

Valentin Timaru

STILISTICĂ MUZICALĂ

(volumul I)

Ediția a II-a cu adăugiri

 **Media
Musica**
Cluj-Napoca
2014

Coperta: Arh. Florian Timariu

Referenți:

Acad. Prof. univ. dr. **Cornel Țăranu**

Prof. univ. dr. **Elena Chircev**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

TIMARU, VALENTIN

Stilistică muzicală / Valentin Timaru. - Cluj Napoca : MediaMusica, 2014
3 vol.

ISBN 978-606-645-039-3

Vol. 1. - 2014. - Bibliogr. - ISBN 978-606-645-040-9

78

© Copyright, 2014, Editura **MediaMusica**

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.
Reproducerea integrală sau parțială pe orice suport,
fără acordul scris al editurii, este interzisă.

 Editura MediaMusica

400079 – Cluj Napoca, str. I.C Brătianu nr. 25
tel. / fax 264 598 958

Cuprins

Cuvânt înainte	5
Prolegomene stilistice în cristalizarea conștiinței de creator	11
Oralitate și tradiție	
în practicile muzicale ale primelor comunități creștine	13
Monodia bizantină	16
Monodia gregoriană	22
Ars Antiqua și Ars Nova; cristalizarea treptată a conștiinței de compozitor	32
De la Trubaduri la Meistersingeri sau drumul profesionalizării muzicii laice	40
Școala franco-flamandă ca expresie a evoluției muzicii polifonice	50
Creația muzicală semnificativă ca element de sprijin în defalcarea principalelor etape stilistice.....	59
Apariția marilor compozitori creatori ai stilurilor muzicale cele mai reprezentative	60
Stilul Palestrinian reper de bază în articularea Renașterii muzicale.....	63
Claudio Monteverdi.....	79
Antonio Vivaldi și configurarea împlinirii barocului muzical	83
Johann Sebastian Bach	102
Joseph Haydn (1732-1809) împlinitor al Clasicismului muzical	125
Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	142
Ludwig van	166
Franz Schubert.....	185

Mari virtuozii ai secolului XIX: Paganini - Chopin – Liszt.....	210
Chopin.....	211
Liszt.....	218
Hector Berlioz (1803-1869) virtuoz al orchestrei	230
Opera romantică între Wagner și Verdi	243
Schumann-Brahms - moment semnificativ în	
"clasicizarea" Romantismului European.....	268
Schumann.....	269
Brahms	282
Piotr Ilici Ceaikovski și prăbușirea în propriile nostalgii	298
Musorgsky - un vizionar?.....	315
Împliniri, deschideri și perspective ale creației muzicale situate	
la prag de Veac XX.....	334
Bibliografie	338

Cuvânt înainte

Acest curs se găsește încă în stadiul acelor începuturi în care nici măcar obiectul disciplinei nu este pe deplin definit. La prima vedere, această formulare tranșantă poate să șocheze, dar dacă vom aborda diversele repere bibliografice care ating (mai mult tangențial) problema stilisticii, vom vedea că temerea noastră are solide baze reale. De cele mai multe ori, elementele de stilistică sunt tratate fie în contextul studiilor de limbă (limbaj), fie în ansamblul problemelor de estetică. Stilistica, în conștiința multora, rămânând doar cantonată în zona categoriilor estetice.

Propunem în consecință parcurgerea unor definiții - în circulație - ca punct de plecare în articularea coerentă a disciplinei pe care încercăm să o dezvoltăm în paginile ce vor urma.

«**Stil** - modalitate particulară a comunicării, care comportă un mare număr de sensuri interesând estetica... Reținând sensurile care interesează estetica, se pot distinge cele referitoare la agent (după o formulare a lui T. Vianu): stilul individual, al unei epoci, al unui curent artistic, al unui gen. În ultimul sens, vechile retorici au ierarhizat trei niveluri de stiluri: **inferior** (humilis), **mediu** (mediocrus), și **sublim** (grans), corespunzând unei ierarhii proprii cu predilecție genurilor literare. Din punct de vedere al obiectului, stilul se poate referi la particularitățile de folosire a limbii sau în alte arte decât literatura, la particularitățile manipulării unui mijloc de expresie propriu artei respective: stiluri arhitectonice, picturale, muzicale etc. Combinarea celor două criterii, agentul și obiectul, multiplică sensurile interesând estetica (stilul individual al limbii într-un curent, într-o epocă anumită; stilul ca o particularizare individuală a unor anumite mijloace de expresie), drept factor comun tuturor sensurilor poate fi considerat structurarea particularităților de comunicare lingvistică sau nonlingvistică, în care se răsfrânge unitatea agentului, fie acesta un individ, o epocă, un curent, un gen. Analiza stilului este obiectul stilisticii».¹

Din perspectiva unei Stilistici Muzicale, această definiție are darul de a emana unele nedorite confuzii, acolo unde se lasă posibilitatea înglobării **genurilor creației artistice** în baza ierarhizării stilului! (vezi primul criteriu de observare a stilului după Vianu). Ne luăm permisiunea de a reține din această definiție doar ceea ce ni se pare esențial pentru noțiunea în cauză:

«Stilul este modalitatea particulară a comunicării.... și se referă la particularitățile de folosire **a limbii**» [după opinia noastră **a limbajului specific oricărei arte**]

Am căutat mai apoi definiția stilului într-un dicționar enciclopedic de unde am reținut următoarele:

¹*Dicționar de estetică generală*, Editura politică, București, 1972. (Silvian Iosifescu)

«**Stil 1**] Totalitatea particularităților caracteristice unei structuri, civilizații, epoci, activități ș.a.

2] Concepție și mod de exprimare a gândirii specifice unei arte sau a unui artist, unui curent, unei epoci, unei școli artistice naționale ș.a.....

3] Totalitatea particularităților lexicale, morfologice, sintactice, fonetice și topice precum și **a procedeelelor de exprimare** [S.N.], caracteristice unui individ sau unei categorii de vorbitori...».²

Aici, fără a primi detalieri în direcția stilisticii artistice, cele trei accepțiuni explicate deschid cu mare claritate perspectiva ancorării termenului în **perimetrul rostirii limbajului**. Această ancorare în anumite determinări de sorginte retorică ne-a satisfăcut pe deplin.

În ultimul (dar și singurul) *Dicționar de termeni muzicali*³ la pagina 462 se consemnează:

« **Stil** Categorie estetică care se definește în creațiile unei culturi, unei epoci, unei grupări de creatori sau a unui artist reprezentativ prin adoptarea consecventă a anumitor soluții sau configurații structurale; specificitatea trăsăturilor ce conferă un aspect distinct, personalizat, producțiilor respective se explică prin acordul cu o anumită viziune asupra valorilor lumii înconjurătoare, cu necesitatea de a le evoca într-o anumită proporție dincolo de finalitatea proprie obiectului sau actului întreprins. Stilul își datorează astfel fizionomia echilibrului ce se naște între sensul prospectiv al căutării soluțiilor tehnice, ingenioase, eficiente și sensul retrospectiv al evocării unor practici consacrate al integrării funcției obiectului într-o ierarhie mai cuprinzătoare a valorilor». Autorul acestui articol⁴ a surprins coordonate esențiale ale noțiunii prin care avea să se definească această categorie estetică fundamentală.

Intrând în perimetrul artei sunetelor, ne vedem obligați de a restitui niște adevăruri încă insuficient conștientizate. Am văzut că definirea stilisticii se face în strânsă legătură cu rostirea (transmiterea sau comunicarea) limbajului artistic specific.

Iată motivul pentru care considerăm necesară o clarificare a conceptului de limbaj muzical⁵. La nivelul gândirii moderne, credem că muzicii nu-i mai este refuzată condiția de limbaj. În perspectivă evolutiv-istorică însă, desprinderea muzicii de ambianța vechiului sincretism artistic rămâne un aspect încă insuficient de precis localizat în timp.

²**Mic dicționar enciclopedic** Editura enciclopedica, București 1972.

³Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1984, sub coordonarea lui Zeno Vancea.

⁴Alexandru Leahu.

⁵Raționamentul nostru l-am expus din aceleași considerente și în debutul cursurilor noastre de Analiză Muzicală

Complexitatea limbajului muzical plasează arta sunetelor în zona discursivității artelor temporale pe de-o parte și în spațializarea artelor de plastică a volumului pe de altă parte. **Muzica** ni se prezintă **ca un spațiu sonor în mișcare**, de unde și necesitatea definirii limbajului său **prin obiecte** sau **evenimente sonore în derulare temporală**⁶. De aici și necesitatea obiectivă a unor «discipline tehnologice» în procesul complex de însușire a profesiei de muzician⁷. În cazul instruirii muzicianului, aceste discipline sunt preliminarii pentru formarea sa ca bun stăpânitor al limbajului muzical, limbaj ce se extinde până la spațialitatea unei pagini. Un muzician bine format nu va considera în consecință citirea unei pagini drept o dificultate insurmontabilă (chiar dacă aceasta înseamnă de cele mai multe ori subsumarea rezultatelor efectului global al simultaneității mai multor rânduri!), deoarece globalitatea evenimentului sonor se însușește cu trudă la tehnologia armoniei, a contrapunctului sau a deprinderii scriiturii pentru ansamblu.

Revenind la ideea logicii muzicale ce izvorăște din coerența unui limbaj specific, ajungem inevitabil la conceptul de **Formă muzicală** ca **rezultantă a exprimării organizate a limbajului muzical**. Iar de aici mai departe, putem să reținem următoarele considerații:

Forma muzicală înseamnă modul de organizare a evenimentelor sonore, care prin derularea lor în timp, se pliază pe anumite tipare arhitectonice⁸.

În conștientizarea structurării creației muzicale, distingem două planuri prin care putem surprinde desfășurarea evenimentelor sonore:

1 Planul Morfologic în care limbajul muzical își **structurează** unitățile

2 Planul Sintactic unde se articulează un anumit tipar (în general în aceeași unitate de mișcare) sau se reunesc mai multe tipare formale în diferitele mișcări ale unui gen.

⁶Coordonata spațială va fi definită cu prioritate de înălțimea sunetului pe când cea temporală de către durata sunetului. Intervalul, acordul, organizarea sonora fiind rezultante ale relațiilor de înălțime; precum ritmul și tempoul sunt rezultante ale raportării la durata sunetului.

⁷Ne referim desigur la Teoria muzicii (prin care se reglementează legile scriiturii muzicale în contextul diverselor organizări sonore); la Armonie (prin care se reglementează legile discursivității acordice); la Polifonie (prin care se reglementează legile suprapunerilor planurilor melodice); sau la Știința scriiturii pentru ansamblu- împământenită și prin termenul restrictiv de știința orchestrației - (prin care se învață arta stăpânirii timbrurilor pe de-o parte și meșteșugul scriiturii pentru diversele ansambluri muzicale, pe de alta parte).

⁸Poate nu gratuit, Arhitectura este definită cu expresia «muzica tăiată în piatră», tot așa după cum am văzut că organizarea evenimentelor sonore se nuanțează cu exprimarea «arhitectonică sonoră».

Pornind deci de la premisa că:

Forma muzicală înseamnă modul de organizare a evenimentelor sonore care prin derularea lor în timp se pliază pe anumite tipare arhitectonice.

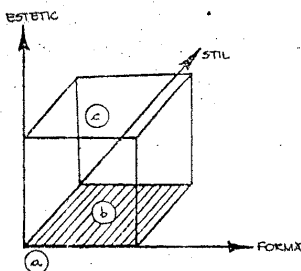
Am mai putea completa următoarele:

Muzica este un limbaj, care structurându-și unitățile sale semantice poate contura o creație artistică doar în momentul în care servește o **intenționalitate creatoare**, iar atunci în mod inevitabil **articulează** și o anumită **arhitectonică sonoră**.

Deci:

Forma muzicală ne apare ca un concept abstract prin care recapitulăm «o panoramă sonoră» deja desfășurată în timp. Este deci concretizarea creației muzicale ca entitate. În măsura în care intenționalitatea creatoare se exprimă prin evenimente sonore anume organizate în desfășurarea lor în timp, avem de-a face pe de-o parte cu o **formă muzicală**, iar pe de altă parte cu **creația artistică** a unui compozitor dintr-un anumit timp, care exprimă un mesaj de o anumită încărcătură emoțională.

Aici analiza muzicală se poate limita la nivelul primar al deslușirii formei muzicale (cu toate detaliile aferente) sau se împlinește la nivelele superioare ale Stilisticii și Esteticii:



Formele muzicale reliefează faptul că muzica este un limbaj cu morfologie și sintaxa proprie. Planul morfologico-sintactic atestă conștiința de limbaj, context în care **genurile muzicale** ne oglindesc cu predilecție *caracterul și funcționalitatea creației muzicale* în întregul acesteia.

Stilistica muzicală reține toate particularitățile de vehiculare a acestui limbaj. *Rostirea limbajului conturează o arie stilistică.*

Estetica muzicală observă esența problemelor frumosului, transmise prin limbajul sonor. *Mesajul limbajului împlinește conținutul, concretizând un adevărat spațiu estetic.*

Putem spune că **forma, stilul și expresia** sunt cele trei coordonate ale ființării artei [**muzicale** în cazul nostru]. Ele formează o unitate indestructibilă la nivelul creației artistice. Tocmai de aceea departajarea lor în compartimente distincte ne ajută la o mult mai clară conștientizare a întregului. În perioadele de început ale încercărilor de analiză muzicală, observațiile asupra creațiilor analizate erau abordate haotic, îmbinând la modul aleator descrierile articulării și structurării timpului muzical, concretizările de esență stilistică, alături de anumite adnotări din perimetrul vehiculării gradației psihologice prin varii soluții de configurare a expresiei artistice. S-a creat astfel o falsă imagine asupra «formei muzicale inseparabile de stil», sau asupra statutului de «categorie estetică a stilului». Grație acestui «melanj», decenii de-a rândul analiza muzicală a suferit în ansamblul ei la capitolul esențial al decantărilor de sinteză. Nu este locul aici de a consemna critic aceste încercări de analiză, deoarece ele, la vremea lor au fost impulsionate numai de bune intenții. În repetate rânduri, la cursul nostru de analize muzicale am încercat să ne detașăm de aceste prejudecăți și mărturisim cu regret că avem sentimentul derulării unei munci de Sisif; rezultatul rămânând în esență același. Cărți semnate de personalități onorabile rămân în continuare repere bibliografice prea mult vehiculate în exteriorul problemei și nu în esența sa. "Estetica sonatei clasice"⁹ spre exemplu, ne promite prin titlu ceva ce nu va fi să se împlinească. Acolo se abordează din perspectivă istorică niște sumare observații "cvasi stilistice", brodate pe simbioza sonata formă-gen. Ne-am dat seama de altfel că foarte mulți dintre confrății noștri de breaslă utilizează cu prea multă ușurință atributivele de *estetic-estetică* și în totală derută pe cele de *stil-stilistic-stilistică*. Pe de altă parte, monumentalele investigații stilistice ale componisticii bachiene datorate lui Sigismund Toduță¹⁰ sunt citate dar **nu citite**. Este adevărat că prin metoda de analiză abordată, paginile în cauză nu sunt la îndemâna oricui. Acolo trebuie zăbovit cu multă seriozitate la fiecare paragraf și datele oferite trebuiesc localizate în mod obligatoriu pe partiturile respective. Am spus că sunt niște investigații stilistice și nicidecum analize de formă, deoarece autorul, în fiecare considerațiune referitoare la configurări ale structurii limbajului, face trimiteri la alți autori, la alte lucrări bachiene, prin aceasta conferindu-le sintagmelor în cauză valoare **de stilemă** și mai puțin statutul de segment sau de articulație a formei.

Revenind în încheiere la adnotările privind *rostirea artei* ca apanaj al stilisticii, ne vedem obligați de a aduce o precizare. În cazul artelor temporale, creația artistică se reprezintă de nenumărate ori prin interpretare. Aici rostirea artei poate deveni parte și pentru actul de interpretare (*stilistica interpretării*). În teatru

⁹semnată de Georg Wilhelm Bergerer și tipărită de Editura muzicală București în 1981.

¹⁰Sigismund Toduță, *Formele muzicale ale barocului în creația lui J.S.Bach* (vol I,II,III) apărute cu ani în urmă la Editura Muzicală București.

și muzică, cele semnalate sunt mai mult decât evidente. În artele vizuale tradiționale în schimb, opera artistică «este împietrită» în plasticitatea materiei care **o relevă**. Am putea imagina o rostire a stilului atâta timp cât suntem lipsiți de premisele discursivității?

Întorcându-ne în domeniul artistic al propriilor noastre competențe, vom fi obligați de acum să ținem cont în viitoarele definiții și de realitățile existente în alte perimetre artistice. Constatăm deci că stilul, în funcție de specificul artei care îl generează **se relevă** sau **se rostește**. Prin aceste disocieri, am dorit să nuanțăm faptul că limbajul artelor vizuale **se relevă în plasticitățile materiale vehiculatoare de limbaj**, pe când artele temporale **își rostesc limbajul prin discursivitățile lor specifice**. În ambele cazuri **se tinde spre configurarea unui spațiu estetic** împlinit prin exprimarea unor gradații psihologice rezultate dintr-o intenționalitate creatoare.

Și atunci aria de competență a stilisticii se limtează la observațiile asupra **relevării** sau **rostirii** limbajului specific în contextul unei creații artistice.

Poziția intermediară a stilului între limbaj și mesaj estetic face ca, în funcție de perspectiva obsevației, să fie încorporat fie în categoria limbajului fie în una dintre categoriile estetice.

În realitate, stilul este expresia vie a devenirii prin creație. Prin **stilemele** sale, este un ferment al dezvoltării limbajului artistic, iar prin configurarea **metaforei**, lărgeste întru expresie dimensiunea spațiului estetic.

STILUL

Caracter dezvoltător
de limbaj artistic exprimat

Stilema

Limbajul

evoluția perpetuă
prin noi aspecte ale
rostirii / relevării

Metafora

Spațiul estetic

Configurarea unor multiple ipostaze
ale relevării expresiei artistice

**Prolegomene stilistice
în cristalizarea
conștiinței de creator**



ORALITATE ȘI TRADIȚIE

în practicile muzicale ale primelor comunități creștine.

De-a lungul timpului, muzica bisericească s-a dezvoltat în primul rând în **tradițiile orale**, din care s-a selectat după anumite criterii, baza culegerilor de cântece de mai târziu. Stratul primar al oralității se poate sesiza și astăzi în oficiul public al multor biserici care nu au privilegiul unor teologi bine instruiți muzical. Pe de altă parte, dezbinarea Bisericii Apostolice (susținută de raționamente pe care nu le discutăm aici) a dus la exacerbara absolutizării ritului în detrimentul esenței cultului public: comuniunea credincioșilor cu Dumnezeu.

Astfel, cel de al doilea mileniu al creștinismului se găsește fără dubiu marcat de antagonismul dintre catolicism și ortodoxie.

În secolele de maximă intoleranță dintre catolici și ortodocși au înflorit cultele protestante care au câștigat teren atât prin noua limbă în care se oficia (cea a comunității) cât mai ales printr-o concepție modernă asupra muzicii utilizate. Apare pentru prima oară monumentalitatea spectaculoasă ce vizează latura exterioară a oficiului public, marcând pe nesimțite o desacralizare a conținutului.

Fiind vorba pentru început doar de practicile bisericilor primare, revenim asupra tradițiilor muzicale care s-au statornicit atât în Răsăritul creștin cât și în Bisericile din Apus. Înainte de a se face atâta caz de «stilul bizantin» sau de «stilul gregorian», comunitățile creștine practicau în muzica lor de cult o imnologie sensibil diferită, diferențieri datorate atât perpetuării unor tradiții locale, cât mai ales generate de dorința realizării unor sistematizări standardizante (ca expresie a cultivării conceptului de Biserică Universală).

Comunitățile creștine din Răsărit se simțeau «moștenitoarele de drept» ale tradițiilor apostolice primare conservate prin păstrarea cu tenacitate a spiritului muzicii sinagogale. De aici diversificarea formulelor intonaționale în cele trei categorii modale: **diatonic**, **cromatic** și **enarmonic**.

Bisericile din Apus fiind în contact cu populații eterogene ca tradiții culturale, din dorința de a răspândi noua credință printr-o imnologie ușor abordabilă, au fost nevoite de a simplifica formulele intonaționale pe criteriile simpliste ale unui diatonism frust. De aici claritatea celor opt moduri (tonuri) exprimate prin formule melodice standardizate ce vor fi să fie întipărite în grafia neumelor de mai târziu. *Torculus*, *clivis*, *podatus*, *scandicus* sunt semnele grafice ale unor formule melodice «sintagmatice».

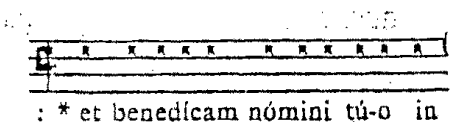
Timp în care muzica religioasă practică în răsărit codifica treptele fluctuante ale unor tonuri cu mărimi variabile, turnuri melodice guvernate de semne florale, toate apărând în contextul unor relații intervalice.

Notația muzicii bizantine este diastematică, fiind guvernată de «**n**» parametri relaționali, pe când notația gregoriană devine «**lineară**» marcând pe un

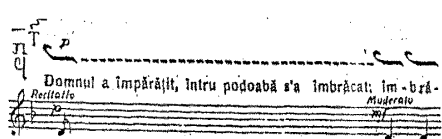
germene de portativ *semnele sunet* ale notației muzicale moderne¹¹.

Dar, la începuturile lor, atât muzica gregoriană cât și cea bizantină au fost exprimate prin monodii vocale. Putem vorbi astfel la începuturi despre un stil melodic unitar de tip CANTUS¹². În acest context în muzica religioasă a Bisericii primare distingem **patru stiluri melodice**:

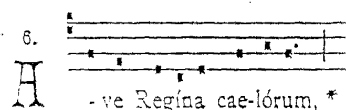
RECTO TONO



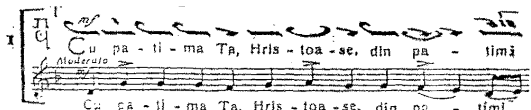
CÂNTUL RECITATIV



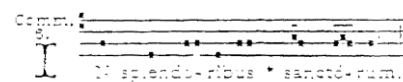
CANTUS SILLABICUS



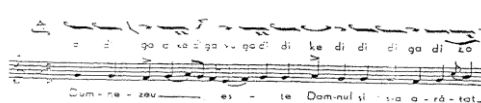
CÂNTUL IRMOLOGIC



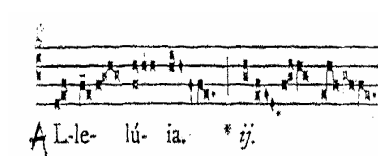
CANTUS NEUMATICUS



CÂNTUL STIHIRARIC



CANTUS MELISMATICUS



CÂNTUL PAPADIC



¹¹Pentru aprofundarea acestor aspecte este desigur necesară o documentare corespunzătoare în cunoașterea celor două sisteme de notație. Acest lucru, pentru moment, nu este realizabil decât doar la nivelul secțiilor de muzicologie unde semiografia gregoriană și bizantină sunt obiecte de învățământ.

¹²Suntem conștienți de accepțiunea actuală a termenului, mai ales prin conotațiile istorice legate de o anumită manieră practică în muzica gregoriană. Dar înainte de aceasta, termenul a însemnat «melodie lineară simplă, încredințată vocii (sau instrumentului) având în cadrul compoziției muzicale rolul predominant de care depinde esențialmente expresia» (Dicționar de termeni muzicali op. cit.)

După cum s-a putut vedea din exemplele anterioare la nivelul primului *stil melodic*, bizantinul și gregorianul se manifestă identic. Este stilul «declamației simple», marcată în notațiile specifice prin semne grafice sugestive. În ambele cazuri, semnul sunetului de început este urmat de repetarea dreaptă a lui. În notația gregoriană pătrățelul semnului-sunet este poziționat pe portativ și «legitimat» prin cheia aflată la începutul acestui sistem de linii și spații. În cazul scrierii bizantine, sunetul este denumit după cheia glasului, marcându-se repetiția lui prin diastema «ison»¹³.

La nivelul celui de al doilea *stil melodic* observăm de asemenea o mare asemănare, în ambele tradiții muzica respectivă este definită prin cântatul silabic de tip *silabă/sunet*. Gregorianul își notează cuminte pătrățelele=sunet la înălțimile dorite, iar bizantinul diastemele intervalelor corespunzătoare aceluiași traseu melodic format din intonație silabică. În muzica de tradiție bizantină, un set imnologic model (troparul-irmos) era intonat astfel, motiv pentru care acest stil melodic poartă numele de «irmologic».

Cel de al treilea *stil melodic* este exprimat prin formulele melodice standard (neume), intonate pe o silabă în cazul gregorianului sau prin cântare cu ușoare melisme (mici turnuri melodice) pe o silabă în cazul bizantinului. Fiind un stil melodic practicat în realizarea «stihirelor», stilul respectiv poartă denumirea corespunzătoare.

Al patrulea *stil melodic* este cel bogat ornamentat printr-o reuniune de neume pe o singură silabă (în cazul gregorianului), sau turnuri melodice mult extinse pe o singură silabă (în cazul bizantinului). În bizantin acest stil melodic mai poartă numele și de *cântare papadică* (cântare strămoșească); iar în gregorian *kyriale* sau *cântări aleluiatice*.

O mențiune aparte pentru bizantin se cuvine a fi adusă aici ca și completare. Cele patru stiluri melodice în practica bisericii de răsărit sunt legate și de conceptul de *tempo-mișcare*. De aici și denumirile date: **tactul** recitativ $\overline{\text{r}}$, **tactul** irmologic $\overline{\text{r}}$, **tactul** stihiraric $\overline{\text{r}}$, **tactul** papadic $\overline{\text{r}}$. Tempourile erau din ce în ce mai asezate de la precipitățile «tactului recitativ», prin *quasi allegreto*, *moderato* ale tactelor irmologic-stihiraric până la așezarea unui *quasi adagio* în tactul papadic.

În practica muzicală a bisericilor primare tradiția a consfințit și câteva **maniere discursive**:

¹³Unison sau Sunet drept - deci tot intonarea pe un simplu sunet a lui *recto-tono*.

CÂNTUL RESPONSORIAL

CÂNTUL ANTIFONIC

CÂNTUL INTEGRAL

Precizăm că nu dintr-o intenție de diplomație ecumenistă am prezentat totul din prisma similitudinilor existente între tradiția răsăriteană și cea apuseană, ci din profunda convingere că **Biserica Apostolică este una singură în toate riturile sale**. Din ignoranță, chiar și în rândul unor intelectuali de mari pretenții persistă încă ideea că cele două ramuri ale Bisericii Apostolice sunt reprezentate în esență de **ritul apusean** și de **ritul Răsăritean**¹⁴. Cum muzica este o componentă esențială a manifestării fiecărui rit, am încercat în prezentele rânduri să aducem argumentele profesiei noastre în sprijinul a ceea ce creștinii ambelor biserici rostesc în Crezul lor: *Una Sfântă...Apostolică Biserică*.

MONODIA BIZANTINĂ

Cântecele practicate de ritul bizantin poartă denumirea generică de **IMNURI**. Astfel *Stihira*, *Troparul*, *Oda-Condacul-Canonul* toate sunt imnuri. Rațiunea existenței lor este atât de esență axiologică, cât mai ales de natură tipiconală.

TROPARUL este cea mai mică formă imnologică încheagată unitar prin dezvoltarea unei invocații. Troparul stă la baza construcției imnurilor mari cum ar fi **Condacul** (odele) sau **Canonul** (poemul). În strânsă legătură cu termenul de tropar trebuie privit și **irmosul** sau **icosul**.

IRMOSUL este **troparul model** al unei **ode** sau chiar al unui **poem**. În cazul când era legat de sărbătorile împărătești (atunci când corurile se ridicau și coborau intonând oda în picioare; **catabasis=coborâre**!) troparul model se numea **catavasie**.

ICOSUL era troparul sau stihira ce descria caracterul sărbătorii (în poemul

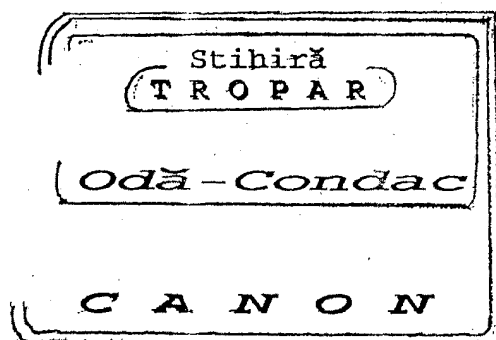
¹⁴Ritul înseamnă forma de exteriorizare a credinței și nu se poate confunda cu Biserica instituționalizată după rigorile unor cu totul alte principii.

Acatist de pildă, găsim 12 icoase).

Cu alte cuvinte, *Sihira*, *Irmosul*, *Catavasia* sau *Icosul* în esență sunt **TROPARE**. Revenind la noțiunea de IMN, reținem faptul că Stihira sau Troparul, Oda sau Condacul, respectiv Canonul sau Poemul, cu toate sunt IMNURI de diferite dimensiuni:

"Cât privește formele muzicale în care se desfășoară creația muzicală bizantină, acestea corespund unor scheme arhitectonice **liturgice preexistente** (S.N.), statornicite de biserică și transmise **prin tradiție cu o evidentă rigurozitate** (S.N.). La rândul lor, schemele arhitectonice sunt determinate fie de poezia imnografică specifică ce stă la baza muzicii, fie de creația imnografică a perioadei creștine"¹⁵.

Relația dintre **Stihiră-Odă (Condac)** și **Canon**¹⁶ este în fond o relație de coordonare sau de subordonare dintre forme strofice mici, forme strofice mari și formele strofice complexe.



PROCHIMENUL¹⁷ de pildă, ca alcătuire muzicală este un tristrofic cu

¹⁵Titus Moisesescu-"Pledoarie pentru o mai bună cunoaștere a muzicii bizantine" rev. Muzica nr.4/1992, pag.107

¹⁶În perspectiva evoluției sale istorice, imnologia bizantină raportată la cultul public al Sfintei Liturghii s-a simplificat în primul rând ca extensie (prea bine cunoscut fiind faptul că durata Liturghiei de astăzi este în mod substanțial redusă; acest lucru fiind posibil în primul rând datorită restrângerii configurației imnologiei primare). Astăzi Condacul sau Canonul se cântă doar prin câteva Stihiri, fiind foarte ușor confundabile cu un imn oarecare. Ceea ce se numește Condac **este de fapt locul vechiului condac** din care se cântă mult mai puțin. De asemenea și Canonul desemnează în esență **locul vechiului Canon** și nu complexitatea Canonului ca atare. Aici apar acele nedorite confuzii prin nesizarea unui fapt limpede care ar trebui elucidat în mod obligatoriu la nivelul **Liturgicii** și al **Imnologiei** ca specialități din cadrul Institutelor Teologice.

¹⁷Prochimen = «așezat înainte»- stihul din psalmi care precede Apostolul și Evanghelia.

primele două strofe identice și cu a treia variată cadențial sau diferită ca turnură melodică: **A-A-A^v** sau **A-A-B**. Are deci o tipologie structurală care anticipează **viitoarea formă de bar**. Din punct de vedere al textului, toate strofele au aceleași stihuri:

The image shows a musical score for a Prochimenul Glasul II. It consists of four stanzas of music, each with lyrics in Romanian. The first stanza is marked with a circled 'A' and the second with a circled 'A^v'. The lyrics are: 'Scoa-lă-Te, Doam-ne, Dum-ne-ze-ai meu, cu po-run-ca de ai po-run-cit și a-da-na-re de po-poa-re Te va în-con-ju-ra. a-du-nă-re de po-poa-re Te va în-con-ju-ra.'

18

Al doilea tip de tristofic (**A-A-B**) l-am sesizat în Prochimenul glasului II din Vecernier¹⁹:

The image shows a musical score for Prochimenul Glasul II. It consists of two stanzas of music, each with lyrics in Romanian. The first stanza is marked with a circled 'A' and the second with a circled 'A^v'. The lyrics are: 'Dom-nul a îm-pă-ră-șit, în-tru po-doa-bă s'a îm-bră-cat. Dom-nul a îm-pă-ră-șit, în-tru po-doa-bă s'a îm-bră-cat.'

Un rol cu totul aparte îl are **Doxologia mică** (Mărinđa) cunoscută și sub

¹⁸ Același tip de Prochimen îl mai găsim pentru galsul II, III, IV, V, VII și VIII în Utrenier (Editura Institutului de misiune ortodoxă București), la paginile 122, 171, 220, 271, 287, 441.

¹⁹ care mai poate fi găsit și în Prochimenul glasului VI din Utrenier (op. cit. pag. 333)

numele de **IMNUL TRINITAR** ²⁰ :

Mărire Tatălui și Fiului și Sfântului Duh/Spirit,
Și acum și pururea și-n vecii vecilor **amin**.

Imnul trinitar este folosit fie în **Antifonul I** sau în **Antifonul II** din Liturghie, fie ca element de compunere a imnelor mai mari. În cazul în care este utilizat în procesul de compunere, poate să se intersecteze cu un alt imn:

Mărire pentru rugăciunile...Și acum pentru rugăciunile...
sau să interpoleze un Tropar:

mărire...Troparul Sfântului din Minei... și acum....

Acest imn mai poate fi încorporat ca mijloc (strofă mediană) într-o formă tristrofică:

A imnul trinitar A

În primul și în al doilea rând de **Sedelne** din slujbele de Utrenie Sedelna a II-a este flancată de Imnul Trinitar:

Sedelna I **mărire...**Sedelna II **și acum...**Sedelna III

sau în Binecuvântările Învierii:

Binecuvântat I, II, III, IV

mărire...Binecuvântat V

și acum... Binecuvântat VI

iar ca încheiere **aliluia**

(ÎN FORMĂ TERNARĂ DE PROCHIMEN A-A-A^v).

Un rol cu totul aparte îl are *imnul trinitar* în articularea Trisaghionului care prin tradiție se va constitui **într-un adevărat model structural al immnologiei bizantine** ²¹.

Iată tipicul derulării imnului

TRISAGHION:

²⁰Este un imn cunoscut încă din secolul I și are fixate fizionomiile melodice pentru toate glasurile. Este conceput cu predilecție în stilul irmologic, dar se întâlnește destul de des și în stihiraric sau recitativ (mai ales în compunerea unor tipologii complexe cum ar fi **sedelnele**!)

²¹Trisaghionul [Imnul «de trei ori sfințit»; aghios=sfânt; Sfinte Dumnezeule, Sfinte Tare, Sfinte fără de moarte...] devine **modelul structural** pentru intonarea imnelor «Crucii tale» (de ziua crucii) sau «câți în Hristos v-ați botezat» (la praznicele mari). Din această cauză atragem atenția asupra riscului de a-l asocia simplamente cu noțiunea de **formă**.

- A Sfinte Dumnezeule, a**
Sfinte tare, a^v
Sfinte fără de moarte, miluiește-ne pre noi. b

(se cântă de 3 ori)

- B Mărire Tatălui și Fiului și Sfântului Duh c^v**
Și acum și pururea și în vecii vecilor Amin b
Sfinte fără de moarte, miluiește-ne pre noi b

- A Sfinte Dunezeule, a**
Sfinte tare, a^v
Sfinte fără de moarte, miluiește-ne pre noi. b

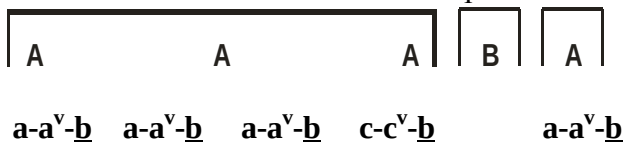
A *Moderato* *Sfin - te Dum - ne - ze - u - le, Sfin - te Ta - re,*
Sfin - te Dăm - ne - ze - u - le, Sfin - te Ta - re,

b *Sfin - te Făr de moar - te, mi - lu - ieș - te - ne pre noi*
Sfin - te Făr de moar - te, mi - lu - ieș - te - ne pre noi.

B *Allegretto* *Mă - ri - re Ta - tă - lui și Fi - u - lui și Sfin - tu - lui Duh,*
Mă - ri - re Ta - tă - lui și Fi - u - lui și Sfin - tu - lui Duh.

Cy *Și a - cum și pu - ru - rea și în ve - cii ve - ci - lor. A - min.*
Și a - cum și pu - ru - rea și în ve - cii ve - ci - lor. A - min.

ceea ce înseamnă un tristrofic de structură specială ²²:



²²„Există de exemplu o schemă arhitectonică a Trisaghionului, o alta a Heruvicului, o alta a chinonicului, scheme de formă riguros respectată de compozitorii bizantini. Un rol de asemenea important în determinarea schemelor arhitectonice ale acestei muzici îl are așa numitul tipic, în lumina căruia se desfășoară oficiile în biserica ortodoxă" (Titus Moisesescu, op. cit. pag.107) A se revedea precizarea de la nota precedentă.

De altfel, în cărțile moderne de cântări bisericești, repetițiile, intersecțiile, alternanțele sunt marcate prin cuvinte și prin trimiteri la imnele care urmează. De exemplu: după Trisaghionul propriu-zis se scrie „**de trei ori la rând**”; apare apoi notat *imnul trinitar* cu repetiția frazei **b**, după care se consemnează „**Se cântă încă o dată Sfinte Dumnezeule, însă mai rar și cu vocea puternică**”.

Atunci când *imnul trinitar* interpolează sau intersectează alt imn, de cele mai multe ori se consemnează doar prin cuvinte de ex.: „Apoi **Mărire...** troparul Sfântului din Minei **Și acum...**” Acest tip de consemnare este de certă tradiție orală și vine să argumenteze (dacă aceasta mai este nevoie) că muzica bisericească în ciuda tuturor elementelor restauratoare sau novatoare rămâne ancorată într-o disciplină dogmatică.

Subliniem în încheierea acestui paragraf, faptul că baza alcătuirilor strofice în monodia bizantină este fie catena **A B C D** sau **A A A A** etc. fie cuplul **A-B** care poartă în sine virtualitățile unor anumite tipologii sau chiar modele structurale.

Evoluția notației muzicale bizantine ca premisă a unor sedimentări stilistice

Notația muzicală bizantină ca proces de îndelungată evoluție vădește cristalizarea unor elemente specifice de exprimare sonoră care au fost codificate «pro memoria» unei practici în continuare prioritar orală. Evoluția a fost în consecință lentă, reprezentând în fond codificarea unor repere de notație parțială a realității sonore.

- notația ekfonică
- notație kukuzeliană
- notația medio-bizantină
- notația hrisantică (notația psaltică modernă)

Observații asupra gramaticii muzicii psaltice:

REPERE STILISTICE:

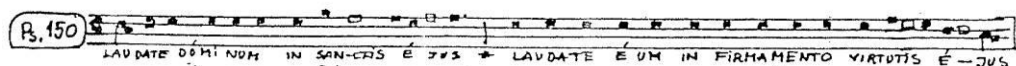
- Notația bizantină ca emanație a unei practici muzicale specifice
- Formule melodice caracteristice glasurilor liturgice,
- Practicarea genului diatonic, cromatic și enarmonic în accepțiunea formulelor melodice definitorii;
- Utilizarea în multifonie a Pedalei și isonului
- Elemente ale unei heterofonii specifice
- Utilizarea celor 3 Maniere discursive
- Tipologii structurale dictate de practica liturgică
- Genuri muzicale proprii

MONODIA GREGORIANĂ

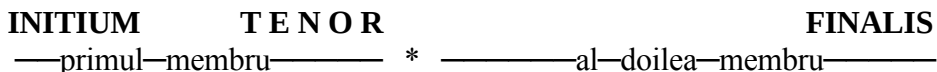
Ceea ce cunoaștem astăzi sub numele de muzică gregoriană se bazează pe muzica veche a ritului roman și se referă mai mult simbolic la Papa Grigore cel Mare²³. Prin ponderea cântecelor legate de textele scripturale, biserica apuseană își conturează în esență deosebirea față de muzica bisericii răsăritene care va fi dominată de așa numitele "cântări duhovnicești"²⁴. În consecință segmentarea articulației muzicale în gregorian este modelată de textul scriptural care va fi determinant în apariția câtorva tipologii structurale dintre care cea mai semnificativă avea să se nască din PSALM²⁵.

PSALMUL prin forma sa caracteristică a imprimat cântului liturgic un model structural bine conturat. Fiind alcătuit din mai multe versete, psalmul poate fi mai lung sau mai scurt în funcție de textul scriptural la care face apel²⁶.

Modelul structural este imprimat de cele două membre ale versetului care au un număr egal sau apropiat de silabe:



Acest verset poate fi redus la următoarea schemă:



fiecare verset al psalmului urmând să se execute pe modelul primului.

În școlile de psalmodie cele 8 tonuri (moduri) erau însușite după un adevărat «algoritm intonațional».

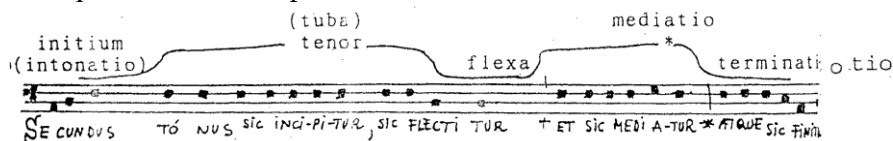
²³Sf. Grigore cel Mare papă între 590 și 604 a deschis procesul de sistematizare a cântului liturgic, tradiție care va fi cultivată în biserica de apus cu consecvență de-a-lungul secolelor.

²⁴În fapt, muzica templului ebraic a devenit fondul principal al muzicii creștine timpurii. Formele cele mai vechi de cânt ale primelor comunități creștine foloseau textul literar al Psalmilor biblici, alături de care au apărut treptat atât imnuri ("Hymnus est laus Dei cum cantico"-Tinctoris, Terminorum musicae Diffinitorium, Richard Masse, Paris, 1951, pag. 31) cât și cântece duhovnicești. Despre aceste tipuri de cântece ne vorbește însăși Apostolul Pavel în Epistolele sale: "Vorbiți între voi cu Psalmi, cu cântări de laudă și cu cântări duhovnicești și aduceți din toată inima laudă Domnului"(Efesieni 5-19); "Învățați-vă și sfătuiți-vă unii pe alții cu psalmi, cu cântări de laudă și cu cântări duhovnicești, cântând lui Dumnezeu cu mulțumire în inima voastră"(Colosieni 3-16).

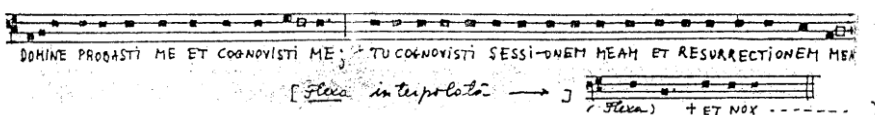
²⁵Nu întâmplător se utilizează și astăzi ca generic al acestei muzici termenul de «psalmodie gregoriană».

²⁶Cel mai scurt este Psalmul 117(116) "Lăudați pe Domnul toate neamurile"("laudate dominum omnes gentes") care conține doar 2 versete; cel mai lung fiind Psalmul 119(118) "Ferice cei fără prihană" ("Beati immaculati in via") care conține 176 versete.

Iată de pildă formula de psalmodiere a tonului doi:



Flexa este un repaus intermediar în mijlocul primului membru în cazul când acesta este prea lung. Se va nota cu cruciuluță + (pe când medianta cu asterisc*). Spre exemplu Psalmul 138 "**Domine probasti me**" în cazul versetelor 11-13- 15 are și flexa:

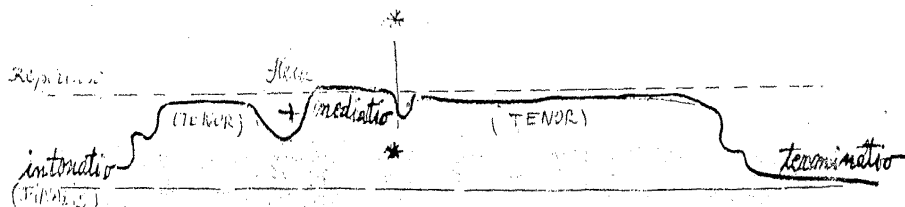


11 Quia tenebrae non obscurabuntur a te, + et nox sicut dies illuminabitur: * sicut tenebrae ejus, ita et lumen ejus.

13, 15.

Similitudinea dintre formula de învățare a psalmodierii și psalmul propriu-zis este evidentă, mai ales când în exemplele de mai sus ne-am referit în ambele cazuri la Tonul 2 (respectiv la Protus plagius).

Reținem deci modelul structural al Psalmului:



Bineînțeles, acest model structural este valabil pentru un verset și se păstrează intact pe tot parcursul psalmului (singura variație fiind, după caz, apariția flexei). Cu alte cuvinte structura psalmului va fi dată de înlanțuirea tuturor versetelor sale:

A A' A''Aⁿ

A A' A'' A_v.....A'''A_{v'}.....Aⁿ
(cu flexa) (cu flexa)

De cele mai multe ori psalmul se încheie cu *Gloria Patri*... (Doxologia mică) sau după caz, cu rugăciunea *Requiem aeternam*... (ambele se intonează în schimb pe formula psalmului respectiv).

Psalmul poate fi exprimat în toate cele trei *maniere discursive* ale cântului gregorian. Adică prin:

Cântul responsorial înseamnă un dialog între solist și asistență (care repetă "responsa", adică un refren de câteva cuvinte din versetul psalmului executat).

Cântul antifonic înseamnă dialogul dintre două grupe ale corului sau ansamblului. S-a născut în momentul în care "responsa" devine antifonă. Ca text, "antifona" este dependentă de psalm, cu care de cele mai multe ori se intersectează, generând psalmul antifonic.

Cântul integral (cantum in directum) reprezentând o manieră unitară de execuție, fie doar solo, fie doar ansamblu.

În concluzie reținem următoarele:

1) **Psalmodia este cântarea psalmilor**, însă pe lângă cei 150 de Psalmi biblici, în această categorie mai intră și cele 14 cânturi biblice din Vechiul Testament,²⁷ împreună cu alte 3 cânturi evanghelice (din Noul Testament)²⁸.

2) **Psalmul este un model structural al cântului gregorian** și a generat intonarea specifică a celor 8 moduri (tonuri). În jurul său s-au cristalizat o multitudine de alcătuiuri strofice.

3) În funcție de apartenența sa la una din cele trei maniere discursive, putem vorbi despre :

a) psalmodia responsorială

b) psalmodia antifonică

c) psalmodia integrală.

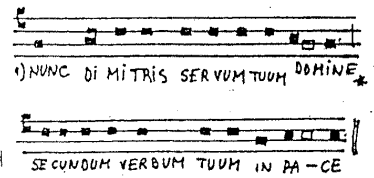
Cităm unul din cele 3 cânturi evanghelice, utilizat atât în asociere cu *Gloria Patri...* cât și cu *Requiem aeternam*; în ambele cazuri modelul structural este cel de psalm

²⁷Cantemus Domino (Canticum Moysi-Exodul 15), Domine audi (Canticum Habacuc) Ego dixi (Canticum Ezechiae)_a.

²⁸Magnificat (B.M.Virginis); Nunc dimitis (Canticum Simeonis) _i Benedictus Dominus Deus Israel (Canticum Zahariae).

CANTICUM SIMEONIS

(Ad Completorium-Dominica Resurrectionis) (Ad completorium-Festa Novembris 2.)



- 5) Gloria Patri, et Filio* et Spiritui Sancto
6) Sicut erat in principio, et nunc, et semper*

- 2) Quia vidérunt oculi mei* salutare tuum
3) Quod parasti* antefaciam omnium populorum
4) Lumen ad revelationem gentium* et gloriam plebis tuae Israel
5) Requiem aeternam* dona eis Domine
6) Et lux perpetua* luceat éis
et in saecula saeculorum. Amen.

În cazul intersectării Psalmului cu Antifona, alcătuirea strofică cea mai caracteristică este:

a - PSALM - A

Am notat cu **a** «preludiul» format dintr-un fragment de Antifonă iar cu **A** Antifona²⁹.

Un al doilea model structural al cântului gregorian este:

IMNUL care a fost preluat de către Sf. Ambrozie din practica răsăriteană. Într-o primă fază și-a păstrat forma ditirambică liberă. (**Gloria in excelsis** sau **Te Deum** sunt formate din versete în proză cvasi-psalmodică).

La baza imnului gregorian stă **pozia liturgică** compusă de diverși autori, în care alternanța dintre accentuat și neaccentuat împreună cu numărul fix de silabe dă impresia de scandare metrică³⁰.

Elementul ordonator al scandării imnice a fost piciorul metric preluat din versificația clasicilor Antichității. **Modelul structural al imnului era determinat**

²⁹ Antifona are la bază unul din versetele psalmului intonat în tonul acestuia dar **pe formule melodice proprii**. În relația Psalm-Antifonă este de fapt vorba de întâlnirea dintre un **model structural** pe impulsul căruia se naște vectorul structural al psalmodiei și o **manieră discursivă** pe impulsul căreia se naște vectorul discursiv al antifonei; mediator rămâne **textul scriptural comun**.

³⁰ În afară de Sf. Ambrozie de Milano căruia i se atribuie un mare număr de imne (în scandare iambică), mai cunoaștem creații ale Sf. Hilarie de Poitiers (care a compus în latină imnuri strofice după toate regulile versului clasic grec) sau Sf. Prudentius de Spania care scrie de asemenea lungi compoziții strofice după diverși metri latini.

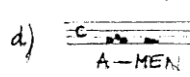
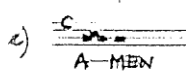
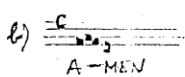
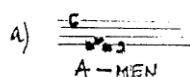
deci de rigurile strofei-model după care se cântau toate celelalte strofe. Toate imnele se încheiau cu aceeași formulă melodică ce era pliată pe *finalisul* modului respectiv:

modurile 1 și 2

mod. 3 și 4

mod. 5 și 6

mod. 7 și 8



În principiu, forma de imn urmărește o catenă cu un număr de **N** strofe încheiate cu clausula **Amen** (care este de dată mai recentă):

$A^{(1)} \quad A^{(2)} \quad A^{(3)} \dots A^{(n)}$

modelul structural

clausula AMEN

IAMBIC

TROHAIC

ASCLEPIADEIC

SAFIC

de tipul

a

b

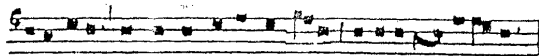
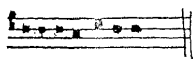
c

d

Imnul a impulsionat cristalizarea mai multor tipuri ale juxtaponerii, dintre care cele mai caracteristice sunt: tipul de **litanie** și tipul de **secvență**.

1) **Tipul de Litanie** se definește prin repetiția aceleiași melodii pe versuri identice, monorimate (cu o posibilă alternanță dintre solist și cor)³¹⁾

³¹Kyrie eleison (în grecește "Doamne miluiește") este o invocație adoptată de cultul creștin în secolul IV. Se întâlnește pentru prima dată în Antiohia și de aici va fi propagată în Europa, unde în sec.VI se va cupla cu invocația Christe eleison (Cristoase miluiește). Kyrie eleison va fi păstrat în forma sa originală și în Misa latină (până la Conciliul Vatican II); în unele cazuri însă **eleison** va fi exprimat în latină cu **miserere nobis** (vezi de pildă la Agnus Dei!).



Kyrie e-le-i-son
Kyrie e-le-i-son
Criste e-le-i-son
Criste e-le-i-son
Kyrie e-le-i-son
Kyrie e-le-i-son

Agnus De-i, qui tollis pecca-ta mundi **parceno-bis Domi-ne**
Agnus De-i, qui tollis pecca-ta mundi **exau-di nos Domi-ne Criste** e-le-i-son
Agnus De-i, qui tollis pecca-ta mundi **mise-rere no-bis**

CEE A CE ÎNSEAMNĂ:



A	A'	A''
Agnus Dei	Agnus Dei	parce nobis Domine
Agnus Dei	Agnus Dei	exaudi nos Domine
Agnus Dei	Agnus Dei	miserere nobis Domine

Acest tipar a evoluat prin diversificarea melodică până la înlănțuirea **A-B-C**:

A	A	A
A	B	A
A	B	C
KYRIE	CHRISTE	KYRIE
AGNUS DEI	AGNUS DEI	AGNUS DEI

Ceea ce rămâne din caracterul de litanie chiar și în tiparul A-B-C este constanta clausulei (**eleison** sau **miserere nobis**) care se comportă ca o adevărată «rimă cadențială»³².

2) **Tipul de secvență** este bazat pe repetiția progresivă simplă: AA BB CC DD etc. folosind principiul înlănțuirii³³.

Secvența **VENI SANCTE SPIRITUS** are de exemplu 10 strofe formate fiecare din câte 3 versuri octosilabice urmărind tiparul:

³²"Reimkadenz"- Peter Wagner, Gregorianische Formenlehre, Breitkopf-H, Wiesbaden, 1962, pag. 341

³³Sequentia (urmare) - Imn bisericesc dezvoltat în epoca post carolingiană (sec.IX), prin atribuirea unui text literar (denumit **prosa ad sequentiam**, iar mai târziu **prosa**). Până în secolul XIII s-au compus un mare număr de secvențe, însă în urma Conciliului de la Trento (1545-1563) au fost acceptate doar 5: Veni Sancte Spiritus, Stabat Mater dolorosa, Laude Sion, Victimae paschali laudes și Dies irae.

1-2 3-4 5-6 7-8 9-10
A-A B-B C-C D-D E-E

Secvența **STABAT MATER DOLOROSA** are în schimb 20 de strofe (de asemenea cu 3 versuri octosilabice) urmărind același tipar:

1-2 3-4 5-6 7-8 9-10 11-12 13-14 15-16 17-18 19-20
A-A B-B C-C D-D E-E F-F G-G H-H I-I J-J

Secvența **LAUDA SION** are 24 de strofe urmărind tiparul:

1-2 3-4 5-----7 9-10 11-12 13-14 15-16 17-18 19-20 21-22 23-24
6-----8
A-A B-B C D C D E-E F-F G-G H-H I-I J-J K-K L-L

Secvența **VICTIMAE PASCHALI LAUDES** are următoarea structură:

1 2-3 4-----6 8
5-----7
A B-B C D C D E

Cea mai celebră dar și cea mai controversată secvență rămâne însă **DIES IRAE**. Apare în secolul XIII și este inclusă în **Misa pro defunctis**, fiind atribuită lui Tomaso da Celano (1249). Are la bază 3 articulații muzicale distincte: A-B-C, care se repetă progresiv.

AA-BB-CC formând o SECȚIUNE MARE, care la rândul său se repetă de 3 ori, secvența încheindu-se cu "tornada" formată din strofele **D-E-F**:

1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-12	13-14	15-16	17	18	19	20
A-A	B-B	C-C	A-A	B-B	C - C	A - A	B - B	C	D	E	F (AMEN)
Secțiunea I			Secțiunea II			Secțiunea III			"tornada"		
A			A'			A_v					

(A) --

1 DI-ES IRAE DI-ES ILLA SOLVET SAECULUM IN FA-VI-LA TESTE DAVID CUM SIBYLLA
2 QUANTUS TREMOR EST FUTURUS QUANDO JU-DEx EST VENTURUS CUNTA STRICTE DISCUSSURUS.

7 QUID SUM MISER TUNC DICTURUS! QVEM PATRONUM RO-FA-TU-RVS CVM VIX JVS-TVS SIT SECVRVS
8 REX TREMENDAE MAJESTATIS SVI SALVANDOS SAL-VAS GRA-TIS, SALVA ME, FONS PI-E-TA-TIS

13 - QVI MARIAM ABSOLVISTI ET LATRONEM EXAU-DIS-TI MIHI QUOQUE SPES DEDISTI
14 - PRECES MEAE NON SUNT DIGNAE SED TU BONVS FAC BENIGNE NE PERENNI CREMER IGNE

(B)

3. TU CA MI-RVM SPARGENS SODVM PER SEPVL CRA REGIONVM COGET OMNES ANTE THRONVM
4. HMC STUPE-DIT ET NA-TV-RA CVM RESVRGET CRE-A-TV-RA JU-BI-CAN-TI RESPON-SURA

9. RE-LON-DA-RE JE-SU PI-E QVOD SVM CAUSA TVAV VITAE NVN RE-PER-DA-S ILLA DNE
10. QVARENS ME SE-DI-STI LASSVS RE-DEMISTI CRUCEM IN SSVS TANTVS LABOR NON SIT CASSVS

15 INTER OVES LO-CVM PRAESTI ET AB HAEDIS HE SEQUESTRA STATVENS IN PARTE DEXTRA

(C)

16 CA-ITATIS MA-LE-DIC-TIS FLAMMIS ACRIORVS ADDICTIS, VOCA ME CVM BENEDICTIS

5 LIBER SCRIPTVS PRO-FE-RE-TUR IN QVO TOTVM CONTINE-TUR VNDE MVNDVS JVB-CE-TUR
6 JVDEx ER-GO CVM SE-DE-BIT QVIBVSD LA-TET APPA-RE-BIT: NIL INULTVM REMANE-BIT

11 JUSTE JVDEx VLT-I-O-NIS DO-NVM FACRE-HISSI-O-NIS AN-TE DI-EM RA-TI-O-NIS
12 INGE MISCO TAMQVAM RE-VS: CULPA RE-BET VULTVS ME-VS SUPPLICANTI PARCE DE-VS

17-ORO SUPPLEX ET ACCLINIS, COR CONTITVM QVASI CI-NIS: GERE CURAM ME-I FI-NIS.

(D)

12. LACRIMOSA DI-ES ILLA QVA RESVRGET EX FA VILLA 19. JUDICANDVS HO-HO RE-VS HO-IC ER-GO

(E)

12. PAR-CE DE-VS PI-E JE-SU DO-MI-NE DIGNA E-IS REQVIEM A-MEN

În cazul Secvenței, modelul structural al IMNULUI se aplică pe un spațiu mic sau mai bine spus Secvența înlănțuiește **mai multe modele imnice**:

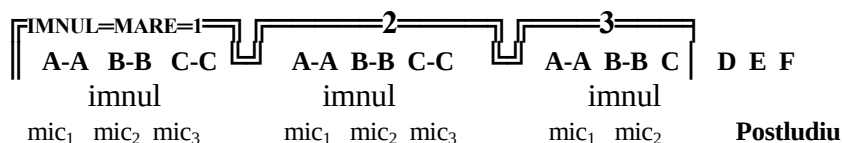
AA BB CC DD..... NN
Imn₁ Imn₂ Imn₃ Imn₄ Imn_N

existând și următoarele aspecte particulare:

A-A B-B C----C E-E.....N-N
D----D
Imn¹ Imn² Imn³ (intersectarea Imn⁵ Imnⁿ
Imn⁴ modelelor imnice 3 și 4)

A B-B C-C D-D..... N-N Z
Preludiu Imn¹ Imn² Imn³ Imn^N Postludiu

Același fenomen poate fi sesizat și în cazul secvenței **DIES IRAE**, în care modelul structural imnic are două straturi de complexitate:



Elementul de bază al modelului structural imnic este deci strofa cu toate legile versificației. Imnul fiind strâns legat de poezie, nu putea fi imaginat în afara legilor acesteia. După cum am mai spus, imnurile utilizate în cântul gregorian au fost compuse în limba latină de diferiți autori după legile poeziei (de tradiție greco-latină). **Imnul înseamnă poezie cântată** sau «**cântec versificat**». De astfel, însuși termenul de **cantus** în limba latină avea o dublă accepțiune, atât cea de cântec cât și cea de poezie în versuri³⁴. Încă în secolul V, Sf.Augustin definea Imnul ca un **cântec în versuri** de laudă lui Dumnezeu, în cazul în care nu este în versuri, nu poate fi denumit Imn³⁵.

Textele scripturale a trebuit să fie traduse, aceasta realizându-se în mod frecvent în proză. În multe cazuri s-au încercat unele adaptări de sorginte imnică, realizându-se anumite proze (de scandare ritmico-melodică). Așa s-au născut: celebrul "Te Deum" (Hymnus Ambrosianus), "Gloria in excelsis Deo" (Hymnus angelicus- cunoscut și sub numele de Doxologia mare) sau "Sanctus" (Hymnus seraphicus). În schimb, majoritatea textelor scripturale vor urmări modelul structural al psalmului, chiar dacă nu se referă la psalmii propriu-ziși.

Notația gregoriană ca premisă a unor sedimentări stilistice

Notația muzicală gregoriană ca proces al unei evoluții mult mai rapide vădește cristalizarea unor elemente specifice de exprimare sonoră care au fost de asemenea codificate «pro memoria» dar, de data aceasta, în sprijinul unei practici de standardizare a cântului liturgic:

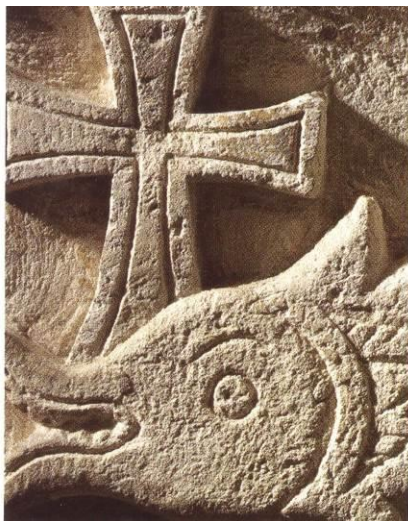
- evoluția portativului
- neumele
- codicele

³⁴Pe aceeași filieră, „carmen” are sens atât de cântec cât și de poezie-poem-compoziție în versuri.

³⁵„**HYMNUS** - cantus est cum laude Dei. Si laudas Deum, et non cantas, non dicis hymnum; si laudas aliud quod non pertinet ad laudem Dei; et si canta do laudas, non dicis hymnum. Hymnus ergo tria ista habet, et cantum, et laudem, et Dei. Laus ergo Dei in cantico, himnus dicitur” (RIEMANN Musik-Lexicon, Mainz, 1967, pag. 500)

- legătura organică dintre notația muzicală gregoriană și notația lineară uzuală va permite trecerea pe nesimțite la impunerea în cultura muzicală europeană a acesteia de pe urmă.

- notația gregoriană expresie a unei culturi muzicale specifice
- formule melodice standardizate în coduri neumatice
- tonurile ca repere ale standardizărilor melodice
- stiluri melodice
- maniere discursive
- clauzula *Amen* ca stilemă
- modelele structurale *Psalm* și *Imn*.
- tipologii structurale dictate de practica liturgică
- structura cadru a *Misei*
- genuri proprii



ARS ANTIQUA și ARS NOVA; cristalizarea treptată a conștiinței de compozitor

În perioada de evoluție a scriiturii muzicale pe mai multe voci s-a născut treptat și conștiința de compozitor ca maestru al scriiturilor savante. Inventarea melodiilor, acompanierea sau înveșmântarea lor necesita o anumită pregătire care nu putea fi lăsată doar pe seama hazardului (ca emanație aleatoare a unui anumit talent). Imaginarea muzicii pe mai multe planuri, care presupunea deprinderea conștiință a simultaneităților sonore, cerea un studiu asiduu al domeniului însușirii oricărui mestesug. Muzica, configurându-și și perspectiva simultaneității, a deschis premisa scriurii pe pagini și nu doar pe simple rânduri, ceea ce pe lângă vocație (talent) mai presupunea și pricepere însușită. Meșteșugul compunerii muzicii ajunge astfel de a fi relevat treptat în particularitatea unei creații muzicale codificate în paginile unui manuscris ce conține notificat și numele compozitorului. Prin aceasta, compoziția muzicală devine **operă de artă unicat**, rămânând să dăinuiască în memoria societății grație convenției partiturii.

Despre muzica europeană a Evului Mediu practică între monodia gregoriană și primele înjghebări polifonice, perioadă cuprinsă aproximativ între anii 600 și 1150, putem formula doar unele prudente adnotări, deoarece ne lipsește o documentație mai solidă. Pe de altă parte, în cursurile de *Istoria Muzicii* se pune mai mult preț pe consemnarea apariției primelor manuscrise muzicale precum și a unor «tehnici de exprimare polifonică». Tratatelor respective au reținut astfel în paginile lor descrierea unei evoluții a notației muzicale marcată de personalitățile repere Hucbaldus - Guido d'Arezzo. Apoi se menționează câteva maniere de cânt polifonic de tipul *organum*, *gemellus*, *faux-bourdon*. În unele antologii de exemple muzicale, ca suport ilustrativ pentru astfel de cursuri, sunt citate diverse tipuri de organum, gemellus, faux-bourdon, cu mențiunea *Anonimus* secolul IX, X, XI etc. Este evident că interesează mai mult aspectul de meșteșug al exprimării și mai puțin conotațiile sale stilistice. Este o epocă de profunde mutații în prospectarea libajului muzical, în care latura creativă a relevanței expresive se va subordona dorinței de înnoire³⁶. Sunt explicate astfel noțiunile de *organum* ca organism de suprapunere a melodiei prin intonarea simultană la alt interval. Aici conceptul de interval consonant atribuit cvintei și octavei va genera primele alcătuiri de *organum* în *cvinte și octave paralele*.



³⁶Păstrând proporțiile, totuși îndrăznim să comparăm această epocă de început al mileniului II cu căutările febrile ale muzicii sfârșitului de mileniu din cadrul avangardei secolului XX. Subordonarea elementelor de expresie aspectelor tehnicist-novatoare de limbaj sunt oarecum similare.

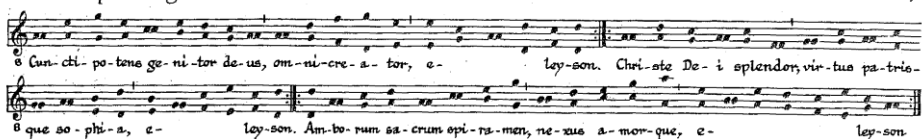
De aici foarte repede va fi utilizat independent și paralelismul de cvarte (ca și consonanță imperfectă):



Aspecte de *organum liber*:

a. Cunctipotens genitor

11th century



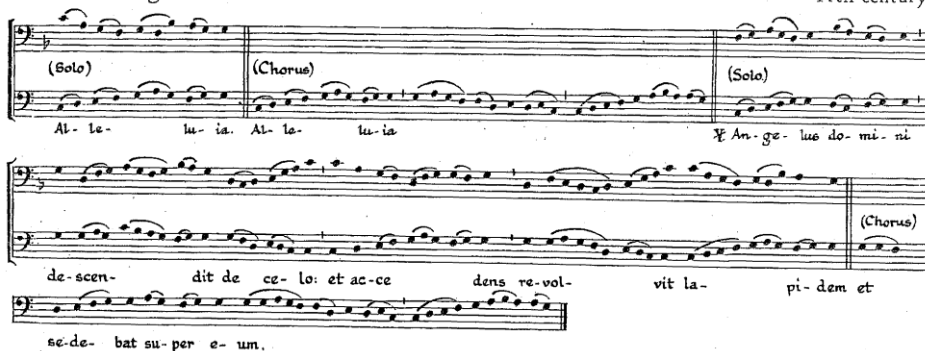
b. Ut tuo propitius

11th century



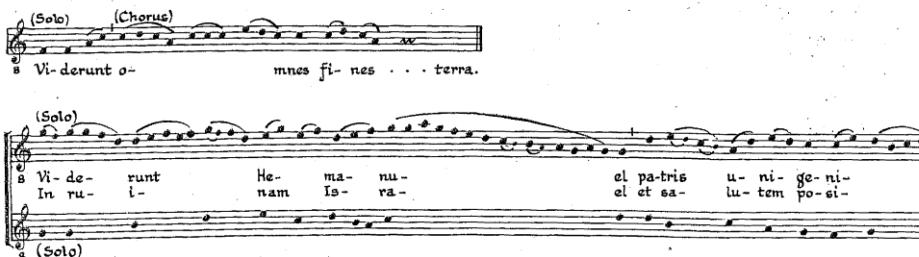
c. Alleluia Angelus Domini

11th century



a. Viderunt Hemanuel

St. Martial (c. 1125)



ARS ANTIQUA este percepută ca o orientare muzicală de pe lângă catedrala «Notre Dame» care a propulsat o adevărată școală componistică grație maeștrilor **Leoninus** și **Perotinus Magnus**³⁷.

Iată spre exemplu un *organum* în stil **Leoninus** datat cu aproximație la anul 1175:

The image displays a musical score for an organum, a type of medieval music. It consists of eight systems of staves. The first four systems show the organum proper, with a single melodic line (treble clef) and a lower line (bass clef) providing harmonic support. The fifth system is marked '[Chorus]' and contains the lyrics 'quam fa-cti Do-mi-nus: exau- te- nus'. The sixth system is marked '[Solo]' and contains the lyrics 'et las- to- mur in e- a'. The seventh system is marked '[Clausula]' and contains the lyrics 'ni Do mi no'. The eighth system is marked '[Solo]' and contains the lyrics 'fi'. The score is written in a medieval style with square neumes on a four-line staff.

³⁷Leoninus - compozitor francez al secolului XII amintit de catre Anonymus IV (prin 1270). Creator al unor lucrări în tehnică de organum pe două voci, care aduce elemente de metricitate absolut necesare unei discursivități izoritmice. Perotinus Magnus (c.c.a 1165 - 1220) - compozitor francez al școlii de la Notre Dame, caracterizat prin dezvoltarea tehnicii de organum la trei și chiar la patru voci.

The image shows a musical score for a Gregorian chant, likely a Kyrie. It consists of several systems of staves. The first system is marked '[Clausula]' and includes the lyrics 'Quo-'. The second system includes 'ni-'. The third system includes 'am bo-'. The fourth system includes 'nus, quo-'. The fifth system includes 'ni- am'. The sixth system is marked '[Clausula]' and includes 'In se-'. The seventh system includes 'in se-'. The eighth system is marked '[Chorus]' and includes 'ius.'.

