

Genurile bisericesti în creația lui Hector Berlioz

Hector Berlioz a fost unul dintre cei mai controversați artiști ai timpului său, un spirit exaltat, maximalist, în a cărui creație și biografie este prezentă mereu originalitatea. „Întruchiparea vie a unui paradox, acesta a fost Berlioz” – spune foarte sugestiv C.Saint- Saëns.

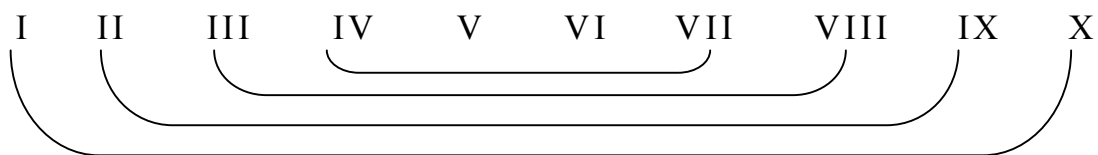
Spre deosebire de majoritatea contemporanilor săi la care muzica sacră este reprezentată de mai multe lucrări de același gen, Berlioz a lăsat urmașilor doar două exemple unice în felul lor atât în propriul lui palmares, cât și în istoria genurilor respective. Este vorba de un *Requiem* și un *Te Deum*, două creații grandioase ce fac parte dintr-un domeniu în care, după cum scrie Berlioz însuși, dintre toți compozitorii moderni, a pătruns aproape numai el și „despre importanța căruia cei din trecut n-au știut nimic”. Compozitorul se referă aici la „operele acelea colosale, cărora unii critici le atribuie adjectivul de arhitecturale sau monumentale”¹.

Requiem-ul, compus în anul 1837 cu ocazia comemorării jertfelor Revoluției și interpretat la 5 decembrie a aceluiași an la Biserica Invalizilor în prezența Curții regale și a elitei pariziene, este o lucrare impunătoare „pentru cinci sute de executanți (cinci orchestre și cor), pe care Berlioz a scris-o în trei luni, cu creierul atât de înfierbântat încât a fost nevoit să inventeze semne stenografice pentru ca să nu-și piardă ideile”². Într-o scrisoare către H.Ferrand din 11 noiembrie 1867 compozitorul scria: „Dacă aș fi amenințat să văd arsă toată opera mea cu excepția unei singure partituri, aș cere grațiere pentru liturghia mea pentru morți”³. De aici simțim că și spre sfârșitul vieții Berlioz ținea extraordinar de mult la această lucrare în care a reușit să-și manifeste din plin geniul creator, atât de specific, poate chiar singular în felul său în contextul artei romantice. R.Rolland afirmă pe bună dreptate că o dată cu *Requiem*-ul și *Romeo* (compus aproximativ în aceeași perioadă) geniul lui Berlioz își atinge apogeul. Ambele aceste lucrări „deschid artei două largi drumuri noi, amândouă sunt așezate ca niște arcade gigantice pe drumul triumfal al revoluției pe care Berlioz a inițiat-o în Muzică”⁴.

În *Requiem* Berlioz (ca și în alte cazuri) a folosit mai multe fragmente din câteva lucrări anterioare: uvertura *Cinci Mai*, Missa de la Saint-Roch ș.a.⁵ Dacă ar fi să comparăm *Requiemul* lui Berlioz cu creații similare semnate de alți compozitori vom observa că principala calitate ce-l deosebește este patosul și grandoarea cu care autorul își enunță ideile, monumentalitatea formei, amploarea și originalitatea dramaturgiei ciclului. Atras întotdeauna de exprimarea dramaticului, Berlioz, firesc, evidențiază în compoziția lucrării acele părți care permit cu prisosință manifestarea talentului său de dramaturg – p.II *Dies Irae* și p.IV *Rex Tremendae*. Însă chiar și *Lacrymosa*, care de obicei este văzută ca centru liric al oricărui *Requiem*, de data aceasta devine una din culminațiile dramatice ale ciclului (alături de *Dies Irae*).

