

Adrian Grauenfels

Gânduri despre muzică

Gânduri despre muzică

Adrian Grauenfels - Editor

Coperta: Design AG, Frescele etrusce de la Tarquina -
Cântăreț la flaut dublu

Fotografii: Internet, Wikimedia

Desene: Baruch Elron, Paul Klee, Alessandro Varotari,
Giovani di Grassi, Ernst Hader, Santiago Rusiñol

Participă:

Dr. Sofia Gelman Kiss

Adriana Ausch

Maria Sava

Mary Springfels

Cristina Enescu Aky

Amalia Achard

Michael Talbot

Adrian Lesenciuc

Leonard Cohen

Surse: Enciclopedia Britannica, Wikipedia, Lightups.ro,
www.symphozik.info,

Indro Montanelli – Istoria Grecilor, Huskie Commons

Editura SAGA – Israel 2022



Editura SAGA

Nota Editorului

În ultimii ani suntem martorii unui serios declin al culturii. Cert este că în lumea întreagă se produc schimbări demografice, morale și spirituale. Noi cei născuți în anii '50 - '60 am avut parte de o efervescență culturală benefică. Citeam cărți care treceau din mână în mână când erau greu de procurat. Mergeam la muzee, la concerte, la cinematografe, teatru sau operă cu un interes și o sete de cunoaștere nelimitată. Dar, lucrurile se schimbă... și nu în bine (descopereau grecii antici acum mai bine de 2500 de ani). Tehnologia, consumatorismul exagerat dar mai ales declinul democrațiilor au dus la subminarea artelor care devin azi apanajul unor elite. E suficient să privim programele stațiilor de TV. Ce conturează ele în secolul XXI ?

Știrile sunt deprimante, reclamele comerciale exasperante și programe "distractive" stupide - printre multe vești false. Cultura este acel ceva care ține împreună o comunitate și care, așa cum spune cuvântul însuși, ne permite să cultivăm, de la sămânță la fruct și din nou la semințe, astfel încât să putem produce un nou fruct. Noile inovații tehnologice, deși utile, nu sunt necondiționat necesare. Lipsește acea "cultură generală" generică despre care se vorbește adesea, dar nu se practică. În sens direct, înseamnă că educația oferă ceva care permite consumatorului de artă să se confrunte cu el însuși pentru a se construi.

Arta are o calitate pe care "realitatea" nu o are : este întotdeauna mai cuprinzătoare și, prin expansiune, transcende realitatea; ea permite o întâlnire și o confruntare pe care realitatea nu o poate oferi nefiind spațială și nici temporală. Limitarea culturii la doctrine specifice (exemplu: politizarea artelor în comunism) contravine unei vieți culturale. Urmărind această perspectivă, avem deja un orizont spre care să ne îndreptăm : arta are sens și direcție, numai dacă ni se permite să ne lărgim și să ne aprofundăm percepția asupra lumii și a vieții asupra noastră înșine.

M-am gândit că ar fi bine să aprofundăm aici un subiect al artei, în cazul de față muzica. De ani, nu mai aud prin ferestrele mele deschise muzică clasică sau vreun copil cântând la pian. Muzica este cea mai puternică dintre arte. Este strâns legată de istoria umană, de poezie, de armonie, de legende și de folclor. Aceste legături dorim să le subliniem. Muzica cuprinde un teritoriu vast care merită a fi cercetat. Revelația muzicii este o mare bucurie estetică, poate produce fascinație și extaz, dar pentru a atinge culmile percepției este necesar un oarecare antrenament și educație în materie.

La fel literatura, nu constă în ea însăși, în cutare caracteristică care o distinge, ci în sensul pe care fiecare dintre noi este capabil să-l dea literaturii. Literatura este ca și lumea, un univers bogat în forme, sunete, culori și nu este nevoie să discutăm dacă lumea este valabilă pentru monumente, pentru peisaje, pentru mâncare sau pentru oameni... Lumea este valabilă pentru că reprezintă toate acestea și chiar mai mult: întregul este întotdeauna mai mare decât suma părților. Lumea este valabilă pentru că îmi permite să mă confrunt, cu un univers care depășește zona mea de confort. La fel funcționează și muzica. Ea este valabilă pentru că oferă cea mai mare varietate de material cu care ne putem confrunta. Așa se face, că împreună cu colegi și prieteni am încercat să trecem în revistă **2500 de ani de muzică** în speranța că vom găsi câțiva cititori/ascultători interesați să descopere un teritoriu neglijat. Inovația principală a cărții de față este că permite audiții muzicale ale unor exemplificări judicioase alese, legate de textul parcurs, în paralel cu lectura. Vom explica separat cum se pot audia aceste mostre audio/video cu ajutorul smartphone-ului dumneavoastră. Mulțumesc colaboratorilor care s-au înrolat alături de mine la acest periplu muzical și intelectual, care sper, să captiveze atenția cititorului.

AG

Muzica Egiptului antic



Muzica este o parte importantă a culturii egiptene încă din cele mai vechi timpuri. Biblia ebraică menționează instrumente muzicale folosite de evreii din timpul Antichității, care sunt corelate cu arheologia egipteană. Este posibil ca muzica egipteană să fi avut un impact semnificativ asupra dezvoltării muzicii grecești, muzica greacă fiind importantă pentru muzica europeană timpurie și cea europeană medievală.

Femeile dintr-o scenă de banchet, veche de circa 3.300 de ani, sunt reprezentate purtând pe cap obiecte în formă de con. Astfel de reprezentări erau frecvente în Egiptul antic, ceea ce a dus la speculația că este vorba de un simbol artistic, sau de obiecte fizice reale care aveau un scop practic. Presupunem că aveau rolul de a parfuma aerul cu esențe aromatice însoțite de muzica produsă de fluierul cu două țevi.

Deasemenea *conurile* marcau *dansatorii* ca fiind *membri ai unei comunități care îi servea pe zei*. Acest lucru ar

putea explica de ce acești oameni au fost îngropați cu conurile pe cap, sugerează arheologii.

Sclave cântă la Harpă și la citeră



Teatrul și muzica la Greci

În Grecia, teatrul s-a născut pe jumătate sacru, pe jumătate pornografic. Era normal să fie așa, dată fiind originea sa, atribuită de **Aristotel** procesiunilor ce aveau loc cu ocazia serbărilor lui **Dionysos**. Acesta era un zeu deosebit de nerușinat care, în loc de lumânări și rugăciuni, le cerea credincioșilor săi simboluri falice și ditirambi întru celebrarea sexului. Primii actori ai teatrului grec au fost tocmai practicanții acestui cult. Ei se prezentau travestiți în satiri, cu o coadă de capră cusută pe fund, și cu jucării falice făcute din piele. În realitate, ceea ce nouă azi ni se pare obscen, în ochii grecilor de atunci apărea ca ceva plin de respect religios față de forțele magice ale fecundității și procreării, garanți ai continuității vieții. Cu această ocazie avea loc un fel de moratoriu la decență, când participanții, aveau dreptul să încalce preceptele. Acesta este motivul pentru care comedia greacă a rămas întotdeauna încărcată de indecențe. Ele aveau un caracter ritual; mai mult, reprezentau o obligație pentru autor. Nu la Atena, ci la Siracuză în Sicilia a avut loc în secolul al șaselea î.e.n. cea dintâi reprezentație propriu-zisă: opera unui oarecare Susarion, căruia i-a venit ideea să fragmenteze în dialoguri monologurile satirilor, făcând din ele ceea ce am numi noi azi niște scheciuri vulgare. Inovația a plăcut și a fost adoptată și de patria mamă. Aici s-au înființat companii pentru *turnee* și *trupe de amatori*. În acest fel de spectacole, recitățile aveau un rol redus: totul era mai mult mimat și cântat, iar intriga, aproape întotdeauna cu subiect religios și mitologic, se desfășura prin dansuri aluzive. Caracterul liturgic al acestui teatru, în realitate un fel de *oratoriu*, era confirmat de statuia lui Dionysos, care ocupa un loc în loja de onoare și căruia, înainte de spectacol, i se jertfea o capră. Localul în care se desfășura piesa era fie templul însuși, fie un spațiu care, cu această ocazie, se bucura de o imunitate totală.

De aceea, orice fel de delict ce ar fi avut loc aici era considerat un sacrilegiu, și pedepsit cu moartea. Cel puțin la începuturi,

este sigur că acțiunea îl avea ca protagonist pe zeu însuși, ale cărui isprăvi trebuiau lăudate. Apoi s-a permis să fie împrumutați din mitologie și alți eroi, de preferință cei mai nefericiți.

În toate acestea era și puțină magie. Grecii, reprezentând întâmplări cât mai triste, intenționau să-l roage pe Dionysos să-i ferească în viață de așa ceva. Poate că tragedia greacă s-a născut dintr-un fel de invocație, cu iz poetic. În tot secolul al șaselea î.e.n, spectacolul a avut un caracter coregrafic, încredințat nu atât vocii actorilor, cât picioarelor și mimicii dansatorilor. Unul din aceștia, **Tespi** din Icaria, un orașel din provincia Megara, simțindu-se probabil mai priceput decât ceilalți, a inventat *personajul*, separându-l de dansatori și contrapunându-l acestora; astfel deschidea calea elementului de bază al dramei: *conflictul*. Invenția a provocat scandal și a fost criticată mai ales de **Solon**, care a condamnat-o ca imorală. Era o acuzație care, de atunci și până în zilele noastre, nu a încetat să fie auzită, împotriva oricărui inovator. Tepsii a trebuit să fugă din Atena, unde își înălțase corturile, dar s-a înapoiat o dată cu Pisistrat care, deși un dictator, era mai puțin reacționar și mai puțin bigot decât democraticul Solon; și, de la el, în loc de condamnare, Tepsii a primit un premiu literar. Toate acestea se petreceau doar cu cincizeci de ani înaintea apariției lui **Eschil**. Ceea ce dovedește cu câtă impetuozitate, chiar și în materie de teatru, au trecut grecii de la Evul Mediu la Renaștere, și cu câtă repeziciune li s-a înflăcărat geniul. Precipitarea acestui proces a avut la bază un accident. În anul 500 î.e.n, pe când se prezenta o lucrare a lui **Pratina** într-un local rudimentar, o galerie de lemn s-a prăbușit, răbind câțiva spectatori și provocând panică printre toți ceilalți. Poporul, care începuse să prindă gustul acestui gen de petreceri, a susținut că venise timpul ca ele să fie adăpostite în localuri mai solide și mai sigure.

Astfel, a luat naștere primul teatru, bineînțeles dedicat lui Dionysos, într-o aripă a Acropolei. Era din piatră și a servit drept model tuturor celorlalte orașe grecești, inclusiv Siracuzei

și Taorminei. Arhitecții care l-au construit trebuie să fi avut simț al panoramicului, deoarece i-au dat o formă de amfiteatru, cu fața spre mare, capabil să primească o mie cinci sute de spectatori. Evident, drept tavan avea cerul liber, care la Atena este minunat. Locurile nu aveau spătare, cu excepția celor rezervate preoților lui Dionysos, chiar în fața avanscenei, care se chema *orchestra*. Aceasta era destinată corpului de balet al dansatorilor și corului. În spatele ei, venea scena propriu-zisă, din lemn, demontabilă, ca să poată fi adaptată cu ușurință. Grecii nu erau prea pretențioși în materie de regie și de decor ci se mulțumeau cu un interior de templu sau de palat, sumar schițat, și au trebuit să-l aștepte pe **Agatarcos din Samos** ca să folosească fundaluri cu perspectivă, care să ofere iluzia spațiului.

Taormina - Sicilia - amfiteatrul



Totuși, au aplicat și ei, deși mai rudimentar, tehnica *separării imaginii*, împingând în față, atunci când o cerea acțiunea, o platformă de lemn pe roți, care prezenta, într-un *tableau vivant* aluziv, ceea ce se presupunea că avea loc în afara scenei. De

exemplu, toate scenele de violență, interzise prin lege, erau amintite în felul acesta. Mai târziu, **Euripide** a inventat, sau poate a perfecționat numai, *mașina*, o macara cu care, atunci când acțiunea părea să fi ajuns la un punct mort, zeul sau eroul care îl reprezenta pe protagonist cobora din cer și, printr-un miracol, rezolva încurcătura. La Atena, *stagiunea teatrală* era limitată la carnavalul lui Dionysos. Deja cu câteva luni înainte de *premieră*, o copie a textului era prezentată guvernului, care selecționa pe cel ce i se părea mai bun. Acum trebuia găsit un *corego*, conducător de cor; acesta era, în același timp, sponsorul, impresarul și regizorul spectacolului. Fiecare din cele zece triburi în care erau împărțiți cetățenii îl desemnau pe cel mai potrivit, după averea și bunul său gust.

Măști în teatrul grec



Toți autorii ar fi vrut să-l aibă pe **Nicias**, sponsorul democrat, cu idei bigote, dar cu punga grasă, care într-o dramă pretindea multe osanale, dar era și gata să le răsplătească, montând baletе fastuoase, cu costume bogate. I se spunea corego, pentru că nu trebuie să se creadă că după Tespi corul a dispărut. Acesta a trebuit doar să accepte existența

personajului, care a rămas, elementul cel mai important al spectacolului; era compus din cincisprezece cântăreți și dansatori, toți bărbați instruiți și conduși chiar de corego. Autorul compunea pentru ei și muzica. Singurul instrument era flautul, și servea numai ca să sublinieze cuvintele vorbite, imitând intonația vocii. Încercarea făcută de **Timoteos din Milet** de a acorda un rol major muzicii, încredințând-o unei lire cu unsprezece coarde, nu a avut succes ; și nu a lipsit mult să-l coste chiar viața pe autor. Publicul atenian voia să cunoască *faptele* și asta a înlesnit afirmarea unor *histrioni*, care nu erau mai mult decât niște actori îngâmfăți. Departe de a fi desconsiderați, ca cei de la Roma, ei se bucurau aici de multe privilegii: scutire de serviciu militar, de exemplu, și liberă trecere printre linii în vreme de război. Acești actori se numeau *ipocriți*, de fapt *replicanți*, pentru că dădeau replici corului. Și erau organizați într-o corporație pan-elenică, numită a *artiștilor dionisiaci*, care alimenta cronicile de scandaluri. După spusele lui Lucian, machiajul lor era monstruos, iar declamația zgomotoasă, dacă ne gândim la condițiile de acustică și de vizibilitate ale acestor imense teatre în aer liber, care nu permiteau mimică și tonalități nuanțate. Era nevoie să se recurgă la măști caricaturale și la supradimensionarea personajelor cu ajutorul unor tocuri înalte și al unor capete suprapuse. Numai atunci când **Aristofan** l-a adus în scenă pe **Socrate** în *Norii*, interpretul nu a mai avut nevoie să caricaturizeze nimic. Socrate era el însuși, ca fizionomie, o caricatură. Dar adevăratul spectacol îl forma publicul, foarte asemănător cu cel japonez de la *Kabuki*. Intrarea era cu plată, dar cine nu avea doi oboli pentru bilet îl primea gratis de la guvern. Aici se venea la teatru cu toată familia, cu tot neamul și gloata. La intrare, se făcea separarea pe sexe; curtezanelor le era afectat un loc aparte. Spectacolui ținea o zi întreagă, din zori și până la apusul soarelui; pe scenă se prezentau cinci genuri de piese: de obicei, trei tragedii, o comedie satirică și un monolog. Așa că trebuia să înfrunți acest, să zicem, maraton având subzistența pregătită: merinde,

băuturi, perne, zaruri, cuvinte încrucișate. Era o mulțime fluidă, plângăreață, certăreață, care mânca, ciocnea pahare, se mișca din loc în loc, pentru a se întâlni unii cu alții, care-și manifesta liber părerile.

Izbucneau aplauze, zeflemele, dar zburau chiar și smochine și roșii. **Eschil** a fost aproape bătut cu pietre; abia a scăpat să fie linșat, pentru că publicul l-a bănuțit că a dezvăluit în lucrarea sa un mister de la Eleusis; un compozitor se lăuda că și-a construit o casă din cărămizile aruncate în el; și când Frinicos și-a prezentat *Căderea Miletului*, atenienii au fost atât de afectați, încât guvernul l-a amendat pe autor cu o sută de drahme pentru *cruzime mentală*.

Interpreții personajelor negative sau antipatice își riscau oricând pielea; pe când ceilalți, ai personajelor simpatice, erau aclamați și primiți cu strigătul de: *uite-i pe ai noștri!* Cel mai bine se poate vedea caracterul atenienilor este prin felul care aveau loc concursurile. Drepturile de autor fiind necunoscute, acesta primea ca plată un premiu care, pentru cele trei tragedii, consta dintr-o capră, iar pentru comedie un coș cu smochine. Premiul era atribuit de către zece judecători, aleși dintre spectatori. Fiecare cetățean, când se termina reprezentația, își dădea părerea în scris, pe o tăbliță; și toate tăblițele se strâneau într-o urnă. Apoi *arhonte*le extrăgea, la noroc, cinci din ele și citea răspunsul. Astfel, nu se știa niciodată care dintre cei zece erau cei cinci judecători care acordau premiul. **Platon** a scris mai târziu că, deși erau astfel feriți de *aranjamente* din partea autorilor, acești judecători nu erau deloc feriți de intimidări și de sugestii din partea publicului. Și a deplâns această „teatrocratie, împărțitoare de bacșișuri care răsplătesc cu o capră *Orestia* și cu un coș de smochine *Norii*. I se părea un lucru scandalos.

Notă: *Fragment preluat din cartea lui Indro Montanelli - Istoria Grecilor.*

Mod de folosire

pentru exemplificările muzicale QR

Am ales piese semnificative pe care le puteți audia în paralel cu lectura sau în orice alt moment dorit. Este nevoie de un telefon celular care are foto-camera.

- 1 - Puneți telefonul dvs. în funcțiune pe aplicația Photo
- 2 - Îndreptați telefonul spre barcodul QR al exemplului muzical indicat în text.

De exemplu :

Mischa Maisky
Bach Cello Suite No.1



Centrați imaginea pe pătratul QR din carte, pe ecran va apărea un semn mic care indică: barcodul a fost descifrat

- 3 - Atingeți ecranul în acest loc și apoi unde scrie **go to website**

- 4 - **Audiție plăcută!**

NOTA: Dacă telefonul dvs. este de tip vechi și nu are Barcode reader, instalați aplicația gratuită **Free QR scanner** oferită de Google Play. Ea vă va dirija automat la piesa muzicală codată QR în text.

Acustică - Puțină fizică

Muzica este produsă și transmisă prin vibrația aerului. Ea poate fi vocală (vocea umană), instrumentală, produsă electronic sau o combinație a celor trei. Urechea omului percepe vibrații între 20Hz și 16Khz. Cu cât vibrația este mai rapidă sunetul devine mai înalt și mai slab. La frecvențele joase, sunetele sunt grave, ele poartă multă energie acustică. O vibrație pură are o frecvență unică și este percepută ca un sunet primar. Dar muzica nu este creată din sunete pure ci din combinații între diverse note și armonicile lor superioare. Armonicile sunt frecvențe divizate și amestecate între ele. Ele conferă sunetului tonul plăcut care procesat de creier este înțeles ca muzică. Frecvențele haotice, incoerente sau de intensitate prea mare sunt numite zgomote și ele produc neplăcere, stres și chiar durere. Instrumentele de produs muzică sunt foarte diverse și au evoluat în decursul istoriei. Ele se împart în instrumente de coarde, de suflat și de percuție. Orga este clădită din combinația instrumentelor cu claviatură și tehnica pneumatică. Toate produc vibrații care se transmit aerului și astfel ajung la noi. Materialele, construcția, și îndemânarea artistului fac diferența între un instrument oarecare și unul de excepție. Să examinăm o vioară. Este construită dintr-un lemn special, o cutie de rezonanță, corzi de metal, sau nailon și un arcuș. Sunetul se produce prin atingerea corzii cu arcușul făcut dintr-un suport de lemn pe care se întind fire de păr de cal. Diametrul corzii, lungimea ei și tensionarea între cele două puncte de fixare determină sunetul produs. Dar fără cutia de rezonanță nu am auzi nimic. Vibrația corzii este slabă și se stinge imediat. Oamenii au observat că montând coarda pe o bază solidă și perforată, sunetele se amplifică și sunt transmise cu mai multă energie aerului înconjurător. Forma viorii, dimensiunile ei, tăieturile în cutia de rezonanță au fost subiectul a sute de ani de perfecționare până la obținerea unor sunete capabile să ajungă la

virtuozitatea instrumentului. Un muzeu al instrumentelor muzicale aflat la Viena prezintă modele primitive și moderne pentru instrumente de coarde și instrumente de suflat. Evoluția instrumentelor de coarde a evoluat până în secolul XIX, dar viorile lui Stradivarius construite între 1666 - 1737 au rămas inegalabile. În secolul XX dezvoltarea electronicii a permis captarea vibrațiilor cu microfoane, amplificarea sunetului și redarea lui în difuzoare. Rapid, noile tehnologii de înregistrare ale sunetului au generat o industrie de discuri, magnetofone, filme vorbite, iar mai târziu, televiziunea a îmbinat sunetul cu imaginea. Sălile de concert sau stadioane uriașe se pot acomoda la concerte, opere, sau jazz datorită echipamentului de amplificare și difuzare sonoră. În spațiile mari sau cele închise apar probleme fizice cum ar fi reverberația sunetului, ecou nedorit, întârzierea propagării sale între scenă și spectatori. Toate aceste neajunsuri se pot rezolva tehnic sau prin modificarea geometriei și a materialelor care deviază și absorb sunetul. Istoria muzicii pomenește de o curiozitate legată de schimbarea modei la femei.



Cred că s-a petrecut la Paris la sfârșitul secolului XIX într-o sală de operă al cărei sunet era ajustat sau calibrat după moda doamnelor care se îmbrăcau cu crinoline cu multe pliuri care absorbau sunetul. În anul următor moda s-a schimbat

total și doamnele au apărut cu talii subțiri, încorsetate, cu rochii strânse pe corp care reflectau sunetul.



La deschiderea stagiunii atât sunetul orchestrei cât și vocea solistei principale deveniseră deosebit de stridente și neplăcute din cauza reverberațiilor apărute. Huiduielile au apărut imediat după prima arie.

Instrumentele de suflat implică un tub acustic – din metal, lemn sau bachelită, prevăzut cu perforații care se pot obtura sau nu. Coloana de aer vibrant care parcurge tubul acustic este modulată de diametrul tubului, evazarea de la ieșire și de ordinea în care perforațiile sunt închise sau deschise. Un traseu scurt produce un sunet mai înalt (piccolo sau fluier) pe când un tub lung și de diametru mare va scoate sunete de joasă frecvență zise și grave sau bas (tuba, fagot). *Culoarea* sunetului este determinată de dimensiuni, presiunea aerului, și frecvența de rezonanță a materialului folosit (alamă, lemn, fildes). Tuba este un instrument muzical de suflat, din alamă, cu registru grav, format dintr-un pavilion larg, un tub răsucit și un mecanism de pistoane. Este lungă de un metru.

Produce sunetele cele mai joase dintre toate instrumentele de alamă ale orchestrei simfonice. Sunetele acestui instrument se emit prin vibrația aerului suflat de buze; vibrația este preluată de un obiect care se numește muștiuc, obiect introdus prin țeava principală a tubei. Tuba este întâlnită deseori în fanfare, în orchestră simfonică, în ansambluri camerale formate din instrumente de alamă până la 10 instrumentiști.

Flautul este cel mai vechi instrument muzical (circa 40.000 ani vechime). Înălțimea sunetelor produse de flaut este variată prin astuparea și eliberarea găurilor (la flautul tradițional) ori închiderea și deschiderea clapelor sale - la flautul modern.



Piccolo, sau Piculina este un instrument muzical de suflat, asemănător cu un mic flaut, care emite sunete din registrul acut.

Oboiul este un instrument muzical de suflat din lemn, cu ancie dublă. Însăși etimologia numelui său indică acest fapt (franceză - hautbois – lemn înalt /sonor). Timbrul oboiului se diferențiază de cel al altor suflători de lemn prin forma sa conică.

Oboiul este prevăzut cu un sistem complex de clape pentru acoperirea cromatică a întinderii sale. Se numără printre cele mai dificile instrumente de suflat din lemn. Construcția conică îi acordă un sunet mai puternic, amplificat. Oboiul se folosește ca instrument care dă tonul în orchestra simfonică, toate celelalte instrumente realizând acordajul după sunetul **La** central cântat de oboist. Oboiul este realizat din lemn de merișor, abanos sau Blackwood din

Africa, mai rar întâlnim instrumente realizate din lemn de trandafir. Între timp, Există, de asemenea și alte experimente de succes cu folie de plastic, din materiale compozite (fibre de lemn și fibre de carbon), din ebonită, sau din sticlă acrilică transparentă. Oboiul are un sunet puternic expresiv iar tehnica de suflare diferă între școlile tradiționale de la un sunet nazal până la unul catifelat. Din sunetul foarte moale caracteristic Barocului, timbrul oboiului s-a dezvoltat astfel încât s-a ajuns la sunetul oboiului modern cu o gamă largă de posibilități de redare a nuanțelor dinamice precum și un staccato rapid.

Fagotul este un instrument de suflat din lemn, cu ancie dublă, basul dintre instrumentele de suflat din lemn. Tubul principal este dublat de un tub suplimentar, îndoit la capăt, de circa 2,5 metri lungime și are un sunet grav, bogat. Repertoriul concertelor pentru fagot pornește de la începuturile Barocului ajungând până la Stockhausen.

Un instrument deosebit, dominant în biserici este **orga**, un instrument extrem de complex, de mari dimensiuni care presupune țevi de metal de diferite lungimi și diametre. Sunetul este produs de aerul comprimat ghidat spre o anume țevă – cu o fantă prin care aerul eliberat produce un singur sunet în funcție de dimensiunile fizice. Organistul are la dispoziție o claviatură pe mai multe nivele care transmite comenzi de deschidere / închidere la țevile alese pentru un anume sunet dorit. Combinația de mai multe sunete în paralel cât și forța, amplitudinea sonoră combinată cu reverberația sunetelor în spațiul bisericii produc impresii emoționante.

Barocul a creat multă muzică pentru orgă și câțiva mari muzicieni au scris și au interpretat piese remarcabile dedicate acestui instrument. Printre ei **Buxtehude, Händel, Glenn Gould, Camille Saint-Saëns** și mai toți compozitorii din

familia **Bach**. O serie de simfonii folosesc orga ca un adaos la orchestră.

César Franck a scris ceea ce este considerat a fi prima simfonie franceză de orgă în *Grande Pièce Symphonique*. Compozitorul **Charles-Marie Widor**, care a scris zece simfonii de orgă, și elevul său **Louis Vierne**, care a scris șase, au continuat să cultive genul.

Termenul simfonie cu orgă este, de asemenea, folosit ocazional pentru a se referi la simfonii cu un rol proeminent pentru o orgă. Cele mai cunoscute exemple de astfel de piese sunt *Simfonia nr. 3 de Saint-Saëns* și *Simfonia pentru orgă și orchestră de Aaron Copland*.

Gong



Baterie de tobe



Percuție

Prin lovirea unor membrane subțiri întinse pe un suport (tobă, timpan) sau talgere de metal se obțin sunete puternice cu note grave și armonicele lor. Instrumentele de percuție pot fi membranofone (cu o membrană, de exemplu tabla indiana) sau idiofone (fără membrane, de exemplu clopot). Unele instrumente de percuție au un sunet definit (timpanul), altele au un sunet difuz (de exemplu, toba). Instrumentele cu un sunet definit sunt acordate prin tensionarea membranei (pentru membranofone) sau prin modelarea formei și mărimii obiectului lovit (pentru idiofone). Instrumentele de percuție pot fi activate cu mâna sau cu bețe. Spre deosebire de instrumentele cu coarde sau de suflat, pentru care oscilația (coardei sau a coloanei de aer, este al unui element linear), în cazul instrumentelor de percuție vibrația este a unei suprafețe (membrane) sau a unui volum (în cazul instrumentelor idiofone). Iată câteva exemple de instrumente de percuție: Castaniete, Clopote tubulare, Marimba, Tamburina, Toba, Timpan, Xilofon.

Tabla este formată dintr-o pereche de tobe de mână gemene a cărei obârșie este subcontinentul indian. Începând cu secolul al XVIII-lea, tabla a fost principalul instrument de percuție în muzica clasică hindusă, unde poate fi cântată solo, ca acompaniament cu alte instrumente și voci, precum și ca parte a unor ansambluri mai mari. Tabla este, de asemenea, folosită frecvent în spectacolele de muzică populară și folclor din India, Bangladesh, Pakistan, Nepal, Afganistan și Sri Lanka.





Notele muzicale

Sunt o reprezentare grafică a sunetelor muzicale; se folosesc la notația în scris a pieselor de muzică. Notele reprezintă pentru muzică ceea ce literele reprezintă pentru vorbire. (Sunetele se percep auditiv iar notele se scriu/citesc). Reprezentarea înălțimilor sonore în sistemul tradițional de notație se face în combinație cu cerințele duratei sunetului, ca atare forma grafică reflectă concomitent înălțimea și durata.

Prin locul pe care îl ocupă pe portativ, notele determină înălțimea sunetelor de la grav la acut. Pentru a acorda un instrument modern se folosește nota **La** care are frecvența de 440Hz. Următoarea notă **La** este mai înaltă cu o octavă, la dublul frecvenței de 880Hz.

Octavă este numit intervalul dintre două sunete, dintre care unul are frecvența dublă față de celălalt.

Timp de secole, muzica a fost transmisă pe cale orală de la o generație la alta. Muzicianul era singurul depozitar al cunoștințelor muzicale care abia mai târziu vor fi puse în scris de diferite persoane preocupate de notație, compoziție, tehnica interpretării instrumentale și a ornamentării muzicale, cântec și inflexiune a vocii. Astfel, în China pre imperială, responsabilitatea de a memora toate aceste lucruri și de a menține toate aceste abilități se afla, în mod concret și direct, pe umerii muzicianului practicant, care era, de preferință, un orb cu un simț al auzului sporit. În Grecia antică, cei mai mulți dintre așa-numiții poeți lirici își înșirau cuvintele în timp ce se acompaniau la *liră* sau la *barbitos* (1). Elementul muzical al

acestor poeme s-a pierdut adesea.. Poeții trebuiau să fie compozitori, instructori și instrumentiști în același timp, dar legile armoniei necesare pentru transpunerea scrisă erau treaba *mousikos*-ului, cu cunoștințe de specialitate în materie de intervale, scări, ritmuri și combinarea instrumentelor. Se pare că un sistem rudimentar de notație muzicală a fost dezvoltat în secolul al VI-lea î.e.n de către **Pitagora** însuși, în timp ce un secol mai târziu, compozițiile lui **Pindar** circulau în întreaga lume greacă; până la momentul scrierii partiturii pentru *Oreste* al lui **Euripide**, sistemul fusese perfecționat.

Tratatul lui Alypius oferă câteva indicii pentru descifrarea acestui sistem de transcriere - notele fiind însoțite de semne care indică înălțimea exactă a sunetului în cadrul unei scări sau al unui mod -, însă acest procedeu avea ca scop mai degrabă păstrarea unei opere scrise decât realizarea unei partituri muzicale descifrabile. Anumite lucrări ale lui **Timotei din Milet**, un compozitor liric de *ditrambe* (o tehnica preferată pentru experimentele muzicale ale poeților) și *nomes* (un tip de compoziție muzicală din Grecia antică), au fost restaurate și adaptate de muzicienii de mai târziu.

(1) Barbitos (Lat. barbitus), este un instrument antic cu coarde înrudit cu lira, cunoscut de clasicii greci și de romani. Instrumentul grecesc era o versiune bas a kitharei.

Sursa: Lucie Rault- Musical Instruments

Partitura antică

Partitura reprezentată aici este o compoziție autografă a unuiu dintre acești muzicieni de mai târziu - un indiciu, probabil, al libertății cu care lucrări care au ajuns să fie considerate clasice au fost adaptate pentru a se potrivi gustului zilei.



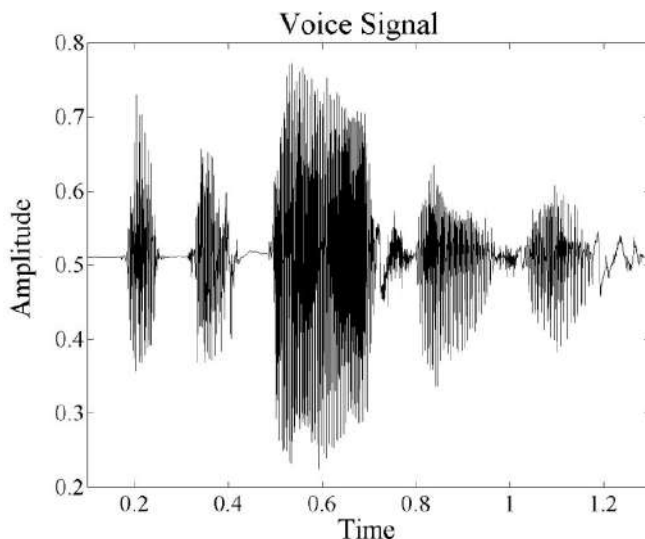
Paeon to Apollo de Tynnichus și finalul din Ajax Furioso de Timotei din Milet (c. 450-360 î.e.n), papirus, c. 160 e.n aflat la Staatliche Museen, Berlin

Timotei din Milet a fost un muzician și poet ditirambic grec, exponent al *noii muzici*. El a adăugat una sau mai multe corzi la liră, ceea ce i-a atras nemulțumirea spartanilor și atenienilor. A compus lucrări muzicale cu caracter mitologic și istoric.

Vocea umană

Vocea umană este sunetul natural creat de cele două corzi vocale ale omului, și modulată în gât, gură și cavitățile nazale. Oamenii folosesc vocea pentru a transmite informații în primul rând prin vorbit, dar și prin cântat și alte sunete, ca de exemplu strigăt, plâns, râs, oftat, etc. Unele ocupații necesită o cultivare deosebită a vocii în domeniul vorbirii: actor de teatru, prezentator la TV sau de spectacole, recitator, licitator, profesor de școală, politician, avocat. Este vorba atât despre îmbunătățirea dicției, sonorității și clarității vocii, cât și a formulărilor și conținutului celor spuse. Vocea poate fi antrenată și cultivată tehnic și muzical, pentru a fi folosită de către cântăreții care vor să devină profesioniști. Aceasta este una dintre sarcinile unei școli de muzică sau de canto. O formă de muzică vocală des întâlnită o constituie corurile de copii, bărbați, femei și mixte, în cadrul cărora un grup de persoane cântă împreună o lucrare scrisă pentru mai multe linii melodice. Totalitatea sunetelor, de la cel mai grav la cel mai înalt se numește ambitus. Vocea umană cuprinde circa 1,3 - 2,5 octave.

Grafic pentru o voce înregistrată în timp



Muzica electronică

La început electronica a permis producerea de sunete în mod analog și apoi digital. Semnale generate de circuite electrice, amestecate, filtrate și amplificate au permis construcția de orgi electronice, care mimau sunetele pianului, a cembalului și desigur a orgii. Treptat, sofisticându-se, s-au produs instrumente noi care au pătruns pe scena muzicii rock, jazz sau funk. În spatele claviaturii stă un muzician care cânta piesa dorită sau mixa părți pre-înregistrate cu sunete produse pe scenă. Sfârșitul secolului XX a dezvoltat o ramură nouă: muzica electronică computerizată sau sintetizată. Cu ajutorul unor programe sofisticate compozitorul generează o muzică sintetică complexă în care amestecă improvizații cu intervenții sau variații multiple. Exponenți de seamă ai acestei muzici sunt germanul **Klaus Schulze** și norvegianul **Bugge Wesseltoft**.

Korg



Moog



Pian electric Roland



Consola DJ - Roland



Chitarra bas Fender



Vioara electrică



Chitara bas



Pianul

Cuvântul pian este o formă prescurtată a termenului pianoforte, termenul italian pentru versiunile anilor 1700 ale instrumentului, care la rândul său derivă din gravicembalo col piano e forte - clavecin cu sunet slab și puternic - și fortepiano. Termenii muzicali italieni piano și forte indică "slab", respectiv "puternic", care în acest context se referă la variații de intensitate sonoră produse ca răspuns al presiunii pe clape: cu cât o clapă este apăsată cu o viteză mai mare, cu atât mai

mare este forța cu care clapele ating coardele, cu atât este mai puternic sunetul produs de nota respectivă.

Povestea pianului începe la jumătatea secolului al XII-lea cu primul său strămoș - monocordul cu clape - căruia ulterior i-au fost adăugate mai multe coarde, transformându-se în mai cunoscutul clavicord, care funcționa printr-un mecanism de atingere a coardelor în momentul apăsării clapelor. Până la începutul secolului al XV-lea, clavicordul ajungea să aibă zece coarde, fiecare dintre ele producând cel puțin două sunete prin atingerea coardei în două puncte diferite pe lungimea acesteia.

Un alt instrument premergător pianului a fost clavecinul, care producea sunete atunci când în urma atingerii clapelor coardele erau ciupite de pene de lemn, așa cum degetele ciupesc coarda de chitară. Acesta avea însă dezavantajul de a nu permite celui care cânta să ofere diferențieri dinamice: rezultatul era *forte* sau *piano*, fără posibilitatea de gradare a intensității. Este vorba de așa numita „dinamică în terase” care a caracterizat epoca Barocului. Școala de la Mannheim – etapă între Baroc și perioada Muzicii Clasice – va rezolva trecerea de la piano la forte și invers, prin utilizarea tehnicii de *crescendo* și *diminuendo*. Deși a fost des utilizat pe parcursul a două sute de ani, până în secolul al XVIII-lea claviatura sa ajungând până la opt octave, clavecinul a pierdut treptat teren în fața unui nou instrument numit pianoforte.

În 1709, italianul **Bartolomeo Cristofori** din Padova, fabricant de clavecine, începea construcția primului mecanism de pian pe principiul atingerii coardelor cu ciocănele, fără ca acestea să rămână în contact cu coarda după producerea sunetului. În plus, impactul ciocănelelor putea fi controlat cu ajutorul pedalelor. Denumirea de pianoforte, menținută până în 1850, a fost dată tocmai datorită acestui principiu de funcționare care permitea obținerea unui sunet variat și clar, mai lung sau mai scurt, mai tare sau mai slab, în funcție de dorința celui care acționa clapele.

Invenția lui Cristofori a fost menționată pentru prima dată în 1711, împreună cu o schiță a instrumentului, într-un document scris de către **Francesco Scipione Maffei**, constituind sursa de inspirație pentru prima generație de fabricanți de pian. De-a lungul vieții, Bartolomeo Cristofori a construit aproximativ douăzeci de pianе, doar trei dintre acestea, care datează din anul 1720, păstrându-se până în zilele noastre în muzee din Europa și SUA. Pianul a evoluat prin schimbări tehnologice în placa de bază și sofisticări acustice care fac ca sunetele să difere de la o firmă la alta.

Cele mai mari firme producătoare de pianе sunt Steinway and Sons (SUA și Germania), C. Bechstein, Blüthner (Germania), Bösendorfer (Austria), Yamaha, Kawai (Japonia), Petrof (Cehia), Fazioli (Italia).

Pian marca Fazioli - Italia



Vioara

*Gerard David
Rebec
Detaliu*



Vioara a apărut în nordul Italiei, în prima parte a secolului al XVI-lea. Probabil a fost inspirată de trei tipuri de instrumente: rebec (care exista încă din secolul al X-lea), viola da gamba și viola da braccio. Una din primele descrieri explicite ale instrumentului, inclusiv a folosirii lui, a fost în *Epitome musical de Jambe de Fer* (1) într-o lucrare publicată în anul 1556, la Lyon. La acea vreme vioara începea să se răspândească în Europa. Din documente reiese că cea mai veche vioară cunoscută cu patru coarde (așa cum au viorile moderne) a fost construită în 1555 de către italianul **Andrea Amati**□.

(1) *Philibert Jambe de Fer* (??-1564) a fost un compozitor francez de muzică religioasă din Renaștere cunoscut doar din publicațiile sale. Prima publicație cunoscută este un chanson pentru 4 voci (un motet), care datează din 1548. În 1564 a compus muzica pentru *Sosirea* regelui Carol al IX-lea, căruia i-a dedicat și psalmii săi. În lucrarea sa teoretică *Epitome musical, des tons, sons, et accordz...Violes & violons* (1556), vioara este descrisă pentru prima dată în istoria muzicii.

Vioara a devenit imediat un instrument răspândit atât printre muzicanții din stradă, cât și printre nobili; spre exemplu în anul 1560, regele **Carol IX** al Franței i-a comandat lui Amati 24 de viori.

Cea mai veche vioară, care există și în zilele noastre, a făcut parte din acest lot, fiind construită de Amati în 1564, la Cremona.

Vioara este cel mai răspândit instrument muzical care face parte din familia instrumentelor cu coarde. Datorită timbrului cristalin, expresiv și plin de frumusețe, vioara este principala purtătoare a melodiei.

Strălucirea și căldura sunetului ei o așează în fruntea instrumentelor din orchestră.

Maieștrii din Cremona – Italia

Antonio Stradivari (1644 -1737) a fost un lutier italian și meșter al instrumentelor cu coarde, precum vioară, violoncel, chitară. Forma latinizată a numelui său de familie, Stradivarius, precum și termenul *Strad* sunt termeni des utilizați pentru a se referi la instrumentele sale. Se estimează că Stradivari a construit 1.116 instrumente, dintre care 960 erau viori. Au supraviețuit aproximativ 650 de instrumente, dintre care 450 - 512 viori. Stradivari a început probabil o ucenicie cu **Nicola Amati** între 12 și 14 ani deși există incertitudini în jurul acestui fapt. Una dintre puținele dovezi care susțin acest lucru este eticheta viorii sale din 1666, pe care scrie: *Alumnus Nicolai Amati, faciebat anno 1666*. Cu toate acestea, Stradivari nu a pus în mod repetat numele lui Amati pe etichetele sale, spre deosebire de mulți dintre ceilalți elevi ai lui Amati.

De fapt, primele viori ale lui Stradivari seamănă mai puțin cu cele ale lui Amati decât instrumentele sale ulterioare.

M. Chanot-Chardon, un cunoscut lutier francez, a afirmat că

tatăl său a avut o etichetă a lui Stradivari pe care scria: *Fabricată la vârsta de 13 ani, în atelierul lui Nicolò Amati*. Această etichetă nu a fost niciodată găsită sau confirmată. Amati ar fi fost, de asemenea, o alegere logică pentru părinții lui Antonio, deoarece reprezenta o veche familie de lutieri din Cremona cu era mult superioară majorității celorlalți lutieri din Italia.



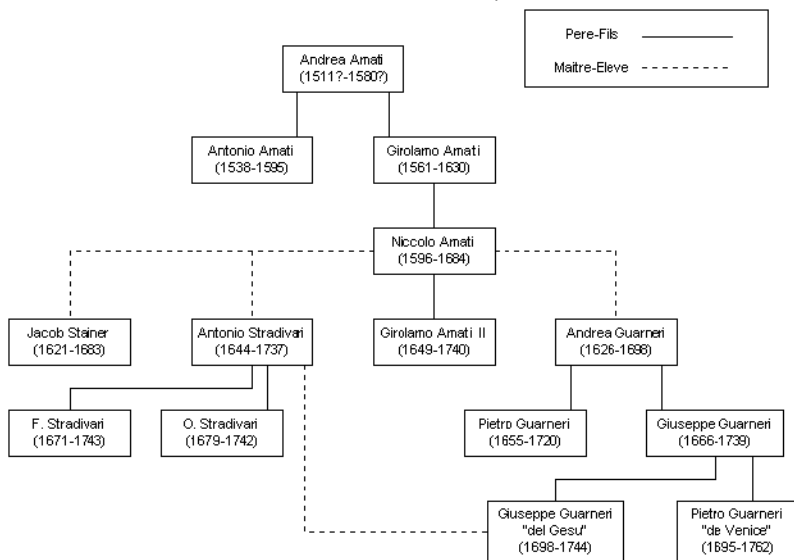
Stradivari în atelierul său

La începutul anilor 1690, Stradivari s-a îndepărtat de tipul anterior de fabricare a instrumentelor, schimbând două elemente cheie ale instrumentelor sale. În primul rând, a început să facă violi cu un model mai mare decât instrumentele anterioare; aceste violi mai mari sunt cunoscute astăzi de obicei sub numele de *Long Strads*. De asemenea, a trecut la utilizarea unui lac de culoare mai închisă, mai bogat, spre deosebire de un lac mai galben, similar cu cel folosit de Amati.

A continuat să folosească acest model până în 1698, cu puține excepții. După 1698, a abandonat modelul *Long Strad* și a revenit la un model ușor, mai scurt, pe care l-a folosit până la moartea sa. Perioada dintre 1700 - 1725 este adesea numită

perioada de aur a producției sale. Instrumentele realizate în această perioadă sunt considerate a o calitate superioară instrumentelor sale anterioare. Instrumentele din perioada târzie, realizate de la sfârșitul anilor 1720 până la moartea sa, în 1737, prezintă semnele vârstei înaintate a lui Stradivari. Aceste instrumente târzii pot fi ceva mai puțin frumoase decât cele din perioada de aur, dar multe dintre ele posedă totuși un sunet fin.

Marii violoniști și violonceliști folosesc instrumente Stradivari în cariera lor. **Yo-Yo Ma** folosește Stradivarius-ul *Davidov*, **Julian Lloyd Webber** folosește Stradivarius-ul *Barjansky*, iar, până la moartea sa în 2007, **Mstislav Rostropovici** a cântat pe Stradivarius-ul *Duport*. *Solul* din 1714 este deținut de virtuozul **Itzhak Perlman**. *Contesa Polignac* este folosită în prezent de **Gil Shaham**. Filarmonica din Viena folosește mai multe instrumente Stradivari (șase) care au fost achiziționate de banca centrală a Austriei și de alți sponsori. **Viktoria Mullova** deține și cântă pe *Jules Falk*.



Alți lutieri din Cremona

Bartolomeo Giuseppe "del Gesù" Guarneri (1698 - 1744) a fost un lutier italian din familia Guarneri din Cremona. Rivalizează cu Antonio Stradivari în ceea ce privește respectul și reverența acordate instrumentelor sale, iar pentru mulți muzicieni și colecționari de marcă instrumentele sale sunt cele mai râvnite dintre toate. Instrumentele realizate de Guarneri sunt adesea denumite Del Gesù.

Cel mai ilustru membru al casei Guarneri, Bartolomeo, a fost fiul lui Giuseppe Giovanni Battista și, prin urmare, nepotul lui Andrea Guarneri, ambii renumiți lutieri. Andrea și-a învățat meseria ca ucenic al lui Nicolò Amati, la care a fost ucenic și Stradivari. Fără îndoială, Giuseppe a învățat meșteșugul fabricării viorii în atelierul tatălui său.

Stilul lui Giuseppe Guarneri a fost copiat pe scară largă de lutierii din secolul al XIX-lea. Cariera lui Guarneri contrastează foarte mult cu cea a lui Stradivari, care a fost foarte atent la măiestrie și finisare și a promovat designul instrumentelor sale într-un mod deliberat de-a lungul a șapte decenii. Cariera lui Guarneri a fost scurtă, de la sfârșitul anilor 1720 până la moartea sa în 1744. Inițial, a fost considerat un om cu o creativitate neobosită, judecând după experimentele sale constante cu deschizăturile în formă de **f**, arcul feței superioare, grosimea la margine sau la vârful, la fel și a spatelui. Cu toate acestea, la fel ca și alți membri ai familiei sale, a fost atât de ignorat din punct de vedere comercial de ilustrul său vecin în afaceri, Antonio Stradivari, încât nu a putut impune prețuri pe măsura rivalului său, de aceea a fost nevoit să construiască mai multe instrumente și să lucreze în grabă. Într-adevăr, doi dintre cei cinci lutieri ai familiei Guarneri, cei doi Pietros - din generații diferite - au părăsit Cremona, primul

pentru Mantua, iar cel de-al doilea pentru Veneția, aparent pentru că perspectivele de afaceri din Cremona erau mult reduse din cauza prezenței lui Stradivari.

Din anii 1720 până în jurul anului 1737, Guarneri lucrează rapid și precis, deși nu era preocupat de calitatea finisajului. De la sfârșitul anilor 1730 și până la moartea sa, lucrările sale arată o grabă din ce în ce mai mare și o lipsă de răbdare în ceea ce privește timpul necesar pentru a obține un finisaj de înaltă calitate. Unele dintre viorile sale târzii, din jurul anilor 1742-1744, au volute care par a fi sculptate în grabă, iar deschizăturile în formă de **f** sunt asimetrice.

Panglica la vioară



O vioară Amati

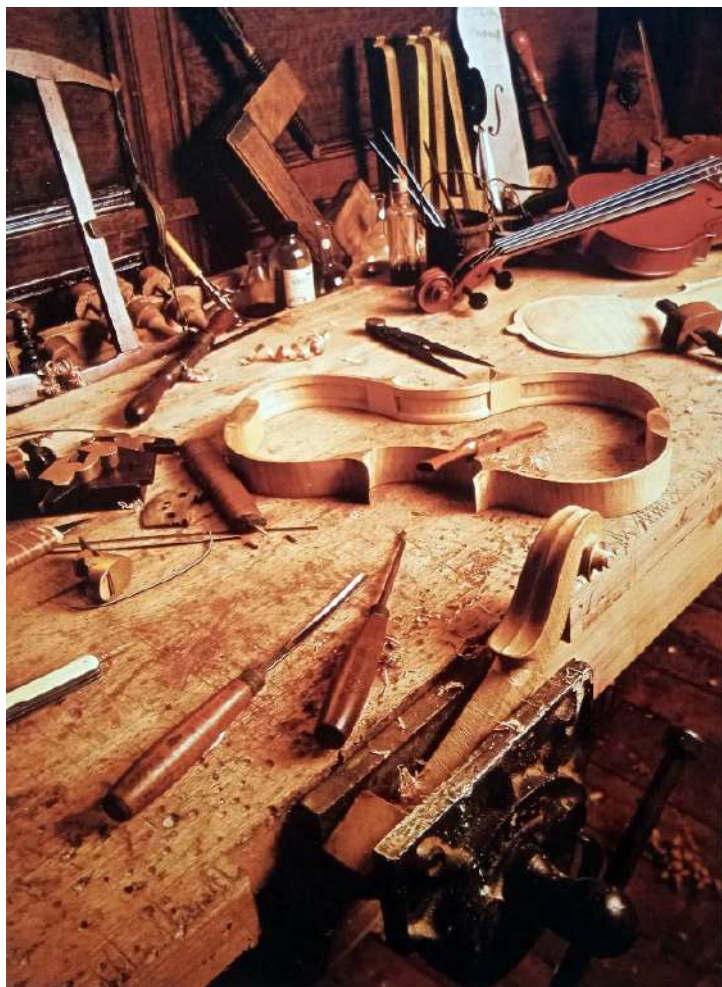


Cu toate acestea, multe dintre aceste viori târzii, în ciuda grabei și neglijenței aparente ale construcției lor, posedă un sunet deosebit de frumos pentru care au fost foarte râvnite de mulți violoniști. Producția sa scade destul de dramatic la sfârșitul anilor 1730, iar excentricitatea lucrărilor care urmează după această perioadă a dat naștere la ideea romantică că ar fi fost închis pentru uciderea unui lutier rival (de fapt, a fost unul dintre frații **Lavazza** din Milano căruia i s-a întâmplat acest lucru) și chiar la improbabilă ficțiune că ar fi făcut viori în închisoare. Astfel de povești au fost inventate în timpul secolului al XIX-lea și au fost repetate de biografii familiei Guarneri, familia Hills, în lucrarea lor din 1931; deși Hills nu le-a preluat ca atare, ele au alimentat ideea că Giuseppe Guarneri del Gesù trebuie să fi fost mai degrabă temperamental și mercurial, decât pur și simplu suprasolicitat și fără succes comercial.

Posesori de viori Guarneri: Salvatore Accardo, Sarah Chang, Eugene Fodor, Augustin Hadelich, Jascha Heifetz, Joseph Joachim, Leila Josefowicz, Nigel Kennedy, Leonid Kogan, Henning Kraggerud, Fritz Kreisler, Gidon Kremer, Robert McDuffie, Anne Akiko Meyers, Midori, Elmar Oliveira, Ruth Palmer, Itzhak Perlman, Rachel Barton Pine, Maud Powell, Michael Rabin, Charlie Siem, Marie Soldat, Isaac Stern, Henryk Szeryng, Arve Tellefsen, Richard Tognetti, Uto Ughi, Henri Vieuxtemps, Aaron Rosand, Eugène Ysaÿe, Zvi Zeitlin, Pinchas Zukerman.

Vioara preferată a virtuozului **Niccolò Paganini**, *Il Cannone Guarnerius* din 1743, și vioara *Lord Wilton* din 1742, deținută apoi de **Yehudi Menuhin**, sunt instrumente del Gesù. *Vieuxtemps Guarneri* - deținută în trecut de **Henri Vieuxtemps** - a fost vândută în 2013 cu 18 milioane \$, astfel devine cel mai scump instrument din lume.

În atelierul unui lutier



Un virtuoz al viorii

Preluat din <https://ro.gov-civ-guarda.pt/niccol-paganini>

Niccolò Paganini, (1782 - 1840), compozitor italian a fost și principalul virtuoz al viorii din secolul al XIX-lea, un idol pentru public, care a inspirat mistica romantică a virtuozului și a revoluționat tehnica violonistică.

După ce primele lecții cu tatăl său, Paganini a studiat cu un violonist pe nume **G. Servetto**, și apoi cu celebrul **Giacomo Costa**. Și-a făcut prima apariție în 1793 și apoi a studiat cu **Alessandro Rolla** și **Gaspere Ghiretti** la Parma. În 1797, însoțit de tatăl său, a făcut un turneu în Lombardia, unde, cu fiecare concert, reputația sa a crescut. Câștigându-și independența la scurt timp după aceea, s-a dedat excesiv la jocuri de noroc și la aventuri amoroase. La un moment dat, și-a amanetat vioara din cauza datoriilor la jocurile de noroc; un comerciant francez i-a împrumutat o vioară **Guarneri** pentru a susține un concert și, după ce l-a ascultat, i-a dăruit instrumentul.

Între 1801 și 1807 a scris cele 24 de *Capricci* pentru vioară fără acompaniament, care prezintă trăsăturile inedite ale tehnicii sale, și cele două cicluri de șase sonate pentru vioară și chitară. În Italia în anul 1805 a fost numit director de muzică la Piombino de către sora lui Napoleon, **Élisa Bonaparte Baciocchi**. Ulterior, a susținut recitaluri cu compoziții proprii în multe orașe din Italia și, în jurul anului 1824, a avut o lungă legătură cu cântăreața **Antonia Bianchi**. În 1828, Paganini a cunoscut un mare succes la Viena, iar aparițiile sale la Paris și Londra în 1831 au fost la fel de senzaționale. Turneul său în Anglia și Scoția din 1832 a făcut din el un om bogat.

În 1833 s-a stabilit la Paris, unde i-a comandat lui **Hector Berlioz** simfonia *Harold în Italia*. Paganini a considerat însă că solo-ul de violă era simplu pentru el și nu a cântat-o niciodată. În urma eșecului Cazinoului Paganini, o casă de jocuri de noroc în care investise, a plecat la Marsilia în 1839, apoi la Nisa.

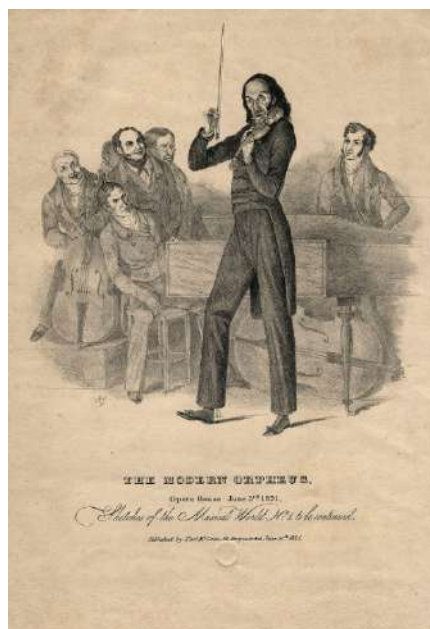


Paganini, gravură de Luigi Calamatta după un desen de J.-A.-D. Ingres, 1818 - Colecția Granger, New York

Personalitatea romantică și aventurile lui Paganini au creat în epoca sa legenda unei figuri mefistofelice. Circulau povești potrivit cărora ar fi fost în căldășie cu diavolul și că ar fi fost închis pentru crimă; Mult timp a fost considerat un zgârcit, dar un portret mai corect ar lua în considerare dorința sa de a se elibera de un șir de adepți dependenți și de solicitările insistente ale acestora pentru generozitatea sa. Cadoul său de 20.000 de franci pentru compozitorul Berlioz, aflat în dificultate, a fost un act de generozitate aparent neobișnuit ;

probabil că Paganini, recunoscând în *urmașul lui Beethoven* un talent vrednic, a considerat că este de datoria sa să vină în ajutorul compozitorului.

Tehnica sa violonistică, bazată pe cea a lucrărilor sale, în principal *Capricci*, concertele pentru vioară și - ciclurile de variațiuni, a cerut o largă utilizare a armonicilor și a efectelor pizzicato, noi metode de digitație și chiar de acordare. În interpretare, improviza cu brio. A fost, de asemenea, un showman extravagant care folosea efecte de trucare, cum ar fi tăierea uneia sau a două corzi de vioară și continuarea piesei pe celelalte corzi. Inovațiile sale tehnice au fost imitate de virtuozii de mai târziu, în special de **Pablo Sarasate** și **Eugène Ysaÿe**. Printre celelalte lucrări ale sale se numără 6 concerte pentru vioară, dintre care primul, în Re major, este deosebit de popular; 12 sonate pentru vioară și chitară; cele 6 cvartete pentru vioară, violă, violoncel și chitară. Lucrările sale ai inspirat mulți compozitori printre care se numără Franz Liszt, Robert Schumann, Johannes Brahms și Serghei Rachmaninov.



Muzica Islamului

Adrian Grauenfels

Perioada preislamică (Peninsula Arabă)

Muzica preislamică din Peninsula Arabică era asemănătoare cu cea din Orientul Mijlociu Antic. Cei mai mulți istorici sunt de acord că au existat forme distincte de muzică în perioada preislamică, între secolele al V-lea și al VII-lea e.n. Poeții arabi din acea vreme - numiți *shu'ara'* al-Jahiliyah sau *poetii Jahili*, ceea ce înseamnă *poetii din perioada ignoranței* - obișnuiau să recite poezii cu o notă înaltă. Se credea că Jinii (1) dezvăluiau poeziile poetilor și muzica muzicienilor.

(1) **Jinii** sau **Djinn-ii** sunt creaturi din credințele populare din perioada pre-islamică, amintite de nenumărate ori în Coran, făcute din foc, asemănătoare oamenilor, înzestrate cu abilitatea de a distinge binele de rău, de a alege între adevărat sau fals, înzestrate cu intelect, cu conceptul de libertate, mai puțin puternici decât îngerii și demonii dar, cu toate acestea, având o serie de capacități care pot fi folosite în slujba binelui sau a răului, spirite invocate în scopuri magice, deseori responsabile de evenimentele miraculoase sau neobișnuite sau de boli. Sunt creaturi supranaturale care trăiesc într-o lume paralelă cu cea a noastră, djinn-ii pot fi *benefici* putându-i inspira pe artiști și ajuta pe oameni sau *malefici* putând împrăști boli și cauza accidente sau alte nenorociri oamenilor. În ciuda capacităților lor pot fi manevrați de oameni prin magie. Regele Solomon este considerat stăpânul lor prin excelență: *Și Solomon l-a moștenit pe David și a zis: O, voi oameni! Noi am fost învățați graiul păsărilor și ni s-a dat nouă din toate lucrurile. Acesta este harul cel limpede !/Și au fost adunate la Solomon oștile sale de djinn-i, de oameni și de păsări și au fost ele aranjate în cete. În multe culturi „djinn-ul” este portretizat ca fiind o ființă magică care îndeplinește dorințe, după modelul lui Alladin și al celor din O mie și una de nopți.*

Corul din acea vreme servea ca o facilitate pedagogică în care poeții educați își recitau poeziile. Cântecul nu era considerat a fi opera acestor intelectuali și, în schimb, era încredințat femeilor cu voci frumoase care învățau să cânte la unele instrumente folosite în acea vreme, cum ar fi toba, lăuta sau rebab-ul (2), și interpretau cântecele respectând metrul poetic. Compozițiile erau simple și fiecare cântăreț cânta într-un singur maqam (sistemul de moduri melodice utilizate în muzica tradițională arabă).

Muzicieni la Alepp sec. XVIII



(2) **Rebabul** (robab, rubab, rebob) este numele mai multor instrumente cu coarde cu arcuș (dar uneori și de ciupit) care s-au răspândit independent prin intermediul rutelor comerciale islamice în mare parte din Africa de Nord, Asia de Sud-Est, Orientul Mijlociu și în unele părți ale Europei. Este unul dintre cele mai vechi instrumente cu arcuș cunoscute, cunoscut din secolul al VIII-lea, și este părintele a numeroase instrumente cu arcuș și coarde.



Rebab

Perioada islamică timpurie

Atât compozițiile, cât și improvizațiile din muzica arabă tradițională se bazează pe sistemul maqam. Maqam-urile pot fi realizate fie cu muzică vocală, fie cu muzică instrumentală și nu includ o componentă ritmică.

Al-Kindi (801-873 e.n) a fost un remarcabil teoretician timpuriu al muzicii arabe. El s-a alăturat altora, precum al-Farabi, propunând adăugarea unei a cincea corzi improvizate la oud. A publicat mai multe tratate despre teoria muzicală, inclusiv despre conotațiile cosmologice ale muzicii. A identificat douăsprezece tonuri pe scara muzicală arabă, bazându-se pe amplasarea degetelor pe corzile oudului.

Al-Farabi (872-950) a scris o carte remarcabilă despre muzica islamică intitulată *Marea carte a muzicii*. Sistemul său de tonuri pur arabice este încă folosit în muzica arabă.

Abulfaraj (897-967) a scris Kitab al-Aghani, o colecție enciclopedică de poezii și cântece, care numără peste 20 de volume în edițiile moderne.

Al-Ghazali (1059-1111) a scris un tratat despre muzică în Persia, în care a declarat: *Extazul înseamnă starea care apare în urma ascultării muzicii*.

În 1252, **Safi al-Din** a dezvoltat o formă unică de notație muzicală, în care ritmurile erau reprezentate geometric. O reprezentare geometrică similară nu avea să apară în lumea occidentală până în 1987, când danezul Kjell Gustafson a publicat o metodă de reprezentare a unui ritm sub forma unui grafic bidimensional.

Al-Andalus

Muzica clasică andaluză

Până în secolul al XI-lea, Iberia islamică devenise un centru de fabricare a instrumentelor. Acestea s-au răspândit treptat în Franța, influențându-i pe trubadurii francezi și ajungând în cele din urmă în restul Europei. Instrumentele principale sunt oud, rebab și naqqāra (3).

Secolul al XVI-lea până în secolul al XIX-lea

Bartol Gyurgievits (1506-1566), un muzicolog croat a petrecut 13 ani ca sclav în Imperiul Otoman. După ce a evadat, a publicat *De Turvarum ritu et caermoniis* la Amsterdam în 1544. Este una dintre primele cărți europene care descriu muzica în societatea islamică.