Esența acestei orientări componistice era expunerea vechiului *cantus planus* în paralelism de cvinte, cvarte și octave. Prin aceasta, esența monodiei tradiționale era păstrată, multiplicându-se doar planurile sonore prin deschiderea de noi registre. La început s-au realizat discursuri muzicale pe două, mai apoi pe trei și pe patru voci. Punctul de pornire a fost monodia gregoriană pentru care s-au căutat diferite modalități de îmbogățire prin aspecte de multivocalitate. Aspectul cel mai rudimentar îl constituie **organumul** frust care reprezenta dedublări ale aceleiași monodii la diferite intervale, monodii intonate printr-o riguroasă **izoritmie**.

Aici au intervenit creativ compozitorii grupați în jurul *Școlii de la Notre Dame*, realizând elemente de personalizare a vocilor prin melisme, ușoare mersuri

contrare și chiar germeni de imitații³⁸.

Un *organum* la trei voci în stilul lui **Perotinus Magnus** datat cu aproximație la anul 1200:

Hec dies

The musical score is written for three voices (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) in square notation on red staves. The title 'Hec dies' is at the top. The lyrics are: 'Hec dies quam se-cit... e-a-mi-ni Do-mi-nus quo'. There is a [Chorus] section indicated by a bracket. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals.

³⁸În vechile metode de predare a contrapunctului «pe specii» se urmărea cu rigoare toată logica acestor pionieri ai componisticii europene!



Un element esențial îl constituie și utilizarea ritornelurilor instrumentale care sprijineau vocile în intonațiile lor multivocale. Din aceste tehnici de compoziție s-au născut și anumiți termeni ce aveau să se regăsească pentru mult timp de acum înainte în uz. Spre exemplu **discantul** (dechant) era vocea organală care era dispusă deasupra vocii principale, voce care prin ornamentări melismatice se va detașa treptat de izoritmia inițială³⁹; **tenorul** fiind o altă voce adăugată de fapt între melodia de bază și discant, evoluând spre niște țesături melodice caracterizate de note lungi ținute (*teneur* în franceză) - în latină **tenor**. Tot din aceste practici s-a născut și **conductusul** ca gen muzical de tranziție dintre două piese liturgice⁴⁰. Din aceste remarci, reținem faptul că ne găsim în fața unor genuri muzicale **compuse**⁴¹ pe baza tradițiilor innologice conservate prin monodia gregoriană.

³⁹R.Flozinger, în Dicționarul Bordas *Science de la musique*, asociază geneza termenului în analogie cu grecescul «diaphonia». "Le mot «discantus» a été formé au XIIe s. par analogie avec le mot grec «diaphonia», qui designe une dissonance; mais il a perdu l'acception de «sonorité différencié» pour signifier X4chant différencié» et designer déjà chez Gui d'Arezzo le genre de composition opposé à l'organum primitif ou organum parallele fondé exclusivement sur intervalles d'octave, de quinte et de quarte..... cette forme se perpetua comme une genre improvisé, sa simplicité s'oposant au développement rapide de la polyphonie savante, la plupart du temps a l'écart de ses grands centres." Vol. I, p. 301.

⁴⁰În acest sens suntem obligați să ne disociem de acei autori care definesc conductusul drept "o formă muzicală monodică!" [conductusul **este un gen!** și caracterizează acea tendință de a interpune un anumit interludiu muzical între două momente fixe ale Mizei. Fiind utilizat frecvent în perioada **Ars Antiqua**, ar fi mai logic să-i căutăm etimologia la *du conduit* (a conduce), deci cu conotație de interludiu!. [cf. **conductus** cuv. latin. *din conducere "a duce împreună"* Dicționar de termeni muzicali Ed enciclopedică București 1984, p.114].

⁴¹**Discantus** 1-Sorte de polyphonie improvisée ou composée.2- Une ou plusieurs voix ajoutées au tenor ou cantus firmus, donnant ainsi naissance à la polyphonie. (Dicționarul Bordas idem ibidem).

ARS NOVA este receptată în perspectivă obiectiv-istorică și relevant-stilistică în prelungirea momentului Ars Antiqua, ca o culminație a *Școlii de la Notre Dame*. Iar în acest context ne gândim cu prioritate la **Guillaume de Machault (1300-1377)**, de numele căruia se leagă **Missa de la Notre Dame**. Nu se poate stabili cu exactitate dacă această celebră compoziție este prima Missă scrisă în conciziunea de *ordinarium*⁴², cert este doar faptul că lui Machault i se atribuie prioritatea acesteia.

Începând cu **Missa de la Notre Dame**, compozitorii au scris compoziții similare, marcând doar secțiunile conținute în **ordinarium**.

Cităm un fragment din secțiunea Agnus Dei a Missei lui Machault:

⁴²În construcția Missei, părțile sale se grupează în *ordinarium*, adică în **părțile fixe** (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus-Benedictus, Agnus Dei, Ita missa est) și în *proprium* adică **părțile variabile** (Introitus, Orațiile, Apostolul, Gradualul, Secvențele, Evanghelia, Offertoriul, Communio și Postcommunio).



Chiar dacă suntem ispitiți de a atribui unele conotații minimalizatoare pentru fenomenul **Ars Antiqua** în opoziție cu **Ars Nova**, subliniem faptul că aceste orientări componistice sunt pe multe coordonate asemănătoare, reprezentând doar elementele unei evoluții firești pentru distanța de aproximativ un secol care le desparte. În multe tratate de istoria muzicii, aceste "curente" sunt definite ca fiind în opoziție subliniindu-se marile merite ale lui Guillaume de Machault în configurarea celebrei sale *Misse*, în comparație cu "sterotipiile" unor Leonin sau Perotin. Este adevărat că din compozițiile lui Leonin se cunosc foarte puține pagini, cel mai cântat compozitor al Ars Antiqua-ii rămânând doar Perotin. Suntem deocamdată la vremea când încă nu era încă cristalizată conștiința de compozitor.

Despre Leonin se cunosc atât de puține lucruri încât nici datele sale biografice nu sunt consemnate în lexicoane. Este compozitorul secolului al XII-lea care a activat la Catedrala Notre Dame din Paris. Despre Perotin, plasat în timp în spre secolul următor se știe mai mult, formațiile de muzică veche îi interpretează unele lucrări, este numit chiar cu adnotarea de **Magnus**.

Despre Machault se știe foarte multe lucruri, **Missa de la Notre Dame** este inclusă și astăzi în repertoriul unor formații muzicale de profil, compozitorul fiind receptat ca o culme a creatorilor secolului al XIV-lea. Or, comoditatea care ne-ar duce la unele constatări peiorative la adresa predecesorilor lui Machault, nu reflectă decât o impardonabilă ignoranță⁴³.

Școala componistică de la Notre Dame în plenitudinea sa poate fi urmărită pe distanța dintre secolele XII-XIII și XIV, parcurgând un amplu drum evolutiv dela organumul primitiv la scriitura suplă pe patru voci a unei relative independențe față de izoritmii practicilor de început, drum în care Leonin, Perotin și Machault au reprezentat fiecare în parte o personalitate semnificativă pentru evoluția muzicii culte de la monodie la polifonie.

⁴³Fenomenul este aproape asemănător cu acei care cunoscându-l pe Beethoven își permit să-l minimizeze la modul grosier pe Haydn!

De la Trubaduri la Meistersingeri sau drumul profesionalizării muzicii laice

La începutul secolului al XI-lea, cântarea gregoriană se impusese în majoritatea țărilor apusene în limba latină, ca unică limbă liturgică, devenind implicit și limba universală a comunicării în spațiul lumii catolice. În acest context s-a dezvoltat și muzica laică, monodia profană fiind la început cu predilecție compusă pe texte latine⁴⁴. În paralel însă, se va dezvolta cu mare repeziciune și o monodie profană compusă pe texte în limbile naționale în care tradițiile populare aveau să le imprime aspecte ritmice și melodice de o diversitate ne mai întâlnită până atunci⁴⁵. Se poate susține astfel ipoteza că monodia profană compusă pe texte în limbile naționale a câștigat începând cu secolul X tot mai mult teren⁴⁶.

Din cele consemnate aici reținem faptul că muzica profană își păstrează legătura organică cu o anumită tradiție orală. Notarea acestor melodii era un fapt suficient de sporadic pentru ca să însemne în esență ceva demn de a fi luat în seamă. Ne referim desigur la arta trubadurilor, din a cărui număr considerabil de cântece, circa 2600 de poeme compuse în răstimpul a două secole de către cei peste 450 de autori cunoscuți, ne-au rămas doar 14 manuscrise păstrate în

⁴⁴"În primul rând, monodia profană era reprezentată de compoziții în limba latină (din care de asemenea au rămas foarte puține), fie pe texte latine clasice, fie pe texte contemporane, având subiecte din actualitate (de ex. un cânt funebru compus la moartea lui Carol cel Mare, sau un imn al pelerinilor, ș.a.), fie în sfârșit pe versuri cu caracter de parodie. Ultimei categorii îi aparțin cântecele goliardice, în care însă melodiile sunt notate cu neume, rămase deocamdată nedescifrate...Monodia profană însoțind un text în limba latină își atinge punctul culminant în jurul anului 1100" (Ovidiu Drimba *Istoria culturii și civilizației*, vol 3, Editura științifică București 1990, p. 577).

⁴⁵"Acest gen de monodie s-a exprimat prin "cantilene" populare - cântece epice sau lirice cu caracter grav sau sentimental, a cărui indubitabilă existență s-a afirmat și în compoziția unor "vieți ale sfinților" (ca *notă de subsol* «La sărbătorile dedicate unor sfinți se obișnuia ca un cântăreț, să recite cântând faptele și viața acestora...»); precum și a "cântecelor de vitejie" (*chansons de geste* - în primul rând *Cîntecul lui Roland*, compus între 1080-1100), care erau recitate cântat, fiecare strofă pe o melodie unică, distribuită -potrivit sensului și punctuației versurilor din strofă - în diferite celule melodice, și cu refrene muzicale instrumentale [*ritornele NN*] (care permiteau recitatorului cântăreț o scurtă odihnă vocală)" (idem *ibidem*.)

⁴⁶"Dacă nu s-a păstrat nimic - pe calea unei documentări directe - din monodia acestor cântece (întrucât călugării - singurii eventuali cunoscători ai notației muzicale - nu socoteau demne de a fi consemnate și păstrate decât compozițiile religioase), în schimb, monodia profană a cantilenei populare este documentată în alte producții literare: în scurtele poeme narative de un lirism ingenuu, numite *chansons de toile*, într-o grațioasă povestire recitată și alternativ, cântată ca *Aucassin și Nicolette*, sau în unele *Vieți ale Sfinților*" (idem, pag.578)

Biblioteca Națională din Paris (un ansamblu de circa 236 melodii) și în Biblioteca Ambroziană din Milano (circa 81 melodii). Ne explicăm acest fapt prin aceea că doar o parte dintre acești practicanți ai muzicii au studiat meșteșugul muzical cu călugării benedictini, acei depozitari ai unor depline experiențe atât în ceea ce privește elementele artei scriiturii melodice, cât mai ales în cea a deprinderilor de scriitură muzicală.

Trubadurii, căci despre ei a fost vorba, reprezintă orientarea oarecum opusă rigorilor spiritului ecleziastic, încrustat cu o anumită rigoare în muzica liturgică practică de profesioniștii acelor vremuri. Trubadurii reprezintă o altă atitudine față de muzică, marcând marile disponibilități ale creatorului înspre arta improvizării, a prelucrării unor idei muzicale mai vechi, a parodierii unor diverse situații de viață. Foarte puține melodii trubadure pot fi considerate creații cu adevărat originale; asemănător marilor creații anonime, aceste cântece erau cizelate prin peregrinările perpetuărilor de sorginte orală. Dar în cazul unor trubaduri care s-au instruit pe lângă un maestru benedictin, putem sesiza într-o anumită măsură și multe influențe din muzica religioasă⁴⁷.

Trubadurii reprezintă în fapt o mișcare muzicală care practica arta compunerii melodiilor în strânsă simbioză cu textul⁴⁸, marcând astfel o deplină libertate în creație. Erau muzicanți itineranți pe la curțile marilor nobili, prezentându-și creațiile spre bucuria celor disponibili de a-i asculta. Tematica cântecelor trubadure era ancorată cu predilecție în teme legate de dragoste, scene pastorale sau diverse balade eroice. Varietatea cântecelor trubadure își avea rădăcina în diversitatea artei populare din care acești artiști au preluat vivacitatea ritmurilor și suplețea imaginilor poetice. Apropierea dintre arta trubadură și cea populară trebuie estimată cu foarte mare prudență, deoarece, după cum am mai amintit, arta trubadură rămâne totuși pe coordonatele ei esențiale o arta doctă, fin elaborată, care denotă un anumit grad de profesionalism. Este o muzică notată în stilul mensural, oferindu-ne expresivitate, emanând o vitalitate de multe ori debordantă, fiind individualizată în marile probleme ale personalității umane. Melodiile trubadure ne-au fost transmise în ipostazele lor strict monodice, deși era știut că interpretul își acompania melodia la vielă, lăută sau theorbă. Trubadurul putea să se acompanieze singur sau să fie însoțit de către un instrumentist. În ambele cazuri, melodia putea fi întreruptă de unele interludii instrumentale improvizatorice, care aveau un dublu rol: cel de odihnire a vocii și cel de prelungire a meditației asupra atmosferei create. Trubadurii au apărut în sudul Franței, de unde arta lor a fost

⁴⁷"Majoritatea **marilor** [SN] trubaduri s-au format în școlile mănăstirilor benedictine, învățând acolo și tehnica muzicală. Inspirația religioasă este evidentă în cântecele lui Guillaume de Poitiers, Marcabrun, Jaufre Rudel, Bernard de Ventadour sau Guiraut Riquier" (Ovidiu Drimba, op. cit. pag.578 nota 42 subsol).

⁴⁸Termenul derivă din verbul *trobar* ceea ce însemna «a găsi, a inventa».

răspândită pe un teritoriu cu mult mai amplu.

Vom enumera câteva personalități reprezentative ale artei trubadure:

Guillaume de Poitiers - duce de Aquitania
(1071-1127)

Este unul dintre cei mai controversați trubaduri, grație originii sale nobiliare la care renunță în favoarea unei existențe libere de artist peregrin. Acest trubadur cu sânge de domnitor a dus o viață ușuratică, ce a scandalizat toate mărimile eclesiastice ale vremii. Creația sa a zugrăvit în primul rând o nemăsurată poftă de viață, în imagini poetice de sorginte erotică, imagini care nu odată au avut darul să-i scandalizeze pe unii și să-i bucure pe alții. A fost poate cel mai pitoresc dintre trubaduri, motiv pentru care memoria timpului i-a coservat imaginea în eternitatea unei mișcări artistice de emanație nonconformistă.

Marcabru (1100-1160)



Trubadurul Marcabru,
miniatură din sec. XIII

Copil de pripas, părăsit de mama sa (o slujnică gasconă numită Marcabruna) la curtea unui om înstărit, viitorul trubadur va crește cu sentimentul umilinței și al rușinii, adânc întipărit în ființa sa.

Își va câștiga faima la curțile regilor Spaniei și Portugaliei. Este un personaj straniu mai ales prin atitudinile sale moralizatoare, asezate la polul opus tematicilor libertine ale celorlalți trubaduri. Este considerat creatorul tipului de poezie ermetică denumită *trobar clos*, tehnică poetică ce va face vogă mai târziu.

a. Pax in nomine (Vers)

Marcabru (d. c. 1150)

1. Pax in no-mi-ne Do-mi-ni! Fetz Mar-ca-brus los motz e'l so. Au-jatz que dit: Cum nos a fait, per sa dous-sor, Lo
5. Probet de li-gnat-ge Ca-i Del pri-meiran ho-me fel-ho, A fans ais-si C'us a Dieu no por-ta ho-nor. Vei-
Seigno-rus ce-le-sti-aus Pro-bet de nos un la-va-dor Canc fors ou-tra-mar non fon taus En de lai de-ves
rem-qu'iller a-mics co-raus Cab la ver-tut del la-va-dor Nos se-ra Jhe-sus co-mu-naus, E tornem los gar-
Jo-sa-phas, E d'a-quest de sai vos co-nort, ssoes a-tras Qu'en a-gur cre-zon et en sort.

Bernard de Ventadour

(1125-1195)

De origine de asemenea obscură, Bernard a văzut lumina zilei pe moșiile seniorilor de Ventadour, de unde-și va lua și numele. A știut să îmbine cu măiestrie muzica și poezia, introducând cu o mare subtilitate imagini sonore de o vădită picturalitate. Preferă exprimarea poetică directă, limpede și de o sugestivitate directă. Utilizează forma echilibrată de bar. A militat pentru aspectul de inefabil al artei, fiind un adept al nuanțării indefinirilor arhaizante.

Rainbaut de Vaqueiras

(1155-1207)

Unul dintre cei mai lirici trubaduri, de un lirism răscolitor, plin de profundă imaginație care ne predispune la visare. Din creația sa cea mai cunoscută este **estampia Kalenda maya**:

d. Kalenda maya (Estampie)

Raimbault de Vaqueiras (d. 1207)

1. Ka-len-da ma-ya Ni fuelhs de fa-ya Ni chanz d'au-zelh Ni flors de gla-ya 3 Del vo-stre belh Cors
2. Non es que'm pla-ya, Pros dom-na gua-ya, Tro qu'un y- snelh Mes-sa-tgier 'a-ya 4 Pla-zer no-velh Qua-
quem re-tra-ya 5. E ja-ya Em tra-ya Na vos dom-na ve-ra-ya. que'm n'e-stra-ya.
6. E cha-ya De pla-ya L'ge-los ans

Truverii au apărut în nordul Franței la puțin timp după trubaduri, tratând pe lângă genurile muzicale practicate de predecesorii lor și unele tipuri de *chansons*. Sunt mai apropiați de creația populară, fiind adepții ampleror poeme alegorice narrative. Spiritul truver acordă o mare atenție vieții cotidiene cu bucuriile și necazurile ei, abordând și subiecte legate de lumea oarecum

claustrată a orașelor.

Iată câteva cântece truvere, balade și rondouri, datorate lui **Richard Coeur de Lion** (Richard Inimă de leu), **Perrin d'Agoncourt** și **Guillaume de Vinier**:

a. Ja nuns hons pris (Ballade)

Richard Coeur-de-Lion (1157-1199)

1. Ja nuns hons pris ne di-ra sa rai-son A-droi-te-ment, se do-lan-te-ment non. 3. Non-te-i a-vront, se por ma re-an-
2. Mais par ef-fort puet il fai-re chan-con, Mout ai a-mis, mais po-vre sunt li don.
8 con Sui ça deus y-vers pris.

b. Quant voi (Ballade)

Perrin d'Agoncourt

1. Quant voi en la fin d'es-tes La fui-le che-oir 3. Lors ai de chan-ter vo-loir Grei-gnour
2. Et la grant jo-li-ve-te Doi-seaux re-me-noir
que je ne se-loi-e Car ce-le-a cui je m'ou-troi-e Li-ge-ment, M'en a fait com-man-de-ment, Si
chan-te-rai. Et quant ma-da-me plai-ra J'ai a-vrai.

c. Douce dame (Ballade)

1. Dou-ce da-me de-bon-nai-re. "Fau-vel que te faut?" 3. Ne vous en chaut il? "Fi, mau-vais ou-till."
2. Mon cuer vous doins sanz re-trai-re. "Sen en toi de-faut."
3. "Puis qu'en-si est que fe-rai?" "Ja m'a-mours ne te le-rai."

d. En ma dame (Rondeau)

I. 1. En ma dame ai mis mon cuer 2. Et mon pen-ser 3. Non par-ti-roi a nul fuer, 4. En ma dame ai mis mon cuer, 5. Si mont sor-pris si vair
6. Vi-ant et cler: 7. En ma dame ai mis mon cuer 8. Et mon pen-ser
II. 1. 4. 7. En ma dame ai mis mon cuer 2. 8. Et mon pen-ser
3. Non par-ti-roi a nul fuer 6. Vi-ant et cler.
5. Si mont sor-pris si vair oell

i. Espris d'ire (Lai)

Guillaume le Vinier

1. Je suis d'ire et de... 2. Je suis d'ire et de... 3. Je suis d'ire et de... 4. Je suis d'ire et de... 5. Je suis d'ire et de...

Adam de la Halle

(Adam de Bossu)

(1240-1286)

Este cel mai cunoscut truver, fiind fiul unui modest angajat al primariei din Arras. Din pricina unei probabile infirmități, era supranumit *cocoșatul* sau *schiopul din Arras*⁴⁹. Activitatea lui se leagă de cea a operei comice franceze. Amintim în acest sens *Le jeu de la feuillée* (1262), lucrare ce a surprins pe mulți, pentru libertatea exprimării în contextul unei lipse a prejudecăților. Lucrarea sa cea mai cunoscută rămâne pastorală dramatică *Le jeu de Robin et de Marion*, concepută pentru a fi prezentată la curtea din Neapole în jurul anilor 1275. Adam de la Halle a fost un maestru al scrierii rondelului, fiind o fire optimistă, care a degajat în muzica sa o mare luminozitate.

⁴⁹"El afirma în scrierile sale contrariul: «On m'appelle bochu, mais je ne le suis mie!» [mi se spune cocoșatul, dar eu nu sînt!]" (Doru Popovici Arta trubadurilor Editura muzicală București, 1974, pag.155)

a. Li maus d'amer

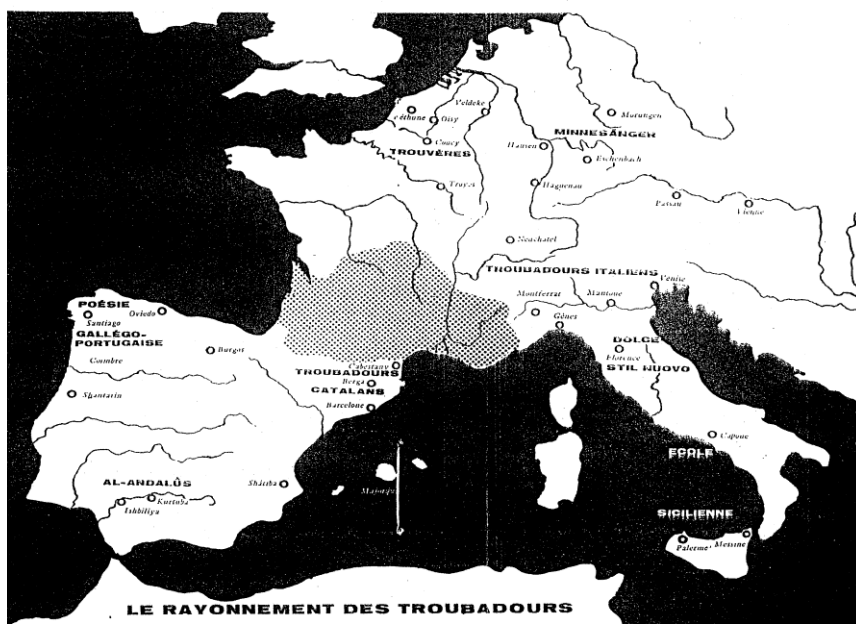
1. Li maus d'a-mer me plaiot mior a sen- tir. K'a mainta- mant ne fait li dons de joi- e,
2. Car mes es- poires vaut d'au- trui le jo- ir. Si bien me plaint quan-ques a- mours mien- voi- e.
3. Car quant plus suff- re et plus me plaist que soi- e. Jo- lis et chan- tans. Aus- si
liés sui et joi- ans Que se plus a- vant es- toi- e.

a. Li maus d'amer

1. Li maus d'a-mer me plaiot mior a sen- tir. K'a mainta- mant ne fait li dons de joi- e,
2. Car mes es- poires vaut d'au- trui le jo- ir. Si bien me plaint quan-ques a- mours mien- voi- e.
3. Car quant plus suff- re et plus me plaist que soi- e. Jo- lis et chan- tans. Aus- si
liés sui et joi- ans Que se plus a- vant es- toi- e.

c. Diex soit

1. 3. Diex soit en ches- te mai- son. Et biens et joie à sui- son. 2. No si- res no- veus Nous en- 4. No si- res est tous Qu'il pri-
3. voie a ses a- vie, Ch'estas a- nou- rous Et as courtois bien a- pris, Pour a- voir des e- veit à on- vie, Mais as Erans tou- nous en son lieu tra- mis, Qui som- mes de
pa- res- ois A no- hé- li- ogn, ses nou- vis Et si en- fan- çon.



Minnesängerii⁵⁰ sunt de fapt trubadurii lumii germanice care luând ca model textele creatorilor provenșali le-au adaptat spiritului propriei lor limbi. Prima perioadă *Des Minnesangs Frühling* este caracterizată de cultivarea atât a genurilor proprii trubadurilor francezi, cât și a celor practice de truveri. *Chanson*-ul provenșal devine la aceștia **Liedul** iar *Lai*-ul un **Leich**. Din spiritul truver, Minnesängerii vor prelua umorul și ironia cântecului satiric-didactic, ce va deveni așa-numitul **Spruch**. Melodica Minnesängerilor, spre deosebire de cea trubadură, are o anumită austeritate care o apropie într-o câțva de maniera silabica a vechiului *cantus planus*.



Minnesängeri — sec. XIII

⁵⁰Minnesang=cântec de dragoste.

. Der May

Neithart von Reuenthal (d. c. 1240)



Walter von der Vogelweide⁵¹ (1170-1230)

Este o marcantă figură de creator, intrat în legendă datorită talentului său remarcabil de sudare a poeziei cu muzica. Este un adevărat *Simmungsmensch*, mijloacele sale de expresie fiind de o mare plasticitate, pe masura personalității sale excepționale. Creația sa este realizată pe impulsul firescului, chemând cu generozitate spre euforica lumină a veșnicei primăveri.

b. Nu al 'erst (Bar)

Walther von der Vogelweide (d. 1230)



Wolfram von Eschenbach⁵²

Personalitate de asemenea legendară, dar cu mult mai viguroasă decât contemporanul său von der Vogelweide, Wolfram von Eschenbach a fost un vașnic cavaler, în arta armelor fiind tot atât de priceput ca și în muzică și poezie. Mulți l-au considerat mai mare maestru în arta militară decât în cele poetice. Acest «cântăreț oștean» în mod surprinzător **era analfabet!**⁵³ Opera sa de căpătâi rămâne *Parsifal*, compusă în anul 1205.

⁵¹Nu se cunoaște originea sa, Vogelweide fiind probabil o poreclă destul de frecventă în dialectul de sud și ar putea fi tradusa cu sintagma: "loc de odihnă nezidit al păsărilor călătoare" (cf. Doru Popovici op.cit pag.160)

⁵²Nu se cunosc nici anul nașterii și nici cel al morții. A trăit în secolul XIII.

⁵³ "Wolfram von Eschenbach nu a știut să scrie și să citească! Rămâne un fapt straniu cum a putut să creeze cele 24000 de versuri ale poemului Parsifal; se pare că a fost înzestrat cu o forță a imaginației rar întâlnită, dublată de o memorie a omului de geniu. Din însemnările vremii, rezultă că recita ample lucrări literare, chiar într-o limbă ca provenșala, pe care nu o cunoștea" (Doru Popovici, op'cit.p.166)

Începând cu secolul XIV, *minnesangul* va evolua înspre cântatul pe mai multe voci, pregătind apariția *meistersangului*. Într-adevăr, către mijlocul secolului al XIV-lea, prin **Heinrich von Meissen** (cunoscut și sub numele de *Freuenlob*) și școala sa de la Meissen, se va face trecerea la noul curent artistic.

Meistersingerii sunt creatori de poezie și muzică, profund atașați de atmosfera orășenească. Este momentul când profesia de creator muzical va fi recunoscută social prin apariția unei breasle specifice. Maeștrii cântăreți deveneau membrii unei asociații profesionale respectate de urbea în care aceștia trăiau. Pe lângă aceste bresle se constituiau și adevărate școli de compunere a cântecelor, adevărate «prime școli de compoziție», după modelul altor corporații meșteșugărești. Școala propulsată de curentul **meistersang** va fi împănată de mult formalism, fiind subordonată unei anumite rigidități dictate de perspectivele ei didactice.

Ca orientare artistică, *meistersingerii* sunt mult mai apropiați de truveri, preluând vechi melodii, prelucrându-le prin anumite manierisme (ornamentări artificiale și exagerate), din care se vor naște multe din ticurile barocului periferic. Acești creatori rămân pe multe coordonate lipsiți de rafinamentele aristocrate ale *minnesängerilor*, reprezentându-și în ultimă instanță nivelul necizelării societății orășenești, încă departe de ceea ce va urma să însemne pentru secolele următoare.

Exponentul reprezentativ al *meistersangului* este, desigur, **Hans Sachs** (1494-1576).

Der Gùlden Ton (Bar)

1. Lob sei Gott Va-ter in dem Thron, schon, fron, der uns sein Wort, der Gna-den Hort,
 2. dar- durch wir clar den wil-len sein, fein, rein, er-ken-nen-ty, on zwei-ffel y,
 3. an man-nig Ort, yez gne-digh-lich auss- rífft. 3. Die vor was gar ver-dun-kelt sehr von der sched-li-
 clar lau-ter wy auss der hei-li-gen Schrift.
 chen Men-schen Lehr, die uns pracht in der Zwei-ffel schwer; der her ver- hen-get uns
 8 das, seit uns viel bass liebet die strass menseh-li-cher lug und gífft.

Școala franco-flamandă **ca expresie a evoluției muzicii polifonice** **Apariția unor noi orientări stilistice** **ce vor marca Renașterea.**

În primele decenii ale secolului al XV-lea, viața muzicală a Franței rămâne la fel de înfloritoare, mai ales grație prestigiului școlii de la Notre-Dame. Este adevărat însă că la curțile regale sau ducale, muzica era cultivată cu asiduitate și mare rafinament datorită ambițiilor nobiliare de a eclata cu o vădită ostentație a unei tot mai pregnante grandori pline de fast. Burgundia și Flandra sunt două regiuni geografice în care se va manifesta cu precădere acest suflu benefic evoluției muzicale. Emulația statornicită între marile curți nobiliare a atras în jurul acestora pe cei mai renumiți muzicieni care se întreceau între ei pentru atingerea unor inegalabile performanțe componistice.

După înfrângerea Franței la Azincourt (1415), aveau să se instaleze aici o serie de mari seniori englezi, iar odată cu aceștia se vor stabili pe continent și o seamă de muzicieni englezi. Așa se explică activitatea unui John Dunstable în Franța, precum și peregrinările lui în zonele prospere ale Spaniei sau ale Țărilor de Jos. Ca reper cultural, Franța continuă însă a-și păstra neștirbită măreția ei, școala de la Notre-Dame și stilul lui Guillaume de Machault rămânând pentru mult timp etalonul de necontestat al profesionalismului. Astfel, dorința muzicienilor englezi de a se perfecționa la Paris rămânea perfect legitimă, cu atât mai mult cu cât ocupația engleză devenise un element favorizant în acest sens. Burgundia și Flandra rămân două regiuni favorizate de aspectele politice, fiind promovate interesele Angliei în zonă. Cu timpul, Flandra crește ca importanță în viața artistică, grație unei diversificări fără precedent a mediului intelectual, în bună parte compozitorii fiind legați de atmosfera unor centre culturale ca Anvers și Bruxelles, împlinindu-se mai apoi în Italia sau Spania.

Școala Franco-Flamandă rămâne astfel consemnată în toate tratatele de istorie a muzicii, marcând cronologia unei etape stilistice de tranzit între *Ars Nova* și *Renaștere*. Faptul că a rămas în memoria timpului ca o primă mare școală a polifoniei ne-o recomandă ca atare. Suntem în momentul în care arta componistică își căuta o identitate a exprimării pe mai multe voci. Vechea dependență de rigorile unui *cantus planus* cu toate strădaniile de multiplicare a acestuia prin izoritmii de tip **organum**, **gemellus** sau **faux-bourdon** nu putea da satisfacție pentru mult timp. Aceasta a fost însăși evoluția limbajului dela *Ars-Antiqua* la *Ars-Nova*. Cu toate subtilitățile de scriitură datorate unui maestru ca Guillaume de Machault «înregimentările» în izoritmie sunt destul de evidente și în creația lui. Arta laică a trubadurilor sau truverilor rămâne pe multe coordonate marcată de spiritul benefic al gustului comun, purtând astfel tara unui inevitabil diletantism. Meritul acestor creatori de muzică rămâne acolo unde s-au cizelat

modele de expresie melodică, ceea ce obligă de-acuma la mai mult decât la paralelisme izoritmice ale vechiului organum (oricât de evoluat ne-ar fi apărut ele pe parcurs).

Vom consemna în continuare câteva personalități componistice aparținătoare Școlii Franco-Flamande, menționând și niște scurte adnotări asupra specificului scriiturii muzicale abordate.

John Dunstable (1380-1453)



Matematician, astronom și muzician englez, John Dunstable, intrând în slujba ducelui de Bedford, l-a însoțit pe acesta în Europa cu prilejul numirii stăpânului său ca regent al Franței. Ca stil muzical, putem remerca la el părăsirea scriiturii tradiționale în cvinte și octave paralele practicat de motetul tradițional francez, preferând suplețea melodică datorată unor eufonii de terțe și sexte paralele. A compus 31 de motete și o **missă** (completă în cele cinci părți consfințite în practica de la Notre-Dame). Polifonia practică de

Dunstable se caracterizează printr-o anumită spontaneitate; succesiunile sale armonice alese cu mult bun gust vor anticipa multe din sonorizările firești de mai târziu.

Gilles Binchois (1400-1460)

Important compozitor al Școlii Franco-Flamande, Gilles Binchois dezvoltă în creația sa multe aspecte ale unei *Renașteri timpurii*. S-a născut la Mons, formându-se grație tatălui său (secretarul lui Wilhelm al IV-lea, conte de Hainault) în atmosfera rafinată a Curții nobiliare. După perioada în care slujindu-l pe ducele Suffolk activează la Paris și în Anglia (unde a luat cunoștință de arta virginaliștilor englezi), va ajunge la capela Curții din Burgundia în slujba lui Filip cel Bun. Acolo l-a cunoscut pe Dufay, compozitor de care-l va lega o prietenie trainică până la sfârșitul vieții⁵⁴. S-a acreditat ideea că ar fi fost elevul lui

⁵⁴"Ca un simbol al înaltei prețurii pentru opera și erudiția sa, în sens de «uomo universale», ne-a rămas *La deploration sur la mort de Binchois* de Ockeghem. Iată textul: *Moarte, tu ai atins cu spada ta/ Pe tatăl veseliei, /Desfășurându-și stindardul/ Asupra lui Bichois, patronul bunătații./ În tinerețe a fost soldat/ Dintr-o familie aleasă./ Apoi a mers pe drumul cel mai bun*" (după Doru Popovici, *Cântec Flamand* op. cit. pag. 50-51)

Dunstable, fapt care nu a putut fi însă dovedit. Tintoris, celebrul teoretician lexicograf, îl enumeră pe Binchois alături de Dunstable și Dufay, asociindu-i pe cei trei compozitori cu atributul de cei mai valoroși muzicieni ai vremii.

Guillaume Dufay
(1400-1474)

Guillaume Dufay s-a născut la Hainault și a murit la Combrai. Din copilărie s-a bucurat de o educație aleasă, având pe lângă solide studii muzicale și o bună pregătire teologică și juridică. Doctor în drept și canonic al catedralei din Combrai, Guillaume Dufay a călătorit mult în Franța, Elveția și Italia. Este un mare melodist și un abil maestru în virtuozitate al canonului pe care-l stăpânește cu o mare dezinvoltură.

Deși scriiturile compozițiilor sale se extind cu precădere la 3 voci, Dufay nu se sfiește să introducă la nevoie și cea de a patra voce. Se pare că a fost elevul lui Dunstable de la care a învățat meșteșugul componistic al Ars Novei (franceze și italiene, respectiv Machault și Landino), dar, dovedind un admirabil spirit de sinteză, asimilează în mod creator experiențele predecesorilor săi. De la Dunstable păstrează până undeva o anumită sobrietate în misele sale. Remarcăm totuși spiritul novator în conceperea misei ca o înlanțuire de motete, prefigurând apariția misei renascentiste. Un element demn de remarcat aici este utilizarea cântului recitativ pentru lungimile textelor din Gloria sau din Credo, un adevărat recto tono intonat cu dezinvoltura cântării ekfonetice practică în tradiția bizantină. Dacă utiliza instrumente în muzica sa, acestea aveau o prezență aleatoare, fiind fie dublaje ale vocilor (realizate de cele mai multe ori după gustul interpreților), fie realizând mici interludii a unor instrumente cu coarde sau suflători din lemn. În muzica de cult însă se foloseau doar instrumente de alamă, după tradiția împământenită în școala de la Notre Dame. A fost prietenul apropiat al lui Binchois, prietenie care a însemnat un model de comuniune sirituală dintre doi artiști ai aceleași profesii.

Johannes Ockeghem (1430-1495)



Ockeghem (?) cu discipolii săi (miniatură din secolul IV, Biblioteca națională din Paris)

Născut tot la Hainaut, cunoscut și sub numele de Jean D'ockeghem, a fost unul dintre cei mai enigmatice compozitori flamanzi. Elev a lui Dufay, a fost considerat de către contemporani drept cel mai mare muzician flamand. Contrapunctist de temut, mare virtuoz al canonului, Ockeghem rămâne în memoria timpului „creatorul unei muzici pe foarte multe voci”, fiind citat în acest sens motetul său format dintr-o

reuniune de 4 canoane pe 9 voci fiecare (ceea ce totaliza 36 de voci reale!)⁵⁵. Vâlva pe care au iscat-o teoreticienii în jurul performanței de a stăpâni cu un mare meșteșug fluentă celor 36 de voci reale i-a plasat în postumitate restul creației într-un mare con de umbră. Prestigiul unui Glareanus, care în celebrul său *Dodekacordon* (1514) îl numește pe Ockeghem *formidabilul creator al unui canon de 36 voci*, a distorsionat la modul negativ portretul său, care va fi asimilat pentru mult timp drept *un căutător ingenios de complicații tehnice fără nici o fantezie creatoare*.

Este în mod evident un creator cerebral⁵⁶, care însă nu uită nici o clipă de potențialul expresiv al artei sunetelor. Exagerările care s-au perpetuat în ceea ce-l privește au exacerbat nepermis de mult aspectele cerebrale ale temperamentului său, omițând din ignoranță sau cu bună știință, laturile expresive ale creației sale. Fără a putea fi denumit «părinte al stilului imitativ», deoarece arta imitației era deja de mult consfințită de predecesorii săi, Ockeghem rămâne totuși **un mare maestru al canonului!** A fost profesorul lui Josquin Des Prés.

⁵⁵Tinctoris l-a denumit exponentul unei «Ars Nova a secolului XV». Contemporanii îi dedică diverse pagini care de care mai elogioase: Erasmus, într-o amplă lucrare în latină îl numește *musicus summus*, Binchois i-a dedicat motetul *In hydraulis*, un anonim vorbind despre celebrul său motet, compară perfecțiunea acestuia "cu însuși Dumnezeu", iar despre aceeași lucrare poetul Creștin spunea "a scris un canon de 36 voci fără să facă vreo greșală".

⁵⁶"Johannes Ockeghem este unul dintre cei mai enigmatice compozitori.." așa îl caracteriza Ernst Krenek în *Enciclopedia della musica* (ED.Ricordi).

Josquin Des Prés
(1450-1521)



Demn de prestigiul maestrului său, Josquin avea să se impună în viața muzicală a Europei ca un prim exponent al *Renașterii timpurii*. Activitatea sa din Italia îl va apropia mult de spiritul și căldura stilului peninsular, căruia îi va imprima însă rigorile contrapunctului flamand. După experiența tinereții sale italiene, Josquin avea să se întoarcă la Cambrai unde se va dedica atât compoziției cât și îndrumării tinerilor compozitori. Printre discipolii săi îi întâlnim pe Mouton, Wilaert, Richfort, Jannequin, Arcadelt. Dintre lucrările sale, *L'Homme armé* este poate cea mai populară.

Josquin a fost și un mare maestru al motetului, fiind considerat în fapt creatorul tipului de *motet renașcentist*⁵⁷

I. **Qui habitat in adiutorio!**
Est fuga bis trina quævis post ten

Vihabitat in :
altissimi in protectionem Dei cœli co
bitur. Et refugium me
Scapulis suis obumbrabit

Școala Neerlandeză rămâne o etapă semnificativă în evoluția limbajului muzical, etapă asimilată organic de marile epoci stilistice ce i-au urmat.

Fiind pe multe coordonate defavorizată de faptul că muzica compusă de

⁵⁷"Motetele sunt pline de farmec și profunde, departe de tot ce ar constitui sonorități cu scop în sine. *Ave Verum corpus* este foarte simplu, dar expresiv, în timp ce în *Salve Regina* melosul este mai asimetric și de o amplă respirație. Mai cităm motetele *Miserere*, *Stabat Mater*, ce îl vor influența și pe Palestrina. În motetul *Absalom fili mi* se remarcă o și mai pronunțată policromie armonică - foarte îndrăzneată pentru acel timp - interpretând cu gravitate o durere sfâșietoare, anunțând *Lacrimosa* din *Requiemul* de Mozart. La fel de dramatice sunt motetele *Victimæ paschali laudes*, *Ave Cristus immolate.....*" (Doru Popovici, *Cântec Flamand* op. cit. pag.91)

compozitorii săi este astăzi mai mult un produs «de arhivă», aspectele fundamentale ale propriei stilistici supraviețuind doar prin consemnările abstracte descrise într-un oarecare compendiu de istoria muzicii (consemnări atinse pe alocuri de un subiectivism plasat în imediata apropiere a unei nedorite superficialități).

Din acele pagini de istoria muzicii, ni s-a întipărit imaginea distorsionată a unor polifoniști rigizi, care au compus muzici polifonice pe **zeci de voci reale**, calculate și în mod evident, mai puțin auzite.

Ne era dat de exemplu Ockeghem cu celebrul său canon pe 36 de voci, canon pe care nu l-a auzit nimeni și "partitura" cu care nu s-a avut nici măcar un minim contact vizual!⁵⁸

Clasificat pe nedrept astfel, acest mare maestru avea să fie «clasat» în zona pasivă a personalităților de importanță arhivistică⁵⁹.

Dar, dacă am avea curiozitatea de a parcurge auditiv câteva eşantioane sonore consemnate discografic de unele prestigioase case de discuri, vom sesiza o muzică foarte "cuminte și extrem de cunoscută". Ce ar putea însemna aceasta?

Oare nu faptul că avem în fața noastră vastă panoramă a unui stadiu de evoluție a gândirii muzicale decantată în creații artistice, de unde mai apoi, ni s-au decelat cele mai multe dintre regulile de scriitură propagate cu sârg în propedeutica tehnologiilor armoniei și ale contrapunctului?⁶⁰

Revenind la școala franco-flamandă, în ansamblul ei, reținem în loc de concluzii, principalul aspect novator adus de către aceasta:

Marcarea conștientă a independenței vocilor prin cultivarea mersului contrar al unei contramelodii! Se deschide astfel perspectiva unui discurs muzical de polifonie autonomă. Față de **monofonia adiacențelor** prezentă în izoritmii de organum, gemellus sau faux-bourdon, **mersul contrar al unor contramelodii** personalizate și pe parametrii duratelor (ritmica compensatorie) marchează în mod evident un salt calitativ care va crea premisele apariției primului clasicism configurat în stilemele polifoniei vocale ale Renașterii⁶¹.

⁵⁸În opera lui Ockeghem există un canon la 36 de voci, obținut prin contopirea a patru canoane concepute la 9 voci, care arată iscusința creatorului și o corelație foarte strânsă între «număr» și «sunet» (Doru Popovici, *Cântec Flamand* op. cit pag.20)

⁵⁹Ar fi fost mult mai onestă consemnarea faptului că a utilizat cu succes scriituri polifonice în maniera contrapunctului dublu spre exemplu, ceea ce la vremea respectivă a însemnat un mare salt înainte în raport cu stângăciile rigide ale unor maeștri cu mult mai celebri grație asimilării organice a compozițiilor scrise în spiritul școlii de la Notre-Dame.

⁶⁰O experiență auditivă în care s-ar înșirui un gregorian, un fragment din lumea Ars antiquae, Guillaume de Machault, puțin din muzica trubadură sau truveră și ceva din Dufay sau Josquin des Prés ne-ar edifica cât se poate de concludent asupra acestui aspect. Prin cele câteva stileme percepute prin **condensarea temporală** a acestei **audiții, recuperatorii** am rememora câteva din regulile de bază ale scriiturii muzicale!

⁶¹Cunoscut în școală cu numele de «contrapunctul palestrinian» sau «stilul palestrinian».

Ca o consecință a celor consemnate puțin mai sus, ar trebui evaluate și practicile imitative ale madrigalului polifonic unde vechile simultaneități de cvintă-octavă din organumul primitiv se distanțează în timp prin prezentarea unor voci autonome în relații de întrebare-răspuns față de care vocile însoțitoare marchează continuități ale planurilor polifonice.

Gândirea muzicală se maturizează astfel prin căutarea conștientă a unor **suprapuneri de melodii**. De altfel, practicile simultaneităților de tip gemellus sau faux-bourdon vor fi regăsite în noua concepție componistică în imitațiile la alte intervale decât octava sau cvinta.

Spațializarea discursului sonor prin gândirea conștientă (și nu grație unor realități accidentale) reprezintă principalul progres al tehnicilor componistice propulsate în muzica acestei epoci, aspect în care *Școala Neerlandeză* are un rol determinant.

În prelungirea celor sesizate aici, mai menționăm acea preocupare pentru o **continuă varietate melodică**, varietate ce va fi extrapolată și în arhitectonica lucrării⁶², precum și în **conturarea expresivă a muzicii măsurate!**⁶³.

Un alt aspect la fel de important, ni se pare cel legat de preferința mărturisită pentru eufonia terțelor și sextelor, în opoziție cu austeritatea vechii polifonii de cvinte și octave paralele. Aici găsim deschiderea înspre apariția tehnicilor contrapunctului dublu, triplu sau multiplu, de unde se va naște treptat adevărata gândire polifonică.

Dacă vorbim de școala franco-flamandă ca generatoare de stil, atunci va trebui să ne limităm la Dunstable, Binchois, Dufay și Ockeghem.

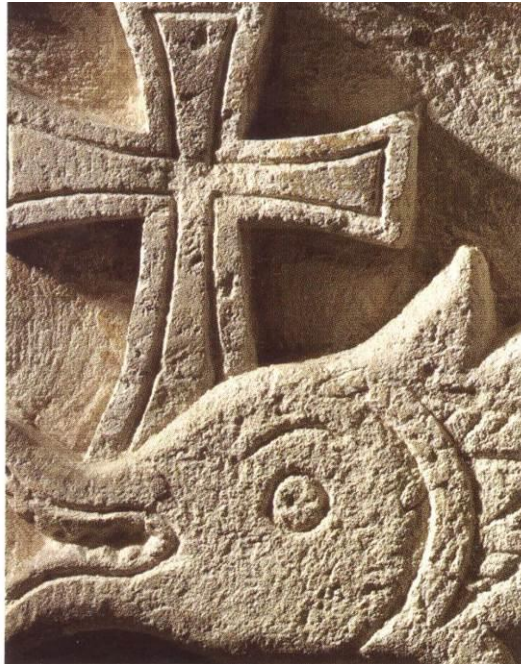
⁶²În acest sens, există în madrigalul, motetul și missa concepute de autorii neerlandezi un dualism structural: *expoziție* și *interludiu*. Expoziția este momentul înfățișării temei la o voce și totodată trecerea ei la celelalte voci, în timp ce în paralel se desfășoară *contramelodia*, *contratema* sau *contrasubiectul*. Interludiul - de tipul «contrapunctului înflorit» - este fie extras numai din materialul tematic inițial, fie conținând și aspecte motivice înnoitoare" (Doru Popovici *Cântec Flamand* Editura Muzicală București 1971, p.26)

⁶³În epoca de maximă înflorire, întâlnim adesea opere saturate polifonic cu o **ritmică pregnantă și perfect măsurată**[S.N.]. Sub acest raport, distingem o ritmică mai simetrică - uneori de tip mozartian - cum ar fi, de pildă, *Fuga duorum temporum...* de Dufay, unde se impune un canon pe un fond obstinat, liniștitor și senin colorat armonic, în concordanță cu sensul umanist al textului: «*Et in terra pax hominibus bonae voluntatis...*» ...Dar totodată se reliefează și o ritmică încărcată - de tip baroc - ce anunță epoca lui Bach. Ne referim din nou la celebrul canon la 36 de voci de Ockeghem, unde formulele sunt foarte variate, încât aproape nici o măsură nu se aseamănă una cu alta, iar timpii devin în acest fel «**nemarcați**»[S.N.]. În ultima fază, dar și în cea medie, polifonia este extinsă și la aspectul ritmic; în consecință, se cristalizează «**imitații ritmice**»[S.N.] și uneori chiar «**canoane ritmice**»[S.N.]. Maeștri cultivau *poliritmia*, însă nu erau preocupați de *polimetrie!*" (Doru Popovici *Cântec Flamand* op.cit. p.24)

Dacă în schimb, dorim să avem o perspectivă de ansamblu asupra *Școlii Neerlandeze*, atunci va trebui să-i includem și pe Josquin des Prés, Henri Isaac, Adrian Wilaert, Clemens non Papa, Cypriano da Rore (ca exponenți ai Renașterii timpuri) și pe inegalabilul Orlando di Lasso, ca mare maestru renaștist.

De aici reținem un lucru esențial, faptul că *Școala Neerlandeză* în ansamblul său pregătește apariția marilor epoci stilistice care-i vor urma, aspect prin care își merită dreptul de a fi abordată și aprofundată la acest nivel.





**Creația muzicală semnificativă
ca element de sprijin în defalcarea
principalelor etape stilistice.**

Apariția marilor compozitori creatori ai stilurilor muzicale cele mai reprezentative

Desigur că prin aceste pagini nu se urmărește conturarea unui compendiu de istoria muzicii și cu atât mai puțin alcătuirea unei galerii a celor mai însemnate personalități componistice. În procesul de selecție, am luat doar acele repere care au primit în perspectiva timpului girul unanimității. Dintre cei foarte mulți câți au creat muzică pe acest pământ, dacă va fi să facem un sondaj de opinie, am vedea că în final ar rămâne îngrijorător de puțini.

Sunt mulți compozitori de care ne simțim atașați pentru moment și mai apoi entuziasmul nostru „ruginește” treptat, până acolo unde aceștia ajung a ne fi chiar indiferenți. Latura subiectivă a acestei receptări este esențială în comuniunea cu muzica, dar, pe scara valorilor, nu este singura unitate de măsură. Pentru un meloman, dictatura lui «îmi place» funcționează aproape perfect. Este dreptul său de a-și selecta în fiecare moment *menu-ul muzical*, dar acesta nu poate deveni reper pentru constituirea unei posibile ierarhizări.

Privită din perspectiva evoluției limbajului muzical prin revenirea la studiul acestuia în lecțiile de contrapunct și armonie, nu putem face abstracție de conotațiile stilistice pe care se bazează aceste studii, principial tehnologice. Astfel, rigorile contrapunctului sunt izvorâte din stilemele polifoniei primare (speciile contrapunctului)⁶⁴, stilemele palestriniene (polifonia vocală) sau stilemele bachiene (polifonia barocului).

Dacă în schimb vom privi creația muzicală în contextul relevării limbajului muzical în marile epoci stilistice, descoperim unele personalități singulare care au sintetizat muzica de dinaintea lor, deschizând perspectivele unor viitoare evoluții. Acești adevărați «**Ianuși**» sunt receptați cu mare precizie în sondajele de opinie de care vorbeam. Spre exemplu, Bach și Beethoven definesc o zonă largă a preferințelor tuturor melomanilor intervievați. În funcție de cultura muzicală a subiecților noștri, pot fi numite în imediata lor apropiere personalități ca Vivaldi, Palestrina, Haydn, Brahms și în egală măsură, după criteriile subiective ale gusturilor celor chestionați, o pleiadă de individualități componistice romantice. Pentru cunoscătorii subtili ai creației muzicale renașcentiste se conturează profilul aparte al deschizătorului de drum Monteverdi; tot așa cum pentru apropiații muzicii moderne se profilează tot mai clar statura de compozitor vizionar a lui Claude Debussy. Cele schițate aici ar putea fi sintetizate astfel:

⁶⁴Aspecte menționate deja de noi în capitolele anterioare.

	Mozart [1756-1791] imprevizibilul, unicul			
	Monteverdi [1567-1643]	Bach [1685-1750]	Beethoven [1770-1827]	Debussy [1862-1918]
Inceputurile creației culte cu o vagă conturare a conștiinței de creator	Renașterea	Barocul	(Rococo) Clasicismul Vienez	Romantismul
	Palestrina [1525-1594] împlinitorul	Vivaldi [1678-1741] împlinitorul	Haydn [1732-1809] împlinitorul	Brahms [1833-1897] aspecte de sinteză Bach-Beethoven

În această situație, **Mozart** continuă să rămână acea personalitate unică și inimitabilă, pe care de o bună perioadă de timp înclinăm a o confunda cu muzica însăși⁶⁵.

Primele trei mari epoci stilistice și-au avut «împlinatorii» lor prin Palestrina, Vivaldi și Haydn, la răscruce apărând personalitățile de sinteză Monteverdi, Bach, Beethoven.

Romantismul ca stil al marilor individualități avea să se echilibreze prin accentele neoclaseice de sinteză Bach-Beethoven (cazul Brahms de pildă).

Zorii epocii moderne vor răsări, în schimb, sub semnul «constelației Debussy». Dar la joncțiunea dintre romantismul târziu al ultimelor decenii de veac XIX și primele decenii ale veacului XX au apărut unele personalități semnificative pentru marcarea unui nou clasicism european. «Clasicii secolului XX» între avangardă și tradiție sau muzica sfârșitului de mileniu între manierism și expresie autentică poate constitui în final tot o problemă a stilisticii muzicale.

Vom continua considerațiile noastre în ordinea firească a evoluției istorice, menționând elementele caracteristice ale limbajului muzical apărute în fiecare dintre aceste semnificative stiluri. Ne vom baza în consecință observațiile atât asupra creației muzicale datorate compozitorilor *împlinitori de stil*, cât mai ales asupra acelor *deschizători de noi perspective stilistice* (grație unui admirabil spirit de sinteză). Vedem în acest demers o «panoramare» a principalelor repere stilistice configurate în muzica europeană.

⁶⁵La capitolul dedicat creației mozartiene vom analiza și posibilitatea de a-l îngloba într-un posibil stil Rococo - ca stil de tranzit între baroc și clasicism - context în care Mozart va fi mult mai apropiat de fii lui Bach decât de clasicii vienezi!

Legat de acestea, ar trebui inserate undeva și câteva pagini de sinteză asupra creației muzicale religioase, deoarece în acel caz, adnotările stilistice sunt mult mai discrete, dramaturgia liturgică urmărită rămânând de fiecare dată pe primul plan. Lucrările în cauză, bazându-se pe marea tradiție a imnologiei primare, au mai multe puncte comune decât evidențierea unor elemente novatoare în articularea expresiei componistice. În consecință, ne-am gândit să plasăm aceste capitole quasi *atemporale*, undeva înaintea descrierii «clasicilor muzicii secolului XX». *Bizantinul* și *Gregorianul* rămân în cultura muzicală europeană niște inconfundabile repere stilistice, care au fost de-a-lungul timpului doar nuanțate de noi și noi exteriorizări ale limbajului. Oglindă a unei lente evoluții a limbajului sonor în conjunctura unor mentalități teologice ancorate într-o prudentă austeritate, muzica religioasă compusă în sfera practicilor tradiționale va jalona în fond cel mai bine mutațiile gustului muzical cizelat prin perpetua confruntare dintre spiritul vechi și cel nou.

Stilul palestrinian - reper de bază în articularea Renașterii muzicale

Muzica secolului al XVI-lea este cunoscută în istoria muzicii ca „*epoca de aur a polifoniei vocale*”, fiind asimilată în egală măsură și cu atributul de *renaștere muzicală*. În acest context cu greu putem vorbi de o singură personalitate componistică, astăzi avem chiar conștiința unei adevărate pleiade de compozitori renascentiști foarte importanți. Începând cu marile personalități ale Școlii Franco-Flamande și continuând cu madrigaliștii italieni ai Școlii Romane sau Venețiene, putem creiona peisajul unei mișcări componistice detașate net de experiențele medievale ale Ars Novei. La momentul respectiv, am schițat aceste aspecte mai ales în descrierea creației compozitorilor flamanzi, creație care articulează cu mare claritate elemente ale unei *Renașteri timpurii*⁶⁶.

Dar experiența *Școlii neerlandeze* avea să evolueze mai apoi prin Adrian Willaert, Cypriano da Rore sau Clemens non Papa, experiență însușită și decantată cu suplețe în arta madrigaliștilor italieni. În acest context, personalitatea de excepție a lui **Orlando di Lasso**⁶⁷ marchează fără dubii o **maturizare a Renașterii**, rămânând însă în cariera lui, spiritualmente legat de Flandra și de Bavaria⁶⁸.

Totuși astăzi, vorbind de **Renaștere**, avem imaginea unui curent muzical configurat cu vigoare în Italia, în jurul unor personalități de excepție ca Palestrina, Gesualdo sau Monteverdi, context în care Palestrina este asimilat ca un adevărat șef de școală.

Să fie oare Palestrina doar un mit impus posterității din cu totul alte considerente?⁶⁹ Din perspectiva celor deja cu mult mai bine cunoscute astăzi

⁶⁶Am reunit creația unor Dufay, Ockeghem și Josquin des Prés sub genericul de *Renaștere timpurie*.

⁶⁷Contemporan cu Palestrina, Lassus împlinește toate dezideratele **Renașterii muzicale**, fiind asimilat firesc în panopia marilor compozitori renascentiști. Vom reveni în consecință asupra lui atunci când vom discuta caracteristicile decretatului *stil palestrinian*.

⁶⁸Activitatea sa din Italia a fost sporadică și mai ales datorată celebrității sale. Astfel, în perioada 1544-1554 îl găsim cu intermitențe la Milano, apoi la Palermo și în 1553 maestru de capelă în Lateran (Roma), de unde în 1554 se va întoarce la Anvers.

⁶⁹Întrebare care și-a formulat-o și Burkhardt în clebrul său studiu asupra renașterii (*Die Kultur der Renaissance in Italien*-1868) unde își manifesta următoarea rezervă: "...aflăm de asemenea că a fost un mare inovator, **dar dacă el sau alții** [S.N.] au făcut pasul hotărâtor în limbajul muzical al lumii moderne este o întrebare pe care autorii timpului n-au lămurit-o îndeajuns pentru ca profanii să-și poată face o idee limpede în această privință" (citat preluat din Liviu Comes *Lumea polifoniei* Editura muzicală București 1984, pag.91).

decât în secolele trecute, răspunsul este cu certitudine unul negativ. Revelația Palestrina a apărut atunci când investigațiile stilistice asupra creației sale s-au pliat aproape organic pe toate legile polifoniei vocale, învățată temeinic în cursurile de **contrapunct**, prezente printr-o indubitabilă continuitate în conservarea prin tradiție a bazelor meșteșugului componistic. Mai apoi, acest segment al studiului polifoniei vocale avea să se numească fără echivoc **contrapunctul palestrinian**⁷⁰.

Legile învățării unei scriituri polifonice suple în ipostază de cor «*a capella*» se bazează indubitabil pe **stileme palestriniene**. De aici și studiile muzicologice adiacente unor cursuri de polifonie vocală care sunt dedicate, într-o proporție covârșitoare, creației de excepție a lui Palestrina, ceilalți compozitori renascentiști fiind amintiți cu regularitate doar în relație cu acesta.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594)



Compozitor a cărui activitate se leagă de Roma începând cu cea de corist în corul de băieți al catedralei Santa Maria Maggiore, apoi cu cea de capelmaestru al Bazilicii Sf. Petru, Capelei Sixtine, capelei din Lateran precum și la celebrul *Collegium Romanum*. A compus un impresionant număr de motete, madrigale și misse, imprimând prin ansamblul creației sale un adevărat model de exprimare firească în ipostaza unei polifonii vocale.

Dacă până acum am amintit de acel lung drum al monodiei pentru găsirea unor noi modalități de propulsare a acesteia înspre multivocalitate, situație în care suplețea melodiei a avut mult de suferit,

începând cu Palestrina se poate sesiza o grijă aparte pentru configurarea unei expresivități melodice ca un deziderat estetic esențial în exprimarea edificiului

⁷⁰Din acel moment tehnologia contrapunctului va fi sistematizată după criterii prioritar stilistice, cele două mari epoci ale evoluției limbajului polifonic aveau să se definească fără echivoc cu atribute stilistice: **contrapunctul palestrinian** (pentru polifonia vocală a Renașterii) și **polifonia bachiană** (pentru contrapunctul baroc).

polifonic. Nu întâmplător se vorbește astăzi despre *Melodica palestriniană*⁷¹ ca despre un etalon al perfecțiunii în muzica vocală. Aici găsim chintesența stilului palestrinian și implicit sinteza polifoniei vocale a Renașterii.

S-a amintit în mai multe rânduri despre caracterul eminent vocal al polifoniei renașterii, în stânsă legătură cu aceasta acreditându-se chiar sintagma «*a capella*»⁷² (care începând cu secolul XIX va diferenția lucrările corale propriu-zise de cele cu acompaniament).

Consfințirea manierei de cânt «*a capella*» va însemna deci prima caracteristică a noii împliniri stilistice. Muzica renașcentistă în esența ei este o muzică dedicată corului, fiind concepută într-un discurs polifonic dens, gradat prin multiple incizii melodice reverberate imitativ prin acumulări de planuri sonore și încheiate prin reuniunea unor simultaneități cadențiale.

Muzica vocală a secolului XVI se prezintă ca o mare izbândă a cântării pe mai multe voci, pentru prima dată independența vocilor își cumulează expresivitatea și prin incidențele verticale în care vor apare la nevoie și anumite sunete alterate cu rol de sensibilă.

Pentru gândirea modală medievală, aceste sunete străine de diatonismul tradițional însemnau ceva artificial și fals dar pentru echilibrarea discursului armonic a reprezentat apariția discretă a viitoarei dominante⁷³.

Scrierea melodiei era determinată din start de virtualitățile ei polifonice, de aici și marele meșteșug al compunerii ei. Din manuscrisele păstrate, ne-au rămas doar știmatele fiecărei voci în parte, de unde mult timp s-a acreditat ideea că aceste lucrări erau compuse direct în știmate. Datorită complexității scriiturii polifonice și a frumuseții efectelor globale, această ipoteză nu poate fi credibilă. Logica discursului muzical trebuia măcar schițată în simultaneitatea unei partituri generale, așa după cum multe dintre lucrările renașcentiste au fost restituite astăzi

⁷¹Titlul unui remarcabil studiu de stilistică palestriniană, studiu elaborat de Liviu Comes și tipărit în anul 1971 la Editura Muzicală din București.

⁷²„**a capella** Cântare corală fără acompaniament instrumental. Termenul provine de la spațiul rezervat unor altare laterale în interiorul bisericii unde stăteau uneori și cântăreții. Conform tradiției, modelul cântării corate **a capella** a fost *muzica palestriniană*[S.N.], gândită și executată în capella Sixtină (lipsită de orgă) și care corespunde nu numai condițiilor acustice ale edificiului ci și principiilor de *simplitate polifonică*[S.N.], slujind inteligibilității textului, preconizate de Contrareformă" (*Dicționar de Termeni Muzicali*, Ed. Științifică București, 1984,p.12)

⁷³„**musica ficta** (lat. muzică falsă, artificială), în sec. 13-16, sunetele străine de hexacord sau hexacorduri transpuse cu ajutorul accidentelor;... **m.f.** introducea și alte locuri în care o treaptă putea fi coborâtă sau urcată prin semiton, chiar dacă era *contra regularem vocum in gamate dispositionen*. **m.**, numită și *musica falsa*, în opoziție cu *musica vera et necessaria*.Cert este că cromatizările **m.** modificând caracteristicile modale originare în spiritul sensibilelor, au netezit calea spre conceptul de tonalitate" (*Dicționar de Termeni muzicali*, Ed. Științifică București 1984, p.314)

prin rescrierea lor în grafia notației moderne. Introducerea monodiei ca bază a imitației și a construcției polifonice a dus la o adevărată «ocultare» a partiturii. Fiind o creație de atelier în care se găseau ascunse toate elementele de meșteșug, partitura era decantată în știmate, originalul fiind mai apoi distrus⁷⁴.

Rădăcina melodiei palestriniene rămâne tot gregorianul, pe a cărui osatură își va configura suplețea turnurilor sale. Idealul melodic al epocii era conturarea unor oscilații melodice de largă expresivitate, simple și perfect echilibrate între ascendență și descendență. Mersul treptat devenea liantul întregului discurs, salturile fiind judicios contrabalansate de un nou mers treptat în sensul contrar acestora. Această adevărată pendulare între ascendent și descendent arcuiește linia melodică palestriniană asemănător celei gregoriene și în consens cu așa-numita *mișcare oratorică a textului latin*⁷⁵.

În melodica palestriniană se disting două mari categorii de formule melodice:

A) Prima categorie izvorâtă din filiațiunea cu tradiția gregoriană⁷⁶:



⁷⁴"Notația «închisă» a canoanelor cu diverse formule de descifrare a lor, sau publicarea lucrărilor corale pe voci separate, fără partitură, făceau parte din metodele prin care era limitat accesul la această știință [notă de subsol Cercetări mai recente pledează pentru ipoteza că partitura era considerată drept o muncă de atelier și distrusă după ce era terminată, iar la lumină erau date numai rezultatele acestei elaborări, cu lucrarea transcrisă pe părți separate]" (Liviu Comes *Melodica Palestriniană* op. cit. pag. 54).

⁷⁵"Aceasta, în forma ei cea mai elementară, pornește de la o silabă neaccentuată, urcă la cea accentuată și coboară mai apoi din nou la o silabă neaccentuată. Se realizează astfel o schemă în formă de arc ascendent-descendent, numită *melodie embrionară*" (din Paulo Feretti *Estetica gregoriană* Roma 1934: comentat de Liviu Comes op.cit p.166).

⁷⁶Exemplele sunt citate după Liviu Comes (*Melodica palestriniană*, op.cit. p.195-196)

B) A doua categorie cuprinde formule melodice generate de logica discursului polifonic care presupunea o bună stăpânire a disonanței, o îmbogățire a planului melodic cu note ornamentale sau marcarea unor formule de cadențare:

a) formule melodice care folosesc note de pasaj:

Three musical staves showing melodic lines with passing notes (notes marked with 'x'). The lyrics are in Latin: "pro - spi - ci - ens per cel - los", "so - le - mi - ta - tis ves - tre", and "Do - mi - nus De - us".

b) formule melodice care folosesc note de schimb:

Five musical staves showing melodic lines with exchange notes (notes marked with 'x'). The lyrics are in Latin: "cor me - um", "i - ni - mi - ci - me - i", "Je - su Chri - ste", "ut so - le lu - na", and "pa - tre - ces - ser - ri - tu".

c) cambiata (care este generată de o mișcare descendent-ascendentă plecând de la o consonanță pe timp tare, coboară pe timp slab pe o disonanță de la care sare o terță în aceeași direcție pe o consonanță tare reîntorcându-se cu un mers treptat ascendent):

Four musical staves showing melodic lines with cambiata figures (notes marked with 'x' and numbered 1-5). The lyrics are in Latin: "qui - a cum es - sem par - vi - ta", "Ve - ni spon - sa Chri - sti", "u - ni - ge - ni - ti", and "O spon - sa in ex - cel - sis".

d) formule melodice cu anticipație sau portament:

S
spi - cu - la - to - - - re

A
A - - - - -

Tn
et sal - va - - - me

e) formule de sincopă:

S
Se - det ad de - xte - ram Pa - - - tris

S
mi - se - re - re no - - - bis

A
be - ne - di - cta

f) suspensiuni:

S
San - ctus, san - ctus, san - - - ctus, san - ctus

S
non e - rit fi - nis, - - - non e - rit fi - nis

Tn
et glo - ri - a e - jus in te vi - de - bi - tur

B
qui - a sic ad - ju - ra - sti - - - nos

g) formule de încheiere:

The musical score consists of two parts: Soprano (S) and Alto (A). The lyrics are "Ve - ni Do - mi - ne ex - ci - ta. No - mi - ne." The score includes several staves with musical notation, including notes, rests, and accidentals, with 'x' marks indicating specific notes.

Un element de baza în construcția melodică îl constituia succesiunea duratelor.

Iată spre exemplu o construcție melodică în care unitatea de timp este doimea:

The musical score for Alto (A) voice shows a melodic construction with rhythmic values (2, 3, 2, 2, 3, 2, 2, 2) and lyrics "Ky - ri - e e - lei - son".

Organizarea ritmică prin succesiunea liberă asimetrică permitea o adevărată structurare de mozaic a eșafodajului polifonic:



În paginile anterioare am schițat doar câteva **stileme palestriniene**, care pentru un muzician instruit sunt în mare măsură cunoscute de la primele ore de contrapunct. Mai puțin conștientizat este însă faptul că ne găsim aici în fața unui stil muzical foarte bine conturat, care a devenit baza logică a însușirii tehnologiei scriiturii polifonice vocale⁷⁷.

