

11.78 10'



Lei 11

EUGEN PRICOPE

SINFONIA

PÎNĂ LA BEETHOVEN

EDITURA MUZICALĂ
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.



EUGEN PRICOPE

SIMFONIA

PÎNĂ LA BEETHOVEN

EDITURA MUZICALA
A UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R.P.R.
1963

Cuvînt înainte

O carte referitoare la evoluția și structura unui gen al artei sunetelor, cu privire la un compozitor sau despre o anumită creație, ființează cu adevărat numai în legătură cu fenomenul muzical însuși — căci cea mai frumoasă descriere, cea mai doctă și amănunțită analiză, nu se poate substitui acestuia.

O istorie a simfoniei trebuie să aibă, de fapt, caracterul unui îndreptar al ascultătorului, al celui ce se înfruptă din comorile acestui gen al muzicii cu convingerea că descoperă mereu noi și vaste domenii ale spiritului creator al omului, al omenirii. Din răsfoirea volumului de față, presărat cu extrase tematice, acest caracter reiese evident; alcătuindu-l astfel (cu toate că portativele intercalate nu pot întrerupe cursul înțelegerii din partea celui care nu citește note — dar ascultă muzică), am urmărit o maximă eficiență practică.

De la lucrările lui Gabrieli, ivite la sfîrșitul veacului XVI, și pînă la Eroica lui Beethoven, apărută în pragul secolului trecut — marcînd o piatră de hotar în evoluția genului — simfonia a străbătut drumul deplinei maturizări. El este măsurat de această primă parte a unei lucrări ce parcurge calea simfoniei pînă în zilele noastre. Am căutat să fie cît mai cuprinzătoare și organizată pentru a

răspunde cerințelor mereu crescînde ale celor cărora astăzi arta le aparține — și care își însușesc, ajutați de o puternică rețea de educație, valorile culturii universale și naționale.

Volumul acordă preponderență creației de gen a lui Haydn și a lui Mozart, care au cristalizat tipul clasic al simfoniei. Nu mai rămînea atunci decît să apară Beethoven, care avea să investească genul cu un conținut de idei înaintat, reflex al frământărilor și idealurilor din perioada Revoluției de la 1789.

Recunoscînd importanța operei «Titanului simfoniei» se cade oare să nu prețuim, la adevărata valoare, creația înaintașilor săi? Dacă ne-o apropiem, dacă o adîncim, căpătăm convingerea că simfoniile antecesorilor nu constituie un prolog al creațiilor beethoveniene, că ele nu se situează în „anticamera simfonismului autentic”, ci reprezintă o epocă de artă cu trăsături și măreții specifice, demne de cunoașterea deplină și de cinstirea tuturor.

AUTORUL

Simfonia în sala de concerte, la locul de muncă, acasă

Asiști, sub cupola încinsă cu lire a Ateneului, în marea Sală a Palatului R.P.R. sau în noul Studio de concert al Radioteleviziunii, la un concert; îl urmărești cîteodată la radio ori în fața micului ecran al televizorului, de la sute de kilometri; chiar în localitatea în care trăiești ai auzit un concert; poate ascuți în mod regulat programele uneia dintre numeroasele orchestre ce ființează astăzi în patria noastră și care nu arareori pornesc în turnee pînă în cele mai îndepărtate colțuri ale țării — orașe, orașele, sate. La clubul instituției sau întreprinderii, ori la căminul cultural, alături de cele mai felurite cărți, găsești și înregistrări pe discuri sau pe benzi de magnetofon.

Ai observat că o jumătate din programul concertelor este ocupată, îndeobște, de o singură lucrare, de o SIMFONIE. Ea reprezintă punctul de greutate al concertului. Iar în lista creației compozitorilor — chiar dacă unii au scris numai cîte o lucrare de acest gen, cum este César Franck — simfoniile sînt considerate adesea partea cea mai importantă a întregii lor opere.

În tălmăcirea simfoniilor iau parte cu pasiune uneori zeci, alteori poate chiar peste o sută de orchestranți, mînuind ingenioase și felurite instrumente muzicale care

grăiesc laolaltă parcă mai impresionant, mai elocvent decât cele mai alese, cele mai meșteșugite cuvinte. O simfonie este ca un ocean de sunete ale cărui ape tumultuoase ori liniștite ascultă de vrerea unui Poseidon — dirijorul — înarmat cu o mică baghetă, avînd puteri, uneori, pare-se, mai miraculoase decât tridentul legendarului zeu al mărilor. Plutind pe acest întins al sunetelor, corabia simțirii îți este purtată spre limanuri minunate. Ce sens capătă totul, ce ordine se desprinde din valurile sonore care lovesc, izbesc sau mîngîie, leagănă auzul! Ce legătură capătă elementele lumii sonore care evoluează în fața conștiinței!

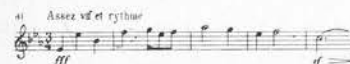


Imaginea Ateneului îți era cunoscută din plimbările de pe Calea Victoriei, din fotografiile ce înfățișează poddoabele arhitectonice ale Bucureștiului, din jurnalele cinematografice, de pe mapele de discuri și chiar de pe ambalajele pentru ciocolată sau chibrituri. Dar iată că într-o bună zi te-ai hotărît să calci și tu pragul impunătorului edificiu din inima Capitalei, în jurul căruia se pot deseori vedea roind iubitorii de muzică. Ai pășit pentru prima oară în această «casă a muzicii» încurajat de emoțiile pe care le-ai trăit cu prilejul primului concert dat de Filarmonică în întreprinderea unde lucrezi. Avîntata *Simfonie VII* de Beethoven a stîrnit atunci entuziasmul tuturor. Audierea ei te-a încredințat că muzica poate oferi mari satisfacții și că artei sunetelor i se cuvine atenție.

Iată-te într-un stal la Ateneu... Din dreapta și din stînga încep să-și facă apariția pe scenă membrii orchestrei. Vei asculta *Simfonia I* de George Enescu

La un gest hotărît al dirijorului, de undeva din dreapta orchestrei, instrumentele de alamă înalță un semnal puternic și strălucitor¹. Chemarea adună într-o clipă în juru-i glasul tuturor instrumentelor. Săgetînd către culmi, arcușurile freamătă. Ca din depărtare, timpanele tună. Muzica emană frenezie tinerească, elanuri pasionate. După această înfruntare sonoră, apare, pe nesimțite, un moment de acalmie. Un instrument de suflat, plasat în stînga flautului — un oboi — înfiripă, cu glas subțiratic, o frîntură melodică duioasă, îngînată și de clarinet, iar apoi preluată de viori. Pare că întreaga natură se face părtaşă sentimentelor ce izvorăsc din inima unui om ales, a unui erou care s-a avîntat cu curaj în luptă pentru un ideal măreț de viață. Iată-l acum înfățișat în toată complexitatea ființei sale în adîncurile căreia își află locul deopotrivă hotărîrea, dîrzenia aspră, dar și tihna, bunătatea nemărginită. Lirismul și duioșia mîngîietoare a melodiei viorilor², pe care violoncelele o îmbrățișează cu tandrețe, lasă apoi locul unui cînt îmbietor, grațios, al aceluiași oboi auzit mai înainte. Tocmai cînd crezi că visările romantice, la adăpostul cărora abia se mai disting amintirile pornirilor eroice de odinioară, și-au întins unda peste tot cuprinsul firii, zărilor se încețoșează. Din adîncurile sonorității se ridică parcă forțe amenințătoare. Izbesc cu

1



2



furie și se sparg. Cerul e parcă în flăcări. Fulgeră! Ni se arată un cataclism înspăimântător. Întregul univers se cutremură. Prin grindini de foc și stîncă străbate tragic o voință cu puteri titanice. Muzica zugrăvește o înfruntare gigantică, ce depășește marginile oricăror plăsmuii literare. Urmărind peripețiile acestei lupte aprige, pe viață și pe moarte, ești neliniștit de soarta croului nevăzut al simfoniei al cărui admirator ai devenit, pe nesimțite. Din dramatica încheștare, ce angajează toate forțele într-un suprem efort, se arată izbînda. Semnalul de la începutul acestei drame muzicale, mai puternic, mai strălucitor acum, o vestește, în cele din urmă, către zări. Întreaga suflare slăvește triumful, culminînd către încheierea primei părți a simfoniei — a primului ei act — într-o atmosferă mărească și entuziastă

Asemenea altor părți simfonice domoale, mișcarea a doua a lucrării enesciene ne transpune parcă în sferele meditațiilor asupra raporturilor dintre individualitatea creatoare și tot ceea ce o înconjoară. O chemare de corn¹ stinsă, tot mai stinsă, evocă parcă viziunea codrului așa cum îl transfigurase pana însinguratului „luceafăr al poeziei românești“. Ca în dialogul eminescian din *Intunericul* și *poetul*, umbrele negre, cele treisprezece bătați fatidice ale timpanelor, desigur sumbru, rece, al *tremolo*-ului coardelor grave, îndeamnă :

„Sfăramă-n stîncă rece a ta nebună liră
Căci lumea este piatră...”

1



Dar poetul sunetelor mai sună o dată din cornul său :

„...a inimelor plîngeri,

A sufletului noapte, a dorurilor stîngeri...”

Așa începe și tot astfel sfîrșește această pagină a „luceafărului muzicii românești“, această romantică enesciană, înfiorată de cea mai aleasă substanță poetico-filozofică. La un moment dat, flautul, ca un fluier jalnic, evocă o frîntură de doină¹.

După mișcarea lentă, finalul readuce neliniștea și elanurile primei părți a lucrării. Dar altele sînt acum izvoarele și cursul muzicii, altele sînt melodiile din care crește treptat șuvoiul ei : o tiradă șerpuitoare a coardelor, ca un vînt hain ce aleargă pe întinsul unei cîmpii, măturînd totul din cale², un motiv ascendent, ca o ripostă, cîntat de tromboane și de o parte din grupul instrumentelor cu arcuș, cîteva acorduri compacte și strălucitoare ale trompetelor, apoi o melodie patetică, largă, a viorilor³ și încă altele... Reînvie în aceste pagini energia tinerească, înfruntînd potrivniciile. Dar ciocnirile nu mai sînt acum zguduitoare, ca în prima parte. Călit în lupta aprigă de

1 d)



2



3



altădată, eroul își consolidează și își desăvârșește, parcă, biruințele, pe care ultimele pagini ale simfoniei le cântă cu toate glasurile instrumentelor, dominate de sunetele imnice ale trompetelor. E bucuria supremă a marilor împliniri, bucurie în care ascultătorul regăsește parcă ilustrate împlinirile propriilor sale idealuri.



Întorcându-te acasă, fericit că te-ai mai apropiat cu un pas de minunile artei sunetelor, îți aduci aminte de primul concert simfonic ascultat în întreprinderea în care lucrezi. Fusese începutul. N-a trecut multă vreme de când citeai în „Scînteia”: „Pentru prima oară în istoria ei, astă-toamnă, Filarmonica și-a deschis stagiunea într-o uzină...”. „Pentru prima oară în istoria ei, în această vară, Filarmonica și-a închis stagiunea tot într-o uzină...”. „Oaspete al marilor uzine, simfonia a început să-și cucerească aici noi auditori, care vor deveni, la rîndul lor, obișnuții oaspeți de mîine de sub cupola Ateneului”. La 27 iunie 1960, pe prima sa pagină și sub titlul „Simfonia la locul de muncă”, „Scînteia” ilustra un fapt semnificativ pe răbojul revoluției noastre culturale. Același lucru făcea și „Contemporanul” din 30 septembrie 1960 sub titlul „Oda bucuriei” la „Semănătoarea”, consemnînd că orchestra și corul Radioteleviziunii au dăruit primul concert al sezonului... „unor oameni care doar cu cîteva minute înainte lăsaseră strungurile, ciocanele și riglele de calcul”. Cartea, concertul, teatrul și expoziția de pictură sînt astăzi la îndemîna oricui

Acum un an ți-a plăcut pentru prima oară o simfonie; de atunci, acasă, nu mai închizi aparatul de radio cînd se transmite muzică simfonică, ci, dimpotrivă, o asculți cu atenție. Ți-ai cumpărat și cîteva discuri cu lucrări de Haydn, Mozart, Beethoven, Enescu.

În sălile de concert, la locul de muncă ori acasă, la radio, prin discuri sau benzi de magnetofon, muzica, simfonia pătrunde adînc în inimile celor mulți, înfrumusețîndu-le viața, însuflîndu-le noi forțe în activitatea harmonică de zi cu zi.

O lucrare despre simfonie este chemată astăzi să fie călăuză prietenilor din ce în ce mai numeroși și mai cunoscători ai artei sunetelor.

Este adevărat că există și compoziții care, în primul moment, îl descurajează pe cel neinițiat, înfățișîndu-i-se ca fără sens, enervante. Muzica presupune uneori un oarecare efort de înțelegere, de parcurgere a distanței ce ne separă de piscurile ei. Dar ce splendidă este priveliștea ce se deschide de pe înălțimile cucerite cu eforturi și voință dîrză! Ascultînd cu stăruință muzică, căutînd s-o înțelegi adînc, informîndu-te mereu despre compozitori și lucrările audiate, vei afla, iubite cititor, nebănuite bucurii artistice. Dacă această carte te va întovărăși pe drumul muzicii — pe cît de lung pe atît de minunat — vom fi amîndoi mulțumiți.

Pe marginea unei lucrări de Haydn—
„Părintele simfoniei“.
Structura clasică a simfoniei

Nu este de loc exclus ca un auditor — care nu a ținut seama de adevărul recunoscut că, asemenea oricăror altor facultăți, gustul muzical se formează, se poate educa — să rămână cu o impresie nedefinită, vagă sau chiar bizară, ascultând la întâmplare o simfonie de Șostakovici, Enescu, Honegger sau Mahler. Ca și cum ai aborda o poezie cu tîlc filozofic a lui Eminescu sau o operă beletristică de mare întindere și înțelepciune, cum este poemul dramatic *Faust* de Goethe, fără să-ți fi făcut o cultură corespunzătoare nivelului respectivelor capodopere. Dar nu e mai puțin adevărat că în toate domeniile culturii universale există lucrări de mare valoare, care pot fi gustate chiar și fără o preocupare cu totul anume și continuă. Iată, de pildă, în literatură: *Iliada* sau *Odiseea* de Homer, *Romeo și Julieta* de Shakespeare, *Război și pace* de Tolstoi, *Pămînt destelenit* de Șolohov, impresionează — s-ar putea spune — pe oricine. În muzică, acest lucru apare și mai evident. E greu de presupus ca cineva să nu se înflăcăreze ascultînd *Simfonia V „a destinului“* de Beethoven, cea mai populară operă muzicală scrisă vreodată, după cum e greu de crezut că cineva poate rămîne indiferent în fața suferințelor tragice din *Simfonia „Patetica“* de Ceaikovski.

Simfonia existase și înaintea lui Haydn, acela care, spre sfîrșitul veacului XVIII, i-a stabilit forma artistică, rămasă ca model pentru creatorii de mai tîrziu. În ce constă acest tipar statornicit de genialul compozitor clasic vienez? Ne vom da seama de principiile ce stau la temelia simfoniei examinînd o creație de Haydn mai frecvent cîntată.

Să luăm, de pildă, *Simfonia nr. 94 în sol major „Surpriza“*. Cercetînd programul de sală al unui concert în care e înscrisă, ori urmărind un anunț radiofonic, ne va reține în primul rînd titulatura de gen a lucrării: *simfonia*.

Știm că o simfonie este o compoziție cîntată de o orchestră simfonică, o orchestră mare. Alcătuită din numeroase instrumente: cu coarde — cu sau fără arcuș —, de suflat — din lemn sau din alamă —, de percuție (adică funcționînd prin lovire), orchestra nu poate fi considerată pur și simplu un instrument — instrumentul dirijorului. Ea este un organism viu și sensibil; căci nu instrumentele — viorile, violoncelele, flautele sau trompetele — o fac să existe, ci, propriu-zis, violoniștii, flautiștii, trompetiștii, cu alte cuvinte artiștii-instrumentiști. Printr-un efort colectiv și o conducere unică, ansamblul simfonic dezvăluie o nesfîrșită gamă de expresii, de nuanțe și culori instrumentale. Incomparabil mai mult decît orga, pe care Beethoven o numea „regina instrumentelor“, orchestra are putința să redea variatele trăiri artistice cuprinse de compozitori între copertele acelor voluminoase cărți muzicale — partituri — ce fixează riguros locul și rostul fiecărui instrument sau grup instrumental, în marea lor familie.

În legătură cu simfoniile auzim des spunîndu-se, de pildă: *Simfonia III, în mi bemol major — „Eroica“ — Simfonia VI, în fa major — „Pastorală“ — ori Simfonia V, în do minor — „a destinului“ — de Beethoven.*

Mi bemol major, *fa* major, *do* minor sînt ceea ce numim «tonalități muzicale», adică asociații, familii sonore, care, în unele cazuri, au căpătat anumite accepții datorită unor lucrări celebre în literatura muzicală universală. «*Mi bemol*» s-a consacrat, s-ar putea spune, ca o tonalitate cu caracter voluntar, eroic, datorită, de bună seamă, *Eroicii* lui Beethoven. Richard Strauss, cu un secol mai târziu, scria poemul său *O viață de erou* în aceeași tonalitate. Iar *Simfonia I* a lui Enescu a fost considerată o «Eroică românească», datorită suflului ei impetuos, dar și tonalității, aidoma cu cea din a treia simfonie beethoveniană. Să nu credem însă că orice lucrare scrisă în *mi bemol* major este sau trebuie să fie, prin acest simplu fapt, eroică. Nenumărate pagini muzicale — o parte dintr-o sonată de Haydn, sau dintr-un concert de Mozart, un lied de Schubert, sau un *intermezzo* de Brahms — ne pot convinge de aceasta.

Practica ne-a obișnuit să știm că o simfonie este îndeobște o compoziție de lungă durată, cuprinzînd cîteva părți, de obicei patru. Ele poartă titulatura unor expresii italiene rămase tradiționale, definind tempoul, mișcarea — mai repede ori mai domoală — în care decurge muzica.

În legătură cu prima parte a simfoniei *Surpriza* de Haydn aflăm că ea începe cu un *Adagio cantabile* — cu alte cuvinte o mișcare foarte liniștită și cursivă, după care urmează un *Vivace assai* — adică un tempo vioi, mai bine spus destul de vioi (căci *assai* înseamnă, în italiană, cît trebuie, destul de). Putem deduce din această succesiune o primă constatare firească: aceea că termenii diferiți de mișcare se referă la componente muzicale diferite, cel puțin prin tempoul lor. Din ascultarea primelor minute din simfonia lui Haydn, presupunerea se confirmă: unui cor liniștit al suflătorilor — cîte două oboaie și fagoturi, pe un sunet prelung al cornilor — îi răspund,

sobru, coardele. Apoi se aude iarăși micul cor — cuprinzînd și cele două flaute — mai îmbietor de astă dată, mai suav. Instrumentele cu arcuș repetă răspunsul lor îngîndurat. Pe sunetele egale și sacadate ale viorilor, măsurînd parcă, asemenea unui ornic, scurgerea continuă a timpului, violoncelele, împreună cu contrabasurile, apoi violele și un fagot, urmate de ceilalți suflători, imprimă acestui început al simfoniei caracterul unui prolog. Este o *introducere*, o prefață menită să trezească, să capteze atenția auditoriului, să-l transpună de îndată într-o dispoziție sufletească favorabilă urmăririi simfoniei. În afară de obișnuința, devenită regulă, în ceea ce privește conciziunea, caracterul grav și mișcarea liniștită, nu existau alte norme după care se făurea o astfel de introducere.

Încheiată cu cîteva acorduri și un pasaj coborîtor al viorilor prime, introducerea *Simfoniei nr. 94* se înlănțuie cu mișcarea *Vivace assai*, după o scurtă pauză. «Primadona orchestrei», vioara I, cîntă acum o melodie jucăușă, capricioasă, care atrage de îndată interesul ascultătorului :



Grupul viorilor secunde o acompaniază, imitînd-o întrucîtva, reproducînd parcă fragmentar cele auzite. Ni se înfățișează o primă idee muzicală, al cărei început va reveni de cîteva ori în aceeași nuanță delicată — *piano* — alternînd cu izbucnirile voioase — *forte* — ale întregii orchestre. Curînd, contrabasurile, violoncelele, violele și violinele secunde marchează o figură de acompaniament sugerînd mișcarea unui vals sau, mai degrabă, aceea a rudei sale, vechiul dans popular austriac denumit

Ländler. Cu grație și umor în același timp (intervin unele accente neașteptate, oarecum șchioape), viorile prime cîntă o melodie nouă, feminină, unduitoare — o a doua idee muzicală, o a doua temă deci, care e înrudită, într-o oarecare măsură, cu cea de mai înainte :



Tot ele înfiripă o temă mîngîietoare, cu caracter con-clusiv, însoțită de mențiunile *piano, dolce* :



Ea este prelungită, folosind suflătorii ce colorează pitoresc sonoritățile. Un *forte* pune parcă punct acestui paragraf, acestei secțiuni inițiale a primei părți a simfoniei. Secțiunea este denumită *expoziție*, datorită faptului că în ea se expun, se prezintă melodiile principale, adică temele, ideile muzicale ce vor sta la baza construcției sonore.

Un sunet repetat de mai multe ori de viorile prime, fără nici un suport armonic, e despărțit printr-un semn de repetiție de ceea ce urmează. Maeștrii din urmă cu două secole obișnuiau să indice reluarea expoziției cu scopul ca ascultătorul să se familiarizeze oît mai bine cu temele. Astăzi, de obicei, aceste repetiții nu se mai execută datorită faptului că lucrările clasice au devenit piese curențe și binecunoscute ale repertoriului de concert, cucerind auditoriul prin limbajul lor clar și pregnant, fără să mai fie necesară repetarea secțiunii de expoziție.

Urmează o scurtă *dezvoltare*. Se poate observa cu ușurință prelucrarea, în sensul aducerii într-o formă schimbată, fragmentată, integrală ori prelungită, a temei întîi (ex. nr. 1), singura pe care Haydn o folosește în această nouă secțiune.

Același sunet al viorilor prime, repetat de mai multe ori, ca înaintea apariției dezvoltării (însă de data aceasta însoțit de un desen melodic al viorii secunde), anticipează reluarea primei teme, care se afirmase între timp ca temă principală, datorită poziției de înțietate și faptului că asupra elementelor ei și-a îndreptat atenția compozitorul în dezvoltare. Avem de-a face acum cu cea de-a treia secțiune a formei în care e clădită prima parte din simfonie și anume cu *repriza* (*reexpoziția*), adică readucerea secțiunii inițiale¹. Dacă, ascultînd în continuare, am urmări textul muzical întorcîndu-ne la începutul primei părți (adică după introducere, la momentul cînd începe să fie expusă prima temă), vom observa că pînă la un punct muzica reprizei este identică cu cea din expoziție. În repriză intervine însă o comprimare substanțială de elemente, ceea ce face ca figura de acompaniament caracteristică temei a doua să revină, ca și însăși tema, mai devreme (cu vreo 20 de măsuri). Trebuie reținut, în legătură cu acest moment, că melodia secundară, dansantă, e reluată de astă dată pe un alt plan sonor². Ar mai fi de observat în cazul de față că reve-

¹ De obicei nu se face distincție între *reexpoziție* — reeditarea aidoa a unei secțiuni de expoziție — și *repriză* — adică reluarea ei cu modificări, așa cum se întîmplă mai întotdeauna. (A se vedea : D. Bughici și D. Gheciu — *Formele și genurile muzicale*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., pag. 67.)

² În repriză, tema a doua nu mai apare la dominantă, cum era în expoziție, ci în tonul inițial al mișcării (în cazul de față în sol major) — ca și tema principală; aceasta constituie o regulă tradițională a formei de sonată

nirea acestei teme prezintă o mică variațiune în șerpuirea valorilor mici de note (șaisprezecimi).

O readucere a ecourilor temei principale mai întâi în registrul grav — violoncele, contrabasuri, fagoturi — apoi la viorile secunde, flaute și fagoturi, cărora li se adaugă, pe urmă, întregul grup al coardelor, conduce spre ultima secțiune a mișcării, cu funcție de încheiere; este așa-numita *coda*.

Pe un sunet prelung al cornilor, vionile prime urcă în pași ușori și reamintesc apoi tema principală. La fel face și flautul împreună cu celelalte instrumente de suflat de lemn, pentru ca pe urmă viorile prime să reia fraza mîngîietoare care încheie expoziția (cea din ex. nr. 3). Legăturile melodice ale oboiului secund și ale flautului prim, pe un trîl al celui alt oboi, sînt înlocuite, în sfîrșit, de un *forte* vesel, care încheie prima mișcare în acorduri răsunătoare.

Să recapitulăm acum cele spuse în legătură cu prima parte a simfoniei: ea este precedată de o *introducere*, în mișcare rară, care, cu toate că nu are nici o legătură melodică cu ceea ce urmează, creează totuși ascultătorului un cadru sonor propice urmăririi muzicii. Prima parte propriu-zisă a lucrării, luminoasă, avîntată, se desfășoară pe temeiul a două idei melodice, înrudite din punctul de vedere al caracterului. Ele sînt înfățișate într-o secțiune ce poartă numele de *expoziție*. Către încheierea expoziției apare și o frază muzicală concludivă. Urmează o a doua secțiune — *dezvoltarea*, construită pe elemente care intrau în structura temei inițiale — tema principală. Reluarea integrală a acesteia, ca la început, marchează ivirea *reprizei* (*reexpoziției*), al treilea compartiment al structurii muzicale, care aduce ambele teme în aceeași tonalitate. O ultimă secțiune, *coda*, amintind de concluzia expoziției, devine concluzia întregii prime părți a simfoniei.

Această organizare muzicală, extrem de frecventă în primele părți de simfonii (fie că au, fie că nu au introduceri), alcătuită prin expunerea, dezvoltarea și reexpunerea a două teme, este denumită *formă de sonată*.

Partea a doua a lucrării lui Haydn poartă o indicație de tempo în care melodia merge curgător, nici prea repede, nici prea rar — *Andante*. Pentru a clădi această parte, autorul folosește o altă tehnică muzicală. Nu vom mai întîlni două teme, ci una singură, destul de întinsă, constînd din alăturarea, în *piano*, a două fraze; una se naște din acest motiv,



iar a doua, dintr-un alt motiv,



după care va urma de îndată precedentul.

Dar am rămas datori cu o explicație în legătură cu simfonia; e cazul să o dăm: între cele două fragmente semnalate, cîntul liniștit, discret, al coardelor — asemenea unei pagini de cvartet — e zguduit la un moment dat de un acord neașteptat, foarte puternic (*fortissimo*), al întregii orchestre și amplificat de lovitură timpanului. De aici denumirea simfoniei: *Surpriza* (în limba germană *Paukenschlag* — lovitură de timpan, lovitură despre care Haydn ar fi spus cu haz că va face cucoanele să sară în

sus. Era o farsă jucată de compozitor aceluia public¹ ghiftuit și snob, atât de «receptiv» la muzică încât... ațipea uneori, ascultând).

O dată cîntată, melodia va fi repetată în *forte* de vioara a doua, secundată de violă, în timp ce vioara întâi o împodobește cu gingașe ghirlande. Este o variațiune pe melodia cunoscută, devenită acum suport. Motivul de la începutul mișcării va răsună apoi patetic, imperativ, căpătînd o grimasă oarecum dureroasă (*minore*). E un alt aspect, o nouă fațetă pe care o ia unul și același personaj muzical sau, în termeni tehnici, o nouă variațiune a temei, o a doua variațiune, care este mai largă, mai extinsă și mai elaborată decît prima. O mică terminație melodică a viorilor prime face trecere la variațiunea a treia (*maggiore*), în care melodica, fărîmitată în valori scurte de sunete, este incredințată mai întîi oboiului, acompaniat de coarde și fagoturi. Ca o fanfară, suflătorii aduc pe urmă, pompos, tema; este a patra variațiune. Ea se va înălțui cu o parte de încheiere — *coda* — în care semnalele trompetelor și cornilor cedează locul unui fragment în nuanța *piano*; tema se destramă, sună din ce în ce mai încet, auzindu-se ca dintr-o cutie cu muzicuțe, ce-și cîntă ultimele acorduri, o dată cu epuizarea resortului, a sursei de energie.

Rezultă din cele spuse că partea a doua a simfoniei *Surpriza* este construită sub forma unei *teme cu variațiuni*, adică: expunerea unei melodii, a unei teme, urmate de o serie de modificări ale ei (în exemplul nostru un număr de patru variațiuni). Ele dezvăluie aspecte ale uneia și aceleiași imagini muzicale, așa după cum poeziile

¹ Simfonia face parte din seria „*Londonezelor*“, scrise de ilustrul compozitor austriac pentru o serie de concerte date în capitala Angliei

lui Eminescu: *De-oi adormi, Nu voi mormînt bogat și Iar cînd voi fi pămînt* — sînt variante ale imaginilor poetice din binecunoscuta *Mai am un singur dor*.

Partea a treia a simfoniei lui Haydn are o mișcare *Allegro molto* (repede, vioi) și poartă titlatura *Minuetto*¹.

Pe la începutul veacului XVIII, menuetele cuprindeau cîteva mici melodii înălțuite după principiile de variație din cadrul suitei, unul din cele mai vechi genuri muzicale. Alternanța, după formula Menuet I, Menuet II, Menuet I *da Capo* (adică reluarea primei piese), devine obișnuită. Prin accentuarea continuă a contrastului în cadrul unității de gen, menuetul mijlociu capătă trăsături distincte și ia denumirea de *trio*, ca o consecință a faptului că nu era executat de întregul ansamblu, ci numai de trei instrumentiști. Dansul trebuia să fie aici mai lin, mai feminin. Pe semne că la un astfel de episod se referea cîndva un comentator cînd scria că era de ajuns ca o femeie frumoasă să danseze menuetul, ca toate capetele să-și întoarcă privirile spre ea.

¹ Este numele unui vechi dans francez din regiunea Poitou, situată în vest, către Atlantic, în jurul orașului Poitiers, altădată centrul provinciei. Ieșit din popor, menuetul a cunoscut o mare răspîndire începînd din veacul XVIII. Pătrunzînd la curțile aristocrate, el era cîntat și dansat uneori cu o emfază, cu o «morgă» ce trebuia învîțate cu grijă, ca și scrima, și care constituiau o «marcă de distincție».

Dar în vreme ce la curțile aristocrate dansul avea o importanță... ridicolă, Haydn, feciorul rotarului din satul Rohrau, compunea menuete pline de vigoare și umor, apropiate de caracterul popular, care și-au păstrat vitalitatea pînă astăzi. Lipsite de convenționalismul searbăd, de grația lîncedă de curte, de stilizarea frivolă, ele nu mai sînt muzică... de dansat, ci... de ascultat, de concert.

(Prin tradiție, multe ediții folosesc denumirea *Menuetto* în loc de *Minuetto*.)

Părăsind suita, în care trăise în vecinătatea gavotelor, sarabandelor, allemandelor și a altor dansuri de salon de origine populară, menuetul își află un loc mai durabil în simfonie, unde devine cea de-a treia dintre părți, datorită tocmai lui Haydn.

Urmărind partea a treia din „Surpriza”, să vedem acum în ce constă structura fostului dans popular, simfonizat de autorii clasici. Viorile prime, flautele, fagoturile, cântă la început o melodie apăsată, acompaniată asemenea unui vals (menuetele se scriu în aceeași măsură de trei timpi):



Nuanța *forte* în care se deschisese mișcarea e înlocuită dintr-o dată de un *piano*, contrastînd prin linia cursivă pe care o ia fraza muzicală. Un semn de repetiție indică reluarea acestui prim-element muzical ce va fi urmat de un altul mult mai amplu. Este demn de observat că această nouă subdiviziune, ce se repetă, cuprinde și elemente din partea de început a menuetului.

Urmează acum secțiunea mijlocie — *trio* — episodul contrastant al menuetului. Aici melodia devine unduitoare,



iar orchestrația se rarefiază. Formația se restrânge la un mic grup în care rolul de conducere îl dețin viorile prime, cele secunde și un fagot. Trioul se repetă și el, asemenea subdiviziunilor anterioare.

După trio, compozitorul indică: *Men. D. C.*, adică *Minuetto da Capo*. Deci se reia prima secțiune. Tradiția cere ca la această revenire cele două subdiviziuni să se cînte fără repetiție, menuetul încheindu-se apoi cu acordul care precede trioul.

Dacă am exprima concis structura unui menuet alcătuit — după cum reiese din cele de mai sus — din trei secțiuni, am nota-o prin formula *A-B-A* (*A* reprezintă prima secțiune, *B* — secțiunea mijlocie — adică trio, iar *A*, din nou prima secțiune, reluată datorită indicației: *Men. D. C.*).

Proprie primei părți de simfonie, forma de sonată, despre care am vorbit în legătură cu prima parte din „Surpriza”, poate fi întâlnită uneori și în alte mișcări¹. Chiar finalul, — *Allegro di molto* — partea a patra a acestei lucrări a lui Haydn, ne oferă un exemplu. Tema

¹ Constatarea, la îndemîna oricui, că lucrările sau părțile de lucrări zămislite în aceeași formă, în forma de sonată, nu sînt identice, se datorește faptului că regulile de construcție muzicală nu reprezintă un cadru fix. Forma de sonată este un *proces creator* dimensionat, structurat, echilibrat, în raport cu conținutul emoțional ce se cere exprimat sonor într-o lucrare de sine stătătoare sau într-o parte dintr-o lucrare instrumentală ori simfonică.

Să facem deosebire între sonată — ca gen de piesă instrumentală în trei sau patru părți (de ex. *Sonata lunii*, op. 27, nr. 2 de Beethoven) și forma de sonată — ca modalitate de organizare a unui edificiu muzical, modalitate ce poate fi întâlnită atît în sonate cît și în simfonii, cvarțete, concerte, uverturi etc. Forma de sonată se poate extinde uneori la construcția tuturor părților unei lucrări de anvergură, care capătă astfel o mai mare unitate (de pildă *Octetul* de George Enescu, pentru formație de coarde).

întîi este cîntată la început de viorile prime și are un aspect de joc ghiduș :



După cîteva acorduri scurte și o pauză generală (a întregii orchestre) este înfățișată, tot de vioara I, și tema secundară,



în aceeași atmosferă. Pasajele rapide ale viorilor, în *forte* și *fortissimo*, constituie concluzia primei secțiuni a formei — expoziția tematică (după care, de astă dată, nu mai găsim un semn de repetiție, ca în prima parte). Dezvoltarea începe curînd, în *piano*, cu tema întîi la viori, dublate de un fagot. De scurtă durată, dar vijelioasă ca un torent, dezvoltarea se sprijină pe tema întîi.

Revenirea ei — încărcată acum, pe alocuri, cu un potențial dramatic — deschide reexpoziția în care e reluată, după o pauză generală, a doua din expoziție, și tema a doua.

Ultima secțiune a formei — *coda* — se desfășoară pe tema inițială, din nou pusă în valoare expresivă, ca într-o nouă dezvoltare. Această *coda* încheie simfonia într-o luminozitate deplină, lăsînd ascultătorului o impresie durabilă de tinerețe și optimism.

Descriind o lucrare de Haydn, de la introducere și pînă la ultimele acorduri, am caracterizat cele patru părți ale simfoniei clasice, diferite prin conținut, tematică, tempo și organizare internă. Familiarizat cu aceste elemente, ascultătorul își va da seama că o simfonie reprezintă o

construcție muzicală, făurită după anumite reguli componistice, pe elementele melodice de bază — temele. Situîndu-se pe planuri diferite, circulînd de la un capăt la altul al organismului muzical — în întregime ori fragmentate — ajungînd în cele mai mici capilare, ele îi insuflă viață, asemenea sîngelui. Prelucrările, dezvoltările, fragmentele de legătură ale acestui material tematic și părțile de sinteză și concluzie ale discursului muzical stau sub comandamentul unor legi specifice, născute și cristalizate din practica componistică vie în decursul timpului, concretizate de spirite creatoare în lucrări rămase ca pilde durabile de echilibru între conținutul de idei și sentimente și formele de expresie în care acest conținut se relevă.

În istoria artei sunetelor, Haydn și simfonia — gen pe care el l-a ridicat pe primul plan al muzicii orchestrale, organizîndu-l definitiv, fixîndu-l, lăsîndu-l moștenire urmașilor — nu au constituit o apariție «providențială». «Părintele simfoniei» este ca un fluviu uriaș, ale cărui ape s-au alimentat din nenumărate râuri, mai mici sau mai mari, iar acestea, la rîndul lor, dintr-o puzderie de pîraie. Artă lui Haydn reprezintă o curgere continuă și impunătoare de conștiință muzicală, asemenea Dunării, ce udă zidurile Vienei. Încîntîndu-ne în fața fluviului, să nu uităm sursele lui...

Să pornim acum în căutarea izvoarelor simfoniei, știind din capul locului că fapta aceasta înseamnă o cutezanță; să nu ne temem, deci, dacă nu le vom iscodi pe toate și îndeajuns.

Între „existența anterioară“ și miile de simfonii

De la capcana primitivului — primul robot al omului — cum o consideră etnograful Julius Lips în lucrarea sa *Obârșia lucrurilor*, și pînă la giganticele escavatoare de astăzi, de la desenele descoperite în grotă Altamira din Spania, pînă la pînzele lui Rembrandt, de la incantațiile și reprezentările primitivilor — întovărășite întotdeauna de ritm și muzică — pînă la opera contemporană, de la fluierul uriașului ciclop Polifem... „făcut dintr-o sută de bucăți de trestie“, și pînă la orga electronică, de la «orchestrele» xilofonelor, tobelor și fluierelor de tot felul, ale cornilor și trâmbițelor asurzitoare și pînă la orchestrele simfonice din zilele noastre, omenirea a parcurs o cale pe care numai închipuirea poate să se încumete a o măsura.

Istoria cea mai cuprinzătoare a simfoniei, cu toate antecedentele ei, ar fi poate tot atît de vastă ca și aceea a tragediei, cu toate că Haydn, părintele celui mai de seamă dintre genurile muzicii de ansamblu, nu a trăit acum 2500 de ani, precum Eschil.

Că muzica s-a născut o dată cu omul, că sunetul a însoțit viața acestuia în toate timpurile și în toate împrejurările, nu e greu să ne dăm seama. Făurind un balet

inspirat de legenda lui Icar, care a plătit cu viața exaltatul său avînt către zăările albastre, un coregraf din vremea noastră — Serge Lifar — voia să simbolizeze prioritatea dansului. Mișcarea, ca simplu atribut al funcțiilor vitale, a fost, desigur, anterioară gestului imitativ. Dar aceasta nu înseamnă încă artă, balet, așa după cum pentru noi nu înseamnă încă muzică sunetele rudimentare, biologice, ieșite din gîtlejul unui primitiv într-un moment de încordare maximă ori de relaxare a unei tensiuni nervoase.

Obârșiile muzicii se pierd în negura timpurilor, o dată cu acelea ale omenirii. Ele sînt mai greu de întrevăzut decît originile multîmii de obiecte materiale, palpabile, care s-au dezvoltat o dată cu omul și cu lumea. Manifestările sonore trebuie să fi fost precedente folosinței uneltelor, chiar aripilor lui Icar, eroul mitologiei grecești; ele trebuie să fi fost mai vîrstnice decît instrumentele muzicale, de vreme ce omul era înzestrat cu un organ vocal; ele vor fi existat cu milenii înainte de apariția celor mai vechi urme care aveau să ateste prezența muzicii în viața individului și a obștei.

De-a lungul preistoriei sale, „a existenței sale anterioare“ — cum spunea folcloristul erudit Constantin Brăiloiu într-un substanțial articol publicat într-o istorie enciclopedică a artei sunetelor¹, muzica a trăit din generație în generație datorită tradițiilor orale vii, ce păstrează în memoria omenirii, uneori cu o fidelitate uimitoare, fapte și fenomene petrecute în vremurile cele mai încețoșate.

Legende și miturile vechilor civilizații atribuie artei sunetelor și instrumentelor origini divine. Una dintre cele mai vechi zeități eline, Apollo, oblăduitorul poeziei și al muzicii, era — zice-se — un ilustru maestru în kitharo-

¹ *Encyclopédie de la pléiade — Histoire de la musique*, I. Gallimard, Paris, 1960.



Un ansamblu instrumental, datînd de prin anii 1420—1411 înainte erei noastre.
Pictură descoperită într-un mormînt teban.

die, arta de a cînta pe strune. „El conduce corul muzelor și acompaniază cîntul lor cu sunetele kitharei lui de aur“... „Corul lor răsună triumfător și întreaga fire, cuprinsă parcă de vrajă, ascultă cîntările zeești ale muzelor“... Așadar, iată primul... «ansamblu muzical vocal-instrumental» și primul... «dirijor» — am putea spune.

Se zice că lui Dionysos, zeul vinului și al viticulturii, îi plăcea foarte mult să dănțuie vesel... „în sunete de flaute, naiuri și timpane“¹. ... Așadar, iată primul... «ansamblu instrumental», prima... «orchestră» și... «prima simfonie». Se mai spune că... „în alaiul lui putea fi văzut deseori și zeul Pan, al turmelor și păstorilor, care, tăindu-și... câteva fire de trestie și lipind cu ceară bucățile de diferite lungimi își făcu un nai ce scotea sunete dulci“...

Dar — o arăta încă Democrit, filozof materialist grec proeminent — zeitățile din religia greacă, îndeletnicirile lor, nu erau decît personificări și transplantări ale fenomenelor naturii sau ale însușirilor și activității omului.

Omul, omul din popor, a creat tot ceea ce a existat și tot ceea ce există, spre binele și înfrumusețarea vieții lui și a semenilor săi. Străbunul gingașei viori, ravanastronul, ar fi fost inventat de regele indian Ravana, acum 5000 de ani? De ce nu l-am considera drept născocitor al primului instrument muzical cu coarde pe primul vînător al cărui auz a fost reținut de vibrația arcului său, iar drept născocitor al primului instrument muzical de suflat pe primul păstor care, auzind sunetul produs de vînt într-o trestie ruptă, a imitat natura, suflînd el însuși în trestia devenită fluier?

¹ Din *Legende și miturile Greciei antice* de N. A. Kun. Traducere din limba rusă. Editura științifică, 1958, pag. 75.

Cîntecul, cea mai spontană formă de exprimare muzicală a omului din popor, trăiește și se șlefuieste neîncetat, ajungînd uneori, cu trecerea timpului, la culmi de perfecțiune artistică nu arareori rîvnite de muzicienii de profesie, de compozitori. Unii dintre aceștia și-au exprimat prețuirea și respectul față de tezaurul folcloric, pe folosirea căruia se sprijină școlile muzicale naționale, ce au înflorît substanțial arta sunetelor. „Nu creăm noi, ci poporul; noi nu facem decît să notăm și să aranjăm” — a spus odată Glinka, părintele muzicii culte ruse. Extinzînd parcă rezonanța acestui adevăr, Gorki afirma: „Poporul nu e numai forța care creează toate valorile materiale, el este izvorul unic și nesecat al valorilor spirituale, primul filozof și poet din punct de vedere al timpului, al frumuseții și genialității creației, cel care a făurit toate poemele mari, toate tragediile din lume și pe cea mai mare dintre ele — istoria culturii mondiale”... în care — spunem noi — e cuprinsă și simfonia.

Cînd zicem cîntec, înțelegem melodie, adică însuși sufletul artei sunetelor, acel element... „fără de care ideea muzicală nu poate fi concepută” — ca să invocăm prin aceste din urmă cuvinte autoritatea lui Wagner. Melodia a existat singură și va putea trăi în continuare, prin forța ei expresivă elementară, atît timp cît pe pămînt vor exista oameni care să cînte. Pornind de la forme embrionare, străbătînd milenii și secole, melodia și-a dezvoltat continuu capacitatea de a reda simțămintele omului.

În simfonii, sonate, concerte, cvartete, ueturi, ea se concentrează în acele *teme* — melodii de o anumită factură — al căror potențial expresiv latent reprezintă o cucerire a capacității de sinteză muzicală a spiritului uman. Sînt aceste teme formule de artă ale sufletului care... „socotește fără să știe”? Definiția dată muzicii de Leibniz, în perioada istorică în care simfonia își arată

zorii, nu avea să rămînă integral valabilă. Să ne gîndim la caietele de schițe în care Beethoven dăltuia ani îndelungați temele capodoperelor sale la temperatura conștiinței și lucidității creatorului de geniu.

★

Între vestigiile muzicii grecești antice care au rezistat așternerii veacurilor, ne-au rămas cîteva fragmente dintr-o tragedie datînd de prin anii 250 î.e.n. Semnele muzicale sînt prea puține pentru a ne da posibilitatea să ne lăsăm antrenați în prezumții asupra respectivului cîntec (... „po-doaba cea mai însemnată a tragediei”, cum spunea Aristotel în *Poetica*). În orice caz, cîntarea aceasta nu mai constituia o improvizație — cum desigur erau «simfoniile» de care vorbeam în legătură cu alaiul lui Dionysos. Muzica căpătase un caracter mai organizat, după cîte știm, însă nu se poate vorbi de orchestră, în înțelesul nostru, și nici de polifonie, la greci (corurile, ansamblurile evoluau la unison).

Abandonînd aria antichității eline, atît de explorată de cercetătorii originilor culturii europene, fiind mai la îndemînă, vom găsi «simfonii» cărora li se poate aplica poate mai ușor accepția convențională pe care o adoptăm cu surplusul de prudență asigurat expresiei de încadrarea în ghilimele. De acum vreo 3000 de ani moștenim o astfel de «simfonie», un imn chinezesc care făcea parte din ceremonialul de curte (... „de intrare pentru împărat”). El era cîntat de o formație cuprinzînd aproape 600 de instrumente, ca să nu mai vorbim de numeroasele tobe, clopote și clopoței, lemne sunătoare..., ce li se adăugau. Deci... să zicem «o simfonie a celor 1000»¹

¹ După cum vom vedea, Gustav Mahler a scris o „Simfonie a celor 1000”.



datînd de prin anul 1000 î.e.n. ! În acest imn conceput desigur în pentatonic (scara muzicală tradițională a chinezilor, constînd numai din cinci sunete), se poate desluși un germene de structurare a muzicii, de formă ; pentru noi, acum, e mai interesantă observația că avem de-a face cu o heterofonie, adică cu o anumită suprapunere de sunete într-un ansamblu în care percuția — acordată ori neacordată — se acomoda melodic sau ritmic. într-un fel ori altul, liniei melodice.

O altă «simfonie» străveche, foarte amplă, s-a putut nota în Siam. Este destinată unui ansamblu alcătuit din clopote, flaute, xilofane, timpane și gong, care cîntă cu mult mai diferențiat decît în «simfonia chinezească» pe care am numit-o «a celor 1000»¹.

De origine greacă, cuvîntul *simfonia* definea pur și simplu un ansamblu de sunete.

În limba latină *symphonia* avea sensul unui concurs armonios de voci și instrumente. Cuvîntul *symphoniae* era înțeles de Cicero și Horațiu ca... sunet de instrumente, concert (instrumental), iar *symphoniacus*-i însemna muzicant. În *Eneida*, vestitul poem epic al lui Vergiliu, era numit «simfonie» un instrument ce întovărășea cîntul vocii, la octavă. (De altfel vechii greci denuceau astfel cîntarea în octave.) La romani, prin *pueri symphoniaci* se defineau sclavii muzicanți care, în sunete (la unison sau octavă) de instrumente, coruri și dansuri, trebuia să desfete voluptuoasele petreceri ale stăpînilor lor. *Symphoniaci* erau numiți, în primele secole ale erei noastre, copiii care dublau vocile corului bărbătesc din capela pontificală. Un episcop din Sevilla, Isidor, punea semn de egalitate

¹ A se vedea *Historical Anthology of Music*, by Archibald T. Davison and Willi Apel. Volumul *Oriental, Medieval and Renaissance Music* (Oxford University Press, 1949), pag. 3, 4.

între consonanță și simfonie (disonanța nu era deci «simfonie»).

Viea era denumită prin secolul XV—XVI *sinfonie*, iar mai pe urmă: *chifonie*, *chinforgne* — așa i se mai spune și astăzi în popor, prin centrul Franței, acestui instrument cu coarde puse în vibrație prin învîrtirea unei roți.

Symphoniaci, *sinfonie*, *chifonie*, *chinforgne*, *sifoin*... *simfonie*, *simfonic*, *simfonism* — iată câteva derivate moștenite de la grecescul *symphonia*.

Termenul *simfonie* îl putem întâlni în fel și chip în diverse domenii.

Exaltînd supremul feminin, făcînd zeitate

... dintr-o palidă femeie

Cu inima stearpă, rece, cu suflet de venin

cel mai mare poet român din veacul trecut scria :

Ți-am dat palidele raze, ce-nconjoară cu magie

Fruntea îngerului-demon, îngerului ideal.

Din demon făcui o sîntă, dintr-un chicot, simfonie

EMINESCU

Și alți scriitori au utilizat simbolic acest termen :

Iubire e în razele de soare

Și farmec în a codrului fanfară...

Și-s fericit c-am fost o clipă-n stare

Să simt, în marea lumii simfonie,

A gîndurilor mele întrupare.

VLAHUȚA

Din depărtare, de undeva, se ridica, domol deocamdată,
simfonia de pretutindeni a revărsatului zilei.

HOGAȘ

Prin valuri spumegoase ce-n giuru-i se alină,
Cîntînd o melodie simfonică, marină,
Ajunge Lia grabnic la insula dorită.

ALECSANDRI

Auzi tu imensa simfonie a tăcerii?...
sau

...Și vișorul, simfonic, îmi cîntă la fereastră

TR. DEMETRESCU

La mijlocul veacului trecut, Victor de Laprade scria o «simfonie» a anotimpurilor, una a torentului, alta a morților... care nu sînt altceva decît niște titluri de versuri adunate în volumul de poezii intitulat el însuși *Simfonii*.

Cam în aceeași vreme, datorită unui mărunt compozitor francez, Louis Clapisson, se reprezenta la Opera Comică din Paris spectacolul intitulat *La Symphonie*¹.

La București, în cadrul unei expoziții internaționale de fotografii artistice, au fost expuse o *Simfonie a ritmului*, surprinzînd un moment sugestiv al unui grup coregrafic și o *Simfonie a străzii*, redînd animația unei dimineți citadine.

Inginerul M. Grumăzescu a pus pe coperta unei cărți de știință — ce urmărește variatele întrebuintări ale ultrasunetelor în metalurgie, siderurgie, medicină, biologie, fizică, chimie etc. — titlul metaforic : *Simfonia ultrasunetelor*.

Sînt accepțiuni felurite în care se folosește titulatura principalului gen al muzicii orchestrale și cu care ne întâlnim astăzi, am putea spune, la fiecare pas.

¹ I s-a spus astfel după numele unei piese orchestrale în sunetele căreia un muzician acompania ceremonia căsătoriei femeii iubite cu un alt pretendent. Devenită o pasiune irezistibilă, această dragoste duce la nebunie pe nefericitul artist. Numai după cîțiva ani, ascultînd cîteva măsuri din «simfonia» sa de altădată, el își va reveni, dobîndind în același timp și inima femeii iubite.

O simfonie este... o simfonie¹. Dar pentru că totuși o astfel de muzică evocă uneori foarte plastic anumite aspecte ale vieții interioare și exterioare, compozitorii, interpreții, comentatorii, ascultătorii ori editorii au asociat adeseori unor simfonii diverse titluri sau subtitluri, care concretizează conținutul lucrării sau ne atrag atenția asupra particularităților acelor lucrări. Haydn deține, în acest sens, recordul în întreaga istorie a artei sunetelor.

Încercînd să grupăm simfoniile cu titluri — programatice sau neprogramatice, căci există și numeroase simfonii cu titluri dar fără program — putem observa că unele din aceste mențiuni se referă la timp sau anotimp (de exemplu: *Simfoniile Dimineața, Antiaza, Seara* de Haydn, *Simfonia Primăverii* de Marțian Negrea, *Prima Simfonie — în 4 timpuri come le 4 stagioni* — de Malipiero, *Simfonie de toamnă* de Joseph Marx). Unele simfonii programatice cîntă

¹ Căutînd să explice strînsele legături ale muzicii cu filozofia, George Bălan scria cu privire la specificul și posibilitățile artei sunetelor: „...În această maximă esențializare a vieții conștiinței omenești constă particularitatea expresiei muzicale în raport cu imaginea plastică sau literară a căror generalizare, la orice înălțime s-ar ridica, este întotdeauna limitată la cadrul foarte concret în care trebuie să se producă. De altfel fără o pregnantă concretizare aceste arte nici n-ar putea exista.

Nu putem concepe ca o pictură sau un roman să nu poarte un titlu, să se numească pur și simplu «pictură» sau «roman». Necesitatea concretizării ideii esențiale a operei plastice sau literare este o condiție de bază a pătrunderii lor în public.

În muzică însă lucrurile nu stau la fel. În acest domeniu ni se pare cît se poate de firesc ca o compoziție să fie botezată cu denumirea cea mai generală cu putință: «Simfonie», «Cvartet» etc.” (Vezi articolele *Despre concepția și expresivitatea filozofică a muzicii*, „Muzica” nr. 4, 5, 7/1959.)

natura („*Pastorală*” — VI — a lui Beethoven este cel mai cunoscut exemplu; apoi *Sinfonia del mare* de Nystrom Gösta, *Poemul pădurii* — *Simfonia I* — de Albert Roussel). Alte denumiri se referă la un personaj (Simfoniile „*Faust*”, „*Dante*” de Liszt, „*Jupiter*” — nr. 41 — de Mozart, „*Manfred*” de Ceaikovski, „*Byron*” de Alan Bush, „*Falstaff*” de Elgar, „*Ovidiu*” — III, — de Sigismund Toduță, „*Ilia Muromet*” — III — de Glier). Dacă exemplele de simfonii legate de literatură și figuri literare pot fi numeroase, pictura, figurile unor mînuitori ai penelului, lumea culorilor, și-au revendicat, de asemenea, dreptul de prezență în unele simfonii (*Malthis pictorul* de Hindemith, *Simfonia Böcklin* de Hans Huber, *Simfonia culorilor* de Arthur Bliss). Unele simfonii sînt autobiografice sau se inspiră din viața de familie (*Simfonia fantastică* a lui Berlioz sau *Domestica* de Richard Strauss). Unele titluri sînt legate de stilul lucrărilor (*Simfonia clasică* — I — de Prokofiev, *Simfonia romantică* — IV — de Bruckner, intitulată la fel ca și *Simfonia nr. 2* de Howard Hanson). Ne sînt cunoscute și denumiri care se referă la felul cum începe o simfonie (de exemplu *Cu tremolo de timpan* de Haydn, din seria „*Londonezelor*”), sau cum se termină (de exemplu *Di tre re*, *Simfonia V* de Honegger). Anumite mențiuni ne avertizează asupra caracterului limbajului muzical, dimensiunii și duratei lucrării (*Simfonia simplă* de Benjamin Britten, *Kleine Sinfonie* de Hanns Eisler, *Sinfonia brevis* de Ermanno Wolf-Ferrari sau *Simfonia copiilor* — a jucăriilor — de Haydn). Unele titluri asociate ne arată în mod expres numărul timpilor (*Simfonia în trei mișcări* de Stravinski). Cunoaștem și simfonii defecte, cu mai puține părți (una dintre cele mai populare din această categorie este *Neterminata* de Schubert, alcătuită doar din două mișcări, ca și *Simfonia II* de Prokofiev; Miaskovski a scris însă o simfonie într-o singură parte — nr. 21). În ceea ce privește

caracterul muzicii, dimensiunea lucrării și amploarea mijloacelor folosite, putem aminti *Simfonia de cameră* aparținând lui George Enescu, *Simfoniile de cameră* de Schönberg, *Simfonia de cameră* de Helmut Degen, *Simfonia de cameră* de Fritz Geissler, *Sinfonietta*¹ de Ion Dumitrescu, cea de Zeno Vancea sau cele de Tadeusz Baird ori Leoš Janáček, *Marea simfonie în do major* de Schubert, *Simfonia celor 1000* — VIII — de Mahler, denumită astfel după numărul executanților: instrumente, cor, soliști vocali — care au luat parte la prima ei execuție. Câteodată denumirile indică formația căreia i se adresează compozitorul (*Simfonia pentru coarde* de William Schuman ori *Simfonia pentru suflători* de Stravinski). Alteori se menționează că orchestrei i se adaugă corul și soliștii vocali (de exemplu *Simfonia IX — cu cor* — de Beethoven) sau vreun instrument aparte (*Simfonia cu clopote* — II — de Hacıaturian). Unele simfonii sînt concertante (cum e de pildă cea de Mozart în *mi bemol major*, cu patru suflători protagoniști, ori *Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră* de Enescu). Altele pot fi simfonie-cantată (*Pe cîmpia Kulikovo* de Saporin) sau simfonie-poem (de exemplu *Poem divin* — III — de Skriabin, sau *Simfonia-poem* de Dumitru Bughici, ori cea inspirată lui Knipper de o comsomolistă eroină). Există simfonii legate de anumite locuri sau zone geografice („*Scoțiană*“ — III — și „*Italiană*“ — IV — de Mendelssohn-Bartholdy, „*Renana*“ — III — de Schumann, *Simfonia londoneză* de Ralph Vaughan Williams, *Simfoniile „Paris“* — nr. 31 — „*Linz*“ — nr. 36 — și „*Praga*“ — nr. 38 — de Mozart, *Simfonia afro-americană* de William Grant Still, *Simfonia Hiroșima* de Erkki Aaltonen, *Simfonia „Din lumea nouă“* de Dvořák, *Simfonia spaniolă* de

¹ *Sinfonietta* este o simfonie de proporții mici, după cum *Concertino*, *Sonatina*, *Rondino* reprezintă diminutive ale formelor și termenilor concert, sonată, rondo.

Vít Nejedlý, *Simfonia turingiană* de Ottmar Gerster, *Simfonia India* de Carlos Chavez, *Simfonia Ellora* de Akutagawa¹ — după numele templelor funerare din India, care au inspirat-o, *Simfonia Alpilor* de Richard Strauss). Altele evocă anumite momente istorice (*Simfonia „Reforma“* — V — de Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Simfonia XI — „Anul 1905“* — de Dmitri Șostakovici, *Simfonia IV* — în onoarea rezistenței — de Mario Zafred). Unele simfonii cîntă pacea, prietenia sau înfățișează grozăviile războiului (*Simfonia II — „Pacea“* — de Zdeněk Fibrecht, *Simfonia „Apelul păcii“* de Alfred Mendelssohn, *Simfonia Leningradului* — VII — de Șostakovici). Unele simfonii preamăresc eroismul, patriotismul, lupta revoluționară („*Eroica*“ — III — de Beethoven, *Simfonia revoluționară* de Liszt — rămasă în schițe — *Eliberarea națională* de compozitorul chinez Si Sin-hai).

Iată deci numai cîteva din miile de simfonii, mai de demult ori mai de curînd, pe care le poate cerceta istoria, pe cît de vastă, pe atît de interesantă, a acestui gen muzical.

¹ Autorul, japonez, lasă la latitudinea dirijorului alegerea succesiunii celor douăzeci de părți miniaturale ce alcătuiesc lucrarea; este o curiozitate ce se cuvine semnalată.

Simfonia în devenire

Căutînd adevăratele rădăcini ale simfoniei, în perioada cînd s-a înfiripat cultura muzicală profesională europeană, în perioada cînd muzica instrumentală își cucerea egalitatea și independența față de cea vocală, nu ne vor reține atenția transcripțiile de piese vocale sau de dansuri de tipul gagliardelor și pavanelor pentru instrumente, publicate în 1529 la Paris de Pierre Attaingnant, de tipul acelor *Canzoni francesi buone da cantare e sonare*¹, datînd din 1539 și datorate unui anume Antonio Gardane; de asemenea, nu ne vom opri la lucrări ca *Musica nova accomodata per cantar e sonar sopra organi et altri strumenti* — culegere apărută la Venetia în 1540 — sau ca *Ricerari da cantare et sonare d'organo et altri stromenti* de Jacques Buus, — datînd de prin 1547 — sau ca *Balli*, compoziție profană pentru un ansamblu instrumental, datorată lui Francesco Bendusi și apărută în 1552; nu ne

¹ În italienește *cantare* înseamnă a cînta din gură, iar *sonare* sau *suonare* înseamnă a cînta la un instrument, a-l face să sune. Era vorba deci de piese potrivite să poată fi executate de voci sau de instrumente.

Existența lor constituie o dovadă elocventă a faptului că muzica instrumentală și cea vocală nu se diferențiaseră încă.

vom opri nici chiar la culegerea de piese vocale intitulată *Symphonia angelica di diversi escelentissimi musici, a 4, 5, 6 voci*, tipărită la Anvers, în 1594. Le-am înșiruit numai pentru a oferi o succintă imagine documentar-istorică asupra unui stadiu incipient al muzicii europene instrumentale de ansamblu din deceniile anterioare apariției unor simfonii pe care le-am putea considera ca primi germeni ai acestui gen muzical, ce avea să capete o uriașă dezvoltare.

Este vorba de *Sacrae symphoniae* — 1597 — de Giovanni Gabrieli (1557—1612), organist și compozitor la catedrala San Marco din Venetia, ca și înaintașul și unchiul său — nu mai puțin vestit — Andrea Gabrieli (1520—1586). A scris, printre altele, niște lucrări... *da sonare*, considerate deopotrivă predecesoare ale sonatei și simfoniei.

Prin așezarea geografică avantajoasă, prin comerțul, industria și combinațiile ei diplomatice, Venetia — republică condusă de un doge și de un consiliu alcătuit din zece membri — ajunsese la o mare înflorire. Începînd cu secolul XV, orașul construit pe lagunele Adriaticei se mîndrea nu numai cu bogățiile, cu flota care domina Mediterana, dar și cu oamenii și comorile de artă îndeosebi în domeniul picturii. Poate că acele *Convorbiri sacre* — cum erau numite tablourile înfățișînd grupuri de personaje sfinte, dar în chip realist, ca pe niște oameni adevărați — i-au sugerat lui Giovanni Gabrieli «Convorbirile muzicale sacre» — *Sacrae symphoniae*. Autor de numeroase coruri, madrigale, motete, mise, *canzoni* și sonate (de la 3 la 22 de voci), de un mare interes documentar și chiar artistic, Giovanni Gabrieli a destinat «simfoniile» sale unor ansambluri de voci sau instrumente (*per voci o strumenti*), de la 6 la 16, ori voci împreună cu instrumente.

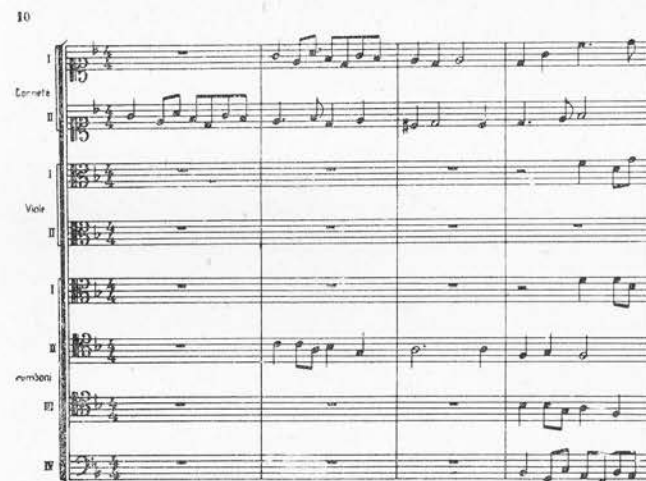
Actul de naștere al simfoniei, în înțelesul de muzică de ansamblu, a fost deci semnat. O dată cu el a fost sem-



Giovanni Gabrieli cîntînd din laută.
Pictură de Annibale Carracci (1560—1600)

nat și actul de naștere al meșteșugului combinării componentelor unor formații instrumentale ce puteau trăi de atunci înainte și independent — fără să mai urmărească, pas cu pas, ca niște umbre, vocile, dublîndu-le cîntul, ori umplînd vremea cînd acestea trebuia să se odihnească, timp în care instrumentele executau episoade restrînse; de asemenea, a apărut la sfîrșitul veacului XVI notația în partitură, scrierea sinoptică a mai multor voci ce cîntau

simultan. Iată un fragment dintr-o «simfonie» de Giovanni Gabrieli :



O a doua «carte» de *Simfonii sacre* — de astă dată pentru un ansamblu de la 6 pînă la 19 voci — a apărut în 1615.

Cercetînd o partitură sau ascultînd astăzi un fragment sau altul (de pildă *Canzone III* ori *V*¹) din acele *Sacrae symphoniae* ale lui Giovanni Gabrieli, considerat îndeobște ca fiind primul compozitor de muzică pentru orchestră, sîntem tentați să le socotim ca primitive din punctul de vedere al diversității sau a ceea ce numim noi colorit al sonorității. Cei vechi nu căpătaseră încă con-

¹ Au fost imprimate pe disc Vega, în 1956 (*Les Concerts du Domaine Musical*).

știința valorii timbrului; pentru ei ansamblul era o cucerire de ordin cantitativ, o amplificare doar¹. Sonoritățile puneau mereu în contrast nuanțele de *piano* și *forte*, procedeu care împingea înainte dezvoltarea posibilităților de expresie ale muzicii. Giovanni Gabrieli a scris chiar o sonată² intitulată *Pian' e forte*, pentru două grupe de instrumente. Înjumătățirea și reunirea lor oferea posibilitatea obținerii efectelor de încet-tare, care vor fi multă vreme foarte apreciate, constituind un element de prim-ordin al acelor *concerti grossi* ale preclasicilor.

