

ISTORIA MUZICII UNIVERSALE I

Conf.univ.dr. MIHAELA MARINESCU

Lector univ.dr. OTILIA POP MICULI

Obiective

Cursul își propune inițierea studenților în problematica specifică disciplinei, urmărind cronologia evenimentelor muzicale, periodizarea lor în funcție de trăsăturile caracteristice fiecărei epoci, stabilirea legităților care au determinat în timp evoluția artei muzicale într-o direcție sau alta etc.

Obiectivele sunt urmările prin cercetarea centrelor cultural-muzicale cele mai importante, care au avut un cuvânt de spus pentru direcționarea artei sunetelor în diverse epoci, a factorilor care au stat la baza formării acestor fundamentări estetice și stilistice în gândirea muzicală, a personalităților muzicale și a creației acestora, pe care se structurează eșafodajul evolutiv al muzicii universale.

De o mare importanță în cunoașterea și consolidarea noțiunilor și fenomenelor muzicale este studiul aprofundat al celor mai importante lucrări muzicale, audierea și analiza partiturilor recomandate.

I. INTRODUCERE ÎN ISTORIA MUZICII UNIVERSALE

1. Obiectul și studiul istoriei muzicii

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

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

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

2. Periodizarea istoriei muzicii

Elementele de cultură muzicală universală sunt sistematizate în conformitate cu următoarele perioade, ce corespund în mare măsură cu cele ale istoriei universale. Acestea sunt:

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

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

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

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

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

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

1

2 – *Cultura muzicală în epoca modernă* (sec.XVII-XIX) cuprinde:

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

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

c) *Romantismul muzical* (1830-1890), împărțit de muzicologi în: etapa *Romantismului pur*, curentul *școlilor muzicale naționale* și curentul *postromantic*.

1

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

3. Teorii referitoare la originea muzicii

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

II. CULTURA MUZICALĂ ÎN PREISTORIE

1. Trăsături generale

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

Primul element muzical care apare este *ritmul*, fapt demonstrat și de instrumentele muzicale de percuție găsite în diferite grote. Organizarea lui în cadrul muzicii primitive a fost făcută treptat prin subordonarea la mișcările line, armonioase sau extatice ale ritualurilor, însoțite treptat și de sunete mai mult sau mai puțin muzicale.

În următoarea etapă se presupune că s-a dezvoltat *melodia*, care a asociat un număr redus de sunete (între 2 și 4) la intervale mici (secundă, terță), izvorâte din șirul armonicilor naturale ale sunetului. Încă de la începuturi, melodia nu apare cu structură omofonă la toate popoarele, unele dintre ele practicând cântatul pe mai multe voci, element ce corespunde diferențierii registrelor pe voci bărbătești, feminine și de copii.

Treptat vor apărea și instrumentele ce vor fi capabile să intoneze melodii (instrumentele de suflat și cele de coarde). Prin angajarea în cântul colectiv s-a născut *eterofonia*, iar din insistența asupra unui sunet prelungit a rezultat *isonul* (pedala), primele forme ale cântului polifonic.

La dezvoltarea acestor elemente au mai contribuit și diferitele forme ale ritualurilor magice și religiilor primitive, prin care omul căuta să îmbuneze spiritele dușmănoase, presupuse că ar exista în natură. S-au născut în acces fel cântecele de ploaie și alte cântece de vrajă, menite să ferească oamenii și animalele domestice de rău. În Europa, un număr foarte mic de asemenea melodii primitive s-au păstrat, transmițându-se prin tradiție orală; acestea se desfășoară pe 2-3 trepte alăturate.

La unele triburi din Africa Centrală, precum și din unele insule ale Oceanului Pacific care au rămas într-o stare primitivă, s-a păstrat foarte bine acest tip de cântece, fapt ce a permis specialiștilor, ca prin analogie, să tragă unele concluzii în privința procesului de dezvoltare a elementelor de limbaj muzical, în diferitele epoci îndepărtate ale omenirii.

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

Dovezi și mărturii ce atestă existența unor practici muzicale pe teritoriul României. Urme certe ale elementelor primitive există și la noi, încă din perioada neolitică. Din diferite surse istorice, aflăm că locuitorii acestor ținuturi au folosit arta sunetelor (înglobată sincretic) ca mijloc de comunicare individuală și colectivă, precum și de supunere a forțelor naturii.

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

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

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

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

III. CULTURI MUZICALE ALE ANTICHITĂȚII

1. Caracteristici generale ale muzicii antice

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

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

2. Culturile muzicale ale Orientului

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

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

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

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

În afara elementelor de teorie muzicală, vechii învățați chinezi au elaborat și teorii estetice, considerații asupra rolului social al muzicii, precum și despre puterea magică a acesteia asupra forțelor naturii. Din relatările rămase aflăm că în China antică exista o deosebire netă între muzica populară (variată și bogată melodic) și muzica de cult sau cântecele executate la solemnități. Instrumentele muzicale folosite erau: fluiere, oboae, gonguri, tam-tam-uri, *Kin Și Ke* (instrument de coarde, un fel de lăută cu 7 corzi), *Ceng* (instrument socotit a fi strămoșul orgii).

India antică. Dezvoltată într-o zonă geografică ce cuprinde un vast teritoriu și, din punct de vedere politic, într-un stat sclavagist unitar, cultura Indiei s-a manifestat pe două direcții: prima avea la bază canoanele religioase impuse, iar cea de-a doua era reprezentată de trunchiul viguros al tradiției populare, exprimate printr-o serie de elemente narative, a căror tratare era cât se poate de realistă. Epoca de înflorire în domeniul artistic este cuprinsă, cu aproximație, între sec. al III-lea î.Hr. și sec. al IV-lea d.Hr.

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

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

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

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

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

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

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

Babilon, Mesopotamia, Canaan. Principalul document în care găsim referiri la muzica din această parte a lumii antice îl constituie *Biblia* (Vechiul Testament). Geneza muzicii și a instrumentelor este atribuită unor personaje din vechile legende evreiești. Sunt menționate mai multe genuri muzicale practicate de către locuitorii din aceste locuri. Unele dintre acestea (în special cântecele cu nuanță satirică, cele de dragoste și de nuntă) apar și în culegerea *Cântarea Cântărilor*. Celelalte genuri muzicale practicate erau *cântecele religioase* (din care mai târziu se vor dezvolta imnurile și psalmii) și *cântecele de jale ale poporului*.

Instrumentele muzicale folosite se încadrează în cele 3 mari categorii (de suflat, cu coarde și de percuție), sistemul muzical folosit fiind cel cromatic. Ca instrumente specifice menționăm: *lăuta, țimbalul, darabana* și *kinore* (instrument de percuție).

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

3. Culturile muzicale ale bazinului mediteranean

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

Știri despre locul muzicii în viața orașelor cetăți avem din scrierile unor autori consacrați, precum și din legende și mituri. Geneza muzicii era atribuită de către vechii greci unor personaje mitice, precum Apollo, Atena, Hermes, Pan, Amphion etc. Începând cu mileniul al II-lea î.Hr., cultura greacă atestă manifestări coregrafice însoțite de muzică vocală și instrumentală ce aveau un caracter ritual.

Unii cercetători consideră că arta muzicală greacă poate fi împărțită în două mari perioade de dezvoltare: *perioada preistorică* (cu un traseu *tracic*- pe filiera *orfică* și unul *asiatic*, perioadă în

care s-a dezvoltat *stilul homeric*) și *perioada istorică* (cu o subperioadă *clasică* și una *elenistică*). După zonele geografice de unde s-a format și spre care a evoluat, arta muzicală greacă este cunoscută printr-o *cultură minoică* (sau cretană), o *cultură heladică* (specifică Greciei continentale) și o *cultură helenistică* (a maximei înfloriri și expansiuni, pe întregul litoral al bazinului sud-est mediteranean).

Prima perioadă greacă începe în mileniul II î.Hr., o dată cu așezarea dorienilor în Pelopones, în Grecia insulară și în Asia Mică (Dorida). Această etapă cunoaște evoluția muzicii corale născută din cântecele de muncă, de nuntă și de jale. De asemenea, este remarcată o largă dezvoltare a cântecului individual profesionist, derivat din practica cântatului solistic pe la ospete și petreceri. În faza culminantă a perioadei s-au născut cele două epopei ale lui Homer (*Iliada* și

Odiseea) – stilul homeric. Tot atunci au apărut și concursurile muzicale ținute pentru prima dată la Delphy, în cinstea lui Apollo, denumirea lor fiind aceea de „jocuri pytice”. Între anii 760-665 î.Hr., Sparta a devenit centrul cultural al Greciei, aici născându-se prima *Școală de Kitarodie* (675 î.Hr.), acest moment constituind începutul istoric al muzicii culte grecești.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Treptat, o dată cu accentuarea procesului de decădere a imperiului, se va dezvolta profesionalismul impus de virtuozitatea instrumentală, luând astfel naștere un nou gen muzical, denumit „concerte”, ce reunea instrumente precum *harpa*, *kitara*, *tibia*, *trompeta*, *toba*, *țimbalul*, *lira*, *țitera* etc. Un instrument muzical des folosit în dansurile pantomimă era *scabellum*, care făcea parte din categoria instrumentelor de percuție.

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

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

4. Cultura muzicală antică pe teritoriul Carpato-Danubian

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

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

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

Cântecele eroice erau executate în cinstea eroilor întorși din luptele de apărare duse de geto-daci. *Cântecele funebre* erau executate în cadru ceremonialului funebru. *Peanul* era denumirea dată unui cântec ostășesc, executat în timpul luptelor sau pentru proslăvirea faptelor de vitejie, ritmul său fiind cel asimetric. *Epodele* erau cântece cu caracter magic executate de către vraci și preoți în vederea vindecării bolnavilor sau, în unele cazuri, pentru îmblânzirea animalelor. *Torelli* erau melodii de jale cântate la moartea vitejilor, aveau caracter vocal, fiind acompaniate de fluier, tulpă și, mai rar, de aulos. În perioada ocupației romane, aceste melodii s-au transformat în bocete.

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

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

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

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

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

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

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

IV. CULTURI MUZICALE ÎN EVUL MEDIU

1. Caracteristici generale

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

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

2. Cultura muzicală în sec. V-XI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tot acestui călugăr îi datorăm și un sistem pentru studiul intervalelor, precum și o metodă de cânt denumită *solmizație*. Potrivit acesteia, fiecare treaptă a scării hexacordice împrumută numele după primul vers al unui imn în circulație în acea vreme. Astfel, sunetele au fost denumite *ut-re-mi-fa-sol-la*, iar mai târziu s-a adăugat și *si*. Scara hexacordică folosită în această tehnică de cânt, era cunoscută sub trei forme: naturală, majoră și minoră.

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

Una dintre cele mai importante transformări aduse cântecului gregorian o constituie practicarea lui pe mai multe voci, element obținut prin influența cântării pe mai multe voci

practicate de popoarele din nordul Europei asupra sa. Cel mai vechi document care atestă acest tip de cântare este *Manualul de muzică* ce aparține călugărului Hoger.

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

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

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

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

Schematic, vocile melodiei gregoriene specifice acestei perioade erau:

discantus (vocea superioară a cantusului)

tenor (vocea care susține melodia la interval superior cantusului)

cantus (vocea principală)

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

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

3. Cultura muzicală în secolele XII-XIII

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

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

Această perioadă este socotită de către muzicologi drept o etapă de trecere spre cea care va duce la clarificarea unor noțiuni. O dată cu apariția tratatelor teoretice se va cristaliza noțiunea de *Ars Antiqua* (artă veche), noțiune ce se referea la muzica polifonică bisericească a sec. al XIII-lea, raportată la etapa de început a acestui tip de muzică din secolele anterioare, ajungându-se printre altele și la o apreciere conștientă a valorilor.

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

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

Sub influența *cântecelor cavaleresti*, au fost împrumutate în repertoriul cântăreților populari *imnurile*, traduse din limba germană, franceză etc., în limba latină, precum *cântecele epice* care relatau episoade din luptele și din viața cruciaților.

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

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

Cântecul cavaleresc. Laic prin excelență, a fost legat de conduita de viață a feudalilor, dezvoltându-se cu precădere în perioada sec. XI-XIV. Există suficient de multe relatări despre arta și muzica din această perioadă, în special în literatură, în sculptură, în pictură, în relatările istorice ale vremii sau în tratatele teoretice, din care reiese pregnant faptul că în protocolul curților nobiliare cultivarea artelor constituia un semn de mare rafinament.

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

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

Instrumentele muzicale la care cântau acești cavaleri au rămas imobilizate în picturi celebre, o mică parte dintre ele fiind descrise și în unele manuscrise ale vremii. Cele mai folosite erau instrumentele cu coarde: *harpa* și *lira*, instrumente aduse din Orient în perioada de început a feudalismului, *chrotta* – instrument cu coarde și arcuș provenit din Anglia și Irlanda, *fidula* – instrument ce avea cutia de rezonanță în formă de pară, *viella*, *viola* – acești adevărați strămoși ai viorii actuale fiind cele mai uzitate instrumente cu coarde. Din categoria instrumentelor de suflat amintim: *flautele*, *musetta* (cimpoiul), *trompeta*, *trombonul*. Drept instrument de percuție era folosit *jocul cu clopoței* (fr. *Carillon*; gr. *Glockenspiel*).

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

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

O dată cu destrămarea vieții de fast a castelanilor și cu precădere a privilegiilor acestora, în sec. al XIII-lea, arta cavaleriească și cântecul specific acesteia au fost date uitării treptat, astfel că în perioada de pregătire a Renașterii încă se mai auzeau acordurile muzicii cavaleriești.

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

Francesco din Colonia (sec. XIII), în lucrarea *Compendium discantus*, propune o nouă ordine a consonanțelor și a disonanțelor. În perioada sec. XII-XIII, la Paris s-a dezvoltat o *școală de cânt bisericesc* pe lângă catedrala Notre Dame, denumită chiar *Școala de la Notre Dame*.

Conceptiile promovate în cadrul acesteia au influențat muzica secolelor la care facem referire, atât în Franța, cât și în alte state europene.

În cadrul acestei școli au activat muzicieni englezi, germani, spanioli, italieni, care i-au constituit și i-au dus faima peste tot în Europa. Principalii reprezentanți ai școlii au fost: *Magister Leoninus* – în sec. al XII-lea, *Magister Perotinus*, distins cu titlul de *magnus* – în sec. al XIII-lea. Genul muzical practicat de cei doi se înscrie în categoria *organum*, primul dintre acești compozitori realizând organum-ul dublu, iar cel de-al doilea organum-ul triplu și cvadruplu.

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

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

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

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

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

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

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

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

Poetul și compozitorul *Guillaume de Machault* (1300-1377) a fost primul compozitor care, supraveghind copierea creației sale, o va clasifica în genuri ce cuprind, pe lângă cele liturgice și balade, *lais* (cântece lumești), *rondeaux*, *virelais*. În acest fel, autorul este socotit a fi clasicul baladei culte laice, ridicând valoarea muzicii populare la profesionalism. Creația sa cuprinde: *balade* – care au text în limba franceză, conținut liric, structură cuplet-refren și sunt construite pe două voci; *motete* pe 3-4 voci – având text în limba franceză, genul fiind adaptat muzicii lumești, cu un caracter izoritm și izoperiodic (potrivirea ritmului și perioadei muzicale la fraza muzicală, element ce reprezintă primul pas spre încadrarea metrică și frazare; *missa* – gen în care

compozitorul realizează, prin melodiile libere pe care le folosește, o gradare emoțională a părților și o legătură între acestea.

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

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

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

Tipul de muzică laică cultă italiană s-a dezvoltat după modele proprii, iar până la jumătatea sec. al XIV-lea erau deja cunoscuți doi compozitori ce făceau parte din grupul florentinilor – *Jacopo da Bologna* și *Giovanni da Cascia*. Un alt compozitor cunoscut în

Florența acelei perioade, instrumentist desăvârșit și poet în același timp, a fost *Francesco Landini*. Acesta a compus genuri muzicale noi, precum *madrigalul*, *Caccia* și *Ballata*.

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

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

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

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

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

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

Se observă din cele expuse că stilul polifonic existent pe teritoriul englez era unul autohton, aplicat deopotrivă atât cântecelor cu caracter religios, cât și celor laice. Primul compozitor reprezentativ al englezilor a fost *John Dunstable* (1370-1453), autor de muzică religioasă și laică, cunoscut matematician și astrolog. Structura melodică a compozițiilor sale arată frecvența elementelor pentatonice, influența puternică a muzicii populare. Alături de Dunstable, s-a mai remarcat și compozitorul *Lionel Power*; cei doi creând misse, motete etc., în sistemul Fauxbourdon, conductus, precum și în maniera melodiilor melismatice și variate ritmic.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. Cultura muzicală românească între secolele V-XIII

Practicile magice prezente în perioada preistorică (ritualurile primitive legate de obiceiurile calendaristice, obiceiurile legate de familie și repertoriul păstoresc – după presupunerile istoricului

Jordanes – în sec. VI, ar fi luat naștere cântecele epice) s-au perpetuat și în perioada de început a feudalismului.

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

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

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

Arta de curte. Din cercetările efectuate reiese că la curțile voievodale exista un repertoriu de balade și că se cânta din cimpoi, fluiet, trâmbiță, buci, tobe etc. În sec. al XIII-lea sunt

semnalați primii organiști la Sibiu. Tot în acest secol, este menționat faptul că baladele țărănești și cântecele epice ajunseseră la o mare dezvoltare. De asemenea, avem știri care se referă la prezența muzicii militare a oștilor țărănești care foloseau tobele și trompetele pentru îmbărbătarea trupelor în luptă.

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

7. Cultura muzicală românească între secolele XIV-XVII

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

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

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

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

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

Muzica de curte s-a dezvoltat, după atestările pe care le avem, începând cu sec. al XV-lea, grație diferiților muzicanți ce cântau la curțile domnești. Tot din acest secol datează primele mențiuni asupra practicilor lăutărești, iar din sec. al XVI-lea apar măscăricii și caraghiozii, ale căror producții erau însoțite de muzică și aveau un pronunțat conținut social. În afara acestui tip de muzică de curte, în sec. al XV-lea începe să se dezvolte o muzică orășenească.

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

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

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

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

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

V. CULTURA MUZICALĂ ÎN BAROC

1. Caracteristici generale

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

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

Specialiștii identifică trei momente în desfășurarea acestei perioade baroce:

a) faza inițială, caracterizată prin înlocuirea treptată a muzicii corale polifonice cu omofonia cântecului solistic. Îm portanța acordată acestei voci superioare melodice, care iese în relief, duce la apariția unor genuri și forme noi, cele mai importante fiind opera, oratoriul și cantata. În același timp, se produce o înflorire a muzicii instrumentale, ce a determinat, de asemenea, apariția unor forme și genuri precum concertul, sonata și suita. Această primă fază se caracterizează printr-o muzică ce se desfășoară pe noi coordonate tehnice, destinate să slujească expresivitatea. Astfel, discantul devine solist, basul – acompaniator – nu se mai scrie decât cifrat, armonia capătă din ce în ce mai multă importanță, apare o ritmică și metrică variată, susținută de un tempo corespunzător, compozitorii caută gradații și efecte orchestrale, precum și elemente de culoare și contrast, care să redea cel mai bine trăirile afective umane. Reprezentanții cei mai cunoscuți ai acestei perioade sunt Claudio Monteverdi, Pietro Antonio Cesti, Giovanni Gabrielli, Francesco Pietro Cavalli ș.a.

b) faza de mijloc corespunde înfloririi muzicii de operă, a baletului de curte și a operei balet. Aici se înscriu cu creații reprezentative francezii Charpentier, Cambert, Couperin Lully, englezul

Purcell. O înflorire deosebită cunoaște și muzica instrumentală, reprezentată în Germania de Pachelbel, Schutz, Kuhnau, iar în Italia de Vivaldi, Vitali, Alessandro și Domenico Scarlatti, Corelli etc. Tot în această perioadă încep să se contureze formele muzicale ciclice, precum sonata (da camera și da chiesa), suita, concertul instrumental (concerto grosso), care se bazează pe o construcție formală monotematică, unitate intonațională, la care se adaugă o bogată ornamentație a liniei melodice;

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

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

2. Genurile muzicale vocal –instrumentale

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

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

3. Apariția și dezvoltarea operei în secolele XVII-XVIII

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

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

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

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

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

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

Pentru ca textul literar să fie inteligibil, se impunea căutarea unor formule vocale care să oscileze între vorbire și cântare. Totodată, polifonia, care până atunci dominase peisajul muzical, ceda locul melodiei acompaniate. Prima operă care corespundea ideii de spectacol muzical prin dramatismul recitativelor, inspirația melodică, folosirea cu ingeniozitate a resurselor orchestrale, a corului și a baletului a fost *Orfeu* de Claudio Monteverdi, reprezentată în 1607, la Roma. Același Monteverdi a compus și opera *Încoronarea Popeei*, scrisă în 1643 și pusă în scenă la Veneția. Primul teatru de operă s-a deschis tot la Veneția, în 1673, stilul operei venețiene răspândindu-se în toată Italia, Germania și Franța. Unul dintre cunoscuții creatori de operă venețieni este și Antonio Vivaldi.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

cu compozitorii italieni, punând astfel capăt unui nou conflict ivit între partizanii stilului italian (picciniști) și cei ai noului stil abordat de Gluck (gluckiniști).