Genurile muzicale practicate de compozitorii renașteriști sunt desigur **Motetul** și **Madrigalul**. Deosebirea esențială dintre ele rămâne în primul rând textul, care în cazul **madrigalului** este laic.

Cităm un fragment din madrigalul *Alla riva del Tebro*, scris de Palestrina pe versurile lui Tasso:



⁷⁷Fenomenul este oarecum similar cu învățarea matematicilor elementare, unde puțini dintre noi mai avem conștiința că ne-am însușit temeinic o parte substanțială din înțelepciunea marilor matematicieni-filozofi antici!

ri - va del te - bro gio - vi - net -
 - bro, del te - bro gio - vi -
 te - - - bro gio - vi - net - to vid' -
 gio - vi - net - to vid' io;

- to vid' io, va - go pa - stor, va - go pa - sto
 - net - to vid' io, va - go pa - - - stor, gio -
 io, gio - vi - net - to vid' io, va - go pa - sto - re, gio - vi -
 va - go pa - sto - re gio - vi - net -

- re, gio - vi - net - to vid' io va - go pa - - - sto - re,
 vi - net - to vid' io va - go pa - sto - re,
 - net - to vid' io va - go pa - sto - re man -
 to vid' io va - go, va - go pa - sto - re man - dar tai

man - dar tai vo - ci fuo - - - re.
 man - dar tai vo - ci fuo - re:
 - dar tai vo - ci fuo - - - re:
 vo - ci fuo - - - re:

Revenind la paralela motet-madrigal, reținem că ambele genuri folosesc tehnica scriiturii imitative, în care suprapunerea planurilor polifonice își face tot mai mult loc. Imitațiile cvasi canonice în stretto vor impune treptat în gândirea muzicală utilizarea contra-melodiilor de tip contrasubiect din viitoarele cercare sau fugi. Eșafodajul polifonic nu este clădit cu rigoarea unor expoziții de fugă, ci mai repede prin acumularea aleatorie de imitații, generate de vechea manieră discursivă antifonică, expunere care iese însă din monodia primară și prin suprapunerile de tip stretto într-o multivocalitate reală.

Un alt gen cultivat cu precădere de compozitorii renascentiști este desigur **Missa**, pe care însă, din dorința de a avea o panoramă a evoluției genului, ne-am propus să-l abordăm într-un capitol aparte.

Am menționat undeva că au existat și rezerve, nu atât în acceptarea stilului palestrinian ca etalon al scriituri, cât mai ales în recunoașterea lui **Giovanni Pierluigi da Palestrina** ca promotor al acestei maniere de scriitură. În contextul aceluia suflu novator declanșat de *Școala neerlandeză*, context în care nu mai puțin celebrul său contemporan **Orlandus Lassus**⁷⁸ - personalitate de vârf a culturii franco-flamande și compozitor la fel de cunoscut în timpul său - era receptat în egală măsură ca șef de școală componistică. Aici, suspiciunile la adresa unui așa-numit mit Palestrina, propulsat din zona unor interese extramuzicale, și-au făcut imediat loc. În perspectiva timpului, mai ales după așezările conceptuale datorate cercetărilor muzicologice ale veacului XX, stilul palestrinian și-a intrat deplin în drepturi, primind și calitatea unei paternități de necontestat.

În cartea sa asupra *Școlii neerlandeze*, Doru Popovici surprinde următorul aspect⁷⁹: „Demne de reținut sunt aprecierile lui Niedermayer⁸⁰: «Mai puțin pur și mai puțin suav decât Palestrina, Orlando di Lasso l-a depășit prin vigoare, prin originalitatea armoniei; printr-o remarcabilă bogăție a modulațiilor, care merge de multe ori până la duritate, și printr-o căutare de a reda expresia dramatică a cuvintelor (puțin cam prea literară), ce de multe ori a creat frumuseți, dar care nu este totdeauna lipsită de exagerare. Dacă ne este permis să comparăm geniul lui Palestrina cu cel al lui Rafael, Orlando di Lasso, prin vigoarea și imensa lui varietate componistică, trebuie să fie asemănat cu Michelangelo!»!"

⁷⁸**Orlando di Lasso**- cel mai popular creator neerlandez, născut la Mons în jurul anilor 1530 [32] și mort la München în anul 1594 (în același an cu Palestrina).

⁷⁹Doru Popovici *Cântec Flamand* Ed. Muzicală, București 1971, p.119

⁸⁰**Louis Niedermayer** compozitor francez (de origine elevetiană), născut la Lyon în 1802, mort la Paris în 1861. Elev al lui Moscheles (Viena) și Zingarelli (Napoli), prietenul lui Rossini. Debutează la Napoli în 1821 și se stabilește la Paris începând cu anul 1823, unde cu tot sprijinul lui Rossini nu are succes cu creațiile lui scenice. Se consacră reorganizării muzicii religioase și pedagogiei (Fauré spre exemplu).

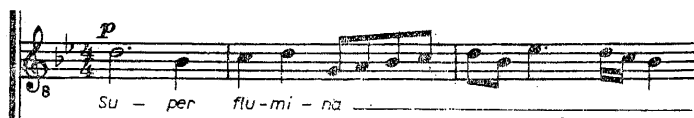
Din perspectivele unei stilistici muzicale, acest citat trebuie cu necesitate să fie comentat.

Pentru început, supunem atenției două motete omonime, datorate celor doi mari compozitori renaștiști; este vorba de *Super flumina Babylonis*. Bazate pe textul psalmului 136 (ebr.137), aceste motete urmăresc dramatismul acestuia, cu imagini sonore care ne prezintă două sensibilități artistice diferite⁸¹.

PALESTRINA debutează cu următoarea fizionomie melodică:



LASSUS, în schimb, își începe motetul astfel:



Ambii compozitori își construiesc lucrarea printr-un lanț de imitații în maniera consfințită de toți renaștiștii:

⁸¹ Textul latin care a stat la baza acestor motete omonime este el însuși o traducere din originalul ebraic (vocalizat de Masoreți). Așa se explică faptul că mai apoi printr-un lanț de traduceri ale traducerilor poezia și sensul inițial să se piardă foarte mult. Iată spre exemplu două traduceri existente în limba română: «1. **Pe malurile râurilor Babilonului, ședeam jos și plângeam, când ne aduceam aminte de Sion.** 2. **În sălciile din ținutul acela ne atârâaserăm arfele.**/3. **Căci acolo, biruitorii noștri ne cereau cântări, și asupritorii noștri ne cereau bucurie, zicând: cântați-ne câteva din cântările Sionului.....**» (*Biblia* Ed Soc. biblice.- Cornilescu) sau «1. **La râurile Babilonului, Acolo am șezut și am plâns, când de Sion ne aduceam aminte,**/ 2. **În sălcii, pe malurile lor, Atârnatu-ne-am harfele noastre.**/3. **Căci acolo cei ce făcuseră robi din noi/ ne cereau imnuri și cântece, și cei ce ne oprimau, cântări de veselie:/ Cântați-ne nouă din cântările Sionului!....** (Liviu Pandrea *Cartea Psalmilor* Ed. Viața Creștină Cluj 1993) N.B. cea de a doua traducere este realizată pornind de la textul original ebraic.

PALESTRINA

S

A

T

B

Su - per flu - mi - na Ba - by - lo -

Su - per flu - mi - na Ba - by -

- na Ba - by - lo -

- nis, su - per flu - mi - na Ba - by -

- lo - nis, su - per flu - mi - na Ba - by -

- - nis, su - per flu - mi - na Ba - by -

Su - per flu - mi - na Ba - by -

- lo - - - - - nis -

- lo - - nis il - lic se - di - mus et fle - vi -
 - lo - - nis il - lic se - di - mus et fle - vi -
 - lo - nis il - lic se - di - mus et fle - vi -
 il - lic se - di - mus et fle - vi -
 - mus, il - lic se - di - mus et fle - vi -
 - mus, il - lic se - di - mus et fle - vi -
 - mus, il - lic se - di - mus et fle - vi -
 - mus il - lic se - di - mus et fle - vi -
 - mus, dum re - cor - da - re - mur tu - i Si -
 - mus, dum re - cor - da - re - mur tu - i Si -
 - mus, dum re - cor - da - re - mur tu - i Si -
 - mus,

LASSUS

p
 Su - per flu - mi -
p
 8 Su - per flu - mi - na

na — Ba — by — lo — — — — —
 — — — — — Su — per flu — mi — na — — — — —
 Ba — by — lo — — — — — nis,

— — — — — nis, su — per flu — mi — na Ba — by — lo — — — — —
 — — — — — Ba — by — lo — — — — — nis, su — per — — — — —
 su — per flu — mi — na Ba — by — lo — — — — —
 — — — — — Su — per flu — mi — na Ba — — — — —
 — — — — — nis, Ba — by — lo — — — — —
 flu — mi — na — — — — — Ba — — — — —
 — — — — — nis, — — — — —
 — — — — — by — lo — — — — —

nīs, Ba — by — lo — — — — — nīs, su — — — — —
 — — — — — by — lo — — — — — nīs, su — — — — —
 su — — — — — per flu — mi — na — — — — —
 nīs, — — — — — su — — — — —

The image displays a musical score for a vocal setting of the Latin text "Super flumina Babylonis". It consists of two systems of four staves each. The first system shows the beginning of the piece with the lyrics "per flu - mi - na Ba - by - lo - nis, Ba -". The second system continues with "by - lo - nis il - lic se - di - Ba - by - lo - nis il - lic". The score features complex polyphonic textures with overlapping vocal lines. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *mf* (mezzo-forte). A tempo marking "ruhig." (calm) is present above the second system. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and note values.

Pornind de la premisa că ne găsim în fața a două capodopere ale muzicii Renașterii, încercăm să surprindem doar veridicitatea celor remarcate de Niedermayer. Despre atributele *pur* sau *suav* ne luăm permisiunea de a nu spune nimic, deoarece acestea intră în zona de jurisdicție a esteticii muzicale. Despre vigoarea expresiei armonice a lui Lassus, care ar putea fi superioară celei palestriniene, s-ar putea vorbi măcar după parcurgerea din nou și cu mare atenție a fragmentelor citate. Atunci abia vom sesiza încărcătura subiectivă a observațiilor lui Niedermayer. Iar despre paralela Rafael-Palestrina și Lassus-Michelangelo, comparații mai mult de esență unor exaltări subiective decât a avea acoperire, ne luăm permisiunea de a nu le comenta. Remarcăm doar faptul că dramatismul acelor imagini biblice: [*Super flumina Babylonis*] unde șezusem și plânsem..cu gândul la Sion.. sunt cu mult mai aproape de **Pieta** sau **Moise** în imaginile sonore palestriniene decât în viziunea lui Lassus. Cizelarea incipiturilor melodice pe baza cărora sunt construite articulațiile polifonice sunt la fel de aproape de șlefurile lui Buonarroti cât și de puritatea unui Rafael. Pe cât de frumoasă pare asocierea lui Niedermayer pe atât de vulnerabilă se dovedește dacă este supusă unei elementare analize inter-stilistice.



Orlando di Lasso



Giovanni Pierluigi da Palestrina

CLAUDIO MONTEVERDI

(Cremona 1567 - Veneția 1643)



Compozitor renașcentist de mare relevanță în conturarea madrigalului dramatic, Monteverdi își va surprinde contemporanii și în operă, fiind unul dintre primii creatori semnificativi ai genului. Este bineștiut că nașterea operei se leagă de Camerata Florentină - or, din biografia lui Monteverdi nu se întrevide că ar fi avut legături mai stânse cu Florența⁸². Născut la Cremona⁸³, Monteverdi avea să-și împlinească destinul componistic la Mantua, unde a fost un timp atât cântăreț cât și violist, în anul 1600, primind chiar demnitatea de maestru al capelei ducelui Vincenzo Gonzaga.

Prezentarea în anul 1600 la Florența a melodramei *Euridice* a lui Jacopo Peri însemna **marcarea unei date de naștere a operei**, eveniment la care cu siguranță Monteverdi nu a luat parte.

Se acreditează ideea că ducele Vincenzo Gonzaga, protectorul lui Monteverdi, din dorința de a da o nouă strălucire curții sale i-a comandat muzicianului o creație similară. Așa s-a născut *La Favola d'Orfeo*, prin care se

⁸² Ne referim desigur la *Camerata Florentină* de numele căreia se leagă nașterea operei. Imaginea acestei «**mișcări artistice**» este suficient de vag conturată în istoria muzicii, contur care urmează parcă acea aură mistică a personajelor preferate de compozitorii florentini. Dorind să reînvie tragedia greacă, "cameraliștii florentini" au pornit de la falsa ipoteză că tragedia greacă ar fi fost în întregime ei declamată **prin cânt**, convingere formulată cu ardoare de către Vincenzo Galilei, perspectivă prin care s-au impus muzicii din start rigiditățile unor maniere de expresie aproape artificiale. S-a încetățenit mai apoi ideea că "florentinii" au configurat recitativul dramatic, monodia sau duetul ca modele de exprimare. Și atunci, creatorilor «*cameral-florentini*» li s-au atribuit o serie întreagă de priorități în compoziția dramaturgică, "priorități" care au existat în fapt și în creația multor altor contemporani [cazul Monteverdi, spre exemplu].

⁸³ Acolo a avut ca maestru pe Marc-Antonio Ingegneri, sub îndrumarea căruia și-a însușit meșteșugul componistic al școlilor romane (Palestrina) și venețiene (frații Gabrielli și Cypriano da Rore). Stăpânind cu mare siguranță polifonia vocală a predecesorilor săi, Monteverdi va configura în lumea madrigalului renașcentist câteva reprezentative pagini de sinteză.

L'ORFEO
FAVOLA
IN MUSICA
DA CLAUDIO MONTEVERDE
MAESTRO DI C. ELLA
DELLA CECILIA LIPPOLICA
RAPPRESENTATA IN MANTOVA
L'Anno 1607. Et nuovamente Rappresentata

IN VENETIA MDCCLX.
per gli Zuccheri e Cadeni.

Compartimentul instrumental, odinioară un cuminte însoțitor al vocilor, îi oferă nenumărate soluții cum ar fi tremolo-ul la instrumentele cu coarde și arcuș, de pildă. Ansamblul instrumental este coparticipant la configurarea exprimării sonore.

Monteverdi nu uită în nici un moment marea artă a polifoniștilor

⁸⁴ Adică stilul agitat al patetismului "reverberațiilor pasional-dramatice".

80

comentarii orchestrale care depășeau stadiul unor simple transcripții ale muzicii vocale.⁸⁶

Deși nu a excelat în creația muzicală religioasă, Monteverdi ne-a lăsat o adevărată capodoperă intitulată *Vespero della Beata Vergine*, lucrare concepută într-un stil baroc evident! Lucrarea este mai aproape de ceea ce spunem astăzi **concert religios** și nu de ce-ar fi trebuit să însemne o muzică destinată cultului public.

Pătrunsă de un vădit spirit al acelei libertăți interioare proprie marilor creatori, lucrarea se îndepărtează pe multe coordonate de rigorile impuse. Aici compozitorul și-a permis nenumărate licențe în îmbinarea tehnicilor omofone ale monodiei acompaniate cu fragmente corale (concepute în maniera polifonică renescentistă), secțiunile vocale intersectându-se cu acele *sinfonii* pur instrumentale (despre care am mai amintit)⁸⁷.

Printr-o fericită coincidență, cel de numele căruia se va lega ideea emancipării muzicii instrumentale, avea să vadă lumina zilei în același loc ca și majoritatea covârșitoare a lutierilor italieni. Cremona, oraș cu rezonanță pentru oricare mânuitor al arcușului, loc de reculegere pentru toți acei ce visează la un Amatti, Guarneri sau Stradivarius, grație aceleiași binecuvântări providențiale devine și locul de baștină a celui ce avea să deschidă o altă perspectivă muzicii instrumentale europene.

Născut «la răscruce de vânturi» Monteverdi va încheia *Renașterea*, deschizând cu mare claritate *Barocul* italian⁸⁸.

⁸⁶Temperament dezlănțuit, Monteverdi a avut parte în existența sa zbuciumată și de multe întâmplări care l-au făcut să se identifice cu propriile sale personaje. Astfel, în 1595 avea să se căsătorească cu cântăreața Caterina Martinelli pe care o va pierde în ajunul creării lui *Orfeu* (1607). Imaginea dramei sale îl va urmări apoi în următoarea operă *Arianna*, operă pierdută, dar din fericire, există un fragment al ei inclus în madrigalul dramatic *Lamento d'Arianna*.

⁸⁷De altfel, orchestra utilizată de el era foarte amplă pentru vremea sa: "imensă chiar, cu cele patruzeci și trei de instrumente: nouăsprezece viole, douăsprezece instrumente pentru suflători și douăsprezece basuri, viole da gamba sau clavicemburi. Această orchestră era folosită masiv în simfonii - în zilele noastre s-ar spune interludii - și executa, la început o toccata a cărei semnificație dramatică nu este mare, dar care reprezenta deja o uvertură, concepută mai ales ca un apel, ca un fel de a anunța publicul, foarte nedisciplinat în acea vreme, că spectacolul va începe"(Antoine Golea *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi* vol.I, Editura muzicală, București, 1987, p.144).

⁸⁸ **Monteverdi** (1567-1643) este contemporan cu lutierii familiei Amatti [Andrea (1520-1573), Antonio (1550-1638), Girolamo (1556-1630)]; dintre care **Nicola Amatti** (1596-1684) avea să devină maestrul atât a lui Guarneri (1626-1790) cât și a lui **Stradivarius** (1644-1737), care la rândul lor vor fi contemporanii lui Corelli (1653-1713) și **Vivaldi**, împlinitorul barocului, (1678-1741).

(Perspective Cronologica)

Guillaume Dufay 1400.....1474
Johannes Ockegem 1425.....1494
Josquin des Pres 1440.....1524
Orlando Lasso 1532.....1594

Giovanni Pierluigi da PALESTRINA 1525.....1594

Tomaso Luiso da Victoria 1548.....1611
William Byrd 1542.....1628
Luca Marenzio 1553.....1599
Carlo Gesualdo 1560.....1615
John Dowland 1563.....1628
John Bull 1563.....1623

Claudio MONTEVERDI 1567.....1643

Girolamo Frescobaldi 1583.....1641
Jean Baptist Lully 1632.....1687
Arcangelo Corelli 1653.....1713
Giuseppe Torelli 1658.....1709
Henry Purcell 1659.....1695
Tomaso Antonio Vitali 1663.....1745
Johann Cristoph Pepusch 1667.....1752
Francois Couprin (le Grand) 1668.....1733

Antonio VIVALDI 1678.....1741

Georg Philipp Telemann 1681.....1767
Jean Philipe Rameau 1683.....1764
Georg Friederich Haendel 1685.....1759

Johann Sebastian BACH 1685.....1750

Benedetto Marcello 1686...1739
Francesco Maria Veracini 1690.....1768
Giuseppe Tartini 1692 ..1770

Antonio Vivaldi și configurarea împlinirii barocului muzical

Barocul muzical este receptat astăzi ca primul stil reprezentativ al muzicii instrumentale. Apărut pe fondul unei impetuoase dezvoltări a construcției de instrumente, context în care vioara își va impune treptat hegemonia⁸⁹, muzica instrumentală autonomă marchează un pas hotărâtor în maturizarea limbajului muzical. Instrumentul, grație condiției sale de intermediar dintre sursa sonoră și interpretul sonorizator, impune acestuia din urmă însușirea unor deprinderi tehnice de înstăpânire a sa. «Așezarea pe instrument», «aplicatura specifică sonorizării», devine o problemă pentru chiar scrierea muzicii instrumentale. Tehnica instrumentală va genera un cu totul alt tip de scriitură muzicală. Nefiind condiționat fiziologic ca și vocea (care avea nevoie de suflul respirației) de susținerea vibrației corzilor vocale, instrumentul deschide perspectiva altor tipuri de turnuri melodice: diverse combinatorii de sunete în limita aplicaturii unei poziții cordaristice, salturile mari începând cu cvinta (salturi favorizate de distanțările intervalice existente între corzile instrumentului), de unde va fi deschis drumul improvizației prin «**jocul sonorităților**»⁹⁰.

Dacă în zona instrumentelor cu coarde și arcuș familia viorilor se va impune creând premisa apariției orchestrei, în lumea instrumentelor cu taste, orga și clavicinul erau deopotrivă utilizate. Legați de muzica instrumentală, s-au remarcat pe rând creatori de mare relevanță cum ar fi Girolamo Frescobaldi⁹¹,

⁸⁹ Este binecunoscut faptul că prima familie de instrumente cu coarde și arcuș a fost **familia violelor** (care aveau 6 corzi, acordate în cvarte și la mijloc între corzile 3-4 o terță). Violele erau sonorizate *da braccio* [viola discant, viola sopran, viola tenor] și *da gamba* [viola bas, cunoscută sub numele de **viola da gamba**, viola contrabas, cunoscută și sub numele de **violone**]. Acestea aveau câteva caracteristici organologice comune: pe lângă cele 6 corzi cu acordajul menționat, erau concepute cu umerii teșiți, cu eclisele mai mici și cu niște orificii în formă de C. Familia viorilor este cea pe care o cunoaștem, fiind cu patru corzi acordate în cvinte, cu eclisele mult mai mari, umerii drepți și deschizăturile din față în formă de F. Pentru început, violina și vioara alto au câștigat competiția cu familia veche a violelor și abia în secolul XVIII, violoncelul [vioara tenor] va înlocui viola da gamba. Basul mult timp a fost vechiul *violone* iar mai apoi actualul contrabas va prelua caracteristici din ambele familii [patru corzi acordate în cvarte, dar cu *f-uri* și cu umerii teșiți ca la violone].

⁹⁰ Nu întâmplător în majoritatea limbilor europene se face o distincție între muzica vocală care **se cântă** și muzica instrumentală generată de **un joc** al tuturor aplicaturilor. (cantare-suonare; chanter-jouer: singen-spielen). Aici am dori să aducem o precizare pe cât de tardivă tot pe atât de necesară: se acreditează încă ideea că în limba română nu se face distincția între **a cânta la instrument** și **a cânta la voce**, menționând însă că în practica folclorică niciodată nu se folosește exprimarea **cântă** la vioară ci **zâce** din vioară, de cântat se cântă doar prin voce!

⁹¹ "Cel mai mare organist al secolului XVII" s-a născut la Ferrara în 1583 și a murit la Roma în anul 1643.

Giovanni Batista Vitali⁹², Arcangelo Corelli⁹³, Johann Caspar Fischer⁹⁴, François Couprin⁹⁵, Jean-Philippe Rameau⁹⁶ sau Domenico Scarlatti⁹⁷. Epoca la care ne referim ne-a oferit pe lângă marii lutieri cremonezi⁹⁸ și pe Bartolomeo Cristofori (1655-1731), constructorul unui *piano e forte*, respectiv al unui «clavecin cu ciocănele», instrument ce se va dovedi a fi un adevărat strămoș al pianului modern!

Cu toată evoluția de care au beneficiat instrumentele muzicale, expresia perfecțiunii ideale continua să rămână vocea omenescă. Constructorii de instrumente s-au străduit să copieze suplețea vocii omenești, căutând noi modalități de pliere a naturaleții ei pe rigiditățile de vehicol sonor al instrumentului. Evoluția tehnicii instrumentale s-a grefat în primul rând pe găsirea a noi și noi posibilități de exprimare sonoră. Instrumentele cu coarde și arcuș au ajuns prin familia viorilor la un prim moment de împlinire. Sunetul continuu susținut de trăsătura arcușului, intonația intermediară până la glissando (grație dispariției despărțiturilor transversale de pe limba vechilor instrumente) propulsează viorile în poziția privilegiată de sursă sonoră perfectă, situându-le în imediata apropiere a vocilor. Vioara devine astfel «regina instrumentelor» și în jurul său se va naște un nou *cor* care se va numi orchestră. Nu poate să ne mire faptul că o mare pleiadă de compozitori au fost în această perioadă violoniști, compunând muzică în strânsă legătură cu acest impecabil instrument. Vitali și mai ales Corelli au emancipat vioara prin creații nemuritoare care continuă și astăzi să rămână piese ale repertoriului curent. Scriitura instrumentală se tranșează pe două

⁹²(Cremona 1644-Modena 1692), contrabasist (de fapt interpret la violonne) și violonist. A creat un tip de sonată *à tre* care a servit ca model pentru Corelli și Purcell.

⁹³(Bologna 1653-Roma 1713) Celebru violonist italian, considerat creatorul sonatei *à tre* și a *concertului grosso*.

⁹⁴S-a născut în anul 1665 și a murit în anul 1746 la Rastatt; este considerat cel mai important clavicenist dinaintea lui Bach. A compus muzică religioasă, muzică pentru orgă și clavecin.

⁹⁵„Couprin le Grand” - celebru clavicenist francez (1668-1733)

⁹⁶S-a născut la Dijon în anul 1683 și a murit la Paris în anul 1764. Un timp a fost organist la catedrala Notre-Dame (ca succesor al tatălui său). A rămas celebru atât datorită compozițiilor sale destinate clavecinului cât și datorită *Tratatului său de Armonie*, prin care s-a consfințit dualismul major-minor și legile tonal-funcționalismului clasic.

⁹⁷S-a născut la Napoli în anul 1685 și a murit la Madrid în anul 1757. La curtea regelui Spaniei va compune pentru infanta Maria Barbara celebrele sale "piese pentru clavecin", adică cele 545 de **sonate** [în care se va configura structura sonatei baroc- denumită chiar **sonată scarlatiană**].

⁹⁸Amintiți deja în paginile anterioare dedicate lui Monteverdi.

planuri esențiale: melodia (la vioară) și armonia la taste (clavecin sau orgă). Astfel s-a născut basul cifrat care însemna o notare sumară a planului armonic (o linie de bas peste care se adăugau 3-4 sunete de esență armonică, sunete care erau marcate prin cifrele intervalelor ce se nasc față de bas):

(fragment din *Follia* lui Corelli; facsimilul ediției apărute în anul 1750)



Și astfel a apărut orchestra care grupează instrumentele cu coarde și arcuș după registrele lor: două grupe de viori (ca substitut al vocilor feminine Sopran-Alt), o grupă de viole (în fapt viori alto⁹⁹) pentru tenor și basii, formați din violoncel și contrabas (mult timp încă era un vechi violone). Orchestra mai conținea în mod obligatoriu și un instrument cu taste (de obicei un clavecin), care realiza basul cifrat. În cazul în care orchestra acompania un cor, vocile **se intercalau compact** între corzile înalte și basii:

⁹⁹În mod logic terminologia franceză le numește *alto*!



A. VIVALDI, *Gloria*. Incipit. Torino, Biblioteca Nazionale. Fondo Giordano n. 32.

Reținem deci faptul că în epoca barocului, compozitorii își scriau partitura generală a compoziției lor, urmând a-și conduce ansamblul de la clavecin (sau mai rar de la orgă). În aceste condiții, știrea clavecinului era standardizată la o simplă linie de bas ce poartă în plus indicațiile înveșmântărilor acordice dorite.

Realizarea basului cifrat reprezenta o mare artă a interpretării¹⁰⁰, fiind departe de conturarea izoritmilor rigide propuse astăzi în unele partituri moderne reactualizate. Mai ales în părțile lente armonia se improviza cu diverse figurații, pasaje și ornamente care asigurau o mult mai bună continuitate a sunetului de clavecin decât acordul placat în umbra desenului melodic din bas.

Gândirea armonică generată de logica dominantică a funcționalismului a consfințit câteva constanțe melodice drept adevărate stileme ale barocului:

-profilurile melodice arpegiate ca derulări melodice ale acordului:



-mersuri treptate tri-tetra-pentacordale ca rezultante a unor combinatorii generate de firescul aplicaturii instrumentale:



¹⁰⁰Făcând parte din instrucția muzicianului complet (omologul dirijorului de astăzi) care avea responsabilitatea realizării întregului edificiu sonor, fie că era vorba de sonate à tré, fie de orchestră, clavicenistul era coordonatorul ansamblului.

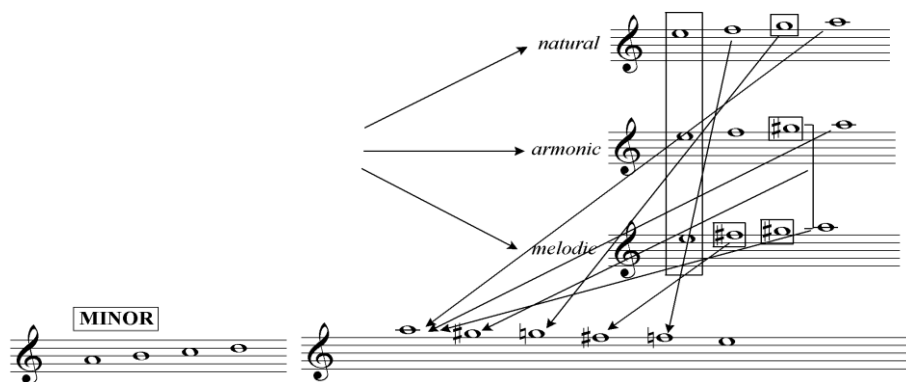
-septima micșorată în minor ca expresie a dramatismului dominantic:



-înlănțuirea relațiilor dominante în progresii armonice generatoare a unor adevărate **secvențe armonice**:

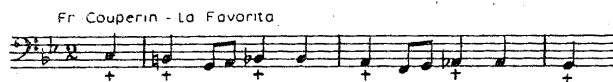
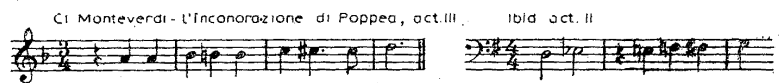
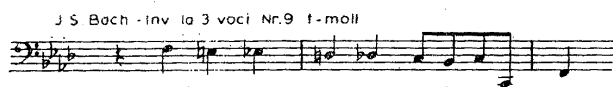
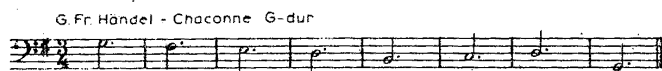
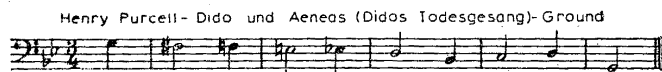
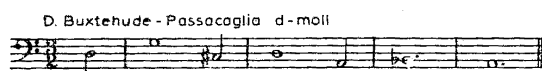
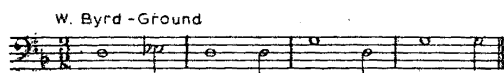
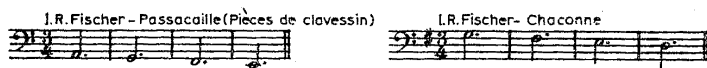


-mersul treptat coborâtor de la tonică la dominantă care în minor va atinge sinteza celui *passus duriusculus*:



În analiza Ciacconei în re minor de Bach, Sigismund Toduță citează următoarele fragmente muzicale bazate pe variante ale acestui *passus duriusculus*¹⁰¹:

¹⁰¹Sigismund Toduță *Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S.Bach*, Editura Muzicală 1978, pag.101-101.



La care mai putem adăuga și următoarele exemple:



Pachelbel



Buxtehude:



Bach (Misa în si minor *crucifixus*)



și bineînțeles Bach (*ciacona* în re minor pentru vioară solo)



- desenul ritmic se standardizează la constanța unei adevărate «țesături continue»:



- ritmurile caracteristice unor dansuri devin stileme ale exprimării instrumentale:

Couranta:

(Vivace)



Sarabanda:

(Andante)



Siciliana:



Giga:



Admițând faptul că în această epocă găsim o pleiadă de mari compozitori, creatori cu conștiința valorii lor, ne vine destul de dificil de a-i ierarhiza după niște ipotetice criterii valorice. Muzica preponderent instrumentală practică în epocă a dus, după chipul și asemănarea surselor sonore predilecte, la niște vizibile standardizări rezultate din specificul tehnicilor execuției sonore. Și atunci ne putem bucura de imaginea primului mare organist Frescobaldi, de sonatele *da chiesa* sau de multe *concerti grossi* ale lui Corelli, de muzica plină de fast și de sensibilitate a lui Henry Purcell, de Lully, Couprin, Rameau, de Domenico Scarlatti, sau de nemuritoarele concerte solo ale venețienilor Benedetto Marcello sau Antonio Vivaldi¹⁰². Dar, în acest caz, putem oare găsi suficiente argumente pentru detașarea unei personalități singulare care să-și asume rolul unei împliniri stilistice? Întrebarea în cauză este cu atât mai legitimă cu cât marea majoritate a acestor compozitori se situează în linii mari pe coordonatele stilistice menționate de noi în paginile anterioare. Oprindu-ne la Vivaldi oare nu-i subestimăm pe celebrii săi contemporani minimalizându-i nepermis de mult?¹⁰³ Vom căuta totuși argumente pentru această opțiune în creația marelui venețian, argumente prin care ne vom susține punctul de vedere.

¹⁰² Despre marile personalități ale barocului german, Buxtehude, Telemann, Pepusch, Bach și Haendel, datorită situației lor în epoca de vârf a barocului, epocă dominată de spiritul de sinteză a lui Bach, ne vom ocupa în capitolul următor.

¹⁰³ După opinia noastră, aidoma lui Bach care sintetizează toate stilemele barocului german, Vivaldi împlinește toate orientările barocului italian. Deși născuți la diferență de doar 7 ani (Vivaldi în 1678, Bach în 1685), din perspectivă stilistică (deci în contextul evoluției barocului european), ei se situează pe «plăci tectonice» diferite.

Antonio Vivaldi

(Veneția 1678 - Viena 1741)



Compozitor-violonist, urmaș al unei întregi adevărate pleiade de mari personalități¹⁰⁴, Vivaldi avea să-și desfășoare activitatea la Veneția. Creația lui marchează o evidentă evoluție în comparație cu cea a predecesorilor săi, consemnată de nivelul înalt al artei sale violonistice. Vivaldi este primul virtuoz al viorii, predecesor al lui Tartini¹⁰⁵, deschizând în mod firesc perspectiva concertului instrumental solo cu acompaniament orchestral, gen în care a realizat un impresionant număr de opusuri. Din cele aproximativ **450 de concerte cu acompaniament** cunoscute până în

prezent, **221** sunt pentru **o vioară**, **27** pentru **un violoncel**, **16** pentru **un flaut**, **12** pentru **un flaut-piccolo**, **12** pentru **un oboi**, **1** pentru **o mandolină**, **32** pentru **fagot**, **6** pentru **viola d'amore**; celelalte fiind duble, triple sau cvadruple concerte în diverse combinații instrumentale. Muzica lui Vivaldi, deși marcată prin multe accente de virtuozitate rămâne, în baza coordonatelor sale esențiale, articulată pe impulsul nevoii de expresie, grație căreia este și astăzi o prezență vie în marile săli de concert. Ca orice mare creator, nici Vivaldi nu a fost scutit de subiectivismul unor strâmbe judecăți de valoare¹⁰⁶. Originea sa umilă i-a impus o anumită

¹⁰⁴ Corelli (1653-1733), Torelli (1658-1709), Veracini(1690-1768), Vitali (1663-1745), Geminiani (1687-1762).

¹⁰⁵Giuseppe Tartini (1692-1770) a fost considerat un *Paganini avant la lettre*. Sonata sa *Trilul diavolului* rămâne o mărturie palpabilă în acest sens.

¹⁰⁶"Pentru vioară a compus mai ales concerte, vreo 700 despre care, 250 de ani mai târziu, Dallapiccola avea să spună cu oarecare cruzime că dacă ai ascultat pe unul din ele înseamnă că le-ai ascultat pe toate. Afirmatia aceasta era exagerată, dar totuși binevenită pentru a pune oarecum capăt unei mode care, prin 1950, voia să considere pe Vivaldi un geniu care, dacă nu l-a depășit, l-a egalat pe Bach și căruia ar merita să i se stabilească un catalog amănunțit al creației sale." (Antoine Golea *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, vol.1, Editura Muzicală, București 1987 p.185) [N.B. Pe lângă subiectivismul celor consemnate aici, optică ce ar putea fi «demolată» prin simpla constatare că "Anotimpurile" sunt patru concerte, deci mai multe decât unul!, dorim să mai relevăm și inexactitățile comunicate: anume Vivaldi a compus aproximativ 450 concerte, deci nu 700! cifra fiind exagerată și fără nici o acoperire reală.]

distanță față de aristocrația venețiană cu care a păstrat doar relațiile impuse de modesta sa condiție socială și anume aceea de: profesor, interpret, compozitor.

Prieteni în breasla muzicienilor puțini a avut, mulți dintre confrați simțindu-se stânjeniți în fața talentului său. Din rândul muzicienilor venețieni importanți și ca rang social, aristocratul Benedetto Marcello l-a atacat de repetate ori. Integrându-se în atmosfera artistică a Veneției, Vivaldi va compune și nenumărate opere sau oratorii care vor fi prezentate de fiecare dată cu succes. Această prodigioasă activitate componistică nu putea rămâne neobservată, izvorând în sufletele meschine ale unor confrați de breaslă un disconfort neliniștitor. Astfel Tartini, sub influența bunului său prieten Benedetto Marcello (care îl invidia pe Vivaldi până la urmă), ar fi declarat: „Eu am fost solicitat să lucrez pentru teatrele din Veneția și am refuzat mereu, știind bine că un gâtlej nu este un gât de vioară. Vivaldi care a voit să practice ambele genuri, a fost totdeauna fluierat într-unul, pe când în celălalt reușea foarte bine”¹⁰⁷.

Carlo Goldoni, în schimb, îl admira sincer pe Vivaldi, mai ales după ce a colaborat cu acesta la câteva opere¹⁰⁸. Mai târziu, celebrul dramaturg avea să-și amintească următoarele: „În acel an, pentru sărbătoarea Înălțării, compozitor de operă era domnul abate Vivaldi, zis Preotul roșu, din cauza culoarii părului său, numit greșit de către unii și Rossi, crezând că este numele familiei sale.

Acest prea celebru violonist, acest om renumit prin sonatele sale, îndeosebi prin acele denumite *Cele patru anotimpuri*, compunea și opere; deși cunoscătorii spuneau că nu știe contrapunctul și că nu pune basurile acolo unde este necesar, conducea bine părțile soliste și, de cele mai multe ori, operele sale aveau succes.”¹⁰⁹

Din relatarea lui Goldoni putem să ne facem o imagine veridică asupra atmosferei existente în jurul creației muzicale noi. Impregnați de acuratețile polifonice ale madrigalelor renascentiste, de frumusețea stilului «a capella», idealul de perfecțiune și etalonul profesionalismului era încă receptat de către contemporani în perimetrul acestor sonorizări. Muzica instrumentală catalogată încă în acea mare categorie «da sonare» de unde *sonatele* reprezentau un gen savant, al jocului virtuozităților instrumentale, fie el în formula restrânsă de trio-sonată, fie în cea de concert¹¹⁰. Faptul că unii compozitori cizelau noua expresie a

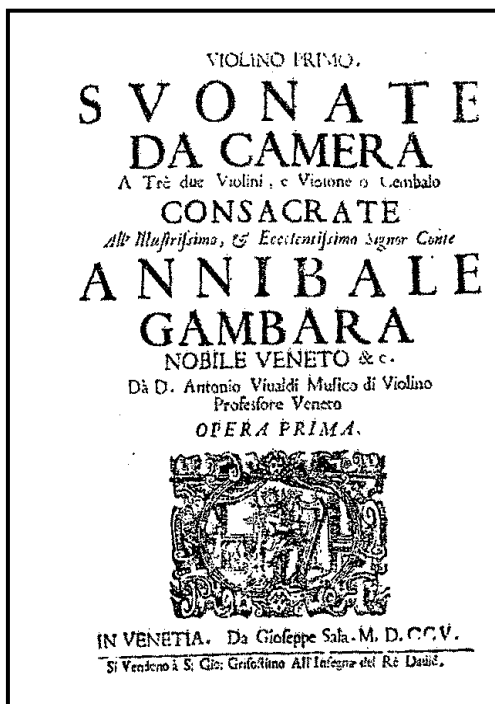
¹⁰⁷Ion Ianegic *Antonio Vivaldi* Editura Muzicală, București, 1965, p.68.

¹⁰⁸Începând cu anul 1735, Vivaldi a scris mai multe creații dramatice pe librete de Goldoni: *Aristide*, *Il Filosofo*, *Monsieur Petiton*; iar un an mai târziu *La Bottega del Caffè* și *L'Amante Cabala*.

¹⁰⁹Ion Ianegic, op. cit. pag.257.

¹¹⁰A se vedea cum cele patru **concerte pentru vioară și orchestră** sunt numite de către Goldoni: **sonatele cele patru anotimpuri**.

monodiei acompaniate în formula sa concisă a utilizării basului cifrat a creat pentru moment imaginea **lipsei meșteșugului contrapunctic** în detrimentul unei **bune conduceri a mersului viorii** (ceea ce făcea ca totuși lucrările să aibă succes). Ar însemna să ne facem o imagine greșită însă asupra compozitorului Vivaldi dacă am generaliza aceste puncte de vedere. Vivaldi a scris și multe pagini polifonice cu imitații dense până la complexități de fugă. Nu trebuie să comparăm însă fugile sale cu cele bachiene, pentru că acest tip de exprimare sonoră nu i-a fost chiar cea mai apropiată. Vivaldi își concepea materialul tematic de cele mai multe ori printr-o structurare ternară care cuprindea :



incipitul sau capul temei

secvența sau fraza mediană și

cadența sau încheierea.

Extensia acestor trei segmente de idee muzicală era încă liber concepută, secvența fiind de obicei cea mai lungă. Incipitul reprezenta însă **o unitate motivică**, secvența se baza de cele mai multe ori pe evoluția *motivului incipit*, pe circuitul dominant al progresiei armonice, segmentul cadențial aducând o fizionomie motivică nouă, care urmează a servi fixarea tonalității prin pendulările între Tonică-Dominantă, încheindu-se obligatoriu pe Tonică. Iată, spre exemplu, primele 12 măsuri (tutti) din concertul în la minor:



Problema muzicii instrumentale autonome era departe de a fi tranșată în această epocă. Apărută în imediata vecinătate a unor muzici legate de text (corurile, ariile) sau de un libret (operele, oratoriile, cantatele), muzica instrumentală pură se vedea suspendată în inefabilul unui limbaj care nu putea fi deslușit pe bazele logicii comune. Izolată în zona unui hazard izvorât din jocul pe instrument, noii muzici îi era refuzat satutul de vehicol al unor expresii inteligibile și coerente. S-a născut astfel ideea realizării unor adiacențe literare care ar urma să puncteze descriptiv intenționalitățile creatoare decantate în abstractul sonor.

Celebrele concerte «Anotimpurile» au pentru fiecare anotimp o scurtă sinteza lirică, urmând mai apoi să se insereze imaginile cele mai plastice în locul adecvat din partitură:

La Primavera

(Giant's la Primavera" 1)
 I
 Allegro
 Violino I
 Violino II
 Viola
 Organo e Violoncello (Contrabasso)
 Cembalo
 5
 7
 9

Giunt'e la Primavera e festosetti
La salutan gli Augei con lieto cano
E i fonti allo spirar de' Zeffiretti
Con dolce mormorio scorrono intanto

Vengon coprendo l'ae di nero amanto
E lampi, e tuoni ad annuntiarla eletti
Indi, tacendo questi, gli Augelletti
Tornan di nuovo al lor canoro incanto.

E quindi sul fiorito ameno prato
Al caro mormorio di fronde e piante
Dorme'l Caprar col fido can a lato.

Di pastoral zampogna al cuon festante
Danzan Ninfe e Pastor nel tetto amato
Di primavera all'apparir brillant

$\beta \quad \beta \quad \beta_k$

Simetrizări mono-motivice $\alpha \quad \alpha_v \quad \alpha_1$ [1+1+1] care realizează fraza α expusă în *forte* și apoi identic prin ecoul *piano*.

Scriitură aerisită a viorilor care urmează cu discreție onomatopeele dorite (mordentele și șaisprezecimile cu tril) pentru cântecul păsărilor.

L'Estate II

(*Toglie alle membra lasse il suo riposo*)¹⁾

Adagio e piano

(*Il timore de' lami*)
Presto e forte

Violino principale

Violino I

Violino II

Viola

Organo e Violoncello (Contrabasso)

Cembalo

Adagio e piano

Presto e forte

4 *Pi, e tuoni fieri*²⁾ („e de mosche, e mossoni il Stual furioso”³⁾)
Adagio e piano

8 *Presto e forte* *Adagio e piano*

Sotto dura Staggion dal Sole accesa
Lague l'uom, langue'l gregge ed arde il pino
Scioglie il Cucco la voce, e tosto intesa
Canta la tortorella e'l gardelino.

Zeffiro dolce spira, ma contesa
Muove Borea improvviso al Suo vicino
E piange il pastorel perche sospesa
Teme fiera borasca, e'l suo destino.

Toglie alle membra lasse il Suo riposo
Il timore de'lampi, e tuoni fieri
E de mosche, e mossoni il Stual furioso.

Ah che pur troppo i Suo timor son veri
Tuona e fulmina, il ciel e grandioso
Tronca il capo alle spiche e a'grani alteri.

Contrastul dramatic *forte-piano* subliniind imaginea poetică și prin contrastul de tempo *adagio-presto*. Scriitura orchestrală ajută intențional aceste incizii contrastante **viorii** în *adagio-piano* și **tutti** în *presto-forte*.

L'Autunno

III

La caccia ¹⁾
(„I cacciatori alla nov' alba à caccia con corni, Schiappi, e cani escono fuori“)
Allegro

Tutti

Violino principale

Violino I

Violino II

Viola

Organo e Violoncello (Contrabasso)

Cembalo

Allegro

9

19

Handwritten musical score with three systems. The first system (measures 27-35) features a **SOLO** section for the first violin, with a **Solo** marking above the staff. The second system (measures 36-43) features a **Tutti** section for the first violin, with a **Tutti** marking above the staff. The third system (measures 44-51) features a **SOLO** section for the first violin, with a **Solo** marking above the staff. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

L'Autunno

Celebra il vilanel con balli e canti
Del felice raccolto il bel piacere
E del liquor di Bacco accesi tanti
Finiscono col sonno il lor godere.

Fa ch'ogn'uno tralasci e balli e canti
L'aria che temperata da piacere,
E la Staggion ch'invita tanti e tanti
D'un dolcissimo Sonno al bel godere.

I cacciator alla nov'alba a caccia
Con corni, Schioppi, e cani escono fuori
Fugge la belua, e Seguono la traccia;

Gia Sbigottita, e lassa al gran rumore
De'Schioppi e cani, ferita minaccia
Languida di fuggir, ma oppressa muore.

O clară detașare a scriiturii tutti de solo, în prima vioară solistă urmărește notă la notă vioara I, iar în țeșătura solo execută duble care sunt acompaniate de către bas și clavecin.

L'inverno

IV

(„Aggiacciato tremar trà nevi algenti“) 1)

Allegro non molto

[illegible]

Orrido Vento ⁴³
(„Al Severo Spirar d'orrido Vento“)

Aggiacciato tremar tra nervi algenti
Al Severo Spirar d'orrido Vento,
Correr battendo i piedi ogni momento;
E pel soverchio gel batter i denti;

Passar al fuoco i di quieti e contenti
Mentre la pioggia fuor bagna ben cento
Caminar sopra'l giaccio, e a passo lento
Per timore di cader girsene intenti;

Gir forte, sdruzziolar, cader a terra
Di nuovo ir Sopra'l giaccio e correr forte
Sin ch'il giaccio si rompe, e si disserra;

Sentir uscir dalle ferrate porte
Sirocco, Borea, e tutti i Venti i guerra
Quest' e'l verno, ma tal, che gioja apporte.

Din aceste câteva succinte exemple, putem sesiza că ne găsim în fața unui compozitor cu o personalitate aparte. Sunt patru concerte concepute pentru vioară solo acompaniată de orchestră. Fiecare în parte reprezintă niște plăsmuiri sonore cât se poate de plastice, desenând parcă imaginile dorite. Chiar dacă sesizăm tendințele unor simetrizări a discursului sonor prin incizii melodice de tip motivic, simetrizări care pot crea impresia de standardizare, suntem departe de practicarea unor meșteșuguri artistice a multiplicărilor în serie. Cu fiecare lucrare, Vivaldi cizelează prototipul viitorului model structural periodic, manieră ce urmează a defini eleganța exprimării muzicale a clasicismului de mai târziu. Reluarea identică a frazelor muzicale prin **forte** și **ecoul lor** în **piano** pregătește în fond echilibrul binar al antecedentei și al consecvenței, echilibru întâlnit de altfel și în potențiala relație dintre capul temelor vivaldiene și cadențările acestora. Vivaldi reprezintă marea căutare a muzicii instrumentale de a-și găsi limbajul propriei sale ființări și prin aceasta împlinește pe cele mai multe coordonate deschiderile articulate de Monteverdi în *sinfoniile* sale.

JOHANN SEBASTIAN BACH

(1685-1750)

«Nicht Bach!-Meer sollte er heissen»

111
Beethoven



Despre Bach s-au scris biblioteci întregi, din perspectiva tuturor gusturilor și deopotrivă pentru toate competențele pământului, atingându-se tangențial sau intențional și multiple aspecte ale stilului său. Oare, în ceea ce-l privește, s-ar mai putea adăuga încă ceva semnificativ astăzi, când în bună parte receptăm stilul bachian ca oadevărată efigie a barocului muzical? Probabil nu!

Și atunci, concepem aceste pagini pe impulsul unei recapitulări ale tuturor conștientizărilor noastre legate de polifonia instrumentală a barocului, decantând totodată și aspectele de sinteză bachiană, privite din perspectiva stilurilor muzicale ce au urmat.

¹¹¹ «Nu pârau! - Ocean trebuie să se numească» (Beethoven)

Bach fragment din Misa în si minor

Melisma ce extinde silaba pe spațiu mare prin țesătura continuă de șaisprezecimi amintește de virtuozitățile instrumentale, fiind la antipolul valurilor melodice unduioase ale stilului renascentist. De aici s-a generalizat imaginea *vocalității instrumentale* a muzicii barocului, vorbindu-se pe alocuri chiar de o lipsă a simțului vocal în scriitura compozitorilor baroc. Dacă pentru mulți compozitori baroc imaginea respectivă avea un anumit suport real, în cazul lui Johann Sebastian Bach vocea este păstrată în perimetrul turnurilor melodice adecvate ei. În căutarea plierii muzicii pe expresia textului, Bach continuă să rămână un mare vocalist. Este suficient să urmărim câteva fragmente celebre din ariile sale pentru a constata aceasta:

Agnus Dei din Misa in si minor

4. Agnus Dei

The musical score for '4. Agnus Dei' is presented for three instruments: Violino II, Alto, and Contrabbasso. The Violino II part is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features a melodic line with various ornaments, including a trill marked with a '3' and a grace note marked with an '8'. The Alto part is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature, providing harmonic support. The Contrabbasso part is in bass clef with a key signature of one flat and a common time signature, featuring a more active, rhythmic line. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1 through 17 and the second system containing measures 18 through 25. The music is characterized by its complex ornamentation and rhythmic patterns.

¹¹² Astăzi aproape nu mai putem imagina turnurile melodice tipic instrumentale fără includerea unor stileme baroc.

9 *piano*

ALTO

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun -

13

A

di, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no -

17 *forte*

A

bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, qui tol - lis pec -

21

A

ca - ta, pec - ca - ta mundi, mi - se - re - re no - bis.

25 *piano*

ALTO

A - gnus De - i qui tol -

29

ALTO

- lis pec - ca - ta mun - di, a - gnus De - i qui tol -

33

ALTO

- lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, qui tol - lis pec -

37

ALTO

ca - ta, mi - se - re - re, qui tol - lis pec - ca - ta, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re -

41

ALTO

- re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no -

45 *forte*

ALTO

bis.

ARIA. Coro I.

Violino Solo.

Violino I. *piano sempre*

Violino II. *piano sempre*

Viola. *piano sempre*

Alto.

Organo e Continuo. *pizzicato*

VI.S.

VI.

Vla.

Cnt.

VI.S.

VI.

Vla.

Cnt.

VI.S.

VI.

Vla.

A.

Cnt.

ALTO SOLO

Er-

pp

VLS.
 Vl. *pp*
 Vla. *pp*
 A.
 Cnt.

bar - me dich. er - bar - me dich, mein Gott, um

4 5 6 6 5

VLS.
 Vl.
 Vla.
 A.
 Cnt.

mei ner Zäh - ren wil - len, er

6 6 5 7 6 5 9 8 6 8

VLS.
 Vl.
 Vla.
 A.
 Cnt.

bar - me dich. er - bar - me dich, mein Gott, er -

7 7 6 8

VLS.
 Vl.
 Vla.
 A.
 Cnt.

bar - me, er - bar - me dich um

4 5 6 7 6 4

Three systems of musical notation for a vocal and instrumental ensemble. Each system includes staves for Violin I (Vl. S.), Violin II (Vl.), Viola (Vla.), Alto (A.), and Contralto (Cnt.). The Alto part is circled in each system. The lyrics are in German: "mei - ner Zäh - ren, um mei - ner Zäh - ren wil - len, er - bar - me dich, mein Gott, um mei - ner Zäh - ren, um mei - ner Zäh - ren wil - len." The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "6", "6 1/2", "5 1/4", "7", "6", "5", "6", "4", "2", "7", "6", "4", "2".

În ambele cazuri altista solo dialoghează cu viorile/vioara pe care le obligă parcă să se vocalizeze! Specificul scriiturii se concretizează dinspre voce spre instrument și nu invers! (trăsăturile de arcuș ale turnurilor melodice fiind adevărate «melisme»). Ceea ce pare a fi instrumentalizare este cromatizarea intensă (ce urmează însă o logică riguroasă a gravitațiilor de sensibilă), salturile în echilibru compensatoriu, arpeggierele și ritmizările ce-ar putea aminti detaché-ul sau articulările trăsăturilor de arcuș. Dar vocea își primește în fapt o nouă dimensiune expresivă, urmându-și mersul ei firesc ce nu-i trădează sorgintea.

Dacă vom compara turnurile melodice din vocile corului cu cele ale cordarilor din următorul fragment, ne vom edifica pe deplin asupra celor exprimate:

Corul de debut din Mathäus-Passion

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), and a vocal soloist (S.). The vocal soloist's part includes the lyrics: "Kommt, ... ihr Töchter, Kommt, kommt, Kommt, kommt, Kommt, ... ihr Töchter, helft mir". The second system continues the instrumental parts for Flute, Oboe, Violin, and Viola, and includes a Cello/Double Bass (Cnt.) part. The score is written in G major and 4/4 time. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The vocal soloist enters with a melodic line. The Cello/Double Bass part is marked with fingerings: 7, 6, 5, 6, 5, 7, 6.

Fl.
Ob.
Vl.
Vla.
S.
A.
T.
B.
Cnt.
Fl.
Ob.
Vl.
Vla.
Cnt.

Kommt, ... ihr Töchter,
Kommt, kommt,
Kommt, kommt,
Kommt, ... ihr Töchter, helft mir

7 6 5 6 5 7 6

Fl.

Ob.

→ Vl.

Vla.

→ S.
helft mir kla - - - gen. helft mir kla - gen, kommt, ihr

A.
kommt, - - - ihr Töch - ter, helft mir kla - -

T.
kommt, - - - ihr Töch - ter, helft mir kla - - -

B.
kla - - - gen, kommt, ihr Töch - ter, helft mir kla - gen, kommt, -

Cnt.

Izbucnirea melismei **klan... (gen)** ce atinge punctul culminant se repliază printr-un salt descendent de sextă în registrul de piept inițial (**helft mir!**), logică dedusă din eșafodajul unui *latent divisi*:

În dramatismul recitativelor sale, Bach coagulează expresivitățile intervalice înveșmântate în cromatismele generatoare de forță și de sens:

Ach Golgatha, unsel'ges Golgatha din Matthäus-Passion

RECITATIVO. Coro I.

Oboe da caccia I. II.

Alto.

Violoncello.

Organo e Continuo.

pizzicato Violoncello

Ach Gol-ga-tha, un-sel' - ges Gol-ga-tha!

Ob. d. c.

A.

Cnt.

Der Herr der Herr-lich-keit muß schimpf-lich hier ver - der - ben,

Ob. d. c.

A.

Cnt.

der Se - gen und das Heil der Welt wird als ein Fluch an's Kreuz ge -

Ob. d. c.

A.

Cnt.

stellt. Dem Schöpfer Him-mels und der Er-den soll Erd und Luft ent-zo-gen

Ob. d. c.

A.

Cnt.

wer-den; die Un-schuld muß hier schul-dig ster-ben. Das ge - het mei-ner See-le

Ob. d. c.

A.

Cnt.

nah; ach Gol-ga-tha, un - sel' - ges Gol-ga-tha!

În muzica instrumentală, Bach dezvoltă o mare claritate a planurilor polifonice, fiind adeptul utilizării imitațiilor canonice sau de relație *Dux-Comes* și a diverselor turnuri melodice imitative (plasate mai ales între vocile extreme).

Dublul concert pentru 2 viori și orchestră partea întâi

Vivace

Violino concertato I
Violino concertato II
Violino I
Violino II
Viola
Continuo

— DUX —

— COMES —

(CS)

6 # 7 4 #

6 b 4 6 6 6 5 4 2 6 #

7 4 # 7b 3 4 6 6 6 5

Dublul concert pentru 2 vioi și oerchestră partea a doua

Largo ma non tanto

DUX

poco piano

COMES

DC

6 6 4 6 7 7 6 7 7

8 6 4 6 7 7 6

8 6 8 5 7 5 7 #

7 6 7 4 6 7 7 # 6

Menuetul din Suita în si minor

Handwritten musical score for the Minuet from the Suite in D minor, Op. 10, No. 3, by Frédéric Chopin. The score is written for a full orchestra and includes various performance markings.

Instrumentation: Flute (Fl.), Violins I and II (Viol. I, Viol. II), Viola, Violoncello and Double Bass (Vcl. & Cb.), and Piano (Comb.).

Key Signature: D minor (two flats).

Time Signature: 3/4.

Handwritten Markings:

- Flute (Fl.):** A melodic line starting with a trill marked X_1 . A double bar line with repeat dots is present.
- Violins (Viol. I, Viol. II):** Viol. I has a melodic line with a trill marked αv_1 . Viol. II has a melodic line with a trill marked αv_2 .
- Viola:** A melodic line with a trill marked αv_1 .
- Vcl. & Cb.:** A melodic line with a trill marked αv_1 .
- Comb. (Piano):** A melodic line with a trill marked αv_1 .
- Other markings:** αv_2 , αiv , and α_1 are also present.

The score is divided into three systems, each containing staves for the Flute, Violins I and II, Viola, Violoncello and Double Bass, and Piano. The first system covers measures 1-8, the second system covers measures 9-16, and the third system covers measures 17-24. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Remarcăm în cazul menuetului o clară structură periodică, în care binomul antecedent - consecvent este bine relevat. Imitațiile motivice dintre discant și bas sunt cât se poate de evidente.

Din perspectiva timpului său, Bach este cel mai desăvârșit contrapunctist, fiind fără dubii creatorul *fugii* în accepțiunea modernă¹¹³. Fugile bachiene depășesc rigiditățile simplelor tehnici contrapunctice, propunându-ne cu fiecare lucrare o nouă fațetă a expresiei muzicale. Expoziția fugilor bachiene, bazată în fiecare lucrare pe un material tematic adecvat, se încadrează în perimetrul unei alcătuiți arhetipale: acumularea planurilor polifonice prin *Dux* și *Comes* ca exprimare a unui monotematism principal. Ceea ce urmează expoziției este marea artă a lui Johann Sebastian Bach care conturează drumul spre repriza finală de fiecare dată altfel: alternanțe dintre episoade și reprize mediene, Stretto-pedala finală, contraexpoziție, episoade-reprize mediene, repriza finală cu sau fără codă. Începând cu Bach, **fuga devine un principiu de formă bazat pe arhetip expozițional** și astfel tranșează dilema *fuga-formă/ fuga-tehnică polifonică*, în favoarea formei!

Iată spre exemplu cum prima fugă din *Clavecinul bine temperat* volumul I este "spusă" dintr-o singură respirație, expoziția fiind continuată cu un lanț de stretto-uri până la pedala finală:

¹¹³ Aspect conștientizat pe deplin abia în postumitate.

6 **STRETTO**

8

10 **STRETTO**

12

14 **STRETTO**

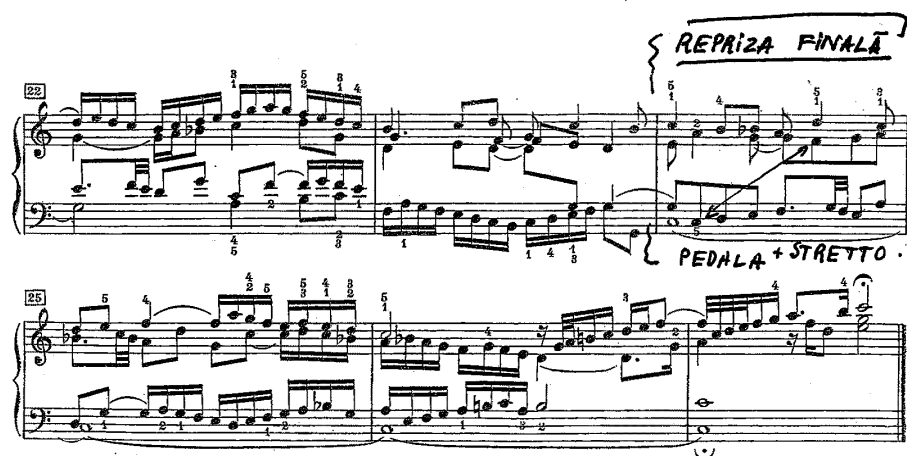
16

17

18

19 **STRETTO**

The musical score consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The notation includes various note values, rests, and fingerings. The word "STRETTO" is written above the staves at measures 6, 10, 14, and 19, indicating a change in tempo or performance style. The page number 115 is located at the bottom center.



Pe lângă această riguroasă construcție polifonică, aici ni se conturează imaginea unui desăvârșitor al scriiturii instrumentale pentru clavecin, imagine care s-a sedimentat grație mai multor capodopere. Bun cunoscător al posibilităților expresive ale clavecinului și orgii, Bach realizează pagini de importanță capitală pentru evoluția scriiturii lor specifice.

Astfel, în dimensiunea clavecinului propune figurații adecvate aplicaturii pe taste prin care era posibilă asigurarea unor continuități sonore. În acest sens, preludiul fugii citate puțin mai înainte poate sta ca deplină mărturie:



6

9

12

15

18

21

24

27



În cazul nostru, acest lanț de figurații acordice impuse prin repetare realizează în primul rând continuitatea sonorizării, care în cazul calvecinului, rămânea la acea dată încă destul de fragilă¹¹⁴. Din asocierea acestor figuri se detașează în *polifonie latentă* câteva planuri melodice demne de a fi subliniate¹¹⁵.

Grație polifoniei latente, Bach reușește să contureze multe pagini antologice concepute pentru instrumente picipial monodice. Sonatele sale pentru **flaut solo**, **vioară** și **violoncel solo** sunt eșafodate în complexitățile lor polifonice tocmai prin oportunitățile tehnice ale *polifoniei latente*. Iată sspre exemplu un scurt fragment din **Ciacona** pentru vioară solo (ms.33-36):



Ornamentele, de care contemporanii săi au abuzat atât de mult, sunt utilizate cu multă forță de discernământ, fiind parte integrantă din discursul sonor, întotdeauna plasate în sprijinul unei eficiențe acustice maxime:

¹¹⁴ Mari interpreți ai barocului mărturisesc faptul nu lipsit de importanță, că basul cifrat în majoritatea cazurilor se improviza cu diverse figurații, tocmai pentru ca instrumentul să-și poată câștiga continuitatea optimă!

¹¹⁵ Sunt elementele calde ale interpretării acestui preludiu, împlinite de către marii interpreți. Este partea nevăzută a expresiei, care din intenționalitatea artistului devine fapt muzical viu și irepetabil!

Adagio din Sonata I pentru vioară solo



Despre organistul Bach și creația sa pentru orgă, se pot spune iarăși foarte multe. Tânjind la monumentalitate, a dezvoltat expresia acestui instrument până la paroxism. Putem spune că în orgă, Bach și-a depășit secolul, anunțând prin creațiile sale marile instrumente de mai târziu¹¹⁶.

Orchestra lui Bach, pe multe coordonate legată de ansamblul tradițional al cordarilor, aduce în plus și grupuri compacte de suflători, cum ar fi: 2 flaute, 2 oboaie, 3 trompete. Iată cum propune orchestrarea unui coral în Matthäus-Passion:

Soprano	CHORAL. Coro I.II.
Flauto traverso I.II.	
Oboe I.II. Violino I.	
col Soprano.	
Alto	
Violino II colli Alto.	
Tenore	
Viola col Tenore.	
Basso	
Organo e Continuo.	

Wenn ich ein-mal soll schei-den, so schei-de nicht von mir!
 Wenn ich den Tod soll lei-den, so tritt du dann her-für!

Wenn ich ein-mal soll schei-den, so schei-de nicht von mir!
 Wenn ich den Tod soll lei-den, so tritt du dann her-für!

5 6 6 7 6 5 6 5 4 5

În această ordine de idei, este demn de a remarca liniile suple și expresive ale bașilor bachieni, prin care se urmăresc articularea unor discursuri bazate pe ostinato:

¹¹⁶ Această problemă depășește în complexitatea sa cadrul prezentelor pagini, fiind o chestiune cât se poate de sensibilă, în măsură de a fi elucidată cu argumente din zona stilisticii interpretării, sau, mai bine spus, din perspectiva «acurateții stilistice» în interpretare.

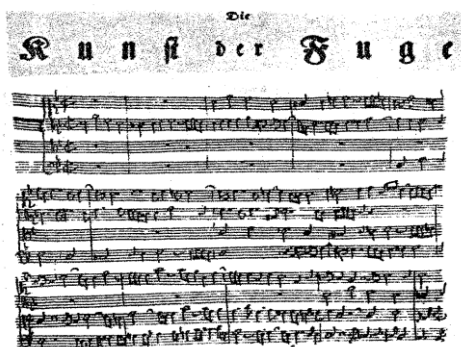
Concertul pentru vioară în Mi major, partea a doua

The image shows a page of a musical score for the second part of the Violin Concerto in D major, BWV 1041, by Johann Sebastian Bach. The tempo is marked 'Adagio'. The score is written for a solo violin and a piano accompaniment. The piano part includes staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The solo violin part is marked 'SOLO' and includes measures 5, 12, and 17. The piano accompaniment is marked 'sempre piano'.

De o lungă perioadă de timp, muzica lui Bach este o permanență în conștiința noastră a tuturor. În schimb, puțini dintre iubitorii lui Bach se raportează la întreaga lui creație¹¹⁷.

Spre mijlocul veacului XX muzica lui Bach începe să fie receptată ca expresia celor mai elevate abstractizări sonore, prin acesta devenind un spațiu de complementaritate pentru marii gânditori. Aproape fără excepție, filozofii își manifestă adeziunea lor la lumea sonoră bachiană de care se simt legați prin nevăzutele vase comunicante ale percepției sensibilității prin luciditate.

¹¹⁷Fiecare se rezumă la ceva cunoscut care-l satisface estetic. Pentru foarte mulți dintre noi, Bach înseamnă **orgă** și-n acest context **tocata și fuga în re minor**; pentru alții, Bach înseamnă celebra **arie** din Suita pentru orchestră în Re major; pentru cei ce au stângăcit pianul la diferite nivele, Bach a însemnat **micile preludii**, **invențiunile la 2 sau 3 voci**, **Suitele** sau **Clavecinul bine temperat**..., pentru violoniști **concertele** sau **sonatele** respectiv **partitele de vioară solo**, și aceste exemple singularizate după criterii subiective ar putea continua la infinit. Aici, sesizăm o primă dovadă că Bach a penetrat până-ntr-atât în conștiința omenirii civilizate, încât nu se mai poate imagina ceva despre muzică fără ca el să fie amintit.



Logica obiectivă a construcției sale «de linie dreaptă» (am spune) a fascinat până și pe matematicieni, care-și mai caută chiar și astăzi argumente în rigoarea unei anumite fugi bachiene pentru motivarea raționamentelor proprii. În acest context, *Arta Fugii* pare a fi mai mult o lucrare teoretică decât una practică. Este, după opinia noastră, un prim *tratat de fugă*. Concepută pe baza unei teme unice, lucrarea rămâne o pledoarie pentru

însușirea temeinică a tehnicii fugii, ca premisă pentru desăvârșirea unei creații polifonice de mare virtuozitate componistică¹¹⁸.

Am afirmat că Johann Sebastian Bach este a doua mare personalitate componistică așezată la răscruce de stiluri; el sintetizează barocul și deschide perspectivele clasicismului muzical. Pentru mulți exegeți ai creației bachiene, *Marele Sebastian* este primul mare clasic al muzicii¹¹⁹



Înainte de a concluziona contribuția stilului Bach la sudarea *Barocului muzical* de *Clasicism*, considerăm utilă plasarea sa în timp, atât în relație cu predecesorii, cât mai ales în spațiul componistic ce i-a urmat:

¹¹⁸În dorința de a statornici anumite apropieri între marile spirite ale umanității, Bach a fost alăturat lui Dante Alighieri, fiind situat astfel în imediata apropiere a perfecțiunii absolute. De aici și idolatrizarea sa până într-acolo unde nu mai sunt admise, în ceea ce-l privește, nici un fel de obiectiv. Muzica lui Bach este genială în globalitatea sa, tot ceea ce a compus **trebuie** să ne fie pe plac. În fața creației lui, ești condamnat la admirație fără drept de apel. Superlativele consensului unanim au devenit de un timp încoace singura atitudine admisă!

