

CARMEN STOIANOV
MIHAELA MARINESCU
ISTORIA MUZICII UNIVERSALE
Ediția a II-a, revăzută și adăugită

© Editura Fundației *România de Măine*, 2009

Editură acreditată de *Ministerul Educației, Cercetării și Inovării*
prin *Consiliul Național al Cercetării Științifice*
din *Învățământul Superior*

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

STOIANOV, CARMEN ANTOANETA

Istoria muzicii universale / Carmen Stoianov,
Mihaela Marinescu. – Ediția a 2-a, revăzută și adăugită –
București: Editura Fundației *România de Măine*, 2009

Bibliogr.

ISBN 978-973-163-490-6

I. Marinescu, Mihaela

78(100)(091)

Reproducerea integrală sau fragmentară, prin orice formă
și prin orice mijloace tehnice, este strict interzisă
și se pedepsește conform legii.

*Răspunderea pentru conținutul și originalitatea textului
revine exclusiv autorului/autorilor.*

Redactor: Andreea DIACONESCU
Tehnoredactor: Florentina STEMATE
Vasilichia IONESCU
Coperta: Marilena BĂLAN

Bun de tipar: 27.10.2009; Coli tipar: 13
Format: 16/61 × 86

Editura Fundației *România de Măine*
Bulevardul Timișoara nr. 58, București, Sector 6
Tel./Fax 021/444.20.91; www.spiruharet.ro
e-mail: editurafrm@yahoo.com

UNIVERSITATEA *SPIRU HARET*
FACULTATEA DE MUZICĂ

CARMEN STOIANOV
MIHAELA MARINESCU

ISTORIA MUZICII UNIVERSALE

Ediția a II-a, revăzută și adăugită

EDITURA FUNDAȚIEI *ROMÂNIA DE MÂINE*
București, 2009

CUPRINS

<i>Preambul</i>	9
I. Introducere în istoria muzicii universale	13
1. Obiectul și studiul istoriei muzicii, funcțiile muzicii	13
2. Periodizarea istoriei muzicii	15
3. Teorii referitoare la originea muzicii	16
II. Cultura muzicală în preistorie	19
1. Trăsături generale	19
III. Culturi muzicale ale Antichității	23
1. Caracteristici generale ale muzicii antice	23
2. Culturile muzicale ale Orientului	23
3. Culturile muzicale ale bazinului mediteranean	37
4. Culturile muzicale extraeuro-asiatice	42
5. Cultura muzicală antică pe teritoriul Carpato-Danubian	46
IV. Culturi muzicale în Evul Mediu	48
1. Caracteristici generale	48
2. Cultura muzicală în secolele IV-XII	51
Cultura muzicală bizantină	51
Cultura muzicală occidentală	54
3. Cultura muzicală în secolele XII-XIII	57
Cântecul popular	58
Cântecul cavaleresc	58
Instrumentele muzicale	59
Notația muzicală	60
Cântecul polifonic bisericesc	60
4. Cultura muzicală în perioada <i>Ars Nova</i> (secolul XIV)	62
5. Renașterea – etapa culminantă a polifoniei vocale (secolele XV-XVI)	66
6. Cultura muzicală românească în secolele V-XIII	72
7. Cultura muzicală românească în secolele XIV-XVII	73

V. Cultura muzicală în Baroc	75
1. Caracteristici generale	75
2. Genurile muzicale vocal-instrumentale	77
3. Apariția și dezvoltarea operei în secolele XVII-XVIII	77
4. Genuri muzicale instrumentale	81
Antonio Vivaldi	83
Domenico Scarlatti	84
Georg Friedrich Haendel	85
Johann Sebastian Bach	86
VI. Cultura muzicală în Clasicism	91
Clasicismul vienez	91
Joseph Haydn	94
Wolfgang Amadeus Mozart	97
Ludwig van Beethoven	102
VII. Cultura muzicală în Romanticism	112
1. Trăsături generale ale Romanticismului muzical	112
2. Romanticismul muzical timpuriu	116
Carl Maria von Weber	117
Franz Schubert	119
Niccolo Paganini	124
3. Etapa de înflorire și afirmare a Romanticismului muzical	125
Felix Mendelssohn-Bartholdy	126
Robert Schumann	129
Frederic Chopin	133
Hector Berlioz	135
Franz Liszt	140
A. Muzicologia și critica muzicală	142
B. Muzica de divertisment	143
Johann Strauss – tatăl	143
Johann Strauss – fiul	144
C. Opera romantică franceză	145
Charles Gounod	147
Georges Bizet	148
Jules Massenet	149
Camille Saint-Saëns	149
D. Opera romantică italiană	151
Gioacchino Rossini	151
Gaetano Donizzetti	153
Vincenzo Bellini	153
Giuseppe Verdi	154

4. Romanticismul târziu (a doua jumătate a secolului XIX)	157
A. Opera romantică germană	158
Richard Wagner	158
B. Simfonismul francez în perioada Romanticismului târziu	162
Cesar Franck	162
Camille Saint-Saëns	162
C. Simfonismul german în perioada Romanticismului târziu	162
Johannes Brahms	162
Anton Bruckner	165
Gustav Mahler	167
Richard Strauss	168
D. Liedul german	169
Hugo Wolf	169
5. Școlile muzicale naționale în Romanticism	169
A. Școlile muzicale nordice (daneză, norvegiană, finlandeză)	170
Edvard Grieg	170
Jean Sibelius	173
B. Școala muzicală ungară	174
E. Ferenc	174
C. Școala muzicală rusă	175
Modest Musorgski	175
Aleksandr Borodin	175
Nikolai Rimski-Korsakov	176
Piotr Ilici Ceaikovski	176
D. Școala muzicală poloneză	177
Stanislav Moniuszko	177
E. Școala muzicală cehă	178
Bedrich Smetana	178
Antonin Dvorak	179
F. Școala muzicală spaniolă	180
Isaac Albeniz	180
Enrique Granados	180
G. Școala muzicală românească în secolul XIX	180
VIII. Curente și tendințe în muzica secolului XX	186
1. Impresionismul francez	187
Claude Debussy	187
Maurice Ravel	190
2. Expresionismul	191

3. Dodecafonismul	192
Arnold Schönberg	193
Alban Berg	193
Anton Webern	193
4. Serialismul (muzica serială)	194
5. Aleatorismul	194
6. Compozitorii ruși și sovietici ai secolului XX	195
Aleksandr Skriabin	195
Serghei Rahmaninov	196
Igor Stravinski	197
Serghei Prokofiev	198
Dmitri Șostakovici	199
7. Compozitori cehi ai secolului XX	200
Leos Janacek	200
8. Compozitori polonezi ai secolului XX	201
Karol Szymanowski	202
Krzysztof Penderecki	202
9. Compozitori unguri ai secolului XX	203
Bela Bartok	203
Zoltan Kodaly	204
10. Compozitori spanioli ai secolului XX	204
Manuel de Falla	204
11. Compozitori români ai secolului XX	205
<i>Bibliografie</i>	208

PREAMBUL

Istoria culturilor și stilurilor muzicale implică o atentă privire și scrutare a timpurilor – de la cele mai străvechi la realitatea pe care o trăim, cu posibile proiecții în viitor – scrutare care, la rândul ei, se face prin selectarea valorilor artei sunetelor din cuprinzătoarea familie a manifestărilor artistice care au însoțit, dintotdeauna, viața omenirii.

De ce a fost nevoie de artă, în general și de muzică în special ?

Când și cum s-a născut cântecul ?

De ce – când spunem „cele șapte minuni ale lumii” în „corpusul” lor stabilit de greci – nu distingem între ele nici o piesă muzicală ? Să nu fi existat vreuna demnă de a stârni uimirea ?!

Acestor întrebări și multor altora ne propunem să le răspundem în acest curs, chiar dacă nu vom afla în el răspunsuri explicite, ci, poate, noi și noi întrebări sau prilejuri de a canaliza investigațiile pe acele magistrale ale gândirii capabile să călăuzească demersul științific.

Că muzica este o artă și o știință, ambele unite prin latura lor estetică, prin trecerea lină de la înțelegerea rațională la pura contemplație, este un adevăr unanim recunoscut și acceptat. Că artistul – în speță muzicianul – este chemat să dea contur „altei lumi, pe-astă lume de noroi” (după cum o spunea Mihai Eminescu) reprezintă o realitate de necontestat.

Dar cum se justifică însăși existența artei, a muzicii, în cadrul vieții umane, dominată și condiționată de nevoi materiale prin excelență ?

Cercetătorii psihologiei artei au răspuns: omul acționează doar în consens cu împlinirea mobilurilor intelectual-practice și a legilor frumosului, armoniei, cerințelor unor normative estetice impuse de om, de societate. Există o artă de a trăi, după cum există și arta ca „joc secund”, arta creată de om prin legea celor trei „I”, respectiv *Inițiativă*, *Inovație* și *Invenție*. Indubitabil, în demersul său, artistul pornește în crearea operei de la realitatea pe care o trăiește, dar tot acum își formulează și premisele prin care arta să nu fie doar o palidă copie a realității, ci o transfigurare a acesteia, astfel încât întrebarea lui Federico Fellini: „Unde începe viața, unde arta ?” să-și găsească justificarea.

Rudolf Arnheim propune în prim plan funcția artistică de restructurare a realului, desigur, în baza ideii că psihicul uman concepe și structurează

forme fie în context dominant spațial, fie în cel temporal, sau la limita împletirii celor două coordonate. Trebuie să existe o legătură tainică între elementele ansamblului creat (așa cum o preconiza Hippolyte Taine), trebuie să existe un echilibru în contrastul evident între limitele în care acest contrast (poate și numai o diferențiere marcată) pune în valoare elementele constructive, trebuie ca noul corpus artistic creat să aibă la bază stări emoționale și să provoace, la rândul său, asemenea stări.

Pentru Benedetto Croce, arta înseamnă expresia unor impresii, deci are la bază o trăire și o experiență personală: trăirea și experiența artistului care creează.

Artistul reflectă realitatea în funcție de capacitatea sa de a o percepe, a o înțelege și a o reprezenta prin recreare, luând neapărat atitudine față de viață, de ceea ce îl înconjoară, generând acțiuni dramatice sau starea de calm, totul prin prisma afectivității, mergând pe linia principiului aristotelic de imitare, iar această imitare se putea face în trei moduri – după cum o afirma în *Poetica* sa: „se deosebesc între ele unele de altele în trei privințe, fie că imită cu mijloace felurite, fie că imită lucruri felurite, fie că imită felurit, de fiecare dată altfel”. În acest punct se nasc alte întrebări: Ce realitate imită muzica ? Este muzicianul un artist ? În ce măsură muzica răspunde nevoii imperioase de frumos a omului ? . . .

Deși cercul întrebărilor sporește, el ne conduce spre necesara investigație în datele universului sonor.

Primul element de care a fost și este conștientă orice ființă vie este vibrația sonoră, transformată grație unui proces complex ce are loc în organism, la nivelul legăturilor nervoase ce se stabilesc între „receptor” și creier, în senzație sonoră, percepută și definită ca sunet, cu varianta sa „amorfă”, zgomotul. Așadar, element primordial și totodată materie a sonorului este sunetul; arta de a-l aranja într-o anumită ordine dă naștere muzicii și definește stiluri sau perioade.

Culturile muzicale sunt purtătoare ale experienței umane în evoluție, fiind – în același timp – exponențiale pentru trăirile individuale și colective.

Interesul pentru lămurirea aspectelor privind rolul și rosturile muzicii este adânc infiltrat în conștiință, încă din Antichitatea greacă. În ceea ce privește arta sunetelor, erau vizate rolul și funcțiile muzicii, cum ar fi cele de educator social, indice estetic sau moral. Cultura romană se bazează și ea pe arta muzelor.

În Evul Mediu, lucrările teoretice muzicale, ca și compozițiile corale sau instrumentale devin ermetice, teoreticienii sau creatorii păstrând secretul asupra îmbinării vocilor; în acest fel, alchimia doctrinelor filosofice, în concordanță cu păstrarea nealterată a ritului sacru, nu va permite accesul neinițiaților pe teritoriul creației muzicale.

Renașterea face ca muzica să fie intens utilizată: sunt reînviată concepțiile anticilor, iar muzica participă la sincretismul artelor, probându-i-se chiar capacitatea sa de a pune bazele unor noi genuri.

Secolele următoare vor privi muzica din cât mai diverse unghiuri; nu puțini vor fi scriitorii ce vor fi atrași de arta sunetelor, uneori în postura de interpreți, alteori în calitate de critici. Și reciproca este valabilă, mulți compozitori sau interpreți dovedind calități literare remarcabile în expunerea propriilor concepții privind arta sunetelor. Muzicologia datorează imens acestei fuziuni dintre muzică și literatură.

Iată, așadar, cum interesul pur științific privind rolul și funcțiile muzicii se poate concretiza nu doar în demers teoretic, ci poate determina și măsura însuși progresul artei sunetelor.

Știința ce studiază fenomenul complex al culturilor muzicale, muzicologia, deși relativ tânără, – este o știință a secolului XX ! – își are rădăcinile în istorie.

Muzicologia are în vedere patru mari domenii:

- teoria și istoria muzicii;
- etnomuzicologia și folcloristica muzicală;
- estetica și stilistica muzicală;
- critica muzicală.

Istoria culturii și a stilurilor muzicale îngemănează două ramuri fundamentale ale muzicologiei și are ca obiect studierea amplului fenomen muzical din perspectivă istorică (cronologic), pe paliere ca: viața muzicală, creația, interpretarea, receptarea, fenomenul criticii muzicale, evoluția gândirii muzicologice, premise ale perfecționării tehnicii interpretative și ale construcției de instrumente, istoria instituțiilor muzicale și de învățământ muzical, interferența culturilor muzicale, raportul specificitate – generalitate, locul și rolul unor remarcabile personalități, infuzarea cu alte arte ș.a.

Într-un asemenea context, studiul istoriei culturilor și al stilurilor muzicale universale urmărește crearea unui vast tablou asupra dezvoltării artei sunetelor, asupra valorilor artistice create de compozitori în diverse etape și tipuri de societăți, subliniindu-se principalele direcții de evoluție a creației în corelație cu alte fenomene adiacente.

Istoria culturilor și stilurilor muzicale este, înainte de toate, o disciplină istorică, având trăsături specifice, în strânsă legătură cu direcțiile majore de evoluție ale societății umane, pe datele puse la dispoziție de științele istorice și istoria culturii. Formă specifică de expresie a conștiinței sociale, muzica, arta muzicală nu pot fi înțelese decât în permanentă legătură cu evenimentele sociale și istorice traversate de omenire, pe care aceasta le reflectă ținând cont de specificul său artistic, dar și de procesul intrinsec de devenire al culturilor

naționale subsumate sferei cuprinzătoare a culturii universale, de legitățile proprii acestei ramuri a artei.

Totul se cere privit și reconsiderat prin prisma concepțiilor estetice dominante în diversele epoci, prin racordarea la reperele gândirii filosofice în general, dar și cu aplicabilitate artistică, la nuanțele impuse de psihologia și estetica artei.

De un deosebit interes se bucură relația muzicologului cu alți cercetători ai artisticului sau din alte sfere ale culturii: istoria și geografia artelor, arheologia, paleografia, iconografia, organologia, etnologia, folcloristica, teoria muzicii, teoria formelor și a genurilor muzicale, teoria instrumentației etc.

I. INTRODUCERE ÎN ISTORIA MUZICII UNIVERSALE

1. *Obiectul și studiul istoriei muzicii, funcțiile muzicii*

Istoria muzicii universale face parte din muzicologie, ca un domeniu de cercetare distinct, alături de teoria muzicii, etnomuzicologie, critică și estetică muzicală. Domeniul istoriei muzicii urmărește dezvoltarea cronologică a culturii muzicale, a practicii acesteia, prin interpretare vocală și instrumentală, compoziție, precum și a teoriei sistemelor muzicale, acusticii, notației muzicale etc. Toate acestea sunt puse în relație permanentă cu dezvoltarea concepțiilor estetice și filosofice aplicate la arta sunetelor.

Din necesitatea de a clarifica problematica de cultură muzicală, în diversele epoci, au apărut discipline ajutătoare precum geografia artelor, paleografia, arheologia, iconografia muzicală, etnografia și folcloristica.

În studiul istoriei muzicii sunt urmărite izvoare documentare, care pot fi: a) *izvoare nescrise* – reprezentate de materiale iconografice și arheologice și materiale etnografice și folclorice (necesare mai ales în studiul și elucidarea unor elemente de istoria muzicii din epocile străvechi) și b) *izvoare scrise* – reprezentate prin manuscrise și tipărituri, partituri muzicale, documente de epocă etc.

Ca artă temporală, muzica se legitimează prin CREAȚIE – proces prin care compozitorul, teaurizând informații, trăiri, simțiri sau stări, redă prin mijloace specifice date ale realității sau ale mediului cultural în care s-a format și trăiește, RECEPTARE – prin care publicul sau categoriile de public iau contact cu și decodifică mesajul artistului și INTERPRETARE – act prin care se mijlocește comunicarea dintre compozitor și public; în ceea ce privește mesajul creației muzicale, acesta depinde nu atât de ceea ce se transmite cât, mai ales, de ceea ce

se receptează, în funcție și de nivelul cultural al celor cărora li se adresează: ansamblu de date, imagini sau idei care pot exista ca potențialitate și care pot fi mai mult ori mai puțin decât s-a dorit.

Cele patru calități fundamentale ale sunetului muzical – materie primordială cu care operează creatorul și interpretul (înălțime, durată, intensitate și timbru) – pot fi organizate, generic, în patru tipuri de discurs muzical, fiecare cu modalitatea sa specifică de exprimare, modalități dând naștere *monodiei*, *polifoniei*, *heterofoniei*, *omofoniei*, acestea la rândul lor structurând forme muzicale și dând naștere genurilor muzicale, atât de diverse din punct de vedere stilistic!

Practica muzicală este o condiție primordială, ea diferind în funcție de zona temporală sau geografică, de condițiile culturale, ca și de mediul instituțional; notația muzicală, dedusă din necesitatea de comunicare, a dat naștere semnelor, constructelor ce presupun existența unei conștiințe interpretatoare și care – exprimând idei sau sentimente, codificând mesaje – apelează la gândire, la inteligență, trebuind să fie înțelese de cei cărora li se adresează.

De la *sincretismul* primordial, în care muzica era legată de cadrul de manifestare (locuție, „scenografie”), vestimentație, culoare, dans, expresie gestică și corporală, cuvânt (declamație, text), în care improvizația în repere statuate era dominantă, se va ajunge la o *profesionalizare* din ce în ce mai necesară și evidentă.

Diversele teorii privind apariția muzicii pun în lumină o serie de aspecte mai mult sau mai puțin explicabile sau demonstrabile; indiferent că este vorba despre un act imitativ sau de alte teze privind rolul și funcțiile muzicii, capitală rămâne necesitatea apariției și dezvoltării acestui tip special de limbaj ca mijloc de comunicare, la început în strânsă legătură cu alte tipuri de limbaj – într-un *sincretism arhaic originar* –, iar apoi sub diverse alte formule.

Funcțiile muzicii au evoluat și ele; ținând de caracterul funcțional, *funcțiile magice*, *suprasensibile*, *inițiatice* sau *taumaturgice* au deținut o pondere diferită în diversele culturi muzicale, evoluând către ideea de *divertisment* și de *profesionalizare*.

Muzicologia și etnomuzicologia studiază modul în care s-au definit liniile de forță ale acestor culturi muzicale în strânsă legătură cu dezvoltarea diferitelor tipuri de societate și a influențelor sau a interacțiunilor stabilite sau exercitate de-a lungul veacurilor.

2. Periodizarea istoriei muzicii

Elementele de cultură muzicală universală sunt sistematizate în conformitate cu următoarele perioade, ce corespund în mare măsură cu cele ale istoriei universale. Cu toate că există o serie întreagă de diferențieri între opiniile cercetătorilor acestui fenomen, fiecare având rațiuni fundamentate științific pentru a susține o anumită cronologie, în cele ce urmează ne vom axa pe reperele unanim acceptate, fie și cu mici indici de corecție. Acestea sunt:

- *Cultura muzicală în preistorie* – corespunde apariției primelor elemente de limbaj muzical;

- *Cultura muzicală în Antichitate* – corespunde formării și dezvoltării celor două tipuri de cultură, orientală și mediteraneană;

- *Cultura muzicală a Evului Mediu* – se identifică și se urmărește pe parcursul a trei mari perioade:

- a) *Evul Mediu timpuriu* (secolele V-XI), caracterizat prin dominarea omofoniei și apariția primelor elemente de polifonie;

- b) *Evul Mediu dezvoltat* (secolele XII-XIV), caracterizat prin existența polifoniei în muzica de cult, apariția și dezvoltarea muzicii laice, apariția noțiunii de *Ars Antiqua* (artă veche) și de *Ars Nova* (artă nouă);

- c) *Evul Mediu târziu* – *Renașterea* (secolele XV – XVI) – etapă de vârf a polifoniei vocale apusene, Renașterea s-a manifestat prin accentul pus pe elementul laic.

- *Cultura muzicală în epoca modernă* (secolele XVII-XIX) cuprinde:

- a) *Barocul muzical* (1600-1750) – ca etapă de pregătire a clasicismului muzical, cunoscută în muzică și sub denumirea de *preclasicism*;

- b) *Clasicismul muzical* (1750-1830), pe ultimele decenii făcându-se trecerea spre *Romantism*;

- c) *Romantismul muzical* (1830-1890), împărțit de muzicologi în etapa: 1. *Romantismului timpuriu* – suprapus cu ultima perioadă a Clasicismului (începutul secolului XIX), 2. *Romantismul pur* și apariția școlilor muzicale naționale și 3. *Romantismul târziu* sau *Postromantismul* (ce se continuă, prin unii compozitori și în secolul XX).

- *Cultura muzicală contemporană* (secolele XX-XXI), caracterizată prin apariția unor noi curente muzicale: *impresionism, expresionism, serialism, aleatorism, muzică concretă, muzică electronică, minimalism, structuralism* etc. Pentru etapa actuală a istoriei muzicii (și a culturii în general) se folosește denumirea generică de *postmodernism*.

3. Teorii referitoare la originea muzicii

În decursul timpului, diferiți muzicologi au emis mai multe teorii privitoare la originea fenomenului muzical, întemeiate pe datele oferite de practica muzicală. În acest context amintim teoriile emise de Charles Darwin (teoria evoluționistă), Karl Bücher (teoria ritmicității apărute în procesul muncii), Karl Stumpf (muzica apărută din necesități de comunicare), Jules Combarieu (muzica legată de practicile magice) ș.a.

Se pare că dincolo de toate teoriile care situează apariția muzicii în momente sau din rațiuni diverse, muzica și ipostazele atât de variate sub care ea se prezintă nu este altceva decât materializarea în „imaterial” a dorinței de comunicare cu sine sau cu ceilalți, de exprimare a Eului propriu, de înțelegere a sinelui. Și, de ce nu, un act de creație a inefabilului sonor, de creare a unui halou însoțitor precum umbra, pandant al omului și al acțiunilor sale, însoțitor fidel chiar în lipsa umbrei, creat cu mijloace minime.

Ce a făcut omul mai întâi: a cântat sau a vorbit ? A murmurat sau a zgâriat pe prundul unei ape, pe plaja oceanelor, pe scoarța vreunui copac pe care l-a simțit alături ca pe un *alter ego* și căruia a simțit nevoia să-i încredințeze ceva din gândul său ?

O veche legendă a începuturilor, iscată din adâncurile filosofiei Extremului Orient, vorbește despre primatul muzicii asupra altor arte, la ceasul la care ea își definește deja legitățile de creație proprii, fiind percepută ca regină a artelor tocmai prin suprema sa calitate de a depăși cuvântul și efemerul figurativ, când i se dovedise calitatea de a transgresa granițele, deci limitările.

Trăim într-un univers sonor circular, creat prin spusa divină – acel „vaiomer elohim” de la începutul *Pentateuhului*, formulă prin care este conturat orizontul fiecărei zile din cele șase destinate Creației.

Alte mituri vorbesc despre un univers creat prin vibrație sonoră sau dominat prin aceasta, glasul zeului fiind materializat sonor prin tunet, iar în *Biblie* prin ecou, numit foarte sugestiv „Bat Kol – fiica vocii”, o voce căreia trebuie să i se răspundă prin sunet. Indienii continentului asiatic preferau flautul, grecii vedeau în liră instrumentul perfect, plăcut zeilor, tracii aveau în vedere nu doar lira, ci și instrumentele cu timbru pregnant, inclusiv de percuție, iar ceremoniile trebuiau făcute pe înălțimi, pentru a fi mai aproape de lăcașul zeilor. Dar ce se întâmplă când nu ai la îndemână un instrument, când ești în pustiu și nici măcar o frunză, o nuia sau vreun os albit de vreme nu se află prin preajmă ?

Vocea umană a fost primul instrument al omului, a fost cartea sa de vizită, definindu-i devenirea și gradul de percepție a realității înconjurătoare. Limba română menține în inventarul vocabularului ei extrem de nuanțat îngemănarea sunetului și a cuvântului prin verbul „a zice”, verb care desemnează deopotrivă și vorbirea și cântarea. Este o temă de meditat, cu atât mai mult cu cât rapsodul, de multe ori, nici nu face distincție între cele două acțiuni – a vorbi sau a cânta – iar interpretul instrumentist se ajută de cele mai multe ori și prin îngânarea vocii, dublând astfel zicerea doinită, oftată sau recitativică a fluierului lung.

A trăi muzica, a trăi prin muzică este datul firii umane.

În abordarea acestor muzici „primitive” (și oare cât de primitive erau ele ?!?), unii muzicologi folosesc termenul de „culturi muzicale primitive”. Preferăm să adoptăm termenul de „civilizații muzicale tradiționale”, propus de Antoine Golèa, ca având o direcție mai puțin peiorativă și mai aproape de adevărul istoric.

Disocierea sunetului muzical de zgomot, apariția primelor instrumente sunt rodul unui efort creator, al unei necesități interioare, al unei preocupări și observații susținute. În fiecare dintre aceste instrumente există ceva care vorbește despre preocupare, pasiune, capacitate de sinteză, transpunere în practică a unui sens ideatic, materializare de principii matematice și fizice și, nu în ultimul rând, despre acel om de pretutindeni, pe care l-am putea numi „Homo Sapiens – Neliniștit, Nemulțumit, Născocitor”.

Există viteze diferite de evoluție a straturilor și a culturilor muzicale tradiționale. Practica mesopotamiană, cea indiană, cea arabă

sau cea ebraică, extrem de legate de cult, cu ideea de menținere mereu vie și de transmitere a tradiției, cu precepte religioase având valoare de lege, impun păstrarea în proporție covârșitoare a solului muzical ancestral.

Din contră, dinamismul, neliniștea muzicilor europene propune o dublă acțiune: de simplificare și de sinteză. Se crează astfel un hiatus de receptare între civilizațiile africane, asiatice, ale Orientului, fie el Apropiat, Mijlociu sau Extrem, și cele ale Europei și, mai aproape de noi – dar și mai tânără ca timp – ale civilizației muzicale americane.

Fiecare continent, fiecare ambient cultural delimitat de meridiane și paralele și-a avut o marcă proprie, o matrice stilistică în care au pulsat subsumări concretizate în funcție de condițiile locale.

Se impun, cu toate acestea, câteva caracteristici generale ale civilizațiilor muzicale tradiționale:

- caracterul preponderent funcțional, legat de rit, de mit, de funcția divinatorie, magică, de vindecare a bolilor;

- transmiterea informației muzicale pe cale orală, potențând memoria și favorizând caracterul improvizatoric limitat la un număr redus de formule;

- existența unor formule specifice, un sound specific eveniment-țial, un limbaj preponderent modal cu număr variabil de sunete, de regulă preheptatonic;

- intonație netemperată;

- ornamentică specifică;

- caracter monofon cu indici de naștere a plurifoniei;

- bogăție de culori rimbrale, registre;

- variat inventar de pseudoinstrumente legate de condițiile naturale specifice;

- configurația limbajului stabil pentatonic în Asia, Japonia, insula Bali, Africa – și a limbajului de esență cromatică în special în zonele de influență arabă, indiană și teritoriile Islamului.

II. CULTURA MUZICALĂ ÎN PREISTORIE

1. *Trăsături generale*

În prima etapă de dezvoltare a societății, oamenii au cântat după felul lor de a gândi, raportat la existența lor individuală și colectivă. Este greu de stabilit o dată precisă a începuturilor muzicale ale omenirii, cu toate că mărturiile arheologice descoperite în grotă de la Ariege (Franța) înfățișează o scenă de muzică datată cu aproximație la sfârșitul perioadei paleolitice.

Munca muzicologului, a etnologului se bazează pe dovezi, pe analogii, pe capacitatea de a pune întrebări și, poate, într-o măsură mai mică, pe exactitatea răspunsurilor date. Căci întotdeauna analogiile sau raportările trebuie însoțite de precizări prudente ale unor factori de corecție, mai ales atunci când se cercetează arta unor populații contemporane cu noi, dar de un alt tip de civilizație.

Este cvasiunanim acceptată apariția lui Homo Sapiens în era cuaternară, chiar dacă diverși cercetători oferă repere cronologice diferite, mai ales în ceea ce privește situarea în timp a glaciațiunilor europene – Gunz/590.000-550.000 î.Hr., Mindel/476.000-435.000 î.Hr., Riss/230.000-187.000 î.Hr., Wurm/70.000-10.250 î.Hr.

Peroada glaciațiunii Gunz înregistra apariția primilor hominizi (circa 1,20 m înălțime) de tipul australopitecului și, probabil, a primelor forme de cultură materială și spirituală despre care nu cunoaștem nimic, ceea ce nu înseamnă că nu comunicau.

Epoca paleolitică, marcată de glaciațiuni, subdivizată în trei faze are ca numitor comun pentru o întinsă arie geografică – Europa, Africa de Nord și Est, Palestina și China – apariția în paleoliticul superior, după glaciațiunea Wurm, a tipului uman actual, Homo Sapiens, cu cele trei varietăți principale: Cro Magnon (strămoșul

populațiilor Europei actuale), Chancelade (strămoșul eschimoșilor) și Grimaldi (cu caractere negroide).

Civilizațiile paleolitice nu au evoluat simultan; ele s-au intersectat cu fazele civilizației fierului și multe din caracteristicile lor au subzistat chiar în antichitate. Ceea ce rămâne esențial pentru omul din paleolitic este dependența sa strictă de natură. Deci și necesitatea, plăcerea și – de ce nu – chiar bucuria observării acesteia și notarea acestor prime observații în jurnalul oral care este tradiția. Și evident apariția artei, moment situat de specialiști cam în urmă cu 31.000 de ani.

Se pare că primul element muzical care apare este *ritmul*, fapt demonstrat și de instrumentele muzicale de percuție găsite în diferite grotte. Organizarea lui în cadrul muzicii primitive a fost făcută pe criterii funcționale, treptat, prin subordonarea la mișcările line, armonioase sau extatice ale ritualurilor, însoțite apoi și de sunete mai mult sau mai puțin muzicale.

În următoarea etapă se presupune că s-a dezvoltat *melodia*, care a asociat un număr redus de sunete (între 2 și 4) la intervale mici (secundă, terță); deși nu avem date certe, se pare că aceste sunete ar fi fost izvorâte din șirul armonicilor naturale ale sunetului. Deși a existat într-o vreme intenția de a adapta cursului evolutiv al artei muzicale tiparul „de la simplu la complex”, cercetările ultimelor decenii au pus în evidență faptul că încă de la începuturi, melodia nu apare cu structură lineară, monodică la toate popoarele, unele dintre ele practicând cântatul pe mai multe voci, element ce ar putea corespunde diferențierii registrelor pe voci bărbătești, feminine și de copii, dar și indicilor de eterofonie.

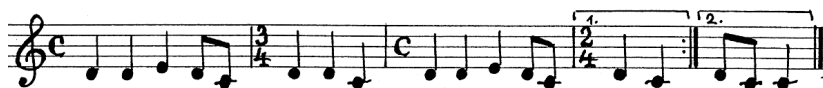
Alături de vocea umană considerată pe drept cuvânt drept primul și cel mai prețios instrument vor apărea pe scena istoriei și instrumentele ce vor fi capabile să intoneze melodii (instrumentele de suflat și cele de coarde), susținând linia vocală sau de sine stătător. Prin angajarea în cântul colectiv s-a născut *eterofonia*, iar din insistența asupra unui sunet prelungit a rezultat *isonul* (pedala), ambele putând fi considerate primele forme ale cântului polifonic.

La dezvoltarea acestor elemente au mai contribuit și diferitele forme ale ritualurilor magice și religiilor primitive, prin care omul căuta să îmbuneze spiritele dușmănoase, presupuse că ar exista în natură. S-au născut în acest fel cântecele de ploaie și alte cântece de

vrajă, menite să ferească oamenii și animalele domestice de rău. În Europa, un număr foarte mic de asemenea melodii primitive s-au păstrat, transmițându-se prin tradiție orală; acestea se desfășoară pe 2-3 trepte alăturate.

Într-un cântec vechi din Islanda se poate urmări o astfel de succesiune melodică:

Exemplul 1



La unele triburi din Africa Centrală precum și din unele insule ale Oceanului Pacific, care au rămas într-o stare primitivă, s-a păstrat foarte bine acest tip de cântece, fapt ce a permis specialiștilor, prin analogie, să tragă unele concluzii în privința procesului de dezvoltare a elementelor de limbaj muzical, în diferitele epoci îndepărtate ale omenirii. Iată o melodie stil *weda* din Ceylon (după Dr. Robert):

Exemplul 2



Odată ce elementele de bază ale limbajului muzical au apărut, s-a creat posibilitatea nașterii altor forme de artă, dând astfel omului primitiv posibilitatea cunoașterii sale mai profunde. Dacă la început practicile muzicale ale omului primitiv au fost legate de magie, treptat ele s-au detașat de aceasta, devenind manifestări independente, din acest moment putându-se vorbi despre muzică în sensul unei arte integrate în marele spectacol sincretic al culturii preistorice.

Dovezi și mărturii ce atestă existența unor practici muzicale pe teritoriul României. Urme certe ale elementelor primitive există și la noi, încă din perioada neolitică. Din diferite surse istorice, aflăm că locuitorii acestor ținuturi au folosit arta sunetelor (înglobată sincretic)

ca mijloc de comunicare individuală și colectivă, precum și de supunere a forțelor naturii.

Cetele de vânători foloseau instrumente idiofone (așchii, bețe de lovit, pietre circulare etc.), membranofone (de tipul tobei și al buhaiului), ca mai târziu să apară și cele aerofone (de tipul fluierului), larg răspândite la noi, ajungându-se în acest fel la alăturarea celor 2 elemente de bază ale limbajului muzical: ritmul și melodia. Arheologii au găsit resturi de instrumente de suflat în comuna Pietrele, aparținând Culturii Gumelnița.

Apariția și folosirea arcului cu săgeți a dus la confecționarea instrumentelor cordofone (arcușul apare mai târziu).

Un alt element important, semnalat de specialiști, este că limbajul muzical și cel vorbit s-au dezvoltat concomitent, manifestările muzicale existente în societatea primitivă de pe teritoriul nostru fiind influențate de rudimentele graiului vorbit.

Putem spune astfel că în etapa incipientă a muzicii, dominante erau, pe lângă ritm, înălțimea aproximativă a sunetelor, precum și salturile nedeterminate acustic. Anumite formule intonaționale și ritmice, precum și raporturile între sunete s-au cristalizat în decursul timpului, transmițându-se din generație în generație, făcând posibilă, în acest fel, nașterea unei tradiții muzicale orale, care s-a îmbogățit paralel cu evoluția societății.

III. CULTURI MUZICALE ALE ANTICHITĂȚII

1. *Caracteristici generale ale muzicii antice*

Și în această perioadă, mult timp, la fel ca și în cazul celorlalte arte, muzica a fost strâns legată de magie și religie, anticii legând manifestările lor artistice de diferitele culte ale unor zeități. Abia spre sfârșitul perioadei antice s-a produs ruptura definitivă de aceste culte, prin apariția altor doctrine impuse de nașterea monoteismului.

Cu timpul, însă, diferitele „episoade” din cadrul desfășurării cultului religios au căpătat aspectul unor „drame rituale” în care muzica a avut un sens estetic, pierzându-și-l pe cel magic. Scopul principal al muzicii a devenit în acest fel acela de a atrage mulțimea. Se pare că abia în cadrul culturii grecești adevărata artă a sunetelor a început să se dezvolte pe coordonate estetice.

2. *Culturile muzicale ale Orientului*

China antică. În linii mari, perioada antică, pe acest teritoriu, este delimitată în timp între mileniul al III-lea î.Hr., când au apărut primele manifestări artistice de tip antic și secolul al III-lea d.Hr., când a început procesul de lichidare al sclavagismului.

Pe lângă monumentele de arhitectură, arta decorativă, arta teatrală și diferitele spectacole sincretice, muzica alăturată celorlalte arte se bucura de o atenție deosebită, atât din partea populației de rând, cât și din partea clasei dominante.

Un negoț extrem de dezvoltat, la concurență cu alte civilizații asiatice sau europene, a favorizat schimburile culturale, dar și planul local era bine reprezentat din acest punct de vedere, casele nobiliare avute permițându-și să aibă proprii lor muzicanți, tineri cântăreți sau dansatoare.

În viața de zi cu zi a chinezilor, muzica participa la toate evenimentele, de la nuntă până la cultul central, cel al strămoșilor, cult în care erau crescute generațiile. Viața religioasă se confunda pe de o parte cu mitologia, iar pe de alta cu doctrinele filosofice centrale ale Chinei, confucianismul, daoismul și budhismul.

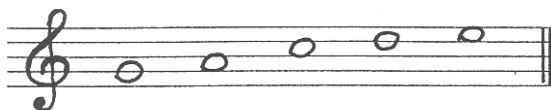
Astrologia chineză se baza pe cele cinci planete cunoscute – Jupiter, Marte, Saturn, Venus, Mercur și pe cele cinci elemente – pământ, lemn, metal, foc, apă – din a căror interacțiune se creau aspecte faste sau nefaste, dar principiul care guverna mișcarea astrelor era unul armonios, esențialmente muzical.

Principalul document scris care a rămas este *Cartea de Cântece* (SITSIN), în care sunt cuprinse povestiri în versuri despre viața poporului, alături de care apar și unele melodii notate cu ajutorul unui sistem propriu, bazat pe semnele scrierii naționale, la care se adăugau semne pentru ritm, măsură, pauze și chiar nuanțe de expresie.

Cei peste 4000 ani de cântare menționați în texte pun în lumină stiluri variate de cântare. Confucius, în *Cartea Cântecelor* (secolul VI î.Hr.) menționează muzica drept factor important în educație. Implicațiile metafizice sunt evidente și ele stau la baza principiilor de construcție a instrumentelor, ca și a prezenței muzicii în ceremonii, rituri, practici magice. Există o certă delimitare a genurilor, atât pe stiluri regionale de cântare sau de teatru muzical (forme de artă sincretică) cât și în peisajul artei populare sau al muzicii de curte sau de templu, muzică practică de ansambluri ceremoniale; dansurile aveau două tipuri de adresabilitate, fiind civile și militare și aveau un număr diferit de executanți, multiplu de 8: 64 dansatori – pentru împărat, 32 – pentru miniștri, 16 – pentru oficiali.

Tot din perioada antică ne-a rămas și o *Teorie a muzicii chineze*, ce făcea o sistematizare a materialului sonor din melodiile chinezești tradiționale, bazată pe măsurători acustice exacte. Sistemul melodic pe care evoluau aceste cântece este cel pentatonic.

Exemplul 3



În acest sistem erau notate și melodiile din *Cartea Cântecelor*, încă din secolele V – I î.Hr. El avea la bază cinci moduri, la care, prin transpunere, s-au adăugat, în timp, altele, prin capacitatea celor 12 sunete definitorii pentru sistemul muzical chinez. Specific pentru chinezi este preferința pentru registrul înalt, pentru sunetele stridente, precum și trecerile rapide dintr-un registru în altul, de regulă în registre extrem de depărtate.

De asemenea, definitorie pentru muzica chineză este și vorbirea, pentru că, în funcție de intonație, același cuvânt sau aceeași silabă își putea schimba sensul, de aceea legătura poeziei, a cuvântului cu sunetul devine o legătură intrinsecă, iar maeștrii poeziei aveau o aplecare ieșită din comun către muzică.

În afara elementelor de teorie muzicală, vechii învățați chinezi au elaborat și teorii estetice, considerații asupra rolului social al muzicii, precum și despre puterea magică a acesteia asupra forțelor naturii. Din relatările rămase aflăm că în China antică exista o deosebire netă între muzica populară (variata și bogată melodic) și muzica de cult sau cântecele executate la solemnități.

Bazându-se pe o solidă platformă filosofică, muzica va impune stricta delimitare a tipurilor de cântare ca și a materialelor din care sunt construite instrumentele, mergându-se până la direcțiile pe care este așezat publicul în cadrul ceremoniilor de la curte; totul – inclusiv scara pentatonică – se revendică de la cunoscutele stări ale fluxului energetic, pe circuite de întărire a acestuia, de decompensare sau de distrugere

Instrumentele muzicale folosite erau: fluiere, oboaie, gonguri, tam-tam-uri, *Kin și Ke* (instrument de coarde, un fel de lăută cu 7 corzi), *Ceng* (instrument socotit a fi strămoșul orgii).

Gongurile, clopotele de bronz, ocarina (din teracotă), cavatul-orgă sau lăutele orizontale fac parte din acele tipuri de instrumente ale căror sunete sunt menite a înnobila ascultătorul. Practic și instrumentele se revendicau de la 8 mari grupe instrumentale, reductibile la cele 3 cunoscute în practica europeană: coarde, suflat, percuție.

India antică. Dezvoltată într-o zonă geografică ce cuprinde un vast teritoriu și, din punct de vedere politic, într-un stat sclavagist unitar, cultura Indiei s-a manifestat pe două direcții: prima avea la bază canoanele religioase impuse, iar cea de-a doua era reprezentată

de trunchiul viguros al tradiției populare, exprimate printr-o serie de elemente narative, a căror tratare era cât se poate de realistă. Epoca de înflorire în domeniul artistic este cuprinsă, cu aproximație, între secolul al III-lea î.Hr. și secolul al IV-lea d.Hr.

Muzica a jucat și ea, alături de celelalte arte, un rol important. Vechii indieni atribuiau „descoperirea muzicii” unor zeități precum Brahma, Shiva, Indra, Sarasvati și Nereda. Cel mai vechi document al Culturii indiene îl constituie *Veda*, transmisă la început pe cale orală, apoi fixată în scris. Ea cuprinde texte de imnuri, cântece rituale de magie, melodii diverse.

Din culegerea de povestiri și legende *Mahabharata* și din poemul epic al faptelor viteazului Rama (*Ramaiana*) au fost extrase fragmente care au fost ilustrate muzical, formând genul *raga*, ce caracterizează stilul muzical al Indiei în antichitate, precum în *Raga Bhupkalian*:

Exemplul 4



Principala sursă de informare asupra muzicii indiene din perioada antică o constituie lucrarea savantului Soman Atha, intitulată *Ragavibodha*, datând din secolul al XVII-lea. Din această lucrare aflăm despre structura modurilor muzicii indiene, care se baza pe 3 categorii de moduri și pe scări muzicale împărțite în 22 de sferturi de ton, precum și despre instrumentele muzicale folosite, și anume: *gongul* (împrumutat de la chinezi), toba mică (*darabana*), *zurna* (strămoșul oboiului), *cimpoiul*, *harpa* (care avea o întindere mare în octave). Mai aflăm din surse documentare că arta sunetelor a fost mult apreciată de acest popor, astfel că în palatele și în templele indiene existau trupe de muzicanți.

Egiptul antic. În această parte a lumii s-a format unul dintre cele mai vechi și de durată centre de cultură. Arta egipteană, la fel ca și a celorlalte popoare antice orientale, s-a dezvoltat în strânsă legătură cu religia. O serie de ceremoniale de la curtea faraonilor s-au transformat, cu timpul, în adevărate spectacole în care teatrul, muzica și dansul se împleteau armonios.

Și în Egipt, templul avea o poziție privilegiată, el deținând mari proprietăți și bogății. Patrimoniul templului din Teba, în epoca lui Ramses III era: 81.322 oameni, 421.362 animale, 433 grădini, 2.393 km pătrați de câmpuri, 23 bărci mari, 46 cariere de piatră și 65 de sate. Între altele, templele dețineau scalvi, dar cum în epocă nu se făcea distincție precisă între supuși, slujbași și sclavii propriu-ziși și cum prețul acestora din urmă era foarte mare, se presupune că nu erau foarte numeroși.

Preoții, considerați îndrumători spirituali, care moșteneau sau cumpărau funcția, o practicau doar câte o lună, de patru ori pe an, în restul timpului ducând o viață laică. Templul cerea 40 de categorii de preoți, specializați, între care cei ce se ocupau cu sacrificiile rituale, cu riturile de sacralizare, de căsătorie, cele funebre.

Existau și preoți desemnați pentru a conduce școli de artă, școli de cântare, iar unii dintre ei erau chiar imnozi. Preotesele, provenite din familii regale și aristocratice, dețineau și ele funcții importante, speciale, dublate de un sound specific.

Paralel cu cultul zeilor în forme antropomorfe sau hibride, subzista și zoolatria, care naște și ea repertoriul specific, cu adresabilitate crocodililor sacri, pisicilor sacre, șarpelui sau leului, cărora li se adresau rugăciuni cântate sau psalmodiate, li se aduceau ofrande sau sacrificii, fiecare din ele însoțite de un anume halou sonor.

Dintre științe, medicina, matematica, geometria, arhitectura, cosmologia și astronomia au căpătat o mare dezvoltare, parte din ele având și aplicabilitate muzicală în construcția instrumentelor, în scările muzicale utilizate, ca și în teoria muzicală.

Cu toate limitările impuse de religie, egiptenii au realizat o artă care va influența multe centre artistice ale lumii antice. Despre muzica vechilor egipteni aflăm din relatările unor istorici greci și romani, precum Herodot, Diodor din Sicilia, Virgilius, Plutarch, Platon ș.a.

Strabo, relatând tezele lui Plutarch, vede în muzică factorul civilizator utilizat de Osiris în misiunea sa pământească, iar descoperirea muzicii o atribuie zeului TOTH (corespondentul lui Hermes din mitologia greacă), ea având un profund rol educativ. Ceremoniile din temple aveau repertoriu și instrumente specifice. Zeul protector al artelor era IHY, alți zei – AMUN, HATOR, ISIS și OSIRIS reprezentând asocieri cu rolul civilizator al muzicii în general și al educației muzicale în mod special. Tot la Plutarch aflăm informații despre importanța și semnificația sistrumului (*De Iside et Osiride* – 376, 63), adăugând precizarea că locuitorii din Busiris Lycopodis nu utilizau trompeta deoarece timbrul acesteia l-ar fi putut redeștepta pe Seth – informație deosebit de prețioasă privind simbolismul instrumentelor.

Despre legătura dintre zeul Toth și arta muzicii, Diodorus din Sicilia îl consideră pe zeul-mag atotștiutor descoperitorul lirei.

În ceea ce-l privește pe Platon, despre care se presupune că a studiat în Egipt, acesta exaltă importanța standardelor muzicii egiptene (*Legi*, 657) – muzică investigată și de Pythagora. Herodot menționează în *Istorie* aulosul ca și cântecul *Linos*, existent și astăzi în unele părți din Orientul Apropiat. Alte texte ne fac cunoștință cu coruri de nu mai puțin de 600 de persoane, însoțite de 300 de harpiști. Despre importanța muzicii vorbește și un text egiptean în care faraonul Keops apare înconjurat de un grup de zeițe deghizate în cântărețe, motiv preluat și în iconografia egipteană. Iconografia arată și preferința pentru anumite instrumente, precum și faptul că instrumentele erau folosite în funcție de ocazii, de loc sau de sex (femeile mânuiau anumite instrumente, iar bărbații altele). De asemenea, sunt surprinse în iconografii și scene cu danstoareacompaniate de cântărețe.

Virgiliu o prezintă pe Cleopatra cântând din sistrum în capitolul VIII din *Eneida* (bătălia de la Actium) iar Diodorus din Sicilia îl consideră pe Toth descoperitorul lirei.

Alături de aceste relatări există în piramidele de pe Valea Nilului suficiente reprezentări ce amintesc de practicile muzicale, unele datând de peste 5000 de ani. Picturile și bazoreliefurile de la Karnak și de la El Baran înfățișează, la fel ca și desenele de pe papirusuri, diverși muzicanți, împreună cu instrumentele lor, în cadrul unor serbări.

Instrumentele muzicale ale egiptenilor aveau un sistem de intonație bazat pe sfertul de ton (cum este cazul instrumentelor de suflat – *fluierul drept* și *fluierul dublu*). Instrumentele de coarde atestate (*lira* cu 3 corzi, *harpa portabilă* în formă de triunghi, cu 5-7 corzi, *kitara*) foloseau intervalele mari. Instrumentele de percuție erau reprezentate prin *tobe* și un instrument folosit de către femei în cadrul ceremonialelor de la curtea faraonilor, care producea sunetul prin agitarea instrumentului, numindu-se *sistra*.

Alături de acestea se mai foloseau: clarinetul sau oboiul, trompeta – pentru anumite rituri sau în bătălii, ocarina, harpa, crotalele – însoțind evoluția dansatoarelor, alături de clopoței, globuri mici, prinși pe brățările purtate la picior, tamburine, lăuta, lira simetrică sau asimetrică – importată din Orientul Mijlociu sau din ținuturi asiatice.

Artă considerată sacră, de origine divină, muzica era pusă în legătură cu mișcarea, legile și proporțiile corpurilor astrale, cu influența lor deja cunoscută asupra psihicului și destinului uman, cele șapte note fiind asociate cu cele șapte planete cunoscute (incluzând între ele soarele și luna).

Asociată dansului și poeziei, muzica era practică de profesioniști, fie sacerdoți în orchestrele și corurile templelor, fie oameni liberi sau sclavi. Muzicienii străini erau deosebit de prețuiți, ceea ce atestă spiritul cosmopolit, deschis noului, dar și apetența pentru alte valori. Curtea regală avea două orchestre, una din ele fiind alcătuită exclusiv din muzicieni sirieni.

În afara acestor aspecte, se cere menționat și bogatul repertoriu de formule magice, incantații, descântece, rugăciuni, exorcisme din repertoriul magilor-taumaturgi sau din cel al femeilor pricepute a vindeca o anume afecțiune sau a rosti descântece de apărare. În aceste practici este de remarcat ritmul deosebit obținut prin repetiții, formule repetitive, prin proza rimată și ritmată, prin aliterații, fraze eliptice, cuvinte cu efect percutant, cu nelipsita lor oglindire în îngânarea psalmică.

Cultura ebraică și multe din cărțile Bibliei poartă amprenta gândirii egiptene, desigur, în mod involuntar, căci cei ce scriu Cărțile Sfinte, numiți „soferim”, marcau distanțarea de spiritul Egiptului, considerat „țară a robiei”.

Inclusiv teritoriul țării noastre a cunoscut, grație negustorilor din Alexandria, influența egipteană, prin divinitățile Isis și Serapis:

sculpturi sau monede din sec. I î.Hr., pe malul Pontului Euxin, în cetățile Histria, Tomis și Callatis.

Mesopotamia. Prin civilizație mesopotamiană se înțelege suma a trei civilizații care s-au succedat în acest spațiu geografic, dintre fluviile Tigru și Eufrat: *sumeriană* – în partea de sud, până la Golful Persic, *akkadiană* (populație de limbă semitică), stabilită în zona centrală, fondatoare a Babilonului și *asiriană*, formată din triburile războinice din Nord. Stabilirea sumerienilor pe acest teritoriu se produce în mileniul IV î.Hr. Aveau filosofia vieții după moarte și dădeau importanță riturilor funerare. Au construit orașele Ur și Lagaș, construcții gigantice în trepte, ziguratele. Aveau cea mai veche formă de scriere cunoscută, cea pictografică, din care a derivat scrierea cuneiformă.

La mijlocul mileniului III î.Hr., Sargon I cucerește Sumerul și pune bazele primului imperiu din istorie, cel akkadiano-sumerian, sprijinit pe o puternică bază economică: sisteme de irigații, controlul rutelor comerciale dintre teritoriile arabe și India.

Dezvoltarea orașului-stat Babilon aduce în prim plan figura regelui Hamurabi, cel dintâi legislator, formulând o serie de reforme administrative. Al treilea strat al civilizației mesopotamiene – civilizația asiriană se manifestă în culmea puterii în timpul lui Sargon II, care distruge regatul Israel (721 î.Hr.), urmat de Assurbanipal, care construiește o impresionantă bibliotecă la Ninive.

Viața socială, familială, administrativă, reglementată de cutume și de codul lui Hammurabi, cu cele 282 articole ale sale – mai degrabă îndreptar decât aplicat ca atare – impune concluzia unor relații bine fundamentate, a unor clase sociale, fiecare cu tipul ei de cultură, perfect delimitat ierarhic.

Templul era în Mesopotamia principala forță economică, dar și principalul focar de cultură. Privind din punct de vedere cultural, este de remarcat forța sa centripetă, ca și caracterul accesibil al culturii promovate, de vreme ce doar în orașul Lagaș erau 50 temple, iar scribii erau onorați asemenea funcționarilor de vază. Templul adăpostea și primele forme de educație, școlile pentru formarea scribilor, a cântăreților pentru cult, a preoților, a magilor ce se ocupau cu observarea bolții cerești sau cu vindecările.

Religia ocupa un loc central, zeul vegetației, al ploii binefăcătoare, fiind venerat în fiecare oraș-stat. Mitologia sumeriană avea ca element suprem apa, din amestecul apei dulci și sărate fiind creați atât zeii cât și oamenii. Zeul suprem era Bel-Marduk, creator al cerului și pământului. Religia mesopotamiană este lipsită de concepții animiste, zeii lor fiind antropomorfi. Acești zei înzestrați cu chip și sentimente umane erau venerați în temple, în care se servea inclusiv masa cu ofrande și cântări.

Numărul preoților diferea după mărimea templului, dar este înregistrat în mileniul III î.Hr. numărul de 736 preoți doar la un templu, având circa 40 de funcții sacerdotale diverse, între care și pe cea de cântăreți de imnuri, organizând sau prezidând ritualurile sacre (unele dintre ele cu caracter orgiastic), unele descrise de Herodot; de menționat că în afara ritualurilor din interiorul templelor, la care participau doar inițiați, existau și altele, constând în special în aducerea de ofande sau jertfe: mulțimea participa la cele din sanctuarele sau altarele din curtea templului.

