

ISTORIA MUZICII EUROPENE
ANUL II
SECOLUL XIX

CURSUL 1

SECOLUL AL 19-LEA, ROMANTISMUL - PRIVIRE GENERALĂ (I)

Secolul al 19-lea, cunoscut din perspectiva istoriei muzicii și sub denumirea de *Romantism*, aduce în prim plan o schimbare a dominantelor spirituale: **argumentul artistic**, valabil în judecarea operei clasice, se retrage acum în favoarea **argumentului filosofic**. Cu alte cuvinte, pășind granița secolului al 19-lea, arta sunetelor redevine sensibilă la criterii justificatoare exterioare (eteronome). Acestea nu mai țin însă, de dată asta, de autoritatea bisericii – precum odinioară –, ci de cea a gânditorului pe cont propriu, a filosofului.

Înainte de a pătrunde în detaliul afirmației, facem loc unei precizări de ordin terminologic, menită să fixeze dintru început o **dublă ipostază a raportului clasic – romantic**.

Clasic vs. Romantic, Clasic&Romantic

Goethe spunea că există două feluri de a fi: clasic sau romantic, a fi echilibrat sau a ieși din echilibru. Discuția noastră despre o epocă muzicală romantică se cuvine însă nuanțată.

Privită la modul general, *arta clasică* se recomandă prin orientarea spre Antichitate – căreia îi preia criteriile estetice (finitudine, claritate, echilibru, logică, conținut general uman etc.), formele, construcția. *Arta romantică* se întemeiază pe arta clasică, dar îi modifică formele, conținutul, chiar până la a i se opune.

În **istoria literaturii și a spiritualității**, după perioada pre- și cea timpurie, curentul romantic se manifestă programatic în ultimii ani ai secolului al 18-lea, adică în timpul **Clasicismului de la Weimar** - **Novalis**, Friedrich Wilhelm Joseph von **Schelling**, frații August Wilhelm și Friedrich von **Schlegel**, Wilhelm Heinrich **Wackenroder**, Ludwig **Tieck**.

Ca **tematică**, Romantismul (german – pentru că la el ne referim) preferă întoarcerea la tradițiile medievale (germane), la povești, legende, proverbe - cu accentuarea sentimentului irațional, a depărtării misterioase, a întunericului (noapte și vis, boală și moarte), a experiențelor încă neexplorate (dor, credință, dragoste), a necunoscutului, a nesfârșitului. În locul dorinței de a rezolva rebusul universului, se profilează acum atitudinea mistică.

În acest context, arta este prețuită pentru rolul său de mediu favorabil unor asemenea experiențe. Iar muzica are o poziție privilegiată, este prețuită ca artă fără de cuvinte a sentimentelor, capabilă tocmai prin aceasta să pătrundă în zonele adânci, pline de mister, ale spiritului

În muzică situația diferă.

Sub aspect stilistic, *clasic* și *romantic* nu se pot departaja net. Unele trăsături romantice apar deja în muzica secolului al 18-lea, trăsături clasice pot fi întâlnite până târziu în secolul al 19-lea. Pe de altă parte creația unui singur compozitor poate întruni ambele caracteristici (ex. **F. Mendelssohn**).

Totodată nu există în Clasicism, în secolul al 18-lea, preluarea unui model antic, pe care Romantismul să-l abandoneze programatic. Mai mult, în secolul al 19-lea, prin analogie cu Clasicismul literar (de la Weimar), a fost denumit secolul al 18-lea *al Clasicismului vienez*. Și totuși **Beethoven** nu este analogul lui **Goethe** decât sub aspect

istoric, al perioadei de viață. Altele i-au fost însă contribuțiile. Beethoven nu a fost un model, precum Goethe, pentru Romantismul timpuriu german, ci chiar cel mai mare novator, a cărui operă a influențat pe succesori.

Cu toate acestea există în muzica secolului al 19-lea suficiente elemente ce pot fi denumite „romantice”:

- tendința de renunțare la corsete formale, la spații închise
- căutarea elementelor de expresie noi, singulare, caracteristice (exemple: arhaism, pitoresc, exotic, popular/folcloric)
- accentuarea culorii sonore, a instrumentației specifice, a armoniei tot mai bogate și mai îndepărtate de reguli, cu toate consecințele ce duc la transformarea materialului muzical,
- orientarea spre sugestiile extra-muzicale: poetice, asociative, prin care se petrece depășirea granițelor și conexiunea artelor în sensul acelei idei romantice de *Gesamtkunstwerk* (operă de artă totală, imaginată de Wagner)

Aceste trăsături nu se regăsesc la toți compozitorii secolului al 19-lea. Noțiunea „Romantism” nu e adecvată pentru întreg așa-numitul ***Hochromantik/Romantismul propriu-zis*** de după 1830. R.**Schumann** și F.**Mendelssohn**, F.**Chopin** și F.**Liszt**, H.**Berlioz** și R.**Wagner** pot fi considerați – fiecare în felul său – romantici, dar mai puțin valabil se aplică termenul pentru Gioacchino **Rossini** sau Vincenzo **Bellini**, Albert **Lorzing**, Otto **Nicolai** sau Giacomo **Meyerbeer**.

Periodizare:

până spre 1830 – Romantismul timpuriu – Franz Schubert, Carl Maria von Weber

(1827 – moartea lui Beethoven)

de la 1830 – Romantismul propriu-zis – a se vedea mai sus
sfârșit de sec.19

până spre
mijlocul sec. 20 - Romantismul târziu – Gustav Mahler, Richard Strauss

După aceste clarificări, vom căuta în continuare să definim altfel epoca.

CURSUL 2

SECOLUL AL 19-LEA, ROMANTISMUL - PRIVIRE GENERALĂ (II)

1. CONCEPȚIA DESPRE MUZICĂ

Reflexiile estetice și filozofice despre muzică, componente importante ale gândirii apusene încă din Antichitate, primesc acum noi impulsuri.

Estetica se desprinde de filozofie, de la *Aesthetica* (1750) lui Alexander Gottlieb **Baumgarten** și *Kritik der Urteilkraft* (1790) a lui Immanuel **Kant**.

Prin idealismul german, muzica a deținut un loc central în meditațiile filozofice:

- F.W.J.von **Schelling**

- George Wilhelm Friedrich **Hegel** - își propagă estetica la Heidelberg în 1816 și apoi în prelegerile de la Berlin (publicate la jubileu, între 1920-1940, ca vol.12-14). Contribuția sa a fost cea mai influentă pentru prima jumătate a secolului 19. Potrivit concepției sale (Partea a III-a, *Das System der einzelnen Künste*) muzica făcea parte dintre “artele romantice”, pe o poziție mediană - între pictură și poezie -, ca artă a “interiorității subiective”

- Arthur **Schopenhauer** - în partea centrală a lucrării sale de referință *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Lumea ca voință și reprezentare- 1819), spre deosebire de ceilalți filozofi, nu îi atribuie doar cel mai înalt rang printre arte, ci un loc special, ca reprezentare nemijlocită a principiului lumii. Această concepție a influențat puternic concepția despre muzică și muzicieni în cea de-a doua jumătate a secolului 19. De exemplu, dintre muzicieni asupra lui Wagner, iar dintre filozofi asupra scrierii lui Friedrich **Nietzsche** *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (Nașterea tragediei din spiritul muzicii - 1872).

Dintre muzicieni, scrierea prietenului lui Brahms, vienezul Eduard **Hanslick**, *Vom Musikalisch-Schönen* (Frumosul muzical - 1854) a avut un mare ecou. Ideea sa centrală: “forma și conținutul muzicii”; era adept al muzicii pure, al “muzicii absolute”. Vom reveni la această idee în cursul viitor, când ne vom referi la Romantism ca perioadă a unor aprinse controverse. Deocamdată ne rezumăm la a menționa doar că o poziție opusă lui Hanslick a exprimat-o, de pildă, Friedrich von **Haussegger** prin scrierile sale *Musik als Ausdruck* (Muzica ca expresie - 1885), *R.Wagner und Schopenhauer* (1878), *Das Jenseits des Künstlers* (1893) și *Gedanken eines Schauenden* (publicată în 1903).

Ca o consecință a acestei emancipări ale gândirii estetice, putem înțelege și apetitul cu care au fost etichetate programatic diferite opusuri muzicale. Să ne amintim doar de celebra „Sonata lunii” de Beethoven. Și pentru că am amintit din nou de Beethoven, - cel despre care am afirmat că a fost nu doar ultimul dintre cei 3 clasici vienezi ci și primul romantic -, să continuăm prin a-i comenta rolul în muzica secolului al 19-lea.

Receptarea lui Beethoven

Influența sa se manifestă evident asupra celor mai diferite stiluri.

Bunăoară ambele grupări importante din spațiul german - “conservatorii”: Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Brahms; Școala nord-germană de avangardă: Liszt și Wagner - s-au raportat la el, și sunt de neconceput fără modelul beethovenian. Și A.Bruckner, ce nu aparține celor 2 grupări, a mers în simfoniile sale pe soluția *Simfoniei a 9-a*. Din finalul (vocal-simfonic, cu soliști și cor) aceluiași opus și-a primit Wagner principalele impulsuri pentru a sa dramă muzicală.

În Franța, H.Berlioz se lasă evident influențat

În vreme ce opera franceză și italiană și genul mai ușor al operetei în Germania nu resimt imboldul său.

Nouă este în muzica sa intensitatea sentimentului. Fiecare partitură beethoveniană este un unicat, cum nu se mai întâmplase anterior. Formele sale stimulează pe inovatori: poemul simfonic la Liszt, ciclul de miniaturi pentru pian la Schumann, simfoniștii târzii precum Brahms și Bruckner.

Ideea despre interpret ca transmițător al muzicii din trecut s-a concretizat tot în relație cu interpretarea creației beethoveniene.

Revenind în plan estetic, imaginile și expresiile cu caracter programatic au fost asociate de asemenea muzicii lui Beethoven: *Kampf* (luptă), *Sieg* (victorie), *Heldentum* (eroc), *Titanentum* (titanic), *Leiden* (suferință), *Priestertum*, *Ergebung*, *Erlösung*, *Läuterung* etc.

Bibliografie

Berger, Wilhelm Georg. *Ghid de muzică simfonică*, Editura Muzicală, București

Berger, W.G. *Ghid instrumental de muzică de cameră*, Editura Muzicală, București

Brumaru, Ada. *Romantismul*

Schnaus, Peter (îngr.ed.). *Europäische Musik in Schlaglichtern*, Meyers Lexikonverlag, Mannheim/Wien/Zürich 1990

Vancea, Zeno. *Istoria muzicii în exemple*

Golea, Antoine. *Muzica din noaptea timpurilor.....*

Se adaugă volumele menționate la capitolul *Estetică*, în special **Hanslick**

Privită acum dintr-o altă perspectivă, cultura europeană a secolului 19 poate fi caracterizată și drept una de **expansiune în timp și spațiu**:

- în timp: întoarcerea - pe lângă interesul pentru folclor, Ev Mediu, Renaștere manifestat în poezie și pictură -, la muzica timpurilor trecute captează interes prin declanșarea unui proces de recuperare a propriului trecut mai îndepărtat;
- în spațiu: prin interesul pentru fenomene aparținând altor culturi, fie culturii populare europene, fie culturilor extra-europene (descoperirea Indiilor).

Cauză sau efect, sau poate și una și alta, existența concertelor publice bazate pe un repertoriu implică, bunăoară la această epocă, și necesitatea unei îmbogățiri a acestuia. În ce fel? Și prin recuperarea repertoriului uitat...

2. RECUPERAREA TRECUTULUI

În mod incontestabil avem de-a face cu o nouă mentalitate, ce își face simțită prezența de pe la sfârșitul sec.18. Se spune că Mozart este primul compozitor a cărui operă este moștenită fără hiatus (cf.3,).

În instituțiile de învățământ se accentuează această conștiință a muzicii trecutului.

Două importante personalități revin astfel în prim-planul vieții muzicale:

2.1. J. S. Bach

După o jumătate de secol de la dispariție (1750), personalitatea și creația sa reapar în conștiința publică printr-o primă biografie de **Johann Nikolaus Forkel** (1802).

Dar abia în 1829, prin memorabilul concert de la Leipzig cu *Matthäuspasion* (dirijor F.Mendelssohn-Bartholdy, și cu „Berliner Singakademie”) se declanșează procesul recuperator

1850 - primul volum din *Bach-Gesamtausgabe* (Bach – Opere complete)

1873-80 - biografia lui **Philipp Spitta**

De aici drumul devine larg deschis...

2.2. G. P. da Palestrina

Personalitatea lui Palestrina este redescoperită la începutul secolului 19

E(rnst) T(heodor) A(madeus) Hoffmann a fost unul dintre primii care se interesează de vechiul repertoriu religios, pe care îl ia ca model (*Alte und Neue Kirchenmusik*, 1814)

1825 - **Anton Friedrich Justus Thibaud**: „*Über Reinheit der Tonkunst*”

1832 - o importantă carte despre Palestrina de **Carl von Winterfeld**

De atunci muzicienii deprind stilul Palestrina, ca stil pur contrapunctic.

Cercetând istoria muzicii ne dăm seama, iată, cât de tributari suntem încă „ochelarilor culturali” fixați în spiritul secolului 19!

La întâlnirea noastră de astăzi, o a treia perspectivă din care doresc să privim și să înțelegem secolul 19 sub aspect muzical este cel ce vizează viața muzicală percepută la nivel social.

3. VIAȚA MUZICALĂ

(Și sub acest aspect, cu mici retușuri, modelul secolului 19 persistă și acum.)

O parte din concerte erau găzduite de nobili, nu de stat.

Crește tot mai mult numărul publicului anonim.

Opera rămâne genul cel mai gustat, de cel mai mare interes. Există totuși diferențe de la țară la țară (Italia, Franța, Germania). Alături de ea se afirmă **opereta**.

Cât despre concerte simfonice, acestea propuneau programe amestecate.

Muzica de cameră doar rareori se făcea auzită în public (muzica de salon)

Arhivele menționează existența unor festivaluri

Asociată vieții de concert a secolului 19 este prezența tipului legendar de instrumentist: **Virtuozul** - Paganini, Liszt.

Secolul 19, secol al emancipării personalităților artistice, al intenției acestora de individualizare și reliefare a aspectelor singulare, a înregistrat, poate și de aceea - mai ales în cea de-a doua jumătate a sa - aprigi dispute. Dintre subiectele sensibile: reactualizarea pătimașă a vechii dispute: **tradiție vs. avangardă**. (De la *Ars Nova* încoace am tot făcut trimitere la aceasta de fiecare dată când am definit o nouă epocă din cultura muzicală europeană.). Și de aici, cel referitor la statutul autonom sau nu al muzicii, altfel spus la caracterul programatic sau nu al acesteia a făcut să curgă multă cerneală...

Să detaliem.

4. CONTROVERSE

4.1. Partide muzicale

Ca avangardă: gruparea „*Neudeutsche Schule*” (Noua școală germană), din jurul lui **Franz Liszt**. Emblematică a devenit expresia acestuia „*Muzica viitorului*”, sau titlul celui de-al 4-lea volum din scrierile sale, „*Aus den Annalen des Fortschritts*” (Din analele progresului - 1855-1859) - ce îi dezvăluie teza afirmată cu patimă, potrivit căreia muzica epocii sale are și trebuie să aibă noi forme de expresie.

În același spirit sunt și scrierile lui **Richard Wagner** (prieten și mai apoiginere al lui Liszt) publicate în 1849: *Die Kunst und die Revolution* (Arta și revoluția) și *Das Kunstwerk der Zukunft* (Opera de artă a viitorului).

Dintre adepți îi amintim și pe: **Hans von Bülow, Peter Cornelius, Joachim Raff, Carl Tausig**

1859 – ia ființă „*Allgemeine Deutsche Verein*” (Asociația generală germană), și prin ea reputata „*Neue Zeitschrift für Musik*” (Noua revistă pentru muzică), după ce Franz Brendel al luat conducerea.

Opoziția era alcătuită de cercul din jurul lui **Johannes Brahms** (se pare că el însuși nu s-a implicat!), cu activitate literară mult mai redusă.

Din perspectiva timpului, faptele nu stau chiar așa tranșant. Unii “radicali” s-au dovedit foarte în spiritul epocii, în vreme ce “tradiționaliști” ca Brahms au influențat evident muzica generațiilor viitoare. Recunoașterea pe care i-a acordat-o, de pildă în secolul 20, avangardistul **Arnold Schönberg** (*Brahms der Fortschrittliche* / Brahms progresistul - 1947) a declanșat o reevaluare a creații brahmsiene.