(3) **Naqqāra**, (nagara sau nagada) este o tobă din Orientul Mijlociu cu spatele rotunjit și cu un cap de piele, instalate de obicei în perechi. Este, așadar, un membranofon din varietatea timpanului semisferic. Termenul naqqāra provine de la verbul arab naqr - care înseamnă "a lovi, a bate". Instrumentul a fost adoptat și în Europa în urma cruciadelor, fiind cunoscut sub numele de naker.

Naker





Yaron Pe'er / Leat Sabbah Winter sun -
Afgani Rabab & Cello From the album For You Alone

Secolul XIV - Desen cu patru Djinii



Instrumente muzicale din Africa și Asia

Kora (Africa)

Kora este un instrument cu coarde utilizat pe scară largă în Africa de Vest. Kora are de obicei 21 de corzi, ciupite cu degetele. Combină caracteristicile lăutei și ale harpei.

Kora este construită dintr-un bostan mare, tăiat în jumătate și acoperit cu piele de vacă pentru a produce o cutie de rezonanță cu un gât lung din lemn de esență tare. Pielea este susținută de două mânere care trec sub ea. Are 21 de coarde, fiecare dintre ele cântând o notă diferită. Aceste corzi sunt susținute de o punte dublă cu creștătură. Kora nu se încadrează în nicio categorie de instrumente muzicale, ci mai degrabă în mai multe, și trebuie clasificată ca *dublă-punte-harpă-lăută*. Corzile din nylon se desfășoară în două rânduri împărțite, caracteristice unei harpe duble. Corzile pornesc dintr-un braț înalt unde sunt legate de el prin inele de sfoară. După fiecare folosire instrumentul trebuie racordat pentru a retensiona corzile și deci sunetele produse de combinația dintre corzi de lungimi diferite și cutia de rezonanță. Kora este frecventă în Mali și Gambia.

Ballaké Sissoko (născut în 1968) este un muzician din Mali, faimos pentru uzul Korei. A lucrat cu **Toumani Diabaté** și **Taj Mahal** și este membru al grupului 3MA alături de **Driss El Maloumi** și **Rajery**. Tatăl lui Ballaké, **Djelimady Sissoko**, a fost un muzician notabil în sine. Sissoko a început să cânte muzică de la o vârstă fragedă, așa cum fac majoritatea născuților din casta griot. A cântat în ansamblul instrumental din Mali, apoi cu mai multe cântărețe proeminente, înainte de a ajunge faimos prin duetul său cu Toumani Diabaté în anul 1999.

*West
African
Kora*



Toumani & Sidiki Diabaté interpretează propria compoziție Lampedusa la Kora. Toumani și Sidiki sunt din Mali.

Duduk (Asia)

Dudukul care înseamnă *instrument de suflat fabricat din cais*, este un instrument armean vechi, cu un muștiuc lat, făcut din lemn de cais. Este indigen în Armenia. Variațiile dudukului armean se găsesc în alte regiuni din Caucaz și Orientul Mijlociu, inclusiv Azerbaidjan, Georgia, Rusia, Turcia și Iran. Se cântă în mod obișnuit în perechi: în timp ce primul muzician cântă melodia, al doilea îl acompaniază cu un acord constant numit *dum*, iar sunetul celor două instrumente creează împreună un sunet mai bogat și mai obsedant. Muștiucul plat și corpul cilindric al instrumentului

produc un sunet mai apropiat de cornul englez decât oboiul sau fagotul. Spre deosebire de alte instrumente cu muștiuc dublu, cum ar fi oboiul, dudukul are un muștiuc foarte bine proporționat cu dimensiunea sa. **UNESCO** a proclamat dudukul armean și muzica sa drept capodoperă a patrimoniului imaterial al umanității în anul 2005. Muzica pentru Duduk a fost folosită în mai multe filme, de exemplu în *The Russia House* și *Gladiator*.

Duduk Armean



Hadouk Trio - Baldamore, instrumente: Bass [Gumbass, Hajouj], Kora, Keyboards, Djembe, Congas, Tom Tom, Darbouka, Shaker, Percussion, Waterphone, Drums, Cymbal, Bells, Musical Bow, Duduk, Flute, Khene, Ocarina, vocals



Marimba

Marimba africană este un instrument asemănător cu xilofonul, făcut din plăcuțe de lemn de diverse lungimi.

Rezonanța și timbrul se obține din vase sau tuburi instalate sub plăcile care produc sunete, la lovirea lor cu un ciocan sau bețe.

Djembe



Marimba



Un djembe este o tobă cu coardă acoperită de piele, cântată cu mâinile goale, originară din Africa de Vest. Potrivit poporului Bambara din Mali, numele djembe provine de la zicala *Anke djé, anke bé*, care se traduce prin *toată lumea să se adune în pace* și definește scopul tobei. Djembe are un corp sculptat din lemn de esență tare și un cap de tobă din piele crudă, netratată, cel mai frecvent din piele de capră.

India

Sitarul



Sitarul este un instrument cu coarde ciupite, originar din subcontinentul indian, folosit în muzica clasică hindustani. Instrumentul a fost inventat în India medievală și a înflorit în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, ajungând la forma sa actuală în India secolului al XVIII-lea.

Folosit pe scară largă în tot subcontinentul indian, sitarul a devenit cunoscut în lumea largă prin intermediul operelor lui **Ravi Shankar**, începând cu sfârșitul anilor 1950 și începutul anilor 1960. În anii 1960, a apărut o tendință de scurtă durată de utilizare a sitarului în muzica populară occidentală, instrumentul apărând în piesele unor trupe precum Beatles, Doors, Rolling Stones și altele.



Tabla



Bansuri - Fluier din Bamboo



Zakir Hussain & Rakesh Chaurasia

Zakir Hussain - tabla, percussion instruments

Rakesh Chaurasia - bansouri



Santoor

Instrumentul indian *Santoor* este un dulcimer ciocănit în formă de trapez și o variantă a *Santurului* iranian. Instrumentul este în general realizat din nuc și are 25 de punți. Fiecare pod are 4 corzi, pentru un total de 100 de corzi. Este un instrument tradițional în Jammu și Kashmir și datează din cele mai vechi timpuri.

A fost numit *Shatha Tantri Veena* în textele antice sanscrite.



Instrumente din Balcani

Bouzouki este un instrument muzical cu coarde ciupite, care este folosit în principal în muzica greacă. Instrumentul irlandez bouzouki este o cistră din familia instrumentelor cu grif lung și coarde, care are puține în comun cu bouzouki.

Bouzouki grecesc



Muzică pentru Bouzouki



Giani Lincan - Tumbal

Ulei de Ernst Hader



Etapele istoriei muzicii

- Muzica medievală (476 e.n. – 1400 e.n.)
- Renașterea (1400 – 1600)
- Barocul (1600 – 1750)
- Clasicismul vienez (prima școală vieneză) 1750-1820
- Perioada romantică (1820 – 1900)
- Muzica impresionistă (1875 – 1925)
- Școlile naționale, paralel cu muzica serială (dodecafonică) – cca. 1950
- Muzica contemporană – până în prezent

Proprietățile sunetului în corelație cu etapele stilistice ale muzicii

Sofia Gelman - Kiss

Toate sunetele posedă patru calități (proprietăți) în mod simultan: **înălțimea, durata, intensitatea și timbrul**. Din combinația sunetelor de diferite înălțimi ia naștere melodia; din înșiruirea diverselor sunete cu durată diferită se conturează ritmul. Diferențierea de intensitate creează dinamica iar timbrul – caracteristica originii sunetului – va împrumuta lucrării orchestrația (respectiv ansamblul căruia îi este destinată piesa). Desigur, pentru a auzi un sunet este necesar ca acesta să dispună de toate proprietățile care îi vor da naștere. Ca atare, toate cele patru proprietăți ale sunetului sunt prezente în mod simultan în momentul în care el va fi perceput de către auditor. Dar ! Scrutând diversele epoci creatoare ale derulării etapelor stilistice ale muzicii, se va putea constata preponderența uneia sau alteia dintre cele patru calități ale sunetului - fără lipsa celorlalte, desigur.

Înălțimea

Melodia și-a revendicat un loc central timp de mai multe secole; rol preponderent a avut în contextul muzicii gregoriene sub forma monodiei. Misele dedicate monodiei, cu părțile cristalizate în cadrul epocii, aveau menirea de a transmite mesajul sacru și înălțător către enoriașii biserici catolice chiar și în cazul în care textul latin nu totdeauna era înțeles pe deplin. Atmosfera creată prin linia melodică pe o voce dar cântată în grup - de către bărbați, desigur - avea să

împrumute sentimentul transcendenței și prin grandoarea bisericilor gotice în care se oficia slujba religioasă.

Renașterea prezintă proiectarea pe verticală a liniei melodice singulare care caracterizase muzica gregoriană, se naște astfel epoca de aur a *polifoniei a cappella*.⁽¹⁾ Misele, madrigalele Renașterii vin să confirme aserțiunea potrivit căreia muzica destinată corului fără acompaniament reprezintă **per se** înălțimi creatoare nebănuite. (*Gesualdo da Venosa: Itene o miei sospiri*) Melodia are rol important și în perioada Barocului unde tehnica polifonică are să se transpună pe instrumente iar cristalizarea sistemului **tonal-funcțional** va înlesni apariția omofoniei.

Gesualdo da Venosa
Itene o miei sospiri



Clasicismul vienez, romantismul, post romantismul și impresionismul vor acorda importanță majoră liniei melodice pentru ca expresionismul să metamorfozeze din temelii însăși noțiunea de melodie, prezentând-o într-o accepțiune nouă. Prisma prin care va fi fost privită a primit noi dimensiuni estetice.

(1) Noțiunea de *a cappella* derivă din limba italiană și de fapt înseamnă *à la cappella*, adică de cântat ca într-o capelă – deci fără acompaniament.

Durata

La început fusese ritmul afirmă Hans von Bülow; resuscitarea sincretismului primitiv, învierea începuturilor, se pare, a devenit apanajul muzicii contemporane. Numeroase lucrări sunt dedicate explorării posibilităților exhaustive ale instrumentelor de percuție: Messiaen, Stockhausen, Pape, (*Andy Pape: Marrrrrimba Rrrrock*) compun lucrări care se apleacă în exclusivitate asupra parametrului **ritm**. În derularea cronologică a etapelor stilistice muzicale, ritmul atâta vreme cât este în combinație cu un text, este subordonat melodiei:

*OK Percussion Duo:
Andy Pape - Marrrrrimba Rrrrock
Martin Opršál and
Martin Kleibl
Live performance 2011.*



monodia gregoriană clădește misa prin înveșmântarea cuvântului dat unde prozodia joacă un rol important (2). Formula ritmică a muzicii gregoriene se compune practic din două valori de pildă optime și pătrime, deci o durată și dublul ei. Renașterea va îmbogăți paleta ritmică, polifonia va face apel la durate diverse, de la **brevis** (durata a două note întregi) până la optimea care apare numai în formă de pereche.

(2) Prozodia: corelarea accentului muzicii cu cel al cuvântului.

Din literatura Renașterii lipsesc șaisprezecimile și subdiviziunile sau derivatele lor; ele vor apărea odată cu muzica instrumentală a Barocului. În continuare, în clasicismul vienez, mai apoi în romantism și impresionism, ritmul, împreună cu melodia va îmbogăți opusurile muzicale în funcție de imaginația compozitorilor, fără să fie supus vreunei restricții. În secolul XX ritmul va beneficia de organizare serială în cea de-a doua școală vieneză.

Intensitatea

Diferențierile de intensitate în cadrul derulării lucrării muzicale dau naștere noțiunii de dinamică. Muzica vocală conține prin excelență (monodia gregoriană și Renașterea), prin însăși structura sa, interpretările dinamice firești. Fără notație specifică dinamicii, liniile melodice ascendente tindeau spre o intensitate mai mare decât cele descendente. Barocul preia *dinamica în terase* a clavecinului care din punct de vedere tehnic dispunea de două posibilități: *forte* sau *piano*, fără treceri gradate. Acest sistem s-a transpus și asupra altor instrumente, de aceea, *dinamica în terase* are să caracterizeze până și interpretările istorice fidele epocii Barocului, apărute în secolul XX ca fiind specificitatea autenticității stilului. Școala de la Mannheim – situată între epoca Barocului și cea a clasicismului vienez avea să introducă nuanțele intermediare între forte și piano, crescendo și respectiv diminuendo care au dat naștere dinamicii gradate. Clasicismul vienez construiește cu ajutorul nuanțelor efecte de contrast ca de pildă Joseph Haydn în *Simfonia Surpriza Nr.94* – partea a doua, iar romantismul va exploata la maximum valențele dinamice ale orchestrei în special. Post-romantismul face apel la extremele dinamicii, fortissimo posibil și pianissimo posibil vor

caracteriza multe lucrări aparținătoare acestei perioade. Dinamica, factor important în reliefaarea culorilor, mai cu seamă a celor estompate, își găsește loc deosebit de important în paleta de expresie a impresionismului. Școala nouă vieneză asigură dinamicii organizarea serială iar în contextul muzicii contemporane, continuă să rămână izvor de contrast în arsenalul lexical al artei sonore.

*Haydn, Symphony No. 94
in G Major (Surprise)
Second Movement: Andante*



Timbrul

Prima din etapele stilistice ale istoriei muzicii în care se poate vorbi despre orchestrație, este Barocul. Noțiunea de orchestrație nu se referă în mod exclusiv la „orchestră, ea este în sens mai larg prezența ansamblului căruia îi este destinată lucrarea, respectiv jocul timbral preconizat de compozitor. Interesant este faptul că perioada Barocului nu acordă o importanță deosebită acestui aspect: o atestă numeroasele transcrieri ale diferitelor concerte pentru instrumente soliste, la alte instrumente. Pe de altă parte, **Kunst der Fuge** de J.S. Bach – lucrarea care sintetizează tehnica sa polifonică în cadrul inventivității eșafodajului sonor prin multiplele aspecte ale împletirii vocilor spre a construi o fugă - nu beneficiază de indicația necesară a formației căreia îi este dedicată. Nu se știe dacă Bach n-a vrut să precizeze ansamblul căruia i-a destinat monumentală sa creație sau a lăsat o dimensiune esoterică a compoziției prin omiterea proiectării instrumentale (Schwebsch). Cert este că timbrul, ca atare, încă nu este în centrul preocupărilor în procesul de creație al compozitorilor în epoca Barocului. Clasicismul vienez lărgeste instrumentarul

și, implicit prezintă interes deosebit pentru combinația timbrurilor. Rafinamentul culorilor devine parametru important în crearea opusurilor, instrumente ale căror resurse fuseseră integrate doar în corpul orchestrei, devin soliste. Romanticismul se preocupă mereu de îmbogățirea paletelor timbrale iar impresionismul rezervă un loc deosebit valorificării nuanțelor timbrului fiecărui instrument. Astfel se explică importanța orchestrării în viziunea compozitorilor impresionisti, viziune materializată prin noi configurații sonore. Maurice Ravel a orchestrat lucrarea semnată de Modest Mussorgski **Tablouri dintr-o expoziție**, fapt ce atestă fascinația culorilor și diversificarea timbrurilor care au atras fantezia compozitorului. Ravel a proiectat în dimensiunile orchestrei monumentalitatea pe care o sesiza în lucrarea concepută inițial pentru pian. Precum într-o formă de **rondo**, tema promenadei apare mereu între diferitele tablouri zăgăzuite. (*Mussorgsky – Ravel: Tablouri dintr-o expoziție*). În drumul său evolutiv, timbrul va prevala înălțimii, dând naștere conceptului încetățenit de a doua școală vieneză **Klangfarbenmelodie (3)**.

(3) Klangfarbenmelodie: înlocuirea înălțimii cu timbrul în formarea unei melodii

Mussorgsky (orch. Ravel)
Pictures at an Exhibition



Perioada medievală

(Din *Enciclopedia Britanică*)

Traducere: AG



Muzica Gregoriană:

cu alte cuvinte *cantus planus* sau *monodia gregoriană* este muzica liturgică concepută pe o singură voce, fără acompaniament în interpretarea unui grup de cântăreți bisericești, pe text în limba latină. Ritmul este liber, bazat pe două durate a căror legătură este de $1/2$ (în transcriere se folosește optimea și pătrimea). Înălțimea nu este absolută, ea se schimbă în funcție de interpreți. Structura melodică este formată din intervale mici (semiton-ton) cu salturi mici și ele, din când în când.

Într-un cadru de ambitus (1) relativ restrâns, diferențierea apare prin tehnica silabică (pe fiecare sunet apare câte o silabă) și cea melismatică (mai multe sunete pe aceeași silabă). Originea monodiei gregoriene trebuie căutată în cultura mediterană a grecilor și a psalmodiei evreiești.

Papa Grigore I (590-604 e.n.) a întocmit o colecție din cântările deja existente, motiv pentru care acest gen de muzică îi poartă numele.

Papa Grigore I notează melodia sugerată de un înger



(1) Ambitus: totalitatea notelor de la cel mai grav la cel mai înalt într-o lucrare.

Codificarea sa a atribuit aceste cântece unor anumite slujbe din calendarul liturgic. În general, a întărit calitatea simplă, spirituală și estetică a muzicii liturgice. Această școală de cântare liturgică la unison este numită *plainchant*, *plain song* sau **canto gregorian**. Ritmul autentic al cântării nu poate fi stabilit. Înălțimile de intonație și tempo-urile se pare că variau oarecum în funcție de ocazie.

S-au păstrat notații pe manuscrise care le reamintesc cântăreților să fie atenți și modești în munca lor, ceea ce indică faptul că tentațiile de neatenție și de afișare vocală excesivă au existat chiar și pentru primii muzicieni liturgici. În timp ce tradițiile muzicale moderne din Occident se bazează în mare măsură pe principiile antichității păstrate în muzica notată a bisericii primare, o practică muzicală seculară a existat; dar, din cauza influenței omniprezente a bisericii, linia de demarcație dintre aspectele sacre și cele seculare a fost greu de descifrat pe parcursul unei bune părți a perioadei medievale.

Mai multe tipuri de cântece seculare ulterioare au supraviețuit. Notațiile muzicale sunt, în cea mai mare parte, inadecvate pentru a oferi o impresie exactă a muzicii, dar se știe că aceasta a păstrat caracterul monodic esențial pentru liturgie.

Psalter



Un tip curios de cântec laic, *conductus*, își are originea chiar în biserică. Acest cântec nu folosea melodii sau texte liturgice tradiționale, ci era compus pentru a fi cântat în cadrul dramei liturgice sau pentru procesiuni. Din acest motiv, el aborda ocazional subiecte care nu aveau un caracter religios. Cântecul *goliardice* (2) care datează din secolul al XI-lea se numără printre cele mai vechi exemple de muzică laică. Acestea erau cântecele latinești, adesea de prost gust, ale studenților teologi itineranți care umblau în mod puțin onorabil de la o școală la alta în perioada care a precedat înființarea marilor centre universitare în secolul al XIII-lea.

(2) *Goliarzii* au fost un grup de clerici europeni, în general tineri, care au scris poezii satirice în latină în secolele XII și XIII ale Evului Mediu. Erau în principal clerici care slujeau sau studiaseră la universitățile din Franța, Germania, Spania, Italia și Anglia, care protestau împotriva contradicțiilor tot mai mari din cadrul bisericii prin cântece, poezii și spectacole. Nemulțumiți și nefiind chemați la viața religioasă, ei prezentau adesea aceste proteste într-un cadru structurat asociat cu carnavalul, cum ar fi *Sărbătoarea Proștilor*, sau cu liturgia bisericească.

Alte câteva grupuri de interpreți medievali au dezvoltat genuri literare și muzicale bazate pe texte în limba vernaculară: *jongleurs*, un grup de artiști ambulănți din Europa de Vest care cântau, făceau trucuri și dansau pentru a-și câștiga existența; trubadurii din sudul Franței și *trouvères* din nord; și *minnesingers*, o clasă de cavaleri artiști care scriau și cântau cântece de dragoste cu tentă religioasă.

În Evul Mediu au fost folosite instrumente precum viola, harpa, psalter (3), flautul, fluierul din lemn, cimpoiul și tobele pentru a acompania dansurile și cântecele. Trompetele și cornurile erau folosite de nobili, iar în bisericile mari au apărut orgi, atât portative (mobile), cât și pozitive (fixe). În general, se cunosc puține lucruri despre muzica instrumentală laică înainte de secolul al XIII-lea. Este îndoielnic faptul că aceasta a avut un rol important în afară de acompaniament.



Qānūn

(3) Psalter, (din grecescul psaltērion: harpă), era un instrument muzical cu corzi din intestine, păr de cal sau metal, întinse pe o claviatură plată, adesea trapezoidală, triunghiulară sau în formă de aripă. Corzile sunt deschise, niciuna dintre ele nefiind oprită pentru a produce note diferite. Instrumentul, probabil de origine din Orientul Mijlociu la sfârșitul epocii clasice, a ajuns în Europa în secolul al XII-lea ca o variație a psaltirii arabe trapezoidale sau *qānūn*. A fost popular în Europa până în jurul secolului al XV-lea și s-a dezvoltat acolo în mai multe forme, inclusiv în cea caracteristică "cap de mistreț" - adică cu două laturi încrucișate. Era ciupit cu degetele sau cu plectra cu pene. Chiar și după declinul său, a continuat să fie folosit ocazional în societatea la modă. De asemenea, a dat naștere clavecinului, care este un psalter mare cu un mecanism de claviatură pentru ciupirea corzilor.

Muzica Medievală (sec V-XIV)

Sursa: Lightups.ro

Perioada medievală a muzicii occidentale a progresat prin mai multe etape de dezvoltare.

Monodia:

Monodia care se bazează pe o singură linie melodică la unison, a fost populară chiar de la începutul erei medievale. În civilizațiile care se întind de la Roma până în – Spania și Irlanda, scândări religioase sumbre - numite plainchant sau cântec simplu - au dominat perioada medievală timpurie. Cântările monodiei, s-au răspândit în vestul Europei în secolele al IX-lea și al X-lea, moment în care biserica catolică standardizase muzica vocală pentru a se potrivi modelului cântării gregoriene.

Dezvoltare heterofonică și polifonică:

Pe măsură ce a devenit o practică obișnuită, plainchant a suferit o dezvoltare muzicală modestă. Organum, o formă de cântare heterofonică, a adăugat o a doua linie vocală monodiei. Această a doua linie apare în paralel cu prima, la un interval de cvintă perfectă (sau cvartă perfectă) construind astfel la modul consecvent, cvinte (sau cvarte) paralele. Mai sofisticat era motetul, în care părți vocale suplimentare erau suprapuse pe o melodie principală, sau cantus firmus (fragment dintr-o monodie gregoriană). Motetele au devenit destul de populare până în secolul al XIII-lea și au reprezentat prima adevărată polifonie a erei medievale. Motetul continuă să fie prezent și dincolo de epoca medievală. Compozitori renaștiști precum **Guillaume Dufay** și compozitori ai Barocului ca de pildă **J.S. Bach** scriu motete.

Muzica seculară:

În cea mai mare parte a erei medievale, arta a servit unui scop sacru. Muzica vocală era liturgică cu versuri latine, iar dramele liturgice erau norma în teatru. Cu toate acestea, odată cu apariția motetului, versurile seculare au devenit mai frecvente, adesea referitoare la dragostea curtenească. În condiții mai neoficiale, *trubadurii și trouverii* au călătorit în mediul rural european cântând cântec laic în limba romană-occitană. O altă formă de muzică laică a fost madrigalul italian, de obicei un duet despre un subiect pastoral. (Madrigalele medievale nu sunt aceleași cu madrigalele care se cântau prin Italia, Franța și Germania în perioada Renașterii și a Barocului timpuriu.)

Noua tehnică:

În perioada medievală târzie, un stil numit *Ars Nova* (sau *artă nouă*) îmbrățișa pe deplin muzica polifonică, evitând simultan modurile ritmice care limitau muzica medievală anterioară. Pionierată în Franța de teoreticianul **Philippe de Vitry**, *Ars Nova* va conduce direct în muzica renescentistă care a definit secolul al XV-lea.

A popularizat *chanson*, un stil de muzică vocală polifonică care încorporează poezie.

Modele ritmice standardizate: Majoritatea cântărilor medievale au urmat moduri ritmice care au adus o sensibilitate uniformă epocii medievale. Aceste moduri au fost codificate în textul teoriei muzicale din secolul al XIII-lea *De Mensurabili Musica* de **Johannes de Garlandia**.

În secolul al XI-lea, teoreticianul muzicii italiene Guido d'Arezzo a dezvoltat un portativ cu patru linii - un precursor al portativului modern cu cinci linii. Spre sfârșitul epocii medievale, compozitorul **Philippe de Vitry** și mișcarea franceză **Ars Nova** au contribuit la transformarea notării în forma utilizată la începutul Renașterii.

Troubadours și Findères :

Unele dintre cele mai proeminente muzici seculare din perioada medievală au fost interpretate de trubaduri și trouvères. Trubadurii erau muzicieni călători care își însoțeau propriul cântat cu instrumente cu coarde, cum ar fi lăute, dulcimere, viele, psaltiri. Trubadurii au fost deosebit de populari în secolul al XII-lea. *Trouvères* erau poet-muzicieni care aparțineau de obicei nobilimii.

Au cântat într-un dialect francez vechi numit *limba ochiului*.

Muzică instrumentală limitată:

Un procent covârșitor al canonului medieval este muzica vocală, dar muzica instrumentală a fost compusă pentru o gamă largă de instrumente muzicale. Acestea includ instrumente de lemn, cum ar fi flautul, naiul, instrumente cu coarde precum lăuta, dulcimerul, psaltirul, cetara și instrumente de alamă precum *sackbut* (asemănător cu trombonul modern).



În secolul al XIV-lea, în parte din cauza declinului puterii politice a bisericii, cadrul în care se produceau noile evoluții muzicale s-a mutat din domeniul sacru în cel laic, de la biserică la curte. Această schimbare a dus, la rândul său, la un nou accent pe muzica instrumentală și pe interpretare. Pe axa timpului vocile joase au început să fie lungi, dificil de intonat, astfel că, textele lor (de doar câteva silabe) deveneau fără sens. Acum, pe măsură ce prinții seculari deveneau din ce în ce mai importanți patroni ai compozitorilor și interpreților - o situație care va continua până în secolul al XVIII-lea - muzica seculară și instrumentală va înflori. Muzica polifonică a bisericii a fuzionat cu arta poetică a trubadurilor; cei mai importanți doi compozitori ai epocii au fost organistul orb florentin **Francesco Landini** și poetul francez **Guillaume de Machaut**, canonic de Reims. Cea mai mare parte a muzicii acestor compozitori pare să fi fost destinată interpretării combinate vocal-instrumentale, deși acest lucru este rareori indicat în mod expres în manuscrise. Compozitorii medievali nu aveau probabil așteptări rigide în ceea ce privește mijloacele de interpretare. Până în secolul al XVII-lea, și chiar până în secolul al XIX-lea în cazul interpretării domestice, alegerea instrumentelor a fost probabil dependentă de interpreții disponibili, și de instrumentele lor. Cu toate acestea, multe surse indică faptul că muzicienii medievali aveau tendința de a separa instrumentele în două grupuri, robuste și catifelate (haut și bas sau, în general, suflători și coarde) spre a prefera sonorități contrastante în cadrul acestor grupuri și pentru o diferențiere a părților individuale. Muzica în aer liber sau de ceremonie se interpreta cu instrumente cu sunet intens ca de exemplu: fluier, bombardă (instrument breton, o trompetă din lemn, conică cu sunet puternic), trombon, orgă; iar muzica de cameră, cu instrumente cu sunete mai delicate: (lăută, vioară, flaut, harpă).



Menestrellii - Muzica stradală

Adrian Grauenfels



O parte importantă a muzicii medievale era interpretată de nomazi numiți menestrelli în Italia sau trubaduri în Franța.

Versul fără muzică este ca o moara fără apă - spunea *Folquet de Marsilia* trubadurul pomenit de Dante în opera sa *Paradisul*. În evul mediu poezia era gustată de public, iar versurile erau cântate de menestrelli care se acompaniau cu viola sau lira. La sărbători erau invitați menestrelli care cântau *Chansons de geste* (cântece despre fapte eroice), balade și romane cavalierești, recitau povești, fabule, dansau și uimeau spectatorii cu jonglerii și scamatorii.

Puține lucruri se cunosc despre viața menestrelilor. Se știe că în anul 1000 s-a ținut la *Fecamp* în Normandia o întâlnire la care au venit mulți muzicieni nomazi.

Idea era de a schimba muzică și trucuri, de a învăța noi tehnici artistice cu care să-și îmbogățească repertoriul.

Un text vechi descrie activitatea menestrelilor la o nuntă în Provence:

S-au ridicat menestrelii, fiecare cerând să fie ascultat, instrumentele lor sunau în multe voci. Unul a cântat Balada Trifoiului, altul despre îndrăgostiții fideli, altul o baladă scrisă de Ivan... Fiecare cânta cât putea mai bine, iar zgomotul instrumentiștilor producea un mare tumult...

În secolul XI cei ce se ocupau cu muzica nu erau de viță nobilă ca majoritatea trubadurilor sau truverilor de mai târziu. Nobilimea feudală a preluat muzica rapsodică și arta declamării, spre finele secolului al XIII-lea ea apare în acest context ca o artă complet formată. Era cântată la turniruri, unde cavalerii câștigau inima frumoaselor doamne cântând balade alături de menestrelii care însuflețeau petrecerile. Tot în această perioadă apare obiceiul întrecerilor muzicale. Muzica laică era influențată de litanii religioase. Melodiile simple erau folosite pentru *Chansons de geste*, dar versurile și ritmurile poeziei de atunci aminteau melosul bisericesc. Desigur subiectele erau diferite. Regretabil, nu s-a păstrat muzica unei epopei celebre numită *Cântecul lui Roland*. Este o narațiune în franceza veche, cu multe episoade și treceri bruște între ele. Plasată în timpul lui **Carol cel Mare**, *Cântecul lui Roland* este o epopee plină de acțiune, scopul fiind să-l pomenească pe eroul **Roland** și să-i îmbărbăteze pe luptători.

Un menestrel celebru, **Taillefer**, era mim și cântăreț dar și actor, renumit pentru declamația sa iscusită. El povestește despre campania regelui Carol în nordul Spaniei, dusă timp de șapte ani, contra sarazinilor păgâni. Roland, nepotul lui Carol, conduce ariergarda în timp ce Carol în fruntea armatei sale traversează Pirineii.

Trădat de o rudă, Roland este atacat lângă Roncevaux de o puternică oaste dușmană. Ariergarda este nimicită iar Roland înainte de a muri sună cornul de fildeș chemându-l din depărtare pe unchiul său care se întoarce cu armata.

Menestrelii păstrau manuscrise epice mai lungi în desagii de piele purtați în spate, dar aceste manuscrise nu conțineau decât text, cel mult o notație primitivă a intonației. La finele fiecărei strofe se făcea o scurtă pauză menită să relaxeze atenția publicului care se concentrase asupra cuvintelor.

Uneori se introducea un scurt pasaj instrumental cântat de violă sau liră. Intenția era să se sublinieze cuvintele poemului epic, muzica rămând un element secundar.

Se cunoaște o mostră autentică de *chanson de geste* dintr-o piesă pastorală scrisă de **Adam de la Halle** în secolul XIII: un personaj comic prezintă o melodie formată din două părți care se repeta alternativ la finele fiecărei strofe. Principiul refrenului apare și într-un cântec dintr-o poveste franceză cântată (*chante-fable*) numită *Aucassin și Nicolette*. Scrisă cu un secol mai târziu se aseamăna cu un *chanson de geste* dar printre strofe se cântau 8 măsuri ale melodiei, cuvintele fiind mereu altele.

Refrenul (ultimele 3 măsuri) era plasat între versuri, și cântat de un instrument, la sfârșitul piesei. Simplitatea melodică nu putea reține atenția publicului.

Interesul era stârnit de povestea epică și de felul în care îl prezenta menestrelul, mimica, gesturile și inflexiunile vocii sale erau apreciate.

Pictură pentru cântecul lui Roland



În Evul Mediu, tradițiile muzicale au fost păstrate vii de biserică și de materialul cântat și interpretat de menestrelți rătăcitori. Tradiția rugăciunilor și psalmilor cântați se întinde până în umbra civilizației timpurii. Aceste cântări sacre erau adesea însoțite de instrumente. În sinagogă, însă, rugăciunile cântate erau adesea fara acompaniament.

Chiar și în rugăciunile propriu-zise, versul ritmat a cedat locul prozei. Excluderea femeilor, cântatul la unison și excluderea

instrumentelor au servit la stabilirea unei diferențieri clare între performanța muzicală din sinagogă și cea de pe stradă.

Tradiția performanței muzicale a Bisericii Creștine a luat naștere din tradiția liturgică a iudaismului. Formulele melodice pentru cântarea psalmilor și recitarea cântată a altor pasaje scripturale se bazează în mod clar pe modelele ebraice.

În Renaștere, s-au dezvoltat polifonia (combinarea mai multor linii vocale simultane) și primii precursori ai tonalității moderne (organizarea muzicii în jurul unui sunet central sub formă de moduri). Fluxul lin al contrapunctului liturgic renescentist (polifonia) și ritmurile vioaie ale muzicii de dans seculare renescentiste au dat naștere unor modele *sui generis* perpetuate în etapele de după perioada Renașterii.

În perioada Barocului, interpretul a apărut în centrul atenției. Sporirea rolului muzicianului și inventarea unor gesturi din ce în ce mai dramatice pentru a demonstra abilitățile interpreților s-au combinat cu un rafinament constant în construcția instrumentelor muzicale.

În perioada Barocului a avut loc reducerea materialului muzical la două tonalități, cea majoră și minoră, și apar primele eforturi de a compune forme muzicale mari (operă, oratoriu, și concert).

Este remarcabil faptul că gama sonoră temperată a devenit predominantă în muzica instrumentală în perioada Barocului. Într-o gamă sonoră temperată octava este împărțită într-un număr egal de intervale, numite semitonuri. În practică, acest număr este 12. Gama temperată a fost folosită pentru instrumentele cu claviatură - o evoluție care a avut un efect deosebit asupra naturii limbajului muzical.

În perioada rococo sau clasică care a urmat, textura contrapunctică elaborată a muzicii din perioada Barocului a făcut loc unei muzici cu o diferențiere subtilă, conturată printr-o linie melodică predominantă cu acompaniment, adesea bazată pe materiale populare simple. Muzica circula liber nu numai la curți dar și prin popor, la chefuri, sărbători, bălciuri sau apariții comandate de cei înstăriți.

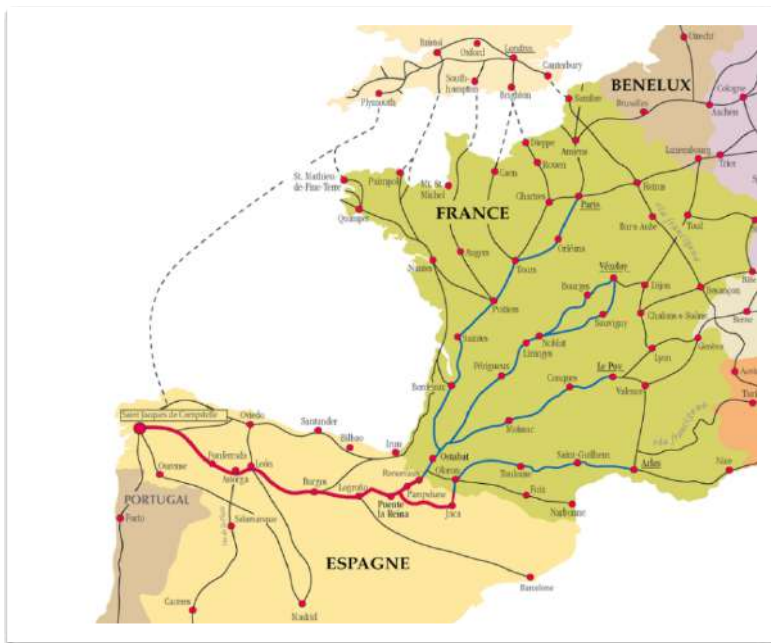
Vielle



Thibaut de Champagne zis Șansonetistul (1201-1253) face parte din familia nobililor Champagne; a devenit regele Navarrei între 1234-1253. Thibaut era cunoscut sub porecla de *Trubadurul* - datorită talentului său de poet.

În 1238, a condus cruciada baronilor în Țara Sfântă. În ciuda înfrângerii sale, certurile dintre musulmani i-au permis să semneze un acord de pace și să obțină Ierusalimul, Betleemul și Ashkelonul pentru creștini. S-a întors din cruciadă la sfârșitul anului 1240 și și-a petrecut o mare parte a domniei sale călătorind continuu între Navarra și Champagne. Navarra și capitala sa Pamplona erau așezate pe drumul spre Santiago de Compostela, capitala Galiciei, în nord-vestul Spaniei. Faima orașului își are originea în sanctuarul Sfântului Iacob cel Mare (în prezent Catedrala din Santiago de Compostela), ca destinație finală a Drumului Sfântului Iacob,

o importantă rută de pelerinaj catolic practică încă din secolul al IX-lea.



Profitând de poziția sa pe drumul spre Santiago, muzica de toate felurile a înflorit la curtea sa, care era legată de curtea papală de la Avignon, precum și de cea de la Paris.

Thibaut este cunoscut ca trubadur nu numai pentru că îi plăcea să scrie, ci și pentru că poemele sale cântate erau de un merit excepțional.

*Thibaut de Champagne: “Domnii, știu cine va pleca sau nu”, interpretat de **René Zosso**, născut la Geneva în 1935, dintr-un tată elvețian, și o mamă armeană, a fost un cântăreț elvețian specializat în muzica medievală.*
A murit la 31 iulie 2020.





Guillaume de Machaut

Albumul Motete, Balade, Virelais, Rondouri

Adrian Grauenfels

Acest album a fost înregistrat în 1956 și este probabil una dintre primele înregistrări audio cu materiale de muzică medievală.

El face parte din vasta discografie a lui **Thomas Binkley** (1932-1995): muzician, muzicolog și profesor la *Schola Cantorum Basilensis*, care cântă la lăută în acest disc.

Cântecele din această înregistrare veche sunt fascinante, probabil datorită stilului cântăreților și a bunului gust în producție, cu adevărat departe de producțiile moderne, *comerciale*. Cântecele sunt toate de **Guillaume de Machaut**, care a scris foarte multă muzică de toate genurile. Pe disc apar rondoul și motetul ca forme muzicale vocale. Teoreticianul **Johannes de Grocheo**, de la sfârșitul secolului al XIII-lea, credea că motetul *nu trebuie celebrat în prezența oamenilor de rând, deoarece aceștia nu-i observă subtilitatea și nici nu sunt încântați să-l audă, ci în prezența celor educați și a celor care caută subtilități în artă*.

Mai apar: *Balada*, *cântece de dans* utilizate pe scară largă în poezia și cântecul popular; *Lai*, un poem liric narativ scris în cuplete octosilabice care tratează adesea povestiri de aventură și romantism și *Virelai*, o formă de cântec, de obicei cu trei strofe și un refren care este enunțat înainte de primul vers și din nou după fiecare strofă.

Muzică franceză

*Contralto - Jantina Noorman lăută - Thomas Binkley Tenor
- Richard Krause Vielle - Jack Hunter, Sterling Jones*



<https://www.youtube.com/watch?v=M4ae4xeaeb4>

Miniatură franceză din secolul al XIV-lea, - O scenă alegorică în care Natura îi oferă lui Machaut trei dintre copiii ei - Sensul, Retorica și Muzica.



Guillaume de Machaut, (n. 1300 și mort la Reims în 1377), a fost compozitor și scriitor francez din secolul al XIV-lea. În calitate de cleric erudit și maestru al artelor, și-a lăsat amprenta asupra artelor europene timp de cel puțin un secol. Nu se știe nimic sigur despre primii săi douăzeci de ani, în afară de faptul că a primit ordine minore la o vârstă fragedă. Probabil că a fost educat la Reims, unde a întâlnit mari demnitari.

În 1324 a compus prima sa lucrare cunoscută, motetul *Bone Pastor Guillaume*, dedicat noului arhiepiscop de Reims Guillaume de Trie.

Între 1323 și 1346 a fost angajat ca secretar al lui **Ioan I-ul** al Boemiei, alături de care a dobândit dragostea pentru șoimărit, cavalerism și aventură. În 1346, regele Ioan I a fost ucis în bătălia de la Crécy, iar Guillaume de Machaut a intrat

în slujba mai multor domni, printre care fiica fostului său stăpân, **Bonne de Luxembourg** (pentru care a scris *Remède de Fortune* și un motet) în 1347, apoi **Carol al II-lea de Navarra**, numit și **Charles le Mauvais** (pentru care a scris *Confort d'Ami*) între 1349 și 1357.

A servit și pe fiii lui Bonne: **Jean de Berry** din 1357, **Philippe le Hardi** și **Charles**, duce de Normandia, care va deveni regele **Carol al V-lea** în anul 1364. În acest fel, el s-a plasat sub protecția prinților și a pretins să fie atât poet de curte, cât și artist individual.

Kyrie de la Messe de Nostre Dame
composée par Guillaume de Machaut,
vers 1350



Perioada Renașterii

Adrian Grauenfels



Conceptul de improvizație ca o simplă subcategorie în cadrul practicii de interpretare a putut apărea abia după inventarea tiparului muzical, care a avut la început un efect puțin vizibil asupra interpretării. Ornamentarea muzicii polifonice a continuat și s-a intensificat în secolul al XVI-lea în interpretarea instrumentală, vocală și combinată, laică și sacră. Mai târziu în secolul al XVI-lea, muzica liturgică a devenit din nou mai puțin complicată în urma Conciliului de la Trento, care a ordonat ca slujbele să fie cântate *clar și la viteza potrivită* și cântarea să fie constituită *nu pentru a oferi plăcere deșartă urechii, ci în așa fel încât cuvintele să fie înțelese clar de toți*. Tipărirea muzicii a fost la început prea costisitoare pentru a modifica serios structura socială a interpretării muzicale; tradițiile de ostentație și exclusivitate întruchipate în muzica scrisă de **Guillaume Dufay** pentru curtea burgundă de la începutul secolului al XV-lea au fost

continuate în magnificele instituții muzicale ale prinților și papilor Renașterii italiene. Există documente detaliate ale festivităților muzicale elaborate organizate cu ocazia nunților și botezurilor puternicei familii florentine Medici. Tipărirea a sporit atât răspândirea, cât și supraviețuirea acestor lucrări; dar, la fel ca și *chanson-ul* burgund și spre deosebire de *chanson-ul* parizian contemporan, care a fost turnat într-un tipar mai popular, acestea erau totuși destinate în primul rând unui grup select de interpreți pretențioși.

Tipărirea, atât a muzicii, cât și a cărților, documentează dezvoltarea și sofisticarea tot mai mare a muzicii instrumentale în secolul al XVI-lea. Descrierile tipărite ale instrumentelor datează din secolul al XVI-lea. Discuțiile lor despre acordaj și tehnică au fost adoptate de muzicienii profesioniști și neprofesioniști deopotrivă. A existat o tendință tot mai mare de a construi instrumente în familii (consorții întregi de timbru omogen, înalte, medii și joase), o tendință poate legată de expansiunea recentă la ambele capete ale scalei muzicale: având mai mult spațiu disponibil, părțile contrapunctice nu se mai încrucișau atât de frecvent și nu mai aveau nevoie de diferențierea oferită de timbrurile puternic contrastante ale *consortului frânt* medieval.

Cantica Symphonia
G. Dufay: Vocal Music
(Quadrivium)



Nuper Rosarum Flores... (Trandafirul înflorit de curând), este un motet compus de **Guillaume Dufay** pentru consfințirea catedralei din Florența la 25 martie 1436, cu ocazia finalizării cupolei construite sub instrucțiunile lui **Filippo Brunelleschi**.

Cei doi tenori care definesc construcția piesei, se bazează ambii, pe o melodie gregoriană *cantus firmus* preluată dintr-un psalm cântat, în timp ce preotul se apropia de altar pentru *Euharistie* (sau *consfințirea bisericilor*): *Terribilis est locus iste* (*Grozav este acest loc, Geneza 28:17*), la o cvintă distanță și cu configurații ritmice diferite, întrepătrunse. Titlul piesei provine chiar de la numele catedralei: *Santa Maria del Fiore*, sau Sfânta Maria a Florilor. Versurile de început ale textului lui Dufay se referă la darul făcut de **Papa Eugene al IV-lea** catedralei, și orașului Florența, un trandafir de aur pentru a decora altarul principal.



Spania

*Ilustrație din manuscrisul Cantigas de Santa Maria. Cantigas de Santa Maria (Cântece către Fecioara Maria) sunt manuscrise scrise în galiciană-portugheză, cu notație muzicală, în timpul domniei lui **Alfonso X El Sabio** (1221-1284) și reprezintă una dintre cele mai mari colecții de cântece monodice (solo) din Evul Mediu.*



Isidor din Sevilla a scris despre muzica locală în secolul al VI-lea. Influențele sale erau predominant grecești, dar a fost un gânditor original și a înregistrat unele dintre primele detalii despre muzica timpurie a bisericii creștine. A rămas faimos în istoria muzicală pentru că a declarat că nu era posibil să se noteze sunetele, o afirmație care a dezvăluit ignoranța sa cu privire la sistemul de notare din Grecia antică, sugerând că aceste cunoștințe s-au pierdut odată cu căderea Imperiului Roman.

Maurii din Al-Andalus erau de obicei relativ toleranți față de creștinism și iudaism, în special în primele trei secole ale lungii lor prezențe în peninsula Iberică, timp în care muzica creștină și evreiască a continuat să înflorească. Notăția muzicală a fost dezvoltată în Spania încă din secolul al VIII-lea (așa-numitele neume vizigote) pentru a nota cântecele și alte muzici sacre ale bisericii creștine, dar această notație obscură nu a fost încă descifrată de cercetători și ele există doar în mici fragmente. Muzica bisericii creștine medievale timpurii din Spania este cunoscută, sub numele de *cântecul mozarabic*, care s-a dezvoltat în mod izolat înainte de invazia islamică și nu a fost supusă impunerii de către papalitate a cântecului gregorian ca standard în jurul epocii lui **Carol cel Mare**, moment în care armatele musulmane au cucerit cea mai mare parte a peninsulei iberice. Pe măsură ce *reconquista* creștină a progresat, aceste cântări au fost înlocuite aproape în întregime cu standardul gregorian, odată ce Roma a recăpătat controlul bisericilor iberice. Se presupune că stilul cântecelor populare spaniole din acea perioadă a fost puternic influențat de muzica maurilor, în special în sud, dar, întrucât o mare parte a țării vorbea încă diverse dialecte latine în timp ce se afla sub dominație maură, (cunoscute astăzi sub numele de mozarabă), stilurile muzicale populare anterioare din perioada preislamică au continuat să existe în mediul rural, unde trăia cea mai mare parte a populației, la fel cum cântecul mozarabic a continuat să înflorească în biserici. La curțile regale creștine ale reconchistadorilor, muzica, precum *Cantigas de Santa Maria*,

reflectă, de asemenea, influențe maure. Alte surse medievale importante includ colecția *Codex Calixtinus* din Santiago de Compostela și *Codex Las Huelgas* din Burgos.

La începutul Renașterii, **Mateo Flecha el Viejo** și dramaturgul castilian **Juan del Encina** s-au numărat printre principalii compozitori din perioada post-Ars Nova. Cărțile de cântece renaștentiste au inclus *Cancionero de Palacio*, *Cancionero de Medinaceli*, *Cancionero de Upsala* (păstrat în biblioteca Carolina Rediviva), *Cancionero de la Colombina* și, mai târziu, *Cancionero de la Sablonara*. Organistul **Antonio de Cabezón** se remarcă prin compozițiile și măiestria sa la claviatură.



Codex Las Huelgas, un manuscris muzical spaniol medieval, în jurul anului 1300 e.n.

Un stil vocal polifonic de la începutul secolului al XVI-lea dezvoltat în Spania a fost strâns legat de cel al compozitorilor franco-flamanzi. Fuziunea acestor stiluri a avut loc în perioada în care Sfântul Imperiu Roman și Burgundia făceau parte din stăpânirile lui **Carol I** (rege al Spaniei între 1516 și 1556),

deoarece compozitori din nordul Europei vizitau Spania, iar spaniolii nativi călătoreau în interiorul imperiului, care se extindea până în Țările de Jos, Germania și Italia. Muzica compusă pentru *vihuela* (un instrument cu coarde predecesorul chitarei) de **Luis de Milán**, **Alonso Mudarra** și **Luis de Narváez** a fost una dintre principalele realizări ale perioadei.



Aragonezul **Gaspar Sanz** a fost autorul primei metode de învățare a chitarei. Printre compozitorii spanioli din Renaștere se numără **Francisco Guerrero**, **Cristóbal de Morales** și **Tomás Luis de Victoria** (perioada târzie a Renașterii), toți petrecându-și o parte semnificativă a carierei la Roma. Despre acesta din urmă se spune că a atins un nivel de perfecțiune polifonică și intensitate expresivă. Majoritatea compozitorilor spanioli s-au întors acasă din călătoriile în străinătate la sfârșitul carierei pentru a răspândi cunoștințele lor muzicale în țara natală sau, la sfârșitul secolului al XVI-lea, pentru a servi la curtea lui **Filip al II-lea**.

La sfârșitul secolului al XVII-lea, cultura muzicală a Spaniei era în declin și avea să rămână așa până în secolul al XIX-lea. Clasicismul în Spania, atunci când a apărut, a fost inspirat de modelele italiene, ca în lucrările lui **Antonio Soler**. **Juan Crisóstomo Arriaga**, care a avut o viață scurtă, este acreditat ca fiind principalul inițiator al simfonism-ului romantic în Spania.

Deși muzica simfonică nu a fost niciodată prea importantă în Spania, compozitorii locali au scris muzică de

cameră, muzică instrumentală solo (în principal chitară și pian), muzică vocală și de operă (atât opera tradițională, cât și versiunea spaniolă a *Singspielului*). *Zarzuela*, o formă autohtonă de operă care include dialoguri vorbite este un gen muzical laic, care s-a dezvoltat la mijlocul secolului al XVII-lea, înflorind după 1850. **Francisco Asenjo Barbieri** a fost o figură cheie în dezvoltarea zarzuelei romantice, în timp ce compozitori de mai târziu, precum **Ruperto Chapí**, **Federico Chueca** și **Tomás Bretón**, au adus genul la apogeul său de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Printre cei mai importanți compozitori de *zarzuela* din secolul al XX-lea se numără **Pablo Sorozábal** și **Federico Moreno Torroba**.

Fernando Sor, **Dionisio Aguado**, **Francisco Tárrega** și **Miguel Llobet** sunt cunoscuți ca fiind compozitori de muzică pentru chitară.

Francisco de Asís Tárrega y Eixea (1852 - 1909) a fost compozitor și chitarist clasic spaniol din perioada romantică.

Tárrega s-a născut în Villarreal, provincia Castellón, Spania. Se spune că tatăl lui Francisco cânta la chitară flamenco și alte câteva stiluri muzicale; când tatăl său era plecat să lucreze ca paznic la Mănăstirea San Pascual, copilul lua chitara tatălui său și încerca să producă sunetele frumoase pe care le auzise. Porecla lui Francisco în copilărie era *Quiquet* (chiștoc).

În copilărie, a fugit de bonă sa și a căzut într-un canal de irigații și s-a rănit la ochi. De teamă că fiul său și-ar putea pierde complet vederea, tatăl său a mutat familia la Castellón de la Plana pentru a urma cursuri de muzică, deoarece ca muzician, ar putea să-și câștige existența, chiar dacă ar fi orb. Ambii săi primii profesori de muzică, **Eugeni Ruiz** și **Manuel González**, erau orbi.

Memories of Alhambra

Francisco Tárrega

David Russell (născut în 1953 la Glasgow)

este un chitarist clasic. Cântă la chitarele

Matthias Dammann. Cunoscut pe scară largă pentru tonul său aproape impecabil și repertoriul său divers, Russell este unul dintre cei mai distinși și mai realizați chitariști clasici din lume.



Literatura distinsă, selectă pentru vioară a fost creată de **Pablo Sarasate** și **Jesús de Monasterio**.

Creativitatea muzicală s-a mutat în principal în domenii ale muzicii populare până la renașterea naționalistă de la sfârșitul epocii romantice. Printre compozitorii spanioli din această perioadă se numără **Felipe Pedrell**, **Isaac Albéniz**, **Enrique Granados**, **Joaquín Turina**, **Manuel de Falla**.

Virtuozi spanioli moderni la chitară:

Paco de Lucia –

Entre dos aguas (1976)





Josquin des Prez, (1450 - 1521), adesea numit simplu Josquin, a fost compozitor francez al Renașterii. A fost cel mai faimos compozitor european între **Guillaume Dufay** și **Giovanni Pierluigi da Palestrina**, considerat de obicei figura centrală a Școlii franco-flamande. Josquin este primul maestru al stilului renascentist de muzică vocală polifonică care a apărut în timpul vieții sale.

În timpul secolului al XVI-lea, Josquin a dobândit reputația de cel mai mare compozitor al epocii, măiestria sa în tehnică și expresie fiind universal imitată și admirată. Scriitori atât de diferiți precum **Baldassare Castiglione** și **Martin Luther** au scris despre reputația și faima sa, Luther declarând că *Este stăpânul notelor, care trebuie să facă ce vrea el; ceilalți compozitori trebuie să facă ce vor notele*. **Gioseffo Zarlino** (a fost un teoretician al muzicii și compozitor italian al Renașterii) a considerat că stilul său este cel care reprezintă cel mai bine perfecțiunea. Multe compoziții anonime i-au fost atribuite de copişti, probabil pentru a le crește vânzările. Mai mult de 370 de lucrări îi sunt atribuite; abia după apariția

studiilor analitice moderne, unele dintre aceste atribuiri au fost contestate și s-au dovedit a fi greșite, pe baza caracteristicilor stilistice și a dovezilor de fals din manuscrise. În ciuda renumelui lui Josquin, care a dăinuit până la începutul epocii Baroce și reînviat în secolul al XX-lea, biografia sa este obscură și nu se știe aproape nimic despre personalitatea sa. Singura lucrare care a supraviețuit și care ar putea fi de mâna sa este un graffîti pe peretele Capelei Sixtine și se cunoaște o singură mențiune contemporană despre personajul său.

Josquin a scris muzică sacră, și laică, în toate formele vocale semnificative ale vremii, inclusiv slujbe, motete, chansons și frottole. În timpul secolului al XVI-lea, a fost lăudat pentru darul său melodic. În epoca modernă, cercetătorii au încercat să stabilească detaliile de bază ale biografiei sale și au încercat să definească caracteristicile cheie ale stilului său pentru a corecta atribuiri greșite.

Acest lucru s-a dovedit a fi dificil, deoarece Josquin a scris uneori într-un stil auster, lipsit de ornamentație, iar alteori a compus muzică ce necesita o virtuozație considerabilă.

Heinrich Glarean scria în 1547 că Josquin nu era doar un *magnific virtuos* (textul latin poate fi tradus și prin *exhibiționist*), ci și capabil să fie unul *batjocoritor*, folosind satira în mod eficient.

Josquin Des Prez : Ave Maria, Virgo Serena



*Giovanni Pierluigi da Palestrina
(1525 - 1594), Missa Papae Marcelli.
The Tallis Scholars, Peter Phillips,
director.*



În timp ce în ultimii ani studiile s-au axat pe eliminarea muzicii din *Canonul Josquin* (inclusiv a unora dintre cele mai faimoase piese ale sale) și pe atribuirea ei din nou contemporanilor săi, muzica rămasă reprezintă unele dintre cele mai faimoase și mai durabile piese ale Renașterii. Se cunosc puține lucruri despre primii ani de viață ai lui Josquin. Multe dintre ele sunt deducții și speculații, deși numeroase indicii au apărut din operele sale și din scrierile compozitorilor, teoreticienilor și scriitorilor contemporani din generațiile următoare. Josquin s-a născut în zona controlată de ducii de Burgundia, fie în Hainaut (Belgia de astăzi), fie imediat peste graniță, în Franța de astăzi, deoarece de mai multe ori în viața sa a fost clasificat din punct de vedere juridic ca francez (de exemplu, atunci când și-a făcut testamentul).

În jurul anului 1466, probabil la moartea tatălui său, Josquin a fost numit de unchiul și mătușa sa, Gille Lebloitte dit Desprez și Jacque Banestonne, moștenitor al acestora. În testamentul lor, numele de familie al lui Josquin este Lebloitte.

Potrivit unei relatări a lui **Claude Héméré**, prieten și bibliotecar al cardinalului Richelieu, a cărui mărturie datează încă din 1633 și care a folosit registrele bisericii colegiale din Saint-Quentin, Josquin a devenit copil de cor alături de prietenul și colegul său, compozitorul franco-flamand **Jean Mouton**, la biserica regală din Saint-Quentin, în jurul anului 1460.

Prima înregistrare certă a angajării lui Josquin datează din 19 aprilie 1477 și arată că era cântăreț la capela lui **René**, Duce de Anjou, în Aix-en-Provence.

A rămas acolo cel puțin până în 1478. Nu există mărturii certe ale mișcărilor sale pentru perioada martie 1478 - 1483, dar dacă a rămas în slujba lui René s-a transferat la Paris în 1481, împreună cu restul capelei. Unul dintre primele motete ale lui Josquin, *Misericordias Domini in aeternum cantabo*, sugerează o legătură directă cu **Ludovic al XI-lea**, care a fost

rege în această perioadă.

În 1483, Josquin s-a întors la Condé pentru a-și revendica moștenirea de la mătușa și unchiul său, care este posibil să fi fost uciși de armata lui Ludovic al XI-lea în luna mai 1478, când au asediat orașul.

Milano

Perioada cuprinsă între 1480 și 1482 i-a nedumerit pe biografi; există dovezi contradictorii care sugerează fie că Josquin se afla încă în Franța, fie că se afla deja în serviciul familiei Sforza, mai exact la Ascanio Sforza, care fusese alungat din Milano și care a locuit temporar în Ferrara sau Napoli. Reședința în Ferrara în jurul anilor 1503-04 ar putea explica *Missa Hercules dux Ferrariae*, compusă pentru **Ercole d'Este**. Josquin a petrecut o parte din acea perioadă în Ungaria, pe baza unui document roman de la mijlocul secolului al XVI-lea care descrie curtea maghiară în acei ani și care îl include pe Josquin ca fiind unul dintre muzicienii prezenți.

În timp ce se afla în slujba familiei Forza, a făcut una sau mai multe călătorii la Roma și, posibil, și la Paris; în timp ce se afla la Milano, a făcut cunoștință cu **Franchinus Gaffurius**, care era maestro di cappella al catedralei din Milano.



*Kyrie din Missa de Beata Virgine, o lucrare târzie.
Roma, Biblioteca Apostolică a Vaticanului*

Roma

Din 1489 până în 1495, Josquin a fost membru al corului papal, mai întâi sub papa **Inocențiu al VIII-lea**, iar mai târziu sub papa **Borgia Alexandru al VI-lea**. Este posibil ca el să fi mers acolo ca parte a unui schimb de cântăreți cu **Gaspar van Weerbeke**, care s-a întors la Milano în aceeași perioadă. În timp ce se afla acolo, este posibil ca el să fi fost cel care și-a gravat numele pe peretele Capelei Sixtine; un *JOSQUIN* a fost scos la iveală de muncitorii care au restaurat capela în 1998. Pentru că tradiția permitea cântăreților să-și graveze numele pe pereți, iar sute de nume au fost înscrisionate acolo în perioada cuprinsă între secolele al XV-lea și al XVIII-lea, se consideră că este foarte probabil ca graffiti-ul să fie al lui Josquin - și dacă este așa, ar fi singurul său autograf care a supraviețuit. Stilul de maturitate al lui Josquin a evoluat în această perioadă; așa cum la Milano a absorbit influența muzicii laice italiene, la Roma și-a rafinat tehnicile de muzică sacră. Câteva dintre motete au fost datate în anii petrecuți la capela papală.

Plecarea din Roma: Milano și Franța

În jurul anului 1498, Josquin a reintrat, în serviciul familiei **Sforza**, după cum reiese dintr-un schimb de scrisori între familiile **Gonzaga** și Sforza.

Nu a rămas mult timp la Milano, deoarece în 1499 **Ludovic al XII-lea** a capturat Milano în invazia sa în nordul Italiei și i-a întemnițat pe foștii angajatori ai lui Josquin. În această perioadă, Josquin s-a întors în Franța, în jurul sfârșitului secolului al XVI-lea. Înainte de a pleca din Italia, a scris una dintre cele mai faimoase compoziții laice ale sale, *frottola El grillo* (Greierele), precum și *In te Domine speravi* (Mi-am pus speranța în tine, Doamne), bazată pe Psalmul 30. Această din urmă compoziție poate fi o referință voalată la reformatorul religios **Girolamo Savonarola**, care a fost ars pe rug la

Florența în 1498 și pentru care Josquin pare să fi avut o venerație specială.

Unele dintre compozițiile lui Josquin, cum ar fi *Vive le roi*, au fost date provizoriu în perioada din jurul anului 1500, când se afla în Franța.

Un motet, *Memor esto verbi tui servo tuo* (*Adu-ți aminte de promisiunea făcută servitorului tău*), a fost, (potrivit lui **Heinrich Glarean** care scria în *Dodecachordon* din Basel-1547), compus ca o atenționare blândă pentru rege de a-și ține promisiunea referitoare la un beneficiu lui Josquin, pe care regele uitase să o respecte. Potrivit lui Glarean, faptul că i-a atras atenție regelui într-o formă delicată, a funcționat: curtea a aplaudat, iar regele i-a acordat lui Josquin beneficiul promis. După ce l-a primit, Josquin ar fi scris un motet pe textul *Benefecisti servo tuo, Domine* (Doamne, te-ai purtat cu grație cu servitorul tău) pentru a-și arăta recunoștința față de rege.

Ferrara

Ercole I d'Este a fost un patron important al artelor în timpul Renașterii italiene; la el a fost angajat **Josquin** între anii 1503 și 1504. **Josquin** a rămas în serviciul lui **Ludovic al XII-lea** până în 1503, când ducele Ercole I de Ferrara l-a angajat pentru capela de acolo. Una dintre rarele mențiuni ale personalității lui Josquin supraviețuiește din această perioadă. Înainte de a-l angaja pe Josquin, unul dintre asistenții Ducelui **Ercole** i-a recomandat să-l angajeze pe **Heinrich Isaac**, deoarece era mai ușor de înțeles, mai sociabil, era mai dispus să compună la cerere și ar fi costat semnificativ mai puțin (120 de ducați față de 200) Ercole, totuși, l-a preferat pe Josquin. În timp ce se afla la Ferrara, Josquin a scris unele dintre cele mai faimoase compoziții ale sale, printre care motetul *Miserere mei Deus*, inspirat de viața lui **Savonarola**. Motetul a devenit unul dintre cele mai răspândite motete din secolul al XVI-lea. Motetul *Virgo salutiferi*; și, probabil, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, care sunt scrise pe un cantus firmus derivat din

literele muzicale ale numelui ducelui, o tehnică cunoscută sub numele de *sogetto cavato*.