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

4. Genuri muzicale instrumentale

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

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

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

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

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

Concertul instrumental (concerto grosso). În sec. al XVI-lea, în Italia, genul era prin excelență polifonic vocal, caracteristica principală constituind-o dialogul dintre grupele vocale, între voci și formația instrumentală. Epoca aceasta este influențată foarte mult în ceea ce privește concertul de către motet, madrigal și basul continuu. Extins asupra muzicii instrumentale și o dată cu afirmarea acesteia, apare și se dezvoltă *concerto grosso*. La început, numărul de părți al acestuia era variabil (până la 5 mișcări), fiind destinat orchestrei de coarde, după care mișcările s-au redus la 3-4, formația instrumentală devenind mixtă prin introducerea instrumentelor de suflat. Cei mai cunoscuți compozitori din această perioadă au dăruit pagini de o neasemuită frumusețe acestui gen: Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli, Antonio Vivaldi, Benedetto Marcello, Francesco Geminiani, Pietro Locatelli, Georg Philipp Telemann, Johan Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel ș.a.

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

Anul 1712 este punctul de pornire al unei epoci de fecundă creativitate, scrie *L'Estro armonico*, alcătuit din 12 concerte, unul dintre cele mai renumite cicluri instrumentale ale sale,

apoi *La Stravaganza* și *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* (1725), în care sunt incluse și cele 4 *Anotimpuri*, alcătuite din 4 *Concerte pentru vioară și orchestră de coarde (cu cembalo)*, având titluri și indicații programatice: I. *Primăvara*; II. *Vara*; III. *Toamna*; IV. *Iarna*. Fiecare concert este alcătuit din trei părți, pe principiul contrastului de mișcare (allegro, Andante, Allegro), vioara primă contopindu-se adesea în masa sonoră orchestrală, dar având și strălucite intervenții solistice, de mare virtuozitate.

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

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

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

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

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

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

Următoarele opere compuse în perioada londoneză au subiecte istorice. Pentru serbările oficiale de la curtea engleză scrie *Muzica apelor* și *Muzica focurilor de artificii*, prilej cu care stilul său polifonic este influențat de cel englez. În 1719 devine conducătorul Academiei Regale

de Muzică. Sub influența lui Pepush și a curentului generat de „Beggars Opera”, Haendel a introdus și el în operele sale aria și ansamblurile care nu depășeau duetul sau trioul, actele terminându-se cu coruri. Între 1730-1740 se dedică oratorului, libreturile de la care pornește dezvăluind fapte eroice, victoria și dragostea pentru natură. Pentru a transpune muzical toate acestea, introduce arii de bravură, recitative și o scriitură polifonică deosebită pentru cor.

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

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

Johann Sebastian Bach (1685-1750) este un compozitor german, provenind dintr-o familie de muzicieni stabiliți în Turingia în sec. al XVI-lea. Începe să învețe arta sunetelor în familie, iar la 15 ani, datorită vocii sale frumoase, este admis într-o școală de cânt din Luneburg. În 1703 este numit organist la Neue Kirche din Arnstadt, unde începe să compună primele lucrări religioase (cantate) și primele pagini pentru clavecin. În 1708 devine organist și muzician de cameră la curtea de la Weimar, unde a compus primele sale mari lucrări pentru orgă: *Orgelbuchlein*, *Toccata și Fuga în re minor*, *Passacaglia și Fuga în do minor*. De asemenea, compune piese pentru clavecin. În 1717, Bach se mută la curtea prințului Leopold, la Koethen. Aici compune *Concertele brandenburgice*, în primăvara anului 1721, *Clavecinul bine temperat* (1722). În 1723 ajunge la Leipzig, la biserica Sf.Toma, unde, în afara activității de organist, asigură și învățământul muzical în limba latină. În 1747, ajungând la Postdam, lângă Berlin, Bach improvizează o fugă pe o temă dată de regele Friedrich al II-lea al Prusiei, după care va realiza lucrarea *Ofranda muzicală*. Ultimele lucrări scrise înaintea morții sunt *Arta fugii* și *Missa în si minor*, acestea constituind chintesența măiestriei sale contrapunctice.

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

Ofranda muzicală cuprinde: *Ricercar* (la 3 voci); *Ricercar* (la 6 voci), *Canonae diversi* în următoarea succesiune: 1. *Canon a 2 (Quaerando invenietis; Voix humane ou Regal)*; 2. *Canon a 4 (Mixtures)*;

3. *Canon a 2*; 4. *Canon a 2 în unison*; 5. *Canon a 2) per motum contrarium*, 6. *Canon a 2 (Per augmentationem, contrario motu)*; 7. *Canon a 2 (Per tonos)*; 8. *Canone perpetuo*, urmat de *Fuga canonică (in Epiadiapente)* și de o *Trio-Sonată* pentru flaut, oboi și cembalo.

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

Tema este prezentată în toate ipostazele posibile: direct, în răsturnare, în inversare etc., iar formele de fugă variază de la fuga monotematică la fuga triplă și cvadruplă. Canoanele sunt construite astfel: I. *Per augmentationem in motu contrario*, II. *All’ottava*; III. *Alla decima*; IV. *Alla duodecima*.

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

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

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

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

Lucrările principale: În genul vocal-instrumental a scris 224 cantate religioase și 25 profane, 7 motete, *Missa în si minor*, *Magnificat în Re major*, *Pasiunile (Patimile) după Matei, după Ioan, după Luca, după Marcu*, *Oratoriul de Crăciun*, *Oratoriul de Paști*, corale etc.

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

VI. CULTURA MUZICALĂ ÎN CLASICISM

1. Caracteristici generale

Termenul desemnează în egală măsură o noțiune estetică și o epocă istorică culturală. Ca noțiune estetic-muzicală, clasicismul se referă la perfecțiunea care implică sobrietate, echilibru, soliditate și simplitate în limbajul muzical. Istoric, perioada este delimitată între anii 1750 și 1830.

Dacă în *Baroc* erau prefigurate unele forme și genuri muzicale, se trecea la folosirea eficientă a sistemului tonal și la monodia acompaniată, Clasicismul reprezintă stabilirea genurilor muzicale care vor deveni fundamentale pentru arta componistică: *sonata* (în trei părți, cu *Allegro* de sonată specific), *simfonia* (în patru părți), *cuartetul de coarde* (de asemenea în patru părți)

În perioada Clasică, se stabilește *forma de sonată*, cu bitematismul, triada expoziție-dezvoltare-repriză, ce va deveni bază pentru toate genurile camerale, simfonice și concertante. Toată creația muzicală din această perioadă se desfășoară în conformitate cu legea contrastului, ce acționează la nivelul tuturor elementelor de limbaj muzical (melodie, ritm, armonie, instrumentație etc.).

Începând cu sonatele pentru orchestră (*simfonia*) create de Ph.Em. Bach, sonatele pentru pian de M.Clementi și reforma efectuată de Ch. Gluck prin lucrarea sa *Cesta*, evoluția clasicismului a cunoscut momente de vârf prin creațiile marilor personalități ale școlii vieneze: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven.

Forma *simfoniei clasice* a fost stabilită de Joseph Haydn, care i-a fixat și definitivat planul arhitectonic muzical. Apoi, Wolfgang Amadeus Mozart a dus genul simfonic la apogeu, printr-o

inventivitate nesecată, iar Ludwig van Beethoven a încheiat această evoluție a genilor clasice, deschizând orizonturi noi către conturarea spiritului romantic și a *Romantismului* muzical, prin elementele inedite introduse în muzică.

Pe lângă acești trei mari compozitori clasici vienezi, istoria muzicii înregistrează în această perioadă și numele altor compozitori precum: Muzio Clementi, Carl Czerny, Luigi Boccherini, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa, Gasparo Luigi Pacifico Spontini ș.a.

Joseph Haydn (1732-1809) s-a născut în zona Rinului. Ca fiu al unui rotar, a beneficiat de o educație muzicală începută la Corul școlii de cânt pentru copii de la Catedrala *Sf. Ștefan* din Viena. Tratatul *Gradus ad Parnassum* al lui Fux a stat la baza educației sale muzicale ca autodidact.

La vârsta de 19 ani a scris prima sa operă, demonstrându-și talentul și capacitățile componistice. Majoritatea vieții sale a petrecut-o la curtea prințului Esterhazy, având un statut asemănător cu al unui servitor, dar modestia sa l-a ajutat să-și afle pacea și inspirația, devenind unul dintre cei mai mari compozitori clasici ai muzicii universale.

După moartea prințului, Haydn a întreprins câteva călătorii la Londra și Paris, luând contact cu viața muzicală din aceste orașe. Câștigându-și o adevărată independență creatoare, în această perioadă a realizat cele mai reușite dintre lucrările sale. Reîntors la Viena, a compus ultimele sale lucrări vocal-simfonice de o impresionantă monumentalitate: *Creațiunea* (1798) și *Anotimpurile* (1801).

Creația sa, în care sunt incluse cele 104 renumite simfonii, este împărțită în trei etape: 1) Între anii 1750-1770, când compune aproximativ 40 de simfonii, structurate în 4-5 părți, este perioada în care Haydn își caută propriul său drum creator; 2) Între anii 1770-1780, când compune aproximativ 30 de simfonii, structurate în 4 părți, prima în forma de sonată cu două teme contrastante; 3) Între anii 1780-1800, când scrie restul simfoniilor sale, ultimele 12 (nr.93-104) fiind realizate în timpul călătoriilor la Londra. Forma simfoniilor este tot de om l patru părți, dintre care una lentă. Cele mai cunoscute simfonii ale acestei perioade sunt: *Simfonia nr.94 „Surpriza”, în Sol major*; *Simfonia nr.100 „Militara”, în Sol major* și *Simfonia nr.104 „Cimpoiul”, în Re major*.

În domeniul muzicii de cameră este considerat creatorul *cvartetului de coarde*, căruia îi stabilește forma și conținutul muzical, iar în domeniul *concertului instrumental* a scris 20 de concerte pentru pian, 21 de concerte pentru instrumente de coarde ș.a. Creația sa a influențat-o pe cea a lui Mozart și Beethoven.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) este descendentul unei familii de muzicieni din Salzburg, fiind și unul dintre reprezentanții de seamă ai Clasicismului muzical. A fost considerat *copil minune*, deoarece și-a manifestat talentul muzical încă de la vârsta de trei ani. Însoțit de tatăl său, micul Mozart a uimit asistența prin calitățile sale deosebite, ca solist interpret și compozitor, în timpul turneelor întreprinse.

La vârsta de 14 ani este angajat capelmeister al orchestrei arhiepiscopului de Salzburg. În timpul turneelor efectuate, Mozart a intrat în contact cu arta muzicală a timpului său, selectând și sintetizând o vastă și variată paletă componistică, italiană, franceză, germană. A cunoscut stilul instrumental italian, precum și cel simfonic și cameral, dar a fost atras cu deosebire și de stilul operei seria și operei buffe. În perioada pariziană a compus sub influența școlii franceze, iar în ultimii ani ai vieții s-a stabilit la Viena, fiind considerat unul dintre cei trei mari compozitori clasici vienezi.

Vasta sa creație cuprinde, pe lângă operele punctuale și exemplare în creația sa, 41 de simfonii, un Recviem, concerte instrumentale, muzică de cameră etc.

Creația de operă. Prima operă care este scrisă cu maturitate, în anul 1781, este *Idomeneo, re di Creta*. În 1782, este reprezentată opera *Răpirea din serai*, care a suscitat o vie polemică. *Nunta lui Figaro*, pe un libret de Lorenzo da Ponte (după piesa cu același titlu a lui Beaumarchais), și-a avut premiera în anul 1786 și a fost relativ bine primită de public. După reprezentațiile vieneze, a fost reluată la Praga, în 1787, unde a repurtat un succes răsunător. Tot la Praga și în același an, Mozart și-a reprezentat și opera *Don Giovanni*. Următoarea operă este *Così fan tutte*, o comandă a curții imperiale vieneze, destinată serbărilor din carnaval și reprezentată în 1790. În anul 1791, Mozart este asaltat de comenzi și realizează opera *Flautul fermecat*, pentru teatrul lui Schikaneder, care a scris libretul și a interpretat rolul lui Papageno, și *Clemența lui Tito*, operă seria pentru serbările încoronării lui Leopold al II-lea ca rege al Boemiei. La redactarea recitativelor acestei opere a fost ajutat de un elev al său, care l-a ajutat mai apoi la terminarea *Requiemului*, ultima sa lucrare, rămasă neterminată.

Creația simfonică cuprinde 41 de simfonii, ultimele trei fiind adevărate capodopere ale genului clasic. *Simfonia nr.40, în sol minor* este foarte cunoscută, prin formula ritmică repetată la începutul simfoniei, generatoarea unei stări tensionale specifice, iar *Simfonia nr.41, în Do major*, supranumită „*Jupiter*”, pentru măreția și grandoarea cuprinsă în forma sa monumentală.

Creația concertantă cuprinde 28 de concerte pentru pian și orchestră, 7 concerte pentru vioară și orchestră și 12 concrete pentru diferite instrumente și orchestră. Rolul solistic este mult mai important în concertele lui Mozart decât în concertele lui Haydn, melodică bogată, spiritul improvizatoric, inspirația din cântul popular dând concertelor o vigoare muzicală deosebită. Mozart stabilește și notează în partiturile concertelor sale locul și adeseori conținutul *cadențelor* solistice.

Limbajul muzical mozartian este foarte direct, cu o mare forță de sugestie, inspirația sa făcând să curgă fluxul muzical cu naturalețe și ușurință. Dacă muzica lui Haydn era mai mult de tip instrumental, Mozart și-a aflat un mod de exprimare propriu prin teatrul liric, întreaga sa muzică purtând amprenta unei desfășurări dramaturgice.

O soartă crudă a făcut ca spiritul luminos mozartian să aibă un sfârșit tragic, la 5 decembrie 1791, înainte de a împlini 36 de ani, Mozart stingându-se din viață, în mizerie, bolnav, înmormântat la groapa comună, într-o cumplită zi de iarnă geroasă.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) provenea dintr-o familie de muzicieni de originea belgiană, stabilită la Bonn. Tatăl său, ca și bunicul, au fost cântăreți ai capelei prințului arhiepiscop Johann. Primele îndrumări muzicale ale micului Ludwig au fost primite de la muzicieni colegi cu tatăl său. Primul profesor adevărat cu care a luat lecții a fost Gottlieb Neefe, progresele sale muzicale determinând angajarea sa ca organist al cultii la vârsta de numai 12 ani. Obținând o bursă de studii la Viena, Beethoven îl întâlnește pe Mozart, în perioada când compunea *Don Giovanni*. Primele sale compoziții, datând din 1790, au fost remarcate de Haydn, care îl invită să facă studii susținute de compoziție. Astfel pleacă din nou la Viena, unde se stabilește până la sfârșitul vieții.

În 1795 este remarcat drept un poarte bun pianist și improvizator, interpretând un concert de Mozart căruia îi compune cadențele pe loc.

Creația sa este împărțită de unii muzicologi în trei etape: 1) prima etapă, până în anul 1802 – este o perioadă în care se detectează în primul rând legătura sa cu tradiția clasică. Aici sunt

incluse primele două simfonii (*Simfonia I, op.21* și *Simfonia a II-a, op.36*), primele trei concerte pentru pian (*Concertul nr.1, op.15; nr.2, op.19* și *nr.3, op.37*), cvartetele de coarde op.18, triourile cu pian op.1 și op.11, sonatele pentru pian (până la op.26), *Sonatele pentru vioară și pian op.12, op.23* și *op.24*, *Sonatele pentru violoncel și pian op.5* și *op.7*; 2) etapa a doua, între anii 1802-1814, trecerea spre această perioadă fiind marcată de „Testamentul de la Heiligenstadt” și de curentul preromantic „Sturm und Drang”. Reprezintă perioada de maturizare componistică beethoveniană, caracterizată prin aprofundarea polifoniei vizibile în arhitectura muzicală, prin tendințele de programatism manifestate în lucrări precum *Simfonia a VI-a, în Fa major „Pastorala”*, sau *Sonata pentru pian „Les Adieux”*. În această perioadă se încadrează simfoniile sale de la a III-a la a VIII-a, ultimele concerte pentru pian și orchestră (op.58, op.73), *Fantezia pentru pian, cor și orchestră op.80*, *Concertul pentru vioară și orchestră op.61*, *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră op.56*, *Cvartetele de coarde op.59, op.74, op.95*, *Triourile cu pian op.70, op.97*, *6 Melodii op.98*, sonatele pentru pian (până la op.90), *Sonata pentru vioară și pian „Kreutzer” op.47*, *Sonata pentru pian și violoncel op.69*, opera *Fidelio*, uverturile *Coriolan* și *Egmont*; 3) etapa a treia, între anii 1814-1827, care marchează apogeul creației beethoveniene, cea care deschide drumul romantismului muzical. Sunt evidente acum tendințele de diversificare a formelor muzicale, densificarea contrapunctului și originalitatea armonică. Capodoperele finale sunt: *Simfonia a IX-a op.125*, cea cu soliști și cor în partea finală, pe versurile poemului *Oda bucuriei* de Fr. Schiller, apoi ultimele *6 cvartete de coarde* (op.127, op.130, op.131, op.132, op.133, op.135), ultimele *sonate pentru pian*, *Variațiunile pentru pian Diabelli op.120*, *Sonatele pentru pian și violoncel op.102*, *Missa solemnis op.123*.

Personalitate puternică, de o mare complexitate și de o trăire ardentă, Beethoven face parte din epoca numită *Clasică*, dar având multe caractere ce pot fi considerate din epoca romantică, pe care o anticipează și o pregătește, numeroase dintre inovațiile sale muzicale fiind preluate de compozitorii Romantismului.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

Bălan George, *O istorie a muzicii universale*, Editura Albatros, București, 1974.

Cannata Enrico, *Muzica veche, o enigmă?* Editura Universității de Vest, Timișoara, 2003.

Denizeau Gerard, *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*, Larousse, Editura Meridiane, București, 2000.

Golea Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorii noi*, vol. 1, Editura Muzicală, București, 1987.

Schonberg Harold C, *Viețile marilor compozitori*, Editura Lider, București, 2000.

Ștefănescu Ioana, *O istorie a muzicii universale*, vol. 1, 2, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995.

*** Larousse. *Dicționar de mari muzicieni*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2000.

*** *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984.

ISTORIA MUZICII UNIVERSALE II

Conf.univ.dr. **MIHAELA MARINESCU**

Obiective

Cursul își propune formarea competențelor în cunoașterea evoluției artei sunetelor prin parcurgerea literaturii critice de specialitate în vederea dezvoltării capacităților analitice. Studenții vor parcurge un material muzical divers, abordat pe epoci și stiluri de creație, aprofundându-se astfel fondul repertorial asimilat și în cadrul celorlalte clase de studiu (canto, instrumente, ansamblu coral etc.).

Studenții vor avea capacitatea de a cunoaște principalii reprezentanți ai creației muzicale din secolele al XIX-lea și al XX-lea și lucrările lor cele mai importante. Analiza și audierea operelor muzicale specifice fiecărei epoci stilistice studiate vor forma competențele studenților de a recunoaște și comenta, în citatele muzicale importante din creațiile respective, principalele mijloace de expresie, tehnicile compoziționale, tendințele și curentele estetice caracteristice.

I. ROMANTISMUL MUZICAL

1. Trăsături generale ale romantismului muzical

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

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

Gândirea estetică romantică stabilește principiile definitorii și pentru arta sunetelor. Muzicianul romantic este unul perfect integrat condițiilor sociale, un militant activ pentru triumful principiilor progresiste, rolul său fiind unul activ. Legați de creatorii din domeniul literaturii și plasticii, muzicienii din această perioadă au fost angrenați într-o mare mișcare ideologică și estetică, ceea ce a făcut ca romantismul muzical să fie una dintre cele mai interesante și complexe forme de afirmare a climatului epocii respective. Compozitorul, interpretul, criticul apar în aceste condiții ca o expresie a umanismului. Elementele de limbaj muzical se transformă și ele în concordanță cu noua ideologie romantică.