¹¹⁹Bineînțeles, în accepțiunea de compozitor desăvârșit pe toate laturile personalității sale!

Claudio MONTEVERDI 1567.....1643

Girolamo Frescobaldi 1583.....1641
Heinrich Schutz 1585.....1672
Johann Jacob Froberger 1616.....1667
Johann Kaspar Kerll 1627.....1693
Jean Baptist Lully 1632.....1687
Dietrich Buxtehude 1637.....1707
Arcangelo Corelli 1653.....1713
Giuseppe Torelli 1658.....1709
Henry Purcell 1659.....1695
Tomaso Antonio Vitali 1663.....1745
Johann Cristoph Pepusch 1667.....1752
Francois Couperin (leGrand).....1668.....1733

Antonio VIVALDI 1678.....1741

Georg Philipp Telemann 1681.....1767
Jean Philippe Rameau 1683.....1764
Georg Friederich Haendel 1685.....1759

Johann Sebastian BACH 1685..... 1750

Benedetto Marcello 1686.....1739
Francesco Maria Veracini 1690.....1768
Giuseppe Tartini 16921770
Johann Joachim Quantz 1697.....1733
Franz Xaver Richter 1709.....1789
Wilhelm Friedmann Bach 1710.....1784
Carl Philip Emmanuel Bach 1714.....1788
Cristof Willibald Gluck 1714.....1787
Johann Stamitz 1717.....1757
Johann Cristian Canabisch 1731.....1798

Joseph HAYDN 1731.....1809

Anton Filtz 1733.....1760
Johann Cristian Bach 1735.....1782
Giovanni Paisiello 1740.....1816
Luigi Boccherini 1743.....1805
Domenico Cimarosa 1749.....1801

Din succinte exemple muzicale cu care am ilustrat aspecte ale stilului bachian, reținem faptul că, în limbajul vehiculat de acest compozitor coexistă elemente tipice barocului, cu deschideri ale viitorului clasicism. Încercând să le disociem, putem concluziona următoarele:

A) Elementele de limbaj caracteristice Barocului muzical,
desăvârșite de Johann Sebastian Bach:

1. gândirea dominantică

- hegemonia circuitului dominantic în contextul căreia se utilizează cu dezinvoltură maximă sensibila interioară (lanțul D_D -D încatenat în modelul progresiilor armonice)
- acordurile treptelor tonalității, utilizate în egală măsură, toate fiind subordonate circuitului dominantic dorit
- acordul de septimă micșorată ca dominantă tare în dramatismul minorului
- cromatizarea discursului melodic, rezultantă a conceptului de dominante intermediare succesive
- staticismul relației dominantice ca vehicol pentru o modulație plasată la granița dintre diatonic și cromatic

2. turnuri melodice preferate

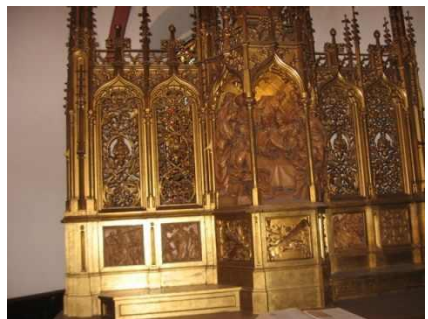
- *passus duriusculus*, cromatismul întors, motivul *B A C H*, septima micșorată, cvarta mărită/cvinta micșorată, salturi mari prin schimb de registru

3. gândirea polifonică

- polifonia imitativă la granița dintre ipostazele strict canonice și diversele evoluții ale planurilor contrapunctice; contrapunctul dublu, triplu și cvadruplu
- polifonia și armonia latentă
- dubleta *Dux-Comes*, aspect fundamental în afirmarea monotematismului baroc
- contrapunctul bachian ca rezultantă a unei *polifonii a determinării armonice*

B) Elementele de limbaj ale viitorului stil clasic,
anunțate de Johann Sebastian Bach:

- cultivarea discursului muzical de simetrizare a frazelor; echilibrul binar de tip *antecedent-consecvent*
- frazele muzicale ca vehicol de translație a discursului sonor, schimbul de fraze
- configurarea unei gândiri motivice ca element de gradare și evoluție a discursului sonor
- dinamizarea, ca alternativă la staticismele principiilor de formă; apariția unor intenții de tranziție și retranziție



Joseph Haydn (1732-1809) împlinitor al Clasicismului muzical

Astăzi, sub cupola «Clasicismului vienez» reunim aproape mecanic pe Haydn, Mozart și Beethoven. Această stereotipie, lansată prin asimilarea unor



optici care-au luat în considerare mai mult criteriul temporal-geografic și mai puțin unele argumentări stilistice, au invadat până la sufocare paginile de *istorie a muzicii*. Reducând *Clasicismul muzical* la doar aceste trei excepționale personalități, aducem un mare prejudiciu însăși imaginii de *Clasicism*. Plasarea în timp între moartea lui Bach și cea a lui Beethoven¹²⁰, fără conștientizarea faptului că fiecare dintre aceste două mari personalități componistice au împlinit o epocă stilistică și totodată au deschis coordonatele epocii următoare, marchează în esență o perspectivă **anti-stilistică**¹²¹.

Partea jenantă a acestei optici nu este faptul că Haydn, Mozart și Beethoven sunt considerați mari compozitori clasici¹²², ci reducerea clasicismului muzical doar la cei trei, ni se pare o viziune păgubitoare asupra imaginii globale a stilului însuși. Acești compozitori vienezi, grație personalității lor, au mai multe trăsături distincte în afară de cele câteva elemente de *rostire muzicală* abordate în comunitate cu limbajul agreeat de timpul în care au trăit. Acceptând această «globalizare stilistică» prin doar trei mari compozitori, ajungem repede la

¹²⁰"Perioada de timp dintre moartea lui J.S.Bach (1750) și moartea lui Ludwig van (sic!) Beethoven (1827) a primit numele de *clasicism*." (Liviu Brumariu *Istoria Muzicii Universale - Clasicismul* Ed. Fundației "România de Măine", București, 1999, pag. 7)

¹²¹În anul morții lui Bach, clasicismul muzical își intrase deja "în drepturi" în bună parte și prin contribuția lui J.S. Bach, iar în anul morții lui Beethoven, romantismul european avea deja cel puțin un deceniu de existență. Apoi, asupra dilemei dacă Beethoven a fost un compozitor clasic sau romantic, ne vom pronunța la momentul potrivit.

¹²²Calitatea lor de a fi fost contemporani direcți este indubitabilă.

concluzia că expresia clasicismului muzical va fi rezultată dintr-o reuniune eterogenă a unor personalități muzicale de excepție. Faptul că în perioada cuprinsă aproximativ între 1750 (anul primelor manifestări componistice haydniene), respectiv 1787 (anul stabilirii lui Beethoven la Viena) și 1791 (anul morții lui Mozart) au fost efectiv contemporani, nu justifică această "încorporare" a celor trei, în perimetrul aceluiași stil. Dintr-o anumită prudență, în ultimele decenii ale veacului XX, istoriografii au încercat să lege barocul de clasicism prin expresia *preclasicism*, atribuită în special barocului german din contemporaneitatea lui Bach și Haendel¹²³.

Esențial în această disociere ni se pare faptul că ne găsim în fața unei adevărate mutații în arta scriiturii muzicale, mutație care se referă la părăsirea limbajului predilect polifonic în favoarea celui omofon¹²⁴. Și atunci, înainte de a comenta împlinirea clasicismului muzical prin creația lui Haydn, socotim de mare utilitate jalonarea unor repere stilistice ale acestui important stil muzical.

Ceea ce numim astăzi *Clasicism muzical* este strâns legat de cizelarea scriiturii omofon armonice, scriitură ancorată în egală măsură și în exprimarea unui **tematism adecvat**. Linearismul polifonic al esafodajului Dux-Comes ca desăvârșită exprimare a unei gândiri monotematice este părăsit treptat în favorul bitematismului, care va evolua mai apoi spre politematism.

O primă consecință a acestei orientări va fi simțită în structurarea muzicii care-și va găsi modalități specifice de relevare a omofoniei. Contrastul tematic apărut în contextul bitematismului de sorginte omofonă va impune necesitatea pasajelor elastice cu funcțiune de *tranziție* sau de *retranziție*¹²⁵.

¹²³"Idealul estetic al preclasicismului se desăvârșește în perioada așa-zisă «clasică» a muzicii. Aceasta se desfășoară de-a lungul celei de a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea, găsindu-și cea mai pregnantă întruchipare în muzica lui Gluck (1714-1784), Haydn (1732-1809) și (parțial) Mozart (1756-1791). Francezii, acest popor cu simțul înăscut al armoniei și echilibrului, au adus la rândul lor o contribuție în cristalizarea idealului clasic al muzicii, prin creația unor compozitori ca Rameau (1683-1764). Cât despre italieni, fără a mai străluci ca înainte, ei sunt reprezentați în această vreme prin compozitori ca Domenico Cimarosa (1749-1801), Giovanni Paisiello (1740-1816), Luigi Boccherini (1743-1805), Muzio Clementi (1752-1832), la care filiația *preclasică* [S.N.] este mai evidentă decât la alți contemporani ai lor" (George Bălan *O istorie a muzicii europene*, Ed. Albatros, București, 1975, pag. 124)

¹²⁴ În capitolul intitulat *Anevoioasa naștere a clasicismului*, Antoine Golea adnota: "Cu aproximația îngăduită privirii care vrea să cuprindă întreaga evoluție a muzicii, se poate spune că stilul baroc se sfârșește odată cu moartea lui Johann-Sebastian Bach.[...] Acesta izbutise să săvârșească sinteza artei vechi, a polifoniei și stilului *modern*, al omofoniei melodice, al armoniei verticale și a basului continuu." [Golea, *Muzica din noaptea timpurilor...op.cit.* pag. 244]

¹²⁵Elemente apărute, după cum am văzut, cu mare claritate în creația vizionarului J.S. Bach.

Standardizarea eşafodajului izoritmilor omofone a dus la o potențială elasticizare a spațiilor sonore care-și puteau «dilata» sau «rarefia» scriitura. Discursul muzical își va direcționa evoluția cu predilecție spre orizontalități discursiv-temporale, generând perspectivele unor adevărate *principii de formă muzicală*. Bitematismul de factură omofonă va fi fermentul nașterii marilor secțiuni muzicale evolutiv-elaborative¹²⁶. Pe linia acestei standardizări a fost confînțită și izoritmia omofonă a celor patru planuri (voci) denumite convențional după numele vocilor omenești corespunzătoare: *SOPRAN-ALT-TENOR-BAS* (convenție preluată și din tradiția scriiturii polifonice pe patru voci). Pentru început, planurile armonice erau subordonate discantului de unde și grija specială pentru un «sopran expresiv». Conceptul de *monodie acompaniată* era în fond o emanație a acestei viziuni asupra scriiturii muzicale. Treptat s-a statornicit o lege riguroasă a armoniei, unde *sopranul* reprezenta vocea melodică, *basul* vocea determinării funcționale, iar medianele *alto-tenor* erau vocile de întregire a determinării și a densității armonice. Redusă la cele două planuri esențiale, **melodia** și **armonia**, scriitura muzicală avea să-și repartizeze vocile complexului acordic în jurul acestora. Aspectul cel mai des întâlnit, cel al monodiei acompaniate, avea să grupeze izoritmice pe scheletul basului și vocile de întregire armonică; de aici abrevierile notate prin cifrarea basului! Sunetul basului însemna **reperul intervalic** pentru suprapunerile acordice, acolo unde nu exista cifra, se subînțelegea trisonul în stare directă. Acest sistem primar de scriitură armonică era încă departe de o gândire **funcțională elevată** care va fi să apară în perimetrul *preclasicismul lui Rameau și Bach - fii lui Bach - Școala de la Mannheim - Clasicismul francez, italian și vienez*.

Clasicismul muzical marchează statornicirea unei riguroase trinități funcționale prin includerea subdominantei în circuitului funcțional, simplificând discursul armonic, pentru început chiar standardizându-l:

Treptele principale și funcțiunile lor

SUBDOMINANTĂ	TONICĂ	DOMINANTĂ
Substitute ale subdominantei Substitute ale dominantei		

¹²⁶La momentul respectiv, am consemnat primordialitățile bachiene în articularea acestor aspecte novatoare de limbaj. Evoluția celular-motivică, arta episodului din fugile lui J.S.Bach, determinările armonice ale contrapunctului dublu-triplu și cvadruplu, intenționalitățile clare ale unor pasaje retransitive sunt doar câteva elemente de clasicism bachian!

Simetrizarea structurii muzicale prin utilizarea predilectă a construcțiilor periodice pătrate. Hegemonia «cvadraturii» va fi gândită riguros în perimetrul funcționalismului tonal.

Apariția unei preocupări exprese înspre conducerea vocilor în contextul discursului omofon, prin conceperea unor voci adiacente ale întregirii armonice, a dus până la desuetitudine schematizările basului cifrat, procedeu care va fi părăsit în favorul unor pagini muzicale concepute de compozitori în detaliul lor¹²⁷.

De aici și dispariția obligativității unui instrument cu taste (realizatorul zațului armonic cifrat) în cadrul orchestrei.

Modelul de orchestră clasică devine cel alcătuit din cordari și suflători (care se vor grupa treptat în jurul familiilor instrumentale)¹²⁸:

	2 flaute	
	2 clarinete	
	2 oboaie	
	2 fagoți	
	[2 Trompete]	
	2 Corni	
	[Timpani]	
		[vocale deasupra cordarilor]*
vioara I		vioara I
vioara II		vioara II
[cu intercalarea vocilor între cordari]*		viola
viola		bași
bași		
[violoncel +contrabas]		[violoncel +contrabas]
	* instrument solo voce solo cor	

La **Haydn**, preponderența periodicității structurale devine elementul de bază al exteriorizării echilibrului său interior. Haydn, cunoscut în societatea vremii sale ca un om îngrijit (pedant chiar)¹²⁹ și foarte echilibrat, se exprima sonor

¹²⁷În baroc, realizarea basului cifrat era o **artă** bazată pe *creativitatea improvizatorică a interpretului*, or detalierea scriiturii armonice printr-o conducere a vocilor presupunea alegerea unor soluții unicat (de unde și preocuparea compozitorilor de a-și concretiza detalierea scriiturii).

¹²⁸Pentru început 2 flaute, 2 oboaie, 2 fagoturi; apoi se adaugă și 2 clarinete (realizându-se octetul instrumentelor de lemn); cornii și trompetele fiind liantul dintre cordari și suflători.

¹²⁹Haydn pune mare preț pe o vestimentație neostentativă dar foarte îngrijită, fiind o prezență socială vie și foarte spirituală, iar grație umorului său aproape molipsitor, era personalitatea ce a impresionat până la venerație chiar și înalta societate londoneză.

printr-o inconfundabilă eleganță. Relația dintre «întrebare» și «răspuns» reprezintă expresia unei politeți nobiliare¹³⁰:

Adagio cantabile (primele 8 măsuri din Simfonia «Surpriza»)

Motivul *denominativ* α ¹³¹ este urmat de motivul cadențial β ¹³² formând împreună exprimarea coerentă a *întrebării* și mai apoi a *răspunsului* muzical. Relația dintre *antecedenta întrebării* și *consecvența răspunsului* se materializează prin motivele cadențiale: β dominată pentru întrebare și β tonică pentru răspuns. Ponderea egală a motivelor în relevanța temporală dă acestui "gând muzical" o eleganță deosebită, născută din proporționalitatea echilibrului perfect: $2+2=?$ $2+2=!$ respectiv $2+2=4$ [adică?] // $2+2=4$ [adică!]

Această periodicitate structurală mai este subliniată și de orchestrație: motivul α suflători [oboaie, fagoturi, corni - *prima oară*; și α' flaute, oboaie, fagoturi corni - *a doua oară*], motivul β_k și β_k^v la cordari [în ambele cazuri]; față de care variația de registru + acumularea densității scriiturii în cazul repetiției motivului arcuiește un sugestiv climax al întregii idei muzicale¹³³.

¹³⁰Voind parcă să-și escamoteze originea lui mai mult decât modestă.

¹³¹Termen pe care îl propunem pentru definirea fizionomiei melodice caracteristice unei idei muzicale oarecare (foarte apropiat ca semantică de vechil termen: «*capul temei!*»).

¹³²De sorginea discursivității unei punctuații intenționale.

¹³³Perioadă care într-un tratat de forme muzicale ar fi definită astfel: *perioadă cu material motivic identic, la nivelul frazelor diferind doar prin cadenă.*

Dacă în exemplul citat era vorba de materiale motivice diferite [α și β]¹³⁴, putem găsi și alcătuiri muzicale bazate predilect pe derivate ale motivului denominativ:

Primele 16 măsuri din partea întâi ale *Simfoniei Despărțirii*

Fraza antecedentă se bazează pe materialul muzical al motivului inițial arcuind un frumos circuit funcțional *tonică* [I] -- *subdominantă* [II₂] (motivul α) și *dominantă* [V⁵₆] - *tonică* [I] (motivul α^v).

Abia în fraza consecventă, care debutează cu reluarea motivului denominativ α , se adaugă noul motiv β cadențial.

Aici antecedenta este exprimată prin aceleași fizionomii motivice «descriind» atmosfera funcțională a unui *fa# minor*, atmosferă lăsată în *quasi suspensia unei cezuri* de cadență imperfectă (tonică în poziția cvintei), consecvența preluând motivul inițial va fi mai apoi cadențată ferm pe tonică printr-o turnură melodică efectiv-cadențială. În cazul nostru este mai puțin important faptul că perioada are 16 măsuri deoarece simetria pătrată la care ne-am referit este cât se poate de evidentă¹³⁵.

¹³⁴Și aici vedem un germen al **bitematismului efectiv** care se va statornici treptat, creând o autentică formă bitematică (ne referim desigur la bitematismul principal al sonatei clasice).

¹³⁵Iar în relație cu tempo *Allegro assai*, extensia poate fi omologată efectiv cu 8 măsuri dintr-un *adagio*, respectiv cele patru măsuri ale motivelor cu tradiționalele două ale "cvadraturii".

În cazul uneia dintre celebrele teme haydniene, construcția muzicală se bazează pe același material motivic:

$$\alpha, \alpha_{\text{inv.}}^{\text{var.}} \mid \alpha, \alpha_k^1$$

Do major Do major] [Do major Sol major

Primele 8 măsuri din partea a II-a a Simfoniei «Surpriza»

Exemplul citat rămâne un model al gândirii motivice de tip clasic. Motivul devine element de construcție a limbajului sonor, fiind în sine atât vehicul de modulație cât și liant al articulării. Extensia motivului devine de asemenea etalonul simetrizărilor.

Dorim să ilustrăm cele afirmate prin concretizarea «destinului» urmat de acest motiv pe parcursul întregii părți.

Pentru început, motivul α și α_{inversat} înseamnă articularea unei tonici și a unei dominante în unitatea de frază antecedentă a:

Apoi în fraza consecventă c, motivul inițial α se cuplează cu motivul cadențial α_k^1 prin care se ancorează în **sol major**, perioada A fiind o perioada modulantă:

Iată cum motivul este capabil de a deveni vehicul de modulație¹³⁶. Aceste 8 măsuri devin prima strofă a unei teme de variațiuni, strofa a doua având un motiv-frază de 4 măsuri urmat de fraza conclusivă, care de data acesta rămâne în tonalitatea de bază:

¹³⁶Despre conceptul de «modulație motivică» am mai amintit în tratatul nostru de Forme vol I (*Morfologia și structura formei muzicale*) precum și într-un studiu apărut în volumul de muzicologie editat la Artes Iași.

Ne găsim în fața unui **lied bistropic cu repriză**, structura preferată în clasicism pentru formele de variațiuni¹³⁷. Mai apoi, în variațiunea minoră, găsim un moment de **modulație frazică**, deoarece întreaga frază consecventă modulează în bloc prin propria ei fizionomie:

În contextul variațiunii *minore* apare o amplă elaborare motivică ce va conduce discursul muzical printr-o retransiție la reluarea variațiunilor în major:

¹³⁷Nu este cazul să insistăm aici asupra formei mici bistrofice cu repriză, nici asupra genezei ei; am consemnat-o la acest nivel doar pentru a marca dinamica schimbului de fraze și ipostazele motivice modulante α_1 , sau nemodulante α_2 .

Un ultim exemplu de prospețime creativă izvorâtă din sugestia aceluiași *motiv denominativ* α o întâlnim în coda părții a II-a cu care se încheie ciclul de variațiuni:

(pe o pedală de tonică se rememorează binomul α - α_{inversat} încheindu-se cu ultima ipostază cadențială a motivului α_3)

Despre utilizarea formei bistrofice cu repriză ar fi multe lucruri de spus, ca, spre exemplu, în partea a doua a **Cvartetului «Imperial» op.76 nr.3**, parte alcătuită din temă¹³⁸ și patru variațiuni:

¹³⁸ Tema este foarte cunoscută în spațiul germanic, unde avea să devină chiar *Imnul Germaniei*.

(a) Poco adagio cantabile

(b) **(c)**

5 10 15 20

Aici materialul muzical se găsește la granița dintre un tristrofic cu mijloc episod (frază) [A b C], dar, prin eliminarea repetițiilor frazei a și utilizarea de două ori a consecvenței c, ne găsim în fața unui riguros **bistrofic cu repriză**:

Strofa I Strofa II
 [a c] [b c]
 antecedent-consecvent] [median-consecvent

Ca și alți mari creatori, Haydn a avut și el obsesiile sale melodice la care a făcut apel în mai multe rânduri. Un caz devenit celebru și consemnat de toți biografuli lui este tema variațiunilor din Simfonia «Surpriza» care va însoți aria lui Simon din oratoriul «Anotimpurile»:

FL. *f* *a* 2

Ob. *f* 1. *a* 2

Fg. *f*

Cor. *f*

S. *f*

Schon ei-let froh der Ak-ker-mann zur
With ea-ger-ness the hus-band-man his

VI. I *f* *p*

VI. II *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vcl. e Cb. *f* *p*

20

S. *f*

schreitet er dem Pflu-ge flö-tend nach, in lan-gen Fur-chen
whist-ling walks and tunes a wont-ed lay, in fur-rows long he

VI. I *f*

VI. II *f*

Vla. *f*

Vcl. e Cb. *f*

30

A

FL. *p*

Fg. *p*

Cor. *p*

S. *p*

Ar-beit auf das Feld, in lan-gen Furchen
till-ing work be gins, in furrows long he

VL I

VL II

Vla.

Vic. e Cb.

25

A

FL.

Ob. 1. Solo *p*

Fg. *p*

S. *p*

schrei-tet er dem Pflu-ge flö-tend nach,
whist-ling walks and tunes a wont-ed lay.

VL I

VL II

Vla.

Vic. e Cb.

35

FL.

Ob. a 2

Fg.

S.

in lan-gen Fur-chen schreitet er dem Pflu-ge flö-tend
In fur-rows long he whist-ling walks and tunes a wont-ed

VL I

VL II

Vla.

Vic. e Cb.

Stilul haydnian s-a decantat încet, grație acelei lungi perioade de timp în care lui Joseph Haydn i-a fost dat să compună continuu. Din această cauză nu trebuie să ne mire impresionanta listă a creației sale. Este cu adevărat creatorul simfoniei clasice, dar nu toate cele 104, menționate ca atare, sunt simfonii în accepțiunea modernă a termenului. Putem afirma doar că cele 104 simfonii reprezintă geneza vie a genului. Sau mai precis, putem spune că ele sunt drumul exploratorului de la o muzică pentru ansamblu orchestral la dramaturgia unei sonate pentru orchestră. Fără Haydn, aproape că nu putem imagina astăzi simfonismul mozartian sau cel beethovenian. Dar este la fel de adevărat că în domeniul genului au mai avut realizări remarcabile Wilhelm Friedmann Bach («Bach din Halle» care a compus nouă simfonii), Carl Philipp Emanuel Bach («Bach din Hamburg» care prin multele sale simfonii a avut o influență hotărâtoare asupra lui Haydn) sau Johann Cristian Bach¹³⁹. Alături de fiii lui

¹³⁹Prin fiii lui Bach se consfințește bitematismul sonatei, existent în germene deja în sonatele pentru clavicembal ale lui Scarlatti.

Bach, vor trebui desigur menționați și compozitorii Școlii de la Mannheim, ca trudituri în direcția configurării genului.

Elementul esențial în cristalizarea genului a fost desigur despărțirea de maniera scriiturii de tip *concerto grosso*, unde alături de cei menționați puțin mai înainte, Haydn va avea un rol hotărâtor. Pe lângă aceasta, o altă preocupare în cizelarea genului este alcătuirea ansamblului prin gruparea ordonată a suflătorilor peste orchestra de coarde (gata constituită din baroc). Aici Haydn a configurat constanța unui model de orchestră clasică și datorită faptului că s-a bazat pe materialul uman pe care-l avea la dispoziție la contele Esterhazy¹⁴⁰. În strânsă legătură cu aceasta, ar trebui menționat faptul că renunțarea la clavecin în partitura de orchestră marchează nașterea în fapt a noului tip de orchestră, adică ansamblul reuniunii de cordari și suflători.

Al doilea element rămâne cel legat de echilibrarea părților, mergând spre opțiuni aleatoare între trei sau cinci mișcări. Structura mișcărilor simfoniei urmarea în esență principii de formă deja cunoscute, mai puțin sonata, care se va cizela odată cu maturizarea genului. Bitematismul de sonată s-a născut greu și anevoios. Sonata s-a grefat în primul rând pe un cadru tonal care va fi elementul de bază al acesteia. Dacă prima temă era cea a tonalității de bază și purta numele de *Hauptsatz*¹⁴¹, ceea ce urma se va derula înspre o nouă tonalitate (de obicei a dominantei sau a relativei majore). Aici drumul sonatei bitematice a fost de asemenea lung și anevoios. Primul element decantat conștient terminologic a fost cel de *Seitensatz*¹⁴², față de care «grupul de cadențe» al fixării noii tonalități avea să se numească *Schlussgruppe* sau *Schlussatz*¹⁴³. În mod evident, «**tema a doua**» era secundară, fiind gândită predilect pentru configurarea unei tonalități și nu a unui caracter muzical contrastant. Din această cauză, grupul de cadențe cu care se încheia expoziția era tratat cu o grijă deosebită, fiind conștientizat ca o aparte «**temă de încheiere**».

La Haydn, tema a doua era în mod cert secundară, neavând nici pe departe personalitatea temei principale:

¹⁴⁰Orchestra contelui Esterhazy a însemnat pentru Haydn o instituție stabilă, o adevărată "filarmonică".

¹⁴¹"Partea principală" în accepțiunea de **tema principală**!

¹⁴²"Partea secundară" în accepțiunea de **tema secundară**!

¹⁴³"grupa de încheiere" sau "Partea de încheiere" în sensul de **tema de încheiere** sau **grupul de cadențe**!.

Materialul tematic din partea întâi a simfoniei «Surpriza»

Tema întâi [ms.18-25]

Vivace assai

Tema a doua [ms.67-75]

Tema de încheiere (Sluß)[ms.100-108]

Aceasta fiind concepția clasică asupra bitematismului sonatei, va trebui să o consemnăm ca atare în contextul stilului respectiv. O temă a doua expresivă de relevanță unui lirism sau a unui dramatism intențional avea să apară mai târziu, în dramaturgia sonato-simfonică. Fiind pentru început «purătoarea de cuvânt fidelă» a unei tonalități, tema a doua și ca fizionomie muzicală era o apariție de importanță «secundară». Așa se explică ușurința cu care era pendulată între major și minor în cazul rigorilor dictate de legile reprizei¹⁴⁴. După decenii de decantare a conceptului de bitematism, contrastant ca expresie, avea să se facă o mutație în principiul de formă prin utilizarea în repriză a tonalității majore omonime.

Despre meritul lui Haydn în crearea cvartetului de coarde ca gen cameral specific și ca ansamblu instrumental semnificativ, ar trebui scrise mai multe pagini decât ar fi îngăduite unui asemenea demers succint.

Despre rolul său, alături de Mozart, în configurarea viziunii clasice asupra

¹⁴⁴ În cazul unei sonate scrise în minor, tema a doua era gândită în expoziție la relativă majoră. Atunci în repriză, ambele teme fiind cântate în tonalitatea minoră de bază și tema a doua (inițial majoră) se transpunea cu nonșalanță în minor.

concertului instrumental, rămânem datori de asemenea cu multe observații de detaliu. Continuăm a fi marcați de nemulțumirea că, prin așezarea lui Haydn în încăperea îngustă a unui «.....ism chiar și vienez», personalitatea sa este turtită de concurența neloială a urmașilor săi. Pusă alături de Mozart și Beethoven, creația lui Haydn pălește pe anumite coordonate înainte chiar de a-i acorda dreptul la replică. Dacă suntem cinstiți și ne întrebăm conștiința de câte ori am ascultat muzică de Haydn mai puțin decât de Mozart sau Beethoven am vedea cât de mult îl nedreptăm pe acel care a cizelat în fapt clasicismul muzical¹⁴⁵.

Este adevărat că Haydn nu a excelat în conceperea unor pagini lirice, muzica sa fiind mai de graba predispusă la conturarea unor imagini alerte, pline de prosepție. Sugestivitatea spiritualității compozitorului transpare în fiecare pagină haydniană, nu întâmplător simfoniile sale poartă subtitluri semnificative.

Haydn a fost un optimist, abordând în consecință foarte puțin ethosul minor. Pentru muzică, rămâne un temperament solar care a revarsat în plasmuirile sale sonore o perpetuă bucurie de viață.

Fără a fi fost un mare "vocalist"¹⁴⁶, Haydn a creat în contextul clasicismului două mari capodopere vocal-simfonice («Creațiunea» și «Anotimpurile»), în care spiritul său excepțional l-a ajutat să-și depășească limitele.

Despre stilul Haydn se pot enumera încă multe alte aspecte semnificative. Nimeni nu s-a confundat cu clasicismul muzical mai mult decât «Papa Haydn¹⁴⁷». În tinerețea sa a avut mereu dorința de a se autoperfecționa, primind începând cu îndrumările lui Porpora din adolescență, orice observație benefică. El a fost în fond un autodidact genial care a avut tenacitatea de a se angaja într-o perpetuă documentare. Având șansa vieții de a compune timp de patru decenii muzică pentru propria sa orchestră, Haydn și-a dezvoltat arta orchestrației prin contactul permanent cu realitățile eficienței acustice. De aici și soliditatea modelului de orchestră haydniană care va deveni sâmburele evoluției viitoarei orchestre mozatiene, beethoveniene și mai apoi a marii orchestre romantice.

Haydn cu noblețea caracterului său, dublată de acea inestimabilă generozitate, a recunoscut imediat talentul de excepție al tânărului Mozart, pe care

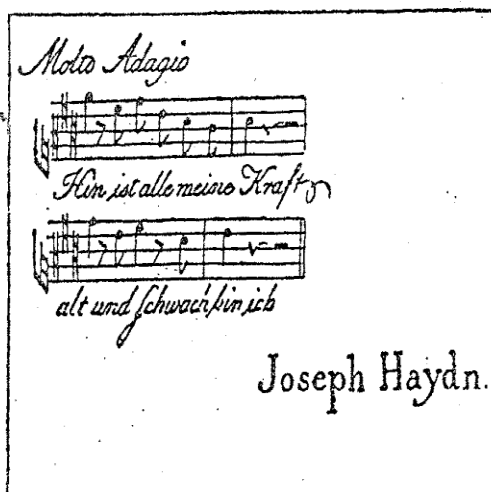
¹⁴⁵ Acesta este motivul pentru care ne-am manifestat nemulțumirea asupra felului îngust în care este prezentat clasicismul muzical în cărțile de istorie a muzicii, ne mai vorbind de sintagma păguboasă de *Clasicism vienez*, atribuită reuniunii a trei geniali compozitori. Ne permitem de a reveni asupra acestui aspect la momentul în care vom fi parcurs atât stilul **mozartian** cât și cel **beethovenian**.

¹⁴⁶ Și aici ar trebui consemnat cu obiectivitate faptul că, fiind un subtil instrumentalist, a simțit mai puțin vocea omenească.

¹⁴⁷ Așa era alintat de instrumentiștii săi din reședința Esterhazi.

a continuat să-l admire până la venerație¹⁴⁸. Nu s-a sfiit în consecință să recunoască faptul că multe dintre ideile sale componistice i-au fost sugerate de către mai tânărul, dar eclatantul său contemporan. În tot ceea ce a împlinit pe plan componistic, Haydn rămâne însă până la sfârșit credincios spiritului clasic, de aceea muzica sa în globalitate rămâne cea mai veridică frescă a acestui stil muzical. A încercat prin tot ceea ce i-a stat la îndemână să transmită spiritul clasicismului și discipolului său Beethoven, dar acesta se va desprinde de clasicism grație unui temperament dezlănțuit, deschizând larg porțile romantismului¹⁴⁹.

Joseph Haydn



¹⁴⁸ Despre frumoasa prietenie dintre cei doi (model de etică profesională) ar fi suficient să mai consemnăm acea reciprocitate totală ilustrată spre exemplu prin lunga scrisoare-prefață a «cvartetelor haydniene», în care Mozart i se adresează : *Al mio caro Amico Haydn* rugându-l să-i primească fiii (cvartetele în cauză) ca un adevărat părinte, încheind-o cu venerația *Il tuo Sincerissimo Amico W.A.Mozart*.

¹⁴⁹ Iată de ce ne-am manifestat dezacordul față de «înregimentarea aproape mecanică» a celor trei mari "vienezi" în stilul denumit *Clasicismul vienez*. După ce vom schița câteva caracteristici ale fiecărui compozitor în parte, vom vedea că sunt prea diferiți pentru a "încăpea înghesuit" într-un stil care se definește *clasic* prin reuniunea lor.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)



De bună seamă că din galeria marilor muzicieni creatori de stil nu are cum să lipsească Mozart care, prin scurta sa existență a punctat multe dintre caracteristicile clasicismului, fiind pe anumite coordonate alături de Haydn pe care l-a respectat ca pe nimeni altul. Dar talentul său de excepție nu s-a lăsat încorsetat de acest stil, cum nu încapă a fi înghesuit nici în altele. Despre el se spune că este imprevizibil, inclasificabil sau greu

abordabil din perspectivele unor investigații stilistice. Pe la mijlocul secolului XIX s-a acreditat ideea că Mozart ar fi exponentul unui ipotetic *stil rococo*¹⁵⁰. Mai apoi, a fost să fie încorporat aproape mecanic în clasicismul vienez¹⁵¹. Copil minune care, prin performanțele lui precoc a umplut istoria muzicii de legende, Wolfgang Amadeus ne rămâne pentru veșnicie întipărit în memoria timpului ca fiind **omul cel mai complet pe care l-a avut breasla muzicienilor**. Performanțele de excepție ale altor muzicieni sunt mereu comparate cu cele mozartiene; «a fi prin ceva mozartian» a devenit de mult pe scara valorilor absolute expresia maximei cinstiri.

Dintre cei 35 de ani cât a trăit, mai bine de 31 i-a viețuit conștient în muzică și pentru muzică. Performanța aceasta, încă neegalată de nimeni, rămâne cel mai solid argument împotriva celor ce se îndoiesc pe alocuri de suportul real al genezei "mitului Mozart". Tentați de a ne măsura istoria "cu metrul nostru", avem de cele mai multe ori ispita de a "demitiza" în dorința de a ne simți puțin mai egali cu cei idolatrizați.

¹⁵⁰ "Rococoul este stilul decorativismului elaborat care a apărut în ultima fază a barocului și s-a răspândit în timpul domniei regelui Ludovic XV. Acest stil a cuprins domeniile artei, arhitecturii, mobilierului și chiar al muzicii. Denumirea sa provine din franceză, *rocaille* însemnând lucrare din piatră (...) Opunându-se austerității barocului, rococoul folosea culorile luminoase și atmosfera vapoasă" (*Arhitectura – o istorie vizuală* Ed. Litera internațional-București 2008, pag 266)

¹⁵¹ Deși spiritualmente activitatea lui se leagă mai mult de Salzburg, Praga, Paris și mai puțin de Viena unde a trăit doar cu speranța de a-i fi respectată personalitatea, ajungând doar «a se retrage din existență» misterios, ca de altfel și în multe alte episoade încă neelucidate ale legendarei sale vieți. Iată de ce ne vine greu să-l abordăm pe Mozart pe bazele riguroase ale unui stil anume.

Este adevărat că Leopold, nu mai puțin celebrul său tată, și-a folosit tot prestigiul pentru configurarea unei imagini legendare a copilului său, excepțional dotat muzical. Dar dacă acesta n-ar fi confirmat prin nivelul prestației sale, toată legenda s-ar fi spulberat precum "un foc de paie". În istoria muzicii s-au cunoscut și alți copii minune care n-au rezistat timpului, consumându-și existența lor printr-o strălucire de meteor.

În veșnicia sa, Wolfgang Amadeus Mozart continuă să fie perceput ca un astru!

Am evitat cu bună știință legarea lui Mozart de un anumit stil, deoarece cu greu am putea să-l încorsetăm în unul dintre ele. Cu aceasta nu am dorit a spune că este un a-stilist deoarece limbajul său este poate cel mai personal în raport cu limbajele marilor compozitori de dinaintea și de după el. Din considerente temporale, este plasat în galeria marilor clasici vienezi, la mijloc. Dacă ar fi să-l analizăm din perspectiva stilemelor clasice, am sesiza imediat că Mozart pe multe coordonate își depășește timpul, fără a se încadra în romantismul secolului XIX¹⁵². Pe de altă parte, ca simț vocal este organic legat de spiritul muzicii italiene, mergând până la cristalul purității palestriniene, iar ca polifonist este un demn contemporan al lui Bach! Iată deci câte coordonate sunt concentrate în creația de excepție a unuia dintre cei mai inteligenți compozitori din câți au fost să trăiască pe acest pământ¹⁵³.

În multe exegeze este numit «**imprevizibilul Mozart**» or, prin aceasta - plasându-se deasupra timpului unde, "surghiunit" fiind într-un tărâm al legendei, a fost să rămână în afara oricăror rigori sau maniere stilistice. De pe acesastă premisă vom încerca să ne focalizăm observațiile prin doar câteva elemente mai semnificative, elemente care - după opinia noastră - îl plasează în afara unui singur stil, creația mozartiană reprezentând o macro-sinteză a naturlei limbajului muzical. Ne vom concentra în consecință considerațiunile astfel:

¹⁵²La acest nivel al observației am dori totuși să ne delimităm de acele adnotări subiective care deplâng destinul meteoric al creatorului Mozart, remarcând: "Nu se poate ști care va fi fost evoluția muzicii dacă Mozart ar fi trăit mai mult decât 35 de ani!". După opinia noastră, Mozart și-a împlinit existența la vârsta sa trăindu-și anii, câți i-au fost hărăziți, cu o intensitate spirituală și o eficiență împlinitoare în raport temporal cu firescul unei vârste duble sau poate chiar triple. De aici naturaleța performanțelor sale de excepție. Avem câteodată sentimentul că Mozart și-a trăit nealterată copilăria până la înțepciunea a cel puțin 80 de ani!

¹⁵³După opinia noastră, memoria muzicală este proba cea mai concretă a inteligenței în muzică. Or, în ceea ce-l privește pe Mozart, probele sale de memorie au depășit în performanță aspectele celor mai optimiste relevanțe. Mozart și-a exprimat gândirea în muzică prin dezinvoltura limitrofă limbajului natural; de aici și sintagma «naturalețe mozartiană».

- a) Ideile muzicale mozartiene, gândirea periodică, abordarea materialului tematic.
- b) Mozart și principiul de formă.
- c) Concertul instrumental mozartian.
- d) Mozart și polifonia.
- e) Vocalitatea mozartiană.

Prin aceste doar câteva repere suntem încă departe de a surprinde *stilul Mozart* în globalitatea sa. Ar fi trebuit conceput un tratat aparte în care "stilistica mozartiană" să devină în sine *contrafortul* unui compendiu de stilistică muzicală generală, în raport cu *fortul* marilor relevanțe stilistice. La Mozart sesizăm cele mai semnificative realizări de vehiculare a limbajului sonor, stilul său fiind rezultatul decantării într-o singură persoană a mai multor epoci stilistice. Fără a fi eterogen, Mozart parcă îi înglobează în sine pe mulți dintre marii săi înaintași, deschizând totodată și perspectivele celor de după. Or, la nivelul paginilor de față, acest demers nu va fi cu puțință.

a) Ideile muzicale mozartiene, gândirea periodică, abordarea materialului tematic.

Pentru început supunem atenției o celebră idee muzicală mozartiană:

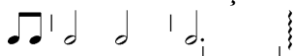
Primele 8 măsuri din sonata pentru vioară și pian în mi minor Kv.3o4



Ne găsim în fața unei periodicități structurale care coagulează echilibrul unui model periodic clasic;

$$\begin{array}{c}
 \text{[antecedent] [consecvent]} \\
 2+2 [=4] \quad] \quad [2+2 [=4] \\
 =8=
 \end{array}$$

De aici mai departe însă putem desluși scânteia de unicitate a lui Mozart. La baza perioadei se găsește un motiv expansiv, conceput pe arpeggierea sunetelor tonicii **mi minor**, împlinind un ambitus de decimă prin care se va atinge direct climaxul. Osatura ritmică a motivului α susține trepidația unei țesături anacruzice prin ascensiunea celor două optimi, ascensiune continuată cu apăsarea arpeggiată a sunetelor următoare pe durate lungi (doimi), motivul α încheindu-se cu liniștirea unei adevărate "semilonga" de doime cu punct:



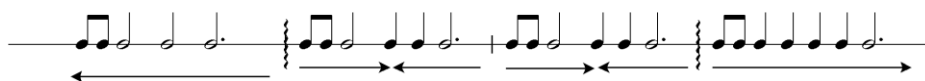
Următoarele 3 ipostaze motivice reprezintă tot atâtea etape de evoluție a unei ample replieri descendente prin ipostaze variate ale motivului α ^{inversat}, în care valorile lungi intermediare "se divid" parcă până la "aglomerarea" motivului cadențial:



Anacruzele celor două optimi (cu sens descendent) oprite de fiecare dată pe doimea timpului întâi descriu prin arpegierile lor descendente un amplu arc de repliere pe tonică prin funcțiunile corespunzătoare:



Precipitarea ritmică a duratelor intermediare realizează o dinamizare rafinată a pulsației motivice scoțându-le din «nemișcarea» unei periodicități statice:



Deși suntem ispitiți de a secționa perioada într-un antecedent de 4 măsuri și un consecvent de 4, intenționalitatea acestei idei muzicale ne conduce spre o secționare asimetrică de 2 + 6, așa după cum se prezintă ascendența și descendența discursului muzical:



Există posibilitatea de a forța interpretarea spre acreditarea unei tradiționale fraze antecedente realizată din reuniunea motivului α și $\alpha^{\text{inv}}_{v_1}$, dar simetria se rupe acolo unde discursul muzical continuă firesc prin descendență motivului $\alpha^{\text{inv}}_{v_2}$ repliindu-se prin motivul α_k (legând astfel motivele descendente într-o singură respirație de șase măsuri).

Iată cum într-o perioadă clasică, scrisă după toate legile contemporaneității sale, imprevizibilul Mozart **configurează cu naturalețe o construcție asimetrică**

în contextul perfect pătrat al unei simetrii motivice:

[după tradiționala simetrie motivică]

fraza antecedentă		fraza consecventă	
$\frac{2}{2}$	+	$\frac{2}{2}$	+
$\frac{2}{2}$		$\frac{2}{2}$	+
$\frac{2}{2}$		$\frac{2}{2}$	+

a n t e c e d e n t c - o - n - s - e - c - v - e - n - t

[după echilibrul dintre ascendență și descendență]

În cazul Temei I din prima parte a Simfoniei «Linz» (Kv 425) ideea muzicală est gândită din start prin asimetrie:

A Allegro spiritoso. P.G.

30

Vi.
Vla.
Vlc. e Cb.

Vi.
Vla.
Vlc. e Cb.

Av P.G.

30

Ob.
Fag.
Cor. (C)
Trb. (C)
Timp.
Vi.
Vla.
Vlc. e Cb.

În cazul A (4-cezură + 6); în cazul A_v (7-cezură + 6).

Prima dată fraza antecedentă este de 4 măsuri iar a doua oară de 7 măsuri, față de care în ambele cazuri fraza consecventă rămâne de 6 măsuri. Punctul de echilibru al reuniunii celor două fraze este cezura (marcată printr-o pauză generală de doi timpi). La nivelul motivic și cel al evoluțiilor celulare putem detecta și contingența unor lărgiri:

<i>fraza antecedentă</i>	<i>fraza consecventă</i>
	În ipostaza A
4	PG 3 (+2) + 1
	În ipostaza A
4 (+3)	PG 2 (+2) + 2

Această interpretare ni se pare puțin forțată și integrată într-o prejudecată structurală clasică! Aici ne găsim mai de grabă în situația unei concepții melodice desprinsă de gândirea periodică, element fundamental pentru deschiderile stilistice romantice.¹⁵⁴

În creația mozartiană întâlnim totuși și multe exemple de alcătuiți periodice echilibrate efectiv după modelul unei riguroase periodicități structurale. Tema întâi din partea I a simfoniei nr.40 în sol minor are o asemenea structură:

¹⁵⁴ La momentul potrivit vom dezbate fenomenul în strânsă legătură cu creația beethoveniană, "clasicul" care va deschide larg porțile romantismului. Abia în acel context vom sesiza spiritul vizionar al lui Mozart, spirit consemnat de noi la începutul acestui capitol.

Aici periodicitatea structurală a motivicii α este în afara oricărui dubiu. Frazeologia perioadei se configurează prin binomul α α^{inv}_v plast în antecedentă pe relația funcțională I-II₂, iar în fraza consecventă pe continuarea firească V⁵₆-V₇-I³. Acest circuit funcțional era frecvent întâlnit la compozitorii clasici, fiind suficient de a-l compara cu un exemplu din Haydn:

Haydn Simfonia "Despărțirii" partea I



Mozart simfonia în sol minor partea I



Pentru acest circuit funcțional principal identic, soluția mozartiană, mult mai succintă, are meritul de a releva la maximum forța dramatică a minorului.

O întrebare așezată la ambii autori pe suspendarea unui *secund-acord de treapta II-a* este condusă la Mozart, printr-o firească periodicitate structurală, la *cvintsextul de treapta V-a - septima de dominantă* și rezolvarea pe *tonică în poziția terței* (continuarea cu dominantă tonică formând cel de al doilea membru al perioadei mozartiene). La Haydn treapta a doua merge firesc tot pe cvintsextul de dominantă care se va rezolva simplu pe tonică articulând însă abia aici, antecedentă întrebării. Fraza consecventă reluând otivul denominativ α într-o altă înveșmântare armonică, atenuază tensiunea I-II₂ aducând circuitul funcțional pe o subdominantă directă (tr.IV), după care motivul cadențial β va statornici printr-o cadență plină tonică. Ideea muzicală haydniană are în consecință 16 măsuri, spre deosebire de cea mozartiană care se rezumă la cele 8 măsuri tradiționale. Ca extensie temporală însă, ambele idei muzicale sunt aproximativ identice, Mozart adăugându-i temei sale o idee cadențială subsidiară (perioada cadențială A₂!) încheindu-și tema cu un **motiv cadențial k**, de trei măsuri. Tema mozartiană este foarte riguros **secționată** în perioada pătrată A₁, perioada cadențială A₂ cu

The musical notation shows two measures of music in a single staff. The first measure contains four eighth notes, and the second measure contains four eighth notes. Above the first measure is a bracket labeled α . Above the second measure is a bracket labeled $\alpha_{inv.v.}$. Below the first measure are three brackets labeled 'x' and one bracket labeled 'y'. Below the second measure are three brackets labeled 'x_v' and one bracket labeled 'y₁'. Below the first measure is the label α , and below the second measure is the label $\alpha_{inv.v.}$. Below the entire notation is the text: 'staza repetițiilor x dinamica ascendenței y dinamica descendențelor x_i staza recitativului y₁'.

Haydn Partea a II-a din Simfonia "Surpriza"



Revenind la configurarea circuitului funcțional unde pedala **sol** din fraza precedentă acumulează tensiunea secund-acordului de treapta a II-a obligând **sol**-ul să «cadă» pe sensibila următorului cvintsext-potențat apoi cu starea directă a unei septime de dominantă ce se va rezolva pe tonică în poziția terței¹⁵⁶:



¹⁵⁵Asupra acestor aspecte vom reveni în paragraful următor.

¹⁵⁶De aici și necesitatea unei articulații cadentiale izvorâtă din "conduita" retoricii clasice.

numeroase lucruri, cum ar fi de pildă, utilizarea sensibilei în contextul unor salturi melodice expresive:

Kyrie din Requiem¹⁵⁷



Mozart se dovedește aici a fi un demn contemporan al lui Bach¹⁵⁸

Segmentul median B₁ din cadrul Trio-ului menuetului Simfoniei "Jupiter"



Simfonia nr.25 în sol minor partea întâi



În toate cazurile, logica melodică, condusă prin căderea unui salt spre însumarea forței gravitaționale conținută în sensibila respectivă, dă turnurii melodice greutatea unei expresii dramatice unice. Poate doar în recitativele din *Pasiunile* lui Bach¹⁶⁰, datorită gravității textului scriptural, se mai pot întâlni asemenea concentrări ale forței de expresie. Fără a fi un epigon, Mozart rostește cu naturalețe, în nume propriu, sintagme bachiene pe care, grație genialității lui, le investește cu noi attribute expresive.

¹⁵⁷ Aspect asupra căruia vom reveni la paragraful destinat gândirii sale polifonice

¹⁵⁸ Este impresionant să vezi proba genialității celor mai mari compozitori care își trăiesc în afara timpului, contemporaneitatea unei veșnicii universale.

¹⁶⁰ A se revedea exemplele citate de noi la capitolul Bach (*Erbarme dich*, sau *Ah Golgatha*)

b) Mozart și principiul de formă

Despre ușurința și siguranța cu care-și concepea muzica, s-au scris multe pagini admirative. În realitate, Mozart își compunea lucrările cu multă migală doar că, în fazele preliminare își gândea muzica în memorie, așternându-și-o pe hârtie de abia atunci când mintal îi era aproape încheată.

Formele muzicale pe care le aborda erau întotdeauna clar configurate, grație articulațiilor cadențiale prin care-și delimita materialul tematic.

Motivele sale cadențiale fiind de esență retorică se bazau de obicei pe niște formule ritmice punctate de tipul ,  care se grefau pe o repetiție de V-I sau pe o rostire repetată a tonicii ().

Prin aceste incizii melodice Mozart își secționa cu mare precizie segmentele formei, atingând în cazul sonatei o conciziune limitrofă cu un arhetip. Aici puntea este pasajul elastic al formei care se bazează fie pe tema I modulată, fie pe o elaborare celular-motivică a segmentului cadențial (cu care se încheie prima temă).

Tema a II-a se personalizează ca expresie, devenind «al doilea caracter tematic», depășind accepțiunea inițială de *Seitensatz* (parte secundară). Se pot detecta chiar mai multe segmente tematice (cum ar fi un B expresiv, altul agogic) context în care B-ul cadențial (*Sluhsatz*-ul) facând parte din marea familie a segmentelor cadențiale mozartiene. Grupat cu grijă într-o construcție riguroasă, materialul tematic devine substanța unei derulări matriciale ce va fi reluată printr-o disciplină corespunzătoare în repriză. În sonatele mozartiene *expoziția* și *repriza* devin astfel cu adevărat fortul și contrafortul unei forme tematice bazate pe un arhetip expozițional.

Mozart *parcă desenează* temele sale atunci când și le delimitează prin motive, fraze sau chiar perioade cadențiale¹⁶¹ și grație acestor *precizări retorice*, structura muzicii sale este clară și fără dubii¹⁶². Dar inventivitatea neliniștii sale se manifestă în primul rând în pasajele elastice ale punții (cu precădere în segmentul median):

¹⁶¹ Într-un tratat de stilistică mozartiană, asupra acestor articulații cadențiale (elemente de limbaj de sorginte clar retorică) ar trebui zăbovit mai mult, deoarece prin ele este prezentă atât intenția cât și personalitatea compozitorului. Acestea sunt relevante în context or, la nivelul acestui curs nu găsim spațiul optim de desfășurare a unor asemenea detalieri.

¹⁶² Dacă ne lăsăm conduși de prejudecata descoperirii unei scheme formale într-o anumită lucrare, vom constata că Mozart nu se va lăsa analizat niciodată!

puntea din partea I a Simfoniei nr.40 în sol minor

Expoziția:

Expoziția: segmentul 1 (A) modulou în Sib.

segmentul 2 de fixarea lui Sib.

segmentul 3

codenț al (enacrușă armonică pentru B1)

Repriza:

segmentul 1 (A) modulou în Sib.

segmentul 2 elaborare motirică

segmentul 3 enacrușă armonică pentru B1

Un fragment muzical retransitiv de o naturalețe dezarmantă este și cel prin care se reia repriza Trio-ului din *Simfonia Jupiter*:

B B_1^{164} r e t r a z i ț i e B

Trío

VI.

Vla.

Vo. c. B.

Do

V—I

Mi RE DO

c) Concertul instrumental mozartian

În domeniul concertului instrumental, Mozart a lăsat o creație impresionantă atât ca număr cât și ca diversitate¹⁶³. Preluând din tradiția concertului baroc maniera de scriitură a unor alternanțe tutti-solo, concertul mozartian dezvoltă în mod creator sugestia acestor practici.

¹⁶³A scris concerte pentru aproape toate instrumentele performante ale timpului său: 25 pentru clavicembalo, 7 pentru vioară, 2 pentru flaut (oboi), 1 pentru clarinet, 2 pentru fagot, 4 pentru corn, un dublu concert pentru flaut și harpă, simfonia concertantă pentru vioară și violă, pentru cvartet de suflători, multe alte duble concerte precum și diverse piese concertante.

Astfel, forma de sonată a părții întâi este precedată de un **mare tutti** ce se apropie de structura expoziției. Se apropie spunem, deoarece «expoziția de orchestră» este **incompletă**. Din expoziția de orchestră lipsește de cele mai multe ori segmentul expresiv al temei a doua, segment melodic pe care Mozart îl expune doar la instrumentul solist. Prin aceasta se naște perspectiva concertului romantic de mai târziu¹⁶⁴.

Forma de sonată practică în genul concertant are la Mozart o mult mai mare diversificare a fizionomiilor tematice decât în simfonii. Aici, tema a doua își câștigă personalitate mai ales în zona unui anumit lirism, prelungit apoi chiar și în segmentele de punte ce ating laturi expresive limitrofe articulațiilor tematice¹⁶⁵. Ilustrăm cele subliniate prin câteva fragmente din concertul pentru clarinet (K.V.622). Expoziția *tutti* conține doar tema A și Segmentele B-ului cadențial (Slușazul). Abia Expoziția solo este completă, având inclusă în ea atât tema punții cât și toate segmentele B:

¹⁶⁴Concertul secolului al XIX-lea va pune în valoare valențele expresive ale instrumentului solist, atât pe latura virtuozității cât și pe cea a expresivității specifice (părăsind obiceiul expunerii acelei lungi «introducere orchestrăle»). În această direcție s-a remarcat admirabilul simț instrumental mozartian care își croiește muzica sa concertantă pe specificul instrumentului/-lor plinuși expresia cu predilecție pe disponibilitățile acestuia/acestora.

¹⁶⁵În concertul mozartian întâlnim deseori chiar *teme ale punții*.

În esență se realizează următoarea desfășurare tematică:

Expoziția de orchestră:

A A_v...[material muzical ce lipsește].Sluþgruppe (Stretto A)
La-----[]-----La

Expoziția [arhetipală] solo:

A A_v...punte [tema punții].....B-ul expr...Sluþgruppe (Stretto A)
La.....MI-----MI

Expoziția tutti în concertul instrumental mozartian rămâne în tradiția marelui tutti din concertul baroc, dar este în egală măsură gândită și ca o **uvertură** a **Expoziției arhetipale solo**¹⁶⁶.

d) Mozart și polifonia

În plină efervescență a dezvoltării discursului muzical omofon în care era utilizat doar un anumit "schematism imitativ", Mozart folosește limbajul polifonic până la subtilitățile ce amintesc de perfecțiunile exprimărilor bachiene. Imitațiile canonice între vocile extreme (discant-bas) apar firesc pentru a desfășura densități ale unor elaborări tematice:

¹⁶⁶Calea cea mai sigură în descifrarea materialului tematic din forma de sonată practică în concertele mozartiene este detalierea pentru început a logicii care se desprinde din expoziția solo, deoarece acolo cu siguranță se găsesc toate segmentele tematice.

Simfonia nr. 40 în sol minor fragment din dezvoltarea Părții întâi:

ETAPA II-a a DEZVOLTĂRII

O altă relevanță a polifonistului Mozart rămâne desigur modalitatea aparte de abordare a fugii. În epocile stilistice de după monumentalele realizări bachiene în domeniul **forme de fugă**, compozitorii și-au însușit și au practicat cu prioritate rigiditatea tehnicilor de fugato și mai puțin subtilitățile unei forme cu arhetip expozițional, așa cum ne-au fost ele configurate de către Johann Sebastian. Din această cauză avem sentimentul unui cvasi *epigonism bachian* atunci când deslușim cu prioritate în contextul calscicismului vienez doar *tehnici de fugă*. Mozart pentru timpul său rămâne și în acest domeniu o apariție singulară, fugile sale fiind concepute după rigori arhetipale în care-și vehiculează ideile muzicale proprii.

Din multele pagini în care Mozart abordează fuga, am ales pentru comentariu două: *Kyrie din Requiem* și *Finalul din Cvartetul KV 387*¹⁶⁷

Kyrie din Requiemul de Mozart este o fugă dublă, cele două teme fiind gândite în relație contrapunctică. Prima temă scrisă pe textul **Kyrie eleison** are un «**contrapunct tematic**» care o însoțește permanent cu textul **Christe eleison**. Decalarea intrării cu o măsură precum și caracterul diferit față de Kyrie îi conferă acestui contrapunct tematic funcțiunea de o a doua temă¹⁶⁸.

Tema I convenim a o numi **A** și Tema II **B**. Ambele teme primesc cele două ipostaze de DUX și de COMES, după cum urmează:

¹⁶⁷Nu este locul aici de a intra în niște analize structurale detaliate. Pentru cei interesați în astfel de amănunte, subliniem faptul că ele se găsesc consemnate în *Compendiul de forme și analize muzicale*, editat de Univ. Brașov în 1997, precum și în *Analiza muzicală între conștiința de formă și conștiința de gen*, editată la Universitatea din Oradea, 2003.

¹⁶⁸Filiațiunea tematică a lui *Christe eleison*, contrasubiect izvorât din și pentru lapidarul *Kyrie eleison* are și profunde conotații dogmatice (de la **Kyrie la Christe** dar pentru Kyrie), aspecte care nu-i erau deloc străine lui Mozart.



Pilonii temei **A** sunt cele două sunete de bază (**la-re**), în consecință răspunsul va fi tonal având, după cum se vede, o mutație.

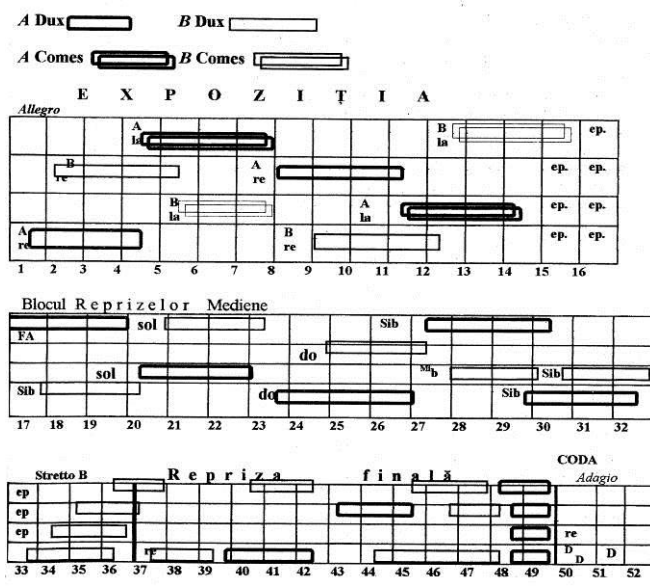
Cele două teme sunt expuse aproape de fiecare dată împreună, ceea ce subliniază și mai mult dependența reciprocă și unitatea lor de monolit:

Datorită acestor teme-perechi, în care **B**-ul substituie rolul de contrasubiect pentru **A**, în construcția formei nu vom mai întâlni alte linii melodice cu rol similar. Acele câteva momente de evoluție armonică sau cadențială (unde apar evoluții motivice) nu sunt de esența polifonică a unor contrasubiecte sau episoade, ci reprezintă pur și simplu elemente de punctuație ale formei¹⁶⁹.

Expoziția acestei fugi este foarte amplă, deoarece urmărește expunerea celor două teme la toate vocile (ceea ce înseamnă 8 intervenții tematice pentru cele 4 voci)¹⁷⁰.

¹⁶⁹Iar liniile melodice cu rol de contrapunct liber (sau voce de întregire armonică) apar doar în cazul prelungirii codetelor tematice. Caracterul dinamic al temei **B** va prelua funcțiunile evolutive ale contrasubiectului sau ale episodului. Cazul cel mai concludent este înainte de repriza finală (ms.33-37), unde marele stretto al temei **B** va puncta pe rând (prin segmente modulante) **sib-fa-do-sol**, aducând atmosfera propice reprizei în **re minorul** final.

¹⁷⁰Lucrarea este concepută pentru cor (S-A-T-B) și orchestră. Orchestra în schimb dublează cu mare eficiență vocile corului, motiv pentru care nu mai amintim distribuția timbrală. Analiza o vom concepe după schema tehnologică a fugii pe patru voci, cu mențiunea că de această dată **vocele sunt reale atât în ambitus cât și în timbrul lor**.



În această fugă ne surprinde în primul rând inexistența episoadelor propriu-zise. Deși am marcat convențional în mijlocul măsurii 15 episodul 1 și "în zona" măsurii 33 episodul 2, este îndeajuns de greu să delimităm cu precizie episodul.

Delimitarea la care ne referim, fiind de esență definirii unui bloc omofon cu timpii și măsurile lui simultane, este prin prisma acestei rigidități - imposibilă. Secretul constă în faptul că atât tema **A** cât mai ales tema **B** *au o codetta prelungită cadențial de fiecare dată altfel*, în funcție de cadrul tonal dorit.

Dacă am considera aceste "prelungiri tematice" elemente de **episod**, atunci putem spune că **și virtualele episoade se stratifică polifonic aidoma temelor**¹⁷¹.

Singurul bloc cadențial detașat net de restul discursului sonor rămâne CODA, care coagulează prin ^D delat începutul ms.50 (exprimată printr-un acord de septimă micșorată), aducând rezolvarea pe acordul fără terță al tonicii.

Prin prelungirile succesive ale cadențelor (în logica dimensiunii polifonice), aceste segmente de formă devin articulații care se detașează «neomofon», aidoma strofelor din madrigalul renascentist¹⁷².

¹⁷¹Episodul II propriu-zis devine abia lanțul de TEME **B** în stretto, începând cu mijlocul măsurii 33 și până în mijlocul măsurii 37, unde se instalează repriza finală.

¹⁷²Comparând cu concepția Bachiană în care polifonia era bazată pe liniarismul determinării armonice, acest nou aspect mozartian ar trebui reliefat cu mai mare precizie. Este suficient să ne referim la prima fugă din clavicinul bine-temperat (fuga în Do major, celebră și prin lipsa episoadelor) în paralel cu actualul exemplu mozartian pentru a sesiza deosebirea de esență existentă între ele. La Bach codettele sunt diferite în măsura în care cadrul tonal o cere (consecință a conceptului de polifonie a determinărilor armonice), la Mozart sunt de fiecare dată o prelungire naturală teme, avându-și expresivitatea lor incontestabilă. Fiind o problemă de stilistică muzicală, am consemnat acest aspect ca un contraargument pentru acei care mai privesc fugile mozartiene prin prisma unilaterală a unicității **stilului bachian**.

Dar problema care se pune cu acuitate în cazul lui Mozart este cea a exprimării invocațiilor KYRIE ELEISON - CHRISTE ELEISON. Aici legătura organică între cele două exprimări muzicale reflectă o concepție izvorâtă din profunzimea gândirii teologice de tradiție apostolică (**Kyrie** sau **Christe** rostite o singură dată lapidar, consistența tematică extinzându-se pe melismatica lui **eleison**; în acest fel *eleison* devine suportul permanent al invocațiilor *Kyrie-Christe*):



Kyrie și Christe aparțin aceleași unități muzicale, componenta exterior-umană fiind esența invocației prin «eleison». Eleison devine segmentul elastic al liniei melodice care se repetă ori de câte ori timpul, cadrul tonal sau echilibrarea construcției muzicale o cer. Kyrie și Christe se intersectează prin compensarea acestei alcătuirii muzicale de unitate indestructibilă a planurilor **A** și **B** într-o alternanță fascinantă. Retorica discursului mozartian se condensează doar în final prin acumularea **Christe, Christe, Christe, Christe** (din stretto-ul măsurilor 44-47) culminând cu **Kyrie, Kyrie** din măsura 48 în simultaneitate cu prelungire eleison (din invocația precedentă Christe). Este singurul loc unde o vocea disociază prin repetiție Christe de Kyrie!¹⁷³

În finalul **Cvartetului în Sol major KV. 385**, întâlnim o joncțiune (a două

¹⁷³Se cuvine aici deschiderea unei ample paranteze, care fiind de esență filozofico-estetică am trecut-o la acest subsol. Muzica se conturează de la cuvânt mai departe, chiar și atunci când se exprimă prin cuvânt. Unitatea entităților semantice prin percepția lor în simultaneitate este una din marile avantaje ale limbajului muzical. Aceasta devine cu mult mai evidentă atunci când se probează cu muzica legată de text. Invocațiile **KYRIE ELEISON** continuate cu **CHRISTE ELEISON** și încheiate din nou cu **KYRIE ELEISON** s-au statornicit grație tradiției liturgice într-un triptic. Devenite suportul semantic simbol pentru alcăturile muzicale savante, invocațiile în cauză se distanțează între ele nepermis de mult. Astfel KYRIE devine o secțiune de sine stătătoare, CHRISTE de asemenea, urmând după tradiție reluarea primului KYRIE. În **Misa în si minor**, Bach concepe aceste secțiuni prin trei fugi, fiecare cu temele sale distincte. Prin aceasta, KYRIE primește rolul de hegemon și CHRISTE de secțiune mediană. Or, în concepția Bisericii Apostolice, Sfânta Treime fiind **una și nedespărțită**, ipostazele sale de Tată-Fiu-Duh (Spirit) Sfânt sunt **revelații ale aceluiași Absolut Divin**; deci, toate ipostazele revelate sunt, cu necesitate logică, egale. Unitatea *Kyrie-Christe* este scrisă de Mozart și în spiritul acestui mare adevăr de credință. Încă o dovadă, dacă aceasta mai e necesară, a unicității geniului mozartian.

Prin repetiția sacadată a sunetelor din debutul frazei (celulele ritmice x), caracterul vocii se dinamizează primind o mare vioiciune, în contrast cu care melismele pe note de schimb sau de pasaj (întotdeauna personalizate cu ritmul punctat al celulele y) aduc o cantabilitate aparte. Ambitusul este mic dar foarte eficient utilizat, culminația pe acută fiind pregătită cu permanenta revitalizare pe registrul de piept. În plin clasicism instrumentalist, acest admirabil cunoscător al vocii omenești a scris partituri vocale antologice¹⁷⁸.

În ceea ce privește corul, acest simț vocal se multiplică la nivelul ansamblului, realizând o adevărată «familie cântătoare». Idealul vechiului «a capella» palestrinian se resimte parcă în fiecare articulare a reuniunii corale. Iar

¹⁷⁸Nu gratuit a afirmat cândva Rossini că: "Mozart a fost bucuria copilăriei, disperarea maturității și liniștea senectuții mele".