Josquin nu a rămas mult timp în Ferrara. O epidemie de ciumă în vara anului 1503 a determinat evacuarea Ducelui și a familiei sale, precum și a două treimi din cetățeni, iar Josquin a plecat în luna aprilie a anului următor, pentru a scăpa de ciumă. Înlocuitorul său, **Jacob Obrecht**, a murit de ciumă în vara anului 1505, pentru ca în 1506 să fie înlocuit de **Antoine Brumel**, care a rămas până la desființarea capelei în 1510.

Retragerea la Condé-sur-l'Escaut

Josquin a plecat direct de la Ferrara - regiunea sa natală Condé-sur-l'Escaut, la sud-est de Lille, la granița de astăzi dintre Belgia și Franța. Acolo a devenit prepozit al bisericii colegiale Notre-Dame la 3 mai 1504, o mare instituție muzicală pe care a condus-o pentru tot restul vieții sale. În 1509, a deținut concomitent funcțiile de prepozit și maestru de cor la **Biserica colegială Saint Quentin**.

În ultimele două decenii ale vieții sale, faima lui Josquin s-a răspândit în străinătate odată cu muzica sa. Tehnologia nou dezvoltată a tiparului a făcut posibilă o largă diseminare a muzicii sale, iar Josquin a fost favoritul primilor tipografi. Una din primele publicații ale lui **Petrucchi**, și cea mai veche tipăritură de muzică a unui singur compozitor care a supraviețuit, a fost o carte cu slujbele lui Josquin pe care acesta a tipărit-o la Veneția în 1502. Această publicație a avut un succes suficient de mare pentru ca Petrucci să publice alte două volume cu slujbele lui Josquin, în 1504 și 1514.

Pe patul de moarte, Josquin a cerut să fie înscris pe listele de moștenire ca străin, pentru ca bunurile sale să nu treacă la Lorzii și Doamnele de Condé. Această mică dovadă a fost folosită pentru a demonstra că era francez prin naștere. În plus, el a lăsat o donație pentru interpretarea motetului său târziu, *Pater noster*, la toate procesiunile generale din oraș,

atunci când acestea treceau prin fața casei sale, oprindu-se pentru a pune pe altarul din piață o ostie închinată Sfintei Fecioare. Este posibil ca *Pater noster* să fi fost ultima sa lucrare.

Muzica pe timpul lui Josquin

Josquin a trăit într-o etapă de tranziție în istoria muzicii. Stilurile muzicale se schimbau rapid, datorită circulației muzicienilor între diferitele regiuni ale Europei. Mulți muzicieni din nord s-au mutat în Italia, inima Renașterii, atrași de patronajul nobilimii italiene pentru arte; în timp ce se aflau în Italia, acești compozitori au fost influențați de stilurile italiene și adesea au adus aceste idei cu ei în țara lor de origine. Liniile muzicale sinuoase ale generației **Ockeghem** (1), complexitatea contrapunctică a olandezilor și texturile omofonice ale laudelor italiene și ale muzicii laice au început să fuzioneze într-un stil unificat; într-adevăr, Josquin avea să fie figura de frunte în acest proces muzical, care a dus în cele din urmă la formarea unui limbaj muzical unanim acceptat printre cei mai cunoscuți compozitori numărându-se **Palestrina** și **Lassus**. Josquin a învățat meșteșugul în regiunea sa natală din nord, în Franța și apoi în Italia, când a mers la Milano și Roma. Primele sale lucrări sacre imită complexitatea contrapunctică și liniile ornamentate și melismatice (2) ale lui Ockeghem și ale contemporanilor săi,

(1) **Johannes Ockeghem** (1410-1497) a fost un celebru compozitor al școlii franco-flamande din ultima jumătate a secolului al XV-lea, fiind un reprezentant al Renașterii muzicale timpurii. În afară de activitatea de compozitor, era un bun cântăreț, dirijor de cor și profesor de muzică.

(2) *Melismă* - Motiv în care, pe o singură silabă din text, se intonează mai mult sunete.

dar în același timp dobândea o caracteristică italiană pentru muzica sa profană: la urma urmei, era înconjurat de muzică populară italiană la Milano.

Până la sfârșitul lungii sale cariere de creație, care s-a întins pe parcursul a aproximativ 50 de ani, Josquin a dezvoltat un stil simplificat în care fiecare voce a unei compoziții polifonice prezenta o mișcare liberă și lină.

O atenție deosebită era acordată stabilirii clare a textului, precum și potrivirii accentelor cuvintelor cu motivele muzicale (grija pentru prozodia corectă).

În timp ce alți compozitori au avut influență asupra dezvoltării stilului lui Josquin, în special la sfârșitul secolului al XV-lea, el însuși a devenit cel mai influent compozitor din Europa, mai ales după dezvoltarea tiparului muzical, care a coincis cu anii maturității sale și cu apogeul producției sale.

Multe dintre practicile *moderne* de compoziție muzicală se nășteau în epoca din jurul anului 1500. Josquin folosea pe scară largă *celule motivice* în compozițiile sale, fragmente melodice scurte, ușor de recunoscut, care treceau de la o voce la alta într-o textură contrapunctică. Josquin a scris în toate formele importante la acea vreme: mise, motete, chansons și frottole. El a contribuit chiar la dezvoltarea unei noi forme, *motetul-chanson*, din care a lăsat cel puțin trei exemple.

Catalogare

Dificultățile legate de întocmirea unei liste din lucrările lui Josquin nu pot fi subestimate. Din cauza prestigiului său imens la începutul secolului al XVI-lea, mulți scribi și editori nu au rezistat tentației de-a-i atribui lui Josquin lucrări anonime sau false. Editorul german Georg Forster a rezumat admirabil situația în 1540 când a scris: *Îmi amintesc că un anumit om eminent spunea că, acum că Josquin a murit, scoate mai multe lucrări decât atunci când era în viață*. Astfel, autenticitatea multor lucrări este contestată din motive stilistice sau probleme cu sursele, sau ambele.



Claudio Monteverdi



Claudio Giovanni Antonio Monteverdi (1567 - 1643) a fost compozitor, instrumentist, dirijor de cor și preot italian. Compozitor de muzică laică, și sacră este considerat ca fiind o personalitate crucială de tranziție între Renaștere și Baroc.

S-a născut la Cremona, acolo și-a început studiile muzicale și a scris primele sale compoziții. Monteverdi și-a dezvoltat cariera mai întâi la curtea din Mantova (c. 1590-1613) apoi, până la moartea sa, în Republica Veneția, unde a fost *maestro di cappella* la basilica San Marco.

Scrisorile sale care au supraviețuit, oferă o perspectivă asupra vieții unui muzician profesionist în Italia acelei perioade, inclusiv asupra problemelor legate de venituri, patronaj și politică.

O mare parte din opusurile lui Monteverdi, s-au pierdut inclusiv multe lucrări de scenă. Muzica sa cunoscută include nouă volume de madrigale, lucrări religioase de mare anvergură, precum *Vespro della Beata Vergine* (Vecernie pentru Sfânta Fecioară) din 1610, și trei opere complete. Opera sa *L'Orfeo* (1607) este considerată ca fiind **prima operă** a

istoriei muzicii; spre sfârșitul vieții sale a scris lucrări pentru Veneția, printre care *Il ritorno d'Ulisse* și *L'incoronazione di Poppea*.

Deși a lucrat mult în tradiția polifoniei renaștentiste, așa cum reiese din madrigalele sale, a căutat drumuri noi în ceea ce privește forma și a început să folosească tehnica basso continuo, caracteristică Barocului. Deloc străin de controverse, el și-a apărât tehnicile uneori noi, ca elemente ale unei *seconda pratica*, în contrast cu stilul anterior mai ortodox, pe care l-a numit *prima pratica*. Uitate în mare parte în secolul al XVIII-lea și în cea mai mare parte a secolului al XIX-lea, lucrările sale au fost redescoperite la începutul secolului al XX-lea. În prezent, este recunoscut atât ca o influență semnificativă în istoria muzicii europene, cât și ca un compozitor ale cărui lucrări sunt interpretate și înregistrate adesea.

Monteverdi este descris de obicei ca fiind un compozitor *italian*, chiar dacă în timpul vieții sale conceptul de *Italia* exista doar ca entitate geografică. Deși locuitorii peninsulei aveau multe în comun în ceea ce privește istoria, cultura și limba, din punct de vedere politic, oamenii au cunoscut diferite niveluri de autoritate și jurisdicție. În primul rând, aceștia erau supuși conducătorilor locali ai orașelor-stați, familii puternice precum Gonzaga (conducătorii Ducatului de Mantua). Cremona, care făcea parte din Ducatul de Milano, a căzut sub controlul Imperiului Spaniol din 1559.

Cremona: 1567-1591

Monteverdi a fost botezat în biserica *Sf. Nazaro e Celso*, din Cremona, la 15 mai 1567. Registrul îi consemnează numele ca fiind *Claudio Zuan Antonio*, fiul lui *Messer Baldasar Mondeverdo*. A fost primul copil al farmacistului **Baldassare Monteverdi** și al primei sale soții **Maddalena** (născută **Zignani**); ei se căsătoriseră la

începutul anului precedent. Fratele său **Claudio Giulio Cesare Monteverdi** (n. 1573), avea să devină și el muzician. Cremona era aproape de granița Republicii Veneția și nu departe de teritoriile controlate de Ducatul de Mantua, state în care Monteverdi avea să își construiască mai târziu cariera.

Prima lucrare publicată de Monteverdi, un - ciclu de motete, *Sacrae cantiunculae* (Cântece sacre) pentru trei voci, a fost publicată la Veneția în 1582, când Monteverdi avea doar 15 ani. În această lucrare, precum și în alte publicații, el se descrie ca elev al lui **Marc'Antonio Ingegneri**, care a fost din 1581 (posibil din 1576) până în 1592 *maestro di cappella* la Catedrala din Cremona. Muzicologul **Tim Carter** deduce că Ingegneri *i-a oferit o bază solidă în contrapunct și compoziție* și că Monteverdi ar fi studiat, de asemenea, cântatul la instrumente din familia violelor și cântul vocal. A doua sa lucrare publicată, *Madrigali spirituali* (Madrigale spirituale, 1583), a fost tipărită la Brescia. Următoarele sale lucrări (primele sale compoziții laice publicate) au fost cicluri de madrigale în cinci părți, potrivit biografului său **Paolo Fabbri**: *terenul de încercare inevitabil pentru orice compozitor din a doua jumătate a secolului al XVI-lea a fost... genul laic prin excelență*. Primul volum de madrigale (Veneția, 1587) a fost dedicat contelui **Marco Verità** din Verona; cel de-al doilea volum (Veneția, 1590) a fost dedicat președintelui Senatului din Milano, **Giacomo Ricardi**, pentru care a cântat la *viola da braccio* în anul 1587.



Mantua în anul 1630

Mantua: 1591-1613

În dedicația celui de-al doilea volum de madrigale, Monteverdi se descria pe sine însuși ca fiind un instrumentist care cânta la *vivuo* (ceea ce putea însemna fie *viola da gamba*, fie *viola da braccio*). În 1590 sau 1591 a intrat în serviciul **Ducelui Vincenzo I Gonzaga de Mantua**; el a amintit în dedicația către duce al celui de-al treilea volum de madrigale (Veneția, 1592) *cel mai nobil exercițiu al vivuolei mi-a deschis calea norocoasă spre serviciul dumneavoastră*. În aceeași dedicație, el compară interpretarea sa instrumentală cu "*florile*" și compozițiile sale ca fiind "*fructe*" care, pe măsură ce se maturizează, "*vă pot servi mai demn și mai perfect*", indicând intențiile sale de a se impune ca și compozitor.

Ducele Vincenzo era dornic să își stabilească curtea ca un centru muzical și a căutat să recruteze muzicieni de marcă. La sosirea lui Monteverdi la Mantua, la curte era muzicianul flamand **Giaches de Wert** pe post de *maestro di cappella*. Alți muzicieni notabili de la curte în această perioadă au fost compozitorul și violonistul **Salomone Rossi**, sora lui Rossi, cântăreața **Madama Europa**, și **Francesco Rossi**.

Monteverdi s-a căsătorit cu cântăreața de la curte **Claudia de Cattaneo** în 1599; ei aveau să nască trei copii, doi fii și o fiică care a murit la scurt timp după naștere, în 1603. Fratele lui Monteverdi, Giulio Cesare, s-a alăturat muzicienilor de la curte în anul 1602.

Monteverdi era în mod clar foarte apreciat de Vincenzo; l-a însoțit în campaniile sale militare din Ungaria (1595), precum și într-o vizită în Flandra în 1599. Aici, în orașul Spa, fratele său **Giulio Cesare** relatează că a întâlnit și a adus în Italia *canto alla francese*, o referire la poezia cu influențe franceze a lui **Gabriello Chiabrera**. O parte a fost folosită de Monteverdi în *Scherzi musicali*, care se îndepărtează de stilul tradițional italian de versuri de 9 sau 11 silabe. Este posibil ca Monteverdi să fi fost membru al anturajului lui Vincenzo la Florența în 1600, cu ocazia căsătoriei dintre **Maria de Medici** și **Henric al IV-lea** al Franței, probabil cu ocazia premierei operei *Euridice* a lui Jacopo Peri.

Benedetto Pallavicino (1551 - 1601) a fost compozitor și organist italian din Renașterea târzie. Compozitor prolific de madrigale, a fost rezident la curtea Gonzaga din Mantua în anii 1590, unde a fost un asociat apropiat al lui Giaches de Wert și un rival al mai tânărului său contemporan Claudio Monteverdi. La moartea acestuia în anul 1601, Monteverdi a fost confirmat ca noul *maestro di cappella*.

Controversa Artusi și a doua practică

La începutul secolului al XVII-lea, Monteverdi s-a trezit ținta unor controverse muzicale. Influentul teoretician bolognez **Giovanni Maria Artusi** a atacat muzica lui Monteverdi (fără a numi compozitorul) în lucrarea sa *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* (Artusi, sau Despre imperfecțiunile muzicii moderne) din 1600, continuată în 1603. Artusi a citat extrase din lucrările lui Monteverdi care nu fuseseră încă publicate (acestea au format mai târziu părți din cel de-al patrulea și al cincilea volum de madrigale din

1603 și 1605), condamnând utilizarea inovațiilor în comparație cu practica polifonică ortodoxă din secolul al XVI-lea. Artusi a încercat să corespundă cu Monteverdi pe aceste teme; compozitorul a refuzat să răspundă, dar și-a găsit un susținător cu pseudonim, *L'Ottuso Academico* (Academicianul obtuz).

În cele din urmă, Monteverdi a scris în prefața celui de-al cincilea volum de madrigale că îndatoririle sale la curte îl împiedicau să dea un răspuns detaliat; dar într-o notă adresată *cititorului studios*, el a afirmat că va publica în curând un răspuns, *Seconda Pratica, overo Perfettione della Moderna Musica* (Al doilea stil, sau perfecțiunea muzicii moderne). Această lucrare nu a apărut niciodată, dar o publicație ulterioară a fratelui lui Monteverdi **Giulio Cesare**, a clarificat faptul că *seconda pratica* pe care Monteverdi o apăra nu era văzută de el ca o schimbare radicală sau ca o invenție proprie, ci era o evoluție a stilurilor anterioare (*prima pratica*), cărora le era complementar.



În orice caz, această dezbatere pare să fi ridicat faima compozitorului, ceea ce a dus la retipărirea volumelor sale anterioare de madrigale. Unele dintre madrigalele sale au fost publicate la Copenhaga în 1605 și 1606, iar poetul **Tommaso Stigliani** (1573-1651) a publicat un e logiu la adresa sa în

poemul scris în 1605, *O sirene de' fiumi*. Compozitorul și teoreticianul **Adriano Banchieri** scria în anul 1609: *Nu trebuie să neglijez să-l menționez pe cel mai nobil dintre compozitori, Monteverdi... calitățile sale expresive sunt cu adevărat demne de cea mai înaltă laudă și găsăm în ele nenumărate exemple de declamație inegalabilă.*

Istoricul muzicii moderne **Massimo Ossi** a plasat problema Artusi în contextul dezvoltării artistice a lui Monteverdi: *Dacă controversa pare să definească poziția istorică a lui Monteverdi, se pare că a fost vorba și despre evoluții stilistice pe care, în 1600, Monteverdi le depășise deja.* Este posibil ca neapariția tratatului explicativ promis de Monteverdi să fi fost o stratagemă deliberată, deoarece până în 1608, după părerea lui Monteverdi, Artusi se reconciliase pe deplin cu tendințele moderne în muzică, iar *seconda pratica* era deja bine stabilită; Monteverdi nu avea nevoie să revină asupra problemei. Pe de altă parte, scrisorile către **Giovanni Battista Doni** din 1632 arată că Monteverdi încă pregătea o apărare a celei de-a doua practici, într-un tratat intitulat *Melodia*; este posibil să fi lucrat încă la acest tratat până la moartea sa, zece ani mai târziu.

Maturitate: Veneția 1613 – 1630

Giulio Cesare Martinengo compozitor și profesor italian din școala venețiană de la sfârșitul Renașterii și începutul Barocului, a fost predecesorul lui Claudio Monteverdi la cappella San Marco. Fusesse bolnav cu ceva timp înainte de moarte și a lăsat muzica din San Marco într-o stare fragilă. Corul și administrația fuseseră neglijate.



Când Monteverdi a sosit pentru a-și prelua postul, principala sa responsabilitate a fost să formeze, să disciplineze și să administreze muzicienii din Cappella San Marco, care numărau aproximativ 30 de cântăreți și șase instrumentiști; numărul acestora putea fi mărit pentru evenimente majore. Printre membri corului s-a numărat **Francesco Cavalli**, care i s-a alăturat în 1616, la vârsta de 14 ani; avea să rămână legat de San Marco pe tot parcursul vieții sale și avea să dezvolte o strânsă – prietenie cu Monteverdi. Monteverdi a căutat, să extindă repertoriul – dincolo de cel tradițional *a cappella* al compozitorilor romani și flamanzi, cu exemple ale stilului modern pe care îl favoriza, făcând apel la basso continuo. Monteverdi era obligat să compună muzică pentru toate sărbătorile majore ale bisericii. Acestea includeau o nouă misă în fiecare an pentru Ziua Sfintei Cruci și Ajunul Crăciunului, precum și cantate în onoarea Dogelui venețian (multe dintre ele pierdute). Monteverdi avea libertatea de a obține venituri prin asigurarea - muzicii pentru alte biserici venețiene și pentru alți patroni. El era frecvent invitat să compună muzică pentru banchete de stat.

Relativa libertate pe care i-o oferea Republica Veneția, în comparație cu problemele politicii curții din Mantova, se reflectă în scrisorile lui Monteverdi către **Alessandro Striggio** (1).

În scrisoarea din 13 martie 1620, respinge o invitație de a se întoarce la Mantova, lăudând poziția sa actuală și finanțele din Veneția. În aceeași scrisoare, face o referire la pensia pe care Mantova încă i-o datorează.

Cu toate acestea, rămânând cetățean mantuan, a acceptat comenzi de la noul duce **Ferdinando**, care renunțase în mod oficial la poziția sa de cardinal în 1616 pentru a prelua îndatoririle de stat. Monteverdi era din ce în ce mai preocupat de exprimarea emoțiilor umane și de crearea unor ființe umane tipice, cu schimbările lor de spirit și de dispoziție. Astfel, el a dorit să dezvolte o mai mare varietate de mijloace muzicale, iar în cel de-al șaptelea volum de madrigale (1619) a experimentat multe metode noi. Cele mai multe au fost împrumutate din practicile curente ale contemporanilor săi mai tineri. Printre lucrările acestei perioade amintim baletul *Apollo* (1620), opera *Andromeda* (1620) și un intermezzo, *Le nozze di Tetide*, pentru căsătoria lui Ferdinando cu **Caterina de' Medici** (1617).

(1) **Alessandro Striggio** a fost compozitor, instrumentist și diplomat italian al Renașterii. A compus numeroase madrigale, precum și muzică dramatică și, prin combinarea celor două, a devenit inventatorul comediei madrigale. Fiul său, numit tot Alessandro Striggio, a scris libretul pentru *Orfeo* de Monteverdi.

Exemplificări muzicale pentru Monteverdi :



*Ciaccona (Zefiro torna e di soavi
accenti)*

*Monteverdi: Vespro della Beata
Vergine -
Performing Edition
by John Eliot Gardiner*



Cele mai multe dintre aceste compoziții sunt pierdute, cu excepția *Tirsi e Clori*, care a fost inclusă în cel de-al șaptelea volum de madrigale (publicat în 1619) și dedicat ducesei Caterina, pentru care compozitorul a primit un colier de perle de la ducesă.

Monteverdi a primit comenzi și din partea altor state italiene și a comunităților din Veneția. Acestea au inclus, pentru comunitatea milaneză în 1620, muzică pentru sărbătoarea Sfântului Carol Borromeo, iar pentru comunitatea florentină o Missă - Requiem pentru **Cosimo al II-lea de' Medici** (1621). Monteverdi a acționat în numele lui **Paolo Giordano al II-lea**, Duce de Bracciano, pentru a aranja publicarea unor lucrări ale muzicianului din Cremona **Francesco Petratti**. Printre patronii venețieni privați ai lui Monteverdi s-a numărat nobilul **Girolamo Mocenigo**, în a cărui casă a avut loc premiera în 1624 a divertismentului dramatic *Il combattimento di Tancredi e Clorinda*, bazat pe un episod din *La Gerusalemme liberata* de *Torquato Tasso*. În 1627 Monteverdi a primit o comandă importantă de la **Odoardo Farnese**, Duce de Parma, pentru o serie de lucrări,

și a obținut o permisie de la Procuratori pentru a petrece un timp acolo în anii 1627 și 1628.

Conducerea muzicală a lui Monteverdi a atras atenția vizitatorilor străini. Diplomatul și muzicianul olandez **Constantin Huygens**, care a asistat la o slujbă de Vecernie la biserica Sf. Giovanni e Lucia, a scris că: *am auzit cea mai perfectă muzică auzită vreodată în viața mea. A fost dirijată de cel mai faimos Claudio Monteverdi... care era și compozitorul și a fost acompaniată de patru laute, două cornete, două fagoturi, un basso de viola de dimensiuni uriașe, orgi și alte instrumente.* Monteverdi a scris o misă și a oferit și alte lucrări pentru vizita la Veneția în 1625 a prințului moștenitor **Wladyslaw al Poloniei**, care este posibil să fi căutat să reînvie încercările făcute cu câțiva ani înainte de a-l atrage pe Monteverdi la Varșovia. De asemenea, a oferit muzică de cameră pentru **Wolfgang Wilhelm**, Conte Palatin de Neuburg, când acesta din urmă a efectuat o vizită incognito la Veneția în iulie 1625.

Correspondența lui Monteverdi din 1625 și 1626 cu curtezanul mantuan **Ercole Marigliani** relevă un interes pentru alchimie. El discută despre experimentele de transformare a plumbului în aur, despre problemele de obținere a mercurului și menționează că a comandat vase speciale pentru experimentele sale de la fabricile de sticlă din Murano.

În ciuda situației sale în general satisfăcătoare din Veneția, Monteverdi a avut din când în când probleme personale. Cu o ocazie - probabil din cauza rețelei sale largi de contacte - a fost subiectul unui denunț anonim adresat autorităților venețiene, în care se susținea că este loyal Habsburgilor. De asemenea, a fost supus unor neliniști legate de copiii săi. Fiul său **Francesco**, în timp ce era student la drept la Padova în 1619, petrecea, în opinia lui Monteverdi, prea mult timp cu muzica, motiv pentru care l-a mutat la Universitatea din Bologna.

Acest lucru nu a avut rezultatul scontat, și se pare că Monteverdi s-a resemnat ca **Francesco** să aibă o carieră muzicală – când fiul s-a alăturat corului din San Marco în 1623. Celălalt fiu al său, **Massimiliano**, care a absolvit medicina, a fost arestat de Inchiziție la Mantua în 1627 pentru că a citit literatură interzisă. Monteverdi a fost nevoit să vândă colierul pe care îl primise de la ducesa Caterina pentru a plăti apărarea fiului său (în cele din urmă cu succes). Monteverdi i-a scris atunci lui Striggio cerându-i ajutorul și temându-se că Massimiliano ar putea fi supus la tortură; se pare că intervenția lui Striggio a fost de ajutor. Grijile legate de bani din această perioadă l-au determinat pe Monteverdi să viziteze Cremona unde a obținut un post bisericesc pentru a-și asigura un venit și mai târziu o pensie.



Orgă portabilă – Barcelona secolul XVII



Muzica pe timpul lui Shakespeare

Mary Springfels

Dramaturgia Tudor și Stuart (1) obișnuia să - includă cel puțin un cântec în fiecare piesă. Doar tragediile cele mai profunde, în conformitate cu modelele de senectute, se fereau ocazional de orice muzică, cu excepția sunetelor de trompetă și de tobe. În tragediile sale ulterioare, **William Shakespeare** a sfidat această ortodoxie și a folosit cântecele în mod surprinzător și emoționant, în special în *Othello*, *Regele Lear* și *Hamlet*.

Dramele produse la curte erau invariabil mult mai fastuoase decât cele puse în scenă de companiile profesioniste. Distribuțiile erau mai mari, la fel și ansamblurile instrumentale folosite pentru a acompania cântecele și a furniza muzică de fundal. *Gorboduc* (1561) de **Thomas Sackville** și **Thomas Norton**, care este prima dramă engleză în cinci acte în versuri albe, a folosit un ansamblu instrumental în cinci părți pentru a acompania spectacolele mute (pantomimă) care introduceau fiecare act. *Wit and Science* (c. 1539) de **John Redford** a oferit ca interludiu o compoziție interpretată și cântată de patru personaje alegorice. Dramele sentențioase ale băieților de cor prezentate la curte de-a lungul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea au fost jucate și cântate de două companii, *Children of Paul's* și *Gentlemen and Children of the Chapel Royal*. Cele mai multe dintre aceste piese de teatru includeau o lamentație care trebuia cântată la voci și acompaniată de un grup de viori. Aproximativ opt dintre aceste piese au supraviețuit; câteva dintre ele sunt suficient de frumoase pentru a justifica versurile lor aliterative sumbre.

(1) Arta medievală a Angliei care includea teatru și spectacol de la sfârșitul dinastiei Tudor și până la finele casei regale Stuart (c. 1550 - 1650).

Shakespeare parodiază genul fără milă în interludiul Pyramus și Thisbe, interpretat de rustici în Visul unei nopți de vară; lamentația fericită și absurdă *What dreadful dole is here?* (Ce groaznic lucru este aici?) este o imitație a lui *Gulchardo*, un cântec executat de câțiva muzicieni - care a supraviețuit până în secolul XXI.

Muzica vocală

Companiile profesioniste care puneau în scenă piesele în teatrele publice lucrau cu resurse muzicale reduse. În mod normal, un singur actor putea să cânte și să se acompanieze la un instrument. Actorii adulți, în special cei specializați în roluri de clovni, cântau și ei.

Un gen muzical-comic special, jiggle-ul, era domeniul special al marilor comedianți shakespearieni Richard **Tarlton** și **William Kempe**.

Jiggle-urile (burlescuri de comedie ieftină, pe jumătate improvizate și de joasă ținută) erau puse în scenă la încheierea unei piese de istorie sau a unei tragedii. Acestea implicau de la două până la cinci personaje, erau cântate pe melodii populare (cum ar fi *Walsingham* și *Rowland*) și erau acompaniate de vioară sau de lăută (un mic instrument cu coarde de sârmă care se atingeau cu o pană). Trupele de turneu au creat o vogă pentru jiggle pe continent începând cu anii 1590.

Ca urmare, avem minunate aranjamente ale melodiilor de jiggle de către **Jan Pieterszoon Sweelinck**, **Samuel Scheidt** și alți compozitori importanți din Europa de Nord. Cel mai desăvârșit dintre comedianți a fost **Robert Armin**, care s-a alăturat la *Chamberlain's Men* (o companie de teatru cu care William Shakespeare a fost intim legat în cea mai mare parte a carierei sale profesionale ca dramaturg).



Căror tipuri de personaje-a atribuit cele mai multe cântece Shakespeare?

Servitorilor (atât copii, cât și adulți), clovnilor, nebunilor, pungașilor și personajelor minore. Cele majore nu cântă decât atunci când sunt deghizate sau se află în stări mentale distrase. Majoritatea cântecelor, de fapt, sunt adresate chiar protagoniștilor. Se crede că melodiile băieților din piesele comerciale erau deseori piese de decor, extrase dintr-un repertoriu de muzică potrivită pentru o varietate de situații dramatice. Astfel, în *Antoniu și Cleopatra*, solistul companiei cântă un cântec generic de băutură, *Vino, monarh al vișei de vie*. Un alt băiat, care a fost suficient de faimos pentru ca numele său să fi fost inclus în indicațiile de scenă din First

Folio din 1623 - era Jacke Wilson - a cântat *Sigh no more, ladies* în piesa **Mult zgomot pentru nimic**. Există unele dezbateri cu privire la faptul dacă *Take, O, take those lips away* din **Măsură pentru măsură** și *O mistress mine* din **12 Noapți** sunt anterioare acestor piese. Versurile par a fi autentice shakespeariene pentru majoritatea experților, dar există indiciul unui al doilea vers neexecutat la *Take, O, take*, iar setările instrumentale ale lui *O, stăpână* de **William Byrd** și **Thomas Morley** sunt într-adevăr anterioare primei producții din **A douăsprezecea noapte**. Este rezonabil să concluzionăm că Shakespeare s-a folosit atât de cântece consacrate în repertoriul popular al perioadei, cât și că și-a adăugat propriile versuri. În ambele cazuri, cântecele din piesele sale nu par a fi niciodată străine, deși motivele pentru care se află acolo pot fi complexe.

Shakespeare a folosit muzica vocală pentru a evoca starea de spirit, ca în *Come, thou monarch*, și, în același timp, pentru a oferi comentarii ironice asupra intrigii sau personajelor. *O, stăpână*, cântată de Robert Armin în rolul lui Feste, se adresează bătrânilor Sir Toby Belch și Sir Andrew Aguecheek (2); versurile ating toate temele piesei și chiar fac aluzie la deghizarea transsexuală a Vioricăi Viola în fraza *care poate cânta atât sus cât și jos*. Utilizările incantației, magice și rituale ale cântecului sunt, de asemenea, esențiale în piese precum **Visul unei nopți de vară**, **Furtuna** și **Macbeth**. În prima, zânele folosesc *Voi, șerpi pătați* ca un farmec care induce somnul, în timp ce în **Furtuna**, cântecul lui Ariel *Vino la aceste nisipuri galbene* îi liniștește pe naufragiații care sosesc pe tărâmul magic al lui Prospero.

(2) Personaje din a 12-a noapte. Sir Toby Belch, după cum îi spune și numele, este pământean, grosolan, foarte gras și vesel. Sir Andrew Aguecheek, este înalt, lung, slab și chel.

Scenele puternic magico-muzicale ale Surorilor Ciudate (Trei Vrăjitoare) din **Macbeth** au fost atât de populare, încât au fost mult extinse în reluările piesei din timpul Restaurației (3).

Cântecele de tip ritual apar, de obicei, aproape de încheierea unei piese; la finalul **Visul unei nopți de vară**, de exemplu, *Titania* le cere zânelor: *Mai întâi, repetați pe de rost cântecul vostru, / La fiecare cuvânt o notă de urlat. / Mână în mână, cu grație de zână, / Vom cânta și vom binecuvânta acest loc.* Cântecul lui Juno *Honour, riches* din actul IV, scena 1, din **Furtuna** este în mod clar binecuvântarea rituală a unei căsătorii și o incantație pentru a induce fertilitate.

Shakespeare a folosit cântecele și pentru a stabili caracterul sau starea mentală a cântărețului. Ariel se descrie pur și simplu pe sine însuși în *Where the bee sucks*. Iago se folosește de cântece pentru a-și da înfățișarea unui soldat dur. Cel mai semnificativ, frânturile de cântece populare ale Ofeliei demonstrează degradarea regresivă a personalității sale. (Singura altă eroină a lui Shakespeare care cântă este Desdemona. Pentru un efect copleșitor, ea cântă o melodie populară, *Cântecul salciei* - pentru care există cuvinte și muzică din secolul al XVI-lea - chiar înainte de a fi ucisă de Othello). În piesa **Regele Lear**, Edgar simulează nebunia cântând frânturi de cântece populare.

Alte tipuri de muzică vocală care au apărut în piesele de teatru includ serenade, cântece parțiale, rondouri, toate folosite în mare măsură pentru a imita viața reală din Anglia Renașterii.

3) Restaurația Stuarților a apărut ca o soluție acceptabilă atât pentru burghezie cât și pentru marea parte a nobilimii. Restaurația s-a produs datorită faptului că opoziția dorea înlocuirea absolutismului monarhic, nu a monarhiei. În perioada 1660 - 1688, cât a durat restaurația, pe tronul Angliei s-au succedat Carol al II-lea

Stuart și Iacob al II-lea Stuart. În urma acestei restaurații, s-a revenit la absolutism.

Muzica instrumentală

Resursele instrumentale de care dispunea Shakespeare erau destul de puține. Excepție făceau piesele produse la curte. *A douăsprezecea noapte* a fost jucată pentru prima dată la Whitehall în anul 1601, ca parte a unei sărbători regale tradiționale. Că muzica era importantă o spune personajul Orsino chiar în actul I, scena I-a: *Dacă muzica e hrana iubirii, continuă să cânti*. Piesa *Furtuna* a avut două reprezentații la curte, prima în 1611 la Whitehall și a doua în 1613, cu ocazia festivităților de nuntă ale Prințesei Elisabeta și ale electorului palatin. Ambele piese conțin aproape de trei ori mai multă muzică decât cea prezentă în mod normal în piesele de teatru. Pentru aceste ocazii speciale, Shakespeare a avut probabil acces la cântăreți și instrumentiști de la curte. O producție mai tipică a Teatrului Globe s-ar fi mulțumit cu un trompetist, un alt sufleur care ar fi dublat la *shawm* (un strămoș al oboiului cu ancie dublă, numit hoyboy în indicațiile scenice din primul Folio), flaut și fluier. Dovezile textuale indică disponibilitatea a doi instrumentiști de coarde care cântau la vioară, violă și lăută. Câteva piese, în special *Romeo și Julieta*, *Cei doi domni din Verona* și *Cymbeline*, indică ansambluri specifice de instrumente. Mai frecvent, o regie de scenă va indica pur și simplu că se cântă muzică. Mici formații de pe scenă însoțeau serenadele, dansurile și mascaradele. În afara scenei, acestea asigurau interludii între acte și muzică de atmosferă pentru a stabili climatul emoțional al unei scene, la fel cum face astăzi muzica de film. Muzica solemnă, stranie sau liniștită a însoțit spectacolele și acțiunile magice din *Furtuna*.

*Trompetă
și shawm*



Anumite instrumente aveau o semnificație simbolică pentru elisabetani. Hoboys (oboii) erau vânturi rele care nu suflau nimic bun; sunetele lor prevesteau nenorocirea sau dezastrul. Ele anunțau banchete malefice în *Titus Andronicus* și *Macbeth* și însoțeau viziunea celor opt regi în marea scenă a vrăjitoarelor din ultima piesă. Hoboys au oferit o uvertură sumbră pentru spectacolul mut din *Hamlet*.

Sunetele lăutei și ale viorii erau percepute de elisabetani ca acționând ca forțe benigne asupra spiritului uman; ca o homeopatie muzicală, ele ușurau melancolia transformând-o în artă rafinată. În *Mult zgomot pentru nimic*, ca un preludiu la cântecul lui Jackie Wilson *Nu mai suspinați, doamnelor*, Benedick observă: Nu este ciudat că intestinele de oaie (corzile unui instrument) ar trebui să scoată suflute din trupurile oamenilor?

La începutul secolului al XVII-lea, vioara devenea un instrument foarte popular pentru domni, contestând primatul lăutei. Henry Peacham, în cartea *The Compleat Gentleman*

(1622), îi îndeamnă pe tinerii ambițioși din punct de vedere social să fie capabili să cântă cu siguranță partea ta și, în primul rând, să cântă la vioară sau la lăută, mai ales, pentru tine însuși. Nu s-a păstrat nici măcar o singură notă de muzică instrumentală din piesele lui Shakespeare, cu excepția dansurilor vrăjitoarelor din *Macbeth*, despre care se crede că au fost împrumutate dintr-o piesă contemporană. Chiar și descrierile tipurilor de muzică ce urmau să fie interpretate sunt rare. Trompetele au sunat *flourishes*, *sennets* și *tuckets*. Un *flourish* era o explozie scurtă de note. Cuvintele *sennet* și *tucket* erau o îmbinare în engleză a termenilor italieni sonata și toccata. Acestea erau piese mai lungi, deși probabil tot improvizate. *Doleful dumps* erau piese melancolice (dintre care se mai păstrează câteva) compuse de obicei pe o linie de bas repetată. Măsurile erau pași de dans de diferite feluri. Cele mai frecvente dansuri de curte din această perioadă erau pavane, un dans de mers pe jos impunător: *allemande*, un dans de mers pe jos mai vioi; *galliard*, un dans viguros și săltăreț în măsură ternară, de care regina Elisabeta era deosebit de pasionată; și *branle*, sau *brawl*, un dans în cerc.

Autenticitatea cântecelor

Problema autenticității afectează, de asemenea, cea mai mare parte a muzicii vocale. Abia o duzină de cântece există în versiuni contemporane și nu se știe dacă toate au fost folosite în producțiile lui Shakespeare.

De exemplu, faimoasa versiune **Thomas Morley** a piesei *It was a lover and his lass* (Era un iubit cu fătuca lui) este un cântec de lăută aranjat în mod foarte ingrat. În *Cum vă place*, cântecul a fost cântat, destul de prost se pare, de doi pași, probabil copii. Unele dintre cele mai importante și mai iubite versuri, precum Nu mai suspinați, doamnelor, *Cine este Silvia?* și, cel mai trist dintre toate, *Come away, death*, nu mai sunt atașate melodiilor lor. Se crede că, în afară de Morley, alți doi compozitori, **Robert Johnson** și **John Wilson** (alias

Jacke Wilson care a cântat *Sigh no more* în **Mult zgomot pentru nimic** și *Take, O, take* în **Măsură pentru măsură**), au avut o anumită asociere cu Shakespeare la sfârșitul carierei sale.

De îndată ce teatrul public s-a mutat în interior, această frustrantă stare de conservare s-a schimbat; există exemple de cel puțin 50 de cântece intacte din piesele lui **Francis Beaumont** (4) și **John Fletcher** (5) și ale contemporanilor lor, multe dintre ele compuse de Johnson și Wilson.

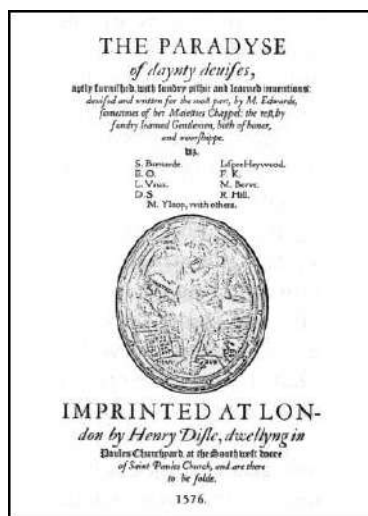
Referința muzicală ca accesoriu dramatic

Pe lângă muzica vocală interpretată, Shakespeare a folosit toate tipurile de muzică și instrumente muzicale în mod selectiv. Melodiile cântecelor populare și ale baladelor pe care le folosea atât de frecvent erau la fel de bine cunoscute atât de oamenii de rând, cât și de patronii mai distinși. Fragmente din aceste melodii au fost folosite pentru a crea glume și pentru a evoca și alte sentimente. Patosul nebuniei Ofeliei a fost sporit de cunoașterea, care probabil că venea din copilărie, ale cântecelor populare pe care ea le fredona în rătăcirea ei. Un procedeu preferat al dramaturgului era acela de a transforma versurile unui cântec popular într-un dialog glumeț între personaje. Un exemplu clasic al acestei tehnici este scena dintre clovnul Peter și muzicanții casei din **Romeo și Julieta** (actul IV, scena 5).

(4) Francis Beaumont (1584 - 1616) a fost un dramaturg englez al perioadei Tudor, care, alături de

(5) John Fletcher (1579 - 1625) a întemeiat comedia de intrigă în Anglia.

Peter îi roagă mai întâi să cânte *O inimă usoară* și *Inima mea e plină de dor*, ambele melodii populare foarte iubite. Apoi, Peter îi provoacă pe muzicienii Simon Catling, Hugh Rebeck și James Soundpost la o dezbatere interpretativă pe un vers vechi și învechit din **The Paradise of Dainty Devices**, (6) (publicat la 1576).



(6) *The Paradise of Dainty Devices*, cea mai populară compilație tipărită în timpul domniei reginei Elisabeta, a apărut pentru prima dată în 1576 și până în 1606 ajunsese cel puțin la a zecea ediție. Copiile a nouă dintre aceste ediții sunt existente; toate exemplarele ediției din 1577 s-au pierdut. Compilat de Richard Edwards, un cântăreț și dramaturg distins, cu ceva timp înainte de moartea sa, la 31 octombrie 1566, Paradisul a fost probabil inspirat de colecțiile de *Cântece și sonete cunoscute acum sub numele de Miscellany de Tottel* (1557) și *O mână de plăceri plăcute* (1566, 1584). Dar obiceiul de a compila manuscrise ale versurilor poetice în cărți obișnuite, a început cu mult înainte de Edwards și a continuat mult după 1566.

*Când durerile apăsătoare rănesc inima,
Și când mintea e oprimată de tristețe,
Atunci muzica cu sunetu-i de argint...*

Peter glumește apoi cu actorii, întrebându-i dacă sunetul de argint se referă la sunetul dulce al arginților - adică al banilor. Vechea lirică se încheie astfel:

*nu se grăbește să acorde alinare,
pentru orice durere a minții tulburate,
Muzica dulce e-un balsam, așa se pare...*

Shakespeare a depins de cunoașterea prealabilă a versurilor de către public pentru a da sens și patos acestui schimb de replici, altfel destul de bizar. Shakespeare a folosit instrumentele muzicale și tehnicile lor de interpretare ca bază pentru un dublu înțeles erotic sau o metaforă extinsă. Un bun exemplu al primului caz poate fi găsit în Actul II, scena 3 din ***Cymbeline***, unde Cloten relatează: *Sunt sfătuit să-i dau muzică de dimineață; se spune că va pătrunde.* Muzicanții intră, iar Cloten continuă: *Haideți, cântați. Dacă o poți penetra cu degetul, așa e; vom încerca și cu limba.* Cel mai cunoscut exemplu de metaforă extinsă este avertismentul lui Hamlet adresat lui Rosencrantz și Guildenstern (7), împotriva

(7) Rosencrantz și Guildenstern sunt personaje din tragedia Hamlet a lui William Shakespeare. Ei sunt prieteni din copilărie ai lui Hamlet, chemați de regele Claudius pentru a-l distra pe prinț de la aparenta sa nebulă și, dacă este posibil, pentru a afla cauza acesteia. Sursa acestor nume provine de la familii nobile daneze din secolul al XVI-lea; documentele încoronării regale daneze din 1596 arată că o zecime dintre aristocrații participanți purtau unul sau altul dintre nume. James Voelkel un cercetător englez modern sugerează că personajele au fost numite după Frederik Rosenkrantz și Knud Gyldenstjerne, verișori ai lui Tycho Brahe care au vizitat Anglia în anul 1592.

încercărilor acestora de a-l manipula, formulat în limbajul tehnicii de flaut (Actul III, scena 2). El spune:

*Ai vrea să cânti la mine,
se pare că-mi cunoști clapele,
ai scoate miezul misterului meu,
m-ai putea asculta de la cea mai joasă notă
până în vârful busolei mele,
și există multă muzică,
o voce excelentă în această mică orgă,
dar nu poți să o faci să vorbească.*

Etosul muzical la Shakespeare

Ce se știe din utilizarea muzicii de către Shakespeare despre cunoștințele și atitudinea sa față de această artă? Există foarte puține dovezi în textele în sine care să arate că Shakespeare avea o cunoaștere deosebită a muzicii artistice din acea perioadă. El nu face nicio aluzie la magnifica polifonie bisericească scrisă în acea perioadă de **William Byrd** și de contemporanii săi sau la madrigalele strălucitor de spirituale ale lui **Thomas Weelkes** și **John Wilbye**. Complexitatea unei astfel de muzici era poate nepotrivită pentru spectacolele de teatru în aer liber și pentru urechile celor mai mulți dintre spectatorii lui Shakespeare. Muzica de teatru elisabetană și iacobină existentă era simplă și vie, aproape barocă în stil.

Este posibil ca Shakespeare să fi avut chiar o oarecare antipatie pentru cel mai faimos dintre muzicienii melancolici, **John Dowland**; portretizat în piesa *A douăsprezecea noapte* cu gustul superficial al Ducelui Orsino pentru toamna muribundă trebuie să fie cu siguranță o ironie pentru forțatul început a piesei *Flow My Tears* a lui Dowland. Pe de altă parte, dramaturgul pare să fi avut o pasiune autentică pentru cântecele populare și tradiționale englezești oneste. El nu ar fi făcut niciodată pasul extraordinar de a-i oferi Cântecele salciei

Desdemonei în ceasul ei de criză, dacă nu ar fi crezut în vericitatea sa emoțională. Shakespeare a avut cu siguranță o înțelegere profundă a ideii neoplatonice renaștentiste despre muzica sferelor și despre efectul armoniilor cerești și pământenești asupra sănătății spiritului uman. Poate că cea mai frumoasă evocare a acestui concept vine din Actul V, scena 1, din *Neguțătorul din Veneția*, unde astfel vorbește Lorenzo:

*Aici vom sta și vom lăsa sunetele muzicii
Să se strecoare în urechile noastre.
Liniștea blândă și noaptea
Să devină atingeri de dulce armonie.
Stai jos, Jessica. Privește cum podeaua cerului
E plin de sfere de aur strălucitor.
Nu există nici cel mai mic glob pe care-l vezi.
O astfel de armonie se află în sufletele nemuritoare,
Dar în mișcarea lui, ca un înger cântă,
Dar în timp acest veșmânt noroios de descompunere
O stinge grosolan, noi nu o putem auzi.*

Lorenzo continuă să descrie efectul calmant al muzicii lui Orfeu asupra fiarelor sălbatice :

*Nimic nu e atât de dur și plin de furie
Dar muzica, pentru o vreme le schimbă firea.
Omul care nu are muzică în el însuși,
Și nu este mișcat de sunetele dulci,
E bun pentru trădări, stratageme și jafuri;
Mișcările spiritului său sunt plictisitoare ca noaptea.
Și sentimentele lui sunt întunecate ca Erebus.
Să nu avem încredere în asemenea om.
Observă-i muzica.*

Muzica pe timpul lui Shakespeare



Brian Kay - Play, Music!:

Music & songs from the plays of Shakespeare -

Lauta, chitară, voce

Renumit în epoca sa ca un diplomat precoc și abil - poate spion - în slujba aristocrației engleze, lucrând dincolo de amozitățile dintre catolici și protestanți, **John Dowland** a fost numit lăutar la curtea lui **Christian al IV-lea** al Danemarcei, post pe care l-a ocupat timp de opt ani. Sase ani mai târziu, în 1612, a obținut în cele din urmă postul de lăutar la curtea lui **James I**, o poziție extrem de prestigioasă pentru care candidase fără succes în 1594, în timpul domniei Elisabetei I.

John Dowland: Songs for Soprano and Guitar

Artists:

Siphiwe McKenzie (soprano),

Adriano Sebastiani (classical guitar),

Riccardo Bini (classical guitar)



Secolele XVI – XVIII-lea

Adrian Grauenfels

După tipărirea notelor muzicale, următoarea influență semnificativă asupra interpretării muzicale au fost apariția treptată a cântăreților în public. Prima dovadă a acestei schimbări a fost apariția virtuozilor vocali profesioniști în ultimul sfert al secolului al XVI-lea, iar această evoluție a avut în curând o influență profundă asupra stilului muzical. Compozitori-cântăreți italieni, precum **Giulio Caccini** și **Jacopo Peri**, au reacționat rapid la dorința publicului lor de a avea o vocalitate mai expresivă și mai pasională, iar muzica pe care au scris-o pentru ei înșiși a fost în cele din urmă imitată de alți compozitori, precum italianul **Claudio Monteverdi**, ale cărui nouă volume succesive de madrigale documentează schimbările de stil de la muzica compusă pentru patru până la șase voci, în esență egale. Suportul tehnic al acestui nou stil omofonic a fost basso continuo, sau basul cifrat interpretat de unul sau mai multe instrumente care realizau un bas figurat, adică improvizau acorduri deasupra unei singure linii muzicale prevăzute cu numere și alte simboluri pentru a indica celelalte note ale acordurilor. În secolul al XVII-lea se folosea o mare varietate de instrumente de continuo, inclusiv lăuta, teorba, harpa, clavecinul și orga. În secolul al XVIII-lea, practica era mai standardizată: linia de bas era realizată de un instrument cu claviatură și întărită de un instrument - cum ar fi lăuta, viola da gamba, violoncelul sau fagotul. Interpretul de *continuo completa armonia*, dar putea, de asemenea, să coordoneze tempo-ul pentru a se adapta la condițiile particulare ale unei lucrări. De departe, cel mai popular instrument renascentist a fost lăuta; aceasta servea la toate nivelurile, de la fiica negustorului care învăța cea mai simplă melodie de dans, până la interpretul virtuos. În secolul al XVII-lea, lăuta a început să cedeze locul instrumentelor cu claviatură.

Specific francez a fost primul exemplu de muzică instrumentală cântată în mod constant de mai mult de un singur interpret pentru fiecare linie melodică. În 1656, **Jean-Baptiste Lully** și-a obligat orchestra sa, *Petits Violons* (Micile viori), să renunțe la vechea tradiție a ornamentării libere și a obligat o precizie disciplinată care a fost imitată pe scară largă.

În același timp, vioara, datorită strălucirii și versatilității lor pasionale, a căpătat statutul de instrument standard în special în Italia, unde interpretarea era mai puțin sofisticată, mai puțin manierată și mai puțin reținută decât în Franța.

Mai târziu, ornamentația destinată claviaturii a început să fie codificată în tabele de simboluri de recunoaștere publicate cu fiecare nouă colecție de muzică. În Italia, compozitorii încercau, de asemenea, să ofere interpreților indicații mai explicite. Pe măsură ce secolul avansa și stilurile naționale se distanțau tot mai mult, a apărut o tradiție specific franceză: interpretarea inegală a anumitor sunete notate în mod egal.

Dezvoltarea omofoniei a fost în sine o precondiție necesară pentru cea mai scumpă dintre toate instituțiile de spectacol: opera. Începută la Florența la sfârșitul secolului al XVI-lea, opera s-a răspândit în curând în toată Italia: prin Roma, unde natura sa inițial pastorală s-a transformat într-un spectacol în toată regula, până la Veneția, unde s-a deschis primul teatru de operă public în 1637. Acolo, deși publicul era încă aristocratic, opera depindea mai degrabă de vânzarea билетelor de intrare decât de patronajul regal, iar spectacolul a început să găsească o metodă cu totul nouă de susținere economică.

În secolul al XVIII-lea, stilurile naționale de interpretare au avut din nou tendința de a fuziona, cu excepția operei. Opera franceză, care atinsese primul său apogeu sub conducerea lui Lully și care îl număra printre interpreții săi vedete ca însuși **Ludovic al XIV-lea**, a continuat să pună accentul pe balet și pe declamația corectă mai mult decât pe vocalismul pur. În alte domenii, tendința era de standardizare și codificare. Locul ornamentației și al variației improvizate a

fost și mai mult limitat în general la stiluri recunoscute, cum ar fi secțiunile repetate în formele binare (AB) și da capo (ABA). Tehnica instrumentală a unor interpreți celebri era importantă de răspândit.

Organizarea concertelor publice s-a înmulțit, iar orchestrele din întreaga Europă au urmat modelul stabilit de celebrul ansamblu întreținut de electorul palatin din Mannheim, cu dimensiunea sa de aproximativ 25 de instrumentiști și noul stil de interpretare cu efecte dinamice orchestrale noi: pentru prima dată, Școala de la Mannheim introduce noțiunea de *crescendo* și *diminuendo*, elemente noi în comparație cu ”dinamica în terase” proprie Barocului conducerea orchestrei de la claviatură a rămas o practică până în secolul al XIX-lea. Între timp, speculațiile antreprenoriale suplineau în cele din urmă patronajul aristocratic ca bază economică pentru activitatea concertistică.

Joseph Haydn, care își petrecuse deja o carieră completă în Austria, în slujba prințului **Esterházy**, a început în 1791 alta, mai profitabilă, în asociere cu managerul de concerte **Johann Peter Salomon** (1745 - 1815). Acesta a fost violonist, compozitor, dirijor și impresar muzical german.

French Baroque Lute Music
Lauta: Michael Schaeffer.



Deși a fost un violonist desăvârșit, este cunoscut mai ales pentru că l-a adus pe Haydn la Londra unde a dirijat simfoniile pe care Haydn le-a scris în timpul șederii sale în Anglia.

L'ORFEO: Favola in Musica (1607) - Claudio Monteverdi (1567 - 1643). (Representación de Jordi Savall y La Capella Reial de Catalunya en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona)



Giulio Caccini - Ave Maria for Cello and Orchestra, cello László Fenyő

Perioada Barocului

Adrian Grauenfels



Instrumente din Baroc

În secolul al XVII-lea și la începutul secolului al XVIII-lea, contrapunctul liniar - adică melodic - din Renaștere, numit acum prima practică, a fost păstrat alături de un nou tip de contrapunct cunoscut sub numele de a doua practică. Acest din urmă tip era caracterizat de un tratament mai liber al disonanțelor. Noile libertăți ale disonanțelor i-au deranjat pe teoreticienii conservatori ai vremii; dar ele au fost justificate de susținătorii lor prin faptul că permiteau o tratare mai expresivă a textului. Deși liniile melodice individuale semănau adesea cu cele din Renaștere, ele erau intensificate și scoase în evidență prin diferențe de notare sau de instrumentație.

În compozițiile cu *bas cifrat* un instrument cu claviatură improviza armoniile peste o melodie de bas.

De asemenea, în această perioadă a fost semnificativă dezvoltarea lucrărilor de tip concert în care un solist sau un grup de instrumente este pus în contrast cu întreaga orchestră. Acest lucru a fost anticipat în unele madrigale de la sfârșitul Renașterii, în special cele ale lui **Luca Marenzio** și **Don Carlo Gesualdo**, în care două sau trei părți vocale într-un registru înalt sau grav erau imediat dublate de părți într-un registru contrastant. **Giovanni Gabrieli** din Veneția a extins acest principiu în *Symphoniae Sacrae* (Simfoniile sacre), prin folosirea unor coruri sau instrumente, realizând sonorități contrastante. Astfel de efecte de tip concert au devenit o parte esențială a madrigalelor și operelor ulterioare ale lui **Claudio Monteverdi**. În madrigalul *Lament of the Nymph*, o singură voce de soprană se confruntă cu trei voci masculine, iar ambele, la rândul lor, cu un continuo instrumental (bas-cifrat interpretat, de exemplu, de violoncel și clavecin) în fundal.

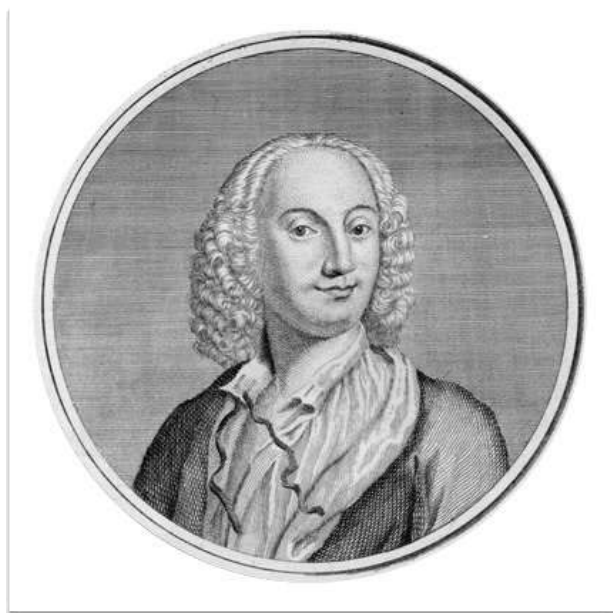
Acest tip de contrast era ideal pentru a sublinia dramatismul în noile forme de operă și oratoriu. În aceste forme, soliștii, ansamblurile și părțile instrumentale au fost confruntate într-o mare varietate de moduri de către compozitori precum **Heinrich Schütz**, **Giacomo Carissimi** și **Henry Purcell**, iar în Barocul târziu, de **Arcangelo Corelli** și **Antonio Vivaldi**.

Genurile muzicale în *Baroc* erau:

1. **Suita** cu părțile ei constante (allemande-courante-sarabande-gigue) și adăugate (dansuri: menuet, bourée, badinerie sau părți de origine vocală ca de pildă aria).
2. **Genul** concertant: concertul solistic (solist + orchestră) și concerto grosso grup de soliști (soli) și orchestră (tutti).
3. **Genuri** vocal-instrumentale: oratoriul, cantata, misa (în cadrul ei pasiunea).
4. **Genul** de operă (gen teatral-muzical).

Concert pentru flaut la Veneția, autor necunoscut





Antonio Vivaldi

Michael Talbot

“Nu e greu să scriu muzica, notele plutesc în aer, eu doar le rânduiesc.” Vivaldi

Antonio Lucio Vivaldi, (1678, Veneția, - 1741, Viena), a fost compozitor și violonist italian care a stabilit în mod decisiv forma concertului și stilul muzicii instrumentale din Barocul târziu. Principalul profesor al lui Vivaldi a fost tatăl său, **Giovanni Battista**, care în 1685 a fost admis ca violonist în orchestra Bazilicii San Marco din Veneția. Antonio, cel mai mare copil, s-a pregătit pentru preoție și a fost hirotonit în 1703. Părul său roșcat distinctiv îi va aduce mai târziu supranumele *Il Prete Rosso* (Preotul roșu). Prima sa apariție publică cunoscută a avut loc în 1696, când a cântat alături de

tatăl său în bazilică, ca violonist. Vivaldi a devenit un violonist excelent, iar în 1703 a fost numit maestru de vioară la *Ospedale della Pietà*, un azil pentru copii orfani. Azilul s-a specializat în pregătirea muzicală a fetelor aflate în plasament, iar cele cu aptitudini muzicale au fost repartizate în corul și orchestra sa excelentă, ale căror performanțe mult lăudate au ajutat instituția în căutarea de donații și moșteniri.

Vivaldi a avut relații cu *Pietà* în cea mai mare parte a carierei sale: ca maestru de vioară, director de muzică instrumentală și furnizor extern de compoziții.

Primele compoziții muzicale ale lui Vivaldi datează din primii ani petrecuți la *Pietà*. Colecții tipărite ale sonatelor sale pentru trio și, respectiv, sonate pentru vioară au apărut în 1705 și 1709, iar în 1711, primul și cel mai influent ciclu de concerte pentru vioară și orchestră de coarde (*Opus 3, L'estro armonico*) a fost publicat de editura muzicală Estienne Roger din Amsterdam. În anii de până în 1719, Roger a mai publicat trei colecții de concerte ale sale (opusurile 4, 6 și 7) și o colecție de sonate (opus 5).

Vivaldi a obținut un mare succes cu muzica sa vocală sacră, pentru care a primit mai târziu comenzi de la alte instituții. Un alt nou domeniu de activitate pentru el s-a deschis în 1713, când prima sa operă, *Ottone in villa*, a fost interpretată la Vicenza. Întorcându-se la Veneția, Vivaldi s-a lansat imediat în activitatea lirică în dublul rol de compozitor și impresar. Din 1718 până în 1720 a lucrat la Mantua ca director de muzică laică pentru guvernatorul acestui oraș, **Prințul Filip de Hesse-Darmstadt**.

Principalele compoziții ale lui Vivaldi în Mantua au fost operele, deși a compus, de asemenea, cantate și lucrări instrumentale.

Anii 1720 au reprezentat apogeul carierei lui Vivaldi. Stabilit din nou la Veneția, dar călătorind frecvent în alte părți, el a compus muzică instrumentală patronilor și clienților din întreaga Europă. Între 1725 și 1729, a încredințat cinci noi colecții de concerte (opusurile 8-12) editorului *Michel-Charles*

Le Cène. După 1729, Vivaldi a încetat să-și mai publice lucrările, considerând că este mai profitabil să le vândă în manuscris cumpărătorilor individuali. În acest deceniu a primit, de asemenea, numeroase comenzi pentru opere și și-a reluat activitatea de impresar la Veneția și în alte orașe italiene.

Aproape 500 de concerte de Vivaldi au supraviețuit. Mai mult de 300 sunt concerte pentru un instrument solo cu acompaniament de orchestră de coarde și continuo. Dintre acestea, aproximativ 230 sunt scrise pentru vioară solo, 40 pentru fagot, 25 pentru violoncel, 15 pentru oboi și 10 pentru flaut. Există și concerte pentru viola d'amore, flaut sau mandolină.

Vivaldi a perfecționat forma a ceea ce avea să devină concertul clasic în trei mișcări. El a contribuit la stabilirea structurii rapid-lent-rapid al celor trei mișcări ale concertului. Poate și mai important, Vivaldi a fost primul care a folosit în mod regulat în concertele sale forma *ritornello*, în care reluările recurente ale unui refren alternează cu pasaje mai episodice cu un instrument solo. Juxtapunerile îndrăznețe ale lui Vivaldi între refrenuri (*ritornelli*) și pasajele solistice au deschis noi posibilități de manifestare a virtuozității instrumentiștilor soliști. Mișcările rapide din concertele sale se remarcă prin forța ritmică și originalitatea temelor, în timp ce mișcările lente prezintă adesea caracterul unor arii scrise pentru instrumentul solo.

Energia, pasiunea și lirismul concertelor lui Vivaldi, precum și efectele dramatice mai simple au trecut rapid în limbajul general al muzicii. Concertele sale au fost luate ca modele de formă de mulți compozitori din Barocul târziu, inclusiv de **Johann Sebastian Bach**, care a transcris 10 concerte destinate viorii pentru instrumente cu claviatură.

Arhitectul german **Johann Friedrich Armand von Uffenbach** s-a referit la Vivaldi ca fiind "*faimosul compozitor și violonist*" și a spus că "*Vivaldi a cântat excelent un acompaniament solo, iar la final a adăugat o cadență improvizată care m-a uimit absolut, pentru că este greu de crezut că cineva a cântat sau va cânta vreodată într-un asemenea mod.*"

Mai multe dintre concertele lui Vivaldi au titluri pitorești sau aluzive. Patru dintre ele, ciclul de concerte pentru vioară intitulat *Cele patru anotimpuri* (Opus 8, nr. 1-4), sunt programatice în sensul în care Vivaldi denumește fiecare concert după un anotimp al anului, începând cu primăvara. Ideea imitării onomatopeice a sunetelor naturii de către Vivaldi apare ca o prevestire a muzicii programatice care avea să caracterizeze epoca romantică. *Simfonia pastorală* a lui Ludwig van Beethoven, considerată ca fiind prima lucrare cu program, se înrudește cu **Anotimpurile** lui Vivaldi prin descrierea fenomenelor naturii.