Cu aceste ocazii se cântau imnuri, rugăciuni, psalmi și litanii. Spre deosebire de egipteni sau de evrei, la care se glorifica divinitatea, mărturisindu-se dragostea, încrederea și recunoștința oamenilor, toate imnurile mesopotamiene aveau o formulă de final comună, prin care zeului i se cerea o favoare, ceea ce denotă caracterul practic, interesat al cultului, dar care poate constitui pentru noi și un indiciu muzical în direcția unei forme muzicale deja statuate în linii mari, chiar dacă există minime variații sau diferențieri.

Un exemplu interesant, în ceea ce privește notația cu referire la muzică, îl constituie poemul dedicat zeiței Iștar, întemnițată în adâncurile pământului împreună cu iubitul ei, Tammuz, de zeița Infernului, geloasă pe frumusețea lui Iștar; este un poem ce trebuie rostit „în cântecele de jale ale flautelor”.

Deoarece acest poem era dramatizat anual în cadrul sărbătorilor de primăvară, ca spectacol sacru, de mister, se presupune că a constituit prima operă din repertoriul teatrului religios, înainte chiar de Misterul lui Osiris din cultura egipteană sau de cel Dyonisiac din cultura grecească.

În afară de imnuri, litanii sau rugăciuni, practica sumero-akadiano-asiriană includea cântece lirice sau satirice, lamentouri ori recitări epice.

Spectrul instrumental descris în documente se referă la:

- harpa curbată cu 3 corzi;
- lira asimetrică sau parabolică, alungită, evoluând către tipul cu gât din ce în ce mai lung și având între 11-15 corzi. Ea era asociată taurului, simbol de fertilitate și putere, protecție divină. De altfel, în unele cazuri, chiar cutia ei de rezonanță, aflată la baza instrumentului, purta imaginea taurului;

- crotale, mici talgere purtate în mână, fie separat, fie în perechi, de către fete, dansatoare, pentru propriul lor acompaniament;

- tamburine, tobe de diferite dimensiuni.

Lipsește informații despre instrumentele de suflat, dar nu înseamnă că acestea nu erau folosite.

În perioada următoare, lira devine portabilă, cu dimensiuni tot mai mici. Se cânta la ea fie ținută în poziție verticală, fie în poziție orizontală. Erau tipuri de liră angulară sau rotundă, în care corzile erau prinse de un cadru asemănător tamburinei. De altfel, o altă denumire sub care era cunoscută este *tambur* – lira cu gât lung, cu siluetă elegantă și cutie de rezonanță mică, ovală, la baza gâtului. Alături de aceste instrumente, importante erau și tobele sacre, numite *lilissu*, iar ca instrument de suflat se utiliza *aulosul dublu*, la fel ca pe teritoriile Egiptului antic și Eladei

În cultura asiriană și neobabiloniană se impun ansambluri instrumentale mai dezvoltate (150 de muzicanți), fie ca formații de sine stătătoare, fie ca acompaniatoare ale cântecelor sau dansurilor. Dintre aceste instrumente cităm:

- harpa orizontală și verticală cu număr variabil de corzi: 8 – 22;
- lira orizontală: 5 – 7 corzi;
- tobe cilindrice;
- cimbale;
- clopote din metal cu funcții exclusiv magice.

Ocaziile de cântare se legau și ele de templu, inclusiv în construcția sau sacralizarea acestuia sau de evenimentele serbate, ținând de ciclurile cosmice, ciclurile naturii sau de cele ale vieții omului: Anul nou - *Akitu*, în a cărui a patra zi de festivitate se recita pe muzică mitul creării lumii; riturile de fertilitate, în special cele oficiate de preotesele sacre, sau de hierodule, în care dansul deținea un

rol important; celebrările anuale ale plantelor și fertilității; nașterea, nunta, moartea etc.

Ca genuri muzicale exclusiv sau preponderent instrumentale, interferând cu repertoriul epic sau dramatic, notăm: preludii, interludii, postludii.

Învățământul muzical se realiza pe lângă temple, prin intermediul unui personal specializat: preoți deținând funcția de cântăreți pentru formarea viitorilor cântăreți de cult, fie în ipostaza solistică, fie în coruri. Pe lângă repertoriul de bază și însușirea lui, se predau noțiuni teoretice, înțelegerea și practicarea unor principii de acustică, scări modale preferențiale, reunite în sistemul bazat pe cele 7 diviziuni ale octavei, raporturile matematice dintre sunete, cosmologia, precum și cel ținând de stilistica interpretării. Însușirea tuturor acestor precepte se axa pe memorizare și repetare, dar nu este exclusă nici existența unui sistem de notație. Se deprindeau astfel bazele cântării solistice de tip psalmodic sau în grup coral, respectiv ale cântării responsoriale și antifonice.

Știința muzicii era considerată sacră, de aceea se transmitea doar celor demni a fi inițiați în ea. Discipolul era supus unei învățări sistematice pe o durată de trei ani, în care practica avea un rol esențial.

Cultura muzicală ebraică. Principalul document în care găsim referiri la muzica din această parte a lumii antice îl constituie *Biblia* (Vechiul Testament). Conform acesteia și cărților sfinte, muzica avea o mare importanță în viața omului. De la pecetea celui ȘIR HaȘMIR (Cântarea Cântărilor), care mijlocește între ritul vieții și viața ritului, se poate avansa către tipurile de cântare, trecând prin citirea cu voce înaltă, apropiată de cântare, a psalmilor sau a versetelor cuprinse în TORAH (PENTATEUHUL); poate nu este de neglijat faptul că în vechime, citirea *Cântării Cântărilor* era permisă doar preoților vârstnici – singurii capabili să discearnă bogăția de sensuri a metaforelor acesteia.

Geneza muzicii și a instrumentelor este atribuită unor personaje din vechile legende evreiești. Sunt menționate mai multe genuri muzicale practicate de către locuitorii din aceste locuri. Unele dintre acestea (în special cântecele cu nuanță satirică, cele de dragoste și de nuntă) apar și în culegerea *Cântarea Cântărilor*. Celelalte genuri

muzicale practicate erau *cântecele religioase* (din care mai târziu se vor dezvolta imnurile și psalmii) și *cântecele de jale ale poporului*.

Sursele informaționale, atât cele literare, cât și documentele sau relicvele istorice, iconografia, explorarea practicii folclorice pun în lumină diverse aspecte legate de cântare. Un prim reper îl constituie cântarea masoreților, cei care au stabilit o metodă originală de notație, prin care accentele psalmodiei urmau sintaxa textului. Transcrierea în notația muzicală cunoscută se face în mod organizat în secolul XVI, când există preocuparea și curiozitatea pentru acest tip de muzică.

Pornind de la IUVAL – inventator al construcției și practicii instrumentale (Genza IV:12) și până la transcrierile lui Idelsohn, muzica pe teritoriile locuite de evrei a avut o dublă polaritate: pe de o parte distanțarea de formele ei primare dar rămânând în sfera muzicii de cult și pe de altă parte cea profană, tradițională sau profesionistă, din mediile sătesc și orășenesc. O altă bipolaritate, născută din realitatea istorică, vine să o completeze: centrul – Ierusalim – și diaspora, cu accentele muzicale ale țării de adopție.

Cele mai multe indicații privind muzica vechilor evrei le aflăm în Cărțile Sfinte și vizează muzica de cult sub toate aspectele acesteia, inclusiv ornamentele cu rol muzical de pe tunica Marelui Preot, ca și muzica ceremoniilor funerare sau cântecele din repertoriul nupțial.

Pentru sfera instrumentală se apelează, de regulă, la cunoscuta „listă a lui Daniel”, în care sunt menționate nu mai puțin de 19 instrumente. Se cunosc astfel: ASOR, (tip de liră), KINOR (tot din familia lirei, cu construcție asimetrică, evoluând ulterior spre forma viorilor sau a chitarelor de astăzi), HALIL (instrument de suflat de tipul clarinetului), KEREN și SHOFAR (din corn de animal, shofarul fiind utilizat în practica templului și apoi în cea sinagogală), PA’AMON (clopote), TOF (tobă) ș.a.

Psalmodia ebraică și stilul de cântare al imnului liturgic – PIYYUTIM – care necesitau prezența unui muzician profesionist, numit HAZAN (conducător al corului și solist), vor sta la baza psalmodiei creștine, inițial și din punct de vedere muzical, liturgia fiind aceeași în datele ei esențiale.

Cultura muzicală arabă. Este vie pe un larg teritoriu, fapt pentru care are o puternică influență persană sau de tradiții nord-africane.

Practica preislamică impunea ca gen de cântare HUDA – cântecul de caravană, intrat în repertoriul exclusiv al vocilor bărbătești, QAYNA – cântecul sclavelor femei, cu puternic mesaj poetic, un cântec vocal acompaniat de instrumente: lăută, tobe, NAWH – tip de lamento.

Primele secole ale Islamului vor impune influența persană, genul de bază al muzicii de tip divertisment fiind Qayna, în timp ce genurile religioase se vor axa pe KORAN; după secolul X se manifestă și o certă influență bizantină, prin structuri modale specifice. Important și definitoriu pentru acest tip de cântare rămâne ideea ciclurilor (modurilor) ritmice, de o mare diversitate.

În cărțile de cântare, fie acestea culegeri (KITAB AL-AGHIANI – Cartea Cântecelor) fie adevărate tratate de teorie și estetica muzicii CKITAB AL-MUSIQI AL-KABIR – Marea Carte a Muzicii) sunt vehiculate idei privind natura talentului muzical, tipurile melodice, tehnica vocală, tipurile de tetracorduri (sol-la-si-do; sol-la-si bemol-do; sol la bemol-si bemol-do; sol-la- si jumătate bemol-do; etc), mergând până la structuri pentacordale sau hexacordale (sol-la bemol-si-do-do diez-re), diatonism și împărțirea tonurilor. Sinteza perso-arabă (sec.XI–XIV) impune o mai strictă delimitare a genurilor: muzică religioasă, de curte, eroică, profană (cu accente senzuale), în cadrul acesteia din urmă remarcându-se cea dansantă, cu puternică tentă lascivă.

Cultura muzicală japoneză. A cunoscut 5 perioade de dezvoltare, direcționată pe ideea evoluției de la muzică nativă (ceremonială, de curte), la cea internaționalizată; în paralel a evoluat și estetica muzicală, de la muzica omofonă, nonarmonizată, la cea care utilizează microtonia, dă importanță rafinamentului timbral, totul având ca reper ideea de puritate, de gust al curții imperiale (antichitate), simbolism și sobrietate mergând către eleganță (Evl Mediu).

Religia de stat, SHINTO (Calea zeului) impune dansuri specifice în cadrul unor ceremonii anuale. Repertoriul este solid implementat, pe tipuri de cântece aferente riturilor sau ritualurilor ca și diferitelor ocazii de cântare. În interpretare, stilul lent, melismatic, cu vocea pură va include și un vibrato lent.

Muzica budistă va fi introdusă în Japonia spre miezul secolului IV; apar școlile de cântare în care expresivitatea silabelor (silabe sacre)

sau a pauzei (balade narative, repertoriu liturgic) este pusă în valoare și în care se dezvoltă știința lumii sunetelor.

Muzica tradițională de curte GAGAKU – este influențată de ritualurile chineze, iar instrumentele (RYUTEKI – flaut transversal de bambus cu 7 guri, HIKIRIRI – fluier cu 9 găuri, SHO – orga din tuburi verticale, KAKKO – tobele mici pe stativ, orizontale cu membrane paralele veticale) reproduc echilibrul naturii: lemn, piatră, bambus, mătase, metal, fibre vegetale, piei de animale.

Repertoriul poate fi clasificat conform cu 3 principii: ritmic, după tipul de mișcare și caracter sau după dimensiune, muzicienii fiind interesați de aspectele de virtuozitate și sincronizare ritmică.

În perioada secolelor XIV-XVI crește rolul muzicii, aceasta fiind integrată în teatrul NO.

Indonezia. Pe teritoriul insulelor indoneziene practica muzicală este cunoscută încă din epoca bronzului, atât cu instrumente muzicale, cât și cu arme sau unelte, unele dintre ele utilizate și în anumite ceremonii. De altfel, primele gonguri au fost semnalate în insula Java. Utilizate în războaie sau în ceremonialuri, acestea erau simbol al autorității; în muzică se foloseau fie cele verticale, fie cele orizontale. Puteau fi acordate, un set de patru gonguri emițând cele patru sunete ce stăteau la baza motivelor muzicale. Nu de puține ori, ansamblurile instrumentale bazate pe gonguri erau foarte dezvoltate; numite GAMELAN (de la verbul GAMEL – a ține în mână) – acestea reunau gonguri de diverse mărimi, cu posibilitatea de a emite 3-6 sunete. Din reunirea a 22 sau 25 tipuri de gamelan lua naștere o mică orchestră (se pot adăuga clopote, fluier sau SARON – un tip de xilofon), principiul de orchestrație fiind stratificarea sonorităților, ca și balansul solo – coral.

Repertoriul ține de o caleidoscopică panoramare: cel puțin 4000 nuclee melodice, din care în jur de 1000 sunt în uz și astăzi, și se disting prin continuitate ritmică, varieri de culori timbrale.

Există în uz două sisteme modale: PELOG – cel în care octava este împărțită inegal și SLENDRO – cel în care există cinci segmente egale, culorile modale fiind destinate cântărilor ce aveau loc la diverse ore ale zilei.

Prin complexitatea manifestărilor lor, culturile orientale și extrem orientale antice înfățișează modul de viață, gândirea și filosofia acestor popoare, multe dintre elementele lor fiind preluate de către popoarele mediteraneene, fie prin schimburile comerciale (așa cum s-a întâmplat cu Grecia), fie prin incursiunile militare asupra lor (arta romană). Este de mult acreditată ideea că aceste vechi centre orientale constituie „leagănul cultural al omenirii”.

Antichitatea extraeuropeană se legitimează prin culturi diferite: Orientul apropiat, mijlociu sau extremul Orient și aduce în prim plan instrumente specifice cu coarde (*veena*, *ravanastron* în cultura indiană, *zheng* și *qin* în cea chineză, *kinor* în cea ebraică), de suflat (*nevel* – în cultura muzicală ebraică, *shanku* – în cultura indiană, *di-zi* în cea chineză, *shaka* - în arta tradițională japoneză, *keren* sau *shofar* în cea ebraică, *trompete drepte* în aria culturală egipteană), de percuție (*maddalam* în cultura indiană, *chu*, *gonguri* în cea chineză, *sistrum* în cea egipteană), precum și o foarte colorată paletă de pseudoinstrumente specifice diverselor regiuni, condițiilor climaterice sau de relief, precum și – nu în ultimul rând – imaginației celor care le utilizau.

Importante rămân reperele muzicii de cult, ale celei oficiale – diferite ca tipuri de cântare sau ca instrumente utilizate; în paralel, marele teritoriu al cântărilor parentale rămân, în linii mari, aceleași, indiferent de diversitatea ariilor culturale în care acestea se exprimă.

3. *Culturile muzicale ale bazinului mediteranean*

Grecia antică. Realizările culturii grecești constituie o moștenire prețioasă pentru că ne informează asupra unei arte realiste ce va oglindi frumusețea și demnitatea umană. Aceasta s-a remarcat prin realizări în domeniul arhitecturii, sculpturii, picturii, teatrului, literaturii, filosofiei, științelor exacte și muzicii. În arta grecească, omul apare sub o formă idealizată, iar în educația tinerei generații, arta avea un rol important. La fel ca și la celelalte popoare antice, exista o strânsă legătură între artă, religie și mituri.

Știri despre locul muzicii în viața orașelor cetăți avem din scrierile unor autori consacrați, precum și din legende și mituri. Geneza muzicii era atribuită de către vechii greci unor personaje

mitice, precum Apollo, Atena, Hermes, Pan, Amphion etc. Începând cu mileniul al II-lea î.Hr., cultura greacă atestă manifestări coregrafice însoțite de muzică vocală și instrumentală ce aveau un caracter ritual.

Unii cercetători consideră că arta muzicală greacă poate fi împărțită în două mari perioade de dezvoltare: *perioada preistorică* (cu un traseu *tracic*- pe filiera *orfică* și unul *asiatic*, perioadă în care s-a dezvoltat *stilul homeric*) și *perioada istorică* (cu o subperioadă *clasică* și una *elenistică*). După zonele geografice de unde s-a format și spre care a evoluat, arta muzicală greacă este cunoscută printr-o *cultură minoică* (sau cretană), o *cultură heladică* (specifică Greciei continentale) și o *cultură helenistică* (a maximei înfloriri și expansiuni, pe întregul litoral al bazinului sud-est mediteranean).

Prima perioadă greacă începe în mileniul II î.Hr., odată cu așezarea dorienilor în Pelopones, în Grecia insulară și în Asia Mică (Dorida). Această etapă cunoaște evoluția muzicii corale născută din cântecele de muncă, de nuntă și de jale. De asemenea, este remarcată o largă dezvoltare a cântecului individual profesionist, derivat din practica cântatului solistic pe la oșpețe și petreceri. În faza culminantă a perioadei s-au născut cele două epoei ale lui Homer (*Iliada* și *Odiseea*) – stilul homeric. Tot atunci au apărut și concursurile muzicale ținute pentru prima dată la Delphy, în cinstea lui Apollo, denumirea lor fiind aceea de „jocuri pytice”. Între anii 760-665 î.Hr., Sparta a devenit centrul cultural al Greciei, aici născându-se prima *Școală de Kitarodie* (675 î.Hr.), acest moment constituind începutul istoric al muzicii culte grecești.

Perioada istorică, într-o primă etapă, cea clasică, aduce o maximă înflorire a jocurilor și serbărilor în care poezia lirică interpretată solistic și coral marchează un început promițător pentru muzica cultă practică în Elada.

Supremația Atenei ca centru cultural al Greciei antice determină dezvoltarea genurilor teatrale. Atunci și aici s-au creat locuri de reprezentare a acestora, precum complexele arhitectonice de pe Acropole. În genurile teatrale, muzica ocupa un rol destul de important, astfel încât în tragedia ce ține de epoca clasică, rolul corului era bine conturat, revenindu-i, după cât se presupune, introducerea în acțiune și comentariul acesteia.

În ceea ce privește comedia, născută grație lui Aristofan, alături de episoadele jucate de actori, existau și episoade cântate coral sau instrumental, aulosul (instrument de suflat tipic Greciei, alcătuit din 2 țevi, fiecare de tipul oboiului) a fost singurul instrument muzical folosit în teatrul antic grecesc. Arta sunetelor era reprezentată și prin genul *imn*, cel mai cunoscut din această perioadă fiind *Oda lui Pindar*. Pindar a trăit între anii 518-446 î.Hr.

Exemplul 5



Subperioada elenistică (320-30 î.Hr.) reprezintă ultimul moment important din istoria culturii grecești, în care elementele de artă și cultură se răspândesc și în alte centre. Marile orașe au devenit astfel focare de cultură reprezentativă pentru întreaga lume antică, artiștii acestei perioade venind în contact și cu alte tipuri de cultură. Principalul document muzical înscris în sfera genului imn, care a rămas până în zilele noastre, este *Skolionul lui Seikilos* (sec. I î.Hr.).

Exemplul 6



Sistemul muzical și practica muzicală. Sistemul muzical se baza pe o scară muzicală *diatonică*, ce cuprindea două octave, însumând patru tetracorduri. Notația muzicală a fost la început folosită numai pentru muzica instrumentală și se baza pe semne ale scrierii feniciene, pentru ca mai târziu să adopte și semnele alfabetului grecesc. Vechii greci nu foloseau semne pentru ritm, acesta fiind supus ritmului versului cântat. Practica muzicală cuprindea atât cântatul solistic, cât și cel coral la unison. Instrumentele muzicale folosite de vechii greci erau *lira* (cu corp de rezonanță bombat), *kitara* (cu 7-11 corzi și corp de rezonanță drept) și *aulosul*.

Dacă ar fi să concluzionăm, putem spune că în Grecia antică, arta avea un rol educativ pregnant, ramurile artistice contribuind la dezvoltarea cetățeanului de rând, iar practicarea uneia dintre ramurile artistice constituia o datorie de onoare pentru acesta.

Roma antică. La baza culturii romane stau tradițiile locale îmbinate cu elementele de cultură grecească. În contrast cu celelalte culturi antice analizate, care aveau o strânsă legătură cu religia, specialiștii afirmă că la romani procesul de laicizare era evident. Acest lucru este remarcat în special în spectacolul dramatic, care era conceput ca o manifestare sincretică (dans, muzică, pantomimă), în detrimentul textului. Tematica dramatică a fost abandonată și înlocuită cu cea comică, bazată pe viața cotidiană. Strâns legat de spectacolul dramatic era dansul sub formă de pantomimă, având și caracter acrobatic.

Muzica avea, la romani, un caracter mai mult laic, momentul în care era executată fiind acela al ospetelor și serbărilor fastuoase. Acest lucru a dus treptat la degradarea rolului ei educativ, fiind și o mărturie a depozedării muzicii de valoarea sa artistică, la Roma practicându-se pe scară largă o artă muzicală amatoare.

Documentele atestă existența unui filon muzical autohton, din care nu lipsesc cântecele de victorie, nupțiale, de petrecere, funebre, iar instrumentul ce le acompania era denumit *tibia*, fiind corespondentul roman al aulosului grecesc.

Treptat, odată cu accentuarea procesului de decădere a imperiului, se va dezvolta profesionalismul impus de virtuozitatea instrumentală, luând astfel naștere un nou gen muzical, denumit „concerte”, ce reunea instrumente precum *harpa*, *kitara*, *tibia*, *trompeta*, *toba*,

țimbalul, lira, țitera etc. Un instrument muzical des folosit în dansurile pantomimă era *scabellum*, care făcea parte din categoria instrumentelor de percuție.

Documentele muzicale rămase de la romani datează din secolele III-IV d.Hr. și aparțin teoreticienilor Plotin și Boetius. Plotin a elaborat o estetică muzicală în care este acceptat rolul major al muzicii în educarea tineretului. Boetius a elaborat în secolul IV d.Hr. un tratat de teorie, intitulat *De Musica*, în care elementele teoriei muzicale au fost prelucrate și transmise în acest fel perioadei medievale.

Deși în mare parte arta și cultura romană au fost preluate de la greci, fenomenul artistic roman a mers mai mult pe linia simplificării, apelând la genuri cu priză largă la public. În ceea ce privește fenomenul muzical, acesta va deveni element distractiv, favorizând noile coordonate estetico-muzicale impuse de muzica apărută în perioada primelor secole d. Hr.

Studiind modul în care s-a dezvoltat și impus muzica în civilizațiile antice europene, se impune o trecere în revistă sintetică a principalelor culturi ale antichității europene: Grecia și Roma antică. De la sursele bibliografice se poate trece cu ușurință și la cercetarea celor epigrafice, arheologice, la datele oferite de artele plastice etc.

Grecia antică este teritoriul în care artele au cunoscut o înflorire explozivă în perioada cunoscută sub numele de „secolul lui Pericle”; etimologia greacă a multor termeni muzicali (*muzică, omofonie, polifonie, tetracordie* etc.) o demonstrează, de aceea, considerăm ca absolut necesară conjugarea informațiilor strict muzicale cu cele vizând filosofia, artele plastice, arhitectura, literatura. Aceasta deoarece, prin definiție, intelectualii acestei perioade, ctitori ai culturii grecești erau, de regulă, teoreticieni și practicieni ai artei muzicale, pe care o priveau în consonanță cu principiile matematice și acustice pe care le-a definit Pitagora. Mărturiile scrise – între care scrierile lui Platon – stau dovadă a unui avansat sistem teoretic, dedus din practica nemijlocită; din ele aflăm despre genurile muzicale (*pean, ditiramb, imn, skolon, threni*) sau despre muzicieni legendari: Orfeu, Musaios, Eumolp ...

Fragmentele de notație provenite din această perioadă pun în evidență atât scările muzicale (cu structura lor internă tetracordală și ethosul specific), cât și perfecta concordanță a tipurilor de ritm muzical bazat pe ritmul poetic deja definit și exersat în epocă; de

altfel, termenul de *aed* desemna atât pe specialistul muzical (creator sau interpret) cât și pe autorul textului cântat vocal sau însoțit de instrumente: *liră*, *khitară* (*citeră*, *citară*), *aulos*, *syrinx*, *krotale*, *kimbale* (*chimvale*), *tympanon*, etc.

Roma antică preia o serie de modele grecești atât ca organizare sonoră, cât și ca practică a acestei arte, respectiv intima legătură între muzică și poezie sau tipurile de instrumente. Spre deosebire de muzica grecească – eminemamente vocală sau vocal-instrumentală, cea romană acorda o mai mare atenție muzicii instrumentale (în special celei destinate muzicii militare sau celei oficiale), dar și celei vocal-instrumentale. Instrumentele cvasiidentice cu cele grecești au, uneori, alte denumiri: *tibia* pentru *aulos*-ul simplu, *fistula* pentru *syrinx*, *crotala* pentru *krotale* etc.

Numărul mic de manuscrise provenite de la vechii elini nu ne permite elaborarea unor concluzii privind ansamblul manifestărilor muzicale; doar mărturiile conținute în scrierile filosofilor sau ale istoricilor conturează un tablou din care se desprinde ideea permanenței muzicii în viața cetății: coruri de tinere și tineri cântând alternativ la ceremoniile funerare (Platon – *Legile*), soliști și cor în bocete (cântarea funebră de la sfârșitul *Iliadei*), genurile muzicale de tipul *peanului* - sub forma cântecelor glorificând scontata victorie în luptă (Eschil – *Perșii*) sau de jertfă (Homer – *Odiseea*), jocurile pytice însoțite de cântare, sărbătorile dionisiace; în cadrul tragediei, *ditirambul* ca un imn dedicat zeului Dionisos, *nomosul* vocal-instrumental (*Lupta dintre Pithon și Apollo*).

4. *Culturi muzicale extraeuro-asiatice*

Cultura muzicală precolumbiană din aria mexicană

Teritoriul Americii centrale a început să fie populat prin neoliticul mediu, prin trei valuri succesive de migrări: o populație asiatică de vânători, venită pe uscat din nord, o altă populație – majoritară de pescari – venită pe apă din direcția Oceaniei (sud-estul Asiei) și, în fine, o a treia populație înrudită cu eschimoșii de astăzi și care cunoștea deja prelucrarea aramei.

Civilizația aztecă ocupa aproximativ teritoriul Mexicului de astăzi. Primul tip de cultură aztecă este al *olmecilor*, astronomi ce au

introdus calendarul notat prin glife și au creat centrul ceremonial de la La Venta, dominat de piramida mexicană (secolul V î.Hr.), al doilea tip este denumit *xicalanca* și are ca centru spiritual orașul Teotihuacan, cu piramidele Soarelui, Lunii și templul închinat zeității supreme, Quetzalcoatl (Șarpele cu pene), monumente din secolele IV, III î.Hr. – secolele III, IV d.Hr. A treia civilizație este a *zatopecilor*, cunoscători ai scrierii, calendarului și meșteri în prelucrarea metalelor (secolul V), apoi *toltecii* (secolul VI) – considerați de contemporani ca popor de artiști prin excelență. Deși aztecii vin pe acest teritoriu abia în secolul XIV, toate aceste culturi succesive, ale căror tradiții s-au înfruntat și s-au întrepătruns, sunt cunoscute sub numele generic de civilizația aztecă, astfel numită după legendarul lor loc de origine Aztlan sau Aztatlan. Aztecii se numeau ei înșiși „mexica”, după zeul lor suprem, Mexi.

Ritul central al civilizației aztece, sacrificiul uman, se practica la cele mai diverse ocazii, iar după caz, fiecare rit avea un repertoriu specific, urmat cu strictețe, repertoriu în care muzicii și sonorului în general îi era rezervat un loc aparte, pentru a atrage atenția zeilor și a le capta bunăvoința.

Preoții, instruiți pentru cultul sacrificial, dar și pentru bogăția de rituri ale aztecilor, erau formați în veritabile colegii în care deprindeau normele și repertoriul cântărilor, în care un rol important îl aveau atât cântarea corală, cât și cântarea instrumentală, în special semnalele de luptă și ritmurile de îmbărbătare a combatanților pe câmpul de luptă. Alte privilejii de a face muzică țineau de sfera laică.

Cultura și civilizația maya reprezintă o particularitate față de celelalte: nu aveau cultul războiului, ci o artă și o știință extrem de dezvoltate. Numiți și „grecii Americii precolumbiene”, mayașii s-au învecinat cu aztecii, ocupând în zona Americii centrale teritoriile Guatemalei, Hondurasului și Salvadorului de astăzi. Este o civilizație mai veche decât cea aztecă, dar nu se cunosc prea multe date certe despre aceasta. Se acceptă ca dată a apariției sale anul 317 d.Hr., după primul obiect descoperit, care poartă inscripționate hieroglife mayașe.

Cunoșteau scrierea prin glife, aveau un sistem de calcul folosind inclusiv cifra zero. Pentru măsurarea timpului foloseau trei calendare: două sacerdotale și unul laic. Cosmogonia și crearea omului, cât și

aventurile zeilor sunt relatate în *Popol Vuh*, operă reprezentativă pentru această cultură.

Instrumentele muzicale precolumbiene se axau pe direcția celor de suflat și a celor de percuție, materialul de construcție fiind jadeita și scoicile de diferite forme. Dansurile rituale, realizate în cercuri concentrice, necesitau coordonarea ritmică a participanților, de aici importanța deosebită acordată instrumentelor de percuție. Pregătirea dansatorilor era urmărită cu mare apetență în ceea ce aztecii numeau „Casa cântului”, în fapt o școală de dans în care se deprindeau bazele celor patru tipuri de dansuri, reiterând cele patru universuri succesiv distruse și reînnoite, prin recrearea soarelui, a pământului și a primei perechi umane. Aceste tipuri de dansuri erau: *mitote* – care desemnează ideea generală de dans (de la *itotia* – dans), în celebrări legate de ciclul vieții omului sau de evenimente din sânul comunităților; *macehua* – cu sensul de a obține, a fi merituos, dar și a face penitență (pentru a fi onorat trebuie să fii umil); o categorie de dansuri practicate de regulă dimineața și care aveau mișcări cu intenții lascive; dansurile muzicienilor de curte, la care puteau interveni inclusiv fragmente vocale.

Bolivia. Ceea ce au găsit coloniștii la sfârșitul secolului al XVIII-lea în muzica indigenilor evolua pe un număr redus de trepte: bi, tri, tetra și pentatonii; pe lângă un bogat fond de ornamente, se utilizau inflexiuni ale vocii între sunetele apropiate, creând impresia de lamento.

Zona instrumentală era dominată de existența unor ansambluri, axate pe repertoriul dansurilor de fertilitate și al triburilor din pădure.

Argentina. Prezintă multe asemănări cu tradițiile culturale ale populațiilor ce locuiesc astăzi în Țara de Foc sau Patagonia: motive scurte, înlanțuite prin repetare sau variere (muzica patagoneză), efecte dinamice, mare varietate de glissando-uri, efecte de crescendo și decrescendo, întreruperi de frază muzicală (muzica araucaniană și cea de pe teritoriul de astăzi al Republicii Chile), muzica este asociată ritmului, având o funcție preponderent suprasensibilă, termenul *Yewin* desemnând atât acțiunea de a cânta, cât și pe cea de a cădea în transă.

Tipurile de cântece se grupează pe repertorii: agricol, de carnaval, de dans sau de procesiuni (de regulă religioase, care vor apărea mai târziu, datorită influenței spaniole).

Australia. Stilurile și substilurile muzicii practicate de populația aborigenă sunt studiate de Australian Institute of Aboriginal Studies din Canberra, pe două mari grupe: de nord și de sud.

Muzica era asociată mitului și diverselor rituri (riturile nașterii, ale morții, cele inițiatice, riturile viselor, de aducere a ploii sau de îmblânzire a forțelor naturii, diverse tipuri de incantații) și prezenta asocieri cu aria culturală din Papua Noua Guinee. Genurile practicate în cântarea vocală erau diferite tipuri de imnuri și cântece. Tipurile de vocalizare: falsetto, vibrato, manieră cvasi-recitată, vorbită pe ton monoton, silabic; în melodic nominau scările descendente și microtoniile în ornamentare elaborată.

Pe lângă instrumente cunoscute și în alte culturi muzicale, pe teritoriul australian se cântă din *didjeridu*, instrument aerofon asemănător buciului, de dimensiuni variabile, realizat din lemn (bambus).

Malaezia și Noua Guinee și insulele din Pacificul de Sud demonstrează vitalitatea culturii polineziene, în care muzica are în vedere reprezentăția, cu tot ceea ce incumbă aceasta: dans, cântec vocal, cântare instrumentală, elemente de design vestimentar (sincretism). Accentul cade pe familia instrumentelor de percuție, cu felurite tipuri de tobe, ideea de comunicare fiind centrată pe evenimentele din viața omului și a comunității: naștere, nuntă, moarte, război, victorie.

Alte instrumente sunt cele aerofone, utilizând fie materiale vegetale – bambusul – fie scoici de diverse mărimi și forme, cum ar fi scoica de Triton (DAVUI – utilizată cu valoare de semnal războinic sau de negoț: vânzarea de pește).

Alte locuri în care muzica are un pitoresc aparte sunt: *Podișul Anatoliei* unde cele mai vechi surse vorbesc despre dansuri rituale, dominate de zoomorfism. Predomină muzica vocală, iar între instrumente se menționează lira simetrică și cea asimetrică, un tip de instrument cu coarde asemănător luth-ului și instrumente de suflat; *Angola* prezintă o cântare preponderent în structură pentatonică, realizată pe mici formații instrumentale sau pe îngemănarea voce-instrument, cântarea vocală fiind exclusă. Instrumentele utilizau ca material de construcție fildeșul și lemnul de diferite esențe; *Afganistan* are ca gen de bază LANDAI, cântarea vocală preferențial nonritmată,

pe poezii scurte, de nuanță filosofică; *Bangladesh* avea diverse genuri de cântare: lirice, filosofice (de devoțiune), narative (dramatice), polemice (satirice). În plus, muzica era un element important în cadrul ceremoniilor sau al teatrului muzical.

Se utiliza o gamă variată de instrumente, de la cele cu coarde: *robab* (liră orizontală), *dambura* (tip de lăută), *vaj* (harpă orizontală), *sarinda* (apropiată viorii), de suflat: *surnai* (oboi), *tanbur* (tobă verticală).

5. *Cultura muzicală antică pe teritoriul Carpato-Danubian*

Perioada de înflorire a culturii geto-dace este plasată de către istorici între secolul I î.Hr. și secolul I d.Hr., sub Burebista și Decebal. Majoritatea documentelor rămase de la istorici precum Herodot, Strabon ș.a. afirmă că pe teritoriul locuit de geto-daci se practicau dansuri războinice, dansuri magice, se organizau alaiuri dionisiace și spectacole însoțite de muzică.

Aceleași surse documentare fac referiri la caracterul viguros, stilul specific de interpretare și organizare ritmico-melodică a muzicii trace și geto-dace. Istoricul grec Xenofon descrie într-una dintre lucrările sale două dansuri practicate pe acest teritoriu: *Carpaia* – dans magic legat de munca pământului, însoțit de muzică instrumentală (executată la instrumente de suflat) și *Colavrismus* – dans cu caracter militar, executat sub formă de pantomimă, fiind caracterizat de elementul acrobatic. Același autor scoate în evidență că practicarea acestor dansuri avea drept scop dezvoltarea anumitor trăsături de caracter pentru practicanți.

Muzica geto-dacilor. Din cercetările efectuate reiese faptul că principalele genuri muzicale practicate pe teritoriul nostru în perioada ante-romană erau: cântecele eroice, cântecele funebre, peanul, epodele și torelli.

Cântecele eroice erau executate în cinstea eroilor întorși din luptele de apărare duse de geto-daci. *Cântecele funebre* erau executate în cadrul ceremonialului funebru. *Peanul* era denumirea dată unui cântec ostășesc, executat în timpul luptelor sau pentru proslăvirea faptelor de viteză, ritmul său fiind cel asimetric. *Epodele* erau cântece

cu caracter magic executate de către vraci și preoți în vederea vindecării bolnavilor sau, în unele cazuri, pentru îmblânzirea animalelor. *Torelli* erau melodii de jale cântate la moartea vitejilor, aveau caracter vocal, fiind acompaniate de fluier, tulpă și, mai rar, de aulos. În perioada ocupației romane, aceste melodii s-au transformat în bocete.

Instrumentele muzicale folosite în această perioadă erau *lira*, *kitara*, *fluierul*, *toba*, *cinelele* etc.

Muzica daco-romană. În perioada de ocupație romană se pare că au fost asimilate o serie de obiceiuri preluate de la romani. În acest context se înscriu „Calendele”, sărbători ce erau dedicate sosirii anului nou, în cadrul cărora se cânta și se dansa.

Ritualul funebru a cunoscut o deosebită înflorire sub ocupația romană, apărând o serie de cântece specifice, care reflectau credințele despre nemurire, materialitatea sufletului etc.

Colindele – gen muzical larg răspândit la noi, își au obârșia într-un trecut îndepărtat, în perioada menționată ajungând la înflorire. Tematica lor era legată de ocupațiile de bază – agricultura, vânătoarea și păstoritul.

Instrumentele muzicale folosite erau cele aduse de romani – *trompeta de argint*, *carnyxul*, *buciumul*, *lira*, *kitara*, *scabellum*.

Sistemul muzical cel mai răspândit pe teritoriul nostru era cel bazat pe oligocordii (bicordii, tricordii).

Supraviețuirea unor straturi străvechi de practici muzicale și caracterul sincretic al manifestărilor artistice scot în evidență particularitățile unei tradiții deja existente și stadiul avansat al gândirii artistice al locuitorilor de pe acest teritoriu.

IV. CULTURI MUZICALE ÎN EVUL MEDIU

1. *Caracteristici generale*

După prăbușirea Imperiului Roman de Apus (476 d.Hr.), cultura de tip antic a decăzut. Prin apariția creștinismului, întreaga cultură păgână a fost înlăturată. Începând cu sec. al VIII-lea au luat ființă instituții de învățământ umanist, după ce Carol cel Mare a instituit o mișcare culturală denumită „prima renaștere”, precum cea de la Tours (Franța).

Muzica primelor secole ale erei noastre este de fapt muzica erei creștine. Principalele genuri muzicale se leagă de muzica de cult, iar aceasta avea mai multe forme de manifestare și modalități de interpretare precum: cântarea *antifonică*, cântarea *responsorială* și cea *melismatică*.

Perioada secolelor IV – XIV este deosebit de bogată atât ca activitate muzicală desfășurată în centre ce își stabilesc deja reperele unei bogate tradiții, confirmate în secole, cât și sub aspectul cercetărilor de ordin teoretic; totodată, se disting cele două magistrale pe care se va înscrie dezvoltarea muzicii: cea laică – extrem de diversă, pivot al dezvoltărilor ulterioare și cea religioasă – cu importantă acțiune unificatoare, dar și cu rol educativ. Un prim pas pe direcția unificării și sistematizării este făcut în secolul VI, prin cântul gregorian; de aici, organizarea secvență a discursului muzical, inițial monodic, care va cunoaște evoluția către cântarea pe mai multe voci, cea *polifonă*, cu genurile ei specifice (la început doar două, apoi mai multe), cântare având la bază un *cantus firmus* (care ulterior se va transforma în tenor, asigurând fundamentul).

Marile stiluri ale cântării religioase, o cântare preponderent vocală, au ca bază și teritoriu de expresie muzica liturgică a unor importante centre muzicale în care se reflectă tradițiile diferențiate de

cântare ale Imperiului Roman de Răsărit sau ale celui de Apus, precum și influențele culturilor meridionale: Bizanțul (*stilul bizantin*), Milano (*stilul ambrozian*), Roma (*stilul gregorian*), Franța (*stilul galican*), Spania (*stilul mozarabic*). În timp, se vor statua două filoane principale: muzica de cult răsăriteană – având ca sursă principală cântarea bizantină, eminamente vocală, cu inerentele influențe grecești și cea vestic europeană, axată pe cântul gregorian, definită și de timbrul orgii.

În cadrul lumii muzicale răsăritene se cristalizează genul principal al muzicii bizantine – *liturgia*, axată în principal pe *tropare* (dezvoltări ale unor secțiuni imnice), *condace* (amplu melodizate) și *canoane* (înlănțuiri de ode), cărora li se adaugă și alte cântări; ca limbă este folosită cea greacă. Ulterior, în cult va interveni slavona și, după o perioadă de coexistență a celor două limbi, se va impune, în teritoriile est-europene, limba fiecărei țări, în felul acesta asigurându-se o mai largă participare conștientă a maselor la practicile de cult. Autori celebri de cântări religioase, păstrate și astăzi în tezaurul muzicii de sorginte bizantină: Roman Melodul, Andrei Criteanul, Efrem Sirianul (Siriul).

În aria Vest europeană, după încercarea lui Ambrozio din Milano de a sistematiza muzica de cult, în secolul VI, în timpul Papei Grigore cel Mare se realizează reforma acestui tip de muzică, stabilindu-se atât modurile, cu ethosul lor propriu, cât și tipurile de cântare recomandate.

Utilizarea exclusivă a limbii latine, caracterul vocal-monodic de ambitus restrâns, modal, cu ritm flexibil, adaptat legilor prozodice și o melodică în care domină mersul treptat, iar salturile sunt riguros compensate, fac din cântul gregorian o mostră de cântare sobră, cu efect direct asupra masei de credincioși. În baza acestui tip de material sonor s-au edificat principalele tipuri de lucrări de cult: *missa* – moment central al ritului catolic, cu secțiuni cântate sau recitate, ordonate pe cele cinci părți principale: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus-Benedictus* și *Agnus Dei*, la care – în funcție de diferitele ocazii – se pot adăuga tropi sau secvențe cântate, rugăciuni etc.

În permanență, între muzica laică și cea religioasă au existat intercondiționări deoarece – pe de-o parte – cântăreții centrelor religioase proveneau din rândul masei de ascultători-participanți la serviciul divin, fiecare cu zestrea sa de cultură și de inițiere muzicală

și – pe de altă parte – pentru că multe din turnurile de fraze ale repertoriului religios, dinamizate ritmic, pătrundeau în repertoriul laic, fie subliniind nuanțe satirice, fie „înnobilând” cântarea cu intenții de adaptare „școlită” a unor noi tipare. Influențele reciproce sunt o realitate, deosebirile ce se pot constata ținând de repertoriu (de regulă fix, statuat, impus prin norme în cazul muzicii religioase și flexibil, ocazional în zona muzicii laice), de curgerea ritmică (nonmisurată, prozodică, oglindind monumentalitatea și gravitatea cântării religioase și ritmica vioaie, axată pe marcarea silabelor sau evocarea iureșului vieții cotidiene, a trăirilor în cântecele laice), înlănțuiri savante de fraze melodice (cu contrapunct strict și riguros ordonat în cântarea religioasă, spre deosebire de repertoriul intempestiv al cântărilor laice); și, nu în ultimul rând – sfera tematică sau limba prin care se realizează transmiterea mesajului către ascultători.

Dincolo de marile forme consacrate ale practicii religioase: *liturgia* bizantină, *missa* (liturgia catolică), există o serie de *ode*, *îmnuri*, *cântări aliluiaice* (*alleluia*) sau alte cântări de mai mici dimensiuni, cu caracter de slavă; multe din acestea (în special îmnuri sau ode, cu caracter omofon) erau compuse special pentru instrucția viitorilor cântăreți, deci pentru uzul școlilor de cânt. Pe aceleași principii se realiza în mediul laic și un tip special de instrucție: predarea limbii italiene, prin intermediul textelor religioase, ca și a imnurilor special concepute ritmic pentru perfecta învățare a prozodiei limbii latine – o altă premisă, ce se alătură posibilelor și necesarelor înrâuriri între practica religioasă și cea laică mai sus expuse.

În teritoriul laic, genurile vocale și cele instrumentale miniaturale înregistrează o varietate de formule, în funcție de caracteristicile practicilor zonale; prin accesibilitatea sa domină cântecul, numit diferit în ținuturile Europei: *chanson* – în Franța, *canzone* – în peninsula italică, *lied* – pe teritoriile germane, *song* – în cultura muzicală engleză. Alături de el există și alte forme miniaturale: *ballata*, *lais*, *virelais*; în paralel cu formele libere, determinate de structura versurilor și de „scenariul” propus de acestea, se cristalizează tiparul strofă-refren. Cei care le practicau erau în același timp creatori ai versurilor și ai muzicii – creatori și interpreți, astfel că mesajul lor ajungea nedeformat la cei cărora le era adresat; de cele mai multe ori aceștia erau nobili, cu o instrucție aleasă, iar numele sub care sunt

cunoscuți în istorie este diferit în funcție de teritoriul în care și-au exercitat arta de „născocitori” de cântec și de vers: *trubaduri* (sudul Franței), *truveri* (nordul Franței), *jongleuri* (care practicau inclusiv alte tipuri de artă scenică, de asemenea pe teritoriul francez), *minnesingeri* și *meistersingeri* (în landurile germane).

Domeniul instrumental înregistrează lucrări de tipul *estampidei*, al *rondo*-ului, al dansului lent francez, sau al celui lent (*pasturele*) ori rapid (*saltarello*) italianesc.

Genurile muzical dramatice prezintă aceeași dihotomie laic-religios; dramelor liturgice și misterelor medievale li se alătură jocul derivat din *chanson de geste* – incursiune în spațiul pastoral, extrem de colorată prin personajele și întâmplările ale căror traiectorii se intersectează. O lucrare celebră în acest sens este *Le Jeu de Robin et Marion* de Adam de la Halle, lucrare inspirată de legendara figură a lui Robin Hood.

O altă cucerire teoretică fundamentală a artei muzicale occidentale o constituie notația muzicală, pentru care Guido d’Arezzo a realizat cristalizarea unui sistem aflat în uz și astăzi, scrierea evoluând de la o linie (FA) la două (FA-DO) și, mai departe, la trei sau patru linii ale portativului (actualmente ajuns la cinci linii).

2. *Cultura muzicală în secolele IV-XII*

Specialiștii au atestat două mari tipuri de cultură muzicală europeană pentru această perioadă: *cultura muzicală bizantină* (răsăriteană) și *cultura muzicală occidentală* (apuseană).

Cultura muzicală bizantină. Bizanțul (care la 330 își schimbă numele în Constantinopole), important centru economic și cultural din partea estică a continentului european, capitală a Imperiului Roman de Răsărit, devine cel mai viu focar de răspândire a făcliei muzicii religioase creștine, atât în timpul împăratului Constantin cel Mare, cât și două secole mai târziu, în timpul lui Justinian.

Stilul bizantin de cântare cu cele trei mari etape ale sale, fiecare cu notație specifică: *paleobizantin* – secolele IV-XII (notație *ekfonică* prin semne prozodice), *mediobizantin* (notație prin *neume*)

– secolele XIII-XVIII și *neobizantin* sau *hagiopolitan* (intervin inclusiv semnele de durată: *temporale*) – începând cu secolul XIX, dezvoltă o cântare eminent vocal-netemperată, monodică și modală, conform cu *ehurile* (glasurile) teoretizate în *Octoih* (patru autentice și patru plagale, fiecare cu finale și formule cadențiale sau „mărturii” proprii).

Între secolele IV și XII, Bizanțul a contribuit cel mai mult la transmiterea culturii antice și orientale înspre apusul Europei. În secolul XIII, din cauza frecventelor certuri între dinastii, a început procesul de destrămare a Imperiului Bizantin, lăsând loc culturii de tip apusean să se dezvolte liber.

Rolul muzicii în viața cotidiană a Bizanțului este destul de puțin cunoscută. S-au păstrat, totuși, fragmente de cântece prezente în ceremonialele de la curte, numite *aclamații*. Instrumentul care acompania aceste aclamații era *orga*, care se pare că a fost acceptată și de biserică, în așa fel încât în secolul al VIII-lea, când a fost introdusă și în apusul Europei, rolul ei a devenit acela de instrument de acompaniament al liturghiei.

Un alt gen muzical foarte dezvoltat în această perioadă, în Bizanț, era *cântecul popular* cântat în limba siriană, perpetuat de artiștii ambulanți care circulau prin majoritatea centrelor comerciale din răsăritul Europei.

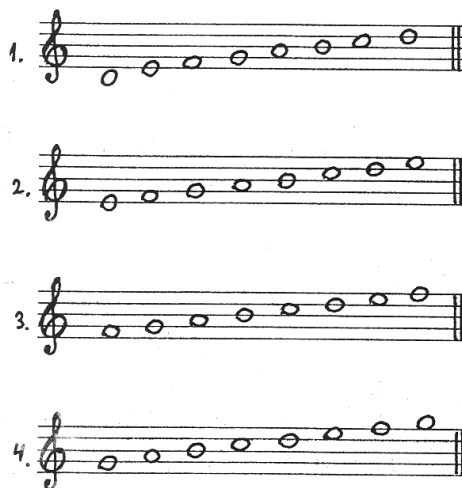
Imnul bizantin avea o tematică variată și se prezenta sub două tipuri: cel cromatic, de proveniență laică, și cel diatonic, admis în biserică.

Muzica de cult, religioasă, era omofonă, vocală și cuprindea o serie de melisme împrumutate din cântecul popular, cea mai mare parte din cântări fiind grupate pe *glasuri*, în cartea numită *Octoih* (culegere efectuată de Ioan Damaschinul între anii 700-750 d.Hr.).

Sistemul de notație avea la bază semne ce reprezentau interpretarea textelor, cunoscute încă din secolul VIII, din care se vor dezvolta, treptat, *neumele*, socotite a fi începutul notației moderne propriu-zise. Din această notație, în secolul al XIV-lea, s-a dezvoltat scrierea modernă a muzicii bizantine.

Cele opt *glasuri*, numite *ehuri*, constituind *Octoih-ul*, erau grupate în patru ehuri autentice și patru ehuri plagale. Cele patru ehuri autentice erau: *Ehul 1 – protos*; *Ehul 2 – deuterios*; *Ehul 3 – tritos*; *Ehul 4 – tetrartos*.

Exemplul 7



Ehurile plagale (alăturate) erau formate la o cvartă descendentă față de autenticul corespunzător.

În secolul XX, bizantinologii europeni Egon Wellesz, Amedée Gastoué ș.a., dar și bizantinologii români s-au aplecat cu mult interes asupra muzicii bizantine, aducând contribuții însemnate la teoretizarea, periodizarea și descifrarea notațiilor muzicale. Părintele Ioan D. Petrescu este unul dintre cercetătorii importanți din perioada interbelică. Alături de el și-au desfășurat activitatea și Grigore Panțiru, Ion Popescu-Pasărea ș.a., care au realizat teorii ale muzicii psaltice, dar și transcrieri ale acestora în notație lineară, guidoniană.

Exemplul 8



Unul dintre principalii teoreticieni contemporani ai muzicii bizantine este prof.univ.dr. Victor Giuleanu, care a realizat un foarte complex *Tratat de Melodică bizantină*.

Cultura muzicală occidentală. Urme ale muzicii apusene avem din primele secole ale erei noastre, din surse iconografice ce reproduc chipuri de muzicanți ambulanți, asemănători cu cei din antichitate, ce aveau rolul de a înveseli petrecerile tradiționale.

Există două tipuri de muzică practică în occident: *muzica populară*, tip de artă despre care avem cele mai vechi știri începând abia cu secolul al XII-lea și *muzica de cult*, reprezentată prin *cântecul gregorian*. Legat de acesta, este atestat deja faptul că în secolul al VI-lea, împăratul Justinian a înființat la Bizanț o școală de cântăreți la catedrala *Sf. Sofia* din Constantinopole. Această școală a fost frecventată și de Grigorie cel Mare, pe vremea când era călugăr, care mai târziu a devenit Papă, în orașul Roma. El a adus cu sine *imnul bizantin*, în apusul Europei, realizând în același timp și o reformă a cântecului bisericesc apusean.

De asemenea, este cunoscut faptul că încă din secolul al IV-lea, la Milano, episcopul Ambrozie compunea anumite cântări pentru oficierea liturghiilor.

În secolul al V-lea s-a înființat prima școală de cântăreți bisericești, denumită *Schola cantorum*, reorganizată în secolul al VI-lea de Papa Grigore cel Mare, care a publicat lucrarea *Antifonar*.

Sub influența popoarelor din nord-estul Europei, imnul bizantin adus în Europa apuseană s-a transformat dintr-un gen omofon într-unul polifon. În Anglia și Irlanda, documentele rămasă atestă faptul că se cânta în terțe paralele, procedeu denumit frecvent *cantus gemelus*.

Exemplul 9



Notația muzicală în această perioadă se făcea pe baza alfabetului latin (pentru sunetele din registrul grav erau folosite majuscule, iar pentru cele din registrul acut, literele mici), la care s-a adăugat semnul *gamma* pentru sunetul *sol*, din acest semn derivând mai târziu noțiunea de *scară*.

Un nou sistem de notație a apărut în perioada sec. VIII-IX, atunci născându-se și ideea de portativ ca o necesitate de notare a înălțimii sunetelor (la început a fost o singură linie, apoi 2-3 colorate diferit). *Guido d'Arezzo* (995-1050) a stabilit portativul cu 4 linii, pe care *neumele* apăreau la interval de terță, iar înălțimea sunetului inițial era scrisă la început de linie.

Tot acestui călugăr îi datorăm și un sistem pentru studiul intervalelor, precum și o metodă de cânt denumită *solmizație*. Potrivit acesteia, fiecare treaptă a scării hexacordice împrumută numele după primul vers al unui imn în circulație în acea vreme.

Ut queant laxix

Resonare fibris

Mira gestorum

Famuli tuorum

Solve polluti

Labii reatum

Sancte Joannes !

Astfel, sunetele au fost denumite *ut-re-mi-fa-sol-la*, iar mai târziu s-a adăugat și *si*. Scara hexacordică folosită în această tehnică de cânt era cunoscută sub trei forme: naturală, majoră și minoră.

Prin adăugarea trepteii a VII-a (*si* derivă din „Sancte Johannes”) s-a ajuns la scara *heptatonică* ce corespunde atât pentru melodiile de factură populară, cât și pentru cele bisericești.

Una dintre cele mai importante transformări aduse cântecului gregorian o constituie practicarea lui pe mai multe voci, element obținut prin influența cântării pe mai multe voci practicate de popoarele din nordul Europei. Cel mai vechi document care atestă acest tip de cântare este *Manualul de muzică* ce aparține călugărului Hoger.

Organum este denumirea dată în această perioadă, în general, cântărilor pe două voci pentru ca, mai târziu, aceeași denumire să fie folosită și pentru cântarea pe 3-4 voci.