: Fragment din motetul «Ave verum corpus» KV.618

161

imprevizibilul MOZART
Un Requiem pentru 5 decembrie

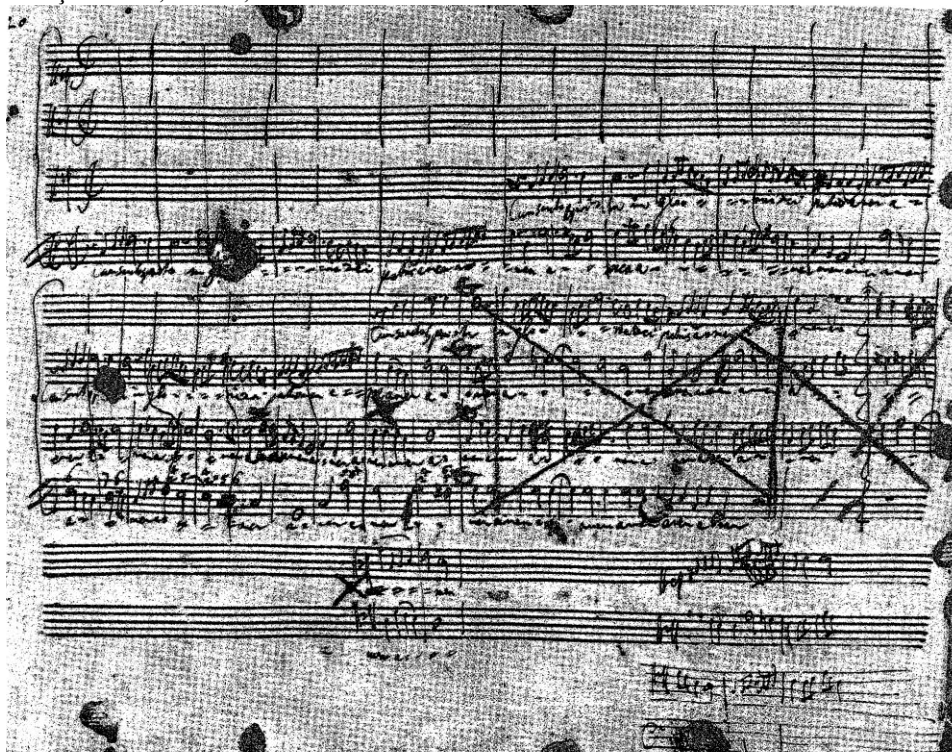
Chiar și pentru cei mai fideli admiratori, este greu de imaginat faptul că excepționala creație muzicală a lui Mozart a fost scrisă de un singur om, într-un timp atât de scurt. Privită și doar cantitativ, muzica lui Mozart copleșește prin dimensiunea sa. Atunci s-a încercat să se acrediteze ideea că nu tot ceea ce a scris este pe scara valorii la aceeași înălțime. Cercetând cu asiduitate, analizând creațiile lui "Mozart copil", punând la microscop cele mai uitate opusuri, s-a ajuns la revelația unei roștiri muzicale unice.

Mozart nu se lasă analizat, nu se supune concepției noastre despre muzică, cu atât mai puțin legilor rigide prin care am învățat tehnologia exprimării prin sunete.

Mozart este muzica dinainte de a fi devenit lege. De aici - după cum am mai spus - s-a născut sintagma «**naturalețe mozartiană**», exprimare cu care onorăm prin asociere pe oricare alt mare compozitor.

Prin logica unor unități semantice, muzica își urmează desigur propriile sale rigori. Grație lui Mozart, limbajul muzical și-a câștigat dreptul de a fi firesc! De aici, sentimentul că marele Amadeus este imprevizibil.

*Schiță pentru **Gloria** din «Dominicus-Messe» KV 66 în care se poate vedea cum Mozart făcea și multe ștersături, elidări, corecturi....*



Ultimul opus mozartian aureolat de misterul genezei sale sub imperiul acelui incident ocult, suscită încă și astăzi multe semne de întrebare. De aici și legenda capodoperei neterminate, care în modul cel mai semnificativ s-a oprit prin condeiul maestrului pe *Lacrimosa*.

În legătură cu acest moment există și ipoteza că Mozart ar fi fost otrăvit el fiind conștient de aceasta. „Mozart francmason de frunte, a fost ucis de o grupare obscură din interiorul societății secrete. Singurele indicii sunt ascunse într-o scrisoare veche, semnată de legendarul compozitor. Presupusul inscript avea următorul conținut:

*Știu că voi muri
Cineva mi-a dat aqua toffana și a calculat
Data exactă a morții mele
Pentru care au comandat un recviem.
Scriu asta de fapt pentru mine însumi*

Wolfgang Amadeus Mozart

(noiembrie 1791)¹⁷⁹

Cert este doar faptul că Mozart s-a stins din viață compunând Requiemul. Până unde și-a dus condeiul desăvârșirii sale este mai puțin semnificativ. Această curiozitate, de precizie contabilă și de indiscreție muzicologică, în asemenea momente cruciale ale existenței rămâne mai puțin relevantă. Pare ciudat să ne raportăm la existența telurică atunci când vorbim despre o trecere la cele veșnice. În Requiem este vorba de viață, de **Lux perpetua**, de o mutare de la moarte la viață. Ca un creștin al Bisericii Apostolice, Mozart și-a conceput muzica în

¹⁷⁹Scott Mariani *Conspirația Mozart-o crimă antică, o societate secretă, o conspirație letală*. Ed. Nemira Pag. 9 “Nu este nici un secret.că Mozart a fost francmason. A intrat în masonerie în 1784 și nu a mai părăsit-o până la moartea sa, șapte ani mai târziu, timp în care se spune că a înaintat până la gradul trei, de maestru. Mozart a fost atât de dedicat masoneriei, încât l-a convins și pe tatăl său Leopold, să i se alăture. A compus muzică pentru ceremoniile organizației și avea mulți prieteni care erau inițiați” (Scott idem. p.183-184) Am inserat acest detaliu având rezerva că prezentul aspect ar putea constitui întru totul baza unui fapt real, deoarece moartea lui Mozart a rămas până astăzi un mister. În istoria muzicii este desigur unul dintre cele mai fascinante detalii pornind dela ipotezele contradictorii brodate în jurul „*Flautului fermecat*”, continuând cu necunoscutul care i-a comandat Requiemul și încheind cu rușinea „gropii comune” din cimitirul Sfântul Marx. Viena însăși pare a-și marca un *mea culpa* prin acele monumente de tip „cenotaf” dintre care cel mai puțin inspirat se află implantat în rotonda compozitorilor din *Central Friedhoff* în fața locului unde au fost reînținuți Beethoven și Schubert. Încheind această amplă paranteză ne simțim obligați a mai menționa doar faptul că, Scott Mariani a fost impulsionat în scrierea cărții sale de cărtulia lui H.C. Robins London intitulată *Ultimul an al lui Mozart*.

spiritul acestui mare adevăr de credință.

Independent de legenda creată și parțial asimilată, Requiemul său a devenit un reper al capodoperei absolute. De aceea, cu greu mai putem accepta astăzi corecturi, recompuneri sau rescrieri ale secvențelor articulate pe alocuri cu mare stângăcie de Süssmayer. Destinul acestei lucrări s-a împlinit atunci, în decembrie 1791. Proporția schițelor mozartiene pe care discipolul său le-a împletit cu sârg până la acordurile finale este până astăzi o mare necunoscută. Nu rămâne decât certitudinea că, în posteritatea sa, Requiemul de Mozart ni s-a întipărit în memorie doar așa cum s-a priceput Süssmayer să ni-l împlinească¹⁸⁰.

Mozart moare la Viena, la 5 decembrie 1791. A doua zi, la Catedrala Sf. Ștefan a avut loc o ceremonie funerară sobră, fără muzică, unde au participat puține persoane, printre care au fost văzuți Salieri, Süssmayer, Schikaneder, baronul von Swieten. Rămășițele pământești ale lui Mozart au fost înhumate în cimitirul Sf. Marx, alături de cele ale altor decedați¹⁸¹. De aici s-a reverberat legenda gropii comune.

Schița unui Menuet caietul de schițe londoneze datat 1764



¹⁸⁰Ori atunci nu este locul aici de a analiza cât a fost meritul elevului în terminarea lucrării sau cât de legitime ar putea fi încercările crispate ale unor condeie americane de a recondiționa, pe criteriile unor ipoteze logice, această capodoperă.

¹⁸¹Printr-o reglementare imperială datorată lui Iosif al II-lea, cei săraci erau îngropați mai mulți în același loc. Fiind copleșit de datorii imense, lui Mozart i s-a aplicat acest tratament, mormântul lui rămânând în consecință până astăzi neidentificat.

În încheierea acestei pledoarii pentru unicitatea absolută a stilului Mozart, subliniem doar faptul că el rămâne singurul muzician din istoria muzicii europene despre care se rostește la unison numai de bine. Este muzicianul a cărui posteritate, mereu vie în ciuda tuturor subiectivismelor, rămâne aureolată de admirația deplinătății necondiționate printr-un impresionant consens.



(Salzburg)

LUDWIG van...



Într-un film dedicat bicentenarului nașterii lui Beethoven, deci în 1970, o siluetă își purta pașii pe străzile Bonnului; filmul de-atunci purta numele «Ludwig van»¹⁸². Șocantă demitizare a titanului pe care eram obișnuiți să-l vedem întruchipat de un actor cu păr vâlvoi, zbuciumat și pătruns de drama surzeniei proprii, revoltat și neînțeleș de semenii¹⁸³! În perioada interbelică au apărut niște schițe ale lui Ury Benador¹⁸⁴ intitulate "Preludiu la Beethoven" care, la vremea lor, au impresionat profund prin tocmai atmosfera naturală a nedeterminării unui anumit «a fost odată». Acele pagini anticipau ceva din secvențele peliculei «Ludwig van». Imaginara întâlnire dintre tânărul Beethoven și Mozart era ilustrată cu o forță evocatoare de excepție. Introspecția psihologică a frământărilor tânărului Ludwig față de posibilele reacții ale marelui Mozart sunt descrise cu o profunzime de-a dreptul dostoevskiană.

Mai apoi am câștigat imaginea unui om pe care l-am văzut, grație muzicii sale, dintru început de-a dreptul frumos. De neînțeleș rămâne faptul că în biografii, se relatează despre Beethoven că ar fi fost un bărbat urât. Poate pentru că în memoria contemporanilor, figura marelui compozitor era net detașată de conturul muzicii sale. Sau poate pentru că locuia într-o încăpăre pe care, ca aspect exterior, și-o neîngrijea nepermis de mult.



Tânărul Beethoven la 30 de ani

¹⁸² Filmul a fost conceput în perioada 1969-1970, în Germania, de către compozitorul Argentinian Mauricio Kagel (născut la Buenos Aires în 1931).

¹⁸³ Personificare deslușită din biografiile romanțate ale căror ecranizări ne ilustrau crâmpie din viața celui mai mare neînțeleș dintre câți au fost să fie neînțeleși în muzică.

¹⁸⁴ Scriitor român (1895-1961) fin cunosător al muzicii, tatăl dirijorului Ury Schmidt.



Dar pentru noi, cu excepția câtorva stampe de epocă și a două portrete, nu ne-au rămas în mod palpabil decât inconfundabilele sale partituri, în care totul este curat, frumos și mai cu seamă foarte ordonat.

Astăzi, **Ludwig van Beethoven**

(1770-1827) este receptat ca un titan al muzicii, creația beethoveniană în globalitatea sa devenind un bun comun nouă tuturor. O sinteză a exprimării beethoveniene în perimetrul modelului structural periodic acoperă istoria evoluției acestei unități morfologice (nu întâmplător marea majoritate a tratatelor de forme muzicale folosesc prioritar exemple beethoveniene), pe când o sistematizare a gândirii periodice mozartiene pare a fi un non sens (sau poate o întreprindere temerară). Beethoven pornește de la premisa simetriei periodice mai departe, pe când Mozart - după cum am văzut - așează simetria și asimetria la paritate, pe impulsul firescului¹⁸⁵. Beethoven include în alcătuirea modelelor sale periodice diverse incizii melodice elaborate, prin care va atinge și exprimarea unor alcătuiri muzicale atipice. Expresia materialului tematic devine prioritatea beethoveniană, structura sa subordonându-i-se total. În consecință, vom încerca aici a reuni unele succinte observații de stilistică beethoveniană, pentru a fi în măsură de a elucida seria dilemelor care decurg din imaginea globalizatoare a numitului «clasicism vienez».

¹⁸⁵ Aspecte pe care le-am mai menționat în paginile dedicate lui Mozart.

a) Gândirea periodică

Deși a excelat în construcții periodice atipice, Beethoven utilizează în creația sa, după cum se poate desluși din exemplele de mai jos, multe idei muzicale turnate în **modelul structural periodic**¹⁸⁶ de care se simte legat mai ales pentru rigoarea lapidară a exprimării gândului muzical. Iată 3 perioade beethoveniene în care, față de periodicitatea structurală (exemplul din mijloc) se manifestă atât un contrast al totalizării (în exemplul superior) cât și unul al fracționării (în exemplul din ultimul rând).

Fraza antecedentă * Fraza consecventă

Contrastul
Totalizării

BEETHOVEN
Sonata op.49



Periodicitate
Structurală

BEETHOVEN
Simfonia a IX-a final



Contrastul
Fracționării

BEETHOVEN
sonata op.27 nr.2 p..II



¹⁸⁶ Aici găsim și temeiul real al considerării lui ca fiind aparținător **Clasicismului vienez, dar doar prin filiațiune!** Beethoven s-a format în mediul echilibrat al clasicismului vienez; dar temperamentul, acesta, pe multe coordonate, i-a fost străin.

Perioade atipice beethoveniene

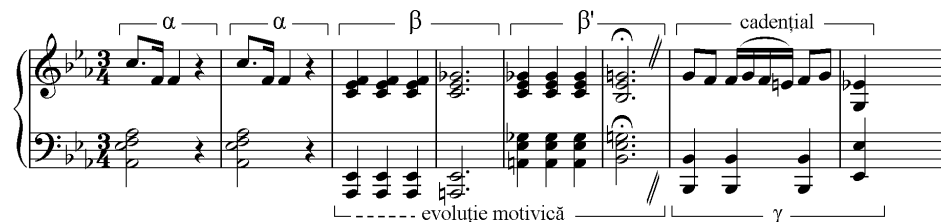
1. Tema întâi din Simfonia I-a



2. Rămânând încă în perimetrul gândirii periodice, putem detecta în tematica beethoveniană și multe exemple de **Asimetrie Constitutivă**¹⁸⁷.

Propunem aici două exemple care, deși la prima vedere par a fi perioade indivizibile, sunt în realitate concepute asimetric:

1 + 1 + 2 + 2 // + 2
Frază antecedentă frază consecventă

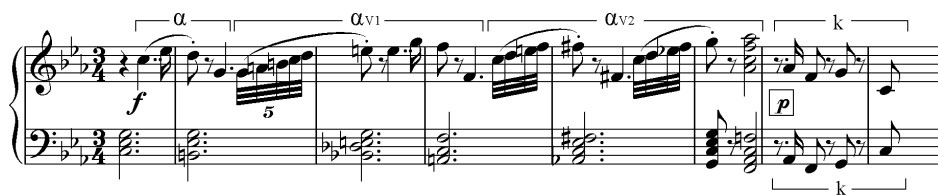


[BEETHOVEN SONATA OP.31, nr.3, partea I]

sau:

2+2+2(**forte**) // +2 (**piano**)
frază antecedentă frază consecventă

¹⁸⁷ Asimetria constitutivă este o mutație structurală a perioadei în care evoluția materialului muzical se face vădit în afara celui virtual punct de echilibru.



[BEETHOVEN 32 VARIAȚIUNI în do TEMA]

În ambele exemple, asimetria periodică este mai mult decât evidentă.¹⁸⁸ Asimetriile perioadei conduc în mod inevitabil acolo unde limbajul muzical se va desprinde odată de acest model structural. În tematismul simfonismului beethovenian, această realitate este cât se poate de evidentă.

La Beethoven construcțiile periodice atipice pornesc pe un traseu al firescului unei evoluții care vizează în egală măsură atât împlinirea cât mai ales părăsirea cutumelor sale¹⁸⁹.

b) Desprinderea de gândirea periodică aspect semnificativ pentru configurarea romantismului muzical.

Parcurgând fenomenul de *adiție*, *substracție* precum și diversele ipostaze ale simetriei, am sesizat desigur că acestea sunt în fond aspecte ale temporalității muzicii: prin ele, *articulația muzicală* își găsește "timpul optim" al existenței sale. Aceste **dilatări** sau **condensări** ale ideilor muzicale sunt obiectivizări ale limbajului muzical. În muzică, ritmul în corelație cu tempo-ul pe de-o parte și extensia unităților de limbaj pe de altă parte, conturează însăși temporalitatea spațiului său vital.

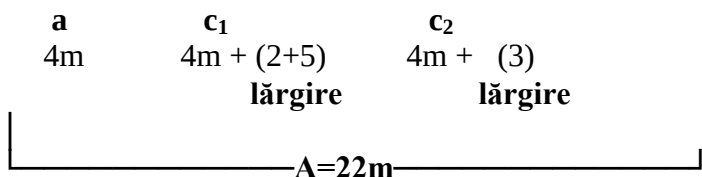
La Beethoven, construcția periodică atipică devine o necesitate intimă pentru expresia ce nu mai suportă "tirania" carurii. În multe exemple beethoveniene, riscăm să fim derutați dacă suntem conduși de prejudecăți periodice.

De foarte multe ori, el își supune materialul muzical unei elaborări celular-motivice înainte de a-i epuiza expunerea deplină. Aici ne găsim în fața unui fenomen cu totul nou, mutația conceptuală fiind o efectivă despărțire de simetriile motivice haydniene, de gesturile elgante ale antecedenței și consecvenței.

¹⁸⁸ Dacă în debutul Sonatei op.31 nr.3 am mai putea imagina o eliminare a motivului β și β' realizând o frază prin contrastul totalizării: $\alpha + \alpha + \gamma$ (iar prin plasarea motivului γ prima dată pe o semicadență și a doua oară așa cum e, exprimăm de fapt o perioadă tradițională), în cazul celui de al doilea exemplu, ori și ce încercare de "simetrizare ar merge împotriva intenției autorului care rostește 6 măsuri forte și două măsuri unison piano!

¹⁸⁹ Care avea să însemne o adevărată "desprindere de modelul periodic"

În **partea a II-a a Simfoniei a V-a** (a lui Beethoven, desigur), observăm o evoluție periodică aparte. Suntem în fața unei perioade bipodice cu două segmente de lărgire exterioră la care se mai adaugă o nouă frază consecventă cu încă o lărgire exterioră:



În aceeași ordine de idei, este util de a fi observată și **prima temă din partea întâi a Simfoniei a VI-a de Beethoven**. Simfonia debutează cu o frază antecedentă cu periodicitatea structurală de 2+2 care își caută împlinirea într-o frază consecventă:



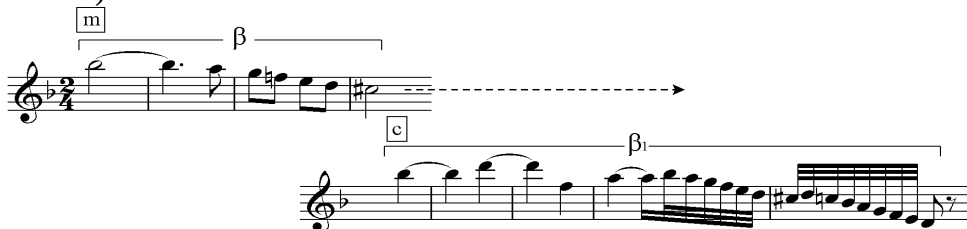
Cu toate virtualitățile construcțiilor atipice, din punct de vedere al modelului structural periodic, este mai mult decât evidentă soluția practică prin care articulația muzicală se orientează înspre alți parametri de structurare decât cei deja prea bine știuți.

În ultima sa simfonie, **Beethoven** își va articula prima temă porind de la

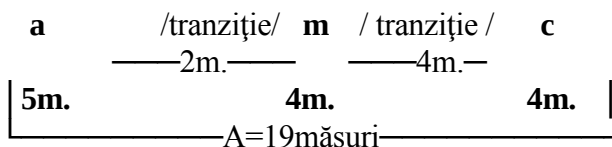
un adevărat « miez tematic », generat de sudura organică a motivelor α și Ω



Continuarea temei prefigurează un motiv β și mai apoi un motiv β_1 , fiecare deschizând o altă frază (prima cu caracter median și următoarea cu caracter conclusiv) :



Drept reperele statice am putea considera pe acelea marcate de frazeologia unei perioade tripodice asimetrice: $\mathbf{a} = 5$ măsuri, $\mathbf{m} = 4$ măsuri, $\mathbf{c} + 4$ măsuri; pe când drept repere dinamice (de ieșire din corsetul modelului structural deja atipizat) am putea socoti cele două tranziții care flanchează fraza mediană. În felul acesta, vedem părăsit chiar și un model structural atipic:



Pe aceeași linie dintre staticismul structurii periodice pătrate și dinamica segmentului de evoluție celulară este conceput și **Scherzo-ul din Simfonia a III a**.



Perioada:

este intercalată ca o efigie între pasaje elastice de evoluție celular-figurativă care pulsează în mișcarea Allegro vivace:





Această «desprindere» de gândirea periodică se realizează însă sub «aripa ocrotitoare» a funcționalismului tonal care găsește astfel rațiunea de a exista și prin libertatea construcțiilor interioare. Aici stilistica muzicală va găsi acel "deocamdată nedefinit" prin care romantismul muzical s-a desprins autoritar de clasicism. Este momentul când se va contura atât răspunsul față de "libertățile romantice" cât și față de nostalgiile "liniștii" periodice (întâlnite de obicei în teme lirice, lieduri, temele a II-a din sonată sau Simfonie, temele de variațiuni ș.a.). Abia mai apoi se va putea spune cât este de clasic sau cât este de romantic Beethoven, sau - dacă ni se permite - cât este în egală măsură de **clasic și romantic**.

c) Elaborarea celular motivică și geneza unității temă-punte.

În configurarea temelor beethoveniene, mai ales în contextul unui arhetip expozițional, tema A face corp comun cu puntea fie printr-o amplă evoluție cadențială, fie printr-un pasaj elastic de elaborare motivică. Această punte bazată pe elaborări celular-motivice se disociază foarte greu de corpul temei, formând în esență o amplă devenie a temei A, direcționată spre apariția temei B.

Unitatea tema A- **punte** din partea întâi a Simfoniei «Eroica»:

TEMA I

Allegro con brio *Andante*

PUNTE *elaborare motivică A (α) ~. Sib.*



d) Grupul tematic secund

În cadrul formei de sonată beethoveniană, tema a doua este un amplu **grup tematic secund**, având un număr mare de segmente, care reprezintă tot atâtea fațete tematice:

Grupul tematic secund din Partea întâi a Simfoniei a III-a

B1 *espressiv*
p dolce

B2 *episodic*

B3

B4 *cadential*

B5 *espressiv (coral)*

B6 *episodic*

B7

B8 *cadential*

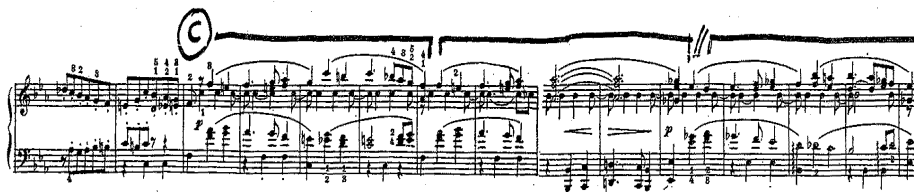
B9 **EPILOG (CODA EXPOZIȚIEI)**

Pe linia acestei extinderi a materialului tematic, Beethoven va aduce în Simfonia «Eroica» chiar și o a treia temă:

Tema C pentru **Expoziție** interpolată Dezvoltării

TEMA III C

Tema C pentru **Repriză** interpolată Codei



e) Motivul generator

În Simfonia a V-a celebrul «motiv fatidic» jalonează cu mare rigoare construcția părții întâi:

Expoziția

MOTTO A
do

MOTTO B
Mib

Dezvoltarea

MOTTO A₂
Mib

ETAPA
Sol

MOTTO B
Sol

ETAPA III
do

Repriza
do

MOTTO A
do

MOTTO B
do

Coda

ETAPA
mib

MOTTO A
do

P. III.
mib

P. IV.
do

pentru ca mai apoi să-și regăsească noi expresii în părțile următoare:

f) Gândirea ciclică, premisă a sudurii formei cu genul

Am văzut în paragraful precedent cum motivul generator a sudat atât materialul tematic A și B cât și partea întâi de partea a treia. În cazul concertului pentru vioară, se remarcă însă o sudură a celor trei părți printr-un material tematic derivat:

Concertul pentru vioară (op.61)

I Partea întâi formă de sonată

Expoziția-Tutti/Expoziția-solo Expoziția v.1 Elaborare A^I **culminația expresivă** A^I₃ Repriza Repriza v.1

II Partea a doua formă de variațiuni

TEMA A^{II} Var.I, Var.II, Var.III **ep.B(var A^I₃)** Var.IV, Var.V, **ep.B(var.var A^I₃)** Var.VI, Var.VI

III Partea a treia formă de rondo-sonată

A^{III} B^{III} A^{III} **Episodul C (var. A^I₃)** A^{III} B^{III} A^{III}

Înrudirea evidentă dintre punctele culminante expresive ale tuturor părților, respectiv dintre A^I₃ și episodul B^{II} precum și episodul C, centrate tonal în zona subdominantei **sol/SOL** arată astfel:



Ordinea la Beethoven nu însemna simetria practică de marii săi înaintași. El și-a construit muzica între rigorile periodice și **altceva**. Din această cauză am îndrăznit să denumim acest fenomen "desprinderea de gândirea periodică"¹⁹⁰. În asimetriile sale a continuat să rămână în perimetrul unei logici riguroase. Prin el, romantismul muzical își intra în drepturile sale legitime, deși Beethoven continuă a rămâne un "*mare clasic vienez*".

Figura sa legendară a condus cu autoritate întreaga muzică a secolului XIX. Marii romantici ai secolului XIX ca spirit, ca dramatism, ca dramaturgie muzicală sunt fără excepție beethovenieni. Beethoven poate fi considerat creatorul dramaturgiei muzicale în adevăratul sens al cuvântului; nu întâmplător personalitatea sa este asociată cu cea a lui Shakespeare.

Beethoven a determinat formarea atâtor individualități componistice încât cu greu ar putea fi ele chiar și numai enumerate. Cine este ispitit de a se exprima

¹⁹⁰ Această adevărată "despărțire de clasicismul haydnian" anunță în fond neliniștile viitorilor romantici. Iată de ce și astăzi suntem mai puțin siguri dacă Beethoven a fost în fond clasic sau romantic.

dramaturgic la modul propriu muzical devine inevitabil și **puțin beethovenian**¹⁹¹. Simfonismul său a deschis perspectiva unei exprimări muzicale de o suplețe și sugestivitate greu de imaginat până la el, în contextul unor parametri pur instrumentali. Este expresia victoriei depline a muzicii pentru orchestră care și-a câștigat prin el dreptul de a vorbi cu prioritate prin abstractul instrumental.

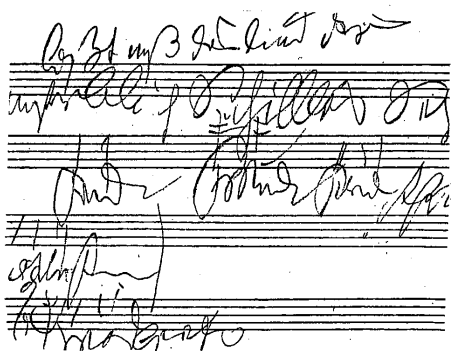
În acest context, se cuvine a deschide o paranteză care să explice relația specială a lui Beethoven cu vocea omenească. Pare ciudat, dar **Ludwig van** nu simțea vocea omenească. Încercările repetate de a scrie pentru voce atestă cu prisosință acest lucru. Liedurile sale, *Missa Solemnis*, *Fidelio* sau chiar și finalul *Simfoniei a IX-a* pot fi luate fiecare în parte în sprijinul acestei afirmații. Spre exemplu, ampla "Oda bucuriei" cu care se încheie finalul *Simfoniei a IX-a* debutează cu un solo de bariton care este precedat de o primă expunere a aceiași idei muzicale la violoncel:

The image shows a musical score snippet from Beethoven's Ninth Symphony. At the top, a cello solo is marked "Vcl. e C-b." with the instruction "Selon le caractère d'un Bécotait, mais in tempo." Below it, a baritone solo is marked "Bar. solo" with the lyrics "O Freu - - - de, nicht die - se Tü-nen!". The score is written for multiple staves, including strings and woodwinds.

The image shows handwritten musical notation for the 'Ode to Joy' theme. It consists of two staves with notes and lyrics. The lyrics are "Freude, schöner Götterfunken, / Die naturen unterm Pöbel drin, / Heut' ohe! heut' ohe! / Es wird ein bess'res Gesehn!".

Oda bucuriei este anticipată de un amplu ciclu de variațiuni instrumentale ale ideii respective. În cântecele sale, linia vocală este urmărită sunet de sunet și cu pianul. Pentru început, Beethoven își imagina o idee muzicală cu regularitate la instrument și abia apoi o

¹⁹¹ În adolescența sa, Richard Wagner (ca aptitudini născut dramaturg), prin aderența la Beethoven devine muzician, or, prin aceasta, dramaturgul de excepție care a fost a creat **drama muzicală**.



transcria la voce! Plasată în afara propriei sale disponibilități, vocea omenească reprezenta pentru el acel permanent strigăt de revoltă împotriva naturii sale de a se fi născut virtualmente un instrumentalist. Nevoia de exprimare întru perfecțiunea vocii l-a făcut în repetate rânduri să încerce imposibilul, dându-ne, grație forței sale expresive, idei muzicale unice, expuse cu mare trudă la voce¹⁹². De aici mai departe ar trebui

făcut apel la partiturile respective pentru a sugera prin detalierea exemplurilor, veridicitatea celor exprimate. Dar nu ni se pare esențial acest lucru, atâta timp cât vorbim la Beethoven despre tentativa de a propulsa abstractul instrumental la înălțimea valorilor muzicale absolute.

Ludwig van Beethoven, gândind prin instrument, deschide perspectiva autoritară a unui simfonism efectiv. S-au mai scris simfonii până la el, **dar cele nouă beethoveniene rămân unice**. Monumente de gândire instrumentală, ele marchează niște repere în capacitatea ansamblului instrumental **de a exprima și de a se exprima** prin el însuși. Aici este în fapt forța beethoveniană.

***Dacă pentru Bach monumentalitatea însemna orgă,
orga lui Beethoven avea să se numească orchestră!***

g) Părțile lente beethoveniene

Părțile lente ale oricărei lucrări muzicale ample înseamnă o introspecție în lumea interioară prin care se deschid noi și noi perspective ale configurațiilor lirice. De aproape un secol este acreditată ideea că profunzimea unui compozitor se reliefează în primul rând prin forța acestuia de a scrie părți lente. Și aceasta, odată cu realizările de excepție din creația beethoveniană.

Oare cum ar arăta Beethoven fără părțile sale lente?
Cine ar putea să și-l imagineze în afara părții a III-a a Simfoniei a IX-a,

¹⁹² Cei care au cântat în cor la Simfonia a IX-a sau la «Missa Solemnis» pot confirma din plin acest lucru.



sau în lipsa acelui tulburător coral din partea a II-a a concertului pentru pian și orchestră nr.3 ?

Largo $\text{♩} = 72$

pp

con All. *senza All.* *con All.*

Piano

senza All. *con All.* *senza All.*

Care dintre noi nu și-a regăsit liniștea alături de "scena la pârau" din "Pastorală"?

Andante

p

cresc. *fp* *p*

Beethoven a reușit să se exprime în zona specifică a părților lente prin modalități de neimaginat până la el. Cum s-ar fi putut închipui o sonată lentă până la Beethoven?¹⁹³ Va fi suficient să ascultăm prima parte din sonata op.27 nr.2 ("Sonata lunii") pentru a pătrunde în profunzimea unei pagini muzicale unice, scrisă într-un adevărat **adagio de sonată**.

¹⁹³ Formă bitematică tipică mișcărilor alerte; această formă fiind denumită în mod uzual și «**allegro de sonată**».

Sonata quasi una Fantasia

Adagio sostenuto

Der Gräfin Julie Guicciardi gewidmet

EXPOZITIA

Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini

sempre *ppp* e senza sordini

TEMA I (A)

def

punte

Mi

TEMA II *rad.*

DEZVOLTARE

eti

cresc.

decresc.

[*eti prepositore a reprimere*]

dr#2

The image displays a handwritten musical score for a piano sonata, likely in D major (three sharps). The score is organized into several systems, each with a treble and bass staff. Key markings and sections include:

- REPRIZA**: A section marked with *pp* (pianissimo) and *decresc.* (decrescendo).
- TEMA I**: The first theme, marked with *pp* and *decresc.*, followed by a *punte* (trill) marking.
- TEMA II (B. cod.)**: The second theme, marked with *pp* and *decresc.*.
- CODA (epilogo)**: A section marked with *pp* and *decresc.*.
- Attacca subito il seguente.**: A marking at the bottom right of the score.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings, all written in a cursive, handwritten style.

Rondoul ca dans ne-a obișnuit cu tempoul său specific; or, în acest context, partea a II-a din sonata op.13 «Patetica» devine o relevantă excepție de **rondo lent**.

Adagio cantabile

EPISODUL (B)

ritenzia

A RONDO

EPISODUL (C)

ritenzia A Coda

Nu mai puțin celebrul marș funebru din simfonia *Eroica* este tot un rondo (!) fără a mai vorbi de splendida romanță în Fa major pentru vioară și orchestră care derulează într-o mișcare așezată, o meditație lirică asupra aceleiași forme de rondo!

În nevoia sa de a exprima, «Ludwig van» nu s-a grăbit. De aici și secretul

inconfundabilelor sale părți lente.

Dramatismul l-a exprimat în monumentalele sonate cu două dezvoltări, vivacitatea sa fără pereche în năvalnicele-i scherzouri, sensibilitatea -în schimb- doar în neasemuitele sale **părți lente**.

Când vrei să nu mai fii singur, ascultă o pagină lentă beethoveniană și te vei umple de dragostea celui care de foarte multe ori în chinuita sa viață a rămas cu mâna întinsă ca regele Lear. O mână ce se întindea să dea și nicidecum să ceară! Măcar acum să avem curajul de a privi îndeaproape frumusețea sa fără egal. Oare din cutremurătorul "Testament de la Heiligenstadt" n-am fost capabili de a desluși, în ceea ce ne privește, nici până astăzi chiar nimic?¹⁹⁴



(Casa din Heiligenstadt unde și-a scris celebrul testament)

¹⁹⁴ Scris într-un moment de maximă depresie sufletească datorată agravării surzeniei sale, testamentul este adresat celor doi frați ai săi și este datat: **Heiligenstadt, 6 octombrie 1802**. Este o îndelungă și impresionantă spovedanie: «O, voi oameni, care mă socotiți sau mă luați drept dușmănos, morocănos, mizantrop, cât de nedrepti sunteți față de mine! Nu cunoașteți pricina tainică ce face să par astfel. Sufletul și mintea mea mi-au fost din copilărie închinat spre sentimentul gingaș al bunătății. Am fost întotdeauna gata să îndeplinesc chiar și acțiuni mari.... Născut cu un temperament arzător și activ, receptiv chiar față de distracțiile vieții de societate, a trebuit foarte de timpuriu să mă izolez și să trăiesc viața în singurătate... .. Nu-mi era cu putință să spun oamenilor: Vorbiți mai tare, strigați, căci sunt surd... Câtă umilință, când cineva, fiind lângă mine, auzea din depărtări sunetul unui fluier, iar eu nu auzeam nimic, sau când auzea cântecul unui păstor și eu tot nimic nu auzeam. Asemenea experiențe mă duseseră foarte aproape de disperare și puțin mi-a lipsit să nu-mi pun capăt vieții! Numai arta, ea singură m-a reținut! Mi se părea cu neputință să părăsesc această lume înainte de a îndeplini tot ceea ce simțeam că am menirea să fac»... (după Eugen Pricope, *Beethoven*, Editura muzicală, București, 1958, p.46-47)

Es war unser Bruder Carl ein

Einfluss

Es ist Mary Anne die ich mich für sehr lieblich schreibe, und
Muttergott selbst sehr wohlwollend, ein einseitig ist ich auch,
ich weiß nicht die gewisse Ursache der Liebe, und auch so
schon, mein Herz nicht mein Sinn davon der Ursache
von der ich mich gewiss erhalte ich wohlwollend, selbst ganz
Zurücknahme zu schenken. Deren aber ich nicht verstanden,
ohne Bedenken mich daß ich so gewiss ein willkürlich
Zurücknahme vornehm, die ich nicht zuwillingen will ich schreibe,
die sehr zu sehr, in der Hoffnung gebessert zu werden,
bekommen, endlich zu dem selbst. Ich bin demnach
über. Ich (diesem) Gedanke schreibe ich sehr davon. Die
von unmöglich ist) zuwillingen, mit einem freierem
Gedanken. Deren zuwillingen gebessert selbst möglich
ist für die Zurechtweisung des gesellschafft, nicht ich selbst
nicht abgeben, nicht von dem Leben zuwillingen, selbst
ich mich zuwillingen mit einem selbst. Ich bin demnach
die sehr nicht ich die die schreibe selbst zuwillingen
Zurechtweisung, nicht selbst gebessert.

Fragment din manuscrisul Testamentului de la Heiligenstadt

Ludwig van Beethoven

Franz Schubert (1797-1828)

*O icoană a inocenței
sau
un clasic ancorat în pragul
unor promisiuni romantice*

Din perspectivă stilistică distingem în componistica schubertiană doi vectori definitorii pentru neîmplinirea controversatei sale retorici:



- *vocalitatea muzicii sale* care va marca în peisajul exacerbatului instrumentalism vienez pecetea autenticității expresiei muzicale pure¹⁹⁵;

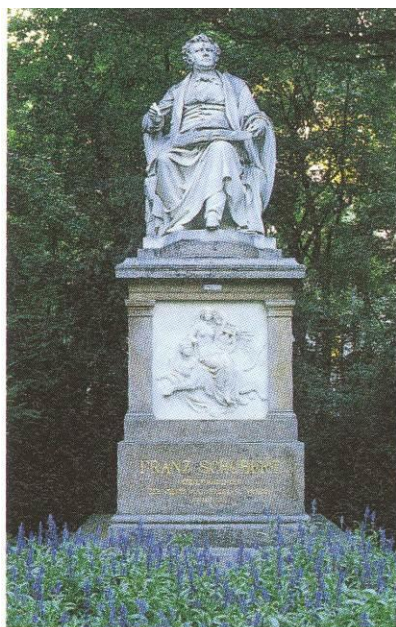
- *discursul său simfonic*, în care, sesizăm cu prioritate o anumită „cumințenie haydniană” exprimată, în schimb, printr-o dezarmantă discreție¹⁹⁶.

Schubert își revărsa melodiile sale cu dezinvoltura unui altfel de limbaj natural, limbaj izvorât parcă din amintirea unor gingașe mângăieri materne. Subliniem aici faptul că, în urma celor 31 de ani cât i s-au fost dați să-i viețuiască, putem constata doar sugestiile unor viitoare împliniri și nicidecum configurarea unor vădite certitudini. Și aici aducem în prim plan o posibilă analogie între Mozart și Schubert cu mențiunea că primul a configurat (pe parcursul a 35 de ani) un inconfundabil stil (grație celor peste 3 decenii de activitate deplină în ipostaza de muzician total), pe când Franz Schubert se retrage din existență în toiul unor încă febrile căutări, tatonări marcate însă de foarte multe excepționale realizări. „Aura de neîmplinire ce înconjoară numele lui Schubert și pe cel al lui Mozart se leagă mai puțin de cantitatea efectivă de muzică pe care au compus-o, cât de perioada scurtă în care au creat. Nu e de mirare că, în special acești doi compozitori care sunt considerați deseori *talente înăscute*, au avut atât de puțin timp să dea viață miracolelor”¹⁹⁷ În completarea acestui citat subliniem faptul că Schubert și-a

¹⁹⁵ Este o ipostază îndeobște cunoscută că “marii vienezi” nu au simțit vocea prin adevăratele sale disponibilități, context în care Schubert înainte de a-și fi găsit modalitatea exprimării ideale a fost menit să se împlinească în ființarea perpetuă a simplității unui cântec! Cvartetele sale care au avut ca punct de pornire unul dintre celebrele sale lieduri pot sta mărturie în acest sens!

¹⁹⁶ În simfonii, în special, schițează față de împlinirile beethoveniene o ancorare în discursul haydnian ce pare a fi o continuare firească a acestuia, și nicidecum o tranșantă despărțire de retorica lui Joseph Haydn, despărțire atât de clar marcată de simfonismul beethovenian!

¹⁹⁷ Christopher Gibbs *Viața lui Schubert*, Ed. Humanitas, 2011, pag.215



Monumentul lui Franz Schubert

scris muzicile sale cu o admirabilă ușurință, facilitate de care a dat dovadă doar legendarul Wolfgang Amadeus Mozart.

Dar dacă astăzi vorbim de nașterea unui gen muzical denumit *lied* atunci de bună seamă acest fenomen îl asociem numelui Franz Schubert. Liedul este un cântec pentru voce și pian și aparține genului cameral-miniatural, fiind în fond cea mai pură ipostază a lirismului sonor. Dimensiunea intimă a expresiei sale îl duce înspre zona gingașă a confesiunilor mărturisite parcă în tăcerea cuvintelor melodizate ce par a se fi înțâ-nainte de-a fi fost rostite¹⁹⁸.

Urmărind spre exemplu acea derulare melodică din celebra sa *Serenadă* intrăm în zona fireshului care-și urmează un itinerar parcă dinainte știut:



Marcând ambientul sonor prin conturarea unei plutiri liniștitoare, pianul împlinește spațiul armonic din substanța căruia se va naște prim-planul melodic amintit. Merită remarcat faptul că, la sfârșitul strofei melodice pianul prelungește această atmosferă aducând motivul cadențial aidoma unui ecou:



¹⁹⁸ Lied în limba germană înseamnă cântec! Este un **gen cameral** (și nu **o formă**!) născut în spațiul componisticii germane, reprezentând în fapt un **cântec/melodie** acompaniat(ă) de pian. De asemenea, facem și observația că, succesiunea **A-B-A** este **o tipologie** de alcătuire strofică, fiind denumită impropriu **formă de lied**!

Ständchen.

Reitstab.

Mäßig.

48. *pp*

Lei-se fle - hen

mei-ne Lie - der durch die Nacht zu dir;

in den stil - len Hain her-nie - der, Lieb - chen, komm zu mir!

„Încă din adolescență, Schubert s-a simțit puternic atras de arta liedului. Avea numai șaptesprezece ani când a compus *Gretchen la vârtelniță*, unul dintre cele mai desăvârșite lieduri scrise vreodată [SN]. Aceasta se întâmpla în 1814 iar un an mai târziu avea să compună încă 145 de lieduri”¹⁹⁹ Roata de tors devine aici o adevărată metaforă sonoră care sugerează depănarea unui continuum obsesiv.

Gretchen am Spinnrade.

Aus Goethes Faust.

Nicht zu geschwind. (♩ = 72.)

Op. 2.

sempre legato

pp

sempre staccato

Mei - ne Ruh - ist

¹⁹⁹ Harold C. Schonberg *Viețile marilor compozitori*, Ed. Lider, București, 2008, pag.117

hin, mein Herz ist schwer; ich fin - de, ich
fin - de sie nim - mer und nim - mer-mehr.
Wo ich ihn nicht hab, ist
mir das Grab, die gan - ze Welt ist

cresc.
decresc.
pp
mf

(Liniștea mea e piedută; Inima-mi este grea.....Nu le găsesc nicicând,
Întreaga lume mi-e mormânt)

În **Regele ielelor**, depășind dimensiunea liricului, Schubert va configura dramaturgia unor desfășurări epice (baladești).²⁰⁰ Astfel, simplitatea lineară a

²⁰⁰ "Forma liedului de bază schubertian este strofică sau *durchkomponiert* (compusă până la capăt). În liedurile strofice melodia rămâne neschimbată pentru toate versiunile. Liedul urmărește poemul dela început până la sfârșit într-o continuitate dramatică sau lirică. Adesea, un lied compus până la capăt sugerează forma de baladă" (Harold C. Schonberg, op.cit, pag. 118)

cântecului este distribuită pe mai multe planuri prin manifestarea unor personaje care se implică dialogând:

Erlkönig.

Goethe.

Schnell. (♩ = 152.)

*Dar cine gonește prin noapte și vânt?
Un tată călare cu fiul plătând.
În brațe își ține copilul cuprins
Și brațul se strânge mai cald, într-adins*

Wer rei - tet so spät durch Nacht und

Arm, er faßt ihn si-cher, er hält ihn warm.

Obrazul, copile, de ce ți-l ferești?
 - O, tată, pe-al ielelor rege-l zărești?
 Tu nu-i vezi cumuna și coada de vrac?
 - Sunt neguri copile, ce-n vânt se desfac.

birgst du so bang dein Ge-sicht?_ Siehst,
 Va - - ter, du den Erl - kö - nig nicht?
 den Er - - len - kö - nig mit Kron' und

- O, tată, în preajmă-ți să vezi tu nu știi?

Sunt iele, crăiese, pe plaiuri pustii.

- Iubite copile, privesc în zadar,
Sunt surele salcii cu frunzetul rar

Va - - ter, du den Erl - kö - nig nicht?

bun - - te Bi - - men sind an dem

Părintele-n tremuri se-ntrece gonind,
 Mai strâns prinde-n brațe copilul gemând;
 Ajunge acasă de trudă învins,
 În brațele sale copilul s-a stins.
accelerando

tan!“ Dem Va - - ter grau-set's, er rei - tet ge-

schwind, er hält in Ar - men das äch - - zen - de

Kind, er - reicht den Hof mit Müh und

Not; *Recit.* in sei-nen Ar-men das Kind war tot. *Andante.*

(Monumentul lui Goethe din Viena)



În liedul *Flaşnetarul* în schimb, discursul melodic este fragmentat prin nişte incizii melodice a căror reluări statice ne amintesc, desigur, de arhaicul mecanism manevrat tacticos de către acel personaj pitoresc care-şi păşeşte cu mare determinare obsesia insinuantă a prezenţei sale.

Demn de remarcat este faptul că, pe parcursul întregului lied se păstrează constanţa unei pedale-ison *la-mi*, procedeu prin care se ilustrează sonor nemişcarea acestui peisaj incremenit. Ne găsim în faţa unei nemişcări captive în miezul unei aceeaiaşi bucle sonore ivite parcă din ecoul unei amintiri de plan secund:

Etwas langsam. *pp*

la I.....I-----V [I.....V. *ecou*]

la I.....V-----I [V....I *ecou*]

Der Leiermann.

Etwas langsam. *pp*

pp

Drü-ben hinterm Dor-fe steht ein Lei-er-mann,

und mit starren Fingern dreht er, was er kann.

Bar-fuß auf dem Ei-se wankt er hin und her,

und sein kleiner Tel-ler bleibt ihm im-mer leer, und sein kleiner Tel-ler

bleibt ihm im-mer leer.

Edition Peters.

Kei-ner mag ihn hö-ren, kei-ner sieht ihn an, und die Hun-de knurren

um den al-ten Mann. Und er läßt es ge-hen al-les, wie es will,

dreht, und sei-ne Lei-er steht ihm nimmer still,

dreht, und sei-ne Lei-er steht ihm nimmer still.

Wun-der-li-cher Al-ter, soll ich mit dir gehn?

Willst zu mei-nen Lie-dern dei-ne Lei-er drehn? —

Edition Peters. 9028

„Înainte de Schubert, melodiile și acompaniamentele cântecelor erau de obicei destul de simple, iar un cântăreț interpreta adesea și partea pentru pian. Progresele făcute în construirea pianelor au servit strălucit scopurilor lui Schubert; erau mai nou posibile partituri emoționante pentru pian, de o intensitate fără precedent, de o dificultate extraordinară, cu o mare forță unificatoare. Începând cu primele sale lieduri, Schubert a folosit fenomene concrete ca metafore pentru stările sufletești. O roată de tors în *Gretchen* și o plimbare pe furtună în *Erlkönig* sunt reprezentate, în acompaniamente la pian, printr-o mișcare continuă, o invocare neconținută a tulburării și neliniștii [SN]. Asemenea procedee exprimă mai mult decât o simplă descriere

a unui element realist într-o poezie – ele redau starea de spirit dominantă din textul literar.²⁰¹

Pe aceeași linie a diversificării dramaturgice se situează și liedul *Moartea și Fata*, de data aceasta însă discursul se polarizează între *veșnicia insinuantă a neființării morții și efemera forță a existenței vii*. Revolta debordantă, dar viguroasă, a tinereții efemere împotriva perspectivei nemișcării din veșnicia morții, va contura miezul liedului:

(Fata)

Dispari, hai treci tu om sălbatec de oase²⁰²
Sunt încă tânără mai bine mă lasă-n pace
În pace mă lasă!

Etwas geschwinder.
 (Das Mädchen.)
 Vor-ü - ber. ach, vor-ü - ber! geh, wil - der Kno - chen-mann! Ich
 bin noch jung, geh, Lie - ber! und rüh - re mich nicht an, und
 rühre mich nicht an.

(Moartea)

Dă-mi mâna ta tu chip frumos și blând
Îți sunt prieten și nici cum pedeapsă
Teamă să n- ai căci nu sunt un sălbatec
La mine-n brațe îți vei găsi doar liniște

Das erste Zeitmaß.
 (Der Tod.)
 Gib dei-ne Hand, du schön und zart Ge-bild! bin
 Freund und kommen nicht zu stra - fen. Sei gutes Muts! ich bin nicht wild, sollst sanft in
 meinen Ar-men schla - fen!

²⁰¹ C.Gibbs *Viața lui Schubert*, Ed. Humanitas, București, 2011, pag.64.

²⁰² De remarcat aici este faptul că, *Moartea* ca personaj în simbolistica germană este masculin, context în care asistăm la un dialog dintre *El* (Moartea) și *Ea* (fata)!

Innul liniștitor al morții izvorât parcă din imensitatea Absolutului ca dintr-un Psalm, înainte de a fi glăsuț prin vers, este articulat la pian, în debutul acestui lied, printr-un majestos coral. El va reveni mai apoi împlinind binecuvântarea liniștitoare a textului oblăduitor rostit solemn prin glasul *Morții*. Neliniștea temătoare a *Fetei* este astfel risipită definitiv prin stingerea frământărilor ei în brațele ocrotitoare ale *Morții*.

Extinzând observațiile noastre înspre o zonă speculativ abstractă, sugerăm doar că veșnicia morții înrămează fragilitatea existenței printr-o firească alcătuire de A-B-A, *tipologie strofică* împământenită sub numele impropriu *formă de lied*!²⁰³

<i>Veșnicie</i>	<i>Efemer</i>	<i>Veșnicie</i>
A	B	A
<i>Liniște</i>	<i>Neliniște</i>	<i>Liniște</i>
[Perspectivă	<i>Tatonare</i>	Conștientizare]

Der Tod und das Mädchen.

Mäßig. (♩ = 54.) Claudius. Op. 7. Nr. 8.

73. *pp*

Etwas geschwinder.

(Das Mädchen.)

Vor-ü - ber, ach, vor-ü - ber! geh, wil - der Kno - chen-mann! Ich

p *cresc.*

bin noch jung, geh, Lie - ber! und rüh - re mich nicht an, und

²⁰³ Am subliniat în afirmația noastră că alcătuirea A-B-A este o **formă strofică** utilizată cu precăde în **genul de lied**, care, ca și constanță tipologică s-a împământenit terminologic în impropria expresie *formă de lied*.

*Das erste Zeitmaß.
(Der Tod.)*

rühre mich nicht an. Gib dei-ne Hand, du schön und zart Ge-bild! bin

Freund und kommen nicht zu stra - fen. Sei gutes Muts! ich bin nicht wild, sollst sanft in

meinen Ar-men schla - fen!

Edition Peters. 9028



Viena Casa Muzicii

Am fi nedrepti dacă am neglija creația instrumentală a lui Schubert care s-a dovedit a fi la fel de consistentă și care, în ciuda atmosferei sale pe alocuri haydniană, rămâne impregnată de inconfundabila sa personalitate. El a reușit să „melodizeze” discursul instrumental, discurs configurat mai apoi, prin Schumann-Brahms, într-un mare vector al vocalizării instrumentale!²⁰⁴

²⁰⁴ Schubert devine astfel, pentru vocalitatea instrumentală, acea verigă lipsă dintre sugestiile

Dezinvoltura cu care s-a exprimat prin muzică ni-l apropie pe Schubert, pe toate coordonatele existenței sale, de Mozart. Din perspectivă stilistică însă, ei se postează pe poziții diferite: Wolfgang Amadeus²⁰⁵ va împlini un stil rococo de cea mai subtilă relevanță, pe când Franz Schubert va deschide perspectiva intimității cameralismului romantic. Prin Mozart și Schubert *Clasicismul vienez* dezvoltă filonul unei neasemuite vocalități, aspect până acum mai puțin relevant, iar în acest context, se cuvine măcar să ne amintim de faimoasele *Schubertiade* care s-au înfiripat la Viena sub auspiciile personalității sale. Nefiind un interpret desăvârșit iar temperamental fiind un mare introvertit, cadrul intim-familial al unui cerc restrâns de prieteni pare a-i fi fost cel mai propriu. Acolo se simțea în largul său, acolo își învingea timiditatea sa consubstanțială. Adevăratul Schubert a fost, în fond, un incontestabil cameralist care își anima societatea dela pianul prin care-și sonoriza muzicile sale cu o remarcabilă discreție.



O *Schubertiadă*

Schubert la pian , cu prietenul său Johann Michael Vogl, cântând în picioare în spatele lui și cu Josephine Frölich șezând alături de el

Dar din intimitatea sa de muzician al unei subtile sensibilități va trebui să reținem în muzica sa instrumentală gesturile unor vocalizări firești, vocalizări ivite în fond din transpunerea vocii la instrument.²⁰⁶

mozartiene și certitudinile abordărilor de mai târziu ale lui Schumann respectiv Brahms!

²⁰⁵ Gotlieb/Amadeus = *cel iubit de Dumnezeu*

²⁰⁶ Este de notorietate faptul că Beethoven nu a simțit vocea și până la sfârșitul vieții sale a dus o luptă titanică pentru a se depăși pe sine. Debutul primului solo de bariton din simfonia a IX-a sau marele ciclu de variațiuni instrumentale care prefăteză Oda bucuriei sunt suficiente argumente în acest sens! La Schubert situația era exact invers: el își imagina ideile sale vocal

Concepută inițial în două părți, deși există ipoteza unor schițe pentru alte două mișcări (ipoteză neconfirmată însă prin ceva concret), simfonia va fi să rămână așa, de unde și atributul de *neterminată*²⁰⁸

Symphony No. 8

("Unfinished")

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

urmând să le transpună mai apoi, după caz, la instrument. Singurul ambient sonor pe care-l agreau ideile schubertiene era pianul. Și astfel s-a născut ca gen muzical **Liedul**, care reprezenta o simbioză perfectă între vocal și instrumental, simbioză materializată printr-un duo: voce și pian! Încercările de mai târziu de a simfoniza genul inițial, prin așa numitele lieduri cu orchestră, s-au dovedit a fi niște gesturi care, în ciuda marilor realizări în acel sens, au ucis din față ipostazele inițialelor lor intimități. Considerăm că, prin simfonizarea pianului inițial, liedul vocal-simfonic și-a părăsit în mod nefericit sorgintea!

²⁰⁷ Deși se cunosc câteva demersuri pentru completarea simfoniei cu încă două părți lucrarea definitivată de Schubert a rămas la stadiul inițial de două mișcări. Există acreditată și ipoteza că a avut în intenție de a contura o lucrare în două părți după sugestia beethoveniană din unele sale sonate pentru pian.

²⁰⁸ Din perspectiva esteticii romantice ea a fost sortită de a rămâne așa, fiind după opinia noastră suficient de terminată!

²⁰⁹ C. Gibbs, op. cit. pag. 115.

Musical score system 1, measures 1-5. The score is for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, Cello) and a piano. The piano part features a dense, rhythmic accompaniment in the right hand and a more active line in the left hand. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*.

Musical score system 2, measures 36-48. The score continues with the string quartet and piano. The piano part continues with a dense, rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*.



Remarcăm aici o mai mare suplețe a discursului instrumental, cu predilecție a partidei de violonceli, partidă care își asumă (aidoma viorii I) rolul de prim plan melodic. Pe imboldul acestor sugestii schubertiene credem că s-au ivit mai apoi celebrele solo-uri din partidele de violoncel ale simfoniile romantice de mai târziu.

Spuneam la început că, în discursul simfonic, Schubert este în bună parte tributary soluțiilor haydniene și mai puțin suflului novator beethovenian. În linii mari observația rămâne valabilă cu amendamentul că, față de cuminenția previzibilă a simfonismului haydnian paginile schubertiene prefigurează prospețimea unei noi atmosfere, atmosferă care va degaja puritatea unui suflu

impregnat de o lejeritate nemaiîntâlnită până atunci în simfonismul vienez (cu excepția lui Mozart bineînțeles)! În legătură cu spiritul aparte al vocalității schubertiene, Schumann, referindu-se la Marea simfonie în Do major, scria entuziasmat Clarei Wieck: „Nu pot să ți-o descriu. Toate instrumentele au voci omenesti...” [SN]²¹⁰

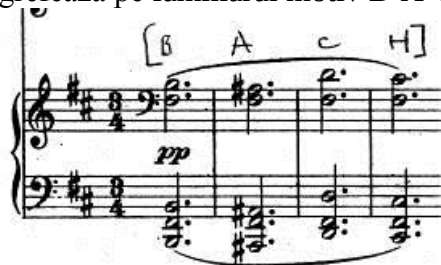
²¹⁰ Harold C. Schonberg, *op.cit.* pag.121.

Schubert a fost un mozartian, destinul lor pare a fi conturat un parcurs aproape similar. Pe un singur compartiment Schubert îi era inferior lui Mozart: pe palierul persformanțelor interpretative, el nefiind acel abil interpret aidoma marelui Amadeus. Refugiat în intimitatea liedului, Schubert și-a legitimat (și-a muzicalizat) cum nu se poate mai veridic personalitatea. Ne raliem la păreri aproape unanim exprimate că, liedurile schubertiene poartă o substanțială încărcătură autobiografică. În acest sens, în locul unor concluzii, ne oprim asupra liedului *Umbra*, lied care conturează cum nu se poate mai bine cele exprimate mai sus.

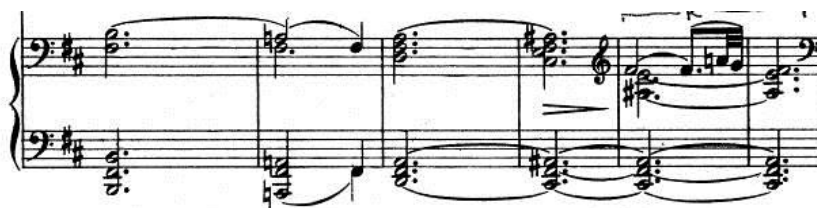
Der Doppelgänger. 211

Heine.

Liedul este conceput pe dramaturgia unei ciacone a cărui plan ostinato se grefează pe familiarul motiv B-A-C-H



În contextul acestui eșafodaj planul ostinato este cuplat de o variantă a sa marcată întotdeauna de un motiv cadențial:



Peste acest plan ostinato vocea se va insinua printr-o „vălurire melodică” care ne va aminti de melocuvântările dramei romantice de mai târziu. Muzica liedurilor sale parcă-și vorbește pășirea poeziei în intimitatea spiritului viitoarelor arioso-uri:

²¹¹ **Doppelgänger** – persoană care seamănă leit cu alta, dublură, sosie, alterego. Ca și generic am optat pentru titlul *Umbra*! deși termenul cel mai apropiat de semantica germană ni se pare a fi totuși cel de **alterego**! (**Alterego-ul**)

[Umbra]

Sehr langsam. Noaptea-i liniștită, e pace pe străzi,

I

[B A C H] Still ist die Nacht, es ru-hen die Gas-sen,

mp

În cas-aceast- odată mi-a trăit iubita Ea- a părăsit,

II

in die - sem Hau-se wohn - te mein Schatz; sie hat schon

orașul de mult dar casa-i înc-aici, în acest

längst die Stadt ver - las - sen, doch steht noch das Haus auf dem-sel - ben

loc acolo stă un om și invocă cerul

Platz. (III) Da steht auch ein Mensch und starrt in die Hö - he,

cresc. poco a poco

Cu mâinile întinse de durere sunt copleșit

und ringt die Hän-de vor Schmer - zens-ge-walt; — (IV) mir — graust es,

decresc. p

Când i-am văzut fața Luna imi contura propria mea formă!

wenn ich sein Ant-litz se - he — der Mond zeigt mir mei-ne eig - ne Ge - stalt.

cresc.

Aici ascendența planului ostinato va sublinia cât se poate de sugestiv
culminația și concluzia liedului:

O, tu, Sosie , tu pal tovarăș! De ce-mi îmiți —

Du Dop-pel - gän-ger, du blei-cher Ge - sel - le! was äffst du nach mein

decresc. p accell. > lerando > cresc.

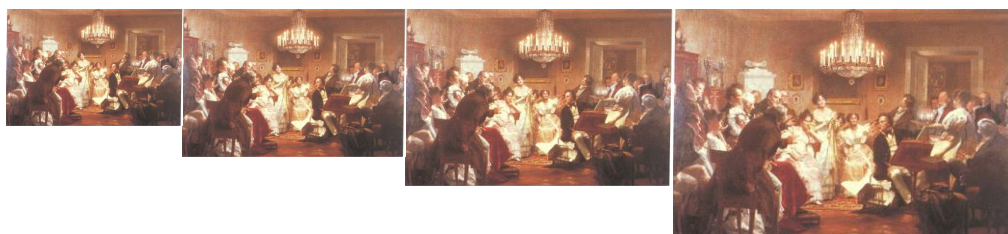
durerea dragostei Ce m-a chinuit pe- acest loc În multe nopți,

Lie-bes-leid, das mich gequält auf die-ser Stel-le so man-che Nacht, in

cu-atâta timp în urmă?

al - - - ter Zeit?

iar concluzia planului ostinato inițial se va stinge în derularea ambientului armonic pe ecoul discret al unei nostalgice cadențe picardiene.





212

Viena
Mormântul lui Schubert
din Zentralfriedhof

„A fost nevoie să treacă aproape patruzeci de ani după moartea lui Schubert pentru ca omenirea să-și dea seama de geniul lui. În ultima perioadă a secolului trecut (XIX! S.N.), când muzica lui a început să fie publicată și să se bucure de o circulație largă, a influențat gândirea lui Brahms, Dvořák, Bruckner, Mahler. Astăzi, locul lui Schubert este stabilit pentru totdeauna. Deși a exercitat o influență nesemnificativă asupra școlii romantice timpurii, a anticipat totuși romantismul prin maniera subiectivă în care a abordat muzica. Schubert nu poate fi considerat primul dintre romantici, deoarece Carl Maria von Weber a fost un compozitor mult mai romantic și a exercitat o influență infinit mai mare asupra generațiilor următoare. În schimb, Schubert ocupă un alt loc, încă și mai semnificativ. Este primul poet



²¹²Schubert a fost înhumat inițial în cimitirul Wäring și mutat mai apoi, deodată cu Beethoven, în noul cimitir al Vienei, Zentralfriedhof.

liric al muzicii”²¹³ „Ceea ce reprezintă pentru unii jurnalul, în care își însemnează emoțiile de moment, a fost pentru Schubert hârtia cu portative, căreia el i-a încredințat toate stările sale de spirit. Sufletul lui profund muzical a scris note acolo unde alții foloseau cuvinte”²¹⁴

În puținii ani pe care i-a trăit, Franz Schubert nu a avut răgazul să se maturizeze rămânând în fapt acel copil etern care a simțit mereu nevoia de a se ascunde sub cupola ocrotitoare a familiei²¹⁵. Întreaga sa existență a fost de fapt un mare cântec extras din profunzimea unei gingașe formule de viață, aspect surprins atât de sugestiv de către prietenul său Franz Grillparzer:

*El a făcut poezia să cânte
Și muzica să vorbească*



Michael Vogl și Franz Schubert
(caricatură în creion atribuită lui Franz von Schober)

²¹³ Harold C. Schonberg, op. cit. pag.122.

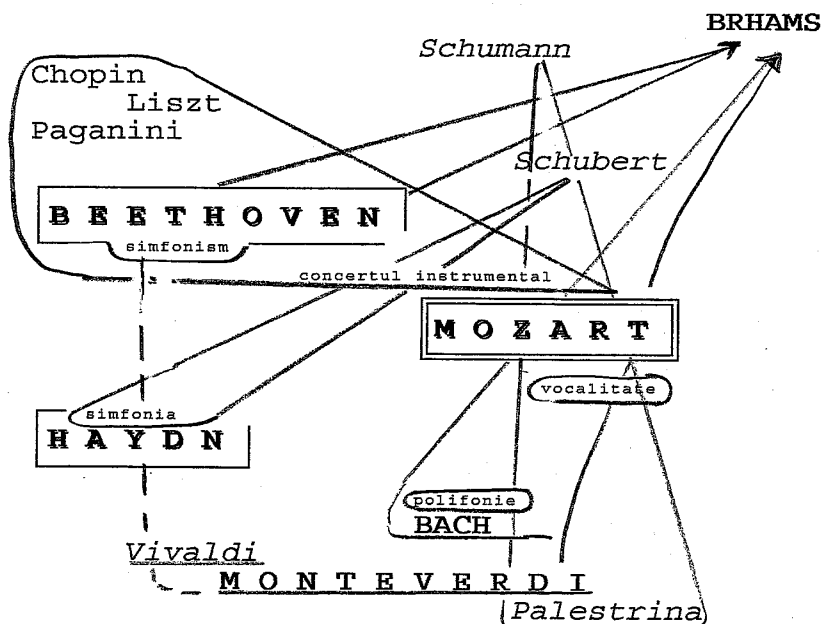
²¹⁴ Afirmția aparține lui Robert Schumann cf. Gibbs op cit pag. 49.

²¹⁵ Schubert, în naivitatea sa, era de părere că o societate normală ar trebui să-și ocrotească artiștii a căror menire esențială este doar creația!

Din nou despre clasicismul vienez,

Haydn-Mozart-Beethoven, "cei trei mari clasici vienezi" rămân din unghiul de vedere al stilisticii muzicale trei personalități care eventual se completează, dar nu se pot asimila mecanic unei macrounități stilistice. Fiecare dintre ei are o anumită «porție» de clasicism, dar nu în măsura în care ar putea face parte organică din această constelație stilistică.

Beethoven nu are nici eleganța lui Haydn, nici suplețea lui Mozart, în schimb acești precursori n-au fost preocupați în atingerea unor abstracțiuni de dramaturgie muzicală. În mod cu totul paradoxal, *Ludwig van* se găsește la răscrucea unor «vectori stilistici» care s-au diversificat deja prin personalitățile dihotomice Haydn-Mozart. Pe filiera Haydn s-a configurat împlinirea **simfoniei clasice** (Fii lui Bach – Haydn - eventual Schubert)²¹⁶, Beethoven ca instrumentalist fiind creatorul simfoniei romantice (atât ca dramaturgie muzicală cât mai ales ca aparat sonor). Pe filiera Mozart s-a purces la maturizarea concertului instrumental, până la plenitudinile marilor realizări romantice (Mozart – Beethoven – Schumann - Brahms). Geneza liedului ca gen pornește de la Mozart, ajungând prin Schubert la Schumann. Libajul polifonic de filieră Palestrina-Bach sintetizat în Mozart va irumpe în marile capodopere brahmsiene.



²¹⁶Din acest punct de vedere ar fi interesantă conștientizarea limbajului clasic al simfonismului schubertian.

Marii virtuozii ai secolului XIX

Paganini – Chopin – Liszt

Despre *Romantismul muzical* s-au scris și se vor mai scrie încă multe pagini până când vom fi în măsură de a-l recepta într-un mod satisfăcător.

Fiind unul dintre marile stiluri muzicale în contextul căruia am reținut o întreagă pleiadă de individualități componistice, ne este încă destul de greu pentru a-l creiona în globalitatea sa.



Chopin și Liszt printre marii pianiști contemporani lor



Romantismul în muzică este epoca născută în jurul realizărilor de excepție ale marilor interpreți-compozitori, fiind în consecință și o epocă a performanțelor interpretative care vizau cu prioritate spectaculozitatea virtuozității. Muzicianul cel mai adulat de noua societate burgheză era virtuozul ce-și etala abilitatea cu care stăpânea instrumentul, prezentându-și cu această ocazie, eventual și propriile sale compoziții sau parodii, improvizații, respectiv transcripții ale unor lucrări deja celebre. Este personajul născut pentru o sală de concert unde se așteaptă aplauzele și ovațiile spectatorilor. În funcție de succesele dobândite, interpretul devenea sau nu o mare personalitate.

Pentru secolul XIX, pianul, datorită dezvoltării noilor instrumente, a primit o hegemonie de invidiat. A fi un mare pianist însemna atunci suprema consacrare. Din pleiada acelor celebrități, memoria timpului a reținut pentru posteritate cu obiectivitate, doar pe Chopin și Liszt. Iar acestora le atribuim astăzi imaginea unui Chopin «*poet al pianului*» alături de cea a unui Liszt ca «*pianist al deplinei desăvârșiri*». Ambii muzicieni romantici sunt receptați însă cu prioritate în postura de compozitori configuratori de stil, creația lor devenind pentru pianiștii

secolului XX piese de repertoriu curent.

În acest context, imaginea oarecum singulară a lui Paganini a umplut veacul XIX cu o sumedenie de legende. Performanțele incredibile în ceea ce privește stăpânirea viorii, probele de virtuozitate impuse de concertele și mai ales de capriciile sale au determinat încă din timpul vieții - apariția portretului «violonistului diabolic».

Or, această **manieră componistică** nu-și are locul într-un tratat de stilistică, deoarece, așa după cum bine s-a observat, „la Paganini îi copleșește muzica. Nu se mai pot număra violoniștii, în general mediocri, care, de la cinci sau șase ani, se laudă că au descoperit pretinsul secret al artei sale; și mai numeroși sunt istoricii, romancierii, poeții pe care Paganini nu a încetat să-i fascineze.”²¹⁷

Deși ca substanță muzicală compozițiile sale par a fi din ce în ce mai «prăfuite», **capriciile** continuă să rămână piese de exercițiu pentru instruirea violoniștilor, devenind, în schimb, tot mai puțin incluse în manifestările publice ale interpreților care se respectă²¹⁸. Iar concertele pentru vioară și orchestră sunt chiar și mai rar programate, fiind cu greu acceptate în repertoriul unor orchestre simfonice de prestigiu²¹⁹.