Muzica vocală

Vivaldi a scris peste 50 de lucrări vocale sacre. Acestea variază de la imnuri la oratorii și prelucrări de psalmi în mai multe mișcări pentru cor dublu și orchestră. Multe dintre ele prezintă o profunzime spirituală și o stăpânire a contrapunctului egală cu cele mai bune exemple din vremea lor. Independența reciprocă a vocilor și a instrumentelor anticipează adesea texturile simfonice ale lui **Joseph Haydn** și **Wolfgang Amadeus Mozart**.

Pe măsură ce tot mai mult din acest repertoriu devine disponibil în ediții moderne, reputația sa pare că va crește.

Receptarea lucrărilor vocale laice ale lui Vivaldi a fost mai problematică. Au fost identificate aproape 50 de opere ale sale, din care 16 supraviețuiesc integral.

La vremea lor, acestea au fost lucrări influente, cu melodii atrăgătoare și acompaniamente orchestrale inventive.

Cu toate acestea, ignoranța publicului din secolul al XX-lea - în ceea ce privește poezia și dramaturgia Barocă a diminuat aprecierea lor în rândul nespecialiștilor.

Cu toate acestea, opera *Orlando furioso* de Vivaldi a fost reluată cu succes de către Opera Civică din Dallas (în prezent Opera din Dallas) în 1980 și a fost publicată în înregistrare pe CD.

Vivaldi: The Best Concertos with Many Instruments



Johann Sebastian Bach

Sofia Gelman Kiss



Numele **Johann Sebastian Bach** (1) este întipărit în spațiul transcendental al spiritului uman de pretutindeni ca simbol al perfecțiunii în reprezentarea emblematică a artei sunetelor. Compozitor al epocii Barocului – prin anii, cei 65 pe care i-a petrecut pe pământ, (1685-1750) - Johann Sebastian Bach este întruchiparea sintezei a tot ceea ce s-a scris până la descinderea sa în sfera concretă a vieții dar, în același timp, este prevestitorul vremurilor ce vor fi venit după intrarea sa în panteonul celor sacri... Credincios până la ultima suflare, Johann Sebastian Bach l-a adulat pe Dumnezeu în felul său generos, i-a dedicat Creatorului majoritatea lucrărilor sale *Pasiunile*, *Misa în si minor*, *Cantatele* spre a aminti doar câteva, dar și opusurile fără text care poartă amprenta sa de compozitor religios.

(1) Emil Cioran: *fără Bach, Dumnezeu ar fi un personaj de mână a treia...*

A scris muzică aproape în toate domeniile configurației sonore în afară de operă. Monumentalele sale lucrări vocal-simfonice vor statua pildă demnă de urmat pentru generațiile viitoare.

Dincolo de instrumentarul ce-i stă la dispoziție, geniul său, oracol al viitorului, Johann Sebastian Bach îmbrățișează tehnica modernă – la ora aceea, cultivă sonoritatea abia descoperită și scrie 48 de preludii și fugi pentru abia cunoscutul pianoforte care avea să înlocuiască cembalo-ul atât de îndrăgit. Johann Sebastian Bach trăiește în perioada limbajului nou, limbaj abia cristalizat, numit tonal-funcționalism. Epoca precedentă – Renașterea – opera cu cele șase moduri preluate de la greci cu modificările de rigoare. Modurile se vor constitui în obârșia noului sistem, ca atare vor prezenta procesul de continuitate în sens istoric, alături de polifonia imitativă care și ea, cu transformările derivate din diferențierea sursei sunetului (muzică vocală corală fără acompaniament – à cappella în Renaștere, respectiv muzică instrumentală în Baroc) va însemna prezența neîntreruptă a folosirii mai multor voci concomitent...

În acest sens, Johann Sebastian Bach este cel care păstrează tradiția, o adaptează vremurilor sale; instituie arhitectura fugii, construcție *per se* în care subiectul (dux) cântat de prima voce (cronologic) are în magma sa germinativă eșafodajul întregului. Este un proces matematic-filosofic întrucât specificitatea temei de fugă proiectează în mod automat continuarea : subiectul trebuie să conțină felul în care va evolua forma. Dialogul se petrece practic între cele două voci de la începutul expoziției Dux – Comes (temă – răspuns), indiferent de numărul vocilor care se vor alătura în continuare la elaborarea fugii. Totul se reduce la apariția sistemului tonal-funcțional în epoca Barocului, sistem complex adoptat cu

entuziasm de către Johann Sebastian Bach; momentul intrării celei de-a doua voci, acel loc însemnează impactul pentru un fidel și atent auditor, fiindcă el are să marcheze prezența celor două funcții principale ale tonalității, tonica (2) și dominantă (3), funcții care vor asigura dialogul vocilor în construcția formei. Fuga este prezentă în numeroasele sale lucrări: poate fi concepută pentru un instrument-solo (*Clavecinul bine temperat*), pentru o formație de cameră (*Ofranda muzicală* sau *Arta fugii*), dar ea apare și în grandioasele lucrări vocal-simfonice, de pildă în Misa *în si minor*, în *Kyrie*. Tehnica polifonică – în cadrul ei polifonia imitativă – constituie o preocupare specială pentru compozitorul Johann Sebastian Bach; este puțin probabil că s-a gândit, chiar și o clipă, că tot ceea ce scrie are să devină pentru generațiile următoare manual de studiu în drumul către perfecțiune. Cele 48 de fugi, fiecare în parte, reprezintă câte o capodoperă a genului. Concepute la două, trei, patru sau cinci voci, în toate cele 12 tonalități majore și minore (de două ori pentru fiecare tonalitate) – ele aduc un superb omagiu noului sistem sonor adoptat în epoca Barocului. Johann Sebastian Bach exploatează la maximum posibilitățile contrapunctului, scrie canon revers (vocea a doua citește aceeași linie melodică dar de

-
- (2) Tonica: prima treaptă a gamei (exemplu: do în do major)
(3) Dominantă: treapta a cincea a gamei (exemplu : sol în do major)

la dreapta la stânga), clădește oglinzi (aceleași intervale în direcție opusă), suprapune subiectele unele peste altele (stretto) – spre a aminti doar câteva din procedeele de compoziție inventate și utilizate. *Arta fugii* – ultima lucrare pe care n-a avut răgazul necesar să o termine, constituie o altă capodoperă a polifoniei imitative; amintim, că deși ar fi fost firesc să fi fost indicat instrumentul (sau formația) pentru care s-a compus lucrarea, acest ultim opus semnat de Johann Sebastian Bach a fost lăsat la latitudinea muzicienilor interesați în ceea ce privește interpretarea. Se cântă la cembalo, orgă sau instrumente de coarde. Generațiile următoare fie că au încercat să termine *Arta fugii* pe baza antecedentelor cuprinse în arhitectura lucrării, fie că au fost de părere că este mai demn să se întrerupă derularea textului muzical acolo unde compozitorul a abandonat scrisul. Mai există și misticii, care consideră că moartea lui Johann Sebastian Bach se „datorează” faptului că a început să scrie o fugă pe propriul său nume, (B-A-C-H : si-bemol, la, do, si-becar)...

Ne-am referit – *pars pro toto* – la câteva aspecte ale creației grandioase care poartă numele lui Johann Sebastian Bach, dat fiind că ar fi fost imposibil să conturăm o prezentare exhaustivă a minunilor care aparțin semnăturii sale. Parafate de uriașa sa personalitate, lucrările unice pe care ni le-a lăsat moștenire vor constitui mereu ilimitate izvoare de hedonism pentru melomani alături de surse interminabile de studiu pentru profesioniști.

„Nu pârau! Ocean trebuia să se numească!” – a exclamat Beethoven. (*Pârau: Bach în limba germană*)

*1725 - Bach
la orgă*



*Bach - Partita in C moll BWV 997
Evangelina Mascardi,
Liuto barocco*



*Bach - Suita pentru violoncel nr. 6 în Re major, interpretată de
Sergey Malov pentru colectia All of Bach, este excepțională
din toate punctele de vedere*



Perioada Clasică

Sofia Gelman Kiss

Tranziția de la perioada Barocă la cea Clasică în muzică a fost marcată de trecerea de la o polifonie luxuriantă la o textură omofonică - adică o structură formată dintr-o linie melodică dominantă cu acompaniament. Compozitorii de la începutul perioadei clasice au evitat în mare parte polifonia, apelând la ea doar când scriau muzică bisericească în stil învățat, așa cum era numită atunci - tehnica contrapunctică.

Tiparele formelor folosite în clasicismul vienez, s-au cristalizat treptat, ele au fost adoptate iar mai apoi dezvoltate de reprezentanții perioadei: **Joseph Haydn**, **Wolfgang Amadeus Mozart** și **Ludwig van Beethoven**. Joseph Haydn – considerat părintele cvartetului de coarde, scrie 104 simfonii în care adoptă eșafodajul bazat pe contrastul între părți (repede-lent), respectiv, de obicei, construcția formei de sonată în prima parte a simfoniei. Partea a doua prezintă o formă de lied sau temă cu variațiuni, partea a treia este menuet-trio-menuet iar finalul, de cele mai multe ori, rondo sau rondo-sonată. Structura sonatei ca lucrare de sine stătătoare prezintă asemănare cu cea a simfoniei în construcția sa. Mozart scrie 41 de simfonii iar Beethoven scrie nouă unde primele urmăresc eșafodajul clasic dar ultima, a noua, se abate de la tiparele clasice și introduce în finalul lucrării soliști și cor, pe versurile semnate de **Friedrich Schiller** *Odă bucuriei*.

Beethoven, ultimul reprezentant al clasicismului vienez este considerat de către unii teoreticieni și primul compozitor romantic întrucât simfonia a șasea *Pastorală* are un substrat programatic declarat prin titlurile părților care descriu o furtună precum și natura înainte de apariția ei, dar și după trecerea sa.

Joseph Haydn a trecut prin perioada sa contrapunctică, sau mișcarea spre contrapunct, în timpul anilor 1770, perioada

Sturm und Drang (Furtună și avânt) din literatura germană, care a avut un efect de aprofundare și asupra altor arte.

Trei dintre *Cvartetele Sun* (1772) au avut ca mișcări finale fugi, iar în *Cvartetele rusești* (1781) Haydn a proclamat o manieră cu totul nouă, în care materialul tematic urma să fie împărțit în mod mai egal între toate instrumentele, în loc să fie atribuit unui singur instrument principal acompaniat de celelalte. Haydn a ascultat oratoriile lui **Händel** la Londra, ceea ce l-a inspirat în compunerea propriilor sale oratorii târzii, bogat contra-punctice, *Creația și Anotimpurile*.

Descoperirea de către **Mozart** a artei polifonice a lui Bach și Händel l-a impresionat atât de profund încât aproape toate lucrările sale au fost influențate de această tehnică. Ansamblurile din opere - de exemplu, *Don Giovanni* și *Così fan tutte* - cu delimitarea clară a mai multor personaje prin liniile vocale, au devenit posibile doar datorită admirației sale pentru polifonie. Iar în Simfonia sa *Jupiter*, cinci teme diferite sunt enunțate simultan, omagiu tehnicii polifoniei.

Beethoven și-a început cariera la Viena sub îndrumarea renumitului teoretician al contrapunctului **Johann Albrechtsberger**, iar acest lucru, împreună cu admirația sa pentru Händel, explică probabil interesul său pentru contrapunct de-a lungul vieții. El a compus în spiritul polifoniei pentru a crea contraste, în special în secțiunea de dezvoltare a formei de sonată (forma proeminentă în simfoniile clasice și în muzica de cameră), ca de exemplu în prima mișcare a **Cvartetului Razumovsky**, op. 59, nr. 1. În sonatele și cvartetele sale târzii, cum ar fi prima mișcare din Opus 131 sau **Marea Fugă**, Opus 133, aproape fiecare mișcare prezintă o întrepătrundere a principiilor contrapunctului, care se ocupă de liniile melodice.

Genuri muzicale în *clasicismul vienez* :

1. Muzică instrumentală: sonata*, cvartetul de coarde, simfonia
2. Muzică vocal-simfonică: misa, oratoriul, opera, requiemul

* **forma de sonată** cristalizată în clasicism apare ca una dintre părțile lucrărilor de mai sus; forma de sonată cuprinde trei secțiuni: **expoziția** (tema I în tonalitatea inițială – punte sau tranziție care conduce către noua tonalitate, tema II în noua tonalitate) **dezvoltarea** (un fel de variațiuni pe motivele expoziției) **reexpoziția – sau repriza** (tema I în tonalitatea inițială, puntea – care nu conduce nicăieri – tema II în tonalitatea **inițială**). Cheia eșafodajului formei de sonată este tocmai diferența între expoziție și repriză prin prisma tonalităților folosite. Forma de sonată apare (și) în construcția cvartetului de coarde, dar poate să apară și în simfonie (de obicei) ca partea I-a. Alte forme utilizate în perioada clasică : forma de Lied – ABA – forma de Rondo – ABACA (+coda), Rondo-sonata (ABACABA), Tema cu variațiuni.



Secolul al XIX-lea

Adrian Grauenfels

Virtuozitatea ca mod de interpretare a soliștilor instrumentiști și-a atins apogeul în secolul al XIX-lea. Încă de pe vremea lui Mozart și Beethoven care au fost pianiști renumiți înainte de a fi compozitori celebri, instrumentiștii soliști au considerat virtuozitatea ca un factor important în ademenirea și epatarea publicului. Generațiile următoare au văzut un număr mare de virtuozii ai pianului călătorind în toată Europa și, mai târziu, în America de Nord și de Sud. Unii au interpretat propriile lucrări, alții opusurile altor autori. Tradiția apariției cântăreților pe scenă era mult mai veche decât a instrumentiștilor. Un nou aspect al promovării unor interpreți a fost apariția *claque-ului*, persoane plătite pentru a aplauda audiența. Dirijorii independenți care înlocuiesc prim-violoniștii, au apărut în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

Claque este un corp organizat de aplaudători profesioniști în teatrele și sălile de operă franceze. Membrii unei *claque* sunt numiți *claqueurs*. Angajarea unor oameni pentru a aplauda spectacolele dramatice era ceva obișnuit în epoca clasică.

Povestea este foarte veche - de exemplu, atunci când împăratul Nero a cântat pe scena unui amfiteatru, spectacolul său a fost întâmpinat cu un imn incantator cântat de cinci mii dintre soldații săi.

Acest lucru l-a inspirat pe poetul francez din secolul al XVI-lea **Jean Daurat** să dezvolte claque-ul modern. Cumpărând un număr de bilete pentru o reprezentație a uneia dintre piesele sale, el le-a oferit în schimbul unei promisiuni de aplauze. În 1820, claque-urile au cunoscut o sistematizare serioasă, când s-a deschis o agenție la Paris pentru a gestiona și furniza *claqueurs*. Până în 1830, claque-ul devenise o instituție. Managerul unui teatru sau al unui teatru de operă putea să trimită o comandă pentru orice număr de *claqueurs*.

Aceștia se aflau de obicei sub comanda unui *chef de clique* (conducător al aplauzelor), care judeca acolo unde era nevoie de eforturile *claqueurs* și care trebuia să inițieze demonstrația de aprobare. Aceasta putea lua mai multe forme. Existau *commissaires* (ofițeri/comisari) care învățau piesa pe de rost și atrăgeau atenția vecinilor lor asupra punctelor sale bune între acte. *Rieurs* – râdeau cu poftă la glume. *Pleureurs*, în general femei, simulau lacrimi, ducându-și batista la ochi. *Bisseurs* (cei care se entuziasmau în mod exagerat) aplaudau pur și simplu și strigau Bis! Bis! pentru a cere bisuri.

Practica s-a răspândit în Italia (celebră la Scala din Milano), Viena, Londra (Covent Garden) și New York (Metropolitan Opera). *Clique*-urile au fost folosite și ca formă de extorcare, cântăreții fiind de obicei contactați de șeful de clique înainte de debut și forțați să plătească o taxă, pentru a nu fi huiduiți.

Paris 1861 - Prima reprezentație, a operei lui **Wagner** - *Tannhauser* - a fost inițial bine primită, dar în actul al doilea au început să apară perturbări, inclusiv fluierături și mieunat de pisică, care au devenit proeminente până la sfârșitul actului al treilea. Pentru cea de-a doua reprezentație, o mare parte din noua muzică de balet a fost eliminată, împreună cu unele acțiuni care provocaseră în mod special batjocură, cum ar fi cimpoiul ciobanului din actul I. Totuși, tulburările publicului au fost sporite. Acest lucru s-a datorat în parte membrilor bogatului și aristocraticului *Jockey Club*, care s-au opus ca baletul să intre în actul I, deoarece acest lucru însemna că ar fi trebuit să fie prezenți încă de la începutul spectacolului (ceea ce le perturba programul mesei). S-a afirmat că aceștia au distribuit fluier publicului. La cea de-a treia reprezentație din 24 martie (la care Wagner nu a participat), agitația a provocat mai multe întreruperi de până la cincisprezece minute. Ca urmare, Wagner a retras opera după a treia reprezentație. Acest fapt a marcat sfârșitul speranțelor lui Wagner de a se stabili la Paris.

Ulterior, **Arturo Toscanini** și **Gustav Mahler** au descurajat claque-urile, ca parte a dezvoltării etichetei de concert.

Dar, să revenim la subiect, secolul XIX:

În această perioadă a avut loc înființarea multora dintre orchestrele majore de astăzi: Budapest Philharmonic Orchestra (1853), Filarmonica din New York (1842), Filarmonica din Viena (1842), Boston Symphony Orchestra (1881), Filarmonica din Berlin (1882), Concertgebouw din Amsterdam (1883), Chicago Symphony Orchestra (1891) și London Symphony în anul (1904).

Pe măsură ce partiturile compozitorilor deveneau din ce în ce mai precise, indicațiile interpretative se refereau din ce în ce mai mult la aspecte de tehnică, tempo, dinamică. Secolul al XX-lea avea să aducă muzica improvizată prin apariția unui nou parametru: jazzul.

Adăugarea unor ajutoare și îmbunătățiri mecanice precum sprijinul bărbiei și cheile de acordare la capătul instrumentelor cu coarde: valvele și clapele suplimentare la instrumentele de alamă și de suflat din lemn, cadrele de fier și corzile încrucișate la pian, toate acestea au avut o influență profundă asupra tehnicilor de interpretare.

Cele mai reușite metode noi de predare a instrumentelor și de perfecționare a tehnicilor vocale au pus accentul pe virtuozitate, strălucire, reflectând dorința de a face muzica și mai captivantă pentru publicul larg.

Ascensiunea artistului concertist a fost secondată de apariția criticului muzical profesionist, a cărui influență asupra performanței a fost resimțită. Un rezultat mai tangibil al aparițiilor muzicale din secolul al XIX-lea și care ilustrează cât de puțin s-au schimbat structurile sociale de bază de atunci este numărul mare de săli de concert și teatre de operă care au fost construite și care sunt folosite și astăzi. O ultimă evoluție, a cărei importanță nu va fi pe deplin conștientizată până în secolul al XX-lea, a fost cea a istoricismului: renașterea

activă a muzicii vechi. Această recunoaștere incipientă a validității altor stiluri de compoziție și interpretare este datată, în mod convențional, de la includerea în concert de către compozitorul **Felix Mendelssohn**, în 1829, a unor părți din **Patimile Sfântului Matei** de **J.S. Bach**. Această dată a fost precedată, de **Concertele de muzică veche** (1776-1848) de la Londra. Renașterea interesului pentru muzica lui **Giovanni Pierluigi da Palestrina** și **Bach**, avea să deschidă calea pentru progresele și schimbările din secolul al XX-lea, atât în ceea ce privește stilul, cât și interpretarea.

(din: britannica.com/art/musical-performance/)



Romantism

În secolul al XIX-lea, contrapunctul a avut o latură retrospectivă, pe lângă stilul caracteristic romantic. **Richard Wagner** a admirat contrapunctul lui **Palestrina**, iar **Johannes Brahms** i-a venerat pe maeștrii Barocului. **Felix Mendelssohn** a reluat *Patimile după Sfântul Matei* de **J.S. Bach** în 1829, iar ecoul prezentării în concert al Pasiunii, a dat naștere numeroaselor lucrări compuse în spiritul muzicii lui **Bach**, cum ar fi sonatele pentru orgă ale lui Mendelssohn și lucrările pentru orgă ale lui **Max Reger**. Muzica romantică pledează pentru omofonie, discantul (linia melodică a vocii superioare) va fi acompaniat prin sprijinul armonic al tonalității alese de către compozitor.

Liedurile (cântecele) lui **Franz Schubert** au fost extrem de inovatoare în acest sens, datorită acompaniamentelor care comentează partea vocală propriu-zisă uneori chiar prin motive onomatopeice. Această tehnică este folosită și în Liedurile lui **Robert Schumann** și **Hugo Wolf**.

Muzica programatică

În perioada **romantică** alături de genurile existente, apare **Poemul simfonic**, lucrare concepută pe baza unei surse literare, prin descrierea acțiunii, fără cuvinte. (De menționat: dacă cunoști subiectul derulării acțiunii, poți – eventual – să urmărești desfășurarea ei dar dacă asculți muzica fără să fi citit în prealabil despre ce este vorba, nu vei putea povesti conținutul.) Primul care a scris un **Poem simfonic** a fost **Franz Liszt**, în 1848 pe baza versurilor lui Lamartine: *Méditations poétique*.

Alături de **Poemul simfonic**, muzica romantică face apel la ideea programatică când își propune să ilustreze sau să urmărească explicit o temă dată. Este o muzică instrumentală a cărei structură este determinată prin date extramuzicale inspirate din natură, literatură sau arte plastice. Unii specialiști consideră că prima lucrare cu caracter programatic a fost *Simfonia a VI-a în Fa major Pastorală* de **Ludwig van Beethoven**, nu numai prin titlurile explicative ale părților componente : *Bucuria sosirii la țară*, *Scenă la pârâu*, *Veselă petrecere țărănească*, *Furtuna*, *Cântecul păstorilor – bucuria trecerii furtunii* dar și prin pasajele onomatopeice, care sugerează murmurul apei, vuietul furtunii, cântecul păsărilor, jocul apei pârâului, sclipirea fulgerelor și ecoul tunetelor. Beethoven, ultimul clasic vienez a fost și deschizător de drumuri pentru epoca următoare, cea a romantismului. Alături de premisele muzicii cu program în **Pastorală**, a anticipat ideea ciclică a simfoniei romantice unde **motivul – mază** va urmări desfășurarea construcția tuturor părților. Este vorba despre **Simfonia a V-a** în care motivul generator apare – chiar dacă nu textual – în fiecare parte. Exemplul clasic al ideii ciclice în epoca romantică este **Simfonia în re minor** de **Cezar Franck**. Revenind la muzica programatică, alături de poemele simfonice semnate de Franz Liszt apar lucrări mai ample cu caracter programatic ca de exemplu **Simfonia fantastică** (1830) de **Hector Berlioz**. Simfonia descrie iubirea și decepția compozitorului, fazele dragostei fierbinți se conturează într-un limbaj plin de contraste posibile de la pianissimo la fortissimo, în care își găsesc loc multiplele disonanțe spre a transmite durerea.

Frédéric François Chopin

(1810 - 1849)



Chopin (Fryderyk Franciszek Chopin) a fost fiul unei poloneze și al unui expatriat francez. Deși considerat un copil minune în țara natală, Chopin pleacă la vârsta de 20 de ani către Paris. În capitala franceză își consolidează reputația ca interpret virtuoz, profesor și compozitor, adoptând totodată numele de Frédéric-François Chopin. În perioada 1837 – 1847 are o relație cu scriitoarea franceză **George Sand**. Cuplul are o apropiată relație în grup cu pictorul francez **Delacroix**, autor al unui portret al celor doi. Chopin moare la vârsta de 39 de ani cu diagnosticul de tuberculoză pulmonară, întreaga viață fiindu-i măcinată de sănătatea sa precară.

Pianul se regăsește pe tot parcursul operei sale, de cele mai multe ori purtând chiar un rol exclusiv, iar compozițiile sale sunt considerate culmile repertoriului pentru acest instrument. Deși muzica sa se încadrează în rândul celor mai pretențioase opusuri, din punct de vedere tehnic, stilul lui Chopin iese în evidență prin profunzimea nuanței și a

expresivității. Scriseră valsuri, nocturne și preludii. Ele sunt miniaturi considerate ca fiind bijuterii muzicale. Lucrările de amploare prezintă specificități *sui generis* ca de pildă baladele ale căror eșafodaj apar concatenate cu forma de sonată. Lucrările sale se înscriu în spiritul curentului romantic în muzica cultă a secolului XIX. Chopin este primul compozitor clasic occidental care include elemente slave în muzica sa; mazurcile și polonezele sale reprezintă și astăzi baza muzicii clasice naționale poloneze.

F. Chopin - Ballada g-moll op.23
Jan Ekier- pian



Desen de Giovannino De Grassi



Opera, o artă în sine

Adrian Grauenfels

- Gen muzical de amploare, care combină muzică și dramă, interpretat de către soliști și cor, acompaniați de orchestră, pe baza unui libret (textul acțiunii).

- Opera este o manifestare sincretică, spectacolul realizându-se cu concursul dramei, muzicii, picturii, arhitecturii, artelor plastice și coregrafiei.

- Opera este formată din:

Uvertură – deschiderea spectacolului cu un preludiu orchestral care prevestește materialul muzical al operei prin motive diverse care vor apărea în decursul derulării acțiunii.

Arii – fragmente destinate soliștilor-cântăreți - cu acompaniament orchestral.

Interludii – fragmente orchestrale între pauzele dintre scene.

- Opera apare în jurul anului 1600 în Italia, prin dorința de a reînvia tragedia antică cu complexa ei alcătuire (dramă, poezie lirică, costume, pictură, muzică, dans).

- Prima operă a fost cea a lui **Claudio Monteverdi** *Orfeu* compusă în 1607 la curtea din orașul Mantua - Italia. De-a lungul timpului genul va fi supus unei continue perfecționări.

Opera – ca gen – avea să însoțească manifestările muzicale de-a lungul secolelor ce vor urma după **Orfeu** sub semnătura lui Claudio Monteverdi.

În funcție de subiectele alese, opera va răspunde cerințelor: astfel se conturează *opera seria* în a cărei acțiuni se vor descrie elemente tragice și *opera buffa* care se va baza pe comedie. Ariile cuprinse în operă oferă posibilitate cântăreților de a-și etala virtuozitatea; în decursul timpului apar diverși interpreți, printre ei erau și cei castrați ca de pildă **Farinelli** (sopran), unul dintre cei mai faimoși cântăreți ai secolului XVIII.

Barocul adoptă genul de operă, **Lully**, **Rameau**, **Haendel**, se numără printre cei care scriu opere.

Clasicismul vienez se apleacă cu succes asupra genului, **Haydn** și **Mozart** scriu numeroase opere care dobândesc succes, **Beethoven** scrie o singură operă, *Fidelio*.

Epoca romantică va excela în compunerea operelor, este timpul în care compozitorii se axează pe acest gen. (Cei mai mulți compun opere, fără a scrie muzică în alte domenii).

Compozitori care scriu opere :

- În Italia **Verdi, Puccini, Rossini, Donizetti, Bellini, Leoncavallo, Mascagni**

- În Franța **Bizet, Gounod, Berlioz, Massenet**

- În Germania **Gluck, Offenbach, Wagner**

- În Rusia **Mussorgsky, Ceaikovski**

Tipuri de voci

Feminine:

-Sopran

-Mezzosopran

-Alt

-Contraalt

Voci masculine:

-Contratenor

-Tenor

-Bariton

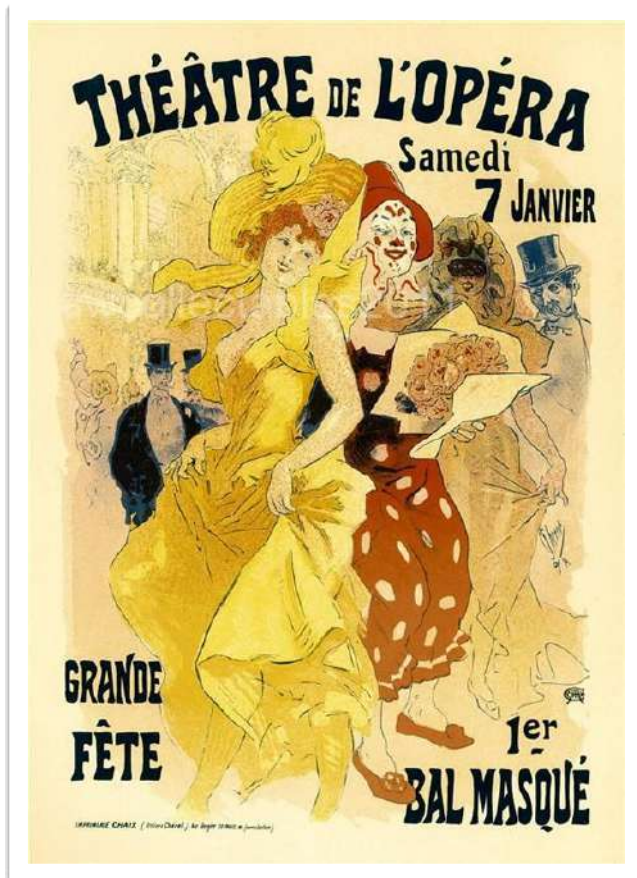
-Bas

Printre cântăreții secolului XX se numără:

Tenorii: **Enrico Caruso, Luciano Pavarotti, Placido Domingo, Jose Carreras** – soliști care cântă pe toate scenele lumii.

Mai menționăm:

- **Gottlob Frick** bas. Opera di Dresda, Covent Garden.
- **Tatiana Troyanos**, mezzosoprano, The Metropolitan Opera.
- **Ivan Petrov**, bas. Teatrul Bolshoi.
- **Jesse Norman**, soprană. La Scala.
- **Maria Callas**, soprană. The Metropolitan Opera.
- **Montserrat Caballe**, soprană. Covent Garden.
- **Mario del Monaco**, tenor.



Una furtiva lagrima (O lacrimă furată) este aria din actul II, scena 2 din opera italiană *Elixirul dragostei* de **Gaetano Donizetti**. Este cântată de *Nemorino* (**Caruso**) atunci când constată că poțiunea de dragoste pe care a cumpărat-o pentru a cuceri inima doamnei visurilor sale, *Adina*, funcționează. **Caruso** a creat rolul lui *Nemorino* pentru prima dată în februarie 1901, la Scala din Milano. Dirijorul a fost celebrul **Toscanini**. Publicul de la Scala nu a reacționat deloc... până când Caruso a început să cânte - și practic a transformat spectacolul din eșec în succes. Publicul s-a dezlănțuit, iar Caruso a fost nevoit să repete *Una furtiva lagrima* de trei ori.

Una Furtiva Lagrima –
Enrico Caruso 1904



Gioacchino Rossini
La Gazza Ladra, (Coțofana Hoată)
Overture Neujahrskonzert 1991
Wiener Philharmoniker
dir. Claudio Abbado



Giacomo Puccini

Maria Sava



Dumnezeu Atotputernic m-a atins cu degetul cel mic și mi-a spus: Să scrii pentru teatru - bagă de seamă- numai pentru teatru., îi scria unui prieten cel care a iubit doar libreturile muzicale, vânătoarea de rațe sălbatice, mașinile performante, femeile frumoase și pokerul, marele compozitor de operă, **Giacomo Puccini**.

S-a născut pe 22 decembrie 1858, la Lucca și a fost ultimul dintr-un șir de cinci generații de muzicieni. Cum era și firească, a crescut în umbra lui **Verdi**, figură dominantă a operei italiene în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. **Puccini** a trăit și a murit respectat, a compus trei dintre cele mai populare opere din istoria genului: (*Boema*, *Tosca*, *Madame Butterfly*). I-au fost contemporani **Arrigo Boito** (*Mefistofele*, 1875), **Amilcare Ponchielli** (*La Gioconda*, 1876), **Alfredo Catalani** (*La Wally*, 1892), dar și compozitorii care au aparținut noului curent apărut în anii 90 ai secolului XIX, numit verism. Verismul n-a durat mai mult de un deceniu și mulți dintre compozitorii care au aparținut acestui curent au compus câte o singură operă: **Pietro Mascagni** a compus

Cavalleria rusticana, **Ruggero Leoncavallo** *Paiate* sau **Umberto Giordano** *Andrea Chenier*.

Crescut și format în această perioadă, Puccini n-a fost influențat de clocotul și sângele verismului. Nici de la Verdi nu s-ar putea spune că a luat prea multe. Mai degrabă, poate fi apropiat de **Massenet** prin blândețea și senzualitatea muzicii sale. A excelat în melodia expresivă, instinctuală și de aceea mulți dintre muzicieni au considerat muzica lui un kitsch. El s-a ținut deoparte, n-a fost preocupat nici de politică, nici clicile muzicale, neapartținând niciunui curent. A rămas indiferent la toate chemările din epoca lui, însă nu se poate spune despre el că a fost un eclectic. Din punct de vedere muzical, Puccini, a avut un stil propriu, inconfundabil, dovadă este că operele lui sunt viabile și încă se mai pun în scenă. Nu există nici un mare teatru de operă care să nu aibă în repertoriu *Tosca*, *Boema*, *Madame Butterfly*, *Turandot*, *Manon Lescaut*.

La Puccini, mai atrăgătoare decât muzica lui sunt personajele feminine cu care el se identifică. E clar că a cunoscut foarte bine femeia, din moment ce, nu a creat personaje feminine din carton presat: toate eroinele lui sunt vii, iubesc cu generozitate, suferă, sunt făpturi omenești veridice.

Puccini parcă a fost predestinat să devină compozitor. Toți bărbații din familia lui au fost organiști, muzicieni cunoscuți.

A fost, foarte talentat și a fost trimis pentru studii muzicale, cu o bursă, la Conservatorul din Milano. Primul succes l-a avut în 1884 cu *Târgurile*, atrăgând atenția vestitului editor **Giulio Ricordi** care va rămâne tot timpul alături de el. Chiar dacă *Edgar* (1839) a fost un eșec, Ricordi a continuat să-l susțină financiar și, în 1896, dobândește succes răsunător cu *Boema*.

În 1904, Puccini face neinspiratul pas de a se căsători cu **Elvira Gemignani** cu care trăise deja câțiva ani încă de pe vremea când ea fusese căsătorită. Se pare că la început s-au iubit, dar femeia s-a dovedit a fi o paranoică, posesivă și bolnavă de gelozie. La vila din *Torre del Lago* aveau o

servitoare tânără, pe nume Doria și pentru că Elvira vedea în orice femeie o rivală s-a autosugestionat că între Puccini și Doria ar fi fost o legătură. A făcut publică povestea inventată de ea și a asaltat-o pe biata fată cu acuzații, urmărind-o cu furia ei oarbă până când tânăra s-a sinucis. La autopsie s-a dovedit că tânăra fusese virgină. Puccini a plecat imediat la Roma, s-a închis într-o cameră de hotel unde a plâns câteva zile în șir. Elvira a fost condamnată la cinci luni de închisoare pentru hărțuială. După un timp, Puccini s-a întors acasă, dar între ei se pare că a rămas doar o căsătorie de convenție. Baritonul **Titta Ruffo** spunea despre Elvira că gelozia ei friza nebunia. Nu avea nimic în comun cu Puccini care, pe măsură ce înainta în vârstă avea o alură aristocratică - se îmbrăca cu mult gust și era foarte îngrijit având chiar observații acide la adresa muzicienilor neglijenți.

Elvira, dimpotrivă, preocupată să-l urmărească și să-i contabilizeze orice mișcare devenise șleampătă, nu mai avea nici un contact social și nu-l ajuta cu nimic în cariera lui. Dimpotrivă, l-a tras foarte mult înapoi. Dacă nu s-ar fi căsătorit cu ea, Puccini ar fi evoluat altfel, ar trăit poate mai mult - din cauza fumatului excesiv a făcut un cancer laringian - și nu ar fi avut atâtea aventuri extraconjugale. Sunt mulți care susțin că din cauza Elvirei avea foarte puțini prieteni și escapadele lui amoroase nu mai aveau nicio legătură cu iubirea.

O vreme a fost prieten cu **Arturo Toscanini**, care dirijase premiera operei *Boema* (1896), dar relația lor a cunoscut fluctuații. Dirijorul **Giorgio Polacco** povestește o întâmplare când, fiind în relații reci, Puccini îi trimite lui Toscanini un pannetone. Își dă imediat seama că greșise, ei fiind certați, și-i trimite un mesaj: *Pannetone trimis din greșeală. Puccini. A doua zi primește răspunsul: Pannetone mâncat din greșeală. Toscanini.*

În general, Puccini a dus o viață destul de discretă, excepție făcând episodul cu **Doria Manfredi**. A dat interviuri foarte rar, dar s-a bucurat de o popularitate foarte mare.

Ultima sa operă, pe care n-a terminat-o, a fost *Turandot*. Intenționa să evoce în ea orientalismul din *Madame Butterfly*, dar la o scară mult mai mare. A fost terminată de **Franco Alfano**. La premiera mondială a operei de la *La Scala*, din 25 aprilie 1926, Toscanini s-a întors către public în timpul Actului III și a spus: Aici maestrul a pus pana jos. Și nu a mai dirijat continuarea. Abia la al doilea spectacol a dirijat și partea compusă de Alfano.

Puccini a fost foarte scrupulos cu libreturile sale, le verifica veridicitatea din punct de vedere istoric și psihologic. Nu-i scăpa nici un detaliu pentru a asigura o redare realistă. Soprana **Lucrezia Bori** povestește un episod în care după ce își făcuse la Paris costume noi pentru *Manon Lescaut*, care o costaseră o avere, când a apărut pe scenă la repetiție, toată lumea a felicitat-o. Curând a venit și Maestrul cu o ceașcă de cafea în mână.

A privit-o de sus până jos și i-a spus: *Bori, totul e minunat. Numai că în ultimul act, când Manon moare de foame și n-are o lețcaie, tu porți îmbrăcăminte prea curată.* Și i-a turnat pe rochie ceașca de cafea. Era foarte exigent cu soliștii, dar niciodată nu-și ieșea din fire.

Două cântărețe celebre au contribuit la succesul operelor semnate de Puccini: **Hariclea Darclée** și **Maria Jeritza**.

Hariclea Darclée

Aflăm, de pildă, din cartea lui Carandino că premiera operei *Tosca* era cât pe-aici să se transforme într-un fiasco; și ce fiasco. Iată:

”**De Marchi** cântă admirabil prima arie. Încheie cu acel *si bemol* care îi transformă vocea, o argintează. Se aud în sală primele aplauze. Dar atât de timide. Dar atât de reci. Nici finalul la *Te Deum* nu obține efectul scontat. Actul sfârșește, în ciuda eforturilor lui **Eugenio Giraldoni**, (în rolul *Scarpia*),

într-o atmosferă de stimă glacială. Publicul era departe de a fi cucerit. Publicul nu participa. Între timp, nervozitatea spectatorilor, a interpreților, a autorilor era în creștere. Totul nu putea decât să se încheie cu un triumf sau cu o răsunătoare cădere. Iar șansele, după primul act, erau, din păcate, mai favorabile pentru a doua ipoteză. Se ridică – după antract – cortina asupra actului doi. Câteva scene fără vreo deosebită importanță. Acțiunea continuă fără să intereseze, fără să miște, fără să zguduie. E un moment critic în care toate bunăvoințele caută motiv de entuziasm, în care toate descurajările găsesc explicație într-un spirit critic – vai! – neadormit. Nimic nu pare a fi în stare să urce înapoi panta... Se merge în mod conștient, în mod ineluctabil, spre dezastru; nu trebuie în acest scop decât un joc egal celui de până acum și o dispoziție sufletească similară. Dar se întâmplă un lucru nemaipomenit. **Darclée** își ridică fața brăzdată de lacrimi, de pe perne. Ochii ei, ca două pansele negre, se plimbă, o clipă, îndurerați, deasupra publicului. Și tăcerea grea de faptă se sfâșie. Se aude pentru întâia oară: *Vissi d'arte, vissi d'amore*, aria pe care, în cinstea marii **Darclée**, o scrisese Puccini. Interpreta își plătește datoria de recunoștință față de autor, făcând să triumfe **Tosca**. Soarta premierei e hotărâtă după primele măsuri. Atmosfera glacială s-a risipit ca prin farmec. Teama de a se afla în fața unui public prost dispus, efluviile de nervozitate care din sală trec rampa, trepidația unei mulțimi gata să fluiera, gata să protesteze. Darclée uită, Darclée disprețuiește totul. Într-un sublim abandon ea își stăpânește emoția creației pentru a cuceri cu vibrațiile vocii, cu arta savantă dar sinceră a jocului, un public regăsit pe cele mai înalte culmi ale entuziasmului. Un murmur nerezăcut se aude în sală. Este preludiul – atât de cunoscut oamenilor de teatru, preludiul triumfului. La ultima notă toată lumea s-a ridicat în picioare. Toată lumea aplaudă. Darclée bisează, dar ovațiile nu conte-nesc. Un delir care hotărăște definitiv soarta operei.”

A doua zi, gazetele italiene titrează: "*Darclée ha salvato la Tosca*" (Darclée a salvat Tosca). Premiera absolută a operei e urmată de alte 20 de spectacole, toate cu casa închisă. Pe 17 martie 1900 are loc premiera operei lui Puccini la Teatrul La Scala din Milano, pe 12 iulie, "Tosca" e la Covent Garden, în Marea Britanie, pe 4 februarie 1901, povestea Floriei Tosca e ascultată de publicul prezent la Opera Metropolitană, iar prima reprezentare pariziană a operei născute din piesa dramaturgului francez Victorien Sardou are loc abia la 13 octombrie 1903, la Opera Comică.



Maria Jeritza

(născută Marie Jedličková; 6 octombrie 1887 - 10 iulie 1982) a fost o soprană cehă, asociată pentru mult timp cu Opera de Stat din Viena și Metropolitan Opera. Ascensiunea sa rapidă spre faimă, frumusețea și personalitatea ei i-au adus porecla "Fulgerul Moraviei". Jeritza s-a născut în Brno, Moravia, pe atunci parte a Imperiului Austro-Ungar, în 1887, sub numele de Marie Jedličková. A fost pregătită la Conservatorul din Brno, iar mai târziu a fost eleva lui **Estelle Liebling** în New York.

În 1910, a debutat în rolul *Elsei*, în *Lohengrin* de Wagner, la Olomouc. Împăratul **Franz Josef** a ascultat-o și a ordonat imediat să i se ofere un contract la Imperial Hofoper, Viena. A creat rolurile *Blanchefleur* în opera *Der Kuhreigen* (1911) de Kienzl, *Ariadne* în *Ariadne auf Naxos* (1912) de Strauss, Împărăteasa în *Die Frau ohne Schatten* (1919) și *Hariette/Juliette* în *Die tote Stadt* (Hamburg, 1920), deși mai târziu a devenit celebră pentru rolul principal *Marietta/Marie* din aceeași operă în premiera de la Viena din ianuarie 1921, care a fost și rolul în care a debutat la Metropolitan Opera la 19 noiembrie 1921. La 16 noiembrie 1926, ea a cântat rolul titular din *Turandot* de Puccini în premiera nord-americană la Metropolitan, unde a creat, de asemenea, rolurile de soprană în *Jenůfa* (1924) de Janáček, *I gioielli della Madonna* de Wolf-Ferrari (1925), *Violanta* de Korngold (1927), *Die Ägyptische Helena* de Richard Strauss (1928), precum și *Boccaccio* de Suppé (1931) și *Donna Juanita* (1932).

A fost la fel de populară la Metropolitan ca și la Viena, în special în rolurile *Carmen*, *Tosca*, și *Thaïs* de Massenet.

(din Wikipedia)

Impresionism

Adrian Grauenfels

Impresionismul în muzică a fost o mișcare a unor compozitori din muzica clasică occidentală (la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea) al căror muzică se concentra pe starea de spirit, atmosferă, - și emoțiile stârnite de subiectul descris. Impresionismul este un termen filosofic și estetic împrumutat din pictura franceză de la sfârșitul secolului al XIX-lea, după pictura lui **Monet**, *Impresie, răsărit de soare*. Compozitorii au fost etichetați drept impresioniști prin analogie cu pictorii impresioniști care folosesc culori pastel contrastante, efectul luminii asupra unui obiect, prim-planul și fundalul neclar, perspectiva aplatizată pentru a determina observatorul să-și concentreze atenția asupra impresiei de ansamblu.

În muzică impresionismul a fost impus de **Claude Achille Debussy** din dorința de purificare a muzicii franceze și realizarea unei muzici naționale. Este compozitorul care a creat impresionismul cu un etos francez. Cunoscând atât muzica orientală, modalismul Mussorgskskyan cât și stilul Wagnerian, Debussy a creat un nou stil cu particularități de limbaj și estetică proprie.

Debussy a pus accentul pe exprimarea stării sufletești și a atmosferei prin culoarea pură a sunetului în construirea de melodii sau armonii; folosește gama alcătuită din tonuri întregi ceea ce împrumută muzicii sale o notă enigmatică. Cu toate că Debussy respingea calificativul de "impressionist", el rămâne singurul compozitor căruia i se poate aplica cu strictețe acest termen. Stilul său a avut o mare influență asupra altor compozitori, în special asupra lui **Maurice Ravel** și, într-o mai mică măsură, asupra lui **Paul Dukas** și **Albert Roussel** în Franța, **Frederick Delius** și **Cyril Scott** în Anglia, **Manuel de Falla** în Spania, **Ottorino Respighi** în Italia, **Charles**

Loeffler și **Charles Griffes** în Statele Unite ale Americii. Probabil că cea mai importantă contribuție a impresionismului a constat în folosirea de noi armonii și game, ceea ce a deschis calea spre noi posibilități tonale pentru compozitorii care le-au urmat.

Cea mai proeminentă trăsătură a impresio-nismului muzical este utilizarea culorii sau, în termeni muzicali, a timbrului, care poate fi obținută prin orchestrație și construcție armonică ambiguă. Alte elemente ale impresionismului muzical implică, noi combinații de acorduri, o tonalitate neclară, armonii inedite, utilizarea modurilor și a scărilor exotice, titluri evocatoare, cum ar fi *Reflets dans l'eau* (Reflecții în apă, 1905), *Brouillards* (Brume, 1913). **Claude Debussy** și **Maurice Ravel** sunt două figuri marcante ale impresionismului, deși Debussy a respins această etichetă, iar Ravel a manifestat un disconfort față de termen, afirmând la un moment dat că el nu poate fi aplicat în mod adecvat la muzică. Totuși, lucrările impresioniste ale lui Debussy evocă în mod obișnuit o stare, un sentiment, o atmosferă sau o scenă prin crearea de imagini muzicale din motive caracteristice construite din game de tonuri întregi sau pentatonice, acorduri nerezolvate. Percepția limbajului compozițional al lui Debussy ca fiind în mod hotărât post-romantic/impresionist - nuanțat, discret și subtil - este ferm consolidată în rândul muzicienilor de astăzi și al publicului bine informat. Debussy și Ravel în special, sunt etichetați și ca fiind compozitori simbolști.

O trăsătură comună ambelor tendințe estetice este un sentiment de observație detașată; la fel ca în poezia simbolistă, sintaxa este de obicei întreruptă și sunt evocate imagini individuale care poartă semnificația lucrării. (de exemplu Debussy: *La cathedrale engloutie*).

Printre elementele adesea denumite impresioniste se numără armonia statică, accentul pus pe timbrurile - instrumentale care creează un joc strălucitor de culori, melodii care nu au o mișcare dirijată, ornamentația de suprafață care ascunde sau înlocuiește melodia și evita-rea formei muzicale tradiționale. Impresionismul poate fi văzut ca o reacție împotriva retoricii romantismului.

(sursa: *Encl. Britannica*)



Erik Satie desenat de Santiago Rusiñol, 1891

Erik Satie

Dadaistul muzicii excentrice

Adrian Grauenfels

La numai 6 ani **Erik Satie** (1866-1925) (născut la Honfleur - Normadia) își pierde mama și este trimis la Paris la bunici, și din nou la Honfleur, să învețe muzică la un organist local. La 12 ani, când bunica sa moare (în 1878) Erik revine la Paris sub tutela tatălui său care se căsătorise cu o profesoară de pian. În 1879 urmează cursurile Conservatorului Parizian, dar va căpăta repede eticheta de netalentat. Profesorul lui de pian Mathias, descrie tehnicile elevului ca fiind neînsemnate, laborioase, fără valoare. Alții îl catalogau cel mai leneș elev al Conservatorului. Dar tot Mathias va insista că lui Satie i se potrivește compoziția.

E trimis acasă, apoi reprimis la Conservator, la vârsta de 19 ani. Impresie nu face nici de această dată așa că tânărul se înrolează în armată. Nici aici nu pierde timpul, câteva bronșite suspectate de a fi autoinduse determină eliberarea sa din serviciul militar.

Satie se mută cu chirie în Montmartre, în anul 1887. Pe atunci artiștii frecventau celebrul local din cartier, *Chat Noir*, unde Satie își prezintă *Gymnopediile*. Vor urma celebrele compoziții *Ogive*, *Gnossienne*, și tot acolo devine amic cu **Claude Debussy**. Compune câteva piese pentru Crucea Roșie Catolică, unele fiind cântate în salonul instituției Rose + Croix.

De la mijlocul anului 1892 Satie scrie piese într-un sistem inventat de el din care cea mai cunoscută este piesa *Două preludii Nazareene* și anunță munca la o operă anti-Wagneriană numită *Ticălosul de Tristan* care de fapt nu a fost compusă niciodată. Cu amici de la **Chat Noir** și pictorul **Utrillo** scoate o broșură promoțională pe care o descrie a fiind un pamflet pentru o sectă esoterică nouă. Pe tânărul **Maurice Ravel** îl va întâlni în 1893. Ravel va îmbrățișa stilul lui Satie care apare puternic simțit în compozițiile sale timpurii. Satie o

cunoaște pe artista **Suzanne Valadon** în 1893 și imediat o cere în căsătorie. Valadon nu se va mărita cu Satie dar se mută într-un apartament vecin, chiar în casa în care locuia Satie. Acesta devine obsedat de femeie scriindu-i note pasionante despre *Biqui*, ființa sa cu ochii frumoși, mâinile delicate și picioarele micuțe. Satie compune *Dansuri Grotești*, un fel de rugăciune care să-i calmeze mintea, iar Valadon pictează în ulei un portret al lui Satie, pe care i-l dă cadou. După 6 luni pictorița se va muta, lăsându-l pe Satie cu inima frântă. Despre această perioadă Satie scrie: *am fost părăsit într-o singurătate glacială care îmi umple capul și inima cu tristețe*.

Zile grele

Academa Franceză, prezidată de **Camille Saint-Saens** îi refuză candidatura de două ori, fundația culturală îl respinge pe Satie și îi distruge reputația. Motivul? Era sărac și prost îmbrăcat. Situația se înrăutățește așa încât prin 1897 Satie se mută la *Arcueil*, o suburbie a Parisului cu locuințe mai ieftine. Acolo scrie *Pieces Froides* și corespundează intens cu fratele său Conrad în subiecte financiare practice.

Tot atunci se sting sentimentele sale pentru religie. Din scrisori reiese că Erik Satie abandonase total credința, religia.

Prin 1899, Satie își câștiga existența cântând la pian prin baruri, adaptând circa 100 de cântece populare la o muzică cultă, rafinată pentru pian și voce, la care adaugă și piese proprii. Unele devin celebre și au fost mult interpretate, altele s-au pierdut definitiv.

O piesă deosebită s-a păstrat. Este vorba de *Jack in the Box*, muzică pentru o Pantomimă de **Jules Depaquit**, botezată de Satie *Clovnerie*. Se mai știe de o operă comică scurtă *Genevieve de Brabant* pe libretul lui **Lord Cheminot**. Cele două piese au elemente comparabile cu muzica lui **Claude Debussy** (dar cert este că Debussy nu cunoștea ce scria în secret Satie). În 1902 Debussy dobândește un mare succes cu opera sa *Pelleas și Melisande*, dar rivalitatea rămâne ne-

elucidată, câțiva ani mai târziu se va dezbate cui aparține întâietatea ideilor muzicale reformatoare, **Maurice Ravel** fiind și el implicat în polemică.

Din 1905 Satie se înscrie la *Schola Cantorum* – a Parisului, acolo se ocupă de contrapunct - paralel cu munca sa la cabaret. După cinci ani la *Schola Cantorum*, Satie apare ca un student respectat și capătă o diplomă de merit în 1908. Un sumar-compilație a muncii sale la *Schola* este publicat în anul 1911 cu numele: *Trei piese în formă de pară*.

Satie practica acel credo prin care se interzice compozitorului să risipească timpul publicului mai mult decât este strict necesar. Detesta și genul melodramei în care cineva vorbește pe un fond muzical. Crează o muzică distinct absurdă *Capcana Meduzei* (1913) în care demonstrează cu brio attributele genului.

Bustul lui Satie,

desenat de Satie,

1913



După anul 1912 numeroase miniaturi pentru pian (unele comice) îi aduc succes și multe sunt publicate. Interpretate de diverși pianiști, aceștia își fac un rău obicei, să citească în public instrucțiunile și observațiile scrise de Satie pe marginea partiturilor. Câtiva ani mai târziu, iritat de aceste obiceiuri, Satie interzice cu vehemență citirea lor în public. Succesul acestor ani nu vine de la piesele noi, ci de la Maurice Ravel, care fără voie promovează stilul muzicii lui Satie. Propulsat de mișcările culturale ale vremii, de eferescența intelectuală, Parisul este declarat capitală culturală a lumii. Prin 1910 o mișcare numită *Tinerii Raveliți* grupați în jurul lui Ravel, proclamă că Satie ar fi precedat pe impresionistul Debussy, datorită muncii lui Satie la *Schola*. Dacă la început Satie este plăcut surprins de atenția publică, curând el va realiza că lucrările sale recent lansate sunt ignorate sau refuzate. Nu și de dramaturgul **Jean Cocteau** sau **Roland-Manuel** care descoperă calitățile meditative ale muzicii lui Satie, potrivite cu teatrul absurd, pe atunci experimental.

Din contactul cu Roland-Manuel vor rezulta noi publicații ale ideilor lui Satie, unele ironice sau cinice: *Memoires d'un Amnesique*, *Cahiers d'un Mammifere*. Împreună cu Cocteau va scrie muzică pentru un balet în coregrafia lui **Diaghilev** *Parade* cu decoruri și costume desenate de **Pablo Picasso**. Prin intermediul lui Picasso Satie va cunoaște și pe alți cubiști ca de exemplu pe **Georges Braque**, cu care va încerca finisarea unor proiecte cubiste, inițial abandonate.

Satie, împreună cu **Georges Auric**, **Arthur Honegger**, **Louis Durey** fondează grupul *Noii Tineri* la care se alătură ulterior **Francis Poulenc**, **Darius Milhaud**. Rămâne în grup până în septembrie 1918, apoi se retrage. **Cocteau** preia conducerea și formează cu cei rămași *Grupul celor 6*.

În 1919, Satie intră în legătură cu fondatorul DADA-ismului, evreul român **Tristan Tzara**. Prin intermediul acestuia îi va cunoaște pe **Francis Picabia**, **Andre Derain**, **Marcel Duchamp**, **Jean Hugo** și **Man Ray**. Chiar la prima

întâlnire cu Man Ray, cei doi produc primul lor ready-made: piesa *The Gift*.

Satie va continua cu articole pentru publicația *Dadaistă* 391. În primăvara anului 1922 este prins în mijlocul unei fierbinți dispute care avea loc între Tzara și **André Breton** despre adevărata natură a artei de avangardă, cearta fiind alimentată de recentul eșec al suprarealiștilor la Congresul Parizian (1).

(1) Primul congres internațional al scriitorilor de apărare a culturii, a avut loc la Paris, de la 21 la 25 iunie 1935.

A rămas un eveniment major în istoria literară a secolului XX. Importanța sa a fost considerabilă, în primul rând datorită amplorii sale, deoarece a reunit peste 320 de participanți din 38 de țări diferite și scriitori importanți precum **Aragon, André Breton, Bertolt Brecht, André Gide, André Malraux**. Importanța sa a fost caracterizată și de relevanța întrebărilor dezbătute, într-o perioadă tulbure, nu numai de ascensiunea fascismului, ci și de cea a fronturilor populare.

Congresul a generat două poziții principale în urma sa. Prima a fost reacția suprarealiștilor, care au criticat mai întâi “palavrele antifasciste mai mult sau mai puțin vagi”. Dar, mai presus de toate, acest eveniment a marcat ruptura definitivă dintre suprarealiști și partidele comuniste, considerate a fi dominate de Stalin, deoarece congresul a dus la neîncredere față de regim și lider. În plus, André Breton a apărât o revizuire a Tratatului de la Versailles, în care s-a opus politicii de încercuire a Germaniei susținută de Uniunea Sovietică.

Mai mult, el a considerat că Revoluția Rusă este pe moarte. Această neîncredere față de suprarealiști față de URSS este o consecință directă a congresului din 1935.

Satie trece de partea lui Tzara, fără să se dezică de Breton sau de alți participanți la mișcare. Cu Picabia compune un balet improvisat cu numele *Relache*. Pentru filmul lui **René Clair** *Entr'acte*, Satie scrie o muzică suparealistă în concordanță cu spiritul filmului.

De ani Satie era băutor de absint, care îi va ataca ficatul fără milă. A murit la 1 iulie 1925 de ciroză. A fost înmormântat în cimitirul din Arcueil. Locuința sa nu fusese vizitată de nimeni în timpul vieții. După decesul compozitorului prietenii săi au descoperit un apartament plin de boarfe și de haos. Erau acolo multe umbrele, două pianе unul peste altul, cel de sus folosind ca sertar pentru scrisori și pachete. Diverse partituri zăceau aruncate pe podea sau în buzunarele pardesiurilor sale. Prin grija amicilor multe piese (*Gnossiennes*, *Pièces froides*, *Enfantines*) au fost publicate postum.

Erik Satie, Colecția esențială



Erik Satie
desen de
Santiago Rusiñol



Poem pentru o muzică de Erik Satie

Cu picioarele spre nord
și-au pregătit corpul pentru somn.
și din somn li se ating picioarele.
în vis, o arunca în sus și înapoi
peste umerii lui. Sau îi stropea fața
de douăzeci de ori ca să nu o piardă prin vise.
Exista cineva mai fericit în interiorul ei
trezindu-se când se culcau.

Copilul lor rostogolește mingea până acolo
unde așteaptă Moartea
și el așteaptă ca ea să intre-n joacă
dar Moartea nu o atinge.

Moartea își acoperă fața cu mâinile
și dispare. Copilul aleargă după ea
dorind să se joace.

Femeia și-ar dori un soț și un copil.
Dorința este înfășurată în corpul ei.
Ea aduce flori în casa bărbatului
se gândește să găsească muzică la radio.
El își pune obrazul pe obrazul ei,
gura lui pe umărul ei gol.
Nu există muzică. Ea este atentă
la trupul lui. Este doar noapte și liniște
în jurul îmbrățișărilor sale.

AG

Scene culturale în secolul XIX

Adrian Grauenfels

Cum a devenit Maxim's cel mai celebru restaurant din Paris? Aflat la numărul 3 în strada Royale era renumit pentru decorul interior Art Nouveau, femeile frumoase și meniurile speciale servite. Istoria lui este complicată, chiar o aventură în sine.

A fost fondat ca simplu bistrou în 1893 de un oarecare chelner pe nume **Maxime Gaillard**.

Devine faimos, popular, intrigant, abia după ce intră în posesia lui **Eugene Cornuché**, patronul altui local bine cunoscut - *Durand*. Cornuché adaugă un decor bogat în stil *Art Nouveau* ajutat de artiști de la Școala de Arte Nancy. Apoi aduce tinere frumoase care să stea la ferestre sau la mese. Fetele erau ademenite de **Irma de Montigny**, o curtezană picantă care se mută la Maxim's. Cornuché era adesea auzit spunând: *O sală goală? Niciodată! În orice moment vei găsi o frumusețe la bar sau vizibilă din stradă*. Devine atât de faimos încât actul al 3-lea din opereta *Văduva Veselă* de **Franz Lehar** se petrece în acest stabiliment. Cornuché instalează lumină electrică, faianță Vallauris și lămpi Tiffany la fiecare masă. Celebru arhitect **Antonio Gaudi** desenează o sofa destinată *cocotelor*. Localul este renovat în 1900. Plafoanele erau realizate în vitralii și picturi murale cu nimfe. În acea epocă, a devenit cunoscut ca un *loc unde să duci doamnele, dar niciodată soția*, după cum se spune în muzica lui **Franz Lehar** despre local.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, în plin *belle époque*, Maxim's a devenit centrul social și culinar al Parisului. În anul 1913 **Jean Cocteau** descrie fetele Maxim-ului astfel: *O varietate de dantele, panglici, diamante și alte lucruri indescritibile. Să dezbraci o astfel de femeie probabil durează 3 săptămâni, asemenea mutării unui întreg apartament*.



Restaurantul era frecventat de **Prințesa de Chimay, Edouard al VII-lea** și tot cercul literar **Marcel Proust**, care abandonează restaurantul *Durand* pentru Maxim's. Cornuché devine un adevărat om de afaceri.

El angajează șefi, chelneri stilați și artiști de cabaret. În fiecare seară la Maxim's se juca cu sala plină. În anii primului război mondial localul continuă să funcționeze.

Apar din nou Cocteau, **Sacha Guitry** într-un un show muzical: *Boul pe acoperiș* (1920) pe **muzica scrisă de Darius Milhaud**. La baterie era Guitry, **Yvonne Printemps** cânta. Într-o seară sunt zăriți în sală **Picasso, Radiguet**, cuplul Beaumont. Criza financiară din 1929 afectează serios stabilimentul și Maxim's este scos la vânzare în anul 1930. **Octave Vaudable** proprietarul restaurantului *Noel Peters*, cumpără Maxim's în 1932. Sesizând potențialul localului, acesta începe să-și aleagă clienții, favorizând pe cei permanenți, bogați sau faimoși. Aduce un remarcabil șef de sală, **Albert**, demarând pentru familia Vaudable o prestigioasă epocă de cabaret și gastronomie care a durat peste 50 de ani.

Artiști și prinți ruși în exil își făceau veacul acolo (**Mistinguette, Maurice Chevalier, Rita Hayworth, pictorul Chabaud**).

Sub ocupația germană (anii 40) artiștii francezi sunt obligați să apară pe scenă cu programe controlate de naziști.

Dramaturgul, **Georges Feydeau**, scrie o comedie numită *Doamna de la Maxim*. Prin anii 50 localul era vizitat de **Aristotle Onassis, Maria Callas, Ducele de Windsor** și soția sa, **Wallis Simpson, Porfirio Rubirosa, Max Ophüls**, sau **Barbara Hutton**. La renovarea localului la finele deceniului, lucrătorii au descoperit o comoară formată din monezi și bijuterii care alunecaseră din buzunarele bogătanilor ca să se piardă între faldurile și pernele banchetelor capitonate. **Salvador Dali, Marcel Pagnol, Sylvie Vartan, John Travolta, Jeanne Moreau, Barbara Streisand, Kiri Te Kanawa** erau oaspeții acestei perioade. Conducerea este preluată acum de fiul lui Octave Vaudable, Louis, care împreună cu soția sa Maguy îi aduc o reputație internațională - restaurantul Maxim's va fi cotelat a fi cel mai faimos în lume dar și unul din cele mai scumpe.