Exemplul 10



Discant era numele dat practicii de improvizație a vocii a II-a, deasupra melodiei inițiale. Acest sistem a fost atestat în Franța abia în secolul al XII-lea, el existând însă în practica tradițională cu mult înaintea acestui secol.

Exemplul 11



Fauxbourdon (it. „falsobordone”) era denumirea dată mersului în terțe paralele practicat de timpuriu în Anglia și Irlanda, dar menționat de către teoreticieni abia în secolul al XIII-lea. Vocea a II-a era cu o terță mai jos decât melodia de bază, în acest fel apărând un bas fals.

Exemplul 12



Odată cu cântarea pe mai multe voci, s-a întocmit și o clasificare a acestora, melodia gregoriană numindu-se din secolul al XII-lea *cantus* (cântec), sau *tenor* (it. „tenere”).

Schematic, vocile melodiei gregoriene specifice acestei perioade erau: *discantus* (vocea superioară a cantusului)

tenor (vocea care susține melodia la interval superior cantusului)
cantus (vocea principală)

tenor bassus (vocea care susține melodia la interval inferior cantusului)

Teoreticienii nu au redat decât descrierea tehnică a stilului cântecului gregorian, pentru că în practică vocile mergeau mai mult improvizatoric, acest lucru ducând la emanciparea formelor muzicale sub influența muzicii populare, iar începând cu sec. al XII-lea, compozitorii vor face cunoscute pentru prima dată aceste practici.

3. *Cultura muzicală în secolele XII-XIII*

Specialiștii atestă existența a trei mari categorii de muzică practicate în această perioadă: *cântecul popular*, *cântecul cavaleresc* și *cântecul polifonic bisericesc*.

Cântările religioase sau laice create în această perioadă poartă deja semnul profesionalismului și pecetea individualității componistice. De la primii făuritori de creație axată pe regulile stricte ale înălțurii vocilor, deci de la cei care au exersat în forme artistice superioare, prin tematica imitației, principiile contrapunctului primitiv de tipul *organum*-ului (dublu – *duplum*, sau triplu – *triplum*), magister Leoninus și Perotinus (care au activat pe lângă catedrala Notre-Dame din Paris, în secolul XII și, respectiv, XIII), ca și de la nobilii care practicau cântarea cavaleriească (*trubaduri*, *truveri*, *jongleurii*) la cei care largesc sfera esteticii muzicale prin cuprinderea și legiferarea unor procedee noi, utilizate ulterior pe scară largă mai ales în direcția alternării consonanțelor și disonanțelor ca și a perfecționării tehnicii de construcție a instrumentelor.

După anul 1180, mentalitățile cu privire la artistul ce practica muzica încep să se transforme. Rămas încă în anonim, creatorul și interpretul muzicii sale a început să fie reconsiderat în sensul că titlul de „musicus” era atribuit numai teoreticienilor capabili să se integreze prin speculațiile lor concepțiilor filosofice oficial acceptate, practica muzicală, creația și interpretarea acesteia fiind socotite temporare, deci, efemere.

Această perioadă este socotită de către muzicologi drept o etapă de trecere spre cea care va duce la clarificarea unor noțiuni. Odată cu

apariția tratatelor teoretice se va cristaliza noțiunea de *Ars Antiqua* (artă veche), noțiune ce se referea la muzica polifonică bisericească a sec. al XIII-lea, raportată la etapa de început a acestui tip de muzică din secolele anterioare, ajungându-se printre altele și la o apreciere conștientă a valorilor.

Cântecul popular este numit în această perioadă *cantilena* (din it., fr. – cântec liric sau epic executat într-o mișcare moderată). Denumirea a fost dată în sec. al XIV-lea de către Johannes de Grocheo, pentru a-l delimita de cântecul cult.

Cântecele populare se deosebeau după specificul local și după origine. Astfel, ni s-au transmis următoarele tipuri de cântece populare: *rondeau* (rotunda), care avea structură cuplet-refren, fiind cântat de către tinerii din Normandia; *stantipes* sau *ductia*, cu structura și modul de interpretare asemănătoare cântecului normand prezentat anterior, dar de origine franceză și spaniolă; în Bretania, cântecul popular era alcătuit din 8 silabe, fiind denumit *lai*, ulterior împrumutat și de cântăreții ambulanți din ținuturile germanice.

Sub influența *cântecelor cavalierești*, au fost adoptate în repertoriul cântăreților populari *immurile*, traduse din limba germană, franceză etc., în limba latină, precum *cântecele epice* care relateau episoade din luptele și din viața cruciaților.

Practicienii cântecelor populare erau artiști ambulanți ce interpretau vocal (de cele mai multe ori) sau instrumental aceste cântece, în târgurile și bâlciurile vremii. După zonele cărora le aparțineau, purtau diferite nume, precum: *jongleur* în Franța, *spielmani* în Germania, *mistreli* în Anglia și *menestrelli* în Italia.

După unii cercetători, toți acești artiști ar fi fost urmașii mimilor și ai saltimbancilor orientali. De asemenea, au avut o importanță deosebită în vehicularea cântecelor de la un ținut la altul. Spre sfârșitul sec. al XII-lea s-au unit în bresle, prima atestată fiind cea a jongleurilor francezi, bresle de unde marii feudali își recrutau muzicanții ce activau la curțile acestora.

Cântecul cavaleresc. Laic prin excelență, a fost legat de conduita de viață a feudalilor, dezvoltându-se cu precădere în perioada secolelor XI-XIV. Există suficient de multe relatări despre arta și muzica din această perioadă, în special în literatură, în sculptură, în pictură, în relatările istorice ale vremii sau în tratatele teoretice, din

care reiese pregnant faptul că în protocolul curților nobiliare cultivarea artelor constituia un semn de mare rafinament.

Cântecele cavalierești aveau tiparul melodic supus strofei melodice și originea în cântecul și dansul popular. Începând cu secolul al XIII-lea, structura melodico-ritmică a acestor cântece a intrat și în muzica polifonică compusă fie de către laici, fie prin mănăstiri. Interpreții ce practicau acest gen se numeau: *trubaduri* în sudul Franței, *trouveri* în nordul ei, *trovatore* în Italia, *minnesănger* (tradus prin „cântăreț al dragostei”) în Germania.

Cu timpul, s-au dezvoltat adevărate centre de creație poetico-muzicale ale cavalerilor în orașe precum Toulouse, Poitou, Brabant, Aragon, Castilia, dar și în ținuturile engleze sau germane. Din documentele scrise ale acestei perioade aflăm despre cei mai vestiți cavaleri-cântăreți, fiind menționați: *Guillaume de Poitiers* (sec. XI), *Bertrand de Ventadour*, regele *Richard Inimă de Lau* (sec.XII), *Adam de la Halle*, *Walter von der Vogelweide*, *Wolfram Eschenbach* (sec. XIII).

Iată două cântece specifice repertoriului cavaleresc:

Exemplul 13



Exemplul 14



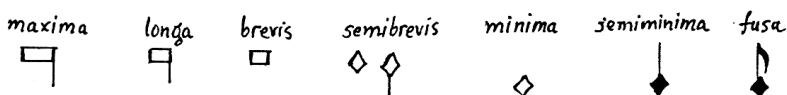
Instrumentele muzicale la care cântau acești cavaleri au rămas imobilizate în picturi celebre, o mică parte dintre ele fiind descrise și în unele manuscrise ale vremii. Cele mai folosite erau instrumentele cu coarde: *harpa* și *lira*, instrumente aduse din Orient în perioada de început a feudalismului, *chrotta* – instrument cu coarde și arcuș

provenit din Anglia și Irlanda, *fidula* – instrument ce avea cutia de rezonanță în formă de pară, *viella*, *viola* – acești adevărați strămoși ai viorii actuale fiind cele mai uzitate instrumente cu coarde. Din categoria instrumentelor de suflat amintim: *flautele*, *musetta* (cimpoiul), *trompeta*, *trombonul*. Drept instrument de percuție era folosit *jocul cu clopoței* (fr. *Carillon*; gr. *Glockenspiel*).

Notația muzicii cavalerești s-a bazat pe cea bisericească din vremea respectivă, derivată din *neumele* folosite în perioada timpurie a feudalismului și adaptată noilor cerințe de a fixa înălțimea și durata sunetului. După fizionomia semnelor, acest tip de notație s-a numit *cvadrată*.

Semnele care notau duratele sunetelor erau: *Maxima*, *Longa*, *Brevis*, *Semibrevis*, *Minima*, *Semiminima*, *Fusa*.

Exemplul 15



Odată cu destrămarea vieții de fast a castelanilor și cu precădere a privilegiilor acestora, în secolul al XIII-lea, arta cavalească și cântecul specific acesteia au fost date uitării, dar treptat, astfel că, în perioada de pregătire a Renașterii, încă se mai auzeau acordurile muzicii cavalerești.

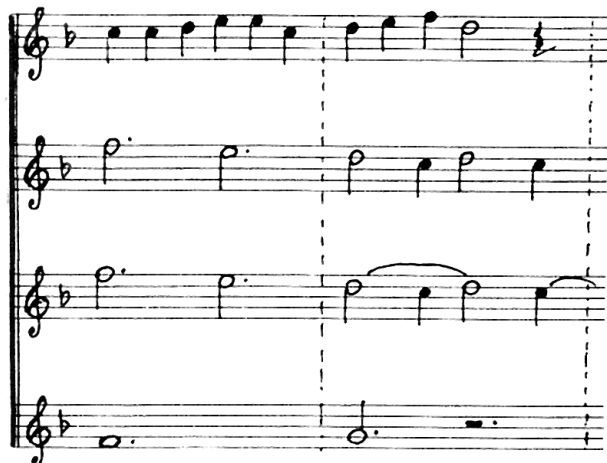
Cântecul polifonic bisericesc din această perioadă îmbină melodiile gregoriene cu cele laice, acest procedeu având drept rezultat melodii mai bogate și mai expresive. Teoreticienii timpului au analizat acest procedeu, stabilind noi reguli și un sistem polifonic de cânt.

Francesco din Colonia (secolul XIII), în lucrarea *Compendium discantus*, propune o nouă ordine a consonanțelor și a disonanțelor. În perioada secolelor XII-XIII, la Paris s-a dezvoltat o *școală de cânt bisericesc* pe lângă catedrala Notre Dame, denumită chiar *Școala de la Notre Dame*. Concepțiile promovate în cadrul acesteia au influențat muzica secolelor la care facem referire, atât în Franța, cât și în alte state europene.

În cadrul acestei școli au activat muzicieni englezi, germani, spanioli, italieni, care i-au constituit și i-au dus faima peste tot în Europa. Principalii reprezentanți ai școlii au fost: *Magister Leoninus* – în secolul al XII-lea, *Magister Perotinus*, distins cu titlul de *magnus* –

în secolul al XIII-lea. Genul muzical practicat de cei doi se înscrie în categoria *organum*, primul dintre acești compozitori realizând organum-ul dublu, iar cel de-al doilea organum-ul triplu și cvadruplu.

Exemplul 16



Magister Perotinus a compus genul de *conductus*, în care basul este sub forma unei melodii, alta decât cea gregoriană tradițională.

Sec. al XIII-lea se remarcă prin apariția unui nou gen muzical, denumit *motet* (fr. *Mot*, cu sensul de „cuvânt al tenorului”). În noul gen, vocea a doua primește un text legat de cel al cantusului principal.

Pe parcursul acestui secol, compozițiile devin mai libere, în sensul în care, alături de textul religios al melodiilor principale, apar texte laice la celelalte voci. De asemenea sunt semnalate și alte genuri muzicale la fel de libere ca motetul, precum: *hoquetus*, *rondelli*, *laude*, în fapt denuri neliturgice.

Cu toată această liberalizare, se menține *drama liturgică*, ce conținea alături de imnuri religioase și melodii laice ale căror texte erau în dialectele regionale de unde proveneau.

De la ceea ce era teoretizat și statuat în epocă drept *ARS ANTIQUA* (linia principiilor practicate de școala de la Notre-Dame), la *ARS NOVA* (teoretizată de Philippe de Vitry în tratatul asupra compoziției muzicale – 1330)), se face trecerea către lucrări de rezonanță și mare circulație în epocă, semnate de Guillaume de Machault, ilustru

reprezentant al scriiturii componistice a vremii, prin utilizarea virtuozității instrumentale, ca și prin intermediul ansamblurilor instrumentale.

Așadar, sfârșitul epocii *Ars Antiqua* a însemnat închiderea perioadei de cultură mănăstirească pentru Europa occidentală. Totuși, muzica bisericească s-a dezvoltat în continuare, coexistând cu cea laică, supunându-se influențelor acesteia, la acest proces contribuind mult și specificul național, deschizându-se astfel drumul Renașterii.

4. *Cultura muzicală în perioada Ars Nova (secolul XIV)*

În plan general, despre cultura muzicală a acestei perioade se poate spune că a introdus în morfologia muzicii de cult, ce era încă dominantă, elemente profane, prin compozițiile de muzică laică elaborate pentru prima dată acum. Această etapă, precursoră a Renașterii, va fi numită de către *Philippe de Vitry*, într-unul dintre tratatele sale, *Ars Nova* (arta nouă). Sensul acestei denumiri, dat de autorul citat, este acela de creare a *muzicii culte profane*. Autorul va propune și niște reguli noi de compoziție, emițând judecăți de valoare asupra muzicii practicate în perioada anterioară, *Ars Antiqua*. Din documentele rămase sub formă de manuscrise aflăm și despre centrele principale muzicale ale acestei perioade: Franța și Italia.

Ars Nova în Franța. Le roman de Fauvel, terminat în 1314 de către Gervais du Bus, scris ce are subiectul plasat în lumea animalelor, cuprinde pe lângă povestirile cu caracter moralizator și cântece notate neumatic (motete etc.), introduse în acest document reprezentativ pentru această etapă a Ars Novei franceze de către *Chaillon de Pestain*. Motetele profane cuprinse aici însoțesc tematica textelor satirice, iar *cântecele laice propriu-zise* apar în apendice, sub formă de: *rondeaux*, *virelais*, *ballades*, compuse de *Jehannot de l'Escurel*, având o mare cantabilitate.

Poetul și compozitorul *Guillaume de Machault* (1300-1377) a fost primul compozitor care, supraveghind copierea creației sale, o va clasifica în genuri ce cuprind, pe lângă cele liturgice și balade, *lais* (cântece lumești), *rondeaux*, *virelais*. În acest fel, autorul este socotit a fi clasicul baladei culte laice, ridicând valoarea muzicii populare la profesionalism. Creația sa cuprinde: *balade* – care au text în limba

franceză, conținut liric, structură cuplet-refren și sunt construite pe două voci; *motete* pe 3-4 voci – având text în limba franceză, genul fiind adaptat muzicii lumești, cu un caracter izoritmnic și izoperiodic (potrivirea ritmului și perioadei muzicale la fraza muzicală, element ce reprezintă primul pas spre încadrarea metrică și frazare; *missa* – gen în care compozitorul realizează, prin melodiile libere pe care le folosește, o gradare emoțională a părților și o legătură între acestea. Melodia simplă în ritmică binară se poate observa în exemplul următor, *Chanson Ballata* de Guillaume de Machault:

Exemplul 17



Teoria muzicală din perioada Ars Novei franceze a renunțat la ritmica modală ce stingherea cursul continuu al melodiei, apărând principiul izometriei. În genurile muzicale existente, vocea superioară conducea, disonanțele aveau dezlegare prin mers treptat; de asemenea, pasajele cromatice au căpătat valoare expresivă; vechiul sistem modal a fost îmbogățit prin impunerea treptată a modului major ce cadența pe treptele V – I; cantus firmus-ul gregorian nu mai era respectat; vocile tenorului și contratenorului încep să fie înlocuite cu instrumente muzicale.

Ars Nova în Italia. Pentru început, mișcarea muzicală nouă italiană a fost influențată de francezi, prin intermediul casei de Anjou. Orașele care ajunseseră la o stare economică dezvoltată au înflorit și din punct de vedere cultural: Florența, Veneția, Genova, Verona, Padova, Milano.

Practica muzicală a evoluat și datorită competiției care exista între diferitele curți princiare. Mențiuni în care este adus un elogiu muzicii de la începutul sec. al XIV-lea au fost făcute de Dante Alighieri în *Divina Comedie – Paradisul*, cântul 23, vers.97-102, 127-129. Arta practică de instrumentiști ambulanți, constituiți în asociații, era una improvizatorie, parte din aceste piese muzicale rămânând sub formă de manuscris.

Tipul de muzică laică cultă italiană s-a dezvoltat după modele proprii, iar până la jumătatea sec. al XIV-lea erau deja cunoscuți doi compozitori ce făceau parte din grupul florentinilor – *Jacopo da Bologna* și *Giovanni da Cascia*. Un alt compozitor cunoscut în Florența acelei perioade, instrumentist desăvârșit și poet în același timp, a fost *Francesco Landini*. Acesta a compus genuri muzicale noi, precum *madrigalul*, *caccia* și *ballata*.

Madrigalul secolului al XIV-lea este la origine un cântec păstoresc. Apare sub formă de poezie cântată, având un text cu 2-3 strofe, încheiate cu un scurt refren. Subiectele erau de obicei idilice, erotice sau existențiale. La început, era scris pe două voci, cea de-a doua evoluând liber pe o scriere melismatică, pentru ca în a II-a parte a secolului să se mai adauge o voce, toate cele trei voci având un singur text, existând însă menționate ca excepții, madrigalele având texte diferite pentru cele trei voci. Landini a repartizat episoadele textelor alternativ pe cele trei voci.

Caccia în secolul al XIV-lea era un cântec aristocratic, la început cu tematică vânătoarească, care, pe parcurs, a intrat în genul cântecului orășenesc. Din punct de vedere muzical, este un canon pe două voci, căruia i se alătură un tenor instrumental (bas de susținere), peste care apar imitații ale strigătelor de vânătoare.

Ballata din sec. al XIV-lea deriva din cântecul de joc. Compusă inițial pentru 1-3 voci, într-o formă asemănătoare madrigalului, va deveni un cântec cu acompaniament instrumental. Pornindu-se de la acest gen, s-a dezvoltat o practică instrumentală legată de muzica de dans, care a intrat și în colecții (*Squacialupi Codex*), tinzându-se în perioada următoare spre profesionalizarea acesteia. Să urmărim un fragment de *Ballata*, pe 3 voci, de Francesco Landini.

Exemplul 18

The musical score is a three-part setting of a Ballata by Francesco Landini. It is written on three staves. The top staff is a vocal line in the treble clef, the middle staff is a vocal line in the treble clef, and the bottom staff is a tenor line in the bass clef. The lyrics are: "Per quest'a-mor'ed a-spra di-par-ti". The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with a final cadence marked by a double bar line and a fermata.

Muzica vocală în Anglia. Cântăreții misionari, elevi la *Schola Cantorum* din Roma, au adus în secolul al VI-lea cântarea gregoriană, curând după trecerea la creștinism a populației britanice, și pe teritoriul englez. În secolele ce au urmat, cântările liturgice s-au înmulțit, dat fiind faptul că englezii, asemenea altor popoare nordice, au manifestat încă de timpuriu un pronunțat simț armonic. Imnul către Sfântul Magnus reprezintă un document important al secolului al XII-lea, care demonstrează faptul că melodia de bază a căpătat înveșmântare armonică primitivă, prin întregirea acesteia cu o terță inferioară.

Exemplul 19



În ținutul Wales, primul canon cunoscut în istorie este creația probabilă a călugărilor și se numește *Summer is icumen*.

Exemplul 20

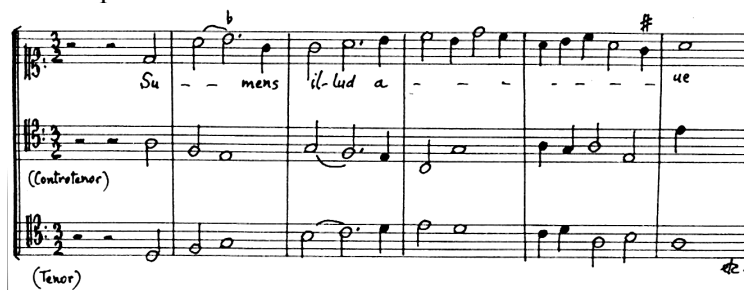


Un impediment în dezvoltarea muzicii vocale engleze l-a constituit faptul că unificarea lingvistică s-a făcut abia în epoca elisabetană, până atunci vorbirea făcându-se în graiuri. Imnurile erau creații foarte importante pentru școala engleză vocală, apropiindu-se de cântecele corale tradiționale.

Se observă din cele expuse că stilul polifonic existent pe teritoriul englez era unul autohton, aplicat deopotrivă atât cântecelor cu caracter religios, cât și celor laice. Primul compozitor reprezentativ al englezilor a fost *John Dunstable* (1370-1453), autor de muzică religioasă și laică, cunoscut matematician și astrolog. Structura

melodică a compozițiilor sale arată frecvența elementelor pentatonice, influența puternică a muzicii populare. Să urmărim *Motetul* de J. Dunstable:

Exemplul 21



Alături de Dunstable s-a mai remarcat și compozitorul *Lionel Power*, cei doi creând misse, motete etc., în sistemul Fauxbourdon, conductus, precum și în maniera melodiilor melismatice și variate ritmic.

Ars Nova engleză se va dezvolta cu adevărat abia în secolul al XV-lea, sub influența școlii flamande.

5. *Renașterea – Etapa culminantă a polifoniei vocale (secolele XV-XVI)*

Renașterea reprezintă perioada din istoria Europei cuprinsă în linii mari între sec. XV-XVI, perioadă care va aduce o răsturnare a concepțiilor culturale existente până atunci. Se caracterizează prin laicizarea conceptelor fundamentale, sporirea interesului pentru om și natură, reînviindu-se tradițiile filosofiei antice grecești, mergând spre combaterea scolasticii și dogmatismului medieval. Toate domeniile artistice au cunoscut transformări profunde în această perioadă.

Epoca de aur a polifoniei vocale, cuprinsă în aceste secole, este generată în baza dezvoltării polifoniei de la rudimentele sale la construcții impresionante; la rândul ei, creația muzicală este susținută de dezvoltarea școlilor de cântare corală, în consens cu dezvoltarea formelor de manifestare artistică specifice curților europene. În acest fel se disting noi școli de compoziție. Cea franco-flamandă în care se disting nume ca Gilles Bincois, Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem,

Jakob Obrecht și Josquin des Pres, un loc aparte deținându-l Adriaen Willaert, compozitor flamand a cărui artă îi va înrăuri pe compozitorii școlii venețiene; alături de influența directă a acestuia, școlile de compoziție din peninsulă vor fi influențate inclusiv de dese popasuri ale unor Dufay, Obrecht sau Josquin des Pres la curțile italiene.

Școala romană reprezentată în mod strălucit de Giovanni Pierluigi da Palestrina și de Luca Marenzio și cea venețiană – prin Andrea și Giovanni Gabrielli – au avut un cuvânt important în direcția statuării noilor genuri vocale, fie acestea madrigale sau motete în care arta polifoniei excela prin căutări în direcția perfecte îmbinări între imagistica verbală și cea sonoră. Creația lor și a altor compozitori ce se revendica de la școala acestor maeștri a înrăurit mulți compozitori, arta germanului Hans Leo Hassler stând mărturie în acest sens.

Pe continent, Franța se remarcă prin neîncetatele procedee prin care prozodia franceză determină alura discursului melodic în creația lui Clement Janequin, Guillaume Costeley, Claude Goudimel sau Claude Le Jeune, manieră ce va călăuzi componistica franceză secole de-a rândul; aceeași grijă pentru cuvânt și expresie melodică – la Thomas Luis de Victoria (Spania) sau în ținuturile britanice : William Byrd, Thomas Morley și John Dowland.

Cel mai ilustru nume, sinonim cu apogeul artei polifonice, rămâne cel al lui Orlando di Lasso, flamand de origine, cel care călătorind pe întregul continent va face din creația sa un corolar al celor mai reprezentative influențe: tradiția recunoscută a Flandrei, suplețea discursului muzical italian sau majestuozitatea și rigoarea formală de tip germanic.

Cultura muzicală în Flandra (secolul XV). Cultura acestor ținuturi este cunoscută sub denumirea de cultură și artă flamandă. Aceasta a purtat amprenta ideilor de independență și de progres. Secolul al XV-lea a constituit o perioadă a lărgirii sferei culturale care îmbina elementele de cultură celtică (Flandra), romanică (nordul Franței) și germanică (Burgundia). Artă flamandă cuprinde elemente ale Ars Novei franceze și italiene, la rândul său influențând arta engleză și spaniolă, în secolul al XV-lea creându-se condiții pentru afirmarea umanismului de tip renescentist. Până în secolul al XVII-lea, Țările de Jos au fost socotite „O insulă de gândire liberă”.

Cultura și practica muzicală au dezvoltat cu precădere, în anumite centre, muzica laică, formațiile corale alcătuite după modelul de la Notre Dame, iar în cadrul manifestărilor culturale devenite necesare etichetei nobiliare au promovat genuri muzicale laice precum: rondeaux, ballada, chanson-ul etc. Muzicanții au excelat prin tehnica de interpretare a muzicii instrumentale. Din acest punct de vedere, acesta înlocuia de multe ori o voce, instrumentele preferate fiind *luth*-ul, *viella* și *orga*.

După 1420, dovezile sunt tot mai numeroase că întreg repertoriul muzicii corale era acompaniat de instrumente. Este de remarcat și faptul că, încet-încet, instrumentiștii își consolidau drepturile civice, pregătindu-se în acest fel trecerea spre profesionism.

Școala flamandă de compoziție. În cadrul acestei școli exista o largă preocupare pentru cultivarea muzicii laice, fapt datorat spiritului renascentist care direcționa cultura la acea dată. Cei mai mulți compozitori ai școlii au fost de origine flamandă, dar sunt menționați în același timp și germani, și italieni, și francezi, datorită marii deschideri a acestei școli către cultura europeană. Pe parcursul secolelor XV-XVI au existat șase generații de compozitori.

În sec. al XV-lea este creată *prima școală neerlandeză*, care a avut principii clare de compoziție, și anume:

- genurile liturgice (misse, motete) au coexistat cu genurile laice (chanson);

- compozitorii neerlandezi ai acestei epoci au preluat motive cu structură polifonică, prelucrându-le la patru voci, introducând și elemente de canon pe motivul inițial, deschizând astfel poarta imitației;

- se constituie și se aplică *principiul canonului* - cântatul în canon, fiind de origine populară, a fost adaptat și prelucrat în sistemul polifonic deja existent;

- în cadrul școlii, canonul se numea *fugă* și apărea în diverse ipostaze: cântată de la sfârșit la început, prin răsturnarea intervalului etc.;

- genul preferat de compozitori era motetul, care în acest secol a devenit un gen vocal-instrumental pe 3-4 voci, creând astfel posibilitatea apariției rudimentelor de armonie, prin suprapunerea celor patru voci, grupate două câte două;

- missa scrisă în această perioadă a fost influențată de cântecul popular, iar scriitura sa era polifonică;

- chanson-ul constituia un gen practicat în care exista supremația vocii superioare, cuprindea o melodie liberă pe 2-3 voci, tematică literară lirică, satirică sau dramatică, înfățișând întâmplări din viața cotidiană sau biciuind unele moravuri;

- reprezentanții acestei școli nu dădeau importanță elementelor timbrale, iar intervenția instrumentelor era improvizatorică;

- abia prin Josquin des Pres, muzica instrumentală s-a impus, prin crearea partidelor instrumentale, în conexiune cu cele vocale, în cadrul genurilor polifonice. Crearea muzicii instrumentale pentru clavecin, luth, orgă, instrumente de suflat și coarde, a dus la apariția genului *fantasia*, special pentru instrument, inspirat din repertoriul laic.

Reprezentanții de seamă ai primei școli neerlandeze au fost: *Guillaume Dufay* – care a continuat concepțiile de compoziție ale lui Machault și Dunstable, *Jan Ockeghem* – elev al lui Dufay, care a compus misse, motete, cântece liturgice, *Josquin des Pres* – elev al lui Ockeghem, compozitor de misse, motete, corale duble, ce manifesta o pronunțată tendință spre omogenizarea și egalizarea vocilor.

În sec. al XVI-lea s-a dezvoltat o a doua școală neerlandeză, reprezentată prin *Adriaen Willaert*, *Orlando di Lasso* și *Jan Pieter Sweelinck*.

Orlando di Lasso (1532-1594) a activat în cadrul mai multor curți princiare, însușindu-și specificul genurilor laice și liturgice, creația sa cuprinzând 60 de volume cu diverse genuri: chanson, lied la 4 voci, motet la 4 și 5 voci, misse scrise pe 5-6 voci. Exemplul următor ilustrează desfășurarea imitativă pe 8 voci a unui madrigal de Orlando di Lasso:

Exemplul 22

The image shows a musical score for a madrigal by Orlando di Lasso. It consists of three staves, labeled S (Soprano), T (Tenor), and B (Bass). The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are written below the staves: "la, o che bon' re-cho Pi-gia-we". The score illustrates an imitative texture, with the voices entering in sequence, each imitating the others.



Acești compozitori au devenit promotorii unei noi concepții, care tindea spre integrarea artistului în universalitate. Prin activitatea lor, au pus bazele noilor școli de compoziție italiene, franceze, spaniole și germane din acest secol.

În Italia s-au remarcat două școli: școala romană și cea venețiană.

Școala romană a dezvoltat conceptul componistic italian al secolului renascentist, prin compozitorii săi care au transformat muzica polifonică în muzică monodică, fundamentând noi genuri laice, precum *cântecul de carnaval* și *madrigalul*.

Principalul reprezentant al acestei școli este *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (1525-1594), care a compus atât genuri laice, cât și bisericești, cu predilecție vocale, înlăturând melismele din compozițiile sale și făcând trecerea de la gândirea polifonică la cea armonică. Renumita sa *Missa Brevis*, a fost considerată etalon pentru stilul polifoniei vocale religioase, în Italia, stilul palestrinian fiind definitoriu pentru această epocă istorică.

Exemplul 23



Școala venețiană este reprezentată în acest secol de *Cipriano da Rore* – care introduce alterațiile în sistemul tonal, de *Giovanni Gabrielli* (1557-1612) – care, reluând o veche practică a instrumentelor în cântecele laice, a compus o parte introductivă la piesele corale, denumind-o *simfonia*. Tot în cadrul acestei școli a activat și *Adriaen Villaert*.

Școala franceză este reprezentată în acest secol prin *Clement Janequin*, *Clement le Jeune* și *Clement Marot*. Aceștia au promovat un stil cantabil, bazat pe cel armonic și pe prelucrarea polifonică la 4 voci. Au compus cântece laice, muzică instrumentală și au făcut prelucrări ale unor dansuri.

Școala spaniolă. Unicul reprezentant de seamă al acesteia este *Luiz de Millan*, al cărui repertoriu se bazează pe cântecul popular spaniol. În cadrul acestei școli s-au promovat genuri specifice precum *balada* și *romanța*, alături de cântecele de dans și de petrecere.

Școala germană. În cadrul ei s-a dezvoltat genul cult de *lied*. S-a adoptat o scriitură polifonică pentru creația laică și bisericească, dezvoltându-se în același timp o școală de cânt și de maeștri cântăreți, dintre care s-a remarcat *Hans Sachs*. În principalele orașe germane (Nürnberg, Heidelberg etc.) au apărut colecții de cântece care cuprindeau lieduri, cântece religioase, cântece și repertorii de cântece protestante. Reprezentanții acestei școli au fost *Thomas Stoltzer* și *Hans Leo Hassler*, care au promovat muzica instrumentală pentru orgă și clavecin, alături de genurile vocale (madrigale, canzonete, prelucrări corale, variațiuni pe teme de coral etc.).

Școala engleză. În sec. al XVI-lea, în Anglia, *madrigalul* a fost genul muzical important, alături de care au apărut și alte genuri muzicale precum: *catch*, *air*, *song*. Alături de acestea s-a compus și muzică instrumentală, în special pentru virginal. Reprezentanții de seamă au fost *Thomas Morley*, *John Bull* și *William Byrd*.

Muzica instrumentală. Secolul al XVI-lea aduce cu sine dezvoltarea unei arte instrumentale profesionale. Piesele muzicale au fost create pentru orgă, clavecin, virginal, luth și violă. Genurile noi care s-au dezvoltat au fost: *sonata* – care era de două feluri: „da cantare” (vocală) și „da suonare” (instrumentală); *ricercar*-ul – un gen polifonic; *suita* – gen ciclic; *fantasia* – monotonatică; *canzona* – o prelucrare instrumentală a chanson-ului vocal.

6. *Cultura muzicală românească în secolele V-XIII*

Practicile magice prezente în perioada preistorică (ritualurile primitive legate de obiceiurile calendaristice, obiceiurile legate de familie și repertoriul păstoresc – după presupunerile istoricului Jordanes – în secolul VI, ar fi luat naștere cântecele epice) s-au perpetuat și în perioada de început a feudalismului.

Din punct de vedere muzical, cântecele ceremoniale menționate mai sus au: un caracter diatonic al melodiei; o structură ritmică bogată; execuția vocală în grup, cântarea fiind alternativă sau antifonică, însoțită câteodată de instrumente de percuție sau membranofone; emisia vocală „de piept”; emisia instrumentală netemperată.

În sec. al VI-lea a pătruns și la noi creștinismul, care a fost instituționalizat abia în secolul X, prin organizarea centrelor de cult, unde se folosea limba slavonă. Cântările religioase erau prelucrări ale imnurilor bizantine, iar fenomenul răspândirii muzicii bizantine la noi prezintă particularități distincte în cele trei provincii românești. Gheorghe Ciobanu, muzicologul care a studiat acest fenomen, susține că în Țara Românească și Moldova cântarea liturgică este de origine bizantină, iar în Transilvania au fost aduse elemente de cântec gregorian.

De timpuriu, cântările de cult au îmbinat influențele bizantine cu elementele de cântec popular autohton, în structura modală. Cel mai vechi document care conține foarte multe dintre cântările executate cu prilejul diferitelor ceremonii religioase este un *Evangheliar* datat din secolele VIII-IX.

Arta de curte. Din cercetările efectuate reiese că la curțile voievodale exista un repertoriu de balade și că se cânta din cimpoi, fluier, trâmbiță, bucium, tobe etc. În secolul al XIII-lea sunt semnalati primii organiști la Sibiu. Tot în acest secol, este menționat faptul că baladele țărănești și cântecele epice ajunseseră la o mare dezvoltare. De asemenea, avem știri care se referă la prezența muzicii militare a oștirilor țărănești care foloseau tobele și trompetele pentru îmbărbătarea trupelor în luptă.

Așadar, perioada de trecere la feudalism cunoaște o cultură muzicală ce amplifică elementele anterioare, îmbogățindu-le cu noi elemente de structură, în conformitate cu mentalitățile timpului. Apar, de asemenea, genuri noi precum cântecul epic, se cristalizează anumite obiceiuri, limba în formare jucând un rol însemnat în dezvoltarea repertoriului de cântece de la noi.

7. Cultura muzicală românească în secolele XIV-XVII

În această perioadă se remarcă înființarea centrelor culturale pe lângă mănăstiri, promovându-se o cultură bizantină. Curțile domnești au devenit și ele centre culturale, alături de mănăstiri. De asemenea, satul a ocupat un rol important în dezvoltarea culturală, în acest perimetru dezvoltându-se genuri precum: *balada, doina, colindul, cântece și dansuri păstorești*.

La începutul sec. al XVI-lea, a apărut și în Țările Române tiparul, element care va avea un rol important în răspândirea culturii și cristalizarea limbii române. Spiritul renesantist a fost cultivat prin umanistii *Nicolaus Olahus* și *Johannes Honterus*.

În sec. al XVII-lea, limba slavonă a fost definitiv înlocuită cu cea română, dezvoltându-se o serie de mișcări reformatoare în spiritul tradiției romanice.

Cultura muzicală s-a aflat sub influența reformelor culturale, tendința generală fiind aceea de acceptare a elementelor renesantiste. Sunt semnalate, pentru această perioadă, o serie de manuscrise, prezența unor școli de tip latin (Școala din Scheii Brașovului, Școala de la Cotnari, Bistrița etc.) și a unor spectacole teatrale însoțite de muzică. Direcțiile pe care s-a dezvoltat muzica în această perioadă sunt acelea ale creației folclorice și ale creației religioase, în principal, precum și muzica de curte.

Creația folclorică a dezvoltat genul *cântecului bătrânesc*, a *cântecului liric și dialectal, doina, balada, cântecul de haiducie, colindul, cântecele și dansurile păstorești*. Este de menționat nașterea în această perioadă a baladei *Miorița*, baladă cu caracter păstoresc ce cunoaște o multitudine de variante literare și muzicale. *Doina*, ca gen, va apărea spre sfârșitul perioadei feudale, fiind menționată de către Dimitrie Cantemir. Genul atrage atenția prin caracterul improvizatoric al melodiei, unitatea stilistică pe întreg teritoriul țării și prin maniera specifică de interpretare. *Cântecele dialectale* demonstrează unitatea sistemului muzical românesc, avându-și originea în zone sau vetre folclorice.

Muzica de curte s-a dezvoltat, după atestările pe care le avem, începând cu sec. al XV-lea, grație diferiților muzicanți ce cântau la curțile domnești. Tot din acest secol datează primele mențiuni asupra practicilor lăutărești, iar din sec. al XVI-lea apar mășcăricii și

carachiozii, ale căror producții erau însoțite de muzică și aveau un pronunțat conținut social. În afara acestui tip de muzică de curte, în secolul al XV-lea începe să se dezvolte o muzică orășenească.

Muzica de cult (religioasă) s-a manifestat cu precădere prin școlile de cânt bisericesc. Astfel, în jurul anului 1500 este menționată existența primei școli de cânt bisericesc de tip bizantin la mănăstirea Putna, școală ce a durat aproape un secol. În 1429 este semnalat un *Evangelhilar* tipărit la mănăstirea Neamț. După 1500, numărul cărților religioase traduse și tipărite în Țările Române a sporit. Cântarea în limba română și greacă s-a menținut mult timp, pe multe din documentele bisericești găsindu-se melodii populare (ex. *Psaltirea lui Dosoftei*), culese și tipărite în secolul al XIX-lea de Anton Pann.

Din surse iconografice aflăm despre instrumentele muzicale folosite de români în această perioadă (cobza, buciumul) sau despre dansurile executate (hora).

Documentele muzicale care ne-au rămas sunt următoarele: *Codex Sturdzanus* (1550-1580) – în cadrul acestuia fiind relevată existența cântecului de lume; *Cronica lui Sebastian Tinodi* (Cluj, 1554) – pune în valoare melodiile epice de inspirație populară.

Dintre compozitorii epocii îi cităm pe: *Valentin Bakfark* – originar din Brașov, care a scris 10 fantezii, a transcris motete și a creat o școală de polifoniști în Transilvania; *Johannes Honterus* – cărturar umanist, născut la Brașov, care a scris piese polifonice la 4 voci, bazate pe metrica antică și ode pentru uz didactic în favoarea educării umaniste a tineretului; *Ion Căianu* – călugăr franciscan român din Transilvania, autor, printre altele, și a unei antologii muzicale (*Codex Caioni*), ce cuprinde misse, imnuri religioase, motete, cercări, dansuri valahe (*Banul Mărăcine*, *Cântecul Voievodesei Lupu*); *Daniel Speer* – a cules folclor românesc pe care l-a prelucrat sub formă de muzică pentru scenă, publicând în 1688 *Wallahisch Ballet*.

Înscriindu-se în familia europeană, cultura muzicală românească din această perioadă a urmat în linii mari dezvoltarea generală. Formele muzicale instrumentale și vocale culte s-au aflat și ele în strânsă legătură cu cele omologate din Europa occidentală, iar muzica religioasă de rit ortodox s-a pliat pe tradiția muzicii bizantine, fapt ce demonstrează apartenența noastră la complexa cultură și spiritualitate universală.

V. CULTURA MUZICALĂ ÎN BAROC

1. *Caracteristici generale*

Derivând din francezul *baroque* = bizar, ciudat, perioada este delimitată în istoria artelor de sfârșitul Renașterii (secolul XVII) și mijlocul sec. al XVIII-lea. Suficient de mult controversat, termenul desemnează noul stil care a apărut în arta apuseană și central europeană, artă ce a îndepărtat tradiția și echilibrul specific Renașterii, cultivând varietatea și grandoarea formelor, bogăția ornamentației, libertatea și fantezia exprimării.

În muzică, Barocul a dus la apariția unor forme și genuri noi, caracterizate printr-o mare libertate de expresie și inventivitate. Din acest punct de vedere, muzica acestei perioade reușește să ofere prima sinteză în cultura muzicală vocal-instrumentală, turnând în forme noi, atât experiența muzicii vocale (omofonia liturgică a cântecului gregorian, cântecul popular și coralul protestant), cât și experiența muzicii instrumentale culte și populare, practicate în perioada renascentistă.

Specialiștii identifică trei momente în desfășurarea acestei perioade baroce:

a) faza inițială, caracterizată prin înlocuirea treptată a muzicii corale polifonice cu omofonia cântecului solistic. Importanța acordată acestei voci superioare melodice, care iese în relief, duce la apariția unor genuri și forme noi, cele mai importante fiind opera, oratoriul și cantata. În același timp, se produce o înflorire a muzicii instrumentale, ce a determinat, de asemenea, apariția unor forme și genuri precum concertul, sonata și suita. Această primă fază se caracterizează printr-o muzică ce se desfășoară pe noi coordonate tehnice, destinate să slujească expresivitatea. Astfel, discantul devine solist, basul – acompaniator – nu se mai scrie decât cifrat, armonia capătă din ce în

ce mai multă importanță, apare o ritmică și metrică variată, susținută de un tempo corespunzător, compozitorii caută gradații și efecte orchestrale, precum și elemente de culoare și contrast, care să redea cel mai bine trăirile afective umane. Reprezentanții cei mai cunoscuți ai acestei perioade sunt Claudio Monteverdi, Pietro Antonio Cesti, Giovanni Gabrielli, Francesco Pietro Cavalli ș.a.

b) faza de mijloc corespunde înfloririi muzicii de operă, a baletului de curte și a operei balet. Aici se înscriu cu creații reprezentative francezii Charpentier, Cambert, Couperin, Lully, englezul Purcell. O înflorire deosebită cunoaște și muzica instrumentală, reprezentată în Germania de Pachelbel, Schutz, Kuhnau, iar în Italia de Vivaldi, Vitali, Alessandro și Domenico Scarlatti, Corelli etc. Tot în această perioadă încep să se contureze formele muzicale ciclice, precum sonata (da camera și da chiesa), suita, concertul instrumental (concerto grosso), care se bazează pe o construcție formală monotematică, unitate intonațională, la care se adaugă o bogată ornamentație a liniei melodice;

c) ultima fază se desfășoară cu aproximație între anii 1710-1750 și desemnează marea sinteză creatoare realizată de Georg Friedrich Haendel și Johann Sebastian Bach. În această perioadă s-a cristalizat și a fost teoretizată gândirea muzicală bazată pe tonalitate, sistemul tonal cu modurile major și minor. De asemenea s-a dezvoltat și sintetizat teoria muzicală, polifonia și armonia în cadrul sistemului tonal, lucrările teoretice cele mai însemnate aparținând lui Jean Philippe Rameau (*Tratatul de armonie*) și J.J Fux (*Gradus ad Parnassum*). În mod practic, toate aceste elemente se regăsesc în cele două volume ale *Clavecinului bine temperat* compus de J.S.Bach. Aici este relevat noul tip de polifonie bazat pe funcționalitatea armonică. Tot în această perioadă a barocului, orchestra se dezvoltă ca un ansamblu instrumental omogen, ce capătă independență, compozitorii scriind piese specifice pentru orchestră. Având un caracter de pregătire a epocii următoare, Clasicismul, această ultimă fază a barocului mai poate fi numită și Preclasicism, termen inexistent în istoria celorlalte arte, care denumesc această ultimă perioadă a Barocului, Rococo.

Ca o concluzie, putem afirma că epoca barocă (preclasică) pune în muzică bazele evoluției sale ulterioare, depășindu-se cadrul bisericesc, elementul laic devenind fundamental.

2. Genurile muzicale vocal-instrumentale

Cantata apare ca gen în secolul al XVII-lea, existența sa fiind menționată până pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, când devine gen muzical principal în cadrul bisericii evanghelice. Este un gen vocal-instrumental ce va cunoaște o mare răspândire în multe țări europene. În prima fază, era destinată doar unei singure voci, acompaniate, căreia i s-a adăugat ulterior corul. Structura sa s-a amplificat treptat, introducându-se, alături de părțile solistice și de cor, arii și recitative acompaniate de orgă sau de formații instrumentale. Mișcările sunt diferențiate, ajungându-se la 3-4 părți. Odată cu laicizarea muzicii, genul va fi interpretat nu numai în biserici, ci și în sălile de concert. În cele peste 200 de cantate religioase și laice compuse de J.S.Bach se poate urmări evoluția genului atât în conținut, cât și în formă, de la *Gott ist mein König* până la lucrarea umoristică cu subiect cotidian – *Cantata cafelei*. Au mai scris cantate: Alessandro Scarlatti, Jean Philippe Rameau, Dietrich Buxtehude, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Haendel ș.a.

Oratoriul apare cam la sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, odată cu opera, în Italia. La Roma, în 1600, E. del Cavaliere compune *La rappresentazione di anima e di corpo*, din care nu lipsesc recitativele vorbite și cele cântate. Multe dintre elementele proprii operei acelei perioade se regăsesc în oratoriul sus menționat. Uneori, genul a fost asemuit cu drama liturgică și pus în scenă ca atare. Începând cu 1640, Giacobbo Carissimi începe să contureze tipologia oratoriului, introducând alături de motete o serie de alte elemente ce aparțin laicului. De fapt, diferența dintre oratoriu și operă este că opera este gen dramatic pus în scenă și jucat de personaje, pe când oratoriul este interpretat în concert. Pentru perioada de care ne ocupăm, au mai compus oratorii Giovanni Battista Pergolesi, Nicola Porpora, Georg Friedrich Haendel, Johann Sebastian Bach.

3. Apariția și dezvoltarea operei în secolele XVII-XVIII

Opera italiană. În jurul anului 1580, Vincenzo Galilei, Ottavio Rinuccini, Giulio Caccini, Jacopo Peri și alții, conduși de Giovanni Bardi, au pus bazele unei reuniuni intelectuale umaniste denumite

Camerata florentină, a cărei activitate muzical-teoretică și creatoare se desfășura la Florența.

Prima consecință a acestei apariții a fost afirmarea *monodieiacompaniate* și a elementelor fundamentale ale melodramei: aria și recitativul. Contextul în care s-a dezvoltat această grupare era dominat de orientarea renașcentistă către valorile culturii antice, ceea ce a generat interesul pentru muzica dramatică (tragedia ca spectacol sincretic) a acelei perioade antice.

Grupul de intelectuali ce activau în cadrul *Cameratei florentine* dezbătea diferite probleme culturale ale epocii, între care, la loc de frunte, era problema înnoirii concepțiilor estetice și a manierelor stilistic-compoziționale muzicale. În acest context, grupul a militat pentru cultivarea monodieiacompaniate armonice cu discreție, care să fie strict subordonată textului poetic. În acest sens, Galilei, unul dintre componenți, compune *Cântul lui Ugolino* și *Lamentările lui Ieremia*, două lucrări vocale monodiceacompaniate de viole.

O nouă etapă în istoria Cameratei începe odată cu plecarea lui Bardi la Roma și cu mutarea întrunirilor în casa lui Giacomo Corsi. Grupării inițiale i s-a alăturat și Emilio de Cavalieri, Caccini, Jacopo Peri, Ottavio Rinuccini, Claudio Monteverdi și Torquato Tasso. Preocuparea predominantă a noilor veniți era introducerea noului stil în melodrama pastorală, gen foarte apreciat în epocă.

Spre sfârșitul sec. al XVI-lea au fost scrise primele opere, care însă nu s-au mai păstrat. Este vorba, cum notăm mai înainte, despre *Daphne* pe libretul scris de Rinuccini, având muzica de Giacomo Corsi. Prima operă care s-a păstrat în întregime este *Euridice* compusă în 1600 de Jacopo Peri pe un libret tot de Rinuccini. Această lucrare reconstituie tragedia antică cu același nume. Spectacolul era realizat cu mai multe personaje, cântând textulacompaniat de o mică orchestră, într-un cadru scenic organizat. Acesta avea să devină actul de naștere al noului gen muzical – opera.

Pentru ca textul literar să fie inteligibil, se impunea căutarea unor formule vocale care să oscileze între vorbire și cântare. Totodată, polifonia care până atunci dominase peisajul muzical, ceda locul melodieiacompaniate. Prima operă care corespundea ideii de spectacol muzical prin dramatismul recitativelor, inspirația melodică, folosirea cu ingeniozitate a resurselor orchestrale, a corului și a

baletului a fost *Orfeu* de Claudio Monteverdi, reprezentată în 1607, la Roma. Același Monteverdi a compus și opera *Încoronarea Popeei*, scrisă în 1643 și pusă în scenă la Veneția. Primul teatru de operă s-a deschis tot la Veneția, în 1673, stilul operei venețiene răspândindu-se în toată Italia, Germania și Franța. Unul dintre cunoscuții creatori de operă venețieni este și Antonio Vivaldi.

În prima parte a sec. al XVII-lea, și Roma s-a afirmat ca un centru în care se dezvoltă opera, cei mai cunoscuți compozitori care au activat acolo fiind Giulio Caccini, L.Rossi, St. Landini.

Claudio Monteverdi (1567-1643) s-a născut la Cremona și a fost compozitorul care a deschis drumul operei italiene, fiind în același timp și un foarte apreciat madrigalist. A avut o solidă îndrumare componistică și un talent înnăscut, la vârsta de numai 15 ani ajungând un virtuoz violonist și autor de *Cântece religioase*, publicate la Veneția. Tot aici a publicat și volumul de *Madrigale spirituale pe 4 voci*. Viața și creația sa se împart în două perioade: I. cea trăită la curtea ducelui Vincenzo Gonzaga din Mantua (1590-1613) și II. cea petrecută la Veneția, ca maestru al capelei Catedralei San Marco (1613-1643).

Anul 1607 este anul terminării operei *Orfeu* (o favola in musica), dar și cel al morții soției sale, astfel că mitul legendarului cântăreț, care îmblânzea fiarele cu dulceața cântului său și care făcea o incursiune în lumea tenebrelor pentru a-și căuta iubita pierdută, Euridice, se intersectează cu însăși viața și suferința lui Monteverdi.

Opera *Orfeu* a fost scrisă pe un libret de Alessandro Striggio, acțiunea desfășurându-se pe parcursul a cinci acte, precedate de un prolog, ce glorifica puterea artei cu care era înzestrat Orfeu. Povestea (favola) începe în atmosfera pastorală îndrăgită de publicul vremii și se încheie prin intervenția salvatoare a zeului Apollo.

Monteverdi investește subiectul cu un impresionant dramatism muzical, în care recitativul are o expresivitate aparte. De asemenea, ariile se îmbogățesc pe latura lirică, melodicitatea decurgând direct din muzicalitatea limbii italiene. Stilul *arioso* era perfect servit.

Cântecul lui Orfeu este considerat drept primul exemplu de „arie da capo”, care se va dezvolta cu strălucire în evoluția istoriei muzicii de operă italiene.

Exemplul 24



Experiența sa de polfonist madrigalist este folosită de Monteverdi în tratările corale ale operei, în care ansamblul coral este un personaj purtător al ideilor dramei. De asemenea, compozitorul folosește un aparat orchestral neobișnuit de amplu pentru acea epocă, valorificând pentru prima dată într-o operă forța de expresie a instrumentelor. Astfel, opera *Orfeu* de Monteverdi se înscrie printre capodoperele literaturii muzicale universale.

Creația lui Monteverdi mai cuprinde operele: *Arianna* – în care se află celebrul „lamento” *Lasciate mi morire*, apoi *And one*, *Reîntoarcerea lui Ulisse în patrie* (1641) și *Încoronarea Popeei* (1642) – lucrare în care este concentrată întreaga sa experiență artistică și vocație dramaturgică.

Opera franceză se naște odată cu creația compozitorului Jean Baptiste Lully, creatorul stilului francez al genului, în care baletul avea un loc aparte. Lully a creat comediile balet, gen foarte gustat la curtea regelui Ludovic al XIV-lea. Libretele erau fie antice, fie scrise de Moliere (*Amorul doctor*, *Domnul de Pourceaugnac*, *Psyche*, *Acis și Galathea*). În secolul al XVIII-lea, urmașul lui Lully la Versailles a fost Jean Philippe Rameau, care îmbogățește sonoritățile orchestrale, folosind armonii noi, ce duc la sonorități ce caracterizează fiecare personaj din cadrul acțiunii. Dintre cele mai cunoscute opere rămase de la Rameau enumerăm: *Hippolyte et Aricie*, *Indiile Galante*, *Castor și Polux*, *Dardanus*, toate acestea preluând subiecte mitologice.

Opera engleză. Apariția operei engleze în sec. al XVII-lea este legată de numele lui Henry Purcell, din a cărui creație dramatică ne-a rămas *Dido și Aeneas* (1689), în care pune în evidență frumusețea limbii engleze, cântecul fiind susținut de o scriitură armonică deosebită. În 1728, compozitorul John Gay, urmaș al lui Purcell, inițiază *Beggar's Opera* (opera cerșetorilor), inspirată din viața oamenilor simpli din Londra, care valorifică cântecul popular englez, ridiculizând, în același timp, elementele de operă italiană.

Se pun bazele, în această perioadă, și ale operei buffe, care cunoaște o largă și rapidă răspândire în rândul maselor.

Opera buffa (opera comică) are originea în intermezzo-urile operelor *seria* (serioase). Foarte muzicale, pline de umor și de fantezie, operele buffe exercitau o adevărată atracție pentru publicul sec. al XVIII-lea. Prima operă buffa reprezentată a fost *La serva padrona*, compusă de Pergolesi, a cărei premieră s-a produs la Paris, în 1752. Această premieră a dat naștere unei ciocniri de opinii denumită *querelle des Bouffons* (cearta bufonilor), în care partizanii operei tradiționale franceze se opuneau și înfruntau noile apariții. Polemica a luat sfârșit odată cu cristalizarea genului operei comice, mai întâi din piese cu muzică, așa cum este menționat *Ghicitorul satului* de Jean Jacques Rousseau, sau cu operele noilor creatori ce apar. Ghristopf Willibald Gluck este cel care renunță la artificialitatea stilului italian, căutând expresia simplă, sinceră, accentul dramatic natural și profund în declamația muzicală, toate în scopul redării sentimentelor. Prin operele create (*Orfeu* –1762, *Alcesta* – 1766, *Ifigenia în Aulida* – 1774), Gluck câștigă întrecerea cu compozitorii italieni, punând astfel capăt unui nou conflict ivit între partizanii stilului italian (picciniști) și cei ai noului stil abordat de Gluck (gluckiniști).