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

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

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

Foarte interesantă în această perioadă este redimensionarea formelor și genurilor muzicale adoptate de către romantici. În timp ce în clasicism exista o tendință de universalizare a genurilor (exemplul cel mai elocvent îl oferă creația mozartiană), în perioada romantică se observă o restrângere la unul sau câteva genuri. Procedul variațional este elementul dominant în epocă, îmbrăcând aspecte ce țin de ornamentație decorativă și de aplicarea sa în modul de exprimare dramatică ce are la bază un program literar. Mai târziu se observă ca o consecință directă utilizarea leit-motivelor și a construcției ciclice. De asemenea, se observă o preocupare permanentă a compozitorilor de a crea lucrări în forme aparent libere, menite să îngăduie orice inovație de construcție corespunzătoare căutărilor expresive.

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

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

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

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

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

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

Uvertura de factură romantică demonstrează mai mult virtuositatea orchestrei, fapt ce i-a determinat pe unii muzicieni din această perioadă să o înlocuiască printr-un *preludiu* sau o *introducere*. Acest lucru viza două elemente importante: reducerea timpului acordat uverturii, ce constituia un element important în economia spectacolului, și legătura organică între uvertură și spectacolul de operă respectiv, prin eliminarea pauzei existente între uvertura propriu-zisă și primul act. Pentru că preludiul (introducerea) folosea de cele mai multe ori o formă liberă, el conținea în mod concentrat expunerea temelor importante din cadrul operei (preludiile la operele *Tristan și Isolda*, *Lohengrin*, *Parsifal* – Richard Wagner; *Dama de Pică* – Piotr Ilici Ceaikovski; *Aida* și *Othello* – Giuseppe Verdi). Cu toate aceste schimbări, practica realizării unor uverturi de tip clasic bazate pe forma clasică de sonată a continuat în secolul al XIX-lea, cel mai bun exemplu fiind uvertura la opera *Tannhauser* (R. Wagner) și opera *Carmen* (G. Bizet), redată

într-o formă tripartită compusă. Trebuie semnalat și faptul că au existat tendințe de realizare a unor uverturi de tip *potpuriu* la unele opere scrise de Jacques Offenbach, Emerich Kallman etc.

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

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

Spre sfârșitul secolului XIX s-a născut în Franța curentul *impresionist*, care a avut reprezentant de seamă pe Claude Debussy, în timp ce în operă, în Italia, s-a dezvoltat verismul. *Doctrina veristă* presupune înlocuirea libretelor idealiste cu subiecte inspirate din realitatea vieții

cotidiene. Ele erau întemeiate pe observație și pe analiză, pe veridicitate și pe înlăturarea concepției tranșante privind distincția dintre frumos și urât, bine și rău. Seninătatea și liniștea din operele clasice au fost înlocuite în acest nou tip de operă cu dramatismul și cu disperarea. Astfel, ariile de coloratură sau recitativele lirice au căpătat o tentă melodramatică pronunțată. Verismul a fost prefigurat în operele lui Verdi (*Rigoletto*, *Trubadurul*, *Othello*, *Falstaff*) prin tensiunea dramatică și conflictele dintre personaje, descrise în mod realist. După Verdi au urmat Pietro Mascagni, care scrie *Cavalleria rusticana* (1890), și Ruggiero Leoncavallo, cu *Paiațe* (1892), redând viața reală a cercului. Tot în acest curent verist, dar ceva mai liric, se înscriu și operele *Boema*, *Tosca* și *Madame Butterfly* ale lui Giacomo Puccini.

Etapile principale ale romantismului sunt:

a) etapa romantismului muzical timpuriu, de coexistență cu clasicismul, plasată până în 1830;

b) etapa de afirmare a romantismului muzical și a școlilor naționale, când se manifestă o activitate înfloritoare a celor mai importanți compozitori;

c) etapa romantismului târziu, plasată spre sfârșitul secolului al XIX-lea, coexistând cu alte curente ce pregătesc estetica secolului al XX-lea.

2. Romantismul muzical timpuriu

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

Și alți compozitori ai timpului erau însuflețiți de această dorință intimă de a-și manifesta plenar sentimentele, de a îmbogăți expresia muzicală, apelând fie la genuri dramatice, fie la cântul care implica un text poetic. Karl Maria von Weber este unul dintre cei care apelează la

genul operei pentru o exprimare a viziunilor (poveștilor) fantastice, iar Franz Schubert se îndreaptă către lirica germană, compunând cele mai frumoase lieduri, ce purtau parfumul romantic, bogatele trăiri puse la dispoziție de poezii timpului. Genul operei italiene, prin Gioachino Rossini, mai păstra forma clasică, dar aducea în expresia spumoasă a operei comice suflul vieții simple, narațiunea directă, care va conduce opera italiană spre verismul perioadei de înflorire a romantismului.

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

Karl Maria von Weber (1786-1826)

Este coinițiatorul operei romantice fantastice. Ca dirijor al teatrului din Breslau (1804-1806), descoperă lumea operei și totodată tainele dirijatului de orchestră. Domeniul său principal de manifestare a rămas acela al operei. Între lucrările tinereții amintim *Peter Schmoll și vecinii săi* (1803), *Silvana* (1810), *Abu Hassan* (1811), *Preciosa* (1821).

Cea mai cunoscută operă a sa rămâne *Freischütz* (1821). În afară de acestea mai scrie și *Euryante* (1823) și *Oberon* (1826). În domeniul muzicii camerale, va dedica pagini viorii, pianului, clarinetului. Compune ciclul de lieduri *Liră și spadă*, inspirat din poeziile patriotice ale lui Th. Corner, apoi muzică de scenă pentru *Turandot* de Schiller și *Sapho* de Grillparzer.

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

Franz Schubert (1797-1828)

S-a născut în familia unui învățător de lângă Viena. Studiile sale muzicale sunt sporadice, sub îndrumarea violonistului M. Holzer, apoi la Seminarul Imperial și Regal din Viena (1809-1813). Cea mai importantă îndrumare se datorează câtorva întâlniri cu Salieri. Cântînd în diferite formații orchestrale de amatori, începe să cunoască literatura muzicală. Din această perioadă sunt atestate primele sale lucrări, ce dovedesc o înnoire a elementelor clasice. De la 12 ani începe să

compună lucrări pentru pian la 4 mâini, diferite cântece, muzică de cameră și o simfonie. În perioada cât a activat ca învățător a organizat așa-numitele *schubertiade*. În 1818 obține postul de profesor de muzică la curtea contelui Eszterhazy von Galanta, prilej cu care va cunoaște folclorul maghiar, ce-l va inspira în divertismentul unghuresc.

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

Creația sa vocală cuprinde, după cum am amintit mai sus, 600 de lieduri, primele dintre ele apărând în jurul anului 1811, fiind inspirate de baladele lui J.R. Zumsteeg. Caracterul dramatic al acestora este dezvăluit de varietatea tempourilor, utilizarea manierei de recitativ și de arioso,

compozitorul adoptând ca procedeu de descifrare a versurilor diversitatea mare a notațiilor. Valorificarea fondului poetic prin sublinierea valențelor muzicale a făcut ca ideea de legătură între muzică și poezie, preconizată de esteticienii romantismului, să capete o formă concretă și foarte expresivă. Genul lied devine un capitol important al muzicii de cameră, specific romantic și definitoriu pentru această epocă prin creațiile lui Schubert. Poeții care l-au inspirat și l-au atras pe Schubert în realizarea liedurilor sale au fost Fr. Schiller, Klopstock, Mattheson, M. Claudius, G. Schmidt, Schobert, W. Scott și W. Shakespeare.

Un loc aparte în creația schubertiană de acest gen îl ocupă cele două cicluri de lieduri bazate pe versurile unui poet devenit celebru prin muzica compozitorului – Wilhelm Müller. Primul ciclu (1823) se intitulează *Frumoasa morăriță (Încotro?, Nerăbdare, Curiosul, A mea*

etc.) și este inspirat dintr-o lucrare mai amplă a poetului în care prin cuvinte simple de factură populară sunt înfățișate cu delicatețe sentimentele unei iubiri neîmpărtășite ale unui tânăr ucenic morar pentru fata morarului care iubește un vânător. Schubert realizează o serie de 20 de miniaturi în care imaginile poetice ce exprimă stările sufletești complexe sunt realizate cu elemente de limbaj muzical cât se poate de sugestive. Cel de-al doilea ciclu, *Călătorie de iarnă (Teiul, Singurătate, Vis de primăvară* etc.), cuprinde 25 de lieduri prin intermediul cărora sunt

înfățișate pibegiile unui tânăr îndrăgostit, nefericit, a cărui iubită și-a încălcat legământul, peisajul hibernal devenind fundalul expresiv al întregului ciclu. Un alt ciclu de lieduri se intitulează *Cântecul lebedei* și a fost alcătuit de către editorul său, după moartea compozitorului, din liedurile compuse de acesta în ultimul an de viață. Versurile acestora sunt semnate de Rellstab, H. Heine și Seidl. Acesta este un ciclu care nu are la bază o concepție de sine stătătoare, atmosfera câtorva pagini creând o nostalgie extraordinară.

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

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

vocală cu acompaniament.

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

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

Primele 3 simfonii sunt apreciate de specialiști ca fiind experiența majoră a compozitorului, prin aplicarea formelor în spiritul concepției lui Haydn și al înnoirilor aduse de Mozart. Simfonia a IV-a *Tragica*, scrisă în 1816 și audiată în premieră abia în 1849, părește oarecum tradiția clasică, lăsând să se întrevadă noile căutări. Simfonia preia în alte dimensiuni concepția clasică, unul dintre elementele tematice fiind chiar beethovenian (partea I *Allegro Vivace* preia tema din *Cvartetul* op.18 nr.4 în do minor de Beethoven), preluare ce va duce peste câteva decenii la monumentalele simfonii brahmsiene și bruckneriene. Simfoniile V, VI, VII alcătuiesc capitolul cel mai important în tranziția dintre clasicism și romantism, pregătind ultimele 2 simfonii (a VIII-a și a IX-a). Simfonia a VIII-a, intitulată *Neterminată*, a fost inițial concepută în cadrul celor 4 părți tradiționale. Faptul că Schubert a încetat finisarea primelor 2 părți este explicat chiar de către compozitor prin dorința de a crea o simfonie „de tip nou”. Cele 2 mișcări ale simfoniei sunt gândite în formă de sonată, fapt ce nu a mai dat posibilitatea introducerii unor noi elemente. Ceea ce este de remarcat la această simfonie este enunțul muzical al unei idei cu valoare de motto, ce revine obsedant aproape pe parcursul întregii lucrări. După unii autori, *Neterminată* reprezintă o confesiune cu caracter autobiografic. Simfonia a IX-a este realizarea cea mai convingătoare a dorinței lui Schubert de a scrie cea „mare simfonie”. Schumann o apreciază ca fiind „o lucrare tipic romantică”. Orientarea către o melodie cu inflexiuni folclorice este semnul cel mai vizibil de raliere a compozitorului la una dintre trăsăturile definitorii romantice care presupunea introducerea unei tematici de acest gen.

Niccolo Paganini (1784-1840)

Reprezintă cel mai mare virtuoz al viorii și compozitor de muzică instrumentală, împlinind triada spirituală romantică alături de Liszt și Chopin. Viața sa a fost legată de marile succese repurtate în întreaga Europă ca violonist, posesor al celei mai subtile și neobișnuite tehnici de cânt instrumental, intrând în legendă ca un „virtuoz infernal”, care și-ar fi „îngropat sufletul unei iubite în cutia viorii, vânzându-se diavolului” (Th. Gauthier). Printre primele lucrări importante ale compozitorului se situează *Sonata pentru vioară și orchestră* (sau pian), supranumită și *Napoleon* (1807), care deschide seria variațiunilor pe coarda sol. Tesătura sonoră este în acest caz mărită de frecvența armonicelor, iar acordajul mai înalt deschide posibilitățile de tensionare a sunetului ce devine penetrant. Cele mai semnificative pagini, alături de variațiuni, sunt concertele, acestea caracterizându-se printr-o cantabilitate aparte, rezultată din melodia apropiată de cântecul popular; apoi, prin efecte contrastante puternice, sugerând conflicte existente în melodrama italiană romantică. Cele *24 de capricii pentru vioară solo* reprezintă adevărate capodopere ale muzicii instrumentale romantice. În acest caz, Paganini sintetizează întreaga știință componistică în domeniul instrumentelor, fiecare dintre *capricii* având o expresie aparte. Efectele violonistice folosite cel mai des sunt *spiccato*, *picchetatto*, *picchetatto volante*, *staccatti*, *balzati*, *pizzicati*, fiecare dintre acestea

fiind riguros precizat pe partitură. Structura acestor *capricii* este predominant variațională. Prin îndrăzneala tehnicii și noutatea conținutului expresiv, *capriciile* rămân înscrise în istoria muzicii ca pietre de încercare pentru orice violonist, în același timp dând naștere la prelucrări făcute de alți compozitori, așa cum s-a întâmplat cu Schumann, care le-a prelucrat, adăugându-le acompaniament de pian.

3. Etapa de înflorire și afirmare a romantismului muzical

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

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

Schubert, un Schumann, un Chopin, un Liszt ș.a.

Astfel, mijlocul secolului al XIX-lea este epoca de înflorire a creației romantice, prin cei mai străluciți reprezentanți ai săi, și nu poate fi înțeleasă decât prin prisma gândirii muzical-estetice a fiecăruia dintre ei. Deși aparținând unor popoare mai tinere, a căror școală muzicală era în formare, unii dintre ei și-au cucerit aura universalității și ne permitem să-i privim într-un context mai larg, și nu numai în cadrul școlilor respective. Este cazul lui Frédéric Chopin, care, deși născut în Polonia, și-a desfășurat activitatea mai mult în Franța, și al lui Franz Liszt, originar din Ungaria, dar care s-a manifestat drept cetățean al Europei, pe care a străbătut-o în lung și-n lat, dând concerte și recitaluri, dar și asimilând un fond muzical bogat și variat pe care l-a folosit cu măiestrie în lucrările sale.

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

Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809-1847)

Compozitor foarte important în viața muzicală germană a primei jumătăți a secolului al XIX-lea, se formează la Singakademie din Berlin, debutând foarte devreme ca pianist și compozitor. Întâlnirile cu Hegel și Goethe îl marchează în evoluția sa intelectuală ulterioară. În 1829, în postura de dirijor al orchestrei Gewandhaus, impune oratoriul *Mathaus Passion* de Bach, readucând în acest fel în atenție creația marelui compozitor german. A fost directorul mai multor instituții muzicale din timpul său, precum și fondatorul Conservatorului din Leipzig (1843).

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

Abordând toate genurile muzicii culte, compozitorul se află plasat de către specialiști la răscrucea dintre cele 2 mari tendințe ale timpului: continuarea uverturii și simfoniei de tradiție, pe de o parte, iar pe de altă parte, abordarea problematicii poemului și a simfoniei programatice. Sinteza realizată de el duce spre conceperea unui stil ce revaluează formele clasice, punându-le într-un conținut muzical nou.

Creația sa instrumentală pentru pian poartă amprenta căutărilor și a exigențelor tehnicilor instrumentale din ce în ce mai complexe. Spiritul novator se manifestă în Sonata în sol minor op.105, precum și în *Capriccio* op.5. Ciclul *Cântece fără cuvinte*, constituit ca o serie de miniaturi, se remarcă prin tendința de a „vocaliza” muzica instrumentală. Cele 48 de lieduri instrumentale oglindesc prin forme specific romantice o lume delicată a sentimentelor. Piese au un caracter

programatic ce pornește din însuși titlul dat de către compozitor. Tot în domeniul muzicii pentru pian se remarcă *Preludiile și fugile* op.35, *Studiile* op.10, *Scherzo și Rondo capriccioso* op.14, *Fantezia în fa diez minor* op. 28 și, în sfârșit, *Concertul nr. 1 în sol minor pentru pian și orchestră* op.25. La fel de important este și *Concertul pentru vioară și orchestră în mi minor* op.64 ce stă, de asemenea, sub semnul perfecțiunii formale și de expresie.

Creația simfonică cuprinde 5 simfonii a căror concepție a fost îndelung pregătită. *Simfonia I în do minor* dovedește, pe de o parte, înțelegerea elementelor muzicale folosite de către predecesorii săi, Karl Maria von Weber și Ludwig Spohr, iar pe de alta – fantezia și inspirația remarcabilă, comparabilă de către unii autori cu cea mozartiană. Simfonia a II-a în *Re major*, denumită și *Reformations- Symphonie*, folosește în final celebrul coral protestant „Ein feste Burg

ist unser Gott”. Simfonia *Italiana* în *La major* aparține seriei creației romantice care, prin notații expresive, sugerează ideea pelegrinării nostalgice prin locuri evocatoare. *Simfonia în la minor*, denumită și *Scoțiana*, concepută pe baza unor notații făcute de compozitor în timpul călătoriei în Scoția, prefigurează principiul revenirilor ciclice, tema apărând pe parcursul întregii lucrări, până la sinteza din final. Fondul melodic este organizat pe baza unei reuniri a tuturor elementelor tematice din cadrul ciclului, urmărind în același timp unitatea în diversitatea desfășurării.

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

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

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

Concertul pentru vioară și orchestră în mi minor op.64 a rămas în istoria muzicii ca una din paginile de referință ale repertoriului concertant romantic. Lucrarea cuprinde 3 mișcări tradiționale, legate prin secțiuni de tranziție, susținute de orchestră. Atât tema principală a primei părți, cât și strălucirea temei finalului ce amintește de muzica *Visului unei nopți de vară* și-au cucerit de-a lungul timpului celebritatea, reprezentând din plin stilul lirico-expansiv al compozitorului.

Concertul pentru pian și orchestră în Sol major nr.1, deși este mai puțin cunoscut, se înscrie în același cadru stilistic cu cel dedicat viorii. Și în acest caz, momentele de virtuozitate se desfășoară pe echilibrul discursului muzical logic, construit după rigorile formelor tradiționale.

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

Robert Schumann (1810-1856)

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

Creația sa cuprinde: Lucrări pentru pian – *Tema cu variațiuni pe numele „Abegg” op.1, Papillons op.2, Toccata op.7 în Do major, Studii după Capriciile lui Paganini op.3, Sonata în fa diez minor op.11, Sonata în sol minor op.22, Carnaval op.9, Studii în formă de variațiuni (12 studii simfonice) op.13, Marea sonată în fa minor op.14 (concert fără orchestră), Fantezia în Do major op.17, Dansurile Davidienilor op.6, Piese fantezii op.12, Scene pentru copii op.15, Kreisleriana op.16, 8 novelete op.21, Arabesca în Do major op.18, Carnavalul din Viena op.26, Album pentru tineret op.68, Scene din pădure op.82 etc.;*

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

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

Muzică vocală – *Liederkreis op.24, Myrten op.25, ciclul de Lieduri op.39 pe versuri de Eichendorf, Frauenliebe und Leben op.42, Dichterliebe op.48, romanțe, lieduri, balade, cântece, duete, lucrări corale pentru voci bărbătești, feminine, cor mixt „a cappella”.*

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

Muzică de cameră – *3 cvartete op.41 pentru coarde, Cvartet op.47 pentru coarde și pian, Sonata nr.1 op.105, Sonata nr.2 op.221 pentru vioară și pian, Adagio și Allegro pentru corn și pian op.70, 3 triouri pentru coarde și pian op. 63,80,110, Cvintet pentru coarde și pian op.44, piese instrumentale pentru clarinet, oboi, violoncel, violă etc.*

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

Prima perioadă de creație se confundă cu perioada iubirii pentru Clara Wieck, de care este îndepărtat abuziv datorită prejudecăților tatălui acesteia (profesorul său), fiind și marea epocă a lucrărilor dedicate pianului. Șirul creațiilor pianistice alcătuiește cel mai prețios fond al literaturii romantice instrumentale, nu numai prin complexitatea problematicii expresive, ci și prin înnoirile structurale aduse gândirii muzicale. Prima trăsătură este legată de felul în care pornește la edificarea unei arhitecturi prin asamblarea mai multor elemente ale aceleiași idei, ducând miniatura spre o formă mai amplă. În *Variațiunile „Abegg”* op.1 (1831), compozitorul stabilește prin succesiunea variațiunilor miniaturale cu caracter divers o schiță de portret. *Papillons* op.2 reprezintă un ciclu de 11 piese construite sub forma unei suite ciclice ce au ca destinație înfățișarea unui tablou complex al sentimentelor, idee ce o reîntâlnim în *Carnaval* op.9.