Frederic Chopin (1810-1849)

Compozițiile lui Frederic Chopin sunt în întregime dedicate pianului (acompaniamentul orchestral al celor două concerte fiind un gest minor în raport cu multitudinea opusurilor concepute pentru piano solo). Chopin a simțit claviatura pianului ca nimeni altul, încercând parcă «o perpetuă rulare» a degetelor pe ea. Muzica sa este atât de pianistică

²¹⁷Marc Picherle *Lumea Virtuozilor*, Ed. Muzicală, București, 1968, pag.144.

²¹⁸Chiar și în cazul nevoii de etalare a unei «desăvârșiri tehnice», slăbiciunea în cauză fiind substituită astăzi prin paginile antologice existente cu prisosință în Sonatele și Partitele pentru vioară solo de J.S.Bach.

²¹⁹Deoarece acolo există o prea puțină imaginație de orchestrator (gândindu-ne la celebrii săi contemporani, Berlioz, Liszt sau chiar la Beethoven!) și, ceea ce ni se pare mai grav, o lipsă totală a unui meșteșug componistic. Astăzi numai prestigiul unui mare interpret excentric mai poate impune Concertele lui Paganini în repertoriul unui bun colectiv simfonic.

încât parcă se intonează singură. Este ciudat cum prin compozițiile lui Chopin **pianul cântă în adevăratul sens al cuvântului**, turnurile melodice folosite cer o așezare atât de naturală pe claviatură, încât avem sentimentul că autorul a descoperit secretul tainic al fiziologiei pianistice. Este posibil ca tonul nostalgic al muzicii sale să nu satisfacă estetic pe mulți dintre noi, dar pedagogia modernă a pianului, fără studierea subtilităților de expresie chopiniană nici n-ar mai putea fi concepută. Să nu uităm că muzica sa este compusă sub permanenta apăsare a presentimentului morții, Chopin având o construcție fizică foarte fragilă. A fost prin excelență un liric al imaginilor poetice inefabile, așa cum doar muzica le poate oferi. În plină explozie de programatism, Chopin rămâne în atmosfera abstracțiunilor sonore din nemuritoarele sale balade, în care urmează parcă adnotarea beethoveniană ("mehr Emfindung als Malerei"). Până și onomatopeicul picăturilor de ploaie pe care le-a auzit într-o zi de toamnă în Majorca devin repetiția ostinată (la_b - sol#) din sugestivul preludiu op. 28 nr. 15:

Sostenuto

15

P

Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. *

Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. *

Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. * Teo. *

... pe care își construiește imaginea unui obsedant marș funebru:

28

sotto voce

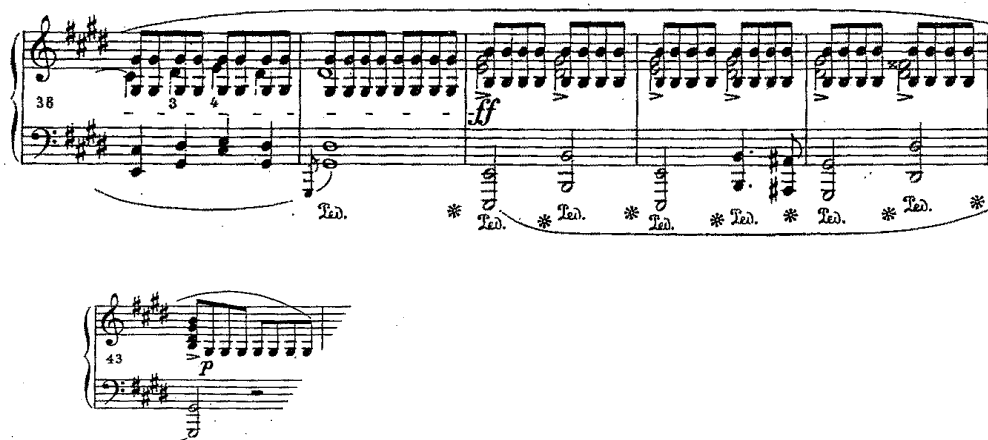
cresc.

Teo. *

33

cresc.

Teo. *



... obsesie ce se va replea pe imaginea reală a zilei mohorâte de toamnă:



Este de remarcat aici atmosfera diferită a tonalităților *re_b minor*, în care apogiaturile multiple (adevărate **coloraturi pianistice**) ne plasează într-un neant nostalgic, și cea a lui *do minor* care parcă ne pășește, aproape silabic, în amenințătorul și implacabilul cortegiu.

În concepția lui Chopin, planurile sonore se detașază intențional, urmând splendidele sugestii ale pianisticii beethoveniene (poate chiar ale clavecinisticii bachiene):

Preludiul op.28 nr.1

Uneori planurile «de coloratură» sunt notate cu valori mici, detașându-se astfel și mai evident:

Preludiul op.28 nr.8

Pentru pianistica secolului XIX, Chopin este un creator de genuri muzicale specifice. De la el mai departe **Balada**, dar mai ales **Preludiul** și **Studiul** vor primi o nouă identitate. Gândite ca lucrări independente, deci monopartite, aceste muzici pentru pian ne propun niște disponibilități ale instrumentului nebănuite până atunci. În *Cronicile Davidienilor* din anul 1837, Robert Schumann recenzează cu entuziasm cele 12 Studii op.25, unele dintre ele prezentate de compozitor în concertele publice la Leipzig; .."cântate de Chopin însuși și «foarte à la Chopin»... Pentru a ne făuri o imagine a interpretării lui Chopin, să ne închipuim

o harpă eoliană care ar cuprinde toate sunetele gamei, și o mână de artist ar arunca-o în așa fel, încât din îmbinarea haotică a sunetelor în tot felul de ornamentații fantastice să se desprindă întotdeauna nota fundamentală, însoțită de cantilena duioasă a unei voci înalte. Nu este nici o minune dacă am îndrăgit mai mult tocmai pisele pe care le-am auzit cântate chiar de Chopin și astfel, amintim înainte de toate pe aceea în *la bemol major*, mai mult un poem decât un studiu. Se înșală cei ce cred că el lăsa să se audă limpede toate notele mici; era mai mult o adiere de sunete ale acordului *la bemol major* purtate de valuri, ici colo mai înalte, marcate de pedală... Pătruns de specificul de neuitat al stilului chopinian, *Studiul în fa minor* este atât de gingaș și visător, încât nu ar putea avea asemănare decât cu un cântec de copil, îngânat ușor în somn. Tot atât de frumos este și următorul, în *fa major*, al cărui caracter este mai puțin nou decât configurația sa; aici era vorba să se arate mai multă bravură, dar din cele mai încântătoare, și am felicitat călduros pe compozitor pentru o asemenea realizare."²²⁰

Completând adnotarea noastră referitoare la genurile pianistice chopiniene, reamintim cele **patru Balade**²²¹, **15 Poloneze**²²², celebrele sale **Valsuri**²²³, **24 Preludii op.48**²²⁴, cele peste **50 de Mazurci**²²⁵, **4 Impromptus**²²⁶, **17 Nocturne**²²⁷.

²²⁰Schumann *Din cronicile Davidienilor* Ed. Muzicală, București 1972, pag.137-138.

²²¹ Balada nr. 1 în sol minor, op.23 (1836), Balada nr.2 în Fa major op. 38 (1838), Balada nr. 3 în Lab major op. 47 (1842)și Balada nr.4 în fa minor op.52 (1842). Aceste lucrări ample, adevărate **sonate monopartite** sunt modele de dramaturgie muzicală desprinsă de obediența unui "programatism de libret".

²²² Poloneza este un dans vechi pe care regele Franței Henric III (1574-1589) [cel ce a fost înainte rege al Poloniei] l-a încetățenit în Europa occidentală. Este un dans așezat, destinat în special perechilor mature. Chopin a încercat în **Poloneze** configurarea unui tip de **gen epic**, cu scopul de a vorbi prin ele în numele spiritului polonez. Ele devin astfel adevărate poeme muzicale, scrise în diverse perioade ale vieții, fiecare în parte punând probleme în acuratețea execuției pianistice.

²²³ Chopin compune două tipuri de valsuri, cele *brillantes* (exuberante, strălucitoare, piese de virtuozitate pură) și cele *nobles* (liniștite, sentimentale).

²²⁴Din care am citat fragmentar în comentariile noastre asupra limbajului chopinian.

²²⁵ În opoziție cu poloneza, mazurca se adresează tineretului, fiind un dans practicat cu predilecție de pătura țărănimii. A pătruns în saloanele aristocrației după împărțirea Poloniei. Un dans grațios pe care Chopin l-a transfigurat în piesele sale pentru pian!

²²⁶Primul în Lab - op.24, al doilea în fa major - op.36, al treilea în sol b - op.51, al patrulea *Fantaisie Impromptu* - op. 66 (lucrare postumă) este un omagiu adus sonatei beethoveniene *quasi una fantasia* [op.27 nr.2]

²²⁷Scrise în diverse perioade ale vieții, multe dintre aceste "reverii" fiind opere postume, de unde și numărul lor diferit apărut în consemnările biografilor.

Revenind la gândurile lui Schumann asupra lui Chopin, ne luăm permisiunea de a cita «**masca lui Chopin**» din suita sa, *Carnaval*:



Deși a compus și două concerte pentru pian și orchestră, în peisajul dezlănțuit al marilor concerte romantice [Liszt, Schumann, Brahms], aceste creații chopiniene par a fi ușor naive - mai ales în ceea ce privește concepția orchestrală - (ne exprimăm astfel pentru a nu le atribui niște epitete mai puțin măgulitoare). Chopin nu a fost un orchestrator! El a fost un pianist care a creat o muzică proprie temperamentului său introvertit. Predilecția pentru articulările monopartite fac din Chopin un **miniaturist**. (Aceasta nu înseamnă o minimalizare a marilor sale poeme pianistice.) Sistematizând *stilul chopinian* la nivelul unei decente conciziuni, putem reține trei coordonate esențiale:

- **Melodica sa** de sorginte vocală, vizând mobilități de bel-canto pianistic²²⁸ cu accente de virtuozitate proprie vocilor de coloratură. Iar în acest

²²⁸Și aici nu ar fi lipsită de interes consemnarea prieteniei lui Chopin cu Bellini (1801-1835), subliniind marea admirație pe care o nutrea față de compozitorul italian.

context mai putem reține o adevărata retorică pianistică prin care Chopin își vorbește muzica.

- **Gândirea armonică** în care cromatizările de sorginte melodică își primesc pe alocuri sensuri armonice inedite, coroborate cu modulații de o prospețime unică.

- **Intonația sa timbrală** propulsează pianul în perspectiva unei rapide evoluții care avea să culmineze cu Debussy și mai apoi cu Scriabin²²⁹.

*

Am subliniat încă din capitolele anterioare faptul că Ludwig van Beethoven a conturat prin creația sa apariția romantismului muzical. Astfel, la modul firesc, marile personalități ale veacului XIX au trăit sub impulsul unei constante venerații pentru cel care a fost unanim recunoscut drept «titanul muzicii»²³⁰. În istoria muzicii, Beethoven a devenit un reper încă înainte de a se fi decantat personalitățile de excepție ale unui Bach sau Mozart. Romantismul muzical al secolului XIX avea o cu totul altă imagine asupra componisticii europene, context în care mulți dintre marii *creatori de stil* erau încă neasimilați ca atare²³¹. Beethoven și-a folosit autoritatea prin repetate luări de poziție asupra unor discutabile atitudini componistice, context în care Rossini (spre exemplu) era cu voluptate citat ca model negativ²³².

Am deschis aici această paranteză, deoarece Liszt într-adevăr este primul beethovenian prin filiațiune (fiind elevul lui Czerny - la rândul său elevul și mai apoi prietenul lui Beethoven). Pentru Chopin creația beethoveniană se oprea parcă la op.57 (pe undeva, ignora ultimele sonate pentru pian)²³³.

²²⁹ Iată de ce un bun cunoscător al creației chopiniene nu simte nevoia orchestrei și cu atât mai puțin a lipsei viziunii orchestrale propriie marilor extroverți din familia pianiștilor lisztieni.

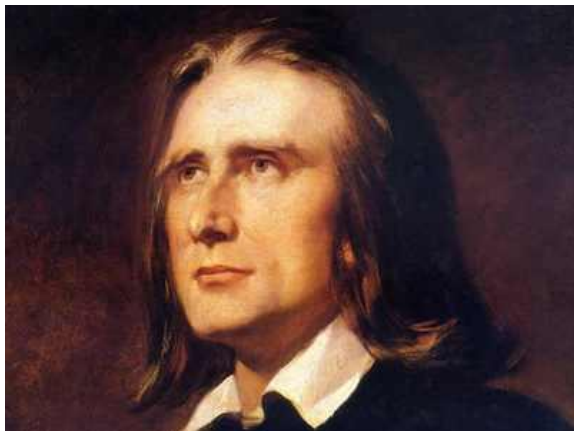
²³⁰ În capitolul dedicat limbajului beethovenian, am evidențiat câteva "stileme" prin care acest compozitor deschidea larg porțile romantismului. Nu întâmplător, în argumentările paginilor următoare vom face apel la ele, după caz, chiar în repetate rânduri.

²³¹ În epoca triumfului binemeritat al "Băbierului", Rossini devenise un idol greu de coborât de pe pedestalul unde l-a așzat protipendada pariziană (timp în care Mozart era prezentat sporadic și deformat!); și atunci nu ar trebui să ne mire că un Stendhal îl așeza pe Cimarosa, dar mai ales pe Rossini **înaintea lui Mozart**.

²³² "În timp ce Beethoven compunea simfoniile, sonatele și cvartetele sale, (...), **Rossini** umplea Europa, Italia și Austria cu zgomotoasele sale năzbâții. În Austria, avea loc pe atunci Congresul de la Viena, iar Viena vuia de mâniile lui Beethoven împotriva noii mode italiene, al cărui reprezentant era Rossini." (Antoine Golea *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, Ed. Muz. București 1987 V.I pag.318).

²³³ Trăind majoritatea vieții la Paris, Chopin era impregnat de gusturile ușor pervertite ale francezilor. Pentru elevii săi, recomanda preludiile de Clementi, Cramer și Moscheles. Propunea de asemenea și nocturnele lui Field. În ciuda acestor excentrități, *Preludiile și fugile de Bach* erau

Franz Liszt (1811-1886)



Franz Liszt început studiul sistematic al muzicii la Viena, unde a beneficiat de îndrumările lui Czerny și ale lui Salieri, studiind mai apoi la Paris cu Reicha. Talent precoce, asemuit lui Mozart, Liszt s-a impus în viața de concert încă de la vârsta de 11 ani, când la Viena și-a uimit asistența cu excepționalele sale performanțe în sonorizarea

pianului. Beneficiind de o îndrumare de elită (Czerny fiind recunoscut la acea dată drept cel mai mare pedagog al pianului), Liszt a devenit de timpuriu o vedetă în accepțiunea modernă a cuvântului. Fiind în mod incontestabil cel mai celebru pianist al secolului XIX, Liszt, care se considera în primul rând compozitor, nu a scăpat de șicanele meschinărilor cotidiene. Răceala cu care era receptată în bună parte muzica sa avea să-l mâhnească profund toată viața²³⁴. Liszt a fost un compozitor foarte prolific, abordând aproape toate genurile muzicale. A reușit să-și perfecționeze chiar și arta orchestrației, în acest sens, simfoniile, dar mai ales poemele sale simfonice pot sta mărturie. A fost un bun propagator al literaturii muzicale, realizând nenumărate transcripții și adaptări ale unor lucrări celebre în timpul său. Transcripțiile și parodiile sale dovedesc că Liszt avea un talent aparte de improvizator, venind în întâmpinarea gustului comun al publicului său burghez²³⁵. În aceste demersuri vedem însă și o latură pozitivă, fiind primul

apreciate la adevărata lor valoare. Pentru Chopin, maeștri preferați au fost **Mozart** și **Bach** (Beethoven, după cum am mai spus până la *Appassionata*). Nu ne putem explica de ce dintre contemporani îi ignora pe Schubert, Schumann sau Mendelssohn; deși - după cum am văzut - Schumann i-a dat în repetate rânduri probe de caldă prețuire.

²³⁴"Obiect al unei admirații pasionate, în cel de al treilea și al patrulea deceniu al secolului trecut [XIX N.N.], Liszt era celebru numai ca virtuoz. Pe pașaportul său erau înscrise cuvintele: *celebritate sua sat notus*. Dar mai erau și alte aprecieri care circulau și care vădeau predilecția publicului pentru manifestările sale instrumentale și totala ignoranță în ceea ce privește compozițiile. Nu se știe cine a lansat cuvintele: «Nicht Komponist Franz Liszt» (Th. Bălan *Liszt* Ed. Muz. București, 1963 pag. 231)

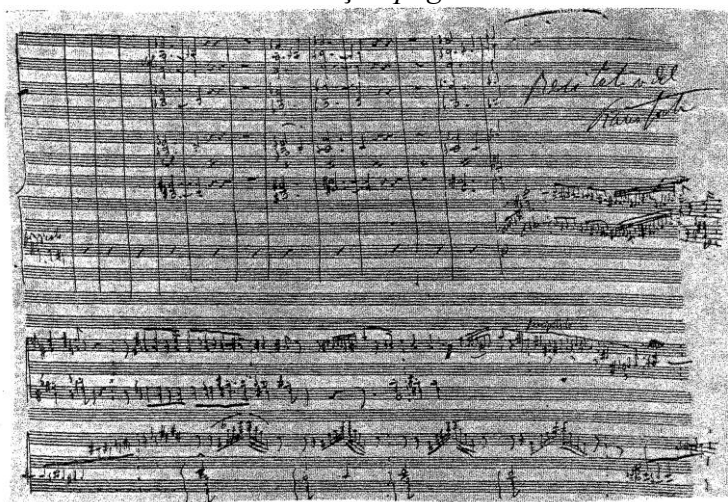
²³⁵Astăzi aceste demersuri ni se par puțin cam desuete, vizând un gust muzical cel puțin îndoielnic, limitrof cu anumite atitudini kitsch. Pentru un muzician contemporan aceste gesturi sunt reprobabile în primul rând din punct de vedere etic.

muzician care realizează în scop practic reducerii pentru pian a unor partituri de orchestră²³⁶. Liszt era un pianist fascinant, gândindu-și execuția instrumentală printr-o adevărată orchestralitate. A fost un **liric** dedublat de **obsesia continuă a virtuozității**; octavele, terțele și sextele sale în pasaje rapide și interminabile au rămas până astăzi dificultăți tehnice care nu sunt abordate comod de către pianiști.

Tema întâi a Concertului pentru pian și orchestră nr.1 Mib major



Și o pagină din manuscrisul acestui concert



Adeseori aceste pasaje de virtuozitate sunt notate ametric, cu valori de durată mici (adevărate apogii multiple):

²³⁶Prin acest demers, Liszt pune la dispoziția pianistului corepetitor reducția partiturii pentru orchestră, reducere gândită după criterii componistice, anticipând vremurile moderne în care pianistul-necompozitor execută cuminte doar ceea ce este scris pe sistemul celor două rânduri ale pianului.

Notturmo III.

„O Lieb.“
(Freiligrath.)

O Lieb, o lieb so lang du lieben kannst, so lang du lieben magst.
Die Stunde kommt, wo du an Gräbern stehst und klagst.
Und Sorge daß dein Herze glüht, und Liebe hegt und Liebeträgt,
So lang ihm noch ein ander Herz in Liebe warm entgegenschlägt.

Und wer dir seine Brust erschließt, o tu ihm was du kannst zu lieb,
Und mach ihm jede Stunde froh, und mach ihm keine Stunde trübl
Und hüte deine Zunge wohl: bald ist ein hartes Wort entflohn.
O Gott... es war nicht böß gemeint —
Der andre aber geht und weint.

Poco Allegro, con affetto.

această incizie lirică va fi condusă până la o amplă cadență cu rol de tranziție spre expunerea ideii inițiale, în Si major, ca strofă mediană:

O cadență de virtuozație cu rol retransitiv, de data aceasta, pentru repriză:



Liszt este predispus la «medieri programatice», concepând poeme lirice cu trimiteri directe la text. Romanticii aveau mare interes, de altfel, față de problema raporturilor dintre diferitele arte. Nostalgia după vechea simbioză a artelor primea în imaginația de nestăpânit a creatorului romantic niște dimensiuni cu greu de stăpânit. Idei de tipul: "reunirii într-un singur fascicol a tuturor preocupărilor culturale" sau... "oare nu este cu putință să gândim prin sunete și să facem muzică din cuvinte și din gânduri?" erau repetate obsesiv de către marile sensibilități romantice. Spre deosebire de obiectivismul clasic, spiritul romantic plasa artele **sub hegemonia muzicii**, arta sunetelor fiind considerată împlinirea supremă a creatorului de frumos. În acest spirit, Herder dorea reactualizarea unei arte sintetice a *dansului poeziei și a muzicii*. Pătruns de vibrația timpului său, Franz Liszt credea că muzica are un program care trebuie declarat: «o expunere într-o limbă accesibilă a prefaței operei»²³⁷. Liszt nutrea sentimentul că poezia și muzica

²³⁷ Este vorba de acea obsesie a creatorului ce vrea să se explice până la amănunt prin accesibilitățile limbajului verbal. Este pe de altă parte complexul muzicianului instrumentalist care se îndoiește, pe alocuri, de posibilitățile relevării coerente a limbajului sonor abstract prin care se exprimă.

sunt surori, neputând ființa una fără de cealaltă. Titlurile pe care le da lucrărilor (*Ani de pelerinaj*, sau *sonete de Petrarca*, *Simfonia Faust* respectiv *Dante*) pot fi mărturie în acest sens. În nenumărate creații își va pefața lucrarea cu un impuls poetic generator, citând efectiv mobilul poetic. Iată spre exemplu unul dintre "Sonetele lui Petrarca" povestit prin pianul lui Liszt:

Agitato assai

Adagio

ritard.. - - - **molto espressivo**

riten.. - - - **riten..**

f marcato

riten.. - - - **cantabile con passione, senza slentare**

f

p

26

30

34

36

39

41

cresc.

accel.

quasi cadenza

ff

rinforz.

cresc. molto

molto appassionato

ff

poco rall.

dim.

f

(se poate observa și aici grafierea unor intenționalități de tip rubato scris coroborat cu predispoziția spre agilitate)

5. SONETTO 104 DEL PETRARCA

Pace non trovo e non ò da far guerra,
e temo e spero, et ardo e son un ghiaccio,
e volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra,
e nulla stringo e tutto 'l mondo abbraccio.
Tal m'à in pregon, che non m'apre né serra,
né per suo mi riten né scioglie il laccio,
e non m'ancide Amore e non mi sferra,
né mi vuol vivo né mi trae d' impaccio.
Veggio senza occhi e non ò lingua e grido,
e bramo di perir e chieggo aita,
et ò in odio me stesso ed amo altrui.
Pascomi di dolor, piangendo rido,
egualmente mi spiace morte e vita:
in questo stato son, Donna, per vui.

În mintea lui Liszt se va naște treptat ideea realizării unei «narațiuni simfonice» de importanța unui amplu poem. Așa au apărut *Preludiile*, *Tasso*, *Prometeu*, *Orfeu*, *Mazeppa*. Liszt a fost departe de a fi un orchestrator agil²³⁸, de multe ori avea chiar îndoieli asupra capacității sale de a compune pentru orchestră. Perioada trăită la Weimar a însemnat o muncă tenace în acest sens, activitate în care a fost permanent încurajat de către Caroline Wittgenstein (cea de a doua soție a sa). Pentru început a fost ajutat în orchestrarea gândurilor sale simfonice de către Joachim Raff²³⁹. Cu ajutorul lui, reușește să deprindă treptat și meșteșugul orchestrației, meșteșug care nu era prea bine stăpânit nici de alți virtuozii-compozitori²⁴⁰.

În «Gondoliera» din *Anii de Pelerinaj*, întâlnim la un moment dat acelaș rubato al muzicii «metamensuralis», notată cu meticulozitatea „notelor mici”:

²³⁸ Avea o imaginație orchestrală dar nu și un meșteșug adecvat!

²³⁹ Joachim Raff (1822-1882) compozitor german, a fost asistentul lui Liszt la Weimar în perioada 1849-1853, contribuind la orchestrarea unor poeme simfonice lisztiene.

²⁴⁰ Aspect pe care l-am subliniat atât în cazul Paganini cât și în cazul Chopin.

Quasi allegretto

p leggiero

tranquillo

p

una corda

5

sempre p

p

9

pp

ppp

13

(La Biondina in Gondoletta) Canzone del Cavaliere Peruchini

17

sempre dolciss.

sempre legato

tre corde

pp

à chaque mesure

78

81

84

87

89

92

ppp

sempre più diminuendo

quinto

dolcissimo armonioso

pp

Pentru Liszt, așa după cum am mai subliniat, predispoziția spre diversificarea timbrală s-a consumat în cea mai mare parte în *pian*, pentru *pian* și mai ales **prin pian**.

Fiind un iscoditor, și-a irosit imaginația pentru orchestrarea pianului, creând adevărate *timbruri ale agilității*.

Terțele alternate rapid prin schimbul de mâini (adevărate cavalcade ale unor tocate imaginare), țesături de încrucișare a mâinilor pe claviatură, arpegiile sale cursive pe ambitusuri de două-trei octave, game cromatice în diverse intervale paralele, acorduri ample placate pe mai multe octave, sunt doar câteva *timbrări de virtuozitate pianistică*, apărute în expresia muzicală odată cu el. Asemenea «gesturi intonaționale» aveau să-l urmărească, vrând-nevrând și în creația sa simfonică. De aici și dificultatea orchestrării unor asemenea alcătuiuri muzicale. În poemele sale simfonice se simt pe alocuri aceste stângăcii conceptuale, slăbiciuni care sunt absorbite de șuvoiul expresiei muzicale pe parcursul derulării actului interpretativ. Aici ar fi locul să amintim faptul că Liszt a impus manifestărilor publice forma recitalului de pian (prezentat într-o sală de concert unde se percepea o taxă de participare).

Obsesia virtuozității însă l-a dus de foarte multe ori la acceptarea unor soluții componistice facile. În acest sens este suficient să amintim fascinația pe care a avut-o asupra sa controversatul Paganini²⁴¹. Mărturisit sau nu, idealul său a fost și acela de a-i reedita performanțele în perimetrul mult mai complex al pianului²⁴².

În perimetrul primei jumăți de veac XIX, Paganini rămâne o personalitate excentrică și eclatantă, aureolată chiar de mister; acest lucru a determinat pe mulți dintre contemporanii săi să-l portretizeze în creațiile lor. Liszt, prizonierul obsesiei de care am amintit, dezvoltă în creația sa un adevărat filon Paganini, filon care-i va îngreuna pe multe coordonate acuratețea gustului și suplețea expresiei. În acest sens am subliniat faptul că la Liszt elementul liric coabitează cu virtuozitatea „de paradă”, ceea ce-l situează puțin în umbra contemporanilor săi, Chopin sau în special Schumann.

Aici se explică nereușitele sale în genul de lied sau în încercările vocal-simfonice împlinite doar parțial. Căutând exprimări ale simbiozei poezie-muzică, preferă anumite «manipulări ale rostirilor paralele»²⁴³ în locul sudării organice a poeziei cu muzica.

Liszt a fost un compozitor prolific, fiind autorul a peste 1230 de lucrări. Dintre acestea desigur nu toate sunt originale, multe fiind transcripții, prelucrări, parafraze sau parodii. Biografii, după matură chibzuință, s-au oprit cu numărătoarea compozițiilor sale la 650, menționând că doar 150 dintre ele rămân

²⁴¹Compozitorul care și-a subordonat total indiscutabilul său talent nestăpânitei sale virtuozități.

²⁴²O paralelă riguroasă dintre soluțiile de virtuozitate violonistică propuse de Paganini și cele ale dezinvolturii pianisticii lisztene credem că s-ar constitui într-un argument solid pentru validarea acestei ipoteze.

²⁴³A se vedea în acest sens pasajele poeziilor citate în paginile sale intențional programatice, puse pe frontispiciul muzicii care dorește **plierea pe imaginile poetice** și mai puțin **contopirea lor**.

astăzi lucrări de interes.

Trecând peste aspectele etice ale diverselor parodii, transcripții sau prelucrări și încercând să ne transpunem în epocă, suntem datori a-i acorda lui Franz Liszt circumstanțele atenuante care i se cuvin. La timpul său, mediatizarea creației muzicale se făcea exclusiv prin execuția publică într-un salon sau palat, în biserică sau teatru, respectiv într-o sală de concert. Dar în aceste ocazii nu exista întotdeauna aparatul sonor cerut de partitură. Așa a apărut necesitatea transcripției, a reducăției, a prelucrării unei partituri. În cazul muzicii de operă, o parodie sau o parafrază era modalitatea cea mai eficientă de a avea un prim contact cu o anumită creație. În lumea muzicienilor se descifrau la pian multe partituri complexe pe care compozitorul le schița prin sonorizări cât mai veridice cu putință. Talentul pianistului în acest caz era elementul cheie. Liszt are meritul de a fi notat pentru prima dată o concepție de realizare a unei reducății de pian, pornind de la partiturile orchestrale. Nemulțumirea sa față de schematismul minimalizator practicat prin reducățiile partiturilor clasice l-a impulsionat să-și sacrifice o bună parte din timpul său pentru reproiectarea în pian a unor pagini muzicale viabile. Transcripțiile și prelucrările sale rămân și astăzi modele de realizare a unui asemenea demers. Față de parafraze și parodii avem, pe bună dreptate, rezervele noastre, dar pentru timpul respectiv acestea au avut doar rolul unui prim contact cu o literatură muzicală de referință²⁴⁴.

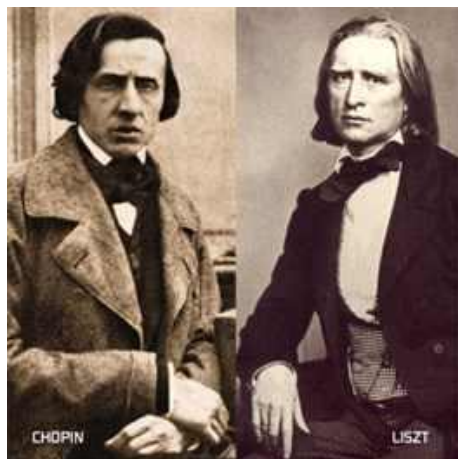
Despre cei trei virtuozii ai veacului XIX am vorbit aici din perspectiva importanței lor în plan componistic, în contextul unor adnotări de stilistică muzicală. Faptul că n-am discutat nici o compoziție a lui Paganini putea fi receptat ca atare. Niccoló Paganini, după opinia noastră, are o importanță covârșitoare în dezvoltarea tehnicii viorii, dar din perspectivă stilistică nu a marcat pași semnificativi în evoluția limbajului muzical, unde a rămas doar un epigon al manierismului instrumentalist.

Liszt în ciuda virtuozității, rămâne însă din perspectivă stilistică un compozitor semnificativ pentru veacul său. Strădania lui de a împinge discursul instrumental înspre intenționalități lirico-narative, credința că limbajul poetic ar putea fi introvertit în expresie pur muzicală, mai bine spus că limbajul poetic ar putea fi obiectivat prin retroversiunea unor imagini sonore similare, l-a împins înspre forjarea virtualităților existente în complexitățile discursului simfonic. Aici, cu toate strădaniile depuse va rămâne până la sfârșitul vieții sale, pe multe coordonate un neîmplinit²⁴⁵

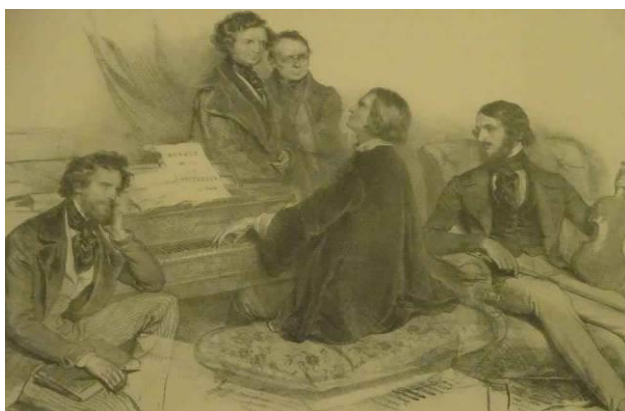
²⁴⁴În spiritul unei optici contemporane am spune că aceste „produse muzicale” aveau ceva din spiritul promoțional al "clipurilor publicitare".

²⁴⁵Poemul simfonic, căci despre această atitudine este vorba, cu toate meritele sale incontestabile, credem că prin soluția abordată de Liszt s-a părăsit idealul programatismului beethovenian!

Despre **Chopin**, cel care a vocalizat pianul până *la suplețea unor dezinvolturi de «bel canto»*²⁴⁶, putem spune că și-a câștigat un loc aparte în panteonul marilor creatori de stil muzical, primind fără rezerve atributul de „poet al pianului!”²⁴⁷ Aici ar mai trebui să afirmăm în completare că după ce s-a atins stadiul de cunoaștere intimă a claviaturii, „muzica lui Chopin se cântă efectiv singură!”



(Chopin și Liszt)



(Liszt la pian)

²⁴⁶ Vezi în acest sens admirabilul eseu al lui Vlad Dimulescu editat de Universitatea de Muzică București 2009!

²⁴⁷ Și aceasta în ciuda unor neutre, dar obiective constatări statistice: a viețuit numai 39 de ani și s-a manifestat public ca pianist-compozitor în doar 20 de recitaluri !

Hector Berlioz (1803-1869) virtuoz al orchestrei.

Deși este unul dintre primii compozitori romantici semnificativi, faptul că nu s-a manifestat ca și interpret ne-a făcut să-i acordăm un spațiu aparte. Hector



Berlioz și-a exprimat suflul romantic în orchestră, fiind pentru secolul XIX cel mai mare orchestrator.

L-am putea chiar numi «un virtuoz orchestrei»; performanță previzibilă atunci când subliniem faptul că nu a stăpânit satisfăcător nici un instrument, fiind în consecință constrâns, de a-și configura gândurile muzicale în

complexitățile unui ansamblu. Dar în acest context, dorim a sublinia doar faptul că până la 20 de ani, Berlioz nu cunoscuse nimic din marea creație muzicală, nu auzise o orchestră, nu cântase într-un cor și nu-și însușise metodic nici un instrument.

În aceeași ordine de idei remarcăm orientarea sa tardivă spre profesia de muzician, ceea ce în epoca unor performanțe muzicale precoce sau a unor solide tradiții muzicale familiale putea fi catalogată, în cel mai fericit caz, ca un gest temerar. Fiul unui medic din Côte Saint-André, Berlioz a venit la Paris, bineînțeles, pentru a studia medicina. Aici însă s-a simțit atras spre muzică și studiind particular cu Lesueur²⁴⁸ face niște progrese uimitoare. Astfel, la numai 21 de ani, fără să fi cunoscut, în afară de câteva pagini de Gluck, vreo compoziție contemporană, are un prim succes răsunător cu o *Missa solemnis* (prezentată la 10 iulie 1825 în biserica Saint Roche de către un ansamblu de 150 persoane). Mai apoi se înscrie la Conservator unde, pe lângă compoziția cu Lesueur va studia și contrapunctul cu Anton Reicha (la acea dată profesor și al lui Liszt). Viața sa

²⁴⁸ Jean-François Lesueur (1760-1837), compozitor francez, profesor la Conservatorul din Paris. În creația sa dovedește o preferință specială spre monumentalitate (preferință pe care i-a insuflat-o și discipolului său. A fost de asemenea și profesorul lui Gounoud.

tumultoasă, tipică pentru temperamentul său contradictoriu și vulcanic, a devenit subiectul a numeroase pagini de biografie romanțată. Pentru rândurile de față acele detalii ne interesează mai puțin; în consecință vom reveni la atributul pe care i l-am atribuit inițial: «*virtuoz al marilor ansambluri orchestrale*». Un singur aspect dorim să-l subliniem aici, și anume acela că Hector Berlioz a fost unul dintre cei mai neinformați, dacă nu chiar cel mai incult dintre celebritățile componistice²⁴⁹.

În relație cu marea creație muzicală, manifesta o ignoranță jenantă și datorită vanității sau, poate a caracterului său prea voluntar, respingea cu vehemență orice muzică pe care nu o cunoștea. În această direcție manifesta un egocentrism greu de întâlnit la alt compozitor, emițând judecăți de valoare ciudate asupra unor personalități muzicale din marele panteon componistic²⁵⁰. Față de contemporanii săi direcți se manifesta cu un subiectivism de tip diletantic²⁵¹. A fost compozitorul care s-a informat sumar în meșteșugul compoziției, fără nici o bază stilistică și în afara oricărui model, încercând să compună muzica pe care i-a dictat-o intuiția sa.²⁵² Berlioz **nu avea criterii** în configurarea muzicii, fiind o voință creatoare contorsionată haotic, având o expresie de o sugestivitate vizibil ostentativă, parametrii prin care era foarte greu de a fi comparat cu alții. Berlioz cultiva relații bune doar cu aceia care îl adulau²⁵³. Felul autoritar de a-și stăpâni ansamblul, atât ca autor cât și ca dirijor, a generat în jurul său o adevărată aureolă. Este de notorietate legendarul episod care s-a consumat în 16 decembrie 1838, când Paganini asitând la un concert dirijat de Berlioz, concert ce cuprindea *Simfonia Fantastică* și *Harold în Italia*, a fost efectiv copleșit. Se povestește cum

²⁴⁹"Se pare că în orașelul în care se născuse [*La Côte-Saint-André* n.n.] nu răsunase nici un sunet muzical produs de vreun instrument, până în clipa când Hector, copilăș de-abia, a început să sufle în flaut. Până la 19 ani este sigur că Berlioz nu auzise nici o bucată de muzică adevărată, de muzică mare; urechea lui nu înregistrase decât melodiile dulcegi și acordurile simple ale romanțelor siropoase la modă, la un loc cu cele câteva pagini școlarești ale concertelor de flaut de compozitori minori și ale cvartetelor copilărești de Pleyel; ochii lui, în afară de un fragment rătăcit dintr-o operă de Gluck, nu văzuseră nici o partitură de Mozart, Haydn sau Bach" [Mircea Nicolescu, *Berlioz*, ed. Muz. București, 1964, pag.36]

²⁵⁰Lui Mendelssohn, pe care l-a cunoscut la Roma, îi reproșează că « prea mult îi venerează pe morți » (aceștia în accepțiunea sa erau Bach, Haydn și Mozart!).

²⁵¹Îl admira pe Meyerbeer atât ca dirijor cât și ca autor al muzicii *Hughenților*, timp în care Wagner spunea că "există mai mult geniu într-o singură măsură a lui Berlioz, decât în toată creația lui Meyerbeer" [Mircea Nicolescu id.pag.102]

²⁵²Intuiție care, este adevărat că izvoră dintr-o personalitate fără dubii genială.

²⁵³În acest sens, relațiile sale cu Glinka și mai apoi cu "*Grupul celor cinci*" au fost una din paginile luminoase ale biografiei sale.

plicul conținea următoarea scrisoare:

Mio Caro amico

Beethoven spento, non c'era che
Berlioz che poteva farlo rivivere.
Ed io che ho gustato le vostre divine
composizioni, degne di un genio qual
fiete, credo mio dovere di pregarvi
a voler accettare in segno del mio
omaggio, ventimila franchi i quali
vi faranno un mero due figli. Baron
de Rothschild dopo che gli avete
presentato l'acclama
Credetemi sempre

N. Paganini

Parigi li 18 Decembre 1838

Scumpul meu prieten,

Beethoven mort, nu există decât Berlioz care să poată să-l facă să trăiască din nou; și eu care am gustat compozițiile dumneavoastră divine, demne de un geniu ca al dumneavoastră cred de datorita mea să vă rog să primiți ca omagiu din partea mea 20 000 de franci, care vă vor fi remiși de domnul baron de Rothschild la prezentarea scrisorii alăturate. Credeți-mă cel mai iubit din prietenii dumneavoastră.

Paris, 18 decembrie 1838

Nicolò Paganini

1 [Mircea Nicolescu Berlioz, op. cit. pag. 85]

subjugat de emoție, marele violonist îi comunică prin intermediul fiului său înalta sa admirație, sărutându-i mâna!²⁵⁴

Berlioz a ieșit din sala de concert «în stare de incandescență» și ajuns acasă, a căzut la pat mai bolnav ca înainte. Zăcând, a primit a doua zi vizita neașteptată a lui Achille, băiatul lui Paganini, care i-a lăsat un plic și a dispărut fără să aștepte răspuns!²⁵⁵ ...

"Berlioz scrie o scrisoare emoționantă lui Paganini ca să-i mulțumească, tuturor prietenilor și mai ales lui Liszt și lui Chopin ca să-i pună la curent; Jules Janin îl felicită public în «Jurnal des Debats» pentru «scrisoarea de credit și de

glorie primită de la ilustrul Paganini!»²⁵⁶

Și atunci, pentru a avea o înțelegere deplină asupra ceea ce a însemnat în istoria muzicii europene momentul Berlioz, ne luăm îngăduința de a rememora pașii evoluțivi ai maturizării conceptului de orchestră. Pornind de la orchestra lui Monteverdi unde se coagula cu o anumită siguranță **grupul cordarilor**, trecând

²⁵⁴ Bolnav de cancer laringian, în ultimii ani ai vieții Paganini nu se mai putea exprima verbal. "....urcat pe un scaun ca să ajungă cu o ureche la tatăl său, Achille Paganini întorcându-se spre Berlioz, îi spusese: «Tatăl meu îmi ordonă să vă asigur, domnule, că în viața sa nu a simțit, într-un concert, o asemenea impresie; că muzica dumneavoastră l-a zdruncinat și că, dacă nu s-ar reține, ar îngenunchia în fața dumneavoastră ca să vă mulțumească». Pe când Berlioz, tulburat, făcea un gest «de neîncredere și de zăpăceală», Paganini, aplecându-i mâna și horcăind «da, da», cu rămășița de voce, îl trase pe scenă și, îngenunchiind, îi sărută mâna." [Mircea Nicolescu idem.pag.84]

²⁵⁵ Textul scrisorii reprodus în dreapta paginii după Nicolescu op.cit, idem ibidem.

²⁵⁶ Nicolescu idem,pag.86

prin orchestra baroc în care **ansamblul de coarde** era deja constituit **ca entitate** (suflătorii, vocile, corul fiind adăugate opțional), ajungem la orchestra clasică în care opoziția dintre **cordari** și **suflători** era mediată de alămuri și de 1-2 percuționiști. Mozart și Weber emancipează clarinetul ce devine în orchestra beethoveniană parte integrantă și obligatorie a unui octet de lemne. Mai departe asistăm la o rapidă evoluție a suflătorilor de alamă care se grupează într-o reuniune orchestrală aparte, în măsură să devină cel de al treilea mare bloc timbral.

Aici este locul unde Berlioz a forjat în sistematizarea orchestrei romantice.

Apar la nevoie 1-2 harpe și multe instrumente «de culoare» (tam-tam, triangu, clopote, diverse membranofone alături de timpani).

În cazul suflătorilor de lemn întâlnim cu o mare frecvență cornul englez, corni di bassetto, diverse alămuri din orchestrele militare (alăturile de fanfară²⁵⁷).

În zona alăturilor ar trebui să subliniem faptul că Berlioz intuiește subgruparea acestora în alătururi tari (trompetele - trombonii) și alătururi moi (cornii).

Berlioz urmează cu o remarcabilă clar-viziune linia beethoveniană²⁵⁸:

* despărțirea contrabasului de violoncel (context în care cordarii se fixează compact ca sistem inferior al partiturii

- violinele cu acoladă / violonceli-contrabașii cu acoladă),

* gruparea superioară (în sistemul de deasupra partiturii) a octetului de lemne,

* așezarea cornilor sub lemne, apoi corneții, trompetele, trombonii, timpanii.

²⁵⁷Culori timbrale cu conotații simbolice dacă ne gândim la obsesiile spiritului eroic atât de propriu anilor frământați 1789-90, 1830, 1848-49.

²⁵⁸ Mai ales după ce, în sfârșit, a ajuns să-i descopere muzica făcând o adevărată pasiune pentru simfoniile sale. De remarcat este totuși faptul că la data compunerii *Simfoniei Fantastice* nu auzise încă vreo lucrare de Beethoven.

Se prefigurează astfel ortografierea partiturii moderne:

2-4 Flaute
2 Oboaie
corn englez (opțional)
2-4 Clarinete
2-8 Fagoți
corni I-II (2-4)
corni III-IV (2-4)

2 cornetti a pistons
2-4 Trompete

2-4 Tromboni

2-8 Timpani

Diverse instrumente de percuție

Violina I (cel puțin 15)

Violina II (cel puțin 15)

Viola (cel puțin 10)

Violoncel (cel puțin 11)

Contrabas (cel puțin 9)

Iată în schimb o pagină dintr-o partitură monumentală scrisă de Berlioz:
TUBA MIRUM

4 Flaute, 2 Oboaie
 și 4 Clarinete în Do
 inclusiv Cornii englezi

8 Fagoti

4 Corni în Mi♭

4 Corni în Fa

4 Corni în Sol

4 Cornete cu pistoane în Si♭

4 Tromboni tenori

2 Bombardoane

2 Trompete I în Fa

2 Trompete II în Mi♭

4 Tromboni tenori

4 Trompete în Mi♭

4 Tromboni tenori

4 Trompete în Si♭

4 Tromboni tenori

2 Oficleide în Do

2 Oficleide în Si♭

Aceste patru orchestre mici de instrumente de alamă trebuie
 așezate la cele patru colțuri ale marii mase corale și instrumentale.
 Numai Cornii rămân în mijlocul orchestrei mari.

Doi timpaniști la o pereche de Timpani în Re♯ Fa♯

acordați în terță minoră

Doi timpaniști la o pereche de Timpani în Sol Mi♭

acordați în sextă minoră

O pereche de Timpani în Sol♭ Si♭

acordați în terță majoră

O pereche de Timpani în Si♯ Mi♯

acordați în cvartă

O pereche de Timpani în La♯ Mi♯

acordați în cvintă micșorată

O pereche de Timpani în La♭ Do♯

acordați în terță majoră

O pereche de Timpani în Sol♯ Re♯

acordați în cvintă micșorată

O pereche de Timpani în Fa♯ Si♭

acordați în cvartă

Este necesar un singur timpanist pentru
 fiecare din aceste șase perechi.
 În total zece timpaniști și opt perechi de
 timpani.

Toți timpaniștii vor avea baghete cu
 capăt de burete

Toba mare rulantă în Si♭

O Tobă mare cu două tampoane

Tamtam și Talgere (3 Perechi)

lovite ca un Tamtam cu o baghetă sau cu un tampon

Violine I

Violine II

Viole

SOPRANE

TENORI

BAȘI

Andante maestoso ♩=72

The musical score for 'Tuba Mirum' by Hector Berlioz is presented in a multi-staff format. The top section includes staves for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Fagots) and brass instruments (Horns, Cornets, Trombones, Trumpets). The bottom section features staves for percussion, specifically timpani and a large drum (Toba mare). The score is written in a grand staff format, with each instrument or group of instruments having its own staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked 'Andante maestoso' with a metronome marking of ♩=72. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into sections for different instruments, with some sections labeled 'Orchestra I', 'Orchestra II', 'Orchestra III', and 'Orchestra IV'. The percussion section includes staves for timpani and a large drum, with specific instructions for playing techniques like 'cresc.' and 'molto'.

Această tobă mare se va așeza în picioare, iar tremolourile se vor
 executa cu două baghete de timpani.



După cum se poate vedea, este vorba de un ansamblu mamut în care solicită și efecte stereofonice prin așezarea grupelor de alămuri în cele patru colțuri ale ansamblului mare. Grupa lemnurilor 4 fl. – 2 ob./2 corni engl. -4 cl - 8 fg, 12 corni, (cele 4 fanfare așezate stereofonic), 16 timpani (10 executanți) 2 tobe mari, tam-tam, 3 perechi de talgere, corul (peste 300 de coriști) și orchestra de coarde mult amplificată ca număr de executanți²⁵⁹.

Berlioz a fost un bun dirijor, mulți istoriografi înclină să-l definească drept întemeietorul dirijatului modern²⁶⁰. În fața ansamblului său se manifesta cu o mare siguranță, fiind preocupat de realizarea unei suduri firești a instrumentiștilor în execuția de ansamblu. El privea orchestra ca pe un **mare instrument** căruia dirijorul trebuie să-i coordoneze componentele în vederea sonorizării continue a fluxului expresiv. Berlioz este primul muzician care privește orchestra din perspectiva fiecărui instrumentist în parte, căutând parcă reliefarea organică a unui adevărat complex instrumental. A sesizat rolul covârșitor pe care îl are dirijorul în medierea gesturilor interpretative ale orchestranților prin inocularea concepției sale ca unică soluție posibilă. De aici și succesele sale răsunătoare în fiecare apariție publică. Am putea spune că prin Berlioz se deschide perspectiva «recitalului dirijoral» care, pe lângă laturile pozitive ale configurării unei noi profesii, lasă un mare spațiu de manevră manifestărilor colaterale actului artistic (ce ar putea deveni spectacol **în sine, pentru sine** și, ceea ce-ar fi mai grav, **în afară de muzică**²⁶¹). Aici se găsește și rădăcina aceluia *Tratat de instrumentație* în care Berlioz a încercat să grupeze toate instrumentele în planul unei sistematizări teoretice. Este o încercare de ordonare a cunoștințelor obținute individual la

²⁵⁹"La stârșitul *Tratatului de instrumentație*, Berlioz descrie componența unei orchestre monumentale - așa cum o visa el - alcătuită din 467 de instrumentiști (între care 120 de viori și 30 de harpe), la care se adaugă un cor de 360 de persoane.." (Mircea Nicolescu *Berlioz*, ed. Muzicală, București, 1964 pag.106)

²⁶⁰ Alături de el le-au fost recunoscute performanțe remarcabile în acest sens și lui Carl Maria von Weber, iar mai apoi lui Franz Liszt, Richard Wagner și bineînțeles lui Hans von Bülow.

²⁶¹Și spiritul de "cabotin" pe care l-a dezaprobat Mendelssohn la Berlioz pare a fi fost fermentul acestui aspect. Totuși, credem că la Berlioz a jucat un rol esențial în configurarea acestei noi atitudini asupra dirijatului faptul că prin orchestră și-a găsit debușeul exprimării sale în muzică. Lipsit, grație unui minus educațional, de niște deprinderi instrumentale aparte și-a căutat refugiul într-o reuniune de mai multe instrumente!

fiecare clasă instrumentală în parte. Prin acest demers Berlioz pune bazele unei noi discipline tehnologice: *Știința orchestrației*²⁶². Dar aspectul cel mai novator rămâne acea reuniune de observații asupra combinării timbrelor instrumentale, aspect prin care Berlioz marchează nașterea *artei orchestrației*, care, devenind meșteșug, va fi scoasă de sub imperiul hazardului, urmând a se conduce de acum înainte pe baza unor legi specifice. Ipoteza noastră că Hector Berlioz a pornit în conceperea *Tratatului de instrumentație* și de la experiențele lui practic-dirijorale se justifică prin aceea că la finele acestei cărți se găsesc o seamă de observații asupra artei dirijorale.

În calitatea sa de compozitor, Hector Berlioz rămâne un creator foarte inegal și insuficient articulat din punct de vedere stilistic. El rămâne până astăzi cu imaginea orchestrelor sale monumentale, cu lungimile adeseori apăsătoare ale unor lucrări, cu impresionantul colorit timbral al exprimărilor sale sonore. Datorită lipsei sale de informație, Berlioz a avut șansa de a nu fi măcinat de complexe, dar, în egala măsură și neșansa de a nu fi suficient de tranșant în stăpânirea timpului muzical. Lucrările sale îți dau sentimentul că sunt foarte lungi, aceasta și din cauza unei evidente lipse de meșteșug componistic. De neînțeles pentru mulți rămâne însă faptul cum talentul său excepțional a reușit fără nici o instrucție muzicală solidă să realizeze conturarea unor spații sonore cu adevărat inedite²⁶³. Deși a scris relativ multe titluri, toate creațiile sale fiind lucrări ample adresate unor ansambluri pe măsură, în dinamica vieții de concert au rămas doar câteva (dintre care *Simfonia Fantastică* își urmează imperturbabil cariera sa de mare capodoperă).

Pentru a ilustra latura pozitivă a acestei controversate personalități, vom face apel la câteva exemple din prima, și de fapt unica mare capodopera berlioziană. **Simfonia fantastică** este o simfonie programatică în sensul beethovenian al cuvântului, fiind departe de estetica lui Liszt asupra acestui gen muzical. Are cinci părți ce urmează derularea unor «*episoade din viața unui artist*»:

I Reveries-Passions

II Un Bal

III Scene aux Champs

IV March au Supplice

V Songe d'un Nuit du Sabbat

²⁶²Disciplină care până la el era studiată empiric și subordonată hegemoniei pianului (care chipurile este în măsură de a reda cele mai complexe alcătuiri muzicale).

²⁶³Până și marele Mozart a avut modele în formarea sa, cât despre Bach, Haydn, Beethoven să nu mai vorbim. Berlioz, în schimb, și-a scris muzica fără să cunoască aproape nimic din ceea ce s-a creat până la el!

Ca unitate «tematică», Berlioz folosește o **idee fixă**²⁶⁴ care devine personajul său muzical pe parcursul întregii simfonii:

Allegro agitato e appassionato assai [PARTEA I]



Allegro non troppo [PARTEA II]



[PARTEA III]



Allegro [PARTEA V]



În ceea ce urmează, vom ilustra câteva fragmente care să ceritifice aspectele sale novatoare în concepția orchestrală:

Independența și individualizarea tuturor planurilor orchestrei de coarde (contrabasul - detașat net de violoncel, cu care se unește doar la dublajul densității), planurile egale ca importanță a celor două grupe de viori, tandemul violă - violoncel în planul median; și demn de subliniat este asocierea flautelor cu clarinetele și a oboaielor cu fagoții:

Partea întâi începând cu măsura 22



²⁶⁴Ceea ce la Wagner va deveni **leit-motiv**. Despre primordialitatea lui Berlioz în vehicularea tehnicii leit-motivice nu credem că este cazul să mai insistăm; admirația lui Wagner față de Berlioz poate fi cel mai convingător argument!

Tempo I.
p dolce

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

(Bs.)

Cen.

(C)

Vl.

Via.

Vc.

Cb.

30

Partea a doua începând cu măsura 5

[illegible]

240

Cornul englez cu tremolo de viole în divizii, la începutul părții a III-a:

[illegible]

Corn englez însoțit de o structură acordică a unor tremolo de timpani în finalul părții:

C.I.
 Timp.
 Cor. (F)

Musical score for measures 1-10 of "L'Espresso" by Maurice Strakosky. The score is for C.I. (Cello), Timp. (Timpani), and Cor. (F) (Cor Anglais). The music features various dynamics and markings:

- Measure 1:** C.I. starts with *ppp* and *cresc.*. Timp. has *ppp* and *cresc.*. Cor. (F) has *ppp* and *cresc.*.
- Measure 2:** C.I. has *ppp* and *cresc.*. Timp. has *ppp* and *cresc.*. Cor. (F) has *ppp* and *cresc.*.
- Measure 3:** C.I. has *ppp* and *cresc.*. Timp. has *ppp* and *cresc.*. Cor. (F) has *ppp* and *cresc.*.
- Measure 4:** C.I. has *ppp* and *cresc.*. Timp. has *ppp* and *cresc.*. Cor. (F) has *ppp* and *cresc.*.
- Measure 5:** C.I. has *ppp* and *cresc.*. Timp. has *ppp* and *cresc.*. Cor. (F) has *ppp* and *cresc.*.
- Measure 6:** C.I. has *ppp* and *cresc.*. Timp. has *ppp* and *cresc.*. Cor. (F) has *ppp* and *cresc.*.
- Measure 7:** C.I. has *ppp* and *cresc.*. Timp. has *ppp* and *cresc.*. Cor. (F) has *ppp* and *cresc.*.
- Measure 8:** C.I. has *ppp* and *cresc.*. Timp. has *ppp* and *cresc.*. Cor. (F) has *ppp* and *cresc.*.
- Measure 9:** C.I. has *ppp* and *cresc.*. Timp. has *ppp* and *cresc.*. Cor. (F) has *ppp* and *cresc.*.
- Measure 10:** C.I. has *ppp* and *cresc.*. Timp. has *ppp* and *cresc.*. Cor. (F) has *ppp* and *cresc.*.

Un moment de "tutti" din partea a V-a, începând cu măsura 29:

Allegro assai, M. M. 476.

Din aceste exemple ne putem face deja o imagine asupra rolului imens pe care l-a avut Berlioz în articularea unei concepții moderne asupra scriiturii pentru orchestră. Primordialitățile sale în dezvoltarea limbajului muzical (în special timbralitatea scriiturii de ansamblu) este mai puțin recunoscută și din cauza imaginii sale de personalitate contradictorie. Fiind un personaj oarecum singular, urmărit chiar și în postumitate de toate contradicțiile sale existențiale, Berlioz este - pe undeva - condamnat la aceeași ignorare cu care el «și-a cinsti» precursorii.

În contextul riguroaselor decantări stilistice de mai târziu, expresia berlioziană rămâne o neîmplinire, deoarece este **foarte greu încadrabilă stilistic**.

În schimb, pentru arta dirijatului și mai ales pentru tehnologia scriiturii muzicii de ansamblu, Berlioz rămâne în veșnicia sa, **un prim mare virtuoz**.

Opera romantică între Wagner și Verdi

*[Cele două mari personalități ale veacului
s-au născut în același an
dar au avut destine complet diferite]*

Richard Wagner
(1813-1883)



Giuseppe Verdi
(1813-1901)

Wagner și-a legat numele de configurarea dramei muzicale prin utilizarea intențională a unor nuclee dramaturgice (denumite leit-motive), vehiculate printr-o unitate desăvârșită între voce și instrument -între voci și orchestră, respectiv între cuvânt și muzică.

Verdi, prin melodizarea recitativului până la disoluția sa și configurarea ariei / duetului-terțetului dramatic, conduce opera italiană spre atingerea acelor culmi ce au creat premisele apariției operelor veriste în prelungirea cărora aveau să se nască multe dintre dramele lirice ale secolului XX.

Vorbind de cei doi mari creatori ai secolului XIX din perspectiva romantismului, putem afirma că sunt două personalități diametral opuse în ceea ce privește abordarea genului dramatic, plasându-se în schimb pe două falii compensatorii. Evoluția ulterioară a genului dramatic a subliniat cu prisosință decantarea celor două soluții componistice, uneori chiar cu aspecte de sinteză.

Wagner - Verdi sau Verdi – Wagner, greu de stabilit astăzi cu obiectivitate primordialitatea unuia față de celălalt. Ca popularitate, Verdi este mai cultivat în repertoriul curent al teatrelor muzicale, de la cele de mare prestigiu până la cele mai modeste. Wagner însă, continuă să rămână până în prezent un subiect viu

dezbătut de către specialiști în domeniul modelului de abordare al dramei muzicale, iar includerea muzicii sale în repertoriul curent al unor teatre lirice rămâne proba nivelului profesional atins de către aceste instituții de spectacol.

În consecință, vom aborda câteva aspecte caracteristice stilului fiecăruia dintre ei, pentru ca apoi să încercăm o perspectivă globală asupra operei veacului XIX²⁶⁵, privită prin prisma acestor doi mari creatori de stil.

Pentru început, considerăm necesare unele precizări referitoare la conceptul de **leit-motiv**. Termenul aparține lui Hans von Wolzogen (prieten al lui Wagner) și a fost folosit pentru a defini acele sintagme muzicale care simbolizau o idee, un personaj sau o situație dramatică²⁶⁶.

Conceptul este legat de **Richard Wagner** mai mult și pentru faptul că marele compozitor a fost obsedat de construirea unei dramaturgii instrumentale ca parte integrantă a dramei muzicale²⁶⁷. Aici, legatura cu sugestia berlioziană a *ideii fixe* este mai mult decât evidentă²⁶⁸. Personajele care urmează să se «miște» în baza unui libret, stările afectiv-conflictuale legate de acestea primesc la Wagner odată cu cadrul ambiant sonor exprimat prin discursul orchestral și niște rostiri muzicale simbol, în măsură de a fi adevărate **celule muzicale dramaturgice**.

Astfel, leit-motivul wagnerian devine reper al dramaturgiei muzicale, simbolistica sa fiind urmărită până la nivelul înveșmântării timbrale, timbrurile nuanțând cu mare subtilitate evoluția dramaturgică²⁶⁹.

²⁶⁵ Nu este obiectul acestei cărți o detaliere a evoluției genului de operă. Acest lucru ar trebui analizat într-un studiu special destinat istoriei stilisticii genului muzical-dramatic. Suntem conștienți că și la acest nivel am rămas cu multe datorii neonorate; spre exemplu Mozart, Weber spre a nu mai vorbi de precursorii lor. Dar în contextul unui compendiu de stilistică muzicală am selecționat acele momente care credem că au însemnat marcarea unor pași siguri înainte.

²⁶⁶Procedeele nu este desigur nou, fiind suficient să amintim utilizarea lui în baroc, la Mozart, Weber, Schumann, fără a-l uita pe Berlioz cu acea «*idée fixe*» din "Simfonia fantastică".

²⁶⁷"Melodia absolută, așa după cum noi am folosit-o până acum în operă și pe care - având în vedere că era lipsită de condiționare - am reconstruit-o, prin variație, dintr-un vers ce se modela pe sine însuși și care în mod necesar melodic (reconstruirea făcându-se printr-o apreciere pur muzicală a binecunoscutei melodii de cântec popular și de dans), privită în adevărata ei natură, era totdeauna transpusă dintr-o melodie instrumentală într-una vocală. Printr-o eroare involuntară, în această problemă noi am considerat vocea omenescă totdeauna ca pe un instrument de orchestră cu regim special și, ca atare, am împletit-o cu acompaniament orchestral" (Richard Wagner "Opera și Drama", București, Ed. Muzicală, 1983, pag.244) *N.B. Wagner își explică foarte clar intențiile, dar o superficială interpretare a acestor cuvinte a dus la exprimarea "orală" că Wagner a transformat vocea în unul din instrumentele orchestrei, ori este subliniat că este o voce a ansamblului cu regim special.*

²⁶⁸Este bine știut că Richard Wagner a fost un constant admirator al lui Hector Berlioz, a cărui creație a receptat-o cu mare atenție.

²⁶⁹Asupra echilibrului dintre utilizarea vocilor și a instrumentelor în ipostaza de componente cu drepturi egale în vehicularea discursului muzical wagnerian, vom mai reveni la momentul oportun.

În continuare vom ilustra tehnica leit-motivului wagnerian printr-o succintă analiză a doua momente semnificative din opera «Tristan și Isolda» de Wagner²⁷⁰ și anume: **Preludiul și moartea Isodei**²⁷¹. Ne-am oprit doar la Preludiu și la Moartea Isoldei deoarece considerăm că aceste memorabile pagini conțin în interiorul lor chintesența întregii drame muzicale.

Pe parcursul celor 111 măsuri ale sale, **Preludiul** se bazează pe patru leitmotive, după cum urmează:

Leitmotivul «**dezlănțuirii iubirii**», expus pentru început într-o subtilă îmbinare dintre violoncel și oboi cu fagoți, simbol timbral care ne profilează cele două personaje [**Tristan** la violoncel cu reverberarea înspre toți cordarii; **Isolda** oboi- ancii duble cu iradierea înspre cadrul ambiental alăturat: flaute-clarinete]:



Leitmotivul «**încătușării prin privire**» este construit din scurte incizii la corzi și suflători.

Evoluția melodică a motivului la violoncel [**Tristan**] și împlinirea prin mersul cromatic ascendent [**Isolda**] - expus la viori,



conduce firesc spre cel de al treilea leitmotiv:

²⁷⁰ «Tristan și Isolda», fără doar și poate cea mai cunoscută dramă muzicală wagneriană, a suscitât de la apariția sa și până astăzi o multitudine de comentarii pro și contra.

²⁷¹ Acest "Diptic" a devenit de-a-lungul anilor unul din titlurile de rezistență ale repertoriului simfonic, interpreții întrezărind în el esența întregii drame muzicale. Preludiul (pagină pur instrumentală deschide drama, înlocuind vechea uvertură) și moartea Isoldei încheie drama muzicală odată cu scena finală a actului III.

«vraja dragostei» - expus la corzi [viori și violoncel **Tristan** ms.24-26]:



pentru ca evoluția motivului să se deplaseze firesc la oboi și la corn englez
[**Isolda** ms.45-47]:



Ultimul leitmotiv este cel al «jubilației [bacantice]»: ms.63-64:



în evoluția sa va cupla și simbolul Isolda (mersul treptat ascendent la oboi), ms. 65-69:



Este semnificativ faptul că simbolul timbral împlinește esența acestei drame. Preludiul se încheie cu leitmotivul «vraja dragostei», intonat în întregime la ancii duble [**Tristan** la corn englez și **Isolda** la oboi și fagot- ms.100-102]:



leitmotiv ce este absorbit parcă de spațiul ambiental dominat de clarinet bas +clarinet, pentru ca să se piardă într-un tremolo de violoncel și contrabași în ppp:



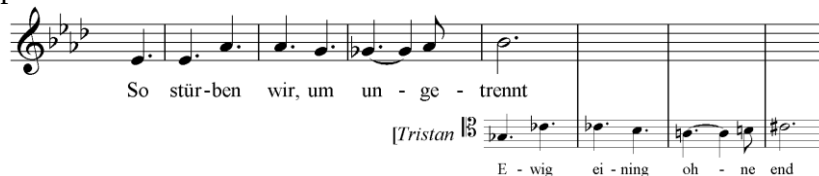
De aici mai departe se poate scrie cu mare siguranță "libretul" dramaturgiei muzicale, așa după cum a conceput-o autorul în partitura preludiului.

Moartea Isoldei este în fapt reculul marelui duet Tristan-Isolda din finalul scenei II-Actul II.

Leitmotivul **«morții prin iubire» (Liebestod)** expus întâi de Tristan, (însoțit insistent de același timbru simbol al violoncelului):



apoi Isolda - duet:



conduc discursul muzical spre leitmotivul **«îmbrățișării»**:



Finalul actului III (și în fond finalul lucrării) se bazează în exclusivitate pe aceste simboluri ale dramaturgiei muzicale.

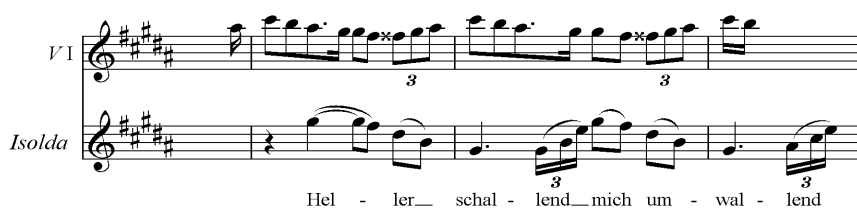
Isolda își cântă moartea cu leitmotivul **«morții prin iubire»** (din marele duet):



Este demn de subliniat faptul că acest leitmotiv cântat de Isolda este însoțit de corzi în tremolo, dintre care violoncelul (Tristan), prin mersul cromatic ascendent (amintește de simbolul Isolda al primului leitmotiv) (ms.120):



Punctul culminant este atins prin leitmotivul **«îmbrățișării»** expus la orchestră și soprană:



Între flaut, oboi și viori ca *linie melodică reper* și intervenția Isoldei, se realizează o simbioză muzicală indestructibilă. Isolda intervine mereu din planul median unde-și consumă drama și se chinuie cu trudă spre a ieși la suprafață, dar planul superior efectiv o tasează, oprindu-i cu consecvență orice încercare de înălțare²⁷².

Richard Wagner a fost un dramaturg care și-a simfonizat creațiile muzicale utilizându-și printr-o principială paritate sursele sonore (fie că a fost vorba de voci, fie de instrumente)²⁷³. De aici s-a creat acea falsă imagine a unui Wagner care «ar fi tratat vocea ca pe un simplu instrument al orchestrei». Nimic mai neadevărat decât această afirmație emisă pe impulsul unei crisplate ignoranțe. Wagner a tratat vocea în funcție de personajul pe care îl reprezenta. Vocea omenească pentru el însemna acea parte văzută a unui aisberg care ființează din partea nevăzută a unui imens suport simfonic. În acest fel vocea făcea corp comun cu orchestra și nu în sensul coborârii sale la nivelul unei simple componente

²⁷²Este o imagine care ar merita să fie comentată pe larg, dar oricum, în contextul altei discipline muzicale. Este vorba în fond despre **moartea Isoldei**, moarte care se consumă prin conștiința «topirii» într-o iubire predestinată (dezlănțuită prin vraja-dragostei, încătușată prin privire, încălzită prin jubilația bacantică) **dar neconsumată** (de aici și acel **Liebestod**). Atunci găsim absolut riscantă tentativa unor dirijori care din motive meschine realizează acest „Diptic” doar cu orchestră. Țesătura instrumentală urmează docilă întreaga prestație a vocii până în acest moment unde apare culminația celor două planuri muzicale "gemene" (adiacente - mai bine spus); iată de ce ni se pare cel puțin straniu ca o orchestră să cânte moartea Isoldei fără Isolda!

