Joana Ştefănescu

# O ISTORIE A MUZICII UNIVERSALE

## I



958410

EDITURA FUNDAŢIEI CULTURALE ROMÂNE

Coperta de Floarea Ţuţuianu

Reproducere după Jan van Eyck
DER GENTER ALTAR (1432)

Editura Fundaţiei Culturale Române
Aleea Alexandru nr. 38
Sector 1, Bucureşti
ROMÂNIA
Tel. 212.25.43; 633.11.62

ISBN 973-9155-54-5

Coperta de Floarea Ţuţuianu

Reproducere după Jan van Eyck
DER GENTER ALTAR (1432)

Editura Fundaţiei Culturale Române
Aleea Alexandru nr. 38
Sector 1, Bucureşti
ROMÂNIA
Tel. 212.25.43; 633.11.62

ISBN 973-9155-54-5

Ioana Ștefănescu

# O ISTORIE A MUZICII UNIVERSALE

## I

## De la Orfeu la Bach

EDITURA FUNDAȚIEI CULTURALE ROMÂNE

ACADEMIA DE ARTE „GEORGE ENESCU" Biblioteca 1 8 Y
95840

# *CUVÂNT ÎNAINTE*

*Se oferă de obicei scriitorilor această primă pagină în care ei se pot adresa cititorilor lor. Ceea ce doresc eu să le comunic pe această cale deschisă spre ei este de fapt răspunsul meu la o nedumerire semnalată în legătură cu cuprinsul acestui prim volum (din rândul celor patru în care este concepută lucrarea), anume – lipsa fenomenului muzical românesc din cursul istoric al muzicii culte europene, urmărit până la jumătatea secolului al XVIII-lea, când se sfârşeşte viaţa lui Bach. Datorită acestui tradiţional „Cuvânt înainte" am prilejul să-mi anunţ cititorii că muzica ţării noastre, cu izvoarele ei de o rară frumuseţe, îşi are locul ei de seamă în cuprinsul celui de al patrulea volum al ciclului, alături de celelalte şcoli muzicale naţionale europene, printre care ea străluceşte ca un astru. Desigur că la o lectură atentă se pot observa nuanţele subiective ale apartenenţei mele naţionale şi aceasta din primul alineat al cărţii, o dată cu amintirea cuvintelor rostite de profesorul Zeno Vancea în deschiderea cursului său de* Istoria stilurilor *ţinut la Conservatorul din Bucureşti în anul universitar 1959-60. A fost unul dintre primii îndrumători pe care i-a avut ucenicia mea de cadru didactic la această instituţie supremă de învăţământ muzical, o ucenicie deosebit de norocoasă, dacă mă poartă gândul la cărturarul împătimit care a fost George Breazul – primul dintre cei duşi din generaţia de aur a marilor profesori de la înaltul for de cultură muzicală bucureşteană. I-au urmat în nefiinţă Tudor Ciortea, Alexandru Paşcanu, alţi doi maeştri ai învăţăturii mele, trecători prin viaţă cu o splendidă discreţie. Sentimentul de recunoştinţă mă îndeamnă să adaug la aceste nume de pedagogi iluştri şi pe cele ale câtorva personalităţi alese să conducă destinele unor compartimente din învăţământul muzical românesc pentru merite ce ţineau de orizontul lor artistic şi cultural – şi nu de cel ideologic, care şi-a purtat dictatura timp de aproape jumătate de veac în ţara noastră. Ioan D. Chirescu, Serafim*

*Antropov, George Manoliu, George Pascu, Adriana Sachelarie, Sigismund Toduţă, Romeo Ghircoiaşiu – ocrotitori ai binelui şi ai dreptăţii în universul muzicii din Conservatoarele ţării – sau Titus Moisescu, vajnicul slujitor al cărţii într-o vreme de răstălmăcire a ei, sunt nume ce au lăsat urma luminoasă a strădaniei lor de a se împotrivi curentului de întunecime. Lor, şi atâtor altora care au înaintat anevoios pe drumurile cuvântului spus sau scris, pe atunci atât de zăgăzuite, le datorez fericirea cunoaşterii. O fericire care te face bogat şi stăpân în orice ambianţă a vieţii, oricât de absurdă şi de nedreaptă ar fi aceasta. Cititorii mei tineri, de azi şi de mâine, îşi vor putea imagina cu greu ce înseamnă să reuşeşti să faci apostolat dintr-o carieră muzicală. Îmi aduc aminte că pentru a ilustra geniul lui Bach prin muzica din* Mathäus Passion *(interzisă de-a lungul carierei mele didactice) trebuia să pun la uşa sălii de curs un student de strajă, pentru a nu fi surprinsă de autorităţi (sau de slujitorii lor) într-un asemenea „defect" de comportament profesional.* Requiemul *de Mozart sau cel de Brahms aveau aceeaşi soartă, muzica lor trebuind să fie ascultată în taină, aşa cum în taină a fost creat şi* Oratoriul de Crăciun *de Paul Constantinescu – poate cel mai dăruit dintre compozitorii generaţiei sale – şi cum în taină cânta şi Nicolae Secăreanu* „Hristos a înviat" *printre sutele de credincioşi adunaţi în jurul bisericii Sfântul Elefterie din inima Bucureştilor, în miezul nopţii celei mai mari sărbători pe care o are creştinătatea. S-a purtat multă vreme în taină torţa credinţei în bine, în adevăr, în dreptate, în armonie.*

*Revenind la nedumerirea manifestată în legătură cu „lipsa fenomenului muzical românesc din contextul muzicii universale" (din cuprinsul primului volum), am datoria să atrag atenţia cititorilor mei asupra câtorva date. În primul rând asupra faptului că am intitulat această lucrare* „O istorie a muzicii" *tocmai pentru a cuceri libertatea de a organiza materialul ei vast într-o concepţie care să-şi poată permite ieşirea din tiparele conservatoare. Urmărind evenimentele muzicale de-a lungul veacurilor, am considerat că trebuie să dedic muzicii româneşti capitolul de aur al cărţii mele şi aceasta – aşa cum am menţionat la început – în ultimul ei volum, cel în care vor fi prezentate contribuţiile şcolilor muzicale naţionale europene (cu manifestări spectaculoase în domeniul compoziţiei, începând din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi continuând cu forţă crescândă în secolul următor). Desigur că date despre drumul emancipării lor artistice există şi înaintea acestui secol al romantismului muzical, dar ele pornesc într-o vreme în care vestul european – de la Roma lui Palestrina şi Parisul lui Rameau, la Leipzigul*

*lui Bach şi Londra lui Händel – pusese de mult temelia unor înfloritoare culturi muzicale. Mi s-a părut nedrept să cuprind acest decalaj artistic într-o prezentare ce urmărea procesul evolutiv al creaţiei muzicale culte şi am considerat că istoricul are voie să-şi construiască munca pe o organizare care să nu creeze derută în interpretarea fenomenelor de cultură, determinate de cursul dictat de istorie. Cu toate acestea nu am ocolit prilejurile ce s-au ivit pentru a da informaţii asupra începuturilor sau asupra meritelor unor creatori din istoria muzicii româneşti, istorie care porneşte pe o cale unică, de neconfundat, vibrând în inima munţilor ocrotitori, în doinitul păstorilor din întinsul văilor, în altarele bisericilor, în chiliile şi şcolile mănăstirilor ce au deschis – ca şi în apus – calea scris-cititului muzical, dar evoluţia ei nu s-a putut împleti în ritmul celei apusene. Prin muzicieni de geniu – ca George Enescu, ca Dinu Lipatti – apoi prin generaţia lui Constantin Silvestri şi a lui Sergiu Celibidache, muzica românească va reuşi să-i ajungă din urmă faima, dar până atunci viziunea unei prezentări care să ocolească paralelismul istoric este justificată. Şi nu poate fi trecut neobservat faptul că această viziune aparţine cu claritate unui autor român. Începând cu imaginea muzicii de pe „plaiurile Mioriţei" (pag. 44-46) şi terminând cu legenda Meşterului Manole (pag. 396) se face simţită vibraţia unei corzi de culoare naţională românească, aşa cum aceasta poate fi surprinsă la pagina 133 (când este semnalată originalitatea cu care foloseşte limba română termenul „a cânta") sau la pagina 250 în care este menţionat poemul* Zlatna *al călătorului silezian Martin Opitz (poem în care sunt elogiate frumuseţile artei româneşti, tradus şi versificat de George Coşbuc). Meritele lui Honterus (pag. 104) sau ale lui Valentin Bacfark (pag. 121) – amândoi fii ai Braşovului – sau ale unor reprezentanţi de seamă ai culturii muzicale româneşti (paginile 11, 46, 57, 163) sunt inserate în capitolele ce vorbesc despre „Ars antiqua" sau „Ars nova", despre perioada renascentistă sau cea de dominaţie a şcolii franco-flamande, atestând o identitate ce nu poate fi detaşată de valorile naţionale.*

*O menţiune specială se cere a fi făcută în legătură cu locul pe care îl ocupă* Muzica bizantină *în organizarea acestei lucrări. Având în vedere rolul său în evoluţia muzicii culte din estul european, am considerat util ca prezentarea acestei manifestări muzicale specifice să fie plasată la începutul celui de al patrulea volum, pentru a pregăti înţelegerea trecutului de artă şi cultură muzicală românească, a calităţilor ei de fond spiritual şi de structură, aşa cum acestea s-au afirmat de-a lungul vremii, în întunecatul ev mediu al străbunilor noştri.*

*Rod al unei munci de patru decenii, sprijinită mereu pe intenţia de a oferi iubitorilor de muzică o prezentare istorică a contribuţiilor ce au înaripat secol de secol compoziţia, lucrarea de faţă reprezintă un modest omagiu adus celor care ne-au dăruit splendori muzicale prin harul lor creator sau interpretativ.*

IOANA ŞTEFĂNESCU
Doctor în Muzicologie

## CAPITOLUL I

# O PREISTORIE A MUZICII ?

Voi începe cartea mea despre muzică şi istoria ei cu un citat desprins dintr-o prelegere a profesorului Zeno Vancea din cadrul cursurilor de *Istoria stilurilor* pe care le-a predat la Conservatorul din Bucureşti în anul universitar 1959/60. „Procesul de evoluţie a unui fenomen muzical – cuvânta el – este asemănător cu formarea unui atol de corali. Se asociază mii şi mii de corali, cresc unii peste alţii, fără ca nimeni să ştie de ei, până când se iveşte un vârf în întinsul mării. Aşa se întâmplă şi în istoria muzicii. Apare la un moment dat un Bach, un Händel – vârfurile – dar ce este în adâncime, care a fost contribuţia fiecărui «coral» în parte, este mai puţin cunoscut..."

Acest prim volum al ciclului istoric pe care năzuim să-l urmărim până în actualitatea secolului nostru este o încercare de a pătrunde în adâncuri şi a cunoaşte – „din coral în coral" – formarea atolului care se înalţă până la Bach, piscul ce înfruntă cu unică semeţie depărtarea tot mai mare adusă de scurgerea veacurilor. Este o străbatere anevoioasă, pentru că se face în adâncurile celei mai imateriale dintre arte. Aparent imaterială, pentru că suflul ei ajunge la noi prin nenumărate liante materiale, perfecţionate lent, foarte lent, de-a lungul timpului. De la vechiul papirus la partitura zilelor noastre, de la ritualurile magice la universul orchestral de azi şi la aparatura care ne aduce muzica în casă, este un drum lung, un drum de secole. Cel mai greu este de pornit pe el, pentru că primii paşi sunt de făcut prin neantul care-şi întinde ceaţa peste trecutele milenii. Poate că la început a fost muzica. Poate că înainte de a fi articulat rudimente de cuvinte, oamenii au comunicat prin înlănţuiri de sunete. Dar nu în acest stadiu de înfiripare a nevoii de comunicare între oameni trebuie căutat începutul istoric al muzicii,

începutul acelui limbaj zămislit şi modelat de om pentru a-şi putea exprima simţămintele şi marea infinitate a nuanţelor lor. Există, fără îndoială, o îndelungată perioadă „premuzicală", perioadă în care omul primitiv, învăluit de zgomotele naturii, cucereşte însuşirea de a le selecta, de a le imita şi de a le folosi în îndeletnicirile lui de toate zilele. Dar nici încercările lui onomatopeice menite să atragă vânatul, nici semnalele date din depărtare semenilor din trib şi nici ritmatele impulsuri coordonatoare de mişcare – la vâslit, la doborârea copacilor – nu se înscriu printre semnele de muzicalitate ale manifestărilor omeneşti. Asemenea aspecte ale preistoriei muzicale îşi pierd începuturile în negura trecutului. Cercetătorii, fie ei naturalişti (ca Darwin), filosofi (ca Spencer), economişti (Karl Bücher) şi atâţia alţii au căutat să-şi explice procesul de înfiripare a muzicii stabilind teorii de relativă cuprindere, toate mărginindu-se la ipoteze raportate la un anumit domeniu de ştiinţă, cel pe care ei îl urmăreau. O sferă limitată de investigaţie a apărut şi în gândirea unor muzicieni care au încercat să interpreteze acest nebulos fenomen de zămislire a muzicii (Jules Combarieu, Fausto Torrefranca, Curt Sachs, etc.), pasul înainte fiind făcut în momentul în care s-a trecut de la teoretizare la verificarea practică, la cercetări făcute în zone izolate, în ţinuturi locuite de populaţii neinfluenţate încă de civilizaţie. Este perioada de la răspântia ultimelor două veacuri, când începe să se răspândească metoda înregistrărilor fonogramice de cântece şi inflexiuni muzicale specifice unor asemenea oaze cu vieţuire asemănătoare celei primitive, perioadă în care etnografi şi geografi, antropologi şi psihologi, misionari şi sociologi, se înrolează în această muncă de pionierat şi îşi aduc contribuţia la alcătuirea primelor arhive fonogramice alăturate unor universităţi din America şi Europa. Pe preţiosul fond colectat de-a lungul multor ani, pe miile şi miile de melodii culese, s-a putut sprijini – prin analogie – interpretarea primelor manifestări muzicale. Cu toată relativitatea pe care o prezintă şi această metodă de cunoaştere (factorii civilizaţiei pătrunzând vertiginos şi învecinându-se cu rămăşiţele de primitivism din locurile răzleţe investigate), metoda cercetării comparate a oferit o bază ştiinţifică în înţelegerea şi urmărirea izvoarelor muzicii, a muzicii privită ca artă, ca act conştient de creaţie.

Acest stadiu de comunicare conştientă prin sunete nu poate fi plasat înainte de a fi apărut primele organizări de viaţă în comun, viaţa de trib, viaţa gentilică – mai întâi matriarhală (când conducerea era

încredinţată femeii, de la care porneşte însăşi viaţa), apoi patriarhală (când începe să conducă bărbatul, cel înzestrat cu putere). Din acest moment, de la capătul unui îndelung drum de evoluţie, se poate vorbi de o practică muzicală, atât în procesul muncii – al agonisirii hranei şi bunurilor comune, al apărării lor – dar mai ales în tendinţa de a înrâuri misterioasele forţe ce împrejmuiesc viaţa. Credinţa că anumite gesturi şi intonaţii pot îmblânzi puterile potrivinice nevăzute – care aduc vânturile năprasnice şi torentele, seceta şi foamea, boala şi moartea – sau pot atrage pe cele binevoitoare care le dăruiesc ploaia, belşugul, sănătatea, duce la apariţia unei mari varietăţi de ritualuri magice. Sunt primele forme de manifestare a credinţei omului, unele simple (ca vrăjile, descântecele), altele sincretice (cu mimică, dans, cuvinte) în care cântecul – de fapt un joc de două-trei sunete pe trepte alăturate – a avut rolul principal. Şi dacă din acest prim stadiu de muzicalitate din evoluţia omului poate fi semnalată şi o diferenţiere a genurilor (cântece de muncă, de ritual magic, de jale, de luptă, de dragoste), nu poate fi trecut cu vederea faptul că puternica credinţă în magie a omului primitiv pătrunde în fiecare dintre celelalte genuri, prin invocarea de ajutor într-o acţiune sau alta, putându-se astfel trasa o primă trăsătură a celei mai vechi gândiri artistice.

Cu acest moment (moment care înseamnă secole) în care cântecul – oricât de rudimentar ar fi fost – este o creaţie, începe şi istoria muzicii, istoria sensibilităţii omeneşti, o istorie care va surprinde şi va reflecta universul sufletesc al omului, aşa cum acesta se va îmbogăţi mereu şi mereu de-a lungul secolelor.

## CAPITOLUL II

# PE URMELE MUZICII ÎN ANTICHITATE


PE VALEA FLUVIULUI GALBEN (CHINA)
PE VALEA RÂULUI INDUS (INDIA)
PE PĂMÂNTUL DINTRE FLUVII (MESOPOTAMIA)
PE MALURILE NILULUI (EGIPTUL)
ÎN „ŢARA FĂGĂDUINŢEI“ (CANAANUL EBRAIC)
PE MALURILE MEDITERANEI (FENICIENII)
LA POALELE OLIMPULUI (ELADA)
PE PLAIUL MIORIŢEI (TRACII)
ŢINUTUL CELOR ŞAPTE COLINE ŞI RAZELE LUI (ROMANII)

# Pe valea Fluviului Galben

„Marele Dao dăruieşte oamenilor pacea, liniştea, muzica şi hrana" scria filosoful chinez Lao Tzi către sfârşitul secolului IV înainte de Hristos, fixând deci muzica printre cele mai de preţ bunuri ale omului (înaintea hranei).

Într-adevăr, pentru China antică – China ultimelor două milenii înainte de Hristos – muzica însemna cea mai de seamă artă, o artă care putea să influenţeze mişcarea astrelor sau să fie influenţată de acestea. Teoria cosmogonică a învăţaţilor chinezi – care va fi transmisă vechilor greci şi prin aceştia gândirii europene medievale – este departe de a avea însemnătatea pe care o prezintă concepţia acestora despre rolul educativ al muzicii, concepţie desprinsă din scrisul a numeroşi filosofi, dintre care cel mai celebru rămâne Confucius (551-479). „...*Cartea cântecelor*, spunea el, ne ajută să atragem oamenii pe drumul dorit... să înţelegem sentimentele şi frământările lor". *Cartea cântecelor* menţionată de Confucius este cel mai vechi document de creaţie populară chineză, cuprinzând 305 povestiri în versuri, marcate unele din ele cu semne indicatoare de ritm, de pauze, de unduiri expresive. Din această culegere se desprinde sensibilitatea, gingăşia şi bogăţia sentimentelor inspiratoare, varietatea poetico-muzicală a exprimării lor. Dar, în acelaşi timp, în China antică se cultiva şi o muzică rigidă – muzica de templu, de cult – precum şi o muzică de slăvire a împăratului, de crescândă amploare. Sunt semnalate la curte, pe la mijlocul secolului III înainte de Hristos, orchestre cu peste opt sute de muzicanţi şi formaţii de peste o sută de dansatori, în aşa-numita carte *Li Tzi*, care stabilea ocaziile la care aceştia participau, programul specific diferitelor ceremonii şi întreaga etichetă a solemnităţilor. Variate instrumente de coarde, cu strune puţine sau numeroase (de la

ACADEMIA DE ARTE
Bibliot

două la peste douăzeci), ciupite sau cu arcuş; o mare familie de instrumente de suflat (din bambus, din lemn, din metal, cu sau fără ancie) şi mai ales de percuţie (toba, gonguri, tam-tamuri, clopoţei) contribuiau la desfăşurarea ceremonialului de templu sau de curte. Predominau registrele înalte sau joase, alternanţa lor creând contraste spectaculoase de sonoritate. Mai lirice, mai specifice muzicalităţii chineze erau instrumentele de obârşie populară, ca acel strămoş al flautului lui Pan, cu 16 tuburi metalice (o variantă a naiului, pe care chinezii îl numeau „paisiao") sau „piba" (asemănătoare lăutei sau chitarei) şi mai ales mult îndrăgitul „guţin" – un fel de vioară cu număr variat de strune făcute din mătase şi cu arcuş, la care – se povesteşte – cânta şi înţeleptul Confucius.

Ceea ce caracterizează muzica vechiului popor chinez (de cult, de curte, sau populară) şi o particularizează cu pregnanţă şi în prezent, este sistemul pentatonic de organizare a sunetelor, despre a cărui structură[1] specifică şi ale cărui moduri posibile au rămas consemnări datând din secolul VII înainte de Hristos. Sunt semnalate în vechile teoretizări şi date asupra unor aspecte tehnice (printre care şi formularea de legi acustice), dar mai ales consideraţii estetice ce şi-au dovedit viabilitatea – ca şi stilul pentatonic – până-n zilele noastre. De altfel poporul chinez se numără printre puţinele popoare care prezintă continuitate spirituală de-a lungul vremii, evoluţia lui din antichitate şi până azi sprijinindu-se pe vechi tradiţii de morală, cultură şi artă.

1 La baza sistemului pentatonic chinez (anhemitonic – deci fără semitonuri) se află o scară muzicală alcătuită din succesiunea a cinci sunete, intervalele dintre ele fiind constituite din trei tonuri întregi şi două dintr-un ton şi jumătate (ultimele niciodată alăturate). O asemenea scară muzicală e formată – în limitele unei octave – de tastele negre ale pianului.

## Pe valea râului Indus

Despre India şi vestita ei civilizaţie, aşa cum aceasta a fost de-a lungul a două milenii înainte de Hristos, vorbesc vestigiile arheologice şi cu deosebire miile de frunze de palmier pe care s-au notat (în vechea limbă sanscrită) miturile, legendele şi obiceiurile pământului. Sunt aşa-numitele „vede" care constituie cel mai vechi document al culturii indiene, cultură în care muzica juca un rol deosebit. Mai întâi în legătură cu magia, cu credinţa în forţa ei miraculoasă de a influenţa fenomenele naturii şi voinţa oamenilor, de a îmblânzi animalele (şerpii, elefanţii). O forţă care era de natură divină, dăruită de Brahma – zeul suprem – şi de soţia lui, Sarasvati – zeiţa artelor.