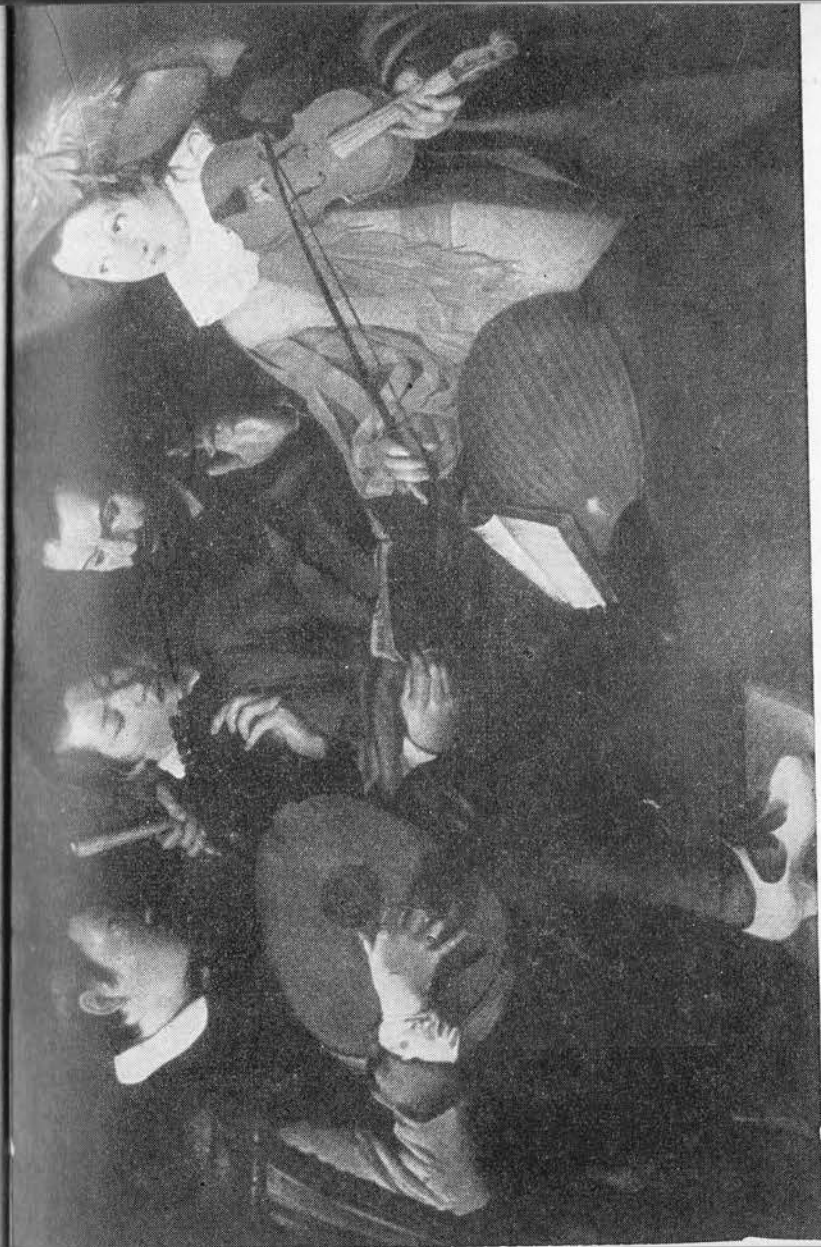
La zece ani după *Sacrae symphoniae* de Gabrieli apare la Veneția *Il primo libro delle sinfonie et gagliarde*³ de

¹ „Dacă lipsește un trombon, înlocuiți-l cu o vioară”... spunea unul dintre muzicienii din acea vreme care se îngrijea de modalitatea execuției unei lucrări destinate inițial unui grup de cinci tromboane. Pentru a ne da seama de combinațiile cam stranii din unele «simfonii» aparținând vârstei de pruncie a genului, vom mai menționa doar titlurile a două lucrări în care se amestecă coarde cu alămuri: *Sinfonie ad uno e duoi violini e trombone con partimenti per l'organo, con alcune a quattro viole*, de Mont'Albano (Palermo, 1629) și *Sinfonie a 5, 6, 7 e 8 stromenti, con alcune a una e due tromba servendo ancora per violine*, de Bononcini (Bologna, 1685).

În acel an, orchestra de la catedrala San Marco din Veneția număra, sub conducerea organistului Giovanni Legrenzi, 34 de membri: opt violine, unsprezece violete (viole mici), două viole soprane, trei viole bas și contrabas, patru teorbe, două cornete, un fagot, trei tromboane.

² Prezentată cu concursul unei formații de suflători de la Filarmonica din Craiova, în cadrul concertului-lecție „Muzica polifonică instrumentală de la Gabrieli la Bach” (18 ianuarie 1962), această sonată, care este de fapt un fragment din *Sacrae symphoniae*, a stîrnit interesul melomanilor.

³ O singură piesă a culegerii este intitulată «sonată», fapt care îi asigură lui Rossi un loc între inițiatorii delimitării acestui gen muzical.



Ansamblu de cameră din veacul XVII: laute și o vioară. Pictor italian anonim

violonistul și compozitorul Solomone Rossi, în care, luându-ne după titlu, se observă tentativa de despărțire a muzicii — să zicem — pure de cea de dans.

Descendente directe ale *Simfoniilor sacre* ale lui Gabrieli pot fi considerate însă acele *Symphoniae sacrae* pe care compozitorul Heinrich Schütz (1585—1672) — «pă-



Heinrich Schütz

rintele muzicii germane» — le dă la iveală la Veneția, unde a studiat cu renumitul maestru italian, nu numai meșteșugul cântatului la orgă și măiestria împletirii vocilor într-un stil eliberat de reguli rigide, înclinat spre omofonie, spre predominanța unei melodii principale, ci și arta, nouă pe atunci, a «cântatului la orchestră», instrumentul colectiv, ce căuta să se impună în vecinătatea orgii și a corului.

Inaugurată în 1629, cu o «primă carte», pătrunsă de spiritul recitativului lui Monteverdi, seria simfoniilor compozitorului german va continua cu «cartea a doua», în 1647, inserînd momente de intens lirism, și «cartea a treia», în 1650, utilizînd o scriitură polifonică grandioasă. Destinate unui grup vocal — 1-5 voci — susținute de cîteva instrumente și de claviatură (*continuo*), primele *simfonii* folosesc un text latin, iar cele din cărțile a doua și a treia — un text german, în cea mai mare parte extras din Biblie. Sînt lucrări cu sonorități pline, uneori magnifice, care fac apel la instrumente «obligate» — ce nu pot fi înlocuite sau excluse din ansamblu.

Reproducem un fragment din *Symphoniae sacrae* de Schütz : *O quam tu pulchra es* (I, 9).



Din același an cu «cartea a treia» a *Simfoniilor sacre* ale lui Heinrich Schütz datează și cîteva suite de Johann

Rudolf Ahle și Johann Martin Rubert, — ambii autori germani — unele precedate de câte o «simfonie».

Iată, deci, termenul de simfonie folosit în înțeles de uvertură. Îl mai găsim în această accepție și în culegerea de suite a compozitorilor Johann Jakob Löwe (organist) și Mathias Kelz (violonist), publicată în 1658. Organistul și compozitorul italian Francesco Cavalli¹ (1602—1676) denumește «simfonie» introducerea instrumentală a operei sale *Giasone* (1649). Cu aproape o jumătate de veac în urmă, termenul era încetățenit în teatrul muzical definind fie o ritornelă — cum face, în 1600, Jacopo Peri în *Euridice* (era vorba de o «simfonie» — piesă pentru trei flaute), fie un interludiu, cum face Monteverdi în *Orfeu* (1607), opera sa capitală², sau Steffano Landi în *Il San Alessio*, înaintea fiecăruia dintre cele trei acte ale acestei opere³ (1632).

¹ Cavalli a adus o contribuție demnă de relevat la dezvoltarea puterii de plasticizare a muzicii prin repetarea în cadrul discursului muzical a unor formule armonice și ritmice caracteristice.

² «Simfonia» dinaintea actului II e alcătuită din trei secțiuni — două *fugato*-uri încadrând o mișcare lentă. Nu este lipsit de interes să menționăm că fiecare parte inserează două idei melodice în care putem desluși, în embrion, principiul tonal al forme de sonată. (Ideea a doua se face auzită la dominantă.)

Pe timpul lui Monteverdi, viorile nu numai că își asigură un loc definitiv în orchestră, dar devin și grupa ei principală. În momentele scenice mai aparte, ansamblul instrumental solicita sonoritatea trompetelor și percuției pentru episoadele triumfale, cornetele și tromboanele, când era vorba de fantastic, flautele, când trebuia să se evoce peisajele pastorale. Aceasta era deci alcătuirea «orchestrei simfonice» venețiene, de pe vremea lui Monteverdi.

³ Prima «simfonie» — uvertura propriu-zisă a operei — este alcătuită dintr-o introducere omofonă (ca un cîntec), un *adagio* și un final, fapt care arată tendința de organizare și de diferențiere a părților acestor pagini instrumentale din care creștea simfonia.

Dacă vom adăuga la cele de mai sus faptul că, prin deceniul al optulea al veacului XVII, cîntărețul și compozitorul italian Alessandro Stradella (1642—1682) denumea două lucrări orchestrale de tip *concerto grosso*, «simfonii», că, de asemenea, pe la 1653, printre piesele de orgă, fanteziile și lucrările de clavecin de compozitorul francez Louis Couperin, găsim și așa-zise «simfonii», ne dăm seama cât de diferite erau întrebuintările acestei expresii în veacul XVII.

Sensul de preludiu, de uvertură sau de interludiu într-o compoziție mai amplă de tipul suitei instrumentale sau coral-instrumentale, operei, oratoriului, cantatei și chiar a concertului — pe care-l avea în mod obișnuit cuvîntul simfonia pe la mijlocul veacului XVII — s-a păstrat multă vreme¹.

Diviziune încă prea plăpîndă a naturii muzicale, în secolul XVII, secol în care genul vocal, instrumental și orchestral nu se configurase cu certitudine, vlăstarul simfoniei tindea să-și capete loc sub soare, diferențiindu-se din ce în ce mai mult în încrengătura celorlalte genuri. Părăsind piesele instrumentale oarecare, dansurile, transcrierile instrumentale de cîntece, ritornelele, de diferite facturi și întinderi, destinate unor instrumente ori formații diverse, simfonia își va căpăta rangul său adevărat, pe care-l cunoaștem noi, pe măsură ce vîrsta ei aduna decenii și secole.

¹ „Stai liniștit; mai ai destul pînă la intrarea în scenă; se cîntă acum simfonia”... și astăzi în limbajul celor de la operă se mai păstrează accepțiunea subsidiară de uvertură, preludiu ori antract orchestral, pe care o avea altădată simfonia. Ba se poate spune, prin extensie și: „muzica simte mereu acțiunea, simfonia (amplă la Strauss) colaborează intens cu scena pe care o reflectă” — Ada Brumar; cronică la spectacolul *Cavalerul rozelor* (Contemporanul — 13 iulie 1962).

În bisericile italiene, orchestra, „simfonia“, periclita supremația orgii, al cărei cânt trebuia să se mulțumească de multe ori cu funcția de acompaniator, de sprijinitor al armoniei ansamblului.

În veacul XVII se observa un proces evident în favoarea micșorării numărului pieselor compozițiilor instrumentale, paralel cu tendința de prelungire a secțiunilor și de adâncire a conținutului lor muzical. Determinată la început de organizarea frazelor din text, organizarea muzicii devine o cerință firească a ei însăși, element indispensabil care dă profil, individualitate și diversitate compoziției în structura ei intimă.

În 1660, Lully, celebrul compozitor parizian, de obârșie italiană — autor de opere (care conțin uneori «simfonii», ritornele și *intermezzi*), balet, mise, piese instrumentale etc. — a scris prima sa uvertură de tip francez, piesă alcătuită dintr-o introducere lentă, un *allegro* în stil fugat, imitativ, și o încheiere tot lentă, reluare a primei secțiuni.

Vreo trei decenii mai târziu (1697), Alessandro Scarlatti, figură centrală a școlii napolitane — „cel mai mare armonist al Italiei, ceea ce înseamnă al lumii întregi“, cum l-a caracterizat compozitorul german Johann Hasse (1699—1783) — inaugurează prin «simfonia» - prefață la cantata *Olimpiada* un alt tip de uvertură — tipul italian. Această *sinfonia avanti l'opera* se definește prin înlănțuirea de mișcări repede-rar-repede, pe care o regăsim sub forma *presto-adagio-presto* și în restrânsa «simfonie» a operei *La Griselda* (1721). Uvertura e destinată unui grup instrumental alcătuit din două trompete, două oboae și coarde (cele două grupuri de viori, viole și bași). Alternarea de mișcări semnalată își va exercita înfrurirea asupra multor autori și compoziții.



Alessandro Scarlatti

Fără să ne lăsăm dezarmați de imprecizia terminologiei muzicale din veacul XVII — când în Italia puteau fi numite *sonata*, *concerto di sonata*, *canzone*, *toccata*, *sinfonia*, piese care aproape că nu se deosebeau, sau când o *Culegere de mai multe frumoase piese*, apărută în Franța (1695), amesteca transcripții și aranjamente instrumentale, arii de operă, coruri, uverturi, dansuri, piese de balet, sonate de Corelli și o... «*Mare simfonie*» de Lully (de fapt o uvertură) — din toate cele spuse cu privire la zorile simfoniei sînt posibile cîteva concluzii ce pot defini factura genului de care ne ocupăm.

Atribuit, la sfârșitul veacului XVI și începutul veacului XVII, unor lucrări polifonice vocal-instrumentale, numele de simfonie va fi dat mai târziu unor piese instrumentale, în care partidele aveau să contribuie, după posibilitățile expresive ale fiecăreia, la împlinirea unui ansamblu artistic — fiind solicitate deopotrivă, fără prioritatea vreuneia, cum se întâmplă în lucrările de tip concertant care categorisesc instrumentele în instrumente concertante și acompaniatoare. Desprinzându-se de muzica vocală și instrumentală de cameră¹, diferențiindu-se de concert, părăsind unele forme rudimentare de dans, păstrate de suită, simfonia își va afirma autonomia și față de spectacolul dramatic în care trăiește o perioadă sub forma unor ritornelle, a unor *intermezzi* sau a uverturilor. (Compozitorul-flautist Johann Quantz scria, în 1725, că simfoniile italiene au același scop ca și uverturile.)

Italia, pe meleagurile căreia s-a înfiripat și a înflorit opera în veacul XVII, țara însoțită în care aveau să vadă lumina zilei instrumentiști virtuozii și în același timp compozitori de faimă, și-a păstrat renumele celui mai fertil pământ al muzicii și în secolul următor.

Gustul pentru muzica instrumentală era dezvoltat mai cu seamă în nord. La o capelă din Torino se dădeau «simfonice» în fiecare zi înainte de prânz. Orchestra pare-se foarte numeroasă, se făcea cu instrumentiști de

¹ Până către sfârșitul veacului XVII, dar și mai târziu, nu se făcea o deosebire certă între muzica de cameră și cea orchestrală. O lucrare de cameră putea deveni orchestrală — «simfonică» — prin dublarea, triplarea etc. numărului instrumentiștilor care executau părțile, «vocale» ei. De prin anul 1680, practica folosirii mai multor instrumente pentru fiecare componentă a partitiei se încetățenește mai cu seamă în compozițiile mai complexe — pe cinci și mai multe voci. Acest lucru se întâmpla frecvent în Germania, și anume, în suitele de dansuri.

mîna întâi : Pugniani, Veracini, frații Besozzi — unul oboist, altul fagotist. (Aceștia și-au cucerit o faimă europeană, așa precum aveau să aibă unii muzicanți din orchestra de la Mannheim.) Justețea și precizia intonației, maleabilitatea ansamblului, jocul sonorităților de clarobscur, iată câteva însușiri ale acestei orchestre, însușiri observate și consemnate de câteva condeie ale vremii.

Milano, oraș cu o dezvoltată viață economică și artistică, în care muzica simfonică se bucura de o mare apreciere, și-a cucerit un loc glorios în istoria simfoniei timpurii, datorită compozitorului organist Giovanni Battista Sammartini (1698—1775), „părintele stilului lui Haydn” — după cum l-a proclamat Josef Mysliveček¹, un contemporan al său care s-a născut la Praga și a trăit multă vreme în apusul Europei. Dintr-o mică biografie apărută imediat după moartea autorului oratoriei *Anotimpurile*² reiese că chiar dacă Haydn ar fi auzit în tinerețe muzică de Sammartini, în orice caz nu l-a captivat fiindcă — ar fi zis el însuși „...Sammartini mînjea partitura ca un zugrav”. În pofida spuselor lui Mysliveček, autorul „*Londonezelor*” recunoștea ca unic model al său pe Carl Philipp Emanuel Bach.

Sammartini a scris peste 2000 de lucrări : triouri, cvartete, concerte, compoziții religioase (între care un *Magnificat în si bemol major*, pentru mai multe voci — *a più voci* — ce înglobează și o «simfonie»), sonate și simfonii — piese orchestrale de sine stătătoare. Sammartini, «bunicul simfoniei» — care a murit pe vremea cînd

¹ S-a presupus că autorul *Simfoniei „Surpriza”* a luat cunoștință de arta lui Sammartini datorită unor copii aduse de un funcționar austriac pe vremea cînd Haydn era capelmaestrul prințului Esterházy.

² G. A. Griesinger „*Biographische Notizen über Joseph Haydn*”, Leipzig, 1810.

Beethoven împlinea vârsta de cinci ani — a avut o înrîurire substanțială asupra dezvoltării muzicii instrumentale, dar se poate spune și asupra celei de operă, ținând seama de faptul că el a fost mentorul lui Gluck. În trecerea lor prin Milano, Mozart, Burney, Mysliveček au ascultat cu interes muzica lui Sammartini. Gloria acestuia s-a răspândit la Paris (Rousseau i-a dedicat cuvinte elogioase), Londra, Viena. Amsterdam și în alte centre europene. Sonatele sale — *a due e tre violini col basso* — date la iveală pe la mijlocul secolului XVIII, sînt niște «simfonii», după modelul simfoniilor-ouverturi ale lui Alessandro Scarlatti¹.

Prima simfonie a lui Sammartini a fost scrisă în 1734, inaugurînd o serie de lucrări orchestrale independente, nelegate de spectacolul de operă, pe care numai aureola lui Haydn avea să le dea uitării. Melodioase și uneori bogat ornamentate, ele au pregătît apariția stilului alert, elegant, al clasicismului vienez timpuriu.

Iată, de exemplu, începutul primei părți — *Allegro* — din *Simfonia în re major*:



¹ La biblioteca Conservatorului din Paris se păstrează o culegere de piese simfonice de Sammartini, între care o «uvertură» de sine stătătoare — o «simfonie» alcătuită din trei părți.

După 31 de măsuri intervine un semn ce indică repetarea primei secțiuni. Expresia temei exemplificate va fi înnoită prin transpunerea la dominantă (pregătită de modulația de dinaintea semnului de repetiție, care marchează trecerea la «dezvoltare» — 21 de măsuri).

Reapare apoi tema și secțiunea de la început («reexpoziția»), care numără acum 32 de măsuri (deci, cu una în plus).

Muzicologul și compozitorul englez Charles Burney (1726—1814), căruia îi datorăm numeroase și interesante date referitoare la muzica timpului său din Franța, Italia, Germania și Țările de Jos, scria că lucrările lui Sammartini erau saturate de o căldură, de un caracter spiritual specific; că partidele erau bine scrise, nelăsînd nici un instrument prea mult fără ocupație; că viorile, mai ales, erau foarte solicitate. Elogiînd... „frumusețea cu adevărat divină” a pieselor lente din lucrările lui Sammartini, Burney reproșa în același timp autorului italian impetuozitatea nestăpînită, năvalnică, ce obosea orchestra și auditoriul.

Ascultînd o lucrare¹ ca *Simfonia în do major* a «bucuriei simfoniei» — cu un *Allegro* inițial melodios, clar și împodobit, cu un *Andante* elegiac, în care oboiul înalță un cîntec transparent ca cerul fără nori, cu un final *Allegriissimo*, ca o cascadă — ne dăm seama de temeinicia observațiilor lui Burney în legătură cu lucrările lui Sammartini. (Uneori ultima parte a lucrărilor lui Sammartini o constituie un menuet.) Simfoniile acestuia făceau parte — cu predilecție, alături de cele ale lui

¹ Simfonii de Sammartini se întîlnesc uneori în cataloagele unor case de discuri, în programele de radio și chiar în cele de concert. Astfel, în stagiunea 1960/61, Orchestra de cameră a medicilor a cîntat la Ateneu, sub bagheta lui Mircea Cristescu, o simfonie a vechiului compozitor italian.

Johann Christian Bach și ale altor câtorva autori, din repertoriul de concert al formațiilor orchestrale din Milano. Ele se cântau pe o terasă a palatului „...pentru marea plăcere a locuitorilor cetății” — cum menționa un contemporan, care reflectă astfel răsunetul larg al creației lui Sammartini. Un comentator erudit (Carpani, literat, muzician și critic, care a trăit între 1752—1825) constata că Sammartini a dat viorilor prime rolul concertant principal, că a delimitat contribuția viorilor secunde, că a introdus în lucrările sale mordentul, sincopa, *pizzicato* și alte mijloace și procedee ce dădeau vioiciune, suplețe și pitoresc creațiilor sale.

O dată cu dezvoltarea relațiilor economice burgheze se naște și un public nou care era dornic să asculte lucrări cât mai aproape de aspirațiile lui, de înțelegerea lui, și pe care muzica veche a cultului nu-l mai impresiona.

Pătrunderea elementelor laice în muzica de cult are foarte vechi izvoare. Ea constituia o manifestare a opoziției față de dogme, față de intoleranța bisericii, care nu a putut împiedica, în cele din urmă, aceste elemente să se afirme. Neputincioase au fost opreliștile și excomunicările îndreptate împotriva celor care nu cântau după „tipicul” cononizat încă de papa Grigore cel Mare. Melodiile folclorice își făceau loc câteodată cu text cu tot în muzica religioasă, încetățenindu-se treptat.

Un ceas mai devreme decât biserica catolică, Reforma a înțeles puterea de atracție pe care o reprezintă cântecul popular. La rîndul ei și biserica catolică a încercat utilizarea elementelor de muzică laică cu scopul de a-și menține influența și mai departe asupra maselor. De aici «îngăduința» față de căutările creatoare ale unei pleiade întregi de compozitori, care, alături de lucrări pentru cult, scriau și muzică laică, urmărind să împletească intona-

țiile, melodiile, diferitele procedee ale uneia cu ale ceilelalte.

Cînd Palestrina a trebuit să rezolve complicata problemă a unei reforme în muzica de cult catolică, el a tins spre simplificarea încîlcitului edificiu al polifoniei, luînd în seamă practica monodiei acompaniate din muzica laică.

Asaltul dat de operă, de muzica instrumentală și orchestrală, împotriva muzicii de cult, decisese în Italia soarta artei sunetelor. Se înființaseră «societăți filarmice» (cea de la Bologna datează din 1666). Publicul era atras din ce în ce mai mult de creația instrumentală (se striga „*Brava la viola*”, „*Brava il fagotto*”, „*Brava l'oboè*”... cînd unul din aceste instrumente cânta ceva care impresiona pe auditori). „Intrînd în biserică (este vorba de o biserică din orașul Bologna — n.n.) am crezut că sînt la operă ; ... simfonii, menuete, *rigaudon*-uri, arii ... acompaniament de tobe, trompete, timpane, corni de vînătoare, oboaie, viori, fluier, fluieraș, într-un cuvînt, tot ceea ce servește în ansamblu unui spectacol se găsea folosit aici” — scria, prin 1760, cavalerul Goudar¹.

La un capitol despre «contribuția Italiei» — între simfoniile sacre ale lui Gabrieli și simfoniile lui Sammartini — istoria genului ar mai putea insera o serie de nume ca : Biaggio Marini, autor al unor culegeri de lucrări instrumentale, între care și simfonii doar cu numele ; Bartolomeo Mont'albano, autorul unor «simfonii»-triouri pentru vioară, trombon și orgă ; Marco Uccellini, autor de «simfonii» - cvartete pentru diverse instrumente ; Alessandro Scarlatti, care a compus un grup de

¹ Citat de Romain Rolland în *Voyage musical au pays du Passé*, Hachette, 1923.

12 simfonii pentru două viori, violă, laută, harpă (sau violoncel) *...senza cimbalo* (fără cembalo) cum precizează compozitorul, pentru a atrage atenția că ansamblul său instrumental nu avea nevoie de sprijinul armonic, atât de obișnuit, al claviaturii (era, în orice caz, semnul unei emancipări); Giovanni Battista Bassani, care în *Sinfonie a due e tre stromenti* (1688) își pune interesante probleme de lărgire a frazei muzicale și de gradare dinamică (indicând, cu grijă, *forte*, *piano*, *più piano*); Veracini (1685—1750), cu «simfoniile» sale pentru două viori, viole, violoncel și clavecin; Porpora (1686—1767), un timp îndrumătorul lui Haydn, care a publicat șase simfonii la Londra — 1736 (în *Sinfonie da camera a tre stromenti*, op. 2, adoptă alcătuirea din patru mișcări: două lente, două repezi); Pergolesi (1710—1736), care scrie «simfonii» pentru cvartet de coarde și doi corni; Nicola Jommelli (1714—1774)¹, autorul unor simfonii în trei părți (fără bas cifrat), cu teme uneori ample, care au extins înseși limitele secțiunilor lucrărilor. Iată, deci, câteva nume și lucrări care au, într-un fel sau altul, o importanță în evoluția continuă a simfoniei. Aceștia ar mai trebui să li se adauge numele lui Bononcini, pe care l-am mai pomenit, autor de foarte multe opere, oratorii, dar și al unor «simfonii» pentru formații restrânse cuprinzând 5—8 partide instrumentale: viori, viole, violoncel, bas, orgă, cu una sau două trompete. Sînt lucrări destul de dezvoltate, care se alcătuiesc în majoritatea lor din patru părți contrastante. Se poate spune că ele vădesc preocuparea compozitorului pentru varietatea ritmică, pentru încercarea de a configu-

¹ Italian care a trăit în Germania, la Stuttgart. Chiar în cazul cînd orchestra avea funcția de acompaniament în operă, el folosește o scriitură instrumentală densă, ce se impune uneori în detrimentul vocilor. Jommelli a venit în contact și cu Școala de la Mannheim.

ra o idee tematică secundă, care îmbogățește conținutul muzical al întregului, preocuparea pentru explorarea posibilităților timbrurilor instrumentale.



Nicola Jommelli

Închegarea eforturilor autorilor italieni în dezvoltarea simfoniei o realizează Antonio Vivaldi (1675—1741). Dacă Corelli — inițiatorul sonatei, suitei și concertului preclasic — poate fi menționat în istoria simfoniei numai din punctul de vedere al evoluției instrumentalisticii de ansamblu, compozitorul și violonistul care a fost un model pentru marele Johann Sebastian Bach — Vivaldi,

nu s-a remarcat atât prin spirit inovator și originalitate, cât prin adâncirea, generalizarea, sintetizarea și statornicirea cuceririlor înaintașilor și contemporanilor lui. Nume mare în istoria concertului (îndeosebi a fazei lui incipiente — *concerto grosso*, dar și a concertului evoluat, cu un singur solist), nume mare, de asemenea, în istoria operei (în lucrările sale de acest gen — vreo 50 la număr — orchestra sublinia prin mijloace îndrăznețe momentele importante ale acțiunii dramatice), venețianul Vivaldi poate fi considerat punctul terminal al procesului istoric de încheiere a simfoniei timpurii italiene. Aceasta, datorită compozițiilor instrumentale de ansamblu denumite fie *concerto ripieno* — 46 la număr (în care părțile erau deopotrivă solicitate — deci, putem spune, mai mult simfonii decât concerte), fie datorită celor vreo 23 de simfonii (datînd din perioada anilor 1710—1725), precum și datorită așa-numitelor *concerto a quattro*, pentru patru partide.

Tipul de uvertură stabilit de Alessandro Scarlatti — *Sinfonia avanti l'opera* — devenise într-un pătrar de veac pur și simplu *Sinfonia*, lucrare orchestrală ce putea fi concepută și executată independent de spectacolul muzical, ca «muzică de concert». La această situație nouă contribuiseră în bună măsură și valoroasele lucrări ale lui Vivaldi, care s-au impus atenției ascultătorilor prin melodicitate, prin limpezime și vivacitate, prin armonia și suptele ansamblului orchestral (susținut de clavecin), evidențiind inepuizabilele resurse de expresie ale instrumentelor cu arcuș.

Înșușirile menționate se definesc chiar din prima sa simfonie (în *do major*), alcătuită din trei părți: un *Allegro* monotematic, evocînd parcă sunetele cornilor de vînătoare, un *Andante* ca o arie duioasă de operă, cîntată de vioară, și un *Presto* vijelios, dansant, de vădită inspi-



Antonio Vivaldi

rație folclorică. Melodica (prima parte este monotematică) se înfiripă din motive scurte, caracteristice, care evoluează pe arpegii, fixîndu-se în auz prin repetare — aceasta mai ales sub forma secvențelor. Cunoșcînd o lucrare ca *Simfonia nr. 1* de Vivaldi îți dai seama că «secretul monumentalității» muzicii maeștrilor preclasici nu rezidă în exagerarea proporțiilor, — pe care avea s-o aducă secolul

romantismului — ci în economia alegerii și ierarhizării elementelor melodice, armonice, orchestrale și de nuanțe, acestea din urmă devenind un factor de mare utilitate al compoziției.

Filarmonica cehă a înregistrat pe discuri *Simfonia în si bemol minor* de Vivaldi. Unele din cele mai vestite formații de cameră, cum sînt *I virtuosi di Roma* (care a prezentat la Festivalul de la Salzburg, din 1959, și două simfonii ale aceluiași compozitor sub denumirea de concerte — e vorba de *Simfonia în sol major*, „*La rustica*” și de cea în *la major* — pentru coarde și cembalo) sau «Soliștii din Zagreb» (care, în ianuarie 1960, au cîntat la București, printre altele, și o simfonie de Vivaldi) au meritul de a fi contribuit la valorificarea și răspîndirea muzicii de acest gen — pe nedrept uitată — a ilustrului preclasic italian.

„Partitura” răspîntiilor unui mijloc de veac. Avîntul general al simfoniei. Școala de la Mannheim. Aportul cehilor

Dezvoltarea meșteșugurilor, apariția manufacturilor — forme incipiente ale economiei capitaliste — intensificarea schimburilor comerciale dintre orașe, ținuturi și țări, descoperirile geografice, toate acestea determină propășirea continuă a burgheziei în veacurile XVI, XVII, XVIII.

Noile relații economice săpau tot mai adînc temeliile regimului feudal. Cu scurgerea timpului, orînduirea feudală devine o piedică în dezvoltarea noilor relații de producție capitaliste; ea frînează totodată progresul social în general. Contradicțiile tot mai violente răbufneau, demonstrînd stadiul parazitar în care ajunsese aristocrația.

Burghezia, clasă în ascensiune, plină de vitalitate, strîngea sub steagul revendicărilor sale pe exploatați și îndeosebi pe țărani iobagi și pe meșteșugarii orașelor. Războaiele de clasă, duse la început sub mantia luptelor pentru libertatea credinței, iar mai apoi împotriva religiei și a clerului, zguduiau din temelii o orînduire pe care istoria o condamnase fără apel.

Feudalii luptau din rășputeri să-și mențină privilegiile de clasă dominantă, manifestau dispreț și ură față de popor, iar în viața de toate zilele îmbinau desfrîul cu o etichetă pe cît de rigidă, pe atît de caraghioasă. Critica

la adresa unei astfel de vieți și a unor asemenea obiceiuri nu întârzie să se manifeste. Personalitățile cu vederi înaintate simțeau necesitatea unor schimbări radicale. În arta, literatura și teatrul timpului se criticau, mai mult sau mai puțin deschis, aceste stări de lucruri; erau puși față în față aristocrați cu reprezentanți ai „celei de a treia stări”. Calitățile acestora, idealul de viață pentru care militau făceau să pălească strălucitoarele blazoane, acoperindu-le de rugină.

„Bărbații iluștri care au pregătit în Franța spiritele pentru revoluția ce avea să vină au avut ei înșiși o atitudine cât se poate de revoluționară. Ei n-au recunoscut nici o autoritate existentă. Religia, concepția asupra naturii, ordinea de stat, societatea, toate au fost supuse celei mai necrutătoare critici; toate trebuia să-și justifice existența în fața scaunului de judecată al rațiunii sau să renunțe de a exista. Rațiunea a devenit etalonul unic, aplicat tuturor lucrurilor. Era timpul când, după expresia lui Hegel, lumea a fost așezată pe cap, mai întâi în sensul că mintea omenească, principiile descoperite de ea cu ajutorul gândirii aveau pretenția de a fi considerate drept baza oricărei concepții și activități umane și oricăror relații sociale, iar mai târziu în sensul că, atunci când s-a constatat că realitatea contrazice aceste principii, totul a fost realmente răsturnat cu capul în jos. Toate formele sociale și politice de până atunci, toate concepțiile tradiționale au fost condamnate ca iraționale și aruncate în aceeași oală. Lumea fusese condusă până atunci de prejudecăți neghioabe; abia acum se iveau lumina zilei, începea imperiul rațiunii și tot trecutul nu merita decât compătimitere și dispreț.”¹

¹ Karl Marx și Friedrich Engels — *Despre artă și literatură*, Editura pentru literatura politică. București, 1956, pag. 228.

Smulgându-se de sub îndelungatul primat al bisericii, din chingile conveniențelor alcătuirii sociale, gândirea înaintată a vremii începe să analizeze adânc viciile și contradicțiile multilaterale ale feudalismului. În ajunul răzmeriței, enciclopediștii răspindeau lumina marilor adevăruri despre viață către toate zările Europei, iar întregul veac avea să capete epitetul de «veac al luminii».

Dacă în Franța, monarhia absolută, înfățișată altădată ca o pronie cerească, se năruia sub loviturile teribile ale Revoluției din 1789—1792, care a creat republica burgheză, pe alte meleaguri feudalismul, căutând să se salveze, urmărea crearea unui «echilibru» între ordinea cea veche și tendințele de înnoire. Mai mult sau mai puțin conștienți de țăria lor, Franz Maximilian, principele elector din orașul în care avea să se nască Beethoven, prințul Karl Theodor, de la Mannheim, regele Frederic II al Prusiei și chiar împăratul Josif II caută să «corecteze» absolutismul dându-i o înfățișare iluministă. Era vorba de cochetări, de compromisuri, de aparente reforme, care i-au pus în conflict, pe de o parte, cu însuși clasa lor iar, pe de altă parte, cu elementele active, deplin conștiente de necesitatea unor transformări radicale în viața societății. Concesiile, acomodările vîrfurilor feudale nu afectau, desigur, esența stărilor de lucruri, așa că marea luptă pentru revendicări sociale nu putea să se stingă. Ea a căpătat în ideologie forme de manifestare complexă și multilaterală în literatura și arta timpului care au înălțat sus făclia progresului.

În muzică, procesul înlăturării procedeeilor și modalităților depășite se accelerează. Despovărați de tirania bisericii, care, secole de-a rândul, a frînat dezvoltarea firească a artei, și debarasîndu-se de gusturile facile ale aristocrației snoabe, compozitorii dau din ce în ce mai multă profunzime creației lor, fiind preocupați de fixarea genurilor pe care le vor duce, printr-un efort creator ge-

neral, la stadiul maturizării clasice. Sonata, capabilă să illustreze sonor, prin dualismul tematic și dezvoltări, însăși dialectica vieții, dinamismul ei, frământările, succesiunea momentelor de luptă și de răgaz, înfruntarea contrariilor, sinteza acestora, se încetățenește și fecundează sectoarele cele mai importante ale muzicii simfonice și de cameră. Nu este întâmplătoare dezvoltarea sonatei, a principiului bitematismului, tocmai în perioada frământărilor revoluționare de la sfârșitul veacului XVIII.

Manifestările muzicale evadează din cercul saloanelor și încep să cucerească marele public. Se nasc formații noi de interpreți, asociații de profesioniști sau amatori — care trebuia să răspundă cerințelor acestui public nou. Democratizarea artei sunetelor se înfăptuia atât pe calea apropiării limbajului ei de viața și de înțelegerea celor mulți, cât și pe aceea de creare a condițiilor pentru o cât mai largă răspândire a muzicii.

Instrumentele ale căror posibilități nu mai corespundeau sensibilității și cerințelor vremii — ca *viola da gamba*, *viola d'amore*, cu sunetul lor estompat — dispar treptat. Înlocuind lăuta, care căutase să transpună țesătura ansamblurilor vocale polifonice, clavecinul devine preferatul muzicii de cameră, iar noile instrumente cu arcuș — în special vioara — perfecționate de celebrii luthieri italieni Stradivari, Guarneri, Amati etc. își impun infinitele resurse de melodicitate sau de virtuositate.

Emanciparea muzicii instrumentale este urmată îndeaproape de dezvoltarea celei de ansamblu¹. Orchestra își sporește mereu prestigiul în spectacolul de operă, iar

¹ Compozitorul și muzicologul german Johann Mattheson (1681—1764) susținea că se pot foarte bine reprezenta prin instrumente... sentimente grandioase: iubirea, gelozia etc., că... se pot reda toate simțămintele inimii prin simple acorduri și înălțări de acorduri, fără cuvinte. «Stilul teatral», în sensul opunerii sugestive de elemente, trebuia să devină un atribut al muzicii instrumentale și de

în cele din urmă, afirmându-și calitățile specifice, va duce o viață proprie. Pe diverse făgașuri se tindea spre simfonie, spre simfonia de sine stătătoare.

Pe de altă parte, grupul *concertino* din *concerto grosso* se restrânge, evoluind către concertul cu un singur protagonist, iar pe de altă parte scriitura de ansamblu devine mai complexă, devine simfonică, trecând uneori însă prin stadiul mijlocitor al simfoniei concertante.

Resursele tehnice și de timbru ale instrumentelor sînt din ce în ce mai ingenios explorate și evidențiate. În simfonii și simfonii concertante, sonoritatea și expresia suflătorilor se îmbogățesc mereu; clarinetul — paternitatea introducerii în orchestră a acestui instrument foarte popular în Boemia și-o revendică autorii cehi de la mijlocul veacului XVIII — vine să sporească coloritul. Amplificându-se mereu, ansamblul orchestral își fixează cea mai potrivită alcătuire, «componenta clasică», iar muzica simfonică, capabilă să reflecte nuanțat și puternic aspectele infinite de variate ale sufletului omenesc și ale vieții înconjurătoare, capătă o mare dezvoltare, pe măsura cerințelor progresiste ale vremii.

Menționarea citorva date ca: apariția, la Leipzig, a *Ofrandei muzicale* — 1747 — și, mai ales, a lucrării aceluiași J. S. Bach *Arta fugii* — 1749 (cel mai de seamă monument al științei și artei polifonice, care cuprinde un număr de 15 fugi și 4 canoane, de o mare varietate de conținut, cu toate că sînt făurite pe o singură idee melodică), a *Oratoriului Messiah* — 1742 — una dintre cele

ansamblu. „Orchestra pretindea — spune Romain Rolland cu privire la acea epocă — să fie ea singură și teatru și dramă”.

Instrumentiști cu flaut drept (pag. 68) și cu flaut transversal (pag. 69). Picturi de Jan Kupecký (1667—1740).



mai valoroase compoziții de acest gen ale lui Händel, premiera, la Viena, a operei *Orfeu* — 1762 — caracteristică pentru orientările reformatoare ale lui Gluck, ivirea în 1742 a primelor sonate «moderne» ale lui Carl Philipp Emanuel Bach, aproape concomitent cu simfoniile italienilor Sammartini, Albinoni, cu simfoniile lui Jan Stamitz și ale lui Georg Wagenseil — 1744, 1745 —, apariția, de asemenea, a simfoniilor lui Gossec la Paris, a simfoniilor scrise de Boyce la Londra — 1750 — a primului cvartet al lui Haydn — 1755 — este suficientă pentru a oferi, credem, o privire asupra diversității de procedee, genuri, forme, stiluri și direcții ale vieții muzicale din centrul veacului XVIII. Avem de-a face aici cu un fel de «partitură» foarte cuprinzătoare, în care se pot citi multe.

Moartea lui Bach încheie o perioadă pe care o denumim «preclasicism». Anul 1750 desparte această epocă de cea clasică, însă în mod convențional¹, căci noul avea să se configureze treptat, în sinul formelor cunoscute, ajunse la culmea dezvoltării lor și intrate apoi într-o perioadă de declin, asemenea unui organism viu, ce se naște, crește, devine matur, iar apoi se stinge. Epoca lui Bach și a lui Händel este aceea a trecerii de la concepția polifonică la cea armonică, trecere care nu a putut fi opera vreunei personalități muzicale și nici a vreunui curent național; ea reprezintă o transformare calitativă

¹ Ideea de continuitate, de dependență și interferență, de penetrabilitate a factorilor muzicali luați în parte, a trăsăturilor generalizatoare ale epocii, ne este sugerată de altfel de înseși denumirile preclasicism și clasicism. Ceea ce ține de «înainte de clasicism» nu poate fi înțeles decât în raport cu ceea ce «va urma», cu clasicismul.

generală, condiționată de însăși evoluția factorilor social-istorici.

Tendențele se manifestaseră aproape cu un veac și jumătate în urmă. După acrobațiile tehnice, pline de complicații formale, la care ajunsese măiestria împletirii vocilor — polifonia — în lucrările compozitorilor flamanzi, muzica profesională, sub influența cântecului popular, se îndreaptă spre o simplificare în care nu avea decât de câștigat. Despre frumusețea melodiilor neîntunecate de o țesătură polifonică viscoasă, despre rolul pe care l-au avut în progresul muzicii cercurile de amatori, în care se cultiva arta pe o scară din ce în ce mai largă, începând din epoca Renașterii, să-l lăsăm să vorbească pe compozitorul Giulio Caccini (1550—1618): „Pot să vă spun că din convorbirile pe care le-am purtat în aceste cercuri, am învățat mai mult decât am putut-o face în 30 de ani de studiere a contrapunctului. Am fost încurajat prin cele mai convingătoare argumente să nu admir acel fel de muzică ce împiedică înțelegerea cuvintelor, distruge gândul și deșiră poezia, ba lungind, ba scurtând silabele versului, pentru a-l acomoda contrapunctului. Am început deci să scriu cîntece pentru o singură voce, socotind că vor place mai mult și vor avea mai multă forță de a emoționa decât ar putea-o face mai multe voci reunite“. Era vremea nașterii operei, care — în pofida ascutitelor critici ale cercurilor retrograde — proclama principiul supremației unei singure voci, acompaniate.

Muzica se îndreaptă spre consolidarea deplină a gândirii armonice. În 1722, în același an cînd apare primul caiet din *Clavecinul bine temperat* de Bach — în Franța, compozitorul și teoreticianul Rameau publică un tratat care pune bazele sistemului armonic modern, întemeiat

pe funcțiunile sunetelor față de un centru în jurul căruia se rînduiesc diverșii săi sateliți. Bach scrie preludiile și fugile sale în toate tonalitățile, vrînd să arate că sistemul muzical poate oferi posibilități de valorificare pe oricare din planurile lui (pînă atunci, deși se manifestaseră unele încercări de a scrie cicluri de lucrări în toate tonalitățile, anumite tonalități erau foarte rar folosite). În istoria muzicii, Bach este considerat un mare polifonist. Dar, folosind procedeele vechi ale împletirii vocilor, ale prelucrării melodice (imitația, variațiunea, răsturnarea, lărgirea sau micșorarea motivelor), compozitorul o face de pe o poziție calitativ nouă.

Ajungînd la mijlocul veacului XVIII și către a doua jumătate a acestuia, cercetătorul trecutului simfoniei se lovește de o mulțime de dificultăți în sistematizarea uriașului material pe care-l poate pune la dispoziție o investigație istorică amănunțită. Menționînd cîteva date și nume de autori, de diverse naționalități, ale unor lucrări de diverse facturi și genuri, am văzut cît de complexă este, în cuprinderea ei, «partitura» acelei perioade. Apropierea în timp a apariției simfoniilor italianului Sammartini, francezului François-Joseph Gossec (1734—1829), cehului Stamic, englezului Boyce¹, cărora trebuie să le mai adăugăm pe acelea ale suedezului Jean Agrell², ale vienezului

¹ Organistul și compozitorul londonez William Boyce (1710—1779) e autorul a opt simfonii influențate într-o măsură de stilul lui Händel. În ele se regăsește tipul uverturii franceze.

² A scris simfonii pentru coarde, flaute, oboi (instrumentele de suflat de lemn dublau, în general, coardele), corni de vînătoare (fără ventile), trompete. Agrell a trăit între anii 1701—1765.

Georg Matthias Monn¹, ale lui Jean-Noël Hamal², de obârșie din Țările de Jos, aceste nume de compozitori, luate oarecum la întîmplare, subliniază aria întinsă, multinațională, pe care creștea simfonia ceea ce constituie un argument că istoricul trebuie să citească nu numai în succesiune, ci și în spațiu. Pe harta mare a simfoniei europene din centrul celui de-al XVIII-lea veac se pot observa felurite relieuri, înălțimi mai mari ori mai mici; dar cîtă deosebire stilistică pot ascunde lucrări marcate cu aceeași dată, cu aceeași cotă!



William Boyce

¹ Precursor imediat al lui Haydn și Mozart; simfoniile sale se remarcă prin echilibrul construcției și claritatea stilului. Una dintre ele, în *re* major, prima completă, în sensul că e alcătuită din patru părți (*Allegro*, *Aria*, *Minuetto*, *Allegro*), se servește de viori, flaute, corni, fagot și bas. Monn a trăit între anii 1717—1750.

² La începutul deceniului al patrulea din veacul XVIII, Jean-Noël Hamal (1709—1778) aducea la Liège experiența și stilul maestrilor cu care studiasse la Roma. Este autorul unor «simfonii» pentru două orchestre, care, chiar dacă nu vădese prea multă ingeniozitate tehnică în mînuirea diferențiată a ansamblului, demonstrează totuși o preocupare în acest sens. H. Fr. Delange, un compatriot al lui J.-N. Hamal, care a studiat la Roma și Neapole, a scris și el simfonii. Ele sînt în general pompoase ca sonoritate în părțile periferice, în timp ce mișcările centrale, lente, evocă uneori grația sicilienelor.

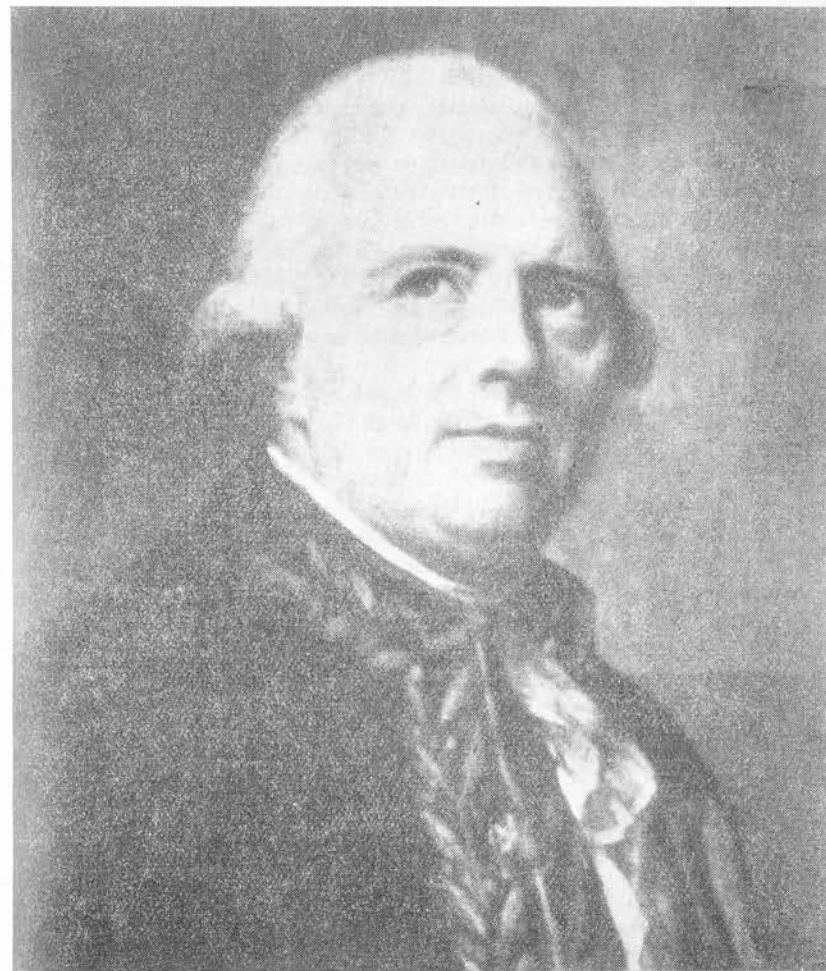
Obişnuiţi fiind să-l considerăm pe Haydn «părinte al simfoniei», n-ar fi exclus să admitem că o lucrare despre simfonie ar putea limita tot ce a fost înaintea sa, tot ce au produs alţii în vremea lui, la o sumară parte introductivă, la câteva paragrafe sau pagini. Un astfel de volum n-ar avea posibilitatea să cuprindă decît simfoniile şi autorii din repertoriul curent, — din păcate atît de limitat încă şi care lasă la o parte multe valori artistice autentice, mai ales preclasice. Cunoşcînd o simfonie ca aceea în *mi bemol* major de Stamitz sau cea în *fa* major de Carl Philipp Emanuel Bach — ca să nu dăm decît două exemple — ne încredinţăm că ele nu stau mai prejos decît cele ale «părintelui simfoniei» — nu e vorba numai despre cele ale primei perioade, ci chiar despre cele din faza de maturitate deplină.



După ce am cercetat simfonia italiană incipientă de la Gabrieli la Vivaldi şi «partitura» mijlocului veacului XVIII, să ne aplecăm acum asupra autorilor şi lucrărilor care ilustrează în Europa centrală şi apuseană avîntul general al simfoniei, pe temeiul căruia Haydn şi Mozart aveau să facă sinteza tuturor elementelor de limbaj, formă, stil, fixînd tiparul clasic al genului. În felul acesta ei nu ne vor apărea ca înălţimi singuratice, ci ca piscuri ale unui întreg lanţ, legate prin curbe, în care, ori de unde am privi, găsim continuitate.

În perioada de ajun a Revoluţiei franceze, în ţara enciclopediştilor, se impunea un nume important pentru istoria simfoniei: Gossec. Belgian de origine, el s-a stabilit la Paris în 1751.

Influenţa italiană a tronat multă vreme la Paris, ca şi în alte centre europene, unde găsea uneori susţinători fervenţi în persoanele celor mai de seamă reprezen-



François-Joseph Gossec

tanți ai culturii timpului. Consemnând, de la înălțimea prestigiului său, deficiențele și limitele artei vocale franceze în raport cu cea italiană, faptul că, pentru compensare se căuta a se realiza cu instrumente ceea ce era imposibil să se obțină de la voci, în articolul *Sonata* din dicționarul său de muzică, Jean-Jacques Rousseau scria că sonatele și toate felurile de simfonii foarte la modă în vremea sa nu erau decât... rezultatul prostului gust al celor ce le-au pus mai presus de posibilitățile vocii; că vocalul, cântul, a ajuns în situația înjositoare... de a acompania acompaniamentul. Susținând că... cuvântul e mijlocul prin care muzica determină cel mai adesea obiectul asupra căruia ni se oferă imaginea, că... prin sunetele sensibile ale vocii umane, această imagine trezește în adâncul inimii sentimentul pe care trebuie să-l producă acolo, gânditorul enciclopedist se întreba: cine nu simte cât este de departe de această energie simfonia pură, în care nu se caută decât strălucirea instrumentală?

În atmosfera propice muzicii vocale de model italian și de desconsiderare, în general, a posibilităților muzicii instrumentale și orchestrale, înfripirea unei simfonii franceze avea de luptat cu grele obstacole¹. Totuși, în 1757, după cât se pare, se făcea auzită într-un concert parizian prima simfonie a lui François-Joseph Gossec. Ivirea ei a trecut destul de puțin observată din cauza tinereții autorului, dar și din pricina febrei produse de «războiul bufoniștilor» împotriva scorțoasei «tragedii de curte», dezlănțuit

¹ Încă de pe cînd trăia Rameau, autor al unor interesante «simfonii»-uverturi, interludii, dansuri, sub înfrîngerea operei, se încetățenea în Franța genul simfoniei concertante, în care părțile solistice corespundeau recitativului și ariilor vocale ale personajelor principale, iar cele de *tutti*, ansamblului scenic (să nu uităm că Mozart urmărirea să se impună la Paris — 1778 — cu o lucrare de acest gen în vogă atunci — *Simfonia concertantă pentru suflători*).

de succesul repurtat de *La serva padrona* de Pergolesi. O dată cu apariția ei, salută entuziast de enciclopediști, Rameau începuse să fie dat uitării; unii îl considerau chiar un tradiționalist retrograd.

Dacă simfoniile lui William Boyce nu puteau stabili un fundament pentru muzica britanică de acest gen, simfoniile lui Gossec — pe care Haydn avea să le audă la curtea lui Esterházy — reprezintă, în istoria simfonismului francez și a simfonismului timpuriu vest-european, un aport demn de a reține atenția.

Aproximativ 30, lucrările lui Gossec care ne interesează aici sînt (în afară de *Sonatele pentru orchestră mare* — cu două oboaie și doi corni *ad libitum*) un grup de *Șase simfonii*, op. 4, în patru mișcări, cuprinzînd și menuete, *Două simfonii*, op. 5, care, în afară de flaut, oboaie și corni, prezente în prima serie, adaugă coardelor cîte două fagoturi și două clarinete (în loc de oboaie), apoi *Six symphonies dont les trois premières avec haut-bois obligés et des cors ad libitum et les trois autres en quatuor pour la commodité des grands et des petits concerts*, op. 6, urmate de *Trois Grandes Symphonies avec deux altos et haut-bois ou clarinette obligée et les cors ad libitum*, op. 8. Este interesant de reținut aici faptul că avem de-a face nu cu una, ci cu două partide de viole, ca și în *Six Symphonies à grand orchestre*, op. 12 (1769)¹. Vom mai

¹ Șase simfonii dintre care primele trei cu oboi obligat și corni *ad libitum*, iar celelalte trei în cvartet, pentru deopotrivă folosință agreabilă a marilor și micilor concerte... Trei simfonii mari cu două viole, oboi sau clarinet obligat și corni *ad libitum*... Titlaturile ne dau o imagine asupra orchestrelor vremii și a vieții de concert. În acea perioadă, Gossec participa la întemeierea (1770) unei asociații — *Concertul amatorilor* — prima orchestră completă din Franța — în producțiile căreia lucrările sale ocupau un important loc.

menționa *Trois Symphonies à grand orchestre, op. 13*, o simfonie fără număr de opus (1809) și o sugestivă *Symphonie de chasse* — concertantă. Această *Simfonie de vânătoare*, în *re* major, este concepută pentru două viori, viole, trei oboaie, două clarinete, doi corni, două fagoturi și bas. Spre deosebire de alte lucrări ale autorului francez — în trei părți — aceasta cuprinde patru mișcări în frunte cu un *Allegro (Tempo di caccia)*, așa cum va fi intitulat de altfel și galopantul ei final.

Prima parte a lucrărilor lui Gossec adoptă forma de sonată, prezentă uneori și în finaluri; acestea sînt mai deseori însă rondouri. Părțile lente se arată pline de grație și farmec. Într-o simfonie din cele cu *op. 5* întâlnim o romanță.

Nu putem preciza cînd a fost introdus menuetul în simfonie, dar este cert că Gossec i-a acordat o atenție specială, dîndu-i uneori o neașteptată dezvoltare, așa cum vedește de pildă partea III dintr-o simfonie a sa în *mi bemol* major. Trioul ei este intitulat *Al doilea menuet* însă compozitorul va prefera pentru partea centrală a menuetelor denumirea de *trio*.

Căutînd să înlăture sau să corijeze neizbutitele execuții ale orchestrelor modeste din vremea sa, Gossec menționa în partitura *Simfoniei în fa major*: „Această ultimă mișcare trebuie să se cînte într-un tempo foarte moderat, fără de care n-ar putea fi realizată“. Or, astăzi ni se par puerile dificultățile legate de dialogul viorilor prime cu partea de bas din lucrarea respectivă.



Grija sa pentru interpretare vizează uneori detaliul, așa cum se poate vedea din următoarele cuvinte înscrise la începutul unei pagini: „Diferența între puternic și dulce trebuie să fie în această piesă excesivă, iar mișcarea potrivită“...

Cea dintîi serie de simfonii ale lui Gossec datează din același an cu prima lucrare de acest gen a lui Haydn. Vrînd să salveze neapărat «paternitatea» marelui vienez, unii autori germani caută să demonstreze că «pretinsele simfonii» ale autorului francez sînt posterioare. Or, există date după care Gossec și-ar fi executat prima simfonie la un *concert spiritual* înainte de apariția primei simfonii a lui Haydn. Se poate afirma desigur că Haydn, pătrunzînd prin muzica sa în capitala Franței (primele ediții pariziene ale operelor lui datează din 1762—1764), l-a influențat puternic pe Gossec, ca de altfel și pe compozitorii din Școala de la Mannheim; dar aceasta nu înseamnă să-i contestăm autorului francez meritele în înfiriparea și propășirea simfoniei.

În *Ultimele amintiri ale unui muzician*, Adolphe-Charles Adam arată că, atunci cînd Gossec și-a început activitatea, repertoriul parizian de concert se limita la cîteva piese de clavecin — dintre care cele mai bune erau ale lui Couperin și Rameau, — la cîteva sonate, iar ca muzică de orchestră — la uverturile operelor lui Lully¹ și Rameau și îndeosebi la piesele de dans ale acestuia din urmă. Însă, ne spune același compozitor francez din prima jumătate a veacului trecut, Gossec a înțeles că oricît de frumoase ar fi fost ele, oricît de interesante ar fi apărut piesele în stil *fugato*, care erau numite uver-

¹ „Suitele de simfonii și triourile de Lully sînt alcătuite aproape în mod exclusiv din extrase de opere” — Jean-François Paillard — *La musique française classique* (Presses universitaires de France, pag. 118).

turi, orchestra trebuia să producă mai mult. Se impunea necesitatea creării — și el a tradus-o în fapt — a muzicii de concert. În 1754¹, după trei ani de studii și încercări, Gossec prezintă prima sa simfonie. Printr-o simplă întâmplare, în acel an în care el crezu că a inventat genul, Haydn scrisese și el prima sa simfonie, care fu urmată de atâtea altele. Dar numai după 20 de ani nemuritoarele lui capodopere au devenit cunoscute în Franța; în toată această perioadă, Gossec tronă el singur, fără ca cineva să-i fi contestat titlul de «rege al simfoniei». Adam scrie, de asemenea, că succesele repurtate de Gossec nu au avut strălucirea pe care ar fi meritat-o valoarea acestor compoziții, că auditoriul obișnuit al concertelor *La Pouplinière*² era prea obișnuit cu formele învechite ale lucrărilor, în care se complăcea de multă vreme, pentru a se lăsa ședus de inovațiile atât de îndrăznețe ale lui Gossec. A trebuit ca simfoniile sale să se cînte de multe ori la *concertele spirituale* ce se dădeau la Tuileries — în perioadele cînd teatrele erau închise din cauza restricțiilor bisericii — pentru ca ele să poată cuceri pe deplin publicul.

¹ Data aceasta este luată din Grand Larousse du XIX-ème siècle (Cap. *Symphonie*).

² La Pouplinière, «fermier général» finanța o orchestră simfonică alcătuită, în 1763, din cinci violine, un violoncel, un contrabas, un flaut, un oboi, două clarinete (se pare că aceste instrumente fuseseră introduse prima oară într-o orchestră pariziană încă din 1754), un fagot, două harpe, un clavecin. După cît se vede, cornul lipsește, cu toate că, în 1752, era folosit la concertele din capitala Franței. În orchestra *La Pouplinière*, pe care o dirija Gossec, contrabasistul și unul din instrumentiștii de la harpă cîntau uneori și la corn.

Lui La Pouplinière, întotdeauna interesat de ceea ce era nou în muzica timpului, i se datorește introducerea în Franța a cornului și a clarinetului, prin intermediul unor instrumentiști germani.

Simfoniile autorului francez erau destinate uneori micilor concerte susținute de amatori, dar alteori, executarea lor necesita ansambluri orchestrale foarte mari pentru vremea aceea, ca de exemplu *Simfonia nr. 21* pentru coarde, flaute, două oboaie, două clarinete, două fagoturi, doi corni, două trompete și timpane. (*Simfonia IV* de Beethoven, de pildă, are exact aceeași dispunere instrumentală.)

Sub imboldul evenimentelor revoluționare de la 1789 — la care compozitorii francezi progresiști participau scriind marșuri, imnuri și cîntece entuziaste, ce slăveau lupta și aspirațiile maselor — Gossec acordă o importanță accentuată instrumentelor de suflat. Faptul avea să aibă repercusiuni și asupra «muzicii pure», a simfoniei, ce nu putea rămîne în afara frământărilor epocii. Cu toate că baza ansamblului simfonic o constituiau coardele, suflătorii nu se limitează la funcții auxiliare, legate în special de coloritul sonor, ci își impun uneori resursele specifice, ca masă aparte și compactă. Cornii, fagoturile, dar mai ales clarinetele (care încep să fie preferate oboaielor, cu sunete mai stridente) sînt tratate de întemeietorul simfoniei franceze cu îndemînare. În partea a doua — *Adagio* — din *Simfonia în mi bemol major*, la care ne-am mai referit, melodia este purtată mai ales de clarinete, instrumente noi pe atunci. Gossec a scris și o simfonie concertantă, pentru 11 instrumente de suflat (pe lîngă alte compoziții de acest gen, lucru demn de reținut!). Din păcate, ea s-a pierdut, dar însăși existența unei astfel de lucrări în lista creației autorului parizian aduce o dovadă în plus în privința solicitării instrumentelor de suflat.

Aprecierile unor comentatori asupra primului simfonist francez sînt moderate: „Gossec a compus pentru «Concertele amatorilor» simfonii importante, fără mare geniu, însă de ținută bună... sau „Nu sînt multe lucrări care

îl disting pe Gossec, ca autor simfonic, de contemporanii săi mai puțin importanți¹. Chiar dacă compozitorul francez nu a putut urca toate treptele gloriei, i se recunosc străduințele din perioada în care eforturile sale creatoare se conjugau, pe aria culturii muzicale europene de la mijlocul secolului XVIII, cu înfăptuirile lui Haydn, ale lui Carl Philipp Emanuel Bach, ale lui Johann Christian Bach și ale compozitorilor din Școala de la Mannheim.

Simfoniile altor compozitori francezi, predecesori sau contemporani, ca : Pierre Gautier de Marseille — a scris simfonii, în patru părți, între care și o *Simfonie a focului* (1702) — Louis Guillemain — a compus *Șase simfonii în gust italian* (1740) — Jacques Aubert — autorul unor *Concerte de simfonii pentru viori, flaut și oboae* (1730 — 1737) etc. au, desigur, anumite merite în încheierea acestui gen pe meleagurile franceze. Dintre contemporanii lui Gossec ar trebui remarcați André-Ernest Grétry (1741—1813), ale cărui lucrări se cântau cu mare succes mai ales la Liège — orașul său de baștină — și Etienne Méhul (1763—1817). Simfoniile acestuia din urmă (a doua, în *re* major, alcătuită din patru părți, este mai apreciată decât altele) „merită să nu fie uitate” — spune un autor francez¹ „... deși amintesc în mare măsură maniera împede a lui Haydn, dar cu mai puțină concizie în expunerea temelor și în dezvoltări”. Ar mai fi poate de spus câte ceva despre Alexandre Guénin (1744—1819), compozitor cu multe trăsături de originalitate, după cum arată cele șase simfonii ale sale (1788)². Comentariul la *Sim-*

¹ Jean Chantavoine.

² În aprilie 1788, ilustrând admirația cu care întâmpinase publicul parizian simfoniile de Haydn, ziarul „Mercure de France” menționa : „... S-au cântat, de asemenea, câteva simfonii de Guénin și este pentru ele un destul de frumos elogiu când se spune că au fost aplaudate alături de cele ale marelui maestru”.

fonia în la major a acestuia — imprimată pe disc ca supliment la *Larousse de la musique* din 1946 — ne asigură că lucrările sale de acest gen erau apreciate la vremea lor ca și cele ale lui Haydn.



André-Ernest Grétry

Dar nici un autor francez de simfonii din acea perioadă nu se poate compara cu Gossec, căruia, subliniază Prod'homme, îi revine gloria de a fi introdus simfonia franceză pe făgașul modern.

O însușire a autorilor de mai mică importanță care au scris simfonii în diverse țări, în aceeași perioadă cu Sammartini, Gossec, Stamic, Boyce, Agrell, Monn și Hamal, ar fi lungă. Nu e cazul s-o facem; în schimb, să spunem încă câte ceva despre lucrările altor compozitori proeminenți ce au avut tangențe cu simfonia.

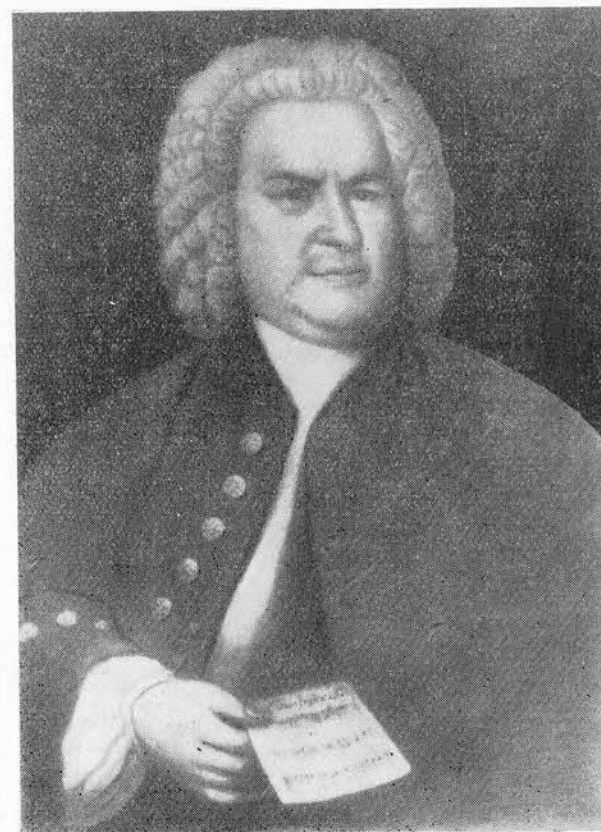
Începînd cu Schütz, discipolul lui Giovanni Gabrieli, autorii germani timpurii au contribuit și ei la încheierea simfoniei; dar aportul lor nu poate fi comparat încă cu cel al italienilor, asupra cărora am zăbovit mai înainte, în capitolul *Simfonia în devenire*.