Un comentariu nuanțat necesită și cazul creației lui **Felix Mendelssohn-Bartholdy**: trăsături clasicizante în interiorul unei concepții stilistice romantice.

Un caz rămâne și **Hector Berlioz**: deși mai vârstnic, s-a dovedit unul dintre cei mai revoluționari.

Cât este de greu, dacă nu imposibil, de pus etichete ne dezvăluie și complexitatea cazului lui **Robert Schumann**: se desfășoară pe un registru extins de la un entuziasm “progresist”, la o atitudine mai degrabă ancorată în tradiție. A fost în relații de amicitie cu Liszt. Doar lui Wagner i s-a opus. L-a elogiat pe tânărul Brahms (Articolul „*Neue Bahnen*” - 1853).

Am amintit anterior de un principal măr al discordiei ce a stârnit spiritul muzicienilor secolului 19: statutul autonom sau subordonat al muzicii, altfel formulat:

4.2. „Muzică programatică” vs. „muzică absolută”

Vom vorbi mai pe larg la una dintre viitoarele noastre întâlniri despre semnificația celor două sintagme.

Reținem deocamdată că, din punct de vedere estetic și al evoluției genurilor, în disputa “muzică absolută” vs. muzică programatică, ambele „tabere” au invocat argumentele creației beethoveniene:

- **muzica programatică** - vezi unele cvartete de coarde și sonate pentru pian, simfonii, ex. *Les Adieux* op.81a, *Eroica*, *Pastorală*, și mai ales *Simfonia a 9-a*. De aici se reclamă poemul simfonic lisztian și drama muzicală wagneriană. Liszt în *Berlioz und seine Haroldsymphonie* (Berlioz și simfonia sa *Harold* - 1855) subliniază importanța “**ideii poetice**” pentru o muzică ce dorește să se desprindă de formele trecutului.

- “**muzica absolută**” - formulată coerent pentru prima oară de E.Hanslick în *Vom Musikalisch-Schönen* (1854): “...welcher Natur das Schöne einer Tondichtung sei? Es ist ein spezifisch Musikalisches...” - acordă autonomie artei sunetelor și-i identifică rațiunea de-a fi prin sine însăși.

Ne oprim aici cu considerațiile de ordin general asupra **gândirii despre muzică** a secolului 19. Data viitoare, comentariul nostru se va deplasa în zona **gândirii muzicale** spre a reliefa astfel câteva principale modificări petrecute în epocă la nivelul limbajului muzical propriu-zis.

BIBLIOGRAFIE

1. Berlioz, Hector. *Grotescul în muzică*, trad., Edit.Muzicală, București 19
2. Hanslick, Eduard. *Vom Musikalisch-Schönen*, Breitkopf & Haertel, Leipzig 1918.
3. Liszt, Franz. *Pagini romantice*, trad., Edit.Muzicală, București 1985.
4. Schnaus, Peter (îngr.ed.). *Europäische Musik in Schlaglichtern*, Meyers Lexikonverlag, Mannheim/Wien/Zürich 1990
5. Wagner, Richard. *Opera și drama*, trad., Edit.Muzicală, București 19

CURSUL 3

ROMANTISMUL - PRIVIRE GENERALĂ (III)

Așa după cum am anunțat deja, la întâlnirea noastră de astăzi vom panorama creația muzicală a secolului 19 din perspectiva **gândirii muzicale** efective.

Transformarea materialului muzical

La o primă aproximare, constatăm că modificările se petrec pe toți parametrii sonori, și de asemenea pe toată perioada care ne interesează.

Poate cea mai însemnată sub aspectul metamorfozării sintaxei/gramaticii muzicale este cea referitoare la modificarea raportului dintre verticala și orizontala desfășurării sonore. Astfel, prin contrast cu „norma” clasică ce acorda **melodiei** rolul de reflectare a personalității autorului, adică îi permitea manifestarea liberă a fanteziei, singularizându-l în cea mai mare măsură sub aspect stilistic, în noul context **armonia** devine treptat *cel mai pregnant element stilistic*.

Componenta omofonă se îndepărtează tot mai mult de repere și, susțin exegeții, ajunge la „criză” în a doua jumătate a secolului. Reperul tonal – înțeles ca fundament al componisticii apusene - este pus acum sub semnul întrebării și finalmente (spre 1900) este chiar abandonat.

Celebru, de pildă, este cazul așa-numitului acord “Tristan” - acordul de început al operei „*Tristan și Isolda*” de Richard Wagner,

ex. 1

care pe lângă ascuțirea disonanței (rezolvarea sa este o tot mai disonantă D7), este de mare ambiguitate (rezolvarea sa duce spre diferite direcții) și erodează la maximum tensiunea caracteristică D-T

Menținându-ne cu comentariul în sfera caracteristicilor generale ale armoniei epocii, enumerăm:

- armonia tot mai cromatizată, mai alterată, mai ambiguizată;
- acordurile alcătuite din suprapuneri de tot mai multe 3-țe (ac. de 7, ac. de 9, ac. de 11) devin constitutive;
- abundența modulațiilor și inflexiunilor la tonalități tot mai îndepărtate;

etc.

În concluzie, sentimentul stabilității tonicii apare mult diminuat prin disonanțe și ambiguități tot mai pronunțate

Motivica înregistrează un proces similar

Se conturează la acest nivel o tehnică variațională tot mai complexă - tendință ce depășește frontiera temporală a sec.20 și se menține în vigoare și în prima jumătate a acestuia din urmă, de exemplu ca element structurant al limbajului atonal

Această motivică înrudită tematic putuse fi sesizată și în sec.18. Primele manifestări le întâlnim la Haydn - mai ales în *Cvartete*, de la op.33 încolo; apoi la Beethoven. Procesul de intensificare a prelucrării tematice devine tot mai amplu, trecând prin creația lui F.Mendelssohn-Bartholdy, R.Schumann și J.Brahms, până la Max Reger și Gustav Mahler, respectiv prin cea a lui H.Berlioz, F.Liszt și R.Wagner, până la R.Strauss, ajungând la ceea ce A.Schoenberg va numi „*variațiune dezvoltătoare*” (“*entwickelnden Variation*”)

Ritmica și metrica se supun și ele noului gust, noului spirit favorabil asimetriilor, ambiguităților, complexității sporite etc.

Modificări romantice ale genurilor și formelor.

În centrul atenției se mențin în muzica instrumentală **genul și forma sonată**. Sunt asimilate la acest palier influențe diverse, pe de-o parte prin infiltrarea, de exemplu, a micilor forme de lied, pe de altă parte prin considerarea ei ca peliculă tradițională încărcată cu un nou conținut și, în consecință, schimbată substanțial. Din această perspectivă, reliefăm preferința tot mai pronunțată pentru imaginarea de legături tematice (ciclice) între părți, între secțiuni, de asemenea pentru estomparea delimitărilor clare, specifice Clasicismului.

Epocă a tendințelor contrarii, secolul 19 înregistrează atât abrevieri cât și dilatări ale formei. Astfel încât coexistă acum **simfonia ajunsă la dimensiuni monumentale** în creația unui Bruckner sau Mahler, precum și **miniatura instrumentală** sau **liedul** – genuri ce primesc din perspectiva romanticilor statut de capodoperă (a se vedea semnificația creației pentru pian de Schubert, Schumann, Chopin și Liszt, sau a liedurilor semnate Schubert, Schumann, Hugo Wolf, Gustav Mahler etc.)

Mai ales în muzica programatică (a se vedea **poemul simfonic**) se ajunge la inventarea unor **forme libere**.

Drama muzicală wagneriană renunță la numerele închise (arii, momente de ansamblu) în favoarea acelei curgeri nesfârșite, “melodia infinită”.

Dezvoltarea melodică nu mai e unificatoare. Ea se adaptează procesului general tot mai pronunțat variațional. În felurite modalități se evadează de pe teritoriul contururilor melodice clare ale clasicilor. În același timp se constată și tendința contrară, de recurgere la melodii simple, cu alură populară, arhaică.

În genul operă se regăsesc toate aceste tipuri melodice, de la aria de bravură până la intimitatea liedului miniatural, de la cântarea recitată sau vorbită, până la simfonizarea partidei vocale, la integrarea ei în sonoritatea de ansamblu.

Interesul pentru **culoare sonoră și instrumentație** se înregistrează de asemenea ca fenomen specific romantic

În acest sens putem reliefa plăcerea atribuirii de valențe coloristice unor anumite instrumente sau unor anumite mixaje instrumentale.

Sunt de asemenea duse mai departe descoperirile Clasicismului în privința caracterizării timbrale a tematicii precum și a segmentării discursului la nivelul formei potrivit acestui criteriu.

La Schubert și Weber deja culoarea sonoră devine element componistic structurant, de sine stătător, corelat adesea cu progresele armonice sau cu motiva de factură ciclică (leitmotive *avant la lettre*).

Specifică **orchestrației** – devenită acum domeniu de sine stătător desprins de corpusul componistic - este, pe de altă parte, și perfecționarea/rafinarea atât a tehnicii contrastelor cât și a celei a trecerilor imperceptibile.

Știința orchestrației (a se aminti de contribuțiile în domeniu ale lui H.Berlioz) se dezvoltă acum concomitent cu perfecționarea instrumentelor. Putem vorbi aici de un dublu sens: idealul sonor duce la perfecționare instrumentelor, dar și perfecționarea instrumentelor duce la un nou *sound*. Din această dublă perspectivă putem înțelege evoluția scriiturii pentru orchestră

Construcția de instrumente

În prima jumătate a sec.19 se înovează și se perfecționează intens aproape toate instrumentele, atât ca sonoritate, cât și ca tehnică interpretativă.

Pe la 1850 se atinge stadiul tehnic și azi în vigoare.

În privința **instrumentelor cu coarde**, deși relativ puține, modificările sunt totuși importante:

- un sunet mai mare, adecvat sălilor de concert;
- un căluș mai ridicat;
- coarde mai groase;
- o tastieră mai mare, care să permită interpretarea în registrul acut;
- arcușul ajunge la forma actuală pe la 1820, datorită lui François Tourte.
- violoncelul este prevăzut cu un cui de sprijin pe la 1800, ceea ce îi modifică și sunetul, și de asemenea tehnica mâinii stângi, deschizând noi posibilități interpretative.

Suflătorii

• lemnele

Reținem aici anul 1832, când Theobald Böhm construiește pentru prima dată un flaut prevăzut cu sistem cu clape, ce permite îmbunătățirea simțitoare a intonației. Ulterior oboiul, clarinetul și fagotul sunt prevăzute cu mecanisme similare cu clape.

În context, clarinetul - cel mai recent membru al partidei suflătorilor de lemn -, ajunge abia acum la performanțe tehnice. Datorită calităților sale (ambitus mare, agilitate, diversitate expresivă deopotrivă asociabilă sonorităților moi, calde dar și celor stridente, groțesti etc.), el devine favoritul multor compozitori romantici.

• alama

În 1814, descoperire ventilului de către Friedrich Blühmel și Heinrich Stölzel, conduce spre tehnica modernă. Ca istoric, limitate inițial (cu excepția trombonului) doar la intonarea sunetelor ce intrau în componența armonicelor naturale, ele au cunoscut și înainte de secolul 19 unele îmbunătățiri (de ex. sistemul cu clape...). Și totuși abia descoperirea ventilului permite intonarea gamei cromatice, ceea ce conduce la o mare virtuozație și motivează în parte participarea substanțială a alamei în discursul romantic.

Percuția

Fără a fi încă prea numeroasă, această partidă gravitează în jurul timpanilor, ce dispun acum de un mecanism perfecționat, ce îi face mai rapizi, mai exacti intonațional.

Pianul

Virtuozitatea pianisticii romantice se întemeiază pe înnoiri substanțiale ale tehnicii de construcție. Deja Beethoven beneficiază de aceste modificări în creația de maturitatea și în cea târzie:

- registru mult amplificat (de la 4, acum la 7 octave);
- coarde mai puternice;
- tensiunea coardelor mult mai puternică;
- de aici apare necesitatea unei plăci de bronz (anterior fusese din lemn), care modifică sonoritatea, precum și acoperirea/tapisarea cu fetru a ciocănelului (anterioară din piele), și greutatea sporită a clapelor.

1821 - așa-numita “mecanică a repetiției” soluționată de Sebastien Érard, crește precizia și omogenitatea, forța și diversitatea atacurilor, chiar și în tempourile cele mai rapide. Cel târziu de la F.Liszt și școala sa această repetare a sunetelor devine semn al virtuozității tehnicii pianistice moderne

Bibliografie:

Berger, Wilhelm Georg. *Ghid de muzică simfonică*, Editura Muzicală, București

Berger, W.G. *Ghid instrumental de muzică de cameră*, Editura Muzicală, București

Brumaru, Ada. *Romantismul*

Schnaus, Peter (îngr.ed.). *Europäische Musik in Schlaglichtern*, Meyers Lexikonverlag, Mannheim/Wien/Zürich 1990

Vancea, Zeno. *Istoria muzicii în exemple*

CURSUL 4 – Simfonismul german (I)

Pe ansamblul sec.19, **simfonia** rămâne un gen important pentru viața de concert, deși scade ca pondere în creația a numeroși compozitori.

„sub aspect cantitativ creația de muzică instrumentală – orchestrală și mai cu seamă camerală – este în primele patru decenii (și în special în deceniul al treilea și al patrulea) ale secolului al XIX-lea într-un vădit și mereu accentuat regres” – apreciază, între alții, Wilhelm Berger¹.

Și totuși, simfonia continuă să rămână genul ce găzduiește soluțiile tehnice de scriitură muzicală cele mai savante, continuă să rămână oglinda cea mai fidelă a măiestriei componistice. Performanțele de care este acum capabilă orchestra - prin sporul numeric și prin îmbunătățirea substanțială a calității - stimulează apetitul romanticilor pentru sonorități noi și noi mijloace de expresie pe teritoriul instrumental.

La întâlnirile noastre precedente am precizat că disputa dintre adepții muzicii programatice și ai cele „absolute” (în sensul de pur instrumentală) s-a manifestat în primul rând în spațiul cultural german, și a vizat în special interogația asupra șanselor de supraviețuire ale simfoniei post-beethoveniene (părea o cale închisă).

Și dacă data trecută am surprins fugitiv răspunsurile auto-proclamate de avangardă ale unui Berlioz (simfonia programatică) sau Liszt (apariția unui nou gen: poemul simfonic), astăzi vă propun să privim spre „tabăra” cealaltă.

Faptele nu sunt atât de tranșante precum ar părea. Cei etichetați „epigoni” s-au dovedit, la o privire mai atentă și mai detașată, deopotrivă novatori, dar altfel: nu prin ruptură vehementă (și aici e loc de discuții în ce măsură s-a produs efectiv o desprindere!) ci prin continuitate. (Să ne amintim în acest sens de faptul că un pionier al avangardei secolului 20, A.Schönberg a găsit în creația „învechită” a lui Brahms mai multe sugestii roditoare decât în cea a „revoluționarului” Wagner.) Așa motivăm, parțial, multele și diferitele încercări de sinteză într-un același opus de anvergură, simfonia, a moștenirii clasice și a înnoirilor romantice.

Afirmația, valabilă în parte pentru creația de gen a lui **Fr. Schubert** (1797-1828), este justă mai ales în privința generației următoare, cea a lui **F. Mendelssohn**

¹ Wilhelm Georg Berger, *Ghid de muzică simfonică*, vol.I, Editura Muzicală, București 1967, p.277.

(1809-1847) și **Robert Schumann** (1810-1856), precum și a altora, mai puțini cunoscuți din aceeași generație.

O nouă fază a simfoniei se înregistrează abia în ultima treime a secolului 19, prin creațiile lui **J. Brahms** (1833-1897), **A. Bruckner** (1824-1896). **G. Mahler** (1860-1911) poate fi și el citat în această fază din istoria simfoniei. De asemenea, **Richard Strauss** (1864-1949).

Să urmărim însă firul cronologiei.

- **C .M. von Weber**, acest prim romantic, a dat la iveală, între 1806-1807, 2 simfonii, ambele în do major, de inspirație haydniană, simptomatice pentru „procesul de infiltrare în genul simfoniei a unor elemente caracteristice în general uverturii și muzicii de divertisment, [care] va lua de acum încolo o mare amploare”². Privite însă în contextul creației autorului, aceste pagini au rămas fără consecințe directe, preocupările ulterioare ce l-au consacrat fiind de domeniul operei. Pentru posteritate, Weber a devenit în primul rând întemeietorul operei romantice germane.