François Vaudable, preia conducerea de la tatăl său continuând tradiția și faima stabilimentului, până în anul 1981. Familia oferă restaurantul spre vânzare.

Casa de modă **Pierre Cardin** preia localul. Sub conducerea lui Cardin se inaugurează un muzeu cu interioare, mobile, veselă și tapiserii *Art Nouveau* în cele trei etaje ale clădirii, iar la parter un cabaret prezintă cântece de la începutul secolului XX.

Surse: <https://www.maxims-shop.com/>

Wikipedia - Art Nouveau

Secolul XX

Marile instituții de spectacol din secolul al XIX-lea au continuat în secolul al XX-lea cu doar o schimbare structurală minimă, cu excepția unei mișcări destul de tardive de sindicalizare a personalului; această evoluție a îmbunătățit, desigur, foarte mult soarta artiștilor, dar a crescut în același timp costurile de spectacol. Indiscutabil, noua influență majoră asupra interpretării muzicale din secolul XX a fost produsă de electronică. Radiodifuziunea și înregistrarea au lărgit și mai mult publicul potențial pentru interpreții concertelor, în același timp ele au avut tendința de a diminua necesitatea fizică a unor noi și mari săli de spectacol. Au apărut instrumente electronice, atât versiuni amplificate ale unor instrumente mai vechi (chitara, pianul și chiar unele instrumente de suflat), cât și instrumente cu mijloace fundamental electronice de producere a sunetului (piane și orgi electronice, *thereminul* și *Ondes Martenot*, sintetizatoare de sunet). De asemenea, au apărut și alte noi posibilități de compoziție și interpretare - de exemplu, filmul, banda magnetică, audiția stereo și computerele. Chiar înainte ca fonograful (inventat în jurul anului 1875) să înceapă să fie considerat mai mult decât o jucărie, cercetările serioase privind interpretarea autentică a muzicii vechi au produs o conștientizare a posibilităților care arătau calea de ieșire din - subiectivismul romantismului târziu. Încă de la începutul secolului al XX-lea, concertele camerale susținute de **Arnold Dolmetsch** și familia sa, pe reconstituiri precum viola da gamba și flaut de epocă, au atras atenția asupra ansamblurilor mici. Adevăratul sfârșit al erei romantice și începutul erei moderne pot fi datate în al doilea deceniu al secolului XX, momentul compunerii a două capodopere care, mai mult decât oricare altele, marchează îndepărtarea de ideile de interpretare din secolul al XIX-lea: *Pierrot Lunaire* (1912) a compozitorului austriac **Arnold Schönberg** și *Histoire du soldat* (1918; Povestea soldatului) a

compozitorului rus **Igor Stravinski**. Acestea sunt lucrări camerale, dar componența lor instrumentală este un amestec unic de instrumente care nu se îmbină neapărat și care par să facă abstracție de orchestră ca mediu de interpretare. *Pierrot Lunaire* este bazat pe o serie de cântece care repudiază liedul din secolul al XIX-lea: vocea nu cântă, ci produce un fel de discurs înfundat *Sprechgesang* (cânt declamat). *Histoire du soldat* respinge atât orchestra, cât și opera, așa cum era înțeleasă anterior: este o lucrare concepută special pentru a fi interpretată pe o scenă portabilă cu trei dansatori, un narator și șapte instrumentiști. Aceste lucrări, au ajutat la formarea noului tip de interpret - care ar putea fi numit grupul-virtuos. Ulterior, au apărut peste tot echipe sau grupuri de astfel de interpreți.

Adesea centrate pe un compozitor contemporan sau legate de universitatea în care predă autorul, acestea au funcționat în esență ca parteneri în procesul de compoziție. Astfel de interpreți au fost foarte implicați în actul creativ, al cărui produs finalizat a reflectat abilitățile și personalitățile lor particulare.

De la jumătatea secolului al XX-lea, spectacolul s-a mutat de la evenimentul formal și ritualizat din trecut la un tip de întâlnire mai informală și mai spontană. Interacțiunea diverselor mijloace de comunicare a dus la noi forme și circumstanțe artistice. Mulți interpreți au încercat să creeze situații care îi implică în mod activ ca participanți pe toți cei prezenți. În astfel de compoziții, rolurile de compozitor, interpret și ascultător se suprapun iar interacțiunea construiește o operă de artă, pe care toți au inventat-o, au realizat-o și au perceput-o, dar care nu se mai poate repeta niciodată exact în același mod.

Pe de altă parte, utilizarea din ce în ce mai intensă a tehnologiei a intensificat problema evaluării semnificației și a efectului spectacolelor produse și asamblate electronic care, în majoritatea lor, nu au fost prezentate în public.

Printre cei mai influenți compozitori ai secolului XX se numără americanul **John Adams**, cunoscut pentru că a îmbinat diverse genuri muzicale - inclusiv jazz, pop și muzică electronică - în lucrările sale, precum și pentru că a asamblat texte vocale din mass-media populare, documente guvernamentale, interviuri personale.

*Herbert
Bloomstedt*



La începutul secolului XX, s-au contestat și reinterpretat categorii muzicale mai vechi, prin inovații care au dus la noi modalități de organizare și abordare ale diverselor aspecte ale muzicii, precum și schimbări în viziunea estetică asupra lumii în strânsă legătură cu artele vremii.

Cuvântul cel mai potrivit este *inovație*.

Caracteristica sa principală este *pluralitatea lingvistică*, ceea ce înseamnă că niciun gen muzical nu și-a asumat o poziție dominantă.

Secolul XX se caracterizează prin tendința de înnoire a limbajului muzical; după hipercromatizarea tonalității în muzica lui **Wagner**, apare dodecafoniismul lui **Arnold Schönberg**, principiu care promovează ideea independenței fiecărui sunet din cele 12 ale tonalității, astfel încât, nici un sunet nu se poate repeta înaintea celorlalte 11. Se naște *muzica serială* unde sunetele au aceeași importanță și implicit noțiunea de consonanță va primi semnul de egalitate cu cea a disonanței. În cadrul celei de-a doua școli vieneză reprezentată prin Schönberg și discipolii săi, **Anton Webern** și **Alban Berg**, apare termenul de *Klangfarbenmelodie* care înseamnă schimbarea folosirii proprietăților sunetului: în loc de combinarea diferitelor înălțimi în construirea unei melodii, ea, melodia va lua naștere din combinarea diferitelor timbruri.

Paralel cu muzica dodecafonică (serială) apar școlile naționale care se bazează pe descoperirea folclorului autentic și sublimarea sa în procesul de creație. **Igor Stravinsky**, **George Enescu**, **Béla Bartók** aparțin acestei școli. **Th. W. Adorno**, teoreticianul, declara că numai muzica serială are viitor, școlile naționale vor dispărea din cadrul artei sonore. N-a avut dreptate.

Genuri muzicale

Genurile muzicale pot fi definite drept categorii grupate în raport cu sursa fonică din care iau naștere:

Genul vocal – cu schimbările de rigoare în funcție de etapa stilistică (monodia gregoriană, polifonia vocală a Renașterii)

Genul instrumental – cameral (pentru instrumente solo, pentru ansambluri de 2,3,4,...10 instrumente)
– simfonic (lucrări destinate orchestrei mari)

Genul vocal-simfonic – (opera, cantata, oratoriul, misa)

Genuri în muzica de cameră

Conceptul de muzică de cameră a evoluat de-a lungul timpului. În secolul al XVI-lea, termenul cuprindea toate lucrările muzicale laice (*da camera*) spre a le deosebi de cele religioase (*da chiesa*).

În secolul al XVII-lea, termenul *camera* se folosea pentru apartamentele personale ale regelui, iar muzica de cameră era cea interpretată la curtea regelui. Muzica de cameră a evoluat apoi spre divertismentul marilor seniori, capabili să întrețină formații la curte, dar a fost interpretată și pentru bucuria familiilor modeste, care practicau ele însele muzica. În accepțiunea actuală, muzica de cameră include lucrările scrise pentru formații ale căror membri cuprind între două (duo) și zece (dixtuor) instrumente. **George Enescu** a compus de pildă un *Dixtuor pentru instrumente de suflat*.

În funcție de numărul interpreților, formația de cameră se numește *duo*, *trio*, *cvartet*, *cvintet*, *sextet*, *septet*, *octet*, *nonet*.

De regulă, o astfel de formație cuprinde instrumente cu coarde, la care uneori, se adaugă și instrumente de suflat, de pildă flaut, oboi, fagot sau clarinet.

Sonata

Sonata are un dublu înțeles:

Sonata ca **lucrare** de sine stătătoare și sonata ca **formă**. Sonata ca lucrare cuprinde trei sau patru părți, în care, de obicei, prima parte este clădită în **formă** de sonată.

Sonata da camera, aparține Barocului, compusă de obicei sub formă de trio pentru două instrumente melodice acompaniate de *basso continuo*, instrument armonic, care clădește acordurile basului cifrat dublat de violoncel (sau viola da gamba) care interpretează linia melodică a basului.

Maestrul sonatei în formă de trio în secolul al XVII-lea a fost incontestabil compozitorul italian **Arcangelo Corelli**. În aceeași direcție se încadrează compozițiile lui **Johann Sebastian Bach** sau **Johann Kuhnau**. Termenul de sonată a fost atribuit de **Domenico Scarlatti** celor peste 500 de lucrări pentru *clavicembalo*, formate dintr-o singură mișcare, cuprinzând două secțiuni cu același material tematic, piese de mare virtuozitate, admirate și astăzi pentru varietatea lor inventivă. Sonatele lui **Domenico Paradisi** sunt lucrări melodice cuprinzând o a doua mișcare, scurtă și grațioasă. Acest stil este prezent și în lucrările altor compozitori, ca de pildă în creațiile lui **Muzio Clementi**.

Bagatela

Este o compoziție scurtă, de obicei pentru pian. Cea mai veche bagatelă cunoscută îi aparține lui **François Couperin**, care în cea de-a zecea culegere a sa pentru clavecin, intitulează o parte din aceasta *Les Bagatelles*. Probabil cele mai cunoscute lucrări de acest gen rămân cele ale lui **Ludwig van Beethoven**, care a publicat trei cicluri: Opus 33, 119 și 126 și celebra *Für Elise*.

Alte exemple notabile în acest sens sunt *Bagatele fără tonalitate* ale lui **Franz Liszt**, lucrările lui **Antonin Dvorak** pentru două viori, violoncel și armoniu.

În secolul al XX-lea, genul a fost continuat de câțiva compozitori celebri printre care: **Béla Bartók** (a compus 14 bagatele, opus 6), **Anton Webern** (a scris 6 bagatele pentru cvartet de coarde, opus 9).

Chanson (Cântec în tradiția franceză). Termenul, folosit din Evul Mediu, denotă o mare varietate de lucrări. Cuvântul *Chanson* se referă la o melodie franceză de la sfârșitul Evului Mediu și Renașterii. Cele mai vechi cântece erau pentru două, trei sau patru voci, uneori cu acompaniament. Primul compozitor important al cântecelor a fost **Guillaume de Machaut**, el a scris lucrări vocale pe două voci sau pe o voce cu acompaniament de lăută. Trebuie menționat *Rondo*-ul său compus pentru trei voci a cărei structură prezintă una din tehnicile specifice ale vremii, anume canonul scris în recurență. (Liniile melodice împletite sunt concepute astfel încât citite de la sfârșit către început ele sună la fel precum de la început la sfârșit).

*Machaut - Rondeau 14,
Ma fin est mon commencement
(crab canon over a palindrome)*



Guillaume Dufay și **Gilles Binchois**, au scris așa-numitele *cântece burgunde* (c. 1420-1470). Cântecele lor, sunt, de asemenea, scrise pentru trei voci, pe un *cantus firmus* (fragment preluat din monodia gregoriană). Muzicologul **David Fallows** include repertoriul burgund în *Catalogul Cântecelor Polifonice* din 1415-1480.

Primul volum de muzică tipărită, a fost *Harmonice Musices Odhecaton*, o colecție de nouăzeci și șase de cântece compuse, publicată în Veneția în 1501 de către **Ottaviano Petrucci**.

Fuga

... este cea mai complexă formă de contrapunct imitativ. Prin fugă se înțelegea la sfârșitul secolului XIV un canon deci o tehnică imitativă.

De-abia în secolul XVIII fuga primește ipostaza sa cristalizată prin eșafodajul propriu. Originea fugii se poate identifica în evoluția diferitelor forme polifonice și în special, al motetului vocal și al ricercarului instrumental.

Compozitorul care a realizat sinteza a tot ce s-a scris până la el, deschizând, în același timp perspective noi conținutului și formei de fugă a fost **Johann Sebastian Bach**. Prin lucrările sale **Clavecinul bine temperat** și **Arta fugii** alături de **Ofranda muzicală**, Bach a fundamentat principiile de structurare a acestei forme.

Fuga are un eșafodaj sever. Expoziție – episodul 1- repriza 1 – episodul 2 – repriza 2 – episodul 3 (...) repriza finală + coda (tematică sau armonică). Expoziția prezintă **tema (subiectul)** la prima voce – în ordine cronologică (DUX) vocea următoare – a doua cronologic interpretează **răspunsul (COMES)** care transpune tema la o cvintă deasupra primei voci în timp ce prima voce continuă tema prin construirea unui contrapunct potrivit susținerii armonice al imitației.

Exemplu de expoziție la trei voci:

S. DUX	contrapunct I	contrapunct II	{	Sfârșitul
A. pauză	COMES	contrapunct I		Expoziției
T. pauză	pauză	DUX		

S= Sopran, A= Alt, T=Tenor

După expoziție urmează episodul care, va reveni alternativ cu reprizele participante la construcția fugii. Episodul este alcătuit de obicei din motivele contrapunctului, uneori din motivul temei dar, mai rar, poate fi bazată pe material nou. Fiecare repriză aduce câte-ceva din expoziție, nu este obligatoriu ca numărul tuturor vocilor să apară tot timpul. Ceea ce caracterizează reprizele este faptul că ele apar în diverse tonalități, apropiate celei de bază iar repriza finală apare în tonalitatea inițială.

Trebuie menționat faptul că Bach a fost încântat de cristalizarea noului sistem, cel tonal-funcțional bazat pe gamele majore și minore. În cadrul sistemului, care contura și cele trei funcții ale tonalității, Tonica-Subdominanta-Dominanta, Bach considera că stâlpii tonalității sunt Tonica (treapta I) și Dominanta (treapta a V-a a gamei). Genialitatea compozitorului se poate releva și în construcția temelor de fugă: felul în care Bach concepe TEMA, obligă continuarea expoziției și implicit desfășurarea întregii fugi. Astfel, impactul dintre temă (dux) și răspuns (comes) va sublinia importanța celor două funcții principale – în opinia lui Bach. Eșafodajul fugii depinde de felul temei care *cere* răspuns *real* (transpoziția exactă a temei la o cvintă superioară) sau răspuns *tonal* - transpunerea la o cvintă superioară a temei cu schimbările destinate recapitulării dialogului dintre cele două funcții: **T** (tonica) și **D** (dominanta) ale tonalității inițiale.

Clasicismul vienez se caracterizează prin muzica omofonă dar, spre a sublinia momente de dramatism, compozitorii epocii

(Haydn, Mozart, Beethoven) construiesc părți întregi bazate pe fugă. (Exemplu elocvent este partea *Kyrie* a Requiemului de Mozart).

Lied

Liedul (în germană cântec), este o compoziție vocală cu acompaniament instrumental (de obicei, pian), dar ca formă, Liedul poate să apară în a doua parte a unei simfonii. Haydn, Mozart și Beethoven au scris Lieduri acompaniate la pian. **Franz Schubert** este maestrul genului și autor a peste șase sute de capodopere pe texte poetice. Schubert folosește pianul ca sursă onomatopeică în înveșmântarea liniei melodice vocale, nu rareori acompaniamentul constituie *comentarii* ale textului poetic.

Menuet

Menuetul este un vechi dans francez, în măsura de $\frac{3}{4}$ cu tempo moderat. Menuetul apare ca o parte în cadrul unei suite (Bach) sau a unei sonate (Mozart) mai rar, el fiind de obicei a treia parte a unei simfonii (Haydn, Mozart, Beethoven). Menuetul este un vechi dans francez grațios din perioada Barocă, originar din Poitou, în tempo moderat și măsură de $\frac{3}{4}$. În secolul al XVII-lea, Menuetul a luat locul dansului Courante - introdus de compozitorul **Jean-Baptiste Lully** la curtea regelui **Ludovic al XIV-lea**, care a devenit mare iubitor al acestui gen. Menuetul este menționat pentru prima dată în 1664 de către **Guillaume Dumanoir** în tratatul său polemic împotriva maeștrilor de dans de la *Académie royale de Danse*. În 1706, **Raoul-Auger Feuillet** face o descriere amănunțită ale mișcărilor de dans în *V-me Recueil de danse de bal pour l'année 1707*. Inițial, dansul era deschis de o pereche, căreia îi urmau alte perechi, în ordinea rangului nobiliar, în tempo moderat, cu ținută solemnă și diverse

înclinări și plecăciuni. Din Franța, menuetul s-a răspândit în întreaga Europă. După o lungă cădere în desuetudine, menuetul a cunoscut o scurtă revenire către anul 1880 sub o formă inspirată din cadrul.

Menuetul este una din mișcărilor facultative ale unei suite instrumentale, inserat de obicei după sarabandă și înainte de gigă. Ca formă tripartită, în care după menuet se intercalează un trio (de obicei pentru trei instrumente) și repetarea obligatorie a menuetului – dar de această dată fără repetiții, poate să apară ca partea a treia a unei simfonii.

În perioada Barocă, menuetul a fost introdus în suită de către **Johann Sebastian Bach** și **Georg Friedrich Händel**, dar cunoaște o largă răspândire în perioada clasică vieneză. În 1750, **Johann Stamitz** din Școala de la Mannheim introduce menuetul ca parte a III-a a unei simfonii. Acest procedeu este preluat de **Joseph Haydn** și **Wolfgang Amadeus Mozart**. Începând cu Simfonia a treia *Eroica*, **Ludwig van Beethoven** înlocuiește menuetul cu mișcarea ceva mai viguroasă de *scherzo*.

De mare popularitate la public se bucură Menuetul din *Cvintetul de coarde în Mi major* de **Luigi Boccherini**, *Menuetul în Sol major pentru pian* de **Ian Paderewski** și *Menuetul (Partea III-a) din Concertul pentru vioară și orchestră în La major KV 219* de Mozart.

Rondo

Formă muzicală derivată dintr-un vechi cântec francez, caracterizat prin alternarea refrenului cu diferite cuplete; *Rondo-ul* ca formă, apare des ca finalul unei simfonii (partea a patra) sau a unor lucrări pentru instrument solo cu acompaniament orchestral.

Se va impune ca formă foarte importantă în special ultimele părți ale simfoniilor și sonatelor după principiul alternării aceluiasi refren cu cuplete diferite. Tempoul— său este rapid iar expresia strălucitoare. Numeroase lucrări stau mărturie

prezenței *Rondo*-ului în literatura muzicală, spre exemplu, partea a treia a *Concertului pentru vioară și orchestră în Re major* de **Beethoven**.

Sarabanda

Sarabanda s-a dezvoltat dintr-un dans spaniol cu castaniete cu influențe arabe.

Un dans numit *zarabanda* este menționat pentru prima dată în 1539 în America Centrală, în poemul *Vida y tiempo de Maricastaña*, scris în Panama de **Fernando de Guzmán Mejía**. Dansul pare să fi fost deosebit de popular în secolele XVI și XVII, inițial în coloniile spaniole, înainte de a se muta peste Atlantic în Spania. Preotul iezuit **Juan de Mariana** l-a considerat indecent, descriindu-l în lucrarea sa *Tratato contra los juegos públicos* (Tratat împotriva distracțiilor publice, 1609) ca fiind *un dans și un cântec atât de liber în cuvinte și atât de urât în mișcări încât este capabil să stârnească emoții rele chiar și la oamenii foarte decenți*. A fost interzis în Spania în 1583, dar, cu toate acestea, a fost dansat și citat frecvent în literatura din acea perioadă (de exemplu, de **Lope de Vega**).

S-a răspândit în Italia în secolul al XVII-lea și în Franța, unde a devenit un dans lent de curte. Sarabanda a fost prezentă în muzica clasică, mai ales în epoca Barocă. Muzica compozitorului Baroc francez **Jean-Marie Leclair** (născut în 1697): Sonata pentru 2 viori, viola da gamba și clavicembalo în mi minor Op.1/7 este o lucrare extraordinară. Ea probabil a influențat compozitorii Barocului de mai târziu, cum ar fi **Georg Friedrich Händel** și **Johann Sebastian Bach**. Sarabanda era adesea urmată de o gigă. Bach a acordat sarabandei un loc privilegiat în muzica sa, de pildă în suitele sale pentru violoncel solo. În afara contextului suitelor de dansuri, un exemplu care include forma de sarabandă este a 13-a parte din *Variațiunile Goldberg* de Johann Sebastian Bach.

Gigue sau giga

este un dans plin de viață care își are originea în jig-ul englezesc. A fost importat în Franța la mijlocul secolului al XVII-lea și apare de obicei la sfârșitul unei suite. Probabil că giga nu a fost niciodată un dans de curte, dar era dansată de nobile la ocazii sociale și mai mulți compozitori de curte au scris în acest stil. O *gigă* apare - printre altele - în prima suită franceză a lui Johann Sebastian Bach, care are un ritm *punctat* distinctiv și adesea o textură contrapunctică. În teatrul francez timpuriu, deseori o piesă se încheia cu o gigă, cu muzică și dans.

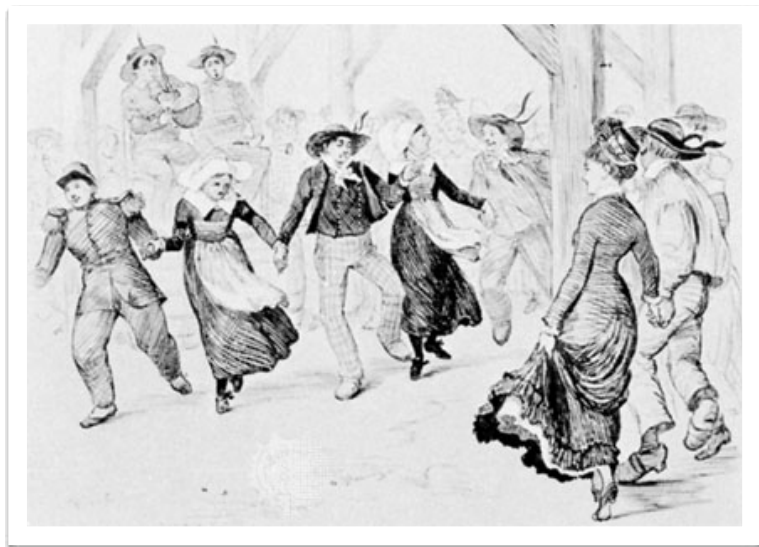
Gavota

este un dans francez, care își trage numele de la un dans popular din regiunea Pays de Gap din Dauphiné, în sud-estul Franței. Cu toate acestea, potrivit unei alte referințe, cuvântul gavotte este un termen generic pentru o varietate de dansuri populare franceze. Este notată în 4/4 sau 2/2 și are, de obicei, un tempo moderat. În dansul renascentist de la sfârșitul secolului al XVI-lea, gavota este menționată ca fiind ultima dintr-o suită de *branles* (dans asemănător cu hora). Populară la curtea lui **Ludovic al XIV-lea**, gavota a devenit unul dintre numeroasele dansuri opționale din suita de dansuri clasice. Multe au fost compuse de **Lully**, **Rameau** și **Gluck**. Dansul a fost popular în Franța pe tot parcursul secolului al XVIII-lea și s-a răspândit pe scară largă.

La început, în uzul curtenitor, gavota implica sărutul, dar acesta a fost înlocuit de un buchet de flori.

Iată un exemplu de gavotă dansată:

La Gavotte du Roy a quatre
Coreografie:
C. Balon, Refacerea unui
dans din 1716





Fandango este un dans plin de viață, destinat unui cuplu; dansul este originar din Portugalia și Spania, de obicei în metru ternar, însoțit în mod tradițional de chitare, castaniete sau aplauze. Fandango poate fi cântat, și dansat. Forma de fandango a fost folosită de mulți compozitori europeni, fiind adesea inclusă în lucrări scenice și instrumentale. Printre exemplele notabile se numără *Les trois mains*, în *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, de **J. P. Rameau** (1729), formele de fandango nr. 19 din partea a doua a baletului *Don Juan* de **Gluck** (1761); finalul actului al treilea al operei *Nunta lui Figaro* de **Mozart** (1786); finalul *Cvartetului de coarde op. 40 nr. 2* (1798) și al *Cvartetului de chitară G.448* de **Luigi Boccherini**; *Fandango pentru clavecin* de **Antonio Soler**; fandango apare și în finalul *Capriciului spaniol* de **Rimski-Korsakov** (1880). Compozitorul italian **Domenico Scarlatti**, care a fost influențat de muzica populară iberică, a avut mai multe pasaje care amintesc de fandango, cum ar fi în sonata sa pentru claviatură (1756), care a fost numită *Fandango portugués*.

SOLER ANTONIO
 (1729 – 1783)
Fandango L'Arpeggiata,
 Christina PLUHAR
Renoire 1909 painting:
Dancing girl
with castanets



Castanietele sunt adesea folosite de cântăreți sau dansatori. Sunt utilizate în mod obișnuit în dansul flamenco, în dansul folcloric spaniol *Sevillanas*. *Escuela bolera*, o formă de dans-balet, este, de asemenea, însoțită de castaniete. Numele (în spaniolă: castañuelas) provine de la forma diminutivă a lui castaña, cuvântul spaniol pentru castane cu care seamănă. Castanietele au fost folosite pentru a evoca o atmosferă spaniolă în opera lui **Georges Bizet**, *Carmen*. Ele se regăsesc, de asemenea, în *Dansul celor șapte vâhluri* din opera *Salomé* a lui **Richard Strauss**. O variație deosebită poate fi găsită în piesa *Les Choëphores* de **Darius Milhaud**,



care solicită castaniete din metal. Printre alte lucrări care folosesc castaniete sunt, de pildă *Capriccio espagnol* de **Rimski-Korsakov**, *Rapsodia spaniolă* de **Maurice Ravel**, *Concertul pentru două pianе și orchestră în re minor* de **Francis Poulenc** și *Tangollen* de **Karl Jenkins**.

Influența spaniolă în muzica din Napoli o reprezintă prezența castanietelor, așa cum a fost înregistrată de **Athanasius Kircher** pe Tarantella sa Napoletana.

*L'Arpeggiata - Athanasius
Kircher (1602-1680)
Tarantella Napoletana,
Tono Hypodorico*



Suita

Suita este o lucrare muzicală instrumentală alcătuită din mai multe părți scrise în aceeași tonalitate, dar contrastante prin caracter și prin tempo. Un rol deosebit în cristalizarea suitei l-a avut practica dansurilor de Curte. În acest context se compun numeroase suite instrumentale care încearcă să răspundă cerințelor vremurilor. Originea acestor dansuri a fost dansul popular. Structurarea suitei se constituie în alăturarea a două dansuri contrastante ca factură și ca tempo: unul lent în măsura binară - *pavana*, altul rapid, în măsură ternară - *gagliarda*. Uneori în locul *gagliardei* apare un alt dans asemănător, *saltarello*.

Pavana (paduana) după numele orașului italian Padua, presupus a fi locul de origine al acestui dans, este cunoscută încă din secolul al XVI-lea, atât în Italia cât și în Spania. Caracterul dansului era solemn, maiestuos, într- un tempo lent, iar măsura în care se scria era de 2/4. Ea deschidea de obicei balurile în secolul al XVI-lea.

Gagliarda (gaillarde) este cunoscută tot din aceeași perioadă ca și pavana, caracterul fiind însă diferit. Gagliarda este un dans vioi, plin de forță și de temperament, caracterizat și prin săriturile pe care le executau dansatorii. Măsura în care se scria dansul era de 3/4.

Saltarello, un dans asemănător cu precedentul atât prin caracter, cât și prin tempo, își trage denumirea de la cuvântul *saltare* (care în italiană înseamnă a sări). Dansul *saltarello* era scris în măsura de 3/4 sau 6/8.

Dansurile sunt compuse într-o singură tonalitate, acest principiu - al unității tonale - este criteriul indiscutabil al suitei. La evoluția suitei, în forma pe care o cunoaștem în special în epoca ei de apogeu (Bach, Haendel), au concurat mai mulți factori. Întrucât numărul și ordinea în suită nu căpătaseră o formă definită, apar unele suite care conțin între 4 și 23, ba chiar și de 27 de dansuri. O asemenea aglomerare pune instrumentiștii în situația de a alege câteva din piesele suitei pe care urmau să le interpreteze.

La **Johann Sebastian Bach** (1685-1750) suita capătă forma ei definitivată. Suita cuprinde patru dansuri:

alemanda, curanta, sarabanda și giga.

Orice dans în plus se introduce după sarabandă, adică între sarabandă și giga. Acestea sunt de obicei: *menuetul, bourree, gavota, loure, passepied, rigaudon, siciliana*. Bach adaugă la începutul suitei un *preludiu* spre a prezenta tonalitatea în care se vor desfășura toate părțile componente. Preludiul scris pentru orchestră va primi denumirea de *uvertură*. Uneori poate să apară o parte care nu intră în categoria dansurilor populare, pe numele de *arie*. Ea este introdusă pentru obținerea unui contrast mai puternic între piesele componente.

Ricercar

(din italiană *ricercare* - a căuta din nou) este o compoziție muzicală polifonică, de regulă instrumentală, cu formă liberă, precursora fugii, alcătuită din mai multe secțiuni, care se cântă fără întrerupere. A fost o formă muzicală larg răspândită la sfârșitul Renașterii și la începutul Barocului. Unele lucrări în formă de ricercar poartă numele de

capriccio sau fantezie. Ricercarul a influențat *fuga* din punctul de vedere al structurării materialului tematic.

Ciaccona

Deși a apărut inițial la sfârșitul secolului al XVI-lea în cultura spaniolă, se presupune că a fost adusă din Lumea Nouă, ca un cântec de dans rapid caracterizat prin mișcări sugestive și texte batjocoritoare. La începutul secolului al XVIII-lea, *Ciaccona* a evoluat într-o formă instrumentală lentă cu metru ternar și s-a răspândit rapid în Europa. Dansul a devenit popular atât la curțile de elită, cât și în rândul populației generale.

Un sarao de la chacona este unul dintre primele exemple cunoscute consemnat de muzicianul spaniol **Juan Arañés**. Exemple remarcabile de *chaconnes* din Barocul timpuriu sunt: *Zefiro torna* de **Claudio Monteverdi** și *Es steh Gott auf* de **Heinrich Schütz**.

Unul dintre cele mai cunoscute și mai expresive exemple de **chaconne** este mișcarea finală din *Partita pentru vioară în re minor* de Johann Sebastian Bach. Această *Ciaccona* de 256 de măsuri construiește pe o frază de patru măsuri, variațiuni de o virtuozitate remarcabilă.

Trebuie menționat faptul că Ciaccona, asemănător unei alte forme care se bazează pe variațiunile armonice ale unei teme date, anume *Passacaglia*, prezintă un interes deosebit în cadrul epocii Barocului. Printre altele, *Passacaglia în do minor* pentru orgă de Johann Sebastian Bach, este considerată una din capodoperele sale.

Étude

Un étude sau studiu este o compoziție muzicală instrumentală, de obicei scurtă, concepută pentru a oferi material de practică pentru perfecționarea unei anumite abilități muzicale. Tradiția scrierii studiilor a apărut la începutul secolului al XIX-lea, odată cu creșterea rapidă a popularității pianului. Dintre numeroasele studii din acea epocă, unele sunt încă folosite ca material didactic (în special piesele lui **Carl Czerny** și **Muzio Clementi**), iar câteva, semnate de **Frédéric Chopin**, **Franz Liszt** și **Claude Debussy**, au ajuns în repertoriul de concert. *Études* scrise în secolul al XX-lea le includ pe cele înrudite cu cele tradiționale (György Ligeti) și pe cele care necesită o tehnică deosebită (John Cage).



Chopin - Étude op. 25 no 10

Mari Compozitori

Hector Berlioz

Genialul romantismului

francez în muzică

Cristina Enescu Aky



Cuvântul original este prea slab și convențional pentru a descrie efectul muzicii sale, care e creație pură. (un critic britanic după concertul susținut de **Hector Berlioz** la Londra, în 1848, din compozițiile proprii). Adorat ca compozitor și mai ales dirijor în Anglia, Germania și Rusia, Berlioz nu a primit totuși niciodată în timpul vieții sale recunoașterea pe care și-o dorea în țara natală. Una dintre cele mai mari ironii din istoria muzicii: Franța a fost printre ultimele țări care au recunoscut (postum) geniul celui care astăzi este considerat unul dintre cei mai mari compozitori francezi din toate timpurile. Cele patru lucrări simfonice ale sale sunt dintre cele mai percutante și expresive ale Romantismului: **Simfonia fantastică**, **Harold en Italie**, pseudo-opera (simfonia dramatică) **Romeo și Julieta** și **Grande Symphonie Funèbre et Triomphale** (una dintre primele simfonii compuse pentru o orchestră militară.) Flamboaiantă și de mare impact este și muzica sa liturgică: **Grande Messe Des Morts (Requiem)**, **Te Deum** sau cele două lucrări corale maiestuoase, pline de dramatism (**La Damnation De Faust** și **L'enfance Du Christ**).

Admirat și uneori nu prea în timpul vieții sale, astăzi muzica lui este apreciată drept unul dintre cele mai rafinate exemple ale Romantismului (deși nu este dintre cele mai ușor de interpretat). A scris muzică cu un puternic efect dramatic și emoțional, reflectând adesea personalitatea sa excentrică. Dacă veți da o șansă lungilor sale linii melodice, veți descoperi bogăție de culori muzicale diverse, o imaginație poetică excepțională.

Abia la 20 de ani a îmbrățișat complet cariera de compozitor, mult mai târziu decât alți iluștri contemporani ai săi precum **Chopin**, **Mendelssohn** sau **Liszt**. În timpul vieții nu a primit recunoașterea pe care o merita și și-o dorea în Franța, în parte și pentru că se înrădăcinase ideea că e un excentric ciudat.

Nu degeaba **Hector Berlioz (1803-1869)** este creditat drept unul dintre cei mai mari compozitori romantici. Îi datorăm în bună măsură dezvoltarea idealului romantic în muzică, mai multe lucrări impresionante (*bijuteria coroanei* sale rămânând **Simfonia fantastică**) dar și introducerea unor tehnici și modalități de expresie care au schimbat fața orchestrei.

A lăsat în urmă simfonii, muzică religioasă și lucrări lirice. Iar faptul că nu a învățat niciodată să cânte ca lumea la niciun instrument, în mod special la pian (instrumentul-rege al orchestrelor la acea vreme) a contribuit, se spune, la viziunea integrativă, de o mare claritate, asupra orchestrei. Odată cu el, aceasta nu a mai fost tributară pianului sau viorii ci a devenit un instrument în sine.

Totodată, el este și arhetipul criticului muzical modern (a publicat ani buni la cunoscutul *Journal des Débats*). Expertiza sa în tehnica muzicală, capacitatea de analiză și un amestec abil de tact și umor i-au adus respectul publicului și al muzicienilor (deși avea condeiul destul de ascuțit, scriind și lucruri de genul *La Paris, prea adesea muzica se adresează idioșilor, barbarilor și surzilor*), motiv pentru care articolele sale sunt și astăzi o lectură interesantă.

A avut condei și pentru alte scrieri: **Memoriile** sale (romanțate, dar totuși o piatră de temelie pentru orice alte biografii ale sale) dar și volumul **Les Soirées de l'orchestre/Serile cu orchestra**, o delicioasă colecție de povești din fosa orchestrei unui oraș european anonim (e vorba de 25 de seri în care membrii orchestrei – cu excepția vocii auctoriale a instrumentistului de la tobe – stau la povești, bârfesc și se plâng de muzica proastă pe care trebuie să o cânte). Al său **Tratat de instrumentație** a fost o carte de căpătâi pentru mulți compozitori mari de după el.

Era cunoscut pentru franchețea sa de-a dreptul brutală uneori, motiv pentru care nu era chiar *preferatul tuturor*. Nu avea stofă de om al compromisurilor. Era însă un om extrem de responsabil cu munca sa, ba chiar excesiv de critic (și-a distrus mai multe compoziții pe care le-a considerat nevrednice).

Ca și compozitor, deși relativ apreciat în timpul vieții (mai puțin în Franța), nu a reușit niciodată să atingă faima (sau veniturile) la care aspira din compoziție. Și totuși, geniul său avea o inegalabilă creativitate și capacitate de viziune muzicală la scară largă. Deși a fost un compozitor autodidact cu bună vreme înainte de a lua lecții de compoziție, avea un talent uimitor de a exprima emoții prin muzică și de a se juca cu emoțiile și așteptările publicului. O versatilitate expresivă ce era o extensie a personalității sale, cu schimbări uneori tumultuoase de stare de spirit

A fost și un dirijor apreciat în toată Europa, și a *pus în scenă* câteva concerte-blockbuster, cum am spune azi: spre exemplu în 1844 a dirijat *Simfonia nr. 5^o* a lui **Beethoven** cu 1022 de interpreți, și o lucrare a lui Rossini cu 25 de harpe.

A fost pasionat de diferite instrumente... interesante, să spunem, printre care cel mai ciudat era *octobass*-ul, un instrument atât de mare (cel mai mare cu coarde inventat vreodată, de fapt) încât cel care cânta la el trebuia să se urce pe o scară. Muzicienii nu au acceptat acest instrument, deși

Berlioz era atât de încântat că l-ar fi vrut instrument standard în orice orchestră.

E uimitor că un fond atât de provincial a putut naște un geniu de asemenea anvergură, scria un cercetător al creației lui Berlioz. Geniul lui a apărut cam de nicăieri: nu a studiat muzică în mod temeinic de mic, și a învățat compoziție practic studiind lucrările altor compozitori fără să le și audă interpretate. Când a început să ia lecții cu primul său profesor de compoziție știa deja cum să scrie o lucrare la scară largă pentru orchestră și voci. Avea 20 de ani și studia cu compozitorul *Le Sueur* de doar un an când a compus prima sa capodoperă, **Messe solennelle/ Misa solemnă** (1824 – despre al cărei destin telenovelic, întrerupt până în 1991, puteți citi mai jos). La acel moment compusese deja 4 lucrări substanțiale printre care o operă. Le-a distrus pe toate, nefiind mulțumit de ele.

Misa a fost percepută drept o lucrare interesantă deși radicală, iar la premieră (unde Berlioz a fost la tobe) publicul a fost în delir. Profesorul său de compoziție l-a îmbrățișat entuziast: *Dumnezeule, nu vei fi nici doctor, nici farmacist, ci un mare compozitor, ai geniu*. După doar a doua prezentare a lucrării, dirijată chiar de compozitor, acesta a decis însă că era o lucrare fără valoare și a ars manuscrisul și toate copiile pe care le-a găsit. Lucrarea nu este defel o schiță neîndemânatică a unui muzician începător, ci o creație uimitoare, matură, a unui compozitor autodidact. Iar **Resurrexit**-ul e una dintre cele mai puternice și expresive redări muzicale ale *Învierii* din toată muzica clasică.

Messe solennelle, scrisă pe când avea 20 de ani, a fost unul dintre cele mai răsunătoare debuturi ale unui tânăr compozitor. Lucrarea a rămas pierdută timp de 167 de ani. În 1991, organistul **Frans Moors** a găsit în galeria orgii din biserica St. Carolus-Borromeus din Antwerp o copie a acestei prime mari lucrări a lui Berlioz, semnată de el însuși, pe care o dăruise unui prieten violonist.

Mulți compozitori au fost și maeștri ai cel puțin unui instrument. Nu și Hector, care studiasse chitara și flautul dar nu a reușit niciodată să cânte chiar bine la vreun instrument. Unii spun că tocmai asta l-a ajutat să exceleze în compoziție, dându-i o perspectivă complexă și integrativă a orchestrei.

În vremea lui, opiul era un *sport* practicat și acceptat în societate, ba chiar era recomandat de medici. Opiul i-a intermediat inspirația pentru *Simfonia fantastică*, care are la bază povestea unui artist îndrăgostit, consumat de o pasiune autodistructivă, care încearcă să se otrăvească cu opiu și ajunge să sufere de halucinații.

Tatăl s-a ocupat de educația lui Hector, și l-a lăsat să învețe să cânte la flaut și chitară dar nu și la pian, ”ca nu cumva să devină prea pasionat și să-și rateze cariera” – trebuia să devină medic, asemenea tatălui său. A fost trimis așadar la Paris să studieze medicina. Doar că Hector chiulea de la lecțiile de anatomie pentru a studia în biblioteca Conservatorului încă dinainte de a studia oficial acolo. Între rafturile bibliotecii și spectacolele de la operă, Berlioz s-a îndrăgostit de compoziție și a devenit compozitor, practic. Necaz mare în familie, părinții nu l-au mai susținut financiar.

A devenit student al Conservatorului parizian, însă acolo i s-a tot spus că nu se mai poate scrie nimic cu adevărat nou în muzică, pentru că marile capodopere fuseseră deja compuse. Berlioz avea însă alte planuri...

Saint-Saëns avea să îl descrie mai târziu drept *un paradox cu formă umană*. Era celebru pentru „fermitatea opiniilor sale” – sau, mai limpede, pentru căpoșenie.

A râvnit ardent celebrul *Prix de Rome*, pentru prestigiul pe care i l-ar fi adus dar și pentru că ar fi dovedit familiei sale că făcuse alegerea cea bună. Desigur că nici premiul în bani nu era de neglijat (3.000 de franci anual, timp de 5 ani). După a 5-a încercare a și câștigat acest premiu celebru. A fost mulțumit?

Nu complet, pentru că premiul venea cu o bursă la Roma, iar el nu avea niciun chef să părăsească Parisul, motiv pentru care odată ajuns în capitala Italiei l-a luat depresia, iar apoi s-a întors la Paris înaintea terminării bursei.

A căutat toată viața recunoașterea din partea contemporanilor săi, dar atunci când ea a venit în sfârșit, nu a fost suficient. Când i s-a decernat Legiunea de Onoare, în 1864, ar fi replicat: *La naiba cu asta! Dați-mi banii!*

La momentul când a câștigat *Prix de Rome* și bursa de studiu la Roma, Hector era logodit. În timpul șederii lui la Roma, iubita și-a găsit un alt amant, mai bogat și mai bătrân. Când Berlioz a auzit despre asta, s-a hotărât să îi împuște atât pe cei doi cât și pe mama fetei („vinovată” de-ai fi dat vestea cea proastă), după care avea să se sinucidă. A și plecat de la Roma spre Paris, dar pe drum s-a răzgândit, din fericire.

A vrut neapărat ca premiera *Damnation de Faust* să aibă loc cu mare pompă, deci a făcut tot posibilul și a închiriat Opera Comică din Paris, ocupându-se el însuși de tot, de la prima repetiție până la seara premierei.

A fost căsătorit cu actrița **Harriet Smithson** (care i-a inspirat *Simfonia* și *Romeo și Julieta*; au avut o relație extrem de pasională, începută din partea lui cu o adorație atât de frenetică încât ea l-a crezut inițial nebun, încheiată însă după ce s-a dovedit că din partea ei fusese mai degrabă un interes financiar). Marea sa iubire romantică etern neîmplinită a fost însă **Estelle Fournier**, cea care i-a devenit obiect de adorație acestui om mai degrabă nereligios care scria despre catolicism, nu fără umor: *această șarmantă religie (atât de atrăgătoare de când a încetat să mai ardă oamenii pe rug) a fost timp de șapte ani întregi bucuria vieții mele*. A cunoscut-o pe când ea avea 12 ani, iar în următorii 50 de ani a continuat să o venereze cu o iubire ce a inspirat multe din compozițiile sale.

La fel ca alți compozitori romantici, Berlioz și-a găsit adesea inspirația în literatură. A avut o mare pasiune pentru operele lui Shakespeare și Goethe, din care s-au inspirat unele dintre cele mai populare pasaje muzicale și personaje ale sale.

Berlioz a murit pe 8 martie 1869. După care a început să devină mai celebru decât oricând în timpul vieții...

Simfonia fantastică (1830) i-a câștigat lui Berlioz reputația unuia dintre cei mai progresiști compozitori ai vremii. Sunt multe elemente remarcabile aici: este unul dintre primele exemple de *muzică programatică*, aproape autobiografică are o extindere orchestrală impresionantă (mult mai mare decât era obiceiul în secolul 19), și include o inovație, anume folosirea *ideii fixe* (o temă recurentă, aproape obsesivă).

Lucrarea s-a născut în urma unei pasiuni fulgerătoare: Berlioz a văzut la Teatrul Odeon din Paris un spectacol de la Londra, cu *Hamlet*. Nu știa o boabă de engleză, însă reprezentația a avut un efect copleșitor asupra lui: s-a îndrăgostit nebunește de actrița **Harriet Smithson** (care avea să îi devină apoi prima soție)

I-a scris repetat, dar nu a putut să o întâlnească. A început să scrie această simfonie despre un artist care face o pasiune mistuitoare pentru o femeie ce întruchipează idealul său absolut. Se otrăvește cu opiu și, înainte de a muri, are halucinații teribile.

Simfonia a avut premiera în 1830. Doi ani mai târziu, Berlioz a reușit să o aducă pe Harriet la o reprezentație. Un an mai târziu, fără a vorbi prea bine limba celuilalt, compozitorul și actrița se căsătoreau.

Roméo et Juliette (1839) este, alături de **Simfonia fantastică**, una dintre marile sale capodopere. A putut să înceapă lucrul grație sponsorizării generoase, de 20.000 franci, din partea lui

Paganini – acesta ascultase *Harold en Italie* la Conservatorul din Paris, după care ar fi îngenuncheat în fața lui Berlioz numindu-l *moștenitorul lui Beethoven*. Paganini a murit la scurt timp, neauzind versiunea finală această lucrare impresionantă, căreia (datorită sponsorizării) Berlioz a putut să i se dedice complet pentru o vreme, fără a fi distras de îndatoririle de critic. Spre sfârșitul vieții, Berlioz avea să scrie că creația sa preferată este **Adagio**-ul din această lucrare.

Le Troyens (1856-1858) este *O grand opera* compusă pe un libret scris tot de Berlioz după Eneida lui Virgiliu.



Astăzi este considerată una dintre cele mai importante opere din repertoriul internațional. Însuși Berlioz cel atât de critic față de propriile compoziții scria despre ea: *Sunt sigur că am scris o lucrare măreață, mai mare și mai nobilă decât orice am scris până acum. (...) Principalul merit al său este, cred, veridicitatea expresiei.*

Este povestea legendarului cal troian, pe care grecii l-au lăsat locuitorilor Troiei după mulți ani de război. Cassandra, preoteasa lui Apollo, îi avertizează de un mare pericol după ce vise profetice îi indică ceva necurat cu acest "dar" al grecilor. Evident, totul se dovedește a fi un plan de ambuscadă, iar grecii intră astfel în Troia și o cuceresc.

Béatrice et Bénédict (1862)

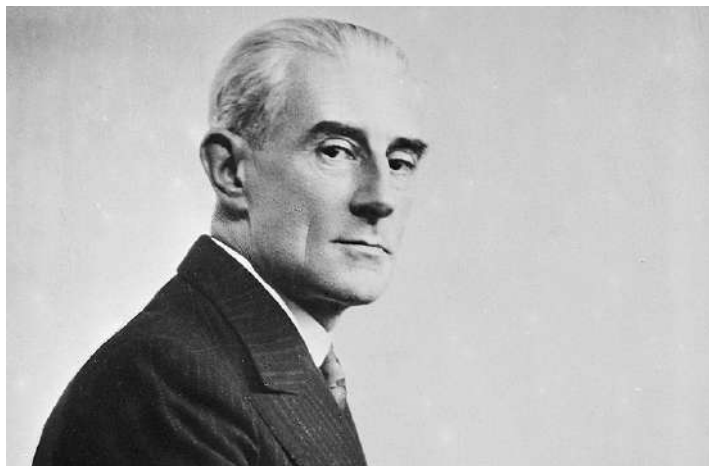
Această ultimă capodoperă a sa a fost bine primită, dar Berlioz era deja iremediabil frustrat pentru lipsa de recunoaștere la scară largă a muzicii sale, mai ales în Franța. Lucrarea este însă o operă comică, cu un libret scris tot de compozitor bazat pe un fir narativ din piesa *Mult zgomot pentru nimic* a lui Shakespeare. *Ascultând veselia exuberantă a acestei muzici, doar trecător atinsă de tristețe, nu ai ghici niciodată că compozitorul ei era suferind când a scris-o și își dorea moartea* - scria biograful David Cairns. Nu face parte din repertoriul de operă frecvent montat, dar din 2000 încoace a cunoscut mai multe montări în Europa și SUA.

Les Nuits d'été - Un ciclu de cântece ignorat mulți ani după moartea sa, dar devenit în secolul XX una dintre cele mai iubite creații ale lui Berlioz.

(Text preluat din revista Metropolis)

*Le spectre de la rose -
Les nuits d'été (Berlioz) -
Anne Sofie von Otter*





Maurice Ravel

Maria Sava

Maurice Ravel și **Claude Debussy**: doi muzicieni francezi care sunt considerați impresionisti, deși Debussy n-a agreat niciodată încadrarea sa în acest curent, iar diferențele dintre ei sunt mai mari decât asemănările. După toate probabilitățile cei doi muzicieni s-au cunoscut în 1901. Ravel, care se născuse pe 7 martie 1875 era la acea vreme student la Conservatorul din Paris unde se înscrișese în 1889. În 1897, Ravel a intrat în clasa de contrapunct a lui **André Gedalge**, iar **Gabriel Fauré** a devenit profesorul său de compoziție; doi maeștri de la care a învățat având-ul pe **George Enescu** coleg de studii. Fauré l-a judecat pe compozitor cu bunătațe, salutând un *elev foarte bun, harnic și punctual și o natură muzicală îndrăgostită de noutate, cu o sinceritate dezarmantă.*

Pentru Debussy, omul și muzicianul, am avut o profundă admirație, spune Ravel, dar firile noastre sunt total diferite și, deși consider că Debussy nu este cu totul străin de stilul meu personal, mi se pare totuși că mă

pot identifica mai bine cu Gabriel Fauré, Emmanuel Chabrier și Erik Satie... Cred că am urmat tot timpul o direcție opusă față de cea a simbolismului lui Debussy... S-a afirmat cu oarecare insistență că lucrarea mea, **Jocurile de apă** ar fi putut avea o oarecare influență asupra compoziției **Grădini sub ploaie** și s-a sugerat o coincidență chiar mai izbitoare în cazul **Habanerei** mele, dar prefer să las comentariile de acest gen în seama altora. S-ar putea totuși ca asemenea concepții aparent similare să prindă contur în conștiința a doi compozitori diferiți aproape în același timp, fără să fie vorba de o influență a unuia asupra celuilalt.

Dar între cei doi au apărut ostilitățile, mai degrabă, cauzate de disputele dintre prietenii lor. Se pare că Debussy avea o atitudine extrem de defavorabilă la adresa lui Ravel, însă acesta vorbea cu mare demnitate și cu modestie la adresa lui.

Ravel a suferit cinci eșecuri la *Prix de Rome* pe fundalul unor certuri între adepții academismului și a tendințelor avangardiste. Ultimul său eșec a ridicat în mod deschis problema imparțialității juriului în care **Charles Lenepveu** era membru, profesor al celor șase concurenți admiși și a trezit un curent de indignare în favoarea lui Ravel. Articolele apărute în apărarea compozitorului s-au constituit în așa numita *afacere Ravel* care a ajutat publicitatea muzicianului.

Pe lângă faptul că era un compozitor tânăr și talentat, a devenit și cel mai discutat compozitor din Franța. Încă din 1895, publicase lucrarea *Menuet antic*, o piesă scurtă pentru pian, care avea deja aspectul sofisticat al pieselor de maturitate. În 1903, Ravel compune minunatul ciclu de lieduri intitulat *Șeherezada*, iar în 1904, *Cvartetul pentru coarde în fa*.

Cu un astfel de palmares era și normal ca toate cercurile muzicale și media să se revolte pentru faptul că nu fusese primit la *Villa Medici* (1).

O altă consecință a *Afacerii Ravel* va fi demisia lui **Théodore Dubois** din funcția de director al Conservatorului (2) și numirea lui Fauré în locul lui. Ravel, însă, a părăsit Conservatorul și a continuat să ducă o viață de compozitor plină de succese și decepții.

Mic de statură (abia dacă avea 1,60 înălțime), elegant ca un dandy, spunea, uneori, în glumă: *Aș fi preferat să fiu Frumosul Brummel în locul lui Maurice Ravel*. Originea lui era învăluită în mister, circulau tot felul de bârfe, zvonuri, deși susținea că ar avea origine bască, nu s-a dovedit încă. Nici că ar fi fost evreu, cum spuneau unii. N-a fost căsătorit niciodată și numele lui n-a fost legat nici de al vreunei femei, nici de al vreunui bărbat.

(1) *Premiul Romei* a fost o bursă franceză pentru studenții la arte, pentru pictori și sculptori, care a fost stabilită în 1663 în timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea. Câștigătorilor li se acorda o bursă care le permitea să rămână la Roma timp de trei până la cinci ani pe spezele statului. Premiul a fost extins la arhitectură în 1720, muzică în 1803 și gravură în 1804. Artiștii era găzduiți la Villa Medici.

(2) S-a pus problema legăturii dintre cele două evenimente, Dubois fiind ostil muzicienilor din generația tânără, prea îndepărtat de concepțiile care au predominat în secolul al XIX-lea. De fapt, se pare că nu a fost vorba despre demisie din partea sa, ci despre pensionare, în conformitate cu dorința adesea exprimată de a se dedica pe deplin compoziției.

Ravel a făcut parte o vreme din grupul *Apași* (3) împreună cu compozitorul **Florent Schmitt**, poetul **Tristan Klingsor**, pianistul **Viñes**, criticul **M. D. Calvocoressi**. Multe din piesele lui erau ascultate în primă audiție de cei din grup și compozitorul ținea cont de sugestiile și de criticile lor. În 1905, a compus *Sonatina* și cele cinci *Oglinzi* care, pur și simplu, i-au uluit pe *Apași*. *Istoriile naturale* compuse pe textul poeziilor lui **Jules Renard** erau cât pe ce să producă un al doilea scandal Ravel. La începutul lui 1907, au fost interpretate de **Jane Bathory** într-un concert al Societății Naționale și mulți dintre debussyști s-au dezlănțuit în sală luându-se la harță cu raveliștii pe motiv că Ravel îl imita pe **Debussy**. Piesa a stârnit controverse, creând o prăpastie între cei care considerau muzica drept un afront și cei care îi apreciau stilul. În recitarea și cântarea formală a poeziei franceze, se obișnuiește să se pronunțe e-urile mute" în situații în care, în mod normal, ar fi trebuit să se renunțe la ele. În *Istoriile naturale*, Ravel a îndrumat cântărețul să renunțe la multe dintre aceste e-uri, jignindu-i pe unii ascultători.

(3) În jurul anului 1900 Ravel și un număr de tineri artiști, poeți, critici și muzicieni inovatori s-au unit într-un grup artistic; au ajuns să fie cunoscuți ca *Les Apaches* (Huliganii), un nume inventat de Viñes pentru a reprezenta statutul de *artiști proscriși*. S-au întâlnit în mod regulat până la începutul primului război mondial, iar membrii s-au stimulat reciproc cu argumente intelectuale și interpretarea lucrărilor lor. Componenta grupului a fost fluidă și, în diferite momente, l-a inclus pe Igor Stravinsky și Manuel de Falla.

În 1911 Ravel a început să compună opera comică într-un act *Ora spaniolă*. Până la război a mai compus *Gaspard noaptea*, *Valsurile nobile și sentimentale* (1911) și *Mama mea găscă*. Tot în această perioadă compune baletul *Daphnis și Chloe* pentru trupa *Ballets Russes* a lui **Diaghilev**, însă nu are același succes ca **Stravinski** cu *Pasărea de foc* sau cu *Petrușka*. Cele două suite orchestrate și aranjate după balet fac imediat vâlvă în lumea melomanilor. Ravel a compus puțin în 1913.

A colaborat cu Stravinski la o versiune interpretativă a operei neterminate *Hovanșcina* a lui **Mussorgski**. Ravel împreună cu toți *apașii* au venit la premiera baletului *Sacre du printemps* care a avut loc pe 29 mai 1913 la teatrul de pe *Champs Elysée*, pentru a-l aclama pe compozitor. Stravinski a declarat mai târziu că Ravel a fost singura persoană care i-a înțeles imediat muzica.

În 1916, Ravel încearcă să se înroleze în armată, însă era prea scund și subponderal și este refuzat. Reușește, în cele din urmă, să obțină un post de șofer pe camion și ajunge chiar pe linia frontului, dar în 1917, este transferat la Paris și demobilizat pe motive de sănătate. Era suspectat de tuberculoză. Pleacă în Normandia pentru a se reface și acolo lucrează la piesa *Mormântul lui Couperin*. În 1920, se întoarce la Paris și compune pentru Diaghilev *Valsul* intitulat, inițial, *Viena*, însă pentru că nu-i folosește partitura niciodată, Ravel se simte ofensat și întrerupe legătura cu Baletetele. Tot în 1920, i se acordă Legiunea de Onoare, dar nu vrea s-o primească. Nu uitase batjocura de la Premiul Roma. Mai târziu, în mod ostentativ, acceptă o decorație din partea regelui **Leopold** al Belgiei și titlul de Doctor Honoris Causa al Universității din Oxford. Între timp, **Cei Șase** și **Erik Satie** promovau o estetică radical diferită de cea a lui Ravel. Drept răspuns, compune *Concertul în re pentru mâna stângă*, special pentru pianistul austriac **Paul Wittgenstein** care își pierduse mâna dreaptă pe front.

În 1932, în urma unui accident de automobil, Ravel suferă o cădere nervoasă, nu-și mai poate controla mâinile și nici picioarele, urmată de pierderea memoriei.

În 1937, suferă o operație pe creier în urma căreia nu se mai reface și moare pe 28 decembrie, într-un spital din Paris.

Ravel a fost o fire neliniștită, iscoditoare - căuta surse de inspirație în cele mai inedite locuri. În Statele Unite l-a cunoscut pe **George Gershwin**, a ascultat muzică de jazz și a încorporat-o în compozițiile lui. Spunea că a încercat să compună *Copilul și vrăjitoriile* în stilul operetei americane. Partea lentă din *Sonata* lui se numește *Blues*, iar muzica de jazz se face resimțită și în *Concertul pentru pian în sol major*. N-a ocolit nici Spania așa cum majoritatea compozitorilor n-o ocoleau și o descoperim în *Ora spaniolă* și în *Rapsodia spaniolă*. *Am dat greș în viață*, se confesa compozitorului Claude Delvincourt, *nu fac parte dintre marii compozitori. Opera lor este extrem de vastă. Ea cuprinde și piese mai bune și piese mai puțin reușite, dar întotdeauna este vorba despre o cantitate mare. Eu însă am scris relativ puțin... și asta cu mare dificultate. Mi-am scris lucrările încet, picătură cu picătură. Le-am smuls din mine bucățică cu bucățică... și acum nu mai pot face nimic, iar asta mă deprimă în cel mai înalt grad.*

Este remarcabil, faptul că toată muzica lui, indiferent de sursa de inspirație, a trecut prin filtrul propriu al imaginației și al tehnicii – toate lucrările lui, fără nici o excepție, poartă marca Ravel. A fost echilibrat și foarte controlat, aproape niciodată nu dădea frâu liber sentimentelor. Unii critici s-au plâns că Ravel era prea detașat și era adevărat, avea o personalitate puternică cu mult farmec, un spirit liber și inventiv însă părea puțin rupt de realitate. Ceea ce i s-ar putea reproșa este faptul că n-a fost niciodată conștient de adevărata lui valoare dovedită de trecerea timpului: muzica lui nu s-a perimat.

NOTE

Câteva dintre compozițiile lui Ravel:

Bolero, care după legendă se naște dintr-un pariu. Boléro este o piesă orchestrală pe o temă spaniolă, cu o singură frază construită pe un ostinato, repetată în crescendo în orchestră. Compusă inițial ca muzică de balet comandată de actrița și dansatoarea rusă **Ida Rubinstein**, piesa, a cărei primă audiție a avut loc în 1928, este poate cea mai cunoscută compoziție a lui Ravel.

Tablouri dintr-o expoziție (în amintirea lui Viktor Hartmann) este o suită de zece piese care descriu tot atâtea tablouri legate prin Promenada, fragment destinat trecerii de la un tablou la altul. Lucrarea compusă pentru pian de compozitorul rus Modest Musorgski în 1874, a fost orchestrată de Maurice Ravel.

Două **Melodii Ebraice** (1875-1937) au fost scrise în 1914 la Saint-Jean-de-Luz. Melodia Kaddish, aranjată pentru contrabas și pian, folosește un text arameic din cartea de rugăciuni evreiești. Ambele piese au fost interpretate pentru prima dată în iunie 1914 de Alvina Alvi (care le-a comandat) cu Ravel la pian, iar compozitorul a orchestrat melodiile în 1919-1920. Analiza pieselor Mayerke, baiatul meu (publicată ca Chanson Hebraique în Chants populaires în 1910) și Kaddish și die alte Kashe dezvăluie o utilizare ingenioasă a tehnicilor compoziționale.

Bolero de Ravel - Balet



*Bertrand Chamayou – pian:
Pavană pentru o infanță moartă
de Maurice Ravel*



Pavană pentru o infantă moartă

(pe o muzică de Ravel)

... Atunci văzui infanta,

Era întinsă pe o catifea verde între flori de lotus culese de samurai tineri în parcul înconjurat de lacuri sărate. Ce bucurie să o vad în sfârșit moartă, eliberată de iubiri incestue, avea pe buze zâmbetul unui sărut pentru caii albi priponiți în curte, stapâna zicea că este anul în care caii zboară peste ocean căutând un loc să doarmă, dar foșnetul morții ei colosale nu ne lăsa să visăm, infanta ridicată în capul oaselor căuta cu privirea cupa de vin otrăvit din mâna stăpânei... O... cum dorea mângâierile unui bărbat în ceața dimineții, asculta muzica venită din depărtări, din bucătăria afumată plină cu soldați grosolani povestind aceleași bătălii, mustind din cicatrici purulente, repetând numele femeilor violate, treceai printre ei mândră că ai murit atât de tânără, nebăgată în seamă, atât de repede uitată, absolvită de dizgrația bătrâneții, doamne ce frumoasă erai în albastrul mătăsurilor spaniole, fardată delicat ca pentru o nuntă amânată, însoțită grațios de trei samurai cu o duzină de roze depuse pe pian, cu o scrisoare nedeschisă anunțând un mare naufragiu, te-ai așezat din nou în patul mortuar, ai pornit patefonul bunicului Ravel care zumzăia pavane pentru infante moarte de bună voie...