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

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

Există pasajele introductive și cele finale în care pianul condensează ideile poetice. Ca și Schubert, Schumann folosește citatul cântecului popular în balada *Sărmanul Peter* op.53 și în *Cei doi grenadierii*, în care versurile lui H. Heine capătă inflexiunile *Marseillezei*.

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

Muzica simfonică a reprezentat o preocupare constantă pentru R. Schumann. Permanentă simfonizare a scriiturii instrumentale este una dintre trăsăturile importante care demonstrează plurivalența artistului către micro- și macrostructurile muzicale. *Simfonia a IV-a în re minor*

reprezintă una dintre paginile de referință ale simfonismului romantic în care se manifestă atitudinea novatoare în ceea ce privește forma simfoniei. Inițial, lucrarea a fost compusă ca o „fantezie simfonică” în care valorifică la maximum potențialul timbral și echilibrul sonor.

Penultima creație din genul simfonic, *Simfonia a III-a în Mi bemol major* op.97, subintitulată *Rheinische Symphonie* (1851), accentuează concepția polifonică, drept modalitate de îmbogățire a trăsăturii tematice. Prin construcția arhitectonică sunt asigurate soliditatea ansamblului, echilibrul dintre începutul lucrării și finalul acesteia, compozitorul stabilind în contextul muzicii romantice normele unei estetici cu rigoare clasică.

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

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

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

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

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

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

Hector Berlioz (1803-1869)

Este un reprezentant tipic al spiritului romantic, o personalitate fără precedent în istoria muzicii, fiind purtătorul de stindard al muzician romantice, conferind în același timp artei franceze o strălucire aparte.

Sub semnul frământărilor continue ale timpului, Berlioz s-a format încă din anii copilăriei, când a descoperit lumea muzicii care l-a fascinat în pragul adolescenței. Ajuns la Paris, trimis să studieze medicina, Berlioz renunță în favoarea pasiunii sale, muzica, ce i-a oferit o adevărată „lume” în care a putut trăi și crea. Cel care l-a format ca și creator a fost profesorul Lesueur, care, după ce a audiat una dintre primele lucrări ale lui Berlioz (o *Missă solemnă*), executată în catedrala Saint-Roch din Paris în 1825, a exclamat „Ai geniu, ți-o spun pentru că este adevărat!”. Tot în 1825 concurează prima dată pentru Premiul Romei, fără a fi acceptat, și se înscrie la cursurile de compoziție din cadrul Conservatorului parizian, urmând clasa lui A. Reicha. Anul 1827 îi aduce lui Berlioz revelația cunoașterii lui Beethoven, această întâlnire marcându-i puternic personalitatea și ducându-l spre noi orizonturi. În 1828 compune *8 scene din Faust*, lucrare ce a stat la baza *Damnațiunii*.

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

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

La cererea lui Paganini, începe o nouă lucrare programatică în 4 părți – simfonia *Harold în Italia* (*Harold în munți*, *Marșul pelerinilor cântând rugăciunea de seară*, *Serenada către iubită a unui muntean din Abruzzi* și *Orgia briganzilor*), care este

concepută ca o simfonie cu instrument obligat, în care compozitorul exploatează la maximum resursele sonore ale violei, tratată ca un personaj reprezentat de o leit-temă.

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

„*Romeo și Julieta*”, inspirată de textul shakespearian omonim, este imaginată de către Berlioz sub forma unei drame muzicale – operă de concert sau simfonie dramatică. Partea simfonică a acestei lucrări cuprinde episoadele cele mai importante, cele 2 personaje apărând ca și componente ale dramei instrumentale, fiind reprezentate timbral prin numeroase dialoguri ce dezvăluie pasiunea pentru sonoritățile delicate ale instrumentelor de suflat și ale celor cu coarde.

Anul 1843 este acela al publicării mării sale lucrări teoretice, fundamentală pentru arta componistică romantică, și anume *Tratatul de instrumentație*. În aceeași perioadă, paralel cu concertele simfonice susținute și dirijate la Paris, Berlioz a întreprins un mare turneu în Germania, prilej cu care s-a întâlnit cu Wagner și Schumann. În această ambianță, vechea sa pasiune pentru *Faust* s-a materializat în reluarea celor *8 scene din Faust*, proiectând o amplă *dramă vocal-simfonică* a cărei libret este alcătuit dintr-o combinație a versurilor lui Goethe și

versificării proprii. Concepută ca o operă de concert, *Damnațiunea lui Faust* a cunoscut triumful încă de la prezentarea unui fragment al său (*Marșul lui Rakoczy*), cu prilejul unui turneu la Budapesta. Prima audiție completă a fost în 1846, dar s-a soldat cu un eșec. Genul muzical

dramatic desăvârșit de Berlioz prin această lucrare este o ipostază mai neobișnuită a muzicii cu program în care simfoniei propriu-zise îi sunt alăturate personaje. Virtuozitatea orchestrației este relevată de o partitură ce cuprinde multe sonorități și soluții de instrumentație folosite pentru prima dată de Berlioz spre a înfățișa personaje și întâmplări.

În 1862 cunoaște un succes mare la public opera comică *Beatrice și Benedict*, comandată compozitorului de teatrul din Baden-Baden. Libretul aparține compozitorului și reprezintă o versiune pentru teatrul liric a comediei shakespeariene *Much noise for nothing*. Cele 15 secvențe

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

Activitatea de publicist cuprinde peste 600 de foiletoane publicate între 1822-1863 în presa vremii (*Le Renouveur, Journal des Debats, L'Europe litteraire, Gazette musicale, Le Figaro* etc.). Acestora li se adaugă publicațiile postume ale *Memoriilor și Scrisorilor intime*, care

alcătuiesc un ansamblu de scrieri ce au o ținută poetică, stilistică și un neobosit spirit combativ, caracteristic perioadei romantice. Toate scrierile lui Berlioz constituie un amplu roman autobiografic care, în afara prezentării întâmplărilor din viața proprie, schițează o frescă vastă a

vieții sociale și artistice din perioada în care a trăit.

Frederic Chopin (1810-1849)

Compozitor romantic polonez al secolului al XIX-lea, și-a dedicat majoritatea lucrărilor pianului. Încă din timpul vieții a fost apreciat de către contemporanii săi (Robert Schumann etc.) ca fiind un artist cu calități excepționale. Majoritatea creațiilor sale pianistice au forme și genuri muzicale mici ca dimensiune, acest lucru anunțând peste timp curentul impresionist.

Spiritul său improvizatoric, propriu epocii în care a trăit, se regăsește în majoritatea lucrărilor cu structură tripartită, înăuntrul tonalităților, tempoului, formulelor ritmice sau scriiturii, melodica eliberându-se de simetriile fixe, iar formele fiind foarte simple.

Asemenea lui Bach, cel care a compus *Clavecinul bine temperat* în care toate tonalitățile sunt prezente, Chopin a compus *24 de preludii* în tonalități majore și relative lor minore, lucrare de referință pentru cultura muzicală poloneză romantică. Tot domeniului miniaturii aparțin

și *mazurcile*, de această dată nefiind vorba de un ciclu unic, ci de compunerea acestui gen de piese mici de-a lungul întregii existențe componistice. Asupra lor, Liszt și-a oprit privirea, remarcând că a descoperit acea „poezie ascunsă care există latent în temele originale ale mazurcilor poloneze”. *Muzica de salon* este reprezentată prin valsuri ce capătă un aspect elegant, unele dintre ele având și denumiri programatice (*Vals în La bemol major* op.69 – *Despărțirea*). În aceste piese este etalată întreaga virtuozitate a pianistului, echilibrul proporțiilor înnobilând aspectul de mondenitate al acestui dans. *Impromptuurile* și *nocturnele* reprezintă categoria pieselor fanteziste care nu au un cadru fix al formei. Cele *4 impromptuuri* sunt legate printr-o concepție unitară asupra interferențelor dintre momentele de virtuozitate și ideea lirică a melodiei, desfășurate după inspirația improvizatorică. Aceeași tendință către improvizație apare și în *Fantezia impromptu* op.66, publicată postum, în care melodia este echilibrată și foarte simplă. *Nocturnele* preferă ordonarea improvizației după echilibrul cantabilității ideilor melodice. În domeniul pieselor de mai mare întindere scrise pentru pian, există 2 genuri apropiate acțiunii dramatice – *scherzourile* și *baladele*. Baladele sunt ample povestiri epice cu caracter programatic prin inspirația lor după romanele lui Mickiewicz, muzica acestora fiind impetuoasă, apropiindu-se de preimpresionism.

Polonezele reprezintă, alături de mazurci, dar cu alte mijloace expresive, elementul specific național polonez. Tezaurului folcloric de la care s-a inspirat, Chopin îi dă noi valențe prin recrearea acestui dans la nivelul unui simbol. Dintre cele 15 poloneze, mai importante sunt cea

în La bemol major op.53 *Eroica* și poloneza op.40 în La major *Militara*. *Studiile pentru pian* reprezintă un capitol important în arta interpretativă instrumentală, ele depășind stadiul de exercițiu pur tehnic. Primele *12 studii* op.10 sunt dedicate lui Fr. Liszt, care le-a și interpretat în

premieră, *Studiul nr. 12* (subintitulat *Studiul revoluționar*) ne duce cu gândul la simfonizarea programatică a pianului, iar *cea de-a doua suită de studii* op.25 aduce o înnoire a mijloacelor pianistice („Studiul pentru mâna stângă”). *Sonata* impresionează prin complexitatea părților, temele melancolice și pregnanța melodiilor. Cele *2 concerte pentru pian* compuse în anii tinereții ies în evidență prin amprenta personală a temelor, prin permanentul dialog între instrumentul solist și orchestră și prin orchestrația care a cunoscut numeroase schimbări.

Franz Liszt (1811-1886)

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

Dintre cele peste 700 de opusuri amintim:

Muzică vocal-simfonică: oratorii (*Christus, Legenda Sfintei Elisabeta*), 3 misse, un recviem, 6 psalmi pentru soliști, cor și orchestră, toate aceste lucrări având caracter religios.

Muzică vocală: lieduri pe versuri de Goethe, Schiller, Heine, Hugo, Petofi, Arbany etc. publicate în 1883.

Muzică simfonică: poemele simfonice, construite după un program, la bază având o singură temă ce revine sub diferite forme, *Preludiile* (1854 – lucrarea pornește de la textul meditațiilor lui Lamartine; tema ce străbate poemul este cântată la unison și constituie germenele tuturor motivelor muzicale ulterioare), *Orfeu* (inspirat din chipul personajului antic pictat pe vasele de la Louvru), *Tasso* (compus cu ocazia a 100 de ani de la nașterea lui Goethe), *Hungaria*

(are drept program lupta pentru eliberarea poporului maghiar), *Mazeppa* (scris după un libret de H. Wolf) etc.

Muzică de concert: și aici există un program, iar părțile tradiționale ale concertului instrumental dispar. *Concertul pentru pian și orchestră nr. 1 în Mi bemol major* are o notă eroică, *Concertul nr. 2 pentru pian și orchestră în La major* este dedicat lui Hans Brunsard, *Concertul patetic pentru 2 pian și orchestră* a fost prelucrat ulterior pentru un singur instrument și orchestră.

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

Creația pentru pian cuprinde 1200 de lucrări din care jumătate sunt transcripții, parafraze pe baza unor procedee originale. *Studiul* este genul cultivat cel mai mult, în el se încadrează cele 12 studii de execuție transcendentă, 6 studii de bravură după „Capriciile” lui Paganini, 3 studii de concert, *Sonata în si minor* compusă în 1854, care ocupă și ea un loc aparte (deoarece prima parte este construită pe principiul poemului simfonic, având o temă mare, urmată de o dezvoltare în care aceasta apare transfigurată) etc.

a. Muzicologia și critica muzicală

Așa după cum am arătat, numele lui Berlioz este strâns legat de prezența criticii muzicale în viața artistică pariziană. *Tratatul de orchestrație* reprezintă o lucrare fundamentală pentru arta compoziției, acestea adăugându-i-se o serie de alte lucrări cu caracter teoretic ce au apărut în acea perioadă. Numele cel mai important este acela al lui Francois-Joseph Fetis, iar lucrarea care l-a făcut celebru este *Tratatul complet de teorie și practică a armoniei* (1844), în care autorul

stabilește 4 etape ale evoluției armoniei europene – *ordinea unitonică, ordinea transtonică, ordinea pluritonică și ordinea omnitonică* – schițând astfel teoretic drumul spre cromatismul wagnerian și apoi spre atonalism. Fetis atrage atenția asupra valorilor tradiționale, fiind în același timp inițiatorul teoriei potrivit căreia „arta nu progresează, ci se transformă”, expusă în cele 5 volume ale *Istoriei generale a muzicii*. În ceea ce privește legătura artei cu publicul, el este inițiatorul analizei sociologice, prezentată în *Muzica la dispoziția lumii* (1848).

Biografia universală a muzicienilor îl înscrie pe Fetis printre primii etnografi muzicali.

b. Muzica de divertisment

Ambianța romantică a culturii muzicale europene nu poate fi înțeleasă pe deplin fără a aminti de cultura muzicală austro-germană în care un rol important l-a avut așa-numita muzică de divertisment pentru viața socială a secolului al XIX-lea. Acest tip de muzică iese de sub rigorile formaliste ale vieții de curte de până atunci.

Valsul, devenit un gen al ambianței societății timpului, s-a detașat de celelalte genuri muzicale, constituind în sine un fel de barometru social al frământărilor din perioada respectivă. Afirmat încă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea în cadrul balurilor la care populația Vienei participa în număr destul de mare, genul (ce are un caracter popular) era interpretat de formații orchestrale, alcătuite de obicei din câțiva instrumentiști (vioară, lăută, fluier, tobă), atrăgând după sine promovarea unor dansuri numite generic *Deutsche Tantze*. Dintre acestea, *Ländler*-ul și varianta sa mai rapidă, *Haxenschlager*-ul, au constituit nucleul viitorului dans numit vals. Acesta a devenit treptat dominant, folosind o măsură ternară, iar termenul de *vals* a fost

pentru prima dată semnalat într-o comedioară muzicală (operetă în devenire), „Una cosa rara”, aparținând lui V. Martín y Soler, pentru o melodie ce a cucerit rapid aprecierea marelui public. Terminologia derivă din latinescul *volvere* = rotire, mișcare rotitoare, utilizat încă înainte de a fi asociat cu vreun dans.

Primele valsuri aveau o formă foarte simplă, de 2 fraze cu câte 8 măsuri, ce se repetau. Foarte mulți compozitori ai timpului, deja uitați astăzi, au contribuit la structurarea și afirmarea genului.

Johann Strauss - tatăl (1804-1849)

A fost dirijor, compozitor și violonist. Primele concerte ale sale sunt prezentate în braseria „Sperl”. A întreprins cu orchestra pe care o conducea foarte multe turnee ce s-au bucurat de succes în Germania, Franța, Belgia, Olanda și Anglia. Din 1835 devine directorul balurilor Curții vieneze, funcție care îi va permite să creeze și să interpreteze cât mai multe valsuri.

Creația sa cuprinde 150 de valsuri, 14 polci, 28 de galopuri, 35 de cadrile, marșuri și piese ocazionale, majoritatea atribuite, din cauza celebrității, fiului său, a cărui activitate s-a desfășurat după 1850. Dintre cele mai cunoscute valsuri ale sale amintim: *Die Taubchen*, *Donaulieder*, *Hughenoții*, *Radetzki Marsch*. Contemporanii săi i-au apreciat atât creația, cât și activitatea de dirijor, astfel încât H. Berlioz, în „*Memorii*”, îi aduce un omagiu cu prilejul concertelor pe care le-a susținut la Paris.

c. Opera romantică franceză

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

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

Libretiștii epocii (Scribe, Saint-Georges, Planard) erau neîntrecuți în a găsi soluțiile ce se potriveau gustului monden, creând tot atâtea prilejuri pentru etalarea vocilor pe scenă într-un

cadru fastuos al montării. Dintre cele 3 săli de operă ce funcționau în Parisul acelor epoci (Opera Mare, Teatrul Italian și Favart – Opera comică), ultima dintre cele enumerate a fost cea care a cultivat o linie stilistică apropiată de tradiția națională franceză prin partiturile realizate de Aubert, Harold și mai târziu Gounod. Tendința era una cosmopolită, prin subiectele italiene prezentate în manieră franțuzească, tendință de altfel prezentă și în cazul italienilor, ce preluau subiecte germane (Rossini – *Wilhelm Tell* după Schiller), sau al germanilor, ce se pliau pe gustul francez, după ce fuseseră formați în Italia (Meyerbeer).

Primul deceniu al secolului al XIX-lea este reprezentat în cultura franceză de compozitorii perioadei Revoluției, prezenți pe afișe cu creații mai vechi, influențate de către înnoirile aduse de Christoph Willibald Gluck (Etienne Mehul – *Joseph*, Francois Gossec – *Les pecheurs și Toinon et Toinette*). Următoarea generație este reprezentată de Charles Catel cu *Semiramis* și de Jean-Francois Lesueur, profesor al lui Berlioz și al lui Gounod, autor al operelor *Paul et Virginie* și *Ossian*, socotită a fi prima operă concepută într-un spirit mai nou, datorită ariilor denumite „romantice” și fragmentelor simfonice. Toată această perioadă este socotită de către muzicologi

drept germenii unei opere preromantice. Tot în această perioadă activează ca director al Conservatorului din Paris, începând cu anul 1821, timp de aproape 20 de ani, Luigi Cherubini, creator de muzică simfonică, instrumentală, vocală și de operă. Printre lucrările sale scenice (30), cele mai cunoscute sunt *Iphigenia în Aulida*, *Medeea*, opera balet *Anacreon* etc. Apreciat de contemporani, compozitorul italian s-a considerat promotorul academismului în cadrul formării

noilor generații de compozitori francezi la Conservatorul parizian. Cu opera *Medeea*, Cherubini readuce în actualitate drama lirică. Alt compozitor din acea perioadă care a adus specificul romantic în modul de a comunica stările emoționale a fost Gasparo Spontini (opera *Vestala*, după o scurtă nuvelă a lui Et. de Juovy, *Fernand Cortez*, prin care Spontini evoluează ca stil spre *grand opera*). Prezența italienilor în toată perioada romantică este o trăsătură caracteristică pentru viața muzicală pariziană a acelor timpuri. Alături de Spontini a activat și Daniel Aubert, care este socotit a fi deschizătorul epocii operei mari (grand opera) franceze și muzicianul care a fixat particularitățile stilistice ale virtuozității cântecului francez. Stilul său amintește de scriitura lui Lully, stabilind în același timp ambianța muzicii franceze de operă ce-și va găsi finalizările stilistice tipic romantice în muzica lui Massenet, la sfârșitul secolului al XIX-lea (îmbinare de accesibilitate melodică foarte des superficială, cu un pronunțat aspect de sentimentalism burghez). Contemporan cu Aubert în pleiada compozitorilor francezi este Adolph Adam, creatorul baletului romantic *Giselle*.

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

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

Charles Gounod (1818-1893)

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

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

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

Georges Bizet (1838-1875)

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

Jules Massenet (1842-1912)

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

Camille Saint-Saens (1835-1921)

Este compozitorul în a cărei viziune opera de tipul „grand” atinge culmile cele mai înalte în planul montării, fastului și expresiei. Stilul oratorial vocal-simfonic se potrivește foarte bine cu subiectele alese, de preferință biblice, istorice și antice, amintind de Gluck. Expresia este amplificată de melodismul vocal desprins din *bel canto*, într-o desfășurare amplă, sesizabilă atât în cântatul solo, cât și în marile ansambluri. Acest melodism este impregnat cu elemente exotice și orientale, preluate de compozitor din Egipt, Insulele Canare, Alger și Indochina, unde a poposit. *Samson și Dalila* (1868) a fost prezentată la Weimar de către Liszt, fiind admisă la Opera din Paris în 1892. Este concepută ca o operă în 3 acte pe libretul lui F. Lemaire, inspirată dintr-o legendă biblică. Pe scenă sunt aduse personaje ce trăiesc drame puternice, fapt ce l-a plasat pe

compozitor în galeria celor mai de seamă compozitori din acea perioadă. Muzica operei este vocal-simfonică (inițial a fost gândită ca un oratoriu dramatic), având o mare forță de expresie dată de desfășurarea amplă și continuă a melodiei, care primește multe intonații și formule orientale, precum și construcții armonice pe vechi moduri medievale.