Contemporanul său Schubert are pe acest teritoriu prioritate: *soluția simfonismului romantic german este, în fond, o soluție Schubert!*

- **Fr. Schubert** – 9 simfonii

Repere biografice: existența modestă; înconjurat de prieteni – serate muzicale schubertiade”; sfârșitul timpuriu; posterioritatea a vehiculat mult timp o imagine deformată despre personalitatea sa.

Soluția pentru simfonie: “o regenerare a simfoniei prin intermediul melodiei”³. Nu și-a auzit interpretate simfoniile! “...adolescentul Schubert, artisticeste matur la 18 ani, pornește să-și creeze o lume sonoră cu o organizare proprie, unică în felul ei în contextul epocii”⁴; “Natură lirică prin excelență,... s-a luptat din răputeri pentru dobândirea simțului dramatic”⁵.

Se poate spune că simfoniile sale timpurii (nr. 1 - 6) mai sunt orientate spre modelele de gen ale lui Haydn și Mozart, deși în multe privințe se remarcă o notă personală a expresiei, ca și amprente stilistice recognoscibile, de pildă la nivelul generozității melodice; la cel al armoniei, bogat colorată; sau în prospețimea ritmică

² ibidem, p.282.

³ ibidem, p.279.

⁴ ibidem, p.287.

⁵ ibidem, p.288.

pulsatorii. Caracteristică este și cantabilitatea părții lente, cu profil asemănător liedului.

ca. 1811 – *Simfonia nr. 1 în re major* (1813), *nr. 2 în si bemol major* (1814/15), *nr. 3 în re major* (1815). Modelul beethovenian își face apoi simțit prezența: *nr. 4 în do minor* (1816 – *Simfonia tragică*, interpretată în p.a. în 1849!). Începând de aici el elaborează o nouă dramaturgie simfonică, potrivit căreia o pondere crescută revine principiului expositiv și de asemenea armoniei, aspecte deja vizibile în *Simfoniile nr. 5 în si bemol major* (1816) și *nr. 6 în do major* (1817/18 – „*mica simfonie în do minor*”).

„Între 1816-1819, după prelungite procese de simplificare a facturii muzicale, el substituie elementele eliminate – traviul motivic și contrapunctic – prin elemente noi, prin procedee armonice și relații tonale de necunoscută complexitate și finețe, printr-un colorit orchestral de rară frumusețe.”⁶

Acum se profilează, și rămâne la faza de reducere pentru pian, *Simfonia nr.7 în mi major* (1821). *Simfonia nr.8* este *Simfonia neterminată, în si minor* (1822) – p.a.a.1865! Cele două gigantice mișcări ale sale se mulează pe traseele formei sonată. Există schițe și pentru o treia ca și pentru o a patra parte, pe care însă autorul nu a mai avut răgazul de a le definitiva. Un nou limbaj! (Vezi studiul lui T. Olah din Rev.Muzica). Una dintre cele mai frumoase pagini simfonice. La nivelul formei, alcătuire ciclică.

„Propriu-zis, de abia în deceniul al treilea mijloacele armonice au început să-și exercite imensul lor rol în procesul de creație. Subiectivizarea expresiei, descătușarea ei, potențarea simțirii și a necesității de transmitere nemijlocită a stărilor emoțional (Stimmung), depășirea exprimării obiective prin exprimarea subiectivă...”⁷

Simfonia a 9-a în do major (probabil de la Gmunden și Gastein începe să o compună deja, în 1825; o termină în martie 1828), ultima definitivă de compozitor. Este prima simfonie pur instrumentală de dimensiuni monumentale scrisă imediat după *a IX-a* de Beethoven (1824!). Rămasă postumă – R. Schumann a descoperit-o în casa moștenitorilor compozitorului. P.a.a. în 1839 – dirijor F.Mendelssohn-Bartholdy. Cu arhitectură cvadripartită, de amploare, poate fi numită ca tipologie *Simfonia-lied*. Noutatea constă aici în „*simplitatea, pregnanța și cantabilitatea substanței tematice,*

⁶ ibidem, p.

⁷ Ibidem, p.280.

libertatea expresiei, fantezia creatoare pe planul desfășurărilor nestingherite de convențiuni și scheme devenite formale”⁸.

Nu întâmplător în 1839, într-un studiu asupra simfoniilor noi (*Neue Synphonien für Orchester*), R. Schumann „constată lipsa generală a unor lucrări postbeethoveniene, originale și valoroase, admitând doar rare excepții”⁹. Un an mai târziu, în 1840, cu aceeași autoritate în materie, Schumann semnează articolul despre „*Simfonia în do major de Franz Schubert/ Die C-Dur-Synphonie von Franz Schubert*”¹⁰ în care semnala că „spre supărarea compozitorilor s-a spus adesea că <<după Beethoven să se renunțe la planuri simfonice>>”¹¹.

Sigur, prețuia ideile novatoare ale lui Berlioz, dar abia acum are revelația simfoniei germane postbeethoveniene și „anunța cu inima plină de bucurie și nețărnută admirație existența unui nou astru pe firmamentul simfoniei. De atunci exista un nou termen de comparație”¹².

- **R. Wagner** – *Simfonia în do major* (1829), prima și ultima sa simfonie. Altul va fi drumul său creator: drama muzicală.
- **F. Mendelssohn** – 5+12 =17 **simfonii**

Biografie: familie de intelectuali; bunic filozof; dobândește un elevat orizont cultural.

A atins un stadiu de măiestrie orchestrală deja din timpuria uvertură la shakespeareanul *Vis al unei nopți de vară* (1826 – manifest al Romantismului). A scris în total 17 simfonii, dintre care 12 pentru orchestră de coarde (sunt simfonii de școală, nepublicate, concepute între 1821-1823, scrise adică la vârsta cuprinsă între 12 și 14 ani). Simfoniile de maturitate, cinci la număr, au o cu totul altă cronologie a apariției decât cea sugerată de titlul ce indică ordinea cronologică a publicării. Astfel, surprinse cronologic, menționăm:

- 1824: *Simfonia 1, în do minor* op.11;
- 1830: *Simfonia 5, în re major* op.107 “a Reformei”(publicată postum);
- 1833: *Simfonia Italiană, în la major*, publicată în 1851 după mai multe revizui, ca *Simfonia 4* - simfoniile de Schubert nu erau cunoscute încă,

⁸ Ibidem, p.306

⁹ cf. Ibidem, p.283.

¹⁰ cf.Ibidem

¹¹

¹² Ibidem

așa încât tonul romantic al simfoniei lui Mendelssohn apare cu atât mai fermecător, mai plin de noutate (ritm, sonoritate rafinată, construcție de ansamblu cizelată);

- 1840: *Simfonia-cantată "Lobgesang"*, publicată ca *Simfonia 2, în si bemol major* op.52;
- 1842: *Simfonia scoțiană, în la minor*, publicată ca *Simfonia 3*, op.56 - cea mai cunoscută și importantă simfonie a autorului. Titlul se datorează faptului că a fost scrisă în urma călătoriei autorului în Anglia (1829), dar partitura nu recurge și la elemente programatice. Propune un traseu arhitectonic cvadripartit, cu scherzo pe poziția a doua (există un pasaj lent ce îl precede, și care epuizează pe moment valențele unei asemenea mișcări)

Privite pe ansamblu, aceste pagini simfonice relevă laolaltă simfonismul romantic în luminile sale clasicizante încă.

• R. Schumann – 4 simfonii

Este cu certitudine cel mai important simfonist german al generației sale.

Repere biografice: născut la Zwickau; oscilează între talentul de literat și cel de muzician și chiar dacă optează pentru cel din urmă, rămâne fidel și celui dintâi, prin articolele, cronicile, studiile semnate în prestigioasa *Neue Zeitschrift für Musik*. El însuși pianist, doar printr-un accident se vede silit să-și întrerupă cariera de concertist. Se căsătorește cu Clara, celebră pianistă a epocii.

Problematika simfoniei post-beethoveniene se regăsește în cele 4 simfonii ale sale.

- 1841: *Simfonia I în si bemol major* op.38 "*a primăverii*" - plină de prospețime, e cu siguranță influențată de a IX-a de Schubert și ca și aceasta începe cu un Motto ce dă temei nu doar introducerii ci întregii prime părți.
 - și tot 1841 prima versiune a *Simfoniei IV în re minor* op.120 (a fost reinstrumentată în 1851, de unde plasarea sa ca a 4-a în ordinea publicării)
 - începe cu o introducere ce pregătește motorica T1 a primei părți. Reprezentative pentru compozitor sunt numeroasele conexiuni pe care le realizează între părți, prin preluări tematice directe, sau prin înrudiri

motivice. Particularități ale Romantismului se regăsesc și la nivelul formelor, prin introducerea de licențe: absența reprizei în p.I; dezvoltarea, în care apar, alături de tema principală, alte 2 teme noi, conduce nemijlocit spre o coda cu stretta. Prelucrarea motivică își pierde - comparativ cu modelul beethovenian - funcția dramatică în favoarea efectelor coloristice. Simptomatic pentru. aceasta este repetarea identică a unei ample secțiuni (doar transpusă cu o 3-ță mică ascendentă) în dezvoltarea părții I, experiență care apare de altfel și la Schubert (Trioul cu pian op.100).

- 1846: *Simfonia II în do major* op.61; puțin cunoscută, se aude rar în sala de concert.
- 1850, după mutarea sa la Düsseldorf: *Simfonia a III-a în mi bemol major* op.97 “*Renana*” - cea mai cunoscută și apreciată, plină de avânt, în parte festivă, în parte domoală - simfonie în 5 părți. Se pare că are și un substrat programatic.

Fiecare dintre ele atestă trăsături individuale și sunt reprezentative pentru stilul simfonic schumannian, ce reunește limbajul orchestral romantic cu tradițiile clasice ale genului.

- Printre alți compozitori, astăzi uitați, se mai înscriu **J. W. Kalliwoda** (7 simfonii, cu “instrumentație strălucitoare” ce-l prevestește pe Schumann); **F. Lachner** (o singură simfonie în do major, 1832).
- **Ludwig Spohr** (1784-1859)

Bibliografie

G. W. Berger

A. Golea

L. Manolache

T. Olah

P. Schnaus (îngr.)

CURSUL 5 – SIMFONISMUL GERMAN (II)

Istoria muzicii simfonice europene din cea de-a doua jumătate a secolului 19 ni se dezvăluie în cea mai mare parte ca o istorie a personalităților muzicale, personalități cu traiectorii nu de puține ori surprinzătoare.

Astfel, continuând astăzi discursul referitor la spațiul cultural german atașat mării tradiții simfonice, reliefăm principalele repere.

I. JOHANNES BRAHMS

(7.05.1833, Hamburg - 3.04.1897, Viena)

1.1. Date biografice

Fiu al unui contrabasist, talent pianistic precoce, pregătire muzicală atentă
1853 Primul turneu de concerte cu violonistul ungar E.Reményi - mai ales la Hanovra (unde începe lunga sa prietenie cu J.Joachim) și Weimar (unde îl cunoaște pe Liszt). O călătorie, la Düsseldorf, s-a concretizat cu un celebru articol al lui Schumann - *Nene Bahnen* - care îl anunță ca pe un foarte promițător maestru. Chiar și după moartea lui Schumann (1856), Brahms rămâne în strânsă legătură cu familia acestuia, în special cu Clara.

1857-59 o perioadă ca dirijor de cor și pianist de curte la Detmold, dar mai mult la Hamburg, unde a înființat, între altele, un cor de femei. Totuși compoziția este principala activitate.

1862 - Viena / nu are un angajament fix, trăiește ca artist liber-profesionist
De la jumătatea anilor '70 este unul dintre cei mai prețuiți compozitori europeni.

1.2. Privire de ansamblu asupra creației

Cu excepția operei, lucrări de referință în toate celelalte genuri:

- **Opusuri simfonice:** 2 serenade, *Variațiuni pe o temă de Haydn*, *Uvertura Academică*, *Uvertura Tragică*, *Concert pentru vioară* (în re major), 2 *concerte pentru pian* (re minor și si beml major), *Dublul concert pentru vioară, violoncel și orchestră* (în la minor);
- **Muzică de cameră:** 2 sextete de coarde, 2 cvintete de coarde, *cvintet cu clarinet*, 3 cvartete de coarde, *cvintet cu pian*, 3 cvartete cu pian, 3 triouri cu pian, *trio cu corn*, *trio cu clarinet*, 3 sonate pentru vioară, 2 sonate pentru violoncel, 2 sonate pentru clarinet;
- **Lucrări pentru pian:** 3 sonate, cicluri și culegeri de piese – *Variațiuni pe o temă de Haydn*, balade, rapsodii, intermezzo, valsuri, dansuri ungare (versiunea originală: pian la 4 mâini);
- **creație de lied;**

- bogată **producție corală**, de la piese în stil popular, la cântece corale acompaniate, la motete polifonice și la mari lucrări corale cu soliști și orchestră - aici mai ales *Ein deutsches Requiem*, *Rapsodia cu alto*, *Cântecul destinului*, *Nănie* etc.

1.3. Considerații stilistice

Definitorie pentru stilul său este sinteza între tradiție (Beethoven, Bach, Händel, Schütz, cântece populare germane) și definitivarea noilor forme caracteristice muzicii de expresie romantică (Mendelssohn, Schumann). Creația sa găsește echilibrul între fantezia poetică și rigoarea scriiturii. Majoritatea opusurilor sunt rodul unei îndelungate și critice elaborări.

Multiplele fațete ale noului se dezvăluie prin:

- importanța lărgirii armonice;
- melodica specifică, foarte cantabilă, dar și pregnant ritmată și diferențiată motivic;
- complexitatea ritmică, uneori polimetrie;
- tehnica variațională, a dezvoltării pe baza a puține elemente generatoare;
- noua articulare la nivelul formei.

1.4. Simfoniile

Am lăsat la urmă partiturile care ne preocupă cu deosebire în prezenta expunere:

- **4 simfonii** (do minor, op.68 /1876; re major, op.73 /1877; fa major, op.90 /1883; mi minor, op.98 /1885.

După cum constatăm, debutul pe acest teritoriu s-a petrecut târziu, la vârsta de 43 de ani! Dovadă a importanței atribuite de compozitor genului.

Ca stil, exegeza recunoaște un romantism târziu, cu aspecte ce atestă preluarea moștenirii beethoveniene. Compozitorul continuă aici linia beethoveniană, ca structură cvadripartită, ca forme consacrate, (sonată, lied, scherzo etc., chiar dacă operează la nivelul lor mutații semnificative), ca orchestrație (orchestra este cea pe care o regăsim și în lucrările din perioada de maturitate a lui Beethoven). Totodată se distanțează creator de acest model.

Dimpotrivă structura părților (Satzstruktur) devine mai consistentă, prin atragerea, de cele mai multe ori într-un context polifonic, a tuturor instrumentelor la

elaborarea procesului tematic (pe linia Haydn, Beethoven). Cel mai frecvent este mai întâi expus un **motiv principal**, care reapare apoi în întreaga configurație a temelor fie **variat**, fie **însoțit contrapunctic**. La aceasta se adaugă **complexitatea stratificărilor acordice** precum și **bogăția modulațiilor**, sfera lor largă de cuprindere. Ritmica se caracterizează prin complexitate, prin generarea de situații ambigui, în care accentul metric este estompat, prin evoluția pe mai multe planuri.

P.I - granița dintre secțiuni este estompată (vezi Repriza din *Simf.IV*)

P.II - părți lente, cu tematică de lied, , conduc la expresive

P.III - în locul scherzoului beethovenian, mai degrabă o parte cantabilă, cu mișcare ușoară, destinsă.

P.IV - concluzie a întregului opus, își menține importanța. Soluțiile sunt diferite. Ex. *Simf.I* - schimbare tonalității de la c-moll la C-dur-ul temei lirice; *Simf.III* - între altele, prin revenirea în Codă a temei I din P.I; *Simf.IV* - o inovație în istoria genului, simbioza dintre o arhitectură barocă și sonorități romantice = celebra passacaglie.

#De comentat *Simfonia a IV-a* din perspectiva sintezei la nivelul formelor și din cea a trăsăturilor stilistice specifice.

Creația brahmsiană, dincolo de disputa declanșată de contemporani (pro Wagner - pro Brahms), a influențat incontestabil următoarele generații de compozitori, de la M.Reger la A.Schönberg etc.