AG

Gustav Mahler

1860 – 1911

Maria Sava



A fost contemporan cu **Bruckner** 1824 – 1896 și **Max Reger** 1873 – 1916. Neliniștile lui Mahler, căutările lui, neputința de a se adapta în societate, anxietățile, care îl obsedau au făcut din el un profet al vremurilor în care a trăit. Mahler era un evreu trecut la catolicism, dar ajunsese să nu mai fie nici evreu, nici creștin negăsind răspunsuri la numeroasele și sfâșietoarele lui îndoieli. Mare parte dintre contemporanii lui se împăcaseră cu universul, însă el nu a reușit niciodată acest lucru fiind continuu obsedat de sensul vieții: *De unde venim? Încotro ne ducem? Care e rostul nostru. Cum să înțeleg cruzimea și răutatea creaturilor lui Dumnezeu bun? De ce m-aș simți liber, când sunt constrâns de însuși caracterul meu care mă încorsetează?* După spusele psihanalistului **Theodor Reik**, Mahler era un *nevrotic obsesiv* pe care îl înspăimânta gândul de a compune o a Noua

Simfonie. *Faptul că **Beethoven, Schubert și Bruckner** muriseră după ce atinseseră numărul nouă cu simfoniile lor făcea din acest număr o amenințare.* După ce a terminat **Simfonia a Noua**, Mahler a tăiat cifra 9 și a publicat-o sub titlul *Cântecul pământului*. A început să lucreze, apoi la cea de-a **Zecea** și i-a spus soției că cealaltă fusese a opta. *Acum pericolul a trecut*, a spus el. Nu trecuse, pentru că a murit după câteva luni după ce și-a publicat lucrarea sub titlul de *Simfonia a Zecea* din care terminase doar primele două părți. Se pare, scria **Arnold Schönberg**, că a **Noua** este limita. *Dacă vreun compozitor dorește să treacă dincolo de ea, trebuie să plece din viață...* *Cei care au scris deja nouă simfonii sunt prea aproape de cer.*

Gustav Mahler s-a născut pe 7 iulie la Kalischt, în Cehia într-o familie evreiască, al doilea copil din cei doisprezece. În 1878, se înscrie la Conservatorul din Viena unde studiază pianul și dirijatul, iar după doi ani devine director muzical în orașelul Hall. În 1883, revine la Viena și pleacă la Kessel cu o companie italiană de operă. Peregrinările continuă la Praga, Leipzig și în 1888 ajunge la Budapesta unde este numit director muzical al Operei Regale, funcție pe care o deține până în 1891. Aici, îl cunoaște pe **Brahms** care este foarte impresionat de modul în care a dirijat *Don Giovanni*. **Richard Strauss** îl apreciază foarte mult și îi scrie lui **Hans von Bülow**:

Am cunoscut un om foarte atrăgător, în persoana domnului Mahler, care mi se pare un muzician și dirijor deosebit de inteligent.

În 1891 ajunge la Hamburg unde rămâne până în 1897. Von Bülow îl ascultă și-i dă dreptate lui Strauss:

*Hamburgul are acum un dirijor de operă realmente foarte bun în persoana lui Gustav care, după părerea mea, este la fel de bun ca cei mai buni: **Richter, Mottl**.*

În 1897, cu sprijinul lui **Brahms**, Mahler este numit directorul Operei din Viena. Timp de zece ani va conduce opera precum un despot: el alege repertoriul, cântăreții, dirijează și pune în scenă multe spectacole și își impune autoritatea. Ca dirijor a fost foarte sever și riguros asemenea lui Bülow, insista cu minuțiozitate asupra tuturor detaliilor și repeta cu instrumentiștii și soliștii până îi aducea la epuizare. Mahler nu tolera nicio neglijență, nicio improvizație:

Există anumite obiceiuri îngrozitoare sau, mai degrabă, defecte pe care le-am semnalat la toate orchestrele, nota el. Nu pot să citească indicațiile de pe partitură și în felul acesta nesocotesc legile sfinte ale dinamicii și ale ritmului interior al lucrării. Când văd un crescendo, cântă imediat tare și grăbesc tempoul; la un diminuendo trec în piano și îl încetinesc. În zadar cauți gradațiile, un mezzo-forte, forte, fortissimo sau piano, pianissimo... Cât despre sforzando, fortepiano ei bine, acestea se întâlnesc și mai rar.

Cor și orchestră pentru simfonia a opta de Mahler



La Viena au fost anii lui de glorie, Mahler a devenit o legendă chiar și pentru vizitii care îl arătau clienților când îl vedeau pe stradă: *Uitați-l pe Mahler !* Lucra într-un ritm infernal. **Bruno Walter** care a colaborat vreme de doi ani cu Opera Vineză mărturisea că nu putea ține pasul cu el. În 1907 Mahler pleacă la Metropolitan Opera pentru două stagii, apoi în 1909, revine la New York ca dirijor al Societății Filarmonice cu un contract pe doi ani. În America se întâlnește cu **Toscanini** și **Giulio Gatti-Casazza**, dirijori de excepție, cu care intră în conflict. Criticii muzicali newyorkezi erau de partea lui Mahler. Din cauza muncii epuizante îi cedează inima. Pleacă de la New York înainte de încheierea stagiunii și revine la Viena unde moare pe 18 mai 1911.

Fiind foarte ocupat cu dirijatul, Mahler a dedicat puțin timp propriilor creații, el însuși se numea în glumă *compozitor cu jumătate de normă*.

A compus nouă simfonii și a zecea a rămas neterminată, Lieduri, folosind o culegere de poezie populară publicată în 1805 de **Ludwig von Arnim** și **Klemens Brentano**.

Muzica mea, spunea Mahler, este, pretutindeni și întotdeauna, reflectă numai sunetul Naturii.

Prin Natură înțelegea cerul și pământul, viața și moartea, întreg Universul cu legile lui imuabile. În 26 martie 1896 îi scria lui **Max Marschalk**:

Nevoia mea de a mă exprima prin muzică – prin simfonii- începe acolo unde se fac simțite percepțiile obscure, la poarta care duce spre "lumea cealaltă"; lumea în care lucrurile nu mai sunt separabile prin acțiunea timpului și a spațiului.. Așa după cum sunt convins că ar fi o prostie să inventezi muzică pentru un program, tot așa consider că este inutil să dorești să atașezi un program unei anumite lucrări muzicale. Ceea ce nu schimbă faptul că obârșia unei creații muzicale trebuie căutată, fără îndoială, în experiența autorului și chiar într-o experiență concretă, care poate fi suficient de concludentă pentru a fi îmbrăcată în cuvinte...

Simfoniile lui Mahler sunt la fel de greu de priceput așa cum a fost și omul Mahler, dar au un fir roșu care le unește și acesta este tema viață – moarte, pământ– univers. În cea de-a doua Simfonie, Mahler reia tema vieții și a morții din prima Simfonie nefiind mulțumit de rezolvarea din finalul, aparent fericit, al eroului principal. În martie 1894, participă la funeraliile lui Hans von Bülow la Hamburg unde ascultă poemul religios al lui Klopstock – *Învierea*.

A fost o revelație pentru el – de aici a pornit ideea pentru **Simfonia a doua** a cărei primă parte a numit-o *Rit funerar* (Totenfeier) și o explică lui Marschalk:

*Am numit prima mișcare "Totenfeier" și, dacă vreți să știți cu adevărat, este eroul primei mele simfonii în Re major pe care îl îngrop acolo și, dintr-un punct de vedere mai înalt, îi surprind viața într-o oglindă pură. În același timp, se pune marea întrebare: De ce ai trăit? De ce ai suferit? Este totul doar o mare și îngrozitoare plăcere? Trebuie să resolvăm cumva aceste întrebări dacă vrem să continuăm să trăim - chiar dacă vrem să continuăm să murim! Dacă cineva a auzit această chemare în viața sa, va trebui să dea un răspuns, iar eu dau acest răspuns în ultima mișcare a simfoniei...
... Ne aflăm la mormântul unei persoane dragi. Pentru ultima oară îi trecem în revistă viața, lupta, suferința și aspirațiile. Și în acel moment grav, care ne zguduie sufletul, când lăsăm la o parte toată confuzia și banalitatea vieții de zi cu zi, inimile noastre sunt trezite de o voce profund tulburătoare, de obicei înăbușită în tumultul amorțit al zilei: Și acum? Ce este viața - și moartea? Există o continuitate ? Este totul un vis confuz, sau viața și moartea au un sens ?*

Mesajul din finalul Simfoniei a doua este că moartea nu este o finalitate, ci un început. (Mahler a fost chinuit de aceste întrebări existențiale, a fost un anxios și un depresiv.) Probabil răspunsul lui este Resurrecție, ținând cont și de faptul că trecuse la catolicism.

Résurrection! Je mourrai afin de vivre!, spune el. În cea de-a treia Simfonie, după ce ascultă florile, animalele, omul și

îngerii găsește răspunsul unanim valabil pe care îl căuta: IUBIRE.

În muzica lui Mahler sunt multe armonii neconvenționale, motiv pentru care Mahler este considerat pe bună dreptate ca fiind un compozitor postromantic (alături de Bruckner). Însăpăimântat și torturat de zecile întrebări pe care și le pune, Mahler se simte insignifiant în fața Universului. Gândirea lui muzicală oscilează între zenit și teluric, iar la temelia acestor zbuciumări a reușit să compună o emoționantă lucrare, *Cântecul Pământului*.

Lucrarea lui Mahler părea a fi prea complicată timpului său pentru a fi acceptată. În ciuda energiei sale de a o apăra, a rămas neglijată. După moartea sa, în urma eforturilor rudelor și prietenilor săi, printre care soția sa Alma, **Bruno Walter** și **Otto Klemperer**. *Cântecul Pământului* a răsunat în primă audiție în noiembrie 1911, iar Simfonia a IX-a în 1912.

Mahler nu și-a ascultat niciodată ultimele lucrări. În ceea ce privește **Simfonia a X-a**, ea a trebuit să aștepte o primă audiție parțială până în 1924; partitura a fost apoi completată de muzicologul **Deryck Cooke**. Prima audiție a avut loc în cele din urmă în 1964. La acea vreme, muzica lui Mahler începea să fie auzită din nou. Dirijorul american **Leonard Bernstein**, a fost cel care l-a reintrodus pe Mahler în repertoriul diferitelor orchestre printre care și la Viena. De la această perioadă de reînnoire din anii 1960, Mahler s-a impus ca unul dintre compozitorii de frunte ai repertoriului. Dirijori de talie internațională au programat integrala simfoniilor sale.

Este suficient să se consulte programele de concert pentru a înțelege că Gustav Mahler a reușit, în sfârșit, să-și facă auzită vocea.

(Sursa: <https://www.symphozik.info/>)

*Mahler Symphony no. 5 –
Vienna Philharmonic Orchestra
Leonard Bernstein*



*Gustav Mahler - Five Songs after poems by Friedrich
Rückert - Christa Ludwig, Alt (Contralto) Berlin PO,
Herbert von Karajan*



Muzica secolului XX

Igor Stravinski

Maria Sava



Igor Stravinski s-a născut la 17 iunie 1882. Stravinski și-a petrecut tinerețea în apropiere, la Sankt Petersburg orașul creat de Petru cel Mare, care a devenit centrul politic și cultural al Imperiului Rus timp de peste 200 de ani. Tatăl lui Igor, Fiodor Ignatievici Stravinski era primul bas al Operei Imperiale, și mama sa, o excelentă pianistă, au avut standarde intelectuale ridicate. Casa lor și biblioteca lor excepțională au atras mulți artiști ai vremii, iar tânărul Igor a crescut într-o atmosferă cultă. Stravinski a apreciat muzica și a început să ia lecții de pian la vârsta de nouă ani. De asemenea, a asistat cu regularitate la spectacolele de la faimosul Teatru Imperial Mariinsky, unde tatăl său cânta adesea.

Probabil cel mai semnificativ eveniment din copilăria lui Igor Stravinsky a avut loc în timpul unuia dintre spectacolele tatălui său la o operă de Glinka, când băiatul a întrezărit figura melancolică a lui Ceaikovski. Stravinski avea să spună mai târziu că "amintirea lui Ceaikovski mi-a întărit dorința de a deveni compozitor". Dar părinții lui Igor nu doreau ca fiul lor să devină muzician și l-au îndrumat spre facultatea de drept după studiile secundare. La universitate. Igor l-a întâlnit pe

Vladimir Rimski-Korsakov, fiul cel mic al celebrului compozitor. Detectând talentul în tânăr, Rimski-Korsakov i-a dat lui Stravinski lecții particulare de armonie și contrapunct până la moartea sa, în 1908.

(date preluate din fundația Igor Stravinsky.org)

În 1908, Stravinski a compus o lucrare orchestrală intitulată *Focuri de artificii* cu care a atras atenția lui **Serge Diaghilev**. Cu o bună intuiție în descoperirea de talente, cu o gândire generoasă și curajul de a risca, interesat de toate artele, Diaghilev a activat la Paris unde, în 1906, a sponsorizat o expoziție de artă rusă.

A prezentat la Opera din Paris cinci concerte de muzică rusă în același an, iar în 1908, a pus în scenă opera *Boris Godunov* de **Modest Mussorgsky** cu **Feodor Șaliapin** în rolul titular.

În 1909, Diaghilev le-a prezentat parizienilor *Baletul Rus* și succesul a fost atât de mare încât a întemeiat *Ballets Russes* ca o companie permanentă din care a făcut centrul avangardei. **De Falla, Ravel, Debussy, Stravinski, Prokofiev** au compus pentru el. **Pablo Picasso, Léon Bakst** și alți avangardiști elaborau decorurile și costumele. Dansatorii erau conduși de **Vaslav Nijinski** și **Tamara Karsavina**, figuri legendare ale baletului rus. Astfel, puternicul aristocrat Serge Diaghilev a creat o mare companie de balet cu stil, gust și imaginație cum nu mai existase.

Primele trei balete care ilustrează naționalismul rus l-au situat pe Stravinski, fără niciun dubiu, în fruntea muzicienilor. În 1910, compune *Pasărea de foc* pusă în scenă pe 25 iunie, în coregrafia lui **Michel Fokine** care îl va face vestit pe Stravinski în toată lumea așa cum prezisese Diaghilev cu o zi înainte de spectacol.

Cu influențe din *Cocoșul de aur* al lui Rimski - Korsakov, însă mult mai îndrăzneată și mai originală, *Pasărea de foc* a atras atenția urechii fine a lui **Debussy**:

Fără să fie o piesă perfectă, este totuși foarte bună sub anumite aspecte, pentru că aici muzica nu este servitoare

docilă a dansului. Și uneori auzi combinații neobișnuite de ritmuri.

La 13 iunie 1911, apare *Petrușka*, lucrare care îi consolidează poziția de lider a lui Stravinski. Ca și *Pasărea de foc*, *Petrușka* este un balet pe un subiect rus; pentru ascultătorii anului 1911 avea ceva barbar, sălbatic care eclipsa tot ceea ce venise din Rusia până atunci. Nici chiar Diaghilev n-a putut să prevadă imensul succes al baletului. Însă tot entuziasmul de până atunci pălește în fața celui stârnit de *Ritualul primăverii* (*Le sacre du printemps*) a cărui premieră a avut loc pe 29 mai 1913, (*la Théâtre des Champs-Élysées din Paris, Ballets Russes, șef Serge Diaghilev, cu o coregrafie de Vaslav Nijinski, decoruri și costume de Nicolas Roerich și dirijat de Pierre Monteux*).

Visam la o scenă de ritual păgân în care fecioara aleasă pentru a fi sacrificată dansează până la moarte (Stravinski). Tot el a spus că mult mai corect ar fi titlul *Încoronarea primăverii*, nu *Ritualul primăverii*.

Coregrafia baletului a fost semnată de **Vaslav Nijinski**, iar premiera de la teatrul Champs Elysées a stârnit cel mai faimos scandal din istoria muzicii. Ascultătorii au fost siderați de disonanțele și ferocitatea de o mare complexitate ale unor ritmuri străni, de neînțeles. Nimeni nu s-a așteptat la o reacție atât de violentă a publicului care a izbucnit mai întâi în râs, după care au început fluierăturile și huiduielile. Muzica nici nu se mai auzea. Diaghilev a încercat să restabilească ordinea punându-i pe electricieni să aprindă și să stingă luminile de câteva ori. Nijinski, din culise, răcnea la dansatori încercând să mențină ritmul. **Contesa de Pourtales** s-a ridicat în picioare în loja ei, a aruncat evantaiul și a strigat:

- Este pentru prima oară în șaiszeci de ani că cineva își permite să-și bată joc de mine. Spectatorii au început să se insulte între ei formând tabere diferite. *Apașii*, în frunte cu Ravel, aclamau entuziasmați.

Dar să-l lăsăm pe Stravinski să descrie acea seară de pomină:

Oricât ar părea de curios, nici eu nu eram pregătit pentru această explozie. Reacțiile muzicienilor care asistaseră la repetițiile orchestrei nu-mi sugeraseră nimic în acest sens, iar spectacolul de pe scenă nu părea de natură să genereze o răzmeriță. Dansatorii repetau de câteva luni și știau foarte bine ce au de făcut, chiar dacă adesea mișcările lor nu aveau nicio legătură cu muzica... Câteva proteste timide împotriva muzicii s-au auzit încă de la începutul spectacolului. Apoi, după ce cortina s-a deschis deasupra Lolitelor cu cosițe care săreau în sus și în jos (Dansul adolescenților) a izbucnit furtuna. Din spatele meu am auzit strigăte: "Tacă-ți gura!" Acestea erau acoperite de vocea lui Florent Schmitt care răcnea: "Țineți-vă gura, târfe din al șaisprezecelea!"; evident, "târfele" din arondismetul șaisprezece erau cele mai elegante doamne din Paris. Urletele au continuat, și câteva minute mai târziu am părăsit sala furios. Stăteam în dreapta lângă orchestră și-mi amintesc că am trântit ușa. Tremuram de indignare. Muzica îmi era familiară; o iubeam și nu înțelegeam de ce oamenii care nici n-o auziseră încă protestau atât de violent. Am ajuns în culisele din spate, unde l-am văzut pe Diaghilev care aprindea și stingea luminile din sală, în efortul de a restabili liniștea. Pe parcursul minutelor, cât a mai durat spectacolul, am rămas în culisele laterale, în spatele lui Nijinski, ținându-l de cozile fracului, în timp ce el se urcase pe un scaun și răcnea numere către dansatori.

Ritualul primăverii a devenit pentru Europa muzicală din prima jumătate a secolului al XX-lea o sursă de inspirație - ritmurile baletului aveau ecou în *Suita scitică* a lui **Prokofiev**, sau în *Mandarinul miraculos* al lui **Bartók**. Disonanțele zguduitoare au produs, pur și simplu, o ruptură față de canoanele armonice și melodice de până atunci. Stravinski a devenit noul zeu al muzicii, lucru care a stârnit gelozia lui **Debussy**, care a scris într-un mod deosebit de dezagreabil despre el în lucrarea în care făcuse portretele muzicienilor. În schimb, Stravinski afirma cu sinceritate:

...Le Sacre îi datorează mai mult lui Debussy decât oricui altcuiva, cu excepția mea, atât cea mai bună muzică (Preludiu) cât și cea mai slabă (muzica din a doua parte din prima intrarea acelor două trompete solo și Glorificarea alesei).

După cele trei baletе, creația lui Stravinski trece printr-o perioadă de tranziție cu lucrările *Istoria soldatului* (1918), baletul *Renard* (1922), opera într-un act *Mavra* (1922) și cantata *Nunta* (1923).

După acestea, Stravinski începe să scrie un gen de muzică cu totul nou, complet diferit, trecând de la superpartituri pentru superorchestre la partituri pentru grupuri restrânse și la o modalitate de scriere focalizată, precisă, miniaturală, impregnată de vădite înclinații către jazz în care se înscriu tangoul, valsul, coralul, sau marșul. Noul gen de muzică era prefigurat încă din 1921 în *Simfoniile pentru instrumente de suflat* (termenul *simfonii* neavând de-a face cu genul muzical, ci cu ideea de cântatul împreună al instrumentelor de suflat). Mintea logică și exactă a compozitorului l-a făcut să se îndrepte către această nouă muzică conștient fiind că:

Este lipsită de toate acele elemente care îl atrag în mod invariabil pe ascultătorul obișnuit. N-are niciun rost să cauți aici impulsuri pătimașe sau străluciri dinamice... Muzica nu este concepută ca să facă plăcere unui public, nici ca să stârnească pasiunile. Cu toate acestea, am sperat că va plăcea câtorva din acele persoane la care primatul sentimentelor cedează locul receptivității pur muzicale.

Neoclasicismul lui Stravinski i-a dezorientat pe mulți dintre admiratorii săi. Omul și muzica lui deveniseră total antiromantici ceea ce l-a situat în opoziție cu tradiționaliștii. Compozitorul era structural un om al ordinii intelectuale, lucru care s-a răsfrânt și în deprinderile lui de muncă. Era vestit pentru modul ordonat în care-și ținea masa de lucru, grija și atenția cu care își interpreta partiturile.

După repurtarea primelor succese la Paris, Stravinski a locuit până la începutul Primului Război Mondial în Franța, Rusia și Elveția. După 1917, n-a mai revenit în Rusia, din 1920

până în 1939 a trăit în Franța, apoi s-a stabilit în Statele Unite ale Americii, la Hollywood. Aici, a avut o colaborare extrem de fructuoasă cu coregraful de origine rusă **George Balanchine**. Împreună cu **W.H. Auden** și **Chester Kallman** au realizat o operă de mari dimensiuni, iar cu dirijorul american **Robert Craft** a scos o serie de cărți în care-și expune punctul de vedere în toate privințele - legat de geneza pieselor sale dar și despre piesele altor compozitori. Până la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, Stravinski a reprezentat simbolul spiritului progresist în muzică, fiind acceptat drept lider al castei muzicienilor. Însă, cum era și normal, începe să fie atacat de *lupii tineri*, mai ales de membrii școlii din Paris precum **Pierre Boulez** care susțineau că neoclasicismul său este mai degrabă regresiv, nu îndreptat către viitor. Stravinski își vede de drumul lui și plonjează cu toată ființa în noul val - cel al muzicii seriale, reprezentat de **Arnold Schönberg**, **Alban Berg**, și **Anton Webern**.

Veritabil cameleon în arta compoziției, Stravinski s-a situat pe tot parcursul vieții lui la capătul frânghiei trăgându-i pe toți ceilalți muzicieni după sine așa cum numai Picasso se mai situase în artele plastice. Muzica lui nu are acea melodie care să atragă imediat un cerc larg de admiratori, deși nu i-a lipsit melodicitatea. Era criticat tot timpul pentru intelectualismul lui, lucru care-l enerva peste măsură. Ce era rău în intelect? Ce era rău că avea o minte viguroasă admirabil organizată? Muzica lui nu putea să hipnotizeze decât un meloman sofisticat, un public restrâns, practic o elită a majorității ascultătorilor.

S-a stins din viață la New York, pe 6 aprilie 1971 și a fost înmormântat la Venice, în colțul rusesc al cimitirului de pe insula San Michele, în apropiere de mormântul lui Serge Diaghilev. După moartea sa, a izbucnit un nou scandal în legătură cu cărțile pe care le-a scris în colaborare cu **Robert Craft**. Într-un articol din New York Times, din 3 martie 1972,

Lillian Libman, reprezentanta personală a lui Stravinski, afirmă că toate lucrările scrise îi aparțin de fapt lui Robert Craft.

Orice s-ar spune, Igor Stravinski rămâne unul dintre compozitorii care au revoluționat muzica clasică a secolului al XX-lea.

Ritualul primăverii - coregrafie Pina Bausch



Aaron Copland

Maria Sava



Parisul anilor 20 era cel mai tulburător și mai strălucitor oraș din întreaga lume prin numărul mare de artiști din cele mai diverse domenii, prin efervescența avangardei în toate artele. În muzică se manifestau atunci **Stravinski, Ravel, Prokofiev și Cei șase**; (*Les six*) (1) în artele

(1) *Les Six*, (Cei Șase) grup de compozitori francezi de la începutul secolului al XX-lea, a căror muzică reprezintă o reacție puternică împotriva romantismului german greoi al lui Richard Wagner și Richard Strauss, precum și împotriva cromatismului și a orchestrației luxuriante a lui Claude Debussy. *Les Six* au fost Darius Milhaud, Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Durey și Germaine Tailleferre. Criticul francez Henri Collet a inventat numele *Les Six* în articolul său *The Russian Five, the French Six, and M. Erik Satie*" (Editura Comoedia, ianuarie 1920). Collet a vrut să facă o paralelă între compozitorii ruși de la sfârșitul secolului al XIX-lea, foarte cunoscuți și extrem de naționaliști, numiți *Cei Cinci* (Nikolay Rimsky-Korsakov, Modest Mussorgsky, Aleksandr Borodin, Mily Balakirev și César Cui) și *Les Six*, care s-au inspirat în mare parte din muzica lui Erik Satie și din poezia lui Jean Cocteau. *Sursa: Enc. Britannica*

plastice, **Picasso**, **Gertrude Stein** și cercurile lor; în dans, *Baletele ruse* erau la modă prezentând spectacole cu distribuții celebre cu scenografi și regizori așijderea; în literatură să-i amintim pe **James Joyce**, **Ernst Hemingway**. Și ne referim doar la marii artiști veniți din toată lumea pentru că numai în *orașul luminilor* se puteau manifesta pe deplin în tot ceea ce era inovator în artă. În această atmosferă tumultuoasă ajunge la Paris un tânăr muzician american, **Aaron Copland**. Fiul unor emigranți evrei – ruși s-a născut pe 14 noiembrie 1900 în Brooklyn; primele studii în muzică le-a făcut cu **Rubin Goldmark** (nepotul lui Karl Goldmark). Pasiunea lui Copland pentru noua muzică europeană, împreună cu scrisorile elogioase ale prietenului său **Aaron Schaffer**, l-au determinat să meargă la Paris pentru a continua studiile. Un articol din *Musical America* despre un program de școală de vară pentru americani la Școala de Muzică Fontainebleau, oferit de guvernul francez, a fost decisiv pentru Copland. Ajuns în Franța în 1921, a studiat la *Fontainebleau* cu pianistul și pedagogul **Isidor Philipp** și cu compozitorul **Paul Vidal**. Curând, a trecut la sugestia unui coleg, la **Nadia Boulanger**, pe atunci în vârstă de 34 de ani. Inițial, Copland a avut rezerve: *Nimeni, după știința mea, nu s-a gândit să studieze cu o femeie*. Mai târziu, într-un interviu, Nadia Boulanger a spus: *Se putea observa imediat talentul său...*

Copland va evoca această perioadă ca fiind *cea mai importantă experiență muzicală a vieții sale*. Nadia Boulanger a devenit profesoara tuturor marilor compozitori americani dintre 1920 și 1940, elevii ei fiind atât de numeroși încât circula o glumă în care se spunea că *în fiecare orașel american era o cârciumă și un elev al Nadiei Boulanger*.

Nadia Boulanger a fost cel mai elevat spirit care și-a condus toți discipolii către avangardă, lăsând în urmă secolul XIX. Copland nu era singurul american care era interesat de avangardism – mai erau **Leo Ornstein**, **Henri Dixon Cowell**. Influențat de Igor Stravinski și de grupul *Les Six* a început să

compună muzică poliritmică cu elemente de jazz, dar curând renunță la jazz așa cum și Stravinski care cochetase cu jazzul a constatat la un moment dat că atinsese o limită. *Odată cu concertul simțeam că exploatasem la maximum resursele acestui limbaj, ținând seama de evantaiul lui emoțional limitat. Într-adevăr, era ușor să fim americani în termeni de muzică, dar nu se putea limita toată muzica americană la două modele dominante de jazz: blues-ul și stilul vioi*, spune Copland. În anul 1925 se întoarce la New York unde ramâne pentru următorii 30 de ani. În 1926 compune *Concertul pentru pian*, apoi se îndreaptă către noi forme de expresie devenind liderul noii școli de muzică americană. Rușii au numit-o formalism – melodia fiind prea puțin importantă, ceea ce conta era ritmul și modelul, ideea. Vechile compoziții au fost înlocuite cu o muzică nouă, disonantă, percutantă, destul de greu accesibilă publicului neinițiat fiind considerată o muzică prea intelectuală, cu sensuri ascunse. Spre deosebire de public, tinerii muzicieni erau atrași de noul stil și toți își doreau să fie *moderni*, însă Copland simțind că noul gen poate duce la alienarea publicului a trecut de la abstracționism către un limbaj mai accesibil și astfel și-a găsit propria cale.

În 1935, compune *Al doilea uragan*, în 1938, *Billy băiatul* și în 1940, compune *Rodeo*. Foarte popular devine în 1944 cu *Primăvară în Apalași* compoziție dedicată **Marthei Graham**. În anii '30, Copland concentrase în jurul său un grup numeros de tineri compozitori americani printre ei aflându-se nume cunoscute precum **Samuel Barber, Virgil Thomson, Roy Harris, Walter Piston**.

În muzică, la fel ca în celelalte domenii ale artei, stilurile evoluează, ceea ce la un moment dat era considerat avangardă devine desuet, astfel încât majoritatea compozitorilor care străluciseră între anii 1920-40, sunt trimiși către periferia lumii muzicale. În locul lor apar noi stiluri mai puțin influențate de muzica americană și, mai degrabă, în deplin acord cu ceea ce se compunea în Europa. Copland compune tot mai puțin și își găsește noi ocupații: de scriitor,

critic, dirijor și pedagog, din 1940 până în 1969 conduce *Berkshire Music Center* din Tanglewood (2). A fost consilier și om de stat până la moartea sa, survenită la 14 noiembrie 1990.

Aaron Copland rămâne un simbol al Americii fiind respectat și elogiat pentru întreaga contribuție adusă culturii americane.

(2) Tanglewood este un centru pentru concerte situat în orașele Lenox și Stockbridge din Berkshire Hills, în vestul statului Massachusetts. Este casa de vară a Orchestrei Simfonice din Boston din anul 1937. Tanglewood găzduiește, de asemenea, trei școli de muzică: *Tanglewood Music Center*, *Days in the Arts* și *Boston University Tanglewood Institute*. Pe lângă muzica clasică, Tanglewood găzduiește Festivalul de muzică contemporană, interpreți de jazz și de muzică populară, concerte și apariții frecvente ale lui **James Taylor**, **John Williams** și **Boston Pops**.



Dmitri Șostakovici

Maria Sava



Dimitri Șostakovici s-a născut la 25 septembrie 1906, la Petersburg. La vârsta de 13 ani, se înscrie la Conservator unde studiază cu **Maximilian Steinberg**.

În 1925, compune prima Simfonie cu prima audiție în anul următor. Pentru un tânăr de 19 ani este o lucrare cu totul remarcabilă. Urmează apoi, în 1925, opera satirică *Nasul* după povestirea lui Gogol prin care Dmitri Șostakovici demonstrează că poate fi la fel de modern ca oricare dintre muzicienii din Occident. În 1930, compune baletul *Vârsta de aur* a cărui polcă a devenit celebră.

În 1932, termină opera *Lady Macbeth din Mtsensk* care îi aduce mari necazuri cu cenzura și conducerea politică a Rusiei de la acea dată care nu aprecia imoralitatea și limbajul operei. Dacă până la Revoluție arta modernă în Rusia era în plină expansiune, cubismul și futurismul fiind în vogă, după 1917 arta se transformă într-o mișcare culturală banală. Ea a fost transformată într-un vehicul al propagandei comuniste și tot ceea ce era avangardă era declarat decadent și ca atare interzis. Până pe la începutul anilor 30 compozitorii fuseseră lăsați în pace, dar pe măsură ce paranoia lui **Josef Stalin** se accentua,

restricțiile ideologice devin drastic resimțite. Șostakovici este aspru criticat în ziarul **Pravda** și muzica sa este dezavuată. Ajunge în pragul sinuciderii și nu vede nicio cale de-a se salva. În 1937, cu **Simfonia a cincea** (1) este reabilitat, dar la 10 februarie 1948, se ține o ședință a muzicienilor sovietici în care **Andrei A. Jdanov** continuă atacul asupra lui Șostakovici.

După moartea lui Stalin (5 martie 1953) se produce un oarecare dezgheț în lumea artistică sovietică. **Nikita Hrușciov** care a venit la putere în 1958 a denunțat vechea doctrină a realismului socialist, și o serie de ideologi. Șostakovici este ales secretar al Uniunii Compozitorilor Sovietici încă din 1957, iar în 1966 –primește două dintre cele mai mari distincții ale URSS - titlul de **Erou al muncii socialiste** și **Ordinul Lenin**. Are o criză de inimă și compozitorul care fuma țigară de la țigară dispare din viața publică. În 1962, termină **Simfonia a treisprezecea** compusă pe baza a cinci poezii ale lui **Evgheni Evtușenco** dintre care una era **Babi Yar**.

(1) *Simfonia nr. 5 în re minor*, op. 47, subintitulată neoficial *Răspunsul practic și creativ al unui artist sovietic la critica justă*, a reprezentat încercarea sa de a redobândi aprobarea oficială după ce opera sa fusese condamnată de Iosif Stalin. *Simfonia nr. 5* a fost prezentată în primă audiție la 21 noiembrie 1937, la Leningrad (în prezent Sankt Petersburg). Lucrarea este sumbră, dramatică dar în cele din urmă, curajoasă. La fel ca alți artiști din epoca stalinistă, Șostakovici a muncit toată viața sa sub un sistem totalitar care considera popularitatea internațională drept o dovadă că cineva nu respectă ideologia oficială. Reacția negativă a lui Stalin în 1936 la opera lui Șostakovici *Lady Macbeth din Mtsensk* a făcut ca muzica sa să fie interzisă pe toate scenele din Uniunea Sovietică. Șostakovici a căutat o modalitate de a compune o lucrare care să fie pe placul autorităților fără a se supune în totalitate voinței acestora. Răspunsul său a luat forma *Simfoniei nr. 5*, care a fost compusă pentru cea de-a 20-a aniversare a Revoluției din 1917.

Oficialitățile guvernamentale neapreciind subiectul nu participă la prima audiție care are loc într-o atmosferă sumbră. Compozitorul, trist, dezamăgit, se identifică cu Hamlet și cu Regele Lear:

Lucrul important este, după părerea mea, prăbușirea iluziilor lui Lear, scrie el în Memorii. Nu, nu prăbușirea. Prăbușirea se produce dintr-o dată, apoi totul se termină; asta nu ar fi o tragedie. N-ar fi interesant. Dar să vezi cum iluziile se frâng treptat, una după alta - asta e altceva. Acesta este un proces dureros, morbid.

În 1964, după înlăturarea lui Hrușciiov de către **Leonid Brejnev** se produce o nouă relaxare în doctrina artistică a Uniunii Sovietice. Studenții și artiștii au acces la creațiile din Occident iar muzica lui Stravinski, Prokofiev și Șostakovici intră în preferințele noilor generații. Șostakovici nu se lasă prea impresionat de această nouă perioadă de dezgheț care nici ea nu durează prea mult. Compozitorul își pierduse deja încrederea în lumea în care trăia. Ultimele două simfonii sunt triste, foarte personale cu accente simboliste cunoscute doar de el. **Simfonia a paisprezecea** a fost compusă pe un colaj de 11 poezii sub semnătura – poezilor **Frederico Garcia Lorca**, **Rainer Maria Rilke**, **Guillaume Apollinaire** și **Wilhelm Karlovich Kuchelbecker** (poet rus de etnie germană) și îi este dedicată prietenului său **Benjamin Britten**. **Simfonia a cinsprezecea** este și mai stranie prin apropierea de **Walkiriile** lui Wagner și **Wilhelm Tell** al lui Rossini.

Șostakovici moare la Moscova la 9 august 1975 - fără să se bucure de redescoperirea sa în Occident.

Fenomenalul Bertold Brecht

Adrian Grauenfels



Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898 - 1956), cunoscut sub numele de Bertolt Brecht, a fost actor de teatru, dramaturg și poet german. Ajuns la maturitate în timpul Republicii de la Weimar, a avut primele succese ca dramaturg la München și s-a mutat la Berlin în 1924, unde a scris **Opera de trei parale** cu **Kurt Weill** și a început o colaborare de o viață cu compozitorul **Hanns Eisler**. Imersat în gândirea marxistă în această perioadă, a scris piese didactice și a devenit un teoretician de frunte al teatrului epic (pe care mai târziu l-a numit *teatru dialectic*).

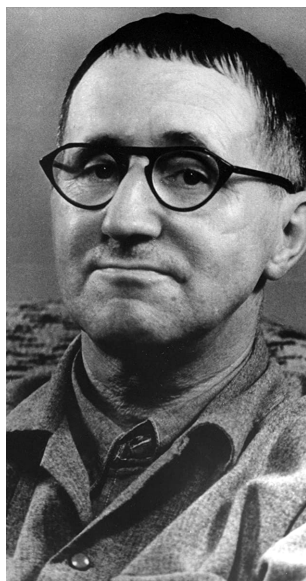
În timpul perioadei naziste, Bertolt Brecht a trăit în exil, mai întâi în Scandinavia.

Un eseu -*Verfremdung nordic* - *Exilul lui Bertolt Brecht în Danemarca, Suedia și Finlanda 1933-1941* Autor: **Rikard Schönström** - face o scurtă prezentare a anilor de exil ai lui Brecht în țările amintite.

Brecht leagă relații strânse cu o serie de personalități culturale din țările nordice. Exilul său nordic a transformat scrisul lui Brecht. Aserțiunea se bazează pe faptul că a scris unele dintre cele mai cunoscute piese ale sale și și-a dezvoltat faimoasa teorie a *Verfremdung-ului* (de la prima utilizare a termenului de către Brecht, în 1936, cuvântul german a fost tradus în diverse feluri: "deziluzie", "alienare", "distanțare", "înstrăinare" și "defamiliarizare"), în timp ce trăia în țările nordice. Eseul încearcă să evalueze influența lui Brecht asupra literaturii și a teatrului nordic contemporan. Concluzia este că Brecht a fost primit în țările nordice mai degrabă ca un scriitor politic decât ca un reprezentant al avangardei europene și că foarte puțini din Danemarca, Suedia și Finlanda au avut o înțelegere clară a teatrului său epic.

În timpul celui de-al Doilea Război Mondial Brecht trece în Statele Unite, supravegheat de FBI. Întors în Berlinul de Est după război, a înființat compania de teatru *Berliner Ensemble* împreună cu soția și colaboratoarea, actrița **Helene Weigel**.

*Brecht în
Bavaria
(1898-1924)*



Eugen Brecht (în copilărie cunoscut sub numele de Eugen) s-a născut la 10 februarie 1898 în Augsburg, Germania, fiul lui **Berthold Friedrich Brecht** (1869-1939) și al soției sale **Sophie**, născută Brezing (1871-1920). Mama lui Brecht era protestantă devotată, iar tatăl său romano-catolic. Casa modestă în care s-a născut este astăzi păstrată ca muzeul Brecht. Tatăl său a lucrat la o fabrică de hârtie, devenind director general al acesteia în 1914.

Datorită influenței mamei sale, Brecht cunoaște Biblia, o familiaritate care va avea efect asupra scrierilor sale. De la ea, de asemenea, a venit *imaginea periculoasă a femeii sacrificate* care apare în dramaturgia sa. Viața de acasă a lui Brecht era confortabilă, de clasă mijlocie, în ciuda a ceea ce implica încercarea sa ocazională de a pretinde origini țărănești. La școala din Augsburg l-a întâlnit pe **Caspar Neher**, cu care a format un parteneriat creativ pe viață. Neher a proiectat multe dintre decorurile pentru dramele lui Brecht și a contribuit la crearea iconografiei vizuale distinctive a teatrului lor epic.

Brecht avea 16 ani, când a izbucnit Primul Război Mondial. Inițial entuziasmat, Brecht s-a răzgândit curând văzându-și colegii de clasă *înghițiți de armată*. Brecht a fost aproape exmatriculat din școală în 1915 pentru că a scris un eseu ca răspuns la versul *Dulce et decorum est pro patria mori* al poetului roman Horațiu, numindu-l *Zweckpropaganda* (*propagandă ieftină pentru un scop specific*) și susținând că numai o persoană fără cap ar putea fi convinsă să moară pentru țara sa. Expulzarea sa a fost împiedicată doar prin intervenția lui **Romuald Sauer**, un preot care a fost și profesor suplinitor la școala lui Brecht. Din iulie 1916, articolele de ziar ale lui Brecht au început să apară sub noul nume *Bert Brecht*.

La recomandarea tatălui său, Brecht a încercat să evite înrolarea în armată. Brecht s-a înscris la un curs de medicină la Universitatea din München, în anul 1917 exploatând legea care permitea studenților la medicină să amâne serviciul

militar imediat. În paralel, a studiat teatru cu **Arthur Kutscher** (1), care i-a inspirat tânărului Brecht o admirație pentru iconoclastul dramaturg și star de cabaret **Frank Wedekind**.

Brecht a fost înrolat în serviciul militar în toamna anului 1918, pentru ca apoi să fie repartizat înapoi la Augsburg ca asistent medical într-o clinică militară; războiul s-a încheiat o lună mai târziu.

Probabil în 1921, Brecht a luat un mic rol în cabaretul politic al comediantului **Karl Valentin** din München. *Jurnalele* lui Brecht din următorii câțiva ani consemnează numeroase vizite pentru a-l vedea pe Valentin jucând.

(1) **Arthur Kutscher** (1878 - 1960) a fost un istoric german al literaturii și cercetător în domeniul dramaturgiei. Împreună cu Max Herrmann poate fi considerat părintele fondator al studiilor de teatru în Germania. A fost profesor la Universitatea din München, unde a predat un celebru seminar de istorie a teatrului. Opera sa a influențat mulți dramaturgi, poeți și regizori. Printre studenții săi s-au numărat Bertolt Brecht (în 1917), Erwin Piscator (în 1913), Peter Hacks. Prima piesă de teatru integrală a lui Brecht, *Baal* (1918), a fost scrisă ca răspuns la o discuție la unul dintre seminariile de teatru ale lui Kutscher. În timp ce Kutscher a fost responsabil pentru inspirarea admirației pentru Benjamin Franklin Wedekind (1864 - 1918) [acesta a fost un dramaturg german, care critică adesea atitudinile burgheze (în special în ceea ce privește sexul), anticipă expresionismul și a avut influență în dezvoltarea teatrului epic la tânărul Brecht, dar, a fost *un critic aspru* față de primele scrieri dramatice ale lui Brecht].



Clovnul Karl Valentin

Brecht l-a comparat pe Valentin cu **Charlie Chaplin**, pentru *respingerea aproape completă a mimicii și a psihologiei ieftine*, scrie el în *Dialogurile Messingkauf*(2) ani mai târziu, Chaplin este principala sa influență din acea perioadă. Dar omul de la care a învățat cel mai mult a fost clovnul Valentin, care a jucat într-o berărie.

Făcea scurte scenete în care interpreta angajați refractari, muzicieni de orchestră sau fotografi, care își urau patronii și îi făceau să pară ridicoli. Proprietarul era interpretat de partenera sa, **Liesl Karlstadt**, o comediantă populară, care obișnuia să vorbească cu o voce gravă de bas.

Prima piesă integrală a lui Brecht, *Baal* (scrisă în 1918), a apărut ca răspuns la o discuție în cadrul unui dintre

(2) **Messingkauf** - O lucrare teoretică incompletă din secolul al XX-lea despre limba germană. Bertolt Brecht a lucrat (la Messingkauf) la sfârșitul anilor 1930 și începutul anilor 1940. Cuvintele lui Brecht conțin *o mulțime de teorii în formă de dialog*

seminariile de teatru ale lui Arthur Kutscher, inițiind o tendință care a persistat pe tot parcursul carierei sale de activitate creativă generată de dorința de a contracara o altă operă (atât a altora, cât și a sa, după cum atestă numeroasele sale adaptări și rescrieri). *Oricine poate fi creativ, a glumit el, dar rescrierea altora este o provocare.* Brecht și-a terminat a doua piesă majoră, *Tobe în noapte*, în februarie 1919. În noiembrie 1921, Brecht a făcut cunoștință cu multe persoane influente de pe scena culturală berlineză. Printre aceștia s-a numărat dramaturgul **Arnolt Bronnen**, cu care a înființat o întreprindere comună, **Compania Arnolt Bronnen / Bertolt Brecht**. Brecht a schimbat ortografia prenumelui său în Bertolt pentru a rima cu Arnolt.

În 1924, Brecht a lucrat cu romancierul și dramaturgul **Lion Feuchtwanger** la o adaptare a piesei *Edward al II-lea* de **Christopher Marlowe**, care s-a dovedit a fi o piatră de hotar în dezvoltarea teatrală și dramaturgică timpurie a lui Brecht. *Edward al II-lea* a constituit prima încercare a lui Brecht de a scrie în colaborare cu un alt autor și a fost primul dintre numeroasele texte clasice pe care avea să le adapteze stilului său. Fiind primul său debut regizoral, el l-a acreditat mai târziu ca fiind germenul concepției sale despre *teatrul epic*. În septembrie al aceluiași an, dobândește un post de asistent dramaturg la **Deutsches Theater** al lui **Max Reinhardt**, la Berlin, - la acea vreme unul dintre cele mai importante trei teatre din lume.

În 1925, Brecht a văzut două filme care l-au influențat semnificativ: *The Gold Rush* de Chaplin și *Battleship Potemkin* de **Eisenstein**. Brecht îl comparase pe Valentin cu Chaplin, iar cei doi i-au oferit modele pentru *Galy Gay în Man Equals Man*. Brecht a scris mai târziu că Chaplin *s-ar apropia în multe privințe mai mult de epic decât de cerințele teatrului dramatic*.

S-au întâlnit de mai multe ori în timpul cât Brecht a stat în Statele Unite și au discutat despre proiectul lui Chaplin *Monsieur Verdoux*.

În urma montării spectacolului *Omul este egal cu omul* la Darmstadt în acel an, Brecht a început să studieze serios marxismul și socialismul, sub supravegherea lui **Hauptmann**. *Când am citit Capitalul lui Marx*, relevă o notă a lui Brecht, *mi-am înțeles piesele de teatru*. **Marx** a fost, *singurul spectator pentru piesele mele pe care l-am întâlnit vreodată*. Inspirat de evoluțiile din URSS, Brecht a scris o serie de piese de propagandă, laudând colectivismul bolșevic (dispensabilitatea fiecărui membru al colectivității în *Omul egal cu omul*) și teroarea roșie (*Decizia*).

În 1927, Brecht a făcut parte din *colectivul dramaturgic* al primei companii a lui **Erwin Piscator** (3), care a fost concepută pentru a aborda problema găsirii de *noi piese pentru teatrul său epic, politic, de confruntare, documentar*. Cea mai semnificativă contribuție a lui Brecht a fost adaptarea romanului comic episodic (dar neterminat) **Schweik**. Producțiile Piscator au influențat ideile lui Brecht despre punerea în scenă și design și l-au alertat asupra potențialului radical oferit dramaturgului *epic* de dezvoltarea tehnologiei scenice (în special a proiecțiilor).

(3) **Erwin Friedrich Maximilian Piscator** (1893 - 1966) a fost regizor și creator german de teatru. Alături de Bertolt Brecht, el a fost cel mai important exponent al teatrului epic, o formă care subliniază conținutul socio-politic al dramaturgiei, mai degrabă decât manipularea emoțională a publicului sau frumusețea formală a producției.

Brecht a colaborat cu Piscator în perioada în care acesta din urmă a realizat producții *de referință*, *Hoppla, Suntem vii!* de Toller, *Rasputin*, *Aventurile bunului soldat Schweik* și *Konjunktur de Leo Lania* (4).

Ceea ce Brecht a preluat de la Piscator *este clar, și el a recunoscut acest lucru*, sugerează **John Willett** (5):

Accentul pus pe Rațiune și didacticism, sentimentul că noul subiect cerea o nouă formă dramatică, folosirea cântecelor pentru a întrerupe și comenta: toate acestea se regăsesc în notele și eseurile sale din anii 1920.

(4) **Leo Lania** (1896 - 1961) a fost jurnalist, dramaturg și scenarist. S-a născut ca Lazar Herrmann într-o familie de evrei din Harkov. Născut în Imperiul Rus, Lania a emigrat la Viena și s-a înrolat în armata austro-ungară în timpul primului război mondial. După război s-a implicat din ce în ce mai mult în politica de extremă stângă și în teatrul politic german.

(5) **John William Mills Willett**, (1917-2002) a fost - traducător și cercetător britanic, cunoscut pentru că a tradus în engleză opera lui Bertolt Brecht.

Kurt Weill și muzica sa pentru Brecht



În 1927 a avut loc și prima colaborare între Bertold Brecht și tânărul compozitor **Kurt Weill**. Împreună au început să dezvolte proiectul *Mahagonny* al lui Brecht, pe linia tematică a biblicelor *Orașe ale câmpiei*, dar redat în termenii *noului obiectivism American*, care se contura în lucrările anterioare ale lui Brecht. S-a născut astfel *Micul Mahagonny* (pentru un festival de muzică) prezentat în premieră la 9 Martie 1930 la Neues Theater în Leipzig. Weill a numit *un exercițiu stilistic* în pregătirea piesei de mare anvergură. Din acel moment, **Caspar Neher** (1) a devenit parte integrantă a efortului de colaborare, cuvintele, muzica și elementele

(1) **Caspar Neher** (1897 - 1962) a fost scenograf și libretist austro-german, cunoscut în principal pentru relația sa de muncă cu Bertolt Brecht. Neher s-a născut în Augsburg. El și Brecht au fost prieteni de școală dar au fost despărțiți pe o perioadă de Primul Război Mondial, timp în care Neher a primit Crucea de Fier, în februarie 1918. În 1919, a studiat la Academia de Arte Frumoase din München. A fost angajat pentru prima dată de Kammerspiele din München în 1922, cu toate că proiectele sale pentru spectacolul lui Brecht cu piesa *Drums in the Night* inițial au fost respinse.

vizuale fiind concepute de la bun început în relație unele cu altele. Modelul pentru articularea lor reciprocă se afla în principiul nou formulat de Brecht al *separării elementelor*, pe care l-a expus pentru prima dată în *Teatrul modern este teatrul epic* (1930). Principiul, o varietate de montaj, propunea ocolirea *marii lupte pentru supremație între cuvinte, muzică și producție*, după cum spunea Brecht, prin prezentarea fiecăruia ca opere de artă autonome, independente, care adoptă atitudini unele față de altele.

Brecht a avut două soții: Prima **Marianne Zoff** – soprană, de care s-a despărțit în 1927. În 1930, Brecht s-a căsătorit a doua oară cu **Helene Weigel**, actriță și director artistic. Cu ea a avut patru copii - Frank Banholzer, Hanne Hiob, Stefan Brecht, și Barbara Brecht care a devenit, de asemenea, actriță. Barbara va împărți mai târziu drepturile de autor ale operei lui Brecht cu frații ei. Brecht a format un colectiv de scriitori care a devenit prolific și foarte influent. **Elisabeth Hauptmann, Margarete Steffin, Emil Burri, Ruth Berlau** au lucrat cu Brecht și au scris piesele cu scop didactic, încercând să creeze o nouă dramaturgie pentru participanți, mai degrabă decât pentru publicul pasiv. Acestea se adresau masivelor organizații artistice muncitorești care existau în Germania și Austria în anii 1920. La fel s-adresat și prima mare piesă a lui Brecht, *Sfânta Ioana de la Stockyards*, care încearcă să înfățișeze drama în tranzacțiile financiare. Acest colectiv a adaptat *Opera cerșetorilor* de **John Gay**, cu versurile lui Brecht pe muzica lui Kurt Weill. Redenumită *Opera de trei parale* (Die Dreigroschenoper), a fost cel mai mare succes din Berlinul anilor 1920 cu o influență înnoitoare asupra *musical*-ului la nivel mondial. Una dintre cele mai celebre replici ale sale sublinia ipocrizia moralității convenționale impuse de Biserică, care acționa în colaborare cu ordinea stabilită, în fața foametei și a privațiunilor clasei muncitoare a fost :

*Mai întâi vine mâncarea
Apoi vine moralitatea.*

Succesul *Operei de trei parale* a fost urmat de *Happy End*, realizat rapid care însă a fost un eșec comercial. La vremea respectivă, se pretindea că este scrisă de misterioasa **Dorothy Lane** (acum se știe că era Elisabeth Hauptmann, secretara și colaboratoarea apropiată a lui Brecht). Brecht a revendicat doar paternitatea textelor cântecelor. Mai târziu, Brecht va folosi elemente din *Happy End* ca germeni pentru *Saint Joan of the Stockyards*, o piesă care nu va ajunge pe scenă în timpul vieții sale.



Partitura *Happy End*, compusă de Weill, a avut succes precum *Der Bilbao - Song* și *Surabaya – Jonny*.

*Muzica lui Kurt Weill pentru
Brecht - cu Ute Lemper, Andreas Delfs*



Apogeul colaborării dintre Brecht și Weill, *Ascensiunea și căderea orașului Mahagonny* (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny), a provocat un scandal la premiera din 1930, la Leipzig, cu protestele naziștilor din public. Opera *Mahagonny* la premiera de mai târziu, la Berlin, în 1931, a devenit o senzație triumfătoare.

Brecht și-a petrecut ultimii ani ai Republicii de la Weimar (1930-1933) la Berlin, lucrând cu "colectivul" său la *Lehrstücke*. Acestea erau un grup de piese didactice conduse de morală, muzică și teatrul epic al lui Brecht. Scopul era educarea muncitorilor cu privire la problemele socialiste. *Măsurile luate* (Die Massnahme) a fost scrisă de **Hanns Eisler** (1898 - 1962) care a fost un compozitor austriac (tatăl său era austriac, iar Eisler a luptat într-un regiment maghiar în Primul Război Mondial). Este cunoscut mai ales pentru că a compus imnul național al Germaniei de Est, pentru lunga sa asociere artistică cu Bertolt Brecht și pentru partiturile pe care le-a scris pentru filme.

Paralel Brecht a lucrat la un scenariu pentru un lung metraj semi documentar despre impactul uman al șomajului în masă, *Kuhle Wampe* (Cui aparține lumea -1932), care a fost regizat de **Slatan Dudow**. Acest film impresionant se caracterizează prin umorul său subversiv, prin cinematografia remarcabilă a lui **Günther Krampf** și prin contribuția muzicală dinamică a lui Hanns Eisler. Acesta oferă și astăzi o perspectivă vie asupra Berlinului în timpul Republicii de la Weimar.

Al doilea război mondial

În timpul anilor de război, Brecht a devenit un scriitor proeminent al *Exilliteratur* (2). În cele mai cunoscute piese ale sale, și-a exprimat opoziția față de mișcările național-socialiste și fasciste ca de pildă :

Viața lui Galilei, Mama Curaj și copiii ei, Omul bun din Szechwan, Ascensiunea lui Arturo Ui, Cercul de cretă caucaziană, Frica și mizeria celui de-al Treilea Reich.

Brecht a părăsit Germania în 1933 și și-a petrecut următorii cincisprezece ani din viață în exil. A vizitat pentru scurt timp Statele Unite ale Americii în 1935 pentru a supraveghea punerea în scenă a piesei sale, *Mama*, de către Teatrul Union. În ciuda impresiilor sale negative despre teatrul american de stânga, a decis să emigreze în această țară, deoarece Europa devenea un refugiu din ce în ce mai nesigur pentru el. Brecht a sosit în iulie 1941 și a rămas până în octombrie 1947. În acești ani, Brecht a urmat un mod complex de activitate: călătorind de la Hollywood la New York; de la obscuritatea generală la o scurtă reprezentare la New York. În fond era un dramaturg marxist care încerca să supraviețuiască financiar pe Coasta de Aur. A realizat câteva întâlniri cu adevărat creative cu alți artiști.

La început, Brecht a încercat să-și găsească de lucru ca scenarist la Hollywood.

(2) **Exilliteratur** este denumirea unei categorii de opere literare în limba germană scrise de autori de atitudine antinazistă, care au fugit din Germania nazistă și din teritoriile ocupate de aceasta între 1933 și 1945. Acești autori disidenți, dintre care mulți erau de origine evreiască și/sau cu simpatii comuniste, au fugit în străinătate în 1933, după ce Partidul Nazist a ajuns la putere în Germania, respectiv după ce Germania nazistă a anexat Austria prin Anschluss în 1938, a abolit libertatea presei și a început să îi urmărească penal pe autorii ale căror cărți fuseseră interzise.

Deși nu a avut prea mult succes cu acest tip de muncă, a câștigat suficienți bani pentru a-și continua propriile proiecte, cum ar fi scrierea pieselor de teatru, *Schweik în cel de-al Doilea Război Mondial*, *Cercul de cretă caucaziană* și o revizuire a piesei sale anterioare, *Viața lui Galileo*. Brecht a participat, de asemenea, la fondarea *Consiliului pentru o Germanie Democratică*, o organizație dedicată reconstrucției unei Germanii democratice și socialiste după război. Într-o măsură mai mică, s-a implicat în înființarea *Aurora Verlag*, o editură destinată tipăririi unor lucrări pentru noua Germanie.

Brecht a fost co-autor la scenariul filmului regizat de Fritz Lang, *Și spânzurații mor!*, (1943) care se baza în mare măsură pe asasinarea din 1942 a lui Reinhard Heydrich, adjunctul nazist al Protectoratului Boemiei și Moraviei ocupat de Germania. El a fost mâna dreaptă a lui Heinrich Himmler în SS și arhitectul principal al Holocaustului, cunoscut sub numele de *Spânzuratul din Praga*.

După ce Brecht a fost chemat să depună mărturie în fața *Comisiei pentru activități anti-americeane* (3) în anul 1947, s-a întors în Europa, stabilindu-se în cele din urmă în Germania de Est în 1949.

(sursa: *Huskie Commons - B.Brecht în USA*)

(3) Comisie creată în anul 1938 pentru a investiga presupusa neloialitate și activități subversive din partea cetățenilor privați, a angajaților publici și a acelor organizații suspectate de a avea legături fie fasciste, fie comuniste.

Hanns Eisler a fost nominalizat la Oscar pentru partitura sa muzicală. Colaborarea a trei refugiați proeminenți din Germania nazistă - Lang, Brecht și Eisler – este un exemplu al influenței pe care această generație de exilați germani a avut-o asupra culturii americane.

Hangmen Also Die! a fost singurul scenariu al lui Brecht pentru un film de la Hollywood. A finalizat *Viziunile Simonei Machard*, *Schweik în cel de-al Doilea Război Mondial* și o adaptare a operei *Ducesa din Malfi* de John Webster.

Poetul Brecht

Brecht și-a folosit poezia pentru a critica cultura europeană, inclusiv naziștii și burghezia germană. Poezia lui Brecht este marcată de efectele celor două războaie trăite; ea este colecționată în *Poeme 1913-1956* (1997) și *Poeme și Proză: Bertolt Brecht* (2003).

A scris o mare varietate de poezii, inclusiv poezii ocazionale, poezii pe care le-a pus pe muzică și le-a interpretat, cântece și poezii pentru piesele sale, poezii personale care consemnează anecdote și gânduri, precum și poezii politice.

Poetul Michael Hofmann, în eseul: *Singing About the Dark Times-The Poetry of Bertolt Brecht* a comentat: *În cursul unei vieți mobile, active și angajate, poemele lui Brecht au fost forma inteligentă, comprimată și autonomă atât pentru adresarea sa privată, cât și pentru cea publică.*

În 1951, Brecht a publicat un text care sprijinea poezia din piesele sale, cu o notă intitulată *Despre poezie și virtuozitate*. El scrie:

Nu va fi nevoie să vorbim despre poezia unei piese de teatru... (discuție relativ importantă în trecutul imediat). Părea lipsită de importanță, înșelătoare, iar motivul nu era că elementul poetic fusese suficient dezvoltat și observat, ci că realitatea fusese manipulată în numele poeziei... trebuia să vorbim

despre un adevăr diferit de poezie... am renunțat să examinăm operele de artă din aspectul lor poetic sau artistic și am primit satisfacții de la lucrările de teatru care nu au niciun fel de atracție poetică. Astfel de lucrări și spectacole pot avea un anumit efect, dar cu greu poate fi unul profund, nici măcar politic. Este o particularitate a mediului teatral faptul că el comunică conștientizări și impulsuri sub formă de plăcere: profunzimea plăcerii și impulsul - ele produc plăcerea auditorului.

Cea mai influentă poezie a lui Brecht figurează în *Manualul de pietate* (Devoțiuni), care l-a consacrat ca poet notoriu. Brecht a murit la 14 august 1956 în urma unui atac de cord la vârsta de numai 58 de ani.

Kurt Weill

- Little Threepenny Music:



Nostalgia Muzicii Vechi

Adrian Grauenfels



În secolul XX au apărut în Europa, Canada și USA școli pentru muzica veche, dedicate redescoperirii și interpretării comorilor muzicale ale evului mediu, ale Renașterii și ale Barocului. Formații dedicate acestor etape stilistice apar în concerte sau înregistrează discuri (folosind instrumente vechi, de epocă) spre a oferi un vast repertoriu de muzică instrumentală și vocală. Prezentăm în această secțiune o modestă incursiune în formațiile specializate în reînvierea unui splendid repertoriu.

Christina Pluhar



Christina Pluhar, fondatoarea și directoarea artistică a consortului **L'Arpeggiata**, și-a descoperit - după ce a studiat chitara clasică la Universitatea din Graz, orașul său natal - afinitatea profundă pentru muzica renașcentistă și Barocă. S-a dedicat studiului lăutei, teorbei, (1) chitarei Baroce și harpei Baroce la Conservatorul Regal din Haga (Olanda) cu **Toyohiko Satoh** și la Schola Cantorum Basiliensis (Elveția) cu **Hopkinson Smith** și la *Scuola Civica di Milano* (Italia).

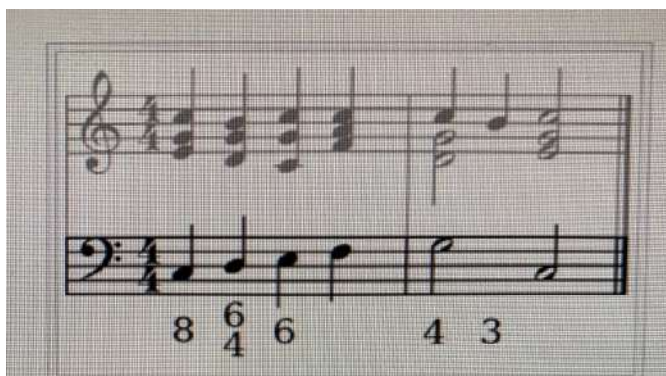
(1) **Teorba** (din franceză *théorbe*) este un instrument muzical cu coarde ciupite, mai mare decât lăuta, cu o cutie de rezonanță bombată și coarde suplimentare pentru sunetele grave.

cu **Mara Galassi**, urmate de cursuri de măiestrie cu **Paul O'Dettes, Andrew Lawrence King** și **Jesper Christensen**. În 1992, a obținut diploma de muzică veche, precum și premiul I la Concursul Internațional de Muzică de la Malmö cu ansamblul *La Fenice*.

Repertoriul ei include muzică din Renaștere și din Baroc pentru lăută, chitară Barocă, teorbă și harpă Barocă, instrument la care a excelează ca solistă.