²⁷³"Tristan este o dramă wagneriană-tip prin: **1)** alegerea și tratarea subiectului legendar; **2)** fuziunea lui cu muzica; **3)** prin forma și factura întregii partițiuni (Sic!), cea mai apropiată de idealul autorului, cea mai depărtată de formele și formulele *Operei mari*. Vechile împărțiri ale acesteia, arii, duete, cvartete ș.a.m.d. dispar. Declamația cântată stăpânește singură vocile și este covârșită la rândul ei ca un oarecare instrument de comentariu perpetuu elocvent al orchestrei. Utilizarea leitmotivelor este făcută cu cea mai mare virtuozitate. Simfonia dramatică ajunge aici cu "melodia ei infinită" la apogeul expresiei. Claude Debussy, cu toate atacurile lui vehemente împotriva influenței wagneriene, rămas cu o predilecție pentru *Tristan*, pe care îl auzise în 1889 la Bayreuth, îi spunea lui Ernest Guiraud: (cf. Maurice Emmanuel-Pelléas et Mélisande, pag.133) «Ce que j'admire le plus dans cet ouvrage c'est que les thèmes de la symphonie sont aussi les reflets de l'action. Mais la symphonie ne violente pas l'action: la musique n'est pas l'essentiel du drame, un équilibre permanent se réalise entre les nécessités musicale et les évocations thématiques. Celles-ci n'interviennent qu'autant qu'il faut pour donner à l'orchestre la couleur qui convient à sa fonction décorative.» (Em. Ciomac, "Viața și opera lui Richard Wagner", Ed. Muzicală, București, 1967, pag.149-50)

orchestrale. Vocea la Wagner era **mesagerul epic** al unui flux emoțional născut din decantarea gradației psihologice a cărei **expresie reverberată spațial** se oglindea prin ansamblul instrumental.

Partidele vocale scrise pentru personajele sale, în ciuda dificultăților unor turnuri melodice adeseori prea cromatice, sunt alcătuiri sonore gândite pe firescul fiziologiei vocii. Wagner, ca rafinat om de teatru, a notat în muzica sa și multe subtilități agogice imaginate ca inflexiuni intonațional-expresive ale vocii.

Căutând soluții muzicale viabile pentru eliminarea rigidităților convenționale ale vechilor segmentări, a găsit câteva modalități specifice de articulare continuă a discursului dramatic. Astfel că înainte de a fi conștientizată logica melodiilor wagneriene, acestea au fost catalogate ca fiind niște «melodii infinite». S-a intuit de fapt doar mutația realizată de drama muzicală wagneriană prin configurarea acestui «continuum sonor» dictat de evoluția derulării dramaturgice²⁷⁴. Pătruns de dorința de a șterge diferența dintre segmentele declamate și cele cântate, Wagner își caută mediatorul într-o «melodie născută din vorbire». "*Declamația mea este cântec*, - declara Wagner - *iar cântecul meu este declamație*"²⁷⁵. A căutat să imprime operelor sale o unitate de expresie dramatică, dând în consecință acțiunii o desfășurare continuă și neîntreruptă. De aici s-a născut imaginea unei «melodii infinite».

Vom face aici o mențiune aparte privitoare la utilizarea corului ca personaj colectiv în derularea dramei muzicale wagneriene. Corul la Wagner este conceput în ipostazele unor multivocalități specific omofone sau polifone. Wagner personalizează partidele corale, aproape că evită unisonul unei ample melodii, urmărind crearea acelui tip de personaj al reuniunii individualităților coparticipante la acțiunea dramatică. În acest sens, acest dublu cor bărbătesc din *Lohengrin* (actul I) este destul de relevant:

"Priviți, priviți...ce este oare?... o lebedă?... ce armă strălucitoare..." Nedumerirea, stupoarea generală sunt realizate prin spațializarea distribuției discursului dramaturgic pe cele 8 voci ale unui dublu cor bărbătesc, cu alternanța de voci solo și partidă, totul acumulându-se pe o scriitură reală de 8 voci!

²⁷⁴ **Melodia infinită** ca rezultată a fuziunii dramaturgice a recitativului cu aria înseamnă perpetuarea spiritului beethovenian (concretizat în dramaturgia de sonată prin fuziunea **Tema I-punte**), spirit asimilat de către Wagner grație simțului său dramaturgic ieșit din comun.

²⁷⁵ cf. Mihail Druskin *Richard Wagner* Ed. Muzicală 1963, pag.33; în continuarea citatului wagnerian, biograful remarcă: "O asemenea vorbire muzicală liberă implică sfărâmarea tiparelor melodicii de operă, necaracteristice sub aspect dramatic" [idem ibidem]

Die Männer.

CORO I.

TEN. I.
Scht! Weich ein seit sam

TEN. II.
Scht!

(Pos. u. Viol. pizz. dazu)

auf-gerichtet steht!

Wie glänzt sein Waf-fenschmuck!

Ein Ritter! Scht den Ritter!

Scht

Ein Schwan?

Ein Schwan?

Das Aug' ver-geht vor sol-chem Glanz!

Das Aug' vergeht vor dem Glanz!

Das Aug' vergeht vor dem Glanz!

Das Aug' ver-geht vor sol-chem Glanz!

Einen Na-chen

Wo? Einen Na-chen

Vor ei-nem Na-chen?

Wo? Einen

TEN. I.
Wunder! Wie? ein Schwan? Ein Schwan zieht ei - nen

TEN. II.
Welch ein sel - sam Wunder! Wie? ein Schwan? Wie?

BASSO I.
Seht, welch Wunder! Wie?

BASSO II.
Ein Schwan? Wie?

immer p und zart
(7)

(Einer.) (Alle.)
Nachen dort heran! Ein Rit - ter drin! Ein Rit - ter drin hoch

Ein Schwan zieht ei - nen Nachen dort heran! Ha!

(Den 2^{ten} Chor bilden die dem Ufer entfernter stehenden Männer im Vordergrunde, welche, ohne zunächst ihren Platz zu verlassen, mit immer regerer Neugier sich fragend an die dem Ufer näher Stehenden wenden; so - dann verlassen sie in einzelnen Haufen den Vordergrund, um selbst am Ufer nachzusehen.)

TEN. I.
Wie?

TEN. II.
Wie?

BASSO I.
Was ist?

BASSO II.
Wie?

(7) (immer nur Vl. Trp. Pos. u. Vlc. pizz.)

CORO II.

Când acțiunea dramatică i-a cerut-o, Wagner a creat și reprezentări ale «personajului-masă» ca reuniune a unor voințe coordonate de rațiuni exterioare impulsurilor individuale. Așa se întâmplă, de exemplu, în corul pelerinilor din Tannhäuser²⁷⁶:

DIE RITTER UND DIE ÄLTERN PILGER.
THE KNIGHTS AND THE ELDER PILGRIMS.

Der Gna - de Heil
flar Gna - de Heil

Maestoso. J = 50.
Trp. u. Pos. unisono m. d. Füllorgelgesang; Viol. C-B. u. alle übrigen Bläser haben d. Akkorde.

G. Orch. ff. VI. Br.

ward dem Bü - ßer be - schie - den, nun geht
ward dem Bü - ßer be - schie - den, nun geht

er ein in der Se - li - gen
er ein in der Se - li - gen

DEN

Astfel se explică faptul că în procesul de maturizare a dramei muzicale, Wagner renunță aproape total la cor, exacerband chiar reliefarea personajelor-

²⁷⁶ Ca manieră, este foarte apropiat de corul din *Nabucco* de Verdi; unison coral contrapunctat de orchestră.

voci. Este momentul în care orchestra se impune prin comentariul său simfonic, devenind un personaj abstract al desfășurării dramei, aspect fără precedent pentru specificul genului de până la el. În schimb, tradiția vechii uverturi este părăsită, Richard Wagner concepând «preludii orchestrale» chiar și pe parcursul dramei muzicale, acolo unde momentul desfășurării dramatice îi permitea astfel de comentarii²⁷⁷. Aceste pagini orchestrale sunt în peisajul programatismului secolului XIX momente de o semnificație aparte. Orchestrația sa strălucitoare, dezvoltată sistematic prin distribuția triplă (chiar cvadruplă) a suflătorilor de lemn, coroborată cu utilizarea fără precedent a alăturilor, face din Wagner un simfonist de primă importanță, chiar dacă nu a compus simfonii²⁷⁸.

Giuseppe Verdi se așează, după cum am mai subliniat, pe o altă poziție în abordarea genului de operă, fiind firesc ancorat în bunele tradiții ale muzicii italiene. Deși a fost un mare novator al creației muzical-dramaturgice, Verdi nu s-a dezis nicicând de cultul melodiei, hegemonia acesteia față de întregirea eșafodajului muzical fiindu-i organic necesară. Verdi considera **melodia** ca fiind însăși **esența vitală a muzicii**, de unde și melodizarea recitativului care, pornind de la postura *vechiului arioso*, devine o revărsare expresivă a epicului narativ ca **liant** al discursivităților dramatice. De aici, accesibilitatea și mai apoi rapida sa popularitate²⁷⁹.

La Verdi se șterge astfel deosebirea dintre recitativ și arie, personajele implicându-se în derularea cursivă a unor arii, duete, coruri sau în conturarea diverselor ansambluri (*cavatina* fiind deja de neîntâlnit).²⁸⁰

²⁷⁷ Este interesant cum aproape în același timp cu Wagner și Verdi ajunge la concluzia că uvertura, fiind un gest componistic destul de formal, trebuia eliminată. Aidoma lui Wagner, și-a numit inciziile orchestrale de debut sau de incluziune: *preludiu*. Este semnificativ cum aspecte similare sunt întâlnite la Wagner, începând cu *Lohengrin* (1850) sau la Verdi începând cu 1851, în *Rigoletto*, *Trubadurul* și mai ales în *Traviata* (1853).

²⁷⁸ Încercările sale componistice în acest gen au rămas la nivelul lucrărilor minore, neasimilate ulterior de către viața de concert. *Idila lui Siegfried* (Siegfried – Idyll, dedicată soției sale Cosima (fiica lui Liszt) este excepția care se alătură paginilor orchestrale celebre (Uvertura la *Tanhäuser*, *preludiu* și *Moartea Isoldei*) în titlurile wagneriene programate frecvent și în concertele simfonice.

²⁷⁹ Melodiile sale simple și firești, dublate de o expresivitate caldă și decentă au devenit, încă din timpul vieții compozitorului, adevărate "șlagăre" preluate în parodii, transcripții, prelucrări, potpuriuri și chiar în sonorizări de flașnetă.

²⁸⁰ "Cavatina (diminutiv de la *cavata* denumirea italiana dată în sec.18 unei scurte arii de caracter). Arie de mici proporții în formă de lied. Semnifica la origine o «descărcare melodică» a recitativului, un fel de arie de bravură fără repriză...în mare vogă în sec.17-19. Împreună cu recitativul care o precede, avea în operă funcția de a caracteriza personajele cărora le era încredințată." [*Dicționar de termeni muzicali*, Ed. enciclopedică, București, 1984, p.84]

Spre exemplificare, iată un fragment din scena consacrării lui Radames în rolul de conducător al oștirii egiptene.

Marele preot (Ramfis - bas-bariton) împreună cu sacerdoții (cor bărbătesc) și Radames (tenor):

Fragment din finalul actului întâi din Aida

RAM. (a Radamès)

REC.^{vo} Mortal, dilet - to ai Numi, a te fi - da - te son d'E - git - to le sor - ti. Il sa - cro

RAM. bran - do dal Dio tem - pra - to, per tua man di - ven - ti ai nemi - ci ter -ror, fol -gore, mor - - te.

SACERDOTI

Ten. Il sa - - cro bran - do dal Dio tem - pra - to, per tua man di - ven - ti ai nemi - ci ter -

Il sa - - cro bran - do dal Dio tem - pra - to, per tua man di - ven - ti ai nemi - ci ter -

RAM. fol-gore, mor-te.

T. -ror, fol-gore, mor-te.

RAM. -ror, fol-gore, mor-te.

GRAVE (♩ = 64)

Acest «recitativ» reverberat în ecoul amplificării lui de către corul bărbatesc (la unison) a pregătit duetul Ramfis-Radames:

Contraltile (volgendosi al Nume) *Largo la frase*

Nu-me, custode e vin-dice di questa sa-cra ter-ra, la-mano tua

RADAMES

Nu-me, che Duce ed

RAM.

sten-di so-vra, sovra l'egi-zio suol.

ppp dolciss. poco cresc. ppp stacc.

RAD.

ar-bi-tro sei d'ogni uma-na guer-ra, pro-teggi tu, di-

RAM.

La-mano tu-a, la-ma-no tua di-sten-di

RAD. ar - bitro sei d'ogni uma - na guer - ra, pro - teggi tu, di -

RAM. La mano tu - a, la ma - no tua di - sten - di

RAD. fen - di d'E - git - to il sacro, il sa - cro suol...

RAM. sò - vra l'e - gi - zio, l'e - gi - zio suol.

SACERDOTI

2.^a

Nu - me, cu - sto - de e

Nu - me, cu - sto - de e

vin - di - ce di que - sta sa - era

vin - di - ce di que - sta sa - era

vin - di - ce di que - sta sa - era

Verdi este unanim recunoscut astăzi ca fiind cel mai bun cunoscător al vocii omenești. Turnurile sale melodice nu se așează pe un ambitus rigid, ci pe o țesătură fiziologică firească. Se pot exemplifica în acest sens multe fragmente verdiane unde echilibrul dintre registre este exploatat printr-un rafinament vizibil. Vocea narează în țesătura sa de piept, aceasta fiind zona revigorării sale perpetue, față de care, atingându-se culminația în acut, melodia se repliază pentru a se odihni în «interiorul vocii de piept»:

1. Recitativ și Aria Violetei din Traviata actul I

VIOLETTA

ALLEGRO

Estrano! è strano!.. in core scolpiti ho quegli accen - ti! Saria per me sven

tu - ra un serio a more?.. Che ri - solvi, o turbata anima mia?.. Null' uomo ancora t' accen

deva... Oh gio - ja ch'io non co - nobbi, esser ama - ta a mando!.. E sde - gnaria poss' i - o per l' a - ride fol.

li - e del vi - ver mi - or.. Ah for - s' è lui che l' a - ni.

All'egro *ANDANTINO* $\text{♩} = 96$ *dolciss.*

ma solinga ne'tu - mul - ti, solinga ne'tu - mul - ti go - dea so - ven - te pin - ge - re de'suoi colorioc

cul - ti, de'suoi colorioccul - ti... Lui, che modesto e vi - gile all'egre soglie'a - sce - se, e nuova febbre ac - ce - se

destandomi all'a - mor!... [A quell'amor]

(Observăm cum întreaga scenă este construită în jurul nucleului melodic *la - sol - fa - mi*; izbucnirile melodice ating culminațiile expresive prin salt (ascendent /descendent) sau prin turnuri melodice de pasaj)

2. Otello actul IV

Registru de piept – culminație - repliere:

Desdemona

Buo-na not-te Ah E - mi - li - a, a - di - o, a - di -

o

3.Otello final

o culminație treptat succesivă și replierea:

Otello

Ded-de-mo-na ah mor-ta mor-ta mor - ta ho un'arm an - cor

4. Terțetul final din Aida

Unisonul Aida-Radames în limita octavei sol_b^1 - sol_b^2 , respectiv $\text{sol}_b^{\text{mic}}$ - sol_b^1 împlinit cu dramatismul recitativului intonat de Amneris în gravitatea cvintei:

Al
_de il ciel. O ter-ra ad-di o, ad-di o val-le di

AMNERIS (in abito di lutto apparisce nel tempio e va-a prostrarsi sulla pietra che chiude il sotterraneo)

R
_de il ciel. O ter-ra ad-di o, ad-di o val-le di

t'in - - - vo - chiam!

t'in - - - vo - chiam!

t'in - - - vo - chiam!

COME PRIMA (♩ = 63)

ppp

Al
pian - ti... so - gno di gaudio che in dolor..... sva-ni... a noi si schiude, si schiu - de il

con voce soffocata dal pianto

AM
Pa - ce t'impio-ro, sal - ma adora - ta... o - prea ubi - te...

R
pian - ti... so - gno di gaudio che in dolor..... sva-ni... a noi si schiude, si schiu - de il

ppp

pppp

un poco cres.

Verdi, după cum am și văzut, a avut un **simț deosebit al polifoniei**. În această direcție a fost preocupat să se perfecționeze toată viața. Dialogul dintre personajele sale era configurat prin subtile imitații însoțite de contrasubiecte foarte expresive. Dar nu s-a sfiit să folosească și unisonul, fie la cor fie la vocile soliste. Un moment care denotă marea măiestrie verdiană în vehicularea polifoniei riguroase este finalul din Falstaff. Operă efectiv de maturitate²⁸¹, Falstaff se încheie cu o fugă scrisă după toate legile alcătuirii sale:

Expoziția fugii din finalul operei Falstaff

The musical score for the finale of Verdi's *Falstaff* is presented in two systems. The first system includes staves for ALICE, QUICKLY, FENTON, and FALSTAFF. The second system includes staves for A, Q, FEN, and FAL. The score is written in 3/4 time with a tempo marking of 120. It features a complex fugue exposition with various musical notations including triplets, dynamic markings (f, pp, legg.), and tempo markings (ALLEGRO BRIOSE, QUICKLY). The lyrics are in Italian and English, with some parts in French. The score is marked with 'COMES' and 'DUX' to indicate the entry of new voices into the fugue.

System 1:

- ALICE:** ALLEGRO BRIOSE 120
- QUICKLY:** (Staff with notes)
- FENTON:** (Staff with notes, marked **COMES**)
- FALSTAFF:** (Staff with notes, marked **DUX**)

System 2:

- A:** (Staff with notes)
- Q:** (Staff with notes, marked **DUX**)
- FEN:** (Staff with notes, marked **f** and **pp**)
- FAL:** (Staff with notes, marked **pp**)

Lyrics:

Tutto nel mondo è bur-la. L'uo-m..... è na-to bur-lone, bur-lo-ne, bur-lone, tut-to è bur-la,

Tut-to nel mon-do è bur-la.

L'uo-m..... è na-to burlone, burlone, bur-lo-ne, tut-to è bur-la,

Wise..... is he who is jolly, is jolly, is jol-ly, by vo-ca-tion,

L'uo-m è na-to burlo-ne, è na-to burlone, burlone, bur-lo-ne, tut-to è bur-la,

²⁸¹ A fost compusă în 1893, deci la vârsta de 80 de ani!

Paginile de debut ale Requiem-ului



20 *pp* *ppp* *ppp* *Poco più* .88

S. pe-tu-a, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is, lu-ce-at e-is.

A. pe-tu-a, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

T. pe-tu-a, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

B. pe-tu-a, et lux per-pe-tu-a lu-ce-at e-is.

VI. *rinf.* *pp* *p* *ppp*

Vla. *rinf.* *pp* *p* *ppp*

Vc. *pp* *p* *ppp*

Cb. *pp* *p* *ppp*

Te de-cet *Poco più* .88

pentru ca imediat

30 *f* *>* *>* *dim.* *ppp*

S. Te de-cet hym-nus, De- us, in Si- on, et ti- bi red- de- tur vo-tum in Je- ru- sa- lem.

A. Te de-cet hym-nus, De- us, in Si- on, et ti- bi red- de- tur vo-tum in Je- ru- sa- lem.

T. Te de-cet hym-nus, De- us, in Si- on, et ti- bi red- de- tur vo-tum in Je- ru- sa- lem.

B. Te de-cet hym-nus, De- us, in Si- on, et ti- bi red- de- tur vo-tum in Je- ru- sa- lem.

cresc. 40 *ff.*

S. on, et ti- bi red- de- tur vo- tum in Je- ru- sa- lem.

A. de- tur, ti- bi red- de- tur vo- tum in Je- ru- sa- lem.

T. lem, e- xau- di o- ra- ti- o- nem.

B. e- xau- di o- ra- ti- o- nem.

Mai apoi, în secvența *Dies Irae* va aduce o dramatică izbucnire a «zilei mâniei», susținută de un Tutti al orchestrei și o divizare a partidelor corale bazată pe pedala sol, din care se desprinde turnura melodică ce amintește de un *passus duriusculus* (sol-fa#-fa-mi-mib-re):

Nº 2. Dies iræ

Allegro agitato 4/8

Orchestra:

- Piccolo
- 2 Flauti
- 2 Oboi
- 2 Clarinetti in B
- 4 Fagotti
- I II in Es
- 4 Corni
- III IV in C
- 4 Trombe in C
- 3 Tromboni
- Officleide
- Timpani

Coro:

- S.
- A.
- T.
- B.

Stringi:

- Violino I
- Violino II
- Viola
- Violoncello
- Contrabasso

Lyrics:

Di - es
ris - di - es

*

Am pornit acest capitol de pe o premisă provocatoare și anume **Opera romantică între Wagner și Verdi**.

Pentru foarte mulți, simpla asociere a celor doi înseamnă căderea într-o mare greșeală. Din păcate, evoluția operei este încă privită destul de unilateral și aceasta în funcție de mărunte cauze periferice. Chiar și definirea genului rămâne până în prezent suficient de controversată terminologic, vehiculându-se cu o mare dezinvoltură atât *dramă muzicală* cât și *teatru muzical* (mai nou), evitându-se termenul generic de *operă*²⁸².

²⁸² Termentul se păstrează doar în definirea instituției de spectacol, prescurtând oficialul *Teatru de operă*! (Dar, deja și aici se preferă denumirea de *Teatru liric*.)

În memoria generală, numele lui Wagner se leagă de cel al dramei muzicale, fiind parcă într-o perpetuă opoziție cu "tradiționalistul" Verdi, "creator de operă italiană". Din unghiul nostru de vedere, am afirmat de la început că, acești doi mari creatori au impus căi diferite dezvoltării genului, dar aceasta nu înseamnă că ei s-au negat, ci, prin puternica lor personalitate, au conturat fiecare în parte câte o alternativă viabilă:

* **Wagner** a fost mai prezent ca dezbateră teoretică, din condeiul său apărând și câteva studii de importanță capitală pentru clarificarea concepției sale asu pra genului²⁸³.

* **Verdi** a continuat, în schimb, să rămână **numai compozitorul** operelor sale.

* **Wagner** a avut talentul de a-și concepe singur și libreturile, ceea ce l-a ajutat mult în sudura muzicii cu prozodia.

* **Verdi** a fost nevoit toată viața să năzuiască la un libretist care să-i satisfacă exigențele.

Deși au știut unul de altul, atitudinea lor a fost una de ignorare reciprocă. Cât despre posibila influențare a unuia de către celalalt se poate vorbi mai puțin, deoarece temperamental, cei doi mari creatori erau complet diferiți.

Din perspectiva timpului însă, Wagner și Verdi articulează cele mai fericite soluții pentru dezvoltarea teatrului muzical, care, grație lor, a ajuns în secolul XIX la o deplină maturitate. Drumul parcurs de cei doi a fost vădit ascendent, fiind suficientă referirea la creațiile maturității lor depline, cum ar fi: *Parsifal* - în cazul Wagner sau: *Otello* și *Falstaff* - în cazul Verdi²⁸⁴.

²⁸³ Dintre acestea, cartea de căpătâi rămâne *Oper und Drama*, scrisă în 1851 la Zürich și tipărită la Leipzig în 1852. (Cartea a apărut și în traducere românească sub titlul similar: *Opera și Drama*, Ed. Muz. 1983).

²⁸⁴ În prefața la ediția românească a cărții *Opera și Drama*, [op.cit] Liviu Rusu afirma următoarele: "Dar când lumina orbitoare a apariției sale s-a estompat, pe fundalul istoriei s-a putut constata că geniul său nu a fost nici unic și nici izolat. Alături de el a trăit și s-a dezvoltat în același timp unul pe care Wagner l-a ignorat cu desăvârșire. E vorba de Giuseppe Verdi. Născuți amândoi în același an fatidic 1813, unul în Italia, iar altul în Germania, cresc amândoi ca doi uriași copaci, de o parte și de alta a Alpilor, a căror coroană ating cerul. Wagner atinge vârsta biblică de șaptezeci de ani, ce poate fi împărțită exact în două, așa cum crede biograful său Houston Steward Chamberlain (*Richard Wagner*, 1895) - 'una de pregătire, iar alta de realizare matură'. Punctul de despărțire a acestor două perioade simetrice este momentul Revoluției burgheze din Dresda (9 mai 1848), când Wagner întoarce spatele unei tihnite slujbe de dirijor al Curții regale, pentru a apuca drumul exilului și al realizării uriașei sale opere. În același timp, Verdi străbate o perioadă de pregătire de aproximativ treizeci și cinci de ani, dar perioada a doua e mai lungă, căci Verdi moare în anul 1901, depășind viața lui Wagner cu optspezece ani, în care crează *Otello* (1887) și *Falstaff* (1893),

Concepția lor asupra vocii a fost diferită:

* **Wagner** a forțat limitele fiziologice ale vocii, obligând-o la abordarea unei tehnici de cânt speciale²⁸⁵.

* **Verdi**, după cum am mai afirmat, a simțit vocea în intimitatea ei, creând mereu cu gândul la acest **inepuizabil dat natural**.

* **Wagner**, un dramaturg înnăscut, s-a manifestat ca un simfonist de tip beethovenian, dramaturgia muzicală a marelui «**Ludwig van**» luând-o pe multe coordonate ca model în exprimarea sa muzicală. Fiind totuși un constructivist extravertit, în orchestrația sa se simte o anumită ostentație a alăturilor care intervin aproape previzibil în toate culminațiile. A cultivat orchestrația de tipul *blocurilor timbrale* [corzi, lemne, alături], construindu-și gradațiile prin acumularea lor constantă, aproape standardizată.

* **Verdi** a fost un organist (în parte autodidact), orchestrația sa având ceva din rafinamentele registrațiilor de orgă romantică. Marea sa grijă a fost menajarea vocilor în scopul etalării cu maximă eficiență a unei expresivități specifice. A pus, în consecință, mai mare preț pe culoarea individuală a timbrurilor instrumentale decât pe efectele globale ale grupurilor timbrale.

Ambii au ajuns în maturitate la concluzia că preludiul orchestral servește mult mai bine unității dramei decât tradiționala **uvertură**, cu atât mai mult cu cât preludiul orchestral putea fi conceput în locul unde se simțea nevoia²⁸⁶. În acest context, maniera lor de a trata orchestra s-a dovedit însă a fi complet diferită:

* ***Orchestra wagneriană, fără dubii, se prezintă ca un edificiu sonor ce face parte organică din construcția dramei muzicale.***

* ***Culorile instrumentației verdiane sunt impregnate de vocalitate, căreia i se subordonează. Orchestrația verdiană este o căutare veșnică a inefabilului revărsat din vibrațiile vocii omenești.***

atingând o culme artistică egală cu cea alui Wagner. Dacă viața lui Wagner se împarte simetric, cea a lui Verdi poate fi privită ca o secțiune de aur." [op.cit.pag.7] și atunci când *post festum* s-au găsit cronicari mai puțin inspirați care au găsit așa numite 'influențe wagneriene' în operele sale de maturitate, aceste adnotări critice aveau să-l mâhnească pe bătrânul Verdi profund. În «bătălia» dintre o creație actuală și una cu aura posterității, de cele mai multe ori câștigă cea din urmă, căreia i se arogă pe nemerit și unele primordialități.

²⁸⁵ Nevoia unei pregătiri aparte pentru rolurile wagneriene și mai ales a unor tipuri de voci, **educate în spiritul acestei muzici** printr-o pedagogie specifică, a dus la apariția așa-numiților «cântăreți wagnerieni».

²⁸⁶ Preludiu în debutul operei, preludiu la un act oarecare sau preludiu la o scenă etc.

Schumann - Brahms moment semnificativ în «clasicizarea» Romantismul european

Dacă recunoaștem în Schumann un mare romantic, atunci ne întrebăm unde ar mai avea loc «clasicismul» său?

Schumann a creat o muzică echilibrată, bine proporționată, fiind preocupat permanent de includerea comentariului instrumental într-un suflu discursiv meta-literar, continuând parcă sugestiile programatismului beethovenian. Aceste trăsături îi așează exprimarea pe platforma unui romantism ponderat.

Cât despre Brahms, care încă din timpul vieții a fost suspectat de epigonism beethovenian, asocierea sa în zona unui neoclasicism nu mai surprinde astăzi pe nimeni.

Alăturarea Schumann - Brahms însă, poate naște multe semne de întrebare, mai ales în ceea ce privește creația lor semnificativă. Schumann este receptat în prezent ca un mare compozitor de lied (creatorul în fapt al *ciclului de lieduri*), iar Brahms ca cel mai semnificativ simfonist de după Beethoven. Dacă Brahms a fost cunoscut atât ca dirijor cât și ca pianist (mai ales în postura de acompaniator)²⁸⁷, despre Schumann se știe că nu s-a afirmat ca interpret în nici o ipostază. Or, în contextul marilor virtuozii ai secolului XIX, amândoi au rămas parcă niște personalități singulare, datorită unei admirabile decențe. Deși fac parte din generații diferite (între ei existând o diferență de 23 de ani), cei doi compozitori au câteva filoane comune, atât în ceea ce privește simțul vocal impregnat scriiturii lor orchestrale, cât mai ales în privința viziunii lor pianistice. Schumann, cu simțul său critic foarte bine dezvoltat, a intuit de la început genialitatea lui Brahms, încurajându-l în primii ani ai afirmării sale; spiritul său romantic cumpătat, opus exaltărilor wagneriene (pe care nu le agreea în nici un fel), l-a făcut să vadă în tânărul Johannes nașterea unei alternative componistice mai aproape de gustul său. Relația de prietenie cu soții Schumann a fost pentru Brahms poate cea mai luminoasă pagină din existența sa, condamnată parcă la o

²⁸⁷ Și aici se cuvine ca să aducem unele amendamente. Brahms stăpâna la modul spectaculos pianul, având, de-a lungul vieții sale, semnificative prezențe publice. Cunoștea un repertoriu vast începând cu Bach, Beethoven și terminând cu Schumann. A interpretat în public de mai multe ori concertele sale de pian. Dar, cel mai frecvent **își acompania** lucrările camerale. Lui Brahms i se reproșă însă faptul că avea anumite asperități în execuție, aspect real, dacă ne gândim la temperamentul său vulcanic, aproape de nestăpânit. Enescu, în covorbirile sale cu Bernard Gavoty, îl caracteriza astfel: " Câteodată, Brahms se așeza la pian; cânta admirabil, ca un mare virtuoz, dar trebuie să mărturisesc că uneori izbea cam tare! Vorbă aspră, inimă caldă și minte plină de geniu" [Iată impresia ce a lăsat-o unui copil care a avut privilegiul de a-l cunoaște în perioada studiilor sale vieneze.]

veșnică singurătate²⁸⁸. Asocierea lor în aceeași *familie stilistică* se poate argumenta abia după analiza comparativă a simfoniilor lui Schumann și Brahms²⁸⁹. Șocantă alăturare pentru acei care cunosc bine cele patru capodopere brahmsiene și poate mai puțin pe cele patru schumanniene. Or, dacă pornim la drum fără prejudecăți, atunci putem sesiza cum neîmplinirile reproșate simfonismului schumannian sunt magistral finalizate de Brahms; și aici rolul Clarei Schumann a fost imens (mai ales în lunga perioadă de gestație a primei simfonii brahmsiene).

Robert Schumann (1810-1856)

Din cele peste 150 de lucrări împlinite de către compozitor pe toate coordonatele, a rămas în conștiința posterității un număr mult mai mic. Total inexplicabil este faptul cum muzica lui de cameră, alături de bogata sa creație pianistică, este astăzi aproape dată uitării. Pe lângă celebrul său concert pentru pian, mai este interpretat, destul de des, doar concertul pentru violoncel, cel pentru vioară fiind total ignorat de către violoniști. Dintre cele patru simfonii, doar două sunt incluse frecvent în repertoriile curente ale orchestrelor simfonice, iar oratoriul *Paradis și Peri*, opera *Genoveva* sau poemul dramatic *Manfred* sunt uitate complet. Au rămas pe un flux al interesului continuu doar liederurile și într-o oarecare măsură miniaturile sale pianistice. Simțul său poetic se revarsă în alcătuirii sonore de o sugestivitate unică.



²⁸⁸ Brahms a pus întotdeauna mare preț pe observațiile venite din partea lui Robert sau a Clarei Schumann. După moartea prematură a lui Robert, Clara îi rămâne cel mai intim prieten, Brahms, continuând a-i trimite cu regularitate fiecare nouă partitură pentru a-i afla obiecțiile. Într-o scrisoare adresată copiilor săi, Clara Schumann mărturisea: «... a fost prietenul meu în adevăratul înțeles al cuvântului. El și Joachim erau singurii pe care tatăl vostru drag îi vedea în timpul bolii... Între noi domnește cea mai deplină comuniune sufletească... Credeți-o pe mama voastră și nu dați ascultare sufletelor meschine și invidioase, care îl pizmuiesc pentru dragostea și prietenia mea, încercând să-l lovească pe el însuși și frumoasele noastre relații, pe care nu le înțeleg și nu vor să le înțeleagă.»

²⁸⁹ Pe foarte multe coordonate, neîmplinirile lui Schumann (mai ales în gândirea simfonică) sunt definitivate de Brahms.

Durerea de a nu fi putut ajunge pianist celebru l-a marcat toată viața, impregnând pianisticii sale nostalgia perpetuă a unui ideal neatins²⁹⁰.

Warum?



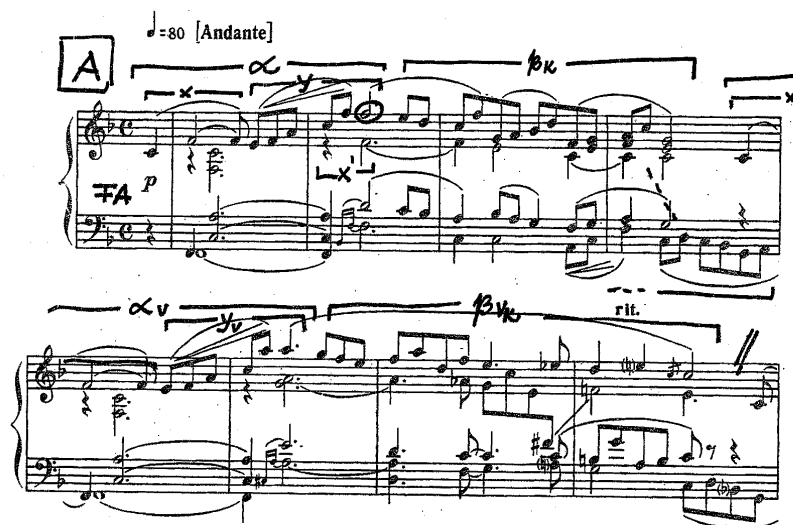
Creația sa pentru pian reprezintă modele de expresie pianistică în afara oricăror ispite de relevare a virtuozității. Cultivând cu prioritate poetica genurilor scurte, Schumann²⁹¹, ca un demn urmaș al lui Schubert și contemporan al lui

²⁹⁰ Când cuprins de ambiția de a recupera timpul pierdut, având șansa de a fi acceptat de celebrul profesor Friedrich Wieck, utilizând pe ascuns un dispozitiv de maleabilizare a degetului 4 (dispozitiv născocit chiar de el) a ajuns la un rezultat contrar: paralizarea parțială a degetului și de aici ratarea!

²⁹¹ Schumann nu a fost un «sonatist», deși întreg spiritul său era impregnat de rigori clasice; *sonata în fa# minor* pentru pian poate sta mărturie, în acest sens.

Mendelssohn, realizează adevărate "cântece fără cuvinte" (imagini fără contur, stări inefabile, simboluri sau personificări).

Träumerei



Imaginea avântată a acestei «visări» se încorporează în rigoarea unei gândiri motivice clasice [**motivul expansiv α** 2 măsuri și **motivul replierii cadențiale β** următoarele 2 = frază antecedentă //gradația **motivului expansiv α** (climax) și evoluția **motivului cadențial β** (înflexiune re minor, repliere dominantă Fa major) = fraza consecventă a unei perioade deschise]. Aceste 8 măsuri se repetă. Strofa a doua păstrează aceeași alcătuire motivică, plasând discursul sonor în sfera subdominantei; pentru ca apoi să se reia **neschimbată** prima perioadă cu rol de repriză statică:





Spiritul romantic al *visării* există în «expandarea» turnurilor melodice; echilibrul clasic este prezent în egală măsură, prin periodicitatea structurală de acuratețe «aproape *haydniană*».

Suita pentru pian **Carnaval**²⁹² - spre exemplu - fiind o reuniune de miniaturi, este alcătuită din 20 de piese cu caracter programatic, fiecare piesă reprezentând în sine «o mască», «o situație» sau «un simbol».

Prin aceasta, succesiunea de piese (care primesc unitatea de monolit a vechii partite variaționale) devin atât personajele cât și cadrul ambiental al unui carnaval fantastic. Încă din debut, Schumann își subintitulează suita cu mențiunea: "scene miniaturale pe patru note", pentru ca undeva la mijloc (în piesa "Lettres dansantes") să descrie chiar simbolul celor patru sunete **A.S.C.H. - S.C.H.A.**²⁹³

De altfel, suita ne apare ca o succesiune de scene fantastice (de aici și tenta evidentă a unor **variațiuni de caracter**), unde vor apărea personajele bine cunoscute în cercul intimilor lui Schumann.

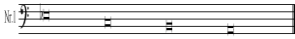
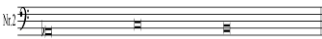
Literele simbol sunt interpretate de autor fie prin anagramarea

²⁹² (*Scenes mignones sur quatre notes*) a fost compusă de Schumann în perioada 1834-1835 și reprezintă un moment de referință în configurarea variațiunilor libere.

²⁹³ Asch este numele orașului unde s-a născut Ernestine von Fricken cu care Robert Schumann s-a logodit în ascuns în anul 1834. Fiind fiica unui moșier (din Boemia), o legătură matrimonială cu un burghez nu putea fi încuviințată de către o familie nobiliară. Logodna va fi ruptă însă de chiar Schumann care prinde o pasiune din ce în ce mai traică pentru Clara Wieck (fiica prof. Wieck-viitoarea Clara Schumann). Momentul compunerii acestei suite coincide cu frământările sufletești ale tânărului romantic, frământări ce vor fi decantate în simbolurile "măștilor" **Estrella - Ernestine von Fricken** și **Chiarina - Clara Wieck**.

Es-C-H-A, fie prin distincțiile **As-C-H** sau **A-Es-C-H**:

SPHINXES²⁹⁴

Nr.1	Nr.2	Nr.3
SPHINXES		
		
Es C H A	As C H	A Es C H

În acest nou tip de variațiuni găsim un nucleu tematic comun²⁹⁵ și nu o temă reper structural (ca în variațiunile stricte) sau cu atât mai puțin sprijinul unui plan ostinato. Libertatea se manifestă în tocmai acest procedeu de concepere a unui ciclu de caractere muzicale diverse, pornind dela un sâmbure intonațional **unic și obligatoriu** care va permite fiecărei piese în parte să-și găsească fizionomia proprie.

Spre exemplu:

[1] Preambule



[2] Pierrot



[3] Arlequin



[4] Valse noble



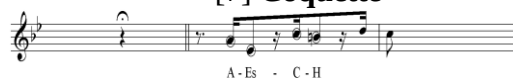
[5] Eusebius



[6] Florestan



[7] Coquette



[8] Replique

[SPHINXE]

[9] Papillons

[10] A.S.C.H.-S.C.H.A.

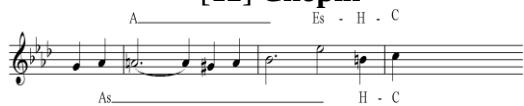
²⁹⁴ Această «**Cheie**» a simbolicei muzicale Schumann o inserează în partitură după piesa nr.8 (Réplique) sub titlul de Sphinx. Rămânând încă la nivelul acestui tip de simbol, se cuvine să amintim similitudini cu variațiunile **ABEGG**, care au la bază sunetele **la-sib-mi-sol-sol**. Acest opus 1 Schumannian are consemnarea "Dédié a Mademoiselle Pauline Contesse d'**Abegg**" (S.N.)

²⁹⁵ Vezi ordinea indicată de autor în **cheia** variațiunilor (citată în **Sphinx**).



[11] Chiarina

[12] Chopin



[13] Estrella

[14] Reconnaissance



[15] Pantalon et Colombine

[16] Valse allemande



[17] Aveu

[18] Promenade



[19] Pause

[20] Marche des Davidsbundler...²⁹⁶



În baza caracterelor muzicale proprii, cele 20 miniaturi muzicale ale suitei se succed în diversitatea lor, articulând-și fiecare o anumită formă strofică. Lucrarea se sudează ca unitate prin acei piloni melodici comuni, generați de simbolul intențional urmărit de autor prin cele patru sau trei sunete deduse din

²⁹⁶ La vârsta de 24 de ani, Schumann înființează *Neue Zeitschrift für Musik*, din dorința de a protesta împotriva platitudinilor din viața muzicală și mai ales din critica muzicală a timpului. Condeiful de temut al tânărului critic era condus cu mare pricepere de către optica și mai ales gustul muzical al tânărului compozitor. Schumann a imaginat un dialog între două personaje *Eusebiu* (luptător temperat și judecător lucid) și *Florestan* (combativ gata mereu să se împotrivească atitudinilor retrograde) (personaje regăsite, ca un virtual autoportret, între "măștile" Carnavalului); arbitru între polemicile lor fiind maestrul *Roro* (care-l personifică pe profesorul Wieck). De altfel chiar și *Liga Davidienilor* (ce reprezenta simbolic cercul de prieteni ai compozitorului), se regăsește în finalul suitei prin acel impetuos marș al Davidienilor contra Filistinilor.

ASCH²⁹⁷.

Se pare că în perioada compunerii acestei suite și-a clarificat sentimentele sale pentru Clara Wieck care, în ciuda tinereții sale, era deja la acea vreme o mare celebritate. Faptul că profesorul Wieck s-a opus cu îndârjire acestei legături i-a adus lui Schumann multe insatisfacții care-au culminat în profunde stări depresive²⁹⁸. Tot mai descumpănit, se refugiază în lumea poeziei, scriindu-și cu îndârjire majoritatea ciclurilor de lieduri. Anul 1840 a fost în acest sens cel mai prolific, deoarece pe lângă nenumărate titluri disparate crează și celebrele cicluri de lieduri *Liederkreis*, *Myrten*, *Dichterliebe* și *Frauenliebe und Leben*. Dar a fost în același timp și anul când cei doi au hotărât să se căsătorească fără consimțământul profesorului Wieck, hotărâre posibil de a fi fost luată, deoarece Clara atinsese deja majoratul.

În ciclurile sale de lieduri, Robert Schumann își orânduiește cântecele parcă după un libret, pianul fiind subtilul comentator al desfășurării narațiunii. În acest sens, ciclul devine indubitabil o unitate dramaturgică²⁹⁹.

Vom argumenta aceasta printr-o privire succintă asupra ciclului «*Frauenliebe und Leben*». Cele 8 poezii ale lui Albert Chamisso³⁰⁰ care au stat la baza liedurilor, conțin virtualitatea unui autentic libret, a cărui dramaturgie este urmărită de Schumann în acea evoluție temporală unidirecționată, în care nu este posibilă nici o intervenție³⁰¹. Chiar dacă, aparent, primele 5 lieduri au independență deplină printr-o structură precis conturată, atât în articulațiile strofice ce se închid în forma muzicală adecvată acestui gen miniatural, cât mai

²⁹⁷ Aceasta în funcție de A-eS=[la-mib] sau simplu AS=[lab].

²⁹⁸ După unii biografi, din acea cauză și în acel timp s-au instaurat primele semne ale dereglării sale psihice.

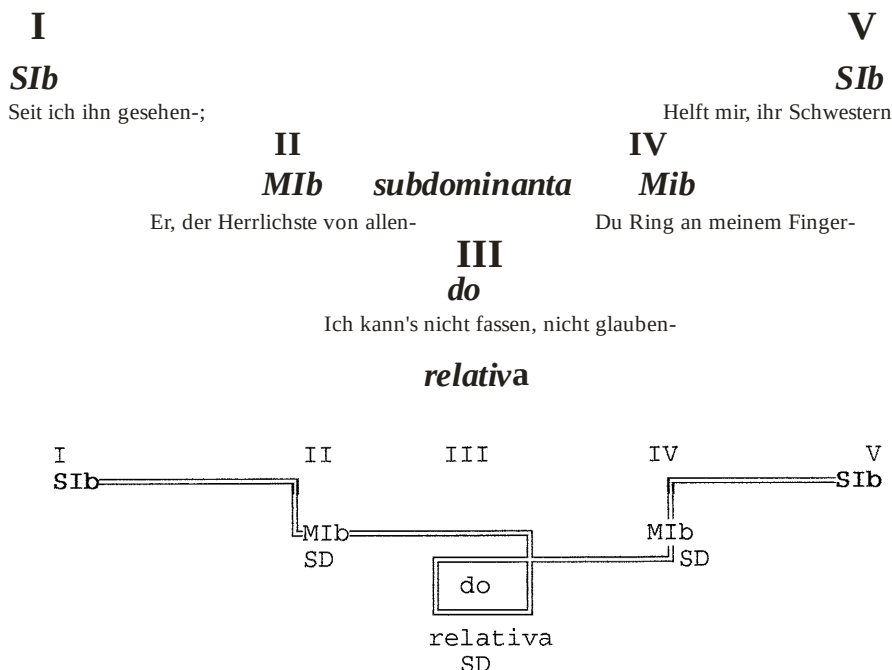
²⁹⁹ În acest sens, afirmam la începutul acestui capitol că Schumann vizează un discurs instrumental meta-literar (comentariu deasupra încorsetărilor de verbiage), dezvoltând astfel bunele tradiții ale programatismului beethovenian.

³⁰⁰ Albert Chamisso (1781-1838), scriitor și naturalist german de origine franceză; a scris proză fantastică ("Extraordinara poveste a lui Peter Schlemihl") precum și lucrări în domeniul zoologiei vertebratelor. Prieten a lui Schumann.

³⁰¹ **I) Seit ich ihn gesehen** (Când l-am văzut); **II) Er, der Herrlichste von allen** (El cel mai frumos din lume); **III) Ich kann's nicht fassen, nicht glauben** (Nu pot să-nțeleg nu pot crede); **IV) Du Ring an meinem Finger** (Inel din al meu deget); **V) Helft mir, ihr Schwestern** (Ajutați-mă, surioare); **VI) Susser Freund, du blickest** (Prieten drag); **VII) An meinem Herzen, an meiner Brust** (La pieptul meu, la inima mea) **VIII) Nun hast du mir den ersten Schmerz getan** (Tu ce mi-ai dat prima durere prin moartea ta). Poezii reunite în titlul generic **Frauenliebe und Leben** ceea ce ar însemna **Dragoste de femeie și de viață** (dar într-o retroversiune mai apropiată de sintagma germană ar fi **Viață și dragoste de femeie**)

ales datorită comentariului pianului³⁰², subliniem totuși că ordinea succesiunii lor nu putea fi alta decât aceea aleasă de Schumann.

Propunându-ne a rămâne în raționamentul nostru doar la câteva argumente pur muzicale, subliniem pentru moment circuitul subdominant închis în perimetrul primelor 5 lieduri:



Din punctul de vedere al dramaturgiei de care aminteam la început, până aici se consumă un prim ciclu al vieții: de la *Când l-am văzut*, până la pregătirea de nuntă *Ajutați-mă surioare* (ambele în **SI_b**) prin cele două obsesii ale liedurilor II (*El cel mai frumos din lume*) și IV (*Inel din al meu deget*), ambele în tonalitatea majoră a subdominantei **MI_b**, raportate la «cumpăna» întrebării *Nu pot să-nțeleg, nu pot crede că el m-a ales pe mine* (din liedul III exprimat în relativa minoră a subdominantei - deci **do**). Primele cinci lieduri oglindesc de fapt acel *Frauenliebe*.

Liedurile VI și VII sunt scrise în zona tonalităților majore cu diezi, **SOL** (omonima relativei) și dominantă sa **RE**. Reprezentând momentul plin al vieții: *Prieten drag* (liedul VI) și *La pieptul meu în inima mea* (liedul VII) descriu în fond viața femeii (deci acel *Frauenleben*).

Ultimul lied privit în sine este un monostrof, articulația respectivă fiind o construcție hexafrazică: 2 fraze antecedente, 3 fraze mediene, o frază cu

³⁰²Pianul prin tranzițiile și în special prin epilogurile sale conduce sau concluzionează cum nu se poate mai bine fiecare poezie în parte.

consecvența imperfectă³⁰³:

a-3 ms. a'-3 ms. / m₁-4 ms. m₂-4 ms. m₃-4 ms. / c-3 ms.

O primă încheiere a acestei idei muzicale deschise (foarte plauzibilă din punct de vedere muzical) ar fi aceea sugerată de noi prin alăturarea concluziei liedului VI (dein Bildnis)³⁰⁴. Nici chiar sugestia poetică nu ar face o notă discordantă, deoarece portretul celui spiritualmente prea-viu își justifică locul chiar și în atmosfera apăsătoare generată de trecerea sa în eternitate.

Dar Schumann găsește o soluție mult mai rafinată. Acestui lied i se adaugă acel amplu epilog bazat pe materialul muzical al primului lied (Când l-am văzut). Acel «*Seit ich ihn gesehen*» are o dublă funcționalitate: este rostit atât pentru împlinirea consecvenței imperfecte a ultimului lied, cât mai ales pentru încheierea întregului ciclu. Nu ne surprinde faptul că pianul singur își asumă această responsabilitate atâta timp cât vocea, acea expresie muzicală a textului poetic, s-a încheiat odată cu poezia.

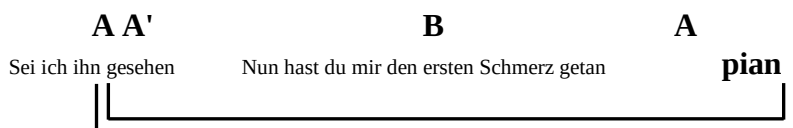
Așezarea pianului în sfera comentariului unei amintiri prin «*Seit ich ihn*

³⁰³ Este în fond un adevărat bocet, un recitativ melodic de un dramatism copleșitor; *tu care prin moartea ta mi-ai dat cea mai mare durere*; moartea ce întrerupe brusc atât dragostea cât și esența femeii de a mai fi (*Frauenliebe und Leben* se încheie aici prin moartea celui care a prins contur atunci odată când a fost să fie văzut).

³⁰⁴ Chipul tău - Icoana ta

gesehen» înrămăază sensul unei existențe împlinită în esența unei «**Frauenliebe und Leben**» grație aceluiași «*Sei ich ihn gesehen*». Or, în afara acestei perspective, întreaga invocație a ultimului lied [*«Nun hast du mir den ersten Schmerz getan»*] ne-ar lăsa cu sentimentul acelui gol fără sens, fără nici o deschidere, deci fără puțința de a revărsa generozitatea eternului «**ich gesehen**» (care pentru personajul nostru rămâne ceva definitiv).

Caracterul de recitativ melodic al ultimului lied își găsește astfel un firesc loc median în logica unei tipice forme ternare de lied în care strofa expozitivă ar fi formată din dubla expunere a lui **A** în primul lied și repriza acestuia rămânând comentariul final al pianului:



Această esențializare tristrofică încadrează parcă celelalte lieduri care se interpoalează ciclului. De fapt, liedurile II-III-IV-V-VI-VII temporalizează dramaturgia unei «Frauenliebe un Leben», propusă de Schumann deja în titlul ciclului și prin aceasta credem că citarea materialului primului lied nu mai poate fi socotită drept un simplu epilog (simetric) ci doar repriza organică a întregului.

Fără a se utiliza tehnica leitmotivului, materialul întregului ciclu este cât se poate de organic conceput printr-o substanță celulară comună, care favorizează anumite "rezonanțe motivice":

I
Seit ich ihn ge - se - hen, glaub' ich blind zu sein;

II
Ho - her stern — der herr lich keit

V
Helf' mir ihr schwes - tern freund - lich mich schüt - eken
Dei Bil - din

VI
Süs - ser freund
Dein Bild - nis

Schumann poetizează aici o exprimare a purității sonore, oferind muzicii privilegiul de a vorbi direct prin specificul ei. Mai mult decât contemporanii săi, reușește să vehiculeze imaginile muzicale prin simbolurile unor adevărate **sintagme sonore desprinse de tara concretului existențial**.

Sub oblăduirea aceluși adevăr că «muzica începe de-acolo de unde se termină cuvântul», dorim o nuanțare a celor relevate până acum, subliniind că muzica (prin repriza simbol a pianului) încheie de fapt ceea ce poezia, păstrându-și decența, nu ar mai fi putut-o rosti.

Robert și Clara Schumann (1819-1896)



Clara și Robert Schumann au impulsionat prin exemplul lor multe destine componistice. În timpul vieții, Clara, o pianistă celebră, a eclipsat în faimă pe soțul ei. Apoi, după moartea lui Robert, copleșită de foarte multe necazuri cauzate în special de moartea succesivă a copiilor săi, are o tot mai puțină apetență de a-și continua cariera concertistică.

Astăzi, fiind plini de imaginea idealizată a postumității lui Robert Schumann, puțini dintre noi mai știm că soția sa a fost ea însăși o compozitoare foarte dotată³⁰⁵. Iar, în acest context, este suficient de greu a stabili contribuția efectivă a Clarei Schumann în definitivarea creației sale pianistice.

Având în intimitatea sa pe una dintre cele mai bune pianiste ale timpului, Robert și-a scris muzica de pian mereu sub atenta observație a Clarei. Dar, analiștii și biograful de mai târziu nu au putut reține imixtiuni ale compozitoarei Clara Schumann în creația majoră a lui Robert³⁰⁶. Cert rămâne doar faptul că Robert Schumann și-a compus marile creații pianistice cu gândul la Clara și pentru Clara (care, la rândul ei, i-a fost interpreta cea mai consecventă).

Suntem datori cu o ultimă explicație referitoare la creația simfonică schumanniană, marginalizată de posteritate prin atribute nu prea măgulitoare.

Se acreditează ideea că Schumann și-ar fi orchestrat muzica prea pianistic. Este adevărat că față de contemporanii săi care au deschis drumul spre

³⁰⁵ Printre compozițiile Clarei Schumann se recunosc astăzi următoarele creații: 6 *lieder* op.13 (1841), 4 *pieces fugitives* op.15 (1843), 3 *preludii și fugi* op.16 (1845), *trio cu pian* op.17 (1845), *Variațiuni pentru pian pe o temă de Robert Schumann* op. 20 (1853), 3 *romanțe pentru pian* op.21 (1853), 3 *romanțe pentru vioară și pian* op.22 (1853) și 6 *lieder* op. 23 (1853). Pe Brahms, după cum am mai subliniat, l-a ajutat enorm în formarea și în evoluția sa în planul compoziției, prin observațiile izvorâte dintr-un bun gust artistic de excepție.

³⁰⁶ Se consenmează doar faptul că în ciclul de *lieder* *Liebesfrühling* (op.37, scris pe versurile lui Robert Reinicke și datat 1840), *lieder* nr. 2, 4 și 11 **sunt compuse** de Clara Schumann.

Prima etapă a dezvoltării din partea întâi a concertului pentru pian.

Andante espressivo. ($\text{♩} = 72$.)

pian

p

sempre con Pedale

Andante espressivo.

sempre legato

sempre pp

sempre pp

sempre pp

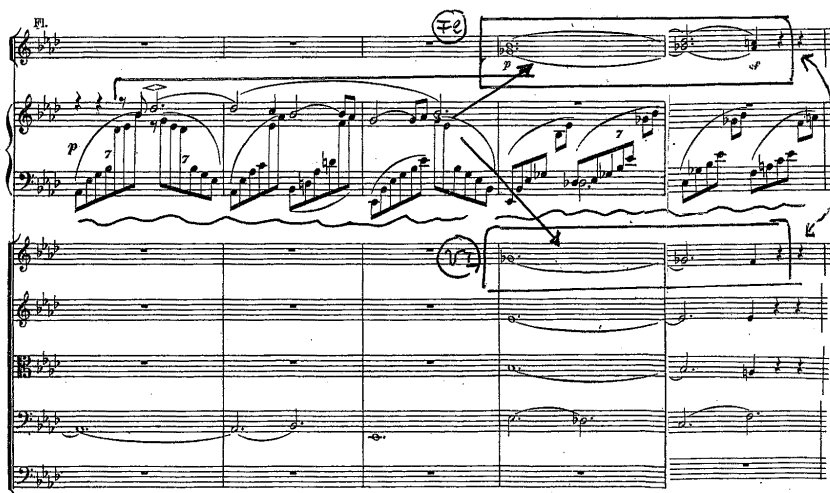
sempre pp

motivul α a temei întâi

este

elaborat printr-o adevărată «spațializare timbrală-ecou» (discantul pianului-vioara I; clarinet-vioara I; discantul pianului-flauti și vioara I), timp în care pianul «se divide» prin al doilea plan al țesăturii de arpeggiere continuă:

Handwritten musical score for a Clarinet part. The score is written on a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and dynamics are marked "in B. p. espress.". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. A large section of the score is enclosed in a rectangular box, and a handwritten "X" is placed above it. The score is annotated with "X" and "Xiv" above the first measure, and "X" and "Xiv" above the last measure. The score is written on a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo and dynamics are marked "in B. p. espress.". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs. A large section of the score is enclosed in a rectangular box, and a handwritten "X" is placed above it. The score is annotated with "X" and "Xiv" above the first measure, and "X" and "Xiv" above the last measure.



În această direcție se găsesc suficiente exemple pentru a confirma o preocupare aparte a lui Schumann pentru valorizarea timbrei orchestrei. Fiind însă temperamental un miniaturist, în lucrările simfonice de mare respirație i se simte pe alocuri o predispoziție spre conciziunea expositiv-recapitulativă și mai puțin spre extensii dezvoltătoare. Schumann expune imaginile sale sonore printr-o gradație adecvată, dar aproape niciodată nu elaborează. Exemplul citat puțin mai înainte, este un fragment al *dezvoltării* din partea întâi a *concertului pentru pian* în la minor. După cum s-a văzut, motivul α augmentat variat odată găsit este păstrat aproape identic, urmând doar repartizări în registre și la timbruri diferite; cât despre o elaborare motivică nu se poate vorbi în acest caz aici. Cu toate acestea, Schumann a influențat mult pe Brahms ca orientare înspre polifonizarea discursului simfonic de pe premisele unei **vocalități primordiale**. Suplețea turnurilor sale melodice imaginate în naturalețea vocii dă instrumentelor acea prospețime eliberată în bună parte de anumite stereotipii tehnice. Avantajul de a nu fi fost un virtuoz l-a scutit de cultivarea pasajelor de agilitate, a perlaturilor, a bravadelor, izbucniri atât de caracteristice în creația celor mai mulți dintre celebrii săi contemporani. Iar în contextul disoluției continue a gândirii periodice, reținem la Schumann păstrarea în bună parte a unei riguroase gândiri motivice, modele structurale care vor primi noi ipostaze în elaborările simfonistului Brahms³⁰⁷.

³⁰⁷ Asupra acestor aspecte vom reveni în contextul creației brahmsiene.

Johannes Brahms

(1833-1897)

Născut la Hamburg unde a avut parte încă din copilărie de o bună instrucție muzicală (datorată lui Otto Cossel și mai apoi lui Eduard Marxen), Brahms își afirmă de timpuriu talentul său excepțional. În timpul vieții a fost o personalitate controversată, fiind în egală măsură adulat sau contestat, în funcție de gustul, capacitatea de înțelegere sau de opțiunile colegilor de breaslă. Față de așa numita



«avangardă» a timpului său, Brahms a făcut o vizibilă notă discordantă prin cultivarea unui limbaj izvorât dintr-un desăvârșit echilibru arhitectonic (generat de sudura dintre un rafinat meșteșug polifonic și un profund simț armonic), motiv pentru care mulți i-au catalogat atitudinea ca fiind o alunecare într-un *epigonism beethovenian* vetust. Superficialitatea acestui unghi de vedere era cauzată în parte și de viziunea romanticilor asupra polifoniei. Bach era la acea vreme încă în curs de reintegrare în conștiința publică, muzica sa fiind obiectul unei redescoperiri continue.

Despre asimilarea gândirii sale polifonice nu poate fi vorba, Bach rămânând încă un spirit componistic izolat în perimetrul unui anumit provincialism germanic. Chiar și aici esența limbajului său era încă nesesizată³⁰⁸, atâta timp cât din magistrala polifonie a determinării armonice se receptau doar aspectele unilaterale ale înlănțuirilor armonice³⁰⁹.

În acest context, Brahms, manifestându-și deschis preferința pentru

³⁰⁸ Este suficient să comparăm puțin reeditarea *Ciacconei pentru vioară solo* de către Mendelssohn și Schumann, din a căror gest reprobabil de a-i adăuga un pian! putem sesiza capacitatea lor de a înțelege construcția lucrării. Și în cazul celor doi corifei romantici, vorbim despre muzicieni foarte culti pentru acea dată. Brahms, peste ani, realizează o magistrală transcriere a ciacconei pentru o execuție pianistică la mâna stângă, confirmând o deplină cunoaștere a capodoperei bachiene.

³⁰⁹ Catalogarea lui Bach ca fiind '*doar un simplu armonist*' făcea parte din optica aceluia început de veac XIX, or, atunci să nu ne mirăm că a fost înșușită chiar și de un spirit rafinat ca Goethe.

vehicularea limbajului muzical prin exprimări polifonice savante³¹⁰, a fost greșit receptat de unele spirite exaltate ale vremii³¹¹. Pentru mulți romantici, polifonia nu era decât o sumă de exerciții aride, menite de a încorseta libertatea imaginației³¹².

Deși ca filiațiune marii romantici ai secolului XIX au fost beethovenieni, o parte dintre ei nu au avut capacitatea de a înțelege felul aparte a lui Brahms de «întoarcere la Beethoven»³¹³. «Dramaturgiștii» din anturajul lui Wagner erau atât de tranșanți, încât considerau simfonia încheiată odată cu simfoniile beethoveniene, or, în acest context, compozitorii de simfonii păreau a fi niște palizi epigoni ai titanului³¹⁴.

Secolul XIX a creat odată cu sala de concert și premisele profesiei de critic muzical. În această activitate nouă s-au angrenat în primul rând compozitorii cu condei care-și răspândeau astfel propriile gusturi, idei sau idealuri estetice. Aceste activități aveau să coaguleze muzicienii în jurul unei opinii de grup pe care apoi se străduiau să o inoculeze publicului iubitor de muzică³¹⁵. Dar unul dintre marile merite ale criticii muzicale a fost acela de susținere a tinerilor creatori în vederea

³¹⁰ Pe lângă imitațiile stricte și eșafodările sale tipice de fugă, Brahms folosește cu mare dezinvoltură contrapunctul dublu-triplu, sau adevărate pagini de polifonie evolutivă care anunță viitoarea 'polifonie nonimitativă'. Asupra acestor aspecte vom reveni cu exemplificări concrete.

³¹¹ "Unul din acei compozitori mediocri în care este atât de bogată școala germană; scrie neted, cu îndemănare și curat, dar fără cea mai mică licărire de înzestrare originală" spunea Ceaikovski într-un din cronicile sale muzicale" (George Bălan *O istorie a muzicii europene* Ed. Albatros 1975, pag.288)

³¹² Fuga - cea mai avansată modalitate de exprimare în limbajul polifonic - era privită doar ca o **tehnică** și nu ca un principiu de formă muzicală. Fiind tratată de pe pozițiile unui riguros exercițiu de polifonie canonică, ea devenea tot mai închistată în șablonizare. În acest sens pot sta mărturie fugile compuse de mari compozitori romantici care nu dau nici pe departe diversitatea formei configurată de Bach în magistralele sale creații.

³¹³ Singura ipostază a simfoniei încă acceptată la acea vreme era simfonia programatică! Pe când Brahms cu antiprogramatismul său manifest, cu structurările sale riguroase, cu articularea acelor ample elaborări tematice nu putea fi agreat de mulți.

³¹⁴ "Wagner, la rândul său, se pronunța asupra lui Brahms în termeni dintre cei mai puțin binevoitori, negând cu violență valoarea muzicii acestuia. Acțiunea sa denigratoare era atât de insistentă încât, odată, Brahms, la auzul unei noi răutăți, exclamă: 'Doamne, Doamne! Wagner înaintează triumfal pe drumul mare! Cu ce-l pot stingheri eu care merg pe o potecă modestă și lăaturalnică și de ce nu mă poate lăsa în pace, când știut este că niciodată și nicunde nu ne vom întâlni?'"[George Bălan *O istorie a muzicii europene* Ed. Albatros, 1975, pag.290]

³¹⁵ Grupul 'Davidienilor' (din jurului lui Schumann), 'wagnerienii', 'verdienii'; mai târziu *cafenele literare* din Paris sunt doar câteva materializări ale acestui nou spirit «combativ, partizan și militant».

penetrării muzicii lor în sălile de concert.

Un astfel de condei era, după cum am mai spus, și Robert Schumann care, după lungi ani de tăcere în ale criticii, scrie un fulminant articol pro Brahms³¹⁶. Articolul în cauză, datorită prestigiului de necontestat al semnatarului a creat un interes aparte asupra tânărului Brahms, dar, în egală măsură și multe reacții adverse³¹⁷. De neînțeles rămâne reacția vehementă a lui Ceaikovski, el însuși un adept al perpetuării simfonismului ca modalitate de expresie, a cărei virulență se poate motiva doar prin accepțiunea diametral opusă a marelui compozitor rus asupra configurării melodiei și asupra tematismului elaborativ³¹⁸.

În continuare ne vom grupa observațiile asupra limbajului brahmsian pe câteva coordonate esențiale:

A) Melodica brahmsiană este dificil de definit în afara contextului multivocalităților utilizate. Cu greu am putea localiza într-un pur plan melodic o 'melodie brahmsiană', deoarece de obicei el «își caută melodia», tematica sa fiind una de «explorare a spațiului sonor», de geneză a fizionomiei melodice și nu una de expunere prin intonarea sa directă³¹⁹. Pe de altă parte, Brahms era un admirabil coordonator al unui discurs celular-motivic ce evoluează continuu spre coagularea ideii melodice:

³¹⁶"S-au scurs ani de când nu m-am mai făcut auzit pe acest tarâm atât de bogat în amintiri. Am fost mereu tentat s-o fac: au apărut multe talente noi, de seamă, o forță nouă părea să străbată în muzică...Mă gândeam că se va naște – și trebuie să se nască - într-o zi, pe neașteptate, după astfel de precursori, cineva care va fi chemat să exprime în chip ideal cele mai înalte valențe ale epocii, [...] și iată că a sosit acest om cu sânge tânăr, la leagănul căruia au vegheat Grațiile și Eroii. Se numește JOHANNES BRAHMS..." [*Robert Schumann Neue Zeitschrift für Musik* Leipzig 28 octombrie 1853]. Acel moment a marcat și apropierea lui Brahms de familia Schumann, față de care a cultivat de-a lungul întregii sale existențe un sentiment de prietenie aparte.

³¹⁷ "Câtă gelozie, câte zâmbete ironice sau neîncrezătoare n-a stârnit articolul, cu deosebire în cercul muzicienilor avangardiști! Profitând de acest prilej, aceștia se grăbiră să adauge încă o piatră la temelia zidului în spatele căruia apărau cu înverșunare pe corifeii muzicii noi. 'Mozart-Brahms sau Brahms-Schumann nu-mi tulbură de loc liniștea somnului - declara, cu ironie suverană Hans von Bülow, eminentul muzician, discipol credincios al lui Liszt. Acum vreo 15 ani, Schumann a vorbit în termeni asemănători despre W. Sterndale Benet' - încheia Bülow zeflemeaua" (Marta Paladi *Brahms* Ed. Muzicală, 1972, pag. 37) Mai târziu însă, același Bülow, apropiindu-se de muzica lui Johannes Brahms, va deveni un brahmsian înfocat.

³¹⁸"Brahms e un imitator al lui Beethoven" sau mai dur: "Brahms o caricatură a lui Beethoven" (Ceaikovski în 1892) La seria acestui tip de atacuri dure i-a răspuns însuși Hans von Bülow: " Așteptați, va veni vremea când și dumneavoastră vi se va dezvălui profunzimea și frumusețea lui Brahms; asemenea dumneavoastră, nici eu nu l-am înțeles multă vreme, dar încetul cu încetul am izbutit să-i descopăr geniul, iar cu dumneavoastră se va întâmpla la fel".

³¹⁹Aici ne explicăm de ce Ceaikovski care era un melodist direct (ușor dulceag pe alocuri) nu a putut înțelege niciodată subtilitățile stilului brahmsian.

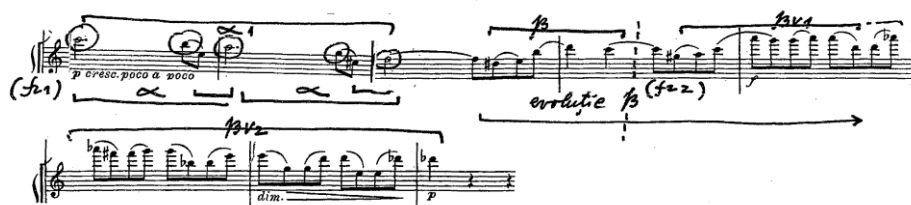
Simfonia a IV-a geneza temei întâi

O succesiune de celule melodice în echilibru compensator descendent-ascendent evoluează spre «înghițirea» pauzei de cezură prin geneza cursivității motivice



Simfonia a II-a partea II

O țesătură celular motivică evolutivă articulând o logică ce sugerează o latență periodică în contextul unei idei muzicale rostite parcă «fără respirație»:



În contextul acestui paragraf, propunem o paralelă Schumann -Brahms; și anume primele 8 măsuri din *Romanze* [din partea întâi a Simfoniei nr.4 op.120] de Schumann cu primele 12 măsuri ale părții a III-a din simfonia a III-a [op.90] de Brahms.