Către mijlocul veacului XVIII, marele Johann Sebastian Bach intitula „Sinfonia“, partea introductivă, *Grave-Adagio*, a *Partitei nr. 2 pentru pian în do minor*¹; dar și *Invențiunile la trei voci* — spre a fi deosebite, poate, de cele la două voci, cu o scriitură mai simplă — erau numite de asemenea „simfonii“. E de la sine înțeles însă că oricare dintre invențiunile la trei voci este infinit mai puțin «simfonie» decît oricare dintre *Brandenburgicele* lui Bach.

Într-o pagină (142) din cartea lui André Pirro despre Bach se poate observa folosirea ambiguă, obișnuită încă multor antecesorii și contemporani, a termenelor uvertură, simfonie; („...șir magnific de oameni bogat înveșmîțați, evoluînd pe treptele unei scări monumentale, imagine sugerată lui Goethe de o uvertură de Bach în care, ca și în «simfonia» acestei cantate², trompetele cîntă voios și somptuos“). Ca să mai dăm două exemple, vom

¹ Prima ediție din care face parte această piesă a fost publicată în 1731, sub titlul: *Exerciții pianistice conținînd preludii, allemande, curante, sarabande, gige, menuete și alte piese galante...*

² Este vorba de cantata intitulată *Wir danken dir, Gott*.



Johann Sebastian Bach

spune că în *Oratoriul de Crăciun* și în *Cantata nr. 52 (Falsche Welt, dir trau'ich)* găsim, de asemenea, câte o «simfonie».

În programul concertului „Johann Sebastian Bach” din ciclul „Muzica de-a lungul veacurilor”, prezentat de Filarmonica „George Enescu” la 1 februarie 1960, figurau două *Simfonii în re major pentru orgă și orchestră*, în care orga are caracterul unui instrument obligat. Făcînd parte dintr-un grup de opt «simfonii» — preludii și uverturi — lucrările reprezintă de fapt două transcrieri (procedeu obișnuit la Bach), respectiv a unui fragment dintr-un concert pentru clavecin în *mi major* și a preludiului din *Sonata VI, în mi major, pentru vioară solo*.

Între lucrările orchestrale ale lui Bach găsim totuși și o «sinfonia» de sine stătătoare, în *re major* — lucrare care a rămas însă incompletă; este scrisă pentru coarde (cu *continuo*), două oboaie, trei trompete și timpane.

Pe lista creației instrumentale a lui Händel, marele contemporan al lui Bach, listă abundentă în *concerti grossi* și uverturi, găsim înscrise opt simfonii compuse la diferite date. Dacă despre ele nu se prea știe mare lucru, uverturile-simfonii sau paginile orchestrale, «simfoniile», din cuprinsul unor oratorii sau opere, se întîlnesc din cînd în cînd în audițiile radiofonice, pe discuri sau în concerte. Menționăm: o așa-numită *Pastoral Symphony*, partea introductivă din oratoriul *Messiah* — 1741 — intitulată *Sinfony* și «simfonia» din oratoriul *Samson*.

Începînd cu cel mai vîrstnic, Wilhelm Friedemann (1710—1784), fiii lui Bach pot alcătui un capitol special în istoria simfoniei. Acest muzician (despre care Christian Friedrich Daniel Schubart scria în 1806¹: „...are un geniu

¹ Cf. Cornelia Schröder (a se vedea *Konzertbuch*, herausgegeben von Karl Schönewolf, vol. I, pag. 125).



Georg Friedrich Händel

înlăcărat, o imaginație creatoare plină de originalitate și noutate a gândurilor, o virtuozație plină de temperament... un patos înălțător și o grație divină”) ne-a lăsat o valoroasă *Simfonie în fa major*, datînd de prin anul 1745.

Concepută doar pentru coarde (cu cembal), lucrarea se deschide într-o mișcare *vivace*,



cu impulsuri hotărâte. Partea următoare este un *andante* în care se remarcă o imaginație cu multe resurse. *Allegro* care urmează (în formă de sonată primitivă, ca și mișcarea întâi) nu este finalul simfoniei, după cum ne-am aștepta. Lucrarea conține în încheiere două *menuete* (*Minuetto I alternarium* și *Minuetto II*) de o mare gingăsie poetică, care ne dezvăluie alte laturi ale sensibilității lui Wilhelm Friedemann.

În afară de acest «Bach din Halle» — care a scris nouă simfonii¹ — dintre descendenții lui Johann Sebastian, istoria simfoniei reține numele lui Carl Philipp Emanuel (1714—1788), — «Bach din Hamburg» — compozitor, dirijor și clavecinist, și al lui Johann Christian (1735—1782) care, după ce a studiat o vreme în Italia cu Sammartini și vestitul contrapunctist Padre Martini (1706—1784), s-a stabilit la Londra (1762), unde s-a bucurat de un imens prestigiu.

Reformator al sonatei, căreia îi fixează principiul bi-tematismului (existent în germene încă la Domenico Scarlatti) și intercalarea, în primul *allegro*, a unui episod ce schițează tentative de dezvoltare a materialului tematic,

¹ Erich Prieger a tipărit în 1910 o «Simfonie»-uvertură... *Zu einer Geburtstagskantate* (introducerea instrumentală la o cantată de aniversare). *Adagio* introductiv „... amintește patosul lui Händel, cu pași săi puternici în octave și gamele coboritoare ale basilor“. (Cornelia Schröder — *Konzertbuch*, herausgegeben von Karl Schönewolf, vol. I, pag. 125).



Wilhelm Friedemann Bach



Carl Philipp Emanuel Bach

Carl Philipp Emanuel Bach a avut o influență considerabilă asupra lui Haydn. El a scris multe simfonii. Unele (ca de ex. *Vier Sinfonien zu 12 Stimmen*) sînt destinate formațiilor cu flaute, oboaie, fagoturi, corni. Lucrările sale de acest gen nu se lipsesc de *Flügel* — instrumentul cu claviatură ce trebuia să susțină ansamblul. Cembalul (pianul) e prezent ca element constitutiv, de pildă, în *Simfonia în do major, nr. 3*, pentru coarde, din ciclul *Sechs Sinfonien für Streichorchester mit Beziffertem Bass*. Prima temă



vădește maniera scrisului pentru claviatură. În partea lentă a acestei simfonii (*Adagio*) se poate desluși la un moment dat, în bas, celebrul motiv : *si bemol-la-do-si*, transcrierea muzicală a numelui Bach :



Carl Philipp Emanuel a rămas cunoscut mai ales ca autor al unei simfonii în *re* major¹. Este prima sa lucrare de acest gen (1766). Ea își face loc în concertele cu caracter istoric, în producțiile orchestrelor conservatoarelor și în emisiunile radiofonice. Cuprinde doar trei

¹ A fost prezentată în primă audiere de Filarmonica din București la 6 mai 1936 ; dirijor Theodor Rogalski.

părți : *Allegro di molto*, *Larghetto*, *Presto* și apelează la o formație instrumentală alcătuită din coarde, cîte două flaute, oboaie, fagoturi, corni și *continuo* (în afară de mișcarea mijlocie).

Se deschide cu o temă febrilă,



ce cuprinde contraste de nuanțe dese și puternice. Ideea secundară este fluidă. O *coda* modulatorie leagă prima parte de melodiosul *Larghetto*,



în care se relevă un grup solistic. O nouă punte va realiza apoi trecerea în strălucitorul final — *Presto* :



Acesta se aseamănă oarecum cu ultima mișcare a *Concertului brandenburgic nr. 3*, dar el evocă totodată parcă și spiritul muzicii lui Domenico Scarlatti (promotorul simfoniilor-ouverturi în trei părți), care i-a servit drept exemplu.

Cunoașterea lucrărilor lui Carl Philipp Emanuel Bach ne procură uneori surprize. Dacă cineva ne-ar oferi să ascultăm diverse fragmente dintr-o simfonie cum este

cea în *fa major*¹, fără să ne indice autorul, n-ar fi exclus să o atribuim vreunei stele clasice de mărimea întâi; am putea crede că sîntem în fața uneia din zecile de simfonii necunoscute ale lui Haydn; ba mai mult, dacă n-ar cunoaște îndeajuns simfoniile mozartiene din ultima perioadă, sau popularele lucrări ale lui Beethoven, ascultătorul pe jumătate inițiat ar fi tentat să atribuie compoziția lui Mozart sau... poate lui Beethoven.

Prima parte se deschide cu triluri trepidante — la unison (ca în *Simfonia concertantă pentru suflători de Mozart*) — și salturi dramatice de septime. Bașii, ca niște forțe obscure, freamătă amenințător, iar pasajele coardelor acute aleargă încolo și înapoi, neliniștite. Izbucniri ale întregii orchestre alternează cu momente sugerînd sonoritățile de *concertino* din tradiționalul gen *concerto grosso*.

O curmare neprevăzută a sonorității de ansamblu lasă să se audă glasul suav, îmbietor, al unei violi; se trece la partea lentă a simfoniei, un cîntec sobru, un fel de povestire dureroasă, ca în *Orfeu* de Gluck. Ce departe sîntem de superficialitatea melodismului din operele italiene la modă!

Finalul începe ca o voioasă horă, în care s-a prins parcă o mulțime întreagă. Spiritual, saturat de optimism, el constituie un exemplu de ceea ce numim democratism simfonic. Dansul popular nu mai apare stilizat, ca în pretențioasele suite de curte, ci se exprimă direct, bărbătește, pe alocuri greoi, cu tot umorul lui autentic.

Aceeași alcătuire în trei mișcări: repede-rar-repede, înălțată în *Simfoniile în re major* și în *fa major* de Carl

¹ Înregistrată pe disc de Ansamblul instrumental din Paris, sub bagheta lui Louis de Froment, simfonia poartă numărul 3.



Johann Christian Bach

Philipp Emanuel Bach, o păstrează și cunoscuta *Simfonie în si bemol major* de Johann Christian. De altfel ea a fost folosită de cel mai tânăr dintre feciorii lui Bach ca uvertură — *Sinfonia avanti l'opera* — pentru lucrarea sa intitulată *Lucio Silla*.

La începutul primei părți — *Allegro assai* — se poate observa foarte clar principiul diferențierii tematice: ex-

punerea unei teme în care vigoarea și grația își dau
parcă mâna



și a unui mic grup de melodii gingașe, din care se remarcă
un poetic dialog al suflătorilor (mai întâi flaute-oboae).
Secțiunea mijlocie — dezvoltarea — este restrânsă, rezu-
mându-se la o serie de modulații axate pe elementele
temei inițiale.

Partea a doua este un *Andante*



cuprinzând trei idei melodice și atribuind oboiului un fru-
mos rol solistic. Suflătorii de lemn și coardele se întrec
aici în a-și desfășura posibilitățile de cantabilitate, evo-
când parcă duete, arii și coruri armonioase de operă.

Dacă în regiunea grupului tematic secundar din prima
mișcare și în ideile din centrul părții a doua se explorau
zonele dominantei, în final — *Presto* —, muzica evolu-
ează mai mult pe tonică. Predomină aici o temă sprintenă



care revine ca refrenul unui rondo, înlănțuindu-se cu alte
două melodii dansante.

Ca și Carl Philipp Emanuel, Johann Christian a
înțeles că, oricâtă venerație i s-ar fi cuvenit celui mai
mare Bach, fiii nu trebuie să-și imite părintele. Dacă se
poate spune că pentru Carl Philipp Emanuel, muzica
de orchestră este mai puțin caracteristică decât sonata
instrumentală, pentru Johann Christian, autor de opere în
stil italian, muzica orchestrală reprezintă compartimentul
cel mai de vază al creației. A scris 49 de simfonii, 31 de
simfonii concertante, 13 uverturi, 37 de concerte pentru
clavecin etc.

Împreună cu violonistul și compozitorul Karl Friedrich
Abel (1723—1787), începând din 1775, Johann Christian
a organizat la Hanover Square Rooms *Concertele Bach-
Abel*, care aveau în capitala britanică aceeași importanță
pe care aveau la Paris *Concertele spirituale*.

Ascultătorul de astăzi găsește că lucrările lui Johann
Christian, cum ar fi, de pildă, *Concertul pentru clavecin
și orchestră în mi bemol major* sau *Simfonia con-
certantă pentru vioară, violoncel și orchestră, în la
major*, sînt foarte «mozartiene», înțelegînd prin a-
ceasta nu numai trăsăturile de fermecătoare galanterie,
ci și acel evoluat stil mozartian de maturitate (pe care ni-l
sugerează, fără putință de tăgadă, o lucrare cum este
Simfonia în mi bemol major pentru orchestră dublă de
Johann Christian Bach). Acest «Bach londonez» nu a
învățat de la Wolfgang Amadeus, cum s-ar putea crede,
ci Mozart a învățat de la Johann Christian. Dacă autorul
operei *Nunta lui Figaro* nu avea să facă cunoștință cu
muzica lui Johann Sebastian decât tîrziu, prin 1778, cînd,
în trecere prin Leipzig, a fost entuziasmat de audierea unui
motet, la catedrala Sf. Toma — creația lui Johann Chris-
tian i-a devenit familiară de timpuriu. În vîrstă de opt

ani fiind — cu prilejul turneului de concerte la Londra — Wolfgang este ascultat de cel mai tânăr descendent al cantorului, care i-a dat prețioase îndrumări componistice.

În 1764, Mozart copia la Londra unele pagini din creația simfonică a lui Abel¹. Să nu lăsăm însă la o parte faptul că însuși tatăl autorului simfoniei „Jupiter“, Leopold Mozart (1719—1787), a scris vreo 30 de simfonii, care, firește, au slujit și ele ca model genialului său fiu în perioada de acumulare a cunoștințelor componistice. *Sinfonia di camera* pentru corn solo, coarde și cembalo, *Sinfonia burlesca* pentru instrumente grave; viole, violoncele, contrabasuri și fagoturi (în patru mișcări), *Sinfonia di caccia* pentru coarde și cvartet de corni, reprezintă tot atâtea formule interesante de simfonie datorate lui Leopold Mozart, care aveau să influențeze multe pagini lăsate de Wolfgang Amadeus.

Fiindcă, în urmărirea cărărilor prin care simfonia pășea spre drumul clasicismului vienez matur, am vorbit de familia lui Bach și a lui Mozart, vom menționa aici un nume din familia lui Haydn — Michael (1737—1806), fratele marelui Joseph. Ca și Leopold Mozart, a trăit la Salzburg; dar un timp Michael s-a abătut și pe meleagurile țării noastre. A scris vreo 50 de simfonii². Cele mai multe folosesc, dintre suflători, numai câte o pereche de oboaie și corni; altele întrebuințează în plus două fa-

¹ Abel este semnatarul unei interesante *Simfonii în mi bemol major, op. 10, nr. 3*. Concepută pentru coarde, două oboaie și doi corni, lucrarea are trei părți: un *allegro*, un *andante* și un *presto*. Prima, alcătuită după regulile sonatei, este considerată de unii comentatori ca un fel de prevestire a *Simfoniei III* a lui Beethoven.

² *Simfonia nr. 37, în sol major, K. V. 444*, din seria publicată la Breitkopf & Härtel sub numele lui W. A. Mozart, aparține de fapt lui Michael Haydn (în afară de introducere).

goturi (o *Simfonie în do major*, datînd din 1788, are însă o orchestrație mai mare: două oboaie, două clarinete, două fagoturi, doi corni și timpane). Unele adoptă con-



Michael Haydn

strucția în trei părți, altele în patru, mai evoluată. În simfoniile sale, Michael Haydn a folosit uneori procedeele imitației melodice, dovedind temeinice cunoștințe contrapunctice.

Vienezul Karl Ditters von Dittersdorf (1739—1799) a scris, pe lângă concerte, cvartete, sonate și numeroase simfonii (după unii autori vreo 40, după alții peste 100), cele mai multe în patru mișcări. Între ele se remarcă o categorie de lucrări programatice inspirate din paginile *Metamorfozelor* lui Ovidiu¹ și o simfonie (1770), ce-și propune să redea caracterul specific al unor popoare europene: german, francez, italian, englez și turc².

Dittersdorf se remarcă în istoria simfoniei timpurii datorită mai ales calităților unei singure lucrări de acest gen. Este vorba de *Simfonia în do major*, scrisă în 1766 pentru o formație mare pe atunci: coarde, două oboaie, două fagoturi doi corni, două trompete și timpane³. În prima parte, secțiunile de expoziție și reexpoziție, între care se plasează o dezvoltare restrânsă pe tema principală, se configurează clar. Partea mijlocie menține și ea tiparul formei de sonată (cu o repriză modificată), ca și finalul, avînd o temă principală de certă proveniență folclorică.

În afară de Georg Matthias Monn, pe care l-am amintit mai înainte de Dittersdorf, așa-numita «Prima școală vieneză simfonică» — preclasică — mai cuprinde cîteva nume ce merită să fie cercetate.

¹ Avînd o admirabilă parte lentă, a doua simfonie din seria acestora pornește de la versul: *Regia solis erat sublimibus alta columnis* (Palatul soarelui se înalță măreț cu coolanele spre cer). Vezi „Phaeton cere să conducă pentru o zi carul soarelui” — Cartea II din *Metamorfoze* de Ovidiu; Editura științifică, București, 1959, pag. 31.

² Cam în aceeași vreme, referindu-se la melosul popular italian, francez, german, Grétry făcea interesante considerații comparative.

³ A fost cîntată în prima audiere la Filarmonica din București, sub bagheta lui Ionel Perlea — 1 februarie 1935.

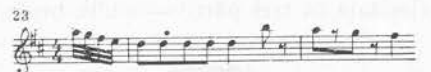
Mai vîrstnic decît Dittersdorf, Georg Christoph Wagenseil (1715—1777) a scris vreo 70 de simfonii (covîrșitoarea majoritate în trei părți) — multe prolixе ca stil —



Karl Ditters von Dittersdorf

alături de concerte, cvartete etc. Mozart l-a apreciat mult: afinitățile dintre lucrările celor doi compozitori ne apar evidente. Iată, de exemplu, temele principale din prima

parte a *Simfoniei în re major* (în trei părți), una dintre cele mai valoroase ale lui Wagenseil :



Vom completa această trecere în revistă a autorilor mai vîrstnici, care au activat la Viena și în Austria în aceeași perioadă cu Haydn și tînărul Mozart, cu František Antonin Rosetti¹ (1750—1792), deși acesta a trăit o vreme și în nordul Germaniei. A scris vreo 60 de simfonii, uneori într-un stil modern pe atunci, cu o masivă folosire a suflătorilor. Temele lor sînt tratate uneori polifonic, iar dezvoltările, mai accentuate în finaluri. Semnificativă este mai ales *Simfonia în sol minor*, scrisă în 1787 — un an înaintea penultimei simfonii mozartiene — în care violele sînt de asemenea divizate. Interesantă este aici și scriitura pentru corni de diferite forme.



Este știut că cei mai mulți dintre muzicienii care au activat la Mannheim, Viena și în alte centre muzicale, își trăgeau obîrșia din Boemia sau Moravia. Se spunea altădată că Boemia, din care au ieșit o întreagă pleiadă de muzicanți de toate felurile, este «Conservatorul Europei» (Burney), căci cehii — emigranți politici sau din pricina persecuțiilor religioase — împînziseră aproape în-

¹ Rosetti e cunoscut și sub numele de Rössler.

treg continentul. Numele multora — cine știe cîți slujitori ai măruntelor sau mai marilor curți feudale — au dispărut. Dar istoria artei sunetelor a reținut destule și mai ales în legătură cu Școala de la Mannheim.

Vom începe cu František Václav Miča (1694—1744), a cărui activitate se leagă de castelul Jaroměřice, însemnat centru muzical al Boemiei. Face parte dintr-o familie de muzicieni între care se numără și Jan Adam František Miča — născut în 1746 la Jaroměřice și mort în 1811 la Viena — care a scris o valoroasă *Simfonie în mi bemol major*, pentru coarde, două oboaie, un fagot și o pereche de corni.

Publicarea, relativ recentă, a *Simfoniei în re major* de František Václav Miča a stîrnit unele controverse între muzicologi cu privire la autenticitatea și datarea lucrării, descoperite în 1936. Cert este că avem de-a face cu o compoziție inspirată și foarte frumos construită, înrudită cu cele ale simfoniștilor vienezi timpurii. În trei părți, ea păstrează factura uverturii de operă napolitană, a «simfoniei» italiene.

Allegro, prima mișcare, este o clară formă de sonată (cu tratări în secvențe și imitații ale temelor), construcție la care autorul face apel deseori în introducerile («simfoniile») operelor și oratoriilor sale, dovedindu-se a fi, astfel, un temeinic promotor al generalizării acestei forme.

Andantele este ca un cîntec în două secțiuni, iar finalul se anunță a fi o *Fugă*, pe un subiect vesel,



preluat de toate instrumentele (din orchestră făcea parte și o *violetta*, instrument răspîndit în perioada preclasică).



Coperta unei simfonii (în sol major)
de František Václav Měa

Dintre cehii mai vîrstnici care au emigrat în Germania îl cităm întîi pe Jan Zach (s-a născut în 1699 la Čelákovice și a murit în 1773 ? la Brucksal). A scris un grup de *Cinque sinfonie d'archi per due violini, viola e basso*, în care primele trei sînt în tonalitatea *la* major, a patra în *fa* major, iar ultima în *si bemol* major. Doar cea dintîi și penultima au cîte patru părți. În prima lucrare găsim, ca parte a doua, o *Poloneză* :



A treia și a cincea simfonie renunță la menuet, pe cînd *Simfonia I* îl folosește în partea a treia,



Simfonia II, drept final,



iar *Simfonia IV*, din nou, ca partea a treia :



În a doua jumătate a veacului XVIII s-au făcut apreciați în Germania frații Benda : František și Jiří Antonín.

Primul (1709—1786), concertmaestru în orchestra de la curtea lui Frederic II, a întreținut oarecare relații artistice cu Philipp Emanuel Bach, scriind, ca și el, sonate de tip modern. Al doilea (născut în 1722, lângă Praga și



Jiří Antonín Benda

decedat în 1795) este creatorul melodramei, dar și autor de izbutite simfonii foarte prețuite la Berlin și în alte centre germane. Familia Benda a emigrat la Berlin din cauza prigoanei Contrareforme în timpul regelui Carol VI. Creația lui Jiří Antonín Benda adoptă caracteristicile de scriitură ale lui Philipp Emanuel Bach, ale lui Johann Gottlieb Graun, Johann Joachim Quantz și ale altor reprezentanți ai școlii berlineze a timpului.

În 1750, Jiří Benda se angajează la Gotha, oraș în care se manifesta interes pentru ideile iluminismului francez, mai ales față de gândirea lui Voltaire — care petrecuse o lună pe acele meleaguri — și în general pentru tot ce venea din Franța. Acolo deveni conducătorul unei capele alcătuite din cinci cântăreți, șase violoniști, doi violiști, un contrabasist, doi oboiști, un fagotist, doi corniști, un organist și un cântăreț din lăută.

Subliniind meritele creatoare ale lui Jiří Antonín, muzicologul ceh M. Sofranek¹ amintea că Mozart — într-o scrisoare către tatăl său — își exprimase admirația pentru autorul ceh, că acesta îl și influențase. M. Sofranek susține, mai departe, că în *Fidelio* de Beethoven sau în *Visul unei nopți de vară* de F. Mendelssohn-Bartholdy, s-ar simți... înrîurirea acestui Benda. Prin anul 1760, Jiří Antonín dă la iveală una dintre remarcabilele sale simfonii (a scris în total vreo 30), în *fa* major², pentru coarde și doi corni. Are trei părți, dintre care cea mai durabilă

¹ În studiul care însoțește discul *Supraphon* — Patru simfonii cehe din veacul XVIII — din interesanta colecție „Musica Antiqua Bohemica”.

² A fost publicată la Breitkopf & Härtel în seria *Mittel- und Norddeutsche Kammermusik* — ceea ce arată, împreună cu alte dovezi de acest fel, că obârșile muzicienilor cehi în emigrație au fost de multe ori ignorate.

impresie o lasă, parcă, datorită melodismului ei, mișcarea mediană, *Larghetto* :



O altă remarcabilă simfonie a lui Benda este cea în *si bemol* major — ceva mai veche (1755) — cu un *Moderato* intensiv, măiestrit elaborat, un *Allegretto* nostalgic și un *Allegro vivacissimo*, un rondo sprintar cu reminiscențe rustice. Lucrarea preclasicului ceh s-a bucurat de atenția reputatei baghete a lui Václav Talich.

În perioada în care frații Benda își atrăgeau elogii în Germania, Italia cinstea pe una dintre cele mai distinse personalități muzicale cehe, pe Josef Mysliveček, pe care-l supranumise *Il divino boemo* (Divinul boemian). El văzuse lumina zilei la Praga (1737) — și avea să se stingă la Roma (1781) după ce produsese vreo 30 de opere, compoziții religioase, cantate laice, muzică instrumentală de cameră, concerte, simfonii, simfonii concertante, tipărite, la timpul lor, la Paris, Berlin, Amsterdam, Londra etc.

Unele simfonii, cum este cea în *mi bemol* major, pentru un flaut, un oboi, un clarinet, un fagot, doi corni și coarde, sînt destul de dezvoltate; altele, ca, de pildă, *Simfonia în do major*, pentru două oboaie, doi corni, timpane și coarde, au întinderea unor averturi cu trei diviziuni: *Allegro con spirito*, *Andante con espressione dolce* — cu părți de *tutti* și *solo*



Josef Mysliveček

și un final — *Presto* — care toate amintesc că Mysliveček a scris mai cu seamă opere. Pentru coarde, două oboaie, doi corni, *Simfonia în re major*, alcătuită după modelul italian tripartit (mișcările ei sînt, respectiv, *Allegro con*

spirito, *Andante* și *Presto*), ne convinge în plus — prin inventivitatea melodică, prin concentrarea și limpezimea ei — că Mysliveček deține un rol important în făurirea simfoniei clasicismului timpuriu ca netezitor al căilor lui Mozart și Haydn.

Organistul și compozitorul František Xaver Brixi s-a născut și a murit în țara sa, la Praga (1732—1771). A scris o mică *Simfonie în re major*, alcătuită din trei mișcări (*Allegro molto*, *Andantino*, *Allegro molto*), ce face apel la grupul coardelor, la două oboaie (sau flaute) — cu un rol solistic pe alocuri în partea a doua și în ultima — și la doi *clarini* (sau corni). Este o lucrare valoroasă care ne poate da o imagine concludentă asupra «stilului mannheimez», bogat în nuanțe — creșteri și descreșteri de sonorități — și ritmuri antrenante, cum este chiar cel din primele măsuri ale lucrării :



Dacă Brixi se arătase un emul al Școlii din Mannheim, Václav Jaromir Tomašek (născut în 1774 la Skutec și mort în 1850 la Praga) avea să fie un reprezentant praguez al stilului mozartian. A scris o *Grande sinfonia in mi bemol* pentru flaut, câte o pereche de oboaie, clarinete, fagoturi, corni, trompete, timpane și coarde — care oferă întreaga măsură a măiestriei sale.

Viena, orașul adoptiv al lui Haydn și al lui Mozart, a cunoscut și ea fructul muncii multor muzicieni de origine cehă. Vom menționa doar patru dintre ei, născuți înaintea lui Beethoven.



Coperta unei simfonii de František Xaver Brixi

Pavel Vranický¹ (1756—1808), violonist și compozitor, director al orchestrei Operei imperiale, a scris aproape 30 de simfonii dintre care unele, cum sînt cele în *re* major, op. 36 și op. 52, se adresează unor formații mari pentru acel moment și au dimensiuni respectabile.

František Kramarž-Krommer (1759—1831), cunoscut autor de concerte (pentru flaut, pentru clarinet, pentru oboi), a fost instrumentist virtuoz și șef de orchestră, dar s-a îndeletnicit și cu compunerea de simfonii.

O producție simfonică demnă de luat în seamă au dat, de asemenea, violonistul-compozitor František Kristof Neubauer (1760—1795) și Adalbert Jirovec (1763—1850), compozitor și interpret, care a cutreierat întregul continent. Simfoniile sale, ca de exemplu cea în *fa* major, op. 6, nr. 3, sau cea în *mi* major, op. 6, nr. 2 — beethoveniene ca durată, arată, chiar și numai prin acest element, posibilitățile sale componistice.



Subliniind realizările unor compozitori de certă valoare, să nu lăsăm nedreptățiți alți trudituri pe ogorul înfloririi simfoniei de la mijlocul veacului XVIII, corespunzător avîntului ei general. Este vorba de o serie de compozitori de o importanță mai mare sau mai mică care au lucrat pe lîngă diferite capele din orașele Germaniei centrale sau de nord și ale căror merituoase lucrări au început să vadă lumina tiparului, să se înșiruie în cataloagele de discuri, să-și facă loc în programele transmisiilor radiofonice.

Johann Friedrich Fasch (1688—1758), muzician harnic și călătorit, a fost înrîurit un timp de Telemann; dar marele Johann Sebastian Bach i-a apreciat personalitatea

¹ Prezentarea în primă audiere a primei simfonii beethoveniene amintește de numele lui Vranický.



František Kramarž-Krommer

creatoare, copiind cu propria-i mînă parte din suitele (uverturile) sale.

Fasch a scris, pe la 1743, o *Simfonie în sol major*, alcătuită din trei părți (*Allegro, Cantabile, Allegro*), pentru coarde, două oboaie, un fagot și o pereche de corni

(știma primului cornist prezintă dificultăți pentru instrumentist prin țesătura înaltă a scriiturii). Dacă în prima mișcare



nu poate fi vorba de dramaturgie, de o opoziție tematică, de prelucrare ori de dezvoltare, partea lentă, dar mai cu seamă sprintenul final



cuceresc auditoriul, lăsându-i o impresie agreabilă despre simfonie.

Christoph Förster (1693—1745) și-a atras și el prețuirea lui Bach. A scris numeroase lucrări instrumentale, între care douăsprezece simfonii meșteșugite și inspirate. Printre ele, o lucrare miniaturală, în *mi bemol* major, în trei părți: un *Allegro assai*,



o pagină de *Andante*, la care nu iau parte cei doi corni (singurii suflători din instrumentație), și un *Allegro* ca un final vesel și umoristic de suită:



Johann Gottlieb Graun (1703—1771) a scris, cu câțiva ani înainte de a muri, o *Simfonie în re major*. Ea se adresează unei formații mari: câte două flaute, fagoturi, corni, trei trompete, timpane și coarde. Prima mișcare — *Allegro maestoso* —



făurită după schema sonatei, are un caracter puternic, impunător. Partea următoare este o *Arietta-grazioso* (fără trompete și timpane, bineînțeles):



Finalul e alcătuit, prin excepție, din două mișcări *allegro*: primul — *Allegro moderato* — ar putea fi socotit un fel de menuet, iar celălalt — *Allegro scherzando* —



o adevărată ultimă parte a simfoniei, elaborată în formă de sonată.

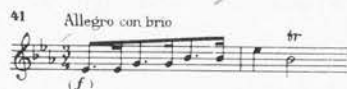
Christoph Schaffrath (1709—1763), care a murit, ca și Johann Gottlieb Graun, la Berlin, ne-a lăsat, printre alte simfonii, una în *la* major



în trei părți (*Allegro — Andante, senza piano — Allegro*). Este un fel de cvartet de coarde amplificat (orchestra cuprinde patru partide: vioara I, vioara II, violă, violoncel și contrabas, plus «basul general», adică știma destinată instrumentului cu claviatură — *Kielflügel* — de susținere a sonorității de ansamblu).

Prima mișcare a lucrării are dimensiuni de sonatină, partea lentă este un cîntec simplu, dar frumos, iar finalul — o mică construcție de sonată în două secțiuni, fiecare prevăzută cu semnul de repetiție.

Christoph Nichelmann (1717—1762) — elev al lui Johann Sebastian Bach la Sf. Toma din Leipzig și prieten al lui Carl Philipp Emanuel, la Berlin — a prezentat în 1746 o lucrare scenică *Il sogno di Scipione*, dotată cu o uvertură, care este, de fapt, o simfonie în trei părți. *Allegro con brio* e străbătut de un ritm avîntat:



Scurta mișcare mijlocie — *Andante* — cedează locul unui final — *Presto* — alungit prin semne de repetiții și care constituie o demnă încheiere simfonică a lucrării.

Ultimul autor pe care-l vom menționa în această grupă este Karl Adolph Kuntzen (1720—1781), pianist, organist și compozitor în toate genurile. O simfonie a sa în *re* minor pentru două oboaie și coarde, dată la iveală prin anul 1750, este defectivă: cuprinde doar două mișcări.

Prima este o construcție în stil polifonic,



iar cealaltă — *Andante* — are aspectul unui dans, cînd apăsător, viguros, cînd fin, unduitor.



Școala simfonică pariziană, întemeiată de Gossec, școala de la Berlin, de care este legat numele lui Carl Philipp Emanuel Bach, școala londoneză, reprezentată de Johann Christian Bach, prima școală vieneză și austriacă, cu Wagenseil, Michael Haydn și Leopold Mozart, preclasicii italieni tîrzii ca Sammartini și Vivaldi polarizau, la jumătatea secolului XVIII, dezvoltarea simfoniei, dar nici una dintre aceste școli nu putea rivaliza cu școala simfonică ivită în orașul german Mannheim.

Perioada de transformări de la mijlocul veacului XVIII va sfîrși printr-o afirmare absolută a simfoniei pe meleagurile austriece și germane. Imitînd la început arta italienilor, muzicienii de dincolo de Alpi au transformat-o substanțial, dîndu-i noi înțelesuri și sensuri. Antonio Lotti, unul din maeștrii școlii venețiene, scria: „*Miei compatrioti sono genii e non compositori; ma la vera composizione si trova in Germania*”¹. E adevărat că diverși muzicieni germani proslăveau cantabilitatea, proprie muzicii italiene. (Telemann: «cine cîntă la instrument trebuie să cunoască și canto». Mattheson: «Orice piesă ați scrie, fie vocală, fie instrumentală, trebuie să fie cantabilă».) Dar arta muzicală nu se mai putea mulțumi cu melodismul, oricît de genială ar fi apărut inspirația spontană a unor italieni proeminenți.

¹ „Compatrioții mei sînt genii, dar nu compozitori; adevărata compoziție se găsește în Germania”.



Două pagini din catalogul de simfonii scoase de Editura Breitkopf în 1769

Cultura simfonică — compoziție, viață de concert, tipărituri — ajunseser în floare prin mijlocul secolului XVIII. Ea căpătase o asemenea dezvoltare în Germania, încât în catalogul unei edituri din Leipzig, care publică și astăzi — Breitkopf — se putea constata în 1769 existența a 50 de autori, fiecare cu circa 5—6 simfonii. Deci, vreo 250 de simfonii, într-o singură casă de editură; este o cifră semnificativă. Cam în același timp, patria lui Gossec se putea mândri nu numai cu repertoriul din ce în ce mai bogat al concertelor pariziene, unde, alături de compoziții autohtone, se făceau auzite lucrări de Sammartini, Vivaldi, Telemann, Stamitz etc., dar și cu tipărirea unora dintre ele (primele editări ale simfoniștilor din Mannheim — Richter, Stamitz, Cannabich, Holzbauer).

Dacă arhitectonica lui Bach are uneori un aspect riguros, elaborat obiectiv — deși autorul *Artei fugii* rămâne de fapt, așa cum îl caracterizează Albert Schweitzer, «muzicianul-poet» — în creația instrumentală și orchestrală a celor mai mulți autori din mijlocul secolului XVIII, elementul subiectiv câștigă în prezență. Fără să mai fie exaltată, cantabilitatea, proprie operei, își păstrează locul cuvenit, de bună seamă, mai ales în părțile lente ale lucrărilor instrumentale și orchestrale; dansul provenit din suită, de asemenea; menuetele și sprintările finaluri ale atîtor sonate și simfonii o atestă. În ultimele mișcări năvălește însă deseori comicul, umorul, stilul buf, în timp ce prima parte a sonatelor și simfoniilor trebuia să imprime întregii compoziții pecetea unei organizări în care inspirația și spontaneitatea sînt supuse unei gândiri, unei logici muzicale exprimate din ce în ce mai nuanțat, cu mijloacele specifice artei sunetelor.

Acolo unde se manifesta, grija pentru nuanțare devenise în centrul secolului XVIII o marcă de superioritate artistică, consemnată foarte elogios în unele documente

ale timpului, după cum caracterul brut al unor execuții atrăgea critici din ce în ce mai vehemente. Școala instrumentală de la Berlin, scria Burney „...nu folosește mai de loc *forte* și *piano*. Fiecare executant nu face decât să se întrecă cu vecinul său în a cînta mai tare, ... nici o nuanță”. „Cîntatul învățăceilor este în genere dur și grosolan” la Leipzig, iar la Salzburg — continua Burney — ansamblul prințului arhiepiscop „...se remarcă mai cu seamă prin lipsa lui de omogenitate și prin cîntatul zgomotos”¹.

Nu același lucru se putea spune despre orchestra din Mannheim, oraș situat în sud-vestul Germaniei, pe la jumătatea drumului între Darmstadt și Karlsruhe, la confluența dintre Rin și Neckar.

Întemeiat la începutul secolului XVII, el a cunoscut în decursul vremurilor multe distrugerii provocate de incendii și războaie. Bogățiile naturale ale regiunii, industria manufacturieră, comerțul (tutunul acelor locuri era cunoscut și apreciat pînă în America de Nord și Australia) l-au făcut însă să reînvie și să ajungă chiar la mare înflorire.

La un moment dat, orașul Mannheim se putea făli cu colecții de pictură cuprinzînd tablouri de Rembrandt, Rubens, Cranach și de alte celebrități, cu podoabe arhitectonice, locuri și însemnate evenimente artistice. Dintre acestea se pot menționa astăzi casa unde a locuit Schiller și teatrul în care s-au prezentat în premieră piesele sale *Hoții*, *Fiesco* și *Intrigă și iubire*.

Operele montate, mai ales cu cîntăreți italieni, la Teatrul din Mannheim, edificiu impunător și încăpător, se remarcă printr-un fast care — ne încredințează Romain Rolland — întrecea chiar Parisul și Londra.

¹ Cf. Romain Rolland — *Voyage musical au pays du Passé*, pag. 208—209.

Din orchestră făceau parte instrumentiști de mare prestigiu, aduși din patria operei și a măestrilor viorii, ca Nardini și Lotti. Dar Mannheimul avea să-și cucerască gloria datorită muzicienilor angajați la curtea prințului Karl Theodor (între anii 1743—1778), care alcătuiau acolo o grupare, o școală de mare importanță în evoluția tehnicii de interpretare și a simfoniei ca gen de creație.

Orchestra din Mannheim cuprindea, la un moment dat, 20 de viori, 3 viole, 4 violoncelle, 2 contrabasuri și cîte 2 flaute, oboae, fagoturi, trompete, timpane și 4 corni, pentru ca, în 1777, cînd Mozart a poposit în acel oraș, să numere — după cum scria el: „...pe fiecare parte cîte 10 viori sau 11 viori, 4 viole, 4 violoncelle, 4 contrabasuri, 2 flaute, 2 oboae, 2 clarinete, 4 fagoturi, 2 corni, trompete și tobe”. Era — ca și orchestra Operei din Viena — cea mai mare formație instrumentală statornică a vremii. Cîntatul ei cunoștea o suplete cu totul aparte; coardele foloseau o tehnică de arcuș modernă, unii dintre suflători erau adevărați virtuozii, iar întregul ansamblu era animat de o exemplară disciplină. S-a spus despre orchestra din Mannheim, alcătuită din instrumentiști de elită, că era o... «armată de generali». Burney scria, în 1772, că acolo „...s-a născut *crescendo* și *diminuendo*; iar *piano*, folosit mai înainte în general ca ecou, cu care era de obicei sinonim, cît și *forte* au devenit culori muzicale, ce aveau umbrele lor, tot așa precum au roșul și albastrul în pictură”. Într-o perioadă ceva mai tîrzie, felul de a suna al orchestrei din Mannheim era descris după cum urmează: „*Fortele* lor este ca un tunet, *crescendo*, ca o cascadă; *diminuendo* seamănă cu licărirea îndepărtată a unui fluviu limpede, iar *piano* este ca respirația blîndă a unui început de primăvară”.

Că la Mannheim s-ar fi născut *crescendo* și *diminuendo*, avem îndoieli, ținînd seamă de existența unor

lucrări programatice cum este concertul *La tempesta di mare*, op. 8, de Vivaldi, sau muzica pentru *Tempest* (Furtuna) de Leckie, care, încă în anul 1774 menționa printre portative: „Treptat mai tare“, „Treptat mai încet și mai rar“. Nu se poate deci să fi apărut atât de târziu practica gradării nuanțelor, chiar dacă genul *concerto grosso* o excludea în favoarea acelei «dinamici în terase» a stilului baroc. Pe de altă parte se crede că Jan Stamic, decanul Școlii de la Mannheim, ar fi fost stimulat în folosirea gradațiilor dinamice de audierea muzicii lui Jommelli, a cărui operă *Artaxerxe* fusese prezentată în acel oraș în anul 1751. În orice caz, uzitarea măiestrită a creșterilor și descreșterilor sonore devine o caracteristică a orchestrei de la Mannheim, se încetățenește ca o modalitate expresivă plină de efecte și va influența însăși creația muzicală.

Să nu limităm însă aportul Școlii de la Mannheim la cultivarea amănuntului, la meticulozitatea de ceasornic a interpretărilor, ci să extindem investigațiile asupra figurilor reprezentative de compozitori și asupra câtorva din lucrările pe care aceștia ni le-au dăruit.

Orchestra din Mannheim s-a dezvoltat în condiții mai prielnice decât alte formații de acest fel. Ea a reunit un număr de muzicieni care au avut posibilitatea să experimenteze în condiții favorabile noul în mijloacele de expresie, pe care îl cerea muzicii acea epocă frământată. După cum am arătat, înflorirea simfoniei constituie una dintre cele mai mari cuceriri ale artei sunetelor din acel timp. La Mannheim, mai mult decât în alte centre muzicale ale Europei — asupra cărora ne-am oprit — s-a cristalizat acel «nou» care constituie premisele clasicismului.

Am fi nedreptățit însă alte orașe din Europa, dacă am fi trecut cu vederea aportul lor în această direcție sau l-am fi subordonat celui mannheimez. Dezvoltarea simfoniei con-

stituie un fenomen general în centrul și apusul Europei cu adânci rădăcini și rezonanțe sociale.

Faptul că în orașul german s-au obținut rezultate mai răsunătoare a determinat o extindere a înțeleșului pe care îl atribuim noțiunii «Școala de la Mannheim»: ea nu indică numai un centru muzical, ci concretizează o întreagă perioadă și o dezvoltare pe o arie foarte întinsă. Influența Școlii de la Mannheim a fost puternică. Acest centru a atras numeroși muzicieni din diferite colțuri ale Europei, îndeosebi din Cehia, iar unii dintre ei s-au stabilit în acest oraș, contribuind, prin calitățile și străduințele lor, la strălucirea acestei școli.

Dintre muzicienii care au activat la Mannheim, cel mai vîrstnic a fost František Xaver Richter (1709—

František Xaver Richter dirijînd cu sulul de hîrtie, așa cum se obișnuia în veacul XVIII



1789), violonist, cântăreț, teoretician și valoros compozitor, originar din Moravia. A scris vreo 60 de simfonii, cvartete, triouri etc. precum și un *Tratat de armonie și compoziție*, pe care Kalkbrenner, celebrul pianist din prima jumătate a secolului trecut, l-a tradus în limba franceză. De numele lui Richter se leagă și începuturile orchestrei de la Mannheim.

Simfoniile sale sînt destinate de obicei formației de coarde cu *cembalo*; numai unele — cum sînt cele în *re* minor sau în *fa* minor — înglobează cîte două oboaie și doi corni. Sînt alcătuite în cele mai multe cazuri din trei mișcări: un *allegro*, îndeobște clădit pe două teme, o parte lentă melodioasă, urmată uneori de un final în stil imitativ, *fugato* (ceea ce dovedește încă filiația procedeeleor polifonice de care simfonia se îndepărta).

Simfonia în re minor de Richter, pe care am menționat-o, este un triptic: *Allegro con spirito*, *Andante poco*, *Allegro molto*. Cercetînd partitura, descoperim o tematică și o construcție matură, începînd chiar cu prima idee și secțiune a părții întîi,



precum și caracteristicile de stil, de execuție, specifice Școlii din Mannheim — chiar dacă ele nu au fost indicate de autor, ci de editor, în paranteze — cum este cazul în acest moment din prima parte, mergînd de la *piano* la *forte*:



Mișcarea mediană, cu formule ritmico-melodice suspinînde,



renunță la suflători. În schimb solicită registrul grav al coardelor deopotrivă cu cel al viorilor.

Finalul are o fizionomie de dans,



dar, firește, nu este un dans de suită, ci o parte de simfonie, elaborată de un maestru al compoziției.

Violonistul și compozitorul ceh Antonin Fils (1730—1760) a activat și el la Mannheim. I se datoresc 41 de simfonii, din care un ciclu de șase¹ au fost tipărite la Paris. Prima din ele, în *la* major, are patru părți: un *Allegro*, deschis de un motiv avîntat,



un *Andante*, care folosește instrumentele cu coarde, un *menuet*, ale cărui impulsuri îl prevestesc parcă pe Haydn, și un *Allegro* final,

¹ *Six symphonies, à quatre parties obligées, avec cors de chasse ad libitum, composées par Mr. Filtz...* (Șase simfonii pentru patru partide obligate, cu corni de vînătoare ad libitum, compuse de Dl. Filtz...).

48



pilduitor pentru efectele de gradație în care se specializaseră cei din Mannheim.

Este interesant de observat, la acest autor timpuriu, factura armonică a tematicii, evidentă în extrasul de mai sus ca și în finalul *Simfoniei nr. 3, în si bemol major*:

49 Presto



în partea întâi a *Simfoniei nr. 5, în re major*

50 Allegro



sau în partea a doua a aceleiași simfonii,

51

Andante



în partea întâi

52

Allegro



ori ultima

53

Presto



din *Simfonia nr. 6, în mi bemol major*.

Muzicologul Günther Kraft atrage atenția¹ asupra ritmurilor dansante — de vals, și sincopate din creația simfonică a lui Fils, ceea ce vădește caracterul ei popular și accesibil.

(*Simfonia nr. 2, în sol minor*, de Fils, a fost imprimată pe disc *Supraphon* de Orchestra de cameră fără dirijor, din Praga.)

Dintre simfoniștii care au lucrat la Mannheim mai consemnăm pe : Ignaz Holzbauer (ceh prin origine, a trăit între 1711—1783, scriind vreo 65 de simfonii), Giuseppe Toeschi (de origine italiană, 1722—1788, a scris câteva zeci de simfonii), Frantz Beck (s-a născut la Mannheim, dar a trăit multă vreme în Franța) ; apoi pe : Ernst Eichner, Johann Schobert, Ignaz Fränzl, Franz Danzi și Cannabich.

În calitate de concertmaestru și dirijor, Christian Cannabich (1731—1798) a reputat strălucite succese cu formația din Mannheim. Mozart îl considera cel mai bun șef de orchestră al vremii. (Cannabich a ocupat un timp și funcția de dirijor la trupa de operă italiană de la München.) A scris 85 de simfonii, simfonii concertante, balet etc.

În fruntea grupului de lucrări cu op. 3 de Cannabich, se menționează că e vorba de șase sonate făcute în așa fel încât să fie cîntate „...fie în trio, fie cu toată orches-

¹ A se vedea Karl Schönewolf, *Op. cit.*, pag. 147.

tra". Era răspîndit obiceiul (e vorba mai ales de triourile și cvartetele lui Stamic, Toeschi) ca lucrări de cameră de felul acestora, executate «în plină orchestră», să devină, prin amplificarea știmelor și pupitrelor, simfonii.

Analiza unor lucrări de Cannabich, cum este luminoasa *Simfonie în si bemol major* (în care suflătorii sînt reduși numai la clarinete și fagoturi), ne demonstrează faptul că bitematismul era deja încetățenit. Reproduceme temele principale din partea I a *Simfoniei în si bemol major* de Cannabich :



În modul de expunere a temei inițiale găsim — lucru interesant — o anticipare a procedului reluării motivului pe o treaptă superioară primei lui înfățișări, așa cum se va întîmpla și în *Simfonia I* de Beethoven.

Cannabich nu a fost decît un continuator, elevul și tovarășul de crez artistic al celebrului Jan Václav Stamic (1717—1757). Compozitor, violonist, cîntăreț la *viola d'amore*, violoncelist, contrabasist, șef de formație, acesta face parte, ca și Benda, dintr-o întreagă familie de muzicanți slavi¹. Figură centrală nu numai a Școlii de la

¹ Martin Stamic, bunicul lui Jan Václav, venise în Boemia din Croația; Antonín Stamic (1687—1765), fiul său și tatăl lui Jan a fost organist la Havlickuv Brod. Mai menționăm pe Thadeu (1721—1768), Karel (născut la Mannheim în 1745 și mort la Jena, în 1801) și un alt Antonín (născut în 1750 tot în orașul simfoniei și decedat, pare-se, la Paris, în anul 1820).



Jan Václav Stamic

Mannheim, dar și a simfoniei din centrul veacului, Jan Stamic a impus în fața tuturor calitățile orchestrei din orașelul german (unde se stabilește după 1741) prin bogăția și rafinamentul dinamicii, identitatea trăsăturilor de arcuș, precizia și virtuozitatea de ansamblu, omogenitatea și știința frazării.

În 1754, lui Jan Stamic i se publică la Paris un grup de *Șase sonate în trei părți concertante*, — este o dovadă că muzica orchestrală nu-și găsisese încă firea proprie. Aceste lucrări sînt urmate de vreo 70 de simfonii; unele au patru părți, între care și menuet, altele cuprind doar trei părți. Dar Jan dă în cele din urmă simfoniei o construcție definitivă în patru capitole, în care forma de sonată reprezintă un tipar stabil.

Dintre simfoniile acestui Stamic, mai des auzită se face una în *la* major — *Simfonia primăvărată*. Are patru părți: *Allegro*, în formă de sonată, creează pe alocuri o atmosferă solemnă, *Andantele* este ca o serenadă, iar *menuetul* păstrează ecourile cornilor de vînătoare, în timp ce finalul se desfășoară sprinten și spiritual.

Jan Stamic a depășit barocul tîrziu în favoarea stilului galant, lejer, ce-și concentrează atenția spre meticulozitatea de filigran; dar el urmărește pe alocuri și puternice efecte simfonice, de masă orchestrală. Tematica sa și, în general, cea a mannheimezilor se îmbogățeste cu formule melodice, intonații și ritmuri noi, unele sărite, șchioape, hazlii, altele mlădioase, suspinînde; apar așa-numitele «teme-rachetă»



care înaripează *allegro*-urile.

„Stamic — scria Burney — a fost cel dintîi care a îndrăznit să încalce limitele obișnuitelor uverturi de operă, care nu foloseau în teatru decît pentru a atrage atenția și pentru a impune liniștea. Acest om, plin de foc și de geniu, a creat stilul simfoniei moderne, grație marilor efecte de umbră și lumină cu care a îmbogățit-o. Atunci s-au încercat toate diversele efecte pe care le putea produce îmbinarea timbrurilor și a sunetelor.”



Charles Burney

Să ne ocupăm acum puțin de prima parte a *Simfoniei op. 5, nr. 2, în re major*, de Stamic.

Este un *Presto* care folosește în orchestră două flaute, două oboaie, două clarinete, două fagoturi, alături de coarde și de clavecin. Mișcarea constituie o formă de sonată destul de clar construită.

La început, un unison din care se desprinde o figurație, stabilind tonalitatea — *re* — și modul — *major*. Caracterul «armonic» al temei inițiale, voioase, pline de bucurie, este evident, începînd mai ales din măsura 9:



Cîteva motive ce întregesc primul element melodic și o modulație spre dominantă preced expunerea temei secundare la viori, în sexte și terțe :



Scurta dezvoltare care urmează se deschide pe dominantă cu tema inițială; ea răsună în registrul grav (la violoncele, contrabasuri și fagoturi). Un joc dialogat în *staccato*, sugerînd stilul clavecinistilor, pregătește ivirea pe nesimțite a celei de-a treia secțiuni a formei — reexpoziția. Vom auzi acum și tema secundară, însă de astă dată adusă în tonalitatea de bază — *re* major — a mișcării, care se încheie pe o scurtă *coda*, reeditînd elementele de la început.

Interesantă, mai ales din punctul de vedere al dinamicii (găsim în aceste pagini nu numai contraste puternice sau apropiate — *f-p*; *p-pp* — ci și acele caracteristice fluide sonore: *p-cresc.* - *più forte* - *ff* — prin care mannheimiezii au făcut «școală de interpretare»), simfonia lui Jan Stamic se poate asemăna, sub raportul bogăției conținutului și al formei evolute, cu cea în *mi bemol* major, de fiul său Karel (1746—1801).

Despre simfoniile lui J. Stamic, Romain Rolland scria ¹ că nu sînt mai puțin frumoase, mai puțin bogate, mai puțin suculente, decît acelea ale unui Haydn sau Mozart, pe care uneori chiar le întrec în spontaneitate.

Admițînd că... le întrec chiar, înseamnă că-l putem compara pe Stamic cu Beethoven, înseamnă că simfonia

¹ *Op. cit.*, pag. 89.

menționată, poate fi numită o *Eroică* a mijlocului veacului XVIII, în care-și găsesc ecou neliniștile și aspirațiile unei întregi epoci. Făcînd cunoștință cu lucrarea, pătrunzînd în natura ei emoțională, ne vom convinge că elogiul calităților ei nu trebuie să fie drămuț.

În prima parte ¹ a lucrării — *Allegro con spirito* — răsună cîteodată chemări patetice. Orchestra își concentrează uneori forța în unisonul compact, imperativ. Cu adevărat impresionantă, de neuitat, este însă mișcarea lentă — *Andante*. Dacă ar fi s-o comparăm cu vreo pagină similară, am raporta-o temei cu variațiuni din *Simfonia cu tremolo de timpan* de Haydn și am asemăna-o cu celebrul *Marș funebru* din *Eroica*. Însăși tradiționalul menuet are o notă aparte, care se distinge prin sobrietate și concentrare emoțională. Începînd impetuos, fremătător, ca uvertura *Fidelio*, finalul ² este remarcabil prin soliditatea organizării lui. Aceste pagini exprimă o voință, o personalitate creatoare puternică, stăpînă pe lumea sonoră.

Karel Stamic a scris și o *Simfonie în re major*, cu subtitlul *La chasse* (*Lovencka* — *Vînațoarea*), care pune în joc o garnitură sonoră alcătuită din cîte două oboaie, corni, trompete, timpane și coarde. Dintre suflători, *Andantele* reține numai cornii, iar violele cîntă divizate în două grupe în partea întîii și în ultima.

Simfonia se deschide cu o introducere — *Grave* — urmată de un *Allegro* dezvoltat. Mișcarea lentă variază

¹ Unele simfonii ale lui Karel Stamic conțin introduceri lente.

² Este demn să reținem faptul că Stamic întrerupe un *Presto* final cu un episod ce evocă partea a doua a simfoniei, așa cum va proceda Haydn în cea de-a opta „*Londoneză*”, între reexpoziția și *coda* din partea întîii, reluînd elemente din introducerea lucrării.

— ba în major, ba în minor — o idee melodică expusă de primele violine :



Finalul — *Presto* — are și el o secțiune introductivă într-un tempo *Allegro moderato* cu semnale ce justifică subtitlul lucrării.



De un interes aparte sînt, în ultimul capitol al ciclului, episoadele descoperite ale oboaielor și cornilor, asemănătoare unor mici fanfare.

Istoria simfoniei inserează la perioada de mijloc a veacului lui Haydn și Mozart un lung șir de autori și lucrări. Unele compoziții constituie pur și simplu documente istoriografice, altele — autentice valori artistice ; dar cele mai izbutite abia pot fi comparate cu simfoniile celor de la Mannheim.

Școala de la Mannheim este aceea care a făcut din muzica simfonică o formă de cultură superioară, iar din simfonie, cea mai înaltă manifestare a artei sunetelor pe care Haydn și Mozart au dus-o la perfecțiunea clasică.

Simfoniile de Haydn

„...Cu «tatăl simfoniei» se va întimpla ce s-a întimplat cu Mozart acum cincizeci de ani. Una din revelațiile ce vor ieși din haosul de astăzi va fi redescoperirea lui Haydn, consfințirea meritată a geniului său, nedreptățit atîta vreme“.

Pablo Casals

Am văzut că primul cvartet al lui Haydn datează din 1755. Compozitorul avea pe atunci vîrsta de 23 de ani. Înzestrarea muzicală naturală și o oarecare rutină căpătată pînă atunci îi îngăduiau să umple portative fără prea multă caznă „...cu ardoare tinerească“, după cum afirma Haydn în biografia sa, referindu-se la o *Missa brevis*, ce deține primul loc în lista generală a lucrărilor sale. „Pînă cînd am avut marea șansă de a descoperi bazele adevărate ale compoziției, de la vestitul Porpora, care se afla în acea perioadă la Viena, scriam cu ușurință, dar nu foarte corect.“¹

¹ Pentru citarea spuselor autentice ale marelui compozitor, am recurs cu predilecție la o sursă autohtonă, mai la îndemînă : succintul, dar valorosul volum *Haydn* de Iuliu C. Spiru, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1959.

Autor de opere și maestru de cînt, napolitanul Nicola Porpora (1686—1767) era foarte apreciat în Austria. Prin mijlocirea lui, Haydn avea să facă cunoștința unor oameni de seamă cum era simfonistul Wagenseil, compozitor al Curtii imperiale, și Fürnberg, protector și pasionat al artelor, practician al muzicii.

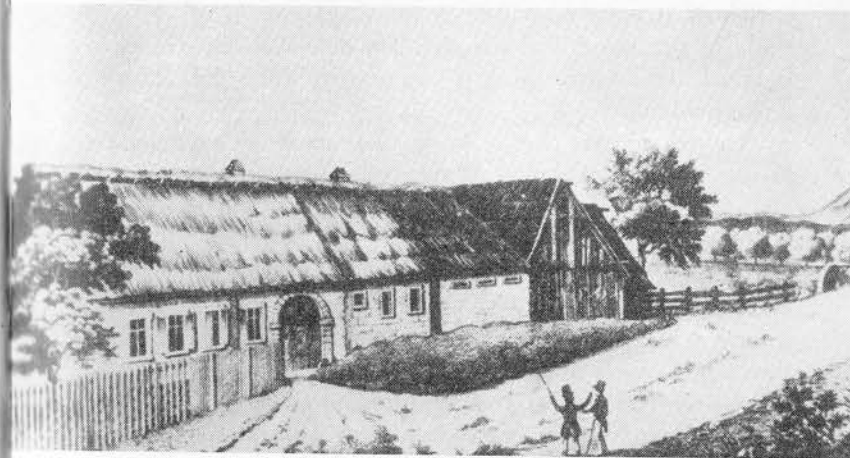
La îndemnul acestuia din urmă se pare că Haydn a compus primele *Cvartete*: *op. 1* și *op. 2* — o duzină — atribuite perioadei de la sfîrșitul anului 1755 și începutul lui 1756. Unul dintre ele — al cincilea din prima serie (*op. 1, nr. 5*) — reprezintă de fapt reducția unei simfonii concepute pentru coarde, două oboaie și doi corni (un nou exemplu de nediferențiere, de întrepătrundere a acestor două genuri, de data aceasta în sens invers față de cele semnalate înainte, care constau în amplificarea unor lucrări de muzică de cameră).

Scrisă, pare-se, în palatul Lukaveč, de lângă Plzeň, cea dintîi simfonie¹ haydniană datează din anul morții

¹ „Ce încurcătură cu numerotarea simfoniilor! Nu mai știi care a căta este!”... cam în felul acesta se plîng uneori chiar profesioniștii în fața operelor unor autori ca Haydn, Schubert sau Dvořák, ale căror lucrări au cunoscut mai multe catalogări. În cazul creației «părintelui simfoniei» se ține seama ba de numerotarea lui Eusebie Mandicevski (muzicolog și compozitor român de mare prestigiu, care a trăit multă vreme la Viena, unde a fost profesor la conservator), ba de vechea, ba de noua ediție Breitkopf & Härtel. În legătură cu *Simfoniile „Londoneze”* se fac referiri cînd la numerotarea generală a simfoniilor (de la 1 la 104), cînd la numerotarea ultimelor, în cadrul acestui ciclu (de la 1 la 12).

Simfoniile „Londoneze”, scoase de Editura muzicală de Stat din Moscova, în 1959, sînt orînduite astfel: nr. 97, 93, 94, 98, 95, 96 — vol. I și: nr. 104, 103, 102, 99, 101, 100 — vol. II.

În cele ce urmează ne vom referi întotdeauna la catalogarea generală (nr. 1—104), adoptată de editura Breitkopf & Härtel din Leipzig.



Casa natală a lui Joseph Haydn la Rohrau

lui Händel — 1759 — cînd tînărul muzician era angajat la curtea prințului Morzin. Lucrarea, avînd tonalitatea *re* major, este alcătuită din trei părți (*Presto, Andante, Finale — Presto*). În afară de coarde, folosește două oboaie și doi corni. Această formație restrînsă poate fi întîlnită în 35¹ din cele 104 simfonii, începînd cu nr. 1 și sfîrșind cu nr. 65 — presupusă a fi fost realizată în 1778.

După *Presto* inițial,



¹ Nr. 1, 3—5, 10—12, 14, 15, 18, 19, 21, 23, 26, 28, 29, 33—37, 40, 42—44, 46, 47, 49—52, 58, 59, 64, 65.

suflătorii (tratați destul de rudimentar) sînt lăsați la o parte în timpul desfășurării părții lente, în care, în schimb, o știmă de *cembalo* susține sonoritatea, încă deficitară, a ansamblului.

La cea dintîi auditiie a primei simfonii haydniene asista Anton Esterházy. Prințul acesta orgolios, care ținea cu tot dinadinsul să rivalizeze în lux și strălucire chiar și cu casa domnitoare din Viena, ceru contelui Morzin să i-l cedeze pur și simplu pe Haydn, care deveni astfel slujbașul familiei Esterházy pentru trei decenii.

După o simfonie (nr. 2, în *do* major), datînd, probabil, din 1760, anul următor¹, cînd copilul precoce Mozart făcea primele încercări componistice, înscrie pe lista creației lui Haydn șase lucrări de același gen (nr. 3, în *sol* major — în care se întâlnește o orchestrație ceva mai elaborată — nr. 4, în *re* major, nr. 5, în *la* major — în a cărei parte lentă suflătorii își găsesc o întrebuințare apreciabilă — nr. 6, în *re* major, nr. 7, în *do* major, nr. 8, în *sol* major). Din acest grup, ultimele au titluri adăugate, respectiv : „*Le matin*“ (Dimineata), „*Le midi*“ (Amiaza) și „*Le soir*“² (Seara) — „*La tempesta*“ (Furtuna).

Toate vădesc influența operii (în cea de-a doua se fac prezente recitativul și aria), gen mult mai răspîndit pe atunci decît simfonia.

¹ Datele indicate nu pot fi luate întotdeauna ca foarte precise. Decît să înscrîm în dreptul unei simfonii... „în jurul anului“... sau... „înainte de anul...“, ori un semn de întrebare, am preferat să dăm totuși anii foarte probabili, fără aceste precizări, demne de cele mai minuțioase volume istoriografice. De altfel, atunci cînd a întocmit un catalog al operelor lui, însuși Haydn era nesigur de datele unor creații ale sale, mai ales din tinerețe.

² Denumirile în limba franceză aparțin compozitorului.

Afirmam că moștenirea creatoare a lui Haydn deține recordul pe întreaga istorie a muzicii în ceea ce privește titlurile programatice¹. Într-adevăr, aproape o treime din seria simfoniilor au astfel de titluri, a căror proveniență a rămas de multe ori învăluită de mister.

Asemenea lui Beethoven, Haydn era foarte zgîroit în explicații asupra sensului lucrărilor sale care conțin, cîteodată, o simplă aluzie sugestivă sau chiar o caracteristică onomatopeică, o savuroasă intenție umoristică, un moment care o particularizează, un amănunt de ordin biografic ș.a.m.d.

În funcția pe care o îndeplinea la curtea prințului Esterházy, Haydn trebuia să facă față obligațiilor multiple ca maestru de capelă și compozitor. I se cereau lucrări de cele mai felurite genuri, destinate să susțină serbările și festivitățile ce se țineau lanț, slujbele religioase etc. Asemenea multor truditori mărunti, rămași necunoscuți, Haydn a depus o activitate prodigioasă pentru a face față tuturor comenzilor ; cea mai mare parte a producției lor a fost îngropată, dar lucrările lui Haydn viețuiesc și astăzi, deoarece nu reprezintă creația unui meșteșugar, ci a unui geniu.

Ecou puternic al simțămintelor general-umane, al aspirațiilor poporului din rîndurile căruia a ieșit compozitorul și căruia i-a păstrat toată viața un profund atașament, ele s-au îmbibat de seva viguroasă a muzicii poporului, care a pătruns în muzica de agrement cultă, comandată, dîndu-i un nou conținut.