În Germania, opera comică își are originile în cântecul popular, denumit *singspiel*. După Hiller, Wolfgang Amadeus Mozart va fi cel care va dezvolta genul.

4. Genuri muzicale instrumentale

Secolul al XVI-lea aduce cu sine dezvoltarea unei arte instrumentale profesionale. Piese muzicale au fost create pentru orgă, clavecin, virginal, luth și violă.

Sonata. În secolul al XVI-lea, termenul era folosit pentru a diferenția o piesă instrumentală de una vocală. În partiturile vremii, nu de puține ori, întâlnim specificația „da cantare e suonare”, lucrarea urmând a fi fost cântată atât vocal, cât și la diferite instrumente.

În secolele următoare, coexistă două genuri muzicale sub aceeași denumire de *sonată*, genuri ce au pregătit afirmarea sa sub formă clasică. Este vorba de *sonata da chiesa*, interpretată în biserică și *sonata da camera*, sau sonata de concert, ce are caracter laic, prezența sa fiind în diferite ocazii sau în concerte publice. Acest gen de sonată *a tre* era compus pentru trei instrumente, structura sa cuprinzând de cele mai multe ori trei mișcări diferite.

Suita. Un rol important în formarea suitei preclasice l-a avut dezvoltarea și perfecționarea instrumentelor care, în secolele XIII-XIV, îndeplineau doar rolul de acompaniament al unor lucrări vocale. În secolul al XVI-lea, în acompanierea dansurilor și pieselor vocale erau folosite cu predilecție lăută și orga portativă. La fel de importantă pentru dezvoltarea și cristalizarea genului suitei instrumentale a fost și practica dansurilor de curte. Din acest punct de vedere trebuie menționat faptul că termenul de *suită* a apărut în secolul al XVI-lea, când s-au tipărit în Franța o serie de caiete pentru dans, conținând succesiuni variate ca tipologie ale acestuia.

Punctul de pornire al suitei preclasice îl constituie apariția unor dansuri populare împerecheate două câte două, după criteriul timpului și al măsurii. Există astfel menționate dansuri binare (pavana) și dansuri ternare (gagliarda), desfășurate în tempouri diferite. Așadar, numărul și ordinea acestor dansuri în suită putea să varieze între 4 și 27. Odată cu J.S.Bach se ajunge la o fundamentare „clasică” ce cuprinde 4 dansuri de stil diferit: allemanda, couranta, sarabanda și giga.

Concertul instrumental (concerto grosso). În secolul al XVI-lea, în Italia, genul era prin excelență polifonic vocal, caracteristica principală constituind-o dialogul dintre grupele vocale, între voci și formația instrumentală. Epoca aceasta este influențată foarte mult în ceea ce privește concertul de către motet, madrigal și basul continuu. Extins asupra muzicii instrumentale și odată cu afirmarea acesteia, apare și se dezvoltă *concerto grosso*. La început, numărul de părți al acestuia era variabil (până la 5 mișcări), fiind destinat orchestrei de coarde, după care mișcările s-au redus la 3-4, formația instrumentală

devenind mixtă prin introducerea instrumentelor de suflat. Cei mai cunoscuți compozitori din această perioadă au dăruit pagini de o neasemuită frumusețe acestui gen: Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli, Antonio Vivaldi, Benedetto Marcello, Francesco Geminiani, Pietro Locatelli, Georg Philipp Telemann, Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel ș.a.

Antonio Vivaldi (1678-1741) este compozitorul care ilustrează cel mai fidel muzica italiană din prima jumătate a secolului al XVIII-lea. A fost un virtuoz violonist, „maestro di concerti” al unei renumite formații venețiene, a fost profesor de vioară și compozitor la Conservatorul de la Pieta, a scris peste 50 de opere și este, mai ales, autorul unei vaste și valoroase creații instrumentale.

Anul 1712 este punctul de pornire al unei epoci de fecundă creativitate. Scrie *L'Estro armonico*, alcătuit din 12 concerte, unul dintre cele mai renumite cicluri instrumentale ale sale, apoi *La Stravaganza* și *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* (1725), în care sunt incluse și cele 4 *Anotimpuri*, alcătuite din 4 *Concerte pentru vioară și orchestră de coarde (cu cembalo)*, având titluri și indicații programatice: I. *Primăvara*; II. *Vara*; III. *Toamna*; IV. *Iarna*. Fiecare concert este alcătuit din trei părți, pe principiul contrastului de mișcare (*Allegro*, *Andante*, *Allegro*), vioara primă contopindu-se adesea în masa sonoră orchestrală, dar având și strălucite intervenții solistice, de mare virtuozație.

Primul concert, *Primăvara*, începe și cu o indicație de program: „A sosit primăvara!”, urmând și altele precum: „Păsările o salută cu cântec vesel. Murmură izvoarele; fulgerele și tunetele anunță furtuna; căprarul doarme alături de câinele credincios...” etc. Vivaldi găsește modalitățile muzicale prin care să ilustreze în mod adecvat sunetele din natură, cântul păsărilor etc. Iată tema primului *Allegro* al Concertului nr.1 *Primăvara*:

Exemplul 25



Și câteva modalități muzicale prin care Vivaldi ilustrează sunetele din natură, cântecul păsărilor, cucul:

Exemplul 26



Și alte păsări:

Exemplul 27



Vivaldi este un inovator în domeniul concertului instrumental, stabilind forma tripartită a acestuia. Echilibrul și proporția lucrărilor sale instrumentale sunt recunoscute, la fel și robustețea ritmică, vitalitatea tempourilor, inventivitatea melodică și eleganța stilului. Lucrările sale sunt interpretate și astăzi în concerte, de către mari virtuozii, care le redau strălucirea și vivacitatea originale.

Domenico Scarlatti (1685-1757). Anul 1685 a fost cel al nașterii celor trei mari compozitori ai Barocului muzical: Georg Friedrich Haendel (23 februarie), Johann Sebastian Bach (21 martie) și Domenico Scarlatti (26 octombrie). Compozitorul italian a rămas în istoria muzicii universale în special pentru cele 555 *Sonate pentru pian*, pe denumirea lor originală: „exerciții pentru gravicembalo”, care nu sunt nici sonate (în accepțiunea actuală a termenului), nici studii, nici miniaturi, ci un gen cu totul aparte, ce poate fi denumit scarlattian. Ele ilustrează arta barocă sub forma fluctuațiilor și modificărilor permanente ce marchează evoluția unor forme muzicale, rezultate dintr-o uimitoare spontaneitate creatoare.

Domenico Scarlatti a fost organist și compozitor în orașul său natal, Napoli. A debutat în genul creației de operă în anul 1703, iar apoi a fost angajat la Catedrala Sf. Petru a Vaticanului, la Roma. Ultima parte a vieții și-a petrecut-o în peninsula Iberică, la Lisabona, Sevilla și Madrid, unde s-a și stins din viață.

Deși a scris și alte genuri de muzică, religioasă (*Miserere*, *Cantata de Crăciun*), sau de operă, *clavecînul* a fost preferatul său, prin care și-a putut exprima libertatea de creație și inventivitatea. Sutele de sonate pentru clavecîn pe care le-a scris sunt, fiecare în parte, dovada unei inepuizabile fantezii muzicale.

Georg Friedrich Haendel (1685-1759). Compozitor german naturalizat în Anglia în 1726, provine din familia unui chirurg, dovedind de copil înclinații către muzică. A fost îndrumat spre un profesor din orașul natal Halle, pentru a învăța fuga, contrapunctul, compoziția și practica mai multor instrumente. Devine organist la Halle și apoi la Hamburg în 1703, unde va fi introdus în mediile muzicale de către Mattheson. În 1704 scrie *Patimile după Ioan*, lucrare urmată în 1705 de reprezentarea unei opere ce nu s-a bucurat de succes (*Nero*). În anii 1710-1711 a făcut o călătorie la Londra, oraș în care s-a stabilit în 1712. După moartea lui Purcell, opera națională engleză a suferit un declin, pătrunzând foarte multe influențe italienești. În acest context, Haendel a luptat pentru formarea unui auditoriu și a unui nou tip de operă. A compus în această perioadă opera *Rinaldo*, care are un caracter de opera seria, libretul servind, ca și cadrul de desfășurare și ariile, calităților vocale ale interpreților.

Exemplul 28



Următoarele opere compuse în perioada londoneză au subiecte istorice. Pentru serbările oficiale de la curtea engleză scrie *Muzica apelor* și *Muzica focurilor de artificii*, prilej cu care stilul său polifonic este influențat de cel englez. În 1719 devine conducătorul Academiei Regale de Muzică. Sub influența lui John Gay și a curentului generat de *Beggar's Opera*, Haendel a introdus și el în operele sale aria și ansamblurile care nu depășeau duetul sau trioul, actele terminându-se cu

coruri. Între 1730-1740 se dedică oratoriului, libretetele de la care pornește dezvăluind fapte eroice, victoria și dragostea pentru natură. Pentru a transpune muzical toate acestea, introduce arii de bravură, recitative și o scriitură polifonică deosebită pentru cor.

Principalele lucrări: Lucrările instrumentale numără concerte (grossi) – grupate în două cicluri; concerte pentru orgă și orchestră; muzică de cameră – în forme simple, având melodii accesibile; *Muzica apelor* și *Muzica focurilor de artificii* sunt compoziții mari, destinate redării în aer liber, în care predomină formele de dans; muzica pentru clavier cuprinde suite construite din 4 dansuri de bază; muzica pentru orgă cuprinde 6 fugi ce au un stil armonic diferit de cel al lui Bach; sonatele pentru vioară amintesc de stilul lui Corelli.

În genul operei a scris mai multe lucrări, între care *Rinaldo* – cea mai importantă, iar în genul vocal-instrumental a scris mai multe oratorii, între care se remarcă *Iuda macabeul* și *Messiah*.

Exemplul 29

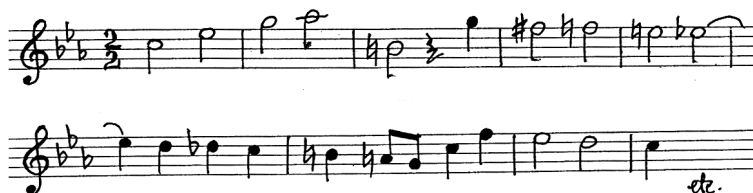


Johann Sebastian Bach (1685-1750) este un compozitor german, provenind dintr-o familie de muzicieni stabiliți în Turingia în secolul al XVI-lea. Începe să învețe arta sunetelor în familie, iar la 15 ani, datorită vocii sale frumoase, este admis într-o școală de cânt din Luneburg. În 1703 este numit organist la Neue Kirche din Arnstadt, unde începe să compună primele lucrări religioase (cantate) și primele pagini pentru clavecin. În 1708 devine organist și muzician de cameră la curtea de la Weimar, unde a compus primele sale mari lucrări pentru orgă: *Orgelbuchlein*, *Toccată* și *Fuga în re minor*, *Passacaglia* și *Fuga în do minor*. De asemenea, compune piese pentru clavecin. În 1717, Bach se mută la curtea prințului Leopold, la Koethen. Aici compune *Concertele brandenburgice*, în primăvara anului 1721, *Clavecinul bine temperat* (1722). În 1723 ajunge la Leipzig, la

biserica Sf.Toma, unde, în afara activității de organist, asigura și învățământul muzical în limba latină. În 1747, ajungând la Postdam, lângă Berlin, Bach improvizează o fugă pe o temă dată de regele Friedrich al II-lea al Prusiei, după care va realiza lucrarea *Ofranda muzicală*. Ultimele lucrări scrise înaintea morții sunt *Arta fugii* și *Missa în si minor*, acestea constituind chintesența măiestriei sale contrapunctice.

Tema *Ofrandei muzicale* este baza pe care Johann Sebastian Bach a clădit o lucrare pentru clavecin, explorând legile contrapunctului sever în formele *canonului* și *ricercarului*. Tema este:

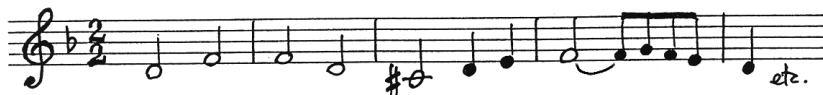
Exemplul 30



Ofranda muzicală cuprinde: *Ricercar* (la 3 voci); *Ricercar* (la 6 voci), *Canonae diversi* în următoarea succesiune: 1. *Canon a 2 (Quaerando invenietis; Voix humane ou Regal)*; 2. *Canon a 4 (Mixtures)*; 3. *Canon a 2*; 4. *Canon a 2 în unison*; 5. *Canon a 2 (Per motum contrarium)*, 6. *Canon a 2 (Per augmentationem, contrario motu)*; 7. *Canon a 2 (Per tonos)*; 8. *Canone perpetuo*, urmat de *Fuga canonică (in Epidiapente)* și de o *Trio-Sonată* pentru flaut, oboi și cembalo.

Arta fugii este scrisă la sfârșitul vieții sale și este o sinteză asupra genurilor și formelor contrapunctice ale căror maestru a fost Johann Sebastian Bach. Lucrarea este alcătuită din 14 fugi și 4 canoane, care pornesc de la o temă unică, în re minor.

Exemplul 31



Tema este prezentată în toate ipostazele posibile: direct, în răsturnare, în inversare etc., iar formele de fugă variază de la fuga

monotematică la fuga triplă și cvadruplă. Canoanele sunt construite astfel: I. *Per augmentationem in motu contrario*, II. *All'ottava*; III. *Alla decima*; IV. *Alla duodecima*.

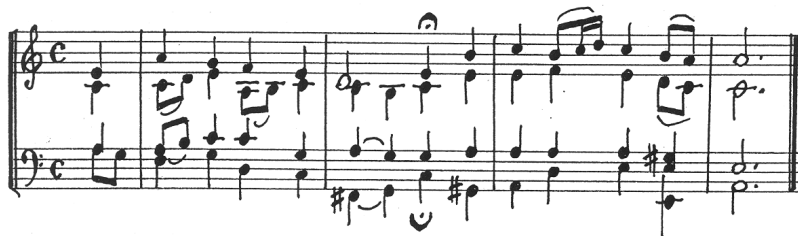
Ultima fugă a ciclului proiectat de Bach a rămas neterminată, pe sunetele B.A.C.H., ca o semnătură muzicală lăsată de autor.

Deși nu a fost un creator de forme sau genuri, preluându-le de la predecesori, Bach le-a lărgit pe plan structural și expresiv, ducându-le la perfecțiune. Creația bachiană se distinge prin caracter polifonic evident, care îmbină în sinteză elementele germanice cu cele italiene, fără a uita de influențele franceze. Dintre toate genurile muzicale, singurul pe care Bach nu l-a abordat este opera.

Lucrările instrumentale au fost concepute în mare parte în perioada de la Weimar și Koethen. A exploatat perfecționările tehnice ale viorii, violoncelului și flautului. Concertul în stil italian l-a interesat în mod special, rezultatul fiind esența realizată în cele 6 *Concerte brandenburgice*. În afara instrumentelor cu coarde și arcuș, Bach a fost atras și de clavicin, ca instrument solist, cele două caiete ale *Clavecinului bine temperat*, publicate în 1722 și în 1744 cuprinzând fiecare câte 24 de preludii și fugi, în toate tonalitățile majore și minore, urmărite în succesiunea sunetelor scării cromatice, demonstrând în acest fel interesul compozitorului pentru principiul temperanței și a impunerii sistemului tonal.

Muzica vocală este dominată de coral.

Exemplul 32



Cantata se găsește și ea în centrul atenției, au fost scrise peste 200 de cantate sacre și laice, în care corul introductiv este construit aproape mereu pe o melodie de coral. A scris oratorii cu caracter religios.

Lucrările principale: În genul vocal-instrumental a scris 224 cantate religioase și 25 profane, 7 motete, *Missa în si minor*,

Magnificat în Re major, Pasiunile (Patimile) după Matei, după Ioan, după Luca, după Marcu, Oratoriul de Crăciun, Oratoriul de Paști, corale etc.

Muzica instrumentală cuprinde: *Orgelbuchlein, Klavir Ubung, Suite engleze, Suite franceze, Clavecinul bine temperat - 48 de preludii și fugi, Concertul italian, Variațiunile Goldberg, 2 concerte pentru vioară, 1 concert pentru 2 viori, 6 Concerte brandenburgice, 7 concerte pentru clavecin etc., la care se adaugă Ofranda muzicală și Arta fugii.*

Audiții recomandate:

Georg Friedrich Haendel

Concerti grossi nr.1-12

Muzica apelor

Muzica focurilor de artificii

Oratoriul Messiah

Oratoriul Juda maccabeul

Johann Sebastian Bach

Messa în si bemol minor

Johannes Passion

Matheus Passion

Cantata nr.4 Christ lad in Todesbanden

Concertul pentru două violine și orchestră în re minor

Concertele brandenburgice nr.1-6

Suitele pentru orchestră nr.1-4

Sonatele pentru flaut și harpsichord

Variațiunile Goldberg (harpsichord)

Concertul italian (harpsichord)

Clavecinul bine temperat

Toccata în re minor (orgă)

Corale și cantate

Antonio Vivaldi

Concert pentru trompetă și corzi

Concerte pentru violină solo

Concertele pentru vioară și orchestră Anotimpurile

Arcangelo Corelli

Concerti grossi

Henry Purcell

Opera Dido și Aeneas

Diverse variațiuni

Dietrich Buxtehude

Magnificat

Cantate

Muzică pentru orgă

VI. CULTURA MUZICALĂ ÎN CLASICISM

1. *Caracteristici generale*

Bogăția de idei a Renașterii, cumulată și amplificată prin experiența barocă a făcut din Clasicism una dintre cele mai interesante epoci, prin „statura” sa intelectuală de excepție. I s-au adăugat și cuceririle spiritului uman numite Lavoisier, Watt, Kant, Voltaire, Rousseau, Lessing, Goethe. Clasicismul a redeșteptat dorința de rigoare, de claritate, de simplitate, uitând detaliul ne semnificant, ignorând barierele religiilor și lunga cotanie a superstițiilor. Spiritul clasic tânjea după umanismul renașcentist, după interpretarea rațională a fenomenelor și a universului din punctul de vedere și prin prisma cunoașterii și înțelegerii imposibilului, nu prin explicații fanteziste. A înțeles tirania, fie și cu aspectele ei voalate sau drapate în eleganță, a știut să dea deoparte jugul asupritor și să se bucure de libertate după ce își probase spiritul revoluționar.

Formalismul Barocului, așa cum fusese el statuat la curțile europene și cu precădere la curtea plină de strălucire a Regelui Soare, devenise desuet și sufocant în deceniile ce au urmat, lipsit fiind de suportul rafinamentului pe care își clădise gloria. Vestigiile pompei au căzut în auspiciile frivole, de amuzament, rămânând o decorație oarecare, fără a provoca sau sugera emoții. Era eleganță frumoasă în sine, fără profunzime, un stil galant și elegant totodată, dar fără acoperirea emoției, a sentimentului, așa cum propusese lecția barocă. Era totuși un stil aparte, purtând ceva din amintirea trecutului. Și el poartă numele de Rococo. Chiar dacă astăzi ne întrebăm cum poate fi el definit mai exact și nu înțelegem de ce este nevoie să fie interpus barocului și clasicismului, ascultăm, totuși, cu plăcere *Variațiunile rococo* pentru violoncel și orchestră de Ceaikovski și suntem gata să cedăm admirativ în fața unui goblen realizat cu artă, cu gust aristocrat,

un gust promovat de iubirea de frumos a Franței, importat de curțile de la Postdam sau Sankt Petersburg.

În mod tacit se acceptă data de 1715 pentru începutul Rococo-ului muzical; este anul în care Bach se afla la curtea Ducelui de Weimar și când încă nu dăduse lumii marea sa muzică. Haendel cucerea lumea operei și, la Londra, atracția zilei se numea „opera seria” și reînvia ceva din spiritul grec sau cel latin, iar opera buffa și celebra „Beggar’s opera” a lui John Gay stăteau să se nască; nici opera reformei, *Alcesta* de Gluck nu era departe, ea apărând pe scena istoriei muzicii la 1767 și impunând legități de construcție cerute de acțiunea dramatică a textului, într-un stil simplu, direct, evitând formalismul și desuetudinea ornamentală. Vechile mitologii erau repuse pe tapet, ca forme de prezentare voalată a pasiunilor și a problemelor omului contemporan. Compozitorii erau încă pudici. De fapt, *Alcesta* nu era o prezență singulară, un rod singular al gândirii acestui reformator al operei care a fost cavalerul Christoff Willibald Gluck. Din 1762 încoace, aria „Che faro senza Eurydice” din *Orfeo ed Eurydice* face săli pline ori de câte ori este programată în concert. Gluck a știut să ne facă părtași la durerea eroului său întrebându-l cu maximă economie materialul vocal și instrumental. Câteva perechi de suflători – piccolo, flaut, oboi, clarinet și fagot – la care se adaugă trompeta și cornul, apoi trei tromboni, timpani și corzi, aceasta este formația instrumentală. Izbitoare asemănări cu formații ale operei zilelor noastre !?!

Ușor, elegant, vaporos, spiritual și aristocratic, răspuns sau spirit complementar tablourilor lui Watteau, Fragonard, stilul rococo a cucerit mult prin cultivarea omofoniei, prin simplitatea armonică, scurtimea frazelor și frecvența cadențelor, prin trilarile sale și sclipirile apogiaturilor. Deși frazele sunt scurte, ele oferă teren propice varietății, pentru că nu cunosc astâmpăr armonic – sunt adevărate rezervoare de armonie în mișcare, putând fi asemuite artei miniaturiştilor, iar exponentul de frunte al acestui stil, atât de greu de prins și menținut într-un clișeu este nimeni altul decât răsfățatul saloanelor, maître Couperin (1668-1733).

Tonalitatea este cea care domină cu adevărat și care propune soluții pentru tranziția de la formele arhitecturale ale unui Baroc născut din motoricul unui motiv exaltat prin progresii. Instrumentul preferat, harpsicordul, devenit clavecin, este cel care își pune

amprenta pe stilul ce tocmai se naște: pentru că sunetul durează puțin, ornamentul este soluția imediată, iar dintre ornamente, trilul sau, în orice caz, alternarea treptelor apropiate. Iar pentru că un sunet strălucitor este orbitor pe suprafețe mari, piesele au o durată redusă, sunt miniaturi. Așadar, iată cum un instrument și posibilitățile sale tehnice impun datele generale ale unui stil, prin care se face trecerea de la polifonia omniprezentă în Baroc la omofonia Rococo-ului.

Gustul francez și forma miniaturală implică scurtarea motivului, o tehnică de miniatură și, prin urmare, apelarea la mai multe motive scurte care înlocuiesc treptat monotematismul. Încetul cu încetul, în numele coerenței, al noii coerențe, se stabilesc polii de interes ai dualismului tematic, mult mai apt spre a fi memorat grație ariei tonale. Și astfel, pe nesimțite, se face trecerea spre momentul unic al echilibrului clasic, în care toate aceste tendințe raționale se întâlnesc și se potențează într-o creație muzicală unitară, care s-a numit *clasică* și a dat naștere noii epoci în istoria muzicii universale.

Termenul de *clasicism* desemnează în egală măsură o noțiune estetică și o epocă istorică culturală. Ca noțiune estetic-muzicală, clasicismul se referă la perfecțiunea prin sobrietate, echilibru, soliditate și simplitatea limbajului muzical. Istoric vorbind, perioada este delimitată de anii 1750 și 1830, prefigurată fiind de Baroc și Rococo (Preclasicism).

Ceea ce aduce nou Clasicismul față de Baroc este stabilirea unor forme și genuri clasice în domeniul *sonatei* (în 3 părți, cu Allegro de sonată specific), al *simfoniei* (în 4 părți), al *cvartetului de coarde* (în 4 părți). În forma de sonată se fixează ca principii de construcție, în perioada clasică, bitematismul, triada expoziție-dezvoltare-repriză, această formă devenind de bază pentru toate genurile camerale și simfonice. Toată creația muzicală din această perioadă se desfășoară în conformitate cu legea contrastului (melodic, ritmic, armonic, timbral etc.). Începând cu sonatele pentru orchestră (*simfonia*) create de Philipp Emanuel Bach, sonatele pentru pian de Muzio Clementi și reforma operei efectuată de Christoph Willibald Gluck, prin opera *Alcesta*, evoluția clasicismului cunoaște momente de vârf prin creația marilor personalități din cadrul școlii vieneze: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven.

Simfonia a fost stabilită sub forma ei clasică de către Haydn, care a fixat și definitivat planul formei arhitectonice; Mozart a dus genurile simfonice, prin inventivitate, la apogeu; pentru ca Beethoven să încheie triada acestor genii componistice, deschizând în același timp drumul spre romantism, prin elementele noi pe care le-a adus în muzică.

În afara celor trei personalități amintite, în epocă s-au înscris și compozitori precum: Muzio Clemanti, Carl Czerny, Luigi Boccherini, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa, Luigi Spontini ș.a.

În istoria muzicii universale este consemnat rolul important al lui *Philipp Emanuel Bach* în realizarea formei de sonată cu două teme contrastante și, de asemenea, rolul lui *Johann Stamitz* (1711-1757) la consolidarea formei de simfonie clasică, în trei și apoi în patru părți.

O contribuție substanțială la definitivarea formelor clasice a avut-o și fiul cel mai mic al lui J.S.Bach, *Johann Christian Bach* (1735-1782), care s-a stabilit la Londra, unde a făcut o carieră muzicală remarcabilă. Muzica sa a avut o influență puternică asupra lui Mozart, care a luat lecții cu acesta în timpul călătoriei sale la Londra, în compania tatălui său.

În genul simfonic, Johann Christian Bach a adus două teme contrastante în forma părții întâi și cele trei secțiuni – expoziție, dezvoltare, repriză – determinante pentru cristalizarea formei de sonată. În *Simfonia în Si bemol major* de J.Ch.Bach se pot urmări, în partea I, aceste caracteristici novatoare.

De asemenea, în *Concertul său pentru violă și orchestră în re major* se disting cele trei părți contrastante ale concertului clasic (I. Allegro; II. Andante moderato; III. Rondo – Allegro).

Desigur, însă, cei mai importanți reprezentanți ai clasicismului sunt cei trei mari compozitori vienezi citați mai sus.

JOSEPF HAYDN (1732-1809). Născut în zona Rinului, fiu al unui rotar, a beneficiat de o educație muzicală începută la corul școlii de cânt pentru copii de la Catedrala Sf.Ștefan, din Viena, completată ca autodidact cu ajutorul tratatului de Fux – *Gradus ad Parnassum*. La 19 ani scrie prima operă, dezvăluindu-și astfel capacitățile sale componistice. Își petrece cea mai mare parte a vieții la curtea prințului Esterhazy, statutul lui fiind asemănător cu cel al servitorilor. După moartea prințului, va merge la Londra și la Paris, unde ia contact cu

viața muzicală din aceste centre. În acest moment va căpăta adevărata independență creatoare, compozițiile sale din această perioadă fiind cele mai realizate. Reîntors la Viena, compune ultimele sale lucrări monumentale: *Creațiunea și Anotimpurile*.

Creația sa cuprinde: 104 simfonii, împărțite în trei etape compoziționale: 1) 1750-1770 – compune aproximativ 40 de simfonii ce au câte 4-5 părți, Haydn căutându-și drumul propriu; 2) 1770-1780 – compune aproximativ 30 de simfonii, structura acestora fiind fixată la 4 părți, dintre care prima are două secțiuni distincte și două teme contrastante; 3) 1780-1800 – cuprinde peste 30 de simfonii, cu un stil bine conturat. Ultimele 12 din această perioadă sunt realizate în timpul călătoriilor la Londra, fiind structurate în 4 părți, cu una dintre ele lentă. Tot în această perioadă compune și cele 3 sonate pentru pian, cele 6 cvartete de coarde, muzică de operă (*Orfeu ed Euridice* – operă nereprezentată). Ultimele simfonii („londoneze”), de la nr.93 la 104, împărțite în două cicluri, sunt adevărate capodopere, cele mai cunoscute sunt: *Simfonia nr.94 – Surpriza*; *Simfonia nr.100 – Militara*; *Simfonia nr.101 – Cesornicul*; *Simfonia nr.104 – Cimpoiul*. O altă simfonie care are o denumire ce duce cu gândul la ambianța londoneză este *Simfonia nr.92 – Oxford*, scrisă înaintea ciclurilor londoneze, dar denumită așa cu patru ani mai târziu de anul compunerii.

Simfonia Surpriza nr.94 în Sol major este denumită astfel după lovitura de timpan din partea a II-a, menită a trezi eventualii ascultători adormiți, iar *Simfonia Militara nr.100 în Sol major* este denumită după marșul militar intonat de orchestră.

Ultima simfonie scrisă de Joseph Haydn, *Simfonia Cimpoiul nr.104 în Re major* are o introducere lentă, în Adagio, care nu precizează tonalitatea, oscilându-se între modul minor și cel major. Iată motivul de început al Adagio-ului:

Exemplul 33



Tonalitatea Re major se stabilește la începutul secțiunii expoziției de sonată, Allegro:

Exemplul 34



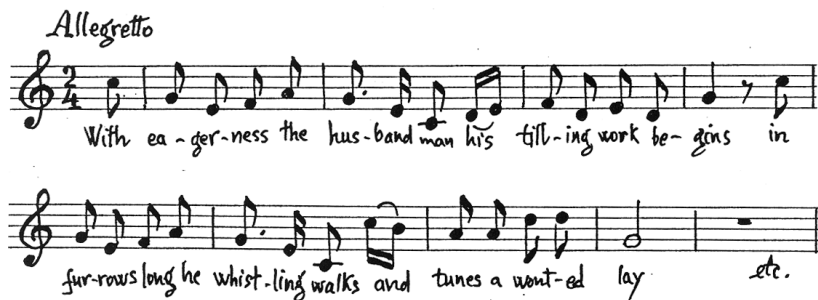
Haydn stabilește numărul părților simfoniei la patru și dezvoltările temelor contrastante ale formei de sonată (partea I), urmărind funcționalitatea tonală.

Simfonismul haydnian se manifestă prin importanța acordată orchestrei, arhitectonicii sonore stabile, echilibrate.

În domeniul muzicii vocal-simfonice, ultima perioadă a creației sale înregistrează două mari oratorii: *Creațiunea* (1798) și *Anotimpurile* (1801).

Oratoriul *Anotimpurile* este alcătuit din patru cantate a căror bogăție de culori orchestrale prefigurează începuturile romantismului, amintind sonorități ale lucrărilor lui Weber și Wagner. Iată un fragment din aria lui Simon din *Oratoriul Anotimpurile*, integrată părții I – *Primăvara*.

Exemplul 35



În muzica de cameră, Haydn este considerat creatorul cvartetului de coarde, căreia îi stabilește forma și conținutul muzical. Introduce și elemente novatoare, preluate de discipolii săi, precum: finalele minore ale unor lucrări concepute în tonalitate majoră, înlocuirea menuetului cu scherzouri, îndrăzneli tonale și armonice, polifonice și ritmice.

În domeniul concertului instrumental, deși nu a adus contribuții deosebite, Haydn a scris: 20 de concerte pentru pian, 21 de concerte pentru instrumente de coarde ș.a.

Haydn – date stilistice esențiale:

Temele și melodiile vocale aparțin mai puțin operei buffa sau stilului galant față de creațiile similare ale lui Mozart. Ele respiră atât stil burghez (sobru, simplu, direct, sincer, pătrășos, fără rafinament ori eleganță) cât și nuanțări folclorice, fapt vizibil mai ales în menuete.

Temele instrumentale conțin motive apte a fi tratate dezvoltător.

Forma de sonată monotematică este în topul preferințelor, iar procedeele formale pe care Haydn le experimentează nu sunt tocmai „ca la carte”. Compozitorul este interesat de dezvoltare, căreia îi încredințează mari suprafețe temporale, dar nu își propune să își îngrădească în vreun fel fantezia.

De regulă, textura armonică este simplă și clară. Uneori uzează de efecte expresive care reies din utilizarea unor neașteptate relații acordice, menite să contureze orizonturi depărtate față de arealul tonal de la care se pornește; tocmai momentele de întoarcere sunt deosebit de expresive.

Creația sa a influențat evoluția componistică a lui Mozart și Beethoven, până la un punct, maturitatea artistică a fiecăruia dovăduindu-se creatoare în felul specific și determinând evoluții ulterioare ale stilului clasic spre cel romantic.

Audiții recomandate:

Simfonia nr.92 Oxford – partea I. Adagio – Allegro spiritoso

Simfoniile nr.94 Surpriza, nr.98. în Mi bemol major, nr.100 Militara, nr.101 Ceasornicul, nr.102 , nr.103, nr.104 Cimpoiul

Concertul pentru trompetă și orchestră, Concertul pentru violoncel și orchestră

Cvartetele de coarde op.53 nr.1-6, op.54 nr.1-3, op.64 nr.1-6, op.71 nr.1-3, op.74 nr.1-3, op.76 nr.1-6, op.77 nr. 1-2.

Oratoriul Creațiunea, Messa Lord Nelson

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791). Reprezentant de seamă al clasicismului vienez, descendent al unei familii de muzicieni din Salzburg, W.A.Mozart a manifestat atracție pentru

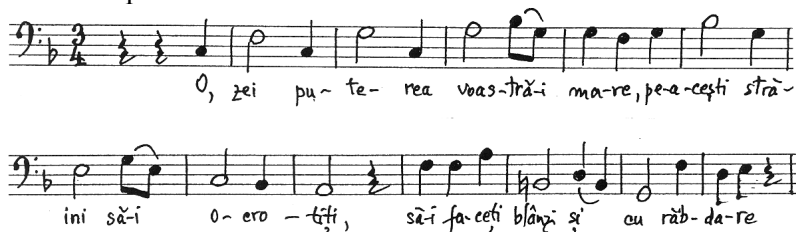
muzică de la vârsta de 3 ani. Considerat un copil minune, întreprinde turnee în marile centre muzicale, uimind întreaga asistență prin calitățile sale muzicale deosebite, etalate în planul solistic, dar și al compoziției. La 14 ani, grație talentului și priceperii sale, este numit capelmeister al orchestrei arhiepiscopului de Salzburg. Venind în contact cu mulți dintre compozitorii italieni contemporani lui, precum și cu opera italiană, a studiat stilul operei seria și buffa, stilul instrumental, precum și cel simfonic și cameral italian. În perioada pariziană, a compus sub influența școlii franceze. În ultimii ani ai vieții s-a stabilit la Viena, unde a scris ultimele 6 simfonii și *Recviemul*, lucrarea sa cu un puternic caracter filosofic.

Creația sa cuprinde : 41 de simfonii, *Recviemul* (lucrare vocal-simfonică), concerte instrumentale pentru diferite instrumente soliste și orchestră, muzică de cameră.

Creația de operă. Prima operă matură este *Idomeneo, re di Creta*, reprezentată în premieră în ianuarie 1781. În anul următor are loc premiera operei *Răpirea din serai*, ce a stârnit o mare polemică. În 1786 are loc premiera operei *Nunta lui Figaro*, pe un libret aparținând lui Lorenzo da Ponte, după comedia cu același titlu a lui Beaumarchais. Primită relativ bine de public, opera este reprezentată de 9 ori la Viena, fiind reluată în 1787 la Praga cu un și mai mare succes.

Revenit la Viena, scrie opera *Don Giovanni*, premiera acesteia având loc la Praga, în octombrie 1787. Doi ani mai târziu, Mozart primește din partea curții imperiale vieneze comanda unei opere pentru viitorul carnaval, el compunând *Così fan tutte*, prezentată în ianuarie 1790. Anul 1791 îl află pe Mozart lucrând la două proiecte: opera *Flautul fermecat*, pe un libret de E. Schikaneder, iar la începutul lunii august a aceluiași an, teatrul național din Praga i-a comandat o operă seria pe subiectul impus al *Clemenței lui Tito*, dedicată serbărilor încoronării lui Leopold al II-lea ca rege al Boemiei. Pentru că timpul era foarte scurt, la redactarea recitativelor a fost ajutat de un elev al său cu care avea să lucreze câteva luni mai târziu și *Recviemul*. La 30 septembrie 1791, *Flautul fermecat* avea să vadă luminile rampei pentru prima dată, la Viena, Schikaneder interpretând chiar rolul lui Papageno. Opera a reperat un adevărat succes. Iată un fragment din aria lui Sarastro, a operei *Flautul fermecat*:

Exemplul 36



Mozart nu a mai apucat să se bucure de succesul acestei opere, pentru că s-a stins din viață la 5 decembrie 1791. A murit sărac, evenimentul fiind trecut sub tăcere, trupul fiindu-i înmormântat într-o groapă comună.

Creația simfonică cuprinde 41 de simfonii, ultimele 3 fiind adevărate capodopere ale genului clasic. Mozart acorda o importanță deosebită alegerii tonalităților, care sunt în strânsă legătură cu conținutul tematic.

Simfonia nr. 40, în sol minor este alcătuită din 4 părți, pe formula clasică: I. Allegro molto – sonată; II. Andante – sonată; III. Allegretto – menuet cu trio; IV. Allegro assai – sonată. Tema părții I este foarte cunoscută, în sec. XX fiind prezentată și în prelucrări moderne. Linia melodică a acestei teme este următoarea:

Exemplul 37



Concertele pentru diferite instrumente și orchestră (spre exemplu – 28 de concerte pentru pian și 7 pentru vioară) au un spirit improvizatoric deosebit, rolul solistului fiind mult mai mare decât la Haydn. De asemenea, există o bogăție melodică izvorâtă din cântecul popular, iar tratarea armonică este deosebit de clară. Mozart este cel care stabilește și notează în partitură locul și conținutul *cadențelor*

solistice. Forma concertului este bine stabilită la trei părți: I. Allegro – în formă de sonată cu cadența înainte de Coda; II. Adagio (Andante) – în formă de lied; III. Allegro (Presto) – în formă de sonată, rondo sau variațiuni, uneori cu o cadență solistică suplimentară. Iată tema părții I a *Concertului pentru pian și orchestră în La major*:

Exemplul 38



Toată creația mozartiană, indiferent de gen, reprezintă o individualitate creatoare unică, un limbaj muzical sincer, ce trădează originalitatea și reînnoirea aproape permanentă a inspirației sale prin acuitatea unei sensibilități extraordinare. Contrar lui Haydn, adevărat magician al muzicii instrumentale, Mozart găsește în teatrul liric expresia cea mai directă și pură a geniului său muzical, dramaturgia fiind una din trăsăturile de bază ale stilului său componistic.

Mozart – trăsături stilistice:

Temele respiră din plin aerul galant al operelor comice italiene, aer elegant, de curte.

Allegro de sonată uzează de grupuri tematice contrastante în secțiunea expozitivă: primele – viguroase, cu aspect de marș, în caracter instrumental evident, deseori cu acorduri dau figurații pe baze acordice, cele secunde – lirice, cu elansări cromatice și chiar nuanțe de patetism.

Cu excepția ultimelor trei simfonii, nr.39, nr.40 și nr.41, secțiunile dezvoltătoare din allegro-urile de sonată ale lui Mozart sunt scurte și par a nu fi explorat în mod exhaustiv resursele tematice, așa cum este cazul la Haydn. Materialul muzical curge logic, fără breack-uri, fără surprize sau tăceri provocatoare.

Armonia este și ea simplă, deși spre sfârșitul vieții a dezvoltat o adevărată „poetică a cromatismului” în care sunt antrenate nuanțe minore. Iubea procedeul minorizării unui pasaj abia expus în major, ca pentru a-i întuneca atmosfera: omonima minoră nu este neglijată.

Sonoritatea orchestrei mozartiene este mai mică decât cea a orchestrei haydnie, Mozart preferând acompaniamentul armonic difuz, în vreme ce Haydn preferă afirmările pline, ritmic susținute. Mozart are o adevărată pasiune pentru clarinet, instrument a cărui culoare o exploatează și solistic și în ansambluri, în timp ce pentru Haydn sonoritatea acestuia putea fi lesne omisă în favoarea oboiului sau a fagotului.

Audiții recomandate:

Simfoniile nr.29 în La major KV. 201, nr.34 în Do major KV.338, nr.35 în Do major Haffner KV.385, nr.36 în Do major Linz KV.425, nr.38 în Re major Praga KV 504, trilogia finală.

Concertele pentru pian (nr.9 în Mi bemol major KV 271, nr.14 în Mi bemol major KV449, nr.20 în re minor KV 466, nr.21 în Do major KV 467, nr.23 în La major KV.488, nr.24 în do minor KV 491.

Concertele pentru vioară nr.4 în Re major KV 218, nr.5 în La major KV219.

Simfonia concertantă pentru violină și violă în Mi bemol major KV 364

Simfonia concertantă pt. suflători în Mi bemol major KV 297 b

Concert pentru fagot în Si bemol major KV 191

Concertele pentru flaut KV 313, 314, 315

Concert pentru corn (francez) în Mi bemol major KV 495

Concert pentru clarinet în La major KV 622

Cvartetele de coarde nr.15 în re minor KV 421, nr.19 în Do major KV 465, nr.20 în Re major KV 499

Cvintet de coarde în Sol major KV 516

Sonata pentru două pianе în Re major KV 488

Sonata pentru violină și pian în Si bemol major KV 454

Cvartet cu pian în Sol major KV 478 și în Mi bemol major KV 495

Serenada pentru 13 instrumente de suflat în Si bemol major KV 361, Eine Kleine Nachtmusik KV 525

Messa în do minor KV 42, Messa Requiem în re minor KV626

Operele: Nunta lui Figaro KV 492, Don Giovanni KV 527, Così fan tutte KV 588, Die Zauberflöte KV 620

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827) este un compozitor german ai cărui strămoși provin din Belgia, particula „van” neavând nici o semnificație nobiliară. Primul Beethoven muzician s-a născut la Malines în 1712, fiind cunoscut sub numele de „Ludwig cel bătrân”. Acesta s-a stabilit la Bonn ca Hofmusikus al prințului arhiepiscop Johann, singurul său copil rămas în viață urmându-i ca tenor la capela princiară. Acesta a fost tatăl micului Ludwig, al doilea dintre cei trei copii ai familiei, născut în decembrie 1770, într-o locuință modestă din Bonn.

Micul Ludwig a primit primele noțiuni muzicale de la niște „maestri de ocazie”, colegi ai tatălui său. Primul său profesor adevărat a fost Ch. Gottlieb Neefe, sub autoritatea căruia Beethoven a făcut progrese importante, fapt ce i-a adus, la numai 12 ani, numirea ca organist al curții. Foarte repede, el și-a impus talentul, obținând o călătorie de studii la Viena, din partea prințului elector. Aici, Beethoven s-a întâlnit cu Mozart, pe care însă îl găsește bolnav, absorbit de compunerea operei *Don Giovanni*.

Din 1790 datează primele partituri, care sunt destul de convenționale, dar printre ale căror stângăcii se întrevide genialitatea viitorului muzician. Haydn l-a remarcat și l-a invitat să facă studii susținute de compoziție, prilej cu care pleacă din nou la Viena, unde s-a stabilit până la sfârșitul vieții. Curând, personalitatea muzicală îi va fi pusă în valoare de virtuozitatea pianistică excepțională, remarcată într-unul din primele sale concerte vieneze, din 1795, când a interpretat un concert de Mozart, ale cărui cadențe au fost compuse ad-hoc de către Beethoven.

Odată cu *Sonatele pentru pian op.7 și op.10*, compuse între 1796-1798, și în special cu cea în Re major, Beethoven s-a remarcat prin modernitatea scriiturii, prin asimetrii și o forță dramatică uriașă. *Sonata op.13 Patetica*, urmată de *op.26* și *op.27*, aduc elemente noi la nivelul dualismului tematic și al dezvoltărilor.

Sonata pentru pian nr.13 în do minor este scrisă în anul 1798 și a fost dedicată prințului Karl von Lichnowsky, iar denumirea de *Patetica* i-a fost dată chiar de Beethoven. Lucrarea este structurată în trei părți, cu o introducere în *Grave*:

Exemplul 39



Tema Allegro-ului de sonată are un mers ascendent, în crescendo:

Exemplul 40



Celelalte părți: II. *Adagio cantabile* este scrisă în fa minor; III. *Rondo-Allegro* este scrisă în do minor, conform formei clasice a sonatei, dar caracterul patetic trimite cu gândul la o expresivitate romantică.

Sonata pentru pian op.26, compusă între anii 1799-1800, este cunoscută și sub numele de *Sonata cu marș funebru*. Este structurată în patru părți, prima fiind un *Andante con variazioni* (în La bemol major), pe tema:

Exemplul 41



Partea a II-a este un scherzo – *Allegro molto*, partea a III-a este acel faimos *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe*. *Maestoso*, iar partea a IV-a aduce un nou *Allegro*.

La *op.27*, figurează două sonate: nr.1 în Mi bemol major, structurată tot în patru părți (*Allegro molto vivace*; *Adagio con espressione*; *Allegro vivace*; *Presto*) și nr.2 în do diez minor, cunoscută sub titlul *Sonata lunii*. A fost compusă în anul 1801 și este dedicată contesei Giulietta Guicciardi. Cele trei părți sunt I. *Adagio sostenuto*; II. *Allegretto* (în Re bemol major) – un scherzo; III. *Presto agitato* (în do diez minor).

Potențialul expresiv al pianului în concepția beethoveniană s-a materializat în cele 32 de sonate destinate acestui instrument, lucrări de factură diferențiată, pe o scală ce urcă de la intim la eroic și care se întinde de-a lungul întregii sale activități creatoare, pornind de la un tip de sonată ce reactivează moștenirea haydniană și mozartiană: trei sau patru mișcări, sonorități transparente, difuzare armonică prin intermediul figurațiilor – cu alte cuvinte o transpunere la instrumentul solist a principiilor cunoscute ale simfoniei clasice; în perioadele următoare ale creației sale, sonoritatea devine mai fermă, mai personală, iar posibilitățile instrumentale sunt tot mai exploatate, inclusiv acel idiom de nou acompaniament constând în figurații pe traseu tematic, cu textură polifonă. Apelarea la jocul contrastelor între energica răbufnire din partea întâi și meditativul aproape static al mișcării secunde devine o regulă.

Gândirea sa novatoare s-a manifestat nu numai în domeniul instrumental, ci și în acela al creației simfonice. Cele 9 simfonii reprezintă adevărate capodopere ale genului clasic, prin ele Beethoven definindu-și stilul și deschizând drumul către muzica cu program și cea romantică.

S-ar mai cere evidențiată și calitatea ideilor beethoveniene, capacitatea lor de chemare, de coagulare a energiei, fie în ipostaze eroice, fie în cele patetice: temele sale spun ceva, nu te lasă indiferent, sunt încărcate de un nobil simbolism. Masa sonoră este totdeauna plină, aproape pe punctul de a fi opacă, iar Beethoven jonglează la propriu cu posibilitățile tehnice ale instrumentelor, cerând maximum de expresivitate în condițiile exersării registrelor extreme. Mai mult chiar, el apelează la instrumente până atunci ignorate în pactica simfonică: piccolo, trombonii, contrafagotul.

Umorul este o altă componentă a stilului său, deseori un umor robust, sănătos, pe linia celui haydnian, precum se detectează în muzica de cameră, în simfoniile a opta, a șasea sau a cincea și chiar în măsurile de început din finalul primei sale simfonii.

Cele 9 simfonii au fost compuse între anii 1799-1823. *Simfonia I în Do major* și *Simfonia a II-a în Re major* nu ies din tiparele clasice și amintesc, într-o oarecare măsură, creațiile mozartiene sau haydniene.

Simfonia nr.1 în Do major op.26 este structurată în patru părți: Prima parte – Adagio molto – Allegro con brio are formă de sonată cu

o introducere, în care repetarea acordurilor cu septimă mică joacă rolul de tensionare, anticipând acordul de început al allegro-ului. Partea a doua are asemănări cu mișcarea corespondentă din a 40-a simfonie mozartiană, dar este mai puțin resemnată. Aspecte ale simplității tipic haydnienne transpar aici, în această formă de allegro de sonată în care tema a doua conține surprinzătoare asemănare cu prima, fiind un fel de dezvoltare a acesteia. Dezvoltarea este tradițională, repriza în care gamele aproape „obligato” traversează partida de violoncel și o coda cu accente dezvoltătoare încheie totul într-o atmosferă de pace. Mișcarea a treia este un menuet atipic în allegro molto vivace, mai degrabă scherzo, în accepțiunea haydniană, și al cărui trio utilizează acorduri la suflătorii de lemn în alternanță cu game la corzi. Finalul aduce note de umor și bună dispoziție, utilizând cu măiestrie sincopa în concluzia primului segment formal ca și în dezvoltare.

Aceste simfonii de tinerețe ale lui Beethoven sunt urmate de seria simfoniilor în care personalitatea compozitorului se manifestă plenar.

Simfonia a III-a „Eroica”, în Mi bemol major a fost terminată în anul 1804. Inițial a fost dedicată lui Bonaparte, dar decepția produsă de revoluționarul care se proclamase împărat l-a făcut pe Beethoven să schimbe dedicația, iar pe coperta partiturii din 1806 se poate citi: „Simfonia Eroica composta per festeggiare il souvenire di un grand'uomo...”. Această simfonie reprezintă pentru creația beethoveniană, ca și pentru întreaga epocă respectivă, un moment de răscruce. Complexitatea materialului sonor și a formei în sine, bogăția melodică, ritmică, armonică și timbrală, dublate de o mare sensibilitate și expresivitate muzicală, dezvăluie personalitatea copleșitoare a compozitorului care va fi denumit „Titanul”. Simfonia este structurată, pe formula clasică, în patru părți, numai că partea a II-a este un *Marș funebru*, noutate în construcția grandioasă a simfoniei. Iată tema acestui marș:

Exemplul 42

Marcia funebre. Adagio assai



Partea a III-a este un scherzo în mișcare *Allegro vivace*, în formă tripartită (ABA) – scherzo-trio-scherzo da capo. Iată tema scherzo-ului:

Exemplul 43



Partea a IV-a, *Finale. Allegro molto* are formă de variațiuni, iar tema de dans german este expusă la oboi:

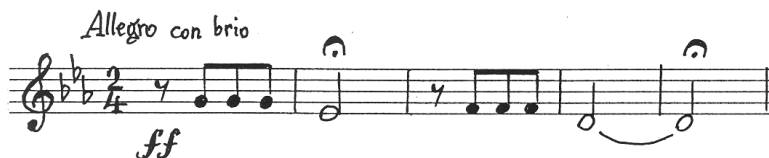
Exemplul 44



Simfonia a IV-a în Si bemol major a fost compusă în 1806 și este structurată în patru părți. Partea a III-a, deși are indicația de *Menuetto*, se prezintă cu un caracter de scherzo, ținând seama de tempo-ul *Allegro vivace*, de construcția temelor melodice și de forma lărgită cu trio-ul reluat.

Simfonia a V-a în do minor, datată 1805, este poate cea mai cunoscută din creația beethoveniană și se mai munește *Simfonia destinului*, titlu sugerat de motivul ritmico-melodic cu care se deschide prima parte a simfoniei, asemenea unei implacabile „bătăi” a destinului.

Exemplul 45



Prima mișcare, deosebit de concentrată, se bazează pe acest motto de patru sunete, ce înregistrează o creștere ascendentă, aproape piramidală, iar semicadența ce va urma este plină de forță; tema-motto domină și dezvoltarea și reptiza, moment în care intervin două interesante schimbări față de expoziție: o scurtă cadență la oboi, de expresie lirică și trecerea sunetelor-semnal de la corn la fagot, coda are natură dezvoltătoare. Deoarece întreaga mișcare a simfoniei este deosebit de scurtă și de concentrată ca expresie, de regulă, expoziția este repetată în diverse versiuni interpretative. Mișcarea a doua, *Andante con motto*, este o suită de variațiuni pe două teme, în La bemol major. O primă temă, lirică, de opt măsuri, este adusă prin unisonul violei și al violoncelului; ce-a de-a doua jumătate a temei servește drept tranziție pentru tema următoare, modelată pe un motiv tipic expunerii la corn, urmat de o cadență decisivă, încredințată întregii orchestre. Relația tonală implică direcționarea tonică-dominantă. Partea a treia a simfoniei, în ciuda începutului cvasicețos, este un scherzo de tip grotesc, pe cunoscuta tipologie cu trio median. Sunt întrebuințate pe parcurs efecte de ecou sau pizzicato, ca și de crescendo magnific în final. Ultima mișcare este un veritabil imn triumfal în forma clasică de allegro de sonată, pe nu mai puțin de patru indici tematici, cu pregnanță ritmică sau coloristică, în care se simt intonații de coral, de fanfară sau remember tematic al motto-ului primei părți, devenit motto al întregului ciclu simfonic. Pentru strălucire, Beethoven apelează aici la trei tromboni, un contrafagot și un piccolo, ceea ce conferă un aer majestuos, mai ales dacă ne raportăm la faptul îndeobște cunoscut al vremii că trombonii nu erau utilizați în simfonie, ci mai ales în muzica destinată a fi interpretată în biserică, sporind astfel senzația de măreție. Revenirea motto-ului tematic în final este un procedeu care asigură unitatea întregului ciclu simfonic și pe care îl vor prelua mulți compozitori romantici.

Simfonia a VI-a în Fa major Pastorală, scrisă în 1808, este extrem de diferită de cea precedentă, am putea spune chiar la polul opus, o ipostază contemplativă, lirică a vigoriei, eroicului și concentrării. De altfel, așa cum apreciază toți comentatorii și cum este lesne observabil, toate simfoniile cu număr par ale lui Beethoven respiră din plin lirismul, calmul, expozitivul senin. În plus, *Simfonia nr.6* pare a avea o înclinare programatică prin picturalul ei extrem.