Schumann:



O perioadă de 8 măsuri care articulează fraza antecedentă prin repetiția motivului α apoi prin evoluția acestuia apare fraza consecventă.

Brahms



O perioadă tripodică cu două fraze consecvente [o consecvență imperfectă c_1 +o consecvență perfectă c_2 . Asemănarea dintre cele două motive este evidentă; la Brahms în schimb, motivul este gradat, nu repetat:



B) Multivocalitatea brahmsiană se manifestă în egală măsură atât în coordonări de esență izoritmice cât, mai ales în personalizarea unor **planuri sonore** însumate prin acumulări ale scriiturii. Polifonia lui Brahms depășește stadiul primar al 'obediinței imitative', deschizând perspectiva unei «polifonii evolutiv-acumulative».

Pentru a ilustra ineditul (cu parfumul unui modalism arhaic) și prospețimea neprevăzutului din expresia armoniei brahmsiene, cităm din coralul de tromboni (cu fagoți) al finalului Simfoniei întâi, măsurile 46-51:



În dezvoltarea părții întâi a aceleași Simfonii, o sugestivă modulație enarmonică [ms.240-246]:



Un frumos exemplu de contrapunct dublu din Variațiunile pe o temă de Haydn:

Un subtil discurs polifonic pe trei planuri (reverberate prin spațializări ale dublajelor), articulat printr-o polifonie nonimitativă, bazată pe evoluția celular motivică:

Simfonia a IV-a partea a II-a măsurile 87-101



După cum se poate observa, vioara II, viola și violoncelul sunt scrise în *divisi*. Vioara I rămâne compact pentru acoperirea planului discantului A, Vioara II div.1 +viola div.1+violoncel div.1 realizează planul median B, iar viola div.2 + violoncelul div.2 + contrabasul planul C al basului. Cu excepția deschiderii melodice a planului median B, discursul muzical este condus prin continua evoluție celular motivică a întregului edificiu. Este un frumos exemplu de polifonie nonimitativă a cărei construcție crește parcă din interior, prin densitatea țesăturii vocilor ce se spațializează grație rafinelor dublaje de care am amintit.

Despre variațiunile pe ostinato, la Brahms s-ar putea scrie pagini întregi, fiind suficient doar să amintim passacaglia cu care se încheie ciclul *Variațiunilor pe o temă de Haydn* sau finalul *Simfoniei a IV-a* (a cărui construcție este încă sub incidența dilemei de a fi ciacona, passacglie sau îmbinarea organică a celor două specii de variațiuni pe ostinato)³²⁰.

C) Brahms utilizează cu rigoare *principiile de formă clasice*, fiind un «sonatist» desăvârșit. El dezvoltă în spiritul dramaturgiei beethoveniene *un tritematism crescut însă în interiorul unei expoziții arhetipale de tipul:*



În contextul unității tema I-a punte și a punții II cu tema III-a, tema **B** își releva rolul său median episodic față de team **C**, care preia rolul de încheiere (Slußsatz)³²¹.

³²⁰ Ambele merită a fi analizate în detaliu de către cei interesați în aprofundarea stilului brahmsian. În ceea ce ne privește, aceste creații au fost analizate în *Compendiu de forme* Ed. Transilvania, Brașov, 1997., cât și în *Analiza muzicală.....*Ed. Oradea 2003.

³²¹ Se pot observa aceste aspecte în partea întâi a **Simfoniei I** (a se vedea analiza noastră din *Compendiu de forme* cât și din *Analiza muzicală.....*); de asemenea și în partea întâi a **concertului pentru vioară**.

Brahms își găsește greu fizionomiile tematice, din care cauză în formele sale de sonată în general tema **A** este o perpetuă căutare a unei ipostaze împlinite; sudura temă-punte devine pentru Brahms o necesitate aproape vitală. În abordările tritematice, de obicei tema **C** este cea mai riguros articulată structural, fiind expusă cu o maximă fermitate. Tema **B** este segmentul agogic, episodic, aidoma unui moment de *respiro*. Ca și la Beethoven, principiul de sonată se implică și în alte principii de formă fiind factorul supraordonator al unității discursive. Spre deosebire de acesta însă, Brahms operează mai mult cu discursul polifonic intrinsec, fiind pe această linie ancorat în marele suflu bachian³²². Temperament neliniștit, cuprins de febra unei căutări continue, Brahms - după cum am mai subliniat - își găsește foarte greu fizionomiile tematice. Acestea devin la el relevarea unei permanente geneze; de aici și configurarea ideii muzicale direct prin elaborare motivico-celulară. Or, astfel de elaborări celulare, care 'atomizează' oarecum articularea ideilor muzicale brahmsiene, sunt mai aproape de Bach decât de Beethoven.

D) Despre orchestrația brahmsiană, în contextul spectaculoaselor înnoiri ale timpului său, se pot spune mai puține lucruri.

Aparent el este un orchestrator cuminte care abordează anumite structurări standardizate în perimetrul unei eficiențe optime a sonorizării efectului global.

Aparent, spunem, deoarece prin acest demers va deschide drumul spre subtilitățile orchestrației secolului XX.

La Brahms, efectul global al cordarilor, sonorizați pe trei planuri (prin dublajele rafinate realizate cu divizări de partide) în care violoncelul și viola devin planul median al unui discant de viori și bas de contrabas, este opus orchestrei de suflători care-și caută omogenitatea în subsumarea tuturor instrumentelor folosite.

Este adevărat însă că la Brahms se păstrează principiala opoziție dintre cordari și suflători (aidoma bunelor tradiții clasice), fapt care i-a adus în contemporaneitatea sa conturarea multor remarcă negative (unele chiar usturătoare).³²³

³²² Despre relevarea unei sinteze Bach-Beethoven în creația brahmsiană ar fi utilă deschiderea unei temeinice investigații stilistice, investigație care la nivelul acestui curs nu este cu puțință de a fi întreprinsă.

³²³ Brahms orchestrator lipsit de fantezie timbrală, epigon eclectic... Simfonia I-a este o epigonică Simfonie a X-a beethoveniană, Și alte asemenea remarcă pe cât de neonorante tot pe atât de neadevărate!

Brahms Simfonia a IV-a partea întâi

Allegro non troppo

2 Flöten
2 Klarinetten in A
2 Fagotte
II in E
4 Hörner
III IV in C
Violine I
Violine II
Bratsea
Violoncelli
Kontrabaß

Fl.
Kl.
Fg.
Hrn. (C)
Vl.
Er.
Vo.
Kb.

Suflătorii de lemn (flautele, clarinetele și fagoții) marchează o sugestie de stetto, inserându-se în momentele cezurilor dintre celulele melodice intonate de către viori. Remarcăm independența deplină a contrabașilor față de violonceli, care prin amplele figurații arpegiate acoperă un mult mai mare spațiu sonor.

Brahms Simfonia I partea întâi ms.239-251

Fl. *ff*

Hb. *ff*

Kl. *ff*

Fg. *ff*

K.Fg. *ff*

Hrn. *f*

Vl. *f* *ff*

Br. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

Kb. *f* *ff*

250

În acest caz, opoziția dintre suflători și cordari este evidentă, fiind articulată în blocuri omofone.

Într-o manieră asemănătoare întâlnim utilizarea orchestrei și de către Schumann (cu excepția contrafagotului, instrumentele utilizate sunt aceleași).

Schumann Simfonia III op.97 partea IV

Asamblarea omogenă a alăturilor era la acea dată o problemă deschisă. Schumann încearcă să «îndulcească» trombonii prin acuplarea unor fagoți pentru bas, doi corni și mai apoi și două clarinete:

Schumann Simfonia III partea IV

Feierlich.

Clarineti in B.

Fagotti.

Corni in Es.

Trombe in Es.

Tromboni.

Brahms, în schimb, ajunge la soluția cea mai optimă prin următoarea scriitură (a se vedea cum fagoții și trombonii se amestecă, nu se dublează!:

Brahms Simfonia I partea IV ms.47-50

Fg.

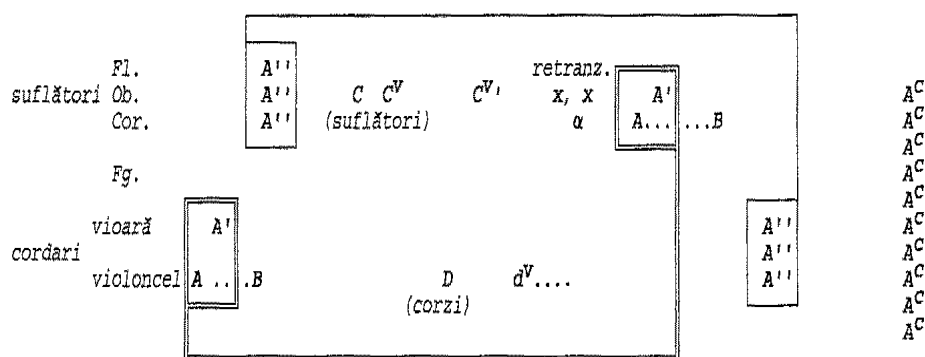
K.Fg.

Hrn.

Pos.

Înainte de a încheia aceste succinte observații, dorim să subliniem faptul că la Brahms, înveșmântarea timbrală era unul din parametri structurării lucrării. Spre exemplu, în partea a III-a a Simfoniei a III-a, forma lucrării este subliniată și prin distribuirea timbrei. Astfel, strofele **A**, care ca fizionomie melodică, plan tonal și structură sunt identice, din punct de vedere timbral prezintă un echilibru compensator. Găsim chiar o corespondență între violoncel-corn (fagot) și vioară-

(oboi+flaut), corespondență care arcuiește întreaga lucrare ce debutează cu violoncel, apoi vioară și se încheie cu vioară și violoncel.



Relația cordari suflători, urmărită cu rigoare pe toate momentele formei:



Secțiunile A sunt din punct de vedere structural identice, ele fiind dinamizate doar prin înveșmântarea timbrală. Aici s-ar cuveni să marcăm această subtilă gândire polifonică, de certă inspirație bachiană, planurile sonore fiind orchestrate cu rafinamentul unei adevărate sugestii de contrapunct dublu al blocurilor timbrale cordari - suflători!].³²⁴

Prin comparațiile Schumann-Brahms în domeniul orchestrației, am dorit să-l prezentăm în această direcție pe Schumann, cu mai multă obiectivitate.

Prin următoarele trei exemple, în schimb, supunem atenției aspecte de «spațializare motivică» prin orchestrare, datorate de data aceasta lui Beethoven, Schumann și Brahms. În toate trei cazurile va fi vorba de perpetuarea unei riguroase „gândiri motivice clasice”, care probează însă o «revărsare» a acestei disciplinări clasicizante în spațiul deschis al variatelor disponibilități timbrale, deschise de lumea deslănțuită a romantismului:

³²⁴Subliniem acest fapt ca argument palpabil în contra rezervelor contemporanilor față de eclectismul orchestrației brahmsiene! O analiză detaliată a acestei pagini brahmsiene se găsește în *Compendiu de Forme...op.cit.*, precum și în *Analiza muzicală... op.cit.*

Beethoven Concertul pentru vioară și orchestră partea a II-a [ms.30-36]

Cl.
Fl.
Cor. (G)
Vl.
Vla.
Vc. e B.

zu 2
xv

Schumann Concertul pentru pian partea a II-a

Intermezzo.
Andantino grazioso.
PIANO SOLO
Vl.
Vla.
Vcl.

x
xv

Brahms Concertul pentru pian nr.2

Allegro non troppo (M.M. J. = 92)
2 Hörner in B basso
Pianoforte

x
xv
er. eccoli

Am afirmat în repetate rânduri faptul că atât Schumann cât și Brahms au cultivat cu un mare respect echilibrul structurării clasice, mai ales la nivelul configurărilor motivice. Alăturăm în acest sens două asocieri motivice tipice pentru exprimarea echilibrării dintre 'ascendență' și 'descendență' datorate lui Haydn și Mozart, în comparație cu soluții principal similare ale lui Schumann și Brahms:

Haydn Simfonia «Surpriza»



Mozart "Eine kleine Nactmusik"



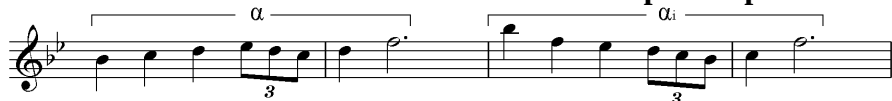
Schumann Simfonia III-a



Schumann Träumerei



Brahms Concertul pentru pian în Sib



Brahms Concertul pentru vioară



În soluțiile celor doi romantici, se poate observa preluarea creativă a modelelor, prin articularea unor elemente de evoluție motivică grefate pe o așezare principal clasică. Sunt argumente atât în favoarea ilustrării acelei «clasicizări a romantismului european» prin creația semnificativă a lui Schumann și Brahms, cât mai ales, împotriva suspiciunilor de epigonism clasic, proferate la adresa lor.

Piotr Ilici Ceaikovski și prăbușirea în propriile nostalgii (1840-1893)



Din perspectiva romantismului celei de a doua jumătăți a veacului XIX, Ceaikovski poate fi privit ca un melodist desăvârșit, dar care frizează pe alocuri desuetitudinea. Melodismul său nostalgic obsesiv, în bună parte chiar dulceag, vine dintr-o sensibilitate efeminată până la exces.³²⁵ Privit în contextul muzicii ruse, Ceaikovski avea să marcheze o notă aparte față de orientările stilistice ale contemporanilor săi din Petersburg, cunoscuți sub numele de *Grupul celor 5*, cărora le acorda totuși respectul cuvenit³²⁶. Ca fapt divers, ar fi suficient să amintim că Ceaikovski a avut, aidoma marilor burghezi, până la sfârșitul vieții un valet care-l servea la modul corespunzător, situație în care nu-i

putem imagina pe compozitorii *Grupului celor 5* spre exemplu, deși în bună parte și aceștia au avut o situație materială bună, unii chiar foarte bună³²⁷. Ceaikovski accepta cu seninătate această situație, deși era pe deplin conștient

³²⁵ „Serghei Rahmaninov.....vorbea despre *masca* pe care Ceaikovski o arbora tot timpul și pe care o purta, după cât se pare, încă din tinerețe. Această mască dispăruse în clipa morții. Toată viața lui, spunea Rahmaninov, P.I.C. a mers în papuci, fără să ridice vreodată glasul, păstrând în permanență pe față o expresie de inocență (pentru interlocutorii lui), mereu amabil cu toată lumea. Să nu ofenseze, să nu irite, să fie plăcut, chiar seducător, captivant în orice împrejurare.” (Nina Berberova *Ceaikovski*, Humanitas, București, 2007, pag.7)

³²⁶ „Desigur, întotdeauna politicos, deși distant la început (....) Capabil bineînțeles să se apere atunci când era cu *Cei Cinci* – aceasta fiind o excepție și nu o regulă, căci a doua zi era numai lapte și miere cu Rimski – Korsakov, se arăta fermecat de Borodin și dovedea o înțelegere respectuoasă față de Balakirev” (Berberova idem, ibidem)

³²⁷ atitudinea lor era mai apropiată de excentrismul de mujic al lui Tolstoi decât de rafinamentele mondene de salon

că depindea total de sponsorizările substanțiale ale doamnei von Meck, pe care însă **le accepta fără cea mai mică jenă**. Alăturându-le muzicile (*Grupul celor 5* versus **Ceaikovski**), ni se relevă însă imediat o poziționare pe plan estetic diametral opusă. Este vorba de o așezare la antipoli care motivează atitudinea lui Ceaikovski mai mult decât oricare altă justificare colaterală. Cu toate acestea, Ceaikovski a avut pe alocuri onestitatea de a le recunoște talentul, mai ales în ceea ce-l privește pe Musorgsky: „...Ca talent, Musorgsky îi depășește pe toți, dar are o fire săracă. Nu știe ce este nevoia de perfecțiune și crede orbește în teoriile *Grupului* și în geniul său. E o fire grosolană. Îi place tot ce este inferior, greoi, barbar. Este opus prietenului său Cui, care nu este blagoslovit de pronie, dar care este mereu cinstit și elegant. Lui Musorgsky îi place să facă pe analfabetul, este mândru de ignoranța lui, compune după ureche, bazându-se numai pe geniul propriu pe care-l crede perfect. Fără îndoială, are uneori sclipiri de geniu și o anumită originalitate.”³²⁸

Orientarea aparte de care aminteam am putea-o atribui formulei sale de viață mult mai apropiată de mentalitatea vest europeană decât de cea autohtonă. Din acest punct de vedere, Ceaikovski era ancorat în stilul de viață al protipendadei pro pariziene mai mult decât în atmosfera tradiționalismului patriarhal de tip Tolstoi. Îi era total străină atmosfera cultivată și promovată prin arta muzicală rusă pe filiera Glinka – Dargomîjki – Borodin – Musorgsky, impregnată de spiritul unui autohtonicism frust, grefat pe intonațiile specifice muzicii țărănești. În acest context însă, trebuie să amintim rezerva, pe alocuri chiar aversiunea pe care o manifesta față de Musorgsky. Muzica acestuia i se părea „o cacofonie” compusă de o fire „grosolană”, păreri care venind din partea unui om extrem de rafinat ca educație ar putea fi pe undeva înțelese, dar din perspectivă unor poziționări obiective, nu.

Așa s-ar putea explica până într-un punct succesul pe care l-a avut Ceaikovski în marile centre culturale ale Europei timpului său, dar în egală măsură s-ar putea înțelege și incapacitatea lui de a nu agreea alte orientări stilistice decât cele abordate de către el.³²⁹

³²⁸ (Berberova idem, pag. 132)

³²⁹ Ceaikovski, pe lângă faptul că prin educația aleasă primită era un rafinat, a mai beneficiat și de o solidă instrucție muzicală prin care evident era superior *Grupului celor 5*, compozitori care au pornit de la diverse stadii ale unui amatorism diletantic și fiecare dintre membrii grupului perfecționându-se în nume propriu prin demersuri tipice unor autodidacți. În acest context ar trebui subliniat efortul aproape supraomenesc al lui Korsakov care ajunge să atingă suficient de rapid o treaptă de savant în arta scriiturii orchestrale, precum și statutul de intelectuali rafinați ai lui Borodin (de profesie medic), Cui (specialist militar în arta fortificațiilor-ajuns spre sfârșitul vieții chiar general), pe alocuri chiar și Balakirev (un matematician foarte instruit), personalități științifice marcante, care însă aspirau și la statutul de compozitor practicant; ori Musorgsky, făcând o notă aparte, găsim pe undeva explicabilă aversiunea lui Ceaikovski față de el!

Pe această linie, ar mai trebui reținut faptul că subiectele operelor lui Ceaikovski contrastau net cu cele ale contemporanilor săi mai sus amintiți: *Oneghin*, *Dama de Pică* sau baletul *Lacul lebedelor* erau cu totul altceva decât *Ruslan*, *Cneazul Igor*, *Boris Godunov* sau *Hovașcina*.



(scene din baletul *Lacul lebedelor*)



Pentru Ceaikovski, dramele sentimentale erau cu mult mai incitante decât frescele istorice ale marilor epopei. Obsedat continuu de propria sa slăbiciune, pe care o recepta ca pe un implacabil blestem, el vedea în iubirea firească o dureroasă năzuință neîmplinită³³⁰.

Ar fi suficient să ne gândim doar la disperarea din declarația de dragoste a lui Lenski către Olga, sau la atmosfera ambiguă în care ni se prezintă Oneghin în relația sa cu Tatiana. În acest context suntem cu atât mai plăcut surprinși de naturalețea ariei contelui Gremin, care descrie firescul dragostei în întreaga sa plenitudine³³¹:

³³⁰ Cutremurător zugrăvită în simfonia "Manfred"

³³¹ Deoarece exemplul muzical care urmează îl cităm în original, socotim utilă atașarea unei schițări de traducere a textului rusesc

Dragostea nu ține cont de vârstă,
 ea are o influență binefăcătoare
 atât pentru tânărul de la început de drum
 cât și pentru soldatul cărunt călit de soartă!
 Oneghin nu o să-ți ascund
 că pe Tatiana o iubesc nespus!
 Până la ea viața mea a fost monotonă și searbădă.
 Mi-a apărut precum raza de soare
 din vremea-ntunecată
 luminându-mi viața,
 tinerețea
 și fericirea”) ³³²

Aria lui Gremin:

АРИЯ КНЯЗЯ

Andante sostenuto (♩ = 66)
 (с благородством, спокойно, но тепло)

Гремин

Лю-ви все воз-ра-сты по - кор-ны, о - о по -

10

Г. - ры-мы бла-го - твор-ны и ю - но-ше врас - цве - те дет, ед-ва у -

Г. - ви-дев-ше-му свет, и за - ка - лен-но-му судь-бой бой-цу сое -

³³² Retroversiune realizată cu concursul Nataliei Platon, fapt pentru care dorim să-i aducem tinerei noastre colege și pe această cale, cuvenitele mulțumiri !

20

Г. - до - ю го - ло - вой! *p* 0 - не - гни,

Г. я скрывать не оста - ну, без - ум - но я люб - ло Та -

pp

Г. - тья - ну! *piu f* То - сля - во жизнь мо - я тек - ла, 30

Г. о - на я - ви - лась и за - жгла, как солн - ца луч сре - ди не -

espress.

Г. - на - стья, мне жизнь и мо - ло - дость, да, мо - ло - дость и

Più mosso, quasi allegro (♩ = 108)

Г. 40 сча - - - стье! Сре-ди лу - ка - вых, ма - ло -

Q *più f*

Г. - душ - ных, шаль-ных, ба - ло-ван-ных де - тей, зло -

50

Г. - де - ев и смеш - ных, и скуч - ных, ту - ных, при -

p

Г. - вьз - чи - вых су - дей; сре-ди ко - ке - ток бо - го - мо-ль-ных, сре-

Г. - ди хо - ло-щев до - ро - ко-ль-ных, сре-ди все-

Г. - днов-ных мод-ных о-цен, у - чти-вых, да - ско-ных из-жен, сре-ди хо-

Meno mosso (♩ = 88)

Г. - лод-ных при-го - но - ров же-сто-ко - серд-дой су - е - ты, сре-ди до-

Г. - сад-ной пу - сто - ты, рас-че-тов, дух и раз-го - во-ров, о -

ritardando poco a poco

Г. - на блн - ота - ет, как вьес - да по мра-же по - чи, в не - бе

Г. чи - стом, и мно-и - вля-ет - он всег - да в си-янь - о

Molto meno mosso

Г. ан - ге-ла, в си-янь - о ан-ге-ла лу - чи - стом! Люб -

riten.

Tempo I (♩ = 66) 100

Г: *S* - вы все воз-ра-сты по - кор-ны, в - в по - ры-вы бла-го - твор-ны

Г: и ю - но-ше врао-дце - то лет, од-на у - ви-дев-ше-му свет,

Г: 110 и за-ка-лен-но-му суд-бой бой-цу осе-до-ю го-до - мой!

Г: - не - ги, я срывать не ста-ну, без-ум - но я люб-лю Та - тья-ну!

Г: 120 *a piena voce* 255
То - ская - но жизнь мо-я то-ла, о-на и-ви-лась и за-жгла, как

Г: *espress.*
со-ля-да луч сре-ди не - ма - стья, и жизнь, и мо - ло-дость, да,

Г: 130 мо - ло-дость и сча - - - стье, и жизнь, и мо - ло-дость, и

Г: 140 сча - стье!
pp

Ceaikovski era pătruns de o autentică pudoare în ceea ce-l privește, mai ales legat de patima predilectă a orientării sale sexuale³³³. A fost obsedat de contractarea unei căsnicii chiar pro forma, pentru a-și asigura un posibil „alibi”. A fost permanent preocupat de pornirile sale instinctuale, de unde și acea conștiință a învinsului, sugrumat parcă de propria sa fire. Muzica sa degajă o iremediabilă tristețe care prefățează parcă deznodământul unei inevitabile prăbușiri. Urmărind cu o insistență aproape vinovată destinul lui Manfred, Ceaikovski ajunge să se confunde cu trăirile acestui emblematic personaj. „Chinuit de remușcări, Manfred, care ucisese pe Astrata, își caută zadarnic liniștea și izbăvirea, pe care nu le va găsi decât în moarte”³³⁴. Manfred, o simfonie programatică, a fost scrisă în anul 1885, deci între Simfonia a IV-a și a V-a. Simfonia conține patru părți intitulate astfel:

*Manfred rătăcește prin Alpi,
Zâna Alpilor se arată în curcubeul cascadei,
Viața simplă săracă, pașnică a muntenilor,
Palatul lui Ahriman.*

„Ceaikovski realizează în simfonia programatică *Manfred* portretul eroului, redând conflictul interior dintre remușcarea cruntă și dorința de izbăvire. Manfred rătăcește prin munți chinuit de întrebările fatale ale existenței, torturat de durerea deznădejzii și de amintirile trecutului plin de păcat. El trece prin crunte suferințe sufletești. Pătrunde în tainele magiei și ia legătura cu forțele iadului, însă uitarea, singurul lucru invocat zadarnic, nu i-o poate da nimeni în lumea aceasta. Amintirea Astratei moarte, pe care a iubit-o cu pasiune, îl roade și îi macină inima.”³³⁵

Ceaikovski se confundă cu propriul său personaj, fapt pentru care e urmărit, aidoma lui Manfred, de acea permanentă obsesie a prăbușirii în neliniștile proprii sale inimi.³³⁶

³³³ Să nu uităm că timpul său a avut mari personalități relevante în aceeași direcție, precum Oskar Wilde (cu celebrul său *Portret al lui Dorian Gray* sau lordul Byron (cu poemul său *Manfred*), frământări de care „mondenul” Ceaikovski nu era deloc străin!

³³⁴ Pascu-Boțocan *Carte de istoria muzicii vol II*, Ed. Vasiliana, Iași 2003, pag. 408

³³⁵ Pascu-Boțocan op. Cit pag. 409

³³⁶ Aici suntem ispițiți să asemuim această situație cu relația Oneghin Tatiana față de care acesta din urmă are niște atitudini oarecum similare. Neinteresul față de sentimentele Tatianei pe care le calcă în picioare fără nici o remușcare ucigându-le, jocul perfid în cochetăria lui față de Olga pe care o subjugă fără scrupule, ceea ce duce la duelul fatal al prietenului său Lenski, culminând apoi cu pornirea profund negativă de „ademenire” a Tatianei înspre reluarea unui joc de mult uitat de către aceasta, în momentul în care tocmai își găsisese căldura, liniștea, armonia căminului oferit cu generozitate de către contele Gremin, totul duce la modelul nefirescului Manfred! Iar dacă mai subliniem că prin aceste personaje Ceaikovski se simțea reprezentat pe anumite coordonate, din decență, ar trebui să ne oprim observațiile aici.

Poate că simfonia-poem *Manfred* are cele mai multe reverberații cu frământările sale intime și din acest unghi de vedere credem că este impregnată de aerul unor adevărate confesiuni.

În atmosfera sfâșietoare degajată de finalul admirabilei sale simfonii *Manfred* deslușim, în acest sens, cele mai directe dar și cele mai convingătoare argumentații:

295

The musical score for measures 295 and 296 of the symphony-poem *Manfred* is shown. The score is for a full orchestra. The woodwinds (Flute I, Clarinet I, Clarinet B, Bassoon, Horn, Piano, Trombone, Trumpet) and strings (Archi) are all playing. The woodwinds and strings are marked *sempre ff* (always fortissimo). The strings are also marked *senza sordini* (without mutes) and *dolente ed appassionato* (sorrowful and passionate). The brass instruments (Horn, Piano, Trombone, Trumpet) are marked *mf* (mezzo-forte). The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#).

400

Fl. *a2*

Ob.

C. i.

Cl.

Cl. b.

Fg.

Cr.

IV

Trbn. e Tb.

I

mf

Tp.

mf

Archl.

Fl. ^{a2} T

Ob. I *sempre ff*

C. in. *sempre ff*

Cl. *sempre ff*

Cl. b. *sempre ff*

Fg. *sempre ff*

Cr. *sempre ff*

Tb. *mf* *f*

Tb. *mf*

Archi *col lungo arco*

T

Fl. ^{a2}
 Ob. I
 C. i.
 Cl.
 Cl. b.
 Fg.
 Cr.
 Pist.
 Trbn. o
 Tb.
 Tp.
 Archi

Musical score page showing measures 1 through 3. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe I (Ob. I), Clarinet in C (C. i.), Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Bassoon (Fg.), Cor (Cr.), Piccolo (Pist.), Trumpet (Trbn. o), Trombone (Tb.), Tuba (Tp.), and Strings (Archi). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first measure is marked 'a2'. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the brass instruments (Pist., Trbn. o, Tb., Tp.) play sustained notes with dynamic markings like 'ff' and 'f'. The strings are marked with 'V' for vibrato.

Fl. ^{a2}

Ob. I

C. I

Cl.

Cl. b

Fg.

Cr.

Pist. I

Trbn. ^e

Tb.

Tp.

Archi

The musical score is for page 299 of a symphony. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe I (Ob. I), Cor Anglais (C. I), Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. b), and Bassoon (Fg.). The brass section includes Horns (Cr.), Trumpets (Pist. I), Trombones (Trbn. ^e), Tuba (Tb.), and Trumpet (Tp.). The string section (Archi) is represented by five staves. The score is in 4/4 time and G major. The woodwinds and strings play a melodic line with triplets and slurs. The brass section provides harmonic support with sustained notes and dynamic markings like *ff* and *f*. The page number 299 is in the top right corner.

[illegible]

Amintind des invocatul spirit beethovenian de care a fost atins și Ceaikovski și găsim-ne într-o oarecare similitudine cu pragmatismul unei simfonii, deschidem aici o succintă paranteză. Față de descriptivismul oarecum implicit din **Pastorală** beethoveniană care urmărea cu predilecție îmbogățirea potențialului expresiv-ilustrativ al discursului simfonic, descriptivul din **Manfred** este eminamente explicit, fiind născut din predispoziția lui Ceaikovski de a-și gândi simfonismul scenic aidoma unui compozitor de operă!

Esențial însă aici ni se pare marele contrast dintre sentimentele de bucurie, de împlinire, de mulțumire, de fericire care ne cuprind când ascultăm **Pastorala** și cele de deznădejde, prăbușire, disperare, lipsă de orizont, de o minimă

speranță, sentimente care ne apasă când audiem **Manfred**. Ambele lucrări sunt la modul indiscutabil niște capodopere, cu mențiunea că **Pastorala** ne oferă lumina unei perspective generoase, pe când **Manfred** ne prăbușește în abisul unei disperări fără orizont, de care putem să ne detașăm doar prin asumarea unei compătimirii devastatoare!³³⁷

Însă sentimentul cel mai convingător al *spovedaniei unui mare învins*³³⁸ îl putem urmări în cântecul său de lebedă, transmis prin paginile tulburătoarei sale **Simfonii Patetice**³³⁹. Dramaturgia celor patru părți urmărește cu rigoare o succesivă prăbușire, articulată treptat și gradat pe evoluția acestora. În partea întâi, simbolul idealului imaginat prin tema a doua este recapitulat în afara spațiului real, luminozitatea părții a doua este încețoșată într-o repriză cenușie, *marșul* părții a treia de asemenea, pentru ca lucrarea să se încheie sfâșietor printr-o sonată *fără dezvoltare*.

Forma de sonată articulată în partea întâi are niște caracteristici speciale, pe care le putem explica suficient de greu în contextul principiului de formă. Dacă Expoziția este configurată în perimetrul rigurilor arhetipale, Repriza nu mai este un arhetip.

Dramaturgia explicită a lucrării aproape că exclude tema expresivă B1 din dimensiunea reală a sa, ultimul segment de punte care elaborează material motivic din B2 conduce discursul muzical până la o "prăbușire în neant", marcată prin acordurile grave din măsurile 299-300, reverberate într-o pauză generală după măsura 304.

Analiza muzicală ar trebui în acest moment să-și depășească limitele și să intre în domeniul estetic, singurul care ar putea explica această realitate. Tema A este simbolul realității pe care a simțit-o Ceaikovski în momentul compunerii. Este bine știut că Simfonia nr. 6 a fost scrisă cu presentimentul morții (Simfonia a VI-a fiind ultima simfonie a lui Ceaikovski. Ea a fost executată pentru prima dată la 16 octombrie 1893 la Petersburg, sub conducerea autorului. După nouă zile, în noaptea de 24 spre 25 octombrie, Ceaikovski a încetat din viață). De aici și structura contorsionată, neînchegată, mereu incizii

³³⁷ *Manfred* ar putea fi apropiat pe alocuri mai de grabă de *Simfonia Fantastică* a lui Berlioz, în special amintindu-ne viziunile tablourilor sale sabatice!

³³⁸ Sintagmă folosită de noi cu conștiința că am preluat-o din titlul celebrei confesiuni a lui Panait Istrati de după „dușul” experienței sale sovietice!

³³⁹ Între **Manfred** și **Patetica**, Ceaikovski mai încearcă o deschidere oarecum luminoasă prin „exploziva” Simfonie a V-a. Dar expansiunile eroice ale numitei simfonii se vor uita curând, Ceaikovski recidivând în pesimismul devastator al ultimei sale simfonii. Dacă în **Manfred** reușește să-și oculteze sentimentele pe seama unui personaj prin care „se destăinuie”, în **Patetica** rămîne singur în fața propriei partituri, pe care și-o concepe ca pe o adevărată confesiune testamentară!

melodice segmentate, greu detectabilă o coerență frazeologică. Tema A și puntea sunt un mare teritoriu al căutării (pe impulsul veșnicei întrebări "de ce?") fără a mai avea energia devenirii întru ființă (de aici și lipsa de coerență sau contorsiunile melodice permanent întrerupte). Tema **B1** este în mod evident idealul (exprimat prin frazeologie clară, strucutra precisă, coerența melodică evidentă - cu toată nostalgia pe care ar putea-o degaja).

Drama muzicală în această lucrare este profundă (din această cauză și atributul dat lucrării)³⁴⁰.

În condiția umană proiectată de realitate (respectiv Tema A), autorul se convinge pe parcurs că nu-și poate atinge idealul (Tema **B1**). În Expoziție îl opune realității, dar în Repriză îl proiectează în transcendența Epilogului. De aici și disoluția Arhetipului recapitulativ.

Din această cauză, lucrarea a fost supranumită și Patetica. (Se pot face speculații muzicologice referitor la asemănarea cu sonata op.13 de Beethoven, dar credem că rămân în exteriorul problemei care ar trebui privită întâi în legătură cu acel care-și scria prin această simfonie propriul său Requiem).³⁴¹



(*Gala Ceaikovski*, Ateneul român 19 febr. 2013
Orchestra națională de tineret, dirijată de Cristian Mandeal-)

³⁴⁰ O analiză mai detaliată a acestei prime părți cât și explicția dramaturgiei lucrării poate fi urmărită în cursurile noastre de Analiză muzicală (*Compendiu de forme...* și *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă* lucrări citate în repetate rânduri)

³⁴¹ Unul dintre prieteni, nemuzician dar mare sensibilitate, îl definea pe Ceaikovski drept personalitatea care „s-a prăbușit în propria lui inimă”; de aici și adnotarea noastră din debutul capitolului: „Ceaikovski și prăbușirea în propriile nostalgii”. Iar dac-ar fi să-l înțelegem în profunzime, am putea să-i spunem: „Singur în noapte, fără speranța dimineții/ Singur în clipele care ți-au devorat speranța/ Lăsându-ți doar vloga de-ați scrie propriul tău Requiem!

Musorgsky un vizionar?



În peisajul sfârșitului de veac XIX, Musorgsky³⁴² nu poate fi ignorat pe multe coordonate, mai ales pe acelea care aveau să forțeze până la paroxism evoluția liberă a expresiei muzicale. Suflul beethovenian de care era în mare parte impulsionată creația veacului XIX va fi treptat părăsit, grație spectaculozităților generate de spiritul extrovertit, din ce în ce mai ostentativ, al individualităților romantice.

În acest context, viziunile novatoare ale școlilor naționale aveau să marcheze o anume distanțare de obsedantele căutări în domeniul virtuozităților din ce în ce mai performante³⁴³.

Astfel, școala componistică rusă a secolului XIX avea să marcheze în acest sens câteva realizări semnificative și în domeniul marilor creatori de stil. Ar trebui deci să ne gândim la **Grupul celor cinci**,³⁴⁴ pe de o parte și la **Ceaikovski**, pe de altă parte.

Deși în marele capitol dedicat muzicii ruse Musorgsky este asociat cu **Grupul celor cinci**, grup din care efectiv a făcut parte, el rămâne o rostire aparte chiar și în contextul acestora. El este cu certitudine singurul mare geniu desprins ca atare din grup și în consecință poate cea mai semnificativă voce a sfârșitului de veac XIX. Musorgsky pare a fi acel vizionar care și-a depășit cu autoritate limitele timpului său, deschizând fără echivoc perspectivele veacului XX.

Și atunci n-ar trebui să ne mire faptul că a fost atât de greu asimilat de către contemporani (chiar de colegii de Grup...) Doar Rimsky-Korsakov și Stasov i-au rămas fideli și constanți admiratori, primul depunând o muncă titanică pentru finalizarea și orchestrarea lucrărilor sale neterminate; cel de al doilea depunând o activitate febrilă (dar foarte eficientă) pentru promovarea muzicii sale (mai

³⁴²Modest Petrovici Musorgsky (Karevo-Pskov 5 martie 1839- Petrograd 29 martie 1881)

³⁴³ Și aceasta avea să se contureze în special în creația compozitorilor care nu au excelat din varii motive printr-o semnificativă activitate interpretativă.

³⁴⁴ Din celebrul Grup...alături de Musorgsky au mai făcut parte: Alexandr Borodin, Cezar Cui, Nicolai Rimsky-Korsakov și Mili Balakirev, V.V. Stasov fiind criticul-teoreticianul, respectiv esteticianul grupului.

ales după moartea sa prematură!).

Deschidem aici o amplă paranteză pentru a clarifica câteva aspecte esențiale. Asupra *Grupului celor cinci* plana ideea că este o grupare de muzicieni diletanți, autodidacți, imagine configurată de altfel prin multe repere biografice asemănătoare. Toți au avut și o altă profesie, activitatea de compozitor fiind, în bună parte, una complementară. De altfel, la acea dată ar fi fost îndeajuns de dificil ca în Rusia să te întreții din compoziție. Viața muzicală era dominată de muzicieni străini (în special italieni), învățământul muzical era doar pe cale de a se instituționaliza, educația muzicală primară fiind o strictă problemă de familie.

Ca orientare stilistică, până la un punct, *Grupul...* avea să se mențină pe linia valorificării tradițiilor folclorului rus de sorginte țărănească pe de-o parte și proiectarea subiectelor istorice sau a fascinantelor basme rusești pe de altă parte. Mulți dintre compozitorii *Grupului...* au fost atrași și de misterioasa lume a legendelor orientului arabo-persan, lume cu care marea Rusie în fapt se învecina³⁴⁵. De aici poate și asimilarea unor tradiții modal-cromatice, care gândite pe osatura tradiționalului tonal-funcțional avea să genereze un prim model de cromatism diatonic³⁴⁶.

Înainte de a ne motiva opțiunea pentru singularizarea lui Musorgsky în peisajul muzicii sfârșitului de veac XIX, socotim utilă o succintă incursiune în bogata sa creație, creație cu atât mai relevantă cu cât este raportată la puțin peste două decenii de activitate componistică efectivă³⁴⁷. Dintre cele mai cunoscute lucrări ale sale sunt desigur opera *Boris Godunov*, poemul simfonic *O noapte pe muntele pleșuv*, ciclul *Cântecele și dansurile morții* precum și celebra suită pentru pian *Tablouri dintr-o expoziție*³⁴⁸. Musorgsky a fost atras de creația scenică monumentală de tip epopee-frescă, creație impregnată de suflul aceluia epic robust, desprins parcă din memoria vremurilor împietrite în letopisețe, *Boris Godunov* și

³⁴⁵Henrik Wilhelm van Loon definea foarte sugestiv Rusia ca fiind țara care n-a știut niciodată „dacă face parte din Europa sau din Asia”. Iar pe această linie, fără a intra în detalii, amintim doar câteva titluri celebre care pot certifica fără echivoc remarcă noastră: *Sadko*, *Seherezada* (Rimsky-Korsakov), *Islamey* (Balakirev), *Dansurile polovjiene din Cnezul Igor*, poemul simfonic *Prin stepele Asiei centrale* (Borodin) și exemplele ar mai putea continua! Rămânând pe aceeași direcție, reținem însă faptul că nu am amintit nici o lucrare de Cezar Cui (compozitor care a evoluat cu predilecție pe linia clasicizantă de tip Schumann) și nici de Musorgsky (asupra căruia vom insista însă în acest capitol).

³⁴⁶Ar fi suficient să amintim aici, spre exemplu, **modurile Ton-semiton** cunoscute astăzi sub numele de **modurile Korsakov – Messiaen** (asta și datorită faptului că au fost utilizate și teoretizate mai apoi și de celebrul compozitor francez).

³⁴⁷Musorgsky s-a născut în 1839 la Pskov și a decedat în 1881 la Sankt Petersburg; creația sa fiind localizată între anii 1858-1881! însumează abia 23 de ani din scurta sa existență!

³⁴⁸Suită devenită celebră mai ales datorită viziunii orchestrale a lui Maurice Ravel.

Hovanșcina fiind suficient de edificatoare în acest sens. Muzica sa este organic legată de o vocalitate fără cusur, personajele sale vorbesc melodic sau mai bine spus melodizează vorba printr-un firesc uimitor. Această melodie a vorbei, ondulată după o adevărată „sensibilitate agogică”, îmbogățește imaginativul semantic cu acele conotații expresive pe care numai un mare actor ni le-ar putea transmite într-o dramă. Ne găsim efectiv pentru prima oară în fața unor ipostazieri de *Sprächgesang*,³⁴⁹ această manieră de cânt despre care avea să se vorbească curent abia în stilistica avangardei viitorului veac XX.

La Musorgsky este vorba evident de influența tradiției ortodoxiei ruse, preluată din perpetuarea filonului vechii imnologii bizantine care va fi grefată pe specificul melodicității aparte a limbii ruse. Selectăm două fragmente semnificative din opera **Boris Godunov**, cum ar fi începutul **Prologului** și **Moartea lui Boris**.



(Scenă din Boris)

Spațializarea originală a surselor sonore creează pentru prima dată limita unei imensități sonore, marcate amenințător de glasul sacadat al clopotelor. Este vorba despre un spațiu extins autoritar pe două continente, de unde cu greu am mai putea departaja gena occidentală de cea extrem orientală; clopotele Kremlinului parcă măsoară implacabil întregul orizont al viețuirii umane. Este imaginea unei geografii care acoperă imensitatea *megacontinentului rus*!

³⁴⁹ Cântec-vorbit sau vorbă cântată.

PROLOGUE

Картина первая

Двор Новодевичьего монастыря под Москвою. Ближе к зрителям - выходные ворота в монастырской стене с башенкою. Народ.

1 Andante $\text{♩} = 72$

Piccolo (= Flauto III)

2 Flauti

Oboe

Corno inglese (= Oboe II)

3 Clarinetti (A)

2 Fagotti

4 Corni (F)

2 Trombe (B)

Tromba alta (F)

3 Tromboni e Tuba

Timpani

1 Andante $\text{♩} = 72$

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

p dolce ed espress.

p dolce ed espress.

p dolce ed espress.

p dolce ed espress.

p dolce ed espress.

pizz.

p sonore

The image shows a musical score for the coronation of Boris. The score is written for a woodwind section and strings. The woodwinds include Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The strings include Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (V. a.), and Cello/Double Bass (C. b.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The woodwinds play a melodic line with various dynamics and articulations, including a solo for the Oboe. The strings provide a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern. The score is marked with 'p' (piano) and 'pizz.' (pizzicato) for the strings.

Încoronarea lui Boris, în ciuda strălucirii căutate, apare totuși într-o monumentalitate cenușie care prevede parcă deznodământul. Lamentația călugărului nebun care-și plânge copeica furată³⁵⁰ contrastează sugestiv cu fastul voit al încoronării la care mulțimea este obligată să participe sub imboldul usturător al biciului. Clopotele Kremlinului sună amenințător peste întreg universul viețuit de om.

Apoi Boris, ca expresie a țarului rus configurat cu majusculele autoritarismului suprem, își rostește atotputernicia sa. (*Atotputernic sunt și de cinci ani domnesc în bună pace...*) Dar simțământul atotputerniciei sale este de prea scurtă durată față de obsesiile generate de conștiința sa mereu trează înspre trecutul izbăvirii sale. Imaginea copilului sacrificat pe altarul ambițiilor sale ariviste i se strecoară tot mai insistent în suflet, aidoma unor năluci amenințătoare. Sunt nălucirile inoculate cu insistență diabolică de cneazul Sujsky³⁵¹ *Sună clopote de-nmormântare....*

³⁵⁰ „Doar o copeic-am avut... Rusia-ntreagă va pieri...”

³⁵¹ acest adevărat **Iago** rus!

Finalul operei cu **Moartea lui Boris**:

253 Andante $\text{♩} = 66$

Fl.

Ob.

Cl.

Cl.b.

Fag.

Cor.

Tr-ni

e

Tuba

T-tam

Camp.

Arpa

P-no

БОР.

(Протяжный удар колокола и погребальный перезвон)

Звон!.. Погребальный звон!..

253 Andante $\text{♩} = 66$

Arch.

unis. pizz.

unis. pizz.

[senza sord] pizz.

[p] pizz.

[p] pizz.

[p]

Скляма, свята, скляма... в мо-на-хидарь и-дот.

не-ми-у-та-е-го, и не даст от-во-та. Паче-то! Ах-ах-ах.

не-ми-у-та-е-го, и не даст от-во-та. Паче-то! Ах-ах-ах.

не-ми-у-та-е-го, и не даст от-во-та. Паче-то! Ах-ах-ах.

I 255 *cresc.* *pp*
 III *pp*
 Cl. I. II muta in B
 Cl. basso muta in B
 [senza sord.] I. II Tr-be I. II muta in B
 [senza sord.] *pp*
 (Хватается за сердце и падает в кресло)
 По-вре-ме-ни-те: я царь ещё! Я царь ещё...
 (Останавливаются)
 -се- нья...
 -се- нья...
 div. 255 *div.*
cresc. *arco div.* *arco* *cresc.* *arco* *cresc.*
 2 C-bassi
 muta
 E in Des *pp*

Fag. *lunga*
 БОР. (Говорком) (Бограм, указывая на сына) (Шопотом)
 Бо-же! Смерть! Про-сти ме-ня! Вот, вот царь-ваш... царь... про-сти-те... Про-сти-те...
 V.ni I *p cresc. sf pp ppp*
 V.ni II *p cresc. sf pp ppp*
 V.le *div. pp ppp*
 V.c. *pp ppp*

256 *L'istesso tempo* ♩ = 66
 I. II *pp*
 Fl. *pp*
 Cl. *pp*
 Fag. *pp*
 Cor. IV *pp*
 Timp. *pp*
 ХОР Т. (Богре) (Шопотом)
 Б. у.
 Archi *div. pp unis. pp unis. pp*
 (C-bassi altri) *div. pp*
 (2 C-bassi) *p*

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tromb.

Tromp.

Tuba

ЗАНАВЕС (Опускается медленно)

un. a. 120

În momentul acesta, polifonia de ansamblu este configurată printr-o adevărată virtuozitate componistică. Corul boierilor, condus de cneazul Suiskey prohodește mortul încă viu, se intersectează cu țarul bântuit de năluca copilului ucis. Suprapunerea celor două scene imaginate într-o simultaneitate virtualmente cinematografică, am putea spune, conduce la rostogolirea lui Boris în abisul propriilor sale remușcări, în fața căroră printr-o ultimă autoritate manifestă – rostește - silabisind obsesiv: ***Sunt țar încă!*** Cutremurat, atotputernicul se prăbușește în abisul dramei sale fără de scăpare. Sfârșitul lui Boris devine astfel

devastator. Pe incantațiile prohodirii „*cu-adevărat deșertăciune sunt toate*”, personajul înmărmurit rămâne fără gestul implicării active, acceptându-și rostogolirea în neantul uitării împlinitoare: *Iată țarul vostru... iertați-l !*



Am putea risca schițarea unei paralele cu Wagner, paralelă plasată în contextul articulării dramei muzicale. Apropiind *Tristan și Isolda* de *Boris Godunov* constatăm faptul că ambii compozitori și-au conceput libretul singuri, imaginând lucrarea muzicală, pornind spre modelarea sa printr-o consubstanțialitate deplină.

Alăturând *Preludiul și Moartea Isoldei* din *Tristan* cu *Preludiul și Moartea lui Boris*, ambele formând forul și contrafortul construcției dramatice, sesizăm că amândouă preludiile sunt pagini de dramaturgie simfonică prevestitoare:

- în *Tristan* evoluția firească a unei predestinări implicate fatidic;
- pe când în *Boris*, asumarea regretului - consimțit prin derularea acelei implacabile prăbușiri.

Tristan derulează o dramă tipic romantică, pe când *Boris* sugerează presentimentul unui impresionism-expresionist. Moartea lui Boris aduce în prim plan condiția umană a naturalismului veris, coroborată cu exacerbarile dramatismului expresionist.

Tristan este construit astfel cărămidă cu cărămidă pe o simbolistică leit – motivică, pe când

Boris este *melocuvântat* în spiritul unui dramatism nemaiauzit până la el. Concluzionând:

Tristan rămâne o creație eminamente scenică, pe când
Boris este o compoziție virtualmente cinematografică!³⁵²

Printre creațiile lui Musorgsky care au atins o celebritate fără precedent (după *Tablourile dintr-o expoziție*³⁵³ și bineînțeles *Boris Godunov*) se găsește desigur și poemul simfonic *O noapte pe muntele pleșuv*, din care cităm în continuare finalul poemului - oda dimineții,

³⁵² Asupra acestor aspecte vom reveni în paginile de concluzii ale prezentului volum!

³⁵³ A căror notorietate, după cum am mai spus, se datorează în bună parte variantei orchestrale a lui Maurice Ravel.

Aurora:

W Fl. Poco meno mosso
 Fl. 2

Ob.

Clar. in B

Fag.

Cor. I. II

Campana in D^{*)}

Viol. I

Viol. II

Vcell. pizz. sul D

Cb. muta E in D

div. pizz.

con sord.

p con sord.

p arco

W Poco meno mosso

Ob. I

Clar. I

Cor. I. II

Trbe

pp

*) За неимением колокола, партия его вытесняется.
 S'il est impossible de procurer une cloche en ré on ne la doit remplacer par aucun autre instrument.

Ob.

Clar.

Cor. +

Trbe

Fl. a 2

mf

Cor. *pp*

pp

Timp.

Camp.

pp

p

Arpa

p

sfz.

pizz. *p*

X

Ob. I

Clar. I

Cor. I. II

p

arco

pp

X

Trbe

pp

Fl. a 2

Ob.

Cor.

Trbe

Timp.

Camp.

Arpa

pizz.

Y Meno mosso. Tranquillo

Fl.

Clar.

Solo dolce

smorz.

Vie.

senza sord.

p divise a 2 arco

Y Meno mosso. Tranquillo

a 2

mf dim.

dolce

pp

pp

ppp

p

p

smorz.

pizz.

mf arco

pp

div. arco

pp arco

ppp pizz.

Z pp

a 2

perd.

p dim.

pp

pp

ppp

p

p

pizz.

mf arco

pp

Deși este dificil de a-l percepe pe Musorgsky în afara substanțialei contribuții pe care a avut-o Korsakov la definitivarea compozițiilor sale - în bună parte rămase neterminate - vom încerca să o facem totuși, asumându-ne acest risc³⁵⁴. Musorgsky a fost genial până și în soluțiile sale orchestrale, fiind pe undeva imun la prejudecățile academismului meșteșugit, prin tocmai faptul că nu și-a însușit arta orchestrației printr-un sistem³⁵⁵.

Limbajul lui Musorgsky, după cum am mai spus, se folosește de o sugestivă limbă maternă muzicală, limbă rostită cu umilință și evlavie în tradiția pravoslavnică a ortodoxiei ruse.³⁵⁶ Putem însă afirma că el reprezintă în egală măsură și emanația nonconformismului gestic, izvorât din necizelarea frustă a mujicului rus, primindu-și și prin aceasta legitimitatea configurării unui stil inconfundabil³⁵⁷.

În consecință, Musorgsky poate fi numit într-adevăr vizionarul care a depășit cu autoritate limitele timpului său, deschizând fără echivoc perspectivele muzicii veacului XX.



³⁵⁴Decenii de-a rândul, istoriografia s-a străduit să exacerbeze statutul de diletant în special în ceea ce-l privește pe Musorgsky, plasându-l la antipod pe „savantul Korsakov” care de pe poziția de profesor de orchestrație i-a împlinit lucrările, cizelându-le. În ultimul timp, prin punerea în lumină a variantelor orchestrale ale lui Musorgsky, cu toate lipsurile unor creații neterminate, acestea au scos și mai bine în evidență o anumită tară a academismului korsakovian. Cu toate acestea, în cazul Boris Godunov, varianta lui Korsakov este cu mult mai reușită decât imixtiunea impardonabilă a lui Șostakovici!

³⁵⁵O paralelă între *Șeherezada* și *O noapte pe muntele pleșuv* ne-ar aduce desigur multe clarificări în acest sens, ori la acest nivel rămânem doar la pragul unor simple sugestii.

³⁵⁶Încă un argument în plus, dacă acesta ar mai fi fost necesar, pentru citarea exemplurilor vocale în originalul rusesc!

³⁵⁷Aspect ce ne amintește pe multe coordonate de modelul atitudinal Tolstoi!

Împliniri, deschideri și perspective ale creației muzicale situate la prag de veac XX

Am încheiat acest prim volum „în prag de veac XX” cu beethovenianul nostalgic Ceaikovski (unul dintre ultimii romantici târzii: mort 1893), precum și cu vizionarul Musorgsky (mort în 1881), pentru că și acesta din urmă, fără a fi un beethovenian, a aparținut totuși marelui suflu romantic. Romantismul târziu al școlii ruse nu manifestă, după opinia noastră, elemente de disoluție a romantismului (în anumite cazuri doar cu tente postromantice), ci este marcat de adnotările unor soluții de încheiere a acestuia! Vom vedea la timpul oportun cum din tradiția **Grupului celor cinci** se vor desprinde personalități de prim ordin în stilistica veacului XX, numindu-i deocamdată doar pe Stravinski, pe Prokofiev. În consecință, vom deschide volumul II cu un capitol dedicat **disoluției romantismului** (moment stilistic mult mai cunoscut sub numele impropriu de **postromantism**)³⁵⁸, capitol care se va baza pe observații succinte asupra creației lui Franck și Dvorak.

Fără nici o intenție minimalizatoare la adresa celor doi mai sus amintiți, ne vom explica opțiunea pentru accepțiunea de **disoluție a romantismului** și nu pentru cea de *postromantism*, deoarece o disoluție poate marca la modul pozitiv o tranziție, pe când un postromantism inspiră ancorarea, într-un staticism involut din punct de vedere stilistic. După opinia noastră, **postromanticii** sunt romantici întârziați, atinși pe alocuri de un stânjenitor epigonism și dintr-o comoditate temperamentală rămân ancorați în trecut, fapt care le umbrește mult acuratețea stilistică. În schimb, **compozitorii care au marcat o disoluție a romantismului** s-au străduit să se despartă efectiv de acesta printr-o febrilă căutare; or, prin neliniștea acelei căutări au atins semnificative relevanțe stilistice. Chiar și de pe această poziție acceptăm cu greu formularea de tip „maladia romantismului”, deoarece itinerarul unei disoluții asumate nu poate fi de sorginte malefică!³⁵⁹

Am văzut cum romantismul muzical european plasat oarecum convențional pe întreg spațiul secolului XIX a avut, în contextul diversificărilor stilistice individuale, o singură coordonată comună și anume legătura organică cu tendința perpetuării spiritului beethovenian. La timpul potrivit am arătat cum Beethoven

³⁵⁸În debutul volumului II vom motiva faptul că după opinia noastră fenomenul de disoluție a romantismului din punct de vedere stilistic nu poate fi asemuit cu postromantismul. La cumpăna veacurilor au existat cu-adevărat compozitori postromantici (cum ar fi spre exemplu Serghei Rahmaninov, în bună parte poate chiar și Saint Saëns!), compozitori foarte personali, de o indiscutabilă sensibilitate în transmiterea mesajului artistic, dar mai puțin credibili ca relevanță stilistică! Postromantismul lor este mai degrabă *manieră* decât *stil*!

³⁵⁹ (Aceste aspecte le vom detalia în debutul volumului II)

realiza prin soluțiile sale componistice o osmoză organică între echilibrul, disciplina, pe alocuri chiar rigorile clasicismului vienez și libertățile individualităților nonconformiste ale viitorilor romantici³⁶⁰. În consecința acestui demers am sesizat faptul că întreg secolul XIX avea să fie marcat de un puternic suflu beethovenian. Momentul Beethoven în evoluția stilisticii muzicale marchează pe lângă spiritul său de sinteză și o mare deschidere pentru tot ce avea să vină. Preluând prin consens spiritul muzicii sale, romanticii care i-au urmat nu pot fi suspectați în nici un fel de epigonism. Marii compozitori romantici au creionat individualismul, perpetuând în nume propriu deschiderile generoase ale spiritul beethovenian. În schimb, cei care au copiat cu o anumită dezinvoltură modelele marilor romantici au căzut, în ciuda excepționalului lor har (pe alocuri chiar genial) în plasa unui stânjenitor epigonism, eșuând acolo, de bună seamă fără voia lor³⁶¹. În această ipostază atitudinală vedem, după cum am mai menționat, situarea postromantismului!³⁶²

Dacă am include veacul al XIX-lea într-o paranteză imaginară, atunci el ar fi încadrat de Berlioz și Musorgsky, aceste două mari genii formate sub oblăduirea unui autodidacticism de bun augur. Jalonând romantismul prin Berlioz ca debut și Musorgsky ca punct terminus, în mod paradoxal ne sprijinim pe doi mari creatori născuți parcă de la sine!³⁶³ Paradoxul este și mai evident dacă ne amintim că secolul XIX este secolul virtuozilor, al celor mai instruiți muzicieni în domeniul interpretativ, este timpul marilor rafinați context în care marcăm această perioadă prin doi compozitori cu statut controversat în epocă: Berlioz cel ce nu se putea exprima coerent la nici un instrument (asta în epoca marilor virtuozii) și Musorgsky care până la sfârșitul vieții a rămas doar un simplu muzician amator (fiind în bună parte un funcționar obscur).

Berlioz a avut șansa de a fi acceptat în epoca sa ca novator, ca model pentru o evoluție a muzicii, pe când Musorgsky cu excepția unui grup restrâns de entuziaști admiratori, a rămas până la sfârșitul vieții undeva la periferia societății muzicale. Viziunile sale componistice ori nu au fost percepute ori, mai degrabă, au speriat contemporanii săi nepregătiți pentru a le primi în radicalismul

³⁶⁰ Ceea ce am numit cândva la Beethoven „*desprinderea de gândirea periodică*” avea să fie cea mai clară confirmare a acestui fapt.

³⁶¹ Cazul filiațiunii intime dintre Ceaikovski și Rahmaninov de pildă!

³⁶² Doar așa ne-am putea explica de ce *postromantismul* este atașat ca un apendice „post festum” marelui stil romantic! Cu totul altceva este **neo-romantismul** veacului XX precum și **neo-clasicismul**, atitudini detectabile în unele orientări stilistice ale controversatului secol pe care abia l-am încheiat, orientări apărute ca alternative la radicalismul rigid al tuturor avangardelor.

³⁶³ Autodidacticismul lor funciar i-a scutit de tara complexelor emanate din conștiința instrucției erudiților; de aici și dezinvoltura lor comportamentală!

substanței lor³⁶⁴.

În **Boris**, Musorgsky sugerează soluția unei drame muzicale de tip cinematografic, depășind astfel cadrul îngust al scenei, prefigurând parcă spectacolele moderne vii, în aer liber, deci mega-reprezentările moderne din decorul lumii ambiente. Musorgsky conturează prin reverie și implacabil o adevărată joncțiune dintre impresionismul-expresionist care avea să se instaureze în muzica europeană abia la două decenii după el.

Față de admirabilul eșafodaj simbolic, construit dramaturgic precum o imensă catedrală, construcție imaginată magistral de Wagner în **Preludiu – duetul Tristan și Isolda – moartea Isoldei**, Musorgsky zugrăvește în **Preludiul, Aria și Moartea lui Boris**, prim planul condiției umane, prefigurând o primă fațetă a naturalismului verist, coroborată însă și cu sugestii ale exacerbarilor dramatismului expresionist.

Soluțiile lui Wagner au împlinit așteptările spiritului german atât de avid după inefabilul predestinărilor mistice, pe când expresia musorgskyană aveau să depășească clar dimensionarea realităților timpului său, ceea ce explică rezerva, pe alocuri chiar repulsia protipendadei ruse față de ele.³⁶⁵ Musorgsky zugrăvea o altă atmosferă, o altă conduită socială, o trăire vie și vibrantă, înainte de a se fi manifestat expresionismul individualismului sönbergian sau plutirea impresionismului debussyan, reprezentând **de fapt și în fapt** o clară prevestire a acestora.

Secolul XIX va fi deci flancat de un virtuoz al orchestrei (Berlioz) care avea să deschidă drumul fără de limite al rafinamentului orchestrației totale și de un vizionar al nuanțării trăirilor sufletești prin mijloace artistice ce depășeau posibilitățile expresiei cunoscute până la el (Musorgsky).

Berlioz ne-a dat certitudinea că orchestra poate și trebuie să fie o singură voce aidoma unui mare instrument³⁶⁶; în schimb, începând cu Musorgsky va trebui să ne asumăm conceptul de **melocuvântare** (!), conștientizându-l în adevărata profunzime a accepțiunii sale.

³⁶⁴ Să nu uităm că Ceaikovski nu a fost capabil nici măcar să-l înțeleagă pe Brahms, mai bine spus să-l accepte, ori față de neoclasicismul brahmsian deschiderile musorgskyene însemnau ceva cu mult mai mult. Iar în ceea ce-l privește pe Musorgsky, Ceaikovski a fost pe alocuri chiar mai ireverențios, numindu-i muzica „brutală și necivilizată ! ”

³⁶⁵ După prima reprezentare a lui Boris Godunov, se spune că Țarul a fost profund nemulțumit de operă; mai bine spus, de modul în care era zugrăvită acolo casa imperială, aceasta justificând de ce reluarea reprezentărilor a avut parte de atâtea opreliști!

³⁶⁶ Depășindu-se astfel eclectismul rigorii primordialității grupajelor pe familii timbrale; Beethoven, Berlioz, Korsakov, Debussy, Enescu sunt niște repere în evoluția concepției orchestrale (referitoare la aspectele de solo instrumental desprins din ansamblu pe criteriile unor individualizări coloristice, densitate de partidă, blocuri sonore, timbre mixte) aspecte despre care va trebui să se amintească mai des în acest context!

**Rococo – Clasicism- Romantism- Disoluția romantismului-
Impresionism-Expresionism**

Antonio Salieri 1750.....1825
Muzio Clementi 1752.....1832

Wolfgang Amadeus Mozart 1756.....1791

Ludvig van BEETHOVEN 1770.....1827

Johann Nepomuc Hummel 1778.....1837

John Field 1782.....1837

Carl Maria von Weber 1786.....1826

Franz Schubert 1798.....1828

Hector Berlioz 1803.....1869

Mihail Ivanovici Glinka 1804.....1857

Robert Schumann 1810.....1856

Frederik Chopin 1810.....1849

Franz Liszt 1811.....1886

Richard Wagner 1813.....1883

Giuseppe Verdi 1813.....1901

Charles Gounod 1818.....1893

Cezar Frank 1822.....1890

Bedrich Smetana 1824.....1890

Anton Bruckner 1824.....1896

Johannes Brahms 1833.....1897

Camille Saint-Sanes 1835.....1921

Modest Musorgski 1839.....1881

Piotr Ilici Ceaikovski 1840.....1893

Antonin Dvorak 1841.....1904

Jules Massenet 1842.....1912

Edvard Grieg 1843.....1907

George Dima 1843.....1925

Rimsky-Korsakov 1844.....1908

Gabriel Fauré 18451924

Vincent d Indy 1851.....1931

Leos Janacek 1854.....1928

Hugo Wolf 1860.....1887

Claude Debussy 1862.....1918



- 1 *** *Dicționar de estetică generală*,
Ed. Politică, București, 1972 (Silvian Iosifescu).

- 2 *** *Dicționar de termeni muzicali*,
Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984,
sub coordonarea lui Zeno Vancea.

- 3 *** *Enciclopedia della musica*,
Ed. Ricordi, 1964

- 4 *** *Mic dicționar enciclopedic*,
Ed. Enciclopedica, București, 1972.

- 5 *** *Utrenier*,
Ed. Institutului de misiune ortodoxă București, 1987

- 6 *** *Arhitectura-o istorie vizuală*
Ed. Litera international București, 2008

- 7 *** *Dicționarul Bordas Sience de la musique*,
Ed.Bordas,1964
- 8 **Bălan, George** *O istorie a muzicii europene*
Ed. Albatros București, 1975

- 9 **Bălan, Th.** *Liszt*,
Ed. Muzicală, București 1963.

- 10 **Berberova, Nina** *Ceaikovski*,
Ed. Humanitas, București, 2007.

- 11 **Berger, Georg
Wilhelm** *Estetica sonatei clasice*,
Ed. Muzicală București, 1981.

- 12 **Brumariu, Liviu** *Istoria Muzicii Universale – Clasicismul*,
Ed. Fundației "România de Măine", București, 1999.

- 13 **Ciomac, Em.** *Viața și opera lui Richard Wagner*,
Ed. Muzicală, București,1967.

- 14 **Comes, Liviu** *Lumea polifoniei*,
Ed. Muzicală, București 1984.

- 15 **Comes, Liviu** *Melodica palestriniană,*
Ed. Muzicală, București 1971.
- 16 **Dimulescu, Fausta** *Preludiul dela Bach la Debussy,*
Ed. Risoprint Cluj-Napoca 2008.
- 17 **Dimulescu, Vlad** *Belcantoul Chopinian,*
Ed. Univ.Naționale de muzică București 2009
- 18 **Drimba, Ovidiu** *Istoria culturii și civilizației, vol.3,*
Ed Științifică București 1990.
- 19 **Golea, Antoine** *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi, vol.I,*
Ed. Muzicală, București, 1987.
- 20 **Ianegic, Ion** *Antonio Vivaldi,*
Ed. Muzicală, București, 1965.
- 21 **Little, Stephen** *Isme-Să înțelegem arta,*
Ed. Enciclopedia RAO, București, 2006.
- 22 **Melvin, Jeremy** *Isme-Să înțelegem Stilurile arhitecturale,*
Ed. Enciclopedia RAO, București, 2006.
- 23 **Nicolescu, Mircea** *Berlioz,*
Ed.Muzicală, București, 1964
- 24 **Paladi, Marta** *Brahms,*
Ed. Muzicală București, 1972
- 25 **Pandrea, Liviu** *Cartea psalmilor,*
Ed.Viața creștină, Cluj-Napoca 1993
- 26 **Pascu-Boțocan** *Carte de istoria muzicii vol.II,*
Ed.Vasiliana, Iași, 2003
- 27 **Pincherle, Marc** *Lumea virtuoșilor,*
Ed. Muzicală, București, 1968
- 28 **Popovici, Doru** *Arta trubadurilor,*
Ed. Muzicală, București, 1974.
- 29 **Popovici, Doru** *Cântec flamand,*
Ed. Muzicală, București, 1971.
- 30 **Pricope, Eugen** *Beethoven,*
Ed. Muzicală, București, 1958.

- 31 **Riemann, Hugo** *Musik-Lexicon,*
Meinz, 1967.
- 32 **Schumann, Robert,** *Din cronicile davidienilor*
Ed. Muzicală, București 1972
- 33 **Scott, Mariani** *Conspirația Mozart-o crimă antică, o societate secretă, o conspirație letală.*
Ed. Nemira, București, 2014
- 34 **Toduță, Sigismund** *Formele muzicale ale barocului în creația lui J.S.Bach (vol I,II,III),* Ed. Muzicală, București, 1969, 1973, 1978.
- 35 **Timaru, Valentin** *Analiza muzicală între conștiința de gen și conștiința de formă,*
Ed. Universității din Oradea, 2003.
- 36 **Timaru, Valentin** *Compendiu de forme și analize muzicale,*
Ed. Universității "Transilvania", Brașov, 1997.
- 37 **Timaru, Valentin** *Morfologia și structura formei muzicale,*
Ed. Acad. "Gh. Dima", Cluj-Napoca, 1992.
- 38 **Timaru, Valentin** *Muzica noastră cea spre ființă,*
Ed. Galaxia Gutenberg, Tg. Lăpuș 2008.
- 39 **Timaru, Valentin** *Dicționar noțional și terminologic,*
Ed. Universității Oradea 2002.
- 40 **Timaru, Valentin** *Frumosul artistic și fațetele sale subiective,*
Ed. Galaxia Gutenberg, Tg. Lăpuș 2009.
- 41 **Wagner, Peter** *Gregorianische Formenlehre*
Breitkoph-H Wiesbaden 1962
- 42 **Wagner, Richard** *Opera și Drama,*
Ed. Muzicală București 1983