Caracteristică pentru practica muzicală indiană este, fără îndoială, indisolubila legătură dintre cânt, cuvânt şi gest. Mişcările capului, ale mâinilor, se alătură muzicii – aşa cum se pot admira şi astăzi în filmele indiene – tălmăcind sensurile cuvintelor. Se poate urmări astfel o impresionantă dezvoltare a muzicii de dans, inspirată de o mare diversitate de subiecte culese din viaţa de toate zilele (scene de pescuit, de seceriş, de bâlci, scene desprinse din viaţa pădurii, a animalelor), care conduce la arta pantomimei (cu măşti şi costumaţie simbolică), la teatrul popular de păpuşi, la „teatrul de umbre" cu o atât de largă răspândire în practica populară de-a lungul vremii. În poemul epic *Ramayana* (despre aventurile eroului Rama) se găsesc pitoreşti descrieri de asemenea începuturi ale artei sincretice indiene, precum şi ale fastului artistic de la curtea monarhului. Există, desigur, ca şi la chinezi, o mare deosebire între muzica vieţuitorilor de pe întinsul indian şi cea a solemnităţilor de curte sau a procesiunilor din templu, procesiuni în care vocile intonau silabic textele sacre doar în limitele

unui interval de cvartă. Câtă deosebire faţă de întinderea expresivă a cântecelor inspirate de texte poetice ce transmiteau plasticitatea specifică a dansului faţă de unduirile muzicale în care sfertul de ton intervenea firesc în desfăşurarea diatonică[2] a melodiei. Acompaniamentul instrumental, de o mare supleţe în urmărirea unui text declamat sau cântat, presupunea o deosebită măiestrie. Se cânta la „vina", instrument cu coarde ciupite atât de îndrăgit, încât era considerat printre cele mai de preţ daruri făcute de zei; se cânta la ravanastron şi rabab (străvechi instrumente de coarde cu arcuş); la o mare varietate de instrumente de suflat (diferite variante ale flautului, ale oboiului, ale cimpoiului) şi, cu deosebire, la un mare număr de instrumente de percuţie – de la castagnete la gonguri – dintre care cel mai important era „tabla" (un mic timpan lovit cu podul palmei şi cu degetele). Se foloseau uneori şi şapte asemenea „table" acordate corespunzător celor şapte sunete ale gamei, pentru a se urmări cu ele mici melodii. Caracteristic pentru practica muzical-coregrafică indiană veche era faptul că interpretului vocal îi revenea şi mânuirea variatelor tipuri de instrumente de percuţie, pentru a marca ritmica dansului, ceea ce însemna – având în vedere varietatea agogică – o deosebit de mare virtuozitate artistică.

Vocală sau instrumentală, simplă sau alături de poezie şi dans, muzica indiei antice se desfăşura monodic pe sistemul heptatonic (de şapte sunete) structurat diatonic, într-o mare diversitate de moduri[3]. O organizare ce poate fi întrevăzută încă din scrierile vechi, din Sama Veda (alcătuită de „vede") şi dintr-o carte atribuită înţeleptului Bharata (secolul V înainte de Hristos), teoretizare pe care se vor sprijini scrierile savantului Somanatha apărute mult mai târziu, în secolul al XVII-lea al erei noastre.

---

2 Desfăşurare melodică având la bază scara diatonică (succesiunea treptată a şapte sunete cuprinse între tonică şi octava ei, intervalele dintre ele fiind constituite din cinci tonuri şi două semitonuri).

3 Prin mod se înţelege ordinea în care sunt dispuse sunetele în cuprinsul unei game, deosebirea dintre diferitele moduri fiind creată de calitatea intervalelor dintre trepte şi de caracterul relaţiilor (atracţiei) dintre acestea.

## Pe „pământul dintre fluvii“

În ţinutul dintre cursurile fluviilor Tigru şi Eufrat s-a dezvoltat cea mai veche civilizaţie cunoscută în lumea antică, *civilizaţia sumeriană*, cu începuturi datând de prin mileniul al cincilea înainte de Hristos, şi cu o istorie deosebit de frământată. Pentru că, după secole de viaţă paşnică, în care sumerienii ajung să lase urme de cultură – printre care şi prima formă de scriere cunoscută până azi, care va sta la baza scrierii cuneiforme –, urmează cotropire după cotropire. Primii invadatori (mileniul III înainte de Hristos) au fost akkadienii, popor de origine semită. Meritul lor este de a fi fondat oraşul Babilon, oraş ce va cunoaşte o bimilenară faimă şi va da numele unor noi civilizaţii: cea *sumero-babiloniană* (rezultată din asimilarea treptată a civilizaţiei vechi sumeriene de către akkadieni) şi cea *asiro-babiloniană* (ce va rezulta din coexistenţa acesteia cu cea a asirienilor). Pentru că fertilitatea „pământului dintre fluvii“ (pământ pe care grecii îl vor numi, prin traducere, Mesopotamia) nu a încetat să atragă invazia popoarelor vecine, aşa cum a fost cea a asirienilor, popor stabilit de prin mileniul III înainte de Hristos în nordul Mesopotamiei. Ocupaţia asirienilor (sec. XIII înainte de Hristos) aduce distrugerea Babilonului şi o epocă de sângeroase lupte de expansiune. Urmele dominaţiei lor s-au găsit cu deosebire în oraşul Ninive, noua capitală a imperiului, unde este înregistrat – în secolele VIII şi VII – apogeul manifestărilor lor cultural artistice, aşa cum rămân mărturie monumentalele palate şi temple, cu basoreliefuri de o frumuseţe artistică impresionantă (artă în care asirienii au excelat). La aceste mărturii se adaugă o vestită bibliotecă alcătuită din mii şi mii de tăbliţe cu scriere cuneiformă, organizată în palatul lui Sardanapal. Sfârşitul secolului VII înseamnă şi sfârşitul puterii asiriene, deoarece „pământul

dintre fluvii" atrage invazia unei alte puteri, cea a mezilor. Asirienii sunt învinşi iar „noul Babilon" (sau „al doilea Babilon" cum l-au mai denumit istoricii) renaşte şi ajunge unul dintre cele mai importante centre comerciale şi culturale ale întregului Orient, atingând strălucirea supremă sub conducerea lui Nabucodonosor II, supranumit „Cel Mare" (605–562). Dar faima noului stat babilonian se va sfârşi curând, în anul 539 când Cyrus, regele Persiei, îl va supune.

Am străbătut în scrisul câtorva rânduri patru milenii de străveche istorie, pentru a cunoaşte felul în care s-a zămislit specificul unei civilizaţii, cu aspectele ei de mare diversitate, aşa cum atestă impresionantele descoperiri arheologice şi literare. Urme de ingenioase canale de irigaţie, de monumentale construcţii, de basoreliefuri şi sculpturi, de inscripţii cuneiforme pe argilă arsă, pe ziduri, pe tăbliţe vădesc o mare varietate de preocupări, de la păstorit la viaţa de lux a palatelor, de la olărit la înalte concepţii arhitecturale. În perioadele de linişte dintre numeroasele războaie înfloresc ştiinţele (matematica, astronomia, medicina – fiind prima civilizaţie antică la care este semnalată diferenţa dintre vraci şi specialist în vindecare) şi cu deosebire artele, dintre toate cea mai slăvită fiind muzica. Atât de slăvită încât se aduceau jertfe instrumentelor muzicale, se atribuiau zeilor măiestrie în arta cântului, se asemănau vocile lor cu cele ale unor instrumente de suflat, care deveneau sacre, iar în ierarhia celor veneraţi, muzicanţii veneau imediat după zei şi regi şi nu erau sacrificaţi atunci când cădeau prizonieri în nesfârşitele lupte purtate. Se povesteşte că regele Hiskia al Iudeei şi-a salvat ţara de distrugere, dăruind asirienilor un mare număr de cântăreţi şi cântăreţe. Datorită preţuirii ce li se acorda, se atenuează cu timpul graniţa dintre muzica populară şi cea de curte, numeroase ansambluri de muzicieni angajaţi ai palatului având învoire de a da concerte în public. Există chiar o mare înflorire a muzicii laice în perioada de dominaţie asiriană, când sunt semnalate formaţii corale de 150 de persoane, angajate de negustori bogaţi pentru a-i distra la mese. Pe numeroase vestigii arheologice s-au găsit imagini de grupuri de muzicanţi cântând la harpe, liră, flaute duble, sau altele ilustrând scene pastorale – cum este basorelieful descoperit în templul de la Nippur, reprezentând un cioban cântând din lăută, alături de câinele şi de turma sa. Fragmente de asemenea instrumente au ieşit la iveală şi din săpături, după cum au fost dezgropate şi instrumente tipice perioadelor de luptă (goarne, trompete, tobe). Se desprind informaţii despre

muzică şi din unele poeme epice, aşa cum este vechea legendă babiloniană despre Tammuz, zeul primăverii, cel care – ucis în fiecare an de arşiţa soarelui – era jelit de cântăreţe în acompaniament de flaute. Învăţatul grec Plutarh – primul istoric al muzicii – ne va transmite în primul secol al erei noastre şi informaţii despre legătura pe care babilonienii o făceau între muzică şi mişcările cosmice, după cum va transmite şi date asupra teoriei muzicii lor. Ceea ce nu s-a putut clarifica până acum este problema notaţiei muzicale. Se ştie că a existat un sistem de fixare cuneiformă a desfăşurării unui cântec, ca rezultat al profesionalismului intens ce solicita marilor ansambluri să cânte omogen, dar urmele lăsate de aceste începuturi ale notaţiei muzicale (aşa cum s-au găsit la Tel Harmal) prezintă încă dificultăţi de descifrare. Un fericit rezultat al cercetărilor în acest domeniu este datorat muzicologului german Curt Sachs, care a reuşit să identifice pe o placă de argilă notaţia unui acompaniament de harpă la o melodie vocală, document datând de la începutul primului mileniu înainte de Hristos ceea ce constituie una din cele mai vechi mărturii de notaţie muzicală descoperite până acum.

## Pe malurile Nilului

Civilizaţia Egiptului antic a dăruit lumii o artă inestimabilă ca frumuseţe şi perfecţiune. O artă anonimă, a milioanelor şi milioanelor de sclavi, în faţa căreia s-au minunat mai întâi grecii: „Cum a fost cu putinţă aşa ceva?“ se întreba Herodot[4], „părintele istoriei“, în faţa piramidelor, pe la mijlocul secolului al cincilea înainte de Hristos, întrebare pe care şi-au pus-o mai târziu şi romanii şi nu contenesc să şi-o pună egiptologii de două secole încoace, din anul 1798 al expediţiei lui Napoleon, când începe să fie cercetată străvechea cultură de pe întinsa vale a Nilului. O cultură despre care vorbesc scenele zugrăvite şi sculptate pe zidurile templelor şi palatelor de la Memfis (capitala „vechiului imperiu“ de prin anul 3100 înainte de Hristos), ale celor de la Teba (capitala „imperiului de mijloc“ despre care Homer[5] spunea că e împrejmuită de o sută de porţi) sau pe monumentele răspândite pe întinsul „noului imperiu“ (datând din secolul XVII înainte de Hristos) care sub Ramses cel Mare ajunge să cuprindă Etiopia, Arabia, Palestina, Babilonia. Glorie trecătoare, ca a tuturor marilor imperii, risipită de asirieni, de perşi, de romani, care vor face pe rând din ţara marilor faraoni o „provincie“ a imperiilor lor. Este o istorie care a lăsat nu numai urmele cultului pentru morţi, ale credinţei în originea divină a faraonilor, aşa cum atestă atât de numeroasele monumente funerare şi mai ales piramidele, sau ale slăvirii zeilor, aşa cum mărturisesc templele, ci şi în aspectele practice ale vieţii, cum rămâne grandiosul sistem de irigaţie de pe întreaga vale a Nilului. Mărturii ale trudei de toate zilele, cu scene din munca pămân-

---

4 *Herodot* (cca 484-425), istoric grec din oraşul Halicarnas (Asia Mică). Opera sa – „Istorii“ – cuprinde nouă volume, izvor principal pentru istoria Greciei.

5 *Homer* – cel mai mare poet grec, trăind probabil între sec. VIII-VII înainte de Hristos. I se atribuie poemele *Iliada* şi *Odiseea*.



tului irigat, a diferitelor meşteşuguri şi a obiceiurilor din popor, apar pe zugrăvelile şi basoreliefurile monumentalelor construcţii, ca şi pe ornamentele de pe vase sau pe papirusuri. Sunt dezgropate cioburi de obiecte şi fragmente de instrumente muzicale, sunt descifrate hieroglifele vechilor texte, transmiţând toate dovada existenţei unei înaintate culturi. Ceea ce lipseşte cu desăvârşire este notaţia muzicală, dar din ansamblul surselor arheologice şi literare egiptene, ca şi din relatările istoricilor şi filosofilor greci (Herodot, Platon, Plutarh) sau romani (Diodor din Sicilia), se conturează imaginea clară a practicii muzicale existente în acele timpuri. În primul rând, gradul de preţuire a acestei arte, pe care o practicau până şi unii faraoni. Ei cântau imnuri religioase în temple şi permiteau rudelor lor să facă parte din corurile şi orchestrele ce contribuiau la oficierea cultului. Pentru că muzica era de natură sacră, la fel ca faraonii. Muzicienii – cântăreţi sau instrumentişti – erau la mare preţ, ajungând să fie angajaţi ca slujitori permanenţi ai templelor. Cei mai iscusiţi erau primiţi la curtea faraonului, pentru a încânta ospeţele cu cântece profane sau a acompania dansurile desfăşurate cu mare fast la acele prilejuri. Se dezvoltă astfel un intens profesionalism muzical, care a condus treptat la conceperea unui prim sistem de dirijat – cântăreţul solist desenând cu mâna cursul liniei melodice şi indicând în acelaşi timp sensurile dinamice şi agogice – sistem cunoscut sub denumirea de *cheironomie*. În practica muzicală de la curte este semnalată şi o înflorire a muzicii militare, cu rolul de a da amploare fastului ce înconjura persoana faraonului, dar şi de a întovărăşi luptătorii în războaie, pentru a-i îmbărbăta sau a le cânta victoriile. Herodot pomeneşte şi de o încurajare a „muzicii patriotice" – noţiunea ce se limita, desigur, doar la proslăvirea stăpânitorilor, proslăvire la care se alătura şi casta atotputernică a preoţilor. Dar, pe lângă templele în care ei oficiau slujbe pentru zei (sau de zeificare a faraonilor), sunt semnalate şi cele mai vechi „mistere" (sau „patimi" – cum le numea Herodot) un fel de reprezentaţii teatral-muzicale inspirate din miturile despre viaţa acestor zei. O mare răspândire a avut misterul lui Osiris, zeul naturii, cel ce murea şi renăştea mereu şi era plâns de soţia sa, zeiţa Isis. Cântecele de jale îi întovărăşeau moartea (anotimpul iernii) iar cele de veselie îi cântau reînvierea (primăvara). La această reprezentaţie – care după consemnările lui Herodot avea loc concomitent în 16 oraşe mari ale Egiptului – avea voie să asiste şi mulţimea oamenilor simpli. Se făceau pregătiri îndelungate în vederea acestor realizări

sincretice: se sculptau noi statui ale celor doi zei (eroii reprezentaţiei), se organizau ansambluri corale, instrumentale şi de dansatori, care să redea cât mai artistic ritualurile tradiţionale, ritualuri desprinse din viaţa muritorilor de rând. Pentru că exista, desigur, şi o muzică a lor, a celor supuşi, a sclavilor. Despre această muzică vorbesc numeroase texte de cântece de iubire, de cântece de jale, de cântece desprinse din viaţa truditorilor pe ogoare, din viaţa celor ce au înălţat palatele şi piramidele. Lăuta, lira, diferitele feluri de fluiere le însufleţeau cântecele, în timp ce tamburinele, tobele sau crotolele (un fel de castagnete în formă de mănuşă de lemn) le acompaniau ritmica dansurilor. Dar instrumentul muzical care apare cel mai des pe mulţimea de reprezentări sculpturale şi picturale vechi egiptene este harpa. Portabilă sau fixă, mică sau mare (având de la patru la douăzeci de coarde), harpa era considerată „instrument naţional" şi este singurul instrument menţinut în slujbele de cult religios din perioada „noului imperiu", când se decide izgonirea instrumentelor muzicale din templu şi se renunţă până şi la sistre (instrumente zornăitoare de ritual, alcătuite dintr-un cadru de lemn sau de teracotă, pe care erau prinşi mici zurgălăi, ce erau agitate de un grup de femei pentru a marca diferitele momente ale oficierii cultului). Este perioada în care intervin şi alte restricţii, printre care şi cea care interzicea accesul mulţimii la reprezentaţiile tradiţionalelor mistere. Se pare că în această epocă se formulează şi unele norme estetice, după care trebuia cultivată doar acea muzică ce putea influenţa gândurile bune. Principiul – care a fost preluat de vechii greci şi prin aceştia şi de către teoreticienii muzicali medievali – ar fi fost dovada unei înaintate gândiri estetice, dacă prin „bune" nu s-ar fi înţeles doar acele gânduri ce nu ameninţau autoritatea faraonului, a preoţilor, a stăpânitorilor de sclavi. Dar peste aceste zăgazuri caracteristice în general declinului de putere, civilizaţia Egiptului antic rămâne cea care a dăruit lumii o monumentală mărturie de inventivitate creatoare, inventivitate ce a făcut posibilă durabilitatea artelor ei plastice şi arhitecturale. În ceea ce priveşte muzica şi dansul, este nevoie de imaginaţie, acea imaginaţie care duce şi ea uneori la realizări nemuritoare. Să mai amintim oare de *Aida* marelui Verdi care ne poartă în acea lume de belşug şi fast a curţii faraonului, de rigiditate a preoţimii, de lupte şi victorii răsunător cântate, fără să fi uitat de suferinţa sclavilor, a prizonierilor, a celor obidiţi?

## În „Ţara făgăduinţei“

În secolul XIII înainte de Hristos au pornit de prin regiunea Deltei Nilului către „ţara făgăduinţei“ grupurile de evrei copleşiţi de suferinţă, conduse de Moise. Este vestita „fugă din Egipt“, fugă ce presupune disperare şi nu viteză, dacă ne gândim că drumul lor până în Canaan (veche denumire a Palestinei) a durat zeci şi zeci de ani. Situat la răscrucea căilor de schimburi comerciale ale acelor vremuri, Canaanul fusese ţinta a numeroase cuceriri, cunoscând pe rând dominaţia babiloniană, egipteană, filistină. Pe această fâşie de pământ de pe coastele răsăritene ale Mediteranei mult disputată au întemeiat evreii în secolul XI înainte de Hristos statul lor, stat cu o foarte scurtă existenţă dar şi cu cea mai originală cultură din cele cunoscute în antichitate. În primul rând, la vechiul popor evreu nu vom întâlni zei atotputernici şi nu vom mai găsi urme de zugrăveli, de sculpturi, de ornamente pe relicve de vase, care să fi putut fixa peste vreme scene din viaţa ebraică şi din manifestările ei cultice. Religia nouă – credinţa într-o unică putere divină – interzicea credincioşilor „a face chip cioplit“, deci de a reproduce într-un fel sau altul subiecte culese din viaţă şi din istoricul noii credinţe. Lipsesc deci acele izvoare picturale şi sculpturale, atât de bogate la celelalte civilizaţii ale antichităţii. În schimb, vechii evrei au lăsat omenirii cel mai preţios dintre documentele literare antice – *Vechiul Testament* al *Bibliei*. Din textele lui se desprind date istorice, mai apropiate fiind cele ce vorbesc de regele Saul (sec. XI înainte de Hristos), de urmaşul său – (David) – care a făcut din Ierusalim capitala ţării, sau de fiul acestuia, Solomon, cel care a condus statul cu înţelepciune. După moartea lui (cca 922 înainte de Hristos) au urmat răscoale, intervenţii străine, împărţirea statului în două (Israelul şi Iudeea), cucerirea lor de către

armatele lui Nabucodonosor (586 înainte de Hristos), înfrângere ce a însemnat destrămarea treptată a vechiului stat ebraic, supus periodic de greci şi definitiv (în anul 135 după Hristos) de împăratul Hadrian al romanilor.

În ceea ce priveşte muzica, textele Vechiului Testament transmit numeroase informaţii. În primul rând, faptul că evreii nu mai atribuie zeilor rolul de a fi dăruit oamenilor această artă. Meritul de a fi deschis calea muzicii este al unui om – al lui Jubal, fiul lui Lameh. Lui David i se atribuie creaţia celor 150 de *Psalmi,* iar lui Solomon *Cântarea cântărilor.* Sunt menţionate imnuri, printre care şi *Cântarea de slavă lui Moise* înălţat de vechii evrei celui ce le-a condus migraţia din Egiptul robiei. Printre descrieri apar şi informaţii despre instrumente (despre chitară, despre kinor – instrumentul cu corzi ciupite la care cânta regele David) sau asupra unor indicaţii de sonoritate şi nuanţe („cu cânt din strune", „de cântat tânguitor"); apar citate şi titluri de cântece: *Crinii mărturisirii, Rugăciunea unui om în suferinţă, Cântecul Deborei* (un imn înălţat eroinei ce a condus poporul la luptele împotriva Canaanienilor).

La informaţiile desprinse din Biblie, s-au adăugat şi unele date consemnate de vechii egipteni sau în unele scrieri apărute la începutul erei noastre (ca acelea ale lui Josephus Flavius, Philo, Clement din Alexandria). Cercetătorii moderni şi-au bazat studiile de reconstituire a vechii practici muzicale ebraice şi pe descoperirile numismatice (studiul monedelor) sau pe imagini de instrumente încrustate pe vechi monumente romane (cum sunt basoreliefurile de pe arcul de triumf al împăratului Titus), dar mai ales pe deducţiile făcute pe baza tradiţiei orale, tradiţie ce reuşeşte să transmită elemente de specifică muzicalitate.

Din aceste surse de cunoaştere s-au putut stabili date despre practica muzicală veche ebraică. În primul rând în legătură cu muzica de cult, cu cântarea psalmilor, a acelor o sută cincizeci de cântece religioase, care se interpretau în manieră recitativ-cantabilă. Acest stil – care va crea şi termenul de „psalmodiere" – era rezultat al legăturii strânse dintre cuvânt şi muzică. Frumuseţea textelor poetice, de laudă, de mulţumire, de căinţă, de naraţiune a suferinţelor trecute – create sau nu de regele David, dar cu evidentă origine populară – a inspirat intonaţiilor lor un lirism specific. Felul în care se cântau în templu aceşti psalmi, consideraţi a fi printre cele mai vechi cântece lirice, era

fie solistic (intonat de cantor), fie coral (de comunitate), fie complex – într-un dialog solist-cor sau o alternanţă dintre două grupuri corale. Aceste maniere de cântare religioasă vor fi preluate de cultul creştin, stând la baza *stilului responsorial* (alternanţa solist-cor) sau *antifonic* (alternanţa dintre două grupuri corale). Melodii imnice, desprinse şi acestea din practica populară ebraică, sau jubilaţii (melodii melismatice de preaslăvire) contribuiau la amploarea şi varietatea oficierii cultului religios. Nu lipseau nici instrumentiştii, a căror participare la slujbele din templu ajunsese spectaculoasă în timpul regelui David şi al urmaşilor lui, cu deosebire la marea solemnitate a sfinţirii templului lui Solomon din Ierusalim, prilej în care sunt semnalaţi peste o sută de preoţi cântând din lucitoare trâmbiţe. Fără îndoială că un asemenea fast existent la oficierea cultului religios ebraic presupunea un profesionalism deosebit de răspândit. Preoţii şi leviţii (ajutoarele oficiale ale preoţilor) trebuiau să aibă o educaţie muzicală din ce în ce mai cuprinzătoare şi este de presupus că şi ansamblurile corale sau instrumentale trebuiau pregătite în vederea unei omogenităţi a interpretării. Ceea ce se poate stabili despre specificul muzicii ebraice vechi, este existenţa unui melodism cu structură modală arhaică, melodism bogat în ornamentaţie melismatică, cu tendinţă spre variaţie improvizatorică şi densă cromatizare. Sunt trăsături izvorâte din frumuseţea poetică a textelor de obârşie populară, a sentimentelor pătrunse cu timpul în cântecele şi rugăciunile ceremoniale din templu. Cea mai elocventă mărturie a întrepătrunderii dintre arta profană şi cea religioasă rămâne vestita *Cântare a cântărilor*, care nu este altceva decât o culegere de cântece de dragoste şi nupţiale, transmise prin tradiţie orală din generaţie în generaţie. Zilele din „săptămâna nunţii" a obiceiurilor tradiţionale ebraice sunt reprezentate de cele şapte capitole ale *Cântării* – creaţie atribuită lui Solomon, dar ilustrând fără îndoială, contribuţia artistică populară anonimă şi constituind una din cele mai realizate mărturii de frumuseţe poetică ale literaturii antice. Şi dacă vechii evrei nu au lăsat în istorie monumentale urme de artă plastică – asemenea celorlalte civilizaţii din antichitate – ei au înscris în evoluţia culturii un aport literar de valoare etică, istorică şi documentară, original şi durabil.