Opereta și baletul. Constituie în această perioadă genurile cele mai gustate de către public. Baletul a devenit spectacol în sine, punând în scenă o serie de idei ce au născut librete noi. Reprezentantul cel mai de seamă este **Leo Delibes (1836-1891)**, al cărui balet, *Coppelia*, aduce în scenă umorul popular susținut pe o multitudine de dansuri ce alcătuiesc o partitură muzicală sub forma unei suite.

Simfonia, concertul, poemul simfonic, suita și rapsodia sunt genuri spre care compozitorul s-a simțit atras, la fel ca și de operă. În acest context, amintim cele 5 simfonii, dintre ele detașându-se *Simfonia cu pian și orgă*, o grandioasă contribuție la desăvârșirea tipologică a

simfoniei romantice. Culmea în domeniul simfonismului este atinsă însă de *Simfonia a III-a în do minor*, ce reprezintă un moment important în gândirea simfonică de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Tema de bază a acesteia este secvența gregoriană *Dies Irae*. În domeniul concertant, pianist desăvârșit cu o virtuozitate legendară, Saint-Saens ne-a lăsat 5 concerte pentru pian și orchestră, ce urmăresc perfecționarea formei. Pentru vioară și orchestră a compus 3 concerte, cel mai apreciat fiind *Concertul nr. 3 op.61 în si minor* (1880), dedicat lui Pablo Sarasate. Poemul simfonic ocupă, de asemenea, un loc important în creația compozitorului, cel mai cunoscut fiind *Dans macabre* (1874), realizat după o poezie de H. Cazalis. Sunt folosite numeroase efecte onomatopice pe cele 12 sunete ale harpei, apare din nou folosirea secvenței gregoriene *Dies Irae*, de această dată în sens parodic.

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

d. **Opera romantică italiană**

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

Gioacchino Rossini (1792-1868)

Debutează cu opera comică *Polița căsătoriei*, urmată de o încercare în genul *operei seria* – *Demetrio e Polibio*. Prima lucrare ce a cunoscut succesul este *Tancredi* și acest

lucru s-a datorat importanței pe care compozitorul a dat-o ansamblurilor, apoi stilului concis al recitativelor, notate pentru a fi respectate fidel; de asemenea, linia melodică este mai suplă, cultivând cantabilitatea, fapt ce a asigurat adeziunea publicului. Cu opera *Italianca în Alger*, Rossini aduce o reformă în ceea ce privește arta cântului de operă, care capătă un contur precis, pasajele cu ornamente fiind notate cu strictețe, îndepărtându-se în acest fel posibilitatea abuzivă de a demonstra virtuozitatea. Prinscriitura liniei melodice de mare dificultate vocală, compozitorul a impus în opera italiană tipologia sopranei dramatice și de coloratură.

Momentul cel mai important în istoria operei romantice îl reprezintă succesul răsunător obținut de opera *Bărbierul din Sevilla*, prezentată în 1816. Libretul interpretează într-o manieră contemporană comedia lui Beaumarchais, creând tipul operei bufă romantice perfecte, dar și „catalogul” tipurilor principale de melodii italiene: *romanța*, *serenada*, *aria de bravură* inspirată din canzonetele napolitane (exemplu, *Cavatina lui Figaro*), toate acestea preluând spiritualitatea cântecului tradițional italianesc, fiind puse în slujba conturării personajelor. Un alt element introdus de către Rossini este *aria de coloratură dramatică* (exemplu, *Aria Rosinei*), alcătuită din melodii ce exprimă stările și psihologia personajelor prin numeroase motive muzicale alăturate în mod armonios. *Aria de caracter* (exemplu, *Aria calomniei lui Don Basilio*) reia maniera cântului operelor bufă napolitane, imaginând creșteri expresive intense, pornind de la urmărirea unei idei unitare pe care o descrie muzical. O altă particularitate impusă de Rossini în domeniul muzicii de operă este cultivarea crescendo-ului drept mijloc de tensionare a acțiunii. Mai puțin obișnuit pentru publicul din timpul său este modul în care concepe participarea orchestrei, nu numai ca element de acompaniament, ci și ca unul de sine stătător. Acest lucru este vizibil nu numai în uvertura operei *Bărbierul din Sevilla*, dar și în intermezzo „temporale” în care prin soluțiile de structură simfonică foarte interesante, prin utilizarea întregii game de efecte a culminațiilor motivice, reușește să redea desfășurarea unei furtuni.

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

Gaetano Donizetti (1797-1848)

Continuă pleiada compozitorilor italieni al căror destin este legat de creație. A cultivat ca element primordial melodia, părăsind ornamentația excesivă de tip rossinian, adoptând cântecul popular italian. Acest lucru explică în mare parte simplitatea și cantabilitatea ariilor sale, libertatea cursivității ritmice, mai puțin dominată de periodicitatea silabică a textului. Faima sa este adusă de 2 melodrame ce apar ca exemple tipice ale transformării operei seria în spectacol romantic; este vorba de *Lucrezia Borgia* și, în special, *Lucia di Lammermoor*. Ambele opere au subiecte din literatura contemporană compozitorului. Obiectivul libretelor este acela specific melodramei romantice italiene, adică prezentarea unor situații teatrale care îngăduie exprimarea unor pasiuni și sentimente puternice prin intermediul melodicii și al expresiei vocale spectaculoase. În domeniul operei bufă, Donizetti compune opera *Fiica regimentului*, care reprezintă o versiune spirituală a operelor bufă italiene cărora le adaugă farmecul spontan specific cantabilității franceze. Ultima sa partitură este opera *Don Pasquale*, ce reprezintă

punctul culminant al romantismului european în domeniul operei. Subiectul este apropiat de cel al *Bărbierului din Sevilla*, opera fiind construită în stilul celei comice și impresionând prin originalitatea soluțiilor muzicale. În acest context se înscrie finețea detaliului psihologic al personajelor, zugrăvite prin imagini muzicale de o plasticitate extraordinară.

Vincenzo Bellini (1801-1835)

A fost un muzician tipic romantic, rămânând legendar pentru frumusețea și sensibilitatea sa – „Dolce come un angelo e giovane come l’aurora” (caracterizarea aparține cântăreței Giufetta Turina). Operele sale s-au impus printr-un stil personal pregnant ce îmbină poezia cu muzica. Dominația melodiei vocale reprezintă din acest punct de vedere elementul caracteristic. Cele mai cunoscute opere ale sale sunt *Somnambula*, *Puritani* și *Norma*. Bellini este primul compozitor

care anunță romantismul național, ce va ieși în evidență odată cu opera lui Verdi. Din acest punct de vedere, finalul actului I al operei *Norma*, ce cuprinde corul druizilor, supranumit de parizieni *Marseilleza italienilor*, și mai ales finalul actului II al operei *Puritani* (duetul Giorgio-Riccardo cu celebra melodie *Suoni la tromba*) sunt exemplele cele mai elocvente.

Giuseppe Verdi (1813-1901)

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

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

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

Opere (cele mai importante): *Oberto* (1839 – constituie prima sa operă, cu un succes suficient pentru a-i aduce și alte comenzi), *Un giorno di regno* (1840), *Nabucco* (1842 – a raportat un succes triumfal datorat unui limbaj apropiat de arta populară și utilizării corurilor ce simbolizează poporul, precum și din cauza subiectului în sine, care prezintă tente patriotice), *Lombarzii* (1843 – inspirată de un subiect istoric), *Ernani* (1844 – după V. Hugo, operă care i-a dat posibilitatea să-și afirme ingeniozitatea dramatică, realizată cu ajutorul unor scheme muzicale, tributară în continuare suveranității vocii), *Ioana d’Arc* (1845), *Macbeth* (1847 – pe un libret de F. Piave), *Luisa Miller* (1849 – după Fr. Schiller), *Rigoletto* (1850 – pe un

libret tot de F. Piave), *Trubadurul* (1853 – libret de S. Cammarano), *Traviata* (1853 – libret aparținând lui F. Piave, inspirat de *Dama cu Camelii* a lui Al. Dumas fiul), *Vecerniile siciliene* (scrise în 1855 pentru Opera din Paris), *Bal mascat* (1859), *Forța destinului* (1862), *Don Carlos* (1867), *Aida* (1871), *Othello* (1887) și *Falstaff* (1893).

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

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

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

Spre deosebire de Wagner, care creează un nou tip de operă, Verdi rămâne consecvent operei de tip *seria* la început, apoi *grand opera*, ajungând la o sinteză între acestea două pe fondul cărora se grefează elementele noi. Sursa de inspirație pentru operele sale este viața oamenilor, cu aspirațiile, bucuriile și dramele lor, subiectele fiind preluate din istorie sau din literatură. Mijlocul principal de expresie este melodia, care are un stil propriu național italian, construită în maniera înaintașilor săi. Cantabilitatea, simplitatea, pregnanța, la care se adaugă modernitatea conținutului, au făcut ca melodiile din operele lui Verdi să capete o mare popularitate pe întreg mapamondul. Structurile melodice folosite de compozitor au de cele mai multe ori rădăcina în cântecul popular. Această melodie evoluează de la tipul *arioso* la *recitativul*

dramatic îmbogățit cu cromatisme, care colorează armonia, fără însă a ajunge vreodată la limitele tonalității.

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

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

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

4. **Romantismul muzical târziu (a doua jumătate a secolului al XIX-lea)**

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

Unul dintre novatorii romantici este Richard Wagner, prin creația sa de operă, în care aduce ideea spectacolului total, în care „sparge” granițele tonalității prin multitudinea cromatismelor, creând melodia infinită și armonia perpetuum modulantă. Tot el este inițiatorul

marilor descătușări simfonice, al amplificării sonorităților aparatului orchestral și al folosirii pe scară largă a unor instrumente până atunci mai puțin utilizate (suflători – alămuri, percuție).

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

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

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

a. Opera romantică germană

Richard Wagner (1813-1883)

Caracterizat de către George Enescu ca fiind „... cel mai răscolitor dintre muzicieni, cel care, vorbind mereu despre zei, se adresează totuși oamenilor și laturii celei mai intime a fiecăruia dintre noi”, a fost una dintre figurile proeminente ale vieții muzicale germane și austriece din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În fața complexității personalității sale polivalente (poet, filosof și muzician), creația multor contemporani de-ai săi a rămas palidă, uriașele sale realizări plasându-l pe Wagner în rândul titanilor culturii universale. Prin creația sa, Wagner așază cultura muzicală germană pe culmile cele mai înalte ale romantismului, conferindu-i în același timp paternitatea multor înnoiri aduse tratării elementelor de limbaj muzical. Opera sa teoretică și muzicală, profund novatoare, a stârnit vii reacții în lumea muzicală de atunci, aducându-i atât adepți, cât și adversari. Paginile dedicate activității wagneriene sunt numeroase, însumate în mii de volume, printre primii săi biografi numărându-se Franz Liszt, H.S. Chamberlain, Fr. Nietzsche, Vincent d'Indy, Emanuel Ciomac etc. Creația sa a constituit în același timp un minunat izvor de inspirație pentru „muzica viitorului”, deoarece „este și va rămâne pentru multe alte decenii și secole unul dintre cele mai frumoase monumente sonore care au fost înălțate spre gloria neclintită a muzicii” (Claude Debussy, *Domnul Croche antidiletant*).

Născut în 1813 la Leipzig, își manifestă vocația către arte de timpuriu. Începe să studieze serios la Dresda la vârsta de 9 ani, iar la 13 ani traduce primele cânturi din *Odissea* și apoi din Shakespeare, elemente care-l vor influența mai târziu. Pentru formarea sa muzicală, o foarte mare influență au avut-o Beethoven și Weber, precum și stilul operei italiene și franceze. În egală măsură, a fost influențat de tragedia greacă și de cultura clasică. Sub influența mitologiei antice, Wagner a fost atras și de cea a celților și a popoarelor germanice. Eroul acestor mituri era considerat de compozitor ca fiind „un om de acțiune, liber în raport cu condițiile istorice existente, în el concentrându-se însăși esența năzuințelor eroice și a setei de libertate proprie omului, exprimată într-o formă generalizată.” Personajele sale reliefează atitudini, idei, sentimente pe care compozitorul le va schița muzical într-o formă desăvârșită. 1833 este anul în care scrie prima operă, inspirată dintr-un basm al lui C. Gozzi, pentru ca a doua operă să fie preluată după Shakespeare (*Măsură pentru măsură*), opera numindu-se *Dragostea interzisă*, în care demască fățărnicia păturilor conducătoare, dornice să se impună. În 1834 este numit dirijor al Operei din Magdeburg, pentru ca în 1839 să părăsească

Germania în favoarea Parisului. 1842 este anul în care se întoarce la Dresda, oraș în care a obținut un mare succes cu opera *Rienzi*, iar peste un an, cu *Vasul fantomă*. După 1848 se stabilește la Zürich, unde va rămâne până în 1859, perioadă plină de greutate în viața compozitorului, dar și eficientă din punct de vedere intelectual, în sensul că acum a elaborat concepțiile sale estetice despre artă, publicându-le sub titlurile *Arta și revoluția* (1849), *Opera de artă a viitorului* (1850), *Opera și drama* (1851). În 1852 a terminat poemele din tetralogia sa, *Inelul Nibelungilor*, care cuprinde *Aurul Rinului*, *Walkyria*, *Siegfried* și *Amurgul zeilor*. După opera *Lohengrin*, terminată în 1849, în 1854 începe lucrul la *Tristan și Isolda*, operă ce marchează conștientizarea geniului său creator. În 1856 se apucă să schițeze

Învingătorii, apoi, după un an, *Parsifal* și, de asemenea, susține o mulțime de turnee împreună cu Liszt. În 1859, vindecă de dragostea față de Mathilde Wesendonck, pentru care scrisese *5 lieduri pentru soprană și pian*, pleacă la Paris pentru a pregăti publicul în vederea reprezentării operei *Tannhauser* prin concerte care s-au bucurat de un succes real. În 1867 termină de compus *Maestrul cântăreți*, prezentată după un an la München. Între 1869-1870 au loc premierele müncheneze ale *Aurul Rinului* și *Walkyriei*, ordonate de Ludovic al II-lea. În 1874, *Amurgul zeilor*, ultima parte din *Inelul Nibelungilor*, este terminată, iar în 1876, acestei tetralogii i se dedică primul festival de la Bayreuth. Anul 1882 aduce cu sine premiera în același oraș a operei *Parsifal*. Moare în 1883 la Veneția.

Caracteristicile operei sale sunt legate de: crearea melodiei infinite; crearea leit-motivului; crearea unei armonii bazate pe modulații complicate; un stil rafinat și colorat orchestral; contopirea recitativului cu aria; orchestra își mărește numărul de instrumente prin introducerea în special a instrumentelor de suflat din alamă (familia tubelor); monologul este principalul mod de redare muzicală (*Lohengrin*); gruparea leit-motivelor după forțele care se află în conflict (*Lohengrin*); renunțarea la uvertură și înlocuirea ei cu un preludiu (*Lohengrin*), conceput ca o sinteză a dramei, primind în același timp funcții dramaturgice speciale prin concentrarea acțiunii și prezentarea detașată a celor mai importante teme „personaje” ale acțiunii; sursele de inspirație sunt din vechile legende scandinave și germanice (tetralogia), din evul mediu germanic (*Tristan*

și *Isolda*, *Maestrul cântăreți*, *Vasul fantomă*, *Tannhauser*); conferirea unei noi dimensiuni corului și rolului acestuia în drama muzicală; structura arhitectonică a operelor adoptă forma tripartită, cele 3 acte ale dramelor sale oferind cadrul cel mai echilibrat al desfășurării acțiunii.

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

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

b. Simfonismul francez în perioada romantismului târziu

Cesar Franck (1822-1890)

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

Camille Saint-Saens (1835-1921)

În afară de Cesar Franck, Camille Saint-Saens a fost un adevărat „șef de școală” prin activitatea sa de organizator și creator de concerte și muzică simfonică.

c. Simfonismul german în perioada romantismului târziu

Johannes Brahms (1833-1897)

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

pentru pian în Do major și în fa diez minor și Scherzo-ul pentru pian în mi bemol minor. Brahms este atras de muzica lui Bach, Mozart și Beethoven, pe care o studiază și o interpretează într-o manieră personală, urmărind „să traducă intențiile compozitorului într-un mod convingător, să înțeleagă elanul geniului beethovenian și să-i redea splendoarea” (ziarul „Signale”, Leipzig, ianuarie 1856). În toamna anului 1857 este numit muzicianul Curții din Detmold, manifestând o atracție deosebită pentru muzica de cameră. Aici compune o *Sonată pentru 2 pianе în re minor*,

care ulterior se transformă în *Concertul pentru pian și orchestră nr.1 în re minor*. După 2 ani creează *Sextetul de coarde în Si bemol major și Cvartetele pentru pian* op. 25, 26, lucrări în care abordează tehnici noi de compoziție. În septembrie 1862 sosește la Viena, oraș care va deveni o a doua casă pentru el. Aici va conduce Asociația *Singakademie* (Academia corală), fiind numit ulterior director muzical al societății de concerte *Gesellschaft der Musik Freunde* (1872-1875), prilej cu care va lupta împotriva blazării, imprimând un nou spirit în viața muzicală. Tot aici se va consuma și cea mai mare

parte a vieții sale creatoare. Structura multinațională a muzicii ce răsună prin Viena aceluși timp l-a influențat pe Brahms, care cunoaște în acest fel cântecul popular, cel orășenesc și cel lăutăresc, ale căror intonații le-a folosit în creațiile sale. Moare în 1897 la Viena, fiind înmormântat alături de Beethoven și de Schubert în Cimitirul central din Viena.

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

- **creație vocală:** lieduri, coruri, lucrări vocal-simfonice, la baza lor stând versurile poezilor germani culti, dar și ale celor anonimi. În cadrul acestui tip de creație, compozitorul realizează cu ajutorul unui limbaj armonic propriu contraste, creând o permanentă tensiune;

- **creație instrumentală:** 3 sonate pentru pian, apreciate de Schumann ca fiind „simfonii deghețate din cauza tratării lor armonice în manieră proprie”, 3 sonate pentru vioară și pian, sonate pentru violoncel și pian, sonate pentru clarinet și pian. Muzica de cameră cuprinde triouri, cvartete, cvintete în care compozitorul își dovedește măiestria tratării armonice, ce îmbină elementele clasice cu cele romantice;

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

- **creație vocal-simfonică:** un *Requiem german* pentru soprană, bariton, cor și orchestră op.45, compus pe parcursul a 10 ani, ideea compunerii lui fiind declanșată de moartea lui Robert Schumann și a mamei sale, Ch. Brahms. Lucrarea nu a fost destinată cultului catolic, pentru că este folosită limba germană, și nu cea latină. A mai scris și Cantata *Rinaldo* pentru tenor, cor bărbătesc și orchestră op.50 pe un text de Goethe; la fel și *Rapsodia pentru alto, cor bărbătesc și orchestră* op.53, *Cântecul destinului* pentru cor și orchestră op.54 etc.

Particularitățile stilistice ale creației sale sunt exprimate prin atitudinea compozitorului față de obiectivele „noii școli germane”, ce condamna ideea programatică, renunțarea la tradiție, la simfonism, protestul față de nerealizarea formei muzicale, considerată drept cadru într-o „proprietate inalienabilă”, neacceptarea tematismului și a esteticii romantice, deși atitudinea și sensibilitatea lui au fost pur romantice. De aceea, creația brahmsiană are o tentă rațională, lucidă, o formă echilibrată ce ne duce cu gândul spre clasicism. Melodia constituie elementul esențial în creațiile sale, tratarea fiind clasică, într-o mare varietate de procedee polifonice, armonice și variaționale. În ceea ce privește forma muzicală, aceasta este complexă, echilibrată și rațională.

De aceea, Brahms se înscrie în istoria muzicii ca primul neoclasic.

Anton Bruckner (1824-1896)

Despre Bruckner, Wagner afirma: „Cunosc un singur om care se apropie de Beethoven: acest om este Bruckner”. Biografia compozitorului este una dintre cele mai sărace în evenimente, dar nelipsită de momente determinante în devenirea sa artistică.