În general, în compoziția lucrării observăm tendința spre structuri concentrice și spre încheierea formei generale prin repetarea materialului muzical din partea I în compartimentul final. Arcuri tematice de acest fel găsim mai în toate *Requiem*-urile (și la Mozart, și la Cherubini, și la Saint-Saëns), fapt, dictat de textul liturgic care se începe și se încheie cu aceiași frază *Requiem aeternam dona eis Domine et lux perpetua luceat*

eis. În lucrarea lui Berlioz putem observa și o anumită ordine de succesiune a părților cu pondere dramatică sporită și a celor intermediare:



Toată lucrarea prezintă o compoziție concentrică în centrul căreia sunt plasate două părți tratate cel mai netradițional: partea V *Quarens me* (care până la Berlioz nici odată nu a apărut în calitate de parte separată) și a VI *Lacrymosa* (realizată ca o culminație dramatică a ciclului).

Structura concentrică se manifestă nu numai la nivelul general al compoziției ciclului, ci și în câteva dintre părți. Astfel în p.I ideea concentrică se realizează atât la nivel tematic (prin arcurile ce pot fi trase între diferitele compartimente ale fugii), cât și prin mijloace timbrale. În *Lacrymosa* alături de principiul concentric se manifestă de asemeni trăsăturile formei de sonată cu episod în loc de tratare (în caracterul tematismului, în planul tonal, în caracterul ideatic al muzicii), dar și ale fugii (prima temă (exemplul 1) fiind expusă fugato).



La-----cry--mo---sa di---es il-----la Qua re-----surget ex----fa----vi-----lla

Printre alte principii constructive care se pot observa în *Requiem* trebuie să indicăm structurile bipartite prezente în părțile II, III, VIII și IX (din schema de mai sus observăm că ele corespund în structura generală a ciclului).

Partea II *Dies Irae* este o construcție monumentală alcătuită din două compartimente separate. Primul din ele – variațiuni pe ostinato – este conceput într-o formă bipartită, pe când cea de-a doua cu toate că reunește patru compartimente bazate pe patru fraze de text (*Tuba mirum, Mors stupebit, Liber scriptus* și *Judex*) grație repetării secțiunii introductive înainte de *Liber scriptus* se structurează într-o formă bipartită. În partea IX *Sanctus* compozitorul repetă de două ori ambele compartimente ale formei: *Sanctus*-ul lent bazat pe cântare responsorială și fugato-ul alert pe textul *Hosana*, variindu-le și lărgindu-le structura.

„Înșușirile dominante ale muzicii mele sunt expresia pătimașă, văpaia interioară, vigoarea ritmică și neprevăzutul. Atunci când spun „expresie pătimașă” aceasta înseamnă că încerc cu o pătimașă îndărătnicie să redau conținutul temelor mele, chiar când acest conținut e tocmai opusul patimii, așadar chiar când e vorba de exprimarea unor simțiri blânde și delicate sau de o stare de pace adâncă. Expresia acestei stări a fost găsită... înainte de toate ... în scena din Paradis a *Damnațiunii lui Faust* și în *Sanctus* din *Requiem*-ul meu”⁶.

Textul canonic este pentru Berlioz nu doar o condiție impusă ce determină semantica și structura compoziției muzicale, dar și una din modalitățile de a realiza principiile sale novatorii manifestate prin simfonismul teatral, plasticitatea imaginilor muzicale, expresivitatea și caracterul ilustrativ al muzicii. Astfel observăm că unele părți ale *Misei Morților* sunt concepute ca niște scene dramatice (în special p.p.II și IV),

momente plastice ilustrative se fac auzite în p.I (când corul pronunță cuvântul *Luceat* orchestra se „luminează” parcă de un fascicul de lumină).