II. ANTON BRUCKNER

(4.09.1824, Ansfelden/Austria - 11.10.1896, Viena)

2.1. Date biografice

Tatăl său a fost institutor; și el se pregătește și practică inițial această carieră.

Se afirmă ca personalitate impregnată de spirit religios.

Educația sa muzicală se petrece lent.

1837-40 - băiat de cor (*Singenabe*) la Fundația Sankt Florian (lângă Linz); 1845 - profesor tot aici; 1848 - organist al aceleiași fundații

1855 - organist la Domul din Linz. De acum urmează periodic:

1855-61 - studii de armonie și contrapunct la Viena, cu S.Sechter;

- studiul formelor, al instrumentației și al muzicii contemporane cu O.Kitzler din Linz, prin care cunoaște și creația wagneriană

1868 - succesor al lui S.Sechter la Conservatorul din Viena (Generalbaß, contrapunct, orgă)

1875 - și lector la Universitatea din Viena. Printre elevi: F.Mottl, J.Pembaur, F.Schalk, G.Mahler. Ultimul, alături de A.Nikisch, au contribuit substanțial la propagarea creației simfonice bruckneriene.

- considerat și organist virtuoz. A susținut concerte în centre europene de prestigiu
- admirator al lui Wagner: - i-a dedicat *Simfonia a 3-a*; l-a vizitat de mai multe ori la Bayreuth; a intrat în *Akademischen R.Wagner Verein/Societatea academică R.Wagner*. Așa s-a născut motivul pentru ca E.Hanslick și grupul “brahmsienilor” să-l considere “*wagnerist*”, deși ca muzică și ca personalitate Bruckner se diferențiază de acesta.
- lucrările sale, de mare complexitate și nu lipsite de dificultăți tehnice (mai ales pentru acea epocă), au fost puțin cântate. Abia spre finalul vieții are șansa de a vedea că în special *Simfonia a 7-a* începe să fie interpretată.

2.2. Privire de ansamblu asupra creației

Singularitatea profilului său componistic s-a manifestă prin aceea că până spre 40 de ani nu a indicat prezența geniului, a forței creatoare.

Prima lucrare recunoscută de autor ca valabilă: *Missa în re* (1864); urmată de alte 2 *Misse* (1866-1868). De altfel, prin ***opusurile cu caracter religios*** (alături de misse: 1 *recliem*, 1 *Te Deum*, *motete*, *psalmi*, *immuri*, *cantate*, *coraluri* - lucrări pentru orgă), Bruckner este considerat cel mai important reprezentant al creației muzicale catolice din secolul 19.

Centrul de greutate revine ***simfoniilor***, de care este continuu preocupat de prin 1864 și până la neterminata *Simfonie a 9-a*. Distingem aici 2 mari perioade: 1871-76, simfoniile 2-5; 1879-87, simfoniile 6-8. Prin comparație, a afectat puțin timp altor genuri. Menționăm totuși: *Cvintet de coarde*(1879); *Te Deum* (1881-84).

2.3. Trăsături stilistice

Putem stabili diverse analogii, putem vorbi, de exemplu, despre:

- influențe wagneriene în armonia instabilă și în orchestrația luxuriantă;
- influența “epocii Palestrina” asupra gândirii sale polifonice și în schimbările timbrale realizate după modelul registrației de orgă;
- influențele școlii venețiene în modul de a alterna, cu rol contrastant, diferite grupe instrumentale;
- spiritul austriac, atașat de muzica populară;
- influențele repertoriului muzicii sacre etc.

Dar aceste elemente foarte diverse sunt retopite într-un limbaj simfonic propriu, distinct, în care s-au integrat și s-au omogenizat pe deplin.

2.4. Simfoniile

Această *lume în sine* bruckneriană apare mai ales conturată la nivelul simfoniilor, greu de conectat la o tradiție, așa cum de pildă se poate proceda în cazul lui Brahms.

Identificăm, totuși, anumite afinități cu:

- *Simfonia a IX-a* de Beethoven în privința părților instrumentale, a caracterului părților și a cadrului macro-formal;
- *Simfonia a IX-a* de Schubert - în privința diversității tematice;
- *drama muzicală wagneriană* - în privința armoniei.

Dar simfonia bruckneriană, repetăm, este o operă de artă cu totul personală, bine individualizată, recognoscibilă.

Pentru compozitorul care a început să compună relativ târziu – repetăm aici ideea -, simfonia a fost genul principal de manifestare. De aceea, considerăm utilă în acest sens o enumerare a opusurilor:

- *Simfonie în fa* (1863)
- *Simfonia "Nr.0", în re minor* (1863/64, revizuită în 1869)
- *Simfonia 1 în do minor* (1865/66, revizuită de mai multe ori);
- *Simfonia 2 în do minor* (1871/72, revizuită de mai multe ori);
- *Simfonia 3 în re minor* (1873, revizuită de mai multe ori);
- *Simfonia 4 în mi bemol major* (1874, revizuită de mai multe ori);
- *Simfonia 5 în si bemol major* (1875/76, revizuită 1876-78);
- *Simfonia 6 în la major* (1879/81);
- ***Simfonia 7 în mi major (1881/83)***;
- *Simfonia 8 în do minor* (1884/87, revizuită în 1890);
- *Simfonia 9 în re minor* (1887/96, neterminată);

Caracteristici generale:

- lucrări **monumentale**;
- **construcție** clară, cu secțiuni bine conturate, bine delimitate (împărțiri adeseori strofice);
- în loc de teme întâlnim aici **zone tematice**, încheiate prin acumularea în *valuri* (termen utilizat pentru zona dezvoltării);
- **armonia**, deși are afinități cu cea wagneriană prin abundența cromatismelor și ca tensiune interioară, împlinește aici și o funcție structurantă, contribuie la delimitarea secțiunilor formei;
- **instrumentația** - contribuie la diversificarea melodicii, extinsă pe o paletă de la cameral la monumental. Realizate după modelul înregistrațiilor de orgă, caracteristice sunt și blocurile armonice individualizate pe registre (coarde, lemne, alămuri), de efect mai ales asociate caracterului imnic al pasajelor de coral.
- intrând în detaliile **construcției cvadripartite**, menționăm:
 - partea I* - formă extinsă de sonată, cu cel puțin 3 zone tematice evidente în expoziție;
 - partea a II-a* - adagio-uri;

partea a III-a - adesea scherzo-uri în 9 secțiuni (aba cdc aba), în care trio-ul se bazează pe o tematică influențată de muzica populară austriacă;

partea a IV-a – înrudită cu prima, de obicei însă cu o temă I mai energică, cu uriașe sușuri, apare imaginată ca o culminație a întregii lucrări (de pildă

Simfonia nr. 5 - pe baza unei fugi, aduse și teme din părțile precedente; *Simfonia 8* - tot un climax).

- **ca opțiune estetică**, sunt *mușici pur instrumentale* și de aceea apartenența la contemporana orientare a Noii Școli germane (Liszt, Wagner – promotori ai programatismului) nu e relevantă. Totodată de o *religiozitate profundă*, autentică (să ne amintim că dedică, de exemplu, *Simfonia 9 dem "lieben Gott"*), simfoniile au alura simbolică a unei imagini sonore a lumii creștine configurate cu mijloacele simfonice perfecționate și amplificate ale celei de-a doua jumătăți a secolului 19.

Bibliografie

- *Europäische Musik in Schlaglichtern.* /Hrsg.von Peter Schnaus. Mannheim,Wien, Zürich: Meyers Lexikonverlag.
- Iliuș, Vasile
- Machabey, Armand. *La vie et l'oeuvre d'Anton Bruckner*, [Radio], 1945

CURSUL 6 – Simfonismul german (III)

III. GUSTAV MAHLER

(7.07.1860, Kalischt/Boemia - 18.05.1911, Viena)

3.1. Date biografice

Fiu al unui negustor evreu. Puțin timp după nașterea sa, familia se mută la Iglau, unde va veni în contact cu muzica populară și cu cea de marș.

1875 - 1878 – studiază la Conservatorul din Viena, pe care îl termină cu premiu.

1878 - începe lucrul la prima lucrare valabilă: *Das klagende Lied/Cântec de jale*. Respingerea ei la un concurs îl determină să opteze pentru cariera dirijorală.

Ca dirijor

- diferite mici angajamente pe scene din provincie;
- 1888 - director al Operei Regale din Budapesta;
- 1891 - răspunde unei chemări la Teatrul de Stat din Hamburg;
- după convertirea sa la catolicism, devine capelmaistru, apoi director al Operei din Viena.

Orientare modernă

- 1902 - căsătoria cu Alma Schindler, prin intermediul căreia ajunge în strâns contact cu artiștii din “Wiener Secession” și cu alți reprezentanți ai orientării artistice moderne.
- 1907
 - moartea fiicei sale, Maria Anna;
 - are el însuși un atac de cord;
 - în urma unei campanii antisemite își pierde contractul la Opera din Viena; devine însă dirijor al Operei Metropolitan din New York.
- petrece totuși anual mai multe luni în Europa, uneori și ca interpret al propriilor lucrări (vezi triumfala primă audiție a *Simfoniei 8* - 1910, München)
- 1911 - bolnav, se reîntoarce în Europa; moare la Viena, la 18.05.

3.2. Privire de ansamblu asupra creației

- nu foarte voluminoasă;
- făcând abstracție de opusurile de tinerețe, se manifestă prin doar **2 genuri**: *lieder* și *simfonii*.
- în *Cântecul pământului*, la finele vieții, le-a mixat într-un **nou gen**, să-i spunem “*Sinfonie in Liedern*”/simfonie în *lieder*;

3.3. Aspecte stilistice

de la început a existat o **corespondență între liederle și simfoniile** compuse în paralel, corespondență sesizabilă fie prin **preluări tematice** (de pildă citate din 2 *lieder* ale ciclului *Lieder eines fahrenden Gesellen/Cântecele unei calfe călătoare* în *Simfonia nr. 1*), fie prin **înrudirea** voită a unor mișcări cu participare vocală din *Simfoniile 2-4* cu *lieder* din ciclul *Das Knaben Wunerbhorn /Cornul minunat al băiatului* - celebra culegere de A. von Arnim și C. Brentano din care Mahler și-a ales majoritate textelor cântecelor sale. Textele au caracter popular, iar muzica se menține pe un ton apropiat: pe fondul unei expresii simple, cu notă de naivitate, se adaugă aici

elemente de ironie și parodie, amestecul de straturi stilistice (alăturarea pasajelor în stil simfonic elaborat cu cele cu ecou de muzică trivială) și o mare expresivitate. Toate aceste trăsături stilistice contribuie la acel inconfundabil “*ton Mahler*”

3.3. Periodizare. Simfoniile.

Exegeții disting îndeobște 4 perioade stilistice:

- *Das klagende Lied* (1880, rev.1892/93 - 1898/99)
- ciclul *Lieder eines fahrenden Gesellen* (1883-85)
- liedurile după *Das Knaben Wunderhorn* (1892-98)
- **primele 4 simfonii**: *Nr. 1* – în re major (1884-88, rev.1893-96); *Nr.2* – în do minor, cu soprană, alto și cor (1888-94; rev.1903); *Nr.3* – în re minor, cu alto, cor de femei și cor de băieți (1893-96, rev.1906); *Nr.4* – în sol major, cu soprană (1899/1900, rev.1901-10).
- **monumentalele simfonii instrumentale nr.5-7**, ce pot fi înțelese, în parte, și ca istorie a unui subiect simfonic: *Nr. 5* – în do diez minor (1901/02) – apoteoză; *Nr.6* – în la minor (1903/04, rev.1906) - catastrofă; *Nr.7* – mi minor /si minor (1904/05).
- înrudite stilistic cu simfoniile, liedurile din ciclul *Kindertotenlieder/Cântecul copiilor morți* (1901-04), 2 lieduri pe texte din *Das Knaben Wunderhorn* (1899/90) și *Rückert-Lieder* (1901/02) - care, privite în detaliu, relevă aspecte ale stilului mahlerian târziu

Simfonia nr. 8 – în mi bemol major, pentru 8 soliști, cor de băieți și cor mixt pe 8 voci (1906), opus ce contopește caracteristici ale genurilor simfonie, cantată și oratoriu; bazat pe imnul de Rusalii *Veni creator spiritus* (partea I) și pe scena finală din *Faust* (partea a II-a); cel mai reușit exemplu pentru acea “*Weltanschauungsmusik*” din jurul anului 1900.

Ultima lucrare simfonică a lui Mahler cu caracter optimist.

se resimte tragedia anului 1907. Tonul este de retragere, de *Abschied* /”Rămas bun” - cum de altfel se intitulează și ultima parte din *Cântecul pământului*

- ***Lied von der Erde / Cântecul pământului*** (1908/09)
- **Simfonia nr.9** – în re major (1908/09)
- fragment din **Simfonia nr. 10** – în fa diez major (din 1910-neterminată)

prin noutatea concepției arhitectonice, prin diversificarea materialului muzical cu mijloace variațional-dezvoltătoare, prin tendința spre “proză muzicală” ca și prin consecvența polifonizare a scriiturii, creația mahleriană târzie creează o importantă punte compozitorilor din cercul Schönberg.

Bibliografie

- *Europäische Musik in Schlaglichtern...*
- Ewen (I-II)
- A se consulta și volumul despre simfonii de Constantin Floros (în germană); de asemenea volumul în curs de apariție la Editura Muzicală, despre teoria lui Aurel Stroe referitoare la simfoniile lui Mahler, volum realizat în dialog cu Ruxandra Arzoiu.

IV. RICHARD STRAUSS

(11.06.1864, München - 8.09.1949, Garmisch)

4.1. Date biografice

Tatăl său a fost prim-cornist în Orchestra Regală. Gusturile sale conservatoare se remarcă și în primele opusuri ale fiului

→1881 ***Serenada pentru. suflători de alamă op.7***

- remarcat de Hans von Bülow

→1885 începutul unei **cariere dirijorale** strălucite - Capella Regală din Meiningen

mici angajamente ca dirijor

1894 - Capellmeister la Teatrul Regal din München

- căsătoria cu cântăreața Pauline de Ahna, pentru care a scris majoritatea liedurilor sale

- la München se afirmă ca interpret, mai ales al operelor lui Wagner și Mozart, care îi vor influența propria creație.

1898 - dirijor la Opera Regală din Berlin

carieră dirijorală și de pianist

1919 - director al Operei de Stat din Viena

1922 - dirijează la Festivalul de la Salzburg, printre fondatorii căruia se numără

1924 - revine la Viena și acceptă să dirijeze doar ca *Gastdirigent*/dirijor invitat

- după venirea la putere a național-socialiștilor, este numit Președinte al camerei de muzică a Reich-ului (*Reichsmusikkammer*), ajunge însă la un conflict cu regimul în momentul în care îl apară pe scriitorul evreu Stefan Zweig

4.2. Privire generală asupra creației

Adept al programatismului, compune **poeme simfonice** care-l vor face celebru:

Don Juan op.20 (1888/89)

Macbeth op.23 (1886-88);

Tod und Verklärung/Moarte și transfigurație op.24 (1888/9)

Till Eulenspiegels lustige Streiche/ *Till Eulenspiegel* (1894/95)

Also sprach Zarathustra/Așa grăit-a Zarathustra op.30 (1895/96)

Don Quixote op.35 (1896/97)

Ein Heldenleben/ *Viață de erou* op.40 (1897/98)

La acestea de adaugă cele două **monumentale simfonii**, de asemenea programatice: *Simfonia domestica* op.53 (1902/03) și *Eine Alpensinfonie/O simfonie a Alpilor* op.64 (1911-15)

O contribuție specială o aduce în domeniul teatrului liric. Distingem aici **15 opere**:

- de debut 1894 - *Guntram*

1901 - *Feuersnot*

- 1903/05 **Salome**, după drama lui O. Wilde tradusă în germană de H. Lachmann (1 act - “o simfonie în dramă”: 105 instrumentiști în orchestră) - consacrarea ca autor de opere

- 1909 **Elektra** (tragedie într-un act - 111 instrumentiști - sinteză între “dramma per musica” și simfonie; singura tragedie din creația sa), marchează debutul colaborării cu Hugo von Hofmannstahl, din care mai apar 5 opere și 1 balet: *Der Rosenkavalier/ Cavalerul rozelor* (1911 - revenire la tradiție, 3 acte - predomină comicul vieții cotidiene; acțiunea la mijl. sec.18, Viena, primii ani ai domniei Mariei Theresa; intonații de vals vienez, simplificare, dezvăluie virtuți melodice, ale armoniei și orchestrației), *Ariadne auf Naxos* (1912, rev.1916), *Die Frau ohne Schatten/Femeia fără umbră* (1919), *Die ägyptische Helena/ Elena din Egipt* (1928, rev.1933), *Arabella* (1933), *Josephs-Legende* (1914).