Privită în contextul european al muzicii secolului al XIX-lea, *creația* bruckneriană apare ca o valoroasă contribuție la îmbogățirea tezaurului muzical universal. Perioada în care s-a afirmat este una a disputelor estetice asupra progresului muzicii, pus sub numeroase semne de întrebare. Creația lui Bruckner s-a bazat pe tradiția cântecului polifonic de tip renascentist, pe aceea a muzicii germane și austriece din perioada clasică și romantică și pe cântecul popular. Asemenea lui Brahms, Bruckner a ales muzica fără program, simfonismul de esență filosofică, oglindind conflictul dintre destinul artistului romantic și cadrul social în care viețuiește. În majoritatea lucrărilor sale, începutul este insidios, treptat conturându-se temele care vor fi ulterior dezvoltate. Un foarte mare număr de teme din lucrările lui Bruckner este construit pe scheletul arpegiului, desfășurat numai pe câteva sunete ale acestuia, celulele muzicale astfel obținute transformându-se în nuclee generatoare de dezvoltări tematice ample. Contrastul bitematic al formei de sonată ia fost insuficient compozitorului, determinându-l să utilizeze 3 grupuri tematice, unele dintre ele fiind polifonice, lucru ce reprezintă o inovație. Un loc important în creația bruckneriană îl ocupă ritmul, ordonat în conformitate cu unele structuri ce apar consecvent în lucrările sale. Alături de formulele tradiționale, apar unele specifice, ca, de exemplu, valoarea lungă urmată de cea scurtă (simfoniile IV, V, VIII și IX); o altă combinație ritmică este alcătuită din 2 pătrimi urmate de un triolet pe pătrimi și invers (simfoniile III, IV, VIII și IX), la fel ca și formulele ritmice ostinate, interpretate în cadrul temelor de către alămuri în **fff**. Forma arhitecturală tipică impune tipul de lied sonată sau de rondo sonată, folosite pentru părțile externe ale simfoniilor. În concepția lui Bruckner, părțile lente sunt foarte importante, fiind considerate „miezul simfoniei, momentul suprem al unei inspirate contemplări”. În muzica lui Bruckner, un rol important îl joacă orchestra, diferită, în componența sa, de cea a predecesorilor romantici și mai aproape de tipul folosit de Schumann și de Schubert, componență pe care o amplifică după necesități prin suflători, percuție, harpă și contrabas cu 4 corzi.

Dintre cele mai cunoscute lucrări amintim cele 9 simfonii, creațiile pentru orchestră, corurile, piese pentru diferite instrumente etc.

Gustav Mahler (1860-1911)

Mai mult decât alți compozitori romantici din a doua jumătate a secolului al XIX-lea ce au cultivat un anumit gen de muzică în care au adus reforme substanțiale, G. Mahler a abordat în creația sa liedul și simfonia, realizând o foarte strânsă legătură între ele.

Ciclurile de lieduri elaborate în perioada 1885-1892 sunt *Cântece din timpul tinereții* (1885) și *Cântecul tânguitor* pentru soprană, contraalto, tenor, cor și orchestră. Ele sunt inspirate dintr-un basm de Grimm și Bechstein. Gândirea sonoră a lui Mahler este în totalitate simfonică și orchestrală. Următorul ciclu de lieduri, publicat în 1884 și intitulat *Cântecele ucenicului pribeag*, inaugurează liedul cu acompaniament de orchestră, element reprezentativ și inovator pentru genul miniatural de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Simfonia, în ansamblul ei, se înscrie pe linia tradițională ce păstrează forma în 4 părți, în care influența romantică determină lărgirea cadrului arhitectural. În domeniul simfonic, de la Mahler au rămas 10 simfonii.

Una dintre trăsăturile importante ale creației lui Mahler este puternica ancorare în simfonismul de tip beethovenian, caracterizat prin melodism, teme clare, expunere logică, ce culminează printr-o rezolvare apoteotică în final. Simfoniile compozitorului îmbracă formele

unor adevărate drame simfonice în care subiectul tratat este omul în luptă cu o societate nedreaptă și cu destinul. Pentru aceasta, el utilizează un număr foarte mare de teme și de motive care circulă în cadrul părților simfoniei sau pe parcursul întregii simfonii. Instrumentația este gândită orchestral prin intermediul timbrurilor instrumentale, gândirea politimbrală mahleriană fiind eliberată de reguli sau canoane și ascultând mai mult un număr impresionant de instrumente ce depășește chiar și orchestrația wagneriană. Scriitura polifonică prezintă o altă particularitate stilistică, gândirea multimedodică, în care fiecare voce este încredințată unui timbru instrumental pentru reprezentarea unui personaj, fiind elementul esențial. Accesibilitatea muzicii lui Mahler este asigurată de prezența melodiilor de sorginte populară din melosul austriac, ceh, polonez și maghiar. La toate acestea se adaugă prezența unor procedee onomatopice (cântecul păsărilor, susurul izvoarelor etc.), care întregesc emoția creată în cadrul muzicii liedurilor și simfoniilor sale.

Richard Strauss (1864-1949)

Deși contemporan cu marile curente și sisteme filosofice idealiste, a căror influență s-a făcut simțită la o mare parte din intelectualii germani, Richard Strauss nu s-a îndepărtat de viață, iar conținutul lucrărilor sale este cât se poate de realist, robust și accesibil, oglindind moravurile epocii sale. Este un bun continuator al concepțiilor programatice ale lui Liszt și Berlioz, precum și al celor dramatice wagneriene.

Melodia este sugestivă, tinzând să redea specificul local, ambiental sau de epocă. Armonia este tipic romantică, valorificând la maximum limitele sonore. Elementul ritmic aduce alternanțe ale numeroaselor dansuri prezente în creația sa, iar orchestrația folosește efecte naturaliste, un stil pictural și exotic.

Creația sa cuprinde lucrări din domeniul muzicii programatice, a teatrului muzical și a miniaturii vocale. Poemele simfonice scrise de R. Strauss sunt: *Don Juan* – poem muzical închinat iubirii și vieții, inspirat după versiunea poetică a lui Lenau; *Till Eulenspiegel* – înfățișează pățaniile eroului din Țările de Jos din secolul al XIV-lea, în cadrul poemului existând o introducere lentă, a cărei temă povestitoare „A fost odată ca-n povești” este urmată de acțiunea propriu-zisă, dominată de motivul lui Till, ce apare ca un refren pe parcursul întregii lucrări, îmbrăcând diferite forme, în funcție de desfășurarea evenimentelor și de rolul eroului; *Don Quijote* – cuprinde 10 variațiuni cu elemente naturaliste realizate pe baza a 2 teme ce împletesc latura ridicolă cu cea poetică în înfățișarea peripețiilor personajului. Muzica de teatru cuprinde operele *Salomeea* (inspirată după piesa lui O. Wilde, abordează un subiect ce redă lipsa de moralitate a contemporanilor săi), *Electra* (inspirată după Sofocle redă tarele societății contemporane compozitorului) și *Cavalerul rozelor* (inspirată după un subiect din secolul al XVIII-lea). Muzica de balet a fost creată pentru baletul Operei din Viena și cuprinde, printre altele, *Legenda lui Iosif*, *Suita de dansuri după Couperin* etc. În domeniul creației simfonice, Strauss a compus *Simfonia Alpilor*, care reprezintă expresia unor concepții noi ce ne duc cu gândul spre muzica secolului XX, realizată prin construcții melodice și armonice foarte simple, transparența sonorităților și timbrurilor instrumentale, arta polifonică și desfășurarea variațională, ce redau admirația față de natură.

d. Liedul german

Hugo Wolf (1860-1903)

Este compozitorul care aplică în mod creator principiile wagneriene în domeniul miniatural – liedul, în care folosește declamația cântată și melodia continuă.

A scris mai multe cicluri de lieduri a căror sferă tematică este pur romantică (bucuria dragostei, sentimentele față de natură, sarcasmul, umorul etc.). Versurile acestor creații aparțin lui Goethe, iar stilul „merge” spre declamația cântată, ce îmbină textul cu muzica. Ciclul de lieduri

Cântece spaniole înfățișează o adevărată galerie psihologică și afectivă de personaje, folosind un limbaj muzical flexibil și expresiv. Un alt ciclu de lieduri este intitulat *Cântece italiene* și este considerat a fi un adevărat roman de dragoste în care prin mijloace expresiv-muzicale tipic romantice este descrisă evoluția sentimentelor celor doi îndrăgostiți.

Printre cele mai des folosite tehnici de realizare a plasticității imaginii sunt cromatismul melodic și armonic, element tipic postromantismului, îmbinarea textului cu melodia într-o expresivitate deplină și folosirea pianului într-o manieră rafinată, ajungându-se la o adevărată simfonizare a liedului, sonoritățile orchestrale intuite determinându-l pe compozitor să-și orchestreze ulterior multe din lieduri.

II. ȘCOLILE MUZICALE NAȚIONALE ÎN ROMANTISM

Curentul romantic, specific secolului al XIX-lea, aduce cu sine și o tendință de emancipare a micilor națiuni oprimăte din cadrul marilor imperii. Mișcările revoluționare manifestate în jurul anului 1848 au antrenat intelectualitatea fiecărei țări într-o luptă democratică pentru *libertate, egalitate, fraternitate*. Deviza revoluției franceze s-a răspândit în toată Europa și chiar dacă revoluțiile nu au învins și nu au putut impune dezideratele formulate, un suflu nou, o deschidere spre cultură s-au produs în mai multe locuri.

Pe acest fundal, și arta sunetelor, muzica, a început să prindă noi contururi, impuse de specificul național. Astfel, folclorul muzical a intrat în atenția compozitorilor de muzică cultă, preocupați de a crea o muzică expresivă, personificând modul caracteristic de exprimare muzicală al fiecărui popor. Dorința de a crea o astfel de muzică a determinat apariția școlilor muzicale naționale.

Compozitori de geniu au apărut și în spații geografice aproape necunoscute până atunci în lumea muzicală, însuflând muzicii un melodism proaspăt, cu accente stenice, înnoind melodia și armoniile genurilor și formelor muzicale consacrate deja în istoria muzicii universale.

1. Școlile muzicale nordice

Școala daneză. În ținuturile nordice, ritmul afirmării culturilor naționale a fost ceva mai lent decât în celelalte țări europene dezvoltate datorită condițiilor social-politice ale țărilor respective. Formarea stilului național în cazul danezilor s-a datorat influenței muzicii germane asupra bazei tradiționale existente, creată de câțiva compozitori înaintași ce aveau origini germane. Este vorba de Ch.Fr. Weyse (1774-1842) și Fr. Kuhlau (1786-1832 – pune bazele clasicismului danez, ancorat în tradiția lui Haydn și Mozart).

Înființarea școlii naționale daneze este datorată lui Niels Gade și lui K.A. Nielsen. Aceștia vor contribui la promovarea unei noi orientări muzicale ce a adus spiritul popular în creația cultă.

Școala norvegiană. Este reprezentată prin Edvard Grieg (1843- 1907). Până la Grieg, muzica norvegiană nu a fost cunoscută decât foarte puțin, cunoașterea ei datorându-se în special violonistului Ole Bull, denumit și „Paganini al nordului”.

Edvard Grieg (1843-1907)

A îmbrățișat ideea creării unei școli naționale, considerând acest lucru ca pe o necesitate. Format la Leipzig, s-a apropiat de concepția romantică a lui Chopin, Schumann și Liszt. În 1862 revine în Norvegia și întreprinde acțiuni de combatere a influențelor străine în vederea creării unei școli naționale, demonstrând în acest sens viabilitatea creației populare ca bază a muzicii culte.

Creația sa cuprinde miniatură vocală (cântece pentru voce și pian op. 2,4,5, lieduri op. 15,21,25,44, 4 romanțe op. 10 și 12 cântece op.33 etc.), muzică instrumentală (piese pentru pian solo, pian la 4 mâini, lucrări camerale pentru diverse instrumente și formații instrumentale); lucrări simfonice și concertante (simfonia compusă la îndemnul lui N. Gade, uvertura *Im Herbst* op.11, dedicată aceluiași scriitor; *Concertul pentru pian și orchestră în la minor* op.16 (1868); o suită pentru orchestră de coarde, realizată în maniera lui Rameau și Couperin, cu influențe ale muzicii lui Bach; *Dansurile simfonice pe teme norvegiene* op.64 (1898)); muzică de scenă (*Scene din Olav Trygvason* pentru soliști, cor mixt și orchestră, după drama lui Bjornson – 1874; *Peer Gynt* – după drama lui Ibsen).

Particularități stilistice. Caracteristica principală a creației lui Grieg o constituie expresia melodică datorată specificului național norvegian, apoi simplitatea și pregnanța temelor muzicale, bazate pe structuri melodice pentatonice, modale sau tonale, frecvente pendulări major-minor, mers descendent în terțe, folosirea ornamentelor, reliefarea structurilor modale, armonie de factură tonală, acordarea unei atenții deosebite succesiunilor netradiționale (șiruri de cvinte paralele folosite în acompaniament), rezolvarea figurată a sensibilei, succesiuni de septime și none, utilizarea cromatismelor care nu schimbă centrul tonal, ritmică specifică dansurilor și cântecelor populare norvegiene.

„Muzica lui Grieg nu-și trage rădăcinile atât din folclorul norvegian, cât exprimă sufletul, pitorescul și latura caracteristică a unei întregi națiuni” (aprecierea aparține lui Pablo Casals, într-o discuție a acestuia cu J.M. Corredor).

Școala finlandeză. S-a bazat pe o tradiție reprezentată în perioada clasică prin K. Kapanissel (1775-1838). În secolul al XIX-lea pătrund influențele romantismului, reprezentat cel mai bine, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului XX, prin Jean Sibelius, care a înființat Școala națională.

Jean Sibelius (1865-1957)

Romantic, modern și inovator, creator a 116 lucrări cuprinse în opusuri și 68 fără număr de opus, Jean Sibelius urmează drumul creației cu text și cu program, încercând să realizeze modalități proprii de exprimare a caracterului național finlandez. Majoritatea lucrărilor sale sunt lieduri, coruri, lucrări vocal-simfonice și programatice.

Creația sa cuprinde lucrări vocale, scrise în limbile suedeză, finlandeză și germană pe versurile unor poeți nordici, dar și din *Kalevala* (epopeea nordică binecunoscută); lucrări vocal-simfonice de tipul baladei (*Regina captivă*, *Soția luntrașului* etc.) și al cantatei (*Patria noastră*, *Imnul pământului* etc.); creație instrumentală (pentru pian – lucrări programatice, ansambluri camerale – cvartete de coarde, cvintete cu pian etc.); creație simfonică (7 simfonii cu caracter programatic) și concertantă (*Concertul în re minor pentru vioară și orchestră* op.47 – 1903-1905, lucrare tripartită tradiționalistă, modernă prin tratarea instrumentului solist și a orchestrei, precum și a raporturilor variate dintre expresie și tehnica instrumentală, între conținut și formă); poeme simfonice (*Kullervo* op.7 pentru sopran, bariton,

cor bărbătesc și orchestră – lucrare de dimensiuni bruckneriene închinată eroului național cu același nume, alcătuită din 5 secțiuni; *O legendă* op.9, lucrare ce reprezintă stilizarea și rafinarea sonoră muzicală a esenței mitului

legendar popular finlandez; *Finlandia* op.26 – 1899, cel mai cunoscut dintre poemele sale simfonice, unul tragic-eroic al unei Finlande oprite și încătușate de dominația țaristă, dar frumoase și mărețe prin natură; ultimul dintre poemele simfonice este *Tapiola* op.112 – 1926, în care eroul Tapio este preluat tot din Kalevala, fiind un duh al pădurilor legendare); mai menționăm uvertura *Karelia* și suita *Karelia* (compuse în 1893, redau fidel coloritul național finlandez). A mai scris numeroase mici piese de scenă, unele circulând sub formă de suită.

Particularități stilistice. Ca toți romanticii, și Sibelius își găsește subiecte în mituri, legende, în istoria, natura și peisajul finlandez. Melodia în creația lui Sibelius este simplă, expresivă, maiestuoasă, în desfășurări rapsodice, colorată de tonuri câteodată aspre, asemenea peisajului natural finlandez, într-o rostire apropiată de particularitățile cântecului popular, cu o structură timbrală și arhitectonică mai puțin tradițională, preferând construcțiile strofice și structurile „Barform”. Folosește adesea o îmbinare între tradiția clasică și cea romantică, cu structuri modale arhaice finlandeze îmbogățite cu cromatisme și structuri metroritmice alcătuite din măsuri simetrice, mixte și eterogene. Orchestrația sa pune accente pe instrumentele cu coarde, combinate cu cele de alamă, toate acestea venind în slujba muzicii care exprimă specificul finlandez.

2. Școala muzicală ungară

Cultura muzicală ungară a secolului XIX este marcată de accentuarea luptei pentru afirmare națională în condițiile existenței Imperiului Habsburgic. O mare răspândire pe plan muzical național o cunoaște *verbunkos*-ul, ce presupunea ritmul binar, fraze încadrate în cvadratura clasică, cadențele tipice „bokazo”, frecvența cvartei mărite în discursul muzical, structura modală asemănătoare majorului și minorului obișnuit, forma binară (lent-repede) sau ternară, tendința spre ornamentare și improvizație instrumentală, care poartă amprenta manierei lăutărești.

E. Ferenc se impune în cultura muzicală romantică ungară ca fiind primul compozitor important de operă națională. Stimulat de avântul operei romantice italiene, a compus în stilul muzicii ungare opera *Bathori Maria* (1840). Apoi – *Hunyadi Laszlo* (1844), reprezentată și la București în 1860, pe care N. Filimon a apreciat-o. Meritul acestui compozitor este acela de a fi contopit influențele muzicii italiene cu elementele specifice genului *verbunkos*, ducând la formarea școlii naționale ungare. Cel mai important reprezentant al școlii muzicale ungare este **Franz Liszt**, care a trecut dincolo de granițele naționale, devenind un compozitor european, intrat în istoria muzicii universale.

3. Școala muzicală rusă

Sarcina de a crea o școală națională rusă i-a revenit după 1780 lui *M.I. Glinka (1804-1857)*. Acesta va îmbina elementele clasice europene cu elemente ale limbajului autohton. Cea mai importantă operă a sa este *Ivan Susanin*, care înfățișează momente din trecutul istoric al Rusiei. Din punct de vedere muzical, orchestra este elementul care asigură echilibrul între acțiune și desfășurarea melodică, deschizând astfel drumul operei clasice ruse.

În a doua jumătate a secolului XIX ia ființă „Grupul celor cinci”, alcătuit din 5 intelectuali (Mili Alexeevici Balakirev, Cezar Kui, Modest Petrovici Musorgski, Nikolai Andreievici Rimski-Korsakov și Aleksandr Porfirievici Borodin). Principiile enunțate în cadrul acestui grup vor duce la înființarea culturii muzicale naționale ruse. Inițiatorul acestui grup a fost

Balakirev (1837-1910), iar teoreticianul său a fost *Kui (1835-1916)*, ceilalți 3 remarcându-se prin compoziție.

De la **Musorgski (1839-1881)** a rămas creație simfonică și operă (*Boris Godunov*, după un text de Pușkin), muzică instrumentală sub forma tabloului simfonic (*Tablouri dintr-o expoziție*, scris inițial pentru pian, constituit ca o suită de 10 tablouri legate între ele prin tema plimbării; lucrarea a fost orchestrată de Maurice Ravel, care a și făcut-o cunoscută).

Borodin (1833-1887) a lăsat în urmă opera monumentală eroicoepică *Cneazul Igor*, care înfățișează perioada de închegare a statului rus. Aici, melodia are un pronunțat caracter modal cu multe cromatisme, iar forma este aceea a suitei instrumentale (*Dansurile polovțiene*).

Din creația lui **Rimski-Korsakov (1844-1908)** amintim operele *Fata de zăpadă* (după un basm de Ostrovski), *O noapte de mai*, *Șeherezada* (inspirată din povestea celor 1001 de nopți, lucrarea fiind alcătuită din tablouri izolate, grupate sub formă de suită în 4 părți. Părțile sunt legate printr-un solo de vioară).

Piotr Ilici Ceaikovski (1840-1893)

A fost un compozitor orientat spre programatism, căruia îi conferă sensuri noi prin obiectivarea trăirilor subiective. Caracteristică întregii sale creații este confesiunea lirică, prin rostirile muzicale compozitorul urmărind să comunice trăirile interioare.

Simfonismul lui Ceaikovski se caracterizează prin confesivitate, accentul căzând pe reliefaarea trăirilor psihologice, pe confruntarea dintre bine și rău.