Simfonia se structurează în cinci părți, fiecare parte fiind introdusă de o indicație cu conținut literar (poematic). Partea I – *Allegro ma non troppo* - este însoțită de moto-ul „Sentimente de bucurie trezite de sosirea la țară”. Partea a II-a – *Andante molto mosso* - poartă titlul *Scenă la pârâu* pare a reînvia chemările păsărilor și susurul apei prin imitativul prezent permanent, asimilat perfect în densitatea sonoră a muzicii. Partea a III-a – *Allegro – Bucuria dansului popular* la o veselă reuniune țărănească este un scherzo plin de umor, în care timbrul fagotului ține loc de fanfară sătească. Trezirea dansului este scopul acestei mișcări, în al cărei Trio soundul rustic se accentuează, urmat fiind de o drastică scurtare a Scherzo-ului, fapt ce dinamizează expresia, pregătind tensiunea unei furtuni, tensiune ce tocmai începe să se instaleze. Partea a IV-a – *Vijelie. Furtună* se leagă de partea anterioară, însemnând destrămarea petrecerii populare din mijlocul naturii. Ultima mișcare, *Cântec de păstor* încheie simfonia într-o mișcare *Allegretto*, senină și optimistă, în tonalitatea Fa major.

Simfonia a VII-a în La major (1812) începe cu o introducere *Poco sostenuto*, după care tema principală (*Vivace*) deschide forma de sonată. Partea a II-a – *Allegretto* – sugerează marșul unor pelerini, un crescendo și un decrescendo devenit celebru în istoria muzicii. Partea a III-a – *Presto* – reprezintă o formă specială în economia simfoniei, de formulă tripentapartită – scherzo, trio, scherzo, trio, scherzo. Pentru atmosfera ei antrenantă, ritmată, care se continuă și în partea a IV-a – *Allegro con brio*, Wagner a denumit simfonia *Apoteoza dansului*. Această simfonie este deosebit de accesibilă și de apreciată de public.

Simfonia a VIII-a în Fa major, scrisă în același an cu cea de-a VII-a, este numită *Mica simfonie*, pentru dimensiunile sale mai restrânse, în raport cu celelalte simfonii beethoveniene. Partea I – *Allegro vivace con brio*; partea a II-a – *Allegretto scherzando*; partea a III-a – *Tempo di Menuetto* și partea a IV-a – *Allegro vivace* dau simfoniei un caracter vii, antrenant, cu o expresie sintetică și senină. Menuetul cu trio pare a fi un corespondent al celui din prima sa simfonie, iar finalul, din nou un moment impregnat de umor, readuce reperele unui allegro de sonată, gândit ca elogiu al unității, atât la nivelul acestei ultime părți, cât și la cel al întregului ciclu simfonic.

Simfonia a IX-a în re minor reprezintă apogeul simfonismului beethovenian și totodată o vastă deschidere spre formele ample și

expresivitatea romantică, în relație cu lirica universală. Amplificarea părții a IV-a, în care intervin soliști vocali și cor, imprimă simfoniei un caracter monumental. Succesiunea părților este următoarea: I. *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*; II. *Molto vivace*; III. *Adagio molto e cantabile*; IV. *Presto-Allegro assai- Andante -Allegro energico*. Partea a treia introduce o mișcare lentă în locul mișcării de menuet sau scherzo. Scrisă în forma unei teme cu variațiuni, această parte este o pagină celebră în creația beethoveniană. Fiecare din primele trei mișcări impune o filosofie a vieții în care soarta pare a juca cel mai important rol, soarta privită ca partener și stăpân totodată al vieții omului. Partea întâi, cea care pune în lumină această problematică, este urmată de a doua, o degajare de energie, de forță creatoare a vieții, iar cea de-a treia parte este un moment de exaltare mistică, de sublimă contemplație. Totul este perfect echilibrat și proporționat, spre a conduce la marele final cu soliști și cor, scris pe versurile *Odeii bucuriei* a lui Schiller. Se observă că Beethoven a pregătit îndelung această explozie nemaiîntâlnită până la el: pregătirea a fost de așa natură concepută încât momentul pare nu doar pregătit, ci așteptat ca inevitabil. Sensul coralului, de fapt al variațiunilor corale precedate de o semnificativă introducere, este profund, cu reverberații umane. Beethoven utilizează aici, ca și în finalul Simfoniei nr.5, un amplu aparat orchestral. Prin dimensiunile sale, partea a IV-a este o simfonie în sine.

Un gen în care Beethoven a creat, de asemenea, capodopere, este genul concertant. Cele 5 *Concerte pentru pian și orchestră*, ultimul fiind denumit *Imperialul* și *Concertul pentru vioară și orchestră op.61* sunt renumite în literatura concertantă, fiind interpretate de cei mai mari pianiști și violoniști ai ultimelor secole muzicale. Ultimele două concerte pentru pian și cel pentru vioară și orchestră sunt cel mai frecvent cântate, considerate fiind piese de rezistență ale repertoriului concertant, deși ca formă respectă multe din principiile deja puse în pagină de către Mozart. Din punctul de vedere al dezvoltării simfonice a ideilor muzicale ele trădează spiritul beethovenian, fiind mai degrabă simfonii cu un solo „obligato”. De asemenea, în aceeași ordine de idei cu principiile dezvoltării simfonice, și partea solistică – fie că este vorba de pian, vioară sau alt instrument – se distinge prin excelența punere în pagină a solistului, printr-o partitură de mare strălucire, expresivitate și grad de dificultate tehnică. Ca aspect

particular, trebuie notată și introducerea pianistică dinaintea expunerii orchestrale, existentă – în dimensiuni diferite – în concertele nr.4 și nr.5 pentru pian și orchestră, iar ca o altă caracteristică a aceluiași concert, mișcările lor mediane și finalul sunt legate printr-un pasaj ce denotă abilitatea solistului de a media trecerea dintr-un univers expresiv în altul; pentru că Beethoven nu înțelege să lase nimic la voia întâmplării, el compune propriile cadențe, nelăsând la latitudinea, fantezia și la spiritul improvizatoric al interpretului nici un moment al derulării muzicale.

Genul cameral este și el acoperit cu brio prin sonatele de pian, de vioară și pian, dar mai ales prin *Cvartetele de coarde*, sinteze de gândire muzicală și reflexii filosofice ale dilemelor existențiale beethoveniene. Cu fiecare cvartet de coarde, Beethoven îmbogățește patrimoniul muzicii universale și face demonstrația spiritualității intrinseci a muzicii.

Muzicologii împart *creația* sa în mai multe etape: 1) **până în 1802** – perioada în care este legat de tradiția clasică. Trecerea spre următoarea etapă este marcată simbolic de „Testamentul de la Heiligenstadt”. În această perioadă se includ primele 2 simfonii (op.21, op.36), primele 3 concerte pentru pian (op.15, op.19, op.37), cvartetele de coarde op.18, triourile cu pian op.1, op.11, aproximativ o treime din numărul sonatelor pentru pian (până la op.26), sonatele pentru vioară și pian (op.12, op.23, op.24) și sonatele pentru violoncel și pian (op.5, op.7); 2) **între anii 1802 –1814** – echivalentă perioadelor medii ale lui Haydn și Mozart, datorate așa-numitei „crize subiective” în creația și curentul preromantic *Sturm und Drang*. Aduce o anumită maturizare și individualizare a conținutului muzical, aprofundarea polifoniei (vizibilă în arhitecturile muzicale) și tendința spre programatism (manifestată în lucrări precum Simfonia *Pastorală* sau Sonata *Les Adieux*). În această perioadă, Beethoven scrie simfoniile 3-8 (op.55,60,67,68,92,93), ultimele 2 concerte pentru pian (op.58,73), *Fantezia pentru pian, cor și orchestră* op.80, *Concertul pentru vioară și orchestră* op.61, *Triplul concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră* op.56, cvartetele op.59, 74, 95, triourile cu pian op.70,97, 6 melodii op.98, sonatele pentru pian (până la op.90), Sonata *Kreutzer* pentru vioară și pian op.47, Sonata pentru pian și violoncel op.69, opera *Fidelio*, uverturile *Coriolan* și *Egmont*; 3) **între**

anii 1814-1827 – perioada marchează apogeul creației, deschizând noua epocă a romantismului muzical, fapt vizibil în diversitatea formelor muzicale, în densitatea contrapunctului și în originalitatea armonică. Capodoperele finale sunt *Simfonia a IX-a op.125*, ultimele cvartete de coarde (op.127,130,131,132,133,135), ultimele sonate pentru pian, *Variațiunile Diabelli op.120 pentru pian*, *Sonatele pentru pian și violoncel op.102*, *Missa solemnă op.123*.

Încă două lucrări, singulare în creația lui Beethoven – *Missa solemnă* și opera *Fidelio*, întregesc tabloul complex și impresionant al lucrărilor cu care „Titanul” a intrat în istoria muzicii universale. Personalitate puternică, de o mare complexitate și de o trăire ardentă, Beethoven face parte în aceeași măsură din epoca numită clasică, dar și din cea romantică, pe care a anticipat-o și a pregătit-o, multe dintre inovațiile sale muzicale fiind preluate de compozitorii Romantismului.

Audiții recomandate:

Simfoniile nr. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9

Concertul pentru vioară și orchestră op.61

Concertele pentru pian și orchestră nr.1, 2, 3, 4, 5

Triplul concert pentru pian, vioară, violoncel și orchestră op.56

Ultimele cvartete de coarde op.127, 130, 131, 132, 133, 135

Uverturile Coriolan, Egmont

Opera Fidelio

Missa solemnă

Sonata Kreutzer pentru vioară și pian op.47

Sonata pentru pian op.13

Sonata pentru pian op.26

Sonatele pentru pian op.27

VII. CULTURA MUZICALĂ ÎN ROMANTISM

1. *Trăsături generale ale Romantismului muzical*

Termen ce desemnează, asemenea clasicismului, o noțiune estetică și o epocă istorică în evoluția artelor, romantismul, din punct de vedere muzical, derivă din curentul omonim născut în literatură și prefigurat de Victor Hugo în prefața dramei *Cromwell*. Apărând ca o reacție la rigurozitatea clasică, romantismul introduce în muzică trăirea umană, predispoziția pentru liric, fantastic, pasional, melancolic, trăiri zugerăvite cu o mare libertate de expresie. Tematica abordată este cu predilecție legată de mitologia greacă, incursiunile idealizate în trecutul istoric al Orientului (în special în perioada Evului Mediu), exotismul și fantasticul. În această perioadă, compozitorii nu inventează noi structuri formale, ci le exacerbează pe cele existente, făcând ca materialul sonor să urmeze linia sentimentelor, a literaturii, elemente care vor forma „programul” multora dintre lucrările compuse atunci. Din acest punct de vedere, romantismul „nu se definește ca un stil, ci ca o atitudine spirituală, ca o stare de spirit” (W.G.Berger – *Muzica simfonică romantică. Ghid*, vol.II, București, Editura Muzicală, 1971).

Elementele muzicii romantice apăruseră deja în ultimele opusuri ale lui Ludwig van Beethoven. Cel care a făcut exegeza lucrărilor lui Beethoven la începutul sec. al XIX-lea, E.T.A. Hoffmann, a pus bazele terminologiei romantice în sfera muzicii, demonstrând atât caracterul romantic al opusurilor beethoveniene, cât și al limbajului muzical.

Gândirea estetică romantică stabilește principiile definitorii și pentru arta sunetelor. Muzicianul romantic este unul perfect integrat condițiilor sociale, un militant activ pentru triumful principiilor progresiste, rolul său fiind unul activ. Legat de creatorii din domeniul

literaturii și plasticii, muzicienii din această perioadă au fost angrenați într-o mare mișcare ideologică și estetică, care a făcut ca romantismul muzical să fie una dintre cele mai interesante și complexe forme de afirmare a climatului epocii respective. Compozitorul, interpretul, criticul muzical apar în aceste condiții ca o expresie a umanismului. Elementele de limbaj muzical se transformă și ele în concordanță cu noua ideologie romantică.

Melodia devine mai suplă, mai sinuoasă, cu o desfășurare liberă, îmbrăcând aspecte diverse (teme largi, generoase, motive scurte, dramatice, teme-imagine). Fără îndoială, natura unei astfel de melodii este legată de imperativele comunicării unui program, plasticitatea și sugestivitatea fiind în directă corespondență cu o imagine sau cu o idee. La această schimbare a structurii sale, un aport deosebit a avut pătrunderea în muzica profesionistă a cântecului popular, cu toate intonațiile și ritmurile sale specifice, fapt ce a implicat o desfășurare liberă (improvizatorică) a discursului muzical. Ca o consecință a conținutului emoțional al muzicii romantice, apare eliberarea melodiei de rigorile modulațiilor și înlănțuirilor armonice clasice, mergându-se spre o abundență cromatică. Un lucru de remarcat este și relația de interdependență între text și muzică, tradusă nu numai prin creația vocală, ci și prin consecințele melodiei cântate de voce asupra melodiei instrumentale.

Ritmica suferă și ea o emancipare în sensul modificării schemelor simetrice, a accentelor și a formulelor combinate. Din acest punct de vedere, exprimările ritmice diferențiază prin specific culturile naționale.

Armonia nu părăsește în esență tiparele clasice, procedeele armonice complicându-se pentru a reda tumultul sentimentelor. Trisonul clasic este alterat, intervin modulații neașteptate, există o alternare a modurilor majore și minore, precum și o largă deschidere spre asimilarea modalismului de tip popular.

Foarte interesantă, în această perioadă, este redimensionarea formelor și genurilor muzicale adoptate de către romantici. În timp ce în clasicism exista o tendință de universalizare a genurilor (exemplul cel mai elocvent îl oferă creația mozartiană), în perioada romantică se observă o restrângere la unul sau câteva genuri. Procedeu variațional este elementul dominant în epocă, îmbrăcând aspecte ce țin de ornamentație decorativă și de aplicarea sa în modul de exprimare

dramatică ce are la bază un program literar. Mai târziu, se observă, ca o consecință directă, utilizarea leit-motivelor și a construcției ciclice. De asemenea, se observă o preocupare permanentă a compozitorilor de a crea lucrări în forme aparent libere, menite să îngăduie orice inovație de construcție, corespunzătoare căutărilor expresive.

Orchestrația cunoaște și ea o evoluție, pornind de la perfecționarea tehnicii de construcție a instrumentelor. Marii compozitori romantici au experimentat noi combinații timbrale, menite să tălmăcească sensurile poetice și sentimentele. Rezultatul este crearea unei orchestre mari, capabile să realizeze orice efect sonor în dimensiuni grandioase. Se amplifică aparatul orchestral, compartimentul corzilor, dar mai ales cele ale alămurilor și percuției, mai puțin folosite în clasicism.

Genurile muzicale care au excelat în perioada romantică sunt simfonia, concertul instrumental, poemul simfonic, uvertura, genurile miniaturale de cameră, opera.

Simfonia romantică pornește de la un program. Hector Berlioz a fost cel care, prin intermediul *Simfoniei fantastice* (1830) a dat fiecărei părți un titlu, urmărind ideea de la care a pornit, legând părțile prin introducerea temei fixe. Acest mod compozițional va duce spre sfârșitul secolului la apariția principiului ciclic. De asemenea, tot lui Berlioz îi datorăm denumirea părților drept scene (*Romeo și Julieta*).

Poemul simfonic este una dintre creațiile reprezentative pentru epoca romantică, pornind de la un program literar, descris de-a lungul întregului discurs muzical monopartit. Franz Liszt este unul dintre reprezentanții de seamă ai acestui gen.

Concertul instrumental aduce față de tiparul concertului clasic momentele de virtuozitate, cadențele înscrise în partitură. De asemenea, se face, uneori, o legătură între mișcarea a II-a și cea de-a III-a, înglobate într-o singură parte.

Piese miniaturale instrumentale au caracter programatic, o mare libertate de construcție, dând loc multiplelor posibilități tehnice și de expresie. Apare un nou gen muzical – *studiul* – ce are caracter didactic, dar devine în scurt timp și piesă de virtuozitate în recitaluri (a se vedea studiile de Chopin sau Liszt) și concerte (Robert Schumann – *Studii simfonice*).

Uvertura de factură romantică demonstrează mai mult virtuozitatea orchestrei, fapt ce a dus pe unii muzicieni din această perioadă

să o înlocuiască cu un *preludiu* sau o *introducere*. Acest lucru viza 2 elemente importante: reducerea timpului acordat uverturii, ce constituia un element important în economia spectacolului, și o legătură organică între uvertură și spectacolul de operă respectiv, prin eliminarea pauzei existente între uvertura propriu-zisă și primul act. Pentru că preludiul (introducerea) folosea de cele mai multe ori o formă liberă, conținea în mod concentrat expunerea temelor importante din cadrul operei (preludiile la operele *Tristan și Isolda*, *Lohengrin*, *Parsifal* de Richard Wagner; *Dama de Pică* de Piotr Ilici Ceaikovski, *Aida* și *Othello* de Giuseppe Verdi). Cu toate aceste schimbări, practica compunerii unor uverturi de tip clasic, bazate pe forma clasică de sonată, s-a continuat în sec. al XIX-lea, cel mai bun exemplu fiind uverturile la opera *Tannhauser* de Richard Wagner și la opera *Carmen* de Georges Bizet, redată într-o formă tripartită compusă. Trebuie semnalat și faptul că au existat tendințe de realizare a unor uverturi de tip *potpuriu* la unele operete scrise de Jacques Offenbach, Emerich Kallman etc.

Uvertura de concert a apărut și s-a profilat ca un gen de muzică programatică, având în cele mai multe din cazuri denumiri generice, legate de un eveniment (exemplu: uvertura de concert *Anul 1812* de Ceaikovski).

În a doua jumătate a sec. al XIX-lea, în cadrul curentului romantic, se dezvoltă o nouă direcție, aceea a *școlilor naționale*, care au promovat arta națională specifică popoarelor europene, aducând în prim-plan citate muzicale folclorice, subiecte legate de istoria națională.

Spre sfârșitul sec. al XIX-lea, s-a născut în Franța curentul *impresionist*, care a avut ca reprezentant de seamă pe Claude Debussy, în timp ce în operă, în Italia, s-a dezvoltat *verismul*. Doctrina veristă presupune înlocuirea libretelor idealiste cu subiecte inspirate din realitatea vieții cotidiene. Ele erau întemeiate pe observație și pe analiză, pe veridicitate și pe înlăturarea concepției tranșante dintre frumos și urât, bine și rău. Seninătatea și liniștea din operele clasice au fost înlocuite în acest nou tip de operă cu dramatismul și cu disperarea. Astfel, ariile de coloratură sau recitativele lirice au căpătat o tentă melodramatică pronunțată. Verismul a fost prefigurat în operele lui Verdi (*Rigoletto*, *Trubadurul*, *Traviata*, *Othello*, *Falstaff*), prin tensiunea dramatică și conflictele dintre personaje, descrierea în

mod realist a situațiilor. După Verdi, a urmat Pietro Mascagni, care a scris *Cavaleria rusticana* (1890), în care redă scene dintr-un sat sicilian, și Ruggiero Leoncavallo cu opera *Paiate* (1892), redând viața reală a circului, într-un fapt divers, autentic. Tot în acest curent verist, dar ceva mai liric, se înscriu și operele *Boema*, *Tosca* și *Madame Butterfly* ale lui Giacomo Puccini.

Etapale principale ale romantismului sunt: a) etapa romantismului muzical timpuriu, de coexistență cu clasicismul, plasată la începutul secolului al XIX-lea, până în 1830; b) etapa de afirmare a romantismului muzical și a școlilor muzicale naționale, când se manifestă o activitate înfloritoare a celor mai importanți compozitori ai epocii; c) etapa romantismului târziu (a postromantismului), plasată spre sfârșitul secolului al XIX-lea, coexistând cu alte curente ce pregătesc estetica secolului XX.

2. Romantismul muzical timpuriu

Începutul sec. al XIX-lea adusese deja elemente ce prevesteau apariția romantismului. Creația lui Ludwig van Beethoven, mai ales prin sonatele pentru pian, precum *Appassionata*, *Patetica*, *Sonata linii* etc., era pătrunsă de un spirit romantic, de o anume poezie, o vibrație pasională, care avea un impact și asupra formelor muzicale și asupra tehnicilor instrumentale. Folosirea corului și amplificarea formei în *Simfonia a IX-a* era un mare pas pe drumul deschis Romantismului.

Și alți compozitori ai timpului se resimțeau de această dorință intimă de a-și manifesta plenar sentimentele, de a îmbogăți expresia muzicală, apelând fie la genuri dramatice, fie la cântul care implica text poetic. Karl Maria von Weber este unul dintre cei care abordează genul operei pentru o exprimare a viziunilor (poveștilor) fantastice, iar Franz Schubert se îndreaptă către lirica germană, compunând cele mai frumoase lieduri ce purtau parfumul romantic, bogate trăiri puse la dispoziție de poezii timpului. Genul operei italiene, prin Gioachino Rossini, mai păstra forma clasică, narațiunea directă, dar aducea în expresia spumoasă a operei comice suflul vieții simple, narațiunea directă, care va conduce opera italiană spre verismul perioadelor de înflorire și finală ale romantismului.

O altă latură caracteristică se face simțită de la începutul secolului, virtuozitatea interpretativă a majorității compozitorilor, fie instrumentală, fie dirijorală, iar unul dintre aceștia s-a impus ca o legendă, Niccolò Paganini, violonistul vrăjitor, diabolic, în mâinile căruia vioara căpăta virtuți supranaturale, fantastice.

KARL MARIA VON WEBER (1786-1826) este cointîiatorul operei romantice fantastice. Ca dirijor al teatrului din Breslau (1804-1806) descoperă lumea operei și totodată tainele dirijatului de orchestră. Domeniul principal de manifestare a rămas acela al operei. Între lucrările tinereții amintim *Peter Schmoll și vecinii săi* (1803), *Silvana* (1810), *Abu Hassan* (1811), *Preciosa* (1821). Cea mai cunoscută operă a sa rămîne *Freischutz* (1821). În afară de acestea, a mai scris și *Euryante* (1823) și *Oberon* (1826). În domeniul muzicii camerale, a dedicat pagini viorii, pianului, clarinetului. A compus ciclul de lieduri *Liră și spadă*, inspirat din poeziile patriotice ale lui Th. Corner, apoi a scris muzică de scenă pentru *Turandot* de Schiller și *Sapho* de Grillparzer.

Muzician rafinat, se desprinde treptat de tradiția clasică, intuind necesitatea împrăștiării atmosferei expresive și a înnoirii formelor de exteriorizare. Opera *Freischutz* reprezintă apogeul creației sale muzical-dramatice și în același timp se constituie ca prima lucrare matură a romantismului muzical german, depășind valoarea documentară pe care o sesizăm în legătură cu alte lucrări ale sale. În același timp, această operă deschide drumul lui Richard Wagner, prin concepțiile noi de abordare a genului. Trăsăturile distinctive ce-i atribuie lui Weber calitatea de inițiator al operei fantastice naționale germane sunt cultivarea basmului popular ca element constitutiv al sursei de inspirație și folosirea elementelor muzicale ce duc la realizarea formulelor cu însușire leit-motivică, plasate în contextul unui tablou amplu, descriptivist.

Scrisă în 1821, opera *Freischutz* a avut premiera în același an. La data de 18 iunie. Spectacolul s-a bucurat de un succes răsunător și a fost reprezentat la Berlin de 17 ori, fiind apoi preluat de toate orașele mari ale Europei.

Prin plasarea subiectului și a personajelor în perioada imediat următoare războiului de treizeci de ani, Weber aduce în scenă satul și obiceiurile populare germane. Titlul operei se traduce prin *Vânătorul vrăjît* și urmărește povestea tânărului vânător Max. După o veche

datină, acesta trebuia să câștige mâna frumoasei Agatha, fiica lui Kuno, pădurarul contelui, printr-o „împușcătură măiastră” în cadrul întrecerii vânătorilor. Rivalul lui este Kaspar, care își vându-se sufletul diavolului pentru a avea „gloanțele vrăjite”. Teama de a nu da greș și de a o pierde pe Agatha, îl face pe Max să recurgă și el la Samiel-Necuratul, pentru a-și procura astfel de gloanțe. La îndemnul lui Kaspar, merge noaptea la peștera lupilor și reușește să-și toarne plumbii imbatabili pentru flinta sa. La Serbarea vânătorilor, unde trebuie să-și arate măiestria, Max trage într-un porumbel alb și este gata să o nimerească pe Agatha, dar aceasta este apărută de Sihastrul prezent la adunare. Glonțul deviază spre pieptul lui Kaspar. Max mărturisește păcatul său de a fi încheiat un pact cu diavolul, dar este iertat de adunarea satului prin intervenția aceluiași sihastru. Principele hotărăște să se renunțe la concursul de tragere pentru ocuparea slujbei de vânător, iar Max trebuie să dovedească în intervalul de timp următor că este demn de a se căsători cu Agatha.

Uvertura operei *Freischutz* este remarcabilă prin coeziunea tematică, fiind o sinteză melodică a întregii opere. Acțiunea dramatică este susținută de melodii inspirate de cântul și jocul popular german, câștigându-și demnitatea de primă operă națională romantică germană. Vigoarea ritmico-melodică se recunoaște și în renumitul *Cor al Vânătorilor*:

Exemplul 46



Pe lângă opera *Freischutz*, Karl Maria von Weber este cunoscut în istoria muzicii universale și prin alte uverturi scrise la operele sale: *Euryanthe*, *Oberon* sunt doar unele dintre uverturile care se cântă și astăzi în concert, ca piese de sine stătătoare. La fel de cunoscută este și lucrarea intitulată *Invitație la vals*, dar și *Concertul pentru clarinet și orchestră*, lucrare preferată de clarinetiștii virtuozii pentru bogăția melodică și reliefa nobilă a calităților tehnice și expresive ale instrumentului solist.

FRANZ SCHUBERT (1797-1828) s-a născut în familia unui învățător de lîngă Viena. Studiile muzicale sunt sporadice, sub îndrumarea violonistului M. Holzer, apoi la Seminarul Imperial și Regal din Viena (1809-1813). Cea mai importantă îndrumare se datorează câtorva întâlniri cu Salieri. Cântînd în diferite formații orchestrale de amatori, începe să cunoască literatura muzicală. Din această perioadă sunt atestate primele sale lucrări ce dovedesc o înnoire a elementelor clasice. De la 12 ani începe să compună lucrări pentru pian la 4 mâini, diferite cîntece, muzică de cameră și o simfonie. În perioada cîntă activat ca învățător a organizat așa-numitele *schubertiade*. În 1818 obține postul de profesor de muzică la curtea contelui Eszterhazy von Galanta, prilej cu care va cunoaște folclorul maghiar, ce-l va inspira în Divertismentul unguresc.

Creația sa cuprinde aproximativ 600 de lieduri, 16 cvartete, un cvintet (celebrul *Păstrăvul*), lucrări pentru pian, 44 de sonate pentru vioară și pian. În domeniul literaturii pentru pian creează *miniatura instrumentală* (8 impromptuuri, 6 momente muzicale, serii de landlere și valsuri) și 22 de sonate. În afara unor lucrări vocal-instrumentale de inspirație religioasă, mai scrie 9 simfonii, muzică de scenă și 15 opere.

Creația vocală cuprinde, după cum am amintit mai sus, 600 de lieduri, primele dintre ele apărînd în jurul anului 1811, fiind inspirate de baladele lui J.R.Zumsteeg. Caracterul dramatic al acestora este dezvăluit de varietatea tempourilor, utilizarea manierei de recitativ și de arioso, compozitorul adoptînd ca procedeu de descifrare a versurilor diversitatea mare a notațiilor. Valorificarea fondului poetic prin sublinierea valențelor muzicale a făcut ca ideea de legătură între muzică și poezie, preconizată de esteticienii romantismului, să capete o formă concretă și foarte expresivă. Genul lied-ului devine un capitol important al muzicii de cameră, specific romantic și definitoriu pentru această epocă prin creațiile lui Schubert. Poeții care l-au inspirat și l-au atras pe Schubert în realizarea liedurilor sale au fost Fr. Schiller, Klopstock, Mattheson, M.Claudius, G.Schmidt, W. Scott și W. Shakespeare.

Un loc aparte în creația schubertiană de acest gen îl ocupă cele 2 cicluri de lieduri bazate pe versurile unui poet devenit celebru prin muzica compozitorului – Wilhelm Müller. Primul ciclu (1823) se intitulează *Frumoasa morăriță* (*Încotro?*, *Nerăbdare*, *Curiosul*, *A mea* etc.) și este inspirat dintr-o lucrare mai amplă a poetului, în care, prin cuvinte simple, de factură populară, sunt înfățișate cu delicatețe sentimentele

unei iubiri neîmpărtășite a unui tânăr ucenic morar pentru fata morarului, care iubește un vânător. Schubert realizează o serie de 20 de miniaturi vocale, în care imaginile poetice purtând stări sufletești complexe sunt realizate cu elemente de limbaj muzical cât se poate de sugestive. Cel de-al doilea ciclu, *Călătorie de iarnă* (*Teiul*, *Singurătate*, *Vis de primăvară* etc.), cuprinde 25 de lieduri, prin intermediul cărora sunt înfățișate pribegiile unui tânăr îndrăgostit, nefericit, a cărui iubită și-a încălcat jurământul, peisajul hibernal devenind fundalul expresiv al întregului ciclu. Un alt ciclu de lieduri se intitulează *Cântecul lebedei* și a fost alcătuit de către editorul său, după moartea compozitorului, din liedurile compuse de acesta în ultimul an de viață. Versurile acestora sunt semnate de Rellstab, H.Heine, Seidl. Acesta este un ciclu care nu are la bază o concepție de sine stătătoare, atmosfera câtorva pagini creând o nostalgie extraordinară.

Liedurile lui Schubert aparțin categoriei strofice și aceleia dezvoltătoare (durchkomponiertes Lied). Liedul strophic este foarte apropiat de cântecul popular, fiind organizat pe repetarea aceleiași construcții melodice de dimensiuni variabile. Alături de această formă strofică, Schubert creează și liedul strophic cu variațiuni (*Păstrăvul*, *Tu ești liniștea mea*), în care alternarea melodică este tripartită (ABA – *Teiul*), bipartită (AB – episoade contrastante în *Moartea și fata*) sau, mai rar, monopartită (*Peste toate culmile domnește liniștea*).

Iată cum sună prima strofă a liedului *Tu ești liniștea mea*:

Exemplul 47

Lento

Tu, pa-cea mea, tu do-ru-mi sfânt, Li-niș-tea mea pe-a-cest pă-
mânt. Ți-e îți las — gin-ga-să stea Ca blând po-pas —
i-ni-ma mea — i-ni-ma mea —

Formele mai ample de lied schubertian se apropie de caracterul unor balade, muzica urmărind sensul textului, tratat ca un libret. De la recitativul dramatic (*Umbra*) până la monodramă, Schubert experimentează resursele posibile ale relației poezie – muzică, în redarea vocală cu acompaniament.

Muzica pentru pian cuprinde lucrări cu un mare grad de dificultate tehnică, dimensiuni neobișnuit de ample, simfonizarea fiind apreciată deseori ca „nepianistică”, contrazicând prin această adevărată prejudecăță înnoirile aduse de Schubert tehnicilor tradiționale. În ultima sonată compusă în 1828, prin amploarea discursului muzical, Schubert precede marile sonate romantice în care temele personaje aduc o nouă dimensiune în literatura muzicală. Pe drept cuvânt, această lucrare a fost asemuită cu o adevărată „simfonie pentru pian”.

Tot în domeniul literaturii pianistice, importante sunt *Impromptuurile* (1827) și *Momentele muzicale* (1828), ce cuprind o melodie simplă, cantabilă, ce se detașează de contextul pianistic prin vocalizarea lor (*Impromptu op.142 nr.3*) sau prin ambianța dansantă a divertismentului (*Moment muzical op.94 nr.3*).

Primele trei simfonii sunt apreciate de specialiști ca fiind experiența majoră a compozitorului, prin aplicarea formelor în spiritul concepției lui Haydn și a înnoirilor aduse de Mozart. Simfonia a IV-a *Tragica*, scrisă în 1816 și audiată în premieră abia în 1849, părăsește oarecum tradiția clasică, lăsând să se întrevadă noile căutări. Simfonia preia în alte dimensiuni concepția clasică, unul dintre elementele tematice fiind chiar beethovenian (partea I *Allegro Vivace* preia tema din *Cvartetul op.18 nr.4* în do minor de Beethoven), preluare ce va duce peste câteva decenii la monumentalele simfonii brahmsiene și bruckneriene. Simfoniile a V-a, a VI-a și a VII-a alcătuiesc capitolul cel mai important în tranziția dintre clasicism și romantism, pregătind ultimele 2 simfonii (a VIII-a și a IX-a). Simfonia a VIII-a, intitulată *Neterminata* a fost inițial concepută în cadrul celor 4 părți tradiționale. Faptul că Schubert a încetat finisarea primelor 2 părți este explicat chiar de către compozitor, prin dorința de a crea o simfonie „de tip nou”. Cele 2 mișcări ale simfoniei sunt gândite în formă de sonată, fapt ce nu a mai dat posibilitatea introducerii unor noi elemente. Ceea ce este de remarcat la această simfonie este enunțul muzical al unei idei cu valoare de moto, ce revine obsedant aproape pe parcursul întregii lucrări. După unii autori, *Neterminata* reprezintă o confesiune cu caracter autobiografic.

Începutul acestei simfonii aduce sonoritățile grave ale violoncelor și contrabașilor, o cantilenă duioasă, plină de tristețe, care ne introduce în atmosfera caracteristică a *Simfoniei a VIII-a*.

Exemplul 48



Tema principală a primei părți, acompaniată în tremollo, are o tentă nostalgică evocatoare, pătrunsă de aceeași tristețe:

Exemplul 49



Tema secundă, mai pregnant conturată, se desfășoară într-o melopee ce amintește liedul schubertian, violoncelele accentuând nota lirică:

Exemplul 50



Simfonia se încheie cu o parte a doua (Andante con moto), care se păstrează în nota lirismului general, cu o evidentă unitate stilistică, tematică și de expresie. Tonalitatea Mi major are darul de a aduce o luminozitate și o împăcare ce mângâie sufletul. Poate, într-adevăr, lucrarea are conotații autobiografice și Schubert era împăcat cu destinul său și cu sfârșitul atât de timpuriu. Iată tema părții a doua:

Exemplul 51



Simfonia a IX-a, în Do major, denumită și Marea simfonie, a fost scrisă în 1828 și este structurată în clasicele patru părți: I. Andante. Allegro ma non troppo; II. Andante con moto; III. Scherzo. Allegro vivace; IV. Allegro vivace.

Introducerea părții I are un caracter solemn, imprimând lucrării o stare de stăpânire a situației, de măreție și împlinire a idealului umanist urmărit de autor. Iată această temă:

Exemplul 52



Tema părții a II-a, în schimb, este din nou impregnată de spiritul liric al autorului și de gingășia sprintărară a tinereții sale:

Exemplul 53



Simfonia a IX-a este realizarea cea mai convingătoare a dorinței lui Schubert de a scrie acea „mare simfonie”. Schumann o apreciază ca fiind „o lucrare tipic romantică”. Orientarea către o melodie cu inflexiuni folclorice este semnul cel mai vizibil de raliere a compozitorului la una dintre trăsăturile definitorii romantice, care presupunea introducerea unei tematici de acest gen.

NICCOLO PAGANINI (1784-1840) este cel mai mare virtuoz al viorii și compozitor de muzică instrumentală, împlinind triada spirituală romantică alături de Liszt și Chopin. Viața sa a fost legată de marile succese repurtate în întreaga Europă, ca violonist, posesor al celei mai subtile și neobișnuite tehnici de cânt instrumental, intrând în legendă ca un „virtuoz infernal” care și-ar fi „îngropat sufletul unei iubite în cutia viorii, vânzându-se diavolului” (Th. Gauthier).

Printre primele lucrări importante ale compozitorului se situează *Sonata pentru vioară și orchestră (pian)*, supranumită și *Napoleon* (1807), care deschide seria variațiunilor pe coarda *sol*. Țesătura sonoră este în acest caz mărită de frecvența armonicelor, iar acordajul mai înalt deschide posibilitățile de tensionare a sunetului ce devine penetrant.

Cele mai semnificative pagini, alături de variațiuni, sunt concertele, acestea caracterizându-se printr-o cantabilitate aparte, rezultată din melodia apropiată de cântecul popular; apoi, prin efecte contrastante puternice, sugerând conflicte existente în melodrama italiană romantică. Cele *24 de Capricii pentru vioară solo* reprezintă adevărate capodopere ale muzicii instrumentale romantice. În acest caz, Paganini sintetizează întreaga știință componistică în domeniul instrumentului (viorii), fiecare dintre *capricii* având o expresie aparte. Efectele violonistice folosite cel mai des sunt *spiccato*, *picchetatto*, *picchetatto volante*, *staccatti*, *balzati*, *pizzicati*, fiecare dintre acestea fiind riguros precizate în partitură. Structura acestor *capricii* este predominant variațională. Prin îndrăzneala tehnicii și noutatea conținutului expresiv, *capriciile* rămân înscrise în istoria muzicii ca pietre de încercare pentru orice violonist, în același timp dând naștere la prelucrări făcute de alți compozitori, așa cum s-a întâmplat cu Schumann, ce le-a prelucrat adăugându-le acompaniament de pian. De asemenea, Franz Liszt a avut curajul să compună versiuni pianistice a căror dificultate tehnică este asemănătoare cu cea a originalului.

Audiții recomandate:

Carl Maria von Weber

Opera Freischutz

Uverturile Euryante, Oberon

Concertul pentru clarinet și orchestră

Franz Schubert

Ciclul de lieduri Frumoasa morăriță

Ciclul de lieduri Călătorie de iarnă

Cvintetul cu pian Păstrăvul

Simfonia nr.4 Tragică

Simfonia nr.8 Neterminată

Simfonia nr.9 Marea simfonie

Niccolo Paganini

24 Capricii pentru vioară solo

Concertul nr.1 pentru vioară și orchestră

3. Etapa de înflorire și afirmare a Romantismului muzical

Romantismul muzical a însemnat, în primul rând, apropierea muzicii de ființa umană, de trăirile și simțămintele cele mai profunde și personale. Compozitorii romantici sunt individualități puternic afirmate, cu o modalitate de expresie distinctă, fiecare aducând o contribuție esențială și originală la constituirea stilului romantic, dar în același timp detașându-se fiecare, prin stilul personal, prin inventivitatea artistică și tehnică.

Apropierea de literatură, de lirică, s-a manifestat prin genurile și formele noi create, adecvate programatismului muzical, de Berlioz sau de Liszt, pe suprafețele ample ale unei gândiri simfonice, dar și în miniatura vocală (liedul) sau instrumentală, așa cum au conceput-o un Schubert, un Schumann, un Chopin, un Liszt ș.a.

Astfel, mijlocul secolului al XIX-lea este epoca de înflorire a creației romantice, prin cei mai de seamă reprezentanți și nu poate fi înțeleasă decât prin prisma gândirii muzical-estetice a fiecăruia. Deși aparținând unor popoare mai tinere în cultura europeană, a căror școli muzicale erau în formare, unii dintre ei și-au cucerit aura universalității și ne permitem să-i privim într-un context mai larg, și nu în cadrul școlilor respective. Este cazul lui Frederic Chopin, care, deși născut în Polonia, și-a desfășurat activitatea mai mult în Franța, și al lui Franz Liszt, originar din Ungaria, dar care s-a manifestat ca cetățean al Europei, pe care a străbătut-o în lung și-n lat, dând

concerte și recitaluri, dar și asimilând un fond muzical bogat și variat, pe care l-a folosit măiestrit în lucrările sale.

Așa cum s-a mai afirmat, majoritatea compozitorilor romantici au fost și neîntrecuți interpreți, fie instrumentiști (pianiști) precum Robert Schumann, Frederic Chopin, Franz Liszt, fie dirijori, cum au fost Felix Mendelssohn-Bartholdy și, mai târziu, Johannes Brahms, Richard Wagner, Richard Strauss, Gustav Mahler ș.a.

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847). Compozitor foarte important în viața muzicală germană a primei jumătăți a secolului al XIX-lea, se formează la Singakademie din Berlin, debutând foarte devreme ca pianist și compozitor. Întâlnirile cu Hegel și Goethe îl marchează în evoluția sa intelectuală ulterioară. În 1829, în postura de dirijor al orchestrei Gewandhaus, impune oratoriul *Mathäus Passion* de J.S.Bach, readucând în acest fel creația marelui compozitor german în atenția publică și de specialitate, care o uitase de peste un secol. A fost directorul mai multor instituții muzicale din timpul său, precum și fondatorul Conservatorului din Leipzig (1843).

Creația sa, considerabilă ca număr de opusuri, cuprinde miniaturi vocale și instrumentale, muzică de cameră, uverturi și simfonii, muzică de scenă și de operă (*Nunta din Camacho*, *Lorelei*), balada coral-simfonică *Prima noapte Walpurgică* etc.

Abordând toate genurile muzicii culte, compozitorul se află plasat de către specialiști la răscrucea dintre cele două mari tendințe ale timpului: continuarea uverturii și simfoniei de tradiție, pe de o parte, iar pe de alta – abordarea problematicei poemului și a simfoniei programatice. Sinteza realizată de el duce spre conceperea unui stil ce reevaluează formele clasice, punându-le într-un conținut muzical nou.

Creația instrumentală pentru pian poartă amprenta căutărilor și a exigențelor tehnicilor instrumentale din ce în ce mai complexe. Spiritul novator se manifestă în *Sonata în sol minor op.105*, precum și în *Capricio op.5*. Ciclul *Cântece fără cuvinte*, constituit ca o serie de miniaturi, se remarcă prin tendința de a „vocaliza” muzica instrumentală. Cele 48 de lieduri instrumentale oglindesc, prin forme specific romantice, o lume delicată a sentimentelor. Piesele au un caracter programatic ce pornește din însuși titlul dat de către compozitor. Tot în domeniul muzicii pentru pian se remarcă *Preludiile*

și fugile op.35, Studiile op.10, Scherzi și Rondo capriccioso op.14, Fantezia în fa diez minor op.28 și, în sfârșit, Concertul pentru vioară și orchestră în mi minor op.64, ce stă, de asemenea, sub semnul perfecțiunii formale și de expresie.

Creația simfonică cuprinde 5 simfonii a căror concepție a fost îndelung pregătită. *Simfonia I în do minor* dovedește, pe de o parte înțelegerea elementelor muzicale folosite de către predecesorii săi, Karl Maria von Weber și Ludwig Spohr, iar pe de alta, fantezia și inspirația remarcabile, comparabile de către unii autori cu cele mozartiene. *Simfonia a II-a în re minor*, denumită și *Reformations-Symphonie*, folosește în final celebrul coral protestant „Ein feste Burg ist unser Gott”. *Simfonia „Italiana” în La major* aparține seriei creației romantice care prin notații expresive sugerează ideea peregrinării nostalgice prin locuri evocatoare. *Simfonia în la minor*, denumită și *Scoțiana*, concepută pe baza unor notații făcute de compozitor în timpul călătoriei în Scoția, prefigurează principiul revenirilor ciclice, tema apărând pe parcursul întregii lucrări, până la sinteza din final. Fondul melodic este organizat pe baza unei reuniri a tuturor elementelor tematice din cadrul ciclului, urmărind în același timp unitatea în diversitatea desfășurării.

Uvertura *Visul unei nopți de vară*, scrisă pentru piesa cu același nume ce aparține lui W. Shakespeare, dovedește o fantezie extraordinară a desenului melodic, ce îmbină elementele preluate de la predecesorul său, Beethoven, pregătind astfel calea pentru afirmarea poemului simfonic, desăvârșit de Liszt. În afară de această uvertură, compozitorul a mai scris *Uvertura de concert Hebridele* (1830), apoi *Uvertura pentru Povestea despre frumoasa Melusina* (1833) și *Uvertura dramatică pentru Ruy Blas* (1839).

Din punct de vedere stilistic, Mendelssohn-Bartholdy a fost adeptul respectării tradiției, pe de o parte, iar pe de alta, numeroasele înnoiri aduse tehnicii de compoziție și plasticii sonore au devenit elemente ale progesului artistic continuu.

Un loc aparte în creațiile sale îl ocupă și concertul instrumental, care îmbină virtuozitatea instrumentală cu frumusețea expresivă a citatului melodic.

Concertul pentru vioară și orchestră în mi minor op.64 a rămas în istoria muzicii ca una dintre paginile de referință ale repertoriului

concertant romantic. Lucrarea cuprinde trei mișcări tradiționale, legate prin secțiuni de tranziție, susținute de orchestră. Atât tema principală a primei părți, cât și strălucirea temei finalului, ce amintește de muzica *Visului unei nopți de vară*, și-au cucerit de-a lungul timpului celebritatea, reprezentând din plin stilul lirico-expansiv al compozitorului.

Concertul este structurat pe forma clasică. Prima parte, *Allegro*, are formă de sonată. Tema acestei părți se desfășoară amplu în cantilena viorii soliste:

Exemplul 54



Partea a II-a este în formă de lied tripartit (ABA), un *Andante* cu o desfășurare calmă, cu o temă melodioasă și învăluitoare:

Exemplul 55



Partea a III-a, *Allegro molto vivace*, este de asemenea în formă de sonată, tema principală aducând sonoritățile luminoase ale tonalității Mi major:

Exemplul 56



Concertul pentru pian și orchestră în Sol major nr.1, deși este mai puțin cunoscut, se înscrie în același cadru stilistic cu cel dedicat viorii. Și în acest caz, momentele de virtuositate se desfășoară pe

echilibrul discursului muzical logic, construit după rigorile formelor tradiționale.

Rolul de propagator al muzicii romantice a fost îndeplinit de către Mendelssohn-Bartholdy nu numai prin compozițiile sale și prin activitatea dirijorală, ci și prin aportul muzicologului, această ipostază a personalității sale artistice aducându-ne numeroasele comentarii și aprecieri critice asupra unor lucrări importante din istoria muzicii, toate reunite în articole publicate în „Neue Zeitschrift für Musik”, revistă inițiată și condusă de Robert Schumann, contemporanul său.

ROBERT SCHUMANN (1810-1856), în calitate de compozitor și critic muzical, a contribuit prin educația sa artistică la dezvoltarea romantismului muzical german. De la vârsta de 13 ani s-a manifestat ca pianist, compozitor și autor al unor texte poetice despre muzică. Influența literaturii romantice asupra sa a fost atât de puternică încât l-a determinat să abandoneze studiul dreptului, pregătindu-se pentru cariera pianistică, în orașul Leipzig, unde l-a avut ca profesor pe Fr. Wieck. Un accident la una dintre mâini l-a îndreptat către compoziție și critică muzicală. În 1834 înființează „Neue Zeitschrift für Musik”, pe care o conduce timp de 10 ani. În 1843 devine profesor la Conservatorul din Leipzig, participând la fondarea asociației *Bach Gesellschaft* (1850). Tot în această perioadă a fost și directorul concertelor din Düsseldorf, unde apare sporadic și ca dirijor. Principala activitate pe care a desfășurat-o a fost însă legată de creația muzicală instrumentală, de cameră, simfonică, corală și vocal-sinfonică, precum și de cea a scrierii despre muzică.

Creația sa cuprinde: lucrări pentru pian – Tema cu variațiuni pe numele Abegg op.1, Papillons op.2, Toccata op.7 în Do major, Studii după Capriciile lui Paganini op.3, Sonata în fa diez minor op.11, Sonata în sol minor op.22, Carnavalul op.9, Studii în formă de variațiuni (12 studii simfonice) op.13, Marea sonată în fa minor op.14 (concert fără orchestră), Fantezia în Do major op.17, Dansurile Davidienilor op.6, Piese fantezii op.12, Scene pentru copii op.15, Kreisleriana op.16, 8 novelete op.21, Arabesca în Do major op.18, Carnavalul din Viena op.16, Album pentru tineret op.68, Scene din pădure op.82 etc.

Muzica simfonică cuprinde: *Simfonia I (a Primăverii) op.38, Simfonia a II-a op.61, Simfonia a III-a (Renana) op.97, Simfonia a IV-a op.120, Uversură-Scherzo și Final op.52, Uverturile la opera Genoveva op.81, piesa Manfred op.115, tragedia Mireasa din Messina (după Schiller) op.100, Scene din Faust (după Goethe) etc.;*

Concerte și piese de concert: *Concertul în la minor pentru pian și orchestră op.54, Piesă de concert pentru 4 corni și orchestră op.86, Concert pentru violoncel și orchestră în la minor op.129, Fantezie pentru vioară și orchestră op.131, Introducere și Allegro pentru pian și orchestră op.134, Concert pentru vioară și orchestră în re minor (lucrare publicată postum);*

Muzică vocală: *Liederkreis op.24, Myrten op.25, ciclul de Lieduri op.39 pe versuri de Eischendorf, Frauenliebe und Leben (Dragoste și viață de femeie) op.42, Dichterliebe (Dragoste de poet) op.48, romane, lieduri, balade, cântece, duete, lucrări corale pentru voci bărbătești, feminine, cor mixt a cappella;*

Muzică vocal-simfonică: *Missa op.147, Requiem (publicat postum), oratoriul Paradisul și Peri (după Lalla rookh de Th. Moore) op.50, Scene din Faust;*

Muzică de cameră: *3 Cvatete de coarde op.41, Cvatet de coarde cu pian op.47, Sonata pentru vioară și pian nr.1 op.105, Sonata pentru vioară și pian nr.2 op.221, Adagio și Allegro pentru corn și pian op.70, 3 Triouri pentru coarde cu pian op. 63, op.80, op.110, Cvintet pentru coarde și pian op.44, piese instrumentale pentru clarinet, oboi, violoncel, violă etc.;*

Lucrări lirico-dramatice: *Genoveva – operă în 4 acte op.81, Corsarul – schiță dramatică după Byron, Manfred – poem dramatic în 3 părți după Byron (textul compozitorului) op.115.*

Prima perioadă de creație se confundă cu perioada iubirii pentru Clara Wieck, de care este îndepărtat abuziv, din cauza prejudecăților tatălui acesteia (profesorul său), fiind și marea epocă a lucrărilor dedicate pianului. Șirul creațiilor pianistice alcătuiește cel mai prețios fond al literaturii romantice instrumentale, nu numai prin complexitatea problematicii expresive, ci și prin înnoirile structurale aduse gândirii muzicale. Prima trăsătură este legată de felul în care pornește la edificarea unei arhitecturi prin asamblarea mai multor elemente ale aceleiași idei, ducând miniatura spre o formă mai amplă. În *Variațiunile*

Abegg op.1 (1831), compozitorul stabilește, prin succesiunea variațiilor miniaturale cu caracter divers, o schiță de portret. *Papillons op.2* reprezintă un ciclu de 11 piese construite sub forma unei suite ciclice, ce are ca destinație înfățișarea unui tablou complex al sentimentelor, idee ce o reîntâlnim în *Carnaval op.9*.

Miniatura pianistică este ilustrată magistral și în caietele de piese ușoare, destinate copiilor și tinerilor: *Scene pentru copii* și *Album pentru tineret*. Fiecare piesă este sugestiv realizată, cu minimum de mijloace tehnice, dar cu maximum de expresivitate. În *Scene pentru copii op.15*, Schumann realizează mici bijuterii muzicale, creând atmosfera specifică fiecărei „scene”, purtând titluri semnificative. Piesa nr.7 *Visare* etalează o melodie transparentă și meandrică:

Exemplul 57



Iar piesa nr.9 *Pe căluțul de lemn* reproduce trapul calului printr-o formulă ritmico-armonică ostinată:

Exemplul 58



Pianistica schumanniană se caracterizează prin fantezia liniei melodice, logica mersului polifonic al vocilor, plenitudinea simfonică a momentelor de amploare, opoziția de caracter a atmosferei fiecărei miniaturi și monumentalitatea concludzivă a finalului.

A doua perioadă a creației sale este marcată de căsătoria cu Clara Wieck. Întâlnirea sentimentală se traduce prin înlocuirea solilocviului instrumental cu duetul. Din această perioadă datează ciclurile de lieduri în care se recunoaște factura pianistică într-o unitate perfectă cu textul. Există pasajele introductive și cele finale în

care pianul condensează ideile poetice. Ca și Schubert, Schumann folosește citatul cântecului popular, în balada *Sărmantul Peter op.53* și în *Cei doi grenadier*, în care versurile lui Heine capătă inflexiunile *Marseillezei*.

În ceea ce privește crația camerală, aceasta aduce o seamă de noutăți, între care: concluzia construcției, cultivarea expresiei, tendința concertantă, dimensiunea amplă, pregnanța scriiturii pianistice.

Muzica simfonică a reprezentat o preocupare constantă pentru Robert Schumann. Permanentă simfonizare a scriiturii instrumentale este una dintre trăsăturile importante care demonstrează plurivalența artistului direcționată către micro- și macrostructurile muzicale. *Simfonia a IV-a în re minor* reprezintă una dintre paginile de referință ale simfonismului romantic, în care se manifestă atitudinea novatoare în ceea ce privește forma simfoniei. Inițial, lucrarea a fost compusă ca o „fantezie simfonică”, în care valorifica la maximum potențialul timbral și echilibrul sonor. Penultima creație din genul simfonic, *Simfonia a III-a în Mi bemol major op.97*, subintitulată *Rheinische Symphonie* (Simfonia Renană – 1851), accentuează concepția polifonică, ca modalitate de îmbogățire a trăsăturii tematice. Prin construcția arhitectonică este asigurată soliditatea ansamblului, echilibrul dintre începutul lucrării și finalul acesteia, stabilind în contextul muzicii romantice normele unei estetici cu rigoare clasică.

Personalitatea lui Schumann, în cultura muzicală europeană a mijlocului de sec.XIX a fost dublată, în paralel cu cea de compozitor, cu cea a criticului muzical, care abordează problemele generale ale esteticii muzicale. Iată câteva dintre ideile sale legate de rolul și locul muzicii în epocă, expuse în *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Leipzig):

„Muzica grăiește limba cea mai universală, prin care sufletul este liber și nedefinit impulsional; dar el se simte în țara sa.

Muzicianul cultivat va putea să studieze o madonă de Rafael cu același folos ca pictorul o simfonie de Mozart. Mai mult, sculptorului, fiecare actor îi devine o natură statică, acestuia, creațiile celuilalt figuri vii; pictorului, poezia i se prefăce în tablou, muzicianul transformă picturile în sunete...

Este greu de crezut că ar putea să se formeze în muzică, ea însăși romantică, o particulară școală romantică...”

Sunt, de asemenea, impresionante paginile în care Schumann vorbește despre Bach și Beethoven, marii maeștrii care i-au luminat calea spre muzica adevărată. De aici nu a fost decât un pas către înțelegerea artiștilor contemporani, subliniind importanța personalității creatoare a lui Schubert, Berlioz și Liszt. În mod deosebit, a susținut acțiunile de propagare a muzicii înfăptuite de Mendelssohn-Bartholdy, precum și crearea unor școli naționale în culturile nordice.