## Pe malurile Mediteranei

Printre popoarele care au lăsat urme în istoria antichităţii este amintit şi cel al fenicienilor. Şi nu în rândul aporturilor de artă, de cultură şi nici în cel al unei străluciri politice. Rolul lor din aceste puncte de vedere a fost cu totul secundar. Ei apar în istorie pe la sfârşitul mileniului al doilea înainte de Hristos, ca ramură a vechilor canaanieni, când încep să fondeze pe malurile estice ale Mediteranei oraşe maritime vestite nu numai ca puncte comerciale de legătură între oraşele bazinului mediteranean şi cele ale Orientului, dar şi ca oraşe cu o viaţă de petrecere luxuriantă. Printre acestea Tirul, Sodoma, Gomora, despre care legenda biblică povesteşte că cerul le-ar fi distrus prin foc, în realitate ele fiind incendiate de armatele lui Alexandru cel Mare în secolul IV înainte de Hristos când aceştia au cucerit Fenicia.

Ca muzică, au rămas consemnări despre spectacolele de dansuri feniciene, acompaniate strident de muzicanţi ce cântau la flaute duble sau marcau ritmul la tobe şi cinele – o muzică zgomotoasă pe care evreii şi grecii o dispreţuiau. Mai sunt semnalate şi reprezentaţiile muzical-dramatice asemănătoare „misterelor" egiptene, prin care se glorifica frumuseţea unor zei împrumutaţi de la greci (Afrodita, Adonis).

Fără să fi lăsat urme de preocupări cultural-artistice, fenicienii au excelat, ca nici un alt popor al antichităţii, în spirit negustoresc. Navigatori neobosiţi, ei poartă mărfurile lor (fabricaţii din bronz, din purpură, din sticlă, ţesături, bijuterii) pe întinsul Mediteranei şi fac popasuri prin insulele şi pe litoralele mării, întemeind colonii şi stabilind relaţii comerciale cu băştinaşii. Numeroase oraşe de azi de pe coastele mării, de la Cartagina la Marsilia – şi-au început existenţa ca vremelnice colonii feniciene, fapt mai puţin important în istoria culturii, dar o realitate care dă dreptul unui popor să fie pomenit în filele ei.

# La poalele Olympului

Poemele homerice, *Iliada* şi *Odiseea*, ne poartă cu câteva milenii în urmă, pe vremea când aheii – în frunte cu Agamemnon, regele Micenei – au pornit războiul împotriva troienilor, pe care i-au învins după zece ani de lupte. Cercetătorii nu au reuşit încă să precizeze perioada vestitului război troian, relatările lor oscilând între anii 1385-1184. Dar faima aheilor (strămoşi ai grecilor) nu începe o dată cu această mult cântată victorie. Ei cuceriseră cu secole în urmă teritorii după teritorii în centrul Greciei de azi şi insulă după insulă în largul Mării Egee. Cea mai însemnată dintre cuceririle lor fusese, fără îndoială, insula Creta, pe al cărui pământ muntos pătrunsese nu numai belşugul adus de marea putere maritimă a locuitorilor ei, dar şi influenţa culturii egiptene sau a celei asiro-babiloniene. Despre civilizaţia cretană, despre trecutul ei îndepărtat, vorbesc legendele – cea despre gloria şi bogăţia regelui Minos spre exemplu – dar mai ales recentele descoperiri arheologice, datând din primele decenii ale secolului nostru. Au fost scoase la iveală tăbliţe de lut cu mărturii ale unei specifice scrieri silabice, au fost dezgropate oraşe legate între ele prin reţele de drumuri, palate grandioase şi clădiri pe ale căror ziduri dăinuiesc basoreliefuri şi picturi policrome reprezentând scene de dans, de muncă, procesiuni. Toate aceste vestigii atestă urmele unei culturi înfloritoare, în care muzica e mereu prezentă, unul din exemple fiind vestita frescă ce înfăţişează un cortegiu de olari ce-şi poartă vasele frumos ornamentate în tovărăşia unor muzicanţi cântând din instrumentele lor.

Dacă civilizaţia cretană s-a încheiat istoric o dată cu ocupaţia aheilor din Micene, ea a continuat să dăinuiască prin puternica influenţă ce a avut-o asupra cuceritorilor. Şi nu numai în viaţa lor practică

– prin modelele de construcţie, de plantaţie, de tehnici meşteşugăreşti, de scriere, de lexic, de măsurători – dar mai ales pe plan spiritual. Pentru că legendele celor două străvechi popoare au elemente şi personaje comune, zeii lor se înrudesc între ei, ritualurile cultice le sunt un timp asemănătoare. Legătura poate fi făcută şi în diferitele manifestări de artă, cu deosebire în muzică, pentru că denumirile de genuri şi de instrumente persistă, ceea ce presupune, desigur, şi preluarea acestora din vechea practică muzicală cretană.

Pe această temelie, a experienţei dobândite de ahei în Creta dar şi a numeroaselor comori transportate de ei pe teritoriul peloponeziac, civilizaţia micenianã se va afirma înfloritoare câteva secole în şir, până când, către sfârşitul secolului XII înainte de Hristos, va apare pe arena istoriei o altă ramură a strămoşilor greci – cea a dorienilor – cotropind şi frânând pentru un timp realizările de cultură.

*Perioada cretano-miceniană* deschide, aşadar, istoria civilizaţiei vechilor greci, o istorie ce va fi tulburată nu numai de invaziile maritime ale perşilor, dar mai ales de disputele dintre cetăţi (dintre Atena şi Sparta, dintre Sparta şi Teba), lupte fratricide ce vor destrăma puterea marilor oraşe-state şi vor favoriza cucerirea lor de către macedoneni (337 înainte de Hristos) apoi de romani (148 înainte de Hristos). Dar între aceste două epoci din existenţa vechiului popor grec (perioada cretano-miceniană – cucerirea romană) se scurg zece secole de realizări care dau vremelnicei lor treceri prin istoria antică un loc de frunte.

Prima operă care i-a conferit nemurirea i s-a datorat lui Homer, autorul monumentalelor epopei *Iliada* şi *Odiseea*. Conţinutul lor va îndruma permanent învăţământul elen şi va inspira numeroase opere de artă, ajungând să fie o condiţie de prestigiu în cultura cetăţeanului grec. De altfel numele lui Homer va delimita perioada cuprinsă între secolele XII-VIII – aşa-numita *perioadă homerică* – pentru meritul de a fi oglindit în scrierile sale idealurile morale şi viaţa timpului său în tot ce acestea aveau mai caracteristic: credinţe, obiceiuri, îndeletniciri, toate în cadrul unor evenimente cu rol determinant în existenţa vechilor greci, războiul (în *Iliada*) şi peregrinările pe mare (în *Odiseea*). Muzica însoţeşte pretutindeni eroii, evocările homerice oferind în acest domeniu unul dintre cele mai preţioase izvoare de documentare pentru cercetările de mai târziu.

Dacă epoca homerică nu a fost superioară celei miceniene, următoarea etapă – cea arhaică, cuprinsă între secolele VIII- V – a adus

strălucirea istoriei politice, economice şi culturale a vechii Elade. Este epoca de intensă expansiune pe teritoriul continental, pe coastele occidentale ale Asiei Mici, prin insulele Mării Egee şi ale Mediteranei. Coloniile ajung atât de numeroase în sudul Italiei, încât apar reunite în vechile scrieri sub denumirea de „Grecia mare". Desigur că nu aceste răspândite cuceriri le-a fixat istorica glorie, ci geniul lor artistic, geniu izvorât dintr-o concepţie despre om şi demnitatea lui cu totul deosebită de cele existente la alte civilizaţii ale antichităţii. O concepţie care nu a ocolit nici lumea zeilor, lumea acelor supremi diriguitori ai vieţii şi naturii, cu acţiuni şi sentimente asemănătoare celor omeneşti şi mai cu seamă cu frumuseţe omenească. Întruchiparea lor în multitudinea de mărturii de artă plastică elenă nu mai este rigidă şi tipizată, aşa cum apare în arta vechilor popoare din Orientul Îndepărtat sau Apropiat, ci de expresia unor simţăminte care – credeau vechii greci – nu le erau străine. Pentru că viaţa lor era animată de bucurii şi nesiguranţe, de pasiuni şi rivalităţi, sentimente ce-i făceau mai supli, mai apropiaţi. Atât de apropiaţi, încât fiecărui zeu în parte i se clădea un templu, considerat a fi fost reşedinţa lui pământească. Se atenuează şi se înnobilează astfel vechea neputinţă în faţa forţei lor, se creează punţi de legătură între cele două lumi, cea nevăzută – a zeilor, şi cea reală – a muritorilor. O concepţie care îl coboară pe pământ pe însuşi Apollo, cel ce fusese pedepsit de tatăl său, Zeus, să slujească unui muritor de rând ca sclav, pentru fapta de a fi ucis pe ciclopi. Mitologia greacă este bogată în asemenea exemple de umanizare a celor mai puternici dintre zei, de posibila lor prezenţă în viaţa de toate zilele.

Pe aceşti zei, pe aceşti mai-mari ai lor din care se credeau descendenţi elenii[6], n-au încetat să-i cânte. Şi nu numai în temple sau în procesiuni religioase. Zeii erau amestecaţi în cele mai diferite dintre îndeletnicirile lor şi nu lipseau din cântecele lor de muncă, de luptă, de petrecere, de jale. Pentru că zeii le dăruiseră muzica, ei o descoperiseră şi lor le era atribuită inventarea instrumentelor: aşa, de exemplu, lira, cel mai frecvent instrument semnalat în vechime, era invenţia ingeniosului Hermes, care o făcuse din carapacea unei broaşte ţestoa-

6 Începând de prin sec. VII înainte de Hristos, grecii îşi spuneau „eleni" (denumirea de „greci" fiindu-le dată mai târziu, de romani). În ceea ce priveşte denumirea de Elada (Hellas) – aceasta nu se atribuia teritoriului ocupat de ei, ştiut fiind că grecii antichităţii nu au fost uniţi (teritorial sau politic). Este vorba de o noţiune abstractă ce îngloba o civilizaţie răspândită şi în afara teritoriului continental (aşa cum era cel de pe coasta apuseană a Asiei Mici, de prin insulele Mării Egee, sau din coloniile cucerite în sudul Italiei).

se. Şi Amphion, fiul lui Zeus, era posesorul unei lire, dar aceasta era fermecată şi-l ajuta să-şi uşureze orice fel de muncă. Cel mai iscusit cântăreţ din liră era însă Orfeu, în jurul căruia s-au creat minunate legende. Cu lira sa, dăruită de Apollo, Orfeu îmblânzea fiarele sălbatice, însufleţea stâncile, potolea valurile mării. El reuşeşte – spune cea mai frumoasă dintre legendele despre măiestria sa – să înduplece până şi spiritele infernului pentru a-şi regăsi soţia iubită, pe Eurydice. Lui Pan, fiul lui Hermes, i se atribuie inventarea syrinxului (strămoşul naiului). Cât despre aulos (strămoşul oboiului), legenda spune că l-ar fi inventat Athena, dar l-ar fi aruncat dezamăgită pentru că suflatul în el îi desfigura chipul. Marsias frigianul este cel ce l-a găsit şi a fermecat cu arta lui arbitrajul muzelor, în întrecerea cu Apollo, cântăreţul din liră. Pentru îndrăzneala de a-l fi învins, supremul zeu l-a pedepsit să fie jupuit de viu, dar mai târziu căindu-se, l-a transformat în cursul unui râu.

Despre cântecele vechilor greci, despre instrumentele[7] şi practica lor muzicală, vorbesc numeroase documente. Şi nu numai cele oferite de bogata sursă a artelor plastice – aşa cum acestea au contribuit în mare parte la cunoaşterea diferitelor culturi muzicale din antichitate – ci mai ales acelea desprinse din sursele poetice şi literare, din scrierile filosofilor, din deducţiile matematice,[8] din însăşi formulările ştiinţifice pe care vechii greci le-au făcut asupra muzicii într-un sistem teoretic clar[9]. Mai mult decât atât, ei sunt cei care ne lasă primele mărturii muzicale autentice, prin cele câteva melodii şi fragmente de melodii fixate printr-o notaţie alfabetică (o notaţie în care înălţimea sunetelor este indicată de literele mari ale alfabetului grec, dirijate în anumite direcţii pentru a marca sensul melodic, durata sunetelor fiind imprimată de formulele metrice ale versului). Cel mai vechi dintre aceste puţine documente muzicale este începutul unei ode atribuite lui Pin-

---

7 *Lira* (cu corp de rezonanţă bombat, la început cu 3-4, apoi cu 5 şi mai târziu cu 7 coarde); *Kitara* (cu corp de rezonanţă drept, cu 7-11 coarde); *syrinxul* – instrument de suflat rustic, de tipul naiului (flautul lui Pan); *aulosul* – instrument de suflat la început de tipul flautului, apoi, prin adăugarea anciei, de tipul oboiului; *salynxul* – instrument de suflat de tipul trompetei, folosit pentru semnalele militare, la care se adaugă diferite tipuri de instrumente de percuţie.

8 Pytagora a stabilit cu ajutorul corzii împărţită în segmente, diferitele raporturi numerice ale intervalelor, pornind de la descoperirea faptului că între lungimea unei corzi şi înălţimea sunetului emis de ea există o relaţie constantă, determinată de numărul de vibraţii.

9 Formularea sistemului teoretic la vechii greci este datorat şcolii lui Pytagora (sec. IV înainte de Hristos ai cărei reprezentanţi se numeau „Kanonikos" – şi lui Aristoxene (sec. IV înainte de Hristos) care a definitivat ansamblul de teorii privitoare la ştiinţa muzicii. Reprezentanţii şcolii lui se numeau „Armonicos".

dar (vestit poet care ar fi trăit între anii 521-441), descoperit într-un vechi codex de la Mesina. Din secolul al V-lea dinainte de Hristos datează şi un fragment de cor din tragedia *Oreste* a lui Euripide. Din ultimele două secole s-au păstrat două imnuri gravate pe plăci de marmură deteriorate de vreme, din care au putut fi reconstituite parte din textele lor (închinate lui Apollo) şi din linia melodică (mod doric). Alte trei imnuri au fost semnalate de Vicenzo Galilei în lucrarea sa *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581). Atribuite chitarodului Mesomede din Creta, care a trăit o vreme la Roma sub împăratul Hadrian (sec. II înainte de Hristos), ele sunt închinate zeiţei Nemesis, lui Helios (*Către soare*) şi Muzei – ultimul inspirat de un text de reală frumuseţe: „Cântă-mi tu, muză scumpă, adierea dumbrăvilor tale să-mi mângâie inima şi sufletul...". Cu totul deosebit faţă de această invocaţie către muză apare unul dintre ultimele documente muzicale descoperite: *Skolionul lui Seikilos.* Este notarea muzicală a unui cântec de petrecere (*skolion*) încrustată pe lespedea mormântului soţiei unui grec (Seikilos) ce a vieţuit în Anatolia, în primul secol al erei noastre şi care pare a fi iubit mult viaţa: „Lumina vieţii îţi surâde, de nimic să nu-ţi pese, drumul nostru este scurt pe- acest pământ..." aminteşte textul, inspirând cea mai frumoasă melodie pe care a transmis-o antichitatea (mod hipofrigian, ritm trohaic). Descoperit în anul 1883, epitaful s-a pierdut în timpul războiului greco-turc din deceniul al treilea al secolului nostru. Din secolul al II-lea (e.n.) mai datează trei fragmente de muzică vocală şi două de muzică instrumentală notate pe papirus, cunoscute sub denumirea de *fragmentele de la Contrapollonopolis*, iar din următorul secol (secolul III) – alte cinci fragmente cu aspect de studii tehnice pentru chitarişti, descoperite într-un manual de muzică al unui autor anonim.

Aceste câteva exemple de muzică, fixate prin vechea notaţie alfabetică, ce ne-au parvenit, reprezintă o relativă documentaţie asupra aspectului muzical cult, profesionist (şi nu spontan popular). Despre felul în care s-a cântat şi s-a cultivat muzica la vechii greci de-a lungul vremii, transmit cu mult mai mult documentele literare, vechile scrieri ale filosofilor şi ale teoreticienilor eleni. Ceea ce se poate stabili de la început cu certitudine este faptul că muzica a făcut primii paşi alături de poezie şi că a mers multă vreme mână-n mână cu ea. Chiar şi independenţa pe care o va căpăta cu timpul muzica instrumentală apare relativă, pentru că interpreţii vor continua să se inspire şi să

tălmăcească cu măiestria lor legende şi fapte desprinse din naraţiunile epico-poetice transmise din generaţie în generaţie. Despre o totală independenţă faţă de cuvânt nu se va putea vorbi decât mult mai târziu, în perioada de declin a istoriei şi artei elene, când apar semnalate concursuri de virtuozitate, de strălucire tehnică pură. Dar până atunci, în viaţa vechilor greci muzica a fost mereu îngemănată cu poezia. De altfel, elenii considerau muzica a fi formată din trei elemente: cuvânt, melodie, ritm – o ordine din care se poate desprinde rolul hotărâtor al factorului poetic, factor care determina – prin picioarele metrice ale prozodiei[10] şi ritmica muzicii (deci a celui de al treilea element din ierarhie). Desigur că o asemenea ordine a componentelor muzicii se raporta la aspectul muzicii culte, nu la cel al muzicii populare, cea care întovărăşea munca pământului, culesul roadelor, vânătoarea şi diferite îndeletniciri meşteşugăreşti, despre a cărei existenţă vechile scrieri amintesc în treacăt. Mai des sunt pomenite cântecele de ritualuri, de nuntă, de înmormântare. Homer descrie în finalul *Iliadei* cântecul tânguitor al troienilor la moartea lui Hector (gen funerar ce se numea *threni*), Hesiod (poet contemporan cu Homer, cca sec. IX-VIII) aminteşte de cântecele de biruinţă, de cântecele de slavă pe care luptătorii le înălţau zeilor ce-i ajutau să învingă. Şi în *Odiseea* sunt pomenite asemenea imnuri, cum este cel cântat la ospăţul dat de Ulise după ce adusese cuvenita jertfă lui Apollo, ospăţ la care „aheii, câtu-i ziua de mare cântec măreţ îi cântau". (Acest gen de cântec se numea *pean*). Sunt cântece ce se intonau de obicei în grup – la unison sau octavă – pregătind drumul artei corale ce se va cultiva în toate cetăţile şi coloniile vechilor greci.

Înregistrate de pana vechilor poeţi şi scriitori sunt şi cântecele individuale, răsunând la petreceri populare şi ospeţe, cântece ce preamăreau faptele eroilor legendari, ca Orfeu, Oedip, Prometeu sau Ulise. Erau de fapt poeme epico-eroice recitate în acompaniament de liră, kitară sau aulos, pe care rapsozii – trubaduri ai acelor vremi – le răspândeau din cetate în cetate. Dar de la cântecul amatorului pribeag la cel al profesionistului iniţiat nu a fost decât un pas. Aşa a început arta *aezilor*, a celor ce-şi cântau propriile compoziţii (poezie şi muzică) inspirate din multitudinea de fapte eroice ale personajelor legendare. Despre aceşti artişti instruiţi de mici în arta recitării, a versificaţiei, a

10 În prozodia greacă existau două feluri de silabe – scurte şi lungi – silaba lungă valorând două sunete. Combinaţia lor dădea naştere la diferite picioare metrice (binare sau ternare).

cântatului vocal şi instrumental în şcoli din ce în ce mai răspândite, pomeneşte Homer în *Odiseea*: „Povăţuit de muză, cântăreţul, luându-şi lira din cuier, se puse isprăvile vitejilor să cânte...". Marele merit al vechilor aezi (sau „homerizi" cum îşi mai spuneau, pentru că se considerau urmaşi direcţi ai lui Homer) este de a fi menţinut vie şi de a fi transmis prin arta lor bogata tradiţie legendară elenă, precum şi de a fi îmbogăţit expresivitatea poetic-muzicală, prin permanenta lor tendinţă improvizatorică. O artă ce se înscrie printre primele mari realizări ale culturii muzicale din vechea Grecie.

Cu timpul, poemelor epice li se alătură poezia lirică. Mult cântatele virtuţi războinice fac tot mai larg loc sentimentului intim omenesc. La Lesbos trăiesc şi creează Alceu, Sapho şi Anacreon (sec. VI-V). Poemele lor cântă dragostea, durerea despărţirii, a tinereţii pierdute, a visurilor neîmplinite, cântă frumuseţea naturii şi frumuseţea omenească. Acompaniamentul din liră (ce a dat acestui gen de poezie şi denumirea de „lirică") cere din ce în ce mai multă măiestrie pentru a întovărăşi romantismul versurilor.