¹ „Un număr (de ordine — n.n.) nu spune nimic ; un titlu, ca de pildă «Naufragiul», «Nunta» etc., călăuzește cît de cît imaginația auditoriului...” (Stendhal — *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaſtase*, Paris, 1914, pag. 85).

Este drept că Haydn era stimulat în creație de anumite imagini și idei, dar nu se poate spune că a fost un temperament vizual-representativ. Aceste imagini și idei constituiau, de cele mai multe ori, un material exterior, un simplu impuls, o sugestie pentru compoziția muzicală. O excepție surprinzătoare ar putea constitui «programul» unei simfonii, relatat de publicistul italian Giuseppe Carpani, care ne încredințează că i-a fost împărtășit de compozitor. E vorba de o lucrare ce reda peripețiile călătoriei peste mări și țări a unui bărbat — soț și tată — pornit spre limanuri necunoscute să caute binele său și al celor apropiați lui. Simfonia înfățișează la început plecarea... Corabia se desprinde de țărm, în timp ce soția, copiii și prietenii călătorului îl urmăresc cu privirile, îndurerați. Mînată de vînturi prielnice, nava ancorează în sfîrșit. O muzică de o veselie ciudată redă momentul cînd navigatorul se întoarce încărcat cu bogății din ținutul în care ajunsese. Totul pare că se va termina cu bine, dar la înapoiere, corabia este amenințată de o furtună năpraznică. În cele din urmă, nava cu încărcătura ajunge în portul de unde plecase, spre marea bucurie a tuturor. La sfîrșitul simfoniei — bună voie, fericire.

Carpani nu-și amintea la ce lucrare se referea acest «program». El nu poate fi aplicat nici uneia din seria celor 104 simfonii; dar n-ar fi exclus ca într-o zi să se descopere vreo compoziție haydniană căreia să i se potrivească. Noutăți din acestea se aud din cînd în cînd¹.

¹ De pildă, profesorul S. Bogatîriov, de la Conservatorul din Moscova, a valorificat de curînd o simfonie inedită de Ceaikovski, datînd din perioada ce separă anii nașterii ultimelor două simfonii, și pe care marele compozitor rus o lăsase nedesăvîrșită.

Într-o emisiune din vara anului 1961, radio Budapesta anunța că în America de Sud s-ar fi găsit o simfonie încă necunoscută care i-ar aparține lui Haydn, iar editura vieneză „Universal” publica pentru prima oară, în anexa volumului *The Symphonies of Haydn* de H. C. Robbins Landon (sub forma unei partituri-supliment), o *Simfonie în si bemol major*, în trei părți, pentru două oboaie, doi corni și coarde.



Să urmărim acum șirul numeroaselor simfonii de Haydn, oprindu-ne la cele mai importante, la diverse aspecte caracteristice ale unora sau altora.

Simfonia nr. 6, în patru părți, nu se remarcă numai prin faptul că deschide seria celor cu titluri; ea este și prima care conține o introducere:



Introducerile haydniene vădesc rareori o legătură, o înrudire de ordin melodic, cu primele părți propriu-zise. *Simfonia nr. 98, în si bemol major* (datînd din 1795), cunoscută sub numele de *Simfonia cu tremolo de timpan*, readuce unisonul solemn al violoncelor și contrabasurilor din primele măsuri într-un pasaj din *allegro*, care realizează trecerea la tema a doua a acestei mișcări. Ba mai mult, ecourile introducerii revin episodic în aceeași mișcare inițială — *Adagio* — și înainte de secțiunea terminală — *coda (Allegro con spirito)* a primei părți din simfonie. Este o excepție demnă de subliniat.

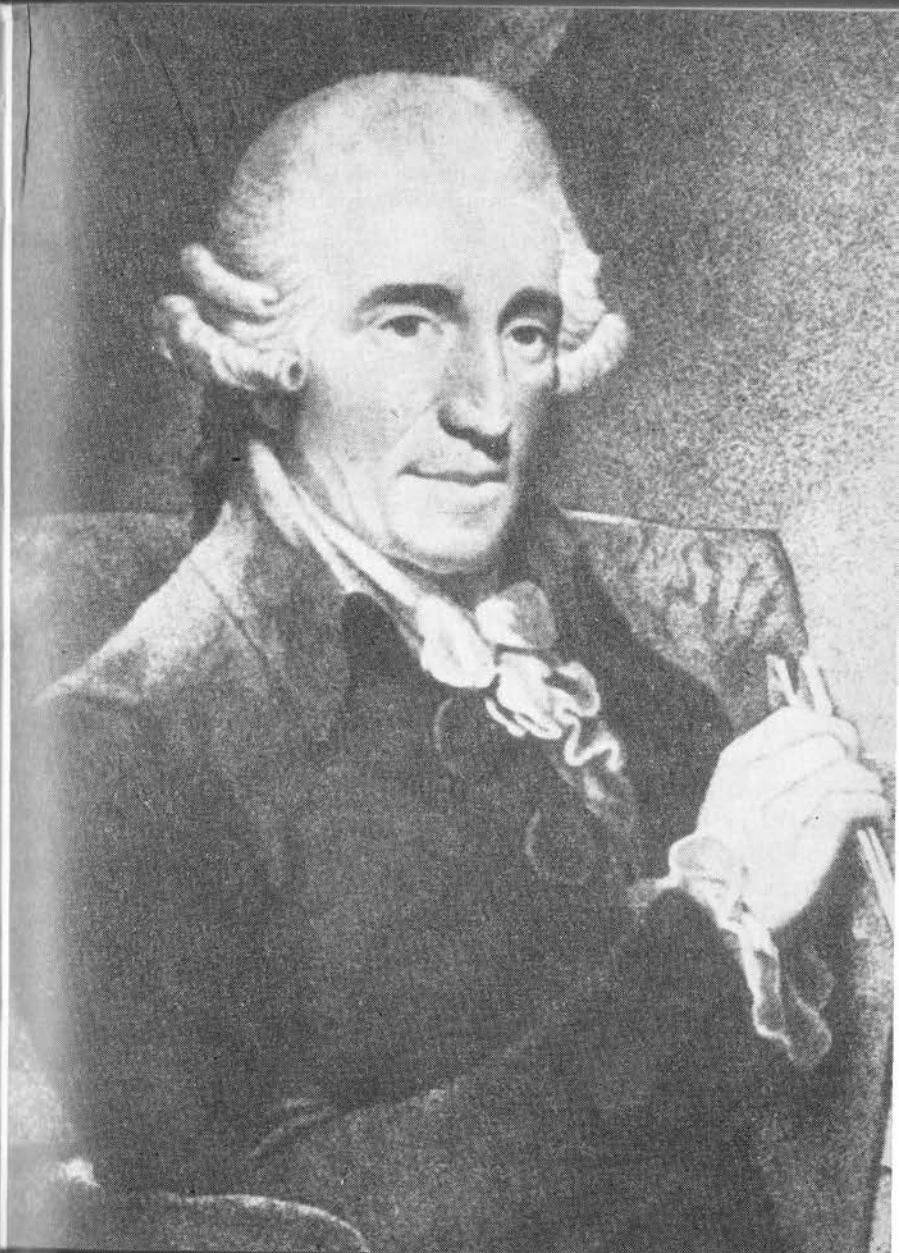
Nu prea des întâlnite, prologurile vor deveni obișnuite, începînd de prin anul 1786¹.

O altă caracteristică a *Simfoniei nr. 6* („*Le Matin*“) este aceea că în ea apare pentru prima oară în orchestră un flaut². În următoarea, „*Le Midi*“, în cinci părți — Haydn folosește pentru prima oară două flaute; ca suflători mai găsim aici: două oboaie, un fagot și doi corni. Dar ceva și mai important: dacă în *Simfonia nr. 6* apăreau concertante o violină și un violoncel (părțile II, III, IV), în această lucrare două viori și un violoncel sînt concertante — au roluri proeminente. Faptul trebuie înțeles ca o reminiscență din muzica de operă (lucrarea cuprinde un *adagio-recitativo*) și din genul *concerto grosso* — principala formă de manifestare a muzicii orchestrale. Dintre simfoniile în care apar părți de solo mai menționăm: nr. 8, în *sol* major (două viori, un violoncel, un fagot, care cîntă alături de un ansamblu alcătuit din coarde, un flaut, două oboaie, un fagot și doi corni), nr. 24 (cu solo de flaut în partea II și în trioul menuetului), nr. 31.

Ca să ne facem o idee asupra valorii artistice a celor mai izbutite simfonii timpurii ale lui Haydn, vom răsfoi acum partitura *Simfoniei nr. 11, în mi bemol major* (din ediția completă a operei compozitorului, publicată de „Breitkopf & Härtel“). Lucrarea este scrisă în anul 1763, pentru o formație de instrumente cu coarde, doi corni și

¹ Din totalul de 104 simfonii, au introduceri în mișcări lente mai bine de o treime. În ultimele 20, introducerile devin obișnuite; numai trei din simfoniile de la nr. 85 pînă la nr. 104 sînt lipsite de astfel de «uverturi». Cele mai multe din aceste introduceri se desfășoară în *Adagio* (marcat cîteodată cu un adaos de caracter: *maestoso, cantabile*), uneori *Largo* (*Largo maestoso*) și numai cîteodată *Grave* (nr. 75) sau *Sostenuto* (nr. 103).

² Flauto traverso va fi menționat ca atare abia în *Simfonia nr. 41* (1770).

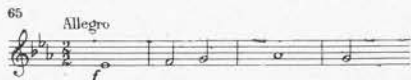


63

p

64

Partea următoare (construită tot după regulile sonatei) este un *allegro* (aici cîntă ambele perechi de suflători). Prima temă răsună puternic la început, ca un subiect destinat unei piese polifonice :



6 6^e

VI. I

VI. II

vln

Vc
Cb

p

67 *Presto*

Simfonia nr. 21, în la major, compusă în anul 1764, este scrisă pentru aceeași formație orchestrală și adoptă cam aceeași orînduire de mișcări ca și simfonia de care tocmai ne-am ocupat. Dar aici, în prima mișcare — *Adagio* — oboarele nu numai că nu sînt lăsate la o parte, ci dețin episoade de primă importanță, dîndu-și concursul la expunerile tematice.



și colorînd subtil sonoritatea de ansamblu.

Presto, partea a doua (cu un semn de repetiție după expoziție și unul la sfîrșit), are o construcție de sonată, pe două teme înrudite ritmic :



Dezvoltarea, destul de amplă, pornește, lucru destul de rar, de la tema a doua. Din această pricină reexpunerea temei inițiale nu capătă spațiul care s-o reimpună decît la sfîrșitul mișcării, într-un ultim *forte*.

Cu un trio destinat numai arcușelor (partitura indică în episodul central : *Oboi e Corni tacent*), menuetul lasă

locul unui final în *Allegro molto*, autentic haydnian prin umorul și optimismul ce i-l imprimă aceste două elemente.



pline de vervă și surprize.

Marcată cu anul 1764, *Simfonia nr. 22, în mi bemol major* are un titlu foarte prețios : „*Der Philosoph*”¹. Deschizînd partitura găsești în orchestratie obișnuitul grup al coardelor, iar ca suflători numai doi corni și — o curioasă excepție — doi corni englezi. (Aceste din urmă instrumente îi erau foarte dragi lui Haydn în anii tinereții.)

Lucrarea începe cu un *Adagio*, în care, pe pasul ritos al coardelor, în unison, cornii și cornii englezi expun o temă laconică, să zicem, ca un aforism :



¹ Iată cît de vechi sînt tradițiile de acest fel ale muzicii... ar putea spune cel ce caută foarte stăruitor rădăcinile filozofice ale artei sunetelor.

Desfășurându-se pe temeiul acestei singure teme, mișcarea nu este o introducere, cum ne-am aștepta, ci partea întâi propriu-zisă,¹ a cărei atmosferă interiorizată a conferit, de bună seamă, denumirea simfoniei.

Urmează un *Presto*,



cu o dezvoltare care ocupă aproape o treime din mișcare; reexpoziția este completată cu o *coda* ce se însăilează pe elemente din tema principală.

În trioul menuetului este relevat timbrul suflătorilor, ce cîntă mai ales îngemănați.

Finalul — din nou *Presto* — este o formă de sonată monotematică:



Tema a doua nu e altceva decît transpunerea celei inițiale la dominantă (măsura 22). Cu toate că este restrînsă, dezvoltarea acumulează tensiune datorită modulațiilor, pentru ca reexpoziția să reactualizeze tonalitatea — *mi bemol* major.

Simfonia nr. 26, în re minor, compusă în 1765 pentru două oboaie, doi corni și coarde, are un subtitlu: *Lamentatione — Weihnachtssymphonie*. Prima parte — *Allegro assai con spirito* — demnă de a fi reținută în ceea ce

¹ Este o formă liberă, totuși pe jaloane de sonată (tema a doua intervine la măsura 14).

privește adîncimile emoționale încercate de Haydn, este străbătută de o neliniște și un avînt preromantic, caracter imprimat de pulsația sincopelor de la viori pe pasul hotărît al bașilor:



(Poate că Mozart a ascultat-o înainte de a scrie celebrul său *Concert pentru pian și orchestră, în re minor*, în care a folosit aceeași tonalitate cu a simfoniei.)

Lamentările din partea întâi se domolesc în partea a doua, *Adagio* — o meditație măsurată parcă de mersul unui vechi ceasornic (imagine sugerată de optimele bașilor).

Defectivă, lucrarea se încheie cu partea III, adică cu un menuet. Piesa, de structură tripartită obișnuită, este extinsă și elaborată componistic în așa fel încît să poată îndeplini funcția de final, ce-i este încredințată.

Simfonia nr. 27, în sol major, s-a auzit un timp la noi în concerte, în emisiuni de radio, imprimată pe discuri *Electrecord*, sub denumirea de „*Sibiana*” sau „*Bruckenthal*” — după locul unde a fost găsită, în 1946, o copie manuscrisă a lucrării¹. Este un triptic, ca și simfoniile lui Carl Philipp Emanuel și Johann Christian Bach, ale căror ecouri răsună parcă în ea. Prima parte se deschide

¹ Entuziasmați și derutați, unii au prezentat simfonia ca o «descoperire». De fapt așa-zisa *Simfonie sibiană* figura în catalogul editurii Breitkopf & Härtel la nr. 27, fiind datată „în jurul anului 1765”.

fără introducere, cu o temă energică, plină de optimism (*Allegro molto*).



Și tema a doua, înrudită cu cea principală, dar glumeață, grațioasă, va fi expusă de viori (la dominantă, în *re* major). Dezvoltarea, care intervine după semnul de repetiție, este scurtă și folosește tema întâi, lăsând-o pe cealaltă să reapară numai în repriză, aproape a doua ca în prima secțiune a formei.

Partea mijlocie, în mișcare legănată, este plină de afectivitate, pe alocuri, ca o arie tristă. Cucerește audientul datorită expresivității melodiei, purtate de viori. Din când în când, intervin semne de repetiție.

În final irumpe dragostea pătimașă de viață, redată printr-o tematică de natură folclorică. O inflexiune în minor nu poate adumbri verva ultimei părți a acestei simfonii, ieșite de sub pana unui compozitor care, după ce împlinise vârsta de 33 de ani, începea să facă mătură calităților sale.

Încă o dovadă în această privință este *Simfonia nr. 28*, în *la* major, datînd din anul 1765.

Începe și ea fără introducere, cu o mișcare *Allegro di molto* dominată de un motiv a cărui insistență



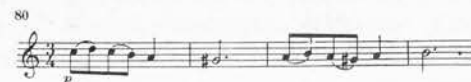
am putea-o asemăna oarecum cu persistența celui din *Simfonia nr. 29* de Mozart sau *Simfonia U* de Beethoven. În această simfonie a lui Haydn nu poate fi, bine-

înțeles, vorba de o dezvoltare intensivă de tipul celei din *Simfonia destinului*.

Partea a doua opune armoniile rotunde și pline ale coardelor unor episoade pastorale (duet de viori), iar menetul răsună luminos, ca o exclamație guturală tiroleză:



Încântătoare este însă secțiunea centrală, *trio*, care se mișcă mlădioasă, prin trepte alăturate, în tonalitatea *la* minor. Melodia viorilor



este acompaniată aici ca într-un vals, dintre acelea pe care Haydn le întâlnea la fiecare pas prin capitala austriacă.

Cu toate că secțiunea de început — expoziția — se repetă, ultima parte a simfoniei, care aleargă mai mult în optimi,



este scurtă, ca într-o sonatină.

Simfonia nr. 31 este printre puținele în care Haydn întrebuințează patru corni (*Simfoniile nr. 13, 39 și 72*), alături de coarde, un flaut și două oboaie.

Datînd din 1765, scurt timp după ce Mozart terminase la Londra prima sa simfonie, cea de-a 31-a

haydniană e alcătuită din patru părți (*Allegro — Adagio — Menuet — Moderato molto*). Începe și se sfârșește cu semnalele celor patru suflători de alamă.

Ei vor fi puși la un efort ce presupune rezistență și o remarcabilă virtuozitate, mai ales din partea primului mînuitor al acestui atît de dificil, dar atît de expresiv instrument: cornul. Mișcarea inițială atribuie rol solistic și flautului (în expunerea temei secundare, la dominantă tonalității). O temă conclusivă încheie expoziția acestei părți scrise în formă de sonată și în a cărei dezvoltare apar ambele teme.

Partea a doua înlocuiește flautul cu o *violino principale*, căreia i se adaugă un violoncel *solo*. Grupul vioară-corni-violoncel alcătuiește aici un fel de sextet concertant, un admirabil *concertino*, acompaniat adesea în *pizzicato*.

În afară de rolul atribuit oboaielor în deschiderea trioului, menuetul nu aduce mai nimic aparte.

În schimb, finalul — o serie de șapte variațiuni și un *Presto* de încheiere — conferă lucrării aspectul unei simfonii concertante.

Expusă de viori,



vesela lui temă păstrează formula de semnal de la începutul simfoniei. Dacă în variațiunea I concertează oboaiile întovărășite de ultimii doi corni, în variațiunea II vine rîndul violoncelului solist, apoi — în variațiunea III — agerului flaut, pentru ca în următoarea să concerteze întregul cvartet de corni. În variațiunea V își desfășoară ghirlandele vioara solistă. După cea de a VI, un fel de repetare a expunerii temei, ca la început, ur-

mează o nouă variațiune — VII — a violoncelului și, în sfîrșit, *coda — Presto*, ce încheie această simfonie mult prea rar cîntată, ca atîtea altele!

În unele simfonii de Haydn, anumite partide instrumentale au caracterul unor instrumente obligate — ca de exemplu *nr. 55* (cu două oboaie și doi corni *obbligato*), *nr. 63* (cu flaut *obbligato* — așa cum se va întîmpla și în *Simfoniile nr. 70, 71, 72 și 75*). Dar Haydn a scris și simfonii concertante propriu-zise. Astfel este *Simfonia op. 84* pentru oboi, fagot, vioară, violoncel și orchestră (viori, viole, violoncele, contrabasuri, flaute, două oboaie, doi corni, două trompete și timpane), executată pentru prima oară la Londra, în martie 1782.

Progresul în valorificarea de ansamblu ori solistică a instrumentelor este încet dar continuu. Lăsînd la o parte *Simfoniile nr. 2, 16 și 27* — singurele care reduc grupul suflătorilor la doi (în prima, la o pereche de corni, iar în ultimele două, la cîte o pereche de oboaie), în covîrșitoarea lor majoritate, lucrările de acest gen ilustrează neîntreruptele experimentări și tatonări la care recurge ingeniosul Haydn cu orchestra pe care o dirija. Judecînd după scriitura unor partituri ale capelmaestrului ei, aceasta nu era de loc slabă.

Prima simfonie în care se ivesc trompetele (alături de două oboaie, doi corni și coarde) este *nr. 20*. În partitura *Simfoniei nr. 13* (1763), timpanele par a fi adăugate de altă mină (o lucrare cu patru corni se preta la așa ceva); «tobe» sînt întotdeauna prezente în simfoniile care folosesc și trompete. Cea mai numeroasă baterie o întîlnim însă în *Allegretto* — partea II — din *Simfonia militară*: două timpane, triangu, talgere și tobă mare; e firesc, ținînd seama de caracterul și de numele simfoniei!

Cea dintîi lucrare în a cărei formație sînt incluse două fagoturi ¹ — nr. 54 (datînd din 1774) — și prima cu două clarinete — nr. 99 (1793) ² — netezesc calea spre componența orchestrală stabilă, adoptată definitiv de Haydn, moștenită de Mozart și Beethoven: grupul coardelor, cîte două flaute, oboaie, clarinete, fagoturi, corni, trompete, timpane.

Ar fi multe de spus pe marginea celor 104 simfonii de Haydn — de la prima pînă la ultima, aceea pe care autorul a scris: „795, a 12-a pe care am compus-o în Anglia“. Unele ating momente de o mare concentrare emoțională (de exemplu nr. 26 — *Lamentatione*, al cărei început — *Allegro assai con spirito* — ne sună, am mai spus-o, aproape aïdoma vestitului *Concert pentru pian și orchestră, în re minor*, de Mozart. Altele, cele mai multe, sînt vesele, uneori hazlii (nr. 60 „*Il distratto*“ — 1779).

Imediat înainte de „*Trauersymphonie*“ — nr. 44 (Haydn ar fi dorit să-i fie cîntată la înmormîntare) se situează pe lista lucrărilor de gen o compoziție rămasă cunoscută cu pronumele de „*Merkur*“ — nr. 43 (datează din 1772). Simfoniile de după cea „*Cu semnal de corn*“ adoptaseră alcătuirea în patru mișcări, iar structura interioară a fiecăreia devenea din ce în ce mai organizată.

Cu netăgăduită limpezime se arată aceasta în simfonia ce poartă numele mesagerului olimpien și zeu al elocvenței. Este o lucrare fasonată cu multă măiestrie și siguranță. Zidită pe postamentul trainic al formei de sonată, prima parte începe fără introducere, cu o temă pătrunsă de forță:

¹ Celelalte în care apar cîte două fagoturi sînt nr. 66—69, 73, 76, 78—104.

² Urmată de nr. 100, 101, 103, 104.



Temele, planurile tonale și secțiunile formei sînt aici pe de-a întregul individualizate și delimitate, ca de altfel și în elegiaca mișcare lentă (*Adagio*), de o sensibilitate adîncă și rafinată, mozartiană parcă.

Menuetul este pompos, dar fără manierisme, iar finalul, într-o desfășurare de sonată, ca și prima parte, fixează definitiv linia concepției sobre și echilibrate a acestei simfonii ce poartă numele personajului legendar cu aripi la picioare dar și la cap — fiu al puternicului și înțeleptului Jupiter.

Dintre lucrările la care ne-am referit pînă acum, desigur că „*Abschiedssymphonie*“ — nr. 45 — *Simfonia despărțirii* este cea mai cunoscută marelui public, și aceasta datorită în primul rînd anecdoticii create în jurul titlului ei programatic.

Se spune că Esterházy, la palatul căruia genialul compozitor slujea în simpla calitate de capelmaestru, «uitase» în vara anului 1772 să acorde vacanță muzicanților săi. Cum unii dintre ei nu aveau familiile în localitatea în care îndeplineau serviciul, se înțelege cît de mare le era dorul de ai lor și cît de mult ar fi vrut să scape de îndată de obligațiile prelungite. Dar nimeni nu avea curajul să atragă atenția — nici măcar într-un mod prea supus — stăpînului. Din încurcătură i-a scos însă istețimea «șefului», al cărui umor se făcuse unanim apreciat. Fiindcă Haydn era în primul rînd compozitor, s-a gîndit să-i vorbească prințului... fără cuvinte. A scris la repezeală o «simfonie-cerere», o lucrare cu tîlc, care, o dată terminată, a fost prezentată într-o seară în fața lui Esterházy. To-

tul decurgea normal... se cînta încă o simfonie de Haydn. Dar iată că finalului îi urmează, în chip surprinzător, o mișcare lentă, în care, la un moment dat, muzicanții încep rînd pe rînd să-și strîngă știmele, să stingă lumînările de la pupitre și... să plece, în timp ce țesătura simfonică se rarefia. Întîi pornesc primul oboist și cornistul secund (partitura indică «*geht ab*» sau, pe italienește, «*si parte*»). Părăsește pe urmă formația și fagotistul; apoi oboistul secund și primul cornist. Iată că și basistul își ia «urîșa vioară» și iese, cu grija de a nu deranja cîntarea celor rămași. Violoncelul, ca un copil ascultător, îl va urma în curînd. Lipsa celor plecați se simte cu atît mai mult cu cît instrumentelor respective — pînă și contrabasului! — li se atribuiseră anume episoade cu caracter solistic, înainte de a ieși din concert. Către sfîrșit, o singură violă caută să acompanieze cele două viori cu surdină; dar pornește și ea; trioul devine deci duet. Lucrarea își stinge palpitul o dată cu ultimele terțe și sexte ale celor din urmă instrumentiști care părăsesc pupitrele. Ce-ar mai avea de făcut capelmaestrul?... închide calm scoarțele partiturii acestei glume muzicale, își scoate tacticos ochelarii și încheie *Simfonia despărțirii*, plecînd ca un căpitan de vapor, ultimul.

Scrisă într-o tonalitate foarte puțin obișnuită — *fa diez minor* — *Simfonia nr. 45* cuprinde patru părți. Dacă e lipsită de introducere, compoziția este dotată în schimb cu un epilog ce traduce sensul programatic. Nu este cazul să considerăm *Adagio* de la urma *Simfoniei despărțirii* ca o parte propriu-zisă, ci ca un appendice. În orice caz, se cuvine să subliniem ingeniozitatea maestrului clasic, care, cu 120 de ani înaintea lui Ceaikovski, autorul *Pateticii*, a avut ideea îndrăzneată de a încheia o simfonie cu o mișcare lentă.

Lucrarea are în orchestrație două oboaie, un fagot, doi corni și coarde. Cunoaștem însă și simfonii care folosesc o orchestră mai bogată: un flaut, două oboaie, un fagot, doi corni, două trompete și timpane — formație care fusese frecvent folosită în partiturile anterioare *Simfoniei despărțirii*.

Chiar dacă unele partituri prevăd instrumente peste limitele presupuse sau cunoscute, cu privire la formația de care dispunea Haydn, trebuie să ținem seama de faptul că muzicanții vremii mînuiau uneori mai multe unelte sonore și că, după cum scria Quantz „...un meșter al viorii nu se rușina să cînte cînd era nevoie la vioara a doua sau chiar la violă, căci... aceste instrumente, în felul lor, cer, în cazul anumitor piese, aceeași abilitate din partea executantului ca și prima violină“. Este de ajuns să cercetăm epilogul *Simfoniei despărțirii* sau ultima parte a *Simfoniei nr. 31*, ca să ne dăm seama de importanța pe care o capătă oricare din instrumentele orchestrei.

Dar să răsfoim acum partitura. Partea I — *Allegro assai* — începe cu o temă voluntară, oarecum nervoasă:



După ce este atinsă dominantă tonalității (pe treapta căreia se ivește de obicei tema secundară), intervine un semn de repetiție. Ideea melodică inițială începe să fie prelucrată apoi în procesul unei mici dezvoltări (35 de măsuri). O pauză prelungită anticipează în curînd ivirea unei teme noi, a viorilor prime, ca o veritabilă idee secundară:



Încă o pauză — de o măsură întreagă — readuce tema principală, supusă unor revalorificări expresive. Mișcarea se încheie curînd în felul în care se epuiza secțiunea inițială — cea dinainte de semnul de repetiție — dar în tonalitatea de bază : *fa diez* minor.

Partea II — *Adagio* — începe grațios,



dar dobîndește pe alocuri accente patetice, subliniate de alunecări cromatice de mare rafinament și efect emoțional, de opriri neașteptate pe acorduri instabile. Este făurită prin succesiunea a trei secțiuni : una de expunere — pînă la semnul de repetiție, una de prelucrare a materialului melodic și una de reexpoziție — ceva mai concentrată față de prima.

Menuetul, în *fa diez* major, atribuie, în trio, un mic, dar dificil, rol solistic cornilor și oboaielor.

Finalul — *Presto* — dezvoltă o temă expusă cu vioiciune de viori :



Reexpoziția e urmată de o *coda*, după care apare epilogul cu pricina — *Adagio*,



în tonalitatea și măsura părții lente a simfoniei. Aici partitura prevedea patru — și nu două — violine, alături de violă, violoncel, contrabas ca partidă separată și suflătorii respectivi : oboi I, oboi II, fagot, corn I, corn II. Fiecare este solicitat pe rînd la împlinirea ideii-program a acestei nostime *Simfonii a despărțirii*, ce încîntă și astăzi auditoriul. Mendelssohn, care a dirijat-o la Gewandhaus din Leipzig, spunea că *Simfonia despărțirii* de Haydn este „...o bucată curios de melancolică“.

Dacă de anul 1772, ca și de 1761, se leagă un număr de șase simfonii — de la nr. 43 („*Merkur*“) la nr. 48¹, ce poartă numele împărătesei Maria Tereza, datorită simplului fapt că s-a cîntat pentru prima dată în prezența acesteia — anul 1773 avea să fie mai puțin darnic : doar două simfonii, nr. 49², „*La Passione*“ — care se deschide cu un preludiu de atmosferă gravă, urmat de o mișcare contrastantă — și nr. 50, în *do* major. În schimb, anul 1774 marchează, prin cele șapte simfonii ale sale (de la nr. 51 la nr. 57), o revenire, asemuindu-se din punct de vedere cantitativ cu anii 1765, 1763. Din acest grup fac parte două simfonii mai cunoscute : nr. 53 — „*L'Impériale*“ și nr. 55 — „*Der Schulmeister*“.

Cea dintîi se distinge prin forma impecabilă a fiecărei mișcări. Se deschide cu o introducere maiestooasă ca o justificare a titlului :



¹ Fără introducere, prima parte a acesteia este încă un exemplu de o foarte limpede construcție de sonată.

² Anul compunerii acestei simfonii este, mai sigur, 1768.

Mișcarea vie care urmează cuprinde două teme. Entuziasă, cea inițială începe cu o figuratie a coardelor grave pe arpegiul tonalității *re* major, iar cealaltă (în *la* major) este expusă de viori în registrul de jos, pentru ca să fie imediat amplificată apoi de suflători și reluată la octava superioară. O frază conclusivă precede dezvoltarea, plină de fantezie, în care este valorificată și tema secundară. (Aceasta e readusă în reexpoziție, bineînțeles, în tonalitatea simfoniei — *re* major).

Partea lentă este scrisă în formă de variațiuni pe o temă cantabilă, grațioasă, umbrită uneori de tristețea pe care sîntem obișnuiți s-o atribuim modului minor (*la* minor), ce alternează în aceste pagini cu cel major.

Înlocuind vigoarea de *tutti* cu grația, colorată de timbrul pufos al flautului — în trio —, menuetul precede un final elaborat în forma de sonată. Cursul muzicii este echilibrat, dar umorul haydnian nu pierde prilejul de a se trăda mai ales în regiunea temei secundare, a coardelor, punctată de semnalele alăturilor, ca o mică fanfară ce acompaniază cu haz o împrejurare festivă... «serioasă».

Deși se aseamănă cu *Simfonia nr. 43* prin tonalitate — *mi bemol* major — prin faptul că nu are nici ea introducere, prin modul de a începe al temei principale, care sună — ca și în *Simfonia „Merkur“* — asemenea unui menuet, *Simfonia nr. 55* („Învățătorul“) nu stă la înălțimea celor mai valoroase lucrări date la iveală de Haydn mai înainte. Aceasta nu înseamnă însă că frumusețile ei nu merită să fie cunoscute.

Titlul simfoniei este înțeles de unii comentatori ca un omagiu pe care compozitorul ar fi dorit să-l aducă primului său dascăl; alții înclină să creadă că autorul ar fi voit să redea prin muzică (lucrarea este o simfonie ca oricare alta) aspecte dintr-o oră de școală. Să vedem, dar, cum se prezintă partitura. Prima parte — *Allegro di*

molto — este scrisă în formă de sonată, cu o temă principală expusă din capul locului și cu o temă secundară discret dansantă, adusă în curînd de vioară.

Ca un cîntec copilăresc, *Andantele*, în formă de variațiuni, nu este lipsit de contraste, ce ar putea fi raportate la amintita oră de curs, cu emoțiile ei naive, cu nuanțele ei de mîhnire sau bucurie... să zicem, după cum știu sau nu lecția școlarii pe care învățătorul, catalogul... «sortii» i-au ales să facă dovada învățaturii.

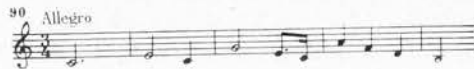
Menuetul are ca parte centrală un trio executat de coarde. Urmează un final — *Presto* — ce se desfășoară pe o temă însuflețită.

Cu toată relativitatea datării unor lucrări, putem spune că anii 1775, 1776, 1777 și 1778 au produs cîte una, două sau cel mult trei simfonii. Între acestea găsim și compoziții cu titlu suplimentar. *Simfonia nr. 60* („*Il distratto*“) are această poreclă fiindcă citează material tematic provenit din muzica de scenă la spectacolul *Distratul*, după cum precedentă, „*A focului*“, a căpătat această denumire, datorită unui spectacol (piesa *Incendiul*, de un oarecare Grossmann), ce s-a servit de fragmente din simfonia care poartă numărul 59.

Prima parte a *Simfoniei nr. 63*, în *do major*, a fost folosită de Haydn în opera sa *Lumea lunii*, reprezentată în august 1777, și în care apare un personaj cu numele Roxolana; de aici pronumele ce-l va lua simfonia, care, asemenea operei, citează melodia cîntecului francez *La Roxolane*.

Simfonia nr. 63 este una dintre cele mai proeminente lucrări din anul 1777 (an în care Wagenseil murea, iar tînărul Mozart călătorea la Mannheim, conservatorul simfoniei pre-haydniene). Are patru părți: *Uivace* (fără introducere), *Allegretto più tosto* — *Allegro*, *Minuetto* și *Finale* — *Presto*.

Prima parte se deschide energic, cu o temă



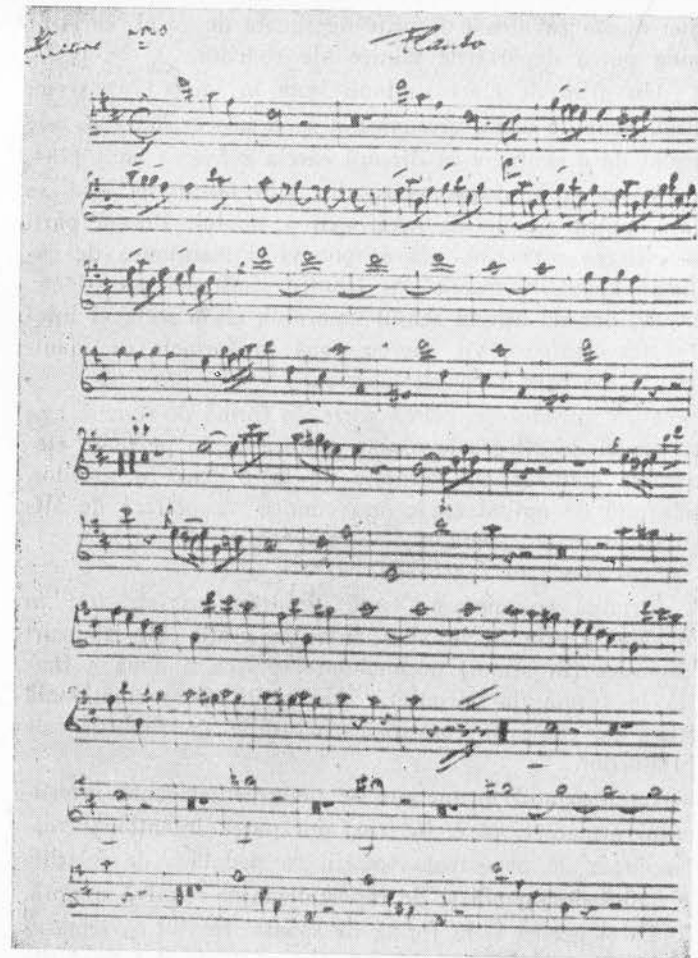
expusă de coarde și reluată imediat de suflători, lucru destul de rar întâlnit în lucrările de până atunci (în grupul acestora găsim și un «flaut obligat»). Tema secundară este cântată de viori (*sol* major), acompaniate *pizzicato* de celelalte coarde. Ea lasă loc imediat unei fremătătoare subsecțiunii, de încheiere a expoziției, cu caracter de virtuozitate. Pe ambele teme, dezvoltarea, cu modulații îndrăznețe, relevă poetica timbrului suflătorilor de lemn, iar reexpoziția repetă, aproape în aceeași orchestrație, secțiunea primă a formei.

Cu rezonanțe folclorice, partea II nu este altceva decât o temă cu variațiuni — când în *do* minor, când în *do* major, ba în *piano*, ba în *forte* — în care suflătorii concură la definirea unei atmosfere delicate.

Menuetul *Simfoniei „La Roxolane“* se individualizează mai cu seamă prin trioul său, în care, un oboi, acompaniat cu umor de fagot, modelează o melodie sinuoasă, feminină.

Finalul, în formă de sonată, este purtat pe aripile a două teme tinerești (a doua cu contratimp), a căror vervă nu se potolește decât o dată cu încheierea lucrării.

Dintre cele cinci simfonii ale anului 1779 (de la nr. 65 la nr. 69) numai una — nr. 69, în *do* major — are un titlu în plus: „*Laudon*“. Nu este atât de cunoscută ca următoarea: nr. 73 („*La Chasse*“), scrisă în 1781; asociațiile ei programatice sînt justificate mai ales de o temă din final:



O știmă de flaut a Simfoniei nr. 62 de Haydn, scoasă de autor însuși

Aici auzim cavalcade însoțite de sunete de corni, ce străpung parcă depărtările tainice ale codrilor.

Un grup de cinci simfonii ivite în anul 1782 și un altul, doar de două, presupuse a se fi născut în 1783, este urmat de o simfonie în dreptul căreia e înscris anul 1784.

Valoarea ei compensează din plin faptul că este, se pare, unica creație de acest gen a anului. Primei părți — *Allegro vivace* — i s-ar potrivi și mențiunea de caracter, *spiritoso*, înscrisă în fruntea simfoniei precedente, nr. 80, dar nu atât în sensul umorului, cât în acela al inteligenței creatoare vii, mereu nouă în formele de manifestare din care a izvorât lucrarea.

Fără introducere, prima parte, în formă de sonată, este un model de *allegro* haydnian matur, stăpîn pe toate elementele construcției. Pornește de la o temă a viorilor, măsurată de optimi egale, așa cum se va petrece de altfel și cu tema secundară, — întovărășită de un acompaniament comic al fagotului.

Înrudită cu mișcarea lentă din *Simfonia nr. 95, în do minor*, prin acele alternanțe de grație și izbucniri dramatice (în minor) poruncitoare, partea a doua e făurită în formă de variațiuni. Are o întindere emoțională destul de mare și valorifică colorațiile de timbruri ale suflătorilor.

La începutul menuetului se petrec interesante incertitudini armonice, care, în trio, sînt parcă intenționat răscumpărate de persistența tonicii, ca pedală, de relațiile de tonică-dominantă și de raportul major-relativă minoră.

Ca și partea I, în formă de sonată, finalul se remarcă prin secțiunea lui centrală, în care motivele sînt împletite într-o volubilă dezvoltare dialogată.

După un neobișnuit gol de un an¹, lista creației lui Haydn înscrie *Simfonia nr. 82, în sol major („Ursul“)*.

Deși, în realitate, a treia în ordinea compunerii, *Simfonia nr. 82* deschide un ciclu de lucrări realizate de Haydn (1775—1776) pentru cîteva concerte din capitala Franței; de aceea se numesc *Simfoniile pariziene*. Ciclul cuprinde lucrări foarte evolute, care netezesc calea apariției seriei de aur, a „*Londonezelor*“ — ultimele douăsprezece.

Cînd am vorbit de Gossec am arătat că muzica lui Haydn era cunoscută în capitala Franței înainte de anul 1764. Unele lucrări făceau parte în mod obișnuit din *Concertele spirituale* și *Concertele amatorilor*, așa că ciclul „*Parizienelor*“, solicitate de francezi, statorniceau și îmbogățeau mereu un renume.

...La un concert dat la palatul Tuileries, simfonia de Haydn a fost foarte aplaudată; nobil și vehement, totdeauna grațios, mereu divers, geniul compozitorului pare de fapt inepuizabil; nici una din marile număr de lucrări pe care le-a publicat nu seamănă între ele; fiecare are caracterul ei distinct și cel mai adesea, Haydn se recunoaște după menuetele sale².

...Simfonia de Haydn cu care a început concertul a fost foarte bine executată și a plăcut tuturor. Acest fermecător compozitor, prin strălucirea, grația, noutatea ideilor

¹ Între anii 1759—1795, care delimitează o perioadă de peste trei decenii și jumătate, numai patru (1768, 1785, 1789 și 1790) nu cuprind în dreptul lor vreo simfonie (ne referim la catalogul Breitkopf & Härtel). Relative fiind atîtea datări, relative rămîn desigur și aceste goluri; dar împărțind cifra care exprimă totalul simfoniilor la totalul anilor pe parcursul cărora au apărut, ajungem la media de trei simfonii la fiecare 12 luni... ceea ce este, oricum, impresionant.

² Conform *The Symphonies of Joseph Haydn*, by H. C. Robbins Landon, Universal Edition & Rockliff, London, pag. 375.

sale, a găsit arta de a se acoperi de glorie și de a se plasa pe primul loc într-un gen pe care marii maestri ai țării sale, ca Stamic, Toeschi și alții părea să-l fi epuizat; căci, trebuie să admitem, Germaniei i se datoresc cei mai buni compozitori de simfonii. Cam în acești termeni elogia capitala Franței opera lui Haydn¹.

Simfonia nr. 82, în do major, care, ca și „Militara“, ori a VII-a de Beethoven, are ca «parte lentă» un *allegretto*, a fost asociată cu jocul ursului, datorită pedalei contrabasurilor — «mîrîitul» — peste care se aude tema principală, de dans, din final — *Vivace assai* :



Simfonia nr. 83 este intitulată „Găina“² datorită apogiaturilor și martelatelor din partea întâi, repetării insistente a unor sunete în mișcarea lentă, împodobite uneori cu triluri.

Nu se știe, ca în atâtea alte cazuri, dacă titlul Simfoniei nr. 85, „La Reine“ (Regina), a fost dat de autor ori de primul editor.

¹ În *Mémoires ou essais sur la musique*, Grétry avea să arate: „Muzica lui Haydn poate fi privită ca un model al genului simfonic“. „Nenumăratele lucrări ale lui Haydn pot fi înțelese ca un vast dicționar“. (*La vie artistique* — XVIII-e siècle — de Henri de Curzon, Librairie Plon, pag. 13).

² S-a presupus că Haydn s-ar fi gândit la vestita piesă „cotcodăcită“ — pentru clavecin — a lui Rameau, atunci cînd a compus simfonia. (Este aceeași piesă pe care Respighi a intercalat-o în suita sa orchestrală *Păsările*.)

Simfonia începe cu o introducere lentă — *Adagio* — care trece într-un *Vivace*. Caz rar, partea a doua este intitulată *Romanze (Allegretto)*,



de fapt o serie de variațiuni pe melodia cîntecului *La gentille et jeune Lisette* (valorificată și în altă lucrare de Haydn).

După un menuet — în care, cu toate că este vorba de o simfonie pariziană, Haydn nu ține seamă de conveniențele dansului de salon, înțelegîndu-l mai degrabă, ca de atîtea alte ori, ca un joc țărănesc, cu accentele pe dos (oarecum pe ungurește) :



— urmează un final — *Presto*. Este în formă de rondo, pe această temă refren :



Într-o desfășurare simfonică antrenantă, el demonstrează o fantezie remarcabilă în alternarea și prelucrarea motivelor.

Poate cea mai interesantă din punct de vedere compo-nistic — din seria „Parizienelor“ — este Simfonia nr. 86, în re major. Și ea începe cu o introducere — *Adagio* — ce precede expunerea unei teme de *allegro* de sonată,

formă destul de dezvoltată, care dovedește o dată mai mult nescăpata și ingenioasă inventivitate a marelui compozitor.

96



Ca un fel de glosă muzicală, mișcarea lentă este intitulată *Capriccio*, cu toate că nu e de loc vorba de vreo nestatornicie, ci de un «bucchet de episoade». În anumite momente emană o impresionantă atmosferă de reculegere.

97



Revenirile temeii inițiale sînt ca într-un rondo, însă de fiecare dată variate. Nota de austeritate o păstrează și menuetul, luminos numai în trio, un fel de vals cu vădite rezonanțe folclorice.

Valorificarea celor două teme ale finalului —

98



99



oarecum asemănătoare, dar cu un caracter spiritual propriu fiecăreia — asigură părții a patra, față de prima mișcare, un surplus de calități componistice, mai ales către încheiere, a cărei bună dispoziție își găsește aici un complement încoronator.

Simfonia nr. 88, în sol major, care urmează imediat ciclului „*Parizienelor*“, este una dintre cele mai de seamă lucrări haydniene. Toscanini o prețuia foarte mult. După o introducere lentă se expune o temă (*Allegro*), care se

100



aseamănă întrucîtva cu aceea din finalul *Simfoniei VIII* de Beethoven. Ca și în ultima parte a acesteia, tema a doua păstrează cam aceeași atmosferă de bună dispoziție

101



populară. Modulațiile neașteptate, confruntarea nuanțelor din desfășurarea primei părți a acestei simfonii a lui Haydn pot fi încă o dată asemănată cu umorul beethovenian.

De o nobilă melodicitate, *Largo*, partea a doua,

102



e o pagină minunată, scrisă în formă de variațiuni. Brahms, marele romantic al veacului trecut, a fost auzit cîntînd la pian această mișcare cu multă încîntare.

Admirabil este și menuetul, care are un trio ce sună ca o muzică autentic folclorică :

103



Ca într-un *perpetuum mobile*, construit pe această temă-refren dansantă, de asemenea, în stil popular,



finalul — *Allegro con spirito* — este ca un șuvoi de veselie.

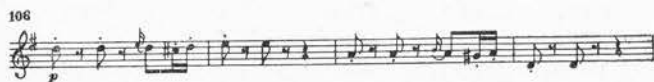
Simfonia nr. 92, în sol major, scrisă în același an (1788) cu ultima simfonie a lui Mozart „*Jupiter*“, deschide șirul lucrărilor de culme. A fost compusă de fapt tot pentru concertele pariziene, dar trei ani mai târziu, fiind executată sub conducerea autorului însuși, cu prilejul adunării solemne în care i s-a atribuit titlul de doctor în muzică, de către Universitatea din Oxford. A rămas cunoscută cu acest nume de localitate, sinonim al vechii și celebrei instituții de cultură.

Deși în tonalitate majoră, cum sînt aproape toate simfoniile marelui clasic, „*Oxford*“ e străbătută de o melancolie — bineînțeles mai evidentă în frontispiciu, — *Adagio* introductiv — dar care răzbate chiar și în paginile aparent senine.

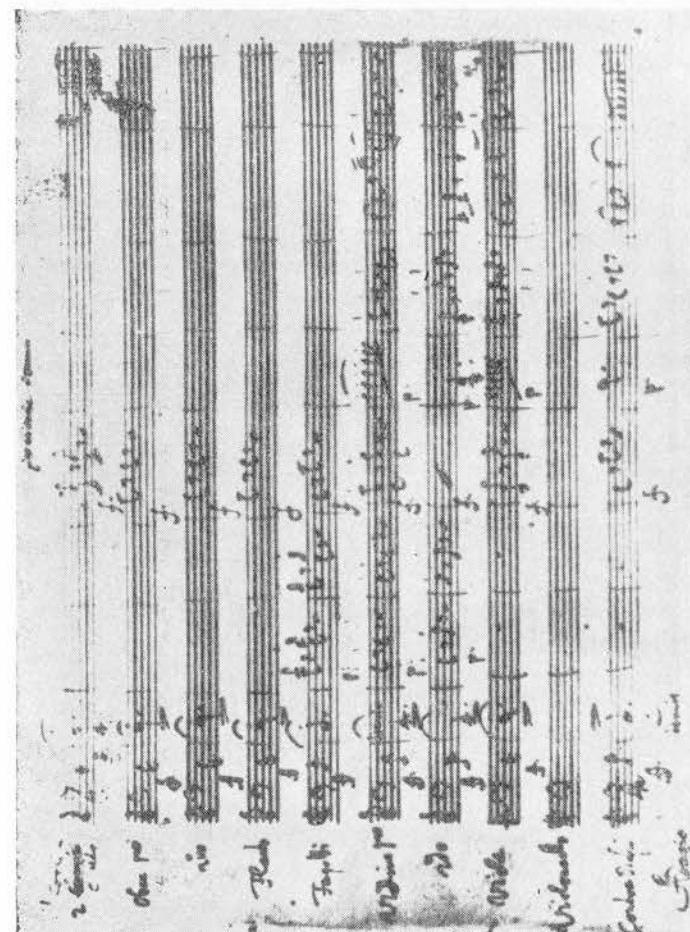
Prima parte — *Allegro spiritoso* — este construită în formă de sonată pe o singură temă.



Aceasta reapare în măsura 57, ca temă secundară. Fraza conclusivă a secțiunii



sună ca un episod amabil dintr-o operă de Mozart.



Fragment de partitură (manuscris) a unei simfonii de Haydn datînd din anul 1788.

În formă de lied, cu trei secțiuni, partea lentă — *Adagio* — reprezintă un model de cantabilitate, care, pe o temă interiorizată a viorilor,



dă posibilitate flautului și oboiului să-și arate calitățile. Suflătorii de lemn (flautul, cele două oboaie, primul fagot) se vor releva de două ori; pentru prima oară, în secțiunea mijlocie (*Minore*), ca într-un mic cvartet,



iar apoi, după reluarea secțiunii inițiale (*Maggiore*), către sfârșitul mișcării.

În menuet — *Allegretto* — dansul perechilor este evocat de frecvența terțelor și sextelor, iar trioul aduce nostime accente, «pe dos», la fagoturi și corni:



Evoluind în formă de sonată, pe două teme săltărețe,



finalul — *Presto* — are o dezvoltare destul de întinsă, mereu cu noutăți în tratarea tematică. După o pauză generală, secțiunea primă este reluată, iar simfonia se încheie cu o *coda* deschisă de timbrul aerian al flautului.



„...Mai mult am ascultat decât am studiat lucrările altora. Am auzit tot ceea ce era mai frumos, mai bun, în toate genurile [...] Din acestea erau — o, cât de multe! — la Viena. Le-am audiat cu atenție și am urmărit să-mi însușesc ceea ce mă mișca într-un chip aparte, înfățișându-mi-se ca desăvârșit. Nu am imitat însă pur și simplu; niciodată n-am înțeles s-o fac...” relatează compozitorul criticului Johann Rochlitz.

Nu se știe care era experiența auditivă a lui Haydn și ce texte muzicale cercetase el înainte de a scrie simfonii. Cert este că primele sale lucrări de acest fel vădesc o strînsă înruderire cu genurile muzicii populare și de divertisment. Ea se manifestă fie direct — ceea ce nu înseamnă reproducere aidoma, «citare» — fie mijlocit, prin suita măiestrită, din care făcea parte și menuetul, încorporat definitiv în simfonie. Aproximarea nu se referă numai la părțile ritmate, ci și la acele mișcări încete care, prin contrast, începeau să dea o mare amploare expresiei cantabile.

(Pe acest teren, opera continua să exercite o bună înrîurire asupra muzicii orchestrale.)

Inclinațiile poetice și pictural-muzicale ale lui Haydn, simțul lui dramatic, aveau să-și găsească un mod specific de manifestare prin programatism, inaugurat în muzica instrumentală germană de *Sonatele biblice* ale lui Kuhnau. Am văzut că programatismul își face loc în creația haydniană foarte timpurie prin simfoniile legate de cele trei momente ale zilei: *Dimineața, Amiaza, Seara*.

Spontaneitatea, caracterul sugestiv, spiritul liber și direct, accesibil și cuceritor, care nu se putea ferece în reguli, în conveniențe, caracterizează creația tânărului compozitor pe care bunul simț și propria sa imaginație l-au călăuzit mai sigur decât ar fi putut-o face exemplele recunoscute. Se știe că a prețuit creațiile — în special sonatele — lui Carl Philipp Emanuel Bach, pe care-l stima foarte mult¹. Se presupune că, alături de simfoniile italianului Sammartini, el a mai cunoscut câte ceva din lucrările lui Monn și ale lui Wagenseil, în iernile pe care le petrecea în capitala Austriei, ca angajat al contelui Morzin. La fel ca și acești maestri din «prima școală vieneză», Haydn a scris simfonii în trei părți, preferându-le însă apoi pe cele «complete», în patru mișcări, după cum avea să se hotărască pentru reexpozițiile cărora nu le lipsește nici unul din elementele constitutive ale secțiunilor de expunere a materialului tematic, mergînd — și aceasta destul de devreme — cu mult mai departe decât vîrstnicul Jan Stamitz² — către statornicirea perfect echilibrată a formei de sonată.

¹ „...Cine mă cunoaște destul nu poate să nu înțeleagă că îi datorez foarte mult lui Emanuel Bach, că l-am priceput și l-am studiat sîrguincios” — scria Haydn în autobiografia sa.

² În *Simfonia op. 5, nr. 2* a acestuia, la care ne-am referit, ultima secțiune a formei de sonată din prima parte era deficitară și asimetrică, în raport cu expoziția.

Trăind oarecum izolat de viața muzicală a Vienei sau a altor centre, Haydn a dat frîu liber impulsului său creator. În aceste condiții, lucrările elaborate poartă pecetea unei profunde originalități. „Ca dirijor de orchestră am avut puțină să experimentez, să constat ce produce un anume efect, ce-l poate slăbi și, deci, m-am găsit în situația de a face adăugiri, omiteri, schimbări, de a fi oricît de îndrăzneț. Fiind rupt de lume, nu era nimeni care să mă deruteze ori să mă frămînte și... a trebuit să devin original.”

Chiar cînd nu avea la îndemînă decît 12—15 muzicanți¹ mediocri, Haydn căuta mereu să-și dezvolte cunoștințele și tehnica de compoziție. (În acest fel, originalitatea vine de la sine — ar spune Enescu.) Învăța mai mult singur, dar și de la alții, chiar mai tineri.

A scris întotdeauna repede și mult². Primele sale simfonii sînt aproape toate ca niște mici uverturi italiene, dar conținutul lor muzical se adîncește neconținut, mijloacele de expresie progresează aproape cu fiecare lucrare nou apărută. De la casațiunile, serenadele și menuetele

¹ După cîte se pare, la Eisenstadt, unde se stabilește în 1760, ca ajutor de șef de capelă, Haydn lucra cu 14 instrumentiști: un organist și clavecinist, cinci violoniști — din care unul cînta și la violă — un violoncelist, un contrabasist, un flautist, un oboist, doi fagotiști și doi corniști. Suflătorii alcătuiau ceea ce se numea *Feldmusik* — un fel de fanfară care cînta la vînători, cortegii seniorale și în alte împrejurări.

² Un remarcabil biograf, C. F. Pohl, ajunge la constatarea că Haydn a produs aproximativ 150 de simfonii. O asemenea cifră nu e greu să fie încărcată încă. Chanta-voine, de pildă, într-un *Mic ghid al ascultătorului de muzică* (pag. 125) afirmă că el ar fi lăsat aproape 200 de simfonii.

care se cântau pînă și în braseriile Vienei, Haydn trece treptat la lucrări mai elaborate, mai măiestrite, cu armonie «corectă și pură», în sensul cel mai larg. Aceasta nu înseamnă că în simfoniile lui Haydn, de la cele de început pînă la cele culminante, nu găsim și procedee contrapunctice, care dau diversitate discursului muzical, îmbogățind obișnuitele dezvoltări prin diviziunea motivică a temelor. „Haydn integrează forme polifonice clar conturate în simfonie și folosește procedee contrapunctice și ale variațiunii în momentele de dezvoltare a melodiilor...” scrie Vasile Tomescu¹.

Să luăm cîteva exemple, la întâmplare :

Din *Simfonia nr. 104 „Cimpoiul”*, finalul :



Din finalul *Simfoniei nr. 88, în sol major* :



În ultima parte a *Simfoniei nr. 95, în do minor*, făurită pe o singură temă (a se vedea ex. nr. 128 de la pag. 188 apare la un moment dat o astfel de suprapunere :

¹ Ce este simfonia ? — „Muzica”, nr. 2, 1959, pag. 31.



„Nu eram maestru la nici un instrument”... „Nu eram nici pianist, nici cîntăreț rău, iar la vioară puteam executa chiar și un concert” — preciza Haydn. Practica cu formația de care dispunea l-a învățat ca pe lângă viori să facă să cînte cît mai frumos și celelalte voci ale ansamblului. Deși nu va ajunge, ca Mozart, la divizarea violoncelor, urmărește să le scoată din anonimatul dublajului la octavă, al basilor (violoncelele și contrabasurile); face apel la cornul englez (*Simfonia nr. 22, „Filozoful”*); dă un rol din ce în ce mai important suflătorilor; flautul sau fagotul dublează deseori melodiile primelor viole; cornilor, mai întotdeauna prezenți, li se adaugă trompetele pentru împlinirea armoniei, iar sonoritatea lor puternică și strălucitoare angrenează participarea timpanelor. Formația devenea «orchestra mare» a timpului acela — un organism înzestrat cu largi posibilități de redare a aspectelor vieții sufletești și înconjurătoare.

Creația haydniană de după anul 1770, ca și aceea a lui Gluck, Mozart, Dittersdorf, Vaňhal și a altor compozitori ai vremii, mai mari sau mai mici, a resimțit influența mișcării cunoscute în literatura germană prin numele de *Sturm und Drang*. Dovada o fac *Cvartetele op. 20*, cu mișcările lor lente, de intensă emoție, străjuite de părți fugate, pline uneori de furtunos avînt, dar mai ales simfoniile a căror expresie cîștigă stilistic uneori în chip surprinzător.

Nu se poate spune că Haydn era la curent cu disputa de idei din «veacul luminii», dar, ca un ecou al tendin-

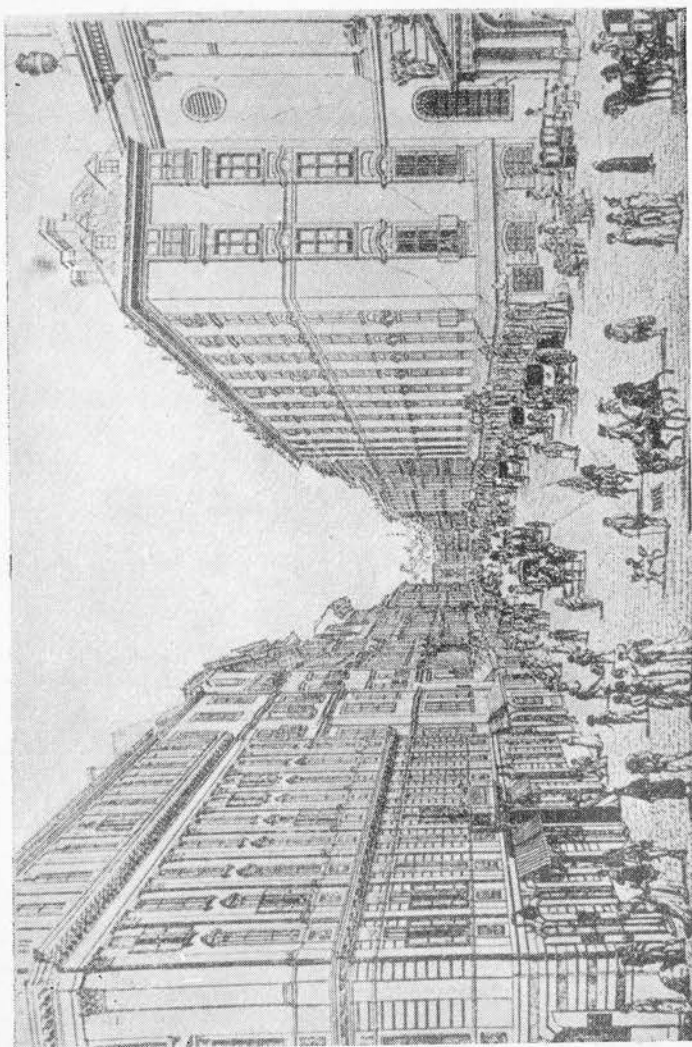
țelor de eliberare din ajunul Revoluției franceze împotriva condițiilor sociale sugrumante, muzica sa devine mai puțin «cuminte». Spiritul îndrăzneț se relevă în freacățul trepidant al unor *allegro*-uri care accentuează confruntările din dezvoltare, în finalurile vijelioase, turbulente, în apariția reprizelor false (ca de exemplu în *Simfoniile nr. 43 și 55*) care, întrerupând dezvoltarea, nu rămân numai niște «reexpoziții prefăcute», ce «păcălesc ascultătorul», ci devin mijloace de potențare dramatică. Alegerea unor tonalități puțin uzitate (ca de pildă *fa diez* minor, în *Simfonia despărțirii*), factura visătoare, «romantică», a temelor din mișcările lente, intercalarea unor reminiscențe dintr-o mișcare anterioară în finalul *Simfoniei nr. 46*, scrise în tonalitatea *si* major (unica simfonie a lui Haydn cu mai mult de patru elemente de armură și acestea destul de rare — doar 3 din 104 : *nr. 12, 29, 49*), faptul că în *Simfonia nr. 67* se cântă și *col legno*, cu bagheta arcușelor, așa cum va cere Berlioz, caricatural, în *Fantastica* sa, constituie aspecte majore sau de amănunt, demne de sesizat.

Referindu-se la «toanele» din partea de simfonie pe care Haydn o denumește *Capriccio*, Kretzschmar spunea că din fericire acestea lipseau, în general, din fantezia compozitorului. Dacă în numele libertății, a impulsului eului creator, scriitorii aveau de înfruntat lanțurile esteticii tradiționale, «părintele simfoniei» nu avea de luptat decât cu propriile sale reguli, pe care era ușor să le înlăture fiindcă erau făurite de el însuși. Decît să vorbim de o «criză romantică», în legătură cu influența mișcării *Sturm und Drang* asupra lui Haydn, cum fac unii comentatori, ar fi mai potrivit poate să vorbim despre o orientare și mai fățișă, o cotitură spre realism, spre acel realism clasic pe care cumpătarea înăscută a maestrului simfoniei o va duce, prin perfecționarea formelor

de expresie, la stadiul exemplar și culminant al creației sale, datorită căreia este considerat «părinte». Nu a imitat «pur și simplu» — cum însuși spunea, cu referire la perioada de tinerețe — iar în deceniile de izolare la Esterházy a fost totuși permeabil atmosferei vremii, care pătrundea pretutindeni.

Poate cea mai elocventă dovadă în acest sens este înrîurirea exercitată asupra sa de tînărul Mozart, pe care avea să-l cunoască la Viena, în 1781. Mai vîrstnic cu un sfert de secol, Haydn n-a pregetat să-și exprime în termenii cei mai elogioși stima și admirația pentru autorul *Simfoniei „Jupiter“*. (Îl considera ca pe cel mai mare compozitor pe care l-a auzit vreodată... „Are gust și posedă cea mai temeinică cunoaștere a compoziției“... îi declara lui Leopold Mozart.)

Haydn nu s-a considerat niciodată prea bătrîn pentru ca să nu mai poată învăța și progresa. În anul cunoștinței cu autorul operei *Nunta lui Figaro*, scria *Cvartetele op. 33 — Cvartetele rusești*, după cum spunea el însuși... „într-un stil cu totul nou“. Organicitatea elementelor compoziției, logica interioară a părților, egala solicitare a instrumentelor, dinamizarea țesăturii dezvoltărilor, care caracterizează aceste lucrări, pătrund și în muzica orchestrală, o dată cu suflul sensibilității mozartiene, prezent în simfonii ca cele cu *nr. 74*, în *mi bemol* major, *nr. 80*, în *re* minor, sau *nr. 88*, în *sol* major, toate datînd după anul 1781. Înriurirea de care vorbeam va rodi mereu, manifestîndu-se pe linia extensiei ambitusului emoțional, a supleții tematice (în părțile lente ale simfoniei haydniene lirica devine mai caldă și mai plină de larghețe), a îmbogățirii coloraturii instrumentale, toate convergînd în calitățile seriei de elită a simfonismului clasic : „*Londonezele*“.



Viena către sfârșitul veacului XVIII

După amarul de ani petrecuți în serviciul lui Esterházy, Haydn se eliberează, stabilindu-se la Viena — cum am spune noi astăzi — ca artist profesionist. Prea mare fusese perioada de aservire la gusturile nobiliare, prea îndelungată situația de muzician provincial, prea numeroase erau lucrările scrise din datoria de a alimenta manifestările de la palat, în funcție de posibilitățile și stilul de execuție de acolo („Operele mele sînt chibzuite numai pentru propriul nostru ansamblu și nu și-ar putea manifesta efectul într-o altă parte”), ca să nu-și dea seama că schimbarea nu putea însemna pentru el o cotitură totală și imediată. E drept că, asemenea lui Bach, Haydn și-a luat funcția în serios. Bucuria de a face muzică — rațiunea existenței sale — modestia înnăscută¹, munca asiduă, de care era mereu absorbit, îl făceau să se mulțumească cu cît i se oferea la palatul familiei Esterházy — chiar atunci cînd numele său căpătase o notorietate națională și chiar europeană (lucrările lui, între care numeroase simfonii, se publicau la Viena, Londra, Paris, Leipzig, Amsterdam etc.), aceasta mai ales după apariția *Simfoniilor pariziene*, care, ca și *Oratoriul Stabat Mater*, mai înainte, s-au bucurat de mare succes în capitala Franței.