Creația sa cuprinde muzică simfonică (6 simfonii în care este preocupat de problema dezacordului dintre om și realitate, dintre artist și epoca sa), muzică cu program (uvertura *Furtuna*, după drama lui Ostrovski, uvertura fantezie *Romeo și Julieta*, inspirată după Shakespeare, fantezia simfonică *Francesca da Rimini*, simfonia programatică *Manfred*, după tema poemului lui Byron, uvertura fantezie *Hamlet*, uvertura *1812*); concerte instrumentale (3 concerte pentru pian și orchestră, un concert pentru vioară și orchestră în Re major și o fantezie concertantă pentru pian); muzică de balet (3 balete – *Lacul Lebedelor*, *Frumoasa din pădurea adormită*, *Spărgătorul de nuci*); creație de operă (operele *Evgheni Oneghin*, după romanul în versuri al lui Pușkin, *Dama de Pică*, inspirat tot de Pușkin, și *Fierarul Vakula*, inspirat după o nuvelă de Gogol). A mai scris și romane, care constituie și ele o verigă importantă în creația lui Ceaikovski.

4. Școala muzicală poloneză

În condițiile sociale și istorice deosebit de grele pe care le cunoaște Polonia secolului al XVIII-lea, apare primul teatru de operă polonez la Varșovia, prima lucrare lirică fiind un vodevil pe muzica lui Kamiński. Este un moment deosebit ce pregătește bazele școlii naționale, a cărei temelie se va pune în secolul al XIX-lea.

Cel ce reprezintă teatrul liric romantic polonez este **Stanislaw Moniuszko (1819-1872)**. Creațiile sale reflectă dorința de a scoate în evidență trăsăturile dansurilor și cântecelor populare poloneze, fiind în același timp influențate, de-a lungul evoluției compozitorului, de către opera franceză și italiană și mai târziu germană (Wagner). Tot acestui compozitor îi revine meritul de a fi contribuit la crearea unui stil național în melodia vocală, *Melodii din familie* reprezentând prima culegere cu 300 de miniaturi vocale ce sugerează cântecul popular.

De-a lungul secolului al XIX-lea, lupta pentru afirmarea școlii naționale poloneze se manifestă plenar prin activitatea muzicală a lui Frederic Chopin, reprezentantul polonez al romantismului.

5. Școala muzicală cehă

La fel ca și în cazul celorlalte popoare aflate sub dominația Imperiului Austro-Ungar, în teritoriile ceh se va naște un curent cultural național care îl va avea drept reprezentant pentru secolul al XIX-lea pe **Bedrich Smetana (1824-1884)**, acesta fiind socotit întemeietorul culturii naționale muzicale ceh. Praga era, după Viena, al doilea oraș important din vechiul imperiu, oraș în care au poposit mulți dintre compozitorii clasici (Mozart și-a prezentat aici premierele operelor

Nunta lui Figaro și *Don Juan*). În 1811 se înființează Conservatorul din Praga, fapt ce va duce la impulsivarea vieții muzicale ceh.

Bedrich Smetana (1824-1884)

Pianist, compozitor, dirijor și critic muzical, format în climatul luptei pentru eliberare națională, a dedicat multe dintre lucrările sale pământului natal și orașului Praga.

Genul muzical cel mai important în care a compus este poemul simfonic, cele mai cunoscute fiind *Patria mea* (dedicat orașului Praga), *Váltava* (descrie printr-o melodie simplă de inspirație folclorică frumusețea apei ce trece prin Orașul de aur), *Sarka* (inspirat dintr-o legendă preistorică), *Prin pădurile și livezile ceh* (poem în care predomină cântecul popular) și cele două poeme simfonice care încheie creația acestui gen: *Tabor* și *Blanik*, ce evocă momente din lupta de eliberare națională. Cele 6 poeme simfonice sunt unite prin tema *Vysehradului*, care devine un leit-motiv al ciclului compozițional. În afara poemelor simfonice, Smetana a compus și opere, cel mai cunoscut titlu fiind *Mireasa vândută*, pe un libret de Karel Sabina, ce se încadrează în genul operei comice, subiectul fiind legat de viața poporului ceh.

Antonin Dvorak (1841-1904)

Este un continuator al drumului început de Smetana, creația sa cuprinzând opere, simfonii și muzică de cameră. Creația care l-a făcut cunoscut este *Simfonia din lumea nouă* (1893), ce aduce elemente din cântecul negro-spirituals american, simfonia fiind scrisă în urma acceptării postului de director al Universității din New York. În domeniul instrumental, scrie un concert pentru pian, unul pentru vioară și unul pentru violoncel. De asemenea, scrie 4 rapsodii slave, 5 uverturi, oratorii, cantate, piese pentru vioară, muzică de cameră etc.

6. Școala muzicală spaniolă

Mult timp, în Spania, muzica s-a aflat sub influența muzicii italiene și a clasicismului vienez. De asemenea, muzica religioasă a jucat un mare rol în perioada medievală. În secolul al XIX-lea, folclorul a fost reconsiderat și folosit ca mijloc de îmbogățire a stilurilor muzicale. Primul care a dat semnalul acestei înnoiri a fost **Barbieri (1823-1894)**, cel care a readus în muzica cultă spaniolă *zarzuela* și *tonalida*, forme ale genurilor vechi de comedie muzicală.

Cultura muzicală din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost influențată și în Spania de curentul romantic, în speță de către Richard Wagner, Richard Strauss și Cesar Franck. O serie de compozitori spanioli s-au grupat în jurul lui **Felipe Pedrell (1841-1922)**, cel care a pus în valoare folclorul spaniol, scriind și lucrări teoretice precum *Gramatica muzicală*, *Enciclopedia critică*, *Pentru muzica noastră* (1860), această ultimă lucrare

reprezentând un protest împotriva influențelor străine, pledând în același timp pentru spiritul național.

Isaac Albeniz (1860-1909)

A fost primul compozitor spaniol ce a realizat o sinteză a înaintașilor săi în vederea realizării unei arte naționale. Format sub influența lui Liszt, a rămas legat de muzica spaniolă. S-a remarcat ca un virtuoz al pianului, dar și în domeniul creației. Multe din lucrările sale sunt dedicate pianului (*Suita spaniolă* – 8 părți ce aduc citatul folcloric în lucrare, ciclul de 12 cântece ce evocă Alhambra, intitulate *Cântecele Spaniei și Turnul Roșu*). O altă lucrare cunoscută este *Iberia*, care reprezintă o frescă muzicală ce aduce în prim-plan citatul melodic-folcloric.

Enri Granados (1867-1916)

A fost compozitorul spaniol ce a formulat teme în stil popular, devenind cunoscut prin cele 12 dansuri spaniole și ciclul vocal *La Goyescas* dedicat pictorului Goya, structura lucrării fiind asemănătoare cu cea a *Tablourilor dintr-o expoziție* a lui Musorgski.

III. CURENTE ȘI TENDINȚE ÎN MUZICA SECOLULUI XX

Muzica secolului al XX-lea stă sub semnul unor mutații în sensul și expresia muzicii, dar și al genurilor și formelor muzicale.

Experimentul și sinteza sunt termeni care ar putea defini unele direcții trasate de componistica acestui secol. Prima parte a secolului XX stă mai mult sub semnul evoluției genurilor vechi spre o viziune muzicală nouă, iar a doua parte a acestui secol este dominată de diversitatea experimentelor și sintezelor succedate cu reperițiune sau manifestate simultan, la compozitori cu personalități și preocupări muzicale foarte diverse.

Arta secolului al XX-lea se prezintă ca o reacție la romantismul exacerbat al secolului anterior. Ilustrarea, exprimarea cu prea multă pasiune a celor mai intime trăiri sunt considerate de artiștii moderni ca depășite, iar tendința lor este de a obiectiva și a abstractiza atât forma, cât și sensul operei de artă.

1. Reprezentanți ai școlilor naționale din secolul XX

Compozitori unguri

Bela Bartok (1881-1945)

Făurirea unei muzici profesioniste naționale în caracter popular este posibilă în Ungaria abia la începutul secolului XX, când crește tot mai mult interesul pentru folclorul autentic, din dorința de a crea o cultură muzicală autentică, cu caracter național. Sesizarea sensului ascendent al dezvoltării muzicii profesioniste ungare și intrarea ei în universalitate le revin, alături de Liszt, în egală măsură, lui B. Bartok și lui Z. Kodály, care, depășind perimetrul folclorului orășenesc preluat de Liszt în partiturile sale, cercetează muzica țărănească tradițională, pe care o încorporează în creațiile culte.

De la început, Bartok s-a individualizat printr-o concepție estetică originală, sintetizată printr-o frază care a devenit crez: „Reîmprospătarea muzicii culte cu elemente ale muzicii țărănești pe care creațiile ultimelor secole le-au păstrat intacte” (B. Bartok, *Însemnări*

asupra cântecului popular). Cercetează peste 11.000 de melodii populare, culese și notate din fondul tradițional unguresc, românesc, slovac, sârbo-croat, turcesc și arab, bulgăresc, ucrainean etc., rezultatul acestor cercetări materializându-se prin numeroase studii, fapt ce i-a determinat pe muzicologii secolului XX să-l numească promotor al etnomuzicologiei balcanice și sud-est europene.

Limbajul muzical bartokian are 3 surse principale – ungară, română și slovacă. Acesta nu este un amalgam de formule melodice, ritmice și armonice eterogene, ci rezultatul unei selecții și interpretări științifice ale celor mai particularizante și perene componente ale citatului muzical

tradițional. Este creatorul „sistemului tonal-axă”, alcătuit din cele 3 acorduri micșorate, cu septimă micșorată, construite pe principiul clasic al suprapunerii terțelor mici și substituirii funcțiilor treptate principale ale tonalităților, ajungând la tonalul cromatic, dar rămânând în cadrul funcționalității tonale, pentru că fiecare sunet din sistemul său deține funcția fundamentală de care aparține. Tot din practica muzicală folclorică, preia scordatura tetracordală, aplicată de compozitor modurilor prin coborârea tetracordului superior cu un semiton, acest lucru ducând la efecte stilistice deosebite. Tesătura melodică este preponderent lineară, determinând crearea unor „zone eterofone-polifonice”.

Bartok este considerat a fi principalul reprezentant al *motorismului* în muzică, alături de Stravinski. Acesta își are originea în muzica populară, fiind rezultatul expresiei libere de tip parlando-rubato.

Creația sa cuprinde piese pentru pian (*Mikrokosmos, Rapsodia pentru pian, 14 bagatele pentru pian, 2 dansuri românești pentru pian, Schițe pentru pian, Allegro barbaro pentru pian, Sonatina pentru pian* etc.), piese pentru voce și pian (*4 melodii, 9 cântece populare românești, 8 cântece populare ungare* etc.), piese pentru orchestră (*Burlesca, Suita a II-a, Imagini ungare, Cântece țărănești maghiare*), piese de cameră (*Muzică pentru instrumente de coarde, percuție și celestă, Divertisment*), concerte instrumentale pentru pian și orchestră, pentru violă și orchestră, rapsodii pentru vioară și pian, sonate pentru vioară și pian, suite de dansuri pentru orchestră, *Mandarinul miraculos* (pantomimă într-un act, având accente expresioniste), *Cantata profană* (lucrare vocal-simfonică) etc.

Zoltan Kodaly (1882-1967)

Alături de Bela Bartok, descoperă și el muzica tradițională, consacrandu-se asemenea prietenului său culegerii și studierii folclorului, pe care-l considera „singurul mijloc de reînnoire a limbajului muzical”. Având aceste convingeri, Kodaly abordează compoziția într-o viziune estetică proprie ce folosește un limbaj muzical alcătuit din structuri muzicale heteromorfe de sorginte populară.

Spre deosebire de Bartok, Kodaly rămâne ancorat numai în cadrul muzicii ungare. La el, structurile muzicale sunt pentatonice, aplicate riguros, cu evitarea sensibilelor tocmai pentru a reliefa caracterul național. Alături de pentatonii sunt folosite modurile antice grecești și unele înlănțuiri armonice ce amintesc de Debussy.

Creația sa cuprinde muzică de cameră scrisă pentru instrumente (sonată pentru violoncel și pian, cvartet de coarde, piese pentru pian etc., muzică simfonică (*Dansuri din Galanta* pentru orchestră, *Dansuri de pe Mureș* pentru orchestră, *Variațiuni simfonice pe un cântec popular*,

Simfonia în Do major etc.), o operă (*Harry Janos*), o uvertură teatrală și o lucrare vocal-simfonică (*Psalmus Hungaricus*) pentru tenor, cor și orchestră. Scrie și muzică de scenă – *Szinhazy myitany* etc.

Compozitori ruși

Cele două direcții estetice conturate la sfârșitul secolului al XIX-lea (folclorică și romantică) sunt continuate și în prima jumătate a secolului XX într-o viziune amplificată. Direcția romantică a muzicii ruse va fi asigurată, după Ceaikovski, de *Aleksandr Glazunov* (1865-1936), *Serghei Rahmaninov* (1873-1943) și *Alexandr Skriabin* (1872-1915). Împlinirea școlii naționale ruse și sovietice este realizată de *Serghei Prokofiev* (1891-1953), *Dmitri Șostakovici* (1906-1975), *Igor Stravinski* (1882- 1971) și *Aram Haciaturian* (1903-1978).

Ne vom opri în continuare doar asupra lui Igor Stravinski, socotit a fi una dintre marile prezențe ale secolului XX și ale muzicii contemporane.

Igor Stravinski (1882-1971)

Alături de Schonberg, Stravinski apare în cultura muzicală europeană a secolului XX ca un compozitor de senzație, atrăgând atenția lumii occidentale prin muzica sa modernă, fundamentată pe modalismul primelor decenii ale secolului XX, născut din „necesitatea de a depăși clasicul sistem tonal bazat pe gama majoră și minoră pe 7 sunete”. Asemenea altor compozitori ai timpului, Stravinski avea nostalgia folclorului, fiind fascinat de valorile sale, folclor pe care îl

citează foarte rar; în schimb, este posesorul unei uimitoare capacități de invenție, care, inconștient, este ancorată în folclor. Maniera sa de compoziție trece de la complexe ritmice modale politonale și melodice folclorice la cele mai variate structuri muzicale preclasice și clasice, ajungând până la domeniul jazz-ului și al muzicii seriale. A fost numit de către contemporani „compozitorulameleon” sau „muzicianul cu 1001 de fețe”, denumiri ce i s-au acordat pentru creația sa, ce reprezintă o adevărată enciclopedie stilistică muzicală europeană care poartă însă pecetea stilului individualizat, al sonorităților, efectelor și tehnicilor de compoziție, exercitând, prin acestea, o influență hotărâtoare în evoluția muzicii contemporane.

Alături de gândirea estetică tipică expusă în *Poetica muzicală*, creația sa cuprinde lucrări pentru pian (*Tarantella*, *Scherzo*, *Sonata* etc.), pentru voce și pian, pentru voce și orchestră (*Faunul și păstorita*), pentru voce și diferite instrumente (*Cântecele de leagăn ale pisicii*, *3 poezii din lirica japoneză* etc.), muzică pentru orchestra de cameră, pentru orchestră etc. Ceea ce l-a făcut cunoscut este muzica de balet (*Pasărea de foc*, *Petrușka*, *Simțirea primăverii*, *Povestea soldatului* – balet pantomimă, *Pulcinella* etc.); în același timp, Stravinski a compus și muzică de operă-oratoriu (*Oedipus Rex*, *Privighetoarea* etc.).

Particularități stilistice. Fără a fi un melodist prin excelență, compozitorul afirmă melodia ca element de bază în procesul creației, elementul în jurul căruia gravitează celelalte com-ponente. De cele mai multe ori, melodia lui Stravinski este diatonică, modală, dodecafonică,

asimetrică, înveșmântată în diverse și insolite combinații armonice, determinând structuri inedite și complexe. Asimetria melodică rezultă din varietatea măsurilor alternative, mutarea accentelor metrice și modul de interpretare a facturii arhaice a subiectelor. Elementul caracteristic însă stilului său îl constituie ritmul, Stravinski fiind socotit unul dintre reprezentanții de frunte ai *motorismului* în muzică. Ritmul devine la el mijloc de expresie și

de potențare a conținutului artistic, transformările acestuia fiind continue prin utilizarea celor mai simple elemente metroritmice, ajungând la schimbările permanente de accente, crearea unor agregate ritmice complexe, folosirea de combinații ritmice într-o continuă dezvoltare etc. Culoarea orchestrală este o altă trăsătură caracteristică stilului compozitorului rus, Stravinski manevrând orchestra în mod abil și obținând efecte sonore policrome, variate de la o lucrare la alta. Avea preferință expresă pentru instrumentele de suflat, pe care le trata melodic, în timp ce instrumentelor cu coarde le conferea un rol de fundal. La toate acestea se adaugă prezența instrumentelor de percuție, aici fiind inclus uneori și pianul.

Compozitori polonezi

După Frederic Chopin, în Polonia au existat doi compozitori – Henryk Wieniawski și Ignac Paderewski, care însă nu s-au ridicat la nivelul artei create de predecesorul lor.

La începutul secolului XX ia ființă la Varșovia societatea „Tânăra Polonie în muzică”, ce avea drept obiectiv principal „promovarea noii muzici poloneze, fie prin concerte, fie prin publicarea lucrărilor membrilor societății...”. Încă din anul 1905, cel al constituirii, în cadrul societății amintite s-a impus Karol Szymanowski, care a rămas consecvent înnoirilor muzicii poloneze, punând bazele, prin creația sa ce folosea adesea folclorul polonez, noii muzici, menită să scoată în relief școala națională poloneză de compoziție.

Karol Szymanowski (1882-1937)

Înrudit spiritual cu Chopin și Scriabin, de la care preia nu numai stilul, ci și unele idei estetice și filosofice, compozitorul este atras și de muzica predecesorilor romantici germani, apoi de arta exotică (arabă, greacă, romană și bizantină), pe care le interpretează în manieră proprie,

îndreptându-și în același timp atenția către folosirea citatului muzical folcloric vechi.

Creația sa cuprinde lucrări pentru pian (9 preludii, *Variațiuni*, 4 studii, *Sonate pentru pian*, *Variațiuni pe o temă populară poloneză*, *Metope* etc.), lucrări pentru voce și pian (5 cântece etc.), lucrări camerale, precum și lucrări pentru voce și orchestră (*Stabat mater*), 4 simfonii (cea mai cunoscută este *Simfonia concertantă*), 2 concerte pentru vioară și orchestră, muzică pentru balet (*Mandragora*, balet grotesc după *Burghezul Gentilom*), opera *Regele Roger*, în 3 acte, *Uvertura de concert pentru orchestră* etc.

Krzysztof Penderecki (n. 1933)

Este considerat ca fiind principalul reprezentant al muzicii poloneze actuale, făcându-se cunoscut în cadrul festivalului „Toamna la Varșovia”, unde a prezentat compoziția *Strophes* pentru sopran, recitator și 10 instrumente. Tehnica sa de compoziție se bazează pe asocierea unor elemente contrastante, atrăgând atenția prin ineditul aparatului orchestral și unitatea tematică. De asemenea, în lucrările sale se remarcă prezența *clusterului*, în care sunt verticalizate mai multe voci divizate, alături de o polifonie densă ce evoluează de la psalmodic la eterofonic.

Elementul principal al discursului său muzical îl constituie melodia, realizată în foarte multe feluri, de la structuri melodice simple, de proveniență populară, până la cele complexe de tip *cluster*. Arhitectura pieselor sale urmează căile clasico-romantice ale liedului, formei de sonată, rondoului, variațiunii și formelor polifonice de tipul imitației, fugii și celor improvizatorice.

Cele mai noi lucrări ale compozitorului sunt scrise după 1960: opera *Regele Ubu* (1964) după Jarry, uvertura *Pittsburgh* pentru orchestră (1967), *Action* pentru 14 instrumente

de jazz (1971), *Concert pentru violoncel și orchestră* (1972), *Simfonia I* (1973), *Simfonia nr. 2* (1980), *Recviem Poloniei* pentru soliști, cor și orchestră (1995), simfonia *Cele 7 porți ale Ierusalimului* (1996).

Compozitori cehi

În secolul XX, școala națională cehă își continuă direcția impusă de Smetana și Dvorak prin 3 compozitori cehi ce au îmbogățit cultura muzicală europeană. Este vorba de Leos Janacek, Boguslav Martinu și Alois Haba.

Ultimii doi citați continuă drumul început de Janacek, aducând însă elemente noi. Astfel, Martinu este mai aproape de gândirea estetică franceză a secolului XX, fiind socotit un neoclasic romantic, îmbinând elementele de muzică franceză cu cele ale folclorului ceh. Haba pornește de la același folclor morav, pe care îl investighează, creând o muzică de factură microintervalică într-o multitudine de forme și genuri muzicale, foarte originală în alcătuirile melodice, armonice, polifonice și ritmice, o muzică tematică și atematică într-o concepție nouă ce trasează drumul contemporanilor.