În evoluţia pe care au avut-o apoi arta corală – de veche tradiţie – şi mai tânăra lirică solistică, un deosebit rol l-a jucat emulaţia dintre interpreţi. Din anul 590 înainte de Hristos este semnalată participarea muzicienilor la jocurile *„pythice"* de la Delphi[11] organizate în cinstea lui Apollo, cel ce învinsese fabulosul balaur Python (de unde şi denumirea concursurilor). Concurenţi veniţi din cele mai îndepărtate cetăţi se întreceau în arta poetico-muzicală, învingătorii fiind sărbătoriţi de la Delphi până în oraşul lor natal, unde erau primiţi cu cântece de slavă *(epinkhii)*. În vederea acestor întreceri ei se pregăteau intens în şcolile muzicale ce încep să aibă o importanţă crescândă. Ţelul lor suprem era să învingă pentru a aduce glorie oraşului pe care îl reprezentau şi totodată să demonstreze cetăţilor cucerite frumuseţea şi superioritatea artei greceşti. Se dezvoltă pe această cale lirica corală, artă ce va cunoaşte cea mai mare strălucire în interpretarea corurilor compuse de Pindar, considerat a fi fost cel mai talentat poet-muzician al timpului său; se dezvoltă lirica solistică şi se impune din ce în ce mai mult măiestria instrumentală. Pentru că în concursurile periodice de la Delphi, pe lângă interpretările vocale cu acompaniament instrumental, încep să figureze vestite întreceri între instrumentişti solişti. Cântăreţi

11 Participarea lor la jocurile olimpice (vestitele întreceri sportive ce aveau loc periodic – din patru în patru ani – la poalele muntelui Olymp) nu era inclusă în programul celor şapte zile sărbătoreşti.

din kitară şi din aulos îşi dispută arta, fie acompaniindu-şi compoziţia vocală, fie interpretând piese pur instrumetale. Cel care a deschis drumul concursurilor instrumentale a fost Terpandru (sec. VII înainte de Hristos), cel mai vechi nume cunoscut în istoria muzicii elene, nume legat atât de insula Lesbos (unde s-a născut şi unde a creat o vestită şcoală de *kitarodie*[12]), cât şi de Sparta, cetate în care a trăit şi activat o parte a vieţii, contribuind prin imnurile sale la deosebitul prestigiu al artei corale spartane. În aceeaşi perioadă se impune în *aulodie*[13] frigianul Olympos, nume intrat cu timpul în rândul eroilor legendari. Acestuia îi urmează auletul Sakadas din Argos (sec. VI înainte de Hristos), rămas vestit prin interpretările la aulos ale compoziţiei sale despre victoria lui Apollo asupra lui Python, ceea ce – după concepţia zilelor noastre – nu înseamnă altceva decât realizarea unei piese programatice, adică tălmăcirea instrumentală a unui anumit subiect.

Pe această temelie – a artei rapsozilor, aezilor, kitarozilor şi auleţilor, a tradiţiei corale şi a liricii solistice – muzica elenă va atinge culmea dezvoltării ei, o dată cu afirmarea uneia dintre cele mai complexe manifestări ale artei greceşti – tragedia. Este genul care absoarbe toată varietatea de forme poetico-muzicale existente, de la popularele *threni* la solemnele imnuri corale. Germenii acestei sintetizatoare realizări artistice sunt de căutat în cultul lui Dionysos, zeul vinului şi al viţei de vie, fiul lui Zeus. În cinstea lui se făceau spectaculoase serbări populare primăvara – la redeşteptarea naturii, şi toamna – la culesul recoltelor, serbări ce durau trei zile în şir. Imnul ce glorifica pe Dionysos din vremuri străvechi se numea *ditiramb* şi se îmbina cu zgomotoase dansuri în cerc, în care se înlănţuiau şi se fugăreau dansatori travestiţi în personaje mitologice – nimfe, satiri, menade (bacante). Sunt semnalate şi teatralizări asemănătoare „misterelor" întâlnite la vechii egipteni şi fenicieni, spectacole rituale care – pe lângă muzicanţi solişti, coruri şi dansatori – aveau un corifeu ce povestea suferinţele pribegiei din copilăria şi tinereţea zeului, coborârea lui în infern pentru a-şi regăsi mama, dragostea dintre el şi zeiţa Ariadna, moartea lui tragică din fiecare an, când trupul îi era sfâşiat în bucăţi, totul terminându-se vesel, o dată cu revenirea primăverii şi reînvierea lui. „Tragedia îşi soarbe începuturile din corifeii ditirambului" consemna Aristotel în scrierile sale. Într-adevăr, pe măsură ce rolul corifeului şi al corului creşte, pe

12 Cântarea pentru voce şi acompaniament de kitară se numea kitarodie.
13 Cântare pentru voce şi aulos.

măsură ce între partidele lor intervin dialoguri din ce în ce mai ample, se poate întrevedea înfiriparea unei concepţii teatrale. Din ritualul dionisiac şi elementele epico-dramatice ce i-au lărgit treptat conţinutul şi forma, se ajunge la realizarea unor spectacole inspirate din subiecte mitologice grave, la baza cărora domină ideea încleştării dintre om şi fatalitate. E noul gen al tragediei. Atena secolului V înainte de Hristos (secolul lui Pericle) va fi locul de desăvârşire a acestei forme sincretice de artă, ilustrată mai întâi de Eschil (525-456), apoi de Sofocle (497–406) şi Euripide (480–406). Valoarea celor trei poeţi-filosofi atenieni constă în primul rând în îndrăzneala cu care ei au opus forţei crude a destinului, puternicele calităţi omeneşti. Prometeu (eroul lui Eschil), Oedip (al lui Sofocle) rămân întruchipări ale unor idealuri umanitariste de supremă dimensiune morală, după cum Antigona (Sofocle) înscrie unul dintre cele mai nobile modele de virtute sufletească. Dacă şirul de eroine (Alcesta, Hecuba, Andromaca, Medeea, Ifigenia etc.) din creaţia lui Euripide părăseşte năzuinţa eroică şi inspiră conflicte declanşate de puternice pasiuni, meritul „celui mai tragic dintre tragicii greci" – cum îl considera Aristotel – este de a fi îndrăznit să creeze personaje reale, cu slăbiciuni şi ambiţii sau cu aleasă noblеţe sufletească, reflectând astfel adevărurile vieţii.

Textul poetic şi muzica, mişcarea scenică şi dansul, costumaţia stilizată şi nelipsitele măşti realizau desfăşurarea acţiunii dramatice, încadrată de „parodul" şi „exodul" coral. În primele tragedii rolul corului era dominant, comentând – de pe poziţia autorului-poet – acţiunile eroilor prin cânt, prin intervenţii recitate, prin clătinare şi momente de gestică mimată. Cu timpul, pe măsură ce importanţa procesului dramatic creşte, actorii (maximum trei) trec pe primul plan. Arta declamaţiei cântate, a mişcării pe scenă, începe să se înveţe în şcoli speciale, cucerirea unui rol ajungând să însemne răzbaterea grea prin condiţii de concurs. Pentru că actorii susţin cea mai mare parte a desfăşurării scenice, ei îşi declamă sentimentele (în acompaniament de aulos), povestesc episoadele sângeroase ale acţiunii (niciodată reprezentate), se înfruntă în idei, îşi cântă izbânzile sau îşi plâng înfrângerile, iubesc şi urăsc, într-o continuă interacţiune cu muzica.

A urmat apoi o altă formă de reprezentaţie – comedia – şi ea cu rădăcini adânci în vechea practică teatrală populară şi în ritualurile dionisiace. Ilustrată cu strălucire de Aristophan (cca 446–386), comedia greacă devine tribuna de la care se satirizează cu mare libertate

corupţia, demagogia, setea de avere şi de putere. O acţiune care înlănţuie momente de bufonadă, de alegorie, de ironie directă la adresa unor personaje din viaţa publică, într-o atmosferă de vervă şi veselie, colorată cu improvizaţii de măscărici, de glume ale corurilor de satiri, de zgomotoase dansuri în cerc, de o costumaţie ce excela în grotescul măştilor. Pe plan muzical, se poate semnala doar întărirea formaţiei corale (care ajunge la 24 de voci, de la 12-14 câte erau în tragedie) şi prezenţa unor intercalări solistice la aulos.

Amănunte despre muzica propriu-zisă ce participa la tragediile sau comediile vechilor greci nu se cunosc. În afara fragmentului de cor din tragedia *„Oreste"* a lui Euripide (anterior amintit) nu s-a transmis nimic notat sau specificat. Ceea ce este important de subliniat, într-o privire de ansamblu asupra trecutului muzical elen, este faptul că muzica şi poezia jucau un rol deosebit în manifestările publice, de la oficierea cultului religios şi grandioasele solemnităţi ale vieţii de stat, până la întrecerile sportive şi reprezentaţiile de teatru afirmate în aşa numitul „secol de aur" sau „secolul lui Pericle" al culturii greceşti.

Paralel cu această evoluţie a manifestărilor muzicale specifice vieţii publice, poate fi surprinsă tendinţa de a se atribui muzicii o forţă proprie (independentă de cea a zeilor), forţa de a avea influenţă asupra omului şi acţiunilor lui. Muzica (şi nu zeii) poate vindeca pe cei bolnavi, şi în legătură cu această credinţă li se atribuie cântăreţilor Arione Lesvianul şi Menidos din Corint meritul de a fi adus în numeroase cazuri însănătoşirea, iar kitarodului Taletas din insula Creta – cel de a fi reuşit să salveze Sparta de o răspândită molimă în secolul VII înainte de Hristos. La puterea muzicii apelează şi legislatorii. Licurg, rigurosul legiuitor al Spartei (sec. IX înainte de Hristos), convins că numai muzica putea înfrâna pornirile rele ale oamenilor, îl aduce din Creta pe vestitul cântăreţ Tales pentru a-l ajuta cu măiestria sa la înţelegerea şi aplicarea legilor. Două secole mai târziu, legile lui vor fi puse pe muzică, ajungându-se astfel şi la o „muzică legislativă".

Despre rolul pe care muzica l-a jucat în luptele purtate vorbesc multe evocări în vechile scrieri. Se spune printre altele că Tyrteu (sec. VII înainte de Hristos), autor a numeroase elegii războinice şi cântece ostăşeşti, a contribuit prin imnurile sale la entuziasmul spartanilor în războiul lor cu mesenienii, mai mult decât toate discursurile oratorilor greci. De altfel, despre felul în care aplicau spartanii puterea miraculoasă a muzicii în luptele lor, evocatoare este descrierea plecării

lor la luptă, încununaţi cu flori şi cântând faptele mari ale lui Castor. Corpul lor de bătaie era împărţit în trei, fiecare grup având câte un cor. „Noi am fost luptători viteji odată!" – cântau ostaşii bătrâni, înrolaţi şi ei la luptă; „noi vă vom imita" – replica al doilea cor, cel al războinicilor; „noi vă vom întrece" – răspundea al treilea cor, al celor mai tineri.

Descrierile pe care le oferă literatura – de la poemele homerice până la scrierile lui Plutarh (cca 45–125), considerate a fi primele încercări de formulare istorică a muzicii – sunt bogate în date referitoare la puterea de înrâurire a muzicii asupra fiecărui om în parte şi prin aceasta asupra bunului mers al vieţii sociale. Cu Pytagora şi adepţii săi (sec. IV înainte de Hristos) începe să se formuleze în scris această concepţie, în vederea cultivării virtuţilor cetăţeneşti. Se ajunge la formularea teoriei ethosului[14], sprijinită pe ideea rolului social al artei şi – raportat la arta sunetelor – pe credinţa că o anumită muzică (o anumită înlănţuire de sunete) poate exprima sau poate produce anumite stări afective, ceea ce conduce la concluzia necesităţii de a se compune şi interpreta doar acea muzică ce influenţează în mod armonic formarea cetăţeanului ideal. Platon (429–347) va da o deosebită amploare teoriei ethosului, declarând muzica drept „instrument de educaţie prin excelenţă" şi punând-o la baza principiilor sale de conducere a statului. După concepţia sa, ca şi după cea a elevului său Aristotel (384-322), armonia şi propăşirea statului depindeau în mare măsură de felul în care se practică muzica. În acest sens, învăţământul muzical devine o problemă de stat, cântul coral fiind obligatoriu pentru tineretul şcolar sau ostăşesc şi constituind o datorie de onoare a cetăţenilor în general.

Trebuie însă remarcat faptul că doctrina ethosului nu avea în vedere fondul de idei transmis de muzică, mesajul ei, aşa cum s-ar putea crede după concepţia zilelor noastre, ci se referea la elementele structurale ale muzicii propriu-zise şi la instrumentele acompaniatoare. În ceea ce priveşte structura, aceasta avea câteva trăsături ce se cer amintite, pentru a putea facilita înţelegerea teoriei ethosului. În primul rând la baza sistemului muzical grec era tetracordul diatonic descendent (şi nu octava ascendentă). Altfel spus, muzica lor se sprijinea pe succesiunea a patru trepte coborâtoare, cuprinzând între ele două intervale de tonuri şi unul de semiton. Reunirea a două tetracorduri asemănătoare (în ceea ce priveşte locul ocupat de semiton) alcătuia un mod, denumirea acestuia fiind dată de provinciile greceşti sau asiatice

14 *Ethos*, în limba elenă: morav, obicei, caracter.

(Doria, Frigia, Lidia), în a căror muzică predomina o anumită structură tetracordică. Dintre modurile existente – fiecare având caracterul lui bine definit – modul considerat stimulator şi cultivat de esteticienii eleni în educaţia şi formarea armonioasă a tineretului era modul doric. (Este modul care poate fi urmărit, pentru o cât de generală idee, pe clapele albe ale pianului, rezultând din succesiunea coborâtoare de la un „mi" la altul). Se conturează din succinta prezentare a structurii muzicii vechilor greci, una din trăsăturile melodismului, anume – tendinţa lui descendentă. Dar principala caracteristică a cântării elene era (în afară de inseparabila ei legătură cu poezia) concepţia monodică. Muzica vocală sau instrumentală consta dintr-o singură linie melodică, subtil variată prin alterarea unor sunete sau modificarea raporturilor dintre tonurile şi semitonurile tetracordului formativ, ceea ce antrena transformări modale. În cor, vocile cântau la unison sau cel mult la octavă (în cazul unui cor format din voci de femei şi voci de bărbaţi). În cazul existenţei unui acompaniament instrumental, acesta dubla linia melodică a cântului vocal (ornamentele pe care instrumentistul îşi permitea uneori să le improvizeze constituind excepţii). Stilul monodic, cu rădăcini în cele mai vechi forme de manifestare muzicală şi caracteristic pentru toate popoarele antichităţii, va dăinui încă multă vreme şi va fi – în forme evoluate – stilul caracteristic perioadei medievale a erei noastre (pentru a nu mai aminti şi de permanenta lui prezenţă în creaţia populară a diferitelor popoare, cum ilustrativă în acest sens apare doina muzicii româneşti).

Ultima perioadă din istoria vechilor greci[15] e cunoscută sub denumirea de „perioada elenistică", denumire derivată din calificarea de „elenişti" dată străinilor din apusul şi răsăritul Eladei, influenţaţi de lexicul, de moda, de cultura elenă. Contactul dintre civilizaţia greacă şi cea a popoarelor cunoscute în contemporaneitate a fost favorizat de îndrăzneţele cuceriri ale lui Alexandru cel Mare (356-323). Visul său de a uni Occidentul cu Orientul şi de a crea un imens stat unitar politic – realizat în parte în momentul în care cucereşte pe rând Fenicia, Egiptul, Babilonul şi regat după regat până la gurile Indusului – s-a dovedit vremelnic. În schimb, interferenţa şi uneori contopirea dintre cultura elenă şi cea a teritoriilor ocupate de armatele lui au dat naştere la o

15 Evoluţia vechiului popor grec e urmărită de istorici pe desfăşurarea a cinci perioade: cretano-miceniană (până în sec. XII înainte de Hristos), homerică (sec. XII-VIII), arhaică (VIII-V), atică (V-IV) şi elenistică (din sec. IV înainte de Hristos până în sec. I după Hristos).

nouă epocă istorică de cultură – cea elenistică –, ce se va afirma din ce în ce mai mult după moartea sa şi după dezmembrarea întinsului său imperiu. Alexandria, oraşul fondat în delta Nilului în jurul anului 331 înainte de Hristos de tânărul cuceritor macedonian, fost elev al lui Aristotel, va deveni centrul civilizaţiei greceşti, „capitală artistică a lumii" şi va juca rolul viitorului Paris în ambianţa ultimelor secole ale erei trecute. Survin, desigur, transformări de formă şi conţinut în noile concepţii artistice. În muzică, influenţele muzicalităţii orientale duc la lărgirea mijloacelor de expresie, la dezvoltarea stilului cromatic şi a celui enarmonic (în care intervin subtile intonaţii de sfert de ton), iar tendinţa către virtuozitatea instrumentală conduce la perfecţionarea vechilor instrumente. În schimb, clasicile legi ale ethosului sunt din ce în ce mai mult părăsite, comandamentele lor etice şi educative îşi pierd puterea de influenţă. Şi în timp ce în lumea elenistică (a marilor centre din afara Eladei) numărul celor înstăriţi creşte, în timp ce acolo se clădesc „odeoane" – săli speciale de concert, în care se aplaudă mari ansambluri şi orchestre cu componenţă din ce în ce mai mare –, pe pământul Greciei vechi domnesc sărăcia, oprimarea, dorinţa de libertate.

## Pe plaiul Mioriţei

„Pe-un picior de plai, pe-o gură de rai....“ cum începe să povestească străvechea legendă a *Mioriţei* româneşti, a vieţuit neamul geto-dac, unul şi acelaşi ca limbă, port şi cultură, dar locuind regiuni diferite: geţii – pe valea Dunării şi a Prutului; dacii – pe pământul înconjurat de lanţul Carpaţilor. Începuturile lor istorice se pierd în negura vremurilor, primele ştiri parvenind din scrierile vechilor greci, care elogiază eroismul cu care geţii – „cei mai viteji şi mai drepţi dintre traci“ cum îi considera Herodot – au ţinut piept armatelor persane (514 înainte de Hristos) sau macedonene (326 înainte de Hristos) în plină glorie expansionistă. Rezistenţă au dovedit şi dacii faţă de invazia celţilor, popor pe care au reuşit treptat să-l asimileze. Pe teritoriul locuit de ei (al Transilvaniei şi al Banatului de azi) s-a înfăptuit prima unificare a vechilor triburi sub cârmuirea regelui Burebista, mult lăudat de istoricul grec Strabon. El are meritul de a fi făurit primul stat geto-dac (sec. I înainte de Hristos), stat ce avea să aibă o existenţă scurtă, pentru că nu va trece decât un secol şi jumătate şi trupele lui Decebal (sec. I) vor ceda, după tragice încercări de rezistenţă, în faţa puterii romane. Era în anul 106.

Însemnătatea victoriei romane asupra vitejilor daci este dovedită de îndelunga ei sărbătorire la Roma (timp de 123 zile în şir) şi de înălţarea monumentelor ce o imortalizează: Columna lui Traian de la Roma şi „Tropaeum Trajani“ de la Adam-Klisi (comună în mijlocul Dobrogei). Triumful mult sărbătorit s-a dovedit şi el vremelnic – aşa cum au fost toate triumfurile expansioniste – pentru că recunoscuta rezistenţă morală a dacilor şi marea lor sete de libertate au dezlănţuit



răzvrătiri şi revolte ce au zdruncinat stăpânirea romană şi au decis-o să părăsească meleagurile dacice. Era în anul 271.

„Retragerea aureliană" nu a anulat însă legătura creată de-a lungul unui secol şi jumătate de convieţuire între localnici şi coloniştii împământeniţi. Urmele trecerii lor prin istoria dacilor vor avea continuitate în viaţa următoarelor veacuri, suprapunându-se pe stratul de spiritualitate milenar al băştinaşilor – cel al obiceiurilor, al credinţei, al îndeletnicirilor, al culturii şi artei. În acest strat de străveche spiritualitate este cimentată şi muzica. O muzică ce a avut răsunet şi a jucat un rol de frunte în lumea antică, aşa cum atestă numeroasele consemnări desprinse din vechile scrieri (greceşti sau romane). Homer, Platon, Aristotel, Euripide, Aristophan, Xenophon, Herodot, Plutarh, Strabon, Titus Livius, Quintilianus, Ateneus, Boethius – pentru a nu cita decât o parte din nume – evidenţiază în scrierile lor (literare, filosofice, istorice, geografice) specificul muzicii şi al practicii muzicale la poporul trac. Cele mai multe dintre datele transmise tind să reliefeze existenţa unui adevărat cult al tracilor pentru muzică, subliniind aportul lor în răspândirea pe pământul Eladei a unor vestiţi muzicanţi, a unor genuri sau instrumente muzicale. Li se atribuie origine tracică şi frigiană (frigienii fiind una din ramurile tracice) unor iluştri cântăreţi, cu nume intrate în legendă (cum au fost Orfeu, Olympus, Thamyris) şi celor mai reprezentative instrumente din practica muzicală grecească – lira şi aulosul. Până şi sărbătorile în cinstea lui Dionysos sunt semnalate a fi fost importate de la traci, vestiţii cultivatori de viţă de vie. Apar menţionate diferite genuri muzicale: peanul, torelli (cântece funebre), epoda (străvechi descântec), cântece eroice, de petrecere, de dragoste. Nu lipsesc nici instrumentele muzicale, fie rustice ca fistula (fluierul), syrinxul (naiul), buciuna (buciumul) sau cimpoiul, fie specifice solemnităţilor militare, cum erau: carnyxul (trompeta), cornul, tuba (acele „cornicines" şi „tubicines" ce apar reliefate pe Columna lui Traian de la Roma). Câteva din descrieri foarte plastice ne poartă în vechea lume tracică, cum este cea făcută preoţilor geţi, care în anul 339 înainte de Hristos duceau solia de pace în faţa regelui Filip al II-lea al Macedoniei, îmbrăcaţi în haine albe şi cântând din chitare; sugestiv este de asemeni şi sincretismul artistic accentuat de Xenophon în descrierea unui ospăţ al tracilor, la care „dansul armelor" pornea pe un sunet de aulos, urmărind un întreg subiect scenic. Platon reînvie şi el trecute credinţe tracice, amintindu-şi – în dialogurile sale – cum a cunoscut la oaste un

vraci trac, care l-a învăţat să cânte o epodă cu putere de vindecare a sufletului şi prin aceasta a trupului.

Din aceste preţioase surse literare, dar mai ales din cele cu caracter ştiinţific (ale istoricilor Herodot, Xenophon şi Plutarh, sau ale geografului Strabon din Ameseia), s-a putut realiza o imagine a muzicii tracilor (şi implicit a geto-dacilor), o muzică legată de cuvânt şi de dans, o muzică ce parcurge, ca la toate popoarele antichităţii, trepte de strânsă legătură cu magia, cu forţa pe care ea o are de a influenţa natura şi de a ajuta viaţa şi acţiunile omului, o muzică de slavă a zeilor, a regilor, a luptătorilor, o muzică ce întovărăşea munca pământului şi păstoritul, petrecerile, rugăciunile, ritualurile, cântece perpetuate oral de-a lungul secolelor, vădind continuitatea esenţei lor spirituale în muzica populară românească. Este meritul savantului profesor George Breazul (1887-1961) de a fi deschis cercetătorilor calea ce leagă mileniile străbătute de muzică pe pământul nostru, de la lira legendarului Orfeu la măiestria viorii lui Enescu, domeniu în care prestigioşi muzicologi români continuă să aducă valoroase contribuţii[16].

16 Vezi bibliografie.

## Ţinutul „celor şapte coline“ şi razele lui

Roma îşi începe istoria pe la mijlocul secolului al VII-lea înainte de Hristos, când puternicii etrusci ocupă aşezările din jurul *„celor şapte coline“*[17] de pe ţărmurile Tibrului, cu puţin înainte de vărsarea lui în mare. Băştinaşii: triburi latine şi sabine. Timp de un secol se clădeşte, se fortifică, se pun temeliile oraşului ce va fi capitala celui mai mare imperiu din antichitate.