Cu toată schimbarea survenită, viața lui Haydn în metropola austriacă s-ar fi depănat poate în sensul inerției trecutului, dacă marele compozitor n-ar fi primit invitația de a vizita Anglia, în acea vreme, una din cele mai înaintate țări din punct de vedere economic și social. Londra era un centru cu o bogată viață de concert la care își dădeau concursul diverși artiști străini (printre

¹ „Pasiunea lui Haydn era mai degrabă dragostea de muzică decît dragostea de glorie”... „Nici o umbră de ambiție”... „El se gîndea mai curînd la plăcerea de a face muzică și nu o considera ca un mijloc de a cuceri un rang printre oameni”. (Stendhal: *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaſtase*, Paris, 1914, pag. 38.)



Johann Peter Salomon

Scurtă vreme după stabilirea lui Haydn la Viena, Salomon — un violonist și organizator de concerte din Londra — perfectă turneul și se îmbarca, împreună cu Haydn, în decembrie 1790, pentru Anglia¹. Venerabilul maestru fusese

¹ Sosii la Londra, la începutul lui ianuarie 1791, Haydn a rămas acolo un an și jumătate, pînă în iunie 1792. Din această primă călătorie datează: șase simfonii, divertismente, lucrări instrumentale de cameră, vocal-simfonice etc.

A doua călătorie la Londra durează din ianuarie 1794 pînă la sfîrșitul verii lui 1795 și este legată de alte șase simfonii, divertismente, triouri, prelucrări de cîntece populare scotiene și din Țara Galilor, precum și de o altă serie de concerte, date sub conducerea sa, ca și în prima călătorie.

ei, simfoniștii : Clementi, Pleyel, Jirovec) și cîteva formații simfonice. Publicul de acolo, a cărui cunoștință a dorit s-o facă și Beethoven, era cultivat și sensibil.

Cea dintîi invitație pentru Londra i se adresase lui Haydn de către J. B. Cramer — tatăl cunoscutului virtuoz al pianului. Aceasta se producea în anul 1787, printr-o scrisoare primită la Esterházy, atunci cînd muzicianul-slujbaş nu putea părăsi oricum palatul «oblăduitorului» său.

vizitat ceva mai înainte de Mozart, care i-a urat drum bun și succes. La Bonn, în trecere, Haydn avea să-l cunoască pe tînărul Beethoven, căruia, recunoscîndu-i flacăra, i-a înlesnit plecarea în capitala austriacă pentru a se dezvolta într-un mediu mai prielnic.

În Anglia, Haydn producea «mare senzație» — după cum scria însuși, pe un ton gazetăresc adecvat locului. Era mereu invitat și salutat pretutindeni cu «complimente englezești». La primul concert simfonic la care asista, a fost ovaționat cum nu mai fusese nimeni... „de o jumătate de secol“ — probabil de pe vremea lui Händel.

Marele compozitor se angajase să scrie pentru Londra șase simfonii, pe care trebuia să le prezinte el însuși în concerte, așa că era grijuliu cu timpul și cu sănătatea, deși schimbarea produsă în existența lui echivala oarecum cu o regenerare, cu o a doua naștere.

Apariția lui Haydn în viața muzicală londoneză s-a produs în martie 1791, după o serie întregă de amînări și tergiversări, din care n-au lipsit neîncrederea, invidia profesională, jocul intereselor negustorești.

Repetițiile în vederea concertului¹ organizat de Salomon la Hanover Square Rooms au început cu prima „Londoneză“ — *Simfonia nr. 93, în re major*. Haydn se găsea în fața unei orchestre impunătoare pentru acea vreme, alcătuită din vreo 16 violine, 4 viole, 3 violoncele, 4 contrabasuri, cîte o pereche de flaute, oboae, fagoturi,

¹ Primul concert cuprindea o uvertură de Rosetti, cîteva piese vocale, un concert de oboi, unul de vioară, o *Nouă mare uvertură* (simfonie — n.n.) de Haydn, care deschidea partea a doua — o lucrare concertantă (pentru pian și harpă) de Dusík, un *Rondo* de un anume Andreozzi și o *Mare piesă* de Koželuh. Afișul atrăgea atenția: „...Dl. Haydn va fi la clavecin“



The Hanover Square Rooms din Londra

corni și timpane. Concertmaestrul era Salomon ; pe atunci acea funcție includea și conducerea practică a execuțiilor — dar autorul era cel care supraveghea totul.

Lucrarea se deschide cu o introducere în *Adagio* :



La prima repetiție, Haydn opri de câteva ori orchestra pentru a obține execuția corectă, și în expresia dorită de el, a primelor măsuri. Pesemne că șaisprezecimea de anticipație a celei de a doua *fermata* nu era atacată la timp și împreună. „Dacă nu-i plac primele trei note... cum o să ne descurcăm în rest?”... șopti un muzicant, vecinului său. Dar Haydn a luat în mână o vioară și a exemplificat ; lucrurile s-au pus la punct și s-a putut merge mai departe.

Introducerea este urmată de un *Allegro assai*, în forma de sonată, cu o temă, de opt măsuri, a viorilor :



Sforzando-urile, *staccato*-urile și diversitatea *legato*-urilor, toate arată aici o grijă minuțioasă pentru reliefaarea expresiei.

În tema a doua, expusă de asemenea de viorile prime, acompaniate de celelalte coarde, apare, în măsura 7, o grupare binară de valori în măsura de trei timpi, ceea ce produce, desigur, efect asupra ascultătorului :



Dezvoltarea folosește mai toate elementele din expoziție (și fraza conclusivă), în măiestrite combinații componistice, de un puternic efect dramatic cum este, în mijlocul ei, *fortissimo* tăios, în *tutti*, și *piano subito* ce-i urmează.

Diferențierea mai frecventă a violoncelelor și contrabasurilor, care cîntă de obicei împreună, dublîndu-se la octavă, atribuirea temei principale violinelor secunde (9

măsuri după începutul reexpoziției, anticipată de o pauză generală), diversitatea înveșmântărilor orchestrale, prelungirea *codei* față de secțiunea conclusivă din expoziție — iată câteva elemente ce ilustrează stadiul avansat al creației lui Haydn, începînd chiar cu prima parte din prima „*Londoneză*”.

Generoasă ca suflu și în același timp meticuloasă în elementele structurale, partea a doua, *Largo cantabile*,



a produs o atît de mare impresie și a fost primită cu atît de mare entuziasm încît, la prima audiere, a fost bisată.

Prin unisonul apăsător,



menuetul capătă „marca” țărănească, haydniană, chiar de la început. De unde întreaga orchestră era folosită adesea în *tutti* în prima secțiune, în trio, suflătorii se opun compact și puternic coardelor.

Finalul — *Presto ma non troppo* — evoluează pe două teme. Prima, vioaie, a viorilor



este dezvoltată înainte de expunerea celei secundare, ce se anunță — lucru demn de subliniat — la suflători: primul oboi și primul fagot, împreună:



„Este, într-adevăr, minunat ce gânduri sublime și impunătoare țese acest maestru în lucrările sale. Apar adesea pasaje pe care este imposibil să le asculți fără să te exalte; și atunci, transportați de admirație, sîntem siliți să aplaudăm, să aclamăm...” așa scria un ziar londonez după primul concert al lui Haydn, cu prima „*Londoneză*”. Era consemnarea unui succes deplin, care avea să inaugureze ciclul de apogeu al simfoniei clasice în general.

Cu o introducere în același timp luminoasă și interiorizată, cu un *Allegro*, în motivele căruia se îndesă mereu valorile mici, de optimi, cu *Andantele*, a cărui melodie va contrapuncta în orchestră aria plugarului ce „...brazda o despică fluierînd” — din *Oratoriul „Anotimpurile”*, al aceluiași autor, cu *Menuetul* în gen de *scherzo*, cu finalul ei ca o scenă de dans, a doua simfonie din serie este nr. 94, în *sol* major, „*Surpriza*” — pe care am prezentat-o. (A se vedea capitolul „Pe marginea unei lucrări de Haydn...”, pag. 12).

Mai «beethoveniană» decît au putut fi primele două simfonii ale autorului „*Eroicei*”, următoarea, nr. 95, este unul din rarele exemple de lucrări haydniene concepute într-un mod minor: *do* minor, și singura dintre „*Londoneze*” fără introducere.

Începe cu o temă ce conține un neașteptat contrast interior:



Se pare că această simfonie s-ar fi născut sub impresia dureroasă resimțită de Haydn la aflarea știrii dispariției premature a lui Mozart. Revolta împotriva unui destin crud, deznădejdea, resemnarea, mîngîierea, întîlnite mai în fiecare pagină a lucrării, aruncă parcă o punte spre simfonismul «Titanului», care avea să cuprindă marile probleme ale vieții și ale morții în pagini muzicale păstrune de un puternic înțeles filozofic.

Tema secundară, adusă în *mi bemol* major, ascunde și ea un mișcător conținut emoțional :



După o dezvoltare cu suflu eroic, reexpoziția intervine într-un chip destul de nou pentru Haydn, nereluînd capul temei principale, ci a doua secțiune a ei, cu motivul punctat, ca de marș (a se vedea măsura a treia din ex. 122), iar *coda* readuce precipitarea de triolette care încheia puternic și expoziția.

Mișcarea lentă — *Andante* — este o temă cu variațiuni :



în consecvența melodiei, violoncelele și contrabasurile cîntă domol :



Nu este vorba aici de acel mîngietor «papa Haydn» — cum i se spune genialului compozitor, uneori, în mod familiar — poate prea puțin cuviincios (Kretzschmar) — ci de o largă, de o cuprinzătoare generozitate umanistă.

Creația lui Haydn de după 1770 — perioadă în care muzica sa se îndepărtează de caracterul galant, agreabil și implicit exterior, superficial — depășește subiectivul, ridicîndu-se pe treptele unei generalizări de sentimente atotcuprinzătoare. Și, în felul acesta, Haydn ne apare ca un adevărat și mare «părinte», ca un promotor al caracterului social al simfonismului.

Cu toate că păstrează factura tradițională, partea a treia a lucrării, care ne-a prilejuit aceste considerații, n-ar mai fi trebuit intitulată menuet. Dans ?



să zicem, dar este un dans sever, ca de pe o placă funerară, antică, din perioada homerică.

Mai tîrziu, datorită lui Beethoven, cînd partea a treia de simfonie avea să fie o muzică «serioasă», o mișcare ce se încadra într-un consens emoțional al întregului compozitor, se renunță la folosirea denumirii de *scherzo*. Transformînd esența menuetului (care devine uneori, după cum am văzut în *Simfonia „Surpriza”*, un fel de *scherzo*), Haydn nu renunță însă la obișnuita titulatură a penultimei părți a ciclului.

Secțiunea centrală este un frumos, dar anevoios solo de violoncel,



acompaniat în *pizzicato* de celelalte coarde.
Monotematic,



finalul conține o încordată dezvoltare, ca în cele mai grandioase pagini ale măștrilor polifoniei (a se vedea și ex. nr. 114 de la pag. 175), evoluind spre o încheiere de *Gloria*, o gloriificare poate a geniului mozartian, dar în orice caz o glorie a simfonismului haydnian.

A patra „*Londoneză*”, în *re* major (1791)¹ se numește „*Miracolul*”, datorită unei întâmplări legate de prima ei execuție și anume: în timpul concertului s-a prăbușit în sală un candelabru care... «miracol», n-a făcut nici o victimă, fiindcă, cu totul întâmplător, locurile cu pricina nu fuseseră ocupate.

Începe cu o introducere, — *Adagio* — care, după o măsură cu caracter de improvizație (*ad libitum*) a oboiului, trece într-un *Allegro* vesel, cu o temă principală dantelată, expusă de viori:



¹ Afișul din 18 martie arată că... „la cerere, noua simfonie a lui Haydn era repetată”; iar ziarul „The Morning Chronicle”, de a doua zi, consemna că este o compoziție... sublimă, cu idei variate, grandioasă, că fiecare instrument e prețuit de muza sa.

Bucuria domină *Andantele*,



chiar și în episodul mijlociu, în minor — un *scherzino*, tratat polifonic. În reluarea majorului, către încheierea acestei ample mișcări, două violine devin soliste.

Binecunoscut, datorită reducărilor pentru pian ale partiturii, *Menuetul* — *Allegretto* — își datorează popularitatea poate mai ales trioului, în care concertează solistic oboiul



și fagotul, dublat de primele violine.

Finalul — *Vivace assai* — este conceput în formă de rondo pe o temă-refren ca o virtelnică:



Reluarea ei va fi mereu anticipată de o figură șagălnică, întortocheată, a viorilor prime.

Diminuendo până la *piano* sau *pianissimo*, și chiar la *piano-pianissimo* — nuanță foarte rar întâlnită la clasici — *crescendo* și *decrescendo*, — abia perceptibile (de la *piano* la *mezzo-piano* și înapoi, accente *sforzando*, *staccato*, *legato*, coroane... iată felurile notări înscrise printre portativele

simfoniei — în special în ultima parte — care demonstrează surplusul de grijă pentru amănuntul expresiei muzicale, în continuă perfecționare.

Simfonia nr. 97 (1792), în tonalitatea «academică» a lui *do major*, este ea însăși «academică» prin ținută și prin construcția formelor. Introducerea



cuprinde o figură melodică, schumanniană parcă, pe care o vom reîntâlni în secțiunea conclusivă a expoziției și în *coda* din partea întâi.

Tema principală a primei părți propriu-zise — *Vivace* — folosește din plin arpeggiul, fiind, în felul acesta, «armonică» prin excelență :



Alternări de *sforzando*, marșuri compacte de optimi, în unison, la coarde, o incursiune prin intermediul bemo-lilor în regiuni tonale depresive și o pauză generală pre-ced enunțarea temei secundare, o melodie a viorilor



acompaniată valsant.

În fraza conclusivă, unde apar trioletele întâlnite în locuri similare din alte lucrări, Haydn folosește din nou

artificiul substituirii metricii binare (a se vedea barele punctate) celei ternare, prin accente impuse astfel :



Dezvoltarea, construită mai ales pe capul temei prin-cipale, lasă locul unei reexpoziții care cumpănește prima secțiune, dar altfel orchestrată pe alocuri, iar mișcarea se încheie în *fortissimo*, cu o *coda* bazată pe tema principală.

Partea lentă — *Adagio ma non troppo* — constituie și ea o temă



cu variațiuni, avînd o terminație caracteristică, o ritor-nelă a viorilor prime.

Majorul luminos este urmat de un minor cu neașteptate accente poruncitoare în *tutti*, dar și cu colorații străvezii ale suflătorilor. Din nou apare majorul. Prin valori de sunete mai mici, el reliefează agilitatea viorilor și chiar aceea mai greoaie a bașilor. Mișcarea se încheie într-o atmosferă feerică, de viziune romantică, prevestindu-i parcă pe We-ber sau pe Mendelsshon-Bartholdy.

Menuetul, — *Allegretto* — cu străluciri händeliene de trompete și bătăi festive de timpane, are în centru un trio delicat, condus de oboi și fagot.

Scînteind de umor, finalul — *Presto assai* — este un rondo ca o scenă spirituală de operă, cu hohote de rîs.

Întreaga mișcare, a cărei dezvoltare folosește din plin motivul coborîtor însemnat în acest exemplu,



constituie o pildă de superioară măiestrie haydniană, evident, binefăcător fecundată de geniul iradiant al lui Mozart.

Deși în *si bemol major*, *Simfonia nr. 98* (1792) începe cu un *Adagio* în minor,



care anticipează tema principală din *Allegro*,



construit, bineînțeles, în forma de sonată.

Tema a doua este adusă, în *forte*, de viorile prime, flaut și oboiul I, așa cum va fi și în reexpoziție :



Mai interesant este *Adagio cantabile*,



cu două idei melodice, ce se înlanțuie cu o *coda*. Lipsit de atmosfera lirico-pastorală a atîtor pagini similare, el este înțeles de un comentator, — Tovey — ca un fel de pios recviem.

Menuetul, în *Allegro*, are în trio figuri unduitoare, legănate.

În final — *Presto* — domină o melodie săltăreacă a viorilor :



Ea va fi folosită și în chip de temă secundară, prin transpunere la dominantă. Mai semnalăm și acest motiv al viorilor, ivit pe aceeași treaptă :



O dezvoltare care se deschide tocmai cu acest motiv (violină solo) este urmată de obișnuita reexpoziție și de o *coda*, dens orchestrată pe alocuri, într-o mișcare mai moderată.

„Un Haydn de calitate, fără să fie însă pe de-a-ntregul de cea mai bună calitate“¹... așa a fost calificată *Simfonia nr. 99*, în *mi bemol major* (1793).

¹ Grove's Dictionary of Music and Musicians.

Este prima simfonie în care Haydn folosește clarinetele. Lucrarea se deschide cu un *Adagio* în mijlocul căruia apare o modulație enarmonică (*do bemol — si becar*). Din partea întâi — *Vivace assai* — reproducem numai tema secundară, reverențioasă, tocmai aceea expusă de clarinet împreună cu viorile prime :



Mișcarea lentă — *Adagio* — evoluează pe două idei melodice. Prima e cântată de cvartetul de coarde,



iar a doua este mai amplu orchestrată.

Ca și în *Simfonia „Surpriza“*, menuetul este un fel de *scherzo* — *Allegretto* — cu efecte de contrast.

Finalul — *Vivace* — zorește mereu pe opțiuni și șai-sprezecimi neostenite,



care apar și în tema secundară, expusă dialogat de clarinete, pe de o parte (instrumentele acestea noi pentru Haydn începeau deci să se emăncipeze), și de flautul I și fagoturi, pe de altă parte. Se presupune că fantezia și verva orchestrală a acestui final l-ar fi inspirat pe Beethoven într-un loc din ultima mișcare a *Simfoniei IV*.

Nu numai atmosfera, dar chiar și unele amănunte apropiate cele două episoade.

Dăm un extras din Haydn :



și unul din Beethoven (o tradiție de interpretare cere să se cînte acest moment *Andante* — deși nu este indicat în partitură — și încă cu o reținere a mișcării spre fermată, ca pentru pregătirea ei) :



Iată-ne ajunși acum la simfonia haydniană cu numărul jubiliar 100. Este scrisă în 1794 și se adresează unei formații orchestrale care încorporează un flaut, cîte două oboaie, clarinete, fagoturi, corni, trompete și, de astă dată, o adevărată grupă de baterie (timpane, triangu, talgere și toba mare) împreună cu obişnuitul grup al instrumentelor cu arcuș.

Introducerea — *Adagio* — ici-colo cu accente mărețe, renunță la clarinete, iar din percuție folosește doar timpanele. Mișcarea *Allegro* expune tema principală — lucru demn de subliniat — folosind un trio de suflători în registrul înalt (flaut, oboi), ca o mică fanfară și fără a fi susținuți de alte instrumente :



Evocând parcă mersul în marș, fraza secundară este adu-
să de viorile prime :



(la începutul ei întâlnim celula ritmică ce ne aduce aminte
de prima temă din *Simfonia în sol minor* de Mozart).

Pe această temă începe, după două pauze generale,
dezvoltarea, cu momente de impresionantă forță or-
chestrală.

Partea a doua, constituind o excepție, nu este o mișcare
lentă, ci un *Allegretto*. Construcția ei este aceea a unui
lied în trei secțiuni, în care prima temă nu este
alta decât melodia cântecului francezesc — *La gentille et
jeune Lisette* — pe care l-am întâlnit în *Simfonia nr. 85*.

Tema are ritm de marș, dar simfonia își ia de fapt nu-
mele de „*Militară*“, de la episodul în care, în minor (fra-
za mijlocie), întreaga orchestră — înțelegând și toată gar-
nitura de baterie, cîntă pompos, militarăște. Secțiunea pri-
mă se reia acum cu melodia la oboi, după încă o defilare
de sonorități în *tutti*, dominate de suflători. Punctul cel mai
atractiv al ultimei secțiuni, *coda*, este semnalul trompetei
a doua, urmat de un episod în care bateria capătă eloc-
vență în *fortissimo*.

Menuetul — Moderato — țanțoș la început, integrează
un trio,



în care dansează parcă un cuplu de balerine.

Finalul simfoniei — *Presto* — pornește de la o temă
a viorilor :



și capătă o formă de sonată cu trăsături de rondo.

Stăpîn pe armatele de sunete pe care le-a organizat
și le-a condus o viață întreagă, «generalul veteran»
Haydn dezvoltă această ultimă parte din „*Simfonia mi-
litară*“ cu o admirabilă tehnică, ridicînd elemente muzi-
cale, în aparență de mică importanță, la semnificații
expresive nebanuite — procedeu specific de gîndire simfo-
nică, de ceea ce numim simfonism.

Simfonia nr. 101, în re major, „Ceasornicul“ (1794),
începe cu o introducere — *Adagio* — în *re* minor, concen-
trată, ca o introspecție filozofică,¹ pe care interpretările

¹ E curios cum un comentator erudit și sensibil cum
este Hermann Kretzschmar poate afirma că în această
lucrare de apogeu... „se face simțită o anumită uniformi-
tate, atît în fiecare parte, cît și în raportul mișcărilor ei“.
Dacă se poate vorbi despre vreo «uniformitate», aceasta
nu poate fi decît aceea intenționată din mișcarea lentă,
care a conferit numele simfoniei.

de mare clasă (de pildă aceea a lui Furtwängler) știu să o sublinieze.

În prima parte — *Presto* — evoluează și se dezvoltă elementele a două teme sprintare, analoge din punct de vedere ritmic.

Principală :



Secundară :



Simfonia și-a cucerit popularitatea sub numele de „Cea-sornicul”, datorită sunetelor sacadate, «tic-tac»-ului care acompaniază melodia



din mișcarea lentă — *Andante*. Ea apare ca un refren în diferite transformări și înveșmântări orchestrale (forma este o combinație de rondo și de temă cu variațiuni).

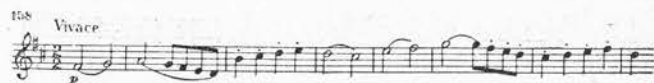
Sărbătoresc și energic, impetuos, menuetul — *Allegretto* — folosește adesea în prima lui secțiune orchestra

mare a timpului (cîte două flaute, oboae, clarinete, fagoturi, corni, trompete, timpane, coarde), din care se face auzită însă sonoritatea unor personaje «mai anonime», ca timpanele, cu un ritm oarecum fatidic (cum avea și menuetul din *Simfonia nr. 95, în do minor*) și cornii, care, de obicei au rol de umplutură armonică și de susținere a puterii ansamblului.

Gingășia și umorul rustic-pastoral al trioului — în care flautul,



în dialog cu «morocănosul» fagot, evoluează solistic pe ritmul marcat și subliniat de ansamblu — e foarte greu de zăgăvit în cuvinte. Finalul simfoniei — *Vivace* — este o mișcare de o excepțională forță și multitudine artistică. În câteva minute doar, adună parcă și înfățișează măiestria câștigată de-a lungul vieții de geniul neobosit. Este un exemplu ilustru al felului în care Haydn știe să valorifice o temă,



o singură temă, surprinzându-i toate virtualitățile, eliberându-i toate valențele expresive.

Se poate risca afirmația că cele mai remarcabile părți simfonice haydniene sînt tocmai acelea în care tematica se restrînge la o singură idee, la un singur germen (finalul *Simfoniei nr. 95* era și el o pildă în acest sens). «Părintele simfoniei»... «se joacă» cu elementele materiei sonore — tematica creată de el însuși — le combi-

nă și disociază, folosește deopotrivă analiza și sinteza, ca un gânditor sensibil care supune lumea senzațiilor, percepțiilor și emoțiilor, unei logici specifice, rămasă ca exemplu pentru posteritate, pe care o definim prin noțiunea de «clasicism muzical». Unind într-un organism indestructibil elemente de rondo și sonată, folosind totodată procedeul variațiunilor și al imitațiilor, al suprapunerilor polifonice, Haydn imprimă acestui final un interes muzical excepțional.

Simfonia nr. 102, în si bemol major (1795), începe cu o introducere — *Largo* — urmată de un *Allegro vivace*, într-o impozantă alcătuire de sonată.

Prima temă nu se expune în *piano*, ca de obicei, ci într-un *fortissimo* :

159 *Allegro vivace*



Tema a doua,

160



este jalonată pe niște acorduri-coloane. În desfășurarea primei părți, ea are o importanță preponderentă. (Ar fi deci impropriu ca, în virtutea unui limbaj, din păcate obișnuit, dar prea puțin exigent, prin faptul că este secundă, să-i spunem... secundară.)

Autorul a folosit și într-un trio cu pian materialul mișcării a doua — *Adagio*. Ea cuprinde această temă-arabesc,

161 *Adagio*



care conferă muzicii o atmosferă visătoare, ușor melancolică. Ca să n-o tulbure, trompetele cîntă cu surdină, iar timpanele «în surdină» — acoperite.

Menuetul, — *Allegro* — asemănător în frumusețea lui cu multe altele, e urmat de o ultimă parte — *Presto* — micalită :

162

Presto



Este parcă o scenă populară de dans, care reprezintă însă încă un model de desăvîrșit meșteșug artistic.

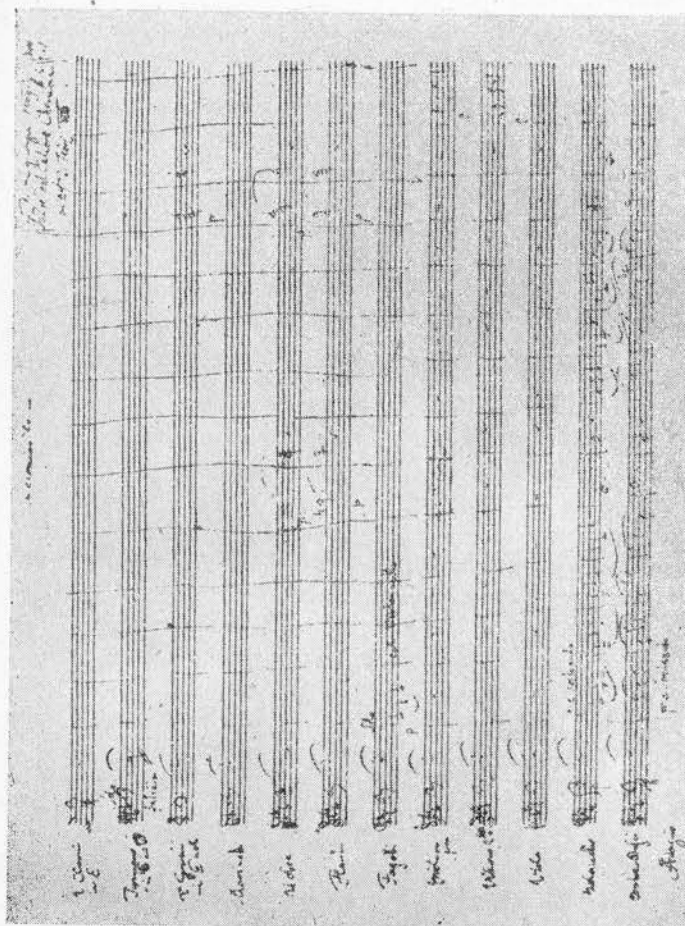
Penultima simfonie — „*Paukenwirbel*“ (1795) — a ilustrului maestru clasic își ia numele de la felul cum se deschide. Haydn «a cutezat» să facă... «să cînte» timpanul, în *tremolo*, în primul moment al unei lucrări. Scrisă în *mi bemol major*, începe cu obișnuita introducere — *Adagio* — ca și în „*Ceasornicul*“ — de o mare adîncime emoțională. Iată unisonul coardelor grave și al fagotului, ca un *Dies irae* :

163

Adagio

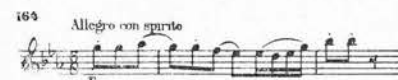


Vom recunoaște elemente din introducere în dezvoltarea primei părți — *Allegro con spirito* ; de asemenea într-un episod în aceeași mișcare *Adagio*, situat înainte



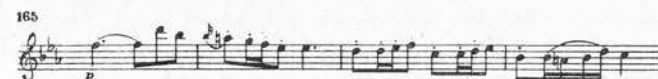
Fragment din Simfonia nr. 103 în mi bemol major „cu tremolo de timpan”

de *coda*, din nou *Allegro con spirito* (ca în *Sonata „Patetica”* de Beethoven). Iată deci ce organicitate și ingeniozitate¹ vădesc frontispiciul simfonic și *allegro*-ul. Tema principală, cu ritm de vals,



începe «pe dos», nu pe primul, ci mereu pe al patrulea timp din măsura de $\frac{6}{8}$.

După o punte, construită pe elementele temei inițiale, se ivește, la dominantă, tema secundară,



de data aceasta, putem spune, un vals veritabil.

Dezvoltarea începe *fugato*, cu capul primei teme, și folosește, după cum am văzut, nu numai elemente din introducere, dar și tema a doua. După episodul semnalat, *coda* precipită motivul introductiv și pe cel care deschide tema de *Allegro*, într-un fel de rezumat.

Mișcarea lentă — *Andante* — cuprinde două teme: una în minor,



¹ „...Stă în afara și contra oricărei uzanțe și ne obligă să admirăm, să respectăm libertatea geniului.” (Kretzschmar).

alta în major :



Am putea vorbi... ca despre începutul unui marș funebru aparținând lui Haydn și foarte apropiat de simțirea din partea II a „Eroicei”. Examinând cu atenție această pagină, scrisă în formă de variațiuni, putem vedea că în ea găsim o seamă de momente premergătoare simfonismului beethovenian. Priviți acele accente dure-roase din măsurile 14 și 15 ; observați începutul primei variațiuni, care ne face să ne gândim la semnalele de luptă din partea II a *Simfoniei destinului* (măsura 31 și următoarele, din simfonia lui Beethoven) :¹

Menuetul, de ținută generală sobră, cu modulații neobișnuite în prima secțiune, e urmat de un final deschis cu un semnal de corni.

Monotematică, această ultimă mișcare — din nou *Allegro con spirito*,



este o demonstrație a iscusitei pene haydniene, pe care ar trebui s-o elogiem în cuvinte mai pline de admirație și respect decât acelea folosite pentru a distinge calitățile finalului simfoniei „Ceasornicul”.

¹ Eugen Pricope — *Beethoven*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor, 1958, pag. 234.

Ultima „*Londoneză*”, nr. 104, în re major (1795) — pe care maestrul George Georgescu a înregistrat-o cu Filarmonica din București, pe disc *Electrecord* — se deschide cu un puternic «apel la atenție» :



Ca și în *Simfonia IX* de Beethoven, nu ne putem da seama aici dacă avem de-a face cu un mod major sau minor (unisonul orchestrei se mișcă pe tonică și cvintă, evitând terță). Trei alternări de *tutti*, în *fortissimo*, cu un motiv întrebător, abia șoptit, epuizează introducerea care, după o pauză prelungită, oferă locul mișcării animate — *Allegro*.

Viorile prime expun acum tema principală, grațioasă :



Vigoarea și umorul haydnian se fac de îndată simțite în izbucnirea strălucitoare a orchestrei. E interesant de precizat că tema a doua din prima parte a simfoniei nu este alta decât melodia viorilor de la început, reprodusă pe un alt plan al tonalității, într-o altă instrumentație, cuprinzând de astă dată, pe lângă coarde, un flaut, un oboi și un fagot. După o frază cu caracter concludiv, compozitorul indică repetarea expoziției.

Dezvoltarea este de proporții restrânse. Ea se înfruptă din seva temei amintite, într-o continuă înnoire. Urmează reexpoziția primei secțiuni cu unele transformări și, în sfârșit, câteva acorduri puternice de încheiere.

În mișcarea a doua — *Andante* — plină de poezie, putem desluși înfrurirea muzicii lui Mozart, în care surâsul tineresc se amestecă cu suferința. Această parte este alcătuită din trei secțiuni: cele marginase sînt asemănătoare prin atmosfera lor senină,



cea de la mijloc se impune prin tensiunea ei.

Menuetului, — *Allegro* — obișnuitei părți a treia, Haydn i-a imprimat și în această simfonie un caracter rustic plin de vitalitate. Partea mediană este suplă, contrastînd cu energia bărbătească a începutului.

Simfonia nr. 104 este cunoscută și sub numele de *Simfonia „Cimpoiul”*, deoarece la începutul finalului — *Allegro con spirito* — tema sprintară a viorilor se aude pe un sunet prelung, o pedală a cornilor și violoncelor, asemenea hangului instrumentului popular:



Concepută în forma de sonată, această ultima parte a lucrării are o temă secundară care se aude în *piano* la viorile prime, imitate de fagot și de alte instrumente:



Asemănătoare ca structură cu primul *Allegro*, ultima parte are însă o *coda* mult mai extinsă. După încă o readucere în *fortissimo* a «temei de cimpoi», simfonia se încheie într-o atmosferă plină de optimism.

Trăsăturile populare ale temei principale din finalul ultimei simfonii a lui Haydn sînt evidente, nemaivînd nevoie de a fi demonstrate — după cum nu au nevoie de demonstrație, în acest sens, zeci de alte melodii din lucrările sale.



Pornind de la muzica de agrement, de divertisment, de la serenadele și casațiunile întemeiate în bună parte pe cele mai răspîndite forme de cîntec și dans, simfonia, la Haydn, rămînea credincioasă legăturii cu folclorul, ce poate fi urmărită pe întregul său drum, cu genurile muzicale cele mai familiare din acea vreme, cu intonațiile melosului austriac, tirolez, croat, ceh, morav, maghiar etc., întîlnite mai la tot pasul pe ulițele și în cîrciumile din sate, în piețele și pe străzile orașelor austriece¹, în parcurile și în localurile de petrecere, mai ales din Viena.

Demonstrîndu-se originea croată a lui Haydn și știindu-se că în copilărie el cînta din vioară pe la nunțile țărănești, s-a căutat identificarea în creația sa a unor teme populare de prin partea locului și, în general, balcanice. Ca un ecou al acestor preocupări, H. C. Robbins Landon, în volumul său referitor la simfoniile haydniene, arată

¹ „Cîțiva ani după ce s-a stabilit la Eisenstadt și de îndată ce și-a încheiat un stil, Haydn s-a gîdit să-și hrănească imaginația culegînd cu grijă acele cîntece vechi și originale ce curg în poporul fiecărei națiuni. Ucraina, Ungaria, Scoția, Germania, Sicilia, Spania, Rusia i-au dat obolul.” (Stendhal — *Vies de Haydn, de Mozart et de Métafise*, Paris, 1914, pag. 80.)

(pag. 567) că folcloristul Kuhač a identificat modelul croat al temei principale din partea întâi a *Simfoniei nr. 103*, că tot el a demonstrat legătura evidentă a temei din partea lentă și a variației sale în major — din aceeași lucrare — cu două cîntece populare din ținutul Oedenburg. Pe de altă parte, tema finalului *Simfoniei nr. 102* ar fi un marș ce se cînta de obicei la nunțile țărănești din Turopol, iar finalul ultimei simfonii folosește melodia *Oj Jeleva* din districtul Kolnov, de lângă Oedenburg. Muzicologa sovietică T. Popova¹ citează și ea printre altele, ca autentic croate, refrenul² din finalul *Simfoniei nr. 103* și o temă din ultima parte a *Simfoniei nr. 98*, în si bemol major.

Exemplele de teme cu rezonanțe folclorice ar putea fi multiplicat poate la zeci — să ne gândim în primul rînd la menuete (și mai cu seamă la triourile din ele, ca de pildă cele din *Simfoniile nr. 96* sau *97*), dar și la belșugul de teme dansante din părțile extreme ale ciclului simfonic; mai important însă este ce a realizat Haydn cu aceste melodii, pe care le-a imortalizat, de fapt, din punctul de vedere al culturii muzicale.

Deși s-au scris și pînă la el și în timpul său lucrări de acest gen, Haydn este considerat «părintele simfoniei» (a fost recunoscut ca atare și de Mozart), fiindcă în perioada sa de maturitate artistică a creat, a impus în fața contemporanilor și a statornicit pentru posteritate tipul ideal al unei categorii de muzică orchestrală amplu dimensionată, împărțită în patru capitole, diferite din punctul de vedere al elementelor de structură, al caracterelor, al modalității de construcție, dar într-un admirabil echilibru,

¹ Studiu-prefață la primul volum din seria „*Londonerelor*“, publicate la Moscova în 1959, Editura Muzghiz.

² Intervalul de secundă mărită, întîlnit aici, reprezintă o influență a muzicii orientale — «turcești».

într-o unitate a conținutului emoțional de idei și sentimente, a imaginilor sugerate sonor, în care întregul se exprimă prin părți, iar părțile alcătuiesc un întreg.

Simfonia clasică reprezintă rezultanta unui îndelungat proces evolutiv, de la formele embrionare la cele superioare și nu o generație spontană, înzestrată cu atribuțiile ființelor artistice pe care le cunoaștem. Haydn și-a avut modelele lui, dar acestea n-au însemnat pentru el decît un stadiu incipient; Haydn a fost și influențat — în primul rînd de contemporanul său mai tînăr Mozart — dar această înrîurire s-a produs mai tîrziu, către toamna vieții.

Oricît de zeloși am fi în căutarea izvoarelor profesionale ori populare, în deslușirea influențelor, a punctelor de contact dintre el și contemporani, n-am putea ignora natura creatoare genială, de un extraordinar spirit inventiv, selectiv și de sinteză, a acestui pisc din lanțul de munți care formează istoria simfoniei. Haydn a înălțat singur acest pisc printr-o muncă migăloasă de decenii, cucerind, cu fiecare din cele peste 100 de lucrări, cîte o cotă.

„Melodia — preciza Haydn însuși — este elementul care dă farmec muzicii...”. „Răbdarea și studiul sînt suficiente pentru a asambla sunete plăcute, dar inventarea unei melodii frumoase este o însușire a genialității”. Geniul fiindu-i dat, deci implicit darurile native de melodist, Haydn nu și-a îndreptat preocupările atît asupra tematicii¹, cît asupra cadrului în care era folosit elementul melodic, asupra formei puternice și armonioase în care trebuia să se încadreze.

¹ Cantabilul suplu și de expresivitate rafinată va fi o calitate nouă, pe care o datorăm mai cu seamă lui Mozart, după cum concentrarea la maximum a materiei muzicale în acele teme pregnante de la care poate porni o întregă simfonie, cum este *Simfonia destinului*, reprezintă rezultatul spiritului laborios al lui Beethoven.

Partea I, cu sau fără introducere, transpunând parcă principiul activ al vieții, adoptă o formă de sonată cu toate însușirile ei de contrast, dinamică emoțională și simetrie în succesiunea secțiunilor interioare. Acest contrast arareori este puternic. Urmărind unitatea părții componistice, Haydn se mulțumea cu teme asemănătoare, recurgând uneori chiar la identități, prin reeditarea doar a temei inițiale pe un plan diferit, în contrast tonal. Dar sînt și cazuri cînd, prin excepție, găsim o accentuată dualitate nu numai între teme, dar chiar în interiorul uneia și aceleiași idei muzicale. (De exemplu tema întâi din *Simfonia nr. 95*).

Primul *allegro* haydnian — scris în măsurile de $\frac{4}{4}$ sau *alla breve*, $\frac{3}{4}$ ori $\frac{6}{8}$ — expune tema principală, bineînțeles, în tonalitatea de bază. Trecerea spre tonalitatea în care va apare tema a doua se face reluîndu-se fragmentar melodia inițială sau intercalîndu-se o idee oarecum nouă. Ajungîndu-se la tonalitatea temei secundare, tema inițială este de multe ori reanunțată, precedînd expunerea ideii a doua. Secțiunea conclusivă a expoziției afirmă noua tonalitate, aceea în care apăruse ideea secundară. În această *codetta* sînt reluate cîteodată elemente din prima idee. Dezvoltările, destul de restrînse, nu angrenează întotdeauna ambele teme, ci se sprijină mai ales pe prima. După cum am văzut, Haydn readuce cîteodată tema întâi într-o falsă repriză, pentru ca numai după aceea să se ivească adevărata repriză. În cazurile în care *allegro* se axează pe o singură idee melodică, Haydn își pune interesante probleme de înnoire a expresiei în reexpoziție, «recompunînd» această secțiune, pe care o împlinește cîteodată cu o *coda* de obicei concisă, dar uneori mai dezvoltată.

Mișcarea lentă, deseori în formă de temă cu variațiuni, parcurge drumul de la cîntecul naiv, uneori pastoral,

pînă la contemplația, la meditația filozofică asupra existenței, sau la exprimarea unei voințe dîrze.

De esență populară, dar nu reprodus fără vreun aport personal, ci prelucrat (deci mai degrabă creație originală), *Menuetul* — partea III — ancorază puternic simfonia haydniană în cea mai largă sferă de accesibilitate. Uneori menuetului nu-i mai rămîne decît numele, căci mișcarea, îndepărtîndu-se de *moderato*, îl transformă cîteodată în *scherzo*.

Finalul, volubil, îndeobște în formă de sonată, rondo, sau o combinație a acestora — iar uneori în stil fugat — întregeste simfonia ca pe un cuprinzător tablou, uneori plin de cel mai autentic spirit rustic, al bucuriilor simple ale vieții, al înfăptuirilor creatoare.

După introducerea gravă, patetică, în partea I, tema principală se expune de obicei de grupul viorilor prime, însoțite de celelalte instrumente cu arcuș. În scurt timp sînt valorificate însă posibilitățile de contraste de timbru și de nuanțe (confruntări de *solo* — *tutti*, *piano* — *forte*).

Destul de dese sînt împrejurările cînd regiunile în care se expun temele, ca și secțiunile înglobate de formă, se despart prin una sau chiar cîteva pauze ale întregii orchestre, ceea ce asigură un plus de inteligibilitate și simetrie respectivului capitol din ciclu. Ar fi însă greșit să adoptăm concluzia fortuită, la care ajung unii autori, împingînd generalizarea prea departe, în ceea ce privește simetria frazelor muzicale în sensul obișnuitei periodizări pe patru măsuri; Haydn ne oferă uneori soluții uimitoare¹.

¹ „...Aș îndrăzni chiar să afirm că este mai neașteptat decît Beethoven; la acesta, cîteodată, se poate prevedea ceea ce va urma, la Haydn însă nu. El alunecă printre degete, are oricînd ceva nou de spus, o altă surpriză să ne dea.” (*De vorbă cu Pablo Casals* de J. Ma. Corredor, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1957, pag. 190).

Iată chiar *Simfonia „Surpriza“*: luîndu-ne după valorile mai mari, mai așezate, de sunete — pătrimi, am fi înclinați să credem că începe pe timp tare. Deschizîndu-se însă în *piano*, cum am spus «pe dos» (a doua jumătate dintr-o măsură de $\frac{8}{8}$), ea izbucnește în *forte* pe timpul întîii. În continuare, gruparea pe trei măsuri, cu desen similar, este menținută, alternînd în decursul mișcării cu ciclul de măsuri pare. Răsfoind o simfonie haydniană nu este exclus ca într-o delimitare de 8 măsuri, sensul muzical să reprezinte una ori alta din următoarele formule: $8=4+4$; $8=2\times 4$; $8=2+2+2+2$; $8=3+3+2$; $8=2\times 3+2$ ori inversări, combinații etc. ale acestor sume și produse. De aceea, pentru dirijor, memorizarea unei astfel de simfonii, ca și a unuia din „*Brandenburgicele*“ lui Bach, poate pune probleme mai mari — ca să nu ne referim la implicațiile de frazare, deci, în ultimă instanță, de construire a interpretării — decît «simfoniile pătrate» de mai tîrziu. (Asimetriile reprezintă pentru Haydn prețioase și îndrăgite mijloace de a crea acel umor muzical specific lui.)

Cu toate pasajele tragice sau extaziant-romantice (e vorba desigur mai ales de paginile de după anul 1770, asupra cărora și-a exercitat influența curentul *Sturm und Drang*), caracteristica permanentă a lucrărilor sale — spune muzicologul Guido Adler despre Haydn — este „petrecerea veselă a poporului, în toate sensurile imaginabile ale acestei expresii“.

Dacă, în oratoriile sale impunătoare din ultima perioadă de creație, fiul rotarului se ridică la măreția operelor de același gen ale lui Bach și Händel, în simfonie, Haydn rămîne artistul popular care, zugrăvind viața simplă — din acest punct de vedere, el se apropie de o latură a esteticii iluministe — comunică firesc, ca de la inimă la inimă. Opera vastă a acestui Homer al simfoniei pare a fi o creație colectivă, a unui întreg secol, pe care semnatul n-a făcut decît s-o noteze, s-o organizeze, să-i dea

formă artistică, demnă de respectul tuturor. „Haydn este o verigă puternică, necesară, în lanțul creației simfonice; dacă n-ar fi fost el, n-ar fi existat nici Mozart nici Beethoven“ — scria Ceaikovski¹.

Ținut la o parte, prin funcția sa de slujbaş provincial, de puternicul curent ideologic progresist și antifeudal care a dezlănțuit Revoluția franceză, împotriva tuturor silniciilor, Haydn și-a consacrat viața muzicii, încrezător că opera sa, străbătută de dragoste de viață, de optimism neabătut, va încălzi inimile oamenilor. „Adesea, cînd luptam cu piedicile ce-mi îngreunau lucrul, cînd puterile mele fizice și spirituale slăbeau, făcîndu-mă să văd cît de greu este să perseverezi pe calea apucată, un gînd tainic îmi șoptea: nu sînt decît puțini oameni mulțumiți și fericiți pe acest pămînt; pretutindeni predomină suferințele și grijile. Poate că, într-o bună zi, truda ta va deveni o sursă din care cei istoviți sau cei împovărați de griji vor putea să soarbă cîteva clipe de destindere și de înviorare. Ce motiv puternic de a merge înainte“².

Creația haydniană este încă prea puțin cunoscută; o recunosc chiar marile personalități, printre care se numără și Pablo Casals.

Iată de ce ne-am străduit să parcurgem cît mai amănunțit opera lui Haydn.

În condițiile favorabile de la noi, valorilor clasice li s-au deschis calea spre inimile celor mai largi mase de iubitori ai muzicii. Programul concertului festiv, dat de Filarmonica de stat „George Enescu“ cu prilejul împlinirii a 150 de ani de la moartea ilustruului compozitor, preciza în legătură cu Haydn: „Poporul nostru, care fău-

¹ Foiletoane muzicale și însemnări, Moscova, 1898.

² Din răspunsul lui Haydn la o scrisoare de omagiu ce i-a fost adresată de Uniunea muzicală din Bergen (1802).

rește cu avînt revoluționar o orînduire și o cultură nouă, cinstește marile figuri ale istoriei omenirii /.../ care și-au închinat viața și activitatea progresului, în toate domeniile, răspîndirii frumosului și adevărului“.

Printre aceste mari figuri ale omenirii, Haydn ocupă un loc de mare cinste.

Simfoniile de Mozart

Mozart e legendar. Departe de noi pretenția de a-i contesta acest privilegiu cu toate că, personal, m-am deprins a-l socoti în raport cu Beethoven. Nu doară că eu compar pe acești doi oameni de geniu; văd bine, dimpotrivă, tot ce îi separă. Ceea ce este minunat la Mozart, ceea ce îl distinge cu totul de Beethoven, e că el nu face niciodată experiențe. Niciodată nu dăbuie. El merge drept la țintă, el «găsește» dintr-o dată.

Enescu

În toamna anului 1762, familia lui Leopold Mozart, vicecapelmaestru la curtea din Salzburg, pornea spre Viena pentru a arăta capitalei nemaipomenitele talente ale unei fetițe, Nannerl, și ale unui băiețuș în vîrstă de numai șase ani, Wolfgang Amadeus. Era preludiul gloriosului și lungului șir de turnee, prin tot apusul Europei, ale lui Mozart. De la Salzburg (1763) la München, Augsburg, Mannheim, Frankfurt — prin Bonn și Liège — la Bruxelles și Paris (iunie 1763 — aprilie 1764), apoi la Londra (1764—1765); pe urmă prin Dunkerque, Lille, Gand, la Amsterdam (1766), Rotterdam, Anvers; în continuare din

nou la Bruxelles și Paris (vara anului 1766) pentru ca, prin Dijon, să ajungă în sudul Franței, la Lyon, de unde se întoarce, în cele din urmă, acasă, prin Geneva, Lausanne, Zürich, Ulm, Augsburg și München — iată peregrinările făcute timp de trei ani de odrasla lui Leopold, a cărui precocitate muzicală uimea pretutindeni.

Încântându-i pe toți cei care-l ascultau, «copilul-minune» era la rîndul său încîntat de tot ceea ce vedea și asculta. Aduna impresii, mereu noi, mereu interesante; era înzestrat cu o receptivitate excepțională, cu o memorie prodigioasă.

Dacă la Paris, lui Wolfgang îi vor fi plăcut mai mult spectacolele ușoare, de tipul operetei, cu muzică de Philidor și Monsigny, în capitala Angliei, unde rămîne timp de un an, copilul începe să vadăască interes pentru genurile muzicale pretențioase, de anvergură. Are posibilitatea să asculte aici multă muzică: opere, cum sînt *Orione* și *Zanaida* de Johann Christian Bach, lucrări orchestrale și piese instrumentale, sonate de diverși autori, suite și oratorii de Händel (între care *Messiah*, la Covent Garden), simfonii de Abel, al cărui nume l-am mai pomenit. Se ducea mereu și la teatru, ceea ce a contribuit la dezvoltarea simțului său dramatic.

Mentorul popasului londonez al lui Wolfgang a fost compatriotul Johann Christian Bach, promotor al stilului plin de eleganță și suplețe, ornamentat cu decorațiuni fine, în care expresia preferă frumosul gingaș și pur, melodia spumoasă. Era o reacție împotriva scriiturii polifonice judicioasă elaborate, în care spontaneitatea trebuia să se supună legii, iar intensitatea sentimentului purta pecetea unei austerități, a unei severități, de care sensibilitatea vremii căuta să se debaraseze sub imboldul tendințelor spirituale și al mișcărilor sociale înnoitoare din «veacul luminii» și al Revoluției franceze. Fascinat pur și simplu de genialul Wolfgang, în vîrstă de opt ani atunci, Johann

Christian i-a devenit nu numai îndrumător și sfătuitor într-ale muzicii¹, ci și un prieten, un fel de frate mai mare. Înfrîuririle sale asupra lui Mozart au fost directe și evidente, manifestîndu-se asupra sonatelor, simfoniilor și muzicii de operă, prin luminozitatea și vivacitatea specifică a mișcărilor de tipul *allegro*, prin atmosfera încîntătoare, savuroasă, fermecătoare, a celor lente, pe care copilul le-a dat la iveală în acea perioadă.

Între acestea se situează și o simfonie — *K. U. 16*² — în *mi bemol major*, prima simfonie, concepută la sfîrșitul anului 1764 ori începutul lui 1765 (manuscrisul poartă autograful *Sinfonia di Sig. Wolfgang Mozart à London*). Ea cuprinde trei părți — *Molto allegro*, *Andante*, *Presto* — după modelul simfoniilor-uverturi, de tip italian, ale lui Johann Christian (op. 3) și este scrisă pentru instrumente cu coarde, două oboaie și doi corni. Lucrarea trădează certe înrudiri și cu ciclul celor șase simfonii ale lui Abel, nu numai ascultate de Mozart la concertele londoneze, organizate de acesta împreună cu Johann Christian, ci și studiate cu rîvnă, — unele partituri fiind copiate în întregime chiar.

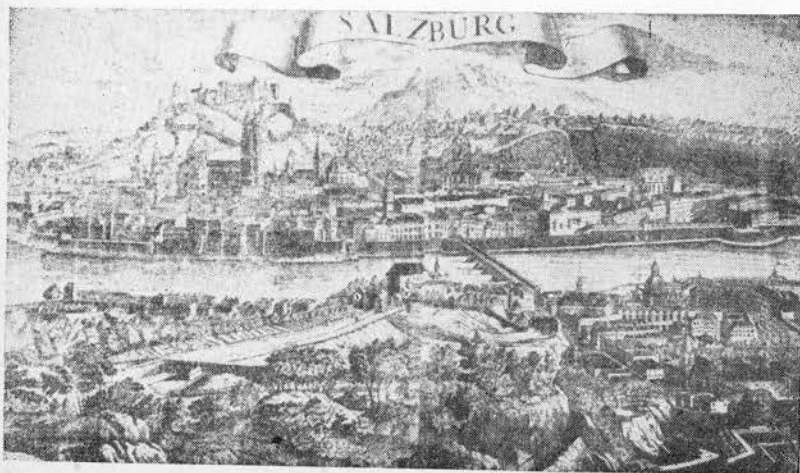
¹ Într-o epistolă trimisă de la Viena tatălui său, în 10 aprilie 1782, Wolfgang scria: „Știi că Bach-ul englez a murit?... Ce pierdere pentru lumea muzicală!” (Henri de Curzon — *Lettres de W. A. Mozart*, vol. II, pag. 119).

² Referirile la creațiile mozartiene țin seama de Catalogul cronologic și tematic general întocmit de muzicologul austriac Köchel (1800—1877). Prescurtarea *K. V. 16* înseamnă că lucrarea respectivă se găsește la numărul 16 din lista alcătuită de Köchel (*Köchel Verzeichnis*). Catalogul Köchel a fost revizuit în 1937 de Alfred Einstein. Ordinea simfoniilor, de la nr. 1—55, o dăm după VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag — Leipzig.



Vedere din Salzburg, orașul în care s-a născut Mozart

Salzburg. Gravură de epocă



Insistențele asupra ideilor muzicale principale, contrastele de nuanțe, mai frecvente în părțile I (120 de măsuri) și III (153 de măsuri), lasă impresii durabile în memoria ascultătorului. Se configurează în partea I principiul bitematismului : o temă dinamică,



alta mai unduitoare :



Mișcarea mijlocie (50 de măsuri)

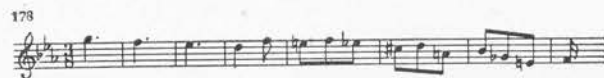


este de o expresie adâncă, intensă (aici oboiul¹ și coardele grave au un rol predominant). Ea este urmată de un scurt și zvăpăiat final, dominat de o melodie principală, un fel de refren :

¹ Să ne reamintim acum de solo pe care Johann Christian îl atribuie micului instrument cu ancie dublă în populara *Simfonie în si bemol major*, ca și de maniera în care conducea desfășurarea părții mediane din cunoscuta *Simfonie în re major*, fratele mai mare al acestuia — Carl Philipp Emanuel Bach —, care i-a fost îndrumător.



Mai întâlnim în această parte și o altă idee muzicală :



Ca mod de a folosi instrumentele se observă că cele două partide de violine cîntă prea puțin diferențiat, că timbrul violelor este adesea absorbit — dublînd violoncelele — că suflătorii rămîn elemente de componentă armonică, de întărire a sonorităților.

Acestea sînt cîteva aspecte ale lucrării simfonice mozartiene prea timpurii, la care am poposit fiindcă are cîntea să deschidă lista simfoniilor¹.

Există îndoieli serioase în privința autenticității și momentului de creație al *Simfoniilor nr. 2, K. U. 17* și *nr. 3, K. U. 18*², respectiv în *si bemol major* și *mi bemol major*, deoarece prezența menuetului în prima din ele este specifică perioadei tîrzii a creației lui Mozart, aceea a anilor 1767—1768. Unele însușiri ale lucrărilor în cauză ar constitui, într-adevăr, curioase excepții dacă am admite că au fost scrise în călătoria la Londra; cu atît mai mult cu cît *Simfonia K.U. 18* cuprinde în instrumentație și două clarinete. Este drept că Gossec folosea clarinetul la Paris încă din 1756, iar Johann Christian, «Bach-ul londonez»,

¹ În anul 1764, Mozart schițase la Londra o simfonie (sau o sonată) în *fa major*, din care ne-au rămas, în autograf, 55 de măsuri.

² Se presupune că aceasta îi aparține lui K. F. Abel.

îl introdusese în 1763 (în opera sa *Orione, ossia Diana vendicata*), dar ar fi de neînțeles de ce Mozart nu mai întrebuintează apoi clarinetul decît în *Simfonia nr. 31 „Paris“ (K.U. 297)*.

Tăietura în trei mișcări — *Allegro, Andante, Presto* — și aceeași alcătuire instrumentală — cele două grupuri de viori, violă, bas (violoncel și contrabas), două oboaie, doi corni — o adoptă și *Simfonia în re major, K. U. 19* (a patra) :



Compusă în primele luni ale anului 1765, asemenea celei dinainte, pare să se fi cîntat la unul din concertele londoneze de atunci, în care a apărut miraculosul copil. Deși stă sub semnul înrîuririlor lui Johann Christian, lucrarea¹ manifestă un real progres prin lărgirea termenilor de expresie folosiți (*sempre piano, mezzo-forte* și *forte-piano*), printr-o anumită îndrăzneală în folosirea instrumentelor de suflat în părțile extreme (cornii sînt păstrați în mișcarea mijlocie, spre deosebire de *Andantele* din lucrarea precedentă, în care oboaiele dețineau un rol important), prin faptul că scriitura separă uneori violoncelele de contrabasuri și nu lasă întotdeauna violele în umbră, prin curajoasa folosire a unor modulații (de exemplu, în secțiunea centrală a primei părți are loc o trecere bruscă din tonalitatea *la major* în *si major*).

¹ În volumul I (*L'Enfant prodige*) din impunătoarea lucrare W. A. Mozart, T. de Wyzewa și G. de Saint-Foix (pag. 129), comentînd modelul ei — *Simfonia op. 3, nr. 1* de Christian Bach, conchid : „Această analiză ar putea să se aplice exact simfoniei lui Mozart”.

Că simfoniile mozartiene de început s-au născut sub nemijlocita influență a creației lui Johann Christian Bach s-a spus și se spune de multe ori; mai rar s-a precizat însă că lucrările micului ucenic le întrec uneori pe ale maestrului, că ele sînt cîteodată... mai «de Bach» decît acelea ale lui Bach din Londra, ca și cum calitățile copiei, adaosurile pe care ni le prezintă ele, întrec modelul, devenind model pentru ceea ce i-a servit ca tipar. Cu alte cuvinte nu este vorba de machete, de reprezentarea în mic a unor construcții artistice, ci de compoziții demne de acest nume, de precocitatea proverbială a lui Mozart, care știe să asimileze de foarte timpuriu și apoi, printr-un impuls creator propriu, să facă sinteza personală și superioară a impresiilor și cunoștințelor culese. Acesta este «secretul» umbrei pe care geniul a aruncat-o asupra atîtor compozitori ai vremii, ale căror lucrări ne sună astăzi foarte «mozartian», deși aflăm că sînt scrise înainte ca Mozart să-și fi afirmat darurile artistice care au iradiat atît de puternic.

Către sfîrșitul lui decembrie 1765, părăsind Londra, familia lui Mozart ajunge în Olanda — mai întîi la Haga, unde Leopold are prilejul să înscrie pe partitura unei noi *Simfoni, în si bemol major. K. U. 22* (a cincea), următoarele: „*Synfonia di Wolfg. Mozart, à la Haye nel mese Decembre, 1765*“. Poartă, desigur, aceleași caracteristici de alcătuire și stil ca și precedentele — ceea ce se poate vedea din această primă temă, ornamentată, a primului *Allegro*:



În noul mediu în care se simțea mai mult influența muzicii franceze și germane¹, decît aceea a muzicii italiene, cum se întîmpla în capitala britanică, expresia mozartiană își poate lărgi însă ambitusul, copilul avînd de pe acum o «experiență» componistică.

Partea mijlocie — *Andante* — cu o melodică de rezonanță franceză, menține perechile de oboae și corni. Instrumentele acestea, cărora li se atribuie momente cu caracter solistic, deveniseră dragi lui Mozart, mai ales după ce cunoscuse în Olanda doi reputați mînuitori ai lor, muzicanți de obîrșie germană.

Finalul — *Allegro molto* — este scris în măsura de ca și ultimele părți ale simfoniilor precedente.

Compararea acestei teme



din deschiderea *Simfoniei în fa major, K. U. 43* (a șasea), terminată, pare-se, pe la sfîrșitul anului 1767, perioadă cînd familia lui Mozart se stabilește din nou la Salzburg, cu începuturile simfoniilor înaintașe, *K. U. 16* (vezi ex. nr. 174 de la pag. 219) și *K. U. 22* (vezi ex. nr. 180 de la pag. 222) ne dovedește că «miraculoasa febră a geniului» are totuși o continuitate, că «minunile ei» se bazează pe o materie

¹ Se pare că în Olanda, copilului i s-au arătat cîteva compoziții instrumentale ale lui Haydn — ceea ce nu a rămas, firește, fără urmare. Este primul contact al lui Mozart cu creația «părintelui simfoniei», contact care merită să fie consemnat, știute fiind legăturile ulterioare dintre cei doi mari clasici ai muzicii.



Leopold Mozart

muzicală ale cărei elemente pot fi surprinse în procesul devenirii și cristalizării. Este vorba de axarea tematicii pe stelajul tonalității (în *K. U. 16* și în *K. U. 43*, începutul), de stabilitatea pe care o dă basul (a se compara citatul din *K.U. 22* cu măsurile 3, 4 și 5 din *K.U. 43*), alături de

alte înrudiri ca : motivul întretăiat de pauze (măsura 2 din *K. U. 22* și 3, din *K.U. 43*). Sînt observații prețioase, socotim, ținînd seama de faptul că, exaltînd apologeticul, o întreagă literatură semidoctă burgheză pe marginea muzicii și figurilor ei, ne-a prezentat fenomenul Mozart ca o forță în sine, nesupusă vreunor legi cauzale, ca ceva care scapă analizei.

Simfoniile *K.U. 43* și *K.U. 76* (nr. 43 din ediția Breitkopf & Härtel) sînt primele alcătuite din patru părți și nu din trei, cum erau cele de pînă acum¹, apropiindu-se astfel de modelul vienez, mai evoluat, al genului². Absența unei secțiuni de dezvoltare și nereluarea ideii inițiale din partea întîi și din final în tonul principal (într-o reexpoziție simetrică cu expoziția) le apropie încă de factura italiană de care Mozart s-a impregnat prin Johann Christian, în călătoria făcută la Londra.

În *Simfonia K.U. 43*, partea II (în care oboarele pot fi înlocuite cu flaute) reprezintă o transcripție a unui duet dintr-o lucrare mozartiană vocal-simfonică, datînd din primăvara anului 1767 : o comedie pe text latin *Apollo et Hyacinthus*.

Menuetul :



gen familiar lui Mozart din fragedă vîrstă (se cunoaște o astfel de piesă, în *sol* major, pentru clavecin, compusă

¹ La pag. 220 am făcut rezervele în legătură cu *Simfoniile K.V. 17* și *K.V. 18*.

² De fapt lucrarea a fost desăvîrșită într-o călătorie la Viena.

la vârsta de șase ani, care se cântă și astăzi din când în când), atrage în această lucrare atenția prin partea sa mediană. În trio, executat numai de coarde, asistăm la o «farsă», autorul ne face să bănuim că la un moment dat se reia prima idee muzicală, fapt care se va întâmpla, într-adevăr, însă nu la locul cu pricina, ci ceva mai târziu decât credeam.

Simfoniile nr. 7 și nr. 8, ambele în *re major*, K.U. 45 și K.U. 48 datează respectiv din ianuarie și decembrie 1768¹. Au fost scrise cu prilejul unei noi vizite la Viena, în aceeași perioadă cu opera bufă în trei acte *La finta semplice*, cu opera comică într-un act — un fel de operetă — *Bastien und Bastienne* (pe un libret în limba germană) și cu alte lucrări. Prima a servit, prin omiterea părții a treia — *Menuetul*, ca *Sinfonia avanti l'opera*, ca uvertură a primei opere realizate de copilul-compozitor, așa după cum *Simfonia în si bemol major* de Johann Christian Bach avea să gireze funcția de prolog orchestral al operei sale — de tip italian *Lucio Silla*.

Mișcarea inițială a *Simfoniei nr. 7 — Allegro*:



construită pe două idei, manifestă prezența principiului dramatic al muzicii de operă prin efectele declamatorii care intervin în încheierea secțiunii de expoziție. Prelu-

¹ De la începutul aceluiași an datează, de asemenea, o *Simfonie în si bemol major* (K.V. Anh. 214) — pentru coarde, două oboaie și doi corni — și una în *sol major* (K.V. Anh. 221) — pentru aceeași formație. Prima are trei părți, cealaltă patru.

crarea simfonică valorifică secțiunea a doua a primei teme, în timp ce prima diviziune a acesteia va reapare în tonul inițial, marcând reexpoziția, în tonalitatea *re major*.

Renunțând la folosirea suflătorilor (două oboaie, doi corni, două trompete, cărora li se adăugau în partea I și două timpane), *Andantele* este ca o mică arie de operă.

Menuetul — ritmic în secțiunile mărginașe, dar cu un *trio* al coardelor mai lin, pastoral — este destul de evoluat, semănând cu unele lucrări de acest gen ale marelui Haydn.

Plin de efectele de *forte-piano* cu care Mozart se obișnuise la Londra, finalul lucrării — *Allegro* — câștigă mult față de compozițiile de mai înainte prin aceea că reliefează elementele contrastante ale celor două teme ale sale, transplantând în domeniul orchestral confruntările din teatrul muzical, într-un stil mai personal decât puteau vădi simfoniile anterioare și cu o mai mare capacitate de finisare a amănuntelor.

Cealaltă *Simfonie în re major*, K.U. 48, scrisă la Viena, se alcătuieste și ea din patru părți — *Allegro*, *Andante*, *Minuetto*, *Allegro* — și folosește aceeași formație orchestrală augmentată: coarde, câte două oboaie, corni, trompete și timpane.

Prima parte, cu contrapunerii de *forte* și *piano*, reduce de fapt tematica la o idee principală:



Mișcarea lentă, rezervată numai coardelor, înglobează două idei variată melodic, în decursul cărora se plasează un episod caracteristic prin inflexiunile lui modulatorii.