Leos Janacek (1854-1928)

Este cel mai interesant compozitor ceh din prima jumătate a secolului XX și cel mai apropiat de tradiția națională. Lucrările sale sunt create într-un limbaj propriu, de neimitat, ce exprimă reacția compozitorului împotriva formelor clasico-romantice, cât și a tendințelor anarhice moderniste. Ca și alți compozitori din timpul său, Janacek a fost un fin cercetător al cântecului popular din Moravia, pe care-l va folosi în lucrările sale sub o formă personală. Interpretarea timbrală a înălțimilor sonore, cât mai aproape de cele reale, duce la crearea „melodiei vorbirii”, ce se constituie ca element fundamental al limbajului său muzical. „Intonațiile, melodia vorbirii omenești și, în general, vocile tuturor ființelor vii mi-au dezvăluit întotdeauna adevărul cel mai adânc”, mărturisea compozitorul într-o discuție. Armonia în creațiile lui Janacek este simplă, rezultând din combinarea liberă a acordurilor de 3-4, mai rar 5 sunete, cu evitarea relației dominantă-tonică, în conformitate cu teoria sa asupra haosului sonor și a acordurilor de cvarte, de tonuri întregi. Nu se pronunță nici pro, nici contra atonalismului, dar nu folosește armura la cheie, nici regulile armoniei clasice sau romantice, preluând totodată modurile fără sensibile. În afară de melodia vorbirii, compozitorul folosește și universul sonor al mediului natural în toate creațiile sale.

Creația sa cuprinde muzică simfonică (*Suită*, *Idilă* pentru orchestre de coarde; *Dansurile lahilor*, *Serenadă* pentru orchestră etc.), operă (*Început de roman* – operă într-un act, *Fiica adoptivă* – operă în 3 acte după o dramă populară moravă, *Vulpișoara cea isteasă* – operă în 3 acte, *Călătoriile domnului Broucek* – operă în 3 părți și 4 acte). Scrie și muzică de cameră.

Compozitori spanioli

Manuel de Falla (1879-1946)

Format la școala lui F. Pedrell, a venit în contact cu viața muzicală pariziană a primelor decenii ale secolului XX, continuând în mod firesc cultura muzicală spaniolă. Asemenea înaintașilor săi, compozitorul folosește citatul muzical folcloric, afirmând în acest sens: „Cred cu modestie că, în cântecul popular, spiritul contează mai mult decât litera; că ritmul, modalismul, intervalele melodice care determină undulațiile și cadențele sale constituie esențialul. Eu sunt

împotriva muzicii care ia ca bază documentele folclorice autentice.” În acest fel, apare clară una dintre ideile sale estetice acumulată printr-o experiență de mulți ani, călăuzită de idealul formulat de generația de la 1898, anume, crearea unei muzici profesioniste naționale, bazată pe sinteza hispano-universală.

Creația. Dintre toți compozitorii începutului de secol XX, are cel mai mic număr de creații muzicale, acest lucru datorându-se exigenței cu care a compus și a publicat. Prima lucrare care a atras atenția autorităților artistice spaniole este *La vida breve* (*Viață scurtă* – 1904-1905), operă

într-un act cu 3 tablouri scrisă pentru concursul instituit de Academia de Belle-Arte în scopul stimulării creației de operă, care a obținut premiul I. Alte lucrări în care uimește prin tehnica componistică sunt: *Nopti în grădinile Spaniei*, *3 piese spaniole*, *Cântece spaniole* și muzica pentru baletul fantastic *Amorul vrăjitor* (scris după scenariul lui Martinez Siera și prezentând o frescă din viața gitanilor), prilej cu care realizează din punct de vedere melodic o sinteză a cântecelor iberice cu cele gitane.

2. Impresionismul

Impresionismul francez

Numele „impresionism” este preluat din artele plastice, mai precis după lucrarea *Răsărit de soare* a lui Claude Monet. Estetica impusă în pictură se aseamăna cu cea a simbolismului literar, jocul de lumini și umbre ocupând locul principal, combătându-se astfel înclinația spre redarea fidelă a realității. Pictorii impresioniști s-au îndreptat spre percepțiile fugare de înfățișare a sentimentelor umane.

În muzică, după ce Cesar Franck contribuisese la emanciparea muzicii prin formele deosebit de îndrăznețe, cromatizarea excesivă și lărgirea spectrului tonal, sub influența simbolismului literar și a impresionismului plastic se formează un nou curent, bazat pe sugerarea diferitelor senzații cu ajutorul combinațiilor timbrale.

Principalii reprezentanți ai impresionismului în muzică sunt: Claude Debussy, Maurice Ravel, Paul Dukas (în Franța), Aleksandr Skriabin (în Rusia), Karol Szymanovsky (în Polonia) și Alfonso Castaldi și Alfred Alessandrescu (în România).

Claude Debussy (1862-1918)

Se afirmă ca pianist și compozitor original, obținând în 1884 Marele Premiu al Romei cu cantata *Fiul risipitor*. Aderă la mișcarea impresionistă, exprimându-și principiile estetice în numeroase articole din presa muzicală a vremii. Mare admirator al lui Wagner, a dezaprobat, totuși, orientarea școlii franceze spre wagnerism. În același timp, a militat pentru principiul fuziunii artelor, în creația lui muzica legându-se de poezie și de pictură. Subiectele pe care le tratează sunt din lumea fantasticului și a copiilor. În lucrările din ultima perioadă de creație se observă unele orientări expresioniste.

Creația sa cuprinde lucrări din diferite genuri: muzică de cameră, miniatură instrumentală, lucrări simfonice, muzică de scenă, balet și operă.

Muzica vocală este reprezentată de 80 de melodii inspirate de textele poezilor simboliști. Melodia este simplă, asemănătoare cu cea a cântecului francez tradițional, iar acompaniamentul pianului urmărește redarea imaginilor poetice ale textelor.

Creația pentru pian cuprinde cicluri miniaturale: *Suită pentru pian* (1901), *Stampe* (1903), *Imagini* (1905-1907, inspirată după tablourile pictorilor impresioniști),

Colțul copiilor (1908, miniatură programatică dedicată copilului său) și *Preludii* (1910-1913, imagini programatice cuprinzând dansuri ce evocă timpuri îndepărtate).

Creația simfonică cuprinde *Preludiu la după-amiază unui faun* (1893), inspirat după un poem de Mallarmé – înfățișează stările sufletești ale unui faun, ființă mitologică, în decorul fierbinte al unei după-amiezi de vară; melodia este cromatică și caracterizează personajul central; de câte ori apare, ea este transfigurată pe principiul variației continue; apoi, ciclul de miniaturi pentru orchestră *Nocturne* (1897-1899), inspirate din pictura lui Whistler, cuprind *Nori*, *Serbări* și *Sirene* (acestei ultime secvențe compozitorul îi adaugă un cor feminin care cântă doar pe vocala „a”), 3 schițe simfonice cu tematică marină (*Pe mare din zori până-n seară*, *Joc de valuri* și *Dialogul vântului cu marea*), tripticul simfonic *Imagini* (1906-1912) – cuprinde *Gigues*, *Iberia* și *Horele primăverii*).

Creația pentru scenă cuprinde opera *Pelleas și Mellisande* (1902), inspirată după piesa dramaturgului belgian M. Maeterlinck; este o interpretare simbolistă a tematicii din *Tristan și Isolda* – eroii nu-și mai împlinesc dragostea prin moarte, ci se resemnează în fața destinului; din punct de vedere muzical, pentru crearea atmosferei și caracterizarea personajelor, compozitorul folosește leit-motivul.

Specific creației debussyene sunt gama hexatonală, limbajul armonic bazat pe multe cromatismes și predilecția pentru ritmica discretă.

Maurice Ravel (1875-1937)

Discipol al lui Gabriel Faure, este atras de folclorul spaniol, lumea copiilor, umor, teme fantastice, fiecare dintre acestea oferindu-i un bun prilej de tratare specifică, ce a dus la elaborarea unui limbaj muzical deosebit. Melodia este modală, ritmica – variată, izvorâtă din sursele muzicii folclorice, armonia, de asemenea, este bazată pe moduri și pe combinații timbrale deosebite, iar paleta instrumentelor folosite în cadrul orchestrei este îmbogățită de Ravel prin introducerea unor instrumente de percuție mai rare.

Creația sa cuprinde în general toate genurile muzicale.

Muzica pentru pian: lucrarea cea mai importantă este *Jocuri de apă*, dedicată lui Faure.

Creația simfonică și concertantă este cea care i-a adus faima. *Bolero* este inspirată din muzica spaniolă, fiind inițial compusă sub formă de balet, ulterior lăsată ca piesă simfonică. Formula ritmică enunțată la început se repetă obsesiv pe parcursul întregii piese. Din punct de vedere al formei arhitectonice, lucrarea este alcătuită pe principiul temei cu variațiuni. *Vals*, la fel ca și *Bolero*, a cunoscut celebritatea prin redarea pe ritmul specific acestui dans a unei petreceri.

Concertul pentru pian pentru mâna stângă în Re major a fost creat pentru un pianist vienez, rămas infirm după primul război mondial. Conține o serie de efecte de jazz grefate pe o scriitură simplă.

Opera: comedia muzicală *Ora spaniolă* (1907), construită pe un singur act, element ce a încadrat-o în opera miniaturală cu accent umoristic.

Baletul: *Daphnis et Chloe* a fost creat la comanda directorului Baletului Rus din Paris, Serge Diaghileev, balet suprainstituit de Ravel *Simfonia coregrafică*. Inspirat după un scriitor grec din secolul IV, subiectul urmărește idila dintre 2 tineri păstori crescuți în mijlocul naturii. Apar 5 teme conducătoare ce personifică melodic cele 5 personaje. Corul este înfățișat muzical ca exponent al chemării naturii, iar din muzica acestui balet compozitorul va alcătui 2 suite simfonice, fiecare cu câte 3 părți.

Impresionismul de la sfârșitul secolului al XIX-lea, manifestat în pictură, s-a extins și asupra muzicii, înaintând până la începutul secolului XX, prin creația lui Debussy, a lui Ravel și

a altora. Tot din pictură a pornit și *curentul expresionist*, de care s-au apropiat în special reprezentanții noii școli vieneze, Arnold Schonberg, Alban Berg și Anton Webern, dodecafonișmul, atonalismul și serialismul completând această tendință a exprimării muzicale.

O altă direcție a înnoirilor componistice a fost aceea care susținea o întoarcere la formele baroce sau clasice, instituindu-se curentul neoclasic (neobaroc), detectabil în unele perioade creatoare chiar la Schonberg, dar mai evident la Stravinski, Hindemith, Honegger, Prokofiev etc. Dintre compozitorii români din prima parte a secolului XX, și chiar din a doua parte, putem cita pe George Enescu, Filip Lazăr, Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu ș.a.

Dacă, în prima parte a secolului XX, înnoirile în domeniul artei moderne au fost mai puțin evidente, în special în muzică păstrându-se încă nealterată substanța, a doua jumătate a secolului a adus în discuție *avangardele*, acel segment al artiștilor în căutarea permanentă a noului, determinând o fluctuație frecventă a direcțiilor și tendințelor creatoare.

Au apărut muzicile *concrete, aleatorice, electronice*. Căutarea noului s-a bazat mai mult pe latura timbrală, inventându-se tehnici noi de emiteră a sunetelor pe instrumentele clasice și promovându-se unele sonorități noi pe aparatura electronică.

3. Expresionismul

Se dezvoltă în Germania anul 1910, încheindu-se în jurul anului 1925. Începând cu 1903, la Dresda, apare pentru prima dată un grup de pictori și sculptori, reuniți în *Die Brücke*, care vor folosi primii cuvântul de *expresionism*, referindu-se la un tablou de Van Gogh. Asemenea impresionismului, și expresionismul s-a extins de la pictură la muzică, cei 3 mari reprezentanți ai săi fiind Arnold Schonberg, Alban Berg și Anton Webern.

A apărut ca o reacție față de impresionism, din punct de vedere muzical cunoscând două tipuri de manifestare la nivelul protagoniștilor: prin Schonberg și Școala dodecafonică vieneză și, respectiv, prin Stravinski, în „perioada rusă”.

Expresionismul muzical se traduce prin: melodică fragmentată și declamatorie; armonie intens cromatică și disonantă, atingând limita atonalității; realizarea unui proces de abstractizare în virtutea căruia prin dizolvarea tonalității și a reprezentărilor tematice condiționate de tonalitate și prin înlocuirea acesteia cu reprezentări de tip serial, se tinde spre realizarea unei legături nemediate între materia sonoră și expresie, în vederea eliberării totale a acesteia din urmă; reliefarea ostentativă a motivelor sau a fragmentelor tematice prin mijloace ritmice armonice, de instrumentație etc. de o acuitate deosebită, ca și prin repetări cvasiautomate, factura lor rudimentară expres cultivată ducând la mutarea de accent de pe fizionomia motivului pe energia acestuia; aplecarea spre sursele primare ale muzicilor folclorice arhaice sau a celor exotice ca mijloc de realizare a expresiei de forță elementară (Stravinski, Bartok, Prokofiev).

4. Dodecafonișmul

Presupune existența dodecafonișmului ca metodă de compoziție în muzica secolului XX, bazată pe utilizarea liberă a tuturor celor 12 semitonuri ale gamei cromatice temperate. A rezultat prin acumulări pe plan tehnic, manifestate în muzica europeană (Germania, Austria) la începutul secolului XX, fiind integrat global în fenomenul atonalismului.

Dodecafonișmul a antrenat și o gândire structurală, ce vizează viitoarea sistematizare a elementelor prin serie, ajungându-se la o nouă viziune asupra substanței și a discursului muzical. Această tehnică își leagă numele de Schönberg, care o folosește în 1923 în *5 piese pentru pian*,

după care a fost folosită și de elevii săi, Alban Berg și Anton Webern.

Din punct de vedere estetic, este considerat, dincolo de virtuțile tehnice, un curent principal în prima jumătate a secolului XX interferându-se cu expresionismul, de la principiile căruia au pornit cei 3 reprezentanți ai Școlii vieneze (compozitorii citați) atunci când doreau să creeze un idiom muzical expresionist (obsesia unor formule, atematismul și fărâmițarea conturului melodic, complicația ritmică, cultivarea intensă a disonanței în armonie, melodia timbrală – „Klangfarbenmelodie”).

Arnold Schönberg (1874-1951)

Se pot distinge în creația lui Schönberg 4 perioade:

1) postromantică (1899-1908), în care preia stilul wagnerian, aducând ca element nou declamația cântată (*Cântece despre Gurre*);

2) atonală (1908-1923), în care înlătură definitiv centrul tonal; folosește vorbirea cântată și atematismul (monodrama *Așteptare și Pierrot Lunaire*);

3) dodecafonică berlineză (1923-1933), în care creează un sistem abstract, bazat pe 12 sunete ale gamei cromatice temperate, orânduit în serii (opera bufă într-un act *De azi pe mâine*, suita *Geneza*, concertul instrumental și muzica de cameră);

4) dodecafonică tonală (1933-1951), în care lucrările au tematică biblică (opera *Moise și Aaron*), și tematică socială cu nuanțe de protest (*Odă lui Napoleon* și concertele instrumentale).

Alban Berg (1885-1930)

Adept al dodecafonișmului, i-a adus îmbunătățiri prin dezvoltarea declamației ritmice și a celei melodice. Folosește procedeul anagramei în muzică (seria recurentă), introducând cifrele cu semnificația lor. Lucrările sale mai importante sunt operele *Wozzeck* și *Lulu* (pe libret propriu – folosește și elemente de jazz, realizând și o sinteză între tonalitate și atonalitate).

Anton Webern (1883-1945)

Asemenea lui Schönberg, Webern cunoaște mai multe perioade de creație:

1) perioada postromantică tonală (1899-1908), în care fragmentează linia melodică, o cromatizează la extrem, folosește o armonie instabilă și o polifonie imitativă (ciclurile de lieduri);

2) perioada atonală (1908-1924), în care folosește un stil abstract, un aparat orchestral politimbral și atematismul (*5 piese pentru orchestră și soliști*);

3) perioada dodecafonică (1924-1945), în care folosește sistemul dodecafonic, un stil vocal aproape de cel instrumental (antivocal) în cadrul celor 4 lieduri, un stil politimbral punctualist, exploatând valorile non-sunetelor ca mijloace de expresie a muzicii.

5. Serialismul (muzica serială)

Reprezintă o continuare firească a căutărilor romantice, mobilul fiind acela al dezintegrării sistemului tonal prin excesiva cromatizare a limbajului armonic ce a dus la lărgirea expresiei. După perioada dodecafonică a urmat o limpezire, datorată cristalizării unui nou

sistem, ce folosește 12 sunete puse într-o ordine liberă, aceiași 3 compozitori amintiți utilizând în cadrul „Noii Școli vieneze” tehnica serială.

La început, tehnica era legată de ideea de tematism. Ulterior, în 1949, compozitorul francez Olivier Messiaen propune în piesa *Mode de Valeurs et d' Intensités* din *Quatre Etudes de Rythmes* o organizare modală (de unde și *serialismul modal*), care presupune folosirea de tronsoane ale seriei cu care se operează la nivelul tuturor parametrilor (înălțime, durată, intensitate etc.), procedeu folosit și astăzi.

După un an, Pierre Boulez, sintetizând muzica lui Anton Webern și a lui Olivier Messiaen, inițiază *serialismul integral*, ce presupune crearea seriilor de înălțimi, durate, intensități și timbru, mai târziu și spațiu, precum și derivarea sau conjugarea lor, rezultând blocurile sonore. Acest tip de serialism operează mai ales cu microstructuri.

6. Aleatorismul

Noțiunea desemnează *muzica postserială*, unde a intervenit indeterminarea ca relație de ambiguitate între competențele compozitorului și interpretului. Derivă de la latinescul *alea* = zar. Este legat de fenomenul larg al improvizației, menționat încă din tratatele secolului al XVI-lea, unde apare sub denumirea de *sortisatio* = muzică întâmplătoare, aflată în opoziție cu *compositio* = muzică fixată.

În evoluția muzicii contemporane, indeterminarea s-a constituit ca un adevărat asalt împotriva serialismului instituționalizat; reacția a fost conturată la început în cadrul Școlii americane de compoziție, fiind susținută de John Cage. În acest sens, aleatorismul apare ca un curent artistic manifestat în forme de realizare diverse în perioada deceniilor 6-7 ale secolului XX. Momentul de maximă implicare este reprezentat prin *grafism* și prin *text composition*, forme de aproximare ce îndreptățesc conceptul european de compoziție, având contingente cu libera improvizație, inspirată de muzica de jazz și din tradițiile extraeuropene.

Teoreticienii Cornelius Cardew și Michael Nyman au propus, conceptualizând termenul, anularea barierelor existente între activitățile muzicale de grup și cele individuale, dintre profesioniști și amatori, dintre executanți și auditoriu, dintre muzica de concert și cea care aspiră

la o „ecologie” sonoră, ducând spre o muzică ce folosește gândirea probabilistică și legile operaționale ale logicii polivalente.

Există menționate două forme ale aleatorismului: *forma controlată*, ce presupune o stabilitate a succesiunii secțiunilor, și *aleatorismul integral*, ce creează combinații sincretice între arte, folosind săli de concert cu muzică perpetuă și forme deschise. În cadrul aleatorismului, zgomotul devine un element expresiv, folosit ca mijloc acustic. Notarea acestui tip de muzică este una ce și-a stabilit propriile principii.

Reprezentanții curentului aleatorist sunt Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Pierre Schaeffer, Iannis Xenakis etc.

Bibliografie

1. Brumaru, Ada, *Romantismul în muzică*, vol.I, II, Ed. Muzicală, București.
2. Brumariu, Liviu, Constantinescu, Grigore, *Postromantismul*, Ed. Fundației *România de Mâine*, București, 1996.
3. Constantinescu, Grigore, *Romantismul în prima jumătate a secolului al XIX-lea*, Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu” din București, Ed. litografiată, București, 1979.
4. Golea, Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zori*, vol. I, II, Ed. Muzicală, București, 1987.
5. Iliuț, Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. I-IV, Ed. Muzicală, București, 1992 (I), 1995 (II), 1996 (III), 1998 (IV).
6. Stoianov, Carmen, *Repere în neoclasicismul muzical românesc*, Ed. Fundației *România de Mâine*, București, 2000.
7. Ștefănescu, Ioana, *O istorie a muzicii universale*, vol. III, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1998.