După un veac de trudă, localnicii alungă pe cei ce i-au adunat într-un oraş-cetate (509 înainte de Hristos) şi încep îndelunga lor istorie de lupte, mai întâi de apărare, apoi de unificare a mozaicului de neamuri de pe întinsul peninsulei italice. Din secolul III înainte de Hristos încep marile cuceriri ce vor ajunge în timpul împăratului Traian (98–117) la cea mai mare întindere a imperiului, de la peninsula iberică la întregul ţărm vestic al Asiei, de la întinsul nordic african la ceţoasele ţinuturi britanice. Asiria şi Egiptul, Iudeea şi Galilea, Grecia şi meleagurile dacice îşi înclină aureola vechii lor civilizaţii în faţa tinerei forţe militare romane. O forţă pe care în curând valurile de năvăliri ale popoarelor migratoare şi necontenitele răscoale din provinciile cucerite o vor zdruncina. Începe destrămarea. În anul 323 marele imperiu se împarte în două[18] şi stabileşte capitala în Bizanţul răsăritean, căruia împăratul Constantin îi va da numele său – Constantinopol. Scindarea politică nu a salvat declinul celei mai întinse stăpâniri militare a antichităţii, care cunoaşte o ultimă victorie în anul 451, împotriva hunilor,

---

17 Numele celor şapte coline – Quirinal, Aventin, Coelius, Viminal, Capitoliu, Palatin, Esquilin – a dăinuit până-n zilele noastre.

18 Imperiul de Apus – care din anul 404 îşi fixează capitala la Ravenna – şi Imperiul de Răsărit, cu capitala la Bizanţ.

dar şi detronarea ultimului împărat al apusului – Romulus Augustul – două decenii mai târziu, în anul 476.

Procesul de romanizare a avut importanţa lui, desigur, în răspândirea factorilor de civilizaţie pe o arie de stăpânire atât de întinsă, dar mai puternic s-a dovedit curentul invers, al influenţei primite de stăpânitori de la cei cuceriţi, în primul rând de la gândirea şi arta elenă. „Grecia învinsă l-a cucerit pe învingător" proclamă Horaţiu (64 înainte de Hristos – 8 după Hristos) în ultimii ani ai erei trecute, stabilind marele adevăr al istoriei culturii romane.

Într-adevăr, cultura greacă îşi impune modelul în toate domeniile manifestărilor de artă romane. Diletanţii îşi formează mâna şi gustul în atelierele de sculptură şi pictură ale maeştrilor greci, sau îşi delectează spiritul în lectura scrierilor elene. Ei preiau şi imită, dar influenţele primite se vor dezvolta într-un mod cu totul specific, conform temperamentului practic şi raţional al cuceritorilor. Totul ia proporţii, în tendinţa de glorificare a împăraţilor, care începând cu Cezar devin rude ale zeilor sau personificări ale lor (Domiţian reprezentând pe însuşi Jupiter). În arhitectură ei excelează în impunătoare porţi de intrare în marile oraşe, în arcuri de triumf şi monumente, dar şi în construcţii gigantice de amfiteatre sau ingenioase apeducte. În sculptură, artă învăţată prin excelenţă de la greci, singurul aport artistic roman apare în concepţia basoreliefurilor, care devin vaste succesiuni de scene de luptă, cu vădite intenţii de consemnare istorică pe monumentele comemorative. Cea mai reprezentativă realizare în această manieră narativă sculpturală rămâne o operă făurită de maeştri anonimi, Columna lui Traian, un „memento" al victoriei asupra dacilor.

Cel mai direct s-a impus influenţa greacă în literatură, începând cu Enneius (sec. II înainte de Hristos) care introduce hexametrul prozodiei greceşti şi continuând cu şirul iluştrilor poeţi şi scriitori care au adoptat ideile şi cu deosebire tematica legendară greacă. Virgiliu, de exemplu, reia firul povestirilor homerice, descriind în *Eneida* peregrinările eroului troian Eneas, iar Seneca – pentru a desprinde doar un al doilea exemplu – încearcă să scrie tragedii cu subiecte alese din mitologia elenă (*Medeea, Phedra*) sau din poemele lui Homer (*Agamemnon, Troienele*). Desigur că geniul lor răzbate peste influenţa primită, Virgiliu întruchipând în eroul său idealul altei epoci şi o particulară sensibilitate, iar Seneca – etern pledant pentru virtutea binelui în scrierile sale filosofice – îşi declară şi pe această cale atitudi-

nea îndreptată împotriva cruzimilor vremii. O cruzime care se demonstrează în masă, în voluptatea cu care sunt aplaudate sângeroasele lupte dintre condamnaţi şi fiarele sălbatice, sau dintre gladiatori, spectacole mult dispreţuite de greci.

În muzică, influenţa grecilor se afirma pe plan exterior, oferind diletanţilor romani învăţătura sistemului lor teoretic, notaţia lor muzicală, experienţa în arta cântatului la instrumente şi modelele instrumentelor lor favorite (lira, kitara, aulosul), fără a reuşi să le imprime şi profunzimea vechilor principii estetice. Desigur că este vorba de o influenţă asupra muzicii culte şi nu asupra practicii muzicale populare ce şi-a păstrat puritatea cântecelor de ritual, de păstorit, de petreceri, ce par a fi inspirat unele intercalări muzicale făcute în comediile lui Plaut şi ale urmaşilor săi (secolele II şi I înainte de Hristos), intercalări ilustrate de interpretări vocal-solistice în acompaniament de tibia (corespondentul aulosului grecesc). Şi vechile cântece ce întovărăşeau dansurile războinice, citate de istoricii romani, fac parte din aceeaşi tradiţie artistică autohtonă nealterată de influenţele străine. Dar asemenea aspecte rămân în umbra manifestărilor muzicale ce domină şi caracterizează epoca Romei imperiale. Să amintim în primul rând viaţa de petrecere, atmosfera vestitelor ospeţe romane, la care muzica nu era decât un factor de divertisment lăsat în seama sclavilor sau a unor profesionişti angajaţi, ce nu mai erau cinstiţi aşa cum fuseseră în lumea altor civilizaţii ale antichităţii. Să amintim şi imaginea imenselor stadioane de circ, unde aveau loc cursele de care, sau pe cea a amfiteatrelor amenajate pentru luptele de gladiatori, unde muzica era o anexă care contribuia cu ample sonorităţi la fastul serbărilor publice. Poate doar în cadrul întrecerilor iniţiate de Nero (37-68) după modelul concursurilor de la Delphi, muzicanţii, alături de poeţi, puteau să-şi dovedească măiestria. O măiestrie relativă, dacă în această formă de emulaţie între artişti apare semnalată şi participarea lui Nero (ca poet, cântăreţ sau kitarist), binecunoscută fiind mania lui muzicală. Câteva decenii mai târziu, Domitian (51-96) inaugurează şi vestitele „întreceri capitoline" desfăşurate din patru în patru ani, la care participau concurenţi (poeţi, cântăreţi, instrumentişti) veniţi din cele mai îndepărtate colţuri ale imperiului. Dar şi aceste concursuri se înscriu în rândul unor tendinţe specifice epocii, tendinţe de pură virtuozitate, care nu mai amintesc nimic din vechea tradiţie a întrecerilor pythice.

Privită în ansamblu, muzica Romei imperiale s-a dezvoltat fie în direcţia divertismentului, fie în cea a virtuozităţii în sine, fie în legătură cu vocaţia războinică şi specifica tendinţă de glorificare a succeselor militare. În acest din urmă aspect, este semnalată înfiinţarea unei muzici militare oficiale, înzestrată cu o bogată familie de instrumente de suflat (tuba, cornul, lituus, etc.), formaţie mare de fanfară – folosind termenul modern – care, în scurtele perioade de pace cânta la serbările oraşului, la inaugurările marilor monumente, la solemnităţile organizate în cinstea împăratului şi a victoriilor lui, iar în timp de război mergea în fruntea legiunilor, mobilizând entuziasmul cu sonorităţi grandioase, sau îngrozind populaţia atacată prin zgomote asurzitoare. Accentul se pune pe efecte, pe formă, pe iscusinţă tehnică, pe demonstrarea măreţiei. Nobilii angajează mari ansambluri muzicale, aşa cum apar înregistrate pe unele mozaicuri ce le împodobeau vilele, se întrec în recrutarea de cântăreţi şi dansatoare de prin marile oraşe pepiniere, cum erau Atena, Antiohia, Tirul, Alexandria sau Cadiz.

Paralel cu această tendinţă de cultivare a muzicii de divertisment şi a muzicii militare, poporul truditor şi multitudinea de sclavi nu încetează să-şi cânte melodiile, cântecele lor de jale, de muncă sau sărbătoare, de credinţă – aşa cum erau vechile „carmina saliaria“ sau „calendele“ din ajunul Anului Nou, transmise oral prin vreme şi răspândite de colonişti şi pe pământul cucerit al Daciei. Aveau şi romanii muzica lor, departe de războaie şi de fastul măreţelor oraşe. De altfel, recunoscuta muzicalitate a popoarelor de origine latină poate fi un convingător argument în atribuirea unor însuşiri pe care monumentele şi mozaicurile romane nu le-au înregistrat.

## CAPITOLUL III

# PE URMELE CÂNTECULUI ÎN EVUL MEDIU

### CÂNTECUL CREŞTINILOR
### CÂNTECUL CAVALERILOR MEDIEVALI

## Cântecul primilor creştini. Muzica gregoriană

Un drum de un mileniu desparte muzica antichităţii de cea care deschide calea către începuturile creaţiei culte. Un drum de tranziţie care porneşte din locurile pe care am umblat până acum, pe pământul Iudeei, al Greciei, al peninsulei italice, ba chiar şi al Egiptului, unde arheologii secolului nostru au găsit (la Oxyrhynchos) un fragment de imn creştin datând din secolul al III-lea. Un document de o inestimabilă valoare, cu text scris în limba greacă, cu linia melodică notată prin literele vechi greceşti şi aceasta pe dosul unei socoteli de cereale făcută de vreun negustor localnic sau de un străin trecător prin regiunea centrală a Egiptului. Este cea mai veche şi singura sursă muzicală pe baza căreia s-a putut imagina felul în care cântau creştinii înainte ca muzica lor să devină oficială în Imperiul Roman şi să deschidă lungul drum ce va pregăti creaţia lui Palestrina. Pe el se porneşte cu o temelie solidă, temelie în care s-au cimentat un sistem muzical organizat teoretic, o notaţie descifrabilă, o concepţie estetică activă, care acordă muzicii un rol principal în educaţia spirituală a omului. Este temelia construită de-a lungul a câtorva milenii de diferitele practici ale culturilor muzicale antice, sintetizată şi consolidată apoi de muzicienii şi înţelepţii vechii Elade, temelie ce va sprijini mersul muzicii prin secolele Evului Mediu şi va avea implicaţii până târziu, în contemporaneitate.

Dar paralel cu perioada elenistică – ultima din istoria culturii Antichităţii şi cea care domină primele secole ale erei noi – se afirmă cântecul creştin, pornit din glasul sclavilor şi al mulţimii asuprite, al celor ce primesc noua învăţătură ca salvatoare, pentru că le aduce speranţa unei fericiri în viaţa viitoare. Cântecul lor, al oamenilor simpli, neştiutori de carte, se transmite mult timp oral, din om în om, din

generaţie în generaţie, fără să lase urme. Doar dintr-un verset desprins din scrisoarea lui Pavel către efeseni („cu psalmi, cu cântări de laudă şi cântări duhovniceşti" – Noul Testament, cap. V. Verset 19) s-ar putea deduce o diversificare a genurilor încă din perioada acestor prime manifestări de cult creştin. Mai târziu, când noua credinţă se înrădăcinează şi când se conturează nevoia unei organizări a ritualului cultic, prigoana dezlănţuită de stăpânitori împotriva credincioşilor creştini va împiedica încercările de fixare în scris a desfăşurării serviciului lor religios. În afară de fragmentul de imn descoperit la Oxyrhynchos, după şaptesprezece secole de la cântarea lui, nici un document muzical nu a înregistrat vreo urmă a felului în care creştinii îşi oficiau cultul în primele veacuri de existenţă a noii religii. Ceea ce se poate afirma cu certitudine însă, pe baza relatărilor din scrierile patristice,[19] este faptul că muzica avea cel mai important loc în oficierea slujbelor religioase. O muzică ce sublinia liric sensurile cuvintelor purtate de rugăciuni, deci o muzică strâns legată de text, aşa cum a fost cultivată în vechea Eladă şi cum era cântată în templul ebraic. Se conturează astfel o primă trăsătură de unire între vechi şi nou, între arta cântului din antichitate şi cea care se înfiripa în primele secole ale creştinismului – îngemănarea dintre cuvânt şi muzică.

După anul 313, când împăratul Constantin – adept şi el al noii religii – va acorda prin edictul de la Milano libertate religioasă celor până la el prigoniţi, muzica va apare bogată în cântece create de credincioşii creştini anonimi, aflaţi pe tot întinsul Imperiului Roman. Încep consemnările, începe difuzarea muzicii creştine de cult, rezultat al unui întreg proces de asimilare a elementelor ebraice, greceşti, siriene, a influenţelor aduse de multitudinea de sclavi de diferite naţionalităţi înrolaţi în rândurile noii credinţe.

Cel mai puternic se impune continuitatea stilului religios muzical ebraic. *Psalmodierea* (recitarea cântată a psalmilor lui David), *cântarea responsorială* (alternarea dintre solist şi grup coral) sau cea *antifonică* (dintre două grupuri corale) sunt preluate şi adaptate la forma de poezie proprie cultului creştin, ca temă şi lirism. Din templul ebraic este preluată şi forma *imnului*, o formă mult cultivată de creştini în lunga perioadă de prigoană, pentru că imnodia – spre deosebire de recitarea silabică a psalmodiei – era o creaţie melodică suplă, deschisă larg lirismului improvizatoric. Este calea prin care pătrund intonaţii

19 Scrierile „sfinţilor părinţi" (secolele I-V).

populare de mare diversitate, calea artistică a muzicii creştine. Diversitatea ajunge însă atât de mare, încât către sfârşitul secolului al IV-lea, după câteva decenii în care noua credinţă se impusese ca religie oficială de stat, episcopul Ambrozie din Milano – el însuşi autor de imnuri bisericeşti – este nevoit să întocmească o selecţionare şi organizare a cântărilor de cult. Dar meritul de a fi realizat sistematizarea şi unificarea acestor cântări este atribuit papei Grigore cel Mare (540-604). Călugăr într-o mănăstire fondată de el la Roma, bun cunoscător al muzicii religioase în urma unei îndelungi practici ca diacon şi arhidiacon, sol papal timp de şapte ani la vestita şcoală de cântăreţi din Bizanţ[20], Grigore cel Mare, devenit papă din anul 590, începe acţiunea de selecţionare şi codificare a cântărilor liturgice. Se impunea în primul rând purificarea lor de multitudinea de influenţe intonaţionale orientale, de unduirile melismatice, cromatice, ce le împodobeau, pentru ca nimic din ceea ce era „lumesc" să nu pătrundă în atmosfera de izolare spirituală a slujbelor religioase. Principalul rol al muzicii trebuia să fie cel de a transmite cu sobrietate textele liturgice şi nu de a impresiona prin frumuseţea ei în sine. Din această primordială concepţie rezultă principalele trăsături ale „muzicii gregoriene" – aşa cum o vor denumi mai târziu teoreticienii, după numele codificatorului ei; o muzică vocală (lipsită de orice acompaniament instrumental), în interpretare exclusiv bărbătească[21], desfăşurată monodic (fără vreo înveşmântare armonică sau polifonică), pe structură riguros diatonică[22], în cadrul unui ambitus restrâns, cu o specifică monotonie ritmică, o muzică menită să creeze o cât mai adecvată concentrare colectivă, departe de intenţia de a captiva prin atributele ei de expresivitate. Pe baza acestei concepţii, papa Grigore stabileşte ordinea cântărilor în desfăşurarea unei slujbe (Misse) şi maniera interpretării lor[23], precizează ordinea slujbelor în funcţie de sărbătorile anului şi impune pentru întreaga lume catolică obligativitatea limbii latine drept purtătoare a textelor

20 Şcoală înfiinţată în secolul al VI-lea de împăratul Justinian, pentru instruirea cântăreţilor bisericeşti necesari slujbelor oficiate la biserica Sfânta Sofia din Constantinopol.

21 „Mulieris in ecclesia taceant" – stabilea una din legile gregoriene (în traducere: „femeile nu cuvântează în biserică").

22 Sistemul teoretic al cântărilor gregoriene prezintă patru moduri principale (sau autentice) şi patru moduri plagale (sau derivate), purtând denumirile modurilor greceşti, fără să existe o corespondenţă cu acestea nici ca structură, nici ca sens (succesiunea sunetelor în modurile medievale fiind ascendentă) şi nici ca principiu estetic.

23 Se cânta fie psalmodiat – o recitare silabică pe un sunet, anticipată sau nu de o ascendenţă melodică numită „initium", cu cădere finală la interval de terţă mică (stil accentus); fie melodic (stil concentus), fie responsorial sau antifonic.

biblice riguros fixe ca succesiune a cuvintelor. Se spune că multă vreme cartea în care au fost stabilite legile gregoriene (numită *Antifonar*) a fost legată cu un lanţ de aur de altarul bisericii Sfântul Petru din Roma, pentru a simboliza pe această cale stabilitatea ritualului canonizat. Dar mai important decât versiunile legendare este faptul că această muzică constituie – alături de cea bizantină – temelia pe care se vor sprijini începuturile creaţiei muzicale culte.

O primă măsură pentru a consolida acţiunea de reglementare a slujbei religioase romano-catolice a fost înfiinţarea de şcoli de cântăreţi. Mai întâi la Roma, unde s-a înfăptuit reorganizarea învăţăturii de la vechea *Schola Cantorum*[24] şi unde s-au format primii profesionişti-misionari. Ei pornesc în diferite centre ale Italiei şi începând din primele decenii ale secolului VII se răspândesc şi în afara hotarelor, purtând manuscrisele *Antifonarului* gregorian prin centrele mănăstireşti din Anglia şi Irlanda, din ţara francilor şi a alemanilor. Clericii admiră şi primesc ordinea liturgică romană, nebănuind dificultăţile aplicării ei în rândul credincioşilor străini de limba şi muzicalitatea iniţiatorilor ei. Se creează şcoli locale pe lângă mănăstiri, se aduc magisteri italieni care să conducă învăţătura coralelor gregoriene, se formează cântăreţi autohtoni care au misiunea să extindă uniformizarea slujbelor religioase în întreaga lume catolică. Acţiunea nu a fost uşoară, având în vedere tradiţiile muzicale şi deosebirea de limbă a localnicilor creştini, faţă de cea impusă în oficierea ritualului lor religios. Cea mai mare rezistenţă este semnalată în Spania, unde introducerea obligatorie a missei gregoriene s-a făcut de-a lungul a două secole şi cu preţul a numeroase măsuri represive, din rândul cărora nu au lipsit tortura sau ameninţarea cu moartea. În tot cazul, în secolul al XI-lea, când acţiunea de difuzare şi aplicare a unităţii procesiunii de cult erau realizate, totul părea a fi fost definitiv şi deplin unificat. Se cânta numai în latineşte şi numai pe tiparul fixat în *Antifonar*. Dar nici o dogmă n-a rezistat mult timp în confruntarea ei cu spiritul creator omenesc. Încep, desigur, şi în acest caz, intervenţiile artistice anonime.

Primele modificări apar încă din secolul al IX-lea, când pe cuvântul „alleluia" de la sfârşitul unor melodii gregoriene cântăreţii încep să-şi permită prelungirea şi ornamentarea melismatică a silabelor finale. Se înfiripă aşa-numitele momente de „jubilaţii", momente de cântare

24 Şcoală de cântăreţi bisericeşti înfiinţată în secolul V.

improvizatorică fără cuvinte. Dar pe această ornamentaţie vocalizată, cântăreţii introduc cu vremea şi un text nou, fie în proză, fie în versuri, sau chiar o melodie, deseori de provenienţă populară. Apar aşa-numitele „secvenţe" (semnificaţia cuvântului fiind cea de suită, de continuare a cântării canonizate). Când asemenea intervenţii noi se făceau pe o melismă interioară cântării statornicite în dogmă, ele se numeau „trope". Textul pe care îl aduceau tropele avea menirea să explice sensurile cuvintelor canonizate, prin proză sau versuri, în felul unor variante amplificatoare. Pătrund pe această cale, a secvenţelor şi a tropelor – la început timid, apoi din ce în ce mai îndrăzneţ – elemente muzicale şi poetice laice, cu totul străine de ceea ce era codificat în *Antifonarul* gregorian. Atât de străine, încât se strecoară printre ideile religioase şi imagini din viaţa de toate zilele, din faptele sau jertfa unor oameni de seamă sau din suferinţa celor simpli. Cu toate măsurile pe care autorităţile bisericeşti le-au luat împotriva acestor forme de lărgire a textelor şi a melodiilor din ritualul de cult, ele au continuat să apară şi să se impună în practica slujbelor religioase, cu deosebire cele inspirate de anumite mari sărbători creştine. Aşa a fost secvenţa *Victimae paschali*, datând din secolul al XI-lea, care îi va inspira lui Johann Sebastian Bach, peste şase secole, *Cantata de Paşti*. Printre secvenţele ratificate şi intrate în tradiţia muzicii de ritual se remarcă *Stabat Mater* (cântată cu prilejul celebrării celor şapte suferinţe ale Maicii Domnului), pe al cărei text şi melodie se va sprijini inspiraţia a numeroşi compozitori de-a lungul secolelor[25], şi cu deosebire secvenţa *Dies irae* a slujbei *pro defunctis*, datând din secolul al XII-lea, care va inspira impresionante pagini din creaţia multor compozitori romantici (ca Berlioz, Verdi, Liszt, Mussorgski, Ceaikovski, Saint-Saëns, Rachmaninov, ş.a.). Semnificaţia funebră a vechii secvenţe pătrunde şi în gândirea unor compozitori români: dintre exemplele existente amintim remarcabila ei valorificare din *Simfonia a II-a* în re minor, închinată memoriei lui George Enescu, de compozitorul Sigismund Toduţă.