Mai mult decât oricare alte pagini ale celor două lucrări simfonice mozartiene, *Menuetul* vădește din plin înrîurirea binefăcătoare a simfoniștilor austrieci, proeminenți, ai timpului, și în primul rînd aceea a lui Haydn. (În trio, trompetele și timpanele nu sînt întrebuintate.)

Ultima parte a simfoniei compensează lipsa dezvoltării prin bogăția ideilor melodice, diversitatea ritmurilor și frecvența alternărilor de nuanțe, care îi asigură mobilitatea.

Ajunsă la începutul anului 1767 în capitala austriacă, familia lui Mozart — tatăl, Wolfgang și sora sa, Nannerl — a căutat să profite din plin de mediul orașului muzicii. Frecventează personalități de seamă: pe compozitorul de opere Hasse, pe Metastasio, fecundul poet melodramatic italian, stabilit la Viena — pe textele căruia au compus muzică Pergolesi, Jommelli, Caldara, Hasse, Piccinni, Paisiello, Galuppi, Cimarosa și alții; își dă concursul la audițiile organizate în saloanele muzicale; ascultă opere de Piccinni, Alessandro Scarlatti și Gluck; urmărește «academiile» (concertele) în care erau programate simfonii de Haydn, Dittersdorf, Reutter, Monn, Vaňhal, Wagenseil etc. Contactul cu lumea muzicală a Vienei a fost plin de învățăminte pentru Mozart, atunci în vîrstă de 11 ani.

Austria și Germania de sud dăduseră un imbold hotărîtor dezvoltării simfoniei, găsind formula potrivită care se plasa între tendința italiană, eminent melodică, neelaborată componistic, deci facilă — trecînd pe lîngă ascultător, mai degrabă încîntîndu-l decât să-i lase impresii adînci și durabile — și aceea prea severă uneori, intelectualistă, am putea spune, lipsită în mare parte de forță comunicativă, a școlii germane din nord. Dacă Mannheimul își impusese prioritatea prin tehnica interpretării, prin arsenalul de mijloace de execuție ce dinamizau muzica

orchestrală, o făceau tot mai sugestivă, prin pitorescul sonorităților, prin paleta lărgită a culorilor instrumentale, în schimb, școala vieneză timpurie lucra în însăși substanța genului, care, sustrăgîndu-se treptat din sfera divertismentului, a strălucitorului exterior, devenea o formă laborioasă de cultură, o formă serioasă, cu aprofundări de sentimente, emoții și gînduri, ce corespundeau direcției generale de renovare a artei sunetelor.

Tematica lucrărilor de anvergură devine mai reliefată, mai pregnantă; elementul dramatic, scenic, pătrunde în muzica orchestrală, exprimîndu-se într-o acțiune specifică, în juxtapuneri, prelucrări simfonice, în care cuvintele nu mai erau necesare. Ca o consecință, dimensiunile întregului se lărgesc, părțile își caută fiecare o atmosferă cît mai proprie, iar în interiorul acestora dialectica muzicală se organizează, descoperă în natura întregului elementele componente, legăturile și deosebirile dintre ele, legile mișcărilor și transformărilor motivelor contrare, afirmă sinteza sensurilor lor. Secțiunile de dezvoltare încep să câștige în spectaculos. Tuturor acestora trebuie să le adăugăm influența care a exercitat-o asupra artei sunetelor — prin mărirea coeficientului de subiectivism, de element emoțional, de patos uneori eroic, care ignoră pudoarea «de modă veche» — mișcarea preromantică a literaturii germane din perioada lui 1770, curentul *Sturm und Drang*, care a produs drama *Götz von Berlichingen*, romanul *Suferințele tinărului Werther*, tragedia *Egmont* de Goethe, *Odele* lui Klopstock, *Don Carlos* și *Hoții* de Schiller.

S-ar putea obiecta, că aceste considerații sînt premature sau prea extinse, ținînd seama de faptul că anul petrecut de Mozart la Viena era 1767, că autorul operei *La finta semplice* nu avea decât vîrsta de 11 ani. Dar sensibilitatea și experiența dobîndite de genialul adolescent formau terenul pe care noile impresii și învățăminte puteau să încolțească și să se dezvolte.

Mozart a asimilat atât de profund muzica vieneză, caracteristicile culturii simfonice noi, încât impresiile peregrinărilor germane, franceze, engleze și olandeze s-au îndepărtat în ceața amintirilor.

După un an petrecut apoi în orașul natal, timp în care nu scrie nici o simfonie, către sfârșitul lui 1769, Leopold și Wolfgang Mozart pornesc într-o călătorie glorioasă prin Italia. De acest nou turneu, care va acoperi orașele Verona, Mantua, Cremona, Milano, Parma, Bologna, Florența, Roma, Neapole, Veneția și altele, se leagă — alături de *Mitridate*, *re di Ponto* *opera seria* în trei acte), de miniaturalele cvartete milaneze, de o serie de arii, lucrări religioase etc. — un număr de sase simfonii.

Mozart se îmbiba de spiritul muzical al patriei operei, făcea cunoștința unor compozitori, interpreți și teoreticieni iluștri, lua contact cu viața de concert și de spectacol, cu cercurile de amatori din cetățile și orașele peninsulei, se interesa de trecutul ei. La Bologna trezește admirația eruditului Padre Martini, este vizitat de Mysliveček; la Mantua ascultă opere și diferite lucrări simfonice la Academia filarmonică, dar și două simfonii ale lui însuși; la Milano îl cunoaște pe Piccinni și pe venerabilul Sammartini: la Verona, unde face cunoștința lui Locatelli, „în prezența unei elite” — cum scria o publicație a vremii — s-a cântat cu mare succes o simfonie de Mozart; la concert, compozitorul și-a dat concursul și în calitate de clavecinist-interpret și improvizator. Boccherini și Hasse își vor exprima și ei entuziasmul în fața geniului muzicianului-adolescent din Salzburg.

În Italia, Wolfgang și-a însușit tainele celei mai potrivite tehnici de scriitură vocală, s-a exersat în diversele specii ale genului, a înțeles pe deplin valoarea cân-

tului și a cantabilității, nu numai în legătură cu muzica vocală, dar și cu aceea pentru instrumente, pentru orchestră. Modelul său în această privință au fost un timp lucrările lui Sammartini, prețuite datorită căldurii și supletei frazei, eleganței liniei din care nu lipsesc unele accente fremătătoare, «romantice».

Mulțimea cunoștințelor strânse într-un atât de scurt timp, efervescența lui creatoare, rămasă vestită, care nu-i dădea atunci răgazul să discearnă cu chibzuința și calmul caracteristice maturității, s-au transpus în simfoniile primei perioade italiene printr-o predilecție către abundența tematică, printr-o factură generală atât de neelaborată, încât autorul s-a mărginit parcă să lase pana să-i alerge pe portative, printr-o subliniere a melodicului ca atare, printr-o relativă indiferență față de bogăția de culori a instrumentelor și posibilitatea combinațiilor lor¹. Era o aglomerare de experiențe, un stagiul necesar pe traiectoria unei evoluții rapide, pe care tânărul compozitor îl va depăși repede.

Numai primele două² din grupul simfoniilor italiene — *K.U. 97* și *K.U. 95* — ambele în *re* major (de altfel toate, în afară de ultima, în *sol* major — *K.U. 74* — sînt în aceeași tonalitate) păstrează alcătuirea din patru părți, ce se statornicise în simfoniile vieneze. Celelalte readoptă însă componența din trei mișcări — «tipul clasic ita-

¹ „Partea de violină conținea tot melodicul, iar celelalte instrumente serveau de acompaniament, ca în muzica vocală...” „Simfoniile nu erau deci decît arii cîntate de vioară în loc să fie povestite de un actor”. — Aceste observații, aplicabile, în general, simfoniei timpurii, sînt bune de amintit în legătură cu Mozart. (Stendhal — *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïstase*, pag. 19.)

² În catalogul Editurii Breitkopf & Härtel, ele poartă respectiv numerele 47 și 45.

lian» — deprinsă la Londra de la ultimul fiu al lui Johann Sebastian Bach.

Creată la Roma, la începutul anului 1770, *Simfonia K.U. 97* folosește un ansamblu instrumental, mare pentru acea perioadă: cele două partide de viori, viole, violoncele și contrabasuri, două oboaie, doi corni, două trompete și două timpane.

Prima mișcare — *Allegro* — este bogată în motive muzicale, ce se organizează în două grupe. Expoziția e urmată de o dezvoltare cu caracter neliniștit.

Partea lentă, — *Andante* — în care viorile evoluează îngemănate prin unisonuri sau terțe paralele, în timp ce violele, violoncelele și contrabasurile formează în genere, prin dublaje, o singură grupă, — este scurtă, ca o arietă, și nu folosește suflătorii.

Menuetul, cu trioul condus de prima violină, prezintă o particularitate (de proveniență italiană), în sensul că în prima lui secțiune, ideea melodică inițială nu mai revine după al doilea membru muzical al acestei diviziuni a formei, care este, în schimb, alungită.

Finalul — *Presto* — este o construcție de sonată pe o temă voluntară și o alta ca un dans austriac; dezvoltarea este restrânsă iar reexpoziția repetă aproape aidoma prima secțiune.

Simfonia K.U. 95 elimină din formația precedentei cornii și timpanele, iar oboaiele pot fi înlocuite cu flaute. Datează din aceeași vreme (Roma, aprilie 1770) și pare să fi fost destinată a încheia un concert pe care «prima italiană» l-ar fi deschis. Evoluind pe două idei muzicale, *Allegro* de la început se leagă de mișcarea următoare, — *Andante* — procedeu frecvent în uverturile de operă italiană transpus și în simfonie.

Pătrunsă de spiritul liedului de pe meleagurile de obârșie ale compozitorului, partea a doua, destinată doar

coardelor și flautelor, aduce două melodioare ce se reiau după o mică dezvoltare centrală.

Menuetul se distinge mai ales prin trioul său, la care concură timbrul oboaielor, în timp ce finalul — *Allegro* — se desfășoară alert — în formă de sonată cu două elemente tematice, bine delimitate încă din cursul expoziției.

În timpul șederii la Milano, pare-se, Mozart a compus o mică simfonie burlescă, în re major, alcătuită din trei părți: *Molto allegro*, *Andante*, *Allegro*. Ele se cântă fără întrerupere, ca și cum ar fi vorba de o introducere simfonică la o operă italiană și, în același timp, de o glumă muzicală — un fel de schiță hazlie de simfonie.

În aprilie 1770 se naște la Roma încă o lucrare orchestrală mozartiană: *Simfonia în re major, K.U. 81* (în ediția Breitkopf & Härtel poartă nr. 44) pentru viori, viole, violoncele, contrabasuri, două oboaie și doi corni. E formată și ea din trei mișcări: *Allegro*, *Andante*, *Allegro molto*. Fantezia, pregnanța și verva motivelor întrețin atenția ascultătorului, dar simfonia aceasta, de tip italian timpuriu, este încă departe de adâncimile emoționale pe care le încerca în acea vreme simfonia vieneză, rămânând mai degrabă un buchet de melodii decât o simfonie.

În partea calmă, compozitorul adolescent caută să renoveze expresia tematicii, atunci când, în încheierea mișcării, reia melodia inițială.

Finalul, ca și partea întâi, renunță la economia formei de sonată, preferând divagația prin valorificarea unei formule ritmice în dauna reluării temei principale în tonul de bază.

Următoarea *Simfonie* (nr. 11), *K.U. 84*, din ciclul acestor „italiene”, a fost scrisă către mijlocul anului 1770. În prima parte — *Allegro* — se înșiruie trei idei muzicale principale și tot atâtea lăturalnice lor. Un *Andante*,

făurit pe două mici melodii atrăgătoare, cedează locul unui final vioi — *Allegro* — cu motive de semnal.

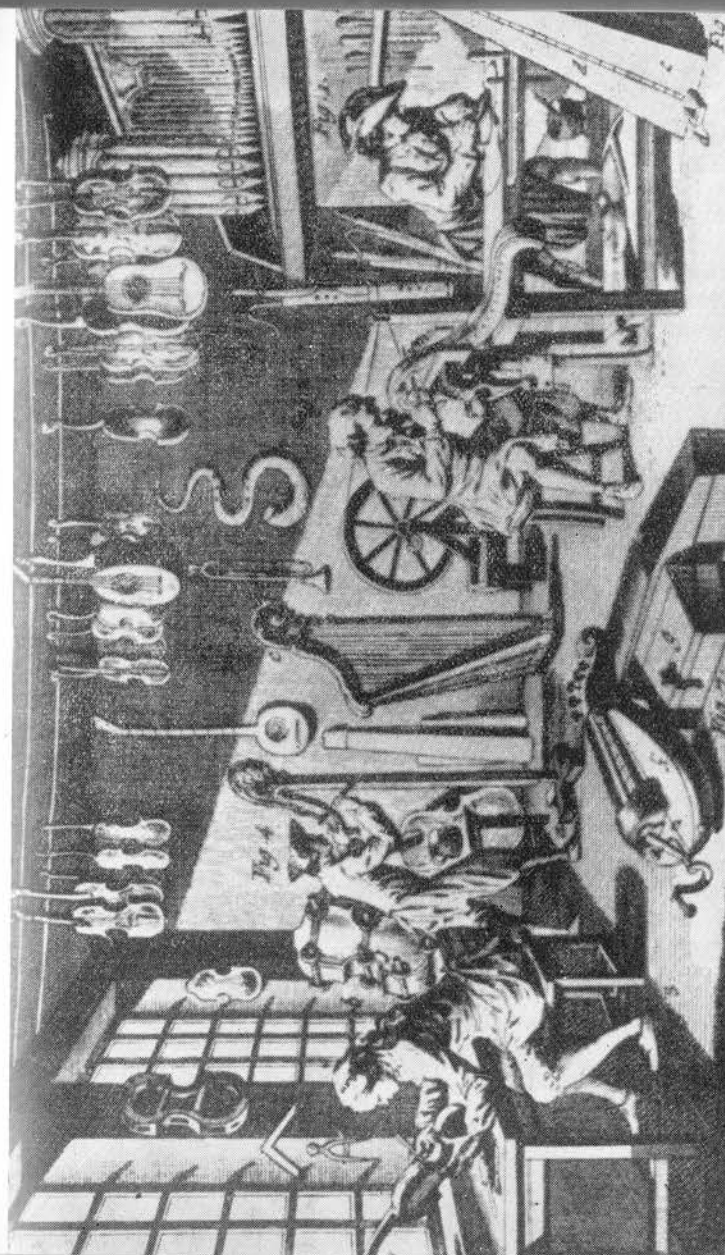
Lăsînd la o parte uvertura (tot în *re* major) la opera *Mitridate, rè di Ponto*, K.U. 87 — de fapt o mică simfonie în trei părți (*Allegro, Andante grazioso* și *Presto*), scrisă în a doua jumătate a anului 1770 — să spunem cîteva cuvinte despre *Simfonia în sol major* (nr. 10), K.U. 74, pentru coarde, două oboaie și doi corni, ultima realizată, pare-se, în voiajul italian. Cuprinde și ea doar trei părți : prima, care începe cu această temă,



se leagă de mișcarea lentă, cu două idei melodice clar configurate, purtate în general de coarde și susținute, dublate, de suflători ; ultima parte adoptă de astă dată forma de rondo, prezentă în încheierea lucrărilor de același gen ale lui Sammartini și în numeroasele pagini instrumentale ale prolificului Boccherini.

Din aprilie și pînă la începutul lunii august a anului 1771, Mozart se găsește în orașul natal, pentru ca a doua jumătate a aceluiași an să o petreacă din nou în Italia. În acest «intermezzo», la Salzburg apar — împreună cu cîteva lucrări vocale religioase, cu cîteva sonate pentru orgă — și patru simfonii.

Prima (a 54-a pe lista simfoniilor mozartiene înscrise în catalogul Editurii Breitkopf & Härtel) este în tonalitatea *si bemol* major (K.U. Anh. 216) și e scrisă pentru o formație cuprinzînd grupul coardelor, cîte o pereche de oboaie și corni. Cel dintîi indiciu al reîntoarcerii compozitorului la factura germană, vieneză, a simfoniei, este faptul că lucrarea cuprinde patru părți : un *Allegro* fău-



rit pe două idei principale și cu o temă suplimentară centrală, înlocuind dezvoltarea, un *Andante*, de asemenea evoluind pe două teme, *Menuetul*, de neîndoiebnică factură austriacă și un final în mișcare *Allegro molto*, înglobând patru motive. Interesant este de subliniat însă faptul că în dezvoltare asistăm aici la un moment dat la reluarea ideii inițiale, care sună ca la început, fără ca aceasta să marcheze, într-adevăr, apariția reprizei, adică readucerea în tonalitatea de bază a întregului material tematic. Este așa-numita «falsă repriză», — am văzut — întâlnită în simfoniile haydnie și ale altor maeștri clasici austrieci.

În patru părți și ea, următoarea *Simfonie*, K.U. 75, — poartă nr. 42 în catalogul Breitkopf & Härtel — scrisă în scurtul interval petrecut la Salzburg, este în tonalitatea *fa* major. Ea prezintă o excepție prin plasarea menuetului după primul *Allegro*, ca parte a doua. Prima mișcare expune trei teme, urmate de o prelucrare a unei idei noi. Menuetul este înlocuit de o mișcare lentă — *Andantino* — (fără corni), ce cultivă două teme. Finalul — *Allegro (Rondeau)* — are o succintă dezvoltare, după care, în repriză, tema a doua (caz destul de rar) nu revine în tonul principal. (Schubert, la vremea sa, va uza și el de acest procedeu.)

La începutul verii anului 1771, Mozart scrie și o *Simfonie în do major*, K.U. 73 (nr. 9 în catalogul Breitkopf & Härtel) — pentru o formație orchestrală mare: grupul instrumentelor cu arcuș, două oboaie (care pot fi înlocuite, în *Andante*, cu flaute), doi corni, două trompete și timpane. Dimensiunile comprimate ale dezvoltării din partea întâi, — *Allegro* — diversitatea motivelor din rondoul final, — *Allegro molto* — care urmează după un menuet (în trioul acestuia se folosesc procedee polifonice), ne amintește din nou de stilul italian. Dar partea I, în-

temeiată doar pe două teme, și caracterul evident unitar al *Andantelui* — în care suflătorii de lemn își afirmă însușirile — plasează simfonia și în sfera facturii germane, caracterizate prin grija pentru construcția fiecărui subcapitol al ciclului.

Formația următoarei lucrări, în *sol* major, K.U. 110, nr. 12¹, din genul care ne preocupă, înglobează flaute, oboaie, fagoturi, corni și instrumente cu coarde. Flautele și fagoturile sînt întrebuințate în mișcarea lentă în locul oboaielor — cu timbrul mai pătrunzător — și al cornilor.

Prima parte — *Allegro* — în măsură de trei timpi, ca și în simfonia înaintașă, păstrează, în mic, tiparul formei de sonată pe două teme:



Repriza e compusă de fapt din nou, în sensul că ideile principale sînt readuse aici în alte conformații orchestrale.

Miniatural, *Andantele* este de o cursivitate cu totul aparte. Urmează un menuet, în care — ca și în final — autorul dă o dovadă a meșteșugului contrapunctic învățat de la Padre Martini. În ultima parte,

¹ Autenticitatea lucrării este contestată. Unii susțin că ea aparține lui Leopold Mozart.



sensibilitatea specific mozartiană se manifestă categoric într-un episod în minor.

Între melodismul italian — ce inundă părțile unor simfonii, înlocuind chiar secțiunea de dezvoltare prin noi adăugiri tematice — și spiritul simfoniei germane, caracterizat prin tendința către conciziune și valorificarea, în prelucrări, a potențelor expresive ale materialului muzical pus la temelia formei, simfoniile perioadei la care ne referim dovedesc readaptabilitatea geniului mozartian la un stil deja experimentat. Acest stil aștepta însă înfăptuirile ce se vor realiza atunci când, depășind perioada acumulărilor cantitative, tânărul muzician va purcede la transformările de esență, la sinteza originală, pe care creația sa, alimentată de toate izvoarele mari și mici, o vădește. Dar deocamdată, Mozart pornește din nou în sud, spre lăudata țară a muzicii, unde rămîne toată partea a doua a anului 1771.

Lăsînd la o parte o „Simfonie” în re major, K.U. 120, în trei părți, — *Allegro assai*, *Andante grazioso* și *Allegro finale* — a cărei muzică a slujit drept uvertură la spectacolul (*festa teatrale*) *Ascanio in Alba*, vom trece la o nouă lucrare orchestrală, concepută în 1771 la Milano, o *Simfonie în fa major*, K.U. 112, nr. 13 — pentru coarde, două oboaie și doi corni.

Allegro inițial, făurit pe două idei muzicale.



cuprinde o miniaturală dezvoltare, care nu mai apare ca un episod în context, — cum se întîmplă în alte lucrări din perioada italiană — ci se leagă organic de el prin aceea că folosește partea conclusivă a expoziției, prevăzută cu un semn de repetiție.

Andantele, o arie lirică (face apel numai la grupul arcușelor), este urmat de un menuet



(în trio cîntă doar coardele), ca un răsunet al filiației muzicale germane a lui Mozart, în timp ce finalul — *Molto allegro* —



evocă verva rondourilor lui Johann Christian Bach.

Prin limbajul ei direct și savuros, pe gustul marelui public amator de muzică, prin verva temelor, prin acordarea priorității violinelor, prin rolul secundar al instru-

mentelor de suflat, care le susțin, le amplifică și le îngroașe sonoritățile, simfonia aceasta arată nu numai categorica apartenență de atunci a lui Mozart la cultura muzicală italiană, ci și faptul că, atașat în această perioadă în primul rînd de operă, de muzica vocală, compozitorul lasă creația orchestrală să alunece pe planul al doilea al preocupărilor sale.

De apartenență îndoielnică, o altă *Simfonie în fa major*, K.U. 98 (este numerotată 48 de către editorii Breitkopf & Härtel), pentru aceeași formație și scrisă, se pare, tot la Milano, în aceeași perioadă, înglobează, ca și precedentă, patru părți. Primul *Allegro* crește pe două motive și are o dezvoltare în maniera aceleia din lucrarea anterioară; *Andantele* acordă din nou rol principal violinelor; menuetul sună destul de haydnian, ca și finalul, cu toate că amintește zburdălnicia dansurilor populare italiene.

Reîntors din nou la Salzburg, unde rămîne de la sfîrșitul anului 1771 pînă în octombrie 1772, Mozart va scrie șapte noi simfonii — alături de aproape tot atîtea divertismente (în general concepute pentru formații de coarde și care pot fi considerate ca niște simfonii¹), de *Missa în do minor* (K.U. 139), de sonate, de o «simfonie de menuete»: o suită de șase menuete (K.U. 164) pentru coarde, două oboaie, un flaut, două trompete (sau corni).

Dar să aruncăm cîte o scurtă privire asupra fiecărei simfonii propriu-zise din această nouă perioadă. Cea în *la major*, K.U. 114, nr. 14 (*Allegro moderato*, *Andante*, *Minuetto*, *Allegro molto*) dovedește noutăți demne de subliniat: suflătorii (două flaute — care intervin pentru în-

¹ Unele — K.V. 136, în *re major*, K.V. 137, în *si bemol major*, K.V. 138, în *fa major* — cuprind trei părți, ca și «simfoniile italiene»



tîia oară la Mozart într-o primă parte de simfonie — două oboaie, care sînt folosite numai în partea lentă, doi corni, ce apar în părțile I, III, IV) se aud cîteodată distinct, relevîndu-și personalitatea timbrului, de pildă, cîrînd după apariția primului *forte*; iar oboaiele, pe ici și colo, în partea II. În același timp, partida de viole — care dubla mai mult partea de bas (violoncele și contrabasuri), sau pendula între afilierea la coardele grave sau la grupul violinelor — dă semne de emancipare, de pildă în partea II (unde cîntă uneori *divisi* — împărțite în două).

Înlăntuirea temelor primei părți



este clară — ca și în miniaturala parte lentă, de altfel (expunerea temei secundare reclama folosirea unor procedee de imitație melodică liberă și strictă). Dezvoltarea — urmînd după aseasonarea tonalității dominantei, așa cum procedează și Haydn în secțiunile conclusive ale expoziției — se înfiripă pe un motiv nou.

După menuet, al cărui trio este executat de coarde, urmează un final în formă de sonată, cu o temă suplimentară, menită prelucrării din centrul mișcării.

Scrisă două luni mai tîrziu, pentru coarde, două oboaie, doi corni, *Simfonia în sol major, K.U. 124, nr. 15*, începe cu un unison.



care va contrasta cu tema secundă a primului *Allegro*. Un mic *Andante*, un menuet cu dialoguri în prima secțiune, un final rapid, — *Presto* — cu o temă-refren și cîteva motive-cuplete (formă de rondo), împlinesc o lucrare mai puțin izbutită ca cea de mai înainte, fapt pus pe seama indispoziției pricinuite de o boală ce se abătuse asupra tînărului compozitor, la începutul anului 1772.

În luna mai, Mozart dă la iveală nu mai puțin decît trei simfonii. Prima dintre ele este în *do major, K.U. 128* (nr. 16 în ediția Breitkopf & Härtel), pentru aceeași formație orchestrală ca *Simfonia nr. 15*, și, de asemenea, ca cea care îi va urma: coarde, cîte două oboaie și corni. Dar cuprinde trei mișcări (primele două — *Allegro* și *Andante* — au ceva nou: adăugiri de termeni de caracter, respectiv *Maestoso* și *Grazioso*). Revenirea la această alcătuire, găsită și în simfonia următoare — nr. 17 — în *sol major (K.U. 129)*, (*Allegro, Andante, Allegro*) pare a fi o înrîurire a gusturilor italiene ale lui Hieronymus Colloredo, noul arhiepiscop de Salzburg, stăpînul feudal de la care Mozart trebuia să îndure multe jigniri, pînă va sfîrși cu situația umilitoare de slujbaş al său.

Făurit pe două teme înrudite, primul *Allegro* al *Simfoniei K.U. 129* are în expoziție și reexpoziție (construcția este în formă de sonată) un efect de *crescendo* mannheimiez: *pianissimo-piano-crescendo-forte*. Melodica *Andantelui* ne face să ne gîndim la părțile lente ale lui Haydn. Finalul — *Allegro* — (despre care Wyzewa și Saint-Foix spun că parcă ar fi de Sammartini) este străbătut de «semnale vînătorești», care apar din capul locului:



Ultima simfonie (nr. 18) scrisă de Mozart în luna mai 1772 este în *fa major*, K.U. 130. Formată din patru mișcări — *Allegro*, *Andantino grazioso*, *Minuetto* și *Allegro molto* — lucrarea este încredințată unei formații instrumentale, compuse din coarde, două flaute și, acum, nu doi, ci patru corni¹, așa cum folosise Haydn în *Simfonia nr. 31*.

Chiar expunerea primei teme — în această alcătuire de voci,



și apoi încheierea expoziției ne dau să înțelegem că avem în față o lucrare a unui autor care și-a dobândit capacitatea de a crea cu chibzuință și meșteșug, scoțind la lumină cunoștințele tehnice acumulate în decursul anilor. (Tema a doua se anunță în *piano* la viorile prime.)



Simfonia reprezintă o etapă în plus în evoluția lui Mozart, prin țesătura dezvoltării (bazate numai pe tema inițială) a primei mișcări, în formă de sonată, prin fan-tezia din final (deși această parte este scurtă), prin me-

¹ În părțile I, III, IV prima pereche de corni sînt în *do*, *alto*, iar cealaltă, în *fa*.

nuetul demn de a fi comparat cu cele mai izbutite pa-gini ale «părintelui simfoniei».

O *Simfonie în mi bemol major*, nr. 19, K.U. 132, de asemenea în patru părți (*Allegro*, *Andante*, *Minuetto*, *Allegro-Rondo*)¹, pentru două oboaie, patru corni și coarde, mai facilă, reîntorcîndu-se în bună parte la maniera ita-liană — depășită de fapt de compozitor (lucrarea anteri-oară poate fi considerată ca exemplu) — este urmată de o *Simfonie în re major*, nr. 20, K.U. 133, a cărei parti-tură înglobează grupul instrumentelor cu arcuș, o pereche de oboaie, un flaut «obligat» în *Andante*, doi corni și două trompete. Ea a fost compusă la Salzburg, în iulie 1772.

Prima parte, *Allegro*,



se deschide cu o temă care capătă preponderență în tot discursul muzical, în timp ce a doua idee melodică este foarte restrînsă. Dezvoltarea, progresînd pe un motiv nou, cedează curînd locul reprizei, continuată de o secțiune terminală (*coda*), în care elementele temei principale do-bîndesc reliefuri inedite. Celelalte părți — *Andantele* (în care flautul cooperează cu coardele), *Menuetul* (în trio sînt folosite doar coardele și perechea de oboaie) și fi-

¹ Între particularitățile acestei lucrări menționăm nede-limitarea secțiunilor primei părți, tendința amplificării suporturilor armonice prin întrebuintarea cvartetului de corni, caracterul dialogat al menuetului, ritmica de ga-votă din final. Se cunosc două versiuni pentru partea lentă; cea de a doua este un *Andante grazioso*.

nalul se înrudesce parcă cu muzica lui Joseph Haydn, pe care Mozart o cunoștea din ce în ce mai mult prin mijlocirea fratelui acestuia, Michael Haydn, angajat pe atunci la capela din Salzburg.

Iată, în sfârșit, cea de a șaptea simfonie a anului 1772, în *la major*, nr. 21, K.U. 134; întrebuițează ca suflători, în toate cele patru părți ale ei, câte o pereche de flaute și corni.

Allegro de început are o temă principală, expusă ba în *forte*, ba în *piano*, și reia mereu un motiv expansiv al viorilor prime



cu care se va încheia expoziția. Motivul trece la viorile secunde, la violoncele și la contrabasuri, lăsând apoi spațiu celei de a doua teme:



Clădirea tematicii prin repetarea și transpunerea unor elemente bine conturate, ceea ce se poate observa chiar din ultimele două exemple, reprezintă un indiciu al tendinței din ce în ce mai vizibile a autorului de a concentra discursul muzical. Și atunci când aspiră în mod evident la economia și rigoarea construcției, Mozart nu-și dezice sensibilitatea, a cărei notă dominantă rămâne spiritul poetic, prezent chiar în temele principale, ce se cer a fi, îndeobște, voluntare, energice, exprimând parcă ho-

tărîrea în acțiune. După o dezvoltare pe motivul din primele două măsuri ale simfoniei se ivește reexpoziția, dar nu cu tema principală, ci cu cea secundară, care revine în tonalitatea de bază, *la major*. (În expoziție era în *mi major* — dominantă.) O secțiune conclusivă, ce reia materialul de încheiere a expoziției, este urmată de o *coda* (definită ca atare de autor, ceea ce înseamnă că el își clarificase subîmpărțirile formei; și partea a doua se termină cu o scurtă *coda*).

Andantele cuprinde în regiunile limitrofe o temă de suflu generos, purtată de violoniele prime:



În schimb ideea a doua este foarte comprimată.

Un menuet de un caracter specific austriac, cu dialoguri comice — în trio — precede un final, — *Allegro* — construit în formă de sonată pe o temă sprintenă



și pe alta unduitoare.

După semnul de repetiție a expoziției urmează o limitată dezvoltare, pe urmă repriza, cu ambele teme și, în sfârșit, — după încă un semn de repetiție — o *coda* (nemenționată de autor), ce încheie simfonia într-o atmosferă însufletită.

Din toamna anului 1772 și până în primăvara anului 1773, Mozart întreprinde ultima sa călătorie prin Italia,

ceea ce a însemnat o altă sumă de experiențe de viață artistică, alte cunoștințe și învățăminte, noi realizări creatoare (cvartete, sonate, lucrări de tipul divertismentului, vestitul motet *Exultate, jubilate*, opera *Lucio Silla* — *dramma per musica* — în trei acte etc.). Este perioada în care curentul literar *Sturm und Drang* își manifestă din plin înfrurirea asupra creatorilor de toate categoriile, și în muzică — începînd cu Joseph Haydn (de exemplu, simfoniile „*Pasiunea*“, „*Despărțirea*“, *Simfonia funebră*), continuînd cu Gluck, reformatorul operei și terminînd cu vienezii timpurii ca Vaňhal, Dittersdorf etc.

Simfonia K.U. 163, ce urmează pe lista lucrărilor mozartiene din ultima perioadă italiană, este cea obținută prin adăugarea unui final — *Presto* — în formă de sonată (cu trei componente melodice) la cele două părți ale uverturii *Il sogno di Scipione* (*Visul lui Scipione*).

În iarna anului 1771 ia naștere la Milano o *Simfonie în do major*, K.U. 96 (a fost editată cu nr. 46 de Breitkopf & Härtel), pentru două oboaie, doi corni, două trompete, timpane și coarde, în patru mișcări. Este pilduitoare pentru perioada de «criză romantică» generată de curentul *Sturm und Drang*, atît ca factură tematică, ca suflu dramatic, cît și ca rafinament de nuanțe. Aceasta se poate observa chiar în deschiderea *Allegro*-ului inițial (*piano* — *crescendo* — *forte* — *forte-piano* etc.), în *Andantele* trist, suspinînd, funebru pe alocuri, cu adîncimi emoționale particulare și în menuetul afectiv, tandru. Finalul — *Allegro molto* — în formă de sonată, cu toată ritmicitatea și dezvoltarea sa, cu toată diversitatea nuanțelor, nu încoronează însă lucrarea la înălțimea la care ne-am aștepta.

Renunțînd la strălucirea facturii — uneori atît de spontană încît pare o improvizație, dar nelipsită de

efecte artificioase, înadins folosite — maniera componistică mozartiană ciștigă în intensități și în spirit poetic. Creațiile din această perioadă sînt uneori pline de duiosie romantică (prin romantism putem înțelege tot ceea ce se exprimă vibrant, direct, spontan și patetic, artistul renunțînd la conveniența unei tehnici anumite, prestabilite), mai ales în părțile lente și în temele secundare din mișcările extreme. Temele principale din primele părți capătă cîteodată o notă de concentrare gravă, vecină cu tragicul, iar menuetele, altădată străbătute de o opulență de tipul celei fixate de Haydn, devin mai lirice. De-a lungul mișcărilor sporește grija pentru amănunt, pentru nuanțe, și întreg ciclul pare a fi strîns în aceeași unitate emoțională.

Spiritul muzicii germane, vieneze și italiene, — preluat prin însușirea caracterelor creației lui Sammartini, Benedetto Marcello, Corelli, Tartini — apoi influența sensibilității romantice a lui Schobert, se întîlnesc într-o asimilare personală în lucrările mozartiene de la începutul deceniului al șaptelea din veacul XVIII.

Întoarcerea la Salzburg, în primăvara anului 1773, prilejuiește o nouă serie de simfonii, șapte la număr: 1. K.U. 162, în *do major*, pentru două oboaie, doi corni, două trompete și coarde; 2. K.U. 181, în *re major*, pentru două oboaie, doi corni, două trompete și coarde; 3. K.U. 182, în *si bemol major*, pentru două flaute, două oboaie, doi corni și coarde; 4. K.U. 183, în *sol minor*, pentru două oboaie, patru corni, două fagoturi și coarde; 5. K.U. 184, în *mi bemol major*, pentru două flaute, două oboaie, două fagoturi, doi corni, două trompete și coarde — o formație foarte mare pentru vremea aceea; 6. K.U. 199, în *sol major*, pentru două flaute, doi corni și coarde; 7. K.U. 200, în *do major*, pentru două oboaie, doi corni, două trompete, timpane și grupul cordelor.

Simfonia nr. 22, K.U. 162, are structura tripartită a unei uverturi (*Allegro assai, Andantino grazioso* și *Presto assai*). Prima mișcare, fără secțiune de dezvoltare propriu-zisă, se deschide ca un cortegiu de scenă de operă.



Mișcarea lentă (aci sînt omise trompetele) este îmbietoare și grăitoare ca un liniștit cîntec fără cuvinte. Finalul, în formă de sonată, pe două teme ritmate, evocă însă verva muzicii populare, din care Mozart, ca și alți clasici, adesea s-a inspirat.

Simfonia nr. 23, K. U. 181, are doar trei mișcări: *Allegro spiritoso, Andantino grazioso* și *Presto assai*. În prima parte,



ale cărei măsuri inițiale fixează cadrul tonalității, pregătind expunerea unei teme sobre, intervin pe alocuri prelucrări în manieră polifonică, ce contrastează cu esența omofonă a temei secunde. O reexpoziție echilibrată a primei secțiuni este urmată de o încheiere, ce înlănțuie mișcarea a doua a lucrării, care se distinge prin părțile solis-



Viena — Teatrul An der Wien

tice ale oboiului. Urmează rondoul final, cu un refren și trei motive intermediare.

Următoarea *Simfonie, nr. 24, K.U. 182*, păstrează aceeași alcătuire a uverturii italiene, încadrînd un *Andantino grazioso* între un *Allegro spiritoso* și un *Allegro finale*. Prima parte,



ingenioasă în alternarea și combinarea motivelor, se axează pe trei elemente, cel de al doilea ca un dans vienez. Mișcarea lentă, al cărei caracter este sugerat de mențiunea *grazioso*, evocă și ea, pe alocuri, folclorul, printr-un fel de cântec, ce revine în câteva rînduri. Înglobînd trei motive, ultima parte a simfoniei — *rondo*



— se încheie cu o *coda* precipitată, însuflețită, răscumărînd factura oarecum convențională a mișcării.

Din grupul sus-menționat remarcăm *Simfonia nr. 25, în sol minor, K.U. 183*, cea dintîi simfonie în mod minor pe care o scrie seninul Mozart. Este fremătătoare în prima mișcare (*Allegro con brio*),



și în ultima mișcare (*Allegro*).



În deschidere, lucrarea relevă o energie eroică, îndurerată, oarecum tragică, datorită prezenței sincopelor ei neliniș-

tite. În partea I (în formă de sonată), aducerea reexpoziției este precedată de un mers cromatic, ca în *Marea simfonie în sol minor, nr. 40, din Trilogia anului 1778*. Mișcarea lentă — *Andante* — este gravă, exprimă suferință :



Sever, reținînd parcă o durere, *Menuetul* se luminează în *Trio*, executat de un concertino de suflători : oboaie, fagoturi, corni.

Această simfonie timpurie, în *sol minor*, plină de noblețe și patos, cu înfruntări demne de cerințele dialecticii genului, cu o tematică meșteșugită, ce evoluează în forme solid închegate, poate fi considerată printre primele lucrări cu adevărat mozartiene, prevestitoare nu numai a operelor sale de culme, dar chiar a culmilor simfonismului clasic vienez

Din primăvara lui 1773 mai datează și *Simfonia nr. 26, în mi bemol major, K.U. 184*, în trei mișcări (ce se cântă fără întrerupere) : *Molto presto*, *Andante*, *Allegro*. Asemenea celorlalte cu aceeași compartimentare, lucrarea este, mai degrabă, o uvertură de tip italian. Prima parte se deschide într-o atmosferă viguroasă, ce se deosebește de cea a temei secundare, nostalgice. În capitolul median al ciclului (în *sol minor*) format din două secțiuni melodice, Wyzewa și Saint-Foix găsesc o înrîmire din Haydn (*Simfonia nr. 52, în do minor*, compusă, în orice caz, înainte de 1774) și o anticipare a opoziției dramatice dintre

accentele minioase și lamentația ce se înfruntă în uvertura *Coriolan* de Beethoven. Cît despre final, el constituie încă un pas înainte către maturizarea simfonismului mozartian, pe punctul de a se smulge definitiv de sub influența italiană.

De proporțiile mici ale unei uverturi — așa precum erau și alte lucrări¹ din grupul din care face parte — cea de a 27-a simfonie, K.U. 199, în sol major, este constituită dintr-un *Allegro*, un *Andantino grazioso* și un *Presto*. Între primele părți, în care impresiile din călătoria în Italia stăruie, și ultima, vizibil înrîurită de stilul lui Haydn, se poate constata o deosebire sensibilă. *Presto* poartă amprenta paginilor haydniene de suflu popular austriac, din care nu lipsesc legănarea specifică a valsului, ritmurile dansante.

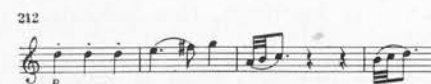


Poate mai cunoscută decît prima simfonie în sol minor, *Simfonia nr. 28*, K.U. 200, este alcătuită din patru părți: *Allegro spiritoso*, *Andante*, *Minuetto* — *Allegretto* și *Presto*. De-a lungul lor întîlnim deseori o formulă ornamentală pregnantă, fie în această formă, în prima temă (a se vedea măsurile 3 și 4).

¹ Menționăm că uvertura la *Il rè pastore*, compusă în luna august a anului 1775, a devenit «simfonie» (nr. 49 în catalogul Breitkopf & Härtel) prin adăugarea unui final adecvat.



fie cu valorile inversate, în tema a doua (a se vedea măsurile 3 și 4) :



Frecvența trilurilor, în primele trei părți, dar mai cu seamă în final, a atras asupra lucrării denumirea de *Simfonia trilurilor*. Întrebuițarea rapidelor ondulațiuni sonore face ca unele pagini să ne apară ca niște frînturi de virtuoz cadente de *bel canto* italian.

Dacă în tema inițială a *Andantelui*, purtată de vioara I,



sau în deschiderea temei secunde, încredințată grupului al doilea al violinelor



ca și în *A*-ul din menut,



s-ar putea adopta, din manierele de tril, așa-numitul *trillo lento-legato* (constând dintr-o alternanță *cantabile dolce*), atunci finalului i se potrivește, fără îndoială, *trillo giusto* (rapid și cu mare egalitate în atac) ¹.

Ultima parte a simfoniei pune la încercare agilitatea violoniștilor în expunerea temei principale (dar și în dezvoltare),



în timp ce tema secundară nu mai este ciripitoare :



Asemenea părții I, finalul — făurit și el în formă de sonată — se încheie cu o *coda* ceva mai extinsă însă și readuce trilurile, ornamentele specifice simfoniei.

¹ Ornamentica, componentă intrinsecă a stilului, este un interesant obiect de studiu teoretic și estetic, care rămîne, din păcate, străin multor interpreți. Există chiar tratate impunătoare referitoare la acest subiect, cum este acela al lui Adolf Beyschlag, *Die Ornamentik der Musik*, tipărit la Leipzig în 1953 (Breitkopf & Härtel).

Grupul simfoniilor compuse la Salzburg, începînd din primăvara lui 1773, continuă cu o *Simfonie în la major*, nr. 29, K.U. 201, una dintre cele mai poetice lucrări mozartiene. Cuprinde patru părți, în formă de sonată (cu excepția menuetului), iar ca instrumentație, din grupul suflătorilor, nu retine decît o pereche de oboae și una de corni.

Mișcarea de început — *Allegro moderato* — își alcătuiește tema principală, enunțată de viole, printr-o secvență, al cărei model se reproduce mereu pe cîte o treaptă superioară,



în timp ce viorile secunde, violele și coardele grave țes o pînză lină de armonie. Tonul duos al ideii muzicale de la început este moștenit și de tema secundară :



De un cuceritor efect emoțional este, în secțiunea de dezvoltare, acest motiv elegiac al viorilor prime — și el tratat ca model de secvență, precum era folosit motivul inițial al lucrării :



O repriză și o *coda* întregesc prima parte, exemplară în ceea ce privește etapa respectivă din evoluția simfonismului mozartian.

Andantele, purtat de viori cu surdine,



acordă violinelor secunde și violelor posibilitatea de a concura cu grupul de elită al coardelor, conducând și ele melodia legănată, de mai sus, sau dialogînd cu acestea. Pentru moment *coda* scoate pe prim-plan corul celor patru suflători; oboiul jubilează cu tema principală, trecută apoi primelor violine, — în *forte* și fără surdină — în al căror cînt subzistă elementele ce acompaniau, în măsurile de început, tema cantabilă exemplificată.

Cu ritmurile sale punctate, menuetul — cînd grațios în *piano*, cînd ostentativ în *forte*, mai ales atunci cînd oboaiele și cornii cîntă singuri, ca o mică fanfară —



cuprinde o regiune centrală cursivă, dar uneori cu accente pe timpul 3.

Evocînd finalurile preclasicilor, cu caracter de dans apăsător, ultima parte — *Allegro con spirito* —



se remarcă printr-o extindere după modelul simfoniilor lui Joseph și Michael Haydn.

În vîrstă de 18 ani, trecînd la cea de a 30-a simfonie a sa, Mozart era un artist format.

Simfonia nr. 30, în re major, K.U. 202, datată 5 mai 1774, este destinată unei formații care înglobează în plus, față de precedentă, o pereche de trompete. Scriitura este «mai simfonică» în sensul densității pastei orchestrale, ceea ce marchează, oricum, un progres — deși calitatea temelor nu o egalează pe cea din *Simfonia în la major*. Forma de sonată, devenită obișnuită în construcția mișcărilor, își afirmă primatul și în această lucrare, începînd cu partea întîi — *Molto allegro* — deschisă festiv :



Tema a doua se anunță foarte curînd la viorile prime, într-un *piano* contrastant, ca un trio de menuet :



Dezvoltarea, destul de sumară și făurită pe un motiv cu legănări continue, e urmată de o repriză în *forte*, ca la început; reeditarea teme secunde se produce în aceeași configurație de timbruri (însă în tonalitatea de bază — *re major* și nu la dominantă — *la major*, cum era în prima secțiune a forme).

Cu intrări succesive de grupuri instrumentale, începînd cu viorile prime,

226 Andantino con moto



mișcarea următoare nu este un *andante*, ci un tempo mai animat — *Andantino con moto*. (Aici cântă numai coardele.)

După obișnuițul *Menuet*, al cărui trio îl execută cvar-tetul instrumentelor cu arcuș (ca de obicei, violoncelele și contrabasurile evoluează paralel, în octave), apare un *Presto* ca o scenă veselă de operă. Opozițiile se stabilesc nu numai între cele două teme,

227 Presto



228



ci și, după cum se vede, chiar în structura ideii muzicale inițiale, ceea ce se întâmplă mai rar în simfoniile haydniene și mozartiene.

La începutul primăverii anului 1778, Mozart sosea, împreună cu mama sa, la Paris, unde căuta consacrarea — în cele din urmă însă, refuzată cu brutalitate. În drum spre capitala Franței trecu și prin Mannheim. Orașul păstra și dezvoltă tradiția școlii lui Stamic, Cannabich și a celorlalți muzicieni ce-i asiguraseră reputația. Mozart cunoscuse acolo măiestria renumitei orchestre, arta interpretativă a unor instrumentiști de valoare, printre

care oboistul Ramm, cornistul Punto, fagotistul Ritter. În afară de câteva sonate, în această nouă călătorie, compozitorul din Salzburg proiectează și desăvârșește o seamă de lucrări ce pun în lumină, uneori în calitate solistică, instrumentele de suflat. Ne gândim la cele două concerte pentru flaut și orchestră, la *Simfonia concertantă* pentru vioară, violă și orchestră (K.U. 364) și la *Simfonia concertantă în mi bemol major* (K.U. Anh. 9), la care vom zăbovi, dată fiind frecvența programării ei în concertele simfonice și emisiunile de radio.

Concepută pentru oboi¹, clarinet, corn și fagot, cu acompaniamentul unei formații de coarde, căreia i se adaugă două oboaie și doi corni, compoziția aceasta este o îmbinare de simfonie și concert. Ea constituie pentru autor o prețioasă experiență în mînuirea posibilităților instrumentelor de suflat, atît de reliefate în lucrările sale de apogeu. Prin maniera de folosire a protagoniștilor, prin modul de a alcătui forma, prin procedeele dezvoltării ideilor muzicale, Mozart realizează în *Simfonia concertantă* un exemplar calitativ nou de combinare a unui grup solistic cu orchestra, exemplar ce-și va cunoaște descendenți în lucrări de felul *Triplului concert* de Beethoven, ori *Dublului concert* de Brahms, deosebite de genul *concerto grosso*, cultivat de maeștrii preclasici

Desăvîrșită între 5—20 aprilie 1778, la Paris, compoziția² este alcătuită din trei părți, asemenea concertelor. Prima — *Allegro* — începe în sonorități puternice, de *tutti* simfonic :

¹ Prima versiune folosea ca solist un flaut în locul oboiului.

² Datorită unor intrigi, ea n-a putut fi cîntată la „Concertele spirituale“, unde trebuia să fie interpretată de patru șefi de pupitre de la orchestra din Mannheim.



Auzim apoi o temă cantabilă a viorilor; este o melodie secundară, care aduce contrastul față de caracterul energetic al primei. Soliștii își fac intrarea, reluând întreaga substanță tematică a expoziției orchestrale ce formează baza mișcării. Celor patru protagoniști li se dau prilejuri suficiente de a se evidenția, într-o desfășurare armonioasă, plină de dinamică emoțională.

Partea a doua — *Adagio* — este liniștită. Un ritm ca de marș anticipează însă convorbirea suavă a fagotului, a clarinetului și a oboiului din grupul solistic :



Se ivește la un moment dat și o temă în minor,



ca o undă de tristețe, care umbrește un suris candid.

Finalul începe cu o temă grațioasă, expusă, în *Andantino*, de către oboi :



Ea va apărea în 10 variațiuni, tot atâtea prilejuri de relevare a instrumentelor soliste, ceea ce presupune, mai mult decît în mișcările anterioare, o înaltă pregătire muzicală din partea interpreților. Un *Adagio* întrerupe șirul transformărilor temei inițiale, pregătind însă o nouă variațiune, într-un *Allegro*, care conduce la încheierea lucrării.

La vârsta de 21 de ani și jumătate, după ce cu puțină vreme înainte dăduse la iveală o impozantă și foarte variată creație, cuprinzînd serenade, opera *Regele păstor* precum și celebrele concerte pentru vioară, numeroase compoziții de cameră etc. Mozart producea (în iunie 1778) o simfonie cu care urmărea să-și asigure gloria în metropola franceză : era a 31-a, în re major, K.U. 297, rămasă cunoscută sub numele de *Simfonia pariziană*.

Este prima în care își face apariția clarinetul¹, instrument de ale cărui calități de timbru și posibilități de virtuositate Mozart se convinsese la Mannheim. (gustul mannheimezilor se lăsa influențat de cel franțuzesc, pe care-l influența, la rîndu-i). Tînărul compozitor s-a gîndit să întrebuițeze clarinetele în cea de a 31-a simfonie a sa asociate cu : cîte două flaute, oboae, fagoturi, corni, trompete, timpane, alături de grupul instrumentelor cu coarde ; este cea mai cuprinzătoare formație orchestrală — aceeași cu a primelor simfonii beethoveniene — pentru care compusese Mozart pînă în acea vreme. Alcătuirea din trei mișcări, fără repetiții, ca și numeroase amănunte, cum ar fi frecvența unisonurilor, a pasajelor cu caracter grandilocvent, arată tendința autorului de a fi pe placul iubitorilor de muzică de la „Concertele spirituale“, organizate la Paris de Legros,

¹ La pag. 220 am menționat rezerva în privința *Simfoniei* K.V. 17 (a doua).

unde se făceau des auzite simfonii de Jan și Karel Stamic, de Haydn, Sterkel¹ și de alți autori străini.

Simfonia se deschide în *forte* — *Allegro assai* — cu câteva măsuri de unison și octave :



Era așa-numita «primă lovitură de arcuș» (*premier coup d'archet*), menită a impresiona publicul prin puterea și precizia atacului, pe care francezii o considerau ca o însușire a orchestrelor lor... de clasă superioară.

În așteptarea verdictului public (prima audiție a avut loc la 18 iunie 1778²), după ce arăta că în sinea sa era mulțumit, compozitorul comunica la Salzburg că lucrarea avea să satisfacă, „micul număr de francezi cu bun simț... Cît despre imbecili — continuă Mozart — n-ar fi mare nenorocire dacă simfonia mea nu va avea darul de a le place. Și totuși sper că măgarii chiar vor găsi în ea partea ce le va fi pe gust... N-am lăsat de altfel să lipsească prima lovitură de arcuș...”.

Ironizînd această consacrată demonstrație de dresare a ansamblului, Mozart se amuza de artificii adoptat care-l făcea, după propria sa expresie... „să plesnească de rîs”.

¹ Johann Franz Xaver Sterkel (1750—1817), organist, pianist și compozitor, născut la Würzburg, a publicat zece simfonii, două uverturi, lucrări pentru ansambluri instrumentale de cameră și altele. Ca interpret, l-a impresionat pe Beethoven — care l-a ascultat în anul 1791 — prin delicatețea stilului execuțiilor sale.

² Interpretarea a fost susținută de o formație care număra douăzeci de viori, patru viole, patru violoncele, patru contrabasuri, în afară de suflătorii indicați de partitură.

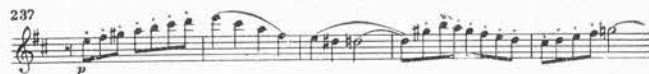
Cele trei măsuri de început în *tutti* sînt urmate de un șir de motive mlădioase în *piano*, ce concură la întregirea temei principale :



Ideea secundă, spirituală, este expusă de viori, la dominantă :



Curînd intervin la coarde pasaje pline de grație,



care au îndreptățit, la prima audiție, bănuiala compozitorului că vor place : „În mijlocul primului *Allegro*... toți auditorii au fost răpiți și în acest loc s-au produs multe aplauze” — scria Mozart.

De-a lungul celor 295 de măsuri ale primei părți a *Simfoniei pariziene* nu întîlnim, spre deosebire de alte lucrări, nici un semn de repetiție. Aceasta nu înseamnă

că secțiunile formei — expoziție, dezvoltare, reexpoziție — și planul tonal nu se succed după principiile formei.

Partea lentă¹ — *Andantino* — este dominată de o



temă începută de viorile prime, cărora li se adaugă flautul. Melodia imprimă mișcării caracterul unei idile, atmosferă pe care o alungă episodul în unison, cu ritm punctat, al coardelor și al fagotului.

„Deoarece auzisem — îi scria Mozart tatălui său — că toți încep ultimele *allegro*-uri ca și cele dintâi, adică cu toate instrumentele dintr-o dată, și în majoritate la unison, eu am deschis cu cele două viori în *piano*, numai opt măsuri, după care urma, imediat, un *forte*. Astfel, ascultătorii, după cum mă și așteptasem, au făcut la *piano*... «sst», apoi a izbucnit, deodată, *forte*le“.

Iată începutul primei teme a finalului,



¹ Mișcarea are două versiuni (a se vedea partitura publicată de Editura Eulenburg — nr. 541).

cu izbucnirea lui neașteptată :



Tema secundară



este expusă de viorile prime, iar capul ei (cvarta *mi-la*) va fi de îndată preluată imitativ de viorile secunde, corni, oboaie și de alte instrumente sau grupuri.

Cu toate că e ceva mai scurt decât prima parte (are 243 de măsuri), finalul, solid construit și el, laolaltă cu calitatea aleasă a temelor, măiestria și amploarea orchestrației, suplețea și diversitatea nuanțelor, întregeste concluzia că avem de-a face cu concretizarea celui mai mare efort creator depus pînă la acea dată de tînărul compozitor, în fața căruia lucrările anterioare pot fi socotite simfoniete, uverturi ori mici suite de tipul casațiunilor, divertismentelor.

„După simfonie m-am dus de îndată, de bucurie, la Palais-Royal, am comandat o înghețată bună...“. Iată ce recompensă își îngăduia, după succesul cu *Simfonia pariziană*, genialul Mozart, pe care soarta îl mînase în «Orașul lumină», unde, între primele două execuții ale acestei „*Pariziene*“, avea să îndure pierderea mamei sale.

În toamna anului 1778, «Concertele spirituale» pariziene anunțau o nouă simfonie de Mozart, de fapt o mică ¹ *Uvertură în si bemol major* (K. U. 311^a Anh. 8). Ea începe — excepție la compozitorul din Salzburg — cu o introducere — *Andante pastorale* — un solo de oboi care trece nemijlocit într-o mișcare *Allegro spiritoso*. Tema inițială, cântată de viorile prime, va căpăta o dezvoltare ingenioasă. Melodia secundară, a fagoturilor, poartă semnele genialității, completând materialul tematic al lucrării — o simfonie defectivă, ce reclamă, incontestabil, cunoașterea ².

Purtînd în suflet durerea pricinuită de moartea mamei sale, obosit de viața agitată, plină de griji și de nevoi, care nu i-au îngăduit să dureze legături cu muzicienii proeminenți din capitala Franței (Gluck, Piccini, Gossec, Grétry), mîhnit de felurile adversității profesionale și neprofesionale, Mozart pornește spre meleagurile natale, unde ajunge în ianuarie 1779. La acestea s-au adăugat urzeala invidiilor, care au avut ca rezultat neprogramarea *Simfoniei concertante în mi bemol major*, faptul că în domeniul operei nu repurtase nici un succes, iar muzica baletului *Les petits riens* îl lăsase în anonimat pe compozitor, că un *Concert pentru flaut și harpă*, comandat de ducele de Guines fusese prost plătit și, peste toate, faptul că baronul Grimm, care cu ani în urmă se făcuse oblăduitorul «copilului-minune» s-a debarasat de astă dată de... «muzicantul din Salzburg».

¹ „Micile lucrări sînt mari atunci cînd sînt realizate cu naturalețe, într-un stil mărinimos, ușor, cînd sînt compuse cu știință”... sfaturile date de Leopold în vara lui 1778, într-o scrisoare, parcă își găsesc cea mai bună aplicație în această compoziție.

² Manuscrisul a fost descoperit tîrziu, la începutul veacului nostru, de către muzicologul francez Julien Tiersot.

O dată cu primele zile ale anului 1779 începe o nouă fază creatoare, căreia se datoresc diverse lucrări de tipul divertismentului, compoziții religioase, o *Simfonie concertantă* — pentru vioară, violă, violoncel și orchestră (neterminată) — o *Simfonie concertantă pentru două flaute, două oboaie, două fagoturi, doi corni și coarde*, precum și simfonii propriu-zise.

Una dintre acestea din urmă, nr. 32, în sol major, K.U. 318, datează din 26 aprilie 1779 și este de fapt o uvertură cuprinzînd trei părți: *Allegro spiritoso*, *Andante*, *Tempo I (Allegro)* — partea II se cîntă după o mică pauză, iar partea III se atacă fără nici o oprire. Formația pentru care e concepută lucrarea este destul de cuprinzătoare: flaute, oboaie, fagoturi, patru corni, două trompete și coarde. În autograf n-au fost incluse timpanele care, ținînd seama de prezența trompetelor și a cornilor, de caracterul eroic al unor pagini, au fost adăugate ulterior în partitură.

Următoarea lucrare pe lista simfoniilor poartă nr. 33, K.U. 319 și a fost desăvîrșită la Salzburg, în 9 iulie 1779. Este în tonalitatea si bemol major, are patru părți și se adresează unei orchestre care cuprinde cîte o pereche de oboaie, fagoturi, corni și coardele.

Prima parte — *Allegro assai* —



vădește parcă o influență haydniană, prin caracterul ei ritmic, dansant (să fi contribuit recenta vizită pariziană la favorizarea înrîuririi, știut fiind că la concertele

din capitala Franței puteau fi ascultate frecvent lucrări ale «părintelui simfoniei» ca și ale altor maeștri germani ai genului?). În orice caz tema secundară, expusă de viori și intercalată cu delicate arabescuri de oboi și fagoturi, revine la grația specifică tânărului compozitor din Salzburg :



O surpriză plăcută produce asupra iubitorului și cunoscătorului muzicii mozartiene apariția, înainte de reexpoziție, a acestui motiv al viorilor pe care-l vom reîntâlni în *Simfonia nr. 41 „Jupiter“* (el mai poate fi găsit și într-o misă — în *fa* major — pe care Mozart o realizează în anul 1774).



Partea II — *Andante moderato* —



folosește două idei muzicale și schițează o dezvoltare de felul sonatei, deschisă prin imitații la grupul coardelor și la suflători. O reexpoziție a temei secundare (în tonalitatea de bază — *mi bemol* major) și revenirea, abia pe urmă, a celei inițiale împlinesc ultima secțiune a formei.

Menuetul — cu impulsuri pe anacruze în prima secțiune, dar cursiv în trio, în care suflătorii de lemn dublează coardele — este urmat de un *Allegro assai* — *Finale*, pe două teme :



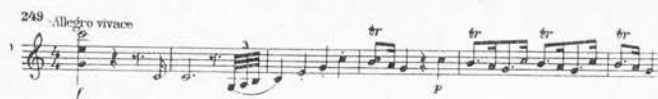
(Are forma de sonată, cu un semn de repetiție după expoziție.)

În fraza conclusivă.



perechile de oboaie și fagoturi sună ca o mică fanfară populară, a cărei apariție e salutăată parcă de o mulțime veselă. Este atât de sugestiv acest final încât chiar comentatori docti (cum este Kretzschmar), puțin înclinați, în general, să «literaturizeze muzica», nu se abțin de a vedea în el o vervă de bacanală, imagini cavalierești (sugerate desigur mai degrabă de ritmul punctat, ce revine și în *coda*, decât de trioletele sprintene de la început), cortegii, tumult pestriț, în sfârșit... singe înfierbîntat.

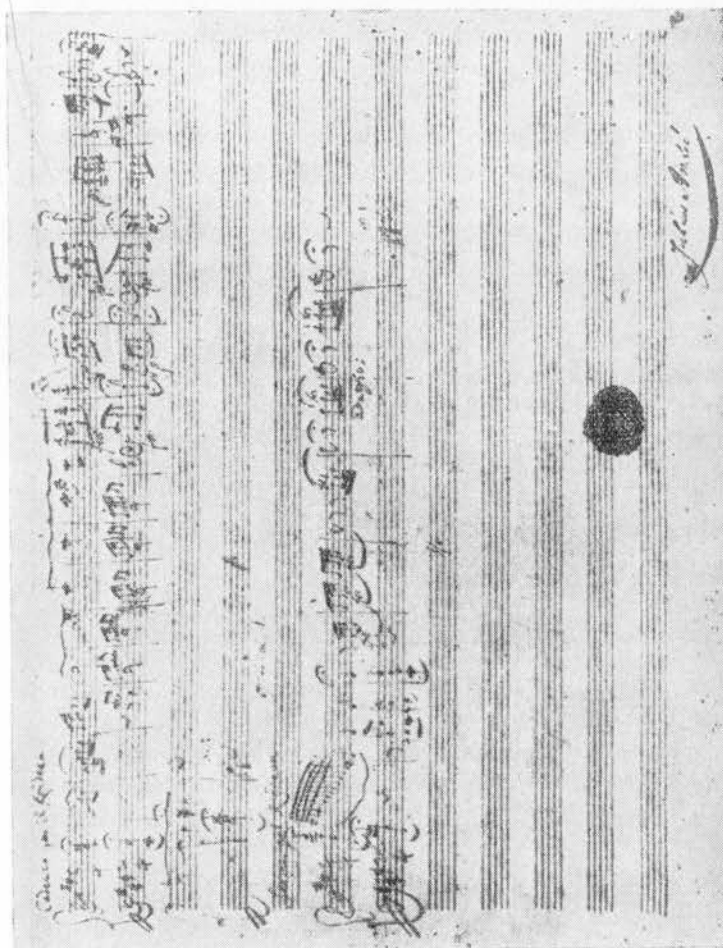
La 29 august 1780 Mozart pune la finală unei noi *Simfonii, nr. 34, în do major, K.U. 338*. Revine la alcătuirea tripartită a uverturii, dar numai exterior, căci substanța tematică, trăsăturile, atmosfera ei, arată un continuu progres în procesul adâncirii expresiei simfonice¹. Ce-l va conduce curînd pe compozitor la lucrările sale de culme. Partitura conține cîte o pereche de oboaie, fagoturi, corni, trompete, timpane și coarde. Prima parte — *Allegro vivace* — se deschide cu un motiv puternic, a cărui ultimă celulă, cu trîl, se va repeta de cîteva ori, în *piano*, stabilind existența unui contrast chiar în interiorul primei teme :



O punte de suflu dramatic, ce se încheie furtunos, beethovenian parcă, aduce la coarde o melodie secundară fragilă, delicată :



¹ În aprilie 1781, Mozart comunica de la Viena tatălui său că lucrarea aceasta fusese cîntată magnific de către orchestra capelei curții numărînd : 40 de violine, 10 viole, 10 contrabasuri, 8 violoncelle, 6 fagoturi — iar ceilalți suflători dublați (!) și că a obținut mare succes (Henri de Curzon — *Lettres de Wolfgang Amadeus Mozart*, Librairie Plon, vol. II, pag. 15).



Dezvoltarea, minuțioasă în nuanțe (cu *sforzando*, *forte-piano*, schimbări *subito* de *piano* și *forte*), este urmată de o reexpoziție ușor modificată și de o *coda* concisă. Ca și în alte lucrări din această vreme, în cuprinsul primei părți nu aflăm nici un semn de repetiție.

Andante di molto este, de fapt, un cvintet, căci se renunță aici la oboi, corni, trompete și timpane, iar fagoturile dubleză violoncelele și contrabasurile, în timp ce violele cîntă divizate. Cu alte cuvinte, partitura indică: *violino I*, *violino II*, *viola I*, *viola II*, *fagotti*, *violoncello* e *basso*. Atît tema inițială, suplă, cîntată cu «jumătate de voce»,



cît și tema a doua



ne evocă imaginea unui Mozart poetic, subtil în amănunte (*sotto voce*; *crescendo... forte*; *forte, piano*; *piano, sforzando, piano*; *piano, forte, piano*; *crescendo... piano*).

Finalul — *Allegro vivace* — se deschide bărbătește.



cu toate că un *piano*, care se ivește *subito*, schimbă total cursul muzicii, dîndu-i parcă aspectul unui dans feeric. Sprinteneala optimilor întovărășește și tema secundă,



expusă de viorile prime. Un semn de repetiție a expoziției delimitează această secțiune de o scurtă dezvoltare, bogată în dialoguri. Reluarea în *forte* a primei teme și a celei secundare — repriza — lasă curînd locul secțiunii cu funcție terminală, evoluînd în încheiere pe arpegii energice.