- 1935 opera comică *Die schweigsame Frau/ Femeia tăcută*, pe libret de Stefan Zweig

În ultimii ani de viață compune noi lucrări, printre care

operele: - *Friedenstag* (1938 - librat Joseph Gregor, concepută ca o cantată scenică), *Daphne* (1938), *Die Liebe der Danae* (1944), *Capriccio* (1942)

diferite opusuri ocazionale

câteva **lucrări instrumentale** precum: *Metamorfoze* pentru 23 coarde solo (1945), *Concertul pentru oboi în re major* (1945), *Ultimele patru lieduri* (1948)

1949 moare, după o lungă suferință

4.3. Trăsături stilistice

La schimbarea veacurilor, R.Strauss este considerat reprezentant de prin rang al Modernității. Un limbaj muzical evoluat, o fascinantă senzualitate atrag publicul spre muzica sa.

Salomea și *Elektra* reprezintă opusurile sale cele mai înnoitoare ca limbaj - abundența disonanțelor, masivitatea sonoră vin în sprijinul expresiei, reliefează

adekvat subiectele. Ele marchează începutul **operei expresioniste**, pe care ulterior o vor prelua un Schönberg, un Berg.

După aceea limbajul său devine, să-i spunem, retrospectiv. Mozart îi este model de simplitate:

recurge la forme tradiționale, la o armonie cizelată, nu se sfiește de primatul melodiei. Rămâne fidel unei estetici “comestibile” (vezi Meyers Lexikon), distanțându-se de orientarea modernă căreia inițial îi aparținuse.

Un mare rafinament timbral și o adevărată știință a îmbinării instrumentelor îl recomandă ca orchestrator de primă talie (a republicat, aducând „la zi”, tratatul lui Berlioz)

CURSUL 7. Programatismul

Muzica cu program nu este o invenție a sec.19. Și în epocile precedente muzicienii își propuneau să sugereze sonor diverse teme extra-muzicale cu ajutorul resurselor avute la îndemână: sunete, ritmuri, intensități etc. Să ne amintim fugitiv, traversând principalele epoci ale istoriei muzicii instrumentale europene, doar de câteva dintre partiturile celebre: Ciclul celor 4 concerte pentru vioară și orchestră „*Anotimpurile*” de A.Vivaldi, *Simfonia nr.45 în fa diez minor „A Despărțirii*” de J.Haydn sau *Simfonia nr.6 în Fa major „Pastorala*” de L.v.Beethoven.

Nouă este însă acum conexiunea dintre intenția programatică și limbajul orchestral mult mai elaborat, mai diferit nuanțat, mai expresiv. Am amintit, la precedenta noastră întâlnire, de echilibrul stabilit în prima jumătate a secolului 19 între idealul coloristic al creatorilor și noile, pe-atunci, performanțe pe care le-au atins toate familiile de instrumente. Astfel încât asocierile dintre anumite timbruri instrumentale și anumite tematici devin preocupări de prim-plan în procesul configurării gestului componistic.

În acest context se explică, în parte, și acuitatea polemicii dintre adepții așa-numitei “muzici absolute” (muzică instrumentală nelegată de un subiect declarat) și ai celei “cu program”, polemică ajunsă una dintre problemele fundamentale ale esteticii muzicale. Mai ales în cea de-a doua jumătate a secolului de care ne ocupăm, opțiunea tranșantă pentru una sau alta dintre soluții a ajuns să scindeze efectiv lumea muzicală.

“În împărăția ideilor se dau războaie interne asemănătoare celor ateniene – susținea, bunăoară, în 1855 Fr.Liszt, principal adept, așa cum vom comenta, al programatismului muzical. În timpul acestora, cel care nu acționa deschis de partea unei tabere și rămânea un martor pasiv al luptelor, precum și al neajunsurilor aduse de ele, era declarat public trădător de patrie. Convinși de justetea unui astfel de procedeu a cărui îndeplinire severă poate sluji doar faptului de a pune capăt mai repede conflictelor și a decide victoria celor aleși să stăpânească în viitor [s.n.]...”¹³.

Polemica aceasta vizează în special spațiul cultural german. În alte zone ea a jucat un rol secundar, fapt justificator pentru creația a numeroși compozitori slavi, scandinavi, francezi etc., ce au scris, fără *parti pris*-uri, deopotrivă simfonii și poeme simfonice.

¹³ Franz Liszt, *Berlioz și simfonia sa Harold*, în: Franz Liszt, *Pagini romantice*, Editura Muzicală, București 1985, p.234-267.

Privit prin prisma cronologiei, primul compozitor ce a însoțit discursul simfonic cu un program literar menit să fie citit de ascultător înainte de începerea concertului a fost **Hector Berlioz** (1803-1869).

#1830 *Simfonia fantastică* op.14 (prezentată public în același an, la Conservatorul din Paris, sub bagheta compozitorului) evocă sonor, așa după cum specifică autorul prin subtitlu, diferite “*episoade din viața unui artist*” / “*episode de la vie d’un artiste*”.

Rolul textului însoțitor este precizat de însuși Berlioz, care notează: “*Compozitorul a avut ca scop dezvoltarea, în ceea ce au ele muzical, a diferite situații din viața unui artist. Planul dramei instrumentale, lipsit de ajutorul cuvântului, are nevoie să fie expus în prealabil. Programul următor trebuie deci considerat ca textul vorbit al unei opere, servind la introducerea pieselor muzicale, al căror caracter și expresie le motivează*” Comentariul accentuează așadar nu atât tonul pictural (scena finală din partea a IV-a este o excepție), cât pe cel emoțional, de surprindere a unor stări.

Cele 5 părți componente ale simfoniei au ca titluri:

- I. *Rêveries – Passions* / Visări – Pasiuni;
- II. *Un Bal* / Un bal;
- III. *Scène aux Champs* / Scenă câmpenească;
- IV. *Marche au Supplice* / Drumul spre eșafod;
- V. *Songe d’une Nuit du Sabbat* / Visul unei nopți de sabat.

Programul fiecăreia este de asemenea detaliat. Un rol formativ nou revine, în context, așa-numitei “double idée fixe” / “dublă idee fixă”, ce traversează ciclic, și în cele mai diferite ipostaze, întreaga partitură – de la noblețea și timiditatea primei sale apariții în tonurile „blânde“, la unison, ale flautului solo și ale viorilor prime, până la grotescul înfățișării sale schimonosite, asociate cameleonicului clarinet investit aici cu glas trivial, strident. Această idee fixă, simbol aici al femeii iubite este, practic, un leitmotiv *avant la letter* (vom vorbi despre rolul său în creația lui R.Wagner!).

Arhitectonica simfoniei, motivată de subiectul programmatic generator, se conturează pe spații ample, oferind cu o reinterpretare foarte personală, cu mare fantezie și libertate, a reperelor tradiționale. De exemplu partea I are la bază o formă modificată de sonată, în vreme ce partea a II-a propune un fel de scherzo.

Ulterior, în alte opusuri simfonice cu caracter programatic, Berlioz a utilizat diferit tehnica ciclică a leitmotivului – a se vedea *Simfonia cu violă concertantă* “*Harold în Italia*” (1834) și *Simfonia cu soliști și cor* “*Romeo și Julieta*” (1839).

Nu insistăm însă asupra creației compozitorului francez decât în măsura relevanței sale pentru subiectul de care ne ocupăm. De aceea, precizez faptul că, asemeni

multor muzicieni romantici sensibili la puterea de sucesie nu doar a sunetelor ci și a cuvintelor, Berlioz și-a formulat și în scris opțiunile, punctele de vedere, idealurile. Putem să i le cunoaștem de pildă și noi, cititorii de limbă română, datorită traducerilor apărute la Editura Muzicală. Personalitatea puternică, simțul ascuțit al umorului, virulența expresiilor, toate acestea dau farmec sporit lecturii:

- Berlioz, Hector. *Grotescul și muzica*, Editura Muzicală, București 1983.
- Berlioz, H. *În lumea cântului*, Editura Muzicală, București 1982.
- Berlioz, H. *Serile orchestrei*, Editura Muzicală, București 1980.

Semnificativ pentru definirea rolului complex al muzicianului francez în conturarea unei noi imagini sonore specifice secolului 19, este și faptul că el a semnat și unui valoros *Tratat de instrumentație* - reactualizat în secolul 20 de Richard Strauss -, și a rămas totodată cunoscut drept unul dintre cei mai mari orchestratori. (A mânuit și bagheta cu virtuozitate.)

Astfel încât, deși se numără printre cei mai vârstnici dintre compozitorii romantici, H.Berlioz se înscrie printre cei mai revoluționari.

Continuăm acum să înaintăm pe firul istoriei muzicii programatice pentru a marca un alt important reper: creația lui **Franz Liszt** (1811-1886; înnobilit în 1859 – *Fr.von Liszt*¹⁴).

În **1855**, în perioada petrecută la Weimar, fascinantul artist (legendar pianist, erudit muzician, de mare sinceritate și libertate interioară - ce și-a acordat viața la unison cu crezurile și a dus în tinerețe o viață boemă iar spre final s-a călugărit) a scris un articol de referință despre *Berlioz și simfonia sa Harold*¹⁵, prin care își declara fără echivoc adeziunea pentru o artă muzicală cu caracter programmatic:

“nu am făcut niciodată o taină din simpatia noastră însuflețită și admirativă pentru geniul... pentru maestrul căruia arta epocii noastre îi datorează o atât de profundă recunoștință”¹⁶

Liszt considera creația mai vârstnicului confrate ca emblema a avangardei și-i formula astfel principiul generator:

“Artistul poate urmări frumosul în afara regulilor școlii, fără temerea că procedând în acest mod, va greși”¹⁷.

¹⁴ Cf. Pete Schnaus (îngr.ed.). *Europäische Musik in Schlaglichtern*, Meyers Lexikonverlag, Mannheim/Wien/Zürich 1990, pag.329.

¹⁵ Franz Liszt, *Berlioz și simfonia sa Harold*; în: Franz Liszt, *Pagini romantice*, trad.rom., Editura Muzicală, București 1985, pag.234-267.

¹⁶ *Idem*, pag.234

¹⁷ *Idem*

Lieder al "Noii școli germane"/"Neudeutsche Schule", promovând o "artă a viitorului", Liszt a devenit în epocă *port-drapel*-ul orientării programatice.

*"Programul – așadar, o introducere anexată, într-un limbaj inteligibil, muzicii pur instrumentale, cuvânt înainte prin care compozitorul intenționează să evite capiciul tălmăcirii poetice a operei sale de către ascultători și să atragă în prealabil atenția asupra ideii poetice a întregului, asupra unui anume punct al acestuia"*¹⁸

În acest sens, lui îi revine prioritatea imaginării unui nou gen orchestral, **poemul simfonic**.

ca istoric se consideră îndeobște a fi derivat din *uvertura de concert*. Să ne amintim că uverturile beethoveniene *Coriolan*, după H.J.von Collins, op.62 sau *Egmont* op.48, după Goethe, au fost cântate în concert, de sine stătător, deși fuseseră concepute ca muzică de scenă. Romanticii, mergând mai departe, au imaginat opusuri de sine stătătoare, create după poeme literare sau sugerate de un peisaj. Așa sunt bunăoară uverturile lui **F. Mendelssohn-Bartholdy** - la *Visul unei nopți de vară*, *Hebridele*, *Călătorie fericită și marea liniștită* (Meeresstille und glückliche Fahrt) - sau **R. Schumann** - *Manfred* op.115, după Byron.

Liszt este însă cel ce metamorfozează genul într-un opus simfonic modelat după principiul simfoniei, și îl numește **poem simfonic**. În concepția sa, acesta reunește o componentă muzicală și una poetică, sinteza dintre noua tehnică orchestrală și idealul poetic generator, și întrupează la modul desăvârșit ideea de progres în muzică ("muzica viitorului").

Necesitatea interioară a structurării discursului, fidelă ideii poetice generatoare, în virtutea căreia muzicianul poate modela fără prejudecăți forma liberă, unică se dezvăluie aici ca principală idee a concepției lui Liszt. Traseul arhitectonic este unul monopartit, dar cel mai adesea construit din mai multe secțiuni și fără să urmeze trasee tradiționale.

Muzicianul folosește pentru prima oară denumirea de **poem simfonic** în 1854, pentru uvertura *Tasso* (1849). Creația sa înscrie 13 poeme simfonice: *Bergsinfonie* (1848/49, 1850, 1854-57), *Les préludes* (1848,1854), *Heldenklage* (1848-50, 1854), *Tasso* (1849,1854), *Prometheus* (1850, 1855), *Mazeppa* (1851, 1854), *Orpheus* (1853/54), *Festklänge* (1853), *Hungaria* (1854), *Hunnenschlacht* (1855, 1857), *Die Ideale* (1857), *Hamlet* (1858), *Von der Wiege bis zum Grabe* (1881/82).

Spre deosebire însă de *Simfonia fantastică*, cu tematică mai degrabă subiectivă, muzica programatică lisztiană aspiră la sugerarea unor idei poetice obiective. Poeme, gânduri sau tradiții din trecut constituie astfel sursa sa ideatică.

Pe aceleași coordonate se profilează și cele 2 opusuri simfonice, concepute în succesiunea arhitectonică tradițională, grandioasele *Faust-Sinfonie* în 3 tablouri de caracter (Faust, Margareta, Mefisto) și *Sinfonie zu Dantes Divina commedia* (1855/56).

Mai ales în a doua jumătate a secolului 19, genul va fi preluat cu predilecție de exponenții culturilor naționale, acum conturate ca personalitate. Era adecvat idealurilor lor artistice, permitea afirmarea explicită a conținutului ideatic și recurgerea la mijloace tehnice, instrumentale sugestive. (Ne vom opri asupra acestui subiect la una dintre întâlnirile noastre din semestrul viitor).

Deocamdată, cu titlul mai mult de inventar, să reținem:

B.Smetana - ciclul de 6 poeme simfonice "*Patria mea*" (1874-79)

M.Musorgski - *O noapte pe muntele pleșuv* (1867)

J.Sibelius - *Finlandia*

În Franța: C.Saint-Saens, C.Franck

În Germania: R.Strauss (Romantism târziu)

Pe același traseu se va înscrie și drama muzicală wagneriană. Până a ajunge însă la ea, vom panorama data viitoare, istoria genului operă în spațiul cultural romantic german.

Bibliografie

- Liszt, Franz. *Pagini romantice*, trad.rom., Editura Muzicală, București 1983.
- Berlioz, Hector. *Grotescul și muzica*, Editura Muzicală, București 1983.
- Berlioz, H. *În lumea cântului*, Editura Muzicală, București 1982.
- Berlioz, H. *Serile orchestrei*, Editura Muzicală, București 1980.
- Schnaus, Peter (îngr.ed.). *Europäische Musik in Schlaglichtern*, Meyers Lexikonverlag, Mannheim/Wien/Zürich 1990

Partituri

- Berlioz, H. *Symphonie fantastique op.14*, Edition Peters Nr.621, Leipzig.
- Berlioz, H. *Traité*

CURSUL 8

Epocă a accenturării contrastelor, Romantismul muzical se dovedește caracterizat la nivelul creației nu doar de opusuri monumentale – așa cum am surprins traseul simfoniei -, ci și de cele miniaturale, fie acestea destinate repertoriului instrumental, fie celui vocal.

Genuri miniaturale

- **Piesa instrumentală de caracter (miniatura)**

Astfel, specifice sunt la această vreme și numeroasele mici piese, predominant lirice, scrise cel mai adesea pentru pian (comparabile cu producțiile virginaliștilor englezi de pe la 1600 sau ale claveciniștilor francezi ai Barocului - Couperin, Rameau -. În Clasicism se detașează net *Bagatelele* beethoveniene).

Or, această preferință, ca și virtuozitatea pianisticii romantice se întemeiază în parte pe înnoiri substanțiale ale tehnicii de construcție a instrumentului.

Deja Beethoven beneficiase de aceste modificări în creația de maturitatea și în cea târzie:

- registru mult amplificat (de la 4, acum la 7 octave);
- coarde mai puternice;
- tensiunea coardelor mult mai puternică;
- de aici apare necesitatea unei plăci de bronz (anterior fusese din lemn), care modifică sonoritatea, precum și acoperirea/tapisarea ciocănelului cu fetru (anterior se utiliza piele), și greutatea sporită a clapelor.