Personalitate complexă, Schumann a manifestat o grijă deosebită în ceea ce privește formarea tinerei generații de muzicieni, atât pe planul creației (*Album pentru tineret*), cât și în plan teoretic, seria de maxime fiind rodul experienței sale artistice destinate orientării și formării tinerilor muzicieni. Aceste maxime au fost publicate în *Precepte muzicale pentru casă și viață*, ce cuprind probleme extrem de diverse, de la creație, stil, interpretare, până la estetică și istoria muzicii.

FREDERIC CHOPIN (1810-1849) este un compozitor romantic de origine poloneză, din secolul al XIX-lea, care și-a dedicat majoritatea lucrărilor pianului. Încă din timpul vieții a fost apreciat de către contemporanii săi (Robert Schumann ș.a.) ca fiind un artist cu calități excepționale. Majoritatea creațiilor sale pianistice au forme și genuri muzicale mici ca dimensiune, acest lucru anunțând peste timp curentul impresionist. Spiritul său improvizatoric, propriu epocii în care a trăit, se regăsește în majoritatea lucrărilor cu structură tripartită, înăuntrul tonalităților, a tempoului, formulelor ritmice sau scriiturii, melodica eliberându-se de simetriile fixe, iar formele fiind foarte simple.

Asemenea lui Bach, cel care a compus *Clavecinul bine temperat*, în care toate tonalitățile sunt prezente, Chopin a compus *24 de preludii* în tonalități majore și relative lor minore, lucrare de referință pentru cultura muzicală romantică. Tot domeniului miniaturii îi aparțin și *mazurcile*, de această dată nefiind vorba de un ciclu, ci de compunerea acestui gen de piese mici, de-a lungul întregii existențe componistice. Asupra lor, Liszt și-a oprit privirea, remarcând că a descoperit acea „poezie ascunsă care există latent în temele originale ale mazurcilor poloneze”.

Muzica de salon este reprezentată prin *valsuri* ce capătă un aspect elegant, unele dintre ele având și denumiri programatice (*Vals în La bemol major op.69 – Despărțirea*). În aceste piese este etalată

întreaga virtuoziitate a pianistului, echilibrul proporțiilor înnobilând aspectul de mondenitate al acestui dans. *Impromptuurile* și *nocturnele* reprezintă categoria pieselor fanteziste care nu au un cadru fix al formei. Cele 4 impromptuuri sunt legate printr-o concepție unitară asupra interferențelor dintre momentele de virtuoziitate și ideea lirică a melodiei, desfășurate după inspirația improvizatorică. Aceeași tendință către improvizație apare și în *Fantezia impromptu op.66*, publicată postum, în care melodia este echilibrată și foarte simplă. Nocturnele preferă ordonarea improvizației după echilibrul cantabilității ideilor melodice. În domeniul pieselor de mai mare întindere scrise pentru pian, există două genuri apropiate acțiunii dramatice – *scherzourile* și *baladele*. Baladele sunt ample povestiri epice cu caracter programatic, prin inspirația lor după romanele lui Mickiewicz, muzica acestora fiind impetuoasă, apropiindu-se de preimpresionism. *Polonezele* reprezintă, alături de mazurci, dar cu alte mijloace de expresie, elementul specific național polonez. Tezaurului folcloric de la care s-a inspirat, Chopin îi dă noi valențe prin recrearea acestui dans la nivelul unui simbol. Dintre cele 15 poloneze, mai importante sunt cea în *La bemol major op.53* – *Eroica* și *Poloneza op.40 în La major* – *Militara*.

Studiile pentru pian reprezintă un capitol important în arta interpretativă instrumentală, ele depășind stadiul de exercițiu pur tehnic. Primele *12 Studii op.10* sunt dedicate lui Franz Liszt, care le-a și interpretat în premieră. *Studiul nr.12* (subintitulat *Studiul revoluționar*) ne duce cu gândul la simfonizarea programatică a pianului, iar cea de-a doua *Suită de studii op.25* aduce o înnoire a mijloacelor pianistice (*Studiul pentru mâna stângă*).

Sonata impresionează prin complexitatea părților, temele melancolice și pregnanța melodiilor.

Dintre sonatele lui Chopin, *Sonata pentru pian nr.2 op.35 în si bemol minor* merită o atenție aparte. Este alcătuită din 4 părți. Prima parte, *Grave-Doppio movimento*, este o formă de sonată cu o amplă expoziție, o dezvoltare și o repriză scurtă pe tema secundă, care face trecerea spre tonalitatea omonimei (Si bemol major). Partea a II-a este un Scherzo, mișcare ce nu apare în forma sonatei clasice. Aici, dificultățile tehnice pianistice sunt amplificate printr-o intensă cromatizare și dese modulații prezentate în armonia acompaniamentului. Și partea a III-a reprezintă o inovație a romantismului în cadrul formei

de sonată, fiind un *Marș funebru*. Cel care a introdus acest gen, dar în desfășurarea unei simfonii, a fost Beethoven, în *Simfonia a III-a Eroica*. Iată tema marșului funebru din sonata lui Chopin:

Exemplul 59

Lento (Marș funebru)



Partea a IV-a a sonatei este un scurt final în Presto, cu un caracter de postludiu (concluzie), având o factură pianistică de tocată. Prin această alcătuire diferită de forma clasică și prin tratarea pianistică de mare virtuozitate, prin expresivitatea specific romantică, *Sonata pentru pian nr.2 op.35* de Chopin se înscrie printre cele mai reprezentative creații pianistice ale epocii Romanticismului muzical.

În genul concertant, Frederic Chopin a scris 2 *Concerte*, compuse în anii tinereții, care ies în evidență prin amprenta personală a temelor, prin permanentul dialog între instrumentul solist și orchestră și prin orchestrația care a cunoscut numeroase schimbări, în cea mai mare parte, creația chopiniană fiind dedicată pianului solo.

HECTOR BERLIOZ (1803-1869) este un reprezentant tipic al spiritului romantic, o personalitate fără precedent în istoria muzicii, fiind purtătorul de stindard al muzicii romantice, conferind în același timp artei franceze o strălucire aparte.

Sub semnul frământărilor continue ale timpului, Berlioz s-a format ca muzician încă din anii copilăriei, când a descoperit lumea muzicii, care l-a fascinat în pragul adolescenței. Ajuns la Paris, trimis să studieze medicina, Berlioz renunță în favoarea pasiunii sale, muzica, care i-a oferit o adevărată „lume”, pentru a trăi și crea. Cel care l-a format în domeniul compoziției a fost profesorul Lesueur. După ce a audiat una dintre primele lucrări ale lui Berlioz (o *Messă solemnă*), executată în catedrala Saint-Roch din Paris, în 1825, acesta a exclamat: „Ai geniu, ți-o spun pentru că este adevărat!”. Tot în 1825,

concurează prima dată la Premiul Romei, fără a fi acceptat și se înscrie la cursurile de compoziție din cadrul Conservatorului parizian, urmând clasa lui A.Reicha. Anul 1827 îi aduce lui Berlioz revelația cunoașterii lui Beethoven, această întâlnire marcându-i puternic personalitatea și ducându-l spre noi orizonturi. În 1828 compune 8 *Scene din Faust*, lucrare ce a stat la baza *Damnațiunii*.

Marea pasiune pentru Hariett Smithson, actriță irlandeză dintr-o trupă ce prezenta tragediile lui Shakespeare, îi va inspira un ciclu de *Melodii irlandeze*, scrise pe versurile lui Th.Moore, precum și *Simfonia fantastică*, socotită de către specialiști ca fiind un roman autobiografic al muzicii romantice. Concepută de la început ca *muzică cu program*, explicată în textul adăugat partiturii, simfonia cuprinde 5 părți ce se bazează pe o singură temă principală. Berlioz preia de la Beethoven tratarea complexă a temei, care apare mereu schimbată din punct de vedere structural, constitutiv și expresiv. Această temă, devenită cu timpul celebră, a fost preluată de compozitor dintr-o lucrare anterioară (*Cantata Herminie*), formulată pentru prima dată în *Simfonia fără acompaniament* pentru a se imprima în memoria ascultătorului, sub forma unei *idei muzicale fixe*. În această formulă găsim germenul sistemului leit-motivului wagnerian și modalitățile revenirilor ciclice, ilustrate în muzica cu program aparținând lui Liszt și în muzica fără program a lui Cesar Franck.

Simfonia fantastică începe într-o mișcare lentă, cu o melodie expusă la viorile prime. Acestui debut al primei părți – *Pasiune și visare*, îi urmează un Allegro, în care se afirmă *ideea fixă*, tema muzicală care simbolizează ființa iubită și care va apărea în diverse ipostaze pe tot parcursul simfoniei. Iată această temă în prima formulare:

Exemplul 60

Allegro agitato e appassionato assai

p *espress.* *poco sf* *sf* *etc.*

Partea a II-a – *Un bal* – se desfășoară în ritm de vals, în sonoritatea pasională a viorilor:

Exemplul 61



În timp ce tema iubitei este intonată de clarinet, cu aceeași metamorfozare în spiritul valsului.

Partea a III-a – *Scenă câmpenească* – reprezintă o plimbare a autorului în natură, unde aude semnale pastorale, în economia orchestrei simfonice, interpretate de oboi și corn englez, iar atmosfera este imaginată de cantilena liniștită a flautului și viorilor. Tema iubitei capătă și ea profil pastoral, într-o ipostază cântată de flaut și oboi.

Exemplul 62



Partea a IV-a – *Drum spre supliciu* – descrie o viziune oribilă, pricinuită eroului de otrava pe care o ia pentru a-și înăbuși disperarea și gelozia. Autorul asistă la condamnarea sa la moarte și la propria-i execuție. Secțiunea muzicală se deschide prin ropote de timpani, cu puternice accente dramatice, sensul melodic descendent indicând o tot mai mare cădere a sufletului în tenebre.

Exemplul 63



Tema iubitei, intonată de clarinet după un mare crescendo orchestral, sună ca o amintire tânguitoare, ce se trezește în suflet și crește pasional:

Exemplul 64



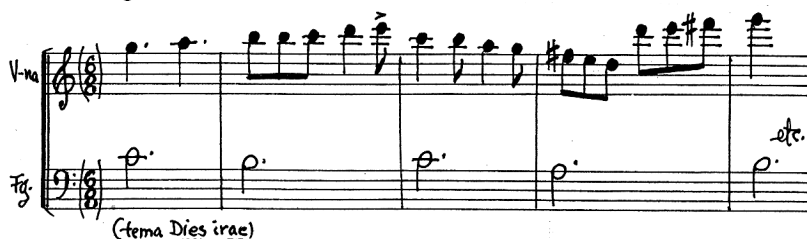
Finalul simfoniei, partea a V-a – *Visul unei nopți de Sabat* – aduce în imagini muzicale o temă predilectă în lumea romantică, *demonicul*, introdus de Goethe în *Noaptea Valpurgiei* (din *Faust*) și de E.T.A.Hoffmann în poveștile sale fantastice. Berlioz realizează în această parte, o atmosferă diabolică, macabră, un dans al vrăjitoarelor din noaptea sabatului. Tema iubitei se metamorfozează și ea într-un hohot de râs diabolic, punctat de apogiaturi și triluri:

Exemplul 65



Tot aici, o temă religioasă, provenită din Recviem – *Dies irae* – este împletită cu motivul sabatului, într-o tratare fugată, cu aceleași tente diabolice:

Exemplul 66



După 1830, Berlioz a debutat în Franța și în ipostaza de critic muzical la cotidianul *Le Renouveur*, activitate pe care a continuat-o apoi la cele mai importante publicații franceze, pe parcursul a mai bine de 20 de ani.

La cererea lui Paganini, începe o lucrare programatică în patru părți – simfonia *Harold în Italia* (*Harold în munți*, *Marșul pelerinilor*

cântând rugăciunea de seară, *Serenada către iubită a unui muntean din Abruzzi* și *Orgia briganzilor*), care este concepută ca o simfonie cu instrument obligat, în care compozitorul explorează la maximum resursele sonore ale violei, tratată ca un personaj, reprezentat de o leit-temă.

Recviemul, destinat aniversării Revoluției din 1830, este alcătuit din 10 secvențe și constituie una dintre cele mai cunoscute lucrări ale lui Berlioz, alături de *Simfonia fantastică*.

Romeo și Julieta, inspirată de textul shakespearian omonim, este imaginată de către Berlioz sub forma unei drame muzicale – operă de concert sau simfonie dramatică. Partea simfonică a acestei lucrări cuprinde episoadele cele mai importante, cele două personaje apărând drept componente ale dramei muzicale, fiind reprezentate timbral prin numeroase dialoguri ce dezvăluie pasiunea pentru sonoritățile delicate ale instrumentelor de suflat și ale celor de coarde.

Anul 1843 este acela al publicării marii sale lucrări teoretice, fundamentală pentru arta componistică romantică, și anume *Tratatul de instrumentație*. În aceeași perioadă, paralel cu concertele simfonice susținute și dirijate la Paris, Berlioz a întreprins un mare turneu în Germania, prilej cu care s-a întâlnit cu Wagner și Schumann. În această ambianță, vechea sa pasiune pentru *Faust* s-a materializat în reluarea celor 8 *Scene din Faust*, proiectând o amplă *Dramă vocal-simfonică*, al cărei libret este alcătuit dintr-o combinație a versurilor lui Goethe și versificărilor proprii. Concepută ca o operă de concert, *Damnațiunea lui Faust* a cunoscut triumful încă de la prezentarea unui fragment al său (*Marșul lui Rakoczy*), cu prilejul unui turneu la Budapesta. Prima audiție completă a fost în 1846, dar s-a soldat cu un eșec. Genul muzical dramatic desăvârșit de Berlioz prin această lucrare este o ipostază mai neobișnuită a muzicii cu program, în care simfoniei propriu-zise îi sunt alăturate personaje. Virtuozitatea orchestrației este relevată de o partitură ce cuprinde multe sonorități și soluții de instrumentație folosite pentru prima dată de Berlioz spre a înfățișa personaje și întâmplări.

În 1862, cunoaște un succes mare la public opera comică *Beatrice și Benedict*, comandată compozitorului de teatrul din Baden-Baden. Libretul aparține compozitorului și reprezintă o versiune pentru teatrul liric a comediei shakespeariene *Much Noise for Nothing* (*Mult zgomot pentru nimic*). Cele 15 secvențe ale operei se desfășoară

în stilul unei opere comice, fiind în același timp un exercițiu rafinat al limbajului muzical. Charles Gounod o caracteriza astfel: „... un model desăvârșit a ceea ce liniștea și calmul înserării pot trezi în suflet, făcând să vibreze reveria și tandrețea... Este o operă nemuritoare, asemenea celor pe care cei mai mari maeștri le-au scris îmbinând suavitatea cu profunzimea.”.

Activitatea de publicist cuprinde 600 de foiletoane publicate între 1822-1863, în presa vremii (*Le Renouveur, Journal des Debats, L'Europe littéraire, Gazette musicale, Le Figaro* etc.). Acestora li se adaugă publicațiile postume ale *Memoriilor* și *Scrisorilor intime*, care alcătuiesc un ansamblu de scrieri ce au o ținută poetică, stilistică și un neobosit spirit combativ, caracteristic perioadei romantice. Toate scrierile lui Berlioz constituie un amplu roman autobiografic care, în afara prezentării întâmplărilor din viața proprie, schițează o frescă vastă a vieții sociale și artistice din perioada în care a trăit.

FRANZ LISZT (1811-1886) este cea mai proeminentă personalitate romantică, înscriindu-se în galeria compozitorilor naționali maghiari. El a încurajat mișcarea de afirmare națională, sprijinind chiar de la Paris muzicienii unguri. A acordat o egală importanță creației și carierei de pianist. A promovat muzica programatică, afirmând noi procedee de tehnică componistică, atât din punct de vedere formal, al genurilor proprii romantismului, cât și al inovațiilor în arta orchestrației.

Dintre cele peste 700 de opusuri amintim: *Muzica vocal-simfonică* – oratoriile *Christus, Legenda Sfintei Elisabeta*, 3 messe, un recviem, 6 psalmi pentru soliști, cor și orchestră, toate aceste lucrări având un caracter religios. De altfel, într-un moment dificil al vieții sale, Liszt a îmbrăcat haina monahală, încercând să se izoleze de tulburările lumii laice.

În genul *muzicii vocale* a scris lieduri pe versuri de: Goethe, Schiller, Heine, Hugo, Petofi, Arany ș.a., publicate în 1883.

Muzica simfonică este reprezentată în special prin poemele simfonice, al căror creator în gen și formă este. Construite după un program, poemele simfonice au la bază o singură temă ce revine sub diferite forme. Dintre cele aproximativ 13 poeme simfonice compuse de Liszt enumerăm: *Preludiile* (1854) – lucrare ce pornește de la textul

Exemplul 67

The musical notation for Exemplul 67 is written on a single staff in 3/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The melody consists of the following notes: a quarter note G4, a quarter note A4, an eighth note B4, a quarter note G4, an eighth note A4, a quarter note B4, an eighth note A4, a quarter note G4, an eighth note F4, a quarter note E4, an eighth note D4, a quarter note C4, and an eighth note B3. A crescendo hairpin is placed below the staff, starting under the first note and ending under the last note. A slur is placed above the staff, covering the first six notes. The notation is marked with a piano dynamic (*p*) and the instruction *espr.* (espressivo). The word *etc.* follows the final note.

p espr. etc.

Tot în cadrul lucrărilor programatice intră și simfoniile *Faust* (1854-1857) și *Dante* (1856). Simfonia *Faust* are la bază textul lui Goethe și este alcătuită din trei părți și un postludiu coral. Cele trei părți sunt personificarea muzicală a eroilor dramei: partea I – *Faust*, partea a II-a – *Margareta* și partea a III-a – *Mefisto* (în care sunt tratate persiflant temele din primele două părți).

Rapsodiile, în număr de 20, reprezintă o adevărată arhivă de folclor, prezentată într-un stil pianistic strălucit. Promovarea citatului folcloric maghiar (cu preponderență), dar și român, spaniol, italian etc., precum și a folclorului lăutăresc constituie unul dintre elementele esențiale care au dus la crearea stilului național maghiar.

141

principiul poemului simfonic, având o temă amplă, urmată de o dezvoltare în care aceasta apare transfigurată. Lucrările sale pianistice cu program sunt adevărate poeme instrumentale: *Ani de pelerinaj*, *Albumul unui călător*, *Armonii poetice și religioase* etc. Astfel, inovațiile pianistice realizate de Liszt sunt remarcabile, el determinând o nouă manieră de interpretare, lărgind posibilitățile tehnice ale instrumentului, folosind o mișcare naturală și constantă a digitației, determinând o mai mare ușurință în executarea unor pasaje de virtuoziitate, precum succesiuni ample de grupe acordice, sau de octave înălțuite. Liszt rămâne în istoria muzicii universale ca un mare muzician, pianist și compozitor, ale cărui creații au revoluționat arta muzicală, înscriindu-se în profundul caracter al Romantismului.

A. Muzicologia și critica muzicală

Peroada de înflorire a Romantismului s-a reflectat și în domeniul *Muzicologiei și Criticii muzicale*. Am putut vedea din cele de mai sus, activitatea de critică muzicală a lui Robert Schumann prin *Cronicile davidienilor*, tipărite în revista înființată de el însuși, *Neue Zeitschrift für Musik*, și în *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Ideile sale despre muzică și rolul ei în epocă, precum și aprecierile făcute unor tineri muzicieni ai epocii, precum Schubert, Berlioz, Liszt au probat o personalitate teoretică aptă și vizionară, stabilind traseele estetice ale romantismului muzical.

În viața muzicală pariziană, numele lui Berlioz este legat de critica muzicală. Pe lângă articolele publicate, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (*Marele Tratat de instrumentație și de orchestrație*) reprezintă o lucrare fundamentală pentru arta compoziției.

Un alt nume celebru în epocă, François Joseph Fetis, este legat de lucrarea care i-a adus celebritatea – *Tratatul complet de teorie și practică a armoniei* (1844), în care autorul stabilește patru etape ale evoluției armoniei europene: ordinea unitonică, ordinea transtonică, ordinea pluritonică și ordinea omnitonică, schițând astfel teoretic drumul spre cromatismul wagnerian și apoi spre atonalism. Fetis atrage atenția asupra valorilor tradiționale, fiind în același timp inițiatorul teoriei potrivit căreia „arta nu progresează, ci se transformă”, expusă în cele cinci volume ale *Istoriei generale a muzicii*. În ceea ce

privește legătura artei cu publicul, el este inițiatorul analizei sociologice, prezentată în *Muzica la dispoziția lumii* (1848). În *Biografia universală a muzicienilor*, Fetis este citat printre primii etnografi muzicali.

B. Muzica de divertisment

Ambianța romantică a culturii muzicale europene cunoaște și un gen al *muzicii de divertisment*, prezent în viața socială austro-ungară a secolului al XIX-lea, mult gustat de marele public. Acest tip de muzică iese de sub rigorile formaliste ale vieții de curte de până atunci și se desfășoară cu precădere în cadrul balurilor populare vieneze, în localuri populare, în grădini publice.

Valsul este genul care devine favoritul ambianței societății timpului, detașându-se de celelalte genuri muzicale, constituind în sine un fel de barometru social al frământărilor din perioada respectivă. Afirmat încă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în cadrul balurilor la care populația Vienei participa în număr destul de mare, valsul, ce are un caracter popular, era interpretat de formații orchestrale, alcătuite de obicei din câțiva instrumentiști (vioară, lăută, fluier, tobă), atrăgând după sine promovarea unor dansuri numite generic *Deutsche Tante*.

Dintre acestea, *Landler*-ul și varianta sa mai rapidă, *Haxenschlager*-ul, au constituit nucleul viitorului dans numit *vals*. Acesta a devenit treptat dominant, folosind o măsură ternară, iar termenul de *vals* a fost semnalat pentru prima dată într-o comedie muzicală (operetă în devenire), *Una cosa rara*, aparținând lui V.Martin y Soler. Acea melodioară din comedia lui Soler a cucerit rapid aprecierea marelui public. Terminologia derivă din latinescul *volvere* = rotire, mișcare rotitoare, utilizat încă înainte de a fi asociat cu vreun dans.

Primele valsuri aveau o formă foarte simplă, de două fraze cu câte opt măsuri, ce se repetau. Foarte mulți compozitori ai timpului, deja uitați astăzi, au contribuit la structurarea și afirmarea genului. Unul dintre aceștia a fost Johann Strauss – tatăl.

JOHANN STRAUSS – TATĂL (1804-1849) a fost dirijor, compozitor și violonist. Primele sale concerte au fost prezentate în biserica „Sperl”. A întreprins multe concerte cu orchestra pe care o conducea, bucurându-se de un mare succes în Germania, Franța,

Belgia, Olanda și Anglia. Din 1835 a devenit directorul balurilor curții vieneze, funcție care i-a permis să creeze și să interpreteze un număr impresionant de valsuri.

Creația sa cuprinde 150 de valsuri, 14 polci, 28 de galopuri, 35 de cadrile, marșuri și piese ocazionale, între care: *Die Taubchen*, *Donaulieder*, *Hughenoții*, *Radetzki Marsch*. Multe dintre lucrările sale au fost atribuite, din cauza celebrității, fiului său, a cărui activitate s-a desfășurat după 1850.

JOHANN STRAUSS – FIUL (1825-1899) a continuat tradiția valsului vienez inaugurată de tatăl său și de Joseph Lanner. El desăvârșește genul valsului vienez, aducându-l la forma sa clasică. Talentul înăscut, marea ușurință în inventarea melodiilor, de o deosebită simplitate și frumusețe, l-au făcut popular în toată lumea. Valsuri celebre scrise de el sunt: *Dunărea albastră*, *Povești din pădurea vieneză*, *Viață de artist*, *Vin, femei și cântec*, *Sânge vienez* etc. Creația sa mai cuprinde un balet și un număr destul de mare de operete, *Liliacul* și *Voievodul țiganilor* fiind cele mai cunoscute în istoria genului.

Audiții recomandate:

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Simfonia Scoțiană op.57

Simfonia Italiană op.90

Concertul pentru vioară și orchestră în mi minor op.64

Suita pentru orchestră Visul unei nopți de vară

Robert Schumann

Simfonia nr.3 Renana op.97

Concertul în la minor pentru pian și orchestră op.54

Ciclul de lieduri Dragoste și viață de femeie

Cicurile de piese pentru pian Carnavalul, Scene de copii,

Kreiseriana, Album pentru tineret

Frederic Chopin

Valsul în La bemol major op.69

Fantezia impromptu op.66

Poloneza în La major op.40
Studiul op.10 nr.12
Sonata pentru pian în si bemol minor nr.2 op.35
Concertul nr.1 pentru pian și orchestră

Hector Berlioz

Simfonia Fantastica
Simfonia cu violă Harold în Italia
Damnațiunea lui Faust

Franz Liszt

Poemul simfonic Preludiile
Simfonia Faust
Concertul pentru pian și orchestră nr.1 în Mi bemol major
12 Studii de execuție transcendențială
Poemul instrumental Ani de pelerinaj

C. Opera romantică franceză

În primele decenii ale secolului al XIX-lea, principala formă de manifestare a artei muzicale a fost legată de teatru, în special ceea ce s-a numit „grand opera”, muzica de cameră sau cea simfonică fiind destul de rar prezente. În sălile de operă domina aspectul virtuozității interpreților, alături de strălucirea bel cantoului. Aceasta este epoca în care erau în vogă mari cântăreți ce au fascinat publicul prin arta lor, creând în același timp tradiția spectacolului concertant în sala de operă. În filele cronicilor muzicale ale timpului sunt consemnate o serie de nume ale unor astfel de artiști: Malibran, Theresine Stoltz, Lablanche, Tamburini, Rubini, Levasseur etc.

La toate acestea s-a adăugat gustul pentru divertismentul coregrafic, devenit un element indispensabil pentru reușita unui spectacol. Și în acest caz, cronicile amintesc mai multe nume ale unor dansatoare, cea mai renumită fiind Maria Taglioni, cea căreia i se atribuie paternitatea efectului ridicării pe poante.

Libretiștii epocii (Scribe, Saint-Georges, Planard) erau neîntrecuți în a găsi soluțiile ce se potriveau gustului monden, creând tot atâtea prilejuri pentru etalarea vocilor pe scenă într-un cadru fastuos al montării. Dintre cele 3 săli de operă ce funcționau în Parisul acelor epoci (Opera Mare, Teatrul Italian și Favart – Opera comică), ultima

dintre cele enumerate a fost cea care a cultivat o linie stilistică apropiată de tradiția națională franceză prin partiturile realizate de Aubert, Harold și, mai târziu, Gounod. Tendința era una cosmopolită, prin subiectele italiene prezentate în manieră franțuzească, tendință de altfel prezentă și în cazul italienilor, ce preluau subiecte germane (Rossini – *Wilhelm Tell* după Schiller), sau a germanilor, ce se pliau pe gustul francez, după ce fuseseră formați în Italia (Meyerbeer).

Primul deceniu al secolului al XIX-lea este reprezentat în cultura franceză de compozitorii perioadei Revoluției, prezenți pe afișe cu creații mai vechi, influențate de către înnoirile aduse de Christoph Willibald Gluck (Etienne Mehul – *Joseph*, Francois Gossec – *Les pecheurs* și *Toinon et Toinette*). Următoarea generație este reprezentată de Charles Catel cu *Semiramis* și de Jean-François Lesueur, profesor al lui Berlioz și al lui Gounod, autor al operelor *Paul et Virginie* și *Ossian*, socotită a fi prima operă concepută într-un spirit mai nou, datorită ariilor denumite „romantice” și prin fragmentele simfonice. Toată această perioadă este socotită de către muzicologi drept gemenele unei opere preromantice. Tot în această perioadă activează ca director al Conservatorului din Paris, începând cu anul 1821, timp de aproape 20 de ani, Luigi Cherubini, creator de muzică simfonică, instrumentală, vocală și de operă. Printre lucrările sale scenice (30), cele mai cunoscute sunt *Iphigenia în Aulida*, *Medeea*, opera balet *Anacreon*. Apreciat de contemporani, compozitorul italian s-a considerat promotorul academismului în cadrul formării noilor generații de compozitori francezi la Conservatorul parizian. Cu opera *Medeea*, Cherubini readuce în actualitate drama lirică. Alt compozitor din acea perioadă care a adus specificul romantic în modul de a comunica stările emoționale a fost Gasparo Spontini (opera *Vestala*, după o scurtă nuvelă a lui Et. de Juovy; *Fernand Cortez*, prin care Spontini evoluează ca stil spre grand opera). Prezența italienilor în toată perioada romantică este o trăsătură caracteristică pentru viața muzicală pariziană a acelor timpuri. Alături de Spontini a activat și Daniel Aubert, care este socotit a fi deschizătorul epocii operei mari (grand opera) franceze și muzicianul care a fixat particularitățile stilistice ale virtuoziității cântecului francez. Stilul său amintește de scriitura lui Lully, stabilind în același timp ambianța muzicii franceze de operă ce-și va găsi finalizările stilistice tipic romantice în muzica

lui Massenet, la sfârșitul sec. al XIX-lea (îmbinare de accesibilitate melodică foarte des superficială, cu un pronunțat aspect de sentimentalism burghez). Contemporan cu Aubert în pleiada compozitorilor francezi este Adolph Adam, creatorul baletului romantic *Giselle*.

Cu un profil național evident, la care s-a adăugat tradiția spectacolelor de bălci cu un pronunțat spirit critic de sorginte socială, s-a născut, grație lui **JACQUES OFFENBACH**, *opereta* franceză. Dintre cele mai cunoscute partituri lăsate de către Offenbach amintim *Frumoasa Elena*, *Viața pariziană*, precum și opera romantică *Povestirile lui Hoffmann* (1881).

În perioada de mijloc a secolului al XIX-lea, **GIACOMO MEYERBEER** a fost figura cea mai cunoscută, prin inventivitatea pusă în slujba obținerii succesului imediat. Bun comerciant al propriei sale muzici, a făcut aceeași greșală ca și alți artiști ai generației sale, aceea de a ceda gustului mediocru al unui public superficial și lipsit de cultură. Ceea ce este de remarcat la Meyerbeer este continua dorință de a cultiva o melodie de o mare cantabilitate. În acest sens amintim de ultima sa operă, intitulată *Africana*, care conține arii tipice pentru stilul franco-italian al compozitorului (aria lui Vasco da Gama).

CHARLES GOUNOD (1818-1893). Continuă tradiția operei mari, spectacol în care sentimentul și maniera se împletesc într-o factură tipic franceză ca stil melodic, spectaculozitate și sublinierea situațiilor dramatice. Dintre cele 14 lucrări ale sale doar câteva au rămas în repertoriul liric, acestea constituind cea mai mare contribuție adusă spectacolului de operă franceză de la mijlocul sec. al XIX-lea. În afara lucrărilor de operă a mai scris muzică religioasă, muzică simfonică și lucrări camerale. Gounod a atras atenția cu muzica comediei *Doctor fără voie* în care se regăsesc elemente ale stilului lui Lully. Operele sale cele mai cunoscute sunt *Faust*, *Mireille* și *Romeo și Julieta*, care se remarcă prin varietatea elementelor de inspirație melodică (valsul și marea arie a Margaretei, cavatina lui Faust, 2 arii – Rondoul și Serenada lui Mefisto din *Faust*), structura tradițională a operei, cu numere închise cuprinse în 7 tablouri, fiecare dintre acestea păstrând culorile sonore menite să ilustreze acțiunea. Gounod a apărut în condițiile unei dezorientări a teatrului liric francez, aflat sub diferite influențe, stilul său aducând specificul francez.

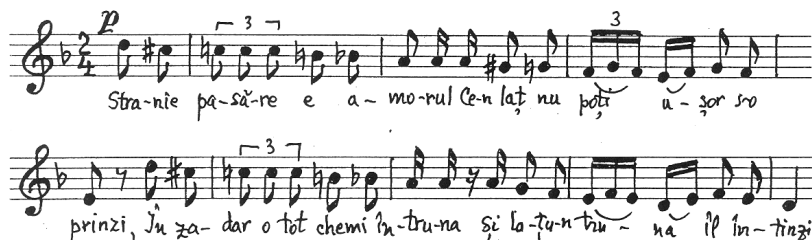
În a II-a jumătate a secolului al XIX-lea, Franța, care prin Hector Berlioz continua să rămână în rândul țărilor ce dețineau supremația în planul artei muzicale, a oferit foarte multe contribuții la progresul general al gândirii muzicale. În domeniul operei, prin monumentalism și procedee compoziționale, anticipă drama wagneriană, iar simfonismul inconfundabil în epocă și în același timp modern oferă rezolvarea contradicțiilor romantice. Perioada pe care o tratăm cunoaște schimbări esențiale în mentalitatea teatrelor muzicale. În 1873 ia ființă din inițiativa Societății Naționale de Muzică orchestra simfonică *Concertele Naționale*, dirijată de Ed. Colonne, care devine celebră de-a lungul deceniilor, făcând cunoscute publicului numeroase capodopere ale muzicii simfonice.

Opera Comique, după 1872, înscrie în repertoriul său lucrări aparținând unor compozitori tineri, membri ai S.N.M., aceștia fiind Georges Bizet, Camille Saint-Saens, Jules Massenet și Leo Delibes. Singura care rămâne fidelă repertoriului tradițional și învechit din punct de vedere al concepției de realizare și al abordării muzicale rămâne Opera Mare.

GEORGES BIZET (1838-1875). Este unul dintre reprezentanții tinerei generații de compozitori, care, alături de alte genuri muzicale precum miniatura vocală și instrumentală, genul vocal-simfonic și orchestral, a compus și operă. Cele mai importante opere ale sale sunt: *Pescuitorii de perle* (1863), *Arleziana* (1872) – opera ce îmbină cântecele populare din sudul Franței cu genurile muzicii orășenești și *Carmen* (1875) – compusă pe libretul lui Meilbac și Halevy după o nuvelă a lui Prosper Merimée. Opera urmărește destinul unor oameni simpli din Spania secolului al XIX-lea, pe scenă desfășuându-se o dramă pasională pe fondul luptei împotriva nedreptăților sociale și a celei naționale; opera este socotită ca fiind cea mai reușită dramă muzicală a perioadei de sfârșit a secolului al XIX-lea prin realismul său. Tiparul arhitectonic muzical este bazat pe uvertură, arii, ansambluri, coruri, îmbinând melodia și ritmurile specific spaniole, precum și muzica gitanilor spanioli.

Dintre minunatele arii și duete ale operei, renumită și foarte cunoscută este *Habanera*, ilustrând inspirația din melodia și ritmica spaniolă:

Exemplul 68



JULES MASSENET (1842-1912). Propune un nou model fundamental de operă, melodrama. Opera *Manon* (1884) este constituită din 5 acte și 6 tablouri pe un libret de H. Meihlau și Ph. Gille, după drama *Manon Lescaut* aparținând abatelui Prevost. Se constituie ca o dramă romantică ce înfățișează Parisul sfârșitului de secol XIX. Clasică prin păstrarea purității melodice, a scenelor delimitate precis, modernă prin limbaj, prin dimensiunea melodică și acuratețea timbrală, opera *Manon* reprezintă una dintre cele mai frumoase pagini ale creației franceze.

Una dintre ariile de un mare lirism specific romantic este cea a lui Werther, din opera cu același titlu:

Exemplul 69



CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921). Este compozitorul în a cărui viziune opera de tipul „grand” atinge culmile cele mai înalte în planul montării, fastului și a expresiei. Stilul oratorial vocal-simfonic se potrivește foarte bine cu subiectele alese, de preferință biblice, istorice și antice, amintind de Gluck. Expresia este amplificată de melodismul vocal desprins din *bel canto*, într-o desfășurare amplă, sesizabilă atât în cântatul solo, cât și în marile ansambluri. Acest melodism este impregnat cu elemente exotice și orientale, preluate de compozitor din Egipt, Insulele Canare, Alger și Indochina, unde a poposit. *Samson și Dalila* (1868) a fost prezentată la Weimar de către

Liszt, fiind admisă la Opera din Paris în 1892. Este concepută ca o operă în 3 acte pe libretul lui F. Lemaire, inspirată dintr-o legendă biblică. Pe scenă sunt aduse personaje ce trăiesc drame puternice, fapt ce l-a plasat pe compozitor în galeria celor mai de seamă compozitori din această perioadă. Muzica operei este vocal-simfonică (inițial a fost gândită ca un oratoriu dramatic), având o mare forță de expresie, dată de desfășurarea amplă și continuă a melodiei, care primește multe intonații și formule orientale, precum și construcții armonice pe vechi moduri medievale.

O arie care ilustrează perfect aceste caracteristici ale muzicii lui Saint-Saens este aria Dalilei din opera *Samson și Dalila*, o melodică meandrică, lascivă, precum avansurile seducătoarei eroine.

Exemplul 70



Simfonia, concertul, poemul simfonic, suita și rapsodia sunt genuri spre care compozitorul s-a simțit atras, la fel ca și de operă. În acest context amintim cele 5 simfonii, dintre ele detașându-se *Simfonia a III-a cu orgă în do minor*, o grandioasă contribuție la desăvârșirea tipologică a simfoniei romantice. Ea este o culme în domeniul simfonismului, reprezentând un moment important în gândirea simfonică de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Tema de bază a acesteia este secvența gregoriană *Dies Irae*. În domeniul concertant, pianist desăvârșit cu o virtuozitate legendară, Saint-Saens ne-a lăsat 5 concerte pentru pian și orchestră ce urmăresc perfecționarea formei. Pentru vioară și orchestră a compus 3 concerte, cel mai apreciat fiind *Concertul nr. 3 op.61 în si minor* (1880), dedicat lui Pablo Sarasate. Poemul simfonic ocupă, de asemenea, un loc important în creația compozitorului, cel mai cunoscut fiind *Dans macabru* (1874), realizat după o poezie de H. Cazalis. Sunt folosite numeroase efecte onomatopice pe cele 12 sunete ale harpei, apare din nou folosirea secvenței gregoriene *Dies Irae*, de această dată în sens parodic.

Creația lui Saint-Saens valorifică din plin resursele muzicii naționale, răspunzând astfel cerințelor formulate de Societatea Națională Franceză.

D. Opera romantică italiană

Începutul sec. al XIX-lea nu aduce elemente noi în muzica italiană de operă, care domina Europa de aproape 2 veacuri. Opera buffa și opera seria nu mai prezentau interes în rândul publicului din marile centre culturale. Perioada de sfârșit a operei clasice din Italia este reprezentată de Paisiello, Cimarosa, Zingarelli, compozitori care au lăsat câte o singură lucrare, ce reprezintă gloria trecută a operei. Cel care a asimilat toate încercările predecesorilor, creând în același timp drumul pentru trecerea de la clasicism spre opera romantică italiană a fost Gioacchino Rossini.

GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868). Debutează cu opera comică *Polița căsătoriei*, urmată de o încercare în genul operei seria – *Demetrio e Polibio*. Prima lucrare ce a cunoscut succesul este *Tancredi* și acest lucru s-a datorat importanței pe care a dat-o compozitorul ansamblurilor, apoi stilului concis al recitativelor notate pentru a fi respectate fidel; de asemenea, linia melodică este mai suplă, cultivând cantabilitatea, fapt ce a asigurat adeziunea publicului. Cu opera *Italianca în Alger*, Rossini aduce o reformă în ceea ce privește arta cântului de operă ce capătă un contur precis, pasajele cu ornamente fiind notate cu strictețe, îndepărtându-se în acest fel posibilitatea abuzivă de a demonstra virtuozitatea vocală. Prin scriitura liniei melodice de mare dificultate, compozitorul a impus în opera italiană tipologia sopranei dramatice și de coloratură.

Momentul cel mai important în istoria operei romantice îl reprezintă succesul răsunător obținut de opera *Bărbierul din Sevilla*, prezentată în 1816. Libretul interpretează într-o manieră contemporană comedia lui Beaumarchais, creând tipul operei buffa romantice perfecte, dar și „catalogul” tipurilor principale de melodii italiene: *romanța*, *serenada*, *aria de bravură* inspirată din canzonetele napolitane (ex. *Cavatina lui Figaro*), toate acestea preluând spiritualitatea cântecului tradițional italianesc, puse în slujba conturării personajelor.

Cavatina lui Figaro se desfășoară în Allegro vivace, punând grele probleme de dicție și de salturi vocale pe intervale mari, cu mare rapiditate, acoperind un ambitus larg pentru vocea de bariton și trecând alert de la un registru extrem la altul.

Exemplul 71

Allegro vivace



Un alt element introdus de către Rossini este *aria de coloratură dramatică* (ex. *Aria Rosinei*), alcătuită din melodii ce exprimă stările și psihologia personajelor prin numeroase motive muzicale alăturate în mod armonios. *Aria de caracter* (ex. *Aria calomniei lui Don Basilio*) reia maniera cântului operelor bufe napolitane, imaginând creșteri expresive intense, pornind de la urmărirea unei idei unitare pe care o descrie muzical. O altă particularitate impusă de Rossini în domeniul muzicii de operă este cultivarea crescendo-ului drept mijloc de tensionare a acțiunii. Mai puțin obișnuit pentru publicul din timpul său este modul în care concepe participarea orchestrei, nu numai ca element de acompaniament, ci și ca unul de sine stătător. Acest lucru este vizibil nu numai în uvertura operei *Bărbierul din Sevilla*, dar și în intermezzo „temporale” în care prin soluțiile de structură simfonică foarte interesante prin utilizarea întregii game de efecte a culminațiilor motivice, reușește să redea desfășurarea unei furtuni.

Opera *Semiramida* este considerată a fi una dintre primele lucrări ce anunță stilul de „grand opera”. Bel canto-ul ajunge în această partitură la forma definitivă; de asemenea, efectele scriiturii de coloratură, dramatizarea lor, tind spre o nouă tehnică a cântului, devenind punctul de pornire pentru urmașii lui Rossini. Opera *Wilhelm Tell*, inspirată după tragedia lui Schiller, l-a impus pe Rossini la Paris. Asemenea *Semiramidei*, și *Wilhelm Tell* este construită în stilul grand opera. Rossini s-a evidențiat în perspectiva primelor decenii ale secolului al XIX-lea prin contribuțiile aduse la „romantizarea” operei seria, îmbogățindu-i componentele, fără a o modifica structural. De asemenea, în genul operei buffa a impus o adevărată „revoluție” a limbajului teatral în sensul autenticității și vivacității acțiunii dramatice muzicale.

GAETANO DONIZETTI (1797-1848). Continuă pleiada compozitorilor italieni al căror destin este legat de creație. A cultivat ca element primordial melodia, părăsind ornamentația excesivă de tip rossinian, adoptând cântecul popular italian. Acest lucru explică în mare parte simplitatea și cantabilitatea ariilor sale, libertatea cursivității ritmice mai puțin dominată de periodicitatea silabică a textului. Faima sa este adusă de 2 melodrame ce apar ca exemple tipice ale transformării operei seria în spectacol romantic, este vorba de *Lucrezia Borgia* și, în special, de *Lucia di Lammermoor*. Ambele opere au subiecte din literatura contemporană compozitorului. Obiectivul libretelor este acela specific melodramei romantice italiene, adică prezentarea unor situații teatrale care îngăduie exprimarea unor pasiuni și sentimente puternice prin intermediul melodicii și a expresiei vocale spectaculoase. În domeniul operei buffa, Donizetti compune opera *Fiica regimentului*, care reprezintă o versiune spirituală a operelor bufte italiene cărora le adaugă farmecul spontan specific cantabilității franceze și opera *Elixirul dragostei*. Ultima sa partitură este opera *Don Pasquale* ce reprezintă punctul culminant al romantismului european în domeniul operei. Subiectul este apropiat de cel al *Bărbierului din Sevilla*, opera fiind construită în stilul celei comice și impresionând prin originalitatea soluțiilor muzicale. În acest context se înscrie finețea detaliului psihologic al personajelor, zugrăvite prin imagini muzicale de o plasticitate extraordinară.

VINCENZO BELLINI (1801-1835). A fost un muzician tipic romantic, rămânând legendar pentru frumusețea și sensibilitatea sa - „Dolce come un angelo e giovane come l’aurora” – caracterizarea aparține cântăreței Giufetta Turina. Operele sale s-au impus printr-un stil personal pregnant ce îmbină poezia cu muzica. Dominația melodiei vocale reprezintă din acest punct de vedere elementul caracteristic. Cele mai cunoscute opere ale sale sunt *Somnambula*, *Puritanii* și *Norma*. Bellini este primul compozitor care anunță romantismul național ce va ieși în evidență odată cu opera lui Verdi. Din acest punct de vedere, finalul actului I al operei *Norma*, ce cuprinde corul druzilor, supranumit de parizieni *Marseilleza italienilor*, dar mai ales finalul actului II al operei *Puritanii* (duetul Giorgio-Riccardo cu celebra melodie *Suoni la tromba*) sunt exemplele cele mai elocvente.

GIUSEPPE VERDI (1813-1901). Italia pășește în a doua jumătate a sec. al XIX-lea cu un sigur compozitor important: Giuseppe Verdi. Așa cum aminteam mai înainte, în multe dintre operele predecesorilor săi apar unele accente patriotice, expresie a sentimentelor și dorinței de libertate și unitate națională ale italienilor din acea perioadă. Chiar dacă nu au fost înscrise în mișcare italiană *Risorgimento* (Redeșteptarea), ele afișează simpatia compozitorilor pentru cauza comună a tuturor italienilor aflați sub imperiul Austro-Ungar, de eliberare și unificare a Italiei. Acest moment ce reprezintă maturizarea națională (declanșată și de valul revoluționar de la 1848) găsește teatrul muzical italian străbătut de avântul patriotic și de redeșteptare națională, în care își face intrarea pe scena muzicii din peninsula G. Verdi, cel care a devenit „cântărețul” Italiei, „muzicianul cu cască” (după cum l-a numit Rossini) și „L’Italianissimo” (cel mai italian dintre italieni).

Nepropunându-și să reformeze opera, nici să desființeze genuri muzicale existente de secole pe care să le declare perimate, Verdi s-a apropiat de operă, dându-i cea mai echilibrată formă și putere expresivă. În acest context, compozitorul afirma: „Dacă germanii, plecând de la Bach ajung la Wagner, ei procedează ca niște germani adevărați. Dar noi, urmașii lui Palestrina, imitându-l pe Wagner facem o crimă față de muzică, creăm o muzică inutilă și chiar dăunătoare.” Acestui crez Verdi i-a rămas fidel toată viața, creația sa aducând specificul național pe scenă, iar opera a fost gândită ca mijloc de comunicare cu semenii săi, cărora le-a prezentat năzuințele și idealurile naționale. „Verdi nu avea decât 3 pasiuni. Ele atinseseră însă o forță imensă: dragostea pentru artă, sentimentul național și prietenia.” (L. Escudier – *Mes souvenirs*, Paris, 1863).

Creația cuprinde muzică de operă, lucrări pentru voce și orchestră și lucrări pentru voce și pian.

Opere (cele mai importante): *Oberto* (1839 – constituie prima sa operă, cu un succes suficient pentru a-i aduce și alte comenzi), *Un giorno di regno* (1840), *Nabucco* (1842 – a repurtat un succes triumfal datorat unui limbaj apropiat de arta populară și utilizării corurilor ce simbolizează poporul, precum și datorită subiectului în sine, care prezintă tente patriotice), *Lombarzii* (1843 – inspirat de un subiect istoric), *Ernani* (1844 – după V. Hugo, operă care i-a dat posibilitatea să-și afirme ingeniozitatea dramatică, realizată cu ajutorul unor

scheme muzicale, tributară în continuare suveranității vocii), *Ioana d'Arc* (1845), *Macbeth* (1847 – pe un libret de F. Piave), *Luisa Miller* (1849 – după Fr. Schiller), *Rigoletto* (1850 – pe un libret tot de F. Piave, după V. Hugo), *Trubadurul* (1853 – libret de S. Cammarano), *Traviata* (1853 – libret aparținând lui F. Piave, inspirat de *Dama cu Camelii* a lui Al. Dumas fiul), *Vecerniile siciliene* (scrise în 1855 pentru Opera din Paris), *Bal mascat* (1859), *Forța destinului* (1862), *Don Carlos* (1867), *Aida* (1871), *Othello* (1887) și *Falstaff* (1893).

Genul operei este, de fapt, și genul predilect în care s-a manifestat creativitatea compozitorului. Aceasta este ilustrată de remarcabilul număr de lucrări create în acest gen. Dar nu cantitatea, ci calitatea muzicală a fiecărei opere îl face pe Verdi cel mai iubit dintre compozitorii italieni. Ariile sale, de o melodicitate simplă, dar plină de expresivitate, merg direct la sufletul auditoriului, devenind imediat de mare popularitate, cum am spune astăzi, șlagăre, desigur, păstrând proporțiile în domeniul muzicii culte.

Astfel se face că multe din ariile și corurile operelor sale erau fredonate pe stradă, de poporul italian, devenind, într-o perioadă arzătoare a luptei sale de independență națională, imnuri pline de speranță și elan. În acest sens, *Corul sclavilor evrei* din opera *Nabucco*, ilustra perfect aspirațiile poporului italian.

Exemplul 72

Soto voce cantabile

Dor de ță - ră - te - a - vîn - tă de - par - te zboa - ră

lin Spre - n - so - ri — Te - le plă - iuri etc

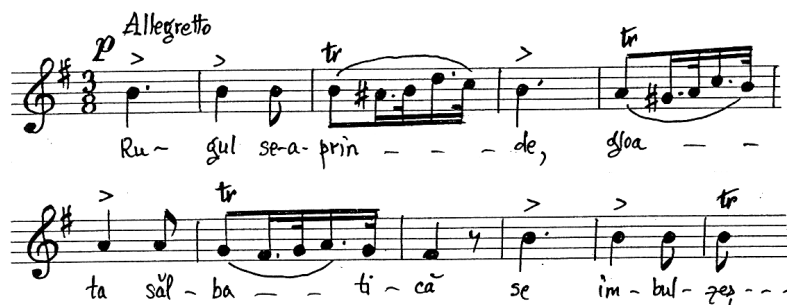
În operele verdiene, fiecare voce își află aria ideală, în tratări de importanță principală pentru fiecare. Nu numai vocile de sopran sunt privilegiate de maestrul italian, precum în ariile din *Traviata*, *Ernani*, *Rigoletto* etc. Iată un fragment din aria Gildei:

Exemplul 73



Dar și vocea de mezzo-sopran își află o frumoasă reprezentare în opera *Trubadurul*, prin personajul Azucena.

Exemplul 74



Pe lângă creația de operă, Giuseppe Verdi a mai scris:

Lucrări pentru voce și orchestră: Nebunia lui Saul (pe versurile lui V. Alfieri – 1831), *Cantata* pentru căsătoria lui R. Borromeo (1834), *Imnul națiunilor* (cantată pentru sopran, cor și orchestră – 1862), *Requiemul* pentru soliști, cor și orchestră” (1874), *Ave Maria* (pe text de Dante, pentru sopran și orchestră de coarde – 1880).

Lucrări pentru voce și diferite instrumente: 6 romanțe pentru voce și pian (1838), *Exilatul* (baladă pentru bas și pian – 1839), *Seduția* (baladă pentru bas și pian – 1839), *Nocturna* (pentru sopran, tenor, bas și flaut obligat).

Lucrări corale: Sună trompeta (pentru cor și orchestră – 1848), *Tatăl nostru* (pentru cor mixt pe un text de Dante – 1880).

Spre deosebire de Wagner, care creează un nou tip de operă, Verdi rămâne consecvent operei de tip seria la început, apoi grand opera, ajungând la o sinteză între acestea două, pe fondul cărora grefează elementele noi. Sursa de inspirație pentru operele sale este viața oamenilor, cu aspirațiile, bucuriile și dramele lor, subiectele fiind preluate din istorie sau din literatură. Mijlocul principal de expresie este melodia, care are un stil propriu național italian, construită în

maniera înaintașilor săi. Cantabilitatea, simplitatea, pregnanța la care se adaugă modernitatea conținutului au făcut ca melodiile din operele lui Verdi să capete o mare popularitate pe întreg mapamondul. Structurile melodice folosite de compozitor au de cele mai multe ori rădăcina în cântecul popular. Această melodie evoluează de la tipul *arioso* la *recitativul dramatic*, îmbogățit cu cromatisme, care colorează armonia, fără însă a ajunge vreodată la limitele tonalității.

Deși pare un tradiționalist, în armonie Verdi este inovator, incluzând numeroase momente modale, desprinse fie din fondul muzicii bisericești, fie din structura melosului popular.

Opera italiană după Verdi. Afirmați în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, câțiva compozitori formați în umbra lui Verdi prin orientarea tematică, stilul și modalitățile de expresie, au adus contribuții procesului de continuitate precum și supremația muzicii italiene în Europa.

În acest sens amintim activitatea componistică a lui ***Amilcare Ponchielli (1834-1886)***, din a cărei creație s-a remarcat opera *Gioconda* (dramă lirică în 4 acte pe libret de Arrigo Boito, după tragedia *Angelo, tiranul Padovei* de V. Hugo). Este o operă în care elementele naturaliste creează melodii apropiate de configurația wagneriană. ***Arrigo Boito (1842-1918)*** a fost un compozitor și poet care a marcat începutul înnoirilor ce vor fi realizate în deceniile următoare. Muzica sa este mult mai aproape de stilul wagnerian, iar opera *Mefistofele* (1867), pe un libret propriu după *Faust* al lui Goethe, impresionează prin viziunea modernă asupra personajelor, dramaturgiei și prin destructurarea spectacolului.

4. *Romantismul târziu* (a doua jumătate a secolului XIX)

Ultima etapă a Romantismului, ca orice sfârșit, implică germenii unei noi etape, pregătind tendințele moderne ale muzicii secolului al XX-lea.

Unul dintre novatorii romantici este Richard Wagner, prin creația sa de operă, în care aduce ideea spectacolului total, în care sparge granițele tonalității prin multitudinea cromatismelor, unde

crează melodia infinită și armonia perpetuum modulantă. Tot el este și inițiatorul marilor descătușări simfonice, al amplificării sonorităților aparatului orchestral și al folosirii pe scară largă a unor instrumente până atunci mai puțin utilizate (suflători – alămuri, percuție).

Sonoritățile ample, copleșitoare, grandioase, foarte dense ca scriitură și profunde în substanța muzicală sunt preluate de Johannes Brahms, de Gustav Mahler, de Anton Bruckner, de Richard Strauss, aceștia din urmă prelungindu-și activitatea creatoare și în secolul al XX-lea.