La 9 mai 1781, Mozart termină în chip dramatic și definitiv — ceea ce urmărea de multă vreme — cu situația de slujbaş al arhiepiscopului Colloredo, reprezentant tipic al aroganței tiranice și al limitării feudale. Compozitorul a preferat eliberarea în pofida riscurilor ce-l pîndeau la tot pasul, în pofida păienjenişului potrivnicilor și indiferenței oficialității. Numeroase sonate, cvartete, concerte, serenade, cunoscuta *Fantezie în do minor* pentru pian, lucrări în stil polifonic — preludii și fugi — datorate unui studiu admirativ al creațiilor lui Johann Sebastian Bach — opera *Răpirea din Serai*, *Missa în do minor*, K.U. 427, ilustrează un avînt componistic regenerativ și multilateral, hotărîtor pentru ultima perioadă a vieții, petrecută la Viena.

Parcurgînd, în continuare, domeniul ce ne preocupă din vasta operă mozartiană, întîlnim o lucrare din cele mai populare: *Simfonia nr. 35, în re major*, K.U. 385, desăvîrșită în iulie 1782. Ea poartă același nume — „*Hafner*” — cu o serenadă, K.U. 250, tot în *re major*¹ în

¹ Tonalitate preferată de Leopold Mozart — după cum reiese dintr-o scrisoare din iulie 1782, a lui Wolfgang, și din examinarea listei creației sale.

opt părți: 1. *Allegro maestoso*, introducere, urmată de *Allegro molto*; 2. *Andante*; 3. un prim *Minuetto*; 4. *Rondo-Allegro*, de mari proporții; 5. un *Minuetto galante*, apoi 6. din nou *Andante*, 7. un al treilea *Minuetto* — cu două triouri și 8. *Adagio* — *Allegro assai*. Recurge la o formație orchestrală numărând o violină principală (cu rol proeminent, solistic, în partea a doua, a treia și a patra) cele două grupe de viori, viola, bas (violoncel și contrabas — n.n.), două flaute, două oboaie, două fagoturi, doi corni și două trompete.

Serenada a fost scrisă în 1776 la Salzburg, după sugestia lui Leopold Mozart (întotdeauna povătuitorul practic al lui Wolfgang), pentru o festivitate organizată în casa lui Haffner, prieten al familiei Mozart.

Punând la cale un concert la Viena, pentru 22 martie 1783, Mozart revalorifică ideea *Serenadei* „Haffner”, înălăturându-i marșul solemn introductiv și prima parte, păstrând un singur menuet, iar în instrumentație adăugând flaute în partea întâi și în final.

Simfonia „Haffner” va cuprinde câte o pereche de flaute, oboaie, clarinete, fagoturi, corni, trompete, timpane și grupul coardelor — în părțile extreme — în timp ce mișcarea lentă renunță la flaute, clarinete, trompete, timpane, iar menuetul numai la flaute.

Este drept că unele împrejurări exterioare, legate de destinația sau comanda unor lucrări mozartiene, și-au pus pecetea asupra modului lor de a fi¹. Dar se cunosc destule

¹ De pildă, în ultimele trei cvartete de coarde (K.V. 575, 589 și 590), compuse pentru regele Prusiei, care nu avea numai pretenția de «distins auditor de muzică», ci și aceea de violoncelist, scriitura pentru acest instrument a ținut seama de gusturile și posibilitățile suveranului, pe câtă vreme în celebrele șase cvartete dedicate lui Haydn și rămase ca modele de perfecțiune, Mozart a putut să-și dea frâu liber penei creatoare.

simfonii care-și merită numele, deși au fost concepute ca piese de divertisment, ca... serenade. Pe de altă parte, unele lucrări din această categorie, cum este *Mica serenadă* — *Eine kleine Nachtmusik* (cu un *Allegro* inițial în forma de sonată, un *Andante*, cu episoade contrastante de *scherzino*, un menuet și un feeric *Rondo*, prin întinderea și numărul părților, prin travaliul ideilor și structura formei, pot fi considerate de-a dreptul simfonii.

Simfonia „Haffner” depășește serenada în favoarea unei dramaturgii proprii genului. Monotematismul primei părți — *Allegro con spirito* — nu poate fi considerat ca o reminiscență a formelor de divertisment¹. (Haydn are destule și admirabile părți monotematice de simfonie.)

Lucrarea pornește de la o temă cu salturi de duble-octave,



cu incisivități și celule ritmice caracteristice, pe care le-am demarcat în extrasul de mai sus. Chiar după primele cinci măsuri, în *piano*, se va stabili un contrast cert față de caracterul strălucitor, exploziv, al deschiderii, în *tutti*. Că nu este vorba pur și simplu de o muzică ocazională, gătită pentru a susține fastul reuniunilor protipendadei vremii, ne convingem din primele minute ale audiției *Simfoniei* „Haffner”. Partitura încheie o dinamică emoțională captivantă, un dramatism lapidar, dăltuit într-o materie sonoră, din care sar parcă scântei, când

¹ Așa cum face, de pildă, Michel Brenet în *Histoire de la symphonie*, Paris, 1882, pag. 181.

unealta fină a maestrului îi modelează, cu o siguranță deplină, planurile, reliefurile, contururile mari și cutele mici. Nici unui element din cele 11 portative suprapuse nu-i este îngăduit să rămână în afara incandescenței primei mișcări care — cerea Mozart într-o scrisoare din 7 august 1782 — trebuie cîntată cu multă ardoare.

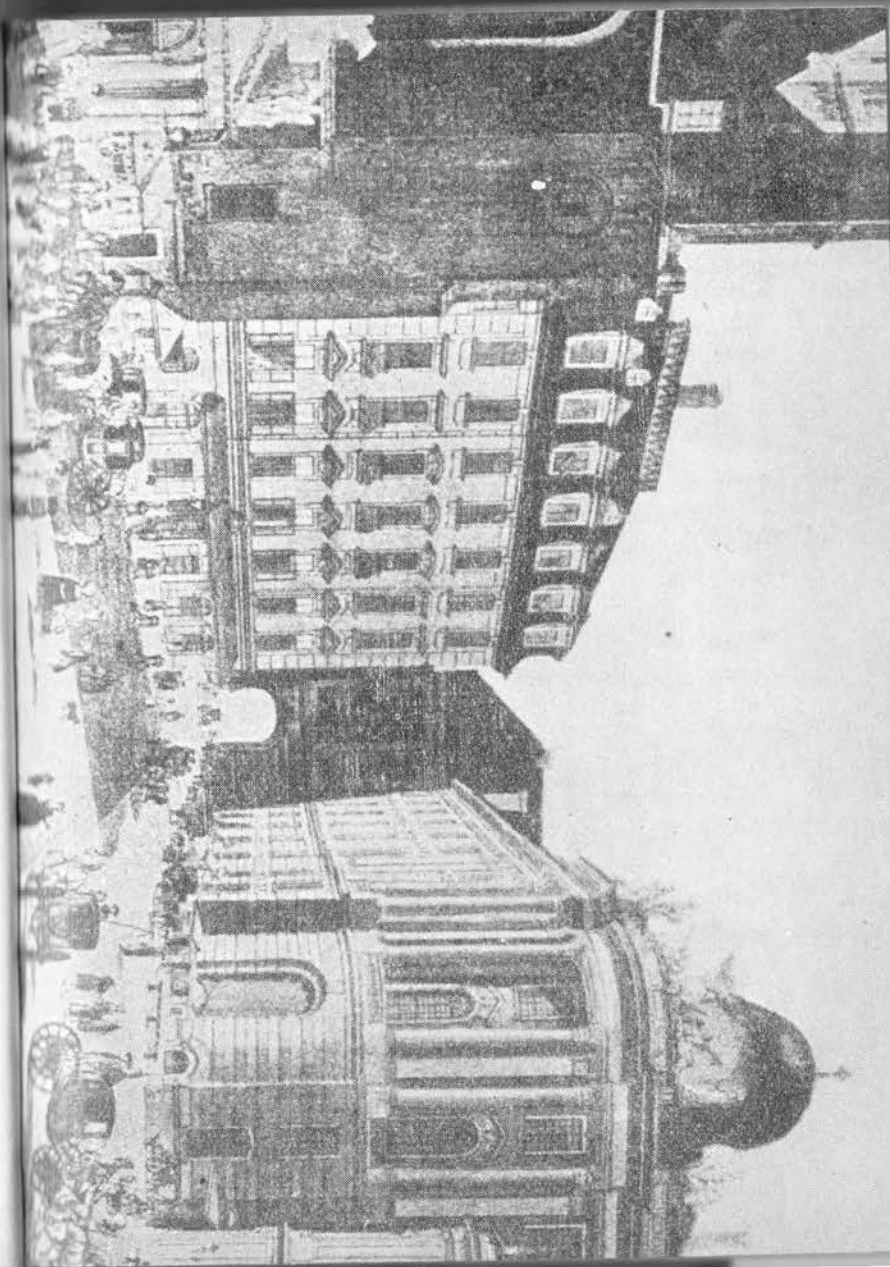
Violoncelele și contrabasurile, violele, clarinetele, fagoturile, preiau cu putere motivul, pe care-l imită de îndată viorile prime, flautele și oboaiele. La coarde aleargă apoi, în sus și în jos, pasaje sprintene, în timp ce suflătorii prăvălesc parcă o cascadă de veselie cvasionomato-peică («ha! ha! ha!»), ca într-o scenă de operă (*Răpirea din Serai* apărea în aceeași vreme cu *Simfonia „Haffner“*). Viorilor prime compozitorul le indică să cînte vijelios și degajat — *sciolte* — ceea ce nu este prea greu pentru ele, dar partitura cere pe alocuri o agilitate aproape identică și instrumentelor grave.

Verva se potolește și un *forte-piano* aduce o atmosferă misterioasă, moment în care tema e încredințată viorilor prime pentru ca apoi ea să sune impunător, în registrul de jos al orchestrei (violoncele, contrabasuri, viole și fagoturi).

Se ajunge în regiunea în care ne-am aștepta să apară o a doua temă; dar intuiția dă uneori greș! Atît de bogată este în resurse interioare ideea muzicală de la început, încît compozitorul se mulțumește doar cu ea în desfășurarea primului capitol al lucrării, expunînd-o și prelucrînd-o mereu, eliberîndu-i mereu energia emoțională¹.

Procedee contrapunctice, imitații, suprapuneri, secvențări, dialogări, incursiuni modulatorii, inversări de motive

¹ Ceea ce cîntă viorile în măsura 48 nu poate fi considerat o temă nouă, — tema a doua — ci este un contrasubiect al ideii inițiale, încredințate acum violelor.



(de pildă în episodul cîntat *legato*, în minor, și *piano*, de perechea de oboaie care a reușit să înduplece parcă dîrzenia motivului din prima măsură), concentrări pe unisonuri de ansamblu, zvicnete de sincope... toate poartă prima secțiune a formei spre un semn de repetiție (pe dominantă), după care urmează o dezvoltare doar de 34 de măsuri (95—129), dar a cărei lume complexă de imagini n-ar putea fi tălmăcită decît în multe, inspirate și meșteșugite pagini de comentariu. Atragem acum atenția doar asupra admirabilei gingășii cu care este înzestrată tema, asupra accentelor dureroase, de *lamento*, ce i le suprapune oboiul și fagotul prim, înainte de irumperea reexpoziției (*tutti* și *forte*, ca la început).

Reînnoind expoziția, ultima secțiune are la urmă un semn de repetiție, care, bineînțeles, nu se mai execută, după cum nu se mai execută îndeobște nici reluarea expoziției.

Partea lentă — *Andante* — este pătrunsă de cantabilitatea și spiritul liedului, dar și de grația dansului stilizat; e o construcție de tipul sonatei, pe două teme :



După semnul de repetiție începe dezvoltarea în pasul solemn al basului și cu legănări de viori. Acestea aduc apoi triluri de pastorală, în care simțim parcă respirația primăvărată a naturii și încîntarea sufletului sensibil.

Reexpoziția reeditează prima secțiune (cu tema a doua însă în *sol* major), iar o scurtă încheiere a mișcării sună ca un suav adio de serenadă.

Ca structură, nimic deosebit în *Minuetto*, partea a treia a simfoniei; vigoare și umor, opoziții izbitoare, solemnitate și grație în trio — o adevărată perlă muzicală :



Piesa se înscrie, prin particularitatea realizării artistice, în categoria celor desăvîrșite.

Finalul — *Presto* — trebuie să se cînte — recomanda însuși Mozart în scrisoarea din 7 august 1782 — cît se poate de repede. Tema lui principală, expusă în unison de coarde,



amintește aria lui Osmin „Cu ce poftă voi mai rîde“.

Tema secundă, adusă la dominantă, este cîntată, tot în *piano*, de viorile prime :



O încheiere agitată, frenetică, a expoziției, într-o atmosferă ce ne face să ne gândim nu numai la *Răpirea din Serai*, ci și la operele lui Rossini, este urmată în curînd de dezvoltare — tema inițială se aude aici în *piano*, ca la început; vom desluși în această parte centrală a formei și tema secundară. () serie de pasaje furtunoase ale coardelor conduc la ultimele reluări ale melodiei de la început — și ale temei secundare (în *re* major acum) — re-expoziția — iar *coda* încheie această populară simfonie mozartiană cu entuziasm și strălucire.

„Cred că nu mai trebuie să-ți scriu pe îndelete despre succesul «academiei» mele: ai auzit, poate, deja vorbindu-se despre ea. Pe scurt: sala a fost înțesată, iar lojile erau toate ocupate” — îi scria Mozart tatălui său, la 29 martie 1783, după un concert la Viena ce cuprindea... noua *Simfonie „Haffner”*, o arie, un concert cîntat de autor însuși, o scenă de operă, mica *Simfonie concertantă din Serenada în re major, K.U. 320*, un alt concert, de asemenea în execuția lui Mozart, o altă scenă de operă, o fugă, apoi o arie, un rondo... Reușita *Simfoniei „Haffner”* fusese deplină, iar împăratul, care a fost de față la concert, trimise autorului suma de... 25 de ducăți.

În toamna anului 1783, trecînd prin Linz, Mozart a compus¹ la repezeală, pentru Asociația muzicală a orașului, *Simfonia nr. 36, în do major, K.U. 425*, ce poartă numele localității.

Este prima care se deschide cu o introducere lentă — *Adagio* — destul de extinsă, după modelul haydnian.

¹ „Marți, 4 noiembrie, voi da aici un concert la teatru și cum nu am cu mine nici cea mai mică simfonie, m-am afundat pînă peste cap într-una nouă pe care trebuie s-o termin...” (Din scrisoarea trimisă de compozitor la 31 octombrie 1783.) Se pare că lucrarea a fost isprăvită în patru zile.



Mozart mai scrisese introduceri la cicluri de lucrări orchestrale, însă prologul era în simfonie o problemă componistică majoră, depășind caracterul mai mult ori mai puțin conformist al acelor marșuri — «*intrada*», solemne dar facile, din muzica de divertisment.

După primele măsuri impunătoare, în *forte*, influența lui Haydn, descifrabilă în *Simfonia „Haffner”* (de pildă, în final sau în regiunea temei secunde din *Andante*), apare, în unele momente, evidentă aici. *Allegro con spirito*, mișcarea care urmează introducerii, se deschide cu o temă sobră, a viorilor prime. (Antecedentului temei, de patru măsuri, îi răspunde un consecvent alungit, de șase măsuri; amănuntul acesta poate fi și el înțeles ca o înrîurire a creației «părintelui simfoniei», cu asimetrii dese.)



Tema va atinge culmi de jubilație — ca în *Alleluia* din *Messiah* de Händel — atunci cînd se va ivi, *subito*, primul *forte*.

La nivelul tonal al expunerii temei secundare, muzica oscilează între dominantă



și relativa minoră a acesteia :



Dar fraza conclusivă consolidează, după obicei, funcția armonică de dominantă. O punte și un semn de repetiție preced dezvoltarea în care insistențele pe anumite motive, prelucrate ostentativ, ni-l amintesc din nou pe Haydn. Autenticul, cel mai autentic Mozart, nu lipsește, firește, din această simfonie : cromatismul cursiv al fagotului, punctat de sunetele coardelor, o dovedește fără nici o puțință de tăgadă ca și revalorificarea secțiunii ce aducea dezvoltarea, de astă dată însă ca element de *coda* al întregii mișcări.

În formă de sonată — *Poco adagio* — partea lentă



păstrează toate instrumentele din mișcarea precedentă (cîte două oboaie, fagoturi, corni, trompete, timpane și coardele). În tema a doua



ne amintim iarăși de Haydn din unele teme cu variațiuni ; dar episodul în minor depășește patosul reținut al paginilor acestuia (de pildă, cel din mișcarea lentă a *Simfoniei «cu tremolo de timpan»*), apropiindu-se parcă de intensitățile muzicii lui Beethoven, din *Marșul funebru* al *Eroicei*. Nu se poate ca autorul *Simfoniei destinului* să nu fi ascultat astfel de pagini mozartiene. Urmărind sunetele fatidice ale trompetelor (mai pe urmă cu adăugirea cornilor, în cele din urmă a fagoturilor), bătăile timpanului din încheierea expoziției și reexpoziției, veți subscrie la această afirmație. Pe deasupra acestora trăiește însă Mozart, în această muzică, prin minunatele alternări de lumină, umbră și penumbră.

Menuetul aduce în prima secțiune un motiv de fanfară,



pe care l-am mai întâlnit în *Simfonia nr. 29*.

Trioul dublează melodia viorii cu un oboi («ciudățenie haydniană» de orchestrație).

În final — *Presto* — (formă de sonată), întâlnim mai multe influențe haydniene decît mai înainte. Factura tematicii,



modul de a construi forma, unele întorsături melodice,



orchestrația, schimbările care ne apar bizare uneori, dar întotdeauna pline de haz, ne-o demonstrează.

Concepută pentru un flaut, două oboaie, două fagoturi, doi corni și coarde, *Simfonia nr. 37 în sol major*, (K.U. 444), din catalogul Editurii Breitkopf & Härtel, nu aparține în întregime lui Mozart. El a scris doar introducerea, prin noiembrie 1783, la Linz; lucrarea este atribuită lui Michael Haydn, așa că vom trece la *Simfonia nr. 38*, (K. U. 504).

Este o lucrare defectivă, ca și *Pariziana* (nr. 31): cuprinde doar trei părți. Pentru a fi deosebită de vecina ei în aceeași tonalitate, re major — nr. 35 — „Haffner“, i se mai spune și *Simfonia fără menuet*.

A fost terminată la 6 decembrie 1786, la Viena și executată în primă audiție sub conducerea compozitorului, la Praga, în perioada reprezentării acolo, cu un imens succes, a operei *Nunta lui Figaro*. De aici, numele de *Simfonia „Praga“*, păstrat de lucrare. Este prima din genul simfoniei pe care o scrie Mozart după un interval de trei ani.

Se cîntă mai rar decît ultimele trei mozartiene, mai rar decît „Haffner“ și chiar altele, ceea ce nu înseamnă, cîtuși de puțin, că nu se plasează la același nivel artistic cu ele; cînd afirmăm aceasta ne gîndim în primul rînd la concentrarea ei emoțională, demnă de vecinătățile capodoperelor de culme: *trilogia simfonică finală*, operele *Nunta lui Figaro* și *Don Juan*.

Cuprinzînd în orchestrație, în afară de coarde, cîte o pereche de flaute, oboaie, fagoturi, corni, trompete și timpane, lucrarea se deschide cu o figură



pe care o vom reîntîlni la începutul *Simfoniei nr. 41 „Jupiter“*. Dar aici apare întîi o introducere — *Adagio*. Pe cîtă vreme introducerea *Simfoniei „Linz“* avea 19 măsuri, aceasta numără 36.

„Un Mozart demonic“ — iată o expresie evazivă în imprecisul căreia ar vrea să subsiste cîte ceva din diversitatea acestor pagini: măreția austeră a începutului, în *tutti*, blîndețea îmbietoare a cîntului viorilor (în *piano*), opoziția dintre pasul sacadat și puternic, bărbătesc (*forte*), al bașilor și implorările insistente ale viorilor prime, ca un personaj feminin îndurerat (momentul evocă parcă grandoarea dramaturgiei lui Gluck), accentele pătrunzătoare (*forte-piano*, *sforzando-piano*), profilate pe tunetul surd al timpanului, fișia sonoră, diafană, țesută de oboaie și fagoturi, culorile funebre ale încheierii introducerii, în *pianissimo*.

Începutul *Allegro*-ului pune în joc elementele de mare varietate. Ideea principală, înfățișată de viorile secunde, întovărășite de viole, violoncele și contrabasuri¹, își caută parcă fizionomia într-un semi-obscur. Din sincopetele gîfîin-de ale viorilor din primul grup, ce pulsează mereu pe deasupra, se desprinde apoi un motiv nou (cel marcat), care întregeste tema principală, cuprinzînd parcă un principiu dinamic, activ, și unul static, pasiv.



¹ Asemănarea cu tema de la începutul *Allegro*-ului uverturii operei *Don Juan*, datînd din aceeași vreme, este evidentă pentru oricine compară cele două partituri.

Două măsuri ale suflătorilor și timpanelor, ca o nălucire feerică, cu o colorație sonoră demnă de *Oberon*, dar pe care o putem raporta mai degrabă la ritmul tanțos din aria *Fluturaș, nu mai ai aripioare*.

272



întrerup reeditarea celor șase măsuri de început. Abia acum avem senzația că *Allegro*-ul și-a găsit albia prin care va curge. Motivul delimitat în citatul de mai sus și motivele noi

273



274



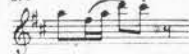
275



276



277



278



se suprapun, se succed, într-un șuvoi muzical, izvorînd mereu proaspăt din suflățul tînăr și pasionat al genialului compozitor.

Motivul marcat în ex. nr. 271, ca în piesa de clavicin a lui Rameau, intitulată *Găina*, cunoaște o substanțială tratare polifonică în care viola, violoncelul și contrabasul, fagoturile, cornii... mai toate partidele cooperează, se întreabă, își răspund. De astă dată instrumentele din registrul grav sînt detașate. Pe vîrfurile sonorităților, o întrerupere bruscă și scurtă introduce un motiv mlădios din care se va undui, în *piano*, grațioasa temă secundară :

279



Sîntem într-un moment eminamente armonic, care se încetează însă imediat (tema se minorizează), făcînd din nou apel la procedeele polifonice atît de stăruitoare în fluxul mișcării. Fagoturile imită (în același sens sau invers) ceea ce au auzit de la viori — așa precum nimfa nevăzută din legendă reproducea spusele frumosului Narcis. Eco-ul lor nu s-a stins încă și iată că viorile suprapun o melodioară firavă, o contratemă :

280



Motivul nr. 274 readuce apoi energia clocotitoare, întîmpinată de corni și oboiul al doilea cu un semnal ca de alar-

mă... Cîte imagini nu s-ar putea plăsmui în legătură cu această muzică! Ar suplini ele imaginea însăși a lumii sonore? Să revenim însă la comentariul obiectiv pe marginea structurii, lăsînd ascultătorului frîul plăsmuirilor pe parcursul audierii lucrării.

După semnul de repetiție, care încheie expoziția, dezvoltarea cultivă la început motivul suflătorilor de lemn din mica fanfară, apoi diverse alte elemente pline de spirit contradictoriu, într-o polifonie ce folosește și procedeul contrapunctului dublu.

Repriza completează o mișcare cu adevărat monumentală (un fel de *actus tragicus*),¹ ce pune asupra întregii lucrări o pecete măreață. Aceasta ne-ar îndreptăți să nu considerăm *Simfonia „Praga“* ca o «uvertură» a *Trilogiei finale*, ci ca pe o dramă dintr-o «Tetralogie simfonică mozartiană».

De înaltă clasă artistică, *Andantele* (fără trompete și timpane) are și el forma de sonată cu o temă blîndă, tristă,

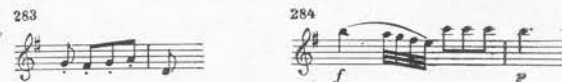


și una mai luminoasă :



¹ Jean-Victor Hocquard: *Mozart*, Édition du Seuil, pag. 142.

Mișcarea aceasta mijlocie este dramatizată de două motive secundare,



fără să-și piardă caracterul de parte lentă¹.

Finalul simfoniei — *Presto* — pornește de la o temă umoristică :



Melodia secundă e ca un duet vesel de operă :



Nu se poate susține că finalul păstrează temperatura mișcărilor precedente. Temele, prelucrările (dezvoltarea începe cu un motiv coborîtor al basilor, despre care s-a spus că te face să te gîndești la Oaspetele de piatră din *Don Juan*, ce apare pe neașteptate în mijlocul unei petreceri) sînt mai facile, dar iscusința orchestrației, primenită în repriză și acordînd aici o atenție sporită temei secunde, îl ridică mereu la rolul de coronație a lucrării.

¹ Imprimîndu-i un tempo animat, unii dirijori o transformă însă pe alocuri în menuet, vrînd parcă să răscumpere lipsa acestuia.

precedente, prologul lucrării se încheie cu o frază cromatică asemenea unui înfiorat semn de întrebare.

Blindă, tema din *Allegro*



aduce o relaxare neașteptată, înfățișându-ni-se ca o invitație prietenoasă la visare romantică, la fericire. Sună grațios ca un menuet. Să nu uităm însă că avem de-a face aici cu un *allegro* simfonic al unui compozitor înzestrat cu o simțire plină de acuitate, care a gustat din plin din cupa amărăciunilor unei vieți de timpuriu cormurate. Suflul eroic pe care-l ia tema în primul *forte* să nu ne surprindă, deci. Mulți comentatori, atunci când se referă la „*Eroica*”, nu uită să repete constatarea că prima temă a *Simfoniei III* este luată din *Intrada* — uvertura operei comice într-un act *Bastien și Bastienne* de Mozart. Corelația este categorică la prima vedere, dar tocmai de aici lucrurile se complică. Dacă vrem într-adevăr să legăm „*Eroica*” lui Beethoven de o lucrare a lui Mozart, de ce nu am face-o referindu-ne, mai degrabă, la *Simfonia nr. 39*, scrisă în ajunul Revoluției franceze? În timp ce filiația între mica operă mozartiană și „*Eroica*” rămâne neconvingătoare, această temă, extrasă din partea I a *Simfoniei nr. 39*,



prin atmosfera ei, prin accentele pline de suflu eroic, prin conturul melodic și chiar prin tonalitate, poate fi mai curînd socotită ca o înaintașă a „*Eroicei*”¹.

În regiunea aceasta de *tutti* orchestral, *Allegro*-ul mozartian renunță la verva pe care o indică în alte lucrări adaosul de caracter *con spirito*, anticipînd acel *brio* atît de drag «Titanului simfoniei».

În vîlmășagul muzicii, gamele coborîtoare ale viorilor din puntea către tema a doua amintesc de cele din introducere — după cum evocă introducerea și o figură ritmică de dactil, în *forte*. Acestea demonstrează tendința compozitorului, evidentă în ultima perioadă creatoare, de a lega părțile și capitolele ciclului simfonic într-o unitate de monolit. Și, fiindcă făcusem mai înainte o considerație legată de filiația Mozart-Beethoven, pentru a o sublinia, vom mai pune față în față acest motiv :



cu un crîmpei din partea întâi a „*Eroicei*” :



Motivul mozartian de mai sus lasă curînd locul temei secundare a primei părți, expuse cantabil de viori și întregite de suflătorii de lemn.



¹ Eugen Pricope — *Beethoven*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1958, pag. 232.

O secțiune conclusivă, mereu în *forte*, este urmată de o dezvoltare care insistă pe motivul tăios din ex. nr. 290. Ea este foarte concentrată și numai o îndrăzneală artistică de geniu putea aduce reexpoziția, atât de sumar, dar convingător pregătită doar de trei măsuri ale suflătorilor de lemn, după o pauză generală.

La începutul codei, pe desenul unui unison trepidant al coardelor și fagoturilor.



accentele metrice intră pentru un moment în conflict cu cele ritmice (indicate de noi în paranteze) pentru ca apoi, revenind la normal, în măsura a treia, să sporească dinamica muzicală. (Beethoven va face un procedeu din deplasarea voită a accentelor.)

„Tonalitatea *la bemol*, aleasă pentru *Andante*, este un domeniu în care Mozart nu pătrunde oricând; dar o dată intrat în el, atmosfera pe care o respiră se impregnează de îndată de toate atributele romantice...”¹.

Din punctul de vedere al construcției, partea a doua este o formă de sonată a cărei dezvoltare va fi înlocuită cu un pasaj ce leagă repriza de expoziție. Prima temă pornește de la o figură ritmică a viorilor, care, deși punctată, sună liniștit și calm:



¹ G. de Saint-Foix — W. A. Mozart, vol. IV, pag. 336.

Contrastul îl aduce un motiv tulburător al viorilor, în *forte*:



Folosind grandios registrul grav, menuetul — *Allegretto* — se deschide într-o atmosferă de robustețe haydniană. Trioul, de o admirabilă culoare pastorală,



întrebuințează două clarinete (unul în melodie, altul în acompaniament, ceea ce trebuie luat ca o noutate de orchestratie).

Allegro următor „... o piesă de comedie foarte veselă, plină de porniri spirituale și finețe” — cum a fost caracterizată — se înrudește cu cele mai savuroase finaluri haydniene, prin monotematism,



prin atmosfera și prin dezvoltarea lui magistrală în care etapele formei de sonată se disting cu ușurință¹.

¹ În măsura nr. 42 se atinge tonalitatea dominantei, în care apare de obicei tema secundă; după o frază conclusivă (măsurile 68—105) urmează dezvoltarea (măsurile 105—153) și apoi repriza.



mînia capătă un sens protestatar. Dar după momentul de acalmie (o pauză generală), negurile tristeții se arată din nou :



Este tema a doua, rudă, prin dispoziția ei afectivă, cu cea principală. Aceasta asigură o unitate absolută primei părți prin poziția ei de întîietate, prin faptul că dezvoltarea o prelucrează mereu ; prin restrîngerea materialului muzical al mișcării (caracteristică importantă și condiție esențială a individualizării facturii ei, în comparație cu obișnuitele abundente melodice mozartiene din cele mai multe simfonii) și prin faptul că renunță la elemente suplimentare, de divagație, la motive secundare.

Reexpoziția, cu noutăți admirabile de colorit instrumental, este adusă pe nesimțite de suflătorii de lemn ; sînt suficiente cinci măsuri pentru a netezi calea reluării temeii principale. Ne-am așteptat ca finalul mișcării să sune puternic ; este și o obișnuință și o conveniență ! Dar Mozart știe să nu diminueze aici tensiunea emoțională. Primul act al noii drame sonore se încheie, dar se impune parcurgerea acestei drame pînă la capăt.

Despre *Andante* (în formă de sonată) nu se poate spune că reprezintă momentul liric al simfoniei. Începe polifonic,



într-un fel pe care tînărul Beethoven și-l va fi amintit poate compunînd partea II a *Simfoniei în do major*. Dar el nu avea să se măsoare încă cu Mozart, în ceea ce privește puterea prometeică ce emană parcă din secțiunea de dezvoltare (măsurile 53—74) a acestei mișcări.

Titulatura părții III, *Menuet*, pare numai o chestiune de tradiție ; dansul e suplinat de o muzică aspră și cutezătoare :



Polifonismul, deseori întîlnit în cele mai reprezentative lucrări orchestrale din această vreme, imprimă secțiunilor extreme ale menuetului o măreție cu totul impresionantă. Din partea mijlocie relevăm episodul suflătorilor de lemn ca și solicitarea, ceva mai pe urmă, a timbrului cornilor, care aduc o culoare naivă. (Nu-i de loc ușor de cîntat cum se cuvine acest trio !)

Divers și bogat în contraste, finalul simfoniei — *Allegro assai* — este din nou o construcție de sonată pe două teme expuse de viori .





Dezvoltarea (măsurile 125—207), pe tema inițială, este încă un exemplu de măiestrie în folosirea procedeelelor contrapunctice, care vor culmina în cea de pe urmă simfonie mozartiană. Forma finalului este echilibrată și simetrică, cu toate că ea cuprinde un conținut emotiv tumultuos, saturat de conflicte acerbe. Pornind de la un simplu arpeggiu ascendent în *piano* și de la un motiv în *forte*, ce cutremură întreaga orchestră (a se compara primele două măsuri din ex. 303 cu următoarele două), Mozart zidește cu luciditate și pasiune mistuitoare un edificiu în spatele căruia unii caută să descopere... «puteri demonice». Urmărind cu migală, concentrare și admirație, evoluția operei compozitorului, pătrunzând în miezul lucrurilor, vom reconstitui mai adânc și mai convingător una din cele mai înalte expresii creatoare ale geniului uman, decât am putea-o face preluând și acceptând o imagine mereu aureolată în scurgerea a aproape două veacuri și cu atât mai înefabilă cu cât exaltă mai apologetic «miraculosul».

Creația din ultima perioadă ni-l arată pe Mozart ca pe un stăpîn care a cucerit domeniile superioare ale vastei lumi a sunetelor; marea *Simfonie în do major, nr. 41*, exprimă deplin conștiința forței omului de geniu, care a creat pentru oameni, pentru înfrumusețarea vieții și spiritului lor. Numele ei — „*Jupiter*” — este o metaforă și nu sugerează un program concret. Unele imagini ale grandorii lui Jupiter corespund, ce-i drept, felului de a fi al câtorva episoade din simfonie, dar muzica acesteia este o chintesență. Într-o lume nedreaptă și josnică, compozitorul, care avea să se stingă curînd, copleșit de suferințe, se ri-

dica în ultima simfonie, în zonele olimpice, desfătîndu-se în imnul de pe urmă — cel mai atotcuprinzător monument durat în prea scurta, dar plină sa existență, din roadele căruia se înfruptă omenirea însetată de frumos și lumină.

Operă clasică, în cel mai autentic și ales sens al noțiunii, *Simfonia „Jupiter”* este dovada desăvîrșită a spiritului superior al lui Mozart, care a ajuns la înțelegerea ordinii riguroase a expresiei, ca necesitate firească, căci fără disciplina formei, cele mai elevate idei, cele mai nobile sentimente, nu pot fi pe de-a-ntregul întruchipate.

Scrisă pentru o formație orchestrală din care nu lipsesc decât clarinetele, lucrarea începe fără introducere — *Allegro vivace* — cu o temă cu «străfulgerări» și «tunete», la început, după care apare un motiv melodic duios:

305 Allegro vivace



Douăzeci și trei de măsuri durează prima expunere a acestei idei muzicale, după care se trece la un fel de dezvoltare a ei și, mai târziu, la o temă secundară întru totul cantabilă, cuprinzînd cele mai intime trăsături ale sensibilității mozartiene:



Un motiv ca un refren de dans popular e cîntat pe urmă de viori:



Este melodia unei arii de operă bufă, compusă de Mozart, în luna mai a anului 1788, pentru cântărețul italian Albertarelli.

Caracterul celor două melodii de mai sus pare că depărtază această simfonie, a forței și a voinței severe, de pe făgașul făgăduit de numele sub care a rămas cunoscută, datorită publicului din vremea lui Mozart. Dar din întinsa expunere, juxtapunere, dezvoltare (măsurile 121—189), reexpunere — revalorificarea lor în sinteză, reiese că în simfonism, — pe care trebuie să-l înțelegem ca un proces evolutiv dialectic — tratarea depășește ca importanță însăși factura materialului. În fond, chiar felul în care începe simfonia nu este nou — l-am mai întâlnit în *Simfoniile nr. 38, 34, 32* — și se întâlnește în numeroase alte lucrări orchestrale mozartiene. Acest adevăr este întrezărit de Mozart — geniu eminent melodic, așa cum va fi Schubert în secolul următor — iar autorul *Simfoniei destinului* — lucrare care crește în întregime dintr-un singur motiv — îl va ridica la rangul de principiu creator, trecând simfonia veacului XIX într-un nou ev al evoluției sale.

Partea a doua a lucrării indică la început ca viorile și violele să cînte în surdină. Aceasta, împreună cu mențiunea *Andante cantabile*, cu constatarea că în orchestrație nu mai sînt folosite trompetele și timpanele, ne dă o idee asupra caracterului muzicii. Despre ea nu se poate spune numai că e o arie de coloratură lirică, cu toate că, la fel ca în mișcarea lentă din *Simfonia în mi bemol major*, are unele scurte momente de intensă emoție (*Grove's Dictionary*). Trebuie să o considerăm un poem (forma nu e însă liberă, ci o construcție de sonată cu o secțiune de dezvoltare succintă : măsurile 45—60), care amestecă în chip genial entități contradictorii într-o desfășurare de mare suflu tragic. Pornește de la o melodie suavă în mijlocul căreia izbește un *forte* tăios :

308 *Andante cantabile*



Aduce mai pe urmă o temă secundară, generoasă,

309



și un motiv ca un cîntec primăvărat de pasăre :

310



Dar muzica are și episoade de cea mai adîncă emoție, cu accente sfîșietoare. Unde este seninul Mozart ? Poate că ni-l mai închipuim pe ici pe colo surîzînd printre lacrimi (Romain Rolland) ascultînd acest *Andante* ; dar tinerețea și optimismul lui sînt vestejite și se înfioară la gîndul morții. Se întrezărește *Recviemul* :

311



Mișcarea adoarme, în cele din urmă, într-o liniște a neîmplinirilor, acceptată cu stoicism.

Menuetul — *Allegretto* — nu mai este un dans, ci contemplarea unei reminiscențe în care pătrund frămîntările dramatice :



Ele se fac prezente chiar și în trio, îmbietor la început, dar aspru în secțiunea sa de pe urmă.

Ultima parte — *Molto allegro* — a ultimei simfonii mozartiene este o ilustră îmbinare de tehnică polifonică și scriitură omofonă, de sonată — aparentă contradicție — într-un aliaj artistic, pe care genialul compozitor l-a pus parcă pentru totdeauna la hotarul dintre lumea oratoriilor lui Bach și a ultimelor mari lucrări ale lui Beethoven: *Simfonia IX* și *Missa solemnis*.

Contururile temei inițiale



le-am mai găsit și în *Simfonia nr. 34* (după cum în partea I a *Simfoniei „Jupiter“* cunoșteam «fulgerările» ce se ivesc în primul forte).

Un motiv secundar al viorilor



va fi urmat de o expoziție de fugă cu șase intrări succesive (vioara II, I, violă, violoncel, contrabasuri, apoi viori, flaute și oboaie — împreună).

Tema secundară a mișcării este expusă pe urmă la dominantă, de viorile prime, felul ei de a fi ne face să bănuim tratarea polifonică ulterioară :



Concluzia expoziției (ce readuce motivul secundar din exemplul nr. 314) este urmată de un semn de repetiție, după care se intră în dezvoltare (măsura 158). Desfășurarea largă a acestei secțiuni centrale a formei ne convinge că materialul melodic a fost gândit din perspectiva dramatică a construcției simfonice, în procesul căreia ni se dezvăluie valențele lui expresive, nebănuite de multilaterale. Dar nu este suficient : reexpoziției i se adaugă o *coda* (măsura 362), care întrece în întindere și concentrare multe dezvoltări din lucrările haydniene. Virtuozitatea scriiturii mozartiene ni se dezvăluie aici într-o impresionantă lucrătură polifonică, ce folosește simultan cinci elemente :



Cercetarea partiturii arată că paginile acestea, care ar putea să fie semnate, presupunem, tot atât de bine de un Beethoven, un Brahms, un Wagner, un Richard Strauss,

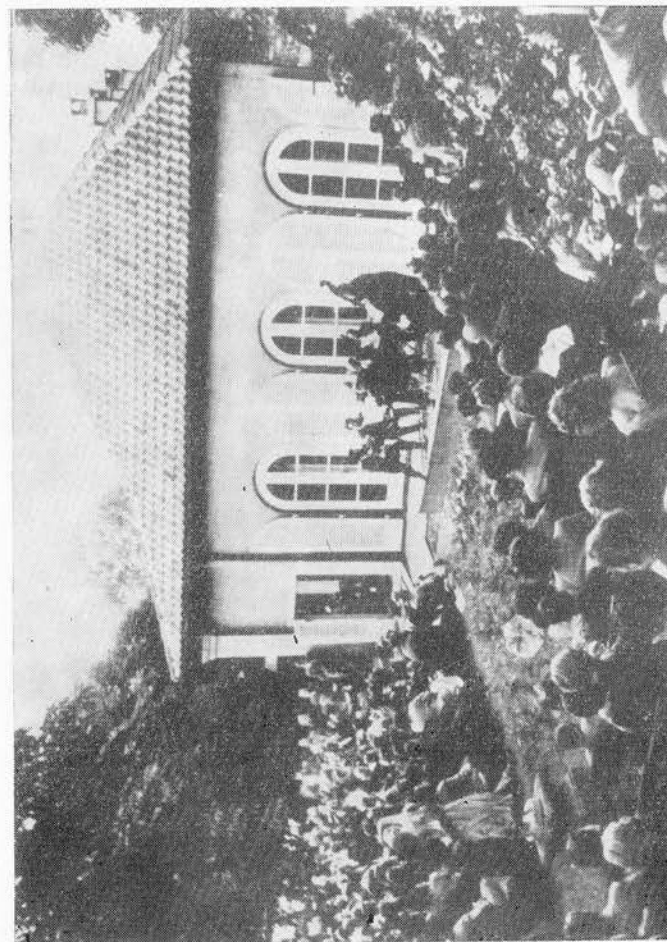
un Honegger sau un Enescu — compozitori ai vremurilor noi, care au acumulat o remarcabilă și mai evoluată tehnică de scriitură contrapunctică — sînt ieșite de sub pana unui creator savant. Muzica sa — ca a tuturor artiștilor mari care au știut să subordoneze întotdeauna mijloacele de expresie conținutului de idei și sentimente — nu devine un exercițiu de geometrie liniară, ci relevă, cu cea mai înaltă forță creatoare, datele tematice în formule care concentrează cumulativ întreg procesul dinamic al compoziției. Ea folosește noi combinații de motive în sens direct, sau răsturnate, prin imitații, intrări precipitate de voci (*stretto*) și alte procedee.

După numeroasele simfonii din copilărie și tinerețe, create în timpul peregrinărilor europene și la Salzburg, în ultima perioadă a vieții, petrecută la Viena, Mozart, împovărat de activitatea concertistică și absorbit aproape total de compunerea de opere, scria puțin în domeniul simfoniei.

Realizată ca dintr-o singură trăsătură de pană, *Trilogia finală* (în care *Simfonia nr. 39* a fost interpretată ca o primă parte, cea în *sol minor*, ca un act liric, un *andante*, iar *Simfonia nr. 41* ca un final grandios) recîștigă însă vremea absorbită de creațiile de alte genuri.

În analiza ultimelor simfonii am amintit mereu de numele lui Haydn, ilustrul și veneratul prieten¹ al lui

¹ Mozart îi dedică cele șase cvartete tirzii (K.V. 387, 421, 428, 458, 464, 465, compuse între anii 1782—1785), cu un înscris în italiană, din care extragem: „Iată, prețios și celebru amic, cei șase copii ai mei. Sînt, crede-mă, fructul unei lungi și penibile munci; speranța pe care mi-au dat-o mai mulți apropiați în răscumpărarea, cel puțin a unei părți din această trudă, îmi dă curajul și mă leagă în nădejdea că acești prunci îmi vor aduce o mîngiere. Tu însuși, valoros prieten, nu mi-ai mărturisit grațitudinea cu prilejul sederii în această capitală?” (Din prefața partiturilor, Ediția Philharmonia, nr. 332). Iată, deci, o înaltă dovadă a amicitiei celor doi mari artiști, comparabilă cu cea a lui Schiller cu Goethe.



Muzică la Bertramka (Praga), unde a locuit și a compus Mozart

Mozart. În legătură cu finalul polifonic al *Simfoniei „Jupiter”*, G. de Saint-Foix vorbește despre modelele pe care compozitorul le-a avut în creațiile unor compatrioți și contemporani ca Georg Matthias Monn, Dittersdorf și Michael Haydn, care au practicat cu știință și antren atare modalități. Mozart nu este — s-ar putea spune — un... original în această cheie de boltă a monumentalei sale opere. Nu numai procedee, ci... „Diferite stiluri, felurite școli s-au revărsat în ceea ce este mozartian, ca diverse raze care venind din mai multe direcții, se întâlnesc într-un singur punct” — scria Serov¹. Acest punct care concentrează luminile unui întreg veac este și rămîne Mozart, strălucind pe firmamentul clasicismului muzical universal.

¹ Din prefața semnată de T. Popova la partitura „*Trilogiei finale*”, publicată în 1956, la Moscova, Editura Muzghiz, cu prilejul bicentenarului Mozart.

Printre contemporanii lui Haydn, Mozart și Beethoven

Ajunsă la vârsta de aur, simfonia clasică avea să se identifice pentru totdeauna cu ilustrele nume ale lui Haydn, Mozart și Beethoven. Contemplînd aștrii de prima mărime, să nu uităm însă că și micile licăriri au existența lor în marele concert al firmamentului, că pe cărările lor ne urcăm uneori privirile către constelațiile strălucitoare, în ale căror vecinătăți temerare, unele lumini pălesc încît abia le mai zărim. Chiar dacă le socotim stinse, cîte o rază mai răzbate poate spațiul și timpul. În vremea lui Haydn și Mozart au vibrat și alte lire. Zvonul lor armonios ajunge uneori pînă la noi. Să-l ascultăm, să ne aplecăm deci urechea și la alte frumuseți ale aceleiași epoci! Să le lăsăm apoi să se întoarcă în filele istoriei muzicii, ale istoriei simfoniei, în care își fac veacul și veacurile atîtea...

În a doua jumătate a secolului XVIII, cînd simfonia devenise «la modă», compozitorii din toate țările se întreceau parcă în scrierea unor lucrări de acest gen, care alcătuiesc o adevărată puzderie.

În afară de francezii menționați atunci cînd am poposit la aportul lui Gossec, de italienii mai vîrstnici, inserați către sfîrșitul capitolului *Simfonia în devenire*, de cehii re-

marcați atunci când ne-am referit la școala de la Mannheim, de austrieci din «prima școală clasică», în afară de compozitorii din Germania mijlocie și de nord, trebuie să mai trecem în revistă o serie de autori contemporani cu Haydn și Mozart, mai vîrstnici decît Beethoven, care au trăit în aceeași vreme cu ei. Din opera lor n-ar fi exclus să auzim din când în când, ținînd seamă de faptul că, în zilele noastre, muzicienii din întreaga lume, societățile de concerte, casele de discuri și editurile duc o adevărată campanie de reînviere a unui imens repertoriu eclipsat de creațiile stelelor de mărimea întîi.

Începem acum cu cehii : *Jan Antonín Koželuh* (1738—1814) a scris, pe lîngă lucrări religioase, concerte, opere, și cinci simfonii, iar nepotul său, *Leopold Koželuh* (1752—1818), care i-a fost o vreme elev la Praga, s-a făcut cunoscut la Viena cu o impunătoare creație de opere, cantate, balet, multă muzică pentru pian și 30 de simfonii.

Jirovec (Gyrowetz) *Adalbert* (1763—1850) trece drept unul dintre cei mai prolifici autori ai vremii, datorită numeroaselor sale opere, mise, lucrări de muzică de cameră și a celor 60 de simfonii. Compozițiile sale, adesea influențate de Haydn, au fost publicate la Paris, Londra, Viena etc.

Sub aceeași înrîurire, mijlocită de profesorul său de la Praga, F. X. Brixi, se găsesc și lucrările lui *Jan Jakub Ryba* (1765—1815), care a scris peste 100 de lucrări ; bineînțeles că el și-a încercat pana de compozitor și în domeniul simfoniei.

În sfîrșit, vom adăuga în această categorie numele lui *Jan Váňhal* (Wanhal) (1739—1813), ale cărui lucrări, de asemenea influențate de maestrul venezi, au pătruns la Londra înaintea simfoniilor lui Haydn. Váňhal a scris concerte, muzică religioasă și — impresionant ! — 100 de cvartete și 100 de simfonii. Nu puține dintre acestea au



Jirovec (Gyrowetz) *Adalbert*

văzut la vremea lor lumina tiparului la Viena, Berlin, Leipzig, Hamburg, Bonn și Cambridge.

Și acum, încă cîțiva simfoniști de obîrșie germană sau austriacă :

Organistul, compozitorul și profesorul *Johann Georg Albrechtsberger* (1736—1809), care a fost îndrumătorul lui Beethoven, al lui Hummel și al altor muzicieni din prima jumătate a secolului XIX, a scris vreo 261 de lucrări, manifestându-se și în genul simfoniei.



Jan Vanhal

Herschel Friedrich Wilhelm (1738—1822), — german de origine, dar a trăit în Anglia — se pare că s-a bucurat de prețuirea lui Haydn, care l-a vizitat la Londra, în 1792. Printre altele, a publicat în capitala Angliei o simfonie și două concerte «militare» pentru suflători.

Dintre autorii de simfonii ai acelei perioade, mai menționăm aici pe *Johann Neumann* (1741—1801) și *Reichardt Johann Friedrich* (1752—1814). Ambii și-au desfășurat activitatea și în afara Germaniei sau Austriei.

Într-o vreme, la Londra, reperta mari succese *Ignace Pleyel* (1757—1831), muzician care a colindat prin multe țări. În februarie 1792, în prezența lui Haydn — oaspete de onoare al capitalei britanice — alături de o creație aparținând «părintelui simfoniei», și alături de una de Mozart, figura, în primă audiție, și o lucrare de acest gen datorată lui Pleyel, care conducea respectivul concert. Pleyel a scris 29 de simfonii (lista operei sale cuprinde și 5 simfonii concertante). Știut fiind că muzica franceză revendică numele lui Pleyel (compozitorul s-a născut în preajma Vienei dar a murit la Paris, unde înființase, în 1795, o fabrică de pian), putem considera opera sa orchestrală drept încă o verigă din lanțul dezvoltării simfoniei franceze, al cărei promotor fusese Gossec.

Fiindcă am lăsat de mult în părăsire muzica autorilor italieni, așa de abundenți în capitolul în care am privit zorile simfoniei (câte nu se petrecuseră între timp!), în încheierea acestei defilări a vecinilor lui Haydn, Mozart și ai tânărului Beethoven, să pomenim câțiva dintre ei.

De numele lui *Giovanni Paisiello* (1740—1816), important pentru dezvoltarea muzicii moderne melodramatice, se leagă nu numai opere celebre la vremea lor în apusul Europei și la Petersburg (unde muzicianul a slujit timp

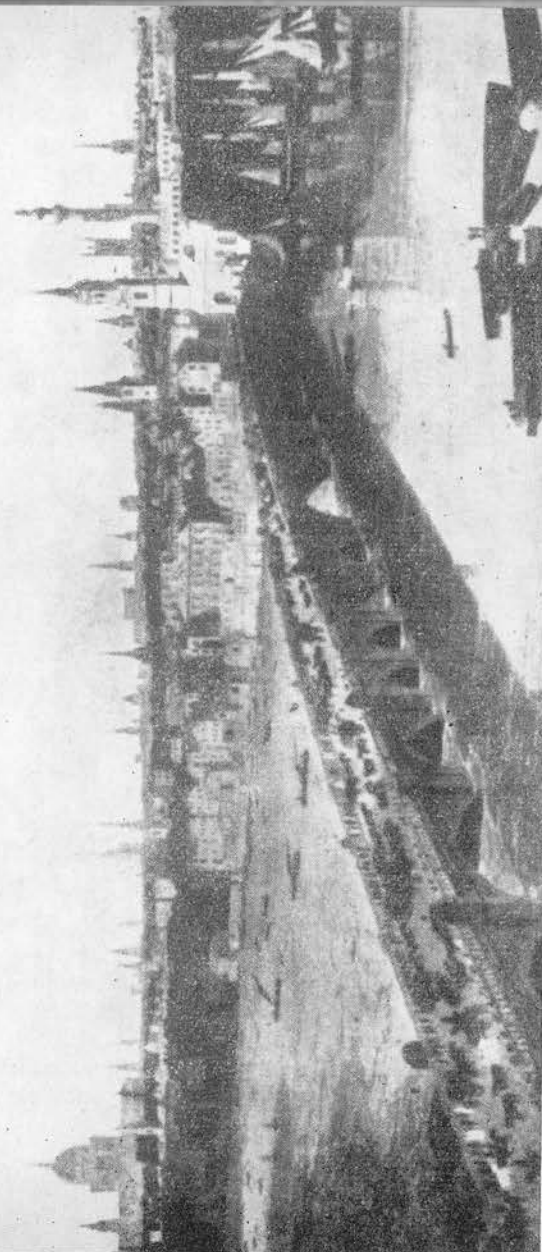
de 12 ani ca maestru la curtea împărătesei Ecaterina), ci și 12 lucrări de genul simfoniei. În ele se simte vecinătatea muzicii luminoase, dantelate, a tânărului Mozart. De pildă, *Andantino* din *Simfonia în re bemol major*, un fel



Ignace Pleyel

de serenadă, care stă alături de un *Allegro molto*, ca o scenă de operă feerică, cu apeluri de corni vânătoarești.

De aceeași vîrstă cu Giovanni Paisiello, violonistul și compozitorul *Gaetano Brunetti* (1740—1808) — un elev



Londra în anul 1805

al lui Nardini — a trăit multă vreme la Madrid, unde a dat la iveală și simfonii publicate la Paris și în alte centre muzicale.



Giovanni Paisiello

Autor de simfonii, concerte, sonate, triouri etc., *Andrea Lucchesi* (născut în 1741), după ce s-a făcut cunoscut mai întâi în Italia, ajunge în cele din urmă la Bonn. El a cântat de altfel câteva din primele compoziții ale tânărului Beethoven, iar pe unele le-a pus la punct în vederea ti-

păririi. Lucchesi a succedat bunicului lui Ludwig, în funcția pe care acesta o deținuse, pînă la moarte, în Capela princiară.

Dintre muzicienii italieni de la răsăpîntia veacurilor XVIII—XIX, poate că cel mai proeminent ar trebui să fie socotit *Luigi Boccherini* (1743—1805), compozitor extrem de fecund; Haydn îl prețuia foarte mult. A scris — pe lîngă concerte, cvartete, cvintete, mise, cantate, oratorii — 29 de simfonii, în trei părți, pentru cvartet de coarde, oboaie, fagoturi și corni și simfonii concertante, în patru părți, pentru două viori și violoncele principale, flaut, două oboaie, trei fagoturi și doi corni. În cele alcătuite din trei mișcări, finalul îl constituie de obicei un menuet (așa cum se întîmplă și în binecunoscutul concert pentru violoncel al lui Boccherini), în timp ce în cele alcătuite din patru mișcări, menuetul ocupă partea a doua.

Dintre simfoniile lui Boccherini reținem o frumoasă lucrare în *do* minor. Are patru părți (durează circa 20 de minute) și este reprezentativă pentru arta componistică a marelui violoncelist. Orchestra căreia se adresează cuprinde cele două grupe de violine, viole, bași (violoncele și contrabasuri), iar ca suflători, numai cîte o pereche de oboaie, fagoturi și corni.

Deschizîndu-se fără nici o introducere, mișcarea întâi — *Allegro assai vivo* — încredințează tema principală violoncelului :



Cîntată apoi imediat în *forte*, ea va căpăta o expresie plină de hotărîre, datorită ivirii unui motiv punctat, de marș.



Luigi Boccherini

Tema secundară este expusă de coarde în *mi bemol* major (asemănare evidentă cu planul tonal al lucrărilor beethoveniene) :



După o frază conclusivă intervine un semn de repetiție a expoziției, apoi secțiunea de dezvoltare și reexpoziția (cu tema secundară în *do* major).

Partea a doua — *Lentorello* — poartă o titulatură, reminiscentă din suite : *Pastorale*. E clădită în trei secțiuni, cu o temă legănată, la început și la sfîrșit,



și o secțiune medie în *do* minor, condusă de oboi. Ici și colo, în această încîntătoare parte, intervin, la coarde, episoade solistice, ca într-un *concerto grosso*.

Menuetul — *Allegro* — aduce în bas (la violă, violoncel, contrabas), contratema de la începutul simfoniei (a se vedea ex. 317, partea viorilor secunde). Iată deci încă o încercare de a lega dansul de structura muzicală intimă a ciclului simfonic ! În trio (*Maggiore*) concertează numai suflătorii ; corul lor amintește oarecum de secțiunea mediană a acelei *Simfonia de la Jena* de Friedrich Witt, atribuită în mod eronat tînărului Beethoven.

Ca și în prima parte, finalul — *Allegro* — e structurat după principiile formei de sonată. Tema principală,



cu predominanță de triolete, aduce aminte de tarantelă, vioiul dans popular italian (deși acesta este de obicei în $\frac{3}{8}$ sau $\frac{6}{8}$). Figura de triolete înrudește tema a doua (ce apare în *mi bemol* major) cu prima. În dezvoltarea dialogată a mișcării, această figură nu este atât de frecventă ca în secțiunile extreme, pline de bucurie, de o virtuozitate instrumentală și o vervă specifică maeștrilor italieni ai arcușului.

Muzio Clementi (1752—1832) a fost cunoscut altădată ca virtuoz în principalele metropole europene, iar astăzi este apreciat mai ales datorită lucrărilor sale de pedagogie pianistică (Cramer, Field, Kalkbrenner și Moscheles au fost elevii săi). Clementi a încheiat definitiv cadrul sonatei trasat de Carl Philipp Emanuel Bach, fapt care i-a atras stima lui Beethoven. (Acesta prețuia sonatele lui Clementi chiar mai mult decât pe cele ale lui Mozart.)

Clementi a dedicat Societății filarmonice din Londra mai multe simfonii. Îndeobște uitate, lucrările sale de acest gen se mai aud totuși când și când, mai ales în emisiunile de radio. Printre cele de pe care este șters colbul vremii se numără o frumoasă *Simfonie în re major*.

Ea se deschide cu o introducere tânguitoare, patetică — ce stă în umbra geniului lui Mozart — după care apare o mișcare fremătătoare, amintind, prin tema principală, verva muzicii lui Vivaldi. Forma acestui *Allegro* este o foarte echilibrată construcție de sonată, cu o temă secundară melodioasă, expusă la dominantă, cu o dezvoltare destul de întinsă, valorificând ambele idei melodice principale.

Partea dentă — o serie de variațiuni pe o temă suavă — nu este lipsită de unele accente pătrunzătoare de durere.

Urmează un menuet și apoi un final spumos, destul de original ca elaborare componistică, cu toate că am fi tentați să-l atribuim lui Haydn (din 1781, Clementi avea să



Muzio Clementi

între, la Viena, în strânse legături cu Haydn, Mozart și cu alți muzicieni din capitala austriacă; influența celor doi străluciți maeștri din metropola muzicală a Europei vremii se explică, așadar).

Dintre compozitorii de obârșie italiană care s-au manifestat în domeniul simfoniei, mai amintim, în sfârșit, pe florentinul *Luigi Cherubini* (1760—1842). În ajunul Revo-

luței franceze, el s-a stabilit la Paris, unde a dat la iveală o serie de opere înrîurite de ideile luptei împotriva feudalismului.

Uitată aproape un secol, dar reînviată în veacul nostru, *Simfonia în re major* de Cherubini datează din 1815 și cuprinde patru mișcări. Prima e precedată de o introducere largă, cantabilă, cu episoade neliniștite; din ea izbucnește un *Allegro*, cu o temă primăvărată. Viorile, imitate de violoncelle, aduc apoi tema secundară, voioasă, dar pe alocuri și duioasă, evocând parcă nostalgia cântecelor populare italiene.



Dezvoltarea atinge câteodată autentice momente dramatice, dovedind o stăpânire deplină a mijloacelor expresiei simfonice de către acest autor, care nu ne-a lăsat decât o singură lucrare de acest gen. Printre înfruntările încordate, în care trebuie să vedem, desigur, un răsunet al marilor tensiuni sociale ale vremii, partea II — *Larghetto cantabile* — lasă să curgă o încântătoare melodie de factură italiană. Această factură se afirmă categoric, din plin, în secțiunea mijlocie a menuetului — *Allegro ma non tanto*. Trioul, dezvoltat ca un al doilea menuet, pune pe prim-plan suflătorii și sună ca un cântec popular de drumetie, care se întipărește de îndată în memoria ascultătorului.



Luigi Cherubini

Simfonia se termină într-o mișcare strălucitoare și furtunoasă — *Allegro assai* — întemeiată pe două teme (a doua, a viorilor, amintește din nou de cantabilitatea populară italiană). Contrastele sînt aici mai îngroșate, dezvoltarea mai strînsă — uzînd de procedee contrapunctice — modulațiile mai volubile.

Cherubini la Paris, Paisiello la Petersburg, Brunetti la Madrid, Clementi la Londra, Lucchesi la Bonn... iată numai cîteva nume de compozitori italieni și orașe europene

a căror alăturare ilustrează încă un stadiu al expansiunii culturii muzicale din patria operei. Decenii și veacuri de-a rândul, Europa a fost împinzită de muzicanți italieni, trubaduri întârziți, Cavalli, Vivaldi, Torelli Veracini, Jommelli, Nardini, Metastasio, care au activat mai puțin sau mai multă vreme la Dresda, Viena, Leipzig, Mannheim, Stuttgart, Salzburg, Berlin, mai ales în domeniul operei. Prin Rossini, Donizetti, Spontini, Bellini, opera de factură italiană își va continua supremația, dar această supremație nu mai putea fi absolută. Se ivise doar un geniu nou ca Mozart; iar în simfonie, se poate oare compara vreunul din autorii citați mai sus cu Haydn? Dar cu Beethoven?

Incheiere

Spre deosebire de literatură sau de artele plastice, cultura muzicală europeană atinge faza clasică într-o perioadă relativ recentă. Pe câtă vreme se poate vorbi despre un clasicism elin — în legătură cu sculptura, de pildă — despre perioada clasică a picturii italiene și olandeze, din veacurile XVI—XVII, măiestria combinărilor de sunete, înzestrate cu alese și pilduitoare virtuți de transmitere a unui mesaj emoțional elevat, atinge desăvârșirea mai târziu.

În orînduirile alcătuite din clase sociale antagoniste, fenomenul artistic poate manifesta uneori mari inegalități în dezvoltarea sa. Ba uneori contrazice chiar terenul pe care a prins viață. Cu privire la vechii greci, Marx¹ spunea că farmecul artei lor este în contradicție cu treapta socială nedevelopată pe care a crescut.

Dacă, referindu-ne la o anumită perioadă — pe care o considerăm cea mai înfloritoare din punctul de vedere artistic — din orînduirea sclavagistă, o definim prin expresia «clasica antichității» ori spunem că Renașterea, ivită în societatea feudală, a reînviat marile modele «clasice»

¹ Karl Marx — *Contribuții la critica economiei politice*. Editura pentru literatura politică, 1954, pag. 238.

ale artei și mitologiei grecești (surse de inspirație și pentru compozitori), dacă se poate considera «clasică» o oarecare etapă, în care s-au înfăptuit exemplare de superioară factură (în felul acesta Antichitatea. Evul mediu, Renașterea, au fiecare câte un «stadiu clasic»), în marele ciclu al evoluției sale, istoria muzicii nu cunoaște propriu-zis decât o singură perioadă clasică. Vîrful ei corespunde cu sfîrșitul veacului XVIII și începutul secolului trecut, cu timpul vieții și morții lui Haydn și Mozart, al tinereții lui Beethoven.

Perioada de mai înainte (aproximativ cea cuprinsă între anii 1600—1750), care i-a pregătît apariția, încununarea, este denumită preclasică.

În ea se crease opera, ca un ecou al umanismului Renașterii, ce promova, împotriva culturii mistico-feudale, emanciparea individualității, a personalității, a gîndurilor și afectelor firești.

Proclamînd principiul melodiei ca voce acompaniată, noul gen a exercitat influențe cu serioase consecințe asupra creației instrumentale și orchestrale, dominate de polifonism. Stilul contrapunctic, considerat de unii teoreticieni ai vremii ca «antic», «grav», a dăinuit pînă la mijlocul veacului răspîntiilor, XVIII, — subzistînd chiar și mai tîrziu — în timp ce «luxuriantul», «modernul» stil armonic nou, se dezvoltă.

Din ce în ce mai apropiată de cercurile tot mai mari ale iubitorilor de muzică, prin specificul său, prin formele de expresie directe, antrenante prin realul reprezentărilor scenice — captivînd prin elementul dramatic, opera ia un avans față de dezvoltarea sonatei și a simfoniei. Rămînea în urma acestor genuri ale muzicii instrumentale și orchestrale o vor recupera însă Haydn și Mozart.

Căutările în concentrarea expresiei în elemente melodice cît mai plastice, cît mai sugestive, duc în muzica instru-

mentală la configurarea acelor «personaje muzicale», caracteristice, pregnante, cărora le spunem *teme*. Compozițiile din care fac parte ele, — sonate, simfonii — devin din ce în ce mai meșteșugite, mai echilibrat și solid construite, purtînd amprenta măiestriei creatorului de frumos prin sunete.

În «veacul luminii» frumosul era înțeles ca întruchipare și percepere a raporturilor, a ordinii elementelor alcătuitoare, a proporțiilor. Așadar, formele muzicale trebuia să devină și ele cît mai armonioase, cît mai clare, mai limpezi. Se abandonează stilul gradilocvent al barocului, care exalta retorismul, tonul festiv, pateticul — nu rareori puse de feudalitate sau biserică în slujba tendințelor ei de absolutism, de deplină și centralizată suveranitate. Preconizînd firescul, rațiunea cumpătată — raționalismul estetic era un reflex al celui din filozofie — disciplina împotriva exagerărilor și a bunului plac, cu toată mîrginirea dictată de realitățile social-istorice, estetica clasică primenea artele, lovind, implicit, în autoritatea și gusturile feudale, în obscurantismul religios. Empirismul și senzualismul — din gîndirea iluministă engleză, antipuritanistă — legarea frumosului de simțul etic de bine și adevăr — din gîndirea iluministă franceză — deschid larg porțile artei veacului Revoluției de la 1789 către realitățile și idealurile vremii, conferindu-i, în ultimă instanță, atribuții de seamă în educarea omului.