În 1821, așa-numita “mecanică a repetiției” este soluționată de Sebastien Érard: crește precizia și omogenitatea, forța și diversitatea atacurilor, chiar și în tempourile cele mai rapide. Cel târziu de la Fr. Liszt și școala sa această repetare a sunetelor devine semn al virtuozității tehnicii pianistice moderne

Posibilitatea de a exprima un conținut poetic în forme libere (mai ales în forme modificate de lied) explică popularitatea acestor piese printre compozitorii romantici. Determinante au fost și nevoia de repertoriu pianistic modern, ca și dorința de a evada din zona atât de bătătorită de Beethoven, a sonatei. O literatură la îndemâna amatorilor de muzică din orașe, tot mai atrași de sfera muzicii de cameră.

Prima culegere de piese de caracter timpuriu romantice se pare că este *Eklogen* op.35 (1810/1811) de **Václav JanTomášek**. Ea a influențat apariția pieselor lirice pentru

pian ale lui **Fr. Schubert** (*Impromptus, Moments musicaux* 1827/1828), considerate drept primele manifestări-capodopere ale genului.

F.Mendelssohn-Bartholdy: *Lieder ohne Worte/Cântece fără cuvinte* - 8 caiete, 1829-1845

Paradigmatice pentru acest gen sunt genialele piese ale lui **R.Schumann**, pline de fantezie. Autorul le grupează adeseori în cicluri: *Papillons, Davidsbündlertänze, Carneval, Kinderszenen* etc. Cele mai multe se întemeiază pe un motiv pregnant, scurt. Titluri programatice.

J.Field – autor de nocturne (din 1814), important mai ales prin influența pe care o va avea asupra lui **Frédéric Chopin** (1810, lângă Varșovia - 1849, Paris):

- primul compozitor specializat pe un singur domeniu: **muzica pentru pian** (mai târziu, așa cum vom comenta, Hugo Wolf se va specializa doar în lied)

- inițiatorul unui *nou stil muzical*, de mare virtuozitate și poezie, cu:

melodie bogat ornamentată;

armonie surprinzătoare, evolutivă (a se vedea aprecierea lui Liszt!/"*Pagini romantice*");

structura ritmică diferențiată;

stilizarea unor dansuri poloneze (mazurca, poloneza).

Creație:

2 concerte (mi minor și fa minor); lucrări concertante: "*Krakowiak*", *Marea Poloneză* în mi bemol major pentru pian și orchestră; 3 sonate pentru pian (do minor, si bemol minor și minor); Trio cu pian; 17 cântece poloneze op.74.

În rest, opusuri pentru pian, în forme libere de lied, adeseori dansuri, piese de caracter, de mare expresivitate, fără asocieri programatice.

noi genuri, grupate în cicluri:

mazurci - 60

poloneze -16

22 valsuri

25 preludii

20 nocturne

4 balade

27 studii (op.10 și op.25)

4 impromptuuri

4 scherzi

impromptuu-fantezie

fantezii

variațiuni

etc

Franz Liszt (1811 - 1886 Bayreuth), pianist, compozitor, dirijor, estetician. Sub influența Paganini, fondatorul tehnicii pianistice moderne. *Creația* sa poate fi divizată în 3 etape:

I - muzica pentru pian - elemente de virtuositate, apoi tot mai multă poeticitate a expresiei. *Marea Sonată în si* (1853), *Album de călătorie*, *Vișniuni*, piese pentru pian din ciclul **Ani de pelerinaj** (3 volume apărute între 1835-1877).

[II - nu intră în obiectivul nostru de-acum. Muzica cu program - nouă este asocierea ideii programatice cu un discurs orchestral mult diversificat]

III - se îndreaptă spre domeniul vocal și vocal-simfonic, animat de crez religios compune: *oratorii* și *mise* (*Legenda Sf.Elisabeta*, *Legenda Sf.Cecilia*, *Missa Solemnis*, *Missa choralis*, *Requiem*). Tot acum apar ultimele sale opusuri pianistice din ciclul *Ani de pelerinaj*, opusuri încă insuficient cunoscute, ce depășesc momentul istoric: liber tonale, forme libere.

J.Brahms - *Balade, Rapsodii, Intermezzo*. Influență asupra unui Max Reger, A.Schoenberg

E.Grieg - *Lyrischen Stücke/Piese lirice* 10 volume, apărute între 1867-1901

CURSUL 9

LIEDUL

ÎN SPAȚIUL CULTURAL GERMAN atinge cotele capodoperei.

- **cu acompaniament de pian**

Fr. Schubert

Prin cele ca. 660 marchează un prim moment de glorie din istoria genului. El creează de timpuriu (de la 17-18 ani) capodopere, mai ales stimulat de lirica lui Goethe - să ne amintim de *Gretchen am Spinnrade/Gretchen la vârtelniță* (1814), *Heidenröslein* (1815), *Erlkönig* (1815); cam 1/10 din totalul liedurilor sunt asociate versurilor lui. Dintre alți poeți ale căror versuri l-au inspirat cităm pe cei mai cunoscuți, precum M. Claudius, H.Heine, L.Hölty, F.G.Klopstock, Th.Körner, Novalis, F.Rückert, F.von Schiller, A.W. și F.Schlegel, de asemenea pe poeții din cercul său de prieteni, precum B.J.Mayrhofer.

Noutatea și aspectul caracteristic se dovedește a fi aici profunda interpretare muzicală a textului, în reciprocul schimb creator cu cuvântul, în melodica expresivă de mare lirism, în scriitura pianistică mult diversificată. Încărcătura afectivă a melodiei, armonia mult nuanțată (ascuțirea disonanțelor, balansul major-minor, înrudirea prin intervale de terțe a tonalităților, modulațiile în zone îndepărtate ale sistemului tonal) conferă, în special liedurilor târzii, individualitate, unicitate, și marchează reperele stilistice ale genului.

Ca formă, se diferențiază liedul strofic, liedul strofic variat, și liedul continuu compus (*durchkomponierte Lied*), care permit mai departe clasificarea în funcții de caracter, de la liedul orientat popular până la cel cvasi-scenic.

Partea cântată, pe lângă profilul obișnuit, poate avea aspect de recitativ sau de arioso, dramatic sau puternic declamativ.

De 2 ori Schubert recurge și la ciclul unit tematic: *Frumoasa morăriță* (*Die schöne Müllerin* - 1823) și *Călătorie de iarnă* (*Winterreise* -1827), ambele pe versuri de Wilhelm Müller. Separate tematic, liedurile pe versuri de Rellstab și Heine au fost reunite postum în ciclul *Cântec de lebedă* (*Schwanengesang*).

Liedul secolului 19 a luat foarte repede avânt, devenind un gen exigent, de atracție pentru cei mai importanți compozitori.

Dintre contemporanii lui Schubert:

C.M.von Weber, C.Loewe (de interes mai ales pentru forța sa plastică, pentru dramatismul caracteristic baladelor sale - *Erlkönig*, *Heinrich der Vogler*, *Tom der Reimer*, *Archibald Douglas*, *Odinas Meeresritt* etc.).

Din generația următoare:

F.Mendelssohn-Bartholdy - ca elev al lui C.F.Zelter - aspiră în paginile sale de lied către o melodică simplă, de factură populară. Acompaniamentul pianistic egal, omogen, se menține în plan secund

R.Schumann – ca și pe teitoriul simfoniei, și pe cel al liedului se dovedește a fi cel mai important autor al generației. El însuși înzestrat cu simț poetic, alege texte de calitate aparținând contemporanilor săi. Aproape 1/2 din cele aproximativ 300 de lieduri ale sale au apărut în 1840, în anul căsătoriei cu Clara Wieck. Printre acestea, ciclurile *Dragoste de poet* (*Dichterliebe*) op.48 pe versuri de H.Heine, *Mirt* (*Myrthen*) op.25 pe versurile a diverși poeți, *Cercul cântecelor* (*Liederkreis*) op.39 pe versuri de J.von Eichendorff, *Viață și dragoste de femeie* (*Frauenliebe und Leben*) op.42 pe versuri de Adelbert von Chamisso.

Până atunci compusese aproape exclusiv muzică pentru pian. Partea pianului este substanțială și în lieduri – acesta depășind adesea rolul de simplu acompaniator nu doar în momentele introductive și concluzive (uneori de proporții extinse și cu rol în construcția ciclului - a se vedea *Dragoste de poet*, *Viață și dragoste de femeie*), ci și pe parcurs, prin frecvențele diferențieri de caracter, prin nuanțatele stări create. Ca zone expresive predilecte se remarcă aici liricul, misteriosul, delicatul, dar și neobișnuitul, pitorescul, dramaticul.

Prin poeticitatea textelor alese și prin corespondența creată lor în plan muzical, Schumann poate fi considerat tipul ideal al compozitorului de lieduri romantice.

După 1850

Ca în general în muzica acestei perioade, se disting 2 orientări stilistice divergente:

Pe de-o parte stilul noii școli germate promovate de **Fr.Liszt** - forma liberă, programatismul/relația strânsă dintre muzică și text, scriitura pianistică fin nuanțată (cromatisme expresive în armonia îndrăznească, renunțarea la simetria strofică). Acestui context îi corespund cele *Cinci poezii pentru voce de femeie* (*Fünf Gedichte für eine Frauenstimme* - 1857/58) pe texte de Mathilde Wesendonck, de **Richard Wagner**, care depășesc cu mult

funcția pregătitoare a operei *Tristan și Isolda*; de asemenea liedurile și ciclurile de lieduri de **Peter Cornelius**.

În opoziție se situează unii urmași ai liniei Schumann, precum **Robert Franz** și **Adolf Jensen**, și mai ales **Johannes Brahms**. Creația celui din urmă reflectă atenția acordată creației populare și corelarea influențelor acesteia cu tradiția cultă a genului. În plan arhitectonic recurge la liedul strofic variat, iar ca melodică întâlnim adesea contururi arcuite în perioade simetrice. Acompaniamentul pianistic, atent elaborat, se subordonează totuși melodiei. Armonia se întemeiază pe mișcarea clară a basului, accentuată metric și orientată cadențial. Sfera tematică relevă preferința pentru tonurile închise, resemnate, fără ca să excludă însă energia proaspătă, cu tentă populară, sau umorul. Textele aparținând unor poeți consacrați sunt relativ puține. Trăsături ciclice întâlnim în *Romanzen aus L.Tiecks Magelone* op.33 (1862) și în ultima sa pagină vocală, cele *Vier ernsten Gesänge* /*Patru cântece serioase* op.121 pe texte biblice (1896)

În perioada *Romantismului târziu*, la sfârșitul secolului 19, se constată o tot mai mare individualizare și diferențiere a creației de lied.

Personalitatea reprezentativă rămâne **Hugo Wolf** (1860-1903 - s-a afirmat doar prin creația de lieduri!), care deși preia trăsături ale noii școli germane, își modelează un stil propriu, integrator. Astfel, în 1888 crează 53 Lieduri pe versuri de Möricke; din perioada 1888-1889 datează majoritatea celor 20 de lieduri pe versuri de Eichendorff precum și 51 pe versuri de Goethe. Între 1889-1890 semnează cele 44 lieduri din *Spanisches Liederbuch* /*Carte spaniolă de lieduri*. Urmează apoi *Italienisches Liederbuch* / *Carte italiană de lieduri*. Drept ultim cuvânt al său în materie de lied se profilează cele 3 cântece pe versuri de Michelangelo. De reținut este și faptul că muzicianul a **orchestrat** o parte dintre aceste lieduri.

- **cu acompaniament de orchestră**

În contextul istoric al schimbării veacurilor, o semnificație specială revine liedurilor lui **G.Mahler** - a cărui creație reprezentativă include de altfel doar lieduri și simfonii! Se pot stabili înrudiri între opusurile compuse în paralel în cele două genuri. Astfel, ciclul *Lieder eines fahrenden Gesellen* /*Cântecele unei calfe călătoare* (1883-85) suportă apropierea de *Simfonia nr. 1*; lieduri din ciclul *Das Knaben Wunerhorn* /*Cornul minunat al băiatului* (1892-98) – după celebra culegere de A. von Arnim și C. Brentano din care Mahler și-a ales majoritate textelor cântecelor sale – se înrudesc evident cu *Simfoniile 2-4*; monumentalele simfonii instrumentale nr.5-7 dezvăluie

comuniunea stilistică cu liedurile din ciclul *Kindertotenlieder/Cântecul copiilor morți* (1901-04), cu 2 lieduri pe texte din *Das Knaben Wunderhorn* (1899/90) și *Rückert-Lieder* (1901/02) - care, privite în detaliu, oferă o bună perspectivă asupra stilului mahlerian târziu. Ca particularitate reținem aici și mutația petrecută înspre liedul cu ***acompaniament de orchestră***.

Richard Strauss se apropie de asemenea de orientarea stilistică prefigurată de Fr.Liszt și R.Wagner. Ca și Mahler, se orientează însă înspre zona **liedului orchestrat**.

Hans Pfitzner, tot de o manieră proprie, se recomandă continuator al liniei Schumann, distingându-se prin expresivitatea armoniei.

Max Reger - cu lieduri foarte diferite ca formă și conținut, se manifestă doar parțial ca succesor al lui Brahms.

ÎN AFARA GERMANIEI

Rusia – Alexandr Borodin, Modest Musorgski (cicluri de lieduri *Camera copiilor*/1868-1872, *Fără soare*/1874, *Cântecul și dansurile morții*/1875-1877)

Scandinavia - o bogată tradiție: **Niels Gade, Peter Arnold Heise, Edvard Grieg**

Cehia – Antonin Dvorak

Franța - de la sfârșitul secolului 18 liedul cunoaște o dezvoltare proprie, deși se mai resimte umbra operei; după mijlocul secolului 19 modelul liedului romantic german îi imprimă un nou avânt, ca și aspirația de a-l egala. Compozitori de diferite stiluri îl abordează: **Charles Gounod, César Franck, Edouard Lalo, Camille Saint-Saens, Léo Delibes, Georges Bizet, Jules Massenet** contribuie la un prim moment de înflorire; în vreme ce creația lui **Henri Duparc** și **Gabriel Fauré** marchează un punct culminant în istoria *liedului* francez (termen adoptat în limbă!), la fel ca și bogata creație a lui **Claude Debussy, Maurice Ravel** și **Darius Milhaud**.

Bibliografie

CURSUL 10

Opera romantică în Germania înainte de Wagner

La începutul secolului XIX, scena operei germane oferea un tablou perstriț, cu abundente influențe italiene și franceze. Traiectoria sa marcase totuși până atunci câteva momente de referință: Gluck, Mozart, Beethoven, *singspiel* (teatrul popular german, cu momente cântate și altele vorbite).

De la sfârșitul secolului XVIII se face însă tot mai simțită ideea întemeierii Operei Naționale. Odată cu suflul Romantismului literar această idee prinde tot mai mult contur.

- Un prim reper: **E.T.A.Hoffmann** (1776-1822)
 - în sensul celor de mai sus, concludentă poate fi scrierea sa programatică *Poetul și compozitorul* (1813) (cf. p.358).
 - opera sa *Undine* (1816) rămâne de asemenea un model timpuriu de operă romantică.

De comentat subiectul/sirenă

- **Ludwig Spor** (17 - 18)
 - opera *Faust* (1816) - un alt exemplu timpuriu
- **Carl Maria von Weber** (1786, Eutin - 1826, Londra)

Repere biografice

S-a născut în familia unui actor și director muzical. Așa pătrunde de timpuriu în lumea teatrului. Este obișnuit de mic cu schimbări de locuri; cu lecții neregulate de muzică (între alții, cu Michael Haydn la Salzburg, cu Abbé Vogler la Viena)

1803 - capelmaistru în Wroclaw/Polonia;

1806 intendent muzical la curtea von Württemberg, la Karlsruhe;

1807-1810 - Stuttgart, secretar și profesor de muzică al prințului Ludwig; locuiește de asemenea la Mannheim și Darmstadt

a susținut și turnee de concerte ca pianist, în Elveția, la Praga, la Berlin

1813 directorul Operei din Praga,

1816 directorul Operei din Dresda - emancipare națională

1826 călătorie la Londra - deja bolnav de plămâni - pentru. spectacol cu *Oberon*. Acolo moare

Repere ale creației

Contribuția sa la evoluția limbajului muzical se concentrează în special pe teritoriul operei. Astfel, după Mozart și Beethoven, Weber reprezintă următorul reper al Operei germane până la Wagner.