Formele monumentale simfonice, în special la Brahms, tind spre o perfecțiune și un echilibru specifice clasicismului, deși esența lor muzicală este romantică. Poate că în tendințele lui se află germenii viitorului curent al secolului următor, neoclasicismul, deși la Brahms se manifestau ca reacție la exagerările romantice, iar în secolul XX s-au manifestat ca reacție la unele curente moderniste ce ajunseseră la disoluția elementelor muzicale (tonalitate, ritmică, forme, timbraj etc.).

Pentru acest sfârșit de etapă romantică, genul operei proliferat de Wagner și cel simfonic al compozitorilor postromantici, sau romantici târzii sunt cele mai edificatoare.

A. Opera romantică germană

RICHARD WAGNER (1813-1883). Caracterizat de către George Enescu ca fiind „... cel mai răscolitor dintre muzicieni, cel care, vorbind mereu despre zei, se adresează totuși oamenilor și laturii celei mai intime a fiecăruia dintre noi”, a fost una dintre figurile proeminente ale vieții muzicale germane și austriece din cea de-a doua jumătate a sec. al XIX-lea. În fața complexității personalității sale polivalente (poet, filosof și muzician complex) și a uriașelor realizări muzicale, creația multor contemporani de-ai săi a rămas palidă, plasându-l pe Wagner în rândul titanilor culturii universale. Prin creația sa, Wagner ridică cultura muzicală germană pe culmile cele mai înalte ale romantismului, conferindu-i în același timp paternitatea multor înnoiri aduse tratării elementelor de limbaj muzical. Opera sa teoretică și muzicală, profund novatoare, a stârnit vii reacții în lumea muzicală de atunci, aducându-i atât adepți cât și adversari. Paginile dedicate activității wagneriene sunt numeroase, însumate în mii de

volume, printre primii săi biografi numărându-se Franz Liszt, H.S. Chamberlain, Fr. Nietzsche, Vincent d'Indy, Emanuel Ciomac ș.a. Creația sa a constituit în același timp un minunat izvor de inspirație pentru „muzica viitorului”, deoarece „este și va rămâne pentru multe alte decenii și secole unul dintre cele mai frumoase monumente sonore care au fost înălțate spre gloria neclintită a muzicii” (Claude Debussy – *Domnul Croche antidiletant*).

Născut în 1813 la Leipzig, își manifestă vocația către arte de timpuriu. Începe să studieze serios la Dresda la vârsta de 9 ani, iar la 13 ani traduce primele cânturi din *Odiseea* și apoi din Shakespeare, elemente care-l vor influența mai târziu. Pentru formarea sa muzicală, o foarte mare influență au avut-o Beethoven și Weber, precum și stilul operei italiene și franceze. În egală măsură, a fost influențat de tragedia greacă și de cultura clasică. Sub influența mitologiei antice, Wagner a fost atras și de mitologia celților și a popoarelor germanice. În această direcție, eroul acestor mituri era considerat de compozitor ca fiind „un om de acțiune, liber în raport cu condițiile istorice existente, în el concentrându-se însăși esența năzuințelor eroice și a setei de libertate proprie omului, exprimată într-o formă generalizată.” Personajele sale reliefează atitudini, idei, sentimente pe care compozitorul le va schița muzical într-o formă desăvârșită. 1833 este anul în care scrie prima operă, inspirată dintr-un basm al lui C. Gozzi, pentru ca cea de-a doua operă să fie preluată după Shakespeare (*Măsură pentru măsură*), opera numindu-se *Dragostea interzisă* și în care demască fățărnicia prin care păturile conducătoare doreau să se impună. În 1834 este numit dirijor al operei din Magdeburg, pentru ca în 1839 să părăsească Germania în favoarea Parisului. 1842 este anul în care se întoarce la Dresda, oraș în care a obținut un mare succes cu opera *Rienzi*, iar peste un an cu *Vasul fantomă*. După 1848 se stabilește la Zürich, unde va rămâne până în 1859, perioadă plină de greutate în viața compozitorului, dar și eficientă din punct de vedere intelectual, în sensul că a elaborat concepțiile sale estetice despre artă, publicându-le sub titlurile *Arta și revoluția* (1849), *Opera de artă a viitorului* (1850), *Opera și drama* (1851). În 1852 a terminat poemele din tetralogia sa, *Inelul Nibelungilor*, care cuprinde *Aurul Rinului*, *Walkyria*, *Siegfried* și *Amurgul zeilor*. După opera *Lohengrin*, terminată în 1849, în 1854 începe lucrul la *Tristan și Isolda*, operă ce

marchează conștientizarea geniului său creator. În 1856 se apucă să schițeze *Învingătorii*, apoi, după un an, *Parsifal* și, de asemenea, susține o mulțime de turnee împreună cu Liszt. În 1859, vindecăt de dragostea față de Mathilde Wesendonck, pentru care scrisese 5 *lieder* pentru *soprană și pian*, pleacă la Paris pentru a pregăti publicul în vederea reprezentării operei *Tannhäuser* prin concerte care s-au bucurat de un succes real.

Opera este inspirată de un personaj real, un cântăreț și cavaler german din Evul Mediu (secolul XIII), un minnesänger. Într-un vechi cântec popular se povestește că acest cântăreț a plecat într-o zi pe muntele Venus, unde a fost iubit de zeița însăși. Cuprins de remușcări pentru viața de desfrâu pe care o trăiește, el cere ajutorul Sfintei Fecioare Maria, care îl ajută să plece de acolo. Merge apoi în pelerinaj la Roma, pentru a cere iertare Papei, dar acesta nu i-o acordă, spunându-i că doar când va înflori toiagul său, va avea iertarea lui Dumnezeu. Îndurerat, Tannhäuser se întoarce pe drumul pelerinilor și ia parte la întrecerea cântăreților cavaleri. Cel învins în lupta poetică trebuie să moară. Tannhäuser este învins, dar Elisabeta, nepoata regelui, cere și obține salvarea sa. În același timp, toiagul Papei înflorește, iar acesta îl caută fără a-l mai putea găsi. Tannhäuser se stinge din viață, obținându-și iertarea prin dragostea Elisabetei și ruga Preasfintei Fecioare.

O arie renumită, de o mare noblețe și cantabilitate, revărsând un lirism fără margini, este *Aria Luceafărului*:

Exemplul 75



În 1867 termină de compus *Maeștrii cântăreți*, prezentată după un an la München. Între 1869-1870 au loc premierele müncheneze ale

Aurului Rinului și *Walkyriei*, ordonate fiind de Ludovic al II-lea. În 1874, *Amurgul zeilor*, ultima parte din *Inelul Nibelungilor* este terminat, iar în 1876, acestei tetralogii i se dedică primul festival de la Bayreuth. Anul 1882 aduce cu sine premiera în același oraș a operei *Parsifal*. Moare în 1883 la Veneția.

Caracteristicile operei sale sunt legate de: crearea melodiei infinite; crearea leit-motivului; crearea unei armonii bazate pe modulații complicate; un stil rafinat și colorat orchestral; contopirea recitativului cu aria; orchestra își mărește numărul de instrumente prin introducerea în special a instrumentelor de suflat din alamă (familia tubelor); monologul este principalul mod de redare muzicală (*Lohengrin*); gruparea leit-motivelor după forțele care se află în conflict (*Lohengrin*); renunțarea la uvertură și înlocuirea ei cu un preludiu (*Lohengrin*), conceput ca o sinteză a dramei, primind în același timp funcții dramaturgice speciale prin concentrarea acțiunii și prezentarea detașată a celor mai importante teme „personaje” ale acțiunii; sursele de inspirație sunt din vechile legende scandinave și germanice (tetralogia), din Evul Mediu germanic (*Tristan și Isolda*, *Maestrii cântăreți*, *Vasul fantomă*, *Tannhäuser*); conferirea unei noi dimensiuni corului și rolului acestuia în drama muzicală; structura arhitectonică a operelor adoptă forma tripartită, cele 3 acte ale dramelor sale oferind cadrul cel mai echilibrat al desfășurării acțiunii.

Creația instrumentală, simfonică și vocală cuprinde *Sonata pentru pian* și *Cvartetul de coarde*, compuse în 1828, *Uvertura în Si bemol major pentru orchestră cu lovituri de timpan*, executată public la Leipzig în 1830, *Sonata pentru pian nr.1 în Si bemol major*, *Poloneza în Re major pentru pian la patru mâini*, *Fantezia pentru pian în fa diez minor* și *Sonata pentru pian nr.2 în La major*, toate compuse în 1831. Amintim și *Simfonia I în Do major* (1832), *Uvertura Polonia* (1832), *7 cântece după „Faust” de Goethe* (1832), etc.

Lucrările teoretice cele mai importante sunt: *Despre critica muzicală* (1852), *Muzica viitorului* (1860), *Despre dirijat* (1869), *Despre menirea operei* (1871), *Despre consecvențele termenului de Dramă muzicală* (1872), *Despre folosirea muzicii în dramă* (1879), etc.

B. Simfonismul francez în perioada Romantismului târziu

CESAR FRANCK (1822-1890). În jurul acestui compozitor se formează o adevărată școală de muzică bazată pe idei estetice noi, ce prefigurează secolul XX. Creația sa este străbătută de principiul ciclic și de contrastul simfonic. A compus lucrări pentru pian, muzică de cameră, vioară și pian, orgă, vocal-simfonice și simfonice. *Simfonia în re minor* se înrudește tematic cu simfoniile beethoveniene prin însăși motivul inițial. Se mai observă o sinteză între stilul polifonic și cel armonic, de asemenea, între formele clasice și cele ciclice, romantice, melodia fiind principalul purtător al expresiei. Ritmul este organizat în formule pregnante, iar armonia o prefigurează pe cea a secolului XX.

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921). În afară de Cesar Franck, Camille Saint-Saens a fost un adevărat „șef de școală” prin activitatea sa de organizator și creator de concerte și muzică simfonică. Despre creația sa simfonică am notat câteva gânduri în prezentarea biografică făcută la capitolul despre opera romantică franceză.

C. Simfonismul german în perioada Romantismului târziu

JOHANNES BRAHMS (1833-1897). Socotit de către muzicologi ca făcând parte din curentul postromantic, al doilea copil al unui muzician stabilit în Hamburg, Johannes Brahms cunoaște ambianța muzicală de la o vârstă fragedă, la 8 ani fiind încredințat spre a învăța vioara profesorului Ed. Marxsen din Altona, muzician rafinat, format în spiritul tradiției lui Bach, Mozart și Beethoven. Brahms studiază tehnica contrapunctului, armonia și arta pianului, ajungând să realizeze de timpuriu transcripții la prima vedere din *Clavecinul bine temperat*. În același timp este atras de filozofie, arte plastice și literatură, de romanul cavaleresc și de poezia clasică și romantică germană, preferându-i pe Schiller, Herder, Novalis, Goethe, Byron, etc. De timpuriu se manifestă ca pianist, întreprinzând și câteva turnee în jurul Hamburgului în 1851, pentru ca în 1853 să meargă în ținutul nord-german, apoi la Göttingen și Weimar, unde l-a cunoscut pe Liszt, turneu ce l-a consacrat ca interpret și compozitor. Din această perioadă datează și primele lucrări compuse, dintre care amintim *Sonatele pentru pian în Do major și în fa diez minor și Scherzo-ul pentru pian*

în *mi bemol minor*. Brahms este atras de muzica lui Bach, Mozart și Beethoven, pe care o studiază și o interpretează într-o manieră personală, urmărind „să traducă intențiile compozitorului într-un mod convingător, să înțeleagă elanul geniului beethovenian și să-i redea splendoarea” (ziarul „Signale”, Leipzig, ianuarie 1856). În toamna anului 1857 este numit muzicianul curții din Detmold, manifestând o atracție deosebită pentru muzica de cameră. Aici compune o *Sonată pentru 2 piane în re minor*, care ulterior se transformă în *Concertul pentru pian și orchestră nr.1 în re minor*. După 2 ani creează *Sextetul de coarde în Si bemol major* și *Cvartetele pentru pian* op. 25, 26, lucrări în care abordează tehnici noi de compoziție. În septembrie 1862 sosește la Viena, oraș care va deveni o a doua casă pentru el. Aici va conduce Asociația „Singakademie” (Academia corală), fiind numit ulterior ca director muzical al societății de concerte *Gesellschaft der Musik Freunde* (1872-1875), prilej cu care va lupta împotriva blazării, imprimând un nou spirit în viața muzicală. Tot aici se va consuma și cea mai mare parte a vieții sale creatoare. Structura multinațională a muzicii ce răsună prin Viena aceluși timp l-a influențat pe Brahms, care cunoaște în acest fel cântecul popular, cel orășenesc și cel lăutăresc, ale căror intonații le-a folosit în creațiile sale. Moare în 1897 la Viena, fiind înmormântat alături de Beethoven și de Schubert în Cimitirul central din Viena.

Creația sa cuprinde 121 de opusuri la care se adaugă un mare număr de lucrări fără număr de opus. Formele și genurile muzicale abordate sunt moștenite de la Bach și Beethoven, compozitorul rămânând departe de poemul simfonic și de opera de tip romantic, fiind fidel tradiției „muzicii pure” și promovând muzica pentru pian, cea de cameră, liedul, muzica orchestrală și vocal-simfonică, fără a se opri mai mult asupra unui gen muzical. Creația sa poate fi ordonată în:

- *creație vocală*: lieduri, coruri, lucrări vocal-simfonice, la baza lor stând versurile poezilor germani culti, dar și a celor anonimi. În cadrul acestui tip de creație, compozitorul realizează, cu ajutorul unui limbaj armonic propriu, contraste și o permanentă tensiune.
- *creație instrumentală*: 3 sonate pentru pian, apreciate de Schumann ca fiind „simfonii deghizate din cauza tratării lor armonice în manieră proprie”, 3 sonate pentru vioară și pian, sonate pentru violoncel și pian, sonate pentru clarinet și pian.

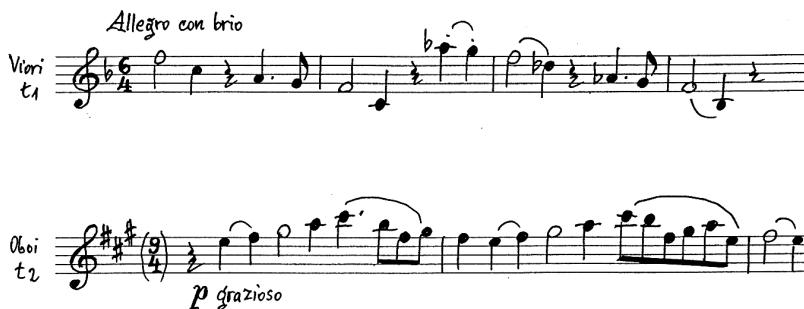
Muzica de cameră cuprinde triouri, cvartete, cvintete în care compozitorul își dovedește măiestria tratării armonice ce îmbină elementele clasice cu cele romantice.

- *creație orchestral-simfonică*: 4 simfonii, fiecare având o fizionomie proprie. *Simfonia I în do minor* are un caracter monumental, *Simfonia a II-a în Re major*, denumită și *Simfonia vieneză*, *Simfonia a III-a în Fa major* are o structură dramatică proprie, *Simfonia a IV-a în mi minor* are o structură complexă. De asemenea, a scris și 2 uverturi: prima – *Academica*, scrisă pentru Universitatea din Breslau, are 10 teme dintre care ultima cuprinde imnul *Gaudeamus Igitur*, iar a doua – *Tragica* – este inspirată după *Faust* de Goethe; 4 concerte instrumentale – 2 pentru pian și orchestră, unul pentru vioară și orchestră și unul pentru vioară, violoncel și orchestră, acesta din urmă fiind dedicat prietenului său, J. Joachim.

Brahms este continuator al simfonismului beethovenian, fiind un adept al muzicii pure. Prima sa simfonie a fost considerată a X-a beethoveniană. Stilul brahmsian s-a făcut însă simțit din modalitățile de tratare orchestrală, din profunzimile și adâncimile planurilor sonore multiple, realizate cu o mare gravitate și serenitate.

Simfonia a III-a este un model al gândirii sale simfonice. Partea I este în formă de sonată, cu tema 1 în Fa major, iar tema 2 în La major, realizând astfel tensionări specific romantice:

Exemplul 76



Partea a II-a, Andante, are formă de lied și se constituie în sfera tonalității Do major. Partea a III-a a rămas celebră și prin folosirea ei drept comentariu sonor al filmului *Vă place Brahms*:

Exemplul 77



Partea a IV-a, Allegro, are formă de sonată cu o amplă dezvoltare modulantă.

O altă coordonată a genurilor abordate de Brahms o constituie:

- *creația vocal-simfonică*: un *Requiem german* pentru soprană, bariton, cor și orchestră op.45, compus pe parcursul a 10 ani, ideea compunerii lui fiind declanșată de moartea lui Robert Schumann și a mamei sale, Ch. Brahms. Lucrarea nu a fost destinată cultului catolic, pentru că este folosită limba germană, și nu cea latină. A mai scris și Cantata *Rinaldo* pentru tenor, cor bărbătesc și orchestră op.50 pe un text de Goethe; la fel și *Rapsodia pentru alto, cor bărbătesc și orchestră* op.53, *Cântecul destinului* pentru cor și orchestră op.54, etc.

Particularitățile stilistice sunt exprimate prin atitudinea compozitorului față de obiectivele „noii școli germane” ce condamna prin faimosul său protest ideea programatică, renunțarea la tradiție, la simfonism, protestul la nerealizarea formei muzicale considerată drept cadru într-o „proprietate inalienabilă”, neacceptarea tematismului și a esteticii romantice, deși atitudinea și sensibilitatea lui au fost pur romantice. De aceea, creația brahmsiană are o tentă rațională, lucidă, o formă echilibrată ce ne duce cu gândul spre clasicism. Melodia constituie elementul esențial în creațiile sale, tratarea fiind clasică, într-o mare varietate de procedee polifonice, armonice și variaționale. În ceea ce privește forma muzicală, aceasta este complexă, echilibrată și rațională. De aceea, Brahms se înscrie în istoria muzicii ca primul neoclasic.

ANTON BRUCKNER (1824-1896). Despre Bruckner, Wagner afirma: „Cunosc un singur om care se apropie de Beethoven: acest om este Bruckner”. Biografia compozitorului este una dintre cele mai sărace în evenimente, dar nelipsită de momente determinante în devenirea sa artistică.

Privită în contextul european al muzicii secolului al XIX-lea, creația bruckneriană apare ca o valoroasă contribuție la îmbogățirea tezaurului muzical universal. Perioada în care a compus este una a disputelor estetice asupra progresului muzicii, care era pus sub numeroase semne de întrebare. Creația lui Bruckner s-a bazat pe tradiția cântecului polifonic de tip renascentist, pe aceea a muzicii germane și austriece din perioada clasică și romantică, și pe cântecul popular. Asemenea lui Brahms, Bruckner a ales muzica fără program, simfonismul de esență filosofică, oglindind conflictul dintre destinul artistului romantic și cadrul social în care viețuiește. În majoritatea lucrărilor sale, începutul este insidios, treptat conturându-se teme care vor fi ulterior dezvoltate. Un foarte mare număr de teme din lucrările lui Bruckner sunt construite pe scheletul arpeggiului, desfășurat numai pe câteva sunete ale acestuia, celulele muzicale astfel obținute transformându-se în nuclee generatoare ce duc spre dezvoltări tematice ample. Contrastul bitematic al formei de sonată i-a fost insuficient compozitorului, determinându-l să utilizeze 3 grupuri tematice, unele dintre ele fiind polifonice, lucru ce reprezintă o inovație singulară. Un loc important în creația bruckneriană îl ocupă ritmul, care este ordonat în conformitate cu unele structuri ce apar consecvent în lucrările sale. Alături de formulele tradiționale, apar unele specifice, ca de ex. valoarea lungă urmată de cea scurtă (simfoniile IV, V, VIII și IX); o altă combinație ritmică este alcătuită din 2 pătrimi urmate de un triolet pe pătrimi și invers (simfoniile III, IV, VIII și IX), la fel ca și formulele ritmice ostinate, interpretate în cadrul temelor de către alămuri în *fff*. Forma arhitecturală tipică impune tipul de lied sonată sau de rondo sonată, folosite pentru părțile externe ale simfoniilor. În concepția lui Bruckner, părțile lente sunt foarte importante, fiind considerate „miezul simfoniei, momentul suprem al unei inspirate contemplări”. În muzica compozitorului german, un rol important îl joacă orchestra, diferită ca și componența de cea a predecesorilor romantici și mai aproape de tipul folosit de Schumann și de Schubert, componență pe care o amplifică după necesități prin suflători, percuție, harpă și contrabas cu 4 corzi.

Dintre cele mai cunoscute lucrări amintim cele 9 simfonii, creațiile pentru orchestră, corurile, piese pentru diferite instrumente, etc.

GUSTAV MAHLER (1860-1911). Mai mult decât alți compozitori romantici din a doua jumătate a secolului al XIX-lea ce au cultivat un anumit gen de muzică în care au adus reforme substanțiale, Gustav Mahler a abordat în creația sa liedul și simfonia, realizând o foarte strânsă legătură între ele.

Ciclurile de lieduri elaborate în prima perioadă (1885-1892) sunt *Cântece din timpul tinereții* (1885) și *Cântecul tânguitor* pentru soprană, contra alto, tenor, cor și orchestră. Ele sunt inspirate dintr-un basm de Grimm și Bechstein. Gândirea sonoră a lui Mahler este în totalitate simfonică și orchestrală. Următorul ciclu de lieduri, publicat în 1884 și intitulat *Cântecele ucenicului pribeag*, inaugurează liedul cu acompaniament de orchestră, element reprezentativ și inovator pentru genul miniatural vocal de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Simfonia, în ansamblul ei, se înscrie pe linia tradițională ce păstrează forma în 4 părți, în care influența romantică determină lărgirea cadrului arhitectural. În domeniul simfonic, de la Mahler au rămas 10 simfonii.

Una dintre trăsăturile importante ale creației lui Mahler este puternica ancorare în simfonismul de tip beethovenian, caracterizat prin melodism, teme clare, expunere logică ce culminează printr-o rezolvare apoteotică în final. Simfoniile compozitorului îmbracă formele unor adevărate drame simfonice în care subiectul tratat este omul în luptă cu o societate nedreaptă și cu destinul. Pentru aceasta, el utilizează un număr foarte mare de teme și de motive care circulă în cadrul părților de simfonie sau pe parcursul întregii simfonii. Instrumentația este gândită orchestral prin intermediul timbrurilor instrumentale, gândirea politimbrală mahleriană fiind eliberată de reguli sau canoane și ascultând mai mult de necesitățile dramaturgice, pentru a realiza o confruntare timbrală cu un număr impresionant de instrumente ce depășește chiar și orchestrația wagneriană. Scriitura polifonică reprezintă o altă particularitate stilistică, gândirea multimelodică, în care fiecare voce este încredințată unui timbru instrumental pentru reprezentarea unui personaj, fiind elementul esențial. Accesibilitatea muzicii lui Mahler este asigurată de prezența melodiilor de sorginte populară din melosul austriac, ceh, polonez și maghiar. La toate acestea se mai adaugă prezența unor procedee onomatopice (cântecul păsărilor, susurul izvoarelor, etc.) care

întregesc emoția creată în cadrul muzicii liedurilor și a simfoniilor sale. De asemenea caracteristică pentru simfonismul mahlerian este introducerea vocilor (soliști, cor) în desfășurarea simfonică. Astfel, simfoniile sale cu număr par (2, 4, 6, 8) prezintă această particularitate, la care se adaugă și simfoniile 3 și 5.

RICHARD STRAUSS (1864-1949). Deși contemporan cu marile curente și sisteme filozofice idealiste, a căror influență s-a făcut simțită la o mare parte din intelectualii germani, Richard Strauss nu s-a îndepărtat de viață, iar conținutul lucrărilor sale este cât se poate de realist, robust și accesibil, oglindind moravurile epocii sale. Este un bun continuator al concepțiilor programatice ale lui Liszt și Berlioz, precum și a celor dramatice wagneriene.

Melodia este sugestivă, tinzând să redea specificul local, ambiental său de epocă. Armonia este tipic romantică, valorificând la maximum limitele sonore.

Elementul ritmic aduce alternanțe ale numeroaselor dansuri prezente în creația sa, iar orchestrația folosește efecte naturaliste, un stil pictural și exotic.

Creația cuprinde lucrări din domeniul muzicii programatice, a teatrului muzical și a miniaturii vocale. Poemele simfonice scrise de R. Strauss sunt: *Don Juan* – poem muzical închinat iubirii și vieții, inspirat după versiunea poetică a lui Lenau; *Till Eulenspiegel* – înfățișează pățaniile eroului din Țările de Jos din secolul al XIV-lea, în cadrul poemului existând o introducere lentă a cărei temă povestitoare, „A fost odată ca-n povești”, este urmată de acțiunea propriu-zisă, dominată de motivul lui Till, ce apare ca un refren pe parcursul întregii lucrări, îmbrăcând diferite forme, în funcție de desfășurarea evenimentelor și de rolul eroului; *Don Quijote* – cuprinde 10 variațiuni cu elemente naturaliste realizate pe baza a 2 teme ce împletesc latura ridicolă cu cea poetică în înfățișarea peripețiilor personajului. Muzica de teatru cuprinde operele *Salomea* (inspirată după piesa lui O. Wilde, abordează un subiect ce redă lipsa de moralitate a contemporanilor săi), *Electra* (inspirată după Sofocle, redă tarele societății contemporane compozitorului) și *Cavalerul rozelor* (inspirată după un subiect din secolul al XVIII-lea). Muzica de balet a fost creată pentru baletul Operei din Viena și cuprinde, printre altele, *Legenda lui Iosif*, *Suita de dansuri după Couperin*. În domeniul creației simfonice,

Strauss a compus *Simfonia Alpilor* care reprezintă expresia unor concepții noi ce ne duc cu gândul spre muzica sec. XX, realizată prin construcții melodice și armonice foarte simple, prin transparența sonorităților și timbrurilor instrumentale, prin arta polifonică și desfășurarea variațională redând admirația față de natură.

D. Liedul german

HUGO WOLF (1860-1903). Este compozitorul care aplică în mod creator principiile wagneriene în domeniul miniatural – liedul, în care folosește declamația cântată și melodia continuă.

A scris mai multe cicluri de lieduri a căror sferă tematică este pur romantică (bucuria dragostei, sentimentele față de natură, sarcasmul, umorul, etc.). Versurile acestor creații aparțin lui Goethe, iar stilul merge spre declamația cântată ce îmbină textul cu muzica. Ciclul de lieduri *Cântece spaniole* înfățișează o adevărată galerie psihologică și afectivă de personaje, folosind un limbaj muzical flexibil și expresiv. Un alt ciclu de lieduri este intitulat *Cântece italiene* și este considerat a fi un adevărat roman de dragoste în care prin mijloace expresiv-muzicale tipic romantice este descrisă evoluția sentimentelor celor 2 îndrăgostiți.

Printre cele mai des folosite tehnici de realizare a plasticității imaginii, sunt folosite cromatismul melodic și armonic, element tipic postromantismului, îmbinarea textului cu melodia într-o expresivitate deplină și folosirea pianului într-o manieră rafinată, ajungându-se la o adevărată simfonizare a liedului, sonoritățile orchestrale intuite determinându-l pe compozitor să-și orchestreze ulterior multe din lieduri.

5. Școlile muzicale naționale în Romanticism

Curentul romantic specific secolului al XIX-lea aduce cu sine și o tendință de emancipare a micilor națiuni, integrate marilor imperii. Mișcările revoluționare manifestate în jurul anului 1848 au antrenat intelectualitatea fiecărei țări într-o luptă democratică pentru *libertate, egalitate, fraternitate*. Deviza revoluției franceze s-a răspândit în toată Europa și chiar dacă revoluțiile nu au învins și nu au putut impune

dezideratele formulate, un suflu nou, o deschidere spre cultură s-a produs în mai multe locuri.

Pe acest fundal, și arta sunetelor, muzica, a început să prindă noi contururi, impuse de specificul național. Astfel, folclorul muzical a intrat în atenția compozitorilor de muzică cultă, preocupați de a crea o muzică expresivă, personificând modul caracteristic de exprimare muzicală al fiecărui popor. Dorința de a crea o astfel de muzică a determinat apariția școlilor muzicale naționale.

Compozitori de geniu au apărut și în spații geografice aproape necunoscute până atunci în lumea muzicală, însuflând muzicii un melodism proaspăt, cu accente stenice, înnoind melodica și armoniile genurilor și formelor muzicale consfințite deja în istoria muzicii universale.

A. Școlile muzicale nordice (daneză, norvegiană, finlandeză)

Școala daneză. În ținuturile nordice, ritmul afirmării culturilor naționale a fost ceva mai lent decât în celelalte țări europene dezvoltate datorită condițiilor social-politice ale țărilor respective. Formarea stilului național în cazul danezilor s-a datorat influenței muzicii germane asupra bazei tradiționale existente, creată de câțiva compozitori înaintași ce aveau origini germane. Este vorba de Ch.Fr. Weyse (1774-1842) și Fr. Kuhlau (1786-1832) care pune bazele clasicismului danez, ancorat în tradiția lui Haydn și Mozart.

Înființarea școlii naționale daneze este datorată lui Niels Gade și lui K.A. Nielsen. Aceștia vor contribui la promovarea unei noi orientări muzicale ce a adus spiritul popular în creația cultă.

Școala norvegiană. Este reprezentată prin Edvard Grieg (1843-1907). Până la Grieg, muzica norvegiană nu a fost cunoscută, decât foarte puțin, acest lucru datorându-se în special violonistului Ole Bull, denumit și „Paganini al Nordului”.

EDVARD GRIEG (1843-1907). A îmbrățișat ideea creării unei școli naționale, considerând acest lucru ca pe o necesitate. Format la Leipzig, s-a apropiat de concepția romantică a lui Chopin, Schumann și Liszt. În 1862 revine în Norvegia și întreprinde acțiuni de combatere a influențelor străine în vederea creării unei școli naționale,

demonstrând în acest sens viabilitatea creației populare ca bază a muzicii culte.

Creația sa cuprinde miniatură vocală (*Cântece pentru voce și pian* op. 2,4,5, *Lieduri* op. 15,21,25,44, 4 *Romanțe* op. 10 și 12 *Cântece* op.33, etc.), muzică instrumentală (piese pentru pian solo, pian la 4 mâini, lucrări camerale pentru diverse instrumente și formații instrumentale), creație simfonică și concertantă (o simfonie compusă la îndemnul lui N. Gade, uvertura *Im Herbst* op.11, dedicată aceluiași; *Concertul pentru pian și orchestră în la minor* op.16 (1868); o suită pentru orchestră de coarde, realizată în maniera lui Rameau și Couperin, cu influențe ale muzicii lui Bach; *Dansurile simfonice pe teme norvegiene* op.64 (1898), muzica de scenă (*Scene din Olav Trijgvason* pentru soliști, cor mixt și orchestră, după drama lui Bjornson – 1874; *Peer Gynt* – creată după drama lui Ibsen).

Cele mai cunoscute lucrări din creația lui Edvard Grieg sunt *Suitele simfonice* extrase din muzica pentru drama *Peer Gynt*. Melosul cântecului popular norvegian, atmosfera de basm a ținuturilor nordice sunt cu măiestrie folosite și evocate în muzica lui Grieg.

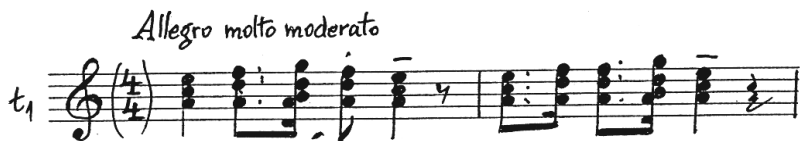
Melancolicul cântec al lui Solveig se desfășoară meandric, cu o mare duioșie, tristețe, dar în același timp, împăcare sufletească provenită dintr-o speranță ce nu poate fi înfrântă și o iubire ce se ridică mai presus de toate durerile.

Exemplul 78



O altă lucrare foarte cunoscută și adesea interpretată în concerte de către mari pianiști este *Concertul pentru pian și orchestră în la minor* op.16. Grieg a folosit aici o serie de inovații romantice, în melodica de inspirație populară, dar și în atmosfera de petrecere populară pe care o introduce în partea a III-a a concertului. Prima parte este în formă de sonată, cu o cadență introductivă a pianului și o cadență mai amplă înainte de Coda:

Exemplul 79



Tema 1 a primei părți, intonată de orchestră, este urmată de o cantilenă de mare finețe melodică:

Exemplul 80



Partea a II-a, *Adagio*, este în formă de lied tripartit (ABA), desfășurându-se calm, solemn, ca un imn închinat naturii.

Partea a III-a, *Allegro moderato molto marcato*, este, de asemenea un lied (ABA), în care Coda se constituie într-un nou B, ce tinde spre ideea de rondo. O succesiune de dans și o cantilenă destinată flautului se repetă, Coda constituindu-se pe această cantilenă transformată:

Tema de Dans

Exemplul 81



Cantilena flautului

Exemplul 82



Caracteristica principală a creației lui Grieg este expresia melodică datorată specificului național norvegian, apoi simplitatea și pregnanța temelor muzicale, bazate pe structuri melodice pentatonice, modale sau tonale, frecvente pendulări major-minor, mers descendent

în terțe, folosirea ornamentelor, reliefaarea structurilor modale, armonie de factură tonală, acordarea unei expresii deosebite succesiunilor netradiționale (șiruri de cvinte paralele folosite în acompaniament), rezolvarea figurată a sensibilei, succesiuni de septime și none, utilizarea cromatismelor care nu schimbă centrul tonal, ritmică specifică dansurilor și cântecelor populare norvegiene.

„Muzica lui Grieg nu-și trage rădăcinile atât din folclorul norvegian, cât exprimă sufletul, pitorescul și latura caracteristică a unei întregi națiuni” (aprecierea aparține lui Pablo Casals, într-o discuție cu J.M. Corredor).

Școala finlandeză. S-a bazat pe o tradiție reprezentată în perioada clasică prin K. Kapanissel (1775-1838). În secolul al XIX-lea pătrund influențele romantismului, reprezentat cel mai bine în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului XX, prin Jean Sibelius, care a înființat școala națională.

JEAN SIBELIUS (1865-1957). Romantic, modern și inovator, creator a 116 lucrări cuprinse în opusuri și 68 fără număr de opus, Jean Sibelius urmează drumul creației cu text și cu program, încercând să realizeze modalități proprii de exprimare a caracterului național finlandez. Majoritatea lucrărilor sale sunt lieduri, coruri, lucrări vocal-simfonice și programatice, numărul celor de muzică „singură” fiind foarte mic.

Creația sa cuprinde lucrări vocale, scrise în limbile suedeză, finlandeză și germană pe versurile unor poeți nordici, dar și din *Kalevala* (epopeea nordică binecunoscută), lucrări vocal-simfonice de tipul baladei (*Regina captivă*, *Soția luntrașului*, etc.) și a cantatei (*Patria noastră*, *Imnul pământului*, etc.), creație instrumentală (pentru pian – lucrări programatice, ansambluri camerale – cvartete de coarde, cvintete cu pian, etc.), creație simfonică (7 simfonii cu caracter programatic) și concertantă (*Concertul în re minor pentru vioară și orchestră* op.47 – 1903-1905, lucrare tripartită tradiționalistă, modernă prin tratarea instrumentului solist și a orchestrei, precum și a raporturilor variate dintre expresie și tehnica instrumentală, dintre conținut și formă), poeme simfonice (*Kullervo* op.7 pentru sopran, bariton, cor bărbătesc și orchestră – lucrare de dimensiuni bruckneriene închinată

eroului național cu același nume, alcătuită din 5 secțiuni; *O legendă* op.9, lucrare ce reprezintă stilizarea și rafinarea sonoră muzicală a esenței mitului legendar popular finlandez; *Finlandia* op.26 – 1899, cel mai cunoscut dintre poemele sale simfonice, fiind unul tragic-eroic al unei Finlande oprimate și încătușată de dominația țaristă, dar frumoasă și măreață prin natură; ultimul dintre poemele simfonice este *Tapiola* op.112 – 1926, în care eroul Tapio este preluat tot din Kalevala, fiind un duh al pădurilor legendare); uvertura *Karelia* și suita *Karelia* (compuse în 1893, ce redau fidel coloritul național finlandez). A mai scris numeroase mici piese de scenă, unele circulând sub formă de suită.

Ca toți romanticii, și Sibelius își găsește subiecte în miturile, legende, istoria, natura și peisajul finlandez. Melodia în creația lui Sibelius este simplă, expresivă, maiestuoasă, în desfășurări rapsodice, colorată de tonuri câteodată aspre, asemenea peisajului natural finlandez, într-o rostire apropiată de particularitățile cântecului popular, cu o structură timbrală și arhitectonică mai puțin tradițională, preferând construcțiile strofice și structurile „Barform”. Folosește adesea o îmbinare între tradiția clasică și cea romantică, cu structuri modale arhaice finlandeze îmbogățite cu cromatisme și structuri metroritmice alcătuite din măsuri simetrice, mixte și eterogene. Orchestrația sa pune accente pe instrumentele cu coarde, combinate cu cele de alamă, toate acestea venind în slujba muzicii care exprimă specificul finlandez.

B. Școala muzicală ungară

Cultura muzicală ungară a secolului al XIX-lea este marcată de accentuarea luptei pentru afirmare națională în condițiile existenței Imperiului Habsburgic. O marea răspândire pe plan muzical național o cunoaște verbunkos-ul, ce presupunea ritmul binar, fraze încadrate în cvadratura clasică, cadențele tipice „bokazo”, frecvența cvartei mărite în discursul muzical, structura modală asemănătoare majorului și minorului obișnuit, forma binară (lent-repede) sau ternată, tendința spre ornamentare și improvizație instrumentală care poartă amprenta manierei lăutărești.

E. FERENC se impune în cultura muzicală romantică ungară ca fiind primul compozitor important de operă națională. Stimulat de

avântul operei romantice italiene, a compus în stilul muzicii ungare opera *Bathori Maria* (1840). Apoi – *Hunyadi Laszlo* (1844), reprezentată și la București în 1860, pe care N. Filimon a apreciat-o. Meritul acestui compozitor este acela de a fi contopit influențele muzicii italiene cu elementele specifice genului *verbunkos*, ducând la formarea școlii naționale ungare. Cel mai important reprezentant al școlii muzicale ungare este Franz Liszt, care a trecut dincolo de granițele naționale, devenind un compozitor european, intrat în istoria muzicii universale.

C. Școala muzicală rusă

Sarcina de a crea o școală națională rusă i-a revenit după 1780 lui **Mihail Ivanovici Glinka** (1804-1857). Acesta va îmbina elementele clasice europene cu elemente ale limbajului autohton. Cea mai importantă operă a sa este *Ivan Susanin*, care înfățișează momente din trecutul istoric al Rusiei. Din punct de vedere muzical, orchestra este elementul care asigură echilibrul între acțiune și desfășurarea melodică, deschizând astfel drumul operei clasice ruse.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea ia ființă *Grupul celor cinci*, alcătuit din 5 intelectuali (Mili Alexeevici Balakirev, Cezar Kui, Modest Petrovici Musorgski, Nikolai Andreievici Rimski-Korsakov și Aleksandr Porfirievici Borodin). Principiile enunțate în cadrul acestui grup vor duce la înființarea culturii muzicale naționale ruse. Inițiatorul acestui grup a fost *Balakirev* (1837-1910), iar teoreticianul a fost *Kui* (1835-1916), ceilalți 3 remarcându-se prin compoziție.

De la **MUSORGSKI (1839-1881)** a rămas creație simfonică și operă (*Boris Godunov*, după un text de Pușkin), muzică instrumentală sub forma tabloului simfonic (*Tablouri dintr-o expoziție*, scrisă inițial pentru pian, constituită ca o suită de 10 tablouri legate între ele prin tema plimbării; lucrarea a fost orchestrată de Maurice Ravel, care a și făcut-o cunoscută).

BORODIN (1833-1887) a lăsat în urmă opera monumentală eroico-epică *Cneazul Igor*, care înfățișează perioada de închegare a statului rus. Aici, melodia are un pronunțat caracter modal cu multe cromatisme, iar forma este aceea a suitei instrumentale (*Dansurile polovțiene*).

Din creația lui **RIMSKI-KORSAKOV (1844-1908)** amintim operele *Fata de zăpadă* (după un basm de Ostrovski), lucrările orchestrale *O noapte de mai*, *Șeherezada*. Inspirată din povestea celor 1001 de nopți, suita simfonică *Șeherezada* este alcătuită din tablouri izolate, grupate în 4 părți. Părțile sunt legate printr-un solo de vioară. Din scrierile teoretice amintim *Tratatul de orchestrație*.

PIOTR ILICI CEAIKOVSKI (1840-1893). A fost un compozitor orientat spre programatism, căruia îi conferă sensuri noi prin obiectivarea trăirilor subiective. Caracteristică întregii sale creații este confesiunea lirică, prin rostirile muzicale urmărind să comunice trăirile interioare.

Simfonismul lui Ceaikovski se caracterizează prin confesivitate, accentul căzând pe reliefaarea trăirilor psihologice, confruntarea dintre bine și rău.

Creația sa cuprinde muzică simfonică (6 simfonii în care este preocupat de problema dezacordului dintre om și realitate, dintre artist și epoca sa), muzică cu program (uvertura *Furtuna* după drama lui Ostrovski, uvertura fantezie *Romeo și Julieta*, inspirată după Shakespeare, fantezia simfonică *Francesca da Rimini*, simfonia programatică *Manfred*, după tema poemului lui Byron, uvertura fantezie *Hamlet*, uvertura *1812*), concerte instrumentale (3 concerte pentru pian și orchestră, un concert pentru vioară și orchestră în Re major și o fantezie concertantă pentru pian), muzică de balet (3 baletе – *Lacul Lebedelor*, *Frumoasa din pădurea adormită*, *Spărgătorul de nuci*), creație de operă (operele *Evgheni Oneghin* – după romanul în versuri al lui Pușkin, *Dama de Pică* – inspirată tot de Pușkin, și *Fierarul Vakula* – inspirată după o nuvelă de Gogol). A mai scris romanețe, care constituie și ele o verigă importantă în creația lui Ceaikovski.

În genul simfonic, a scris șase simfonii, ultima supranumită și *Patetica*, impregnată de un sfâșietor tragicism:

Exemplul 83



Nu mai puțin reușite sunt lucrările concertante, pline de strălucire și virtuozație interpretativă, cu o bogată și caldă melodicitate. Iată tema 1 a primei părți din *Concertul pentru vioară și orchestră în Re major*:

Exemplul 84



De asemenea, baletele sale sunt reprezentate cu succes pe toate marile scene ale lumii, baletul *Spărgătorul de nuci*, foarte îndrăgit de copii, fiind reprezentat, ca o tradiție, în fiecare an în preajma Crăciunului. Iată o minunată melodie de vals care însoțește *Dansul florilor*:

Exemplul 85



D. Școala muzicală poloneză

În condițiile sociale și istorice deosebit de grele pe care le cunoaște Polonia secolului al XVIII-lea, apare primul teatru de operă polonez la Varșovia, prima lucrare lirică fiind un vodevil pe muzica lui Kamiński. Este un moment deosebit ce pregătește baza școlii naționale a cărei temelie se va pune în secolului al XIX-lea.

Cel ce reprezintă teatrul liric romantic polonez este **STANISLAV MONIUSZKO (1819-1872)**. Creațiile sale reflectă dorința de a scoate în evidență trăsăturile dansurilor și cântecelor populare poloneze, fiind, în același timp, influențat de-a lungul evoluției sale de opera franceză și italiană și mai târziu germană (Wagner). Tot acestui compozitor îi revine meritul de a fi contribuit la crearea unui stil național în melodia vocală, *Melodii din familie* reprezentând prima culegere cu 300 de miniaturi vocale ce sugerează cântecul popular.

De-a lungul secolului al XIX-lea, lupta pentru afirmarea școlii naționale poloneze se manifestă plenar prin activitatea muzicală a lui Frederic Chopin, reprezentantul polonez al romantismului, care a trăit în Franța.

E. Școala muzicală cehă

La fel ca și în cazul celorlalte popoare aflate sub dominația Imperiului Austro-Ungar, în teritoriile cehe se va naște un curent cultural național care îl va avea drept reprezentant pentru secolul al XIX-lea pe **Bedrich Smetana (1824-1884)**, acesta fiind socotit întemeietorul culturii naționale muzicale cehe. Praga era al doilea oraș important din vechiul imperiu, după Viena, oraș în care au poposit mulți dintre compozitorii clasici (Mozart și-a prezentat aici premierele operelor *Nunta lui Figaro* și *Don Juan*). În 1811 se înființează Conservatorul din Praga, fapt ce va duce la impulsivitatea vieții muzicale cehe.

BEDRICH SMETANA (1824-1884). Pianist, compozitor, dirijor și critic muzical, format în climatul luptei pentru eliberare națională, a dedicat multe dintre lucrările sale pământului natal și orașului Praga.

Genul muzical cel mai important în care a compus este poemul simfonic, cele mai cunoscute fac parte din ciclul de 6 poeme, puse sub genericul *Patria mea*. Acestea sunt: *Vysehrad*, *Vltava* (descrie printr-o melodie simplă de inspirație folclorică frumusețea apei ce trece prin Orașul de aur – Praga), *Sarka* (inspirat dintr-o legendă preistorică), *Prin pădurile și livezile Boemiei* (poem în care predomină cântecul popular) și cele 2 poeme simfonice care încheie ciclul *Tabor* și *Blanik*, ce evocă momente din lupta de eliberare națională.

Melodia principală a poemului *Vltava*, are o desfășurare calmă, fluentă, evocatoare:

Exemplul 86



Cele 6 poeme simfonice sunt unite prin tema Vysehradului, care devine un leit-motiv al ciclului compozițional. În afara poemelor simfonice, a mai compus și opere, cea mai cunoscută fiind *Mireasa*

vândută, pe un libret de Karel Sabina, ce se încadrează în genul operei comice, subiectul fiind legat de viața poporului ceh.

Acțiunea operei se desfășoară în trei acte, cu un subiect simplu, de un comic seducător, redat prin vivacitate muzicală și mișcare scenică.

Exemplul 87



ANTONIN DVORAK (1841-1904). Este un continuator al drumului început de Smetana, creația sa cuprinzând opere, simfonii și muzică de cameră. Creația care l-a făcut cunoscut este *Simfonia din lumea nouă* (1893), ce aduce elemente din cântecul negro-spirituals american, simfonia fiind scrisă în urma acceptării postului de director al Universității din New York. Dintre operele mai importante amintim: *Rusalka*, *Iacobinul*, *Katia și diavolul*, iar dintre poemele simfonice: *Vărsătorul*, *Vrăjitoarea de amiază*, *Cântec eroic*. În domeniul instrumental scrie un concert pentru pian, unul pentru vioară și unul pentru violoncel. De asemenea, scrie și 4 rapsodii slave, 5 uverturi, oratorii, cantate, piese pentru vioară, muzică de cameră, muzică vocal-simfonică religioasă: *Requiem* (1890), *Te deum*, *Stabat mater* etc.

Simfonia a IX-a în mi minor, denumită *Din lumea nouă*, abundă într-o tematică inspirată, plină de melodicitate:

Exemplul 88



F. Școala muzicală spaniolă

Mult timp, în Spania, muzica s-a aflat sub influența muzicii italienești și a clasicismului vienez. De asemenea, muzica religioasă a jucat un mare rol în perioada medievală. În sec. al XIX-lea, folclorul a fost reconsiderat și folosit ca mijloc de îmbogățire a stilurilor muzicale. Primul care a dat semnalul acestei înnoiri a fost **BARBIERI (1823-1894)**, cel care a readus în muzica cultă spaniolă *zarzuela* și *tonalida*, forme ale genurilor vechi de comedie muzicală.

Cultura muzicală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost influențată și în Spania de curentul romantic, în speță de către Richard Wagner, Richard Strauss și Cesar Franck. O serie de compozitori spanioli s-au grupat în jurul lui **FELIPE PEDRELL (1841-1922)**, cel care a evidențiat folclorul spaniol, scriind și lucrări teoretice precum *Gramatica muzicală*, *Enciclopedia critică*, *Pentru muzica noastră* (1860), această ultimă lucrare reprezentând un protest împotriva influențelor străine, pledând în același timp pentru spiritul național.

ISAAC ALBENIZ (1860-1909). A fost primul compozitor spaniol ce a realizat o sinteză a creației înaintașilor săi în vederea realizării unei arte naționale. Format sub influența lui Liszt, a rămas legat de muzica spaniolă. S-a remarcat ca un virtuoz al pianului, dar și în domeniul creației. Multe din lucrările sale sunt dedicate pianului (*Suita spaniolă* – 8 părți ce aduc citatul folcloric în lucrare; ciclul de 12 cântece ce evocă Alhambra, intitulate *Cântecele Spaniei* și *Turnul Roșu*). O altă lucrare cunoscută este *Iberia*, care reprezintă o frescă muzicală ce aduce în prim-plan citatul melodic-folcloric.

ENRIQUE GRANADOS (1867-1916). A fost compozitorul spaniol ce a formulat teme în stil popular, devenind cunoscut cu cele 12 dansuri spaniole și ciclul vocal *La Goyescas* dedicat pictorului Goya, structura lucrării fiind asemănătoare cu cea a *Tablourilor dintr-o expoziție* a lui Musorgski.

G. Școala muzicală românească în secolul XIX

Secolul al XIX-lea este puternic marcat de evenimente social-politice care au determinat în toată Europa emanciparea socială și națională a mai multor popoare. Fenomenul este perceput și în Țările Române, iar militanții se formează din rândurile tinerilor moșieri,

intelectuali, care își făceau studiile la Viena, Berlin, dar mai ales la Paris. Sloganul revoluției burghezo-democratice: „Libertate, Egalitate, Fraternitate!” pătrunde și pe teritoriul românesc. Libertatea națională este un deziderat care cuprinde și Transilvania, aflată sub tutela Imperiului Austriac, și Moldova și Țara Românească – aflate sub jugul Imperiului Otoman. Boierii luminați, între care Nicolae Bălcescu, Alecu Russo, Vasile Alecsandri, Nicolae Kogălniceanu ș.a. se înscriu în fruntea mișcărilor revoluționare. Mișcarea revoluționară de la începutul secolului al XIX-lea, care turburase apele Europei și ridicase conștiințe naționale, se dezlănțuie în 1848 și în Țările Române. Și, deși înfrântă, ea va duce în continuare la lupta pentru unitate națională – soldată cu Unirea Principatelor Române, de la 1859, sub domnitorul Alexandru Ioan Cuza. Apoi, la lupta pentru independență națională, alături de celelalte popoare ce doreau scuturarea jugului turcesc – obținută în Războiul pentru Independență din 1871, sub comanda Regelui Carol I. Aceste evenimente cruciale din istoria poporului român au determinat adânci prefaceri în viața socială și în cultura nației.

În ceea ce privește domeniul muzical, schimbările de esență se produc mai lent, dar ele pot fi urmărite pe coordonatele deja fixate ale muzicii religioase – de tradiție bizantină, ale muzicii populare (folclorice) și ale muzicii de tip occidental, cultă, care își făcuse simțită existența din secolele anterioare, în special în Transilvania.

În domeniul muzicii religioase, pătrund în țară reformele de notație muzicală chisantică, în ideea modernizării și unificării cântărilor. Noua semiografie este adoptată prin intermediul psaltului Petre Efesiu, care o transmite la Școala Sf.Nicolae Șelari elevilor săi, Macarie Ieromonahul și Anton Pann, care realizează lucrări religioase în noua scriere și pornesc la o acțiune de românizare a cântărilor bisericești. Slujba în limba română și cântarea de strană în limba poporului determină și schimbări în structura melodică psaltică, prin adaptarea la topica și metrica textului românesc. De asemenea, odată cu înaintarea în timp, jumătatea și sfârșitul secolului al XIX-lea aduc în biserică și cântarea corală de tip occidental, pe patru voci, mai întâi numai bărbătești și apoi mixte, ceea ce duce la apariția unor formații și societăți corale religioase, dar și la apariția unor creații și a unui repertoriu specializat de muzică corală religioasă.

În domeniul folclorului muzical se constată o creștere a interesului pentru cunoașterea și culegerea acestuia. În prima jumătate a secolului XIX sunt semnificate importante documente pentru cunoașterea muzicii naționale: *Codex moldavus* (1824), colecția lui Francois Rouschizki (1834), *Manuscrisul Chițulescu*, *Anonymus Moldavus*, *Anonimus Valacus* (1838-1845), colecțiile lui Alexandru Flechtenmacher (1847), *Hori naționale pentru piano forte* de Constantin Steleanu (1847), culminând cu tipăriturile lui Anton Pann – primul folclorist, atât în domeniul literar cât și în cel muzical.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, entuziasmul romantic față de folclor, de creația populară, este susținut de oameni de cultură pașoptiști: Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Mihail Kogălniceanu, George Barițiu, Nicolae Bălcescu, Costache Negruzzi, Andrei Mureșianu ș.a. Henri Erlich publică la Viena (1850) *Arii naționale române transcrise pentru piano forte*, Ioan Andrei Wachmann publică tot la Viena 4 caiete de melodii românești, Carol Miculi publică 4 caiete a câte 12 Arii naționale (1850-1854), culese din Nordul Moldovei și Nord estul Transilvaniei etc. Tot acum se manifestă și predilecția pentru muzica lăutărească. Dimitrie Vulpianu este cel care întreprinde o vastă culegere de folclor, premiată de Academia Română (1885). După el, urmează Teodor T. Burada, Gavriil Musicescu, Tiberiu Brediceanu, Dumitru Georgescu Kiriac ș.a.

Cultura democratică, așa cum o vedeau înaintașii, însemna și grija față de cultura poporului. Un mijloc direct și eficient erau societățile corale, formațiile corale sătești, care apar și activează din ce în ce mai mult, determinând o creație adecvată, deci, un repertoriu coral original, care a avut la bază cântul, melosul popular. Dirijorii, mentorii acestor societăți corale au devenit și compozitori valoroși în domeniul cântului coral, dezvoltând genul pe tot parcursul celei de-a doua jumătăți a secolului XIX: Gheorghe Dima, Gavriil Musicescu, Dimitrie Georgescu-Kiriac, Tiberiu Brediceanu ș.a.