Revenind la căile de pătrundere a elementelor laice în muzica de cult codificată de papa Grigore cel Mare, trebuie făcut un popas în mănăstirile vremii. Importanţa vieţii mănăstireşti începe prin secolul VI, o dată cu înfiinţarea ordinului benedictinilor, dar adevărata ei înflorire va fi semnalată în secolul al VII-lea şi cu deosebire în secolul

25 Josquin des Près, Palestrina, Pergolese, Haydn, Rossini, Verdi, Dvorak, Poulenc, Szymanowski ş.a.

al VIII-lea, secolul „renaşterii carolingiene" (al încercării de refacere a vechiului Imperiu Roman de Apus), când Carol cel Mare sprijină şi impune reforma gregoriană ca puternic element de unificare a întinsului său imperiu. La Rouen, Metz, Saint Denys, Saint Gall, Limoges, Fulda, etc. se înfiinţează pe lângă mănăstiri şcoli de cântăreţi la care se învaţă înţelegerea textelor latine şi întreaga materie muzicală a *Antifonarului.* Un secol mai târziu asemenea şcoli vor fi pretutindeni înfiinţate (în afară de Spania), devenind focarele de cultură ale vremii, în care un loc de frunte se acorda muzicii. Dar muzica pe atunci avea o notaţie imprecisă, fiind o aproximativă sugerare a înălţimii sunetelor şi a sensurilor melodice, prin înşirarea unor semne puse deasupra textului. Existase şi o notaţie alfabetică, asemănătoare celei vechi greceşti, iniţiată de Boetius[26] (cca 470-525) şi transmisă de el în lucrarea *De institutione musica,* dar paralel cu aceasta s-a simţit nevoia de a se recurge la folosirea unor semne (numite mai târziu *neume*), asemănătoare celor de punctuaţie sau celor ce marchează accentele (grav, ascuţit, circumflex), din a căror combinaţie rezultă schiţarea grafică a unei linii melodice. Din manuscrisele păstrate din secolul al IX-lea se poate deduce relativitatea sistemului de notaţie neumatic, libertatea pe care acesta îl oferea interpretării, o interpretare care presupunea o prealabilă cunoaştere a melodiilor bisericeşti de către călugării îndrumători. O oarecare rezolvare a adus-o plasarea semnelor pe o linie, ceea ce favoriza fixarea unei înălţimi de sunet, ca punct de reper, în funcţie de care se urmărea conducerea melodică. Dar şi acest progres s-a dovedit insuficient şi s-a recurs la o a doua linie diferit colorată (linia rezervată notei *do* fiind cel mai des galbenă, cea pentru nota *fa* – roşie), pornindu-se astfel către concepţia viitorului portativ. Această relativă grafică muzicală a începuturilor cântărilor gregoriene a fost, desigur, cauza obiectivă a variantelor de interpretare ce au survenit. Hotărâtoare în îmbogăţirea muzicii de cult a fost însă cauza subiectivă, inventivitatea artistică a călugărilor cântăreţi, răspândiţi fie prin oraşele Italiei, departe de Roma, fie prin mănăstirile din sudul şi nordul Franţei, din ţinuturile renane, din Anglia sau Irlanda. Aceşti slujitori ai cântecelor bisericeşti nu trăiau izolaţi de arta populară, de frumuseţile ei, nu puteau fi rupţi de tradiţia pământului. Ei cântau sau învăţau pe alţii să cânte mai liber, mai aproape de inflexiunile populare

26 A.M.S. Boetius, filosof, matematician, şi om politic în timpul regelui Theodosie.

întipărite în memoria lor. Mai mult decât atât, paralel cu infiltraţia inflexiunilor populare pe calea acestor fireşti tendinţe intonaţionale, ca şi pe calea larg deschisă de intervenţia tropelor şi a secvenţelor, începe să se introducă în şcolile mănăstireşti şi muzica instrumentală, categoric prohibită de biserică. Această emancipare este şi ea un rezultat al influenţei practicii instrumentale populare, la care se adaugă influenţa călugărilor irlandezi care aduc cu ei în mănăstirile din Franţa chrotta barzilor nordici, unul din cele mai vechi instrumente europene cu coarde şi arcuş. Se simte cu încetul o transformare în atmosfera de rigiditate a vechilor şcoli, o ambianţă artistică nouă ce le ridică prestigiul şi care începe să atragă poeţi şi muzicieni de pretutindeni. Până şi nobilii feudali îşi trimit fiii la învăţătură în aceste unice lăcaşuri de cultură, în care tendinţele laice se alătură din ce în ce mai mult vechilor preocupări religioase.

Un alt aspect legat de importanţa şcolilor mănăstireşti este cel al aportului teoretic, pentru că din mănăstiri, din mijlocul călugărilor, se desprind şi primii teoreticieni ai Evului Mediu. Era normal să fie aşa, dat fiind că aceşti slujitori ai bisericii nu aveau numai misiunea de a cânta corect repertoriul liturgic canonizat, dar mai ales pe cea de a învăţa pe alţii, de a forma specialişti care să ducă mai departe, în timp şi loc, acţiunea de uniformizare a slujbelor religioase. Strădania lor de a transmite această învăţătură cât mai aproape de modelul *Antifonarului* a condus treptat la iniţierea, perfecţionarea şi formularea în scris a unor metode şi sisteme de fixare a ei, ceea ce s-a sintetizat la un moment dat în lucrări teoretice. Contribuţiile acestor călugări – dintre care multe au rămas în anonimat – au meritul de a fi transmis practica muzicală din îndelunga perioadă de tranziţie către zorii compoziţiei. Câteva nume de teoreticieni se impun în secolul al IX-lea (unul dintre acestea fiind cel al călugărului Huchbald), dar cel căruia îi revine meritul de a fi concentrat întreaga importanţă teoretică de la răspântia dintre primele milenii ale erei creştine este Guido d'Arezzo (cca 990–1050), călugăr benedictin, stabilit către sfârşitul vieţii în oraşul Arezzo din ţinutul Toscanei. El reuşeşte să clarifice notaţia înălţimii sunetelor, până atunci greu şi relativ transmisibilă, imaginând plasarea neumelor pe patru linii, ceea ce a însemnat o considerabilă apropiere de concepţia portativului modern. Din practica de a se cânta la lira cu şase coarde (deci a unui instrument laic de care, desigur, nu era străin) el creează o metodă de cânt hexacordică (sprijinită pe scara de şase trepte).

Pentru învăţarea corectă a intervalelor, el a folosit textul unui imn liturgic de largă circulaţie închinat Sfântului Ioan (Ioan Botezătorul – patronul cântăreţilor), punându-l pe muzică în aşa fel, încât melodia fiecărui nou rând să înceapă cu un interval de un ton mai sus faţă de rândul precedent (excepţie făcând doar intervalul dintre rândurile 3 şi 4, între care era semiton). El a denumit fiecare treaptă a hexacordului cu silaba desprinsă din începutul fiecărui vers, alcătuind astfel suita denumirilor de note din scara hexacordală. Iată textul:

– *Ut* queant laxis
– *Re*sonare fibris
– *Mi*ra gestorum
– *Fa*muli tuorum
– *So*lve polluti
– *La*bii reatum
– *S*ancte *J*oannes!

(Traducerea textului fiind: „Pentru ca slujitorii tăi să poată cânta cu glas răsunător minunile faptelor tale, dezleagă de vină gura păcătoasă").

Peste cinci secole (în sec. XVI), se va adăuga şi nota *si* – denumire dedusă din literele iniţiale ale celor două cuvinte din ultimul vers al imnului (*S*ancte *J*oannes), ajungându-se astfel la scara de şapte trepte, după modelul viu al scării existente în structura muzicii populare. În ceea ce priveşte denumirea de *do* dată primei note din gama modernă, aceasta a fost mult timp folosită paralel cu cea consacrată de textul vechiului imn (*ut*) impunându-se şi înlocuind-o în secolul al XVII-lea.

De la Guido d'Arezzo au rămas numeroase informaţii teoretice referitoare la practica muzicală bisericească, dar cea mai importantă realizare a sa a fost transcrierea pe sistemul celor patru linii (imaginate de el) a *Antifonarului* gregorian, a cărui tradiţie o cunoştea perfect, ceea ce constituie pentru istorie garanţia transmiterii autentice a vechilor cântări liturgice, fără eventuale greşeli de interpretare a neumelor.

Transcrierea clar descifrabilă a *Antifonarului* atribuită lui d'Arezzo, ca şi ansamblul de lucrări teoretice moştenite de la clericii medievali atestă principiul cântării melodiei pure, unice (monodice) în cadrul slujbelor religioase romano-catolice. Dar practica vie a acestor cântări, la care participau voci cu posibilităţi şi registre diferite, a determinat uneori părăsirea unisonului coral şi desfăşurarea unor paralelisme de interpretare. Survin execuţii la octavă, la cvintă, la

cvartă (la intervale consonante) care deschid pe nesimţite calea cântării la două voci, calea aşa-numitei *diafonii*. De altfel, la cântarea diafonică s-a ajuns şi prin puternica influenţă a practicii populare din diferitele regiuni ale apusului şi nordului european, unul din exemple fiind cântarea în terţe paralele, acel „cantus gymelus" (cântec îngemănat) cu deosebită înflorire în Anglia, în cântecul barzilor populari. Pătrunderea elementelor specifice muzicii populare în cântarea de cult era firească, având în vedere faptul că mult timp cei care cântau la slujbe şi procesiuni religioase făceau parte din comunitate. Pe aceste căi – fie a diferenţei de registre între vocile unui cor, fie a pătrunderii unor tendinţe desprinse din practica muzicală populară – se ajunge treptat la infiltrarea unor rudimente de polifonie în cadrul stilului monodic gregorian. Forma primară, a paralelismului strict, notă de notă, cunoaşte curând o emancipare, vocea plecată din unison, numită *organum*[27], îndrăznind să iasă din cursul paralel pentru a face escapade pe alte intervale decât cele considerate consonante şi revenind apoi la unison cu melodia gregoriană de bază. Această manieră de a se cânta s-a răspândit de la un centru mănăstiresc la altul, constituind o primă treaptă de amplificare sonoră a cântării bisericeşti.

De la asemenea intervenţii trecătoare ale cântăreţilor până la realizarea unor momente de creaţie diafonică, nu era decât un pas. Mai ales că *această posibilitate creatoare nu fusese interzisă de canoanele gregoriene din secolul al VI-lea, epocă în care nu se putea prevedea existenţa unui alt stil decât cel monodic*. La adăpostul deschisei căi libere, se impune din ce în ce mai mult o formă de cântare bisericească de o deosebită importanţă în istoria muzicii: cea a *discantului*. Este melodia nouă, de sine stătătoare, ce se desfăşoară liber peste cântarea gregoriană, care rămâne o bază muzicală ce se va numi *cantus firmus* (melodie fixă, obligatorie). Noua formă ce va crea stilul *discantare*, va favoriza înfiriparea unui nou stil, cu care începe de fapt şi istoria compoziţiei muzicale – *stilul polifonic*.

Primele nume de compozitori sunt înregistrate în a doua jumătate a secolului al XII-lea: *Magister Leoninus* şi *Magister Perotinus Magnus*. Pentru întâia oară, după un mileniu de anonimat, se pune aşadar pecetea unei personalităţi creatoare asupra gândirii muzicale. Date

27 Termenul „organum" este întâlnit şi ca denumire a unor instrumente de suflat, frecvent şi pentru orgă (ca instrument cu „fluiere").

precise asupra biografiei lor nu au rămas pentru că „arta trecătoare" a muzicienilor nu prezenta pe atunci importanţă. Preţuire se dădea doar teoreticienilor, singurii care purtau titlul de *musicus*. Ceea ce se ştie este că cei doi magisteri şi-au desfăşurat arta şi activitatea de organişti[28] la Paris, oraş medieval în al cărui centru se construia una dintre cele mai impunătoare mărturii ale stilului gotic: biserica Notre Dame. Când construcţia ei va fi terminată (1245), ea va deveni celebră nu numai prin măreţia arhitecturală, dar şi prin şcoala ei muzicală, o şcoală la care numeroşi cântăreţi veniţi din alte oraşe şi alte ţări s-au perfecţionat în arta cântului. O artă pe care la început o reprezintă magister Leoninus (secolul XII) şi apoi elevul său Perotinus (sec. XII-XIII), căruia i se recunosc într-atât meritele artistice, încât i se conferă titlul de *magnus*. Un titlu pe care l-a meritat cu prisosinţă, pentru că, după ce profesorul său a excelat în inventivitatea melodică pe calea suprapunerii unei voci peste cea gregoriană fixă, Perotinus duce mai departe năzuinţa spre frumuseţe, compunând pentru trei şi patru voci, în forme noi, ce vor constitui temelia creaţiei muzicale timp de câteva secole.

Prima dintre acestea este aşa-numitul *conductus*, formă deosebit de caracteristică pentru prima etapă de dezvoltare a polifoniei. La început, melodiile create de Perotinus se desfăşurau peste clasicul *cantus firmus* gregorian. Curând însă el se detaşează de melodia canonizată, creând el însuşi – pe text latin – cântarea de bază. După numărul vocilor suprapuse, *conductus*-ul va fi *duplum*, *triplum* sau *quadruplum*, caracteristică acestor melodii superioare fiindu-le *izoritmia* (adică o desfăşurare ritmică identică). Acestei inventivităţi i se adaugă cu timpul libertatea alegerii textelor (religioase sau laice), după cum în conducerea vocilor se instalează din ce în ce mai mult principiul mersului lor contrar, realizare artistică ce marchează una din cele mai importante cuceriri ale concepţiei polifonice. Pornind, deci, din ambianţa şi practica religioasă, stilul *conductus* cunoaşte o temporară emancipare, devenind prima formă de creaţie cultă laică.

O altă creaţie a Şcolii de la Notre Dame este *motetul*. Şi în acest caz se porneşte de la un *cantus firmus* liturgic, dar melodiile create deasupra lui încep să aibă o deosebită independenţă pe plan muzical şi poetic. Din punct de vedere muzical – vocile cuceresc libertatea

28 Orga era singurul instrument eclesiastic, folosit încă din epoca carolingiană, ca suport intonaţional al cântului coral, datorită calităţii de precizie a înălţimii sunetelor pe care acest instrument o oferea.

ritmică, desfăşurarea lor nemaifiind îngrădită de legile izoritmiei. În ceea ce priveşe concepţia artistică, motetul este forma în care se întrezăresc zorile stilului imitativ, fragmentele melodice trecând de la o voce la alta, împletindu-se uneori şi preconizând astfel o tehnică ce va fi ilustrată de marii creatori ai tuturor timpurilor. Pe plan poetic, evoluţia motetului este spectaculoasă. Dacă la început textele melodiilor create de Perotinus erau religioase, având menirea de a lărgi înţelesul cuvintelor purtate de cantus firmus (aşa cum fusese şi în cazul tropelor), cu timpul aceste texte vor prezenta diferenţieri de conţinut (religios la o voce, laic la alta), sau de limbă (în limba latină la o voce, în cea a compozitorului la altă voce). Se va ajunge chiar şi la înlocuirea cântării liturgice canonizate, ca text şi melodie, obţinându-se astfel o totală emancipare faţă de forma iniţială. Spre sfârşitul secolului al XIII-lea apar motete ce reprezintă doar pură artă contrapunctică[29], combinare a mai multor linii melodice în emisiune concomitentă ce se detaşează de constrângerile legăturii cu textul. Forma motetului – ca şi cea de conductus – va deveni de sine stătătoare, impunându-se ca deosebit de caracteristică pentru dezvoltarea ulterioară a gândirii polifonice.

Revenind la primele nume de compozitori din istoria muzicii, deci la stadiul în care ia naştere o concepţie de creaţie detaşată de rigiditatea eclesiastică, se impune a fi reliefată importanţa pe care au avut-o cei doi magisteri ai Şcolii de la Notre Dame. Ei au polarizat în jurul lor numeroşi discipoli – printre care mulţi străini – iradiind prin aceştia spre Anglia, Italia, Spania, învăţătura şi entuziasmul pentru frumuseţea artei contrapunctice. O frumuseţe care era în faza ei primară, dar care a avut marele merit de a conştientiza actul de creaţie, de a îmbogăţi muzica şi de a determina apariţia unei meşteşug componistic capabil să redea gândirea artistică eliberată de îndatoririle stricte ale profesiei bisericeşti. Desigur că nu este vorba de a se fi inventat în această perioadă o nouă gândire componistică, ci de asimilarea şi valorificarea unor germeni existenţi în practica muzicală bisericească şi populară, după cum nu poate fi vorba nici de o anumită invenţie în domeniul scris-cititului muzical, care în secolul al XIII-lea ajunge la o notaţie mai suplă, capabilă să înregistreze nu numai înălţimile sunetelor, ci şi durata lor. Este vorba de notaţia „mensurală" (notatio mensurata) care – spre deosebire de cea gregoriană, plană (în care valorile notelor erau

29 Termen derivat din cuvintele latine „punctus contra punctum" (notă contra notă).

egale) – aduce o oarecare rezolvare aspectului ritmic. Pentru că vocile ce se suprapuneau unui *cantus firmus* aveau mişcări ritmice proprii, diverse, ce se cereau marcate pentru a putea fi transmise şi interpretate. Semne pentru specificarea diversităţii ritmice apar către sfârşitul secolului al XII-lea şi ele au rămas înregistrate în tratatul *De musica mensurabili positio* a lui Jean de Garlanda de la începutul secolului al XIII-lea. Francon de Cologne expune în tratatul său *Ars cantus mensurabilis* din anul 1260 o notaţie ce-i va purta o vreme numele (notaţie franconiană), în care forma notelor ca şi poziţia sau gruparea lor în succesiunea liniei melodice tindeau să marcheze diferita desfăşurare ritmică a vocilor. Douăzeci de ani mai târziu, Pierre de la Croix va adăuga o nouă valoare notelor existente (minima), perfecţionarea sistemului de scriere mensurală realizându-se în secolul al XIV-lea, prin aportul lui Philippe de Vitry. Inovaţiile acestui „părinte al notaţiei moderne" – cum va fi considerat de istoricii timpului – vor fi expuse în tratatul *Ars Nova*, nume ce se va extinde asupra unei întregi epoci creatoare (secolul al XIV-lea) ca o delimitare faţă de cea a secolului anterior, ce va primi denumirea de *Ars Antiqua*. Fără să aibă strălucirea care va începe să conducă evoluţia creaţiei muzicale spre viitoarele culmi, perioada *Ars Antiqua* are meritul de a fi făcut tranziţia dintre două mari epoci ale istoriei muzicii, dintre *stilul monodiei* – cu cea mai îndelungată existenţă – şi *stilul polifoniei*, ce va domina timp de trei secole gândirea componistică.

## Cântecul cavalerilor medievali

Despre felul în care oamenii şi-au cântat sentimentele în primul mileniu creştin se ştie prea puţin. Lipsea o notaţie muzicală care să fixeze cântecele ce le întovărăşeau viaţa de toate zilele şi mai ales lipsea interesul pentru frumuseţea artei populare. „Păcătoasă" – o considera biserica, „vulgară" – o eticheta nobilimea timpului. Dar ea nu a încetat să existe, să aline sau să îmbărbăteze, să zugrăvească universul sufletesc al celor mulţi. Şi dacă muzica secolului al XIV-lea va beneficia de însemnatele prefaceri survenite în cântarea cultă bisericească, în ceea ce priveşte suflul ei nou – poetic şi muzical – acesta va fi rezultatul direct al pulsului de viaţă şi de artă laică ce nu a contenit să se manifeste paralel cu evoluţia muzicii de cult religios, consemnată în documentele mănăstireşti.

Ne întoarcem privirea spre trecutele secole XI şi XII, marcate de importante evenimente istorice. Cele mai determinante dintre acestea au fost, fără îndoială, Cruciadele, acele opt expediţii de trupe armate ale feudalităţii, pornite la îndemnul bisericii catolice spre a elibera sfântul mormânt (Ierusalimul) din stăpânirea musulmanilor. Începând cu anul 1096 (anul primei Cruciade) şi terminând cu anul 1291 (anul ultimei înfrângeri suferite de pelerinii cruciaţi), Europa feudală a fost permanent preocupată de organizarea acestor marşuri spre Orient. Dacă pe plan militar cele două secole de continue pregătiri şi lupte nu au salvat decât temporar locurile sfinte de stăpânire „păgână", în schimb consecinţele acestor aventuri militare au fost deosebit de însemnate pe plan economic şi cultural. În primul rând au stabilit legături comerciale între apus şi răsărit, schimburi de produse între oraşele şi statele străbătute de trupe ce au favorizat dezvoltarea negustoriei, a meşteşugurilor productive, a navigaţiei, ajungându-se la mari modifi-

cări în condiţiile economice ale timpului. Începe viaţa oraşelor prospere, mai întâi în sudul Europei (Veneţia, Milano, Genova), apoi în nord, în regiunea Flandrei şi cu deosebire în centrele din apropierea Mării Nordului sau Mării Baltice, prosperitate economică ce determină îndreptarea lumii feudale spre cultură. Învăţătura nu va mai fi concentrată doar în şcolile mănăstireşti, pentru că în marile oraşe (Paris, Oxford, Roma, Bologna, Salamanca, Copenhaga, Praga etc.) se organizează primele universităţi, iar în ambianţa castelelor – unde cometul şi meşteşugăria erau dispreţuite – încep să se afirme preocupări de cultivare a artei şi literaturii. Dar nici în castelele nobililor şi nici în universităţi – unde muzica se învaţă ca ştiinţă – nu sunt de căutat rădăcinile laice ale „Artei noi" din secolul al XIV-lea. Acestea sunt de găsit în târgurile şi bâlciurile din preajma tinerelor oraşe, unde apar *jongleurii*, acei saltimbanci şi actori ambulanţi mult iubiţi de popor, care ştiau să cânte, să danseze, să facă scamatorii şi acrobaţii[30]. Dispreţuiţi de nobili, declaraţi păgâni de biserică, izgoniţi din oraşe ca oameni „în afara legii", aceşti purtători ai tradiţiilor distractive specifice petrecerilor populare îşi redobândesc dreptul de a profesa în secolul al XII-lea şi mult mai târziu (sec. XIV) chiar pe cel de a se organiza în breaslă. Mereu călători din târg în târg, din cetate în cetate, din provincie în provincie, ei poartă cântecele lor de dragoste, de haz, de vitejie – acompaniindu-se sau nu la instrumente de tip popular, ca fluierul, cimpoiul sau viella (strămoş îndepărtat al viorii).

Tradiţia cântecului francez este ilustrată însă cu mai împlinită valoare artistică de *trubaduri şi truveri*, poeţi-muzicieni care – deşi nobili – au fost mesagerii unei poezii şi ai unei muzici create în stil şi spirit popular. În manifestările lor artistice nu va mai domina caracterul distractiv-sincretic specific jongleurilor, ci sentimentul iubirii şi al mândriei cavalereşti. În plus, arta lor era bazată pe instruire. Nu le erau străine nici prozodia latină, nici cântul liturgic şi nici teoria muzicii, învăţătură primită de la călugării ce făceau educaţia fiilor de nobili. Ştiau să cânte la viellă sau lăută, la chrottă[31] sau harpă[32], dar pentru acompaniamentul instrumental mulţi dintre ei preferau să-şi angajeze

30 Asemănător jongleurilor din Franţa sunt „minstrels" în Anglia şi Scoţia, „Spielmänner" în ţinuturile germane, „menestreli" în Italia, „scomorohi" în Rusia etc.

31 Instrument cu coarde şi arcuş (introdus în Franţa prin muzicanţii englezi sau irlandezi veniţi să înveţe la şcolile mănăstireşti).

32 Harpa de format mic (cea cunoscută azi fiind rezultatul a numeroase prefaceri de-a lungul a şase secole).

jongleuri profesionişti pentru a-i întovărăşi prin peregrinările lor artistice. Între trubaduri şi truveri nu există de fapt vreo trăsătură specifică de deosebire, ei fiind despărţiţi doar de fluviul Loire: trubadurii trăind la sud, scriindu-şi versurile în dialectul „langue d'Oc", truverii – la nord, creând în „langue d'Oil". Poate s-ar mai putea semnala şi faptul că în arta trubadurilor apăreau nuanţe de religiozitate, de un laic misticism specific, în timp ce truverii se manifestau mai detaşat de educaţia bisericească.