După cum pe bună dreptate observă Ioana Ștefănescu „ceea ce se menține de la început și caracterizează limbajul acestei creații funebre este marea diversitate a stilurilor, alăturarea continuă a expresivității lor specifice, de la staticul intonațiilor gregoriene la staticul suspinelor (*Offertorium*), de la stilul *a cappella* la cel al *monodiei* acompaniate, de la abstractul gândirii în stil *fugato* la culminații de fanfară”⁷.

Am dori să menționăm de asemenea că „partitura *Requiemului* solicită formule orchestrale diferite pentru fiecare parte, doar cea de-a cincea fiind pur corală (fără acompaniament)”. În această lucrare Berlioz recurge la numeroase efecte sonore noi bazate în parte pe renașterea unor tradiții cândva demult apuse cum sunt cele ale scriiturii policorale, dar și pe inventarea unor procedee cu totul și cu totul neobișnuite.

Se știe, că ideea împărțirii corului în grupuri și utilizarea efectului de ecou aparține compozitorilor școlii franco-flamande. La sfârșitul sec.XVI venețienii nu numai împărțeau corul în grupuri, dar și plasau aceste grupuri în diferite colțuri ale catedralelor introducând mai târziu și scriitura policorală. Astfel spațiul bisericii devine o importantă componentă coloristică și dinamică suplimentară care intensifică acțiunea muzicii asupra celor prezenți. În epoca Barocului stilul policoral este prezent în creația compozitorilor germani Schutz, Praetorius, Scheidt ș.a. În aceeași perioadă se înfiripă și noul stil concertant în care un rol foarte important îl joacă diversele opoziții (inclusiv spațiale) ale diferitelor grupuri de interpreți, de instrumente, tutti-soli ș.a. În secolele XVIII-XIX localizarea spațială se folosește preponderent în muzica de operă (exemple elocvente în acest sens găsim în operele *Don Giovanni* (scena balului), în *Aida* (scena finală) ș.a.). În muzica instrumentală acest principiu se întâlnește mult mai rar (drept exemplu poate fi citată *Serenada pentru patru orchestre* de Mozart).

Apropierea sau îndepărtarea spațială a grupurilor de interpreți oferă diverse variante de îmbinări și efecte timbrale. În *Marele tratat de instrumentare* Berlioz scria că grupurile orchestrale și comunicarea între ele devin eficiente doar cu condiția amplasării lor corecte în spațiu. Astfel localizarea spațială devine una din modalitățile diversificării timbrale a muzicii. „În *Requiem* pentru a reda în muzică imaginile mărețe ale imnului morților eu m-am folosit de patru orchestre de alămuri amplasate la o anumită distanță unele de altele la cele patru unghiuri ale orchestrei mari compuse dintr-o masă impunătoare de instrumente cu coarde (câte 25 viori prime și secunde, câte 20 viole și violoncele, 18 contrabași), instrumente aerofone (4 flaute, 2 oboaie, 4 clarinete, 8 fagoți, 2 corni englezi, 12 corni) și opt perechi de timpani acordate diferit (trebuie să adăugăm aici și corul format din 200 de coriști). Este evident că efectele speciale ce apar dintr-o asemenea amplasare a orchestrei ar fi absolut imposibile în alte condiții” – scria Berlioz. Pentru prima dată aceste orchestre suplimentare apar în partea II secționând-o în două compartimente mari. Localizarea spațială împreună cu imitațiile ce sună la toate cele patru orchestre contribuie la obținerea unui efect de ecou. Ulterior, când orchestrele sună împreună, fiecare din ele având o linie melodică și ritmică proprie, se creează o sonoritate stereofonică ce umple întreg spațiul catedralei, efect ce dispare practic în totalitate la imprimare sau la o interpretare pe o scenă obișnuită. Ropotul celor opt perechi de timpani trebuie să suscite în imaginația ascultătorilor tablouri groaznice ale Apocalipsei și ale Judecății de Apoi⁸. În *Rex Tremendae* și în *Lacrymosa* orchestrele suplimentare sunt folosite de compozitor pentru dinamizarea

reprizelor și pentru evidențierea contrastelor tematice între compartimente, iar în *Hostias* sunarea tromboanelor în registrul grav și a flauților în cel acut amplasate în diferite colțuri ale catedralei contribuie la crearea unor efecte coloristice inedite.