Cea mai importantă dintre partiturile sale rămâne *Der Freischütz* (1817-20, p.a.1821)

- ca Stimmung și colorit conține evidente elemente romantice (a se vedea armonia, orchestrația etc.);
- totodată este reprezentativă pentru fenomenul de trezire a conștiinței naționale germane.
- Uvertura: pe linia *Zauberflöte*-ului mozartian și al beethovenienei *Leonora 3*.
- apar aici noi simboluri asociate unei noi expresii orchestrale, unei noi concepții simfonice, unei alte tematici - feericul.

Prin *Freischütz* compozitorul crează **tipul de operă germană romantică**, stimulat de singspiel și caracterizat prin:

- limbaj muzical în bună parte de inspirație populară
- subiecte inspirate din basme, legende, feerii.
- orchestrația foarte sugestivă, ce încredințează numeroase pasaje instrumentelor solistice - clarinet, corn, fagot etc.

Der Freischütz, asemeni mai târziu lui *Oberon*(1826), este o **operă-feerie**; în vreme ce o a treia cunoscută operă a sa din totalul celor 9 compuse, *Euryanthe* (1823), se plasează în sfera **legendei**.

A mai scris: 2 simfonii, uverturi, lucrări pentru instrumente solo și orchestră (2 concerte pentru clarinet în B 18 , 1811 - și 2 pentru. pian - 1810, 1812), muzică de cameră, muzică pentru pian (variațiuni, sonate, piese de sine stătătoare - *Invitație la vals* - 1819); 3 misse, cantate, muzică de cor, lieduri.

• Heinrich Marschner

Ne interesează pentru influența pe care a exercitat-o creația sa asupra tânărului Wagner.

- *Hans Heiling* (1833) B se înscrie pe traiectoria lui E.A.T.Hoffmann - *Undine*
- *Der Vampyr* (1828)

• Robert Schumann

- *Genoveva* (1850)

• Albert Lortzing

- *Zar und Zimmermann* (1837)
- *Der Wildschütz* (1842)

- **Otto Nicolai**
 - *Nevestele vesele din Windsor* (1849)
- **Friedrich von Flotow**
 - *Martha* (1849)

CURSUL 11

RICHARD WAGNER - DRAMA MUZICALĂ

Privire de ansamblu

În peisajul policrom, adeseori contradictoriu, al secolului XIX, Richard Wagner se profilează ca personalitate puternică, originală, ce a asimilat și a sintetizat înnoirile de limbaj muzical ale epocii romantice izbutind să traseze o nouă orientare artei sonore.

Creația sa B devenită reper în istoria genului liric -se situează la polul opus față de cea a unui Schubert, Schumann sau Chopin (muzicieni atrași de sfera tot mai intimă a expresiei). Pătimașul Wagner se îndreaptă impetuos - precum odinioară Beethoven - spre grandios, spre monumental. Concepția sa, cu influență profundă asupra contemporanilor și asupra generațiilor ce au urmat, se individualizează manifest sub toate aspectele limbajului muzical: al melodiei, al orchestrației și mai ales al armoniei devenite principal element de stil.

a) Înnoiri ale limbajului muzical

Astfel, lărgirea sistemului tonal atinge în creația wagneriană limita extremă, lăsând să se întrezărească orizontul atonalismului. **Sistemul său armonic** cochetează, de fapt, cu permanentele incursiuni într-o lume nestrăbătută încă și cu revenirile la funcționalismul care asigură totuși acestei muzici pilonul de susținere.

Din rafinatul joc armonic derivă apoi marea plasticitate a țesăturii sonore, curgerea continuă a acelei **Amelodii infinite** cromatizate excesiv, proiecție pe orizontală a discursului de tip omofon.

Orchestrația se conturează și ea în mod specific, mulându-se pe evoluțiile armonico-melodice ca o nouă dimensiune a spațiului și culorii. Rolul instrumentelor de suflat sporește simțitor, coardele - divizate pe o largă suprafață - creează veridice raporturi de perspectivă, iar tutti-urile orchestrale în *ppp* conțin germenii vibrației impresioniste.

Genul muzical asupra căruia R.Wagner și-a îndreptat întreaga atenție a fost - așa după cum se știe - **teatrul liric: drame muzicale** și nu opere și-a denumit autorul opusurile. (A se vedea argumentația exprimată concludent în scrierile sale teoretice/ *Opera și drama*) În acest context, lucrările sale de alte genuri (1 oratoriu, 1 ciclu de 5 lieduri pentru voce de femeie pe versuri de Mathilde Wesendock, 1 simfonie în Do major, 1 uvertură, 1 marș), nu reprezintă decât sporadice evadări din sfera în care muzicianul și-a manifestat plenitudinea geniului.

Născut la Leipzig, căsătorit de două ori,

a doua soție a fost Cosima, fiică a lui Liszt și fostă soție a lui Hans von Bülow

mort la Veneția, Wagner și-a legat numele de Bayreuth – locul unde (finanțat de regele Bavariei, Ludwig II) i-a fost construit un teatru potrivit propriei imaginații. Din 1876 aici a fost reprezentată monumentală sa tetralogie “*Inelul Nibelungilor*”. Tot aici, în 1882, a asistat la premiera ultimei sale drame muzicale, *Parsifal*. După moarte, fiul său Siegfried a menținut tradiția festivalului, în vigoare și azi. Vară de vară se montează cu acest prilej în exclusivitate creația maestrului. Prin intermediul postului de radio România Muzical publicul românesc a putut audia în transmisiune directă prestigioasele spectacole ale ultimei ediții.

După Monteverdi, Gluck și Mozart, maestrul de la Bayreuth se definește - în ordine cronologică - drept următorul mare reformator al genului liric, gen conceput în viziunea sa ca **sinteză a artelor**. Potrivit concepției sale, muzica participă alături de poezie, acțiune dramatică, mimică, scenografie, lumini etc. la realizarea efectului dramatic pus de autor în slujba unor idei sociale sau filosofice.

b) Creația de operă

În acest spațiu al dramei muzicale elemente stilistice-reper devin:

- **monumentalitatea și originalitatea concepției de ansamblu** – discursul apare ca flux continuu, prin renunțarea la tradiționalele numere închise (arii, recitative, coruri etc. delimitate cadențial) în favoarea scenelor ample, și la tradiționala uvertură în favoarea preludiului, imaginat ca esență a dramei
 - **echilibrul poetico-muzical** - în varianta optimă, realizat de un singur autor, deopotrivă înzestrat literat și muzician (ceea ce Wagner a fost!) sau, la rigoare, de prieteni apropiați, care să colaboreze,
 - tipul de **recitativ** așa-numit wagnerian,
 - luxurianța sonorităților orchestrei, consistent reprezentată la toate partidele instrumentale, inclusive alama. (să ne amintim de acea tubă tenor numită și tubă wagneriană, introdusă de compozitor spre a consolida registrul grav al acestei partide). Nu întâmplător Richard Strauss – unul dintre marii orchestratori ai primei jumătăți a secolului XX - atunci când a republicat, aducând “la zi”, tratatul de instrumentație a lui H.Berlioz, a recurs la substanțiale exemple din creația wagneriană
 - **tipul de voce** solicitat, de o robustețe specială, capabil să se detașeze deasupra sonorităților ample ale orchestrei
- etc.**

Mergând în continuare la detaliu, enumerăm totodată opusurile.

Potrivit exegeților, se pot distinge la acest palier 3 perioade stilistice.

- I. Este cea în care Wagner preia forme și caracteristici ale genului.

Prima sa lucrare scenică, **Die Feen** / *Zânele* (1834), este o operă romantică, înrudită stilistic cu operele lui H. Marschner. A doua, **Das Liebesverbot** / *Dragoste interzisă* (1836), apare jumătate buffă, jumătate revoluționară. adaptare a modelelor italian și francez. și dacă ambele partituri sunt considerate drept încercări timpurii, drept trepte pregătitoare, dimpotrivă, în **Rienzi** (1840) se întrezăresc deja viitoarele caracteristici stilistice, chiar dacă anexele și desfășurarea operei este încă puternic legată de *Grand Opéra* franceză.

- II. Debutează cu **Der fliegende Holländer** / *Olandezul zburător* (1841), operă născută la Paris și reprezentată la Dresda.

Elemente ale viitoarei creații apar deja: rolul substanțial acordat *textului, povestirii*, soluția dramaturgică a *iubirii ce trece dincolo de moarte*, *patosul* cântului inspirat dramatic, *limbajul orchestral* expresiv, integrat acțiunii printr-o culoare sonoră diferențiată și prin *bogate legături motivice*, aspirația (identificabilă și la Weber și la Marschner) de a renunța la tradiționalele numere în favoarea unor mari *scene* legate organic.

Tannhäuser (1845) - o perspectivă romantică asupra Evului Mediu german. Se accentuează tendința către construcții sonore extinse și caracterizate prin culoare sonoră.

Lohengrin (1848) precede perioada prefacerilor radicale - pornind mai ales de la dezvoltarea tehnicii *leitmotivelor* / *motive conducătoare*

termen introdus în 1876 de Hans von Wolzogen în literatura consacrată lui Wagner. Wolzogen folosește termenul cu înțelesul „temă de bază” / *Grundthema*, în legătură cu anumite personaje, obiecte, sentimente, acțiuni.

Acestă operă a fost scrisă între anii 1846-1848 pe baza unei vechi legende nordice, legenda Graalului. Potrivit ei, cavalerilor din ordinul cărora face parte și eroul, le revine nobila misiune de a-și pune întreaga forță în ajutorarea celor nedreptățiți, această forță supranaturală putând-o însă folosi doar atât timp cât își păstrează anonimatul.

Preludiul la actul I debutează cu o temă importantă în desfășurarea întregii dramaturgii, temă ce-l reprezintă pe Lohengrin - cavalerul venit s-o apere pe Elsa, prințesa de Brabant, de intrigile dușmanilor. Menținută într-o țesătură complexă a coardelor divizate, pornind din registrul acut, tema cunoaște o evoluție de la *ppp* inițial până la un impresionant *fff* general. Metamorfozarea calmă, lentă a motivelor luminoase simbolizează apariția eroului aducător de dreptate, întruchipare a adevărului, a dragostei și purității sufletești. Frecvent detașat de operă, acest prim preludiu constituie o remarcabilă piesă de concert, mărturie a măiestriei de simfonist a compozitorului.

#exemplu

În derularea ulterioară a acțiunii, prințesa de Brabant se căsătorește cu Lohengrin, nu înainte de a-i făgădui să nu-l întrebe niciodată cine e și de

unde vine. Dar curiozitatea o face să-și calce promisiunea și Lohengrin - neputându-se eschiva, își dezvăluie taina. Înainte de a o părăsi pentru totdeauna pe Elsa, el redă chip omenesc fratelui acesteia, prefăcut de dușmani în lebădă.

Anticipând momentul plănuităi căsătorii, Preludiul la actul III al operei degajă o atmosferă sărbătorească, o bucurie explozivă. Pe parcursul său se detașează 3 teme - 2 enunțate în *fff*, cea de-a 3-a în *p* - toate într-o mișcare foarte vioaie, însuflețită - contrastând puternic cu liniștea sublimă a *Preludiului la actul I*.

După unii biografi, *Lohengrin* a însemnat începutul recunoașterii compozitorului, după alții interpretarea lui Liszt (în perioada directoratului său la Weimar) a întrunit sufragiile publicului. În ceea ce ne privește, considerăm că, probabil, adevărul este undeva la mijloc. Oricum, istoria menționează că o sală întreagă a ovaționat noua lucrare, iar succesul reputat a determinat și alte teatre să monteze opera în anii următori.

Pentru melomanii din România această operă are o semnificație sporită: la 8 dec.1921, G.Enescu a dirijat-o la spectacolul inaugural al Operei Române din București, spectacol susținut în sala Teatrului Liric.

Urmează un fel de cezură de creație - prima parte a exilului de la Zürich. Apar acum o seamă de scrieri teoretice, printre care *Oper und Drama / Opera și drama*(1851) este cea mai importantă. Wagner își explică ideile referitoare la drama muzicală, concepută ca *operă totală/Gesamtkunstwerk*. Este accentuată aici legătura dintre muzică și text, rolul primordial acordat dramaturgiei născătoare de opere-unice.

III. drama muzicală

- *Tetralogia Inelul Nibelungilor* (cu începere din 1848), o *trilogie cu Preludiu* - zice Wagner - a cărei idee muzical-dramatică a izbutit-o cel mai bine.

- *Aurul Rhinului* (1853/34)

- *Walkiriile* (1854-56)

- *Siegfried* (1856-57; 1869)

- *Amurgul zeilor* (1869-74).

Faimoasa legendă germană este aici actualizată din perspectiva romantică familiară muzicianului, și investită cu funcții simbolice: Siegfried - eroul eliberator al omenirii, este un supraom, un erou ideal.

Ideea inițială - *Moartea lui Siegfried* - este plasată în final. Ca realizare, putem vorbi despre o frescă monumentală, întemeiată muzical pe relativ puține leitmotive, de concepție unitară chiar dacă se întrevide o evoluție de la țesătura mai transparentă a primelor două

spre cea mult mai densă a celorlalte, de asemenea spre o armonie mult mai complexă și spre culori instrumentale mult mai subtile (de exemplu în actul III din *Siegfried* și în *Amurgul zeilor*)

- *Tristan și Isolda* (1857-1859; p.a.1865 München)

Un imn vibrant despre iubire, asociat muzical cu cel mai novator și intens cromatizat limbaj wagnerian. Nu întâmplător s-a afirmat că după lovitura de grație a lui *Tristan* sistemul tonal nu a mai fost același, nu și-a mai putut restabili echilibrul.

- fiecare **traseu armonic**, dependent de un anume text, de o anume conjunctură, este aici irepetabil, de neurmat. Produs al invenției, al inspirației, al momentului, acesta nu se lasă generalizat, nu se lasă redus de la nivelul compoziției, al operei de artă, la nivelul *Tonsatz*-ului, al meșteșugului.
- **melodia**, acea “*melodie infinită*” invocat wagneriană, este în fond o melodie anonimă, ce se degajă din aburul armoniilor cărnose, senzuale. Pentru a-I da prestanță, pentru a o înnobila, pentru a-I da energia necesară preluării rolului de fundament, Wagner găsește soluția *leitmotivului*

#Audiția comentată face obiectul seminarului:

- generalizarea acordurilor de 4 sunete
- absența unui centru tonal unificator
- modulația perpetuă, imprevizibilă
- puținătatea momentelor cadențiale clare și mult mai frecventă utilizare a cadenței întrerupte

etc.

- *Maeștrii cântăreți din Nürnberg* (1867)

Datorită ideii poetice – lupta dintre tradiție și inovație, dintre vechi și nou -, Wagner recurge aici și la simboluri ale operei tradiționale precum uvertura sau profiluri melodice „cuminți”.

- *Parsifal* (1882)

Bibliografie

- De la Motte, Dieter. *Harmonielehre*, Berlin:
- *Europäische Musik in Schlaglichtern*/hrsg.von Peter Schnaus, Mannheim; Wien; Zürich: Meyers Lexikonverl., 1990, S.331-332,359-362.
- Manolache, Laura. *Amurgul evului tonal*, Editura Muzicală, București 2001.
- Manolache, L. *Wagner*, prezentare de concert difuzată în 1.07.1988.
- (Nitsche, Fr. *Nașterea tragediei* (scrisă în epoca admirației pentru creația wagneriană)
- Wagner-Liszt. *Correspondență*
- Iliuț, Vasile. *De la Wagner la contemporani* vol.
- Wagner, Richard. *Opera și drama*, Editura Muzicală, București
- Wagner, R.

OPERA ITALIANĂ în secolul al XIX-lea

Opera secolului al XIX-lea reflectă, ca nici un alt gen muzical, marea mișcare de idei din care s-a născut Revoluția franceză.

Deschisă unui public nou, ea își schimbă în mod adecvat temele, contribuind la trezirea conștiințelor naționale. Astfel, temele antice cedează celor istorice, concepute ca fapte politice, exaltând de eroi de tip nou. Dispariția castraților, precum și numeroasele prefaceri petrecute pe teritoriul muzicii instrumentale duc la configurația operei romantice cu substanțială participare instrumentală. Comedia sentimentală, drama “eroică” sau buffa, și opera comică tributară “epocii sensibilității”, se șterg în fața tragediei, sau mai exact se estompează în fața unei opere naționale de calitate. Totodată noțiunea de *școală*, predominantă anterior, cedează locul unui personaj romantic, compozitorului văzut ca *geniu* solitar.