Înființarea societăților muzicale și a instituțiilor de învățământ muzical a însemnat instituționalizarea și dezvoltarea muzicii culte, profesioniste, de tip occidental, pe teritoriile românești. Iată câteva dintre acestea: Societatea muzicală din Cluj (1819); Conservatorul Dramatic Filarmonic din Iași (1836); Conservatorul de Muzică din București (1851 – particular, nu a rezistat decât un an); inaugurarea

Teatrului Național din București cu opereta *Zoe* de I.A.Wachmann; Conservatorul de Muzică și Declamațiune din Iași (1860 – cu subvenție de la stat); Asociația transilvană pentru literatura și cultura poporului român (Sibiu – 1861); Conservatorul de Muzică și Declamațiune din București (1861 – cu subvenție de la stat); primul concert simfonic din București (22.04.1866); Societatea Filarmonică Română (București – 29.04.1868); primul concert al Filarmonicii Române (15.12.1868); prima reprezentație de operă în limba română, cu profesioniști români, la Teatrul Național din București (8.05.1885); apare la Blaj „Musa Română” (1.01.1888); se inaugurează Ateneul Român din București (14.02.1888) etc.

Compozitori profesioniști, școliți la Conservatoarele din Viena, Paris și Berlin încep să pună bazele școlii românești de compoziție, sciind în toate genurile muzicale, în special în genul lirico-dramatic. Vodevilul, opereta și opera se dezvoltă prin contribuția compozitorilor Alexandru Flechtenmacher, Eduard Caudella, George Stephănescu, Ciprian Porumbescu ș.a.. Genurile simfonice și concertante își au mentorii în compozitorii George Stephănescu, Constantin Dimitrescu, Eduard Caudella, Eduard Wachmann etc. De asemenea, genul cameral și instrumental se dezvoltă datorită compozițiilor lui Eduard Caudella, George Stephănescu, Constantin Dimitrescu ș.a. Muzică vocală și corală au scris majoritatea, romanele, cântecele și ariile naționale fiind cultivate cu precădere, iar baza melodică fiind în melosul popular, fie orășenesc, fie lăutăresc, fie țărănesc. Astfel, școala românească de compoziție își pune bazele, dintru început, în folclorul muzical românesc, pe care îl ia ca atare (citat) sau îl prelucrează armonic, în stil clasic occidental. Acestea vor fi premisele pe care se dezvoltă muzica românească profesionistă (de tip occidental, dar cu identitate românească) în secolul următor. Tot în aceste izvoare, puse în evidență de secolul al XIX-lea, își va afla identitatea și personalitatea covârșitoare George Enescu.

Audiții recomandate:

Jacques Offenbach

Opereta *Frumoasa Elena*

Opera *Povestirile lui Hoffmann*

Charles Gounod

Operele: *Faust*, *Mireille*

Georges Bizet

Operele: *Carmen*, *Pescuitorii de perle*

Jules Massenet

Operele: *Manon*, *Werther*

Camille Saint-Saens

Opera *Samson și Dalila*

Simfonia a III-a cu orgă în do minor

Concertul pentru vioară și orchestră nr.3, în si minor, op.61

Gioacchino Rossini

Operele: *Bărbierul din Sevilla*, *Semiramida*, *Italianca în Alger*

Gaetano Donizatti

Operele: *Lucia din Lammermoor*, *Elixirul dragostei*, *Don Pasquale*

Vincenzo Bellini

Operele: *Norma*, *Somnambula*

Giuseppe Verdi

Operele: *Nabucco*, *Aida*, *Traviata*, *Trubadurul*, *Rigoletto*, *Othello*, *Falstaff*

Requiem, *Ave Maria*

Richard Wagner

Operele: *Vasul fantomă*, *tetralogia Inelul Nibelungilor*, *Lohengrin*, *Tannhauser*, *Maestrii cântăreți*, *Parsifal*

Johannes Brahms

Simfonia a III-a, *Simfonia a IV-a*

Concertul pentru pian și orchestră nr.1 în re minor

Recviemul german

Anton Bruckner

Simfoniile a IV-a, *a V-a*, *a VIII-a*, *a IX-a*

Gustav Mahler

Simfoniile I, *a IV-a*, *a VIII-a*

Ciclul de lieduri cu orchestră Cântecul ucenicului pribeag

Richard Strauss

Poemele simfonice: *Don Juan, Till Eulenspiegel*

Operele: *Salomeea, Cavalerul rozelor*

Simfonia Alpilor

Edvard Grieg

Suitele simfonice *Peer Gynt*

Concertul pentru pian și orchestră în la minor op.16

Jean Sibelius

Concertul în re minor pentru vioară și orchestră

Poemul simfonic Finlandia

Modest Musorgski

Opera *Boris Gudunov*

Suita pentru pian *Tablouri dintr-o expoziție*

Nikolai Rimski-Korsakov

Suita simfonică *Șeherezada*

Aleksandr Borodin

Opera *Cneazul Igor*

Piotr Ilici Ceaikovski

Baletele: *Lacul lebedelor, Spărgătorul de nuci*

Operele: *Evgheni Oneghin, Dama de Pică*

Simfonia a V-a, Simfonia a VI-a

Simfonia Manfred

Bedrich Smetana

Ciclul de poeme simfonice *Patria mea*

Antonin Dvorak

Simfonia *Din lumea nouă*

Concertul pentru violoncel și orchestră

VIII. CURENTE ȘI TENDINȚE ÎN MUZICA SECOLULUI XX

Muzica secolului al XX-lea stă sub semnul unei mutații în sensul și expresia muzicii, dar și a genurilor și formelor muzicale.

Exerimentul și sinteza sunt termeni care ar putea defini unele direcții trasate de componistica acestui secol. Prima parte a sa stă mai mult sub semnul mutațiilor genurilor vechi spre o viziune muzicală nouă, iar a doua parte este dominată de diversitatea experimentelor și sintezelor succedate cu repeziciune sau manifestate simultan, la compozitori cu personalități și preocupări muzicale foarte diverse.

Arta secolului al XX-lea se prezintă ca o reacție la romantismul exacerb al secolului anterior. Ilustrarea, exprimarea cu prea multă pasiune a celor mai intime trăiri este considerată de artiștii moderni ca depășită și tendința lor este de a obiectiva și a abstractiza atât forma cât și sensul operei de artă.

Impresionismul de la sfârșitul secolului al XIX-lea, manifestat în pictură, s-a extins și asupra muzicii, înaintând până la începutul secolului XX, prin creația lui Debussy, lui Ravel și a altora. Tot din pictură a pornit și curentul expresionist, de care s-au apropiat în special reprezentanții noii școlii vieneze, Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton Webern, dodecafonismul, atonalismul și serialismul completând această tendință a exprimării muzicale.

O altă direcție a înnoirilor componistice a fost aceea care susținea o întoarcere la formele vechi, baroce sau clasice, instituindu-se curentul neoclasic (neobaroc), detectabil în unele perioade creatoare chiar la Schönberg, dar mai evident la Stravinski, Hindemith, Honegger, Prokofiev etc. (dintre compozitorii români din prima jumătate a secolului XX și chiar din a doua parte, putem cita pe George Enescu, Filip Lazăr, Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu ș.a.).

Dacă în prima parte a secolului XX, înnoirile în domeniul artei moderne au fost mai puțin evidente, în special în muzică păstrându-se încă nealterată substanța, a doua jumătate a secolului a adus în discuție *avangardele*, acel segment al artiștilor în căutarea permanentă a noului, determinând o fluctuație frecventă a direcțiilor și tendințelor creatoare.

Au apărut muzicile concrete, aleatorice, electronice în care muzica și-a schimbat parțial sau total substanța. Căutarea noului s-a bazat mai mult pe latura timbrală, inventându-se tehnici noi de emiteră a sunetelor pe instrumentele clasice și noi sonorități pe aparatura electronică și electroacustică de cea mai nouă generație.

1. *Impresionismul francez*

Numele „impresionism” este preluat din artele plastice, mai precis, după lucrarea *Răsărit de soare. Impresie* a lui Claude Monet. Estetica impusă în pictură se aseamăna cu cea a simbolismului literar, jocul de lumini și umbre ocupând locul principal, combătându-se astfel înclinația spre redarea fidelă a realității. Pictorii impresionisti s-au îndreptat spre percepțiile fugitive ale sentimentelor umane în contact cu lumea înconjurătoare, exprimate printr-o tehnică a tușei de culoare și a culorilor în sine inedite, proprii esteticii lor.

În muzică, după Cesar Franck, care contribuisese la emanciparea muzicii prin formele deosebit de îndrăznețe, cromatizarea excesivă și lărgirea spectrului tonal, sub influența simbolismului literar și a impresionismului plastic, se formează un nou curent ce s-a bazat pe sugerarea diferitelor senzații cu ajutorul combinațiilor timbrale, al succesiunilor armonice tonal –modale și al scărilor muzicale inventate în sistem modal.

Principalii reprezentanți sunt: Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas (în Franța), Aleksandr Skriabin (în Rusia), Karol Szymanovsky (în Polonia), Alfonso Castaldi, Alfred Alessandrescu (în România) ș.a.

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Se afirmă ca pianist și compozitor original, obținând în 1884 Marele Premiu al Romei, cu cantata *Fiul risipitor*. Aderă la mișcarea impresionistă, exprimându-și principiile estetice în numeroase articole

din presa muzicală a vremii. Mare admirator al lui Wagner, a dezaprobat, totuși, orientarea școlii franceze spre wagnerism. În același timp a militat pentru principiul fuziunii artelor, în creația sa muzica legându-se de poezie și de pictură. Subiectele pe care le tratează sunt din lumea fantasticului și a copiilor. În lucrările din ultima perioadă de creație se observă unele orientări expresioniste.

Creația cuprinde lucrări din diferite genuri: muzică de cameră, miniaturi instrumentale, lucrări simfonice, muzică de scenă, balet și operă.

Muzica vocală este reprezentată de 80 de melodii inspirate de textele poeților simboțiști. Melodia este simplă, asemănătoare cu cea a cântecului francez tradițional, iar acompaniamentul pianului urmărește redarea imaginilor poetice ale textelor

Creația pentru pian cuprinde cicluri miniaturale: *Suită pentru pian* (1893), *Stampe* (1903), *Imagini* (1905-1907, inspirate după tablourile pictorilor impresionisti), *Colțul copiilor* (1908, miniaturi programatice dedicate fiicei sale Chou-Chou), *Preludii* (1901-1913, imagini programatice cuprinzând dansuri ce evocă momente de viață, natură, timpuri îndepărtate etc.).

Creația simfonică este reprezentată de:

Preludiu la după-amiază a unui faun (1893), inspirat după un poem de Mallarmé, înfățișează trăirile, reveriile, sentimentul căldurii toropitoare ale unui faun – ființă mitologică – în decorul fierbinte al unei după-amiezi de vară; melodia este cromatică și caracterizează personajul central; de câte ori apare, ea este transfigurată pe principiul variației continue.

Urmează ciclul de miniaturi pentru orchestră *Nocturne* (1897-1899), inspirate din pictura lui Whistler, cuprinzând trei secvențe: *Nori*, *Serbări* și *Sirene* (ultimei secvențe, compozitorul îi adaugă un cor de femei care cântă doar pe vocale „A”). Alte *Trei schițe simfonice* cu tematică marină sunt demunite: *Pe mare din zori până-n seară*, *Joc de valuri*, *Dialogul vântului cu marea*. Tripticul simfonic *Imagini* (1906-1912) cuprinde părțile *Gigue*, *Iberia*, *Horele primăverii*.

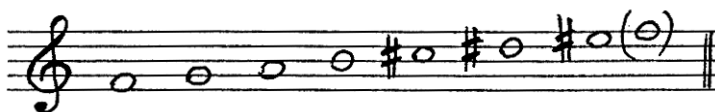
Creația pentru scenă este reprezentată de opera *Pelleas și Mellisande* (1902), inspirată după piesa dramaturgului belgian M.Maeterlinck. Este o interpretare simbolistă a tematicii legendei lui *Tristan și a Isoldei* – în care eroii nu-și împlinesc dragostea prin

moarte, ci se resemnează în fața destinului; din punct de vedere muzical, pentru crearea atmosferei și caracterizarea personajelor, compozitorul folosește leit-motivul.

Ceea ce este specific creației debussyene este gama hexatonică, limbajul armonic bazat pe multe cromatisme și predilecția pentru ritmica discretă.

Gama hexatonică a lui Debussy cuprinde 6 tonuri, putând fi transpusă pe orice treaptă a scării muzicale generale. În notarea teoretică arată astfel:

Exemplul 89



Tripticul simfonic *Marea* are la bază o asemenea scară modală. Ea permite, prin sonoritatea nongravitațională funcțional, să se redea senzația materiilor fluide precum aerul, apa, focul. Mișcarea periodică a valurilor este redată de Debussy în prima piesă a tripticului, *Pe mare din zori până-n seară*:

Exemplul 90



Schița a doua – *Joc de valuri* – subliniază și mai mult mișcarea fină, aproape imperceptibilă a materiei acvatice:

Exemplul 91



Și scara în tonuri, evidentă în partea a treia – *Dialogul vântului cu marea* – redă confruntarea celor două materii fluide:

Exemplul 92



MAURICE RAVEL (1875-1937)

Discipol al lui Gabriel Fauré, Ravel este atras de folclorul spaniol, lumea copiilor, umor, teme fantastice, fiecare dintre acestea oferindu-i un bun prilej de tratare specifică, ce a dus la elaborarea unui limbaj muzical deosebit. Melodia este modală, ritmica – variată, izvorâtă din sursele muzicii folclorice amintite, armonia de asemenea este bazată pe moduri și pe combinații timbrale deosebite, iar paleta instrumentelor folosite în cadrul orchestrei este îmbogățită de Ravel prin introducerea unor instrumente de percuție mai rare.

Creația sa cuprinde în general toate genurile muzicale.

Muzica pentru pian: Lucrarea cea mai importantă este *Jocuri de apă*, dedicată lui Fauré.

Creația simfonică și concertantă este cea care i-a adus faima. *Bolero* este inspirată din muzica spaniolă, inițial compusă sub formă de balet, ulterior lăsată ca piesă simfonică. Formula ritmică enunțată la început se repetă obsesiv pe parcursul întregii piese.

Exemplul 93



Din punct de vedere al formei arhitectonice, lucrarea este alcătuită pe principiul temei cu variațiuni. Tema melodică desfășurându-se meandric și insinuant, cu aceeași obsesivă și implacabilă repetitivitate.

Exemplul 94



Vals – la fel ca și *Bolero*, a cunoscut celebritatea prin redarea pe ritmul specific acestui dans a unei petreceri și a unei treceri prin viață.

Concertul pentru pian pentru mâna stângă în Re major a fost creat pentru un pianist vienez, rămas infirm după primul război mondial. Conține o serie de efecte de jazz, grefate pe o scriitură simplă.

Muzica de operă este reprezentată de comedia muzicală *Ora spaniolă* (1907), construită într-un singur act, element ce a încadrat-o în genul operei miniaturale cu accent umoristic.

Muzica de balet a fost mai larg abordată, una dintre lucrări – *Daphnis și Chloe* fiind creată la comanda directorului Baletului Rus din Paris, Serge Diaghilev, balet suprintitulat de Ravel *Simfonia coregrafică*. Inspirat după un scriitor grec din sec. IV, subiectul urmărește idila dintre doi tineri păstori crescuți în mijlocul naturii. În balet apar cinci teme conducătoare ce personifică melodic cele cinci personaje. Corul este înfățișat muzical ca exponent al chemării naturii, iar din muzica ecestui balet, Ravel a alcătuit două suite simfonice, fiecare în câte trei părți.

2. Expresionismul

Se dezvoltă în Germania anului 1910, încheindu-se în jurul anului 1925. Începând cu 1903, la Dresda, apare pentru prima dată un grup de pictori și sculptori, reuniți în „Die Brücke”, care vor folosi primii cuvântul *expresionism*, referindu-se la un tablou de Van Gogh. Asemenea impresionismului, și expresionismul s-a extins de la pictură la muzică, cei trei mari reprezentanți ai săi fiind Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton Webern.

A apărut ca o reacție față de impresionism, din punct de vedere muzical cunoscând două tipuri de manifestare la nivelul protagoniștilor: prin Schönberg și școala dodecafonică vieneză și respectiv prin Stravinski, în „perioada rusă”.

Expresionismul muzical se traduce prin: melodică fragmentată și declamatorie; armonie intens cromatică și disonantă, atingând limita atonalității; realizarea unui proces de abstractizare în virtutea căruia prin dizolvarea tonalității și a reprezentărilor tematice condiționate de tonalitate și prin înlocuirea acesteia cu reprezentări de tip serial, se tinde spre realizarea unei legături nemediate între materia sonoră și expresie, în vederea eliberării totale a acesteia din urmă; reliefa-

ostentativă a motivelor sau a fragmentelor tematice prin mijloace ritmice, de armonie, de instrumentație etc. de o acuitate deosebită, ca și prin repetări cvasiautomate, factura lor rudimentară expres cultivată ducând la mutarea de accent de pe fizionomia motivului pe energia acestuia; aplecarea spre sursele primare ale muzicii folclorice arhaice sau a celor exotice, ca mijloc de realizare a expresiei de forță elementară, telurică (Stravinski, Bartok, Prokofiev).

3. *Dodecafonismul*

Presupune existența dodecafoniei ca metodă de compoziție în muzica secolului XX, bazată pe utilizarea liberă a tuturor celor 12 sunete, succedate din semiton în semiton, ale gamei cromatice temperate. A rezultat prin acumulări pe plan tematic, manifestate în muzica europeană (Germania, Austria), la începutul secolului, fiind integrată global în fenomenul atonalismului.

Dodecafonismul a antrenat și o gândire structurală ce vizează viitoarea sistematizare a elementelor prin serii, ajungându-se la o nouă viziune asupra substanței și a discursului muzical. Această tehnică își leagă numele de Schönberg, care o folosește în 1923 în *5 piese pentru pian*, după care a fost folosită și de elevii săi, Alban Berg și Anton Webern.

Din punct de vedere estetic, dodecafonismul este considerat, dincolo de virtuțile tehnice, un curent principal în prima jumătate a secolului XX, interferându-se cu expresionismul, de la principiile căruia au pornit cei trei reprezentanți ai *noii școli vieneze* (compozitorii citați), atunci când doreau să creeze un idiom muzical expresionist (obsesia unor formule, atematismul și fărâmițarea controlului melodic, complicația ritmică, cultivarea intensă a disonanței în armonie, melodia timbrală – „Klangfarbenmelodie” etc.).

O formulă a scării dodecafonice ar fi:

Exemplul 95



ARNOLD SCHÖNBERG (1874-1951)

Se distinge în creația lui Schönberg patru perioade:

- 1) postromantică – 1899-1908 – în care preia stilul wagnerian, aducând ca element nou declamația cântată (*Cântece despre Gurre*);
- 2) atonală – 1908-1923 – în care înlătură definitiv centrul tonal; folosește vorbirea cântată și atematismul (monodrama *Așteptare* și opera *Pierrot Lunaire*);
- 3) dodecafonică berlineză – 1923-1933 – în care crează un sistem abstract, bazat pe cele 12 sunete ale gamei cromatice temperate, orânduit în serii (*5 Piese pentru pian*, opera bufă într-un act *De azi pe mâine*, suita *Geneza*, concertul instrumental și muzica de cameră);
- 4) dodecafonică tonală – 1933-1951 – în care lucrările au tematică biblică (opera *Moise și Aaron*), tematică socială cu nuanțe de protest (*Odă lui Napoleon* și în concertele instrumentale).

ALBAN BERG (1885-1920)

Adept al dodecafonismului, i-a adus îmbunătățiri prin dezvoltarea declamației ritmice și a celei melodice. Folosește procedeul anagramei în muzică (seria recurentă), introducând cifrele cu semnificația lor. Lucrările mai importante sunt operele *Wozzeck* și *Lulu* (pe libret propriu – folosește și elemente de jazz, realizând și o sinteză între tonalitate și atonalitate), *Concertul pentru vioară și orchestră „în memoria unui înger”* (scris la moartea fetei lui Mahler).

ANTON WEBERN (1883-1945)

Asemenea lui Schönberg, creația lui Webern cunoaște mai multe perioade:

- 1) postromantică tonală (1899-1908) – în care fragmentează linia melodică, o cromatizează la extrem, folosește o armonie instabilă și o polifonie imitativă (ciclurile de lieduri);
- 2) atonală (1908-1924) – în care folosește un stil abstract, un aparat orchestral politimbral și atematismul (*5 piese pentru orchestră și soliști*);
- 3) dodecafonică (1924-1945) – în care folosește sistemul dodecafonic, un stil vocal aproape de cel instrumental (antivocal) în cadrul celor *Patru lieduri*, un stil politimbral punctualist, exploatând valorile non-sunetelor ca mijloace de expresie a muzicii.

4. *Serialismul (muzica serială)*

Reprezintă o continuare firească a căutărilor dodecafocic-atonale, mobilul fiind acela al dezintegrării sistemului tonal prin excesiva cromatizare a limbajului armonic ce a dus la lărgirea expresiei. După perioada dodecafonică a urmat o limpezire datorată cristalizării unui nou sistem ce folosește cele 12 sunete puse într-o ordine liberă, aceiași trei compozitori ai „Noii școli vieneze” folosind această tehnică serială.

La început, tehnica era legată de ideea de tematism. Ulterior, în 1949, compozitorul francez Olivier Messiaen propune în piesa *Mode de Valeurs et d'Intensites* din *Quatre Etudes de Rythmes* o organizare serială a ritmului (valorilor de note) și intensităților, în cadrul unui sistem intonațional modal. Astfel, propune folosirea de tronsoane ale seriei cu care se operează la nivelul parametrilor de înălțime, durată, intensitate, procedeu folosit și astăzi.

După un an, Pierre Boulez, sintetizând muzica lui Anton Webern și a lui Olivier Messiaen, inițiază *serialismul integral*, ce presupune crearea seriilor de înălțimi, durate, intensități și timbruri, mai târziu și spații, precum și derivarea sau conjugarea lor, rezultând blocurile sonore. Acest tip de serialism operează mai ales cu microstructuri.

5. *Aleatorismul*

Noțiunea desemnează muzica postserială, unde a intervenit indeterminarea ca relație de ambiguitate între componentele compozitor – interpret. Derivă de la latinescu *alea* = zar. Este legat de fenomenul larg al improvizației, menționat încă din tratatele secolului al XVI-lea, unde apare cu denumirea de *sortisatio* = muzică întâmplătoare, aflată în opoziție cu *compositio* = muzică fixată.

În evoluția muzicii contemporane, indeterminarea s-a constituit ca un adevărat asalt împotriva serialismului instituționalizat; reacția a fost conturată la început în cadrul școlii americane de compoziție, fiind susținută de John Cage. În acest sens, aleatorismul apare ca un curent artistic manifestat în forme de realizare diverse, în perioada deceniilor 6 – 7 ale secolului XX. Momentul de maximă implicare este reprezentat prin *grafism* și prin *text composition*, forme de

aproximare ce justifică conceptul european de compoziție, având contingente cu libera improvizație, inspirată de muzica de jazz și din tradițiile extraeuropene.

Teoreticienii Cornelius Cardew și Michael Nyman au propus, conceptualizând termenul, anularea barierelor existente între activitățile muzicale de grup și cele individuale, dintre profesioniști și amatori, dintre executanți și auditoriu, dintre muzica de concert și cea care aspiră la o „ecologie” sonoră, ducând spre o muzică ce folosește gândirea probabilistică și legile operaționale ale logicii polivalente.

Există menționate două forme ale aleatorismului: *forma controlată*, ce presupune o stabilitate între succesiunea secțiunilor și *aleatorismul integral*, ce creează combinații sincretice între arte, folosind săli de concert cu muzică perpetuă și forme deschise. În cadrul aleatorismului, zgomotul devine un element expresiv, folosit ca mijloc acustic. Notarea acestui tip de muzică este una ce și-a stabilit propriile principii, un cod (o legendă) ce figurează la începutul fiecărei partituri.

Reprezentanții curentului aleatorist sunt Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer, Iannis Xenakis ș.a.

6. Compozitorii ruși și sovietici ai secolului XX

Cele două direcții estetice conturate la sfârșitul secolului al XIX-lea (folclorică și romantică) sunt continuate și în prima jumătate a secolului XX, într-o viziune amplificată. Direcția romantică a muzicii ruse va fi asigurată, după Ceaikovski, de *Aleksandr Glazunov* (1865-1936), *Serghei Rahmaninov* (1873-1943), și de *Aleksandr Skriabin* (1872-1915). Împlinirea școlii naționale ruse și sovietice este realizată de *Serghei Prokofiev* (1891-1953), *Dmitri Șostakovici* (1906-1975), *Igor Stravinski* (1882-1971) și *Aram Hacıaturian* (1903-1978), socotiți a fi unele dintre cele mai proeminente personalități ale secolului XX și ale muzicii contemporane.

ALEKSANDR SKRIABIN (1872-1915)

Compozitor, pedagog și pianist virtuoz, Aleksandr Skriabin și-a început cariera printr-un lung turneu de concerte susținute în Rusia, Germania, Elveția, Italia, Franța și Belgia. Originalitatea și particularitatea stilului său impresionează pretutindeni. După 1894, creația

sa își află laurii maturității, iar din 1898 este angajat profesor la Conservatorul din Moscova. Primele sale apariții se plasează sub semnul influenței lui Frederic Chopin. O înclinație specială pentru genul poemului se manifestă în lucrările sale dedicate pianului, dar și în cele dedicate orchestrei. Cel mai cunoscut în acest gen este *Poemul extazului*, terminat în 1908 și interpretat în primă audiție la New York, în același an. Se considera continuator al lui Wagner și visul vieții sale era să creeze o operă fantastică, *Misterul*, în care să sintetizeze toate artele, punându-l pe spectator (receptor) în comunicare cu cosmosul. Proiectul său nu se realizează, Skriabin încetând din viață în 1915. Ultima sa lucrare este *Prometeu – Poemul focului*, în care a fost preocupat de corespondența sunet – culoare – lumină.

Pe lângă cele două poeme simfonice amintite, creația sa numără și trei simfonii, *Concertul pentru pian și orchestră* scris în 1897, foarte multe lucrări pentru pian (prin care se apropie de modelul lui Chopin): 10 sonate, 91 preludii, 25 studii, 21 mazurci, 20 poeme, 11 improvizații, 3 nocturne, 3 dansuri, 2 valsuri, o fantezie, un scherzo, o poloneză ș.a.

SERGHEI RAHMANINOV (1873-1943)

Născut la Onega-Novgorod, se mută cu familia la Petersburg, în 1882, unde urmează cursurile Conservatorului din oraș, apoi pe cele ale Conservatorului din Moscova, la clasa de pian a lui Ziloti și la clasa de compoziție a lui Arenski și Taneev. La absolvirea conservatorului, în 1891, este premiat cu *Marea Medalie de aur* și cu titlul de artist (1892).

Pianist de excepție, Serghei Rahmaninov este invitat să susțină un recital la Londra, în 1899, cu lucrările proprii, între care și *Concertul pentru pian și orchestră nr.1*.

În perioada 1902-1917, desfășoară o bogată activitate concertistică și componistică, în Rusia, dar după revoluția bolșevică, pleacă din țară, trecând prin Suedia, apoi în S.U.A., la New York (1 noiembrie 1918). Dotat cu o tehnică pianistică deosebită, Rahmaninov este permanent nemulțumit de felul în care aceasta se reflectă în creația sa. După un stadiu în Elveția, unde scrie *Rapsodia pentru pian și orchestră pe o temă de Paganini*, se reîntoarce în S.U.A., în California, la Beverly Hills, unde își va încheia cariera și viața, în 1943.

Creația sa, inegală ca valoare, a fost influențată de muzica lui Ceaikovski, având o mare bogăție melodică și un profund lirism. În

principal, lucrările sale se adresează marilor pianiști, cu o tehnică și o sensibilitate de excepție. Principalele creații sunt: cele 4 *Concerte pentru pian și orchestră*, cele 3 *Simfonii*, 24 *Preludii pentru pian*, *Variațiunile pe o temă de Corelli*, *Variațiunile pe o temă de Chopin*, *Dansurile simfonice*, 3 opere într-un act – *Aleko*, *Francesca da Rimini*, *Cavalerul avar*.

IGOR STRAVINSKI (1882-1971)

Alături de Schönberg, Igor Stravinski apare în cultura muzicală europeană a secolului XX ca un compozitor de senzație, atrăgând atenția lumii occidentale prin muzica sa modernă, fundamentată pe modalismul primelor decenii ale secolului XX, născut din „necesitatea de a depăși clasicul sistem tonal bazat pe gama majoră și minoră pe șapte sunete”. Asemenea altor compozitori ai timpului, Stravinski avea nostalgia folclorului, fiind fascinat de valorile sale, folclor pe care îl citează foarte rar; în schimb este posesorul unei uimitoare capacități de invenție ce inconștient este ancorată în folclor. Maniera sa de compoziție trece de la complexele ritmice modale, politonale și melodice folclorice la cele mai variate structuri muzicale preclasice și clasice, ajungând până la domeniul jazz-ului și al muzicii seriale. A fost numit de către contemporani „compozitorul cameleon” sau „muzicianul cu 1001 de fețe”, denumiri ce i s-au acordat pentru creația sa ce reprezintă o adevărată enciclopedie stilistică muzicală europeană, ce poartă însă pecetea stilului individualizat, al sonorităților, efectelor și tehnicilor de compoziție, exercitând prin acestea influența hotărâtoare în evoluția muzicii contemporane.

Alături de gândirea estetică tipică expusă teoretic în *Poetica muzicală*, creația sa cuprinde lucrări pentru pian (*Tarantella*, *Scherzo*, *Sonata* etc.), pentru voce și pian, pentru voce și orchestră (*Faunul și păstorița*), pentru voce și diferite instrumente (*Cântecele de leagăn ale pisicii*, *Trei poezii din lirica japoneză* etc.), muzică pentru orchestră de cameră, pentru orchestră etc. Cea care l-a făcut cunoscut este muzica de balet (*Pasărea de foc*, *Petrușka*, *Sărbătoarea primăverii*, *Povestea soldatului* – balet pantomimă, *Pulcinella* etc.), în același timp compunând și muzică de operă-oratoriu (*Oedipus Rex*, *Privighetoarea* etc.).

Fără a fi un melodist prin excelență, compozitorul afirmă melodia ca element de bază în procesul creației, fiind în același timp

elementul în jurul căruia gravitează celelalte componente. De cele mai multe ori, melodia lui Stravinski este diatonică, modală, dodecafonică, asimetrică, înveșmântată în diverse și insolite combinații armonice, determinând structuri inedite și complexe. Asimetria melodică rezultă din varietatea măsurilor alternative, mutarea accentelor metrice și modul de interpretare al facturii arhaice a subiectelor.

Însă elementul caracteristic al stilului său îl constituie ritmul, Stravinski fiind socotit unul dintre reprezentanții de frunte ai motorismului în muzică. Ritmul devine la el mijloc de expresie și de potențare a conținutului artistic, transformările acestuia fiind continue prin utilizarea celor mai simple elemente metro-ritmice, ajungând la schimbările permanente de accente, crearea unor agregate ritmice complexe, folosirea de combinații ritmice într-o continuă dezvoltare etc.

Culoarea orchestrală este o altă trăsătură caracteristică stilului compozitorului rus, Stravinski manevrând orchestra în mod abil și obținând efecte sonore policrome, variate de la o lucrare la alta. Avea preferință expresă pentru instrumentele de suflat, pe care le trata melodic, în timp ce instrumentelor cu coarde le conferea un rol de fundal. La toate acestea se adaugă prezența instrumentelor de percuție, aici fiind inclus uneori și pianul.

SERGHEI PROKOFIEV (1891 – 1953)

Face parte din categoria copiilor precoci, începând să compună de la o vârstă fragedă. În 1904 este primit la Conservatorul din Petersburg, unde studiază pianul și armonia, dar și orchestrația la clasa lui Rimski-Korsakov. Absolvă Conservatorul în 1914, la specializările pian și dirijat, obținând *Premiul Rubinstein*. În perioada studiilor, Prokofiev a scris două poeme vocal-simfonice, o simfonie, primul *Concert pentru pian și orchestră* și diverse piese camerale. Direcțiile stilistice pe care le urmează sunt cele clasice, tinzând uneori spre *neoclasicism*, dar și o năzuință spre înnoirea limbajului armonic, melodic, orchestral și dramatic, cu scopul de a realiza efecte expresive puternice, „emoții tari”, fie pe o linie *motorică* de proveniență schumanniană, fie pe un filon liric – mai greu detectabil – iar uneori cu accente grotești.

După revoluția rusă pleacă în S.U.A., dar creația sa este considerată primitiv-asiatică. După un periplu prin Canada, Londra (unde îl

întâlnește pe Diaghilev și i se reprezintă baletul *Măscăriciul*, în 1921), Paris, din nou în S.U.A. (unde i se reprezintă opera *Dragostea celor trei portocale* și *Concertul pentru pian și orchestră*, dar în continuare critica newyorkeză îi este ostilă) și apoi în Germania, Franța, Italia, Anglia, Spania, unde concertează cu succes, în 1923 se stabilește la Paris. Aici i se cântă *Concertul pentru vioară și orchestră* și cunoaște preocupările de formare a unei noi școli franceze, opusă epigonilor lui Debussy și Franck, dar și postromanticilor în general, orientare ce la unii duce spre neoclasicism, ale „Grupului celor șase” (*“Les six”* - Arthur Honegger, Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Louis Durey – îndrumați de Jean Cocteau și Erik Satie).

În 1927 se întoarce la Moscova unde este primit în triumf și concertele sale au un răsunător succes. În ultimii 18 ani de viață scrie în climatul Uniunii Sovietice: 3 opere, 2 baletе, muzica pentru 5 filme, 5 concerte, 2 suite vocal-simfonice, 3 simfonii etc. În 1948 P.C.U.S îi acuză pe Prokofiev, Șostakovici și Miaskovski de „abateri formaliste și antipopulare”. Creația lui Prokofiev a fost, însă, un model de consecvență cu propriile principii estetice, identificate în perfecțiunea formelor, bogăția armonică și melodică, ritmicitatea tensionată, totul potențând expresivitatea muzicală.

Creația sa numără 8 opere, între care *Dragostea celor trei portocale*, *Logodnă la mânăstire*, *Război și pace*, 6 baletе – *Fiul risipitor*, *Romeo și Julieta*, *Cenușăreasa*, *Floarea de piatră* etc.), *Sinfonietta*, *Simfonia clasică* și încă șase simfonii, ultima scrisă în 1952, basmul simfonic *Petrică și lupul*, în genul concertant – 5 *Concerte pentru pian și orchestră*, 2 *Concerte pentru vioară și orchestră*, *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră*, *Concertino pentru violoncel și orchestră*, două cvartete de coarde, lucrări pentru pian, pentru vioară, pentru voce și pian etc.

DMITRI ȘOSTAKOVICI (1906 – 1975)

Și-a început studiile muzicale de la vârsta de nouă ani, urmând clasa de pian și apoi clasa de compoziție a Conservatorului din Petersburg. La absolvire, în 1925, este angajat ca stagiar la clasa de compoziție. În primele sale lucrări – *Trei dansuri fantastice pentru pian*, *Simfonia I* și mai ales opera *Lady Macbeth din Mzensk* (1932) – este influențat de curentul modernist și criticat pentru tendințele sale ce nu

corespundeau „realismului socialist”. Își însușește critica și revizuieste lucrarea *Lady Macbeth* care devine *Katerina Ismailova*.

Prin concentrarea și simplificarea materialului muzical, Șostakovici obține maximum de expresivitate, de dinamism și vitalitate sonoră. Talentul său dinamic și spontan este evident în toate lucrările compuse.

A scris operele *Nasul* (1928) după Gogol, *Katerina Ismailova* (1956), 4 balet, muzică vocal-simfonică, 15 simfonii (între care unele cu dedicație istorică: *Simfonia a VII-a Orașului Leningrad* (1941), *Simfonia a XI-a – Anul 1905*, *Simfonia a XII-a – Anul 1917* etc. În genul concertant a compus două *Concerte pentru vioară și orchestră*, două *Concerte pentru violoncel și orchestră*, un *Concert pentru pian și orchestră*, un *Concert pentru trompetă și orchestră*. A scris de asemenea multă muzică de cameră (15 *Cvartete de coarde*, un *Cvintet cu pian*, sonate) și muzică pentru teatru.

7. Compozitori cehi ai secolului XX

În acest secol, școala națională cehă își continuă direcția impusă de Smetana și Dvorak, prin trei compozitori cehi ce au îmbogățit cultura muzicală europeană. Este vorba de Leos Janacek, Boguslav Martinu și Alois Haba.

Ultimii doi citați continuă drumul început de Janacek, aducând însă elemente noi. Astfel, Martinu este mai aproape de gândirea estetică franceză a secolului XX, fiind socotit un neoclasic romantic, îmbinând elementele de muzică franceză cu cele ale folclorului ceh.

Haba pornește de la același folclor morav, pe care îl investighează, creând o muzică de factură microintervalică într-o multitudine de forme și genuri muzicale, foarte originală în alcătuirile melodice, armonice, polifonice și ritmice, o muzică tematică și atematică, într-o concepție nouă ce trasează drumul contemporanilor.

LEOS JANACEK (1854-1928)

Este cel mai interesant compozitor ceh din prima jumătate a secolului XX și cel mai apropiat de tradiția națională. Lucrările sale sunt create într-un limbaj propriu, de neimitat, ce conține reacția compozitorului împotriva formelor clasico-romantice, cât și a tendințelor anarhice moderniste. Ca și alți compozitori din timpul său, Janacek a

fost un fin cercetător al cântecului popular din Moravia, pe care l-a folosit în lucrările sale sub o formă personală. Interpretarea timbrală a înălțimilor sonore, cât mai aproape de cele reale, duce la crearea „melodiei vorbirii”, ce se constituie ca element fundamental al limbajului său muzical.

„Intonațiile, melodia vorbirii omenești și, în general, vocile tuturor ființelor vii mi-au dezvăluit întotdeauna adevărul cel mai adânc”, mărturisea compozitorul într-o discuție. Armonia în creațiile lui Janacek este simplă, rezultând din combinarea liberă a acordurilor de trei și patru sunete, mai rar de cinci sunete, cu evitarea relației dominantă – tonică, fiind în conformitate cu teoria sa asupra haosului sonor și a acordurilor de cvarte, de tonuri întregi. Nu se pronunță nici pro, nici contra atonalismului, dar nu folosește armura la cheie, nici regulile armoniei clasice sau romantice, preluând totodată modurile fără sensibile. În afară de melodia vorbirii, compozitorul folosește și universul sonor al mediului natural în toate creațiile sale.

Creația sa cuprinde muzică simfonică (*Suită*, *Idilă* pentru orchestră de coarde, *Dansurile lahilor*, *Serenadă* pentru orchestră etc.), operă (*Început de roman* – operă într-un act, *Fiica adoptivă* – operă în trei acte după o dramă populară moravă, *Vulpișoara cea isteasă* – operă în trei acte, *Călătoriile domnului Broucek* – operă în trei părți și patru acte). Mai scrie și muzică de cameră.

8. *Compozitori polonezi ai secolului XX*

După Frederic Chopin, în Polonia au existat doi compozitori – Henryk Wieniawski și Ignac Paderewski, care însă nu s-au ridicat la nivelul artei create de predecesorul lor.

La începutul secolului XX ia ființă la Varșovia societatea „Tânăra Polonie în muzică”, ce avea drept obiectiv principal „promovarea noii muzici poloneze, fie prin concerte, fie prin publicarea lucrărilor membrilor societății....”. Încă din anul 1905, cel al constituirii, în cadrul societății amintite, s-a impus Karol Szymanowski, care a rămas consecvent înnoirilor muzicii poloneze, punând bazele, prin creația sa ce folosea adesea folclorul polonez, noii muzici menite să scoată în relief școala națională poloneză de compoziție.

KAROL SZYMANOWSKI (1882-1937)

Înrudit spiritual cu Chopin și Scriabin, de la care preia nu numai stilul, ci și unele idei estetice și filosofice, compozitorul este atras și de muzica predecesorilor romantici germani, apoi de arta exotică (arabă, greacă, romană și bizantină), pe care le interpretează în manieră proprie, îndreptându-și în același timp atenția către folosirea citatului muzical folcloric vechi.

Creația sa cuprinde lucrări pentru pian (9 *Preludii*, *Variațiuni*, 4 *Studii*, *Sonate pentru pian*, *Variațiuni pe o temă populară poloneză*, *Metope* etc.), lucrări pentru voce și pian (5 *Cântece*), lucrări camerale, precum și lucrări pentru voce și orchestră (*Stabat Mater*), 4 simfonii (cea mai cunoscută este *Simfonia concertantă*), 2 concerte pentru vioară și orchestră, muzică de balet (*Mandragora* – balet grotesc după *Burghedul Gentilom*) opera *Regele Roger* – în trei acte, *Uvertura de concert pentru orchestră* etc.

KRZYSZTOF PENDERECKI (N.1933)

Este considerat ca fiind principalul reprezentant al muzicii poloneze actuale făcându-se cunoscut în cadrul festivalului „Toamna la Varșovia”, unde a prezentat compoziția *Strophes* pentru sopran, recitator și 10 instrumente. Tehnica sa de compoziție se bazează pe asocierea unor elemente contrastante, atrăgând atenția prin ineditul aparatului orchestral și unitatea tematică. De asemenea, se remarcă în lucrările sale prezența *clusterului*, în care sunt verticalizate mai multe voci divizate alături de o polifonie densă ce evoluează de la psalmodic la eterofonic.

Elementul principal al discursului său muzical îl constituie melodia, realizată în foarte multe feluri, de la structuri melodice simple, de proveniență populară, până la cele complexe de tip *cluster*. Arhitectura pieselor sale urmează căile clasico-romantice ale liedului, formei de sonată, rondoului, variațiunii și a formelor polifonice de tipul imitației, fugii și a celor improvizatorice.

Cele mai noi lucrări ale compozitorului sunt scrise după 1960: opera *Regele Ubu* (1964) după Jarry, uvertura *Pittsburgh* pentru orchestră (1967), *Action* pentru 14 instrumente de jazz (1971), *Concert pentru violoncel și orchestră* (1972), *Simfonia I* (1973), *Simfonia nr.2* (1980), *Recviem Poloniei* pentru soliști, cor și orchestră (1995), simfonia *Celor 7 porți ale Ierusalimului* (1996).

9. Compozitori unguri ai secolului XX

BELA BARTOK (1881-1945)

Făurirea unei muzici profesioniste naționale în caracter popular este posibilă în Ungaria abia la începutul secolului XX, când crește tot mai mult interesul pentru folclorul autentic, din dorința de a crea o cultură muzicală autentică, cu caracter național. Sesizarea sensului ascendent al dezvoltării muzicii profesioniste ungare și intrarea ei în universalitate le revin, alături de Liszt, în egală măsură, lui Bela Bartok și lui Zoltan Kodaly, care, depășind perimetrul folclorului orășenesc preluat de Liszt în partiturile sale, cercetează muzica țărănească tradițională, pe care o încorporează în creațiile culte.

De la început, Bartok s-a individualizat printr-o concepție estetică originală, sintetizată printr-o frază care a devenit crez: „Reîmprospătarea muzicii culte cu elemente ale muzicii țărănești pe care creațiile ultimelor secole le-au păstrat intacte”. (B.Bartok – *Însemnări asupra cântecului popular*). Cercetează pentru 11.000 de melodii populare, culese și notate din fondul tradițional unguresc, românesc, slovac, sârbo-croat, turcesc și arab, bulgăresc, ucrainean etc., rezultatul acestor cercetări materializându-se prin numeroase studii, fapt ce i-a determinat pe muzicologii secolului XX să-l numească promotor al etnomuzicologiei balcanice și sud-est europene.

Limbajul muzical bartokian are trei surse principale – ungară, română și slovacă. Acesta nu este un amalgam de formule melodice, ritmice și armonice eterogene, ci rezultatul unei selectări și interpretări științifice ale celor mai particularizante și perene componente ale citatului muzical tradițional. Este creatorul „sistemului tonal-axă”, alcătuit din cele trei acorduri micșorate, cu septimă micșorată, construite pe principiul clasic al suprapunerii terțelor mici și al substituirii funcțiilor treptelor principale ale tonalităților, ajungând la totalul cromatic, dar rămânând în cadrul funcționalității tonale, pentru că fiecare sunet din sistemul său deține funcția fundamentală de care aparține. Tot din practica muzicală folclorică preia scordatura tetracordală, aplicată de compozitor modurilor prin coborârea tetracordului superior cu un semiton, acest lucru ducând la efecte stilistice deosebite. Țesătura melodică este preponderent liniară, determinând crearea unor „zone eterofone-polifonice”.

Bartok este considerat a fi principalul reprezentant al motorismului în muzică, alături de Stravinski. Acesta își are originea în muzica populară, fiind rezultatul expresiei libere de tip parlando-rubato.

Creația cuprinde piese pentru pian (*Mikrokosmos*, *Rapsodia pentru pian*, *14 Bagatele pentru pian*, *2 Dansuri românești pentru pian*, *Schițe pentru pian*, *Allegro barbaro pentru pian*, *Sonatina pentru pian* etc.), piese pentru voce și pian (*4 Melodii*, *9 Căntece populare românești*, *8 Căntece populare ungare* etc.), piese pentru orchestră (*Burlesca*, *Suita a II-a*, *Imagini ungare*, *Căntece țărănești maghiare*), piese de cameră (*Muzică pentru instrumente de coarde, percuție și celestă*, *Divertisment*), concerte instrumentale pentru pian și orchestră, pentru violă și orchestră, rapsodii pentru vioară și pian, sonate pentru vioară și pian, suite de dansuri pentru orchestră, *Mandarinul miraculos* (pantomimă într-un act, având accente expresioniste), *Cantata profană* (lucrare vocal-simfonică) ș.a.

ZOLTAN KODALY (1882-1967)

Alături de Bela Bartok, Kodaly descoperă și el muzica tradițională, consacându-se asemenea prietenului său culegerii și studierii folclorului, pe care-l considera „singurul mijloc de reînnoire a limbajului muzical”. Având aceste convingeri, Kodaly abordează compoziția într-o viziune estetică proprie ce folosește un limbaj muzical alcătuit din structuri muzicale heteromorfe de sorginte populară.

Spre deosebire de Bartok, Kodaly rămâne ancorat numai în cadrul muzicii ungare. La el, structurile muzicale sunt pentatonice, aplicate riguros, cu evitarea sensibilelor tocmai pentru a reliefa caracterul național. Alături de pentatonii sunt folosite modurile antice grecești și unele înlănțuiri armonice ce amintesc de Debussy.

Creația cuprinde muzică de cameră scrisă pentru instrumente (sonată pentru violoncel și pian, cvartet de coarde, piese pentru pian etc.), muzică simfonică (*Dansuri din Galata* pentru orchestră, *Dansuri de pe Mureș* pentru orchestră, *Variațiuni simfonice pe un cântec popular*, *Simfonia în Do major* etc.), o operă (*Harry Janos*), o uvertură teatrală și o lucrare vocal-simfonică (*Psalmus Hungaricus*) pentru tenor, cor și orchestră. Mai scrie și muzică de scenă – *Szinhazy myitany*.

10. Compozitori spanioli ai secolului XX

MANUEL DE FALLA (1879-1946)

Format la școala lui F.Pedrell, a venit în contact cu viața muzicală pariziană a primelor decenii ale secolului XX, continuând în mod firesc cultura muzicală spaniolă. Asemenea înaintașilor săi, compozitorul folosește citatul muzical folcloric, afirmând în acest

sens: „Cred cu modestie că în cântecul popular, spiritul contează mai mult decât litera; că ritmul, modalismul, intervalele melodice care determină undulațiile și cadențele sale constituie esențialul. Eu sunt împotriva muzicii care ia ca bază documentele folclorice autentice.” În acest fel, apare clară una dintre ideile sale estetice acumulată printr-o experiență de mulți ani, călăuzit fiind de idealul formulat de generația de la 1848, anume, crearea unei muzici profesioniste naționale, bazată pe sinteza hispano-universală.

Creația. Dintre toți compozitorii începutului de secol XX, are cel mai mic număr de creații muzicale, acest lucru datorându-se exigenței cu care a compus și a publicat. Prima lucrare care a atras atenția autorităților artistice spaniole este *La vida breve* (*Viață scurtă* – 1904-1905), operă într-un act cu trei tablouri, scrisă pentru concursul instituit de Academia de Belle-Arte în scopul stimulării creației de operă, obținând premiul I. Alte lucrări în care uimește prin tehnica de compoziție sunt: *Nopți în grădinile Spaniei*, *Trei piese spaniole*, *Cântece spaniole* și muzica pentru baletul fantastic *Amorul vrăjitor* (scris după scenariul lui Martinez Siera și prezentând o frescă din viața gitanilor), prilej cu care realizează din punct de vedere melodic o sinteză a cântecelor iberice cu cele gitane.

11. *Compozitori români ai secolului XX*

Dacă epoca modernă a școlii muzicale românești a însemnat instituirea și consolidarea unei estetici bine statuate în melosul tradițional, fie folcloric, fie bizantin, ca o expresie de sinteză a spiritualității românești, modelată în formele definite de cultura clasică și romantică a școlilor muzicale occidentale, vezi George Enescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu, Filip Lazăr, Alfred Alessandrescu, Theodor Rogalski și mulți alții, epoca imediat următoare celui de-al doilea război mondial a continuat – într-un fel – această tradiție, dar racordată la tehnicile compoziționale moderne ale secolului XX. Tinerii muzicieni ai celei de-a doua jumătăți a secolului s-au format la clasele de compoziție ale unor personalități de o vastă cultură, perfecționați la Paris, Viena sau Berlin: Mihail Jora, Mihail Andricu, Alfred Alessandrescu, Marțian Negrea, Sabin Drăgoi, Dimitrie Cuclin, Sigismund Toduță ș.a.

Generația afirmată în anii '40 – '50 a adus o mare varietate de personalități și stiluri muzicale. Exemplul marelui Enescu a fost

preluat și continuat la noi niveluri de înțelegere estetică modernă. „Caracterul popular românesc” a fost cercetat, sintetizat, stilizat și exprimat în diverse tehnici și stiluri compoziționale.

Dintre corifeii afirmați în această perioadă amintim pe: Pascal Bentoiu, Wilhelm Berger, Dumitru Bughici, Dumitru Capoianu, Mircea Chiriac, Gheorghe Dumitrescu, Ion Dumitrescu, Theodor Grigoriu, Tudor Jarda, Myriam Marbe, Ștefan Niculescu, Tiberiu Olah, Doru Popovici, Laurențiu Profeta, Aurel Stroe, Cornel Țăranu, Anatol Vieru ș.a.

Influențe ale unor direcții de avangardă au pătruns prin intermediul unor compozitori ce frecventau cursurile de vară de la Darmstadt: Nicolae Brînduș, Myriam Marbé, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, Anatol Vieru ș.a. Dacă până acum „ieșirea” din tonalitate se făcuse prin intermediul „modalului”, acum apar tendințe *seriale* și *atonale*. Apoi, influențe ale unor stiluri și experimente muzicale precum aleatorismul, minimalismul, muzica electronică, spectralismul etc. își fac apariția în muzica celor mai sus citați, dar și în muzica generațiilor următoare, afirmate în anii '60 – '70 (Corneliu Cezar, Liviu Glodeanu, Corneliu Dan Georgescu, Mihai Moldovan, Lucian Meșianu ș.a.), precum și a celor afirmați în anii '70 – '80 (Maia Ciobanu, Liviu Dănceanu, Călin Ioachimescu, Sorin Lerescu, Valentin Petculescu, Doina Rotaru, Petru Stoianov ș.a.), sau a celor afirmați în anii '80 – '90 (Dan Dediu, Nicolae Teodoreanu, Livia Teodorescu, Mihaela Vosgianian ș.a.).

Audiții recomandate:

Claude Debussy

Colțul copiilor, Preludii, Imagini, Stampe pentru pian

Preludiu la după-amiaza unui faun

Trei simfonice

Opera Pelleas și Melisande

Maurice Ravel

Bolero, Vals pentru orchestră

Concertul pentru pian pentru mâna stîngă

Opera Ora spaniolă

Baletul Daphnis și Chloe

Arnold Schönberg

5 piese pentru pian

Operele: Așteptare, Pierrot Lunaire, Moise și Aaron

Alban Berg

Operele: Wozzeck, Lulu

Concertul pentru vioară și orchestră În memoria unui înger

Anton Webern

5 Piese pentru orchestră

4 Lieduri

Serghei Prokofiev

Simfonia clasică

Suita de balet Romeo și Julieta

Basmul simfonic Petrică și lupul

Concertul pentru vioară și orchestră nr. 1

Concertul pentru pian și orchestră nr. 1

Serghei Rahmaninov

Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră

Rapsodia pe o temă de Paganini pentru pian și orchestră

Variațiuni pe o temă de Corelli

Aleksandr Skriabin

Poemul extazului

Preludii, studii, poeme pentru pian

Igor Stravinski

Baletele: Petrușka, Pasărea de foc, Sărbătoarea primăverii

Opera-oratoriu Oedipus Rex

Dmitri Șostakovici

Simfonia a VII-a

Simfonia a V-a

Cvartet de coarde nr. 1

24 Preludii pentru pian

Bela Bartok

Mikrokosmos pentru pian

Muzică pentru instrumente de coarde, percuție și celestă

Mandarinul miraculos

Cantata profană

Manuel de Falla

Baletul Amorul vrăjitor

Nopți în grădinile Spaniei

BIBLIOGRAFIE

Brumaru Ada, *Vârstele Euterpei. Clasicismul*, Editura Muzicală, București, 1972.

Brumariu Liviu, *Istoria muzicii universale*, Editura Fundației România de Mâine, București, 1996.

Brumariu Liviu, *Romantismul muzical*, Editura Fundației România de Mâine, București, 1995.

Bughici Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, Editura Muzicală, București, 1978.

Constantinescu Grigore, *Romantismul în prima jumătate a secolului XIX*, Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu”, București, 1979.

Constantinescu Grigore, *Splendorile operei. Dicționar de teatru liric*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995.

Golea Antoine, *Muzica din noaptea timpului până în zorile noi*, 2 vol., Editura Muzicală, București, 1987.

Iliuț Vasile, *De la Wagner la contemporani*, Editura Muzicală, București, vol.1 – 1992, vol.2 – 1995, vol.3 – 1997.

Papu Edgar, *Barocul ca tip de existență*, Editura Minerva, București, 1977.

Schönberg Harold C., *Viețile marilor compozitori*, Editura Lider, București, 1996.

Stoianov Carmen, *Repere în neoclasicismul muzical românesc*, Editura Fundației România de Mâine, București, 2000.

Ștefănescu Ioana, *O istorie a muzicii universale*, Editura Fundației Culturale Române, București, vol.1 – 1996, vol.2 – 1997, vol.3 – 1998, vol.4 – 2000.

*** *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.

*** *Larousse. Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.