În *Requiem* Berlioz a dat dovadă de o bună cunoaștere a diferitelor procedee polifonice. Lucrarea conține diverse forme de contrapunct imitativ și contrastant, inclusiv fuga și polifonia straturilor. Partea I a ciclului prezintă o fugă dublă cu expunerea simultană a temelor. Prima temă este prezentată de bași și descrie o mișcare descendentă pe sunetele septacordului **re-si bemol-sol-mi bemol**, încheindu-se din nou cu **re**. Cea de-a doua temă expusă la altiști este bazată pe mișcare cromatică descendentă (exemplul 2).

Tema 1



Re ----qui em ae----ter-- - - - nam

Tema 2



Re--qui-----em ae----ter-----nam do-----na e-----is Do-----mi----ne

Chiar în expoziție compozitorul depășește limitele tradiționale ale tonalităților tonicii (sol minor în cazul de față) și a dominantei, prezentând temele inclusiv în majorul paralel și în tonalitatea minoră a treptei VI. În divertisment și în repriză ambele teme sună pe fonul expunerii ostinato a temei a doua în partida orchestrală. Interludiile în această fugă sunt tratate în calitate de episoade contrastante conținând material tematic nou.

De regulă, procedeele polifonice sunt introduse în partida corală, mai rar ele pătrund în orchestră și atunci observăm că vocile instrumentale dublează de fapt vocile corale (de exemplu, fugato din *Hosana*), și doar în *Offertorium* fuga integrală sună la orchestră corului revenindu-i rolul de simplu acompaniator. Această fugă atrage atenția cercetătorilor și prin tema, foarte lungă, de o structură periodică improprie genului (exemplul 3).



În *Requiem* întâlnim și exemple de polifonie contrastantă (exemplul 4) realizată de cele mai multe ori în forma îmbinărilor contrapunctice a unor straturi tematice (ca, de exemplu, în p.I, cifra 2) sau timbrale (*Liber scriptus* din p.II, *Confutatis* din p.IV, fragmente din *Lacrymosa* și *Offertorium*).

Lacry--mosa Qua--re--sur--get Quaresurget ex fa--villa

De mai multe ori compozitorul recurge și la introducerea diferitelor forme de ostinato: variațiuni pe ostinato în p.II, suprapunerea temelor fugii duble pe sunarea ostinată a uneia din ele în p.I, organizarea ostinată a unuia din straturile sonore ale polifoniei contrastante (în p.IV, în repriza p.V etc.).

Numeroși critici și muzicologi apreciază foarte înalt această neobișnuit de măreață creație. Astfel R. Rolland (citându-l pe H. Kretzmar) consemnează că prin ea, Berlioz ne-a dat un exemplu viguros de frumusețe ce se poate desprinde, în muzică, din masa brută. ... În astfel de opere ciclop, „compozitorul face să acționeze forța elementară și brutală a sunetului, a ritmului pur”. Și mai adaugă: „Aproape că nu mai e muzică. Sunt forțe ale naturii. Însuși Berlioz numește *Requiem*-ul său „un cataclism natural”⁹.

Multe procedee compoziționale în *Requiem* Berlioz le folosește ulterior în *Te Deum*-ul compus în anul 1849. Această lucrare denotă înrudire directă cu *Misa Morților* atât sub aspect ideatic, cât și în utilizarea diferitelor principii componistice și mijloacelor de expresie muzicală¹⁰. „Privită în ansamblu, muzica monumentalului *Te Deum* prezintă aceeași viziune romantică, aceeași grandoare sonoră, așa cum răsunase cu ani în urmă și în *Requiem*”¹¹.