Pe de altă parte, desființând frontierele, aventura napoleoniană a făcut din opera italiană o operă europeană.

“**Interimatul italian**” – astfel a denumit Stendhal aparenta “țară a nimănui” situată între *moartea lui Mozart și retragerea lui Cimarosa și Paisiello* și afirmarea lui **Rossini**, în 1810. 15 ani în care Italia își vede plecând cei mai buni muzicieni. Există un fel de cvartet cosmopolit, care pendulează între Italia, Franța, Germania: **Cherubini, Spontini, Paër**, bavarezul **Mayr** (1763-1845, care-i surclasează). Acesta din urmă schițează formule pe care Rossini le va utiliza cu geniu: uvertura în formă sonată, recitativul acompaniat vocalizat, imbricarea recitativului cu aria. Dotat mai mult pentru dramă decât pentru semiseria, Mayr își afirmă talentul în subiecte medievale, iar numele său rămâne legat de opera *Medea in Corinto* (Neapole 1813), care va eclipsa mult timp opera lui Cherubini.

4 compozitori domină prin creațiile lor scena operei italiene de secol XIX: **Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi**.

Caracteristică lor este extraordinarul amestec dintre formele și mijloacele stilistice în continuă metamorfozare și continuitatea unui specific național. Spre deosebire de Franța sau Germania, aici tipurile de operă seria, buffa, semiseria rămân de actualitate. Noi elemente le definesc, în vreme ce caracteristici dintotdeauna ale muzicii italiene își reafirmă apartenența – primatul cântărețului, simplitatea și pregnanța melodiei, claritatea formelor, forța expresiei -. Repertoriul de opere își

datorează popularitatea nu atât elementelor de limbaj, preponderent tradiționale, ci forței de expresiei, talentului acestor compozitori.

Gioacchino ROSSINI (1792-1868)

Preia moștenirea lui Cimarosa și o duce în pragul dramei istorice romantice în mai puțin de 20 de ani.

Nu a fost doar un excelent autor de *opera buffa* (cum l-a văzut critica târziu-romantică) – ce ocupă mai puțin de ¼ din opera sa și de care s-a îndepărtat pentru mai bine de 25 de ani!

Format în spiritul disciplinei riguroase instrumentale, a ascultat lecția Nordului, s-a lăsat inspirat de Haydn și Beethoven, dar mai ales de Mozart. În epocă a fost acuzat că scrie o muzică prea cuminte și că sacrifică pe cântăreț instrumentistului. Crezul său: “*muzica nu poate exprima nimic altceva decât pe sine însăși*”. A fost de aceea repudiat de romanticii pe care i-a anticipat. Abia în epoca lui Stravinsky a fost reabilitat (*cf. Poetica muzicală*).

Asemeni lui Mozart, Rossini dă soluții muzicale problemelor ridicate de libret, reușind aliajul sunet-cuvânt, reafirmând vechea teorie a afectelor (de ex. aria exprimă un sentiment a cărui semnificație o sugerează doar textul). Astfel, după Bach, Händel, Gluck sau Mozart, a fost unul dintre ultimii care au asociat o aceeași frază muzicală de la o situație la alta, fie comică, fie serioasă.

Martor al epocii, Rossini sesizează după 1810 dispariția vechii opere buffa. În acest fel, el încredințează orchestrei tematica, și o tratează cu umor și tandrețe, adaptând cântul personajelor buffo unui fel de parlando ritmic; de asemenea el încredințează cuplului de îndrăgostiți o efuziune lirică, desprinsă total de contextul comic.

Primele semnificative succese, din 1813, trasează două direcții ulterioare:

– *Italianca în Alger* concluzionează în focuri de artificii istoria operei buffa și fața comică a autorului se ascunde în spatele satirei (*Turcul în Italia*), sau a comediei sentimentale (**capodopera sa** *Bărbierul din Sevilla*, *Cenușăreasa*), unde caracterele comice și cele patetice sunt clar definite;

– *Tancredi*, după Voltaire, prin care confirmă dorința de emancipare a dramei seria: a îmbogățit treptat armonia (*Othello*, 1816), a lărgit considerabil orchestra (*Ermione*) și corurile (*Moise*) și a înlocuit vechea schemă mozartiană (recitativ-arie-cabaletta) prin frecvente imbricări între diversele tipuri de recitativ (simplu sau amplu vocalizat, secco sau în dialog cu orchestra), cor și arie, într-o riguroasă unitate muzicală, tonală și adesea tematică. De asemenea juxtapune structuri închise, dar foarte variate, cu vaste arhitecturi “deschise”, în care inserează mici arii sau duete (ca și frecvente ansambluri *a capella*) exprimând afectul.

Dacă Mozart a insuflat o grandoare tragică formulei buffa, în schimb Rossini conferă celei seria toată bogăția și libertatea structurilor operei buffa, cu ansamblurile și finalurile sale concertante, îndrăzneală de neconceput cu 10 ani mai devreme. Inovând și în privința materialului, utilizează o instrumentație adesea insolită și redistribuie rolurile, într-un cânt deopotriv expresiv și de o bogată ornamentație, fixată în mare măsură sau modificată pentru a se plia calităților interpreților succesivi.

A abordat toate tipurile de subiecte – antice, medievale, religioase, istorice, fantastice, shakesperiene și chiar romantice (*La Donna del Lago* după W.Scott) -. Rossini rămâne indiferent la vers, dar se atașează de construcția libretului: opera devine o dramă în 2 acte, acțiunea atingând un climax în finalul primului act, care reunește toate personajele, apoi se dispersează lăsând loc concluziei (sau încearcă să propună deznodământul tragic firesc unui public reticent) fie eroinei, fie chiar orchestrei singure.

Până în 1823 scrie peste 30 opere italiene

Stabilit în Franța în 1824, se adaptează genului glucko-spontinian. Prin ultima sa lucrare scenică, *Wilhelm Tell* (1829), după Schiller, inaugurează un nou tip de operă franceză, dramă politică, romantică, orchestrală și corală mai mult decât de virtuozitate, mai puțin adaptată naturii sale profunde, dar a cărei formulă avea să fie preluată de compozitori din mai multe generații.

Operele sale se particularizează prin contrastul dintre recitativul secco acompaniat de clavecin și ariile de virtuozitate, pe care le îmbină cu tot mai multe scene de ansamblu, coruri și momente instrumentale. “Introduzione e cavatina”, “Scena e duetto” sau secțiuni finale mai ample obținute prin combinare și acumulare și terminate tumultuos sunt caracteristice. Tempo, dinamică, repetare motivică, elan ritmic, orchestrație eficientă contribuie la farmecul muzicii. Prin contrast, structura armonică este relativ simplă.

A pus bazele unui limbaj și ale unor structuri viabile, spulberate însă de vârtejul romantic.

Stilul operei italiene se schimbă spre culoarea romantică odată cu

- **Romantismul aristocrat italian: Bellini (1801-1835) și Donizetti (1797-1848)**

Vincenzo Bellini, dispărut prematur, înainte de a-și fi dat măsura, a realizat un echilibru ideal între universul poeziei disperate ale lui Leopardi și universul sonor chopinian.

Romantic prin vocație, original de la prima notă, a optat firesc pentru arhitectura continuă a actelor, și a căutat un tip de cânt incantatoriu (*Norma*, *Somnambula*, 1831). Incantația aceasta este condiționată de apelul la leitmotive, iar întreaga sa libertate ritmică amintește de vechea *sprezzatura* a lui Caccini și Monteverdi și-l va influența de pildă pe un Chopin. Decantând cu grijă armonia, el încredințează acestui cânt, mai extins înspre acut decât cel al lui Rossini, esența mesajului afectiv.

Această osmoză dintre vocal și conținutul dramatic îi permite portretizarea foarte umanizată a eroilor săi, măcinați ca și el de boala secolului. Vezi *Puritanii* (1835), capodoperă “lunară” nefericit compromisă de un banal deznodământ fericit. Exceptând acest caz, Bellini a reunit cântul său versurilor nobile ale lui Felice Romani (1788-1865), legate de estetica neoclasică italiană.

În același an 1835, **Gaetano Donizetti**, care colaborase până atunci cu el, s-a detașat de această teorie a sublimului și, scriind *Lucia di Lamermoor*, după Walter Scott, a subscris la estetica noului libret promovată de **Cammarano** (1801-1852), cu un “vis cheie”, cu dragoste imposibilă, cu scene de nebunie și morți violente. El a fost mult timp influențat de Rossini, până la *Elixirul dragostei* (1852), considerat ultima capodoperă a semiseriei.

Marcând un personaj mai pronunțat în *Lucreția Borgia* (1833) după Hugo, a reușit să obțină dificilul echilibru dintre vechiul bel canto și un tip de cânt mai direct, capabil să reliefeze mai bine caracterele, stabilind un fel de *schemă vocală* prin antagonismul dintre tenor – întrupare a binelui – și un bariton “șmecher”, antagonism la care a subscris opera europeană a secolului XIX. Dar, la vremea când Donizetti a

tentat recuperarea operei buffa prin *Don Pasquale* (1843), viguroasa personalitate a lui Verdi apăruse deja, și avea să opună, în plin Risorgimento, o violență cu totul plebee acestei arte aristocrate a predecesorilor.

Bibliografie

I. Opera italiană în sec. XIX

- **Gioacchino Rossini** (1792-1868)
 - a compus operă între 18 și 37 de ani
 - **38 de opere**
 - cele mai cunoscute: operele comice *Bărbierul din Sevilla*, *Cotofana hoată*,
 - opera eroică *Wilhelm Tell*.
 - mare inventator de melodii de o vervă scânteietoare, dar și de melodii de o puternică forță dramatică
 - **Vincenzo Bellini** (1801-1835)
 - maestru al melodiilor mai ales de expresie tristă
 - **11 opere**, dintre care 3 pastrate în repertoriu, mai ales la teatrele italiene de operă: *Somnambula*, *Norma*, *Puritanii*.
 - muzica sa a influențat stilul melodic al lui Chopin.
 - **Gaetano Donizetti** (1797-1848)
 - simplă ca armonie și atribuind un rol redus orchestrei, trăiește numai în virtutea calităților melodice
 - **70 de opere**, dintre care doar 4 au rezistat: operele comice *Elixirul dragostei*, *Don Pasquale*; operele “seria” *Lucia di Lammermoor*, *Favorita*.
- Toti 3 s-au stabilit de timpuriu la Paris

CURSUL 13

Giuseppe Verdi (1813, Le Rencole/ Busetto -1901, Milano)

Repere biografice

Provine dintr-o familie modestă, de la țară. Primește însă o bună educație muzicală, grație negustorului A.Barezzi, mai întâi la Busetto, apoi la Milano - cu V.Lavigna, un admirator al operelor lui G.Paisiello.

1836 - *Maestro di Musica* în Busetto și se căsătorește cu Margherita Barezzi, fiica binefăcătorului său, care moare doar 4 ani mai târziu.

Implicat în viața politică (mișcarea de eliberare, *Risorgimento*). Unele din operele sale, mai ales corurile, au fost receptate ca expresii artistice ale contextului social-politic. Numele său a devenit un simbol: **Victor Emanuele Re d'Italia** (referire la Victor Emanuel II de Sardinia-Piemont, doritul rege al Italiei unite)

1847 - trăiește cu cântăreața Giuseppina Streponi, cu care se căsătorește în 1859

Devine și proprietar de pământ (Sant'Agata) și se preocupă de administrarea acestuia.

Pentru creațiile din a doua etapă, se documentează întreprinzând lungi călătorii de studiu.

Continuă activitatea politică: în Parlament și apoi în Senat.

Activitatea sa componistică este întreruptă de o perioadă de tăcere, în care scrie puțin. Cunoaște apoi însă un nou avânt, Verdi devenind un exemplu de longevitate creatoare.

/Considerat unul dintre cei mai mari melodiști, este – în fapt - un maestru desăvârșit la toate nivelurile discursului muzical.

Creația

Dominată de împlinirile în genul liric: 26 de opere, dintre care cel puțin o treime figurează în repertoriul permanent al teatrelor lirice, fiind considerate capodopere.

- 1839 - *Oberto*

1840 - *Un giorno di regno*

În prima perioadă se fac simțite influențele contemporanilor mai vârstnici, dar aceste influențe se mențin și ulterior.

1842 - *Nabucco* - deja un succes, deja capodoperă - p.a. la Milano

1844 – *Ernani*, de asemenea o reușită

caracteristice sunt deopotrivă consistența inventivității și forța dramatică – atât în privința conturării rolurilor soliste cât și în cea a corurilor

- până în 1850, 13 opere, adesea în ritm rapid, pentru diverse scene, printre altele:

1844 *I due Foscari*;

1847 *Macbeth* (după Shakespeare)

1849 - *La battaglia di Legnano* (p.a. la Roma, apreciată de adepții mișcării de eliberare italiană);

1849 - **Luisa Miller** (după Schiller- *Kabale und Liebe*)

Verdi însuși numește acești ani “**ani de galерă**”.

Se remarcă aici tendința de a crea contururi melodice caracteristice, încărcate emoțional; profunzimea expresivă a momentelor orchestrale; scenele mari, divizate în mai multe secțiuni

- o nouă etapă, și un prim punct culminant: **3 opere** cu multe aspecte comune dar individualizate totuși evident

1851 Rigoletto cu formele monumentale și ansamblurile pline de viață

1853 – Il trovatore / Trubadurul, dimpotrivă, o operă a melodiei

La traviata/Traviata sintetizează între cele 2, cu o nouă intensitate muzicală a expresiei ancorate în pasiunea tragică, resemnată

Atenția acordată cizelării libretului,

1855 pentru Paris – *Les vêpres siciliennes/Vecerniile siciliene* – pentru prima oară se fac simțite influențele operei franceze contemporane, ale cărei trăsături caracteristice le integrează propriului limbaj muzical, fapt vizibil în creațiile imediat următoare precum

1857 pentru Veneția - *Simone Boccanegra*

1859 pentru Roma – *Un ballo in maschera /Bal mascat*

1862 pentru St.Petersburg - *La forza del destino / Puterea destinului*.

ca să le compună, a călătorit, a asimilat sugestiile locului

o perioadă de cvasi tăcere, apoi inaugurată:

perioada creației de maturitate, stil târziu

1867 - **Don Carlos**

1871 - **Aida**, comandă inițială pentru inaugurarea Canalului de Sues

Măiestria sesizabilă la toate palierele limbajului muzical: în tablourile scenice libere; în melosul sugestiv, individualizat; în armonia consistentă și expresivă; în subtila parte orchestrală, care subliniază și unifică acțiunea prin motive repetate / *motive ale memoriei*

Lucrări reprezentative și în alte genuri decât cel al operei: Cvartet de coarde în mi; Requiem (În repertoriul muzicii religioase Verdi a mai semnat și alte pagini de referință precum: Pater noster; Ave Maria; Te Deum; Stabat mater)

- cu o vigoare uimitoare, la apus de viață încă apar capodopere:

1887 - **Otello**

1893 – **Falstaff** (după Shakespeare) operă de calitate și fizionomie singulare

cu libret de Verdi și A.Boito

dispar aspectele convenționale

umorul – ca și în *Otello* - se manifestă cu surprinzătoare vitalitate

Teatrul shakesperian l-a însoțit și stimulat pe tot parcursul longevivei sale existențe (peste 80 de ani). Vezi libertatea expresiei, evitarea conveționalului, subiectele însuflețite

Alternanța monotonă dintre recitativ și formele închise se estompează în favoarea unui stil de cânt mult mai variat, adaptat continuu fiecărui moment dramatic. Aceasta, împreună cu armonia cromatică, sfera modulatorie bogată și limbajul muzical cameral dezvoltător semnalează o apropiere de drama muzicală wagneriană – afinitate criticată în epocă.

Aici se împlinește, la nivelul **operei cantabile**, idealul nutrit de timpuriu de Verdi, pentru **veridicul dramaturgiei**. Claritate, logică, stilul vocal declamatoriu, ansamblurile în continuă mișcare și transformare - nu mai avem de-a face cu scene închise sau cu arii statice -. Rafinamentul orchestral, bogăția formelor, a ritmurilor și melodiilor sunt fără precedent.

Alături de Wagner, creația sa marchează următorul punct culminant după Mozart.