În 1992 se mută la Paris, unde cântă ca solistă și continuo (2) în cadrul unor ansambluri precum *La Fenice* (**Jean Tubéry**), *Hesperion XXI* (**Jordi Savall**),

(2) **Noțiunea de continuo** face parte din acompaniamentul folosit în Baroc. Este vorba despre suportul țesăturii armonice unde basul apare sub formă eliptică: se notează doar sunetul cel mai grav al acordului respectiv iar alături de nota cu pricina se adaugă sub formă de cifre, felul în care acordul urmează a fi construit (fără să se menționeze sunetele care urmează să răsunе) Formula folosită mult în Baroc, se numește **bas cifrat**.



Deasupra notelor din bas - apar numere, diverse simboluri muzicale, cum ar fi diezi (#) sau bemoli (b). Acestea aveau rolul de a-i spune claviaturistului ce armonii să construiască pornind de la sunetul din bas (simbolurile acordurilor din muzica modernă de chitară sau din jazz funcționează pe același principiu).

Il Giardino Armonico, Concerto Soave (**Maria-Cristina Kiehr**) *Accordone* (**Marco Beasley**), *Elyma* (**Gabriel Garrido**), *Les Musiciens du Louvre* (**Marc Minkowski**), *Ricercar Consort* (**Philippe Pierlot**), *La Grande Ecurie* și *Camera Regelui* (**Jean-Claude Malgoire**), *Cantus Cölln* (**Konrad Junghänel**).

În calitate de clavecinistă, este solicitată de orchestrele aflate sub conducerea lui **René Jacobs**, **Ivor Bolton**, **Alessandro di Marchi**, **Marc Minkowski**, **Gabriel Garrido**. Între anii 2001 și 2005 este asistenta dirijorului **Ivor Bolton** la Opera din München.

Din 1993, conduce cursuri de perfecționare la Universitatea din Graz, iar din 1999 este profesor de harpă Barocă la Conservatorul Regal din Haga.

L'Arpeggiata – Christina
Pluhar: Tarantella Napoletana



În 2000 a fondat **L'Arpeggiata** și și-a condus ansamblul practic peste noapte spre succes cu primele sale înregistrări publicate cu mare succes încă din anul înființării. Printre cele mai apreciate înregistrări ale Christinei Pluhar se numără albumele *Stefano Landi*, *La Tarantella*, *All'Improviso* (cu Gianluigi Trovesi), *Los Impossibles* (cu King's Singers), precum și CD-urile Virgin Classics *Teatro d'amore* (cu Philippe Jaroussky și Nuria Rial), *Via Crucis* (cu Barbara Furtuna), *Los Pájaros perdidos* (proiectul sud-american), *Mediterraneo* (cu cântăreata de fado Mísia) și *Music for a while* (Improvizații pe Henry Purcell).

*La Tarantella -
Cristoforo Caresana -
L'Arpeggiata -
Christina Pluhar*



Ansamblul Accordone

Marco Beasley- tenor



Marco Beasley (n. 1957, Napoli) este cântăreț (tenor), actor și muzicolog italian.

Împreună cu compozitorul și clavecinistul **Guido Morini**, Beasley a fost unul dintre cei trei membri fondatori ai ansamblului de muzică veche *Accordone* în 1984. Mai târziu li s-a alăturat violonistul **Enrico Gatti**. Beasley este un entuziast notabil în practica de interpretare Barocă pentru renașterea recitativului *cantando* din Italia Barocă și a frottolelor din Napoli.

Marco Beasley e L'Arpeggiata
- La Carpinese -



Audiții

"Scaramella" (frottola)
Josquin des Prez (c.1450 -1521)
Hespèrion XXI - Jordi Savall



Accordone Frottole
Solist: Marco Beasley



Vale diva, vale in pace
Artist: Emily Van Evera,
Nancy Hadden, Robert Meunier,
Christopher Wilson, Erin Headley



Jordi Savall (n.1941, Catalonia) este dirijor spaniol, violan și compozitor. Este una dintre cele mai importante personalități din domeniul de muzicii vechi din 1970, în mare măsură responsabil pentru popularizarea familiei de instrumente a violei (în special viola da gamba) în concerte și înregistrări.



Caracteristică repertoriului său este muzica medievală, renașcentistă și Barocă, deși s-a aventurat, ocazional, în perioada clasică și romantică. Educația sa muzicală a început la vârsta de șase ani în corul școlii din Igualada (1947-55). După ce a absolvit Conservatorul de Muzică de la Barcelona, (unde a studiat între 1959 și 1965) s-a specializat în muzică veche, în colaborare cu *Ars Musicae* de Barcelona sub **Enric Gispert**.

A studiat viola da gamba cu **August Wenzinger** la *Schola Cantorum Basiliensis* în Basel, Elveția (1968-70).

În 1974 a fondat ansamblul *Hespèrion XX* (cunoscut din anul 2000 ca *Hespèrion XXI*), împreună cu soția sa, soprana **Montserrat Figueras**, și instrumentiștii **Lorenzo Alpert** și **Hopkinson Smith**. *Hespèrion XX* a favorizat un stil de interpretare caracterizat printr-o autentică vitalitate muzicală și maximă acuratețe istorică.

În 1987 Jordi Savall s-a întors la Barcelona să fondeze *La Cappella Reial de Catalunya*, un ansamblu vocal dedicat muzicii preclasice. În 1989 a fondat *Le Concert des Nations*, o orchestră specializată în muzica Barocă, dar uneori, și cu interpretări din perioada clasică sau romantică, cum ar fi, de exemplu, *Sinfonia [por] Grande Orquesta* de Juan Crisóstomo Arriaga) (1806-1826).

*Jordi Savall -
Hespèrion XXI by
Inozzenzo Alberti (1535-1615)*



Recital vocal

Baroque recital: Arias and concertos with

Joyce DiDonato & Dmitry Sinkovsky & Il Complesso Barroco

00:01:12 - Intorno all'idol mio | Cesti
00:08:58 - Sinfonia | Domenico Scarlatti
00:11:52 - Disprezzata regina | Monteverdi
00:17:46 - Sposa, son disprezzata | Giacomelli
00:28:30 - Concerto for violin in D minor, RV 242 | Vivaldi
00:39:55 - Da torbida procella | Orlandini
00:48:07 - Morte col fiero aspetto | Hasse
00:52:48 - Piangero la sorte mia | Händel
01:01:22 - Passacaglia | Händel
01:06:26 - Madre diletta, abbracciami | Porta
01:16:04 - Air gracieux, Air sicilien | Gluck

Collegium Musicum

a fost unul dintre cele câteva tipuri de societăți muzicale care au apărut în localitățile germane și elvețiene în timpul Reformei și au prosperat până la mijlocul secolului al XVIII-lea.

În general, în timp ce societăți precum **Kantorei** (cor bisericesc) cultivau muzica vocală pentru interpretarea în biserică, iar **convivium musicum** discuta filozofia muzicală în cadrul unui banchet, cei din **collegia musica** interpretau atât muzică vocală, cât și instrumentală de plăcere; aceștia se concentrau pe muzica instrumentală, care căpătase avânt în epoca Barocă. Deși în concept erau societăți închise de amatori, **collegia** includeau frecvent profesioniști pentru a completa formația și admiteau la spectacole persoane care nu erau membre. În plus, ele ofereau adesea muzică pentru ocazii bisericești, de stat și academice și au obținut patronajul unor cetățeni de seamă. Începând cu anii 1660, funcțiile lor au constituit în mare parte începutul vieții publice concertante în Germania.

Leipzig

Collegia Musica din Leipzig, formată în principal din studenți universitari, s-a bucurat de o succesiune de directori iluștri, printre care **Johann Kuhnau** (1688), și **Bach** (1729-1737).

Bach a compus mai multe concerte și *dramme per musica* (1) pentru spectacole săptămânale la *Café*

-
- (1) *Dramma per musica* - termenul cel mai uzual pentru opera italiană din secolul al XVII-lea și începutul secolului al XIX-lea - a fost o formă modernă și luminată de teatru care prezenta o punere în scenă dramatică unitară, concepută artistic, a unor povești umane, exprimată prin voce și subliniată de orchestră.

Gottfried Zimmerman, și pentru concerte *extraordnare*. **Georg Philipp Telemann** promova concertele profesionale ale Colegiilor din Frankfurt și Hamburg la sfârșitul anilor 1720, înlesnind apariția concertelor publice pe bază de abonament în Germania.

În 1909, **Hugo Riemann** a refondat colegiul din Leipzig în cadrul universității, inițiind o tendință modernă larg răspândită în universitățile germane și americane spre a încuraja interpretarea muzicii vechi pe instrumente originale sau replici. Termenul *collegium musicum* a ajuns astfel să fie asociat în mare măsură cu ansamblurile universitare care interpretează muzică veche, deși, dintr-o perspectivă istorică, termenul nu trebuie să implice neapărat o restricție în ceea ce privește repertoriul. Azi se cunosc peste 30 de colegii moderne în Europa și USA.

Album: *A la Via!* – Muzica de stradă din secolele XIII-XVI.

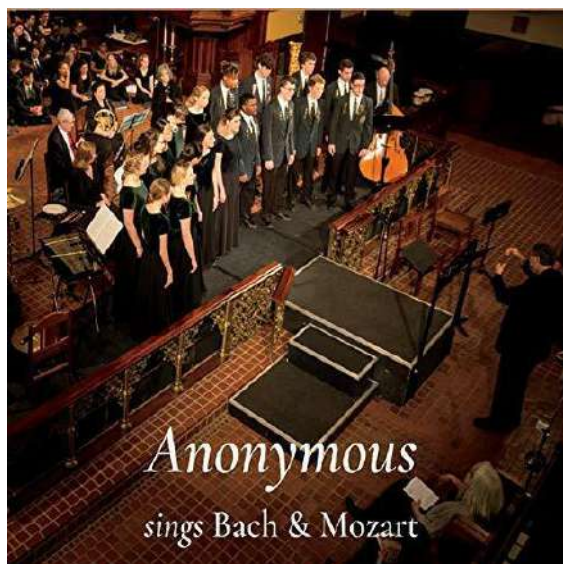
Ansamblu: Anonymous & Strada

<http://www.facebook.com/musicamedievale>



Ansamblul **Strada** explorează muzica mediteraneană care continuă să se inspire din tradiția medievală. Interpretarea de către **Strada** a celor câteva partituri care ne-au fost transmise din Evul Mediu, pe care le interpretează în cel mai excelent forum medieval, "nella strada", adică pe stradă, face ca muzica lor să fie vie și colorată, și să semene mult cu muzica din sudul Europei din secolele XIII-XVI. Piese alese pentru această înregistrare au fost interpretate de **Strada** în timpul primului festival *Medievals de Québec* în 1993. Este muzica pe care odată dansau spălătoreasa și bufonul curții, muzică ce a contribuit la atmosfera magică a carnavalului. O dată la doi ani, timp de cinci zile, la mijlocul lunii august, are loc o celebrare de neuitat a Renașterii și a Evului Mediu, pe fundalul fermecător al orașului fortificat Old Quebec, cu arhitectura sa unică, istoria și atmosfera europeană.

În mai 1978, în orașul Quebec, jurnalistul **Claude Bernatchez** a reunit un grup de tineri muzicieni care împărtășeau o pasiune pentru muzica medievală și renascentistă, ei au creat ansamblul **Anonymous**.



De atunci, ei continuă să aducă la viață tradițiile muzicale ale Europei medievale cu o fervoare care nu se stinge niciodată.

În șaptesprezece ani, prin creativitate, cercetare și aprofundarea înțelegerii istoriei, ansamblul **Anonymous** a organizat un număr mare de recitaluri pe teme variate, precum și spectacole care îmbină muzica și teatrul. Ele au cucerit publicul din șase țări din America și Europa. Piesele pe care le-au ales pentru înregistrare, sunt dansuri din Evul Mediu și Renaștere, extrase de pe primele lor două albume înregistrate în 1982 și 1985.



Orchestra Les Dissonances

(Wikipedia-
traducere AG)



Les Dissonances este o formație de muzică clasică europeană creată în 2004 de violonistul francez **David Grimal**. Ea este alcătuită din muzicieni francezi și europeni: instrumentiști din orchestre de renume, precum și tinere talente. *Les Dissonances* își prezintă stagiunea de concerte la Opera din Dijon din 2008.

Ansamblul a fost creat la inițiativa violonistului David Grimal din 2004 dorința de a asigura un spațiu de speranță într-o lume în care arta este în declin. Formația are componență variabilă și programează lucrări din repertoriul simfonic fără dirijor, cu o largă libertate de interpretare.

Repertoriul vast al ansamblului cuprinde genuri muzicale reprezentative ale tuturor epocilor, de la Baroc, classic, romantic (Vivaldi, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms) până la registrul modern și contemporan (Schönberg, Dutilleux, Ligeti).

Les Dissonances este compus din violoniștii David Grimal și Hans Peter Hofmann, David Gaillard la violă alături de Xavier Phillips la violoncel.

Les Dissonances se ocupă și de proiecte didactice, și educaționale, concerte educative, repetiții deschise și ateliere *P'titssonances* (Mici disonanțe) în școli, cu scopul de a-i atrage și sensibiliza pe tineri spre cunoașterea muzicii clasice.

Istanpitta



Istanpitta este un ansamblu cu sediul în Statele Unite care interpretează muzică din Evul Mediu din secolele X-XV, inclusiv multe melodii tradiționale de dans din Orientul Mijlociu. Ansamblul este format din 3-5 muzicieni care cântă la o varietate de instrumente de epocă, inclusiv oud, lăută, percuție timpurie, shawms, flaute, flaute transversale, crumhorns (1), vielles, harpă medievală, cimpoi și voce. Ansamblul cântă în săli de concert oficiale, universități și festivaluri.

-
- (1) Trei cântăreți la crumhorns



Instanpitta

(Musiques De Fête À La Cour Des Visconti)

Ansamblu: Pierre Hamon, Alla Francesca, Carlo Rizzo

Videoclip grafic: Offiziolo Visconti de Giovannino De Grassi
(sec. XV)



Pierre Hamon cântă aceste celebre melodii italiene din secolul al XIV-lea interpretate la curtea familiei Visconti, o importantă familie lombardă din aceeași perioadă. În videoclip s-au folosit imagini preluate din *Offiziolo Visconti* al lui **Gian Galeazzo Visconti** (2), ilustrate de *Giovannino De Grassi*, pictor și iluminator prezent la curtea acestuia.

(2) Gian Galeazzo Visconti (1351 - 1402) a fost primul duce de Milano (1395) și a condus orașul din Evul Mediu târziu chiar înainte de începutul Renașterii. El a fost patronul fondator al Mănăstirii din Pavia, finalizând Castelul Visconti din Pavia început de tatăl său și continuând lucrările la Domul din Milano.

Inovator: John Zorn

Adrian Grauenfels



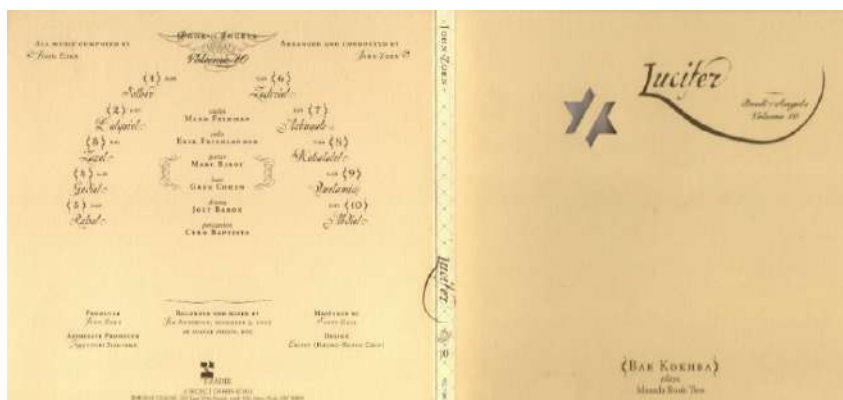
(Născut la NY-USA la 2 septembrie 1953) este compozitor evreu - dirijor, saxofonist, orchestrator, improvizator. Abordările avangardiste și experimentale ale lui Zorn în materie de compoziție și improvizație includ jazz, rock, hardcore, muzică clasică, contemporană, surf, metal, coloană sonoră, muzică ambientală și world music. În 2013, **Down Beat** l-a descris pe Zorn ca fiind *unul dintre cei mai importanți compozitori ai noștri*, iar în 2020 **Rolling Stone** a notat: *Deși Zorn a operat aproape în întregime în afara curentului principal, el s-a afirmat treptat ca unul dintre cei mai influenți muzicieni ai timpului nostru.*

Zorn a intrat pe scena muzicală din centrul orașului New York la mijlocul anilor 1970, colaborând cu instrumentiști improvizatori și dezvoltând în același timp noi metode de a compune muzică experimentală. În următorul deceniu a lucrat la nivel internațional cu muzicieni europeni și japonezi, lansând mai multe albume la case de discuri independente din SUA și Europa. A atras aplauze cu *The Big Gundown*, un album

care reia compozițiile lui **Ennio Morricone** în 1986 și albumul **Spillane** (1987), cu compoziții experimentale de tip colaj. *Spy vs Spy* (1989) și *Naked City* lansat în 1990 au demonstrat abilitatea lui Zorn de a combina stiluri muzicale în formate noi și provocătoare.

După ce a locuit în Japonia timp de mai mulți ani, s-a întors definitiv în Lower East Side Manhattan, unde și-a înființat casa de discuri, **Tzadik**, în 1995. *Tzadik* i-a permis lui Zorn să își mențină independența față de industria muzicală *mainstream* și i-a asigurat disponibilitatea continuă a catalogului său de înregistrări în creștere. A înregistrat și a lansat materiale noi pentru această casă de discuri, a realizat mai multe albume în fiecare an, pe lângă faptul că a lansat și înregistrări ale altor muzicieni ca de pildă **Mary Halvorson** quartet, **Erik Friedlander**, **Michael Nicolas**, **Petra Haden**, **Ikue Mori**.

Albumul Lucifer- BarKohba sextet- la casa de discuri MASADA



Zorn conduce formațiile *Naked City*, *Painkiller* și *Masada*, dirijează o varietate de ansambluri, cum ar fi cele legate de proiectele sale *Masada Books*, *Moonchild* și *Simulacrum*. A compus muzică de concert pentru ansambluri și orchestre clasice și a scris muzică de operă, instalații sonore, filme și documentare. A efectuat numeroase turnee în Europa, Asia și Orientul Mijlociu, de obicei în cadrul unor festivaluri cu muzicieni și ansambluri care interpretează repertoriul său divers.

Toate stilurile diferite sunt conectate organic unul cu celălalt. Sunt o persoană aditivă - întregul meu bagaj de cunoștințe influențează tot ceea ce fac. Oamenii sunt atât de obsedați de suprafață încât nu pot vedea conexiunile, dar ele există. **John Zorn**

Osvaldo Noé Golijov

Adriana Ausch



Îndrăgostită de artele mișcării, **Adriana Ausch** a găsit în Dalcroze Eurhythmics spațiul în care își poate exprima abordarea renescentistă a tuturor artelor. Ea a obținut masteratul în Euritmă Dalcroze și licența *Dalcroze la Longy School of Music*. În țara sa natală, România, Adriana studiat pianul clasic la Conservatorul din Tg.-Mureș, a obținut un masterat în arhitectură și urbanism la București și, în paralel cu cariera de arhitectură și scenografie, a devenit cântăreață și compozitoare de muzică peste hotare. A apărut la emisiuni de televiziune și radio, a făcut turnee în România și a lansat un CD în Germania, unde a locuit înainte de a se muta la Boston. Deține mai multe premii de performanță (cantautoare) și a făcut parte din mișcarea românească de cântece de protest și de folclor din perioada comunistă, când muzica părea a fi o modalitate de a protesta împotriva regimului. În ultimii zece ani, Adriana Ausch a apărut în Boston în principal ca solistă, concentrându-se pe cântecul de artă din secolul al XX-lea, și a făcut parte din grupul de cabaret *Follen Angels* și grupul vocal *Pandora's Vox*. În ultimii doi ani, a fost invitată din nou în România și Germania pentru a participa la diferite festivaluri și a apărut în recitaluri auto produse și regizate sub titlul *Outsider* și *Imagine*, spectacole de tip colaj în jurul unei teme

care reunesc diferite stiluri muzicale, limbi și stări de spirit. Plănuiește să își extindă activitățile de interpretare în Boston și peste hotare, urmărind ideea unor spectacole muzicale eclectice, concepute în mod intim.

Oswaldo Noé Golijov (5 decembrie 1960) este un compozitor argentinian de muzică clasică și profesor de muzică, cunoscut pentru lucrările sale vocale și orchestrale.



În La Plata, Golijov este expus la o lume culturală și muzicală variată, mama lui era pianistă, evreică practicantă a iudaismului ortodox iar tatăl medic, cu origini românești și profund ateiste; în casă lor se vorbea yiddish, română, rusă, și spaniolă și se auzea muzică de toate felurile de la Bach la Astor Piazzola și de la doine la muzică liturgică iudaică. Oswaldo Golijov studiază pianul la conservatorul din La Plata și mai târziu compoziția în Buenos Aires cu **Gerardo Gandini** (1).

(1) **Gerardo Gandini** (Buenos Aires 1936-2013)

pianist, dirijor și compozitor Argentinian, o figură importantă în peisajul muzical Argentinian din mijlocul secolului XX.

După ultima dictatură civil-militară din Argentina în 1983, Oswaldo părăsește Argentina devastată și se mută în

Israel unde își continuă studiile la *Jerusalem Rubin Academy*. În Israel are ocazia să-și adâncească studiul muzicii cantoriale absorbite în copilărie, și tradițiile musicale sefardice, yemenite și nord-africane. Golijov își dă doctoratul la *University of Pennsylvania* unde studiază printre alții cu **George Crumb**. Devine profesor la colegiul muzical din Worcester, Massachusetts unde își desfășoară activitatea și acum. Colaborează cu *Tanglewood Music Center*(2) și este profesor la Conservatorul orașului Boston.

Muzica sa a fost preluată pe numeroase scene, inclusive Boston Symphony, Kronos Quartet, Los Angeles Philharmonic, London Sinfonietta. Compu-ne și colaborează cu celebrități ale lumii muzicale de diferite genuri, printre altele cu *Kronos Quartet*, St. **Lawrence String Quartet**, **Silkroad Ensemble** și **Yo-Yo Ma**, **Dawn Upshaw**, **Gustavo Santaolalla**, **Lucian Souza**, **Roberto Spano**, și **Taraf de Haidouks**.

Golijov a crescut ascultând muzică de cameră, muzică liturgică evreiască și muzică klezmer, precum și noul tango al lui **Ástor Piazzolla**. Visele și rugăciunile lui Isaac cel orb au fost inspirate de scrierile rabinului Yitzhak Saggi Nehor.

În 1996, lucrarea sa *Oceana* a fost prezentată în premieră la Festivalul Bach din Oregon. A compus *La Pasi3n seg3n San Marcos* pentru proiectul Passion 2000, în cadrul comemorării a 250 de ani de la moartea lui **Johann Sebastian Bach**, În anul 2010, a compus *Sidereus* pentru un consorțiu de 35 de orchestre americane, pentru a comemora pe **Galileo Galilei**.

(2) **Tanglewood** este un loc de concert situat în orașele Lenox și Stockbridge din Berkshire Hills, în vestul statului Massachusetts. Este sediul de vară a Orchestrei Simfonice din Boston din anul 1937.

Golijov a avut o relație de lucru îndelungată cu soprana **Dawn Upshaw** (3), pe care a numit-o muza sa. Unele dintre lucrările sale, erau adesea scrise special pentru ea. printre acestea se numără *Trei cântece pentru soprană și orchestră* și opera sa populară, *Ainadamar*, care a avut premiera la Tanglewood în 2003.

Începând cu anul 2000, Golijov a compus coloane sonore de film pentru documentare și alte filme. De asemenea, a compus și aranjat muzică de cameră, inclusiv pentru **Cvartetul Kronos** (Nuevo) și Cvartetul de coarde St. Lawrence. Ciclul de cântece *Falling Out of Time* al lui Golijov a fost inspirat de un roman al autorului israelian **David Grossman**. În timpul sezonului de concerte 2012-2013, a ocupat catedra de Compozitor la Carnegie Hall. Începând cu anul 2016, locuiește în Brookline, Massachusetts.

Înainte de a vorbi despre compozitor, să-i ascultăm mai întâi muzica!

A far Cry -

Tenebrae 2003



(3) **Dawn Upshaw** (născută la 17 iulie 1960) este soprană americană. A primit mai multe premii Grammy și a lansat mai multe discuri premiate cu Edison Prize; interpretează atât operă, cât și piese vocale, iar repertoriul ei se întinde de la baroc la contemporan. Mulți compozitori, printre care Henri Dutilleux, Osvaldo Golijov, John Harbison, Esa-Pekka Salonen, John Adams și Kaija Saariaho, au scris pentru ea.

Osvaldo Golijov compune această piesă pentru cvartetul de coarde Kronos Quartet în 2003. Această variantă este o adaptare pentru orchestră (fără dirijor) al ansamblului *A Far Cry* (*Un strigăt în depărtare*). Filmul redă conversația dintre compozitor și doi dintre membrii orchestrei, concert maestru și prima vioară.

A Far Cry -

O conversație cu Osvaldo Golijov

<https://youtu.be/nLHcPhIqRjU>



La începutul secolului XX, dominația europeană a scenei muzicale clasice migrează spre alte meridiane făcând loc unei multitudini de sonorități și ritmuri noi colorate cu influențe folclorice. Citez pe **Barber, Leonard Bernstein, George Gershwin**, în Statele Unite, **Villa Lobos, Astor Piazzola, Ginastera și Osvaldo Golijov** în cele două Americi, cu **Tan Dun, Nie Er, Xian Xinghai**, în China, **Toshirō Mayuzumi și Toru Takemitsu** în Japonia, **Aram Khachaturian și Alexander Arutiunian** în Armenia - ca să menționez doar câțiva. Dominația europeană a scenei muzicale clasice migrează spre alte meridiane făcând loc unei multitudini de sonorități și ritmuri noi colorate cu influențe folclorice.

În anul 2000 Osvaldo Golijov prezintă *La Pasión según San Marcos* (*Patimile lui Cristos, după Marc*) trâmbițând - literalmente sfârșitul hegemoniei europene a muzicii clasice. În acel an, 2000, se aniversa 250 de la moartea lui Johann Sebastian Bach. *Internaționala Bachakademie din Stuttgart* marchează momentul oferind celor patru compozitori de notorietate internațională:

Sofia Gubaidulina, Tan Dun, Wolfgang Rihm (4) și Osvaldo Golijov, să compună noi variante a *Patimilor lui Cristos*-povestea biblică a ultimelor zile ale lui Christos pe pământ. Contribuția lui Golijov a fost *La Pasion segun San Marcos* (Patimile după Marc). Când Helmuth Rilling, fondatorul academiei îi trimite oferta lui Golijov, iar compozitorul e surprins că tocmai el, ca evreu să fie cel ales. Golijov se inspiră de la o reproducere după Rembrandt a tabloului *Jeremia lamentând căderea Ierusalimului*, care atârna în casa bunicii lui. *Rembrandt nu era evreu dar a reprezentat sufletul evreiesc mai bine decât orice alt pictor*-scria Golijov.

Piesa începe cu o cascadă de ritmuri sud-americe și africane, instrumentația este neconvențională, percuția domină. Dincolo de influențele minimaliste a lui Crumb, sau stilul canonic a lui Reich, piesa reprezintă o intersecție între operă și ritual în genul *Les Noces* a lui **Stravinsky**. Momentul culminant a piesei, este *Kaddish* pentru omul de pe cruce, în aramaică, liturgia este în ebraică și de-a lungul celor 110 minute secolele se topesc și timpul încetează să se scurgă.

(4) **Wolfgang Rihm** (n.13 martie1952) este compozitor și profesor universitar german. Este director muzical al Institutului de Muzică și Noua Medie de la Universitatea din Karlsruhe și a fost compozitor rezident la Festivalul de la Lucerna și la Festivalul de la Salzburg. A fost distins cu Ordinului Artelor și Literelor în 2001. Opera sa muzicală include peste 500 de lucrări. În 2012, The Guardian scria: o producție enormă și o varietate deconcertantă de stiluri și sunete.

Diversele timbre ale vocilor și percuția se intersectează într-un fel de colaj între **Carl Orff** și flamenco. Momentele lirice sunt de o deosebită frumusețe și prospețime.

*Patimile lui Cristos,
după Marc*

<https://youtu.be/1Gop93JBx-g>

<https://youtu.be/5qsT0Yj1nfo>



Impactul extraordinar al piesei are ecouri profunde și azi după 20 de ani, reafirmând unul din paradoxurile fundament ale tuturor artelor: specificul local oferă cea mai fertilă sursă pentru creații universal, și atemporale. Uraele și ovațiile după premiera piesei la Stuttgart au fost atât de intense încât lumea de pe stradă a crezut că publicul se întoarce de la un concert rock.

După premiera la Boston, în 2001 criticii muzicali erau extaziați, unul dintre ei scria - *mulțimea a fost atât de zgomotoasă încât acest ecou va dura mult în lumea muzicală*. Wall Street Journal scrie că muzică lui Golijov este *viscerală* și *explozivă*, Los Angeles Times laudă irezistibilul spirit religios egalitar în Boston Globe se scria despre *La Passion* că ar fi indiscutabil, cea mai remarcabilă compoziție care va influența noile direcții ale muzicii clasice a secolului XXI. Bineînțeles că anul 2000 a marcat un moment de propulsare în carieră lui Golijov, răsunetul revoluționar al sonorității muzicii sale provocând discuții și întrebări profunde în lumea muzicologiei despre noile tendințe ale muzicii clasice.

Cu o reputație în creștere, Golijov este onorat cu premii: în 2006 i se decernează două *Grammy Awards*, unul pentru cea mai bună compoziție clasică contemporană, și unul pentru cea mai bună înregistrare a operei *Ainadamar: Fountain of Tears*.

Primește premiul Mac Arthur Fellow-ship cunoscut și sub numele de *Bursa Geniului*.

În 2006 Lincoln Center în New York și la Barbican în Londra se prezintă, cu mare succes festivaluri cu muzica lui Golijov.

Într-un interviu din 2003, luat de **Jeff Lunden** la Londra la *Public Radio Internațional*, Osvaldo spunea că cel mai mult a fost influențat de compozitorul italian din secolul XVI, **Claudio Monteverdi**, de măiestria îmbinării versurilor cu muzica *cuvintele se largesc prin sunete și devin locuibile*.

<https://youtu.be/Rm8ubxeYWG0>

Monteverdi Vespers
Nisi Dominus
Apollo's Fire



*Timpul este reorganizat prin muzică și se transformă în spațiu, chiar și un simplu cântec de trei minute este o casă în care intri, camera această e refrenul, aici este versul, cuvintele și sunetele creează senzația că totul se întâmplă simultan, fără trecut și viitor...iar când este vorba de o piesă de 90 de minute este ca și cum intri într-o catedrală. Cunoscut pentru versatilitatea în a combina tradiția muzicii clasice de cameră, cu muzica liturgică evreiască, cu klezmer și cu tango, compozitorul Osvaldo Golijov creează la intersecția diverselor tradiții ale artei sunetului. Compozițiile sale sunt inspirate de tradiții muzicale diverse (roma, tango, klezmer, muzica clasică, folclor evreiesc), piesele sale sună proaspăt în colaj cu idiomuri muzicale familiare. Datorită abilității cu care integrează ritmuri și stiluri diverse, se poate spune că Golijov a creat un limbaj specific *golijovian*.*

Prima mea întâlnire cu muzica lui Golijov a fost în urmă cu aproape 15 ani când exploram repertoriul sopranei **Dawn Upshaw**, o superstar care naviga între diverse stiluri de la Monteverdi la Cabaret, de la Gustav Mahler la Benjamin Britten. Încă existau magazine enorme cu CD-uri, și am descoperit *Ayre*.

Dawn Upshaw



<https://youtu.be/9nvTo8yTh2Y>

Ayre

Mananita de San Juan
(Morning of St. John's Day)
Dawn Upshaw



Ayre însemna arie sau melodie în spaniola medievală. Cantecele reprezintă tradiția culturală a Spaniei medievale, creștine, arabe și evreiască din perioada dinainte de expulzarea evreilor 1492. Textele cântecelor sunt în ladino, arabă, spaniolă și sardă.

Intenția lui Golijov era să creeze un acompaniament la *Folk Songs* a lui **Luciano Berio** care includea cântece armenesti, sardiniene, siciliene, franțuzești, din Azerbaidjan.

Cântecele alese de Golijov exprimau sentimente și experiențe diverse de la dragoste și gelozie la rugăciune și incantație, Golijov zicea că *ideea mea era să creez un fel de cărare pentru Dawn Upshaw, cu revelații; nu există nici un fel de formă sau evoluție muzicală în sensul Beethovenian, ci mai degrabă serpuiri și dezvoltări.*

Partitura terminată în 2004, este scrisă pentru un colorat și pestriț ansamblu de instrumente de cameră. Golijov preia instrumentația de la *Folk Songs* a lui Luciano Berio: flaut, piccolo, clarinet, harfă, violă, violoncel și percuție cu niște adăugiri ale secolului XXI: un calculator și un Hyper Accordion, un instrument care creează sunete muzicale manipulate.

Stilurile vocale și musicale traversează secolele și continentele; ascultătorul nu mai știe nici de unde e muzica și nici cine a scris-o. Golijov modelează muzică veche cu toate tehnicile postmodernismului.

Ainadamar

Ainadamar, care în arabă înseamnă *Fântâna Lacrimilor* se referă la locul unde dramaturgul **Federico Garcia Lorca** a fost executat de către fasciști în 1936. *Ainadamar* este o operă de cameră a cărei premieră are loc în 2003 la Tanglewood. Durata operei este de 80 de minute, libretul a fost scris de către **David Henry Hwang** în limba spaniolă; povestea se petrece în anii '60 în Uruguay. O venerabilă actrița se pregătește să între în scenă, pentru ultima oară, după cum se va afla mai târziu; așteptându-și rândul actrița este năpădită de amintiri și emoții, atât minunate cât și îngrozitoare. Autorul se inspiră din relația intensă dintre actrița catalană **Margarita Xirgu** care în anii '30 colabora cu

Federico Garcia Lorca; dramaturgul apare și el în secvențe ca din vis dând tonul pasionat și întunecat al întregii opere. Muzica este scrisă pentru voci feminine, inclusiv vocea lui Lorca.

Primele cuvinte din operă sunt ale **Marianei Pineda**, eroina din drama istorică *Mariana Pineda* de Lorca. Actrița îmbătrânită, *Xirgu* se amintește jucând rolul Marianei, care moare în numele libertății în Granada secolului XIX. Piesa s-a jucat în 1927, decorul era de Salvador Dali, colaborarea cu Lorca intensă chiar și fără pasiune fizică. *Xirgu* se simte vinovată ca și cum ar fi putut preveni moartea lui Lorca. În scrierile sale, Lorca se referă de multe ori la muzică; a fost un pianist remarcabil, compozitor și uneori chiar muzicolog. A colaborat cu **Manuel de Falla** în organizarea unui festival de *cante jondo*, forma cea mai autentică și substanțială al flamencoului. Golijov explorează cele mai familiare meandre ale muzicii spaniole pe care o înțelege că fiind un amalgam de muzică europeană, arabă și evreiască. Fascistul **Ramon Ruiz Alonso** care-l condamnă pe Lorca sună mai mult ca un muezin, moartea lui Lorca sună ca un canto Gregorian, gloanțele finale ca un balet electronic.

Muzica lui Golijov este triumfătoare nu pentru că limbajul este accesibil - oricine poate însăila acorduri în cadențe plăcute - ci pentru că se exprimă cu convingere; sinceritatea lui este o avangardă.

(Alex Ross, The New Yorker, 2003)

Revine cu o lucrare în 2020 care ilustrează timpurile în care trăim: o meditație despre doliu și durere. Piesa este inspirată de cartea israelianului **David Grossman** *Falling Out of Time* (Căderea din timp) apărută în 2014. În parte piesă de teatru, în parte roman, în parte poezie, cartea este povestea unui părinte căruia îi moare băiatul într-o acțiune militară. Autorul însuși a trecut prin această oroare. Piesa a fost compusă pentru Silkroad Ensemble și ar fi trebuit să fie jucată în 2020 dar din cauza epidemiei de Covid 19 turneul s-a

amânat. Compozitorul spunea într-un interviu la WGBH (5) că *Falling Out of Time* este un acompaniament pentru cel îndoliat, așa cum în tradiția Iudaică familia și prietenii vin șapte zile-n șir la casa îndoliată să împărtășească durerea cu familia. Tatăl îndurerat se plimbă în neștire prin oraș până ce alți părinți i se alătură într-un fel de ritual, o *Shiva în procesiune*.

Falling Out of Time: A Conversation with Osvaldo Golijov and The Silkroad Ensemble

<https://youtu.be/Ar7G0qqAfg0>



Colaborările lui Golijov cu *Silk Road Ensemble* și cu *A Far Cray* sunt doar câteva exemple de creuzetele posibile care înlesnesc procesele creative. La intersecția dintre folclor, cantus firmus, diverse limbi, instrumentație nouă, efecte vizuale, forme muzicale clasice, coregrafie, spectacolul muzicii clasice este reîmprospătat de compozitori ca Osvaldo Golijov. Trăim într-o lume a colajelor și a diluării granițelor, ceea ce poate fi pe cât de exuberant pe atât de dificil de urmărit sau chiar de digerat. Demarcația dintre valoare și, non-valoare este și ea neclară.

(5) **WGBH-TV**, este principalul post de televiziune membru al Public Broadcasting Service (PBS), licențiat în Boston, Massachusetts, Statele Unite ale Americii.

Lumea noastră este în mare grabă spre ce..? Tentațiile digitale, vizuale, papilare... auditive, abundă și chiar dacă Covid 19 a mai încetinit această *goană*, încă tot ne întindem după *altceva* ca să absorbim tot ce este chiar în fața noastră.

Dar dincolo de senzația de *deconstructivism* și lipsa de relevanță datorită bombardamentului informațional, creativitatea renaște mereu și-și găsește calea spre semnificație și atemporalitate ca în muzica lui Golijov.

*Golijov: Dreams and Prayers
of Isaac the Blind with guest
Michael Rusinek*



Muzica nedeterminată

John Cage

Adrian Grauenfels



John Milton Cage Jr. (1912 - 1992) a fost compozitor, teoretician al muzicii, artist și filosof american. Pionier al nedeterminării în muzică, al muzicii electroacustice și al utilizării nestandardizate a instrumentelor muzicale, Cage a fost una dintre figurile principale ale avangardei postbelice. Criticii l-au lăudat ca fiind unul dintre cei mai influenți compozitori ai secolului XX. De asemenea, a avut un rol esențial în dezvoltarea dansului modern, mai ales prin asocierea sa cu coregraful **Merce Cunningham**, care a fost și partenerul lui Cage în cea mai mare parte a vieții lor particulare.

Cage este poate cel mai bine cunoscut pentru compoziția sa din 1952, *4'33"*, piesă destinată tăcerii, liniștea

interpretată ca un contrapunct al sunetului. Conținutul piesei este de *patru minute și 33 de secunde de tăcere*, un omagiu liniștei. Lucrarea a provocat definițiile obișnuite despre muzicieni și experiența lor, – ea a devenit un subiect controversat atât în muzicologie, cât și în estetica mai largă a artei interpretative. Cage a fost, un pionier al pianului preparat (un pian cu sunetul modificat prin depunerea unor obiecte între sau pe corzi), pentru care a scris numeroase lucrări legate de dans și câteva piese de concert. Cele mai cunoscute dintre acestea sunt *Sonatele și interludiile (1946-48)*.

John Cage
Oceane de sunete



Printre profesorii săi s-au numărat **Henry Cowell** (1933) și **Arnold Schönberg** (1933-35), ambii cunoscuți pentru inovațiile lor radicale în muzică, dar influențele majore ale lui Cage au provenit de la diverse culturi din Asia de Est și de Sud. Prin studiile sale de filosofie indiană și de budism Zen de la sfârșitul anilor 1940, Cage a ajuns la ideea de muzică aleatorie, pe care a început să o compună în 1951.

I Ching, (cartea schimbărilor) este un instrument de luare a deciziilor aflat într-un text clasic chinezesc antic, care folosește operații aleatorii pentru a sugera răspunsuri la întrebările pe care cineva și le poate pune, a devenit instrumentul standard de compoziție al lui Cage pentru tot restul vieții sale.

Într-o prelegere din 1957, *Experimental Music*, el a descris muzica ca fiind *o joacă fără scop*, care este *o afirmare a vieții - nu o încercare de a aduce ordine din haos și nici de a sugera*

îmbunătățiri în creație, ci pur și simplu un mod de a ne trezi la viața pe care o trăim.

<https://www.youtube.com/watch?v=JDih0OMa5lg>

*O călătorie prin sunete
de John Cage
Pian preparat*



*John Cage - Sonata V
Pian preparat
Solist: Inara Ferreira*



Muzica este felul în care sună viața - Eric Olson





Cum cele șapte culori... sau periplul unei piese muzicale

Cuvintele din titlu apar la începutul poemului semnat de **Dinu Flămând**, un poem cutremurător dedicat memoriei părinților săi. Este poemul pe care l-am înveșmântat cu sonoritatea unui cor mixt la patru voci, unde am încercat să subliniez dramatismul lăuntric al textului. Am compus o muzică sumbră și gravă spre a reliefa esența cuvintelor.

Balzac spune că *întâmplarea este porecla providenței*, aserțiunea sa se potrivește multor momente din viațile noastre; eu am avut prilejul să constat cât adevăr conține această afirmație: sub auspiciul ICR, foștii membri ai cenaclului Echinox de pe vremea studenției la Cluj, au petrecut câteva zile în Israel, în anul 2018. **Paul Farkaș**, unul din organizatorii întâlnirii desfășurate la Tivon, în superba bibliotecă, m-a invitat cu scopul de a asigura intermezzo-ul muzical. Am acceptat cu bucurie și am cântat la pian câteva piese de **Béla Bartók și Sabin Drăgoi**. Întrunirea oamenilor de litere din România, alături de cei israelieni – printre ei Paul Farkaș și Moshe Ytzhaki – a prezentat publicului o antologie a poeziilor semnate de oaspeții prezenți la acest eveniment, în traducere ebraică. S-au citit poemele în original iar apoi transpuse în limba cea nouă. Poemul poetului Dinu Flămând a avut un

puternic impact asupra mea. Fiecare cuvânt rostit răscolea
amintiri legate de părinții mei care nici ei nu mai sunt cu mine,
iar muzicalitatea textului mă îndemna să cer *nihil obstat*
autorului spre a înveșmânta gândurile sale cu un contur
configurat sonor.

cum cele șapte culori în lumină ascunse
în întunericul meu locuiți
umbre
cu fețele voastre interioare

și precum
frunza
moartă

își

devine

elicea

căderii

în
mine cădeți - morți ai mei -
când planați
în afara timpului

deși oasele voastre orfice
încă
mai răscolesc pământul

iar eu încep să miros a
piatră plânsă și mă zbat
cu mâinile legate pe dinlăuntru

vibrând
când traversați prin mine spre un
niciunde
abia de voi zărit

și mi-l aflu deja plecat
în timp ce încă rămân viața voastră
din culorile invizibilului

Ideea compunerii unei lucrări pentru cor mixt (sopran-alt-tenor-bas) s-a formulat în imaginația mea încă de la audierea poemului citit de către **Dinu Flămând**. Sonoritatea plină a unei asemenea formații înseamnă redarea forței interioare a textului alături de posibilitatea colorării paletelor de timbruri contrastante și al jocului dinamicii de la un neverosimil pianissimo la un fortissimo expresiv. Elaborarea compozițională permite folosirea vocilor participante la eșafodajul formei și prin tehnica imitației dintre diferitele compartimente. Imitația, prin repetare, aduce cu sine sublinierea unor pasaje semnificative din textul înveșmântat, dar, în același timp are și darul de a îmbogăți rezultatul sonor, complex, al întregului. În tălmăcirea textului poemului coroborat de sunete muzicale am cuprins și unele fragmente recitate, unde cuvintele se suprapun armoniei corului, astfel combinația dintre vorbele rostite acompaniate de sonoritatea generoasă a ansamblului vocal conduce către o ambianță *sui generis* a poemului.

Lucrarea a luat contur în scurt timp după citirea textului dar întrebarea următoare se referea la posibilitatea audierii ei. *Habent sua fata libelli* – adică își au destinele lor independente *cărțile*, dar, oare și lucrările muzicale pot urma aceeași soartă ? Din nou apare întâmplarea (ușor dirijată) când am hotărât să apelez la una din fostele mele studente de la Academia de Muzică din Cluj (unde predasem înainte de a ne stabili în Israel) – azi prof.dr.**Ecaterina Banciu**. Prin bunăvoința ei am cunoscut-o pe dirijoarea **Mihaela Cesa – Gorje** care a interpretat muzica mea compusă pe textul poemului semnat de Dinu Flămând într-o exprimare ideală!

*Audierea compozitie pentru cor mixt
pe textul lui Dinu Flămând*



Întâlnirea cu Mihaela Cesa-Goje mi-a rezervat și o surpriză: mi-a cerut alte două lucrări spre a le cânta. Astfel au fost interpretate în cadrul aceluiași concert, la Cluj, la data de 9 aprilie 2019, piesele compuse pe versurile poetului Yaakov Barzilai, ***Israel 70*** – dedicată patriei și ***Trei focuri*** – scrisă cu prilejul comemorării a 15 ani de la asasinarea premierului **Ytzak Rabin**. Excelentul cor clujean a cântat cu o precizie demnă de admirat iar dicția – în ebraică ! – a fost de o acuratețe incredibilă.

Periplul piesei încă nu s-a terminat... În zilele de restriște sub amenințarea virusului invizibil dar periculos, când eram sfătuiți să stăm acasă, Institutul Cultural Român din Tel Aviv a transmis on-line diverse programe sub egida *Cafenelei Românești*. Una din întâlnirile prin zoom – 16 septembrie 2020 - a derulat sub titlul *Confluente lirice* în conceperea, realizarea și îndrumarea **Cleopatrei Lorințiu, director adjunct al ICR**, interviuri cu dirijoarea Mihaela Cesa-Goje, poetul Dinu Flămând și cu mine. Discuțiile purtate s-au canalizat către dezvoltarea procesului de gestație a lucrărilor puse în discuție, de la scrierea textului, conceperea muzicii iar apoi interpretarea opusurilor în concertul de la Cluj. Cleopatra Lorințiu a prezentat pe rând interlocutorii, a creionat pe scurt biografiile lor, iar invitații, pe rând, la rugămintea sa au schițat câteva momente din cariera lor, apoi, în mod concret s-au referit la elaborarea pieselor discutate, fiecare din punctul său de vedere. Spre ilustrarea muzicală a celor relatate, la locul

potrivit, s-au transmis înregistrările lucrărilor după ce citirea textului fiecărei piese în parte.

Opusurile create, la un moment dat, probabil, își urmează propriile lor drumuri în mod independent, fără a avea legătură cu ce-i ce le-au dat naștere. Speranța mea este că în viitor prin cine știe ce întâmplare – ***ca poreclă a providenței*** nu-i așa ? - cineva, vreun dirijor sau organizator de concerte corale, va voi să includă în program ***cele șapte culori...***

Israel la 70- autor Sofia Gelman
Cor mixt condus de Mihaela Cesa Goje



Un continuum identitar

Adrian Lesenciuc

Adrian Grauenfels este un risipitor de sine pentru alții și un exotic constructor de spații poetice de care se leagă biografii exterioare și interioare. Născut în București în 1946, Adrian Grauenfels emigrează în Israel în 1972. Inginer, atras irezistibil de literatură, abandonează rigoarea unei cauzalități de suprafață pentru a lăsa curgerea analogică a propriei proiecții poetice să se reverse în lucrări la mai multe mâini (coproducții, poezii în tandem), în amestecuri poetice nestructurate ale creării și recreării (prin traducere), în colaje, almanahuri, antologii, în cărți tipărite și digitale. În numeroase reviste pe care le-a fondat și condus, într-un fel, dau seamă de această revărsare creatoare fără ca orgoliul unei asumate voci să fie principalul proiect auctorial. Așadar, fără acest orgoliu al individualismului în artă, Adrian Grauenfels se propune pe sine discret, într-o periferie a producției, deși vocea sa are individualitate și forță. Celui care își asumă comentariul poeziei lui Grauenfels îi revine și obligația de a separa apele, de a distinge și extrage ceea ce este rezultatul unei emisii lirice personale de armonicile aceleiași emisii în interferența de undă cu creația altor scriitori

Este și cazul volumului *Continuum*, care conține poemele lui Grauenfels, cu propria lor respirație, vibrând în finalul volumului în ritmul impus de respirația poemului *Kaddish* al excepționalului dirijor și compozitor american de origine evreiască, Leonard Bernstein, o rugă poetică tradusă și așezată în prelungirea propriei creații. În fapt, acest *Continuum* – cu un termen împrumutat din fizică, din țesătura spațio-temporală – este cu adevărat o proiecție unitară, o rețea coerentă, un imn de laudă înălțat după lupta cu îndoiala. *Continuum* este o parte a unui întreg poetic consistent, complex, cu multiple fațete, din care numele autorului se poate evapora discret. Cu aceeași discreție se și prezintă în *Autoportretul cu umărul rupt* care deschide volumul:

*Destinație: țara inexistenței mele/ adresă: balconul de unde pot
oferi ocheade/ sau uneori imaginea unui cer albastru,
impecabil (p.3), iar dacă există măcar o porțiță pentru
extravaganță, (auto) ironia corectoare intervine imediat, ca
măsură de protecție:*

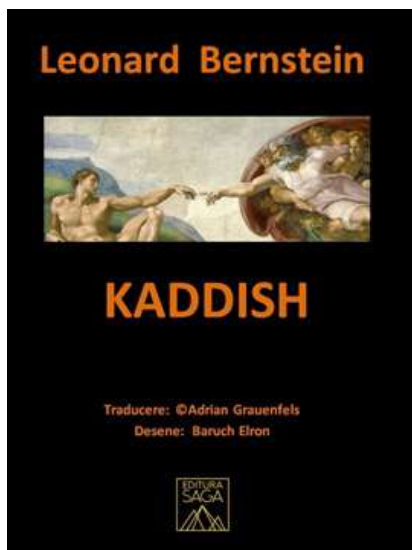
*Mă învârt de o oră/ căutând un loc de parcare/ Tu, zeul
pietrelor, al asfaltului, al betonului/ și al terenurilor
virane/ fă, rogu-te, să gălesc/ în ziua de azi/ la această
oră plină de îndoieli/ un lot pentru mașina mea veche și
hârbuită,/ rabla tuturor călătoriilor pe uscat/ glorie
eternă fie... (Rugă, p.4)*

Dincolo de aceste suprafețe ale unui cotidianism domestic erodat de autoironie, un filon puternic și grav coordonează fluxul dicțiunii poetice în adâncurile apelor textuale: o conștiință a continuumului spațio-temporal, a culturii și civilizației împreună așezate. O conștiință a culturii, adică, în care evreitatea, ca fapt ontologic, este asumată până la capăt și, implicit, de o conștiință a civilizației grăbite, în care este aruncată viața. Această proiecție, reflectată fugăr în pagini: *Ne vom prăbuși pe cimentul civilizației/ în urletul fabricilor de carne și sodă/ pe când metrourele trec nebune pe sub pământ/ ducând oamenii ca glonțul spre nicăieri (Credo, p.8)*, subliniază neliniștea evoluției civilizației, adormirea conștiinței. Din poemele lui Adrian Grauenfels răzbate un iz de neputință în raport cu memoria socială scurtă, cu uitarea cotidiană, cu acel cântec accelerat al civilizației care adoarme conștiința: *s-a terminat războiul/ cei care au murit, au murit/ cei care trăiesc uită, nimeni nu are pete pe conștiință/ guvernul e în vacanță/ toți lustruiesc medaliile, epoleții, săbiile de ceremonie/ trompetele aurite, poza generalului/ florile de pe morminte se ofilesc fără glorie... (Postfață, p.9)*. În proximitatea imediată, în același climat al liniștii rău prevestitoare cauzate de lipsa interesului pentru esențe (cuvântul *shalom* a devenit o glumă), ideologiile se acutizează:

de dincolo, de peste gard, sclipeau în aerul acru/ dinții de aur ai muzeinului (Gard cu Gaza, p.28). Dar indiferența generală nu este doar a unei culturi, rătăcite în valurile civilizației, ci a tuturor: "afară e soare, la radio aflăm (cu indiferență)/ că un student a împușcat 12 colegi/ pentru că se poate..." (Cultura americană, p.47).

Adrian Grauenfels este o voce a conștiinței unui popor și a unei faze a civilizației postmoderne, cosmopolite, bulversante și indiferente. E o voce a unui continuum spațio-temporal, în secțiune sincronică și în tăietură diacronică deopotrivă, asumându-și identitatea, soarta națiunii, istoria ei ca istorie personală. *Eu, de șase ori emigrant*, de pildă, descrie fluxul emigrării neamului ca parte a istoriei personale, din Cnaan în Egipt, înapoi în Iudeea, pe Rin, în Făgăraș și din nou, *spre țara Israel/ cât o măslină pe hartă/ veche cât arca lui Noe/ tânără ca un porumbel desenat de Picasso/ așteptând pacea/ care tot nu vine. (p.64).*

Poezii și traduceri legate de muzică:



Text original: Leonard Bernstein
Simfonia a 3-a Kaddish
Versiunea ebraică: Dori Parnas
Desene: Baruch Elron
Traducere: ©Adrian Grauenfels

- fragment -



Dumnezeu, chemat la judecată de către om, apare în "Kaddishul" lui Leonard Bernstein. Omul, prin vocea naratorului, se adresează Domnului cu aceste cuvinte de reproș pentru soarta sa, alta decât cea promisă:

Invocație

Naratorul :

O Tată al meu, ancestral, adorat,
dezamăgit și singur, Tată:
Înșelat și respins stăpân al universului
Supărată, ridată majestate
Stăpân frumos, iubit gelos

Vreau să mă rog.
Vreau să recit Kaddish.
Kaddishul meu, stăpân atotputernic.
Nimeni altul nu-l va spune după mine.
Am atât de puțin timp, Tu bine știi.
Cât de departe e sfârșitul meu ? peste o clipă ?
O oră poate?
Am oare timp să-ți pun o întrebare?
Se poate întâmpla aici, în timp ce ne rugăm,
Sfârșitul meu poate veni deodată
Curmând a noastră rugă în onoarea-ți.
Oricât de puțin timp mi-a rămas, cât spiritul mi-e treaz
Ești sigur că îți amintești Tată?



Scânteia care privește zorii care vin
Și care refuză să moară, care
Îți recunoaște vocea, caută mila ta.
Întodeauna mi-ai ascultat vocea,
Întotdeauna mi-ai răspuns
Cu un curcubeu, cu o cioară, o plagă... orice.
Dar acum... tăcere.
Nu-mi spui nimic.



Mă auzi Tată? Tu știi cine sunt:
Imaginea ta. Încăpățânată ta reflexie.
Acest om e sfărâmat, stins, anulat.
Acum fuge eliberat, liber să mizeze
Cu focul cel proaspăt descoperit, setos de moarte,
Voluptoasa, completa și definitivă moarte.
Stăpân al armiiilor te chem la judecată!
Ai permis, ai îngăduit... cu mana cerească, cu focul sfânt
Tu ceri credință, unde e credința ta?
De ce ne-ai luat curcubeul frăției,
Frumosul arc ce-ți colora degetul
Ca să-ți amintească să nu-ți uiți promisiunea?
"Arcul meu țâșnește din nori, ca dovadă a frăției eterne...
Îl voi vedea și voi știi că-i pe vecie".
Ăsta e un legământ? Tu te tocmești cu omul!
Dumnezeu de tablă. Legământul tău este o tinichea...
Se face pulbere în mâna-mi.
Unde e acum credința – a Ta sau a mea?



Gabriele D'Annunzio
(1863 – 1938)
Adrian Grauenfels



D'Annunzio a fost poet și jurnalist, apoi a devenit om politic. Aviator în primul război mondial, a fost asociat în literatură cu mișcarea *Decadentă* și cu *Estetismul* britanic. **Gabriele D'Annunzio** s-a născut la Pescara, era fiul primarului, un om bogat care își trimite fiul la cel mai bun liceu din Toscana. Precoc, tânărul scrie și publică la 16 ani un mic volum de poezii puternic influențate de versurile lui **Giosue Carducci** *Ode Barbare*. În anul 1881 D'Annunzio se înscrie student la Roma la Universitatea Sapienza și participă la diverse grupuri literare (*Cronaca Bizantina*), în paralel scrie pentru câteva ziare locale articole critice care promovau expansionismul Italiei. La Roma publică 3-4 volume de poezii de tinerețe pomenind despre locurile natale, viața locuitorilor din Abruzzi, viața la mare și câteva nuvele concentrate într-o carte numită *San Pantaleone* (1886). Cu volumul *Intermezzo di rime* D'Annunzio începe o a doua manieră poetică, cu un stil nou care vizează viața și voluptățile ei. Stilul și conținutul incită critica, o parte care îl salutase ca fiind un tânăr prodigios și promițător îl respinge, pretinde că a devenit

pervers, imoral, pe când altă parte îl apreciază pentru aerul proaspăt și promițător care se degajă din noile scrieri. D'Annunzio continuă cu studii de jurnalistică și reușește să fie primit în echipa de la publicația *Tribuna*. Aici sub pseudonimul *Duca Minimo* D'Annunzio crează lucrări strălucite. Articolele scrise sunt pline de exuberanță, cultură și originalitate până într-atât încât nuvelele vor fi traduse în engleză și franceză atrăgând aplauzele criticii străine. Primul roman al lui D'Annunzio, *Il Piacere* (1889) tradus în engleză *The Child of Pleasure*, a fost urmat în 1891 de *Giovanni Episcopo*, iar în 1892 de *L'innocente* (*Inocentul*). Aceste trei romane au lăsat o impresie profundă. *L'innocente*, tradus admirabil în franceză de **Georges Herelle**, i-a adus autorului său atenția criticilor străini. Următoarea sa lucrare, *Il trionfo della morte* (*Triumful morții*) (1894), a fost urmată curând de *Le vergini delle rocce* (*Fecioarele de pe stânci*) (1896) și *Il fuoco* (*Flacăra vieții*) (1900); aceasta din urmă este, prin descrierile sale despre Veneția, poate cea mai înflăcărată glorie a unui oraș, elogiare existentă în orice limbă.

Opera poetică a lui D'Annunzio din această perioadă, în cele mai multe privințe cea mai bună a sa, este reprezentată de *Il Poema Paradisiaco* (1893), *Odi navali* (1893), o superbă încercare de poezie civică, și *Laudi* (1900). Mai pomenim fantezia într-un act *Orașul Mort*, sau *Francesca da Rimini* (1901) piesă magnifică care reconstituie atmosfera și emoția medievală, probabil prima tragedie realistă scrisă pentru teatrul italian.

În anul 1897 D'Annunzio este ales membru independent în Camera Deputaților pe un termen de 3 ani. După un mariaj nereușit cu **Maria di Gallese** D'Annunzio se desparte de soție ca să aibe o aventură cu celebra actriță **Eleonora Duse**, în anul 1894. Deși scrisă pentru Duse, d'Annunzio i-a dat rolul principal pentru premiera piesei *Orașul mort* lui **Sarah Bernhardt**. I-a urmat o ceartă furibundă, după care Duse a pus capăt relației cu D'Annunzio.

Viața extravagantă îi crează datorii și, ca să scape de creditori se refugiază în Franța. Relația furtunoasă cu Duse se termină în 1910. D'Annunzio începe o nouă relație sinuoasă cu marchiza **Luisa Casati**, o femeie excentrică, legătură care va dura până spre sfârșitul vieții poetului.

În Franța, D'Annunzio lucrează cu **Claude Debussy** la o piesă muzicală *Martirul Sfântului Sebastian* (1911). Vaticanul reacționează brutal plasând toate operele lui D'Annunzio în *Indexul Cărților Interzise*. Lucrarea cu pricina nu a fost de succes dar se cunosc adaptări înregistrate dintre care cea mai notabilă este cea a lui **Leonard Bernstein**. D'Annunzio colaborează cu **Pietro Mascagni** la opera acestuia *Parisina* locuind în casa închiriată a compozitorului, lângă Paris. Scrie scenariul filmului *Cabiria V* (1914) bazat pe episoade din Războaiele Punice. Creațiile sale sunt bazate pe școala simbolistă franceză, conțin scene violente sau descrieri pline de anomalii mentale inserate printre scene puternic imaginative, mistice sau erotice. Nuvelele sale sunt influențate de scrierile lui **Guy de Maupassant**.

La culmea succesului său literar D'Annunzio a fost aclamat pentru originalitatea și decadența operei sale care a influențat generații de scriitori italieni și europeni. Din păcate, afilierea sa la ideile fasciste a umbrat faima acestui talentat poet. Chiar înainte de a fi făcut această alegere, critica americană l-a numit (pe marginea nuvelei *Inocentul*) *diavol, egoist, corupt...*

Enciclopedia Britanică găsește meritul principal al lui D'Annunzio în faptul că a revitalizat literatura țării sale deschizând mina închisă a trecutului ca o sursă de inspirație pentru prezent și de speranțe pentru viitor. A creat un limbaj clar, nu pompos, nici vulgar, un limbaj necesar gândirii moderne care rămâne clasic în a permite exprimarea unei splendide frumuseți, cea a idealului renașcentist italian.

A rămas vestit poemul său *Ploaia în pădurea de pini* care exemplifică virtuozitatea poetică dar și aspectul senzual al poeziei sale.