O componentă interpretativă la fel de impunătoare ca și în *Requiem* include două coruri a câte o sută de persoane fiecare, un cor de copii (ce cuprinde 600 de voci), orchestra formată din 200 de instrumentiști și orga mare a bisericii. Celor șase părți tradiționale ale *Te Deum*-ului compozitorul mai adaugă un preludiu (ca parte a III) și un final intitulat *Marș pentru prezentarea drapelului* (ambele părți suplimentare sunt exclusiv instrumentale și, după cum notează compozitorul pe manuscrisul partiturii, „nu trebuie executate decât în cadrul unor ceremonii religioase cu caracter militar”¹².

Ca și în *Requiem*, în p. I-a a *Te Deum*-ului Berlioz introduce o fugă, dar data aceasta - pe trei teme, fiecare cu un text propriu: *Te Deum Laudamus*, *Te Veneratur Omnis Terra*, *Te Aeternam Pater Omnis*. Aceasta, însă, nu este o fugă triplă realizată într-o variantă tradițională, ea denotă o gândire inedită de care dă dovadă atât de frecvent Berlioz. În expunerea fugată participă doar primele două teme, cea de-a doua fiind prezentă numai în expoziție, iar tema a treia, coralică, tratată în formă de *cantus firmus*, este expusă în introducere, la orgă, și apare din nou în divertisment contrapunctând mereu cu prima temă¹³ (exemplul 5). Astfel această parte poate fi apreciată ca o fugă coralică pe *cantus firmus* cu trăsături de fugă triplă¹⁴.

Te De---um etc.

Te De-----um etc.

Te al-----ter-----num Pat----rem omnis ter-----ra ve-ne--ra(tur)

În celelalte părți ale ciclului, ca un respect adus tradiției genului, se fac observate diferite procedee contrapunctice și episoade polifonice. Compozitorul utilizează polifonia și în compartimentele lirice, și în imnuri, și chiar în marșul final în care partea mediană este scrisă în formă de fugato cu intervalul imitației de octavă micșorată (sic!). Partea IV *Dignare* debutează cu un canon la cvintă între soprano și tenori care ulterior va fi modificat sub aspectul intervalului imitației și a ordinii intrării vocilor. În general factura acestei părți se distinge prin polifonia straturilor formate din canonul ce sună în partida corală și acompaniamentul armonic orchestral.

Partea V *Christe Rex gloriae*, bazată pe o variantă a temei coralice din p.I, este apropiată de spiritul și atmosfera emoțională a acesteia. Aici tema este expusă la toate vocile corului concomitent și însoțită de un contrapunct orchestral. Ulterior partidele corale se diferențiază și se fac observate mai multe straturi sonore ce generează o polifonie contrastantă.

Întreg ciclul *Te Deum*-ului se sprijină ca pe doi piloni pe prima și pe ultima parte, ambele elaborate în forme polifonice. *Te Deum laudamus*, după cum am menționat anterior, este o fugă monumentală, finalul *Judex crederis* – o formă tripartită ale cărei părți extreme prezintă variațiuni polifonice pe o temă ostinato, iar secțiunea mediană se bazează pe varianta în diminuare a aceleiași teme coralice din partea I. Despre acest final Berlioz scria în *Memorii* că „este fără îndoială cel mai grandios lucru din tot ce am scris”.

„Problemele muzicale a căror rezolvare am încercat-o, scrie Berlioz,... sunt neobișnuite, datorită folosirii de mijloace excepționale. În *Requiem*, de pildă, figurează patru fanfare separate care își răspund una alteia peste orchestra principală și peste vocile din cor. În *Te Deum*, orga este cea care se îngână dintr-un capăt al bisericii cu orchestra și cu cele două coruri aflate în capătul opus, apoi cu un al treilea cor foarte puternic ce reprezintă poporul și care participă din când în când la acest concert religios uriaș”¹⁵.