Subiectele dominante din arta lor poetic-muzicală – fie din sudul sau din nordul Franţei – erau faptele vitejeşti ale vestiţilor cavaleri cruciaţi, aventurile trăite de ei în nesfârşitele călătorii prin depărtări. Dar în naraţiile lor muzicale pe primul plan se plasa sentimentul. Cântau prietenia, nobleţea sacrificiului, devotamentul slujitorului, cântau frumuseţile naturii şi iubirea pentru femeie – castelană sau păstoriţă –, cântau suferinţele despărţirii sau depărtării de ea, dorul trăit în captivitate. Sunt meditaţii poetico-lirice cu totul specifice repertoriului lor, la care s-au adăugat cu timpul şi cântece vesele, deseori satirice. „Grozav îmi displace şi călugărul bărbos, dar mai ales feudalul care îşi bate calul" – sunt cuvintele unui cântec cavaleresc, ilustrând nuanţele critice ce colorau unele dintre cântecele de petrecere.

În arta trubadurilor şi a truverilor, poezia domina muzica, determinându-i ritmica, genurile şi formele. Ea imprima cântecului organizarea lui strofică, desfăşurată cel mai des pe cuplete întretăiate de un refren neschimbat. Se întâmpla ca ascultătorii să participe şi ei la cântec, intonând în cor refrenul: în acest fel melodiile se reţineau uşor şi se transmiteau oral cu repeziciune. Tipice pentru această manieră de cântare erau *rondeau*-ul şi *virelai*-ul (în care secţiunea principală – refren – alterna cu secţiunile secundare – cuplete), ambele genuri alăturându-se cu timpul formelor dansante. Dintre cântecele asociate dansului, cea mai veche formă cunoscută era *estampida*, desfăşurată pe mai multe secţiuni (denumite „puncti") ce se repetau, prima lor încheiere fiind „deschisă", cea de a doua (finalul) – închisă (concluzivă). În unele genuri strofele se repetau (a,a; b,b; c,c; etc.) aşa cum se întâmpla în vechiul chanson de origine celtică numit *lai* (poem cu versuri scurte ce exprima sentimente personale sau o rugăciune, cântat cu acompaniament instrumental). Într-o etapă mai evoluată a artei cavalereşti se ajunge la compoziţii mai ample, în genul *pasturelei* (un dialog muzical între două personaje – eroii fiind de obicei cavalerul

îndrăgostit de păstoriţă), sau în aşa, numitele *jeux-partis* – piese cântate, cu două sau mai multe personaje ce dezbăteau un anumit subiect. Se stabilesc astfel anumite principii de creaţie în muzica laică, aşa cum au fost principiul repetării, al periodicităţii, al alternanţei solist-cor, al dialogului.

Lirismul artei cavalereşti cerea ca interpretarea să fie vocală, vocea omenească fiind cea care putea da relief şi strălucire sentimentelor exprimate de poezie. Acompaniamentul instrumental era secundar, fie punctând melodia, fie dublând-o şi colorând-o cu intervenţii trecătoare (ca procedeul diafoniei). Cu timpul încep să apară şi momente instrumentale între frazele muzicale, între strofe. În unele cântece narative, aşa cum erau *les chansons de geste*[33] sau *les chansons de toile*[34], survin introduceri, tranziţii şi încheieri instrumentale, preconizând astfel concepţia preludiului, interludiului, postludiului instrumental. Chrotta, rebecul, viella, flautul, trompeta, cimpoiul erau instrumente ce acompaniau cântecul rapsozilor medievali, prezente deseori şi în picturile sau gravurile vremii. Muzica lor se menţinea în stilul monodiei, al unei melodii vocale izvorâte din poezie, trăind prin forţa ei proprie şi doar amplificată sau colorată de acompaniamentul instrumental. Un melodism simplu, desfăşurat pe structură modală, cu deosebire pe acele moduri populare care corespundeau majorului şi minorului de astăzi, moduri ocolite de muzica bisericească tocmai pentru caracterul lor laic, pentru marea lor frecvenţă în practica muzicală populară.

Din multitudinea de trubaduri (peste 450 semnalaţi în manuscrisele existente prin biblioteci, muzee, colecţii particulare) se detaşează numele lui Marcabru (sec. XII) de la care au rămas peste 40 de piese, printre care celebrul cântec de cruciadă *Fax in nomine Domini;* al lui Bernard de Ventadour – autor al unui număr de aproximativ 50 de cântece de dragoste; al lui Giraud de Borneil – supranumit şi „maestrul trubadurilor", sau cel al lui Raimbaut de Vaqueiras, autorul celebrei estampide *Kalenda maya.* Truverii, la fel de numeroşi, sunt reprezentaţi de câţiva creatori de renume, ca Thibaut de Champagne, rege al Navarei (sec. XIII), de la care au rămas peste 70 de cântece, şi mai ales

33 Formă epică a unor poeme lungi, cântate pe o melodie simplă ce se repeta cu fiecare vers, cu excepţia ultimului ce avea o melodie proprie, conclusivă. Cel mai cunoscut a fost *La chanson de Roland.*

34 Cântece ale ţesătoarelor, în care subiectul era femeia ce-şi mărturisea, ţesând, sentimentele.

de cei pe care i-a dat oraşul Arras: Moniot d'Arras, autor a numeroase cântece pioase de mare frumuseţe, Jean Bodel, de la care a rămas printre altele piesa cântată *Le jeu de St. Nicolas* (în al cărei subiect sacru apar şi momente de petrecere, cu cântece de pahar) şi Adam de la Halle (cca 1240-1287), supranumit *„le Bossu d'Arras"*, compozitor pasionat (36 chansons, 5 motete la trei voci, 18 jeux-partis, 2 piese cântate pentru teatru). Dintre lucrările sale este vestită piesa (de fapt o „pastorelă") intitulată *Le jeu de Robin et de Marion*[35] a cărei muzică – rămasă în manuscris – va fi preluată în mare parte din cântecele de largă circulaţie (cântece simple – de dragoste, de dans) şi distribuită în momente de solo, de duete şi mici ansambluri de cor, pentru a întovărăşi activitatea rustică. O concepţie considerată ca prim model de teatru cântat pentru viitoarea operă comică franceză.

Se conturează deci şi în muzica laică, o ieşire din anonimat a compozitorilor, ale căror date biografice – uneori romanţate sau deformate – încep să prefaţeze manuscrisele creaţiei lor, mai ales atunci când era vorba de o personalitate cu rang înalt (cum a fost Richard Inimă de Leu al Angliei, poet-muzician şi el, elev al trubadurului Bertrand de Born).

Arta trubadurilor şi a truverilor se răspândeşte peste graniţele Franţei în regiunile germane, unde se afirmă arta *Minnesänger*-ilor, la început tributară influenţelor franceze, apoi – în secolul al XIII-lea – aflându-şi un drum propriu, caracteristic ambianţei feudale germane. După cum îi prezintă denumirea[36], ei sunt „cântăreţi ai dragostei", ai femeii iubite idealizate, şi rareori ai faptelor şi aventurilor eroice. Spre deosebire de varietatea liricii poetice franceze, arta Minnesänger-ilor apare mai mult legată de viaţa castelelor, de gustul nobilimii. Titlurile pe care mulţi dintre ei le poartă (împăratul Henric al IV-lea, regele Wenzel de Boemia, Margraful Othon de Brandenburg, ducele Henric de Breslau ş.a.) explică în mare parte caracterul feudal al artei lor. Dar principalii reprezentanţi ai cântecului şi ai poeziei germane din secolul al XIII-lea depăşesc, prin talentul lor, limitele ambianţei castelane şi pun bazele unui gen care va deveni o tradiţie în istoria muzicii culte, *liedul*. Descriptiv, sentimental sau religios, cântecul creat de Minnesängeri se desfăşoară pe schema strofică apropiată de cea a cântecului

35 Este povestea păstoriţei Marion, răpită de un nobil cavaler în ajunul căsătoriei cu Robin. Înduplecat de fermitatea sentimentelor ei, cavalerul o readuce în sat.
36 *Minne* (dragoste idealizată) + *Sänger* (cântăreţ).

popular, deseori cu o concluzie elaborată (Abgesang), ceea ce vădeşte un început de rafinament componistic.

Câteva nume de poeţi-muzicieni germani din secolul al XIII-lea (din cele câteva sute pe care le atestă documentaţia) au rămas vestite: Walter von der Vogelweide, cântăreţul dragostei şi al naturii, Wolfram von Eschenbach (autorul poemului *Parzival*), Gottfried von Strassburg (autorul poemului *Tristan*), Neidhardt von Reuental, Ullrich von Lichtenstein, ş.a. Şase secole mai târziu, Richard Wagner – îndrăzneţul înnoitor al concepţiei despre acţiunea şi muzica operei – va demonstra în opera *Tannhäuser* admiraţia sa pentru cântecul german medieval. El va evoca figurile celor mai iluştri „cântăreţi ai dragostei" – a lui Walter von der Vogelweide, a lui Wolfram von Eschenbach – în ambianţa concursului de la Wartburg, reînviind epoca în care arta lor a înflorit şi aruncând astfel o impresionantă punte peste veacuri.

Către sfârşitul secolului al XIII-lea, arta Minnesänger-ilor va începe să apună, o dată cu declinul vieţii de fast şi de strălucire a castelelor medievale. Dar cântecul german din afara vechilor castele – cel mai puţin consemnat – nu va înceta să bucure sau să aline viaţa oamenilor din ţinuturile Germaniei. Transmis oral din generaţie în generaţie şi din loc în loc, el va apărea înregistrat sub denumirea de *Leich*[37] (şi nu de Lied) într-una dintre cele mai vechi culegeri de cântece populare – în *Carmina burana* – sub forma unei desfăşurări simple, pe o succesiune de melodii grupate în strofe ce se repetă variat (identice fiind doar strofele extreme). În concepţie cultă apare în secolul al XV-lea şi într-o colecţie ce s-a găsit în fondul de manuscrise de la curtea seniorială din Wernigerode, colecţia ce poartă denumirea de *Lochhamer Liederbuch*. Este una dintre cele mai vechi mărturii ale creaţiei de lieduri polifonice germane (aproximativ 60, aparţinând unor compozitori anonimi) majoritatea fiind mult anterioare datei purtate de manuscris (1452-53). Documentul are astfel o inestimabilă valoare, reflectând una dintre primele încercări de creaţie laică din ţara care va dărui omenirii pe Bach şi Händel, pe Beethoven, pe Wagner şi Brahms.

---

37 Este denumirea germană a formei franceze („lai") cu răspândire semnalată de prin secolul XII, ca una din manifestările reprezentative ale liricii medievale (poemele conţinând sentimente subiective sau o rugăciune, cântate cu acompaniament instrumental).

***

În concluzia consideraţiilor asupra primelor manifestări de gândire componistică, se impune în primul rând sublinierea rolului pe care l-a avut tradiţia cântecelor populare în evoluţia celor două direcţii muzicale caracteristice şi principale din perioada *Ars Antiqua*: cea a cântecului religios polifonic şi cea a cântecului cavaleresc monodic. Pe vibraţia purităţii şi varietăţii lui s-a sprijinit şi inspiraţia clericilor muzicieni medievali şi cea a trubadurilor, a truverilor, a Minnesängerilor – „cântăreţi ai dragostei" – care au dăruit muzicii primele ei forme de gândire creatoare, forme şi genuri ce vor evolua de-a lungul viitoarelor secole desfăşurate sub simbolica denumire de Renaştere.

# CAPITOLUL IV

# RENAŞTEREA

ARTA CEA NOUĂ
ŞCOALA FRANCO-FLAMANDĂ
ASPECTE NAŢIONALE, NEOELENISTICE ŞI ANTICATOLICE
ÎN CREAŢIA SECOLULUI AL XVI-LEA
ÎNCEPUTURILE CREAŢIEI INSTRUMENTALE
ŞCOALA VENEŢIANĂ
ŞCOALA ROMANĂ
ŞCOALA SPANIOLĂ
ŞCOALA CROMATICILOR
DIVERSITATE COSMOPOLITĂ ÎN CREAŢIA
ULTIMULUI FLAMAND ILUSTRU : ORLANDO DI LASSO
ŞCOALA ENGLEZĂ

## Arta cea nouă

Transformările survenite în secolele XII şi XIII în relaţiile dintre oameni au determinat treptata lor descătuşare de influenţa ideologiei catolice. Pentru că marile avuţii acumulate în acest răstimp de negustorii şi chiar de meşteşugarii ajunşi la mare preţ – ei fiind cei care făureau bunuri de care oamenii nu se mai puteau lipsi – conferă putere şi puterea lor impune o mentalitate nouă. În prosperele oraşe ale Europei apusene breslele încep să-şi spună cuvântul în treburile obşteşti, ceea ce contribuie la slăbirea puterii feudale şi chiar a papalităţii, care în secolul XIV (1309–1377) va fi obligată să-şi mute reşedinţa de la Roma la Avignon. În casele înstărite, în atelierele mari şi mici se cântă şi mai ales se învaţă să se cânte.

Să facem un popas la Florenţa, oraşul care-şi va dobândi renumele de „Athena Italiei" prin măreţia artelor plastice, oraşul în care s-au născut Dante (1265–1321) – părinte al poeziei italiene – şi Giotto (1266–1336) – pictor al expresiei şi al pasiunii – şi în care Petrarca (1304–1374) şi-a cântat nezăgăzuit iubirea pentru frumoasa Laura. Vom descoperi o gândire cu totul nouă, o gândire îndreptată spre universul sufletesc al omului, spre drepturile lui la fericirea pământească. Sunt zorile curentului umanist, ce va transforma întreaga concepţie despre artă de-a lungul uneia dintre cele mai strălucitoare perioade din istoria culturii, *perioada Renaşterii*. Şi denumirea de „Renaştere" dată revirimentului cunoscut de ştiinţă, religie, artă, în această perioadă, se datorează unui fiu al Florenţei – lui Lorenzo Ghiberti, arhitectul domului din inima citadelei toscane – ca o exclamaţie de nemărginită fericire adusă de redeşteptarea la viaţă, după întunecimea pe care concepţia despre om şi lume a Evului Mediu o impusese gândirii omeneşti. Omul,

cu sentimentele lui, cu veşnica lui năzuinţă spre fericire, va deveni principalul subiect al creatorilor de artă şi cel căruia i se vor adresa realizările lor. Mai întâi în literatură (sec. XIV), apoi, cu impresionantă forţă, în pictură şi sculptură (sec. XV, XVI). În muzică, înălţătoarele idei ale Renaşterii vor fi ilustrate mai târziu, dar până atunci ele sunt pregătite de arta mai puţin spectaculoasă a unor muzicieni care s-au apropiat de tematica şi formele cântecelor populare. În *Decameronul* lui Boccaccio (1313-1375) sunt zugrăvite numeroase pagini din viaţa Florenţei, în care muzica răsuna pretutindeni, pe străzi şi în pieţe, întovărăşind în zori lucrătorii cu cântece de dimineaţă, acompaniind dansurile lor în zilele de sărbătoare. Se cântau *frottole*[38], *villanelle*[39], *ballate*[40] sau aşa-numitele *caccii*[41], ale căror versuri erau de o veselie pământeană. Mai pline de haz erau frottolele, care aduceau imagini din forfota pieţelor şi a bâlciurilor de la marginea oraşului, care cântau natura, dar ironizau pe cei ce le îngrădeau fericirea, cântau iubirea, dar aduceau şi acuzaţii necredinţei sau nestatorniciei. Sentimentul iubirii se împletea cu umorul în villanelle şi mai ales în caccii, gen în care intervenea tratarea în canon[42] a două voci componente (canon la unison sau octavă), tehnică ce va inspira numeroşi compozitori. De cea mai veche tradiţie era însă ballata, la origine arie de dans, după cum indică şi denumirea („ballare" în limba italiană însemnând „a dansa"), transformată cu timpul în gen muzical narativ cu numeroase

38 *Frottola* – gen muzical tipic italian, cu o tematică variată, plină de voioşie, cu melodică dominantă de intonaţii populare, cu ritm dansant şi formă ce urma în general tiparul strofic (strofă-refren). În creaţia cultă termenul de frottola va apare mai târziu, către sfârşitul secolului al XV-lea, când genul va fi cultivat ca o demonstraţie naţională opusă rafinamentului adus de arta franco-flamandă. Prezenţa a numeroase frottole în primele tipărituri muzicale din secolul al XV-lea dovedeşte marea lor popularitate.

39 *Villanella* – gen mult răspândit în Italia, care a apărut sub denumirea de „canzone villanesca" (cântec ţărănesc), origine ce explică trăsăturile dialectice din textele poetice. Cântec simplu, cu vivacitate ritmică, ce va inspira numeroşi compozitori italieni sau străini de-a lungul vremii.

40 *Ballata* – gen poetic-muzical cunoscut în Italia din vechime ca formă dansantă (strofe cântate de solist, alternând cu refrenul cântat de dansatori şi privitori). Din secolul XIV se afirmă şi forma pur muzicală mult amplificată, datorită tendinţelor narative ale textelor poetice, formă în care au excelat compozitorii din perioada „Ars Nova".

41 *Caccia* – gen muzical inspirat la început de subiecte de vânătoare (*caccia* în limba italiană = vânătoare), apoi şi de alte diferite subiecte din viaţa negustorilor, a pescarilor, cu nuanţe lirice sau umoristice. Se pare însă că denumirea a fost determinată de tratarea muzicală în canon la două voci, acestea imitându-se („vânându-se") continuu.

42 *Canon* – formă contrapunctică bazată pe un proces imitativ continuu între mai multe voci, fiecare repetând acelaşi desen melodic prin intrări succesive (vocea care expune desfăşurarea melodică numindu-se „proposta" sau „antecedenta" şi cea care imită – „risposta" sau „consecventa"). Acţiunea imitativă este diferită, în funcţie de distanţa care intervine (ca număr de timpi, de măsuri), ca înălţime (distanţa intervalică la care se realizează – la unison, octavă, cvintă, etc.), ca sens al mişcării (directă, contrară, etc.), ca număr de voci, etc.

cuplete (s-au semnalat până la patruzeci) întretăiate de textul şi muzica popularului refren. Dar cea mai tipică formă pentru poezia şi cântecul italian din secolul al XIV-lea este cea a *madrigalului*[43], de fapt o formă de poezie cântată, cu o gamă tematică variată – de la scurte imagini idilice la ample alegorii pe subiecte satirice, sau la meditaţii interiorizate asupra vieţii. Poezia, alcătuită din câteva strofe de trei versuri şi un refren de 1-2 versuri, determină construcţia muzicii (strofele – de fiecare dată repetate – fiind urmate de un refren denumit „ritornello", pe forma AAB). Contrast şi variaţie în desfăşurarea cântecului aducea nu numai melodia proprie refrenului, ci şi ritmul lui de regulă diferit). Ceea ce se cere precizat, este faptul că acest gen mult răspândit în secolul al XIV-lea nu are nimic comun cu madrigalul ce va apare în creaţia compozitorilor polifonişti din secolul al XVI- lea, a căror muzică se va desfăşura liber, urmărind sensurile poetice, fără a mai fi îngrădită de legile versificaţiei.

Variatele forme şi genuri de muzică populară încep să inspire muzicienii italieni în încercările lor de creaţie polifonică, realizări în care se întrevăd principalele trăsături ale muzicii culte italiene: înclinaţia spre melodicitate, evidenţiată de vocea superioară, desfăşurată cu predilecţie pe luminozitatea oferită de structura modurilor majore din concepţia modernă.

Influenţele laice străbat din ce în ce mai mult şi în muzica religioasă, contribuind la înfrumuseţarea vechilor imnuri numite *„laude"* (cântări de slavă cu texte din Vechiul şi Noul Testament). Ele încep să se inspire din sentimente specific omeneşti: dragostea maternă, compasiunea, suferinţa patimilor, lupta împotriva nedreptăţii şi se cântă – cu această tematică ce reflectă sentimente şi atitudini – în diferitele procesiuni din viaţa de familie, din viaţa publică (în şcoli, în convoaiele de pelerini, în pieţe, etc.). Un rol deosebit în umanizarea conţinutului acestui gen religios l-au avut călugării franciscani, prin melodiile create de ei – de o impresionantă frumuseţe – sau prin melodii preluate din practica populară şi adaptate la textele religioase. În cele trei codexuri de *laude,* care s-au păstrat în manuscris, din perioada de început a dezvoltării acestui popular gen (un codex din Cortona, datând din

43 Etimologia cuvântului „madrigal" porneşte de la expresia „cantus matrialis", opusă celei de „cantus spiritualis", semnificând o compoziţie care nu este destinată oficierilor religioase. (De la „materialis" la materialis-madriale-madrigal). Gen foarte îndrăgit în secolul al XIV-lea, treptat părăsit în secolul al XV- lea şi reluat în secolul al XVI-lea într-o concepţie nouă, cu totul diferită de cea care a inspirat compozitorii din perioada *Ars Nova.*

secolul al XIII-lea şi două din Florenţa – din secolul al XIV-lea) sunt cuprinse numeroase melodii în desfăşurarea monodică, dintre care unele desprinse din repertoriul de „cântece lumeşti" (de stradă, de luna mai, de carnaval, etc.) pe o formă asemănătoare acestora (o ritornelă corală alternând cu partea solistică), dar cu o curgere mai lentă, mai reţinută, corespunzătoare fondului religios pe care îl transmiteau. Ca toate genurile afirmate timpuriu în muzica italiană, laudele au evoluat treptat de la aspectul arhaic al celor înregistrate în Codexul de la Cortona la frumuseţea melodică imprimată de creaţia călugărilor franciscani şi de împrumuturile făcute din muzica populară (sec. XIV), pentru a atinge o deosebită complexitate în concepţia polifonică a compozitorilor din secolele XV şi XVI.

O mare amploare au luat în această perioadă şi *dramele liturgice* (cunoscute şi sub denumirea de *mistere*), reprezentate la marile sărbători creştine. Apărute prin secolul al X-lea în slujbele de la mănăstiri sub forma unor dialoguri susţinute de preot şi cor pentru a explica textele biblice, dramele liturgice încep să se desfăşoare pe elemente dramatice, cu personaje care întruchipează eroii din Biblie, vorbind în limba curentă (şi nu în cea latină impusă în slujbele religioase). Se introduc intonaţii populare, se admit diferite instrumente care creează fundalul muzical şi chiar unele rudimente de decor şi costumaţie, pentru a se obţine o ambianţă specifică sărbătorii oficiate. În secolele XIII şi XIV, când aceste manifestări artistice vor cunoaşte adevărata emancipare – transformându-se în spectacole laicizate –, ele vor fi prezentate în faţa bisericilor, cu decoruri şi costume adecvate, cu texte religioase şi laice ce încep să aibă valoare de libret, texte ce alternează cu momente muzicale (solo-uri vocale, duete, coruri, momente instrumentale), constituind – sub această ultimă formă – importante evenimente ale vieţii culturale de la sfârşitul Evului mediu şi anticipând cu câteva secole concepţia spectacolelor de teatru laic sau operă.