Dacă estetica aservită feudalității cerea, în special literaturii și teatrului, proslăvirea ordinii sociale existente, atribuind aristocrației virtutea de a constitui izvorul operelor «majore» și lăsînd, în cazul cel mai bun, pe seama unor genuri «minore», de tipul comediei, viața celor mulți, perioada anului 1789 afirma, în primul rînd prin glasul lui Diderot, dreptul și datoria artei culte de a se inspira din

viața de zi cu zi, de a fi, cu alte cuvinte, realistă și democratică, în pofida tendințelor oficiale și perimate — fie că era vorba de aristocratism, academism sau dogmatism estetic. Nu nobilii cu cizme pînă deasupra genunchilor și mănuși, nu principii supreme abstracte, oarbe, nu lupta retorică dintre datorie și pasiune, nu eroi reci și nici subiecte, personaje din antichitate, în care se deghizau mai marii zilei, ci oameni vii, înfățișați în situații convingătoare, capabile să intereseze și să înrîurească — iată ce pretindea Diderot teatrului vremii.

Reprezentarea, la Paris, a operei *La serva padrona* (*Slujnica stăpînă*) de Pergolesi, avea să dezlănțuie «Războiul bufoniștilor» (la care iau parte personalități marcante ca Diderot, Rousseau, D'Alembert), lupta adepților genului comic împotriva «tragediei de curte». Sub influența teatrului popular «de bîlci», ia naștere opera comică franceză, iar Gluck, discipolul simfonistului italian Sammartini, reactualizînd cele mai bune modele ale tragediei, va crea un teatru muzical bogat în idei și semnificații, contemporan prin înțelesul și răsunetul lor. „Eroii antici aduși în scenă de Gluck nu mai sînt epave lipsite de vigoare, camuflînd sub hainele lor pe prințisorii mondeni de la curțile veacului XVIII, care ciripesc arii duioase; ei întruhidează din nou marile sentimente umane, dezgolate de zgura sentimentalismului dulceag și prețios” — scrie Alfred Hoffman¹.

Muzica de orchestră nu putea rămîne, firește, în afara curentelor și ideilor înnoitoare.

Dacă în procesul făuririi tipului clasic de simfonie, Haydn a pornit de la genurile familiare ale muzicii de

¹ *Drumul operei*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1960, pag. 149.

agrement — suita măiestrită de dansuri (*Kunstsuite*), serenada, divertismentul, casațiunea — creația orchestrală a lui Mozart a fost stimulată de gusturile și experiența sa în materie de operă. Am surprins de multe ori influența teatrului muzical asupra simfoniilor mozartiene, dar ceea ce trebuie să reținem ca esențial este faptul că principiul dramatic al operei se transplanta în muzica orchestrală sub forma unei acțiuni «fără cuvinte», care solicita din ce în ce mai mult atenția și admirația publicului.

Nu e ușor să depistezi caracteristicile contribuției lui Mozart la dezvoltarea simfoniei și nici să găsești cei mai potriviți termeni cînd privești global și alăturat — deci comparativ — creația autorului *Simfoniei „Jupiter”* și aceea a autorului *„Londonezelor”*. În orice caz, pentru a încerca generalizări, sinteze convingătoare, este necesar să renunțăm la apologeticul spre care ne împinge respectul genialității. Eliminîndu-l, nu înseamnă a diminua valoarea unanim recunoscută a celor doi mari clasici, iar scrutînd aportul lor la dezvoltarea simfoniei nu se cade să-i așezăm pe fiecare în cîte un taler de balanță. Aplecîndu-ne deci la un moment dat mai mult asupra însușirilor unuia, nu înseamnă că-l coborîm pe celălalt, după cum nu înseamnă să ne lăsăm obsedați de ideea — împinsă pînă la prejudecată — a păstrării în demonstrație a unui echilibru perfect stabil (care n-ar fi exclus să rezulte ca... de la sine).

Este adevărat că, ridicîndu-se valoric deasupra înfăptuirilor simfoniștilor timpurii — italieni, cehi, francezi, austrieci, germani — Haydn a clădit cu rațiune sigură edificiul simfoniei clasice. Ea depășea cu mult suita, concertul de ansamblu — *concerto grosso* — concertul mai evoluat — cu un singur solist — uverturile-«simfonii», *intermezzi* orchestrali din opere. Dar o parte din însuși-

rile noi din lucrările compuse în cea din urmă și mai rodnică perioadă de creație, «părintele simfoniei» o datorează în bună măsură influenței lui Mozart. Cu toate că prelua o sintaxă muzicală deja existentă, — în care vedem o transplantare a principiilor raționaliste din «veacul luminii» — autorul *Simfoniei „Jupiter“* introduce în formele cristalizate un vocabular aparte, o tematică de o sensibilitate cu puternice peceti personale, mai puțin ritmică și exuberantă uneori decât cea a lui Haydn, în schimb mai cantabilă, în sens vocal, mai «subiectivă». Aceasta chiar în dispozițiile active ale *allegro*-urilor în formă de sonată (să ne gândim, de exemplu, la primele măsuri de după partea introductivă a *Simfoniei nr. 39*), ceea ce accentuează dramatismul muzicii (configurat în lucrarea la care ne-am referit de izbucnirea motivului de factură eroică, să zicem «beethoveniană»). Dacă formele de cântec, «intonatiile sentimentale», «romantice», se încetățeniseră în mișcările lente, prezența lor în *allegro* în formă de sonată era socotită ca «impuritate» sau «modernism» (în cel mai bun caz un amestec de stil). Or, din acest «amestec», simfonia clasică, alimentată de surse și sensibilități multiple, creștea, se regenera neconținut. Haydn a intuit acest adevăr; nu s-a lăsat anchilozat în individualism de poziții rigide, conservatoare, ci a ținut mereu pasul cu vremea, învățând chiar de la cei mai tineri, între care, în primul rând de la Mozart¹. Flexibilitatea orchestrației, extinderea relațiilor tonale, în general, «romantizarea armoniei», abordarea mai frecventă a cromatismului, recurgerea — ce-i drept cu prudență — la enarmonism (într-o «*Londoneză*»,

¹ Lui Leopold Mozart îi spunea: „Pe onoare, vă declar că îl socot pe feciorul dv. ca pe cel mai însemnat compozitor auzit vreodată.”

precizând egalizarea lui *re bemol* cu *do diez*, scrie *the tame tone*, desigur în atenția copistului), nu fără efect emoțional, iată câteva caracteristici noi ale ultimului ciclu simfonic haydnian.

Într-un omagiu adus memoriei autorului *Simfoniei „Haffner“*, cu prilejul împlinirii a 200 de ani de la naștere, Ernest Ansermet nota: „...ceea ce caracterizează cele mai proeminente genii creatoare ale muzicii este, fără îndoială, o atitudine fundamentală a personalității, care se manifestă în toată muzica lor și care își pune grefa pe întreaga creație“¹. Dacă în privința lui Haydn distingem întotdeauna spiritul robust, optimismul, limitând atitudinea fundamentală a personalității lui Mozart la grație, la o simplitate și naivitate desăvârșite — care implică «dezbărarea de sine» — cum spunea Ansermet, nu vom căpăta o imagine cuprinzătoare și veridică asupra poziției și semnificației operei ilustrului clasic. Haydn — decenii de-a rândul slujbaş al unei familii aristocrate — și Mozart — care a avut multe de îndurat mai ales din partea arhiepiscopului Colloredo, reprezentant în același timp al feudalismului și clericalismului — au creat în condițiile de constrângere ale artistului în orînduirea socială a vremii. O bună parte din opera lor nu putea face abstracție de gusturile protipendadei, de elementele stilului galant pe placul aristocrației, căci «elita» era «consumatorul de muzică», ea era aceea care avea liber acces la desfătările artei. Undeva, Wagner spunea malițios, în legătură cu funcția umilă a lui Mozart la curtea din Salzburg, că „...în lumea sa se aude zăngănit de pahare și zgomot de tacîmuri pe farfurii“. Omul și artistul puteau fi tratați într-un fel sau altul, puteau îmbrăca o haină ori

¹ „Revue musicale suisse“, febr. 1956, pag. 72.

alta (Haydn chiar livreaua cu fireturi și galoane — dar numai de importanță... decorativă — a slujitorilor de rînd) însă conștiința creatorului, demnitatea, nu se puteau dezbăra de sine.

Cu teme uneori largi, încântătoare, de caracter vocal, strălucitoare și virtuozice, finisate rafinat, suple, folosind o întinsă gamă dinamică, cu inflexiuni și modulații ingenioase, cu colorații de timbruri nemaiîntîlnite, în special în compartimentul suflătorilor de lemn — simfoniile lui Mozart clocotesc în unele pagini de mînia dramatică împotriva tuturor silniciilor vieții — să ne amintim din nou de acel *forte* căruia i-am spus «beethovenian» din primul *Allegro* al *Simfoniei nr. 39*! Accentele acestei mîinii nu au nimic comun cu... grația și naivitatea desăvîrșite... cu dezbărarea de sine, cu... „zăngănitul de pahare și zgomotul de tacîmuri pe farfurii“. Este asaltul voinței eroice, am putea spune... zăngănitul armelor pregătite pentru revoluția pe care o va ilustra *Eroica* «Titanului»: „Pentru un suflet mare / Valoarea nu așteaptă ca vîrsta s-o măsoare“ — cuvintele lui Corneille pot fi reactualizate în legătură cu simfonia lui Mozart.

Atunci cînd concepțiile sale — formate prin cunoașterea (mai largă, comparativ cu Haydn) a adevărului realităților timpului, dobîndită prin contactul direct cu viața din mai multe țări europene cuprinse de curentul protestatar și progresist — intrau în conflict acut cu tirania, Mozart adoptă atitudinea hotărîtă de revoltă. Ridicîndu-se, în atmosfera premergătoare anului 1789, împotriva despotismului lui Colloredo pentru respectul individualității și al personalității, compozitorul afirmă o atitudine cetățenească înaintată, pe care în zadar se străduiau despoții s-o reprime. Există, desigur, un coeficient mai mare sau mai mic de utopism în concepțiile și atitudinea unor gînditori și artiști de la sfîrșitul «veacului

luminii». Dar în perspectiva istorică pe care o deținem, acest utopism capătă sensul unei romantici ale cărei vibrații ne apar cu atît mai patetice, cu cît știm în ce împrejurări dureroase s-a născut.

Dacă Mozart și-a consumat existența la o înaltă și mistuitoare temperatură, Haydn, legat prin obîrșie de viața simplă de la țară, de folclorul țărănesc și orășenesc, a căutat să reziste și să creeze în aceleași condiții, cultivînd vigoarea primară a sensibilității sale, optimismul, umorul omului legat de pămînt. El a preamărit patriarhalul cîntînd existența «în tonuri idilice»¹. Rousseau era și el adeptul cultului naturii, al vieții departe de vicile societății vremii, iar un conațional al său — Batteux² — căuta să demonstreze că arta sunetelor trebuia să imite pasiunile — componente ale naturii omului. Într-o lume îngîmfată și disprețuitoare, legat prin mii de fire de viața celor mulți — din mijlocul cărora s-a ridicat — printr-un bun simț suveran, ce nu ținea de fapt seama de părerea feodalilor, Haydn reprezintă o dovadă înaltă a vitalității poporului în artă, a culturii lui, opusă culturii aristocrate. Declarînd o dată lui Griesinger că a căutat să înfățișeze în simfonii „caractere morale“, Haydn nu susține numai ideea, — ideea programatică pusă la temelia muzicii — ci și, în general, finalitatea, funcția socială, implicit etică, a artei sunetelor. Este departe, desigur, această concluzie de imaginea compozitorului care... cîntă fiindcă are talent, din instinct, fiindcă era muzicant de meserie, care cîntă, în sfîrșit, ca păsările cerului — cum ar vrea să

¹ Marea Enciclopedie Sovietică, Cap. Haydn.

² Într-una dintre cele mai de seamă lucrări ale sale — *Les Beaux-arts réduits à un seul principe* — tradusă și în germană, foarte apreciată pe la mijlocul și în a doua jumătate a veacului XVIII.

ne facă să credem o literatură burgheză de salon, ce numai muzicologică nu poate fi numită.

Legată ideologic de curente progresiste ale burgheziei în ascensiune, din epoca iluminismului veacului XVIII, creația clasicilor a înregistrat extinderea cunoscută datorită terenului propice oferit de răspîndirea muzicii în masele orășenești și în rîndurile populației țărănești, a răspîndirii feluritelor piese de divertisment, suite de melodii, dansuri și marșuri, ce se cîntau pretutindeni, în mediul vieții de familie, la petreceri și sărbători. Cu toată importanța pe care au avut-o acele capele (orchestre, soliști, și formații de muzică de cameră, cîntăreți) întreținute de unele capete încoronate, nobili din provincie sau diverși magnati din capitalele europene, dezvoltarea simfoniei nu putea fi concepută în afara influenței creației folclorice, în care maeștrii scrisului muzical găseau surse inepuizabile, mereu înviorătoare, de inspirație. Și, în această ordine de idei, Haydn — creația sa încununătoare, plină de imagini veridice, democrate, ale vieții oamenilor simpli, de tablouri ale naturii — este cel mai la îndemînă și minunat exemplu.

De la lucrările lui Gabrieli și Schütz pînă la magistrarele simfonii ale lui Haydn și Mozart — ori pînă la cele mai valoroase, aparținînd unor compozitori ce ni se par mai puțin însemnați în vecinătatea lor (dar în orice caz trudituri meritoși pe ogorul îmbelșugat al artei sunetelor de la finele secolului XVIII și începutul veacului XIX), se întinde o cale lungă. Măsurînd-o, ne-am apropiat pe nesimțite de edificiul impunător al simfonismului, durat de cel căruia îi spunem «Titanul simfoniei»; i-am întrezărit contururile, planurile; ele ne apar atît de familiare! Ne-ar fi trebuit încă puțini pași pentru a putea cerceta de aproape detaliile fiecăreia dintre cele nouă statui de conștiință muzicală.

Ne oprim totuși în fața lor. De ce tocmai acum? — se vor întreba poate unii. De ce să dezmembrăm «trinitatea» Haydn-Mozart-Beethoven?

Acești geniali compozitori au trăit în același centru de viață muzicală, s-au cunoscut și au avut rodnice legături artistice, s-au prețuit reciproc. Totuși, ei aparțin unor generații diferite, unor etape net diferențiate din istoria genului ce ne preocupă.

În trei veacuri și jumătate, din perioada prunciei sale și pînă astăzi, simfonia a cunoscut și ea procesul dialectic al dezvoltării: evoluția — constînd din schimbări treptate, uneori imperceptibile la prima observare și revoluția — transformarea radicală, prin salt calitativ.

Prin „Eroica”, Beethoven înfăptuiește un act artistic de semnificație revoluționară, ce smulgea muzica din sfera gusturilor și mediului aristocratic care-i atribuia doar rolul de agrement și de fast pompos. În perioada cînd lupta pentru dobîndirea drepturilor cetățenești asalta feudalismul, arta sunetelor devenea o tribună ideologică, muzica trebuia „să facă să scapere scînteii din creierul oamenilor”. Dorindu-i această miraculoasă forță, artistul titanic i-a insuflat-o. Nu e întîmplător că această răspîntie corespunde unui moment istoric crucial. S-ar putea afirma că mai prompt și mai direct decît alte arte — și în primul rînd prin genul major al simfoniei — muzica s-a făcut răsunetul fidel și tulburător al problemelor majore ale realităților.

Subliniindu-se mereu importanța extraordinară a creației autorului *Simfoniei destinului*, fie în raport cu antecesorii săi, fie cu cei care i-au urmat, s-a ajuns la un fel de măsură-tip, la un etalon. Confecționat ca un model perfect de pene scriitoricești ilustre, cum este aceea

a lui Romain Rolland, acest etalon este aplicat într-un mod care nedreptățește în primul rînd creația instrumentală și orchestrală a lui Haydn și Mozart. Atrăgînd atenția asupra acestei realități, criticul sovietic Ivan Ivanovici Sollertinski¹ arăta că : unii muzicologi pretuiau nu ceea ce făcea pe Haydn să fie Haydn, sau pe Mozart să fie Mozart, ci numai ceea ce, într-o mai mare sau mai mică privință, îl anticipa pe Beethoven ; ei nu erau priviți ca muzicieni geniali, ca individualități creatoare unice (deși întru totul determinate istoricește), ci ca «beethoveni nede dezvoltati», ca embrioni, crisalide ale beethovenismului. Li s-a contestat dreptul de a se intitula simfoniști în accepțiunea deplină a acestui cuvînt. După asemenea afirmații, se naște involuntar întrebarea : cărui tip muzical aparțin, de pildă, admirabilele simfonii «de gen» și pline de umor (de loc «embrionare») ale lui Haydn ? Or, trebuie refuzată orice demnitate simfonică lumii atît de originale a „*Londonezelor*“ sale, numai pentru că „ele nu sînt încă Beethoven“ ? Și, cum rămîne cu acea capodoperă de arhitectură simfonică — „*Jupiter*“ de Mozart, care, prin dinamismul său simfonic, nu este cu nimic mai prejos decît cele mai bune simfonii ale lui Beethoven ?

Neabordînd pe îndelete problemele teoriei și categoriilor creației simfonice, înainte ca fluviul mare al muzicii să fi cuprins, în curgerea sa maiestruoasă, torentul sensibilității autorului „*Eroice*“, să poposim acum la hotarul dintre două veacuri și două ere din istoria artei sunetelor și a simfoniei.

¹ *Tipurile istorice ale dramaturgiei simfonice*, Muzghiz, 1956, în romînește de Anatol Vieru (vezi „Probleme de muzică“, nr. 3, 1962, pag. 12).

Dacă trecem de la contemplarea pasivă la cunoașterea activă și adîncă a lumii minunate a simfoniei prebeethoveniene, ne convingem că nu ne găsim în... «antichamera simfonismului», ci în prezența unei înalte și specifice culturi. Această cultură, căreia îi spunem clasică, este înzestrată cu cele mai alese calități artistice, consacrate de expresivul epitet de valoare.

Beethoven, Mahler sau Șostakovici nu ar fi fost posibili, în toată strălucirea lor, fără Stamitz, Haydn sau Mozart.

A N E X E

Explicații pentru unii termeni muzicali

- Anticipație** — Notă care precede un sunet, de aceeași înălțime sau la octavă, situat pe un timp accentuat și de o durată mai mare.
- Antifonar** — Colecția cîntărilor responsoriale, sub formă de dialoguri, pe care Papa Grigore cel Mare a fixat-o cu un lanț de mormintul Sfîntului Petru spre a fi respectate întocmai, în toate bisericile catolice.
- Bitematism** — Structură făurită pe expunerea și dezvoltarea a două idei muzicale.
- Cadență** — Cădere, terminație. Formulă armonică de separație sau încheiere a discursului muzical. Episod solistic (vocal ori instrumental) virtuos, menit să releve măiestria, agilitatea interpretului.
- Canzona (canzone)** — Cîntec de factură polifonică sau denumirea unor piese instrumentale cu un accentuat caracter cantabil, liric.
- Capelmaestru** — Șeful ansamblului (coral) care participa la serviciul religios în capelă. Conducătorul (dirijorul) unei formații muzicale corale, simfonice sau militare.

- Capelă — Grupul de cântăreți care își dădeau concursul la slujba divină.
Formație muzicală particulară, de curte.
- Capriccio — Piesă de construcție liberă, fantezistă, ca o improvizație, avînd un caracter nestatornic, bizar uneori.
- Casațiune — Lucrare instrumentală în mai multe părți, cu caracter de agrement, destinată inițial executării în aer liber.
Casațiune, divertisment și serenadă sînt sinonime.
- Ciclu — Serie, părți care constituie un întreg muzical, de obicei în trei sau patru mișcări.
- Ciclic — Principiul făuririi unei lucrări muzicale ample, pornind de la o singură celulă, de la o singură idee, care revine de-a lungul ei — fie în forma inițială, fie, mai deseori, transformată
- Concept armonic — vezi factură armonică.
- Concept liniar — vezi factură polifonică; vezi și polifonie, contrapunct.
- Concerto grosso — Compoziție orchestrală de tip preclasic, în mai multe părți. Sonoritățile de ansamblu (*grosso*) alternează cu episoadele solistice (*concertino*), cu scriitură mai virtuoasă.
- Contrapunct — Expresie ce definește o suprapunere de voci (vezi polifonie) după aspectul grafic al partiturii și legată de faptul că mai de mult, sunetele se figurau ca niște puncte (*punctum contra punctum* = contrapunct, notă contra notă).

- Contrapunct dublu — O împletire de melodii în care cele două voci sînt astfel ticluite încît să poată fi inversate, răsturnate: cea superioară să devină inferioară și invers.
- Dies irae* — *Ziua mîniei* — imn liturgic medieval, ale cărui intonații caracteristice s-au păstrat de-a lungul veacurilor pentru a configura imaginii funerare, sumbre, legate de moarte.
- Factură — Felul de a fi, după mijloacele și procedeele folosite, al unei lucrări sau părți dintr-o lucrare.
Factură armonică: predominanța scriiturii acordice.
Factură orchestrală: se referă la modalitățile combinării instrumentelor.
Factură polifonică: se întemeiază pe procedeele imitației melodice.
- Frază muzicală — Diviziune melodică bine configurată, desfășurată pe o grupare de măsuri și constînd dintr-o succesiune de motive asemănătoare sau diferite.
Frază binară: alcătuită dintr-un număr cu soț de măsuri.
Frază ternară: care are la temelie motive întinse pe grupări de cîte trei măsuri.
- Fugă — Compoziție pe mai multe voci, întemeiată pe expunerea și prelucrarea în stil imitativ a unei teme-subiect. Este forma superioară a polfoniei.
- Fugato* — Construcție făurită prin imitații melodice după principiile fugii, însă nedesăvîrșită, nedevelopată ca aceasta.
- Fughetta* — O fugă scurtă, miniaturală.

<i>Gagliarda</i>	— La obîrşie, un dans popular italian, ce s-a răspîndit prin veacul XVI şi în alte ţări. În suitele vechi, ea aducea, de obicei, contrastul faţă de pavană, dansul spaniol lent şi grav.
Imitaţie	— Reproducerea, preluarea de către o voce a unei frînturi sau melodii expuse înainte. Poate avea loc pe oricare dintre intervale, în acelaşi sens sau invers, ca în oglindă; adoma, imitaţie strictă, adică respectînd întocmai modelul, ca ecoul — sau liber, reluîndu-l cu oarecare derogări.
<i>Ländler</i>	— Un dans popular austriac cu caracter de vals potolît.
Lărgire	— Extinderea, amplificarea unei melodii a unei structuri, prin mărirea duratelor sunetelor. Sinonim cu augmentare.
<i>Lied</i>	— În limba germană: cîntec. În cultura muzicală, s-a încetăţenit ca denumire a unei melodii măiestrite, de obicei pentru voce cu pian. Forma de lied alcătuită din trei secţiuni (A-B-A) se întîlneşte adesea în părţile lente din simfonii.
Metrică	— Structură ritmică ce cuprinde aceleaşi durate, din care unele sînt periodic accentuate.
Micşorare	— Comprimarea unei linii melodice a unei structuri, prin concentrarea duratei sunetelor. Sinonim cu diminuare şi opusul augmentării, lărgirii.
<i>Missa</i>	— Compoziţie cu caracter religios, pentru solişti, cor (cu sau fără acompaniament instrumental), folosind un text tradiţional. Destinată iniţial serviciului liturgic

Modulaţie	catolic, Missa a devenit un gen aparte de creaţie muzicală, care, desprinzîndu-se de cult, a pătruns în sălile de concerte. — Trecerea într-o nouă tonalitate. Modulaţie enarmonică — atunci cînd trecerea în noua tonalitate e mijlocită de un element armonic identic ca efect sonor şi deosebit doar ca ortografie.
Motet	— Piesă vocală polifonică, religioasă, nu numai cu melodii, dar uneori chiar cu texte diferite pentru fiecare voce. A cunoscut o mare înflorire în evul mediu şi, îndeosebi, în Renaştere.
Motiv	— Secţiune pregnantă, mai ales din punct de vedere ritmic, dintr-o temă, ocupînd locul intermediar între aceasta şi celulă — cea mai mică unitate a unei construcţii muzicale. Motivul este o grupare de cîteva durate, din care una are un accent principal.
<i>Obbligato</i>	— De neexclus, de neînlocuit dintr-o compoziţie. „Obligat” poate fi un instrument sau o partidă. (În sensul acesta, contrariul expresiei <i>ad libitum</i> .)
Pentatonic	— Specie de scară muzicală întemeiată numai pe cinci sunete, într-o anumită dispoziţie. Este specifică modului de a cînta al unor popoare din Orient.
Polifonie	— Arta şi ştiinţa suprapunerii coordonate, a împletirii mai multor voci, care nu-şi pierd individualitatea melodică în ansamblu.
Punte	— Element muzical de legătură, de obicei cu caracter modulatoriu. Temele se leagă între ele prin punţi.

- Răsturnare** — Inversarea ordinii sunetelor unui acord sau ale unui interval; expunerea în sens contrar a unei teme, a unui subiect.
- Recitativ** — Manieră intonațională intermediară între melodie și vorbire, ale cărei inflexiuni le urmează într-o ritmică sugestivă. Depășind acțiunea, recitativul precede, în operă, aria, căreia îi este hărăzită exprimarea trăirilor emoționale.
- Ripieno** — Voce de ansamblu, de *tutti* (în *concerto grosso*).
- Ritornelă** — În muzica vocală, o parte instrumentală ce se execută la începutul și la sfârșitul strofelor. În operă (de ex. *Orfeo* de Monteverdi), un interludiu instrumental ce precede sau urmează o arie ori o scenă. Sensul de fragment, figură, care, revenind ca un refren, încadrează o parte cantabilă, în general o temă, și l-a păstrat și în muzica orchestrală.
- Rondo** — Formă muzicală, constând din alternarea unei melodii ce revine periodic în aceeași tonalitate (refren), cu un număr variabil de teme intermediare (cuplete). Rondoul poate fi redat schematic astfel:
A-B-A-C-A în care A este refrenul iar B, C — cupletele.
- Rondo-sonată** — Formă combinată, după schemele:
A-B-A — dezvoltare — A-B-A; sau
A-B-A-C-A-B₁-A. După dezvoltare, cupletul (B₁) revine în tonul de bază, așa cum revine tema a doua în repriza din forma de sonată.
Construcția rondo-sonată se întâlnește de obicei în finalurile de simfonii.

- Secvență** — Reeditarea unui motiv melodic sau a unui fragment armonic, pe un alt plan sonor, pe o altă treaptă și în aceeași dispunere a elementelor.
- Serenadă** — Muzică de seară (spre deosebire de *aubade* — muzică de dimineață). Lucrare de felul divertismentului și al suitei, destinată unei reuniuni, unei festivități sau aniversări. Se întâlnește uneori, ca parte de un caracter liric, în lucrări de ample dimensiuni.
- Stretto** — Strâns, comprimat. Secțiune de compoziție în care vocile intră unele după altele grăbit, precipitat.
- Structură** — monopartită, bipartită, tripartită. — Alcătuire muzicală constând dintr-o singură parte, din două sau trei secțiuni.
- Subiect** — În general, o melodie caracteristică, propusă ca factor de bază al unei structuri muzicale. În special, tema unei fugi. (Există și fugi pe mai multe subiecte: două, trei... — vezi contrapunct dublu).
- Stil imitativ** — Folosirea frecventă a procedurii imitației.
- Stil polifonic** — Întrebuințarea procedurilor împletirii voicilor. Vezi polifonie, contrapunct.
- Tarantelă** — Dans popular italian înaripat, probabil din sudul peninsulei. A fost folosit de Rossini, Liszt, Chopin, Weber, Alfonso Castaldi, Marțian Negrea și de alți autori în lucrări de sine stătătoare sau alcătuite din mai multe părți.
- Transcripție** — Aranjament, versiune diferită față de forma originală, a unui text muzical.

Index de nume

- Aaltonen, Erkki — 38
Abel, Karl Friedrich — 95, 96, 216, 217, 220
Abert, Hermann — 298
Adam, Adolphe-Charles — 79, 80
Adler, Guido — 212
Agrell, Jean (Johann Joachim) — 72, 84
Ahle, Johann Rudolph — 48
Akutagawa, Iasussi — 39
Albertarelli — 304
Albinoni, Tommaso — 70
Albrechtsberger, Johann Georg — 314
Alecsandri, Vasile — 35
Alembert, Jean Le Rond d' — 330
Amati — 66
Andreozzi, Gaetano — 181
Ansermet, Ernest — 333
Apel, Willi — 33, 298, 381, 382
Aristotel — 31
Attaignant, Pierre — 40
Aubert, Jacques — 82

Bach, Carl Philipp Emanuel — 53, 70, 74, 82, 88–92, 95, 96,
104, 105, 114, 115, 147, 172, 219, 322

Bach, Johann Christian — 56, 82, 88, 93, 95, 115, 147, 216, 217, 219–222, 225, 226, 232, 239
 Bach, Johann Sebastian — 44, 59, 67, 70–72, 84–86, 88, 90, 93, 95, 110, 112, 114, 117, 179, 212, 275, 306
 Bach, Wilhelm Friedemann — 86, 88, 89
 Baird, Tadeusz — 38
 Barbaud, Pierre — 382
 Barlow, Harold — 381
 Bassani, Giovanni Battista — 58
 Batteux, Charles — 335
 Bălan, George — 36
 Beck, Franz — 125
 Beethoven, Ludwig van — 3, 4, 6, 10, 12–14, 23, 31, 37–39, 54, 81, 92, 96, 105, 109, 126, 130, 136, 137, 148, 152, 164, 167, 180, 181, 185–187, 194, 195, 203, 204, 205, 209, 211, 212, 213, 215, 254, 261, 264, 285, 294–296, 301, 306, 308, 311, 312, 314, 315, 317, 318, 320, 322, 326, 328, 334, 336, 337
 Bellini, Vincenzo — 326
 Benda, František (Franz) — 103, 104, 106
 Benda, Jiří Antonín (Georg) — 103–106, 126, 260
 Bendusi, Francesco — 40
 Berlioz, Hector — 37, 176
 Besozzi, Carlo — 53
 Beyschlag, Adolf — 256
 Bliss, Arthur — 37
 Boccherini, Luigi — 230, 234, 318, 319
 Bogatiriov, Serghei — 138
 Bononcini, Giovanni Battista — 44, 58
 Borrel, Eugène — 381
 Boyce, William — 70, 72, 73, 77, 84
 Brahms, Johannes — 14, 167, 261, 308
 Brăiloiu, Constantin — 27
 Breitkopf & Härtel — 96, 105, 116–117, 134, 140, 147, 163, 217, 225, 231, 233, 234, 236, 240, 243, 248, 254, 256, 286, 293
 Brenet, Michel — 277, 381

Britten, Benjamin — 37
 Brix, František Xaver — 108, 109, 312
 Bruckner, Anton — 37
 Brunetti, Gaetano — 316, 325
 Brumar, Ada — 49
 Bughici, Dumitru — 17, 38
 Burney, Charles — 54, 55, 100, 118, 119, 129
 Bush, Alan (Dudley) — 37
 Buus, Jacques — 40
 Caccini, Giulio — 71
 Caldara, Antonio — 228
 Cannabich, Christian — 117, 125, 126, 260
 Carpani, Giuseppe (Antonio) — 56, 138
 Carracci, Annibale — 42
 Casals, Pablo — 133, 211, 212, 213
 Castaldi, Alfonso — 349
 Cavalli, Francesco (Pietro) — 48, 326
 Čeaikovski, Piotr Il'ic — 12, 37, 138, 154, 213
 Chantavoine, Jean — 82, 173
 Chávez, Carlos — 39
 Cherubini, Luigi — 323–326
 Chopin, Frédéric — 349
 Cicero, Marcus Tullius — 33
 Cimarosa, Domenico — 228
 Clappisson, Antoine-Louis — 35
 Clementi, Muzio — 180, 322, 323, 325
 Colloredo, Hieronymus — 243, 275, 333, 334
 Corelli, Arcangelo — 51, 59, 249, 334
 Corneille, Pierre — 334
 Corredor, José Maria — 211
 Couperin, Louis — 49, 79
 Cramer, Johann Baptist — 180, 322
 Cranach — 118
 Cristescu, Mircea — 55
 Curzon, Henri de — 164, 217, 272

Danzi, Franz — 125
 Davison, Archibald (Thompson) — 33, 381
 Degen, Helmut — 38
 Delange, Hermann-François — 73
 Demetrescu, Traian — 35
 Democrit — 29
 Diderot, Denis — 329, 330
 Dittersdorf Karl Ditters von — 98, 99, 175, 228, 248, 310
 Donizetti, Gaetano — 326
 Dufourq, Norbert — 382
 Dumitrescu, Ion — 38
 Dusík (Dussek), Jan Ladislav — 181
 Dvořák, Antonín — 38, 134

 Eichner, Ernst — 125
 Einstein, Alfred — 217
 Eisler, Hanns — 37
 Elgar, Edward — 37
 Eminescu, Mihail — 8—9, 12, 21, 34
 Enescu, George — 6, 10, 12, 14, 23, 38, 86, 173, 215, 308
 Eschil — 26
 Esterházy, Paul Anton — 53, 77, 136, 137, 153, 177, 179, 180
 Eulenburg, Ernst — 266

 Fasch, Johann Friedrich — 110, 111
 Field, John — 322
 Fils (Filtz), Antonín — 123, 125
 Folprecht, Zdeněk — 39
 Förster, Christoph — 112
 Franck, César — 5
 Fränzl, Ignaz — 125
 Froment, Louis de — 92
 Fürtberg — 134
 Furtwängler, Wilhelm — 198

Gabrieli, Andrea — 41
 Gabrieli, Giovanni — 3, 41, 42, 43, 44, 46, 57, 74, 84, 336
 Galuppi, Baldassare — 228
 Gardane, Antonio — 40
 Gautier de Marseille, Pierre — 82
 Geissler, Friedrich — 38
 Georgescu, George — 205
 Gerster, Ottmar — 39
 Gheciu, Diamandi — 17
 Glier, Reinhold Moritovici — 37
 Glinka, Mihail Ivanovici — 30
 Gluck, Christoph Willibald — 54, 70, 92, 175, 228, 248, 268, 287, 330
 Goethe, Johann Wolfgang — 12, 14, 84, 229, 287, 310
 Gorki, Maxim (Peškov, Aleksei Maksimovici) — 30
 Gossec, François-Joseph — 70, 72, 74—84, 115, 117, 163, 220, 268, 311, 315
 Goudar — 57
 Graun, Johann Gottlieb — 105, 113
 Grétry, André-Ernest (Modest) — 82, 83, 98, 164, 268
 Griesinger, Georg August — 53, 335
 Grigore cel Mare — 56, 343
 Grimm, Friedrich Melchior — 268
 Grove George — 298, 304, 382
 Grumăzescu, M. — 35
 Guarneri — 66
 Guénin, Alexandre — 82
 Guillemain, Louis-Gabriel — 82
 Guines, de — 268

 Hacıaturian, Aram İlici — 38
 Hamal, Jean-Noël — 73, 84
 Händel, Georg Friedrich — 70, 72, 86—88, 135, 181, 212, 216, 283
 Hanson, Howard — 37
 Hasse, Johann Adolf — 50, 228, 230

Haydn, Joseph — 4, 10, 12–14, 17, 19, 21–26, 36, 37, 53, 54, 58, 70,
73, 74, 77, 79, 80, 82, 83, 90, 92, 96, 100, 109, 128, 120–132,
133–214, 223, 227, 228, 231, 242, 243, 244, 246, 248, 249, 254,
259, 264, 276, 277, 284, 285, 293, 310–312, 315, 318, 322, 323,
326, 328, 330–339

Haydn, Michael — 96, 97, 115, 141, 246, 253, 259, 286, 310

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich — 64

Herschel, Friedrich Wilhelm — 315

Hindemith, Paul — 37

Hocquard, Jean-Victor — 290, 382

Hoffman, Alfred — 330

Hogaş, Calistrat — 34

Holzbauer, Ignaz — 117, 125

Homer — 12, 212

Honegger, Arthur — 12, 37, 308

Horatius, Quintus Flaccus — 33

Huber, Hans — 37

Hummel, Johann Nepomuk — 314

Janáček, Leoš — 38

Jirovec (Gyrowetz), Adalbert — 110, 180, 312, 313

Jommelli, Nicola — 58, 59, 120, 228, 326

Kalkbrenner, Friedrich — 122, 322

Keldiš, G. V. — 382

Kelz, Matthias — 48

Klopstock, Friedrich — 229

Knipper, Lev Konstantinovič — 38

Köchel, Ludwig — 217, 382

Koželuh, Jan Antonín — 181, 312

Koželuh, Leopold — 312

Kraft, Günther — 125

Kramarž-Krommer, František — 110, 111

Kretzschmar, Hermann — 176, 187, 197, 203, 271, 299, 381

Kuhač, Franz Xaver — 208

Kuhnau, Johann — 172

Kun, N. A. — 29

Kunzen, Karl Adolph — 114

Kupecký, Jan — 67

Landi, Stefano — 48

La Pouplinière, Alexandre-Jean-Joseph — 80

Laprade, Victor de — 35

Leckie, Alexander — 120

Legrenzi, Giovanni — 44

Legros (Le Gros), Joseph — 263

Leibniz, Gottfried Wilhelm — 30

Lifar, Serge — 27

Lips, Julius — 26

Liszt, Franz — 37, 39, 349

Livanova, T. — 382

Locatelli, Pietro — 230

Lotti, Antonio — 115, 119

Löwe, Johann Jakob — 48

Lucchesi, Andrea — 317, 318, 325

Lully, Jean-Baptiste — 50, 51, 79

Mahler, Gustav — 12, 31, 38, 339

Malipiero, Gian Francesco — 36

Mandicevski, Eusebie — 134

Marcello, Benedetto — 249

Marini, Biagio — 57

Martini, Giovanni Battista — 88, 230, 237

Marx, Joseph — 36

Mattheson, Johann — 66, 115

Méhul, Étienne (Nicolas) — 82

Mendelssohn, Alfred — 39

Mendelssohn-Bartholdy, Felix — 38, 39, 105, 157, 191

Metastasio, Pietro — 157, 178, 207, 212, 228, 231, 326

Miaskovski, Nikolai Iakovlevič — 37

Miča, Jan Adam František — 101
 Miča, František Václav — 101, 102
 Monn, Georg Matthias — 73, 84, 98, 172, 228, 310
 Monsigny, Pierre-Alexandre — 216
 Mont'albano, Bartolomeo — 44, 57
 Monteverdi, Claudio — 47, 48, 348
 Morgerstern, Sam — 381
 Morzin, Ferdinand Maximilian Franz — 135, 136, 172
 Moscheles, Ignaz — 322
 Mozart, Leopold — 96, 115, 177, 215 222, 224, 230, 237, 268, 272, 275, 276, 332
 Mozart, Nannerl — 215, 228
 Mozart, Wolfgang Amadeus — 4, 10, 14, 37, 38, 54, 73, 74, 76, 92, 95, 96, 99, 100, 105, 109, 119, 125, 130, 132, 133, 136, 137, 143, 147—149, 152, 159, 168, 175, 177, 179, 181, 186, 192, 196, 206—209, 212, 213, **215—310**, 311, 312, 315, 316, 322, 323, 326, 328, 331—339
 Mysliveček, Josef — 53, 54, 106, 107, 109, 230

 Nardini, Pietro — 119, 317, 326
 Negrea, Marțian — 36, 349
 Nejedlý, Vít — 39
 Neubauer, František Kristof — 110
 Neumann, Johann Gottlieb — 315
 Nichelmann, Christoph — 114
 Nowak, Leopold — 382
 Nyström, Gösta — 37

 Ovidiu — 98

 Paillard, Jean-François — 79
 Paisiello, Giovanni — 228, 315—317, 325
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da — 57
 Pergolesi, Giovanni Battista — 58, 77, 228, 330
 Peri, Jacopo — 48

Perlea, Ionel — 98
 Peters, Karl Friedrich — 298
 Philidor, François-André-Danican — 216
 Piccinni, Niccolò — 228, 230, 268
 Pirro, André — 84
 Pleyel, Ignace — 180, 315, 316
 Pohanka, Jaroslav — 381
 Pohl, Carl Ferdinand — 173
 Popova, Tatiana — 208, 310, 382
 Porpora, Nicola — 58, 133, 134
 Prieger, Erich — 88
 Prod'homme, Jacques -Gabriel — 83
 Prokofiev, Serghei Sergheievici — 37
 Pugnani, Gaetano — 53
 Punto, Giovanni (Jan Václav Stich) — 261

 Quantz, Johann Joachim — 52, 105, 155

 Racek, Jan — 381
 Ramm, Friedrich — 261
 Rameau, Jean-Philippe — 71, 76, 79, 164, 289
 Reichardt, Johann Friedrich — 315
 Rembrandt, van Ryn — 26, 118
 Respighi, Ottorino — 164
 Reutter, Johann Adam Karl Georg — 228
 Richter, František Xaver — 117, 121, 122
 Ritter, Georg Wenzel — 261
 Rochlitz, Johann Friedrich — 171
 Robbins Landon, H. C. — 139, 163, 207, 381
 Rogalski, Theodor — 90
 Rolland, Romain — 57, 67, 118, 130, 305, 338, 381
 Rosetti (Rössler), František Antonín — 100, 181
 Rossi, Salomone — 44, 46
 Rossini, Gioacchino — 282, 326, 349
 Rousseau, Jean-Jacques — 54, 76, 330, 335
 Roussel, Albert — 37

Rubens, Pieter Paul — 118
Rubert, Johann Martin — 48
Ryba, Jan Jakub — 312

Saint-Foix, Georges de — 221, 243, 253, 296, 310
Salomon, Johann Peter — 180–182
Sammartini, Giovanni Battista — 53–57, 70, 72, 84, 88, 115, 117,
172, 230, 231, 234, 243, 249
Scarlatti, Alessandro — 50, 51, 54, 57, 60
Scarlatti, Domenico — 88, 91, 228
Schaffrath, Christoph — 113
Schiller, Friedrich — 118, 229, 310
Schobert, Johann — 125, 249
Schönberg, Arnold — 38
Schönewolf, Karl — 86, 88, 125, 126, 381
Schröder, Cornelia — 86, 88
Schubart, Christian Friedrich Daniel — 86
Schubert, Franz — 14, 37, 38, 134, 236, 304
Schuman, William — 38
Schumann, Robert — 38
Schütz, Heinrich — 46, 47, 84, 336
Schweitzer, Albert — 117
Serov, Aleksandr Nikolaievici — 310
Shakespeare, William — 12
Skriabin, Aleksandr Nikolaievici — 38
Si Sin-hai — 39
Sofranek, M. — 105
Sollertinski, Ivan Ivanovici — 338
Spiru, Iuliu Constantin — 133, 381
Spontini, Gasparo — 326
Stamic (Stamitz), Antonín — 126
Stamic, Jan Václav — 70, 72, 74, 84, 117, 120, 126–131, 164, 172,
260, 264, 339
Stamic, Karel — 126, 130, 131, 264
Stamic, Martin — 126

Stamic, Thadeu — 126
Stendhal (Beyle Henri) — 137, 179, 207, 231, 382
Sterkel, Johann Franz Xaver — 264
Still, William Grant — 38
Stradella, Alessandro — 49
Stadivari — 66
Strauss, Richard — 14, 37, 39, 49, 308
Stravinski, Igor Feodorovici — 37, 38

Şaporin, Iuri Aleksandrovinci — 38
Şolohov, Mihail — 12
Şostakovici, Dmitri Dmitrievici — 12, 39, 339

Talich, Václav — 106
Tartini, Giuseppe — 249
Telemann, Georg Philipp — 110, 115, 117
Theodor, Karl — 119
Thompson, Oscar — 382
Tiersot, Julien — 268
Toduţă, Sigismund — 37
Toeschi, Carlo Giuseppe — 125, 126, 164
Tolstoi, Lev Nikolaievici — 12
Tomašek, Václav Jaromír — 109
Tomescu, Vasile — 174
Torelli, Giuseppe — 326
Toscanini, Arturo — 167
Tovey, Donald Francis (Sir) — 193, 381

Uccellini, Marco — 57

Vancea, Zeno — 38

Vaňhal (Wanhal), Jan — 175, 228, 248, 312, 314
 Vaughan Williams, Ralph — 38
 Veracini, Francesco Maria — 53, 58, 326
 Vergiliu — 33
 Vieru, Anatol — 338
 Vivaldi, Antonio — 59, 60, 61, 62, 74, 115, 117, 120, 322, 326
 Vlahuță, Alexandru — 34
 Voltaire, François-Marie Arouet — 105
 Vranický, Pavel — 110

Wagenseil, Georg Christoph — 70, 99, 100, 115, 134, 159, 172, 228
 Wagner, Richard — 30, 293, 308, 333
 Weber, Carl Maria von — 191, 349
 Witt, Christian Friedrich — 320
 Wolf-Ferrari, Ermanno — 37
 Wyzewa, Teodor de — 221, 243, 253, 382

Zach, Jan — 103
 Zafred, Mario — 39

Index al lucrărilor de gen

- Abel, Karl Friedrich
 Simfonia op. 10 nr. 3 — **96**
- Bach, Carl Philipp Emanuel
 Simfonia în fa major (nr. 3) — 74, 92
 Simfonia în do major nr. 3 — **90**
 Simfonia în re major — 90-92, 219
- Bach, Johann Christian
 Simfonia în si bemol major — **93, 94**, 219
 Simfonia concertantă în la major — 95
 Simfonia în mi bemol major pentru orchestră dublă — 95
 Simfonia op. 3 nr. 1 — 221
- Bach, Johann Sebastian
 Simfonii în re major, pentru orgă și orchestră — 86
 Simfonia în re major — 86
- Bach, Wilhelm Friedemann
 Simfonia în fa major — **87-88**
 Sinfonie a due e tre Stromenti — 58
- Benda, Jiří Antonín
 Simfonia în si bemol major — **106**
 Simfonia în fa major — **105, 106**

- Boccherini, Luigi
Simfonia în do minor — 318—320, 322
- Bixi, František Xaver
Simfonia în re major — **109**
Grande Sinfonie — 109
- Cannabich, Christian
Simfonia în si bemol major — **126**
- Cherubini, Luigi
Simfonia în re major — **324—325**
- Clementi, Muzio
Simfonia în re major — **322**
- Dittersdorf, Karl Ditters von
Simfonia nr. 2, după „Metamorfozele” de Ovidiu — 98
Simfonia în do major — **98**
Simfonia de caractere — 98
- Enescu, George
Simfonia nr. 1 — 6-10
- Fasch, Johann Friedrich
Simfonia în sol major — **111, 112**
- Fils (Filtz), Antonín
Simfonia nr. 1, în la major — **123**
Simfonia nr. 2, în sol minor — 125
Simfonia nr. 3, în si bemol major — **124**
Simfonia nr. 5, în re major — **124**
Simfonia nr. 6, în mi bemol major — **124, 125**
- Förster, Christoph
Simfonia în mi bemol major — **112**

- Gabrieli, Giovanni
Sacrae symphoniae — 41, **43**, 44, 46
- Gautier de Marseille, Pierre
Simfonia focului — 82
- Gossec, François-Joseph
Simfonii op. 4 — 77
Simfonii op. 5 — 77, 78
Simfonii op. 6 — 77
Simfonii op. 8 — 77
Simfonii op. 12 — 77
Simfonii op. 13 — 78
Symphonie de chasse (concertantă, în re major) — 78
Simfonia în mi bemol major — 81
Simfonia în fa major — 78
Simfonia concertantă pentru 11 suflători — 81
Simfonia nr. 21 — 81
- Graun, Johann Gottlieb
Simfonia în re major — **113**
- Guénin, Marie-Alexandre
Simfonia în la major — 82
- Guillemain, Louis-Gabriel
Şase simfonii în gust italian — 82
- Händel, Georg Friedrich
Simfonia pastorală — 86
- Haydn, Joseph (vezi tabelul nr. 1 de la pag. 369)
- Haydn, Michael
Simfonia în do major — 97
Simfonia în sol major (atribuită şi lui Mozart : K.V. 444) — 96
- Jirovec (Gyrowetz), Adalbert
Simfonia în fa major op. 6 nr. 3 — 110
Simfonia în mi major op. 6 nr. 2 — 110

Kunzen, Karl Adolph
Simfonia în re minor — **114, 115**

Lully, Jean-Baptiste
Marea simfonie — 51

Méhul, Étienne-Nicolas
Simfonia nr. 2 în re major — **82**

Miça, Jan Adam František
Simfonia în mi bemol major — 101

Miça, František Václav
Simfonia în re major — **101**

Monn, Georg Matthias
Simfonia în re major — **73**

Mozart, Leopold
Sinfonia di camera — 96
Sinfonia burlesca — 96
Sinfonia di caccia — 96

Mozart, Wolfgang Amadeus
Simfonia burlescă în re major — 233
Simfonia concertantă (finalul Serenadei în re major —
K.V. 320) — 282
Simfonia (uvertura) în re major — K. V. 87 — 234
(vezi și tabelul nr. 2 de la pag. 376)

Mysliveček, Josef
Simfonia în mi bemol major — **106**
Simfonia în do major — **106**
Simfonia în re major — 107

Nichelmann, Christoph
Simfonia în mi bemol major — **114**

Paisiello, Giovanni
Simfonia în re bemol major — 316

Pergolesi, Giovanni Battista
Simfonia pentru cvartet de coarde și doi corni — 58

Porpora, Nicola
Sinfonia da camera, op. 2 — 58

Richter, František Xaver
Simfonia în re minor — **122, 123**

Rosetti (Rössler), František Antonín
Simfonia în sol minor — **100**

Sammartini, Giovanni Battista
Simfonia în re major — **54**
Simfonia nr. 1 — 54
Simfonia în do major — **55**

Schaffrath, Christoph
Simfonia în la major — **113, 114**

Schütz, Heinrich
Symphoniae Sacrae — **46, 47**

Stamic, Karel
Simfonia în mi bemol major — 130, **131**
Simfonia în re major („La chasse”) — **131, 132**

Stamic, Jan
Simfonia primăvărată, în la major — **128**
Simfonia op. 5 nr. 2 în re major — **129, 130, 172**

Tomašek, Václav Jaromír
Grande simfonia — 109

Vivaldi, Antonio

- Simfonia în do major, nr. 1 — **60, 61**
 Simfonia în sol major („La rustica”) — 62
 Simfonia în la major — 62
 Simfonia în si bemol minor — 62

Wagenseil, Georg Christoph

- Simfonia în re major — **100**

Witt, Christian Friedrich

- Simfonia în do major (atribuită lui Beethoven :
 „Jena”) — 320

Zach, Jan

- Cinque simfonie d'archi per due violini, viola e
 basso — **103**

Simfoniile de Haydn

TABELUL 1

Anul compunerii	Nr. în edit. Breitkopf & Härtel*	Alte numerotări	Tonalitatea	Observații Denumirea	Pagina
1759	1		re major		134, 135, 136
1760	2		do major		136, 151
1761	3		sol major		135, 136
1761	4		re major		135, 136
1761	5		la major		135, 136
1761	6		re major	„Dimineața“	36, 136, 139,
				„Amiaza“	140, 172
1761	7		do major		36, 136, 140,
				„Seara“ („Fur-	172
1761	8		sol major	tuna“)	36, 136, 140,
					172
1762	9		do major		135
1763	10		re major		140, 142, 143
1763	11		mi bemol major		135, 176
1763	12		mi major		149, 151
1763	13		re major		

* Conform VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig.
 Numerele din paranteze se referă la vechea ediție Breitkopf & Härtel.

TABELUL 1 (continuare)

Anul compunerii	Nr. în edit. Breitkopf & Härtel	Alte numerotări	Tonalitatea	Observații Denumirea	Pagina
1763	14		la major		135
1763	15		re major		135
1763	16		si bemol major		151
1764	17		fa major		
1764	18		sol major		135
1764	19		re major		135
1764	20		do major		151
1764	21		la major		135, 143-145
1764	22		mi bemol major	„Filozoful“	145-146, 175
1764	23		sol major		135
1764	24		re major		140
1765	25		do major		
1765	26		re minor	„Lamentație“ („Simfonia de Crăciun“)	135, 146-147, 152, 248
1765	27		sol major		147, 148, 151
1765	28		la major		135, 148, 149, 151
1765	29		mi major		135, 176
1765	30		do major	„Aleluia“	

1765	31		re major	„Cu semnal de corn“	140, 149-151, 152, 155, 244
1766	32		do major		
1767	33		do major		135
1767	34		in re		135
1767	35		si bemol major		135
1769	36		mi bemol major		135
1769	37		do major		135
1769	38		do major		
1770	39		sol minor		135, 149
1770 (1763)	40		fa major		174
1770	41		do major		135, 140
1771	42		re major		135
1772	43		mi bemol major	„Mercur“	135, 152, 153
1772	44 (29)		mi minor	„Simfonia funeabră“	157, 158, 176
1772	45 (18)		fa diez minor	„Simfonia despărțirii“ (a „luminărilor“)	135, 152 153, 157, 176, 248
1772	46		si major		135, 176
1772	47		sol major		135
1772	48 (25)		do major	„Maria Tereza“	157
1773 (1768)	49		fa minor	„Pasiunea“	135, 157, 176, 248

TABELUL 1 (continuare)

Anul compunerii	Nr. în edit. Breitkopf & Härtel	Alte numerotări	Tonalitatea	Observații Denumirea	Pagina
1773	50		do major		135, 157
1774	51		si bemol major		135, 157
1774	52		do minor		135, 157, 253
1774	53		re major		157, 158
1774	54		sol major		152, 157, 158 , 159 , 176
1774	55 (30)		mi bemol major	„Învățătorul”	
1774	56		do major		157
1774	57		re major		157
1775	58		fa major		135
1775	59		la major	„Simfonia focului”	135, 159
1775	60		do major	„Distratul”	152, 159
1776	61		re major		161
1777	62		re major	„La Roxolane”	151, 159, 160
1777	63		do major		135
1778	64		la major		135, 160
1779	65		la major		

1779	66		si bemol major		152, 160, 176
1779	67		fa major		152, 160, 176
1779	68		si bemol major		151, 152, 160
1779	69		do major	„Laudon”	152, 160
1780	70		re major		151
1780	71		si bemol major		151
1781	72		re major		149, 151
1781	73 (26)		re major	„Vânătoarea”	152, 160
1782	74		mi bemol major		177
1782	75 (23)		re major		140, 151
1782	76 (21)		mi bemol major		152
1782	77		si bemol major		
1782	78		do minor		152
1783	79		fa major		152
1783	80		re minor		152, 162, 177
1784	81 (22)		sol major		152, 162
1786	82 (17)	Parisiana nr. 1	do major	„Ursul”	152, 163, 164
1786	83 (24)	Parisiana nr. 2	sol minor	„Găina”	152, 164
1786	84	Parisiana nr. 3	mi bemol major		151, 152
1786	85 (15)	Parisiana nr. 4	si bemol major	„Regina”	152, 164 , 165 , 196
1786	86 (10)	Parisiana nr. 5	re major		152, 165, 166
1786	87	Parisiana nr. 6	la major		152

TABELUL 1 (continuare)

Anul compunerii	Nr. în edit. Breitkopf & Härtel	Alte numerotări	Tonalitate	Observații Denumirea	Pagina
1786	88 (13)		sol major		152, 167, 168, 174, 177
1787	89 (20)		fa major		152
1787	90 (27)		do major		
1787	91 (28)		mi bemol major	„Oxford”	134, 168, 170, 171, 181-185
1788	92 (16)		sol major		
1791	93 (5)	Londoneza nr. 1	re major	Lovitura de tim-	13 - 25, 53,
1791	94 (6)	Londoneza nr. 2	sol major	pan („Surpriza“)	134, 185, 187, 194, 212
1791	95 (9)	Londoneza nr. 3	do minor		128, 134, 162 174, 175, 185
1791	96 (14)	Londoneza nr. 4	re major	„Miracolul”	188, 199, 210 134, 188-190, 208
1792	97 (7)	Londoneza nr. 5	do major		134, 190, 192, 208
1792	98 (8)	Londoneza nr. 6	si bemol major		134, 139, 192-193, 208

1793	99 (3)	Londoneza nr. 7	mi bemol major		134, 151, 152, 193-197
1794	100 (11)	Londoneza nr. 8	sol major	„Militara”	131, 134, 152 164, 195-197
1794	101 (4)	Londoneza nr. 9	re major	„Ceasornicul”	134, 152, 197-200
1795	102 (12)	Londoneza nr. 10	si bemol major		134, 152, 200-201, 208
1795	103 (1)	Londoneza nr. 11	mi bemol major	„Cu tremolo de timpan”	131, 134, 140, 152, 201, 202, 203, 204, 208, 285
1795	104 (2)	Londoneza nr. 12	re major	„Salomon” („Cim- potul”)	134, 152, 174, 205-207
	(fără număr)			Simfonia copiilor (a jucăriilor)	37
	(fără număr)		si bemol major	Simfonie inedită	139

Simfoniele de Mozart

Anul compunerii	Nr. din Cat. Köchel		Nr. în edit. Breitkopf & Härtel	Tonalitatea	Observații Denumirea	Pagina
	general	de simfonii				
1764—65?	16	1	1	mi bemol major	Apartenența îndoielnică (Se presupune că este de K. F. Abel)	217, 219, 220, 223, 224, 225, 263
	17	(53)	2	si bemol major		
1765	18	(52)	3	mi bemol major	Apartenența îndoielnică	220, 225
1765	19	2	4	re major		221
1765	22	3	5	si bemol major		222, 223, 224, 225
1767	76	4	43	fa major		225, 226
1767	43	5	6	fa major		223, 226
1768	45	6	7	re major		226, 227
1768	Anh.* 221	7		sol major		229

* Anhang — anexă, supliment (la catalogul Köchel).

1768	Anh. 214	8	55	si bemol major		226
1768	48	9	8	re major		226—228
1770	81	10	44	re major		233
1770	97	11	47	re major		231—232
1770	95	12	45	re major		231, 232, 233,
						292
1770	84	13	11	re major		233—234
1770	74	14	10	sol major		231, 234
1771	Anh. 216	15	54	si bemol major		234, 236
1771	75	16	42	fa major		236
1771	73	17	9	do major		236, 237
1771	110	18	12	sol major		237—238
1771	96	19	46	do major		238
1771	112	20	13	fa major		238—240
1771	114	21	14	la major		240, 242
1771	120	—	50	re major	Provine din uvertura „Ascanio în Alba”	238
1772	124	22	15	sol major		242—243
1772	128	23	16	do major		243
1772	129	24	17	sol major		243, 252
1772	130	25	18	fa major		244
1772	132	26	19	mi bemol major		245
1772	133	27	20	re major		245, 246

TABELUL 2 (continuare)

Anul compunerii	Nr. din Cat. Köchel		Nr. în edit. Breitkopf & Härtel	Tonalitatea	Observații Denumirea	Pagina
	general	de simfonii				
1772	134	28	21	la major	Provine din uvertura „Il sogno di Scipione”	246-247, 292
1772	161 (163)	29	51	re major		248
1773	162	30	22	do major		249, 250
1773	199	31	27	sol major		249, 254, 292
1773	181	32	23	re major		249, 250
1773	184	33	26	mi bemol major		249, 253, 254
1773	182	34	24	si bemol major		249, 251, 252
1773	200	35	28	do major	Simfonia trilurilor	249, 254-256
1773	183	36	25	sol minor		249, 252-253
1774	201	37	29	la major		148, 257-259, 285
1774	202	38	30	re major	Provine din uvertura „La finta giardiniera”	259-260
1775	121			re major		

1775	102	**)	49	do major	Final adăugat la uv. pentru „Il rè pastore”	254
1778	297	40	31	re major	Simfonia „Paris”	38, 221, 263-267, 286
1778	311a Ahn. 8	41		si bemol major	Uvertură—Aparținând indoleinică	268
1779	318	42	32	sol major	Uvertură în stil italian la „Zaide”	269, 304
1779	319	43	33	si bemol major		269-271
1780	338	44	34	do major		272-275, 304, 306
1782	385	45	35	re major	Simfonia „Haffner”	275-283, 286
1783	425	46	36	do major	Simfonia „Linz”	38, 282-287
1783	444	47	37	sol major	Numai introducerea îi aparține lui Mozart (restul, de Michael Haydn)	96, 286
1786	504	48	38	re major	Simfonia „Praga”	38, 286-291, 304
1788	543	49	39	mi bemol major	(fără menuet)	286, 293-298, 304, 309, 332, 334

**.) Köchel consideră ca Simfonia nr. 39, Simfonia concertantă pentru suflători de lemn și orchestră.

TABELUL 2 (continuare)

Anul compunerii	Nr. din Cat. Köchel		Nr. în edit. Breitkopf & Härtel	Tonalitatea	Observații Denumirea	Pagina
	general	de simfonii				
1788	550	50	40	sol minor		196, 253, 286, 293, 298-302, 309
1788	551	51	41	do major	Simfonia „Jupiter” (cu fugă în final)	96, 177, 270, 286, 287, 293, 302-310, 338
1779	364		52	mi bemol major	Concertantă, pentru vioară, violă și or- chestră	261
1778	297 b Anh. 9*			mi bemol major	Concertantă, pentru suflători de lemn și orchestră	38, 76, 92 261-263 268
1771	98	54	48	fa major	Apartenență Indo- ielnică	240

* Köchel o consideră Simfonia nr. 39.

BIBLIOGRAFIE

(cuprinde principalele lucrări consultate)

1. Archibald T. Davison and Willi Apel — *Historical Anthology of Music (Vol. I și II)*, London, Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, 1949—1950.
2. Romain Rolland — *Voyage musical au pays du Passé*, Hachette, Paris, 1923.
3. Jan Racek, Jaroslav Pohanka — *Musica Antiqua Bohemica*, Export-Artia, Praha, 1961.
4. Michel Brenet — *Histoire de la symphonie à orchestre*, Gauthier-Villars, Paris 1882.
5. Eugène Borrel — *La Symphonie*, Librairie Larousse, Paris, 1954.
6. Hermann Kretzschmar — *Führer durch den Concertsaal. Sinfonie und Suite*, A. G. Liebeskind, Leipzig, 1891.
7. Karl Schönewolf — *Konzertbuch — Orchestermusik*, Henschel-Verlag, Berlin, 1959, 1960.
8. Donald Francis Tovey — *Essays in Musical Analysis (Symphonies)*, Oxford University Press, London, 1956.
9. Harold Barlow and Sam Morgenstern — *A dictionary of musical themes*, Crown Publishers, New York, 1957.
10. H. C. Robbins Landon — *The Symphonies of Joseph Haydn*, Universal Edition & Rockliff, London, 1955.
11. Spiru Iuliu Constantin — *Haydn*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1959.

12. Leopold Nowak — *Joseph Haydn (Leben, Bedeutung und Werk)*, Amalthea-Verlag, Wien, 1959.
13. Pierre Barbaud — *Haydn*, „Éditions du Seuil”, Paris, 1957 (Imp. Tardy).
14. T. Popova — *Prefață la cele două volume cu Simfoniile londoneze, de Haydn*, publicate de Editura muzicală de Stat din Moscova, 1959.
15. Stendhal — *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaſtase*, Librairie ancienne Honoré Champion — Paris, 1914.
16. Ludwig von Köchel — *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werke W. A. Mozarts*, VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1961.
17. T. de Wyzewa et G. de Saint-Foix — *W. A. Mozart*, Desclée de Brouwer et Cie, Paris, 1936—1946.
18. Jean-Victor Hocquard — *Mozart*, „Éditions du Seuil”, Paris, 1958 (Imp. Tardy).
19. T. Popova — *Prefață la volumul cu ultimele trei simfonii de Mozart*, Muzghiz, Moscova, 1956.
20. George Grove — *Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan and Co. Ltd., London, 1954.
21. Oscar Thompson — *The International Cyclopedia of Music and Musicians*, Dood, Mead and Company, New York, 1956.
22. Apel Willi — *Harvard Dictionary of Music*, Harvard University Press, Cambridge, 1956.
23. Livanova — *Istoria muzicii occidentale* (trad. manuscrisă).
24. *** *Encyclopédie de la pléiade — Histoire de la musique, I*, Gallimard, Paris, 1960.
25. G. V. Keldiș — *Dicționar enciclopedic muzical*, Moscova, 1959.
26. *** *Marea enciclopedie sovietică*.
27. Norbert Dufourq — *La musique des origines à nos jours*, Larousse.

C U P R I N S U L

	<u>Pag.</u>
Cuvînt înainte	3
Simfonia în sala de concerte, la locul de muncă, acasă	5
Pe marginea unei lucrări de Haydn — « Părintele simfoniei » structura cla- sică a simfoniei	12
Între « existența anterioară » și miile de simfonii	26
Simfonia în devenire	40
« Partitura » răspîntiilor unui mijloc de veac. Avîntul general al simfo- niei. Școala de la Mannheim. Aportul cehilor	63
Simfoniile de Haydn	133
Simfoniile de Mozart	215
Printre contemporanii lui Haydn, Mo- zart și Beethoven	311
Încheiere	327

ANEXE

	Pag.
Explicații pentru unii termeni muzi- cali	343
Index de nume	351
Index al lucrărilor de gen	363
Bibliografie	381

Responsabil de carte : SAMSON STERNBERG
Tehnoredactor : BEATRICE MANOLIU

*Dat la cules 01.12.1962. Bun de tipar 21.02.1963. Tiraj 5645 exemplare.
Rotbuclogravură tip c de 65 gr. m.² Fi. 700×100/32. Coli ed. 15,18. Coli de
tipar 12. Ediția 1. Comanda 285. A. nr. 2301. Pentru bibliotecile mici, indicele
de clasificare 73.*

Tiparul executat sub com. nr. 5318 la Întreprinderea Poligrafică Nr. 2,
str. Brezoianu nr. 23, București — R.P.R.