Activitatea creatoare a lui Berlioz a trecut fără nici un fel de contact direct cu biserica din care motiv creațiile religioase ale compozitorului sunt absolut libere de orice dependență liturgică. După cum menționează muzicologul francez F.Roget¹⁶ marele romantic a întruchipat visul dascălului său F.Lessueur (și anume – a dramatizat genurile liturgice – V.M.), însă operele aceste mărețe după conceptul lor, după proporțiile și contrastele ce le denotă țin mai curând de stilul dramatic decât de cel religios. Berlioz nu a fost un credincios care să respecte toate prescripțiile și convențiunile bisericesti. „Cerul meu este lumea poeziei” declară compozitorul, iar creațiile sale religioase nu sunt „o mărturisire de credință în Dumnezeu, ci o mărturisire de credință în Berlioz”.

Note:

¹ Vezi: Berlioz H. *Memorii*. București, 1962, p.554.

² Pourtales G. *Berlioz și Europa romantică*. București, 2001, p.149.

³ Citat după Ștefănescu I. *O istorie a muzicii universale*. Vol.III, București, 1998, p.268.

⁴ Rollan R. *Călătorii în țara muzicii*. București, 1964, p.261.

⁵ *Misa Solemnă* sau *Messe de la Saint Roch* (partitura căreia a fost regăsită în anul 1991 după ce mult timp se considera că aceasta nu s-a păstrat) a fost, după cum se știe, una din primele lucrări semnate de Berlioz. Este cunoscut însă faptul că Berlioz pe parcursul vieții frecvent se reîntorcea la lucrările sale anterioare revizuiindu-le și folosind unele fragmente în alte creații. Astfel tema fugii din *Kyrie* a fost preluată în fuga din *Offertorium*, iar fanfarele alămurilor din compartimentul *Et iterum venturus est* care întrerup *Resurrexit*-ul (nr.8) din mesă într-o variantă amplificată apar în *Tuba Mirum* din *Requiem* (informații preluate de pe www.hberlioz.com).

⁶ Berlioz H. *Memorii*. Ediția citată, p.554.

⁷ Ștefănescu I. op. cit., p.269.

⁸ Această idee Berlioz a preluat-o de la profesorul său Antonin Reicha, care a compus și un cor intitulat *Armonia Sferelor* unde a introdus acorduri din trei și patru sunete interpretate de câteva perechi de timpani acordate la înălțimi diferite, publicându-l la sfârșitul Tratatului său de armonie.

⁹ Rolland R. op.cit., p.279.

¹⁰ Și aici, la fel ca și în *Requiem*, Berlioz folosește fragmente din *Misa solemnă*: măsurile 32-75 din *Resurrexit* din Misă (*Et ascendit in coelum*) într-o variantă adaptată sună în *Christe, rex gloriae* (nr.4) din *Te Deum*, începând cu măsura 95 pe cuvintele *Tu ad dexteram Dei*; măsurile 8-87 din *Te ergo quaesumus* din *Te Deum* (nr.5) sunt practic identice cu *Agnus Dei* (nr.11) din Misă (informații preluate de pe www.hberlioz.com).

¹¹ Ștefănescu, op.cit., p.270.

¹² Citat după Ștefănescu I. op.cit., p.270.

¹³ Aceeași temă, modificată, va fi utilizată ulterior în părțile V și VII lucrării.

¹⁴ În scrisoarea din 1 ianuarie 1853 adresată lui Liszt, Berlioz scria: „În *Te Deum* este o fugă pe temă coralică expusă la orgă și preluată ulterior de vocile corului și de instrumente”.

¹⁵ Berlioz H. *Memorii*, ediția citată, p.555.

¹⁶ F.Rauget op.cit., p.115.