Jorma Bonandrini - Portrait of Gabriele D'Annunzio



De ce îmi lipsește Leonard Cohen

(1934 - 2016)

Adrian Grauenfels



În deceniul trecut i-am pierdut pe **Aretha Franklin** (jazz și soul), pe **Neil Simon** (regele comediei NY) și pe canadianul **Leonard Cohen**, regele muzicii de suflet. Se lamenta un comentator radio întristat de aceste pierderi: *Fără titani lumea a devenit mai săracă*. Norman Leonard Cohen s-a născut în luna septembrie 1934 la Montreal. A fost cunoscut pentru muzica sa și pentru vocea sa profundă, plină de lirism, pe care a dezvoltat-o începând de la vârsta de 33 de ani. În prealabil a avut o carieră mai puțin cunoscută: de poet, nuvelist și textier muzical. În scris, el cerceta religia, politica, izolarea individului, sexualitatea și relațiile personale. Leonard Cohen și-a făcut studiile la universitățile McGill și Columbia. A debutat în 1956 cu volumul de versuri *Să comparăm mitologii*, dar faima i-a adus-o cel de-al doilea volum, *Cutia cu mirodenii a planetei*. A călătorit prin Europa și s-a stabilit în insula grecească Hydra, unde a locuit timp de șapte ani alături de soția sa **Marriane Jensen**. În Grecia a scris printre altele un controversat volum de versuri precum și două romane: *Joaca preferată*, și *Frumoșii învinși*. La publicarea

lor, ziarul Boston Globe declara: *James Joyce nu a murit. Trăiește în Montreal și se numește Cohen.* Despre Cohen un critic literar spunea: *Leonard este unchiul pe care nu l-ai avut niciodată, dar ai fi vrut să îl ai, e cel mai generos și calm și plin de umor om din câte știu, e un vagabond înțelept, o festoasă blândă și ironică, un filozof prețios, pedant și ușor ridicol, un Lord Byron al rock & rolului, un savant nimerit în bâlciul decăzut al muzicii pop.* A debutat ca poet traversând și o scurtă perioadă în care a fost profesor de filozofie la universitatea din orașul natal, dar avea să dobândească faima sa, în calitate de cântăreț. Fotografiile de epocă îl arată petrecând nenumărate seri de muzică, băutură și droguri în compania unor indiscutabile celebrități ca **Joan Baez, Judy Collins, Phil Ochs.** Muzica devine pasiunea lui. Cele două romane: *Joaca preferată* publicat în 1963 și *Frumoșii învinși* în 1966, au avut un oarecare succes la critică dar nu și comercial, abia vânduse trei mii de exemplare din fiecare titlu - două treimi în Canada și o treime în America. Această perioadă este marcată de întâlnirile magice cu marile staruri muzicale ale epocii care aveau loc la hotelul *Chelsea* din Manhattan, NY, hotel în care locuiseră în epoci diferite: **Mark Twain, Eugene o'Neill, Arthur Miller, Thomas Wolfe, Allen Ginsberg, Bob Dylan, Jimi Hendrix, Kris Kristofferson.** În cântecul *Chelsea Hotel # 2* (din albumul său din 1974 *New Skin for the Old Ceremony*) o evocă de pildă, pe **Janis Joplin**, absoluta divă a anilor 60, marea cântăreață care a revoluționat rock-bluesul. Întâlnirea dintre ei, despre care vorbea adeseori, constituie un exemplu de excelentă proză: *A fost odată ca niciodată un hotel în New York și în acel hotel era un ascensor. Într-o noapte, pe la ora 3:00 am întâlnit în acel hotel o femeie. Nu știu cine era, mai târziu s-a dovedit că era o foarte mare cântăreață. Era o noapte foarte mohorâtă la New York. M-am dus la White Horse Tavern să-l caut pe Dylan Thomas, dar Dylan Thomas murise. M-am întors în lift și acolo am dat peste ea. Nu mă căuta pe mine, îl căuta pe Kris Kristofferson. Pune-ți capul pe pernă.*

Eu n-o căutam pe ea, o căutam pe Lily Marlen (1). Mai târziu am aflat că era Janis Joplin și am căzut unul în brațele celuilalt printr-un fel de proces divin de eliminare care transformă indiferența în compasiune. După ce a murit am scris pentru ea *Chelsea Hotel#2*.

Janis Joplin nu a apucat să facă pentru Cohen ceea ce făcuse **Joan Baez** pentru **Bob Dylan**, adică să-l proiecteze în primul plan muzical, să facă din el o vedetă. E drept, lui Cohen îi lipseau calitățile pe care le avea Bob Dylan din belșug: lăcomia parvenitului, cinismul și aroganța unui *enfant terrible*, repetent la capitolele bună creștere și recunoștință. În schimb, Cohen avea talentul de a-și complica la nesfârșit viața. Făcea greșeală după greșeală: nu numai că era incapabil să renunțe la iubitele prezente, dar le căra peste tot cu sine pe cele din trecut.

O nesfârșită cohortă de incriminări, depresii și paralizii marchează această epocă. Probabil că cea mai dureroasă o reprezintă iubirea disperată pentru **Nico**, o blondă statuară *perfecta regină de gheață* descoperită de Bob Dylan și promovată de *Andy Warhol* în grupul pe care îl patrona *Velvet Underground*. Obișnuit cu succesele ușoare Leonard nu poate accepta refuzul superbeii nemțoaice care cu cinism îi spunea că preferă bărbații mai tineri decât el.

Cu toate acestea Cohen compune pentru ea o sfâșietoare baladă: *Luați acest dor*. Cohen a trăit multă vreme secvențe întregi din cărțile scrise.

(1) **Lily Marlene**, cântec de război, ascultat frecvent de soldații aliați în al doilea război mondial. În anul 1944 a fost des interpretat de Marlene Dietrich pentru soldații cantonați în Europa.

Joaca preferată (1963) este prima carte prin care celebrul cântăreț Leonard Cohen se anunță ca romancier. Tipic prin elementele autobiografice, romanul iese din normele convenționale prin modul în care autorul concepe *joaca* personajelor sale. Detalii reale compun circumstanțe fictive, figurile feminine și diverse alte obsesii care domină bună parte versurile lui Cohen își află aici preistoria caleidoscopică. Pe de o parte, roman al despărțirii de tinerețe, al momentului în care memoria devine mai importantă decât încrederea în nemurire, pe de altă parte *Joaca preferată* depășește, linearitatea printr-o viziune abisală, în care autorul își privește cu un umor sec ironicul personaj-scriitor-cântăreț, vorbind despre sine la persoana a treia, scriind un roman parcă bazat pe un jurnal lucid al obsesiilor și căutărilor poetului real. A rezultat un manuscris masiv pe care editorii s-au grăbit să-l respingă. Aveau dreptate, într-adevăr forma narativă nu era prea atrăgătoare: un povestitor, **Breavman** uzează și abuzează de tehnicile înscenării unui text, mărturisindu-și imposibila ambiție de a se prezenta cititorului într-un fel de străfulgerare mistică. După acestea eșec Cohen alege o altă strategie, aceea a povestirii fragmentare. În această modalitate povestea trebuie să conțină numeroase exagerări și falsuri, pentru a pune la încercare vigilența cititorului. În varianta publicată, multe dintre personaje au nume reale iar elementul autobiografic este expus direct fără niciun efort de prelucrare. Manuscrisul a fost refăcut în insula grecească Hydra iar formula adoptată este mult mai simplă și mai lipsită de artificialitate.

Elementul biografic rămâne predominant, *toate întâmplările descrise s-au petrecut cu adevărat cu excepția morții lui Robert din finalul părții a doua* scrie editorului, confirmând bănuiala că ne aflăm în fața unei opere puternic ancorată în viața autorului.

Ce n-a reușit Cohen în volumele de poezie a reușit cu *Joaca preferată* care este răsplătită cu cel mai important premiu canadian: **Premiul literar Quebec**, care pe lângă faimă îi aduce și o sumă substanțială de 4.000 de dolari; cu acești bani va supraviețui trei ani în insula Hydra în casa cu două etaje cumpărată dintr-o moștenire: o vilă în ruină, fără electricitate dar cu o minunată priveliște spre mare.

Joaca preferată are o structură liniară, cronologică, în buna tradiție a realismului victorian. Romanul este alcătuit dintr-o succesiune de tablouri fără să aibă rigoarea psihologică a unui roman de moravuri. *Joaca preferată* este un roman experimental, care abundă în plăcerea de a șoca, spectacolul unei minți debordând de imaginație sunt privilegiate în raport cu datele biografiei eroului Lawrence Breavman. Este un pretext pentru o istorisire exotică, mustind de aventuri erotice și de obsesii din aceeași categorie. Totuși, romanul nu e o înscenare gratuită, un scenariu exhibiționist; el este o explorare atentă a complicatelor relații dintre personajele care, înainte de a exista într-o carte sunt de găsit în realitate. *Nu știu nimic despre oameni și de aceea am această îngrozitoare și irepresibilă tentație de a fi romancier* mărturisește Cohen.

Ultimul sau roman *Beautiful Losers* publicat în 1966, este situat în provincia Quebec și tratează un triumf romantic între un cercetător al folclorului, soția sa (care se sinucide) și un membru al parlamentului. Romanul este complex, vast în aluzii, imaginații și simbolism. Este axat pe misticism, radicalism, sexualitate, uzul stupefiantelor - toate în exces. Scris în insula Hydra, sub efectul narcoticelor, a necesitat 8 luni de muncă. Critica a fost ostilă și Cohen părăsește scrisul de romane că să devină autorul liric și cântărețul faimos, iubit în toată lumea largă.

Joaca preferată

Cum ceața trece fără urme
peste valea-ntunecată
nici trupul meu nu lasă urme
pe-al tău, vreodată

Când vânt și vuiet împreună
doboară tot, ce mai găsim?
La fel și noi stăm împreună
Apoi, în somn, ne despărțim

Cum pot atâtea nopți să treacă
fără vreo stea sau lună
Și peste noi să treacă
O despărțire lungă.

Leonard Cohen



Mari Dirijori

Adrian Grauenfels

Dirijorul este persoana de referință într-un cor sau orchestră. Membrii orchestrei sau ai corului se coordonează între ei sub conducerea dirijorului care le indică tempoul și dinamica dintr-o compoziție muzicală. Uneori dirijorul lucrează concomitent cu un ansamblu orchestral și coral. Dirijorul asigură prin gesturile lui, gesturi legate direct de practica muzicală, legătura dintre compoziție, respectiv compozitor și public. De multe ori, în actul cultural, valoarea adăugată de gestul dirijoral poate suplimenta valoarea piesei supusă audiiiei. Iată câteva nume dintre cei mai cunoscuți dirijori: **Herbert von Karajan, Leonard Bernstein, Bruno Walter, Sir Georg Solti** iar dintre cei mai recentii **Riccardo Muti, Zubin Mehta, Gustavo Dudamel, Sir John Eliot Gardiner, Daniel Barenboim, Claudio Abbado, Seiji Ozawa**.

Un dirijor îndeplinește un rol esențial – conduce desfășurarea muzicală, cu ajutorul unei baghete. De-a lungul repetiiilor, formulează indicații verbale, însă, în timpul concertului recurge doar la limbajul gesturilor. Poziția sa este foarte importantă – dirijorul stă așezat pe un podium, pentru a putea privi toți instrumentiștii. Are și un stativ pe care este amplasată partitura care conține liniile melodice ale tuturor instrumentelor și ale vocilor. Dirijorul urmărește partitura de la început până la sfârșit, pentru a putea ghida fiecare nuanță necesară.

Cheironomia a fost primul gen de dirijat coral – acesta a fost practicat încă din Evul Mediu, în cadrul slujbelor religioase. Ea este strâns legată de muzica gregoriană.

Până în secolul al XVIII-lea, conducătorul corului folosea anumite gesturi pentru a putea indica tempoul, cu ajutorul mâinilor. Abia din secolul al XVII-lea s-a încercat utilizarea unor accesorii, precum bețe scurte sau suluri de hârtie. Apoi, începând cu secolul al XVIII-lea, unuia dintre membrii ansamblului i se încredința rolul de dirijor. Astfel, în epoca Barocă, cel care avea sarcina de a dirija ansamblul instrumental era, la rândul lui, un instrumentist – de regulă, violonist sau clavecinist.

Felix Mendelssohn este considerat a fi primul dirijor care a utilizat o baghetă de lemn pentru a dirija. Există, și dirijori renumiți care nu au folosit acest accesoriu – precum **Pierre Boulez**, **Vasily Safonov**, **Yuri Temirkanov**. Deseori, de-a lungul istoriei, dirijorii erau și compozitori. Nume mari, precum **Richard Wagner**, **Hector Berlioz**, **Franz Liszt** sau **Gustav Mahler**, s-au remarcat prin talentul și priceperea lor în calitate de compozitori și dirijori. **Wagner** este cel care a considerat că rolul dirijorului nu este doar acela de a menține tempoul și de a marca intrările instrumentelor, ci și acela de a-și impune propria viziune asupra lucrării muzicale pe care o dirijează.

Enumerăm câțiva remarcabili dirijori:



Herbert von Karajan

(1908-1989)

S-a născut la Salzburg în Imperiul Austro-Ungar într-o familie înstărită, cu rang nobiliar. Desființarea aristocrației în 1919, în Austria adus cu ea și interdicția de a folosi particula nobiliară "von". Ulterior dirijorul a amenințat că nu va mai susține concerte pe teritoriul țării dacă nu i se permite utilizarea acesteia, așa că a primit o derogare în acest sens. Karajan a început să studieze pianul la vârsta de 4 ani, a învățat la Conservatorul din Salzburg și apoi la Academia de Muzică din Viena.

A debutat ca dirijor al orchestrei din Ulm cu un an înainte de finalizarea studiilor, iar la 27 de ani prelua prestigioasa orchestră din Aachen și devenea cel mai tânăr dirijor din Germania. Doi ani mai târziu era numit dirijor la opera de stat din Viena, iar peste încă un an a preluat opera de stat din Berlin, unde avea să rămână pentru următorii 35 de ani. Nu a refuzat invitațiile de a dirija orchestre de renume, având colaborări, printre altele, cu La Scala din Milano și Festivalul de la Salzburg.



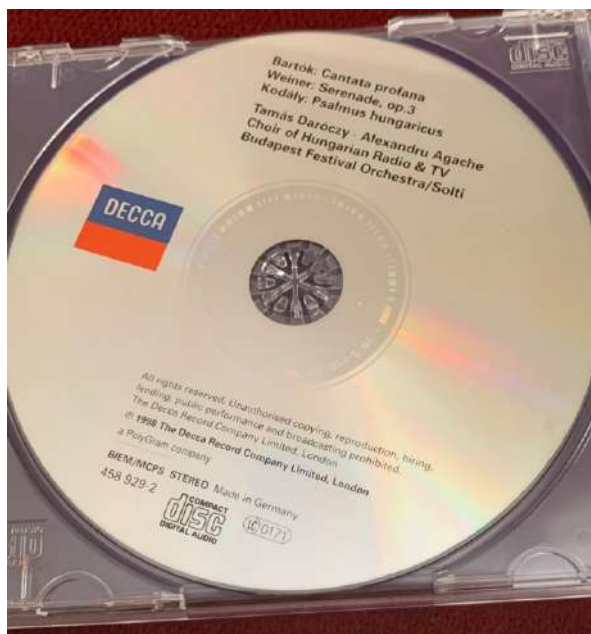
Sir Georg Solti (1912 - 1997) a fost dirijor de orchestră simfonică și de operă britanic evreu de origine maghiară. Solti a excelat prin aparițiile sale la companiile de operă din München, Frankfurt și Londra, precum și ca director muzical al Orchestrei Simfonice din Chicago, unde a lucrat mult timp.

S-a născut la Budapesta, 1912 - unde a studiat cu **Béla Bartók, Leó Weiner și Ernő Dohnányi**. În anii 1930, a fost corepetitor la Opera de Stat din Budapesta și a lucrat la Festivalul de la Salzburg cu **Arturo Toscanini**. Cariera sa a fost întreruptă de creșterea influenței naziștilor în politica maghiară și, fiind de origine evreiască, în 1938 din cauza legilor antievreiești din ce în ce mai dure a părăsit Ungaria. După ce a dirijat un sezon de balet rusesc la Londra, la **Royal Opera House**, s-a refugiat în Elveția, unde a rămas în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. I s-a interzis să dirijeze, de aceea și-a câștigat existența ca pianist.

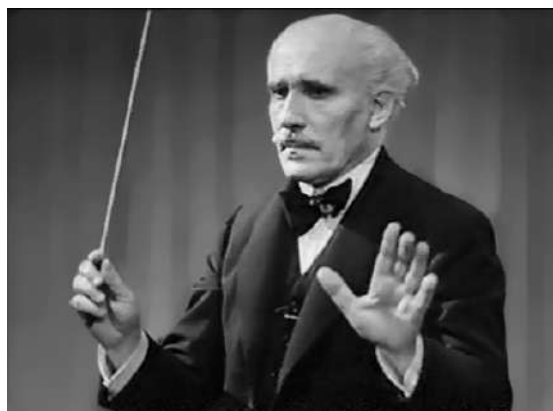
După război, Solti a fost numit director muzical al **Operei Bavareze de Stat din München** în 1946. În 1952 s-a mutat la **Opera din Frankfurt**, unde a rămas la conducere timp de nouă ani. A obținut cetățenia vest-germană în 1953. În 1961 a devenit director muzical al Companiei de **Operă Covent Garden** din Londra.

În timpul mandatului său de zece ani, a introdus schimbări care au ridicat standardele la cele mai înalte niveluri internaționale. Sub conducerea sa muzicală, statutul companiei a fost recunoscut prin acordarea titlului de *Royal Opera*. În 1969, Solti a devenit director muzical al **Orchestrai Simfonice din Chicago**, post pe care l-a ocupat timp de 22 de ani. A efectuat mai multe înregistrări (1) și turnee internaționale de profil înalt. Solti a renunțat la acest post în 1991 și a devenit directorul muzical laureat al orchestrai, funcție pe care a deținut-o până la moartea sa.

(1) Ultimul disc înregistrat de către G.Solti este dedicat compozitorilor Bartók, Weiner și Kodály; cei doi cântăreți, Tamás Daróczy-tenor și Alexandru Agache – bariton - soliștii lucrării *Psalmus hungaricus* sunt foștii studenți ai colaboratoarei noastre, **dr. Sofia Gelman Kiss** de pe vremea când predă la Academia de muzică G. Dima de la Cluj.



Arturo Toscanini
(1867-1957)



Unul dintre cei mai aclamați muzicieni la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, Toscanini a fost renumit pentru memoria sa fotografică și pentru perfecționismul său. Toscanini a fost în repetate rânduri directorul muzical al celebrei **La Scala din Milano** și al **Filarmonicii din New York**. A fost primul director al **Orchestrai Simfonice NBC** și datorită acestui fapt este unul dintre primii dirijori cu o colecție impresionantă de înregistrări.

Toscanini s-a născut în anul 1867 la Parma, a studiat violoncelul la conservatorul orașului iar la 19 ani a plecat cu orchestra într-un turneu în America de Sud. Ajuns în Rio de Janeiro, dirijorul local a intrat într-un conflict de proporții și de lungă durată cu membrii orchestrai, conflict ce a culminat cu o grevă a muzicienilor. Doi dirijori au încercat să ducă concertul la bun sfârșit, însă au eșuat. Tot muzicienii au venit cu propunerea ca Toscanini să preia bagheta, având în vedere că era singurul care cunoștea întreg repertoriul pe dinafară. Deși nu avusese în prealabil experiență în conducerea unui orchestre, tânărul a reușit nu numai să ducă la bun sfârșit

concertul, dar să și impresioneze publicul prin intensitatea, carisma și tinerețea aduse pe scenă. A fost aclamat la scenă deschisă și a dirijat toate celelalte 18 concerte din turneu. Cariera sa magistrală a însemnat prezența sa pe cele mai mari scene din lume.

Sergiu Celibidache (1912-1996)



Sergiu Celibidache s-a născut la Roman, în anul 1912 într-o familie de intelectuali. La 4 ani a început să cânte la pian și a studiat matematica, filosofia și muzica la Iași până când a plecat la București, apoi la Paris. Avea 24 de ani când a plecat la Berlin, unde a urmat cursurile Academiei de Muzică, iar în paralel a făcut studii de psihologie și metafizică. Abia după ce a încheiat toate studiile, la 33 de ani, a devenit dirijor, dar nu oriunde, ci direct la **Orchestra Filarmonică din Berlin**. A dirijat peste 400 de concerte acolo, făcându-se remarcat nu doar pentru talentul său, ci și pentru exigența sa artistică. A condus de-a lungul timpului orchestre renumite din Europa și America de Sud și, sub bagheta sa, **Filarmonica**

din München devine una dintre cele mai bune orchestre simfonice din lume.

Claudio Abbado (1933-2014)

Celebrul dirijor italian s-a născut la Milano. A fost inițiat în muzică de către tatăl său, violonist și profesor la Conservatorul Giuseppe Verdi, din Milano.

A studiat apoi pianul, compoziția și dirijatul la Conservatorul din Milano, completându-și cunoștințele de dirijor la Academia de Muzică din Viena, la recomandarea lui **Zubin Mehta**.

A debutat la 25 de ani, la Trieste. În 1963, a câștigat **Premiul Dimitri Mitropoulos** pentru dirijori, ceea ce i-a permis să lucreze timp de cinci luni cu **Filarmonica din New York** ca dirijor asistent al lui **Leonard Bernstein**, fapt care i-a adus numeroase propuneri de a conduce orchestre din diverse orașe italiene. A dirijat, printre multe altele, orchestra **La Scala din Milano**, Filarmonica din New York, pe cea din Viena și Berlin, dar și **Orchestra Simfonică din Londra**.



Zubin Mehta (n. 1936)



Zubin Mehta s-a născut în 1936 la Bombay și a primit prima sa educație muzicală sub îndrumarea tatălui său, **Mehli Mehta**, care a fost un violonist renumit și fondatorul **Orchestrai Simfonice din Bombay**. După o scurtă perioadă de studii pre-medicale în Bombay, a plecat la Viena în 1954, unde s-a înscris în programul de dirijat al lui **Hans Swarowsky** la **Akademie für Musik**. Zubin Mehta a câștigat concursul internațional de dirijat de la Liverpool în 1958 și a fost, de asemenea, laureat al **Academiei de vară de la Tanglewood**. Până în 1961 dirijase deja **Orchestrale Filarmonice din Viena, Berlin și Israel**.

Zubin Mehta a fost director muzical al **Orchestrai Simfonice din Montreal** între 1961 și 1967 și a preluat, conducerea muzicală a **Filarmonicii din Los Angeles** în 1962, post pe care l-a păstrat până în 1978. În octombrie 2019 și-a sărbătorit despărțirea de **Orchestra Filarmonicii din Israel**, (IPO) pe care a condus-o timp de 50 de ani. Cu această ocazie a fost numit Director Muzical Emerit al IPO. În anul 1978 a preluat postul de director muzical al **Filarmonicii din New**

York, începând un mandat de 13 ani, cel mai lung din istoria orchestrei. Din 1985 până în 2017 a fost dirijor șef al *Orchestrei del Maggio Musicale Fiorentino* din Florența.

Zubin Mehta și-a făcut debutul ca dirijor de operă cu Tosca la Montreal în 1963. De atunci, a dirijat la Metropolitan Opera New York, Opera de Stat din Viena, Opera Regală, Covent Garden, La Scala Milano și la teatrele de operă din Chicago și Florența, precum și la Festivalul de la Salzburg. Între 1998 și 2006 a fost director muzical al Operei Bavareze de Stat din München. În octombrie 2006 a inaugurat *Palau de les Arts Reina Sofia* din Valencia și a fost președintele *Festivalului anual del Mediterrani* din Valencia până în iunie 2014, unde a dirijat celebrul ciclu *Inelul Nibelungilor* de **Richard Wagner** cu *La Fura del Baus* în coproducție cu Opera din Florența. Alte cicluri ale *Inelului* au fost încheiate la Opera din Chicago și la Opera de Stat din Bavaria.

Zubin Mehta este cetățean de onoare atât al Florenței, cât și al Tel Avivului și a fost numit membru de onoare al Operei de Stat din Viena în 1997, al Operei de Stat Bavareze în 2006 și al *Gesellschaft der Musikfreunde* Wien în 2007. Titlul de *Dirijor de onoare* i-a fost acordat de următoarele orchestre: Orchestra Filarmonicii din Viena (2001), Orchestra Filarmonicii din München (2004), Filarmonica din Los Angeles (2006), Teatro del Maggio Musicale Fiorentino (2006), Staatskapelle Berlin (2014) și Orchestra de Stat din Bavaria (2006), cu care a concertat la Srinagar, Kashmir, în septembrie 2013. În 2016, Teatro di San Carlo din Napoli l-a numit pe Zubin Mehta director muzical onorific, iar Orchestra Filarmonicii din Israel și Filarmonica din Los Angeles l-au onorat în 2019 în calitate de dirijor emerit. În februarie 2019, Filarmonica din Berlin l-a numit dirijor onorific. O onoare deosebită i-a fost făcută în 2022, când noua sală de concerte a Teatro del Maggio Musicale din Florența a fost numită pe numele lui.

Notă - *La Fura dels Baus* este o trupă de teatru spaniolă fondată în 1979 în Moià, Barcelona (Spania), cunoscută pentru teatrul său urban, folosirea unor decoruri neobișnuite și estomparea granițelor dintre public și actori.



Leonard Bernstein:

Există doar muzică bună și muzică rea

Cristina Enescu Aky (1)



Compozitor celebru și dirijor electrizant, cel care a scris partitura celebrului musical *West Side Story* (1957), activist pentru cauze sociale și politice, scriitor, profesor, timp de mulți ani urmărit de FBI, creator al primului și celui mai faimos program de televiziune american dedicat muzicii clasice. **Leonard Bernstein** (1918-1990) a fost și rămâne una din figurile uriașe ale muzicii secolului XX, și un prezentator delicios în concertele sau emisiunile sale TV. A fost primul dirijor american ce a cunoscut celebritatea internațională – după un spectacol cu *Medeea* a lui **Cherubini** (cu **Maria Callas** în rolul titular) la Scala din Milano (fiind de asemenea primul dirijor american la acest prestigios teatru).

(1) **Cristina Enescu Aky** este jurnalist cultural, copywriter, traducătoare și un pasionat cronicar de teatru, operă, circ contemporan și alte arte performative – marcată de frumusețea și energia bună cu care încearcă să vă molipsească și pe dumneavoastră.

Iar înregistrările sale cu New York Philharmonic sunt de referință și astăzi, iar dirijorii care au studiat cu el dau mărturie despre talentul și personalitatea sa ieșite din comun. Una dintre cele mai importante moșteniri ale sale este faptul că a revitalizat figura compozitorului-interpret. Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt fuseseră doar câțiva compozitori-interpreti celebri din istoria muzicii – model întrerupt abia spre finalul secolului 19, când figuri precum Brahms și Wagner creaseră imaginea compozitorului rupt de lume care nu se implică și în crearea efectivă a muzicii.

Nu vreau să-mi petrec viața ca Toscanini, studiind iar și iar aceleași 50 de lucrări. M-ar plictisi de moarte. Vreau să dirijez, vreau să cânt la pian, vreau să scriu pentru Hollywood, vreau să compun muzică simfonică. Vreau să mă străduiesc permanent să fiu un muzician în sensul deplin al acestui cuvânt minunat. De asemenea vreau să predau și să scriu cărți și poezie. Și cred că le pot face pe toate într-un mod corect.

Ca dirijor sau compozitor, atitudinea lui față de muzică a fost una de dragoste nețărmurată:

Viața fără muzică e de neconceput. Muzica fără viață e doar academică. (...) În interpretarea muzicii pot face lucruri care, dacă le-aș face pe stradă, m-ar face să ajung la închisoare. Pot să scap de tot felul de tensiuni și ostilități. Până ajung la sfârșitul Simfoniei a 5-a a lui Beethoven, sunt un om nou.

Iar pasiunea lui era contagioasă, nu doar pentru muzicieni ci și pentru public, care l-a iubit ca pe un adevărat erou pentru modul unic în care a popularizat muzica clasică. O întreagă generație de americani a fost atrasă spre marea muzică prin emisiunile sale televizate. Iar concertele sale erau pur și simplu electrizante.

A fost controversat din cap până-n picioare: muzica lui, orientarea sexuală (homosexualitatea nu era chiar o caracteristică dezirabilă a dirijorilor angajați de marile orchestre), viziunile politice, felul său deschis de tip *ce-i în gușă și-n căpușă*, energia sa inepuizabilă. Totuși a fost unul

dintre cei mai solicitați dirijori din lume, influențând numeroși dirijori și muzicieni.

Ca exemplu pentru temperamentul său a rămas celebru episodul când a dirijat *Concertul pentru pian nr.1* de Brahms și s-a certat la repetiții cu (de asemenea extrem de celebrul și căposul) pianist **Glenn Gould**, care voia un tempo mai lent. Înainte de a începe concertul, Bernstein s-a adresat publicului:

Să nu vă speriați. Domnul Gould este aici. La un concert, cine este șeful, solistul sau dirijorul ? Răspunsul este, desigur, uneori unul iar alteori celălalt, în funcție de persoanele implicate.

Evident că a fost criticat ulterior, pentru că Gould nici nu prea avusese drept la replică în acea situație... Bernstein a fost și una dintre primele mari vedete ale muzicii clasice care au cucerit televiziunea. În 1958 el a dirijat primul concert televizat cu *The Young People's Concerts*, eveniment care a devenit apoi o serie de emisiuni TV în cadrul căruia el a dirijat nu mai puțin de 53 de concerte. Deși nu a susținut niciodată un concert solo de pian, a fost considerat un pianist remarcabil, care a cântat la pian și a dirijat simultan numeroase concerte.

Nu mă interesează ca o orchestră să sune ca ea însăși. Vreau să sune cum voia compozitorul pe care îl interpretează.



Avea un foarte abil simț teatral atât în compoziții cât și în concertele pe care le dirija. Energia sa fabuloasă, molipsitoare, era capabilă să anime orchestra și publicul deopotrivă. Putea fi liric, bombastic, ironic, de-a dreptul intim în dialogurile sale cu publicul, și nu se temea de excese emoționale sau expresive.

La fel de pasionat a fost și ca activist, susținând printre altele cauza drepturilor civile pentru afro-americani. Celebritatea l-a găsit peste noapte, aproape la propriu: după ce a fost numit pe neașteptate dirijor asistent al New York Philharmonic (a fost cel mai tânăr dirijor din istoria orchestrei), la scurt timp i s-a cerut de azi pe mâine să îl înlocuiască la **Carnegie Hall** pe dirijorul principal la un concert live, pe postul național de radio, cu program foarte dificil. A fost un succes răsunător, iar a doua zi tânărul dirijor de doar 25 de ani era pe prima pagină a New York Times și pe buzele tuturor.

A fost căsătorit cu actrița braziliană **Felicia Cohn Montealegre**. Inițial au fost logodiți, apoi s-au despărțit iar ea a început o relație de mai mulți ani cu un actor de la Hollywood, apoi ea și Bernstein s-au regăsit și s-au și căsătorit. Au fost multe zvonuri cum că această căsătorie ar fi fost doar un paravan pentru homosexualitatea sa, într-o vreme în care board-urile orchestrelor erau extrem de conservatoare iar Bernstein avea evident o reputație de apărat. Cert e că cei doi au avut 3 copii împreună și că a fost căldură și iubire în acea relație până la decesul ei, de cancer, în 1978. Cu doi ani înainte, Bernstein a vorbit public despre bisexualitatea sa, și-a părăsit soția și s-a mutat cu iubitul său. După diagnosticul oncologic al Feliciei, însă, a revenit lângă ea și a îngrijit-o până la sfârșit. O prietenă apropiată scria despre el:

Avea nevoie de bărbați din punct de vedere sexual și de femei din punct de vedere emoțional.

A fost în vizorul FBI-ului timp de peste 20 de ani, în 1949 fiind trecut pe lista neagră drept „comunist”, iar muzica lui a fost interzisă de la TV și din filme. În 1953, când muzicianul a făcut cerere pentru înnoirea

pașaportului, a aflat că FBI-ul avea de mulți ani un dosar generos despre toate ieșirile sale publice, iar pentru a i se elibera pașaportul i s-a cerut să își clarifice adeziunile politice într-o declarație oficială (anume să spună că nu e comunist). A fost reabilitat complet, apoi angajat de **Warner Bros** pentru muzică de film, iar în 1957 a devenit director muzical al *New York Philharmonic*.

Louis (și-a schimbat ulterior numele în Leonard) s-a născut pe 25 august 1918 ca fiu al unor imigranți evrei din Rusia. Inițial tatăl a ignorat complet aplecarea spre muzică a fiului, pe care l-a îndrumat spre o carieră în afaceri. Problema a fost că o mătușă a depozitat pentru o vreme un pian în casa familiei Bernstein, iar Leonard nu l-a mai părăsit. În adolescență a *înnebunit* cu muzica, compunea și cânta la o misiune radio și a devenit tot mai verat în improvizații de muzică clasică dar și pop – o manifestare timpurie a eclectismului ce l-a caracterizat (ulterior dublat și de o cultură muzicală solidă). Apoi a studiat la Harvard și și-a consolidat reputația ca un foarte talentat interpret de partituri la prima vedere.

În evoluția sa ulterioară, un rol interesant l-a jucat sinagoga pe care o frecventa de mic. Acolo el a descoperit frumusețea muzicii de orgă și a unui cor mixt – lucruri neobișnuite pentru sinagogile conservatoare ale vremii.

În discursul de acceptare a Grammy-ului pentru întreaga activitate (1985), Bernstein spunea: *Sunt foarte fericit astă seară pentru muzică. Și voi fi și mai fericit și chiar în extaz dacă această seară poate fi un pas spre mariajul final între toate tipurile de muzică, pentru că sunt toate una. Există doar muzică bună și muzică proastă.*

La 19 ani s-a îndrăgostit iremediabil de dirijat dar și de **George Gershwin**, la care a admirat enorm capacitatea de a transcende granițele culturale și muzicale – caracteristică pe care avea să și-o aproprieze și el. O altă influență majoră a fost **Aaron Copland**, cel mai influent compozitor al generației sale, care a compus muzici infuzate

cu tradiții folclorice și de jazz. Bernstein i-a fost prieten apropiat *decanului compozitorilor americani* și i-a înregistrat toate lucrările simfonice.

A fost și un narator talentat și premiat: a primit un *Grammy* în 1961 la categoria *Cel mai bun documentar*. (*Best Documentary or Spoken Word Recording*).



A scris și cărți despre muzică și a conferențiat despre poezie la Universitatea Harvard.

West Side Story este cea mai celebră compoziție a sa. Povestea (inspirată din *Romeo și Julieta*) prezintă rivalitatea dintre două bande din New York-ul anilor 1950 (*the Jets și the Sharks*). Versiunea cinematografică din 1961 a câștigat 10 premii Oscar. Bernstein a încasat mai mult de pe urma acestei lucrări decât din toate celelalte compoziții ale sale laolaltă.

În 1949 a dirijat premiera americană a capodoperei lui **Benjamin Britten**, *Peter Grimes*. În anii 1970 și 1980, Bernstein s-a bucurat de o celebritate internațională de cel mai înalt nivel, dirijând și înregistrând mult dar compunând mai puțin.

Pe 25 decembrie 1989 a dirijat răsunătorul concert cu *Simfonia a 9-a* a lui Beethoven la Berlin pentru

a sărbători căderea Zidului.

Ultimul său mare proiect muzical a avut loc în Japonia, la *Sapporo*, unde a fost directorul muzical al *Pacific Music Festival*.

Acolo, 123 de tineri muzicieni din toată lumea au studiat alături de maestru. Era tot în Japonia, într-un turneu cu *London Symphony Orchestra*, când s-a îmbolnăvit grav și a revenit la New York. A murit 3 luni mai târziu, pe 9 octombrie 1990, la doar 5 zile după ce își anunțase retragerea ca dirijor.



Fenomenalul Glenn Gould

Adrian Grauenfels



Glenn Herbert Gould (1932 - 1982) a fost pianist canadian, unul dintre cei mai cunoscuți și celebri pianiști ai secolului al XX-lea, renumit ca interpret al lucrărilor pentru claviatură ale lui Johann Sebastian Bach. Interpretarea lui Gould s-a distins printr-o remarcabilă competență tehnică și o capacitate de a articula textura contrapunctică a muzicii lui Bach.

Gould a respins cea mai mare parte a literaturii romantice, în favoarea lui Bach și Beethoven în principal, alături de unii compozitori post romantici și moderni. Alături de interesul său pentru lucrările semnate de Bach și Beethoven, Glenn Gould include în repertoriul său și piese de **Mozart, Haydn și Brahms.**

Compozitori pre-baroc precum **William Byrd** și **Orlando Gibbons**, dar și compozitori din secolul XX, ca **Paul Hindemith, Arnold Schönberg** sau **Richard Strauss** sunt prezenți în înregistrările sale. Gould era cunoscut pentru excentricitățile sale, de la interpretările sale neortodoxe până

la aspecte bizare ale stilului său de viață și ale comportamentului său. A încetat să mai dea concerte la vârsta de 31 de ani pentru a se dedica înregistrărilor de studio.

Gould a fost, de asemenea, scriitor, om de radio, compozitor și dirijor. A fost un colaborator prolific al revistelor muzicale, în care și-a expus părerea despre diferite teorii muzicale. Gould a spus adesea interviuatorilor că, *dacă nu ar fi fost pianist, ar fi fost scriitor*. El și-a expus critica și filosofia muzicii și a artei în prelegeri, discursuri, și în programe documentare la radio și televiziune realizate pentru CBC. Gould a participat la multe interviuri și a avut o predilecție pentru difuzarea lor în măsura în care acestea pot fi văzute ca fiind discuții spontane. Stilul de scriere al lui Gould era foarte articulat, uneori înflorit și retoric. Acest lucru este evident mai ales în încercările sale de umor și ironie. Critica a apreciat „arta conversațională” a lui Gould așa cum apare în producția sa prolifică scrisă: scrisul său a fost *în cel mai bun caz inegal, în cel mai rău caz îngrozitor*. Scrisul lui Gould este adesea afectat de *fraze lungi, întortocheate* și de o *falsă formalitate*, scrie criticul **Bazzana**.

(Sursa - https://wikicro.icu/wiki/Glenn_Gould)

A fost prezent în programe ale televiziunii și ale radioului; este autorul a trei documentare radiofonice de muzică concretă, intitulate *Trilogia Singurătații*, inspirate de zone izolate din Canada.

Interesul lui Gould pentru muzică și talentul său de pianist au fost evidente foarte devreme. Ambii săi părinți erau muzicieni, mama sa, în special, a încurajat dezvoltarea muzicală a copilului Gould. Florence Emma Gold, mama sa, în speranța ca el să devină un muzician de succes, l-a expus la muzică chiar în timpul sarcinii sale. Iar din frageda copilărie tot ea l-a învățat să cânte la pian.

În copilărie, se pare că fredona în loc să plângă și își mișca degetele ca și cum ar fi cântat acorduri, ceea ce l-a determinat pe medicul său să prezică faptul că "va fi fie medic,

fie pianist. A învățat să citească note muzicale înainte de-a putea citi cuvinte și s-a observat că, la vârsta de trei ani, avea o intonație perfectă. Atunci când i se prezenta un pian, s-a observat că tânărul Gould apăsa clape și asculta diminuarea lor lungă în intensitate, o practică despre care tatăl său Bert spunea că era diferită de cea a copiilor obișnuiți.

Interesul lui Gould pentru pian a fost paralel cu cel pentru compoziție. Cânta propriile piese mici pentru familie, prieteni și, uneori, pentru un public mai numeros - inclusiv, în 1938, la Biserica Prezbiteriană Emmanuel (la câteva străzi de casa familiei Gould). La vârsta de șase ani, a fost dus pentru prima dată să asculte concertul unui pianist celebru. Acest lucru l-a afectat profund. El a descris astfel experiența:

A fost Josef Hofmann. A fost, cred, ultimul său concert la Toronto și a fost o impresie uluitoare. Singurul lucru pe care mi-l amintesc cu adevărat este că, atunci când am fost adus acasă în mașină, eram în acea minunată semi-stare de veghe în care auzi tot felul de sunete incredibile trecându-ți prin minte. Toate erau sunete de orchestră, dar eu le cântam pe toate și, dintr-o dată, eram Hofmann. Eram fermecat.

La vârsta de 10 ani, a început să frecventeze Conservatorul Regal de Muzică din Toronto. A studiat teoria muzicală cu **Leo Smith**, orga cu **Frederick C. Silvester** și pianul cu **Alberto Guerrero**. Cam în aceeași perioadă, s-a accidentat la spate în urma unei căzături de pe o rampă pentru bărci pe malul lacului Simcoe. Acest incident este aproape sigur legat de scaunul cu înălțime reglabilă pe care tatăl său l-a confectionat la scurt timp după aceea. El a folosit acest faimos scaun pentru tot restul vieții în concertele și recitalurile sale. Scaunul a fost proiectat astfel încât Gould să poată sta foarte jos în fața pianului spre a folosi tastele claviaturii în mod inedit, apăsându-le de la nivelul dorit. Ideea tehnică aparține profesorului său de la Conservator, Alberto Guerrero.

Gould a dezvoltat o tehnică proprie care i-a permis să aleagă un tempo foarte rapid, păstrând în același timp - articularea și implicit claritatea fiecărui sunet. Poziția sa extrem de joasă i-a permis un control mai efektiv al claviaturii. Gould a înregistrat un repertoriu vast, care a inclus lucrări de înaltă virtuozitate, cum ar fi propriul său aranjament al piesei *La valse* de **Ravel** și transcripțiile lui **Liszt** ale Simfoniilor a V-a și a VI-a de **Beethoven**. Gould a lucrat de la o vârstă fragedă cu Guerrero la o tehnică cunoscută sub numele de *finger-tapping*: o metodă de antrenare a degetelor pentru a acționa mai independent de braț.

Gould a trecut examenul final al Conservatorului la pian la vârsta de 12 ani, obținând cele mai mari note dintre toți candidații, concomitent cu statutul de pianist profesionist (*sic!*). Un an mai târziu, a trecut examenele de teorie în scris, și a intrat în posesia diplomei de **Asociat al Conservatorului de Muzică din Toronto**.



Gould a fost copil minune și a fost descris la maturitate ca fenomen muzical. El a susținut că nu a exersat aproape niciodată la pian propriu-zis, preferând să studieze repertoriul citind partiturile, o altă tehnică pe care a învățat-o de la Guerrero. Este posibil să fi vorbit ironic despre exersarea sa, deoarece există dovezi că, ocazional, a exersat destul de mult,

uneori folosind propriile sale exerciții și tehnici. A declarat că nu înțelegea cerința altor pianiști de a-și întări continuu relația cu instrumentul prin exersarea mai multor ore pe zi. Gould părea capabil să exerseze mental, se știe că odată s-a pregătit pentru o înregistrare a lucrărilor pentru pian ale lui **Brahms** doar studiind partitura, fără să le cânte la pian, până cu câteva săptămâni înainte de concert. Gould putea cânta din memorie un repertoriu vast de muzică pentru pian, precum și o gamă largă de transcripții orchestrale și de operă. Putea *memora la vedere* și odată a provocat un prieten să numească orice piesă de muzică pe care nu o putea *cânta instantaneu din memorie*.

Pianul, spunea Gould, *nu este un instrument pentru care să am o mare dragoste ca atare... [dar] am cântat la el toată viața mea și este cel mai bun mijloc pe care îl am pentru a-mi exprima ideile*.

În cazul lui **Bach**, Gould a precizat: *Am reglat sunetul la unele dintre instrumentele la care cânt - și pianul pe care îl folosesc pentru toate înregistrările este acum astfel reglat - astfel încât să aibă un sunet mai puțin profund decât la cele standard. Ideea este să ai un mecanism care seamănă mai degrabă cu un automobil fără servodirecție: tu ești în control și nu el; nu el te conduce pe tine, ci tu îl conduci pe el. Acesta este secretul pentru a putea cânta Bach la pian. Trebuie să ai acea iminență a răspunsului, acel control asupra definițiilor subtile ale lucrurilor...*

În adolescență, Gould a fost influențat în mod semnificativ de înregistrările lucrărilor de Bach de către **Arthur Schnabel**, de **Rosalyn Tureck** și de dirijorul **Leopold Stokowski**. Era cunoscut pentru faptul că avea o imaginație vie. Ascultătorii îi considerau interpretările ca variind de la strălucit de creative până la excentrice.

La pian avea o mare claritate și erudiție, în special în pasajele contrapunctice, alături de un control extraordinar. Gould credea că pianul este *un instrument contrapunctic*, iar întreaga sa abordare a muzicii era, de fapt, centrată pe Baroc.

Gould avea o aversiune pronunțată față de ceea ce el numea abordări *hedoniste* ale repertoriului de pian, ale interpretării și ale muzicii în general. Pentru Gould, *hedonismul* în muzică denotă o teatralitate superficială, un lucru la care, în opinia sa, Mozart, de exemplu, a devenit din ce în ce mai susceptibil în cariera sa.

El a asociat această derivă spre hedonism cu apariția unui cult al spectacolului și al virtuozității gratuite în sălile de concert în secolul al XIX-lea și la începutul secolului XX.

A considerat că instituția concertului public a degenerat în *sportul sângeros* cu care a luptat și pe care l-a respins în cele din urmă.

Despre artă

Perspectiva lui Glenn Gould asupra artei este adesea rezumată de acest citat din 1962:

Justificarea artei este combustia internă pe care o aprinde în inimile oamenilor și nu manifestările sale superficiale, exteriorizate, publice. Scopul artei nu este eliberarea unei porții momentane de adrenalină, ci este, mai degrabă, construirea treptată, pe tot parcursul vieții, a unei stări de uimire și seninătate.

Gould s-a autointitulat în repetate rânduri *ultimul puritan*, o referire la romanul cu același nume din 1935 al filosofului **George Santayana**. Punând în balanță această afirmație cu stilul de viață extrem de individualist și viziunea artistică a lui Gould, se ajunge la o aparentă contradicție. El a fost progresist în multe privințe, promulgând compozitorii atonali de la începutul secolului XX și anticipând, prin implicarea sa profundă în procesul de înregistrare, schimbările vaste pe care tehnologia le va avea asupra producției și distribuției muzicale.

Mark Kingwell (1) rezumă paradoxul astfel:

Gould, niciodată rezolvat de el, nici de biografii săi, în felul următor:

A fost progresist și anti-progresist în același timp și, de asemenea, a fost în același timp atât un critic al Zeitgeist-ului, cât și cea mai interesantă expresie a acestuia. A fost, de fapt, blocat pe un cap de pod al propriei sale gândiri între trecut și viitor. Faptul că nu a fost capabil, de unul singur, să creeze o punte între ele nu este nici surprinzător, nici, dezamăgitor. Ar trebui să vedem acest eșec, mai degrabă, ca pe un aspect al geniului său. A fost și nu a fost, în același timp, un om al timpului său.

(1) **Mark Gerald Kingwell** (născut 1963) este profesor canadian de filozofie și președinte asociat la Departamentul de filozofie al Universității din Toronto. Kingwell este membru al Colegiului Trinity specializat în teorii ale politicii și culturii.



Înregistrări

Pentru perfecționism, Gould a preferat controlul și intimitatea oferite de studioul de înregistrări. Nu-i plăcea sala de concerte, pe care o compara cu o arenă sportivă competitivă. A susținut ultimul său concert public în 1964, iar după aceea și-a dedicat cariera studioului, înregistrând lucrări ale compozitorilor preferați alături de mai multe documentare radiofonice.

A fost atras de aspectele tehnice ale înregistrării și a considerat că manipularea benzii magnetice este o altă fațetă a procesului creativ. Deși producătorii din studioul de înregistrări al lui Gould au mărturisit că *avea nevoie de editare mai puțin decât majoritatea interpreților*, a folosit acest procedeu pentru a-și oferi un control artistic total asupra procesului de înregistrare. El a povestit despre înregistrarea sa a fugii în la minor din *Cartea întâia a Clavecinului bine temperat* de **Bach** și despre cum a fost îmbinată din două înregistrări separate, cu reprizele fugii într-una și episoadele ei din alta. Gould l-a venerat pe Bach, afirmând că a fost *în primul și ultimul rând un arhitect, un constructor de sunet, iar ceea ce îl face atât de valoros pentru noi este faptul că a fost, fără îndoială, cel mai mare arhitect de sunet care a trăit vreodată*.

Gould a înregistrat majoritatea lucrărilor pentru claviatură ale lui Bach, inclusiv ambele volume ale *Clavecinului bine temperat* și *Partitele, Suitele franceze, Suitele englezești, Invențiile la două și la trei voci, Concertele pentru claviatură* și o serie de *toccate*. Pentru singura sa înregistrare la orgă, a cântat o parte din *Arta fugii*, disc care a fost lansat în anul 1982. Gould a înregistrat toate cele cinci *Concerte pentru pian* ale lui **Beethoven**, *23 din cele 32 de Sonate pentru pian*, numeroase *bagatele* și *variațiuni*. Gould a fost primul pianist care a înregistrat toate transcripțiile simfoniilor lui **Beethoven** pentru pian de către **Liszt**.



Compozitor și dirijor

În adolescență, Gould a scris muzică de cameră și lucrări pentru pian în stilul celei de-a doua școli vieneze. Printre lucrările semnificative se numără un *Cvartet de coarde*, pe care l-a terminat la vârsta de 20 de ani, alături de cadențele sale pentru *Concertul pentru pian nr. 1* de **Beethoven**. Printre lucrările ulterioare se numără *Madrigalul Lieberson* (sopran, alt, tenor, bas), și *So You Want to Write a Fugue?* (sopran, alto, tenor și bas, cu acompaniament de pian sau cvartet de coarde). *Cvartetul său de coarde* (op. 1) a fost primit cu reacții mixte: *Christian Science Monitor* și *Saturday Review* au fost destul de laudative, în timp ce *Montreal Star* mai puțin. Există puține comentarii critice despre compozițiile lui Gould din simplul motiv că sunt puține; nu a reușit niciodată să depășească Opus 1 și a lăsat o serie de lucrări neterminate. El și-a atribuit eșecul de compozitor lipsei unei *voci personale*.

Spre sfârșitul vieții, Gould a început să dirijeze. Anterior, dirijase *Concertul Brandenburgic nr. 5* de **Bach** și cantata *Widerstehe doch der Sünde* (cu el la harpsicord) și *Simfonia nr. 2* de **Mahler** (secțiunea *Urlicht*) în anii 1960. Ultima sa înregistrare în calitate de dirijor a fost cea a *Idilei Siegfried* de **Wagner** în partitura originală de muzică de cameră. Intenționa să-și petreacă ultimii ani dirijând, scriind despre muzică și compunând.

*Gould and Leonard Bernstein:
Bach's Keyboard Concerto No. 1 (I) in D minor*

*Bernstein explică cu enorm șarm (în engleză) secretele concertului I de Bach, interpretat de Glenn Gould. New York Philharmonic Orchestra
Conductor: Leonard Bernstein
Pian: Glenn Gould (28 de ani)*



Pentru comparație, același concert
într-un tempo mult mai rapid:

Polina Osetinskaya, Anton Gakkel



Despre muzică

Amalia Achard

"Muzica începe acolo unde se termină –cuvintele"

Dintre toate cele șapte arte (arhitectură, sculptură, arte vizuale, muzică, literatură, artă scenică și cinema), muzica este cea mai răspândită și cea mai de succes în rândul maselor largi.

Oricât de numeroși ar fi simpatizanții celorlalte arte, numărul lor rămâne limitat prin comparație cu cel al iubitorilor de muzică. Aceasta se explică prin accesibilitatea ei, prin faptul că nu implică, de exemplu, efortul lecturii, sau al interpretării - cum poate fi cazul în pictură, dar poate mai ales prin numărul impresionant de genuri și stiluri; practic, nu-i om pe lume să nu-și găsească muzică pe gustul său. Ea a evoluat odată cu noi, s-a adaptat noilor exigențe, însă e-adevărat că și crearea sa este, putem spune, la îndemâna oricui (și nu mă refer neapărat la piese de succes, ci la capacitatea fiecăruia de a inventa o melodie). Folclor, clasic, jazz, rock, pop, rap și câte și mai câte, fiecare grup de indivizi și-a cântat, *pe limba lui*, stările sufletești.

Până la invenția tipografiei, în secolul al XV-lea, chiar poezia se cânta, la curțile regale. Și mai recent, în Franța, (dar exemplele pot fi nenumărate peste tot în lume), renumiți textieri, poeți de mare calibru precum **Georges Brassens**, **Jacques Brel** sau **Léo Ferré**, s-au folosit de muzică pentru a-și împărtăși versurile unui public cât mai larg. Dor, durere, doliu, bucurie, iubire, furie, toate trec prin muzică - cu sau fără



cuvinte. Cine nu s-a surprins fredonând, inconștient, un cântec sau o arie, în timp ce era concentrat pe ocupația lui de moment? Ați constatat că mai întotdeauna acea melodie concordă cu starea voastră sufletească?

Fără să ne-o putem explica, fiecare emoție, chiar și cea negativă, se vrea amplificată de muzica adecvată : îndrăgostiți și fericiți, ascultăm muzică veselă, ritmată ; nostalgici ai unor vremuri apuse, ascultăm muzica acelor vremuri; triști și îndurerăți, ascultăm muzică *de jale*. Cu atât mai frumoasă ni se pare o melodie cu cât ea ne vorbește, și când printre sunete vedem cu ochii minții imagini dragi, imagini cunoscute.

De unde această nevoie de intensificare a sentimentelor pe care le încearcă sufletul? Psihologi și alți specialiști o explică de-a lungul și de-a latul omenirii. Cert este că nu ne putem lipsi: *Muzica dă suflet inimilor noastre și aripi gândului*, spunea **Platon**, iar **Verlaine** afirma: *Muzica înainte de toate !*

Un fenomen pe care nu-l putem ignora și oricâte s-ar spune, tot rămân multe de spus, oricât l-am înțelege, tot rămân întrebări fără răspuns, oricât de puțină atenție i-am acorda, ea tot rămâne *a doua limbă secundară obligatorie care-ar trebui să fie predată în toate școlile*. (**Paul Carvel**).

Vechi de când lumea, mă întreb dacă nu cumva cântul a fost prima formă de comunicare până să-și imagineze omul vorbirea. Și dacă vorbire nu era, n-ar fi fost muzica limba noastră ? Uitați-vă la copiii mici pe care-i adormim cu nelipsitul cântec de leagăn, pe care-i jucăm pe genunchi cântându-le o povestioară, dar și crescuți astăzi în prezența permanentă a radioului, a televizorului, a internetului; nu îngână ei o lălăială nostimă și dulce auzului de părinte pe când încă n-au izbutit pronunțarea distinctă a primelor cuvinte? Este una dintre numeroasele dovezi în favoarea capacității de comunicare a muzicii, a forței sale de supunere și dominare a minții și a corpului omenesc prin sunetul și ritmul melodios atât de necesare vieții însăși.

Și pentru că vorbeam de copii, mă voi opri preț de câteva rânduri asupra efectului extrem de benefic pe care-l are muzica asupra lor: în primul rând și cel mai important, când îi cântăm, sau când dansăm cu un copil, se crează între noi un atașament, îi transmitem iubire și afecțiune. De asemenea, muzica ameliorează capacitatea copilului de-a învăța. Prin activități muzicale care-i stimulează diverse zone ale creierului, copilul își antrenează memoria, atenția, organizarea gândurilor și capacitatea de a-și controla unele comportamente.

Cuvintele pe care copilul le aude în cântece sau povestioare puse pe note îi dezvoltă limbajul îmbogățindu-i vocabularul. Obişnuindu-l de mic, el va înțelege încetul cu încetul că din silabe și din sunete se pot forma cuvinte, iar aceasta îi va fi de ajutor mai târziu, când va învăța să scrie și să citească. Tot muzica favorizează și creativitatea. Atunci când descoperă un instrument sau mișcările amuzante ale dansului, imaginația copilului se dezvoltă și va fi tentat să inventeze, să compună cântece cu propriile lui cuvinte, sau chiar gesturi și pași de dans care îi vor însoți cântecul. Muzica permite copilului să-și descopere corpul, să și-l cunoască mai bine.

Dansând, sărind, bătând din palme sau ținând ritmul cu bătaia de picior, micuțul își exersează abilitățile motorice, cum ar fi coordonarea mișcărilor.

Evident, prin muzică el își dezvoltă simțul muzical. Puneți-l în contact cu diverse stiluri (pop, rock, country, jazz, clasic, folclor) și astfel copilul va învăța sensurile muzicale și își va cultiva propriile sale gusturi. Un alt avantaj este că ea poate fi o bună ocazie de socializare. Cântecul, dansul și jocurile muzicale vor amplifica abilitățile lui sociale: va învăța să coopereze, să-și împrumute instrumentul muzical, să respecte niște reguli și să-și aștepte rândul. Să nu mai spunem că muzica de diverse culturi deschide orizonturile copilului ajutându-l să descopere lumea.

Mai amintesc un ultim, dar la fel de important beneficiu al muzicii: ea favorizează producerea de hormoni

asociați plăcerii, acelui *bien-être*, cum îl numesc francezii, cât și a încrederii.

Muzica are un efect calmant care-i ajută pe copii să-și controleze emoțiile. Încercați, atunci când îl doare ceva, să-i cântați cântecelul preferat. El se va gândi mai puțin la durere, iar atenția i se va îndrepta spre ceva pozitiv. În urma unui studiu realizat de Universitatea Montreal pe un grup de copii (bebeluși) sănătoși, s-a constatat că aceștia rămân calmi și cuminți o perioadă de timp de două ori mai lungă dacă cineva le cântă, decât dacă le vorbește. Inutil să specific că și adulții se pot bucura de aceleași privilegii.



S-a spus că muzica ar fi tăcere. Afirmatia poate interpela dacă n-o interpretăm în sensul bun: a se înțelege, nu tăcere în ansamblu, ci numai tăcerea vorbei, căci adesea muzica își este suficientă sieși când are de comunicat un mesaj, ea fiind nu doar o combinație de note și de ritmuri care provoacă emoții, dar și o formă de limbaj capabil să transmită sens. De studiul acestei laturi se ocupă o disciplină aparte numită semantica muzicală.

Solfegiul și armonia fiind considerate sintaxa muzicii, semantica se concentrează pe informațiile ne-muzicale pe care le vehiculează aceasta.

Cu ajutorul compozitorului **Arthur Bonetto**, lingvistul **Philippe Schlenker** face o experiență utilizând o metodă bine cunoscută în lingvistică și în psihologia experimentală: analiza perechilor adiacente în calitatea lor de secvențe minimale. Mai exact, au adus o ușoară modificare unei surse sonore pe care apoi au comparat-o cu varianta obținută. În acest scop ei au luat drept "cobai" *Carnavalul Animalelor* de **Camille Saint-Saëns** în care fiecare mișcare muzicală este asociată unui animal.

În această operă nicio voce n-are drept sursă reală un cangur sau o lebădă, dar muzica evocă aceste creaturi grație audiției extramuzicale.

Frecvențele joase sunt de obicei produse de instrumente masive, astfel că, pentru evocarea elefantului menționat în titlul mișcării compozitorul folosește sunetul grav al contrabasului.

Schlenker și Bonetto au modificat câteva acorduri din mișcarea elefantului, respectând în același timp regulile armoniei. Rezultatul a fost că, după ce au urcat cu trei octave, vocea contrabasului nu mai sugera deloc un pachiderm. Avem aici un argument în plus care certifică o comunicare între muzică și creierul uman.

Chiar ignorând titlurile unor piese, nu auzim noi ciocârlia în naiul lui **Gheorghe Zamfir**? Iar *Valsul* vienez al

lui **Strauss**, nu ne duce el cu gândul la saloanele ticsite de invitați, dansând valsul în ținute de epocă ?

Rumanian folk dances al lui **Bartók**, nu ne sugerează horele și alte dansuri românești? Și dacă în această comunicare nu stă sensul însuși, ce altceva ar putea fi ?

Să ne imaginăm filmul fără muzică, sălile de spectacol fără muzică, poezia fără muzică, publicitatea fără muzică, viața fără muzică...Mai bine nu! Chiar și numai imaginând, o astfel de perspectivă capătă dimensiuni catastrofale. Avem muzica! Și vom avea cât va fi omenire, căci este parte din noi, unul din stâlpii esențiali ai sufletului nostru!

Muzica și poezia sunt surori, iar dacă am început cu citatul unui muzician, ar fi echilibrat să închei cu cel al unui poet:

*Muzica este un răspuns căruia nu i s-a pus
nicio întrebare.*

(Nichita Stănescu)

*Desen:
Baruch
Elron*



Audiții recomandate

Recomandăm audiția câtorva piese care ne arată granițele artei în mileniul al III-lea.



1 - Klaus Schulze - The Cello

Muzica spațială, electronică, vibrațională, de meditație și ambientală. Klaus Schulze este un geniu. Singur instrument folosit este violoncelul, restul este muzică electronică.

2 - Dhafer Youssef - Live Concert

Dhafer Youssef, oud Vocal
Tigran Hamasyan, Piano
Chris Jennings, Bass
Mark Guiliana, Drums



*Dhafer bin Youssef - născut la 19 noiembrie 1967
Teboulba, Tunisia Genuri: Etno jazz, world fusion, sufi, qawwali,
jazz fusion, new-age, jazztronică - compune și cântă la Oud, voce.*

3- Bugge Wesseltoft, Dhafer Youssef, Erik Truffaz - live a

Vienne 2004 - Bugge Wesseltoft – keyboards

Dhafer Youssef - vocals, oud, percussion

Jonas Lonna - DJ

Ole Morten Vaagan - bass

Andreas Bye - drums

Rikard Gensollen - percussion

Erik Truffaz - trumpet



4 - Historic performance with pianist Ludovico Einaudi on the Arctic Ocean



5- Maguelone Festival 2012 **Jordi Savall**
and Hespèrion XXI - Lachrimae
Caravaggio - Musical Europe in the Time
of Caravaggio



*Jordi Savall - viola da gamba Ferran Savall - voice Philippe
Pierlot - viola da gamba Sergi Casademunt - viola da gamba
Lorenz Dufschmidt - viola da gamba Xavier Puertas - violone
Xavier Diaz-Latorre - lute, theorbo & guitar Perdo Estevan –
percussions*

6 - **Yo-Yo Ma** - Bach:
Cello Suite No. 1 in G Major, Prélude



7 – Unicul **Glenn Gould**
Extracts from "The art of Piano"
documentary show Glenn Gould playing
J.S. Bach's Partita #2



8 – **Astor Piazzola**
Otoño porteño
Isabelle van Keulen Ensemble



CUPRINS

Nota Editorului.....	3
Muzica Egiptului antic.....	5
Teatrul și muzica la Greci	7
Mod de folosire	13
Acustică - Puțină fizică	14
Maieștrii din Cremona – Italia	31
Alți lutieri din Cremona.....	34
Un virtuoz al viorii.....	38
Muzica Islamului	41
Instrumente muzicale din Africa și Asia.....	46
India	50
Instrumente din Balcani	53
Etapale istoriei muzicii	54
Proprietățile sunetului în corelație cu etapele stilistice ale muzicii.....	55
Perioada medievală	61
Muzica Medievală (sec V-XIV).....	66
Menestrelii - Muzica stradală.....	71
Guillaume de Machaut.....	78
Perioada Renașterii	82
Spania.....	85
Claudio Monteverdi	101
Muzica pe timpul lui Shakespeare	114

Secolele XVI – XVIII-lea	128
Perioada Barocului.....	132
Antonio Vivaldi	135
Johann Sebastian Bach.....	140
Perioada Clasică.....	145
Secolul al XIX- lea.....	148
Romantism	152
Muzica programatică	152
Frédéric François Chopin.....	154
Opera, o artă în sine	156
Giacomo Puccini.....	160
Impresionism.....	167
Erik Satie.....	170
Scene culturale în secolul XIX	177
Secolul XX.....	180
Genuri muzicale	184
Mari Compozitori.....	200
Hector Berlioz.....	200
Maurice Ravel.....	209
Pavană pentru o infanță moartă.....	217
Gustav Mahler.....	218
Muzica secolului XX	225
Igor Stravinski.....	225
Aaron Copland	232

Dmitri Șostakovici	236
Fenomenalul Bertold Brecht	239
Nostalgia Muzicii Vechi	255
Christina Pluhar	256
Ansamblul Accordone	260
Marco Beasley- tenor	260
Jordi Savall.....	262
Collegium Musicum.....	264
Orchestra Les Dissonances	268
Istanpitta.....	269
Inovator: John Zorn.....	271
Osvaldo Noé Golijov	274
Muzica nedeterminată.....	287
John Cage.....	287
Cum cele șapte culori... sau periplul unei piese muzicale ..	290
Un continuum identitar	295
Gabriele D'Annunzio	302
De ce îmi lipsește Leonard Cohen	306
Mari Dirijori.....	312
Leonard Bernstein:.....	323
Fenomenalul Glenn Gould.....	330
Despre muzică.....	340
Audiții recomandate.....	346



Editura SAGA