Toate aceste forme şi genuri existente în viaţa oraşelor italiene îi inspiră pe muzicieni. Încep să apară nume de compozitori – Bartolino da Padua, Giovanni da Caccia (care a definitivat forma veche a madrigalului la două voci), Jacopo da Bologna (în a cărui creaţie de madrigaluri, caccii la 2-3 voci, survine şi un motet), Niccolo da Perugia (unul dintre primii compozitori de ballate) – dintre care se detaşează cu strălucire cel al lui Francesco Landino (1325-1397) supranumit „il

cieco" (orbul) pentru că îşi pierduse de copil vederea. Cunoscut organist la biserica San Lorenzo din Florenţa, Landino rămâne cea mai reprezentativă figură de poet-muzician al artei florentine din secolul al XIV-lea. Preţuit pentru erudiţia sa (ca unul ce studiase astronomia, retorica), pentru arta de instrumentist (cânta, în afară de orgă, la flaut, lăută, chitară) dar mai ales pentru talentul de compozitor (de la care au rămas peste 150 de piese, dintre care 12 madrigaluri, o caccie şi apoximativ 140 de ballate – majoritatea la două voci), Landino a fost încununat cu lauri de către regele Ciprului în anul 1364 la Veneţia, onoare fără precedent în lumea muzicienilor.

Cu moartea lui Landino, care coincide cu sfârşitul secolului (1397), creaţia italiană pare a apune. Polifonia simplă izvorâtă din genurile specific populare nu mai mulţumeşte gustul nobililor şi nici al papalităţii, a cărei reşedinţă revine la Roma în anul 1377, după câteva decenii de refugiu la Avignon. Majoritatea comenzilor de muzică polifonică (religioasă sau laică) se vor îndrepta către compozitorii străini, francezi sau franco-flamanzi, dar nu este de trecut cu vederea faptul că frumuseţea şi prospeţimea începuturilor polifonice italiene vor influenţa gândirea celor chemaţi „de peste munţi" şi vor reînflori cu o nouă vigoare în creaţia secolului al XVI-lea.

***

*În Franţa* – ţara care înregistrează primele mărturii de creaţie cultă prin realizările magisterilor de la catedrala Notre Dame, pe de o parte, ale trubadurilor şi truverilor, pe de altă parte – ideile orientării umaniste ale Renaşterii încep să marcheze arta secolului al XIV-lea, o dată cu tendinţele de formare a culturii naţionale franceze.

Primul nume de seamă ce se înscrie în arta muzicală a acestui secol este cel al lui Philippe de Vitry (1291-1361), muzician cu studii la Sorbona, cu o carieră ce i-a favorizat atât contactul cu muzica de curte (ca prieten şi sfătuitor al ducelui de Normandia, ca angajat al curţii lui Philippe VI de Valois, al lui Jean II le Bon), cât şi cunoaşterea în profunzime a muzicii bisericeşti (în calitate de cleric, ajuns la sfârşitul vieţii episcop al ţinutului Meaux). Este personalitatea care s-a bucurat de o deosebită celebritate în epoca sa, ca poet, compozitor şi teoretician, mărturie în acest sens rămânând scrisorile primite de la contemporani, printre care şi cea de la ilustrul Petrarca. Urmele pe care le-a

lăsat poetul şi compozitorul sunt de ordin documentar: câteva poeme, o meritorie contribuţie la traducerea în limba franceză a *Metamorfozelor* lui Ovidiu, câteva motete la 2-3 voci şi unele piese înscrise în *Romanul lui Fauvel.* Ingeniozitatea acestui „roman" alegoric, la care au contribuit poeţii şi muzicienii timpului, merită să fie menţionat: în intenţia de a satiriza moravurile cavalerilor „templieri" (un ordin militar religios instituit la începutul secolului al XII-lea), povestirile apar plasate în lumea animalelor, Fauvel fiind numele unui măgar – un nume rezultat din iniţialele unor cuvinte simbol: *F*latterie, *A*varice, *V*ilenie, *V*anité, *E*nvie, *L*acheté.

Creaţia poetică şi muzicală a lui Philippe de Vitry rămâne o ilustrare a preocupărilor şi a atitudinii sale. Dar meritul care-i dă dreptul de a figura în istoria muzicii este cel al îndrumătorului şi al teoreticianului. Al îndrumătorului – pentru că discipolii săi, răspândiţi prin numeroase centre ale apusului european, i-au transmis gândirea şi învăţătura prin publicaţii apărute mai târziu în Franţa, Anglia, Italia, Austria; al teoreticianului – pentru că de la el au rămas valoroase manuscrise, dintre care mai importante sunt cele intitulate *Ars Nova* şi *Ars contrapuncti* (termeni noi în istoria teoretizărilor).

*Ars Nova* este o lucrare în care autorul trece în revistă învăţăturile muzicale de la Boethius până în contemporaneitate, o deosebită amploare având mijloacele de expresie apărute în ultima vreme în creaţia cultă bisericească. Survine pentru prima dată în gândirea teoretică o atitudine istorică, cea de a înţelege progresul artistic, de a-l expune ca realitate prezentă şi de a-i deschide, prin contribuţii remarcabile, posibilităţi de dezvoltare. Dar titlul *Ars Nova* dat de Philippe de Vitry acestei lucrări teoretice s-a extins ulterior – aşa cum s-a mai amintit – asupra întregului secol, integrând în semnificaţia lui noua orientare din creaţia muzicală – cea în care influenţa artei laice apare hotărâtoare – şi delimitând astfel o anumită perioadă din desfăşurarea istorică a muzicii, perioada premergătoare Renaşterii.

Care sunt meritele teoreticianului? În primul rând cel de a fi contribuit la perfecţionarea notaţiei franconiene (vezi pag. 64) prin crearea de valori corespunzătoare vioiciunii ritmice pe care el o sesizează în practica muzicală. El adoptă „minima" iniţiată de Pierre de la Croix, căreia îi creează o subdiviziune (semi-minima), adăugând acesteia valori şi mai mici (fusa şi semi-fusa). Dar ceea ce apare deosebit de meritoriu în notaţia concepută de Philippe de Vitry este integrarea

diviziunii binare în circuitul ritmic, având în vedere că notaţia „mensurală", care reuşise să capete independenţă faţă de metrica poetică, rămăsese încă tributară ritmului ternar. Creând semne ajutătoare pe care la aplică notelor şi momentelor de pauză, el ajunge la o scriitură capabilă să înregistreze diversitatea ritmică existentă în complexitatea din ce în ce mai mare a stilului polifonic. Se poate remarca şi de data aceasta faptul că notaţia muzicală – ca şi perfecţionarea instrumentelor – a fost întotdeauna dictată de exigenţele gândirii componistice, de evoluţia ei.

Philippe de Vitry are meritul de a fi dat atenţie şi notei sensibile, acceptând ca deosebit de firească alunecarea prin intervalul de semiton la nota de bază a unui mod şi preconizând astfel viitoarea dominaţie a majorului şi minorului din creaţia muzicală. Admite ca fireşti şi alteraţiile survenite în fluenţa melodică (accidenţii), imaginând semne speciale pentru marcarea acestora (viitorii diezi şi bemoli) şi demonstrând astfel adeziunea sa la nevoia de culoare, de lărgire prin cromatizare a modurilor diatonice[44], singurele admise până atunci în concepţia muzicii bisericeşti.

În sfârşit, Philippe de Vitry se numără printre primii teoreticieni care au adus contribuţii la legiferarea artei contrapunctice. El promovează – asemenea predecesorului său Francon de Cologne – intervalele de terţă şi sextă în rândul consonanţelor (delimitându-le rolul de „imperfecte" faţă de cele până atunci admise – unison, octavă, cvintă – considerate „perfecte"). În ceea ce priveşte mersul posibil al liniilor melodice suprapuse unui cantus firmus (mers paralel, contrar, oblic), el declară interzisă conducerea melodiilor în succesiuni de consonanţe de aceeaşi natură (cvinte, octave paralele), admiţând în schimb succesiunea de disonanţe, cu condiţia ca acestea să fie urmate de o consonanţă perfectă. Reliefează deasemeni importanţa mersului contrar al vocilor, ca mijloc de expresie ce contribuie la amplificarea tensională a sonorităţii polifonice.

După Francon de Cologne şi Pierre de la Croix, contribuţiile lui Philippe de Vitry apar deosebit de importante şi mai ales creatoare. Din generaţia sa face parte şi Johannes (Jean) de Muris, „magister artium" la Universitatea din Paris, de la care au rămas deasemeni remarcabile expuneri teoretice. Cea mai importantă dintre acestea poartă titlul *Ars*

44 Clericii numeau muzica în care interveneau tendinţe de cromatizare „musica falsa" sau „ficta", în opoziţie cu muzica diatonică pură, considerată „naturală", „adevărată".

*novae musicae* (1319), lucrare ce teoretizează problema sunetelor şi a intervalelor (partea I) şi aduce însemnate contribuţii la fixarea proporţională a valorilor de note (partea a II-a).

În ceea ce priveşte creaţia muzicală, cel mai de seamă reprezentant din întreaga perioadă Ars Nova – şi nu numai din Franţa – rămâne, fără îndoială, Guillaume de Machault (1300-1377). Viaţa sa de poet şi muzician s-a desfăşurat deosebit de tumultos. Datorită alesei sale educaţii artistice făcute la Paris, este angajat la 23 de ani ca secretar al regelui Boemiei, Jean de Luxemburg, pe care îl va întovărăşi în aventuroasele sale expediţii militare prin toată Europa. Într-o perioadă de răgaz trăită un timp la Praga, Machault descrie aceste campanii într-unul din poemele sale, intitulat *Cucerirea Alexandriei.* După moartea regelui Boemiei (1346) Machault ocupă diferite funcţii la curtea lui Charles de Navarre şi la cea a viitorului rege al Franţei, Carol al V-lea, viaţa lui sfârşindu-se apoi liniştit, în calitate de canonic la catedrala din Reims.

Considerat urmaş al truverilor, Machault creează conform unei devize atribuite lui Jean de Luxemburg: „Qui de sentiment ne fait son dit et son chant contrefait" (în traducere: cel ce nu compune din sentiment, falsifică şi versul şi cântul său). Într-adevăr, din întreaga sa creaţie (poetică sau muzicală) răzbate dragostea de viaţă, de natură, de oameni şi mai ales de muzică. Pentru Machault muzica nu însemna ştiinţă, subordonarea artistului la anumite legi (legi pe care el le cunoaşte în profunzime). Pentru el muzica însemna o imensă bucurie, bucuria de a o asculta şi mai ales bucuria de a o crea. Îşi iubea compoziţiile şi era conştient de valoarea lor, fapt ce se poate deduce din claritatea cu care şi le-a orânduit, cu care a organizat clasificarea lor, prevăzând preţuirea ce li se va da peste vreme: 18 *Lais*, 20 *Rondeaux*, 32 *Chansons baladées* (echivalentul genului virelai), 40 *Ballades*, 23 *Motete* şi o *Missă* – fiecare din aceste genuri având subclasificări pe specific poetic, număr de voci, etc.

Este uşor de remarcat locul important pe care îl ocupă în lista lucrărilor sale genurile profane, mult îndrăgite de lumea oraşelor medievale. Fiecare gen, fiecare piesă în parte apar ca o admirabilă miniatură vocal-instrumentală. Dar cântecul în care Machault a excelat a fost ballada, acea veche povestire lirică ce a dat cu timpul numele genului muzical cultivat de trubaduri şi truveri (pe atunci în stil monodic cu acompaniament instrumental). Păstrând organizarea melodică a balladei cavalereşti (cuplet-refren), Machault realizează măiestrite ţesături polifonice pentru 2-3 sau 4 voci (una sau două dintre acestea

fiind distribuite instrumentelor). Ţelul său suprem era expresivitatea, ţel pe care l-a atins datorită unui excepţional talent. Fantezie creatoare dovedeşte şi în creaţia de motete (religioase sau laice, în limba latină sau franceză, la 2-3 sau 4 voci) şi mai ales în *Missa pentru patru voci*[45]. Până la Machault nu se cunoştea vreo altă creaţie concepută pentru un întreg serviciu liturgic. Sunt semnalate câteva realizări limitate doar la părţi izolate ale missei, după cum ulterior s-a descoperit la Tournai existenţa unui precedent – o missă la trei voci al cărei autor rămâne necunoscut. Creaţia lui Machault prezintă importanţă istorică nu numai prin faptul că inaugurează acest gen complex, dar mai ales prin forţa expresivă a muzicii, prin îndrăznelile stilistice pe care le prezintă. Limbajul său nu ocoleşte prohibitele cromatisme ce îl conduc la modulaţii surprinzătoare pentru epoca în care a trăit. Remarcabilă prin relieful desenelor polifonice, compoziţia lui Machault prezintă pentru prima dată o viziune verticală a conducerii lor, sprijinită deseori pe coloane sonore ce anticipează gândirea acordică. Şi în ceea ce priveşte forma, se impune concepţia de legătură şi continuitate în desfăşurarea părţilor componente (Kirie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei, Deo Gracias), precum şi o măiestrită realizare a gradaţiei emoţionale. Cu aceste unanim recunoscute calităţi, *Missa lui Machault apare ca prima lucrare cu atribute de valoroasă creaţie muzicală din istoria compoziţiei.*

În perioada *Ars Nova* a Franţei nu mai sunt de semnalat alţi compozitori. Machault pare a fi fost o personalitate unică ce şi-a intimidat contemporanii. În colecţiile de manuscrise ale acelor vremi mai apar creaţii polifonice semnate de diferiţi muzicieni, după cum apar şi numeroase idei de reguli pedante ale scriiturii contrapunctice, dar din rigoarea acestora nu s-a putut ieşi fără geniu.

***

Pasul înainte spre următoarea perioadă de contribuţii înnoitoare din istoria muzicii – spre arta polifonică a şcolii franco-flamande – l-a făcut un muzician englez, John Dunstable.

Mărturiile literare engleze vorbesc de o veche tradiţie muzicală prin ţinuturile britanice, de muzicanţi călători („minstrels") ce purtau din loc în loc cântece lirice şi legende epice, pe texte în graiuri

45 Faptul că această lucrare a fost compusă cu prilejul încoronării lui Carol al V-lea este contestat de muzicologia franceză contemporană.

regionale (englez, welsh, irlandez, scoţian); de o artă cavalerească înfloritoare în secolul al XIII-lea; de spectacole de teatru popular cu subiecte religioase sau laice, în care muzica vocală şi instrumentală aveau rol important, deci de manifestări asemănătoare celor semnalate în Franţa, Italia sau Germania. Din colecţiile de manuscrise existente prin bibliotecile şi muzeele de pe teritoriul insular se desprinde faptul că prin aceste locuri a existat o cultură muzicală autohtonă, cu compoziţii inspirate din cântece de origine populară (*carols, catchs, rounds, cântece de mai, cântece de Crăciun*, etc.). Mai mult decât atât, din Anglia ne parvine *cea mai veche mărturie de polifonie populară*, anume un „cântec de vară" (*Summercanon*) notat muzical la începutul secolului al XIII- lea. Este o imagine poetic pastorală, concepută pentru şase voci, patru dintre acestea derulându-se în tehnica de imitaţie-canon, peste mişcarea legănată, în mers contrar a celor două voci din bas. Un unic şi uimitor exemplu de creaţie polifonică, care conduce la supoziţia existenţei unei asemenea arte înfloritoare în ţinuturile britanice, dar informaţiile în acest sens se reduc doar la semnalarea unor genuri de muzică laică sau a unor nume de compozitori de mult uitaţi.

Singurul predecesor de seamă al lui Dunstable a fost Leonel Power (? – 1445) ale cărui compoziţii exclusiv religioase (aproximativ 50) evoluează de la un stil arhaic la îndrăzneli ce îl apropie de concepţia ilustrului său compatriot. Dunstable nu a fost, desigur, străin de tradiţia muzicală a ţării sale, dar nici un document existent nu transmite vreun amănunt în legătură cu biografia acestui compozitor, de la care nu au rămas decât mărturiile talentului său. Viaţa i-a trecut neobservată, singura dată marcată cu precizie de contemporani fiind cea a morţii: 1453. Astfel se prelungeşte perioada Ars Nova a secolului al XIV- lea – strălucit reprezentată de Landino în Italia şi de Machault în Franţa – cu realizările unui exponent al muzicii engleze, care a vieţuit în prima jumătate a secolului al XV-lea.

Se bănuieşte că a trăit mult timp la Paris, că ar fi călătorit prin câteva oraşe ale Italiei, oraşe în care au rămas presărate preţioase manuscrise ale creaţiei sale. Ceea ce s-a păstrat din opera sa sunt 30 de motete, câteva misse, câteva părţi izolate din desfăşurarea unei misse[46], câteva imnuri, câteva cântece. Din aceste lucrări, adunate cu veneraţie într-o

46 „Messa" este termenul preluat din limba italiană (în l. franceză: messe; în l. germană: Messe), derivând din l. latină: *„Missa"* (missio = „trimitere, încheiere"), după ultimele cuvinte ale liturghiei catolice *Ite missa est*, care anunţau sfârşitul slujbei.

ediţie completă, apărută în Anglia în anul 1953 – la cinci sute de ani de la moartea sa –, se pot desprinde trăsăturile gândirii şi stilului său, trăsături ce vor constitui model pentru primii reprezentanţi ai polifoniei franco-flamande. În primul rând polifonia la trei voci, ca rezultat firesc al unei specifice maniere de a se cânta în practica muzicală engleză. Anume, pornindu-se de la tradiţionala cântare la două voci în mers paralel la interval de terţă („cantus gymelus" care a fost menţionat la pag. 61), se ajunge treptat la o tehnică nouă, prin adăugarea unei a treia voci – de fapt purtătoarea melodiei – care în loc să se desfăşoare în bas („bordone") se cânta la vocea superioară (de unde denumirea italiană de „falso bordone" sau cea franceză, de mai largă circulaţie, „faux bourdon" – în traducere: bas fals). Rezultă o mişcare a celor trei voci în terţe şi sexte paralele, care are singura obligativitate de a începe şi de a se termina pe suprapunere de intervale perfecte (cvinta, octava). Despre tradiţia cântării paralele pe două şi mai târziu pe trei voci, intervenită în cântările corale bisericeşti, pomenesc documentele secolului al XII-lea şi al XIII-lea. Ceea ce este important de semnalat, este faptul că Henric al V-lea (rege al Angliei între anii 1413–1422, sub care englezii au avut – în anul 1415 – celebra victorie de la Azincourt asupra francezilor, în decursul „războiului de o sută de ani"), a introdus în liturghie această tradiţie corală, după cum a admis şi pătrunderea în biserică a altor instrumente în afară de orgă[47]. Frumuseţea cântecului coral-instrumental din biserica engleză a entuziasmat vizitatorii străini, printre care ducele de Burgundia şi împăratul Sigismund al Germaniei, personalităţi care vor propune modificări în desfăşurarea cultului religios şi vor contribui la înfrumuseţarea lui ulterioară.

Caracteristic stilului polifonic al creaţiei lui Dunstable a fost deosebitul relief al vocii superioare, purtătoarea principală a melodiei. Deşi această trăsătură derivă din tehnica „faux-bourdon"-ului, se pare că este vorba şi de un rezultat al influenţei primite din ambianţa muzicală italiană, influenţă care se simte şi în predilecţia compozitorului pentru modurile cu structură majoră. Ceea ce conferă însă o deosebită originalitate stilului lui Dunstable este tendinţa de variaţie, de improvizaţie pe o idee melodică, procedeu prin care el şi-a dovedit inventivitatea creatoare şi independenţa faţă de constrângerile impuse de legile scriiturii polifonice.

47 În Anglia orga fusese introdusă cu secole în urmă, în anul 980 semnalându-se unul dintre cele mai monumentale exemplare (cu 400 de tuburi) la catedrala din oraşul Winchester.

Celebritatea pe care a cucerit-o numele lui Dunstable în cea de a doua jumătate a secolului al XV-lea s-a datorat în mare parte teoreticianului Johannes Tinctoris[48], care l-a proclamat „părinte al contrapunctului" şi i-a propagat cu admiraţie principiile de creaţie. De fapt nu poate fi vorba de un „părinte" al unei arte cu rădăcini adânci în secolele anterioare (în perioadele Ars Antiqua şi Ars Nova), ci de o excepţională contribuţie la evoluţia ei. Prin perspectiva oferită de trecerea timpului, opera lui Dunstable ne apare azi ca o punte de legătură între aceste două epoci creatoare, epoci ce au avut momentele lor de căutări, de îndrăzneli, de strălucire.

48 *Johannes Tinctoris* (1435- 1511), compozitor şi teoretician flamand, reprezentant al gândirii umaniste, autor al primului dicţionar muzical şi a 12 lucrări teoretice (majoritatea fiind intitulate „tratate").

# Şcoala franco-flamandă

Între bunăstarea oamenilor şi progresul cultural-artistic a existat întotdeauna o strânsă legătură. Unul dintre cele mai ilustrative exemple îl oferă înflorirea şcolii franco-flamande din secolul al XV-lea. După ce Franţa a avut timp de două secole o contribuţie deosebit de importantă la realizarea primelor manifestări din istoria compoziţiei, centrul de greutate al creaţiei muzicale se mută în nord, în regiunea Flandrei şi a Burgundiei (teritoriul Belgiei, Olandei şi Luxemburgului de astăzi). Pentru că, pe măsură ce Franţa şi Anglia îşi descumpăneau situaţia economică prin nesfârşitele lupte ale „războiului de o sută de ani" (1337–1453), spre ţărmurile Mării Baltice şi ale Mării Nordului înfloreau oraşe-porturi cu mari şantiere navale, cu construcţii destinate desfacerilor de mărfuri ce veneau pe căi maritime din Orient, cu o largă reţea de legături comerciale pe mare şi uscat. Amsterdam, Bruges, Bruxelles, Anvers, Liège, Rotterdam ş.a. sunt localităţi ce şi-au impus treptat autonomia şi au cucerit independenţă faţă de mentalitatea feudală, devenită anacronică. Bunăstarea lor s-a reflectat în cultură şi artă, determinând mai întâi emulaţia între construcţiile arhitecturale (catedrale, turnuri, clădiri de primării, de locuinţe înstărite), apoi o impresionată îndreptare spre artele plastice. Pictura maeştrilor flamanzi se va afirma cu o faimă crescândă de-a lungul următoarelor secole, paralel cu arta decorativă de tradiţie locală – cea a tapiseriilor, a gobelinurilor, cu caracteristice subiecte laice (scene de familie, de vânătoare şi mai ales de viaţă cavalerească).

În aceste ţinuturi locuite de flamanzi, valoni, burgunzi şi francezi, muzica trecuse prin faze asemănătoare celor din oraşele Franţei şi Angliei. Sunt consemnaţi în primul rând muzicanţii populari colindând

din loc în loc şi transmiţând din generaţie în generaţie tendinţe polifonice specifice manierei de cântare locală. Prezenţa lor este din ce în ce mai solicitată, pe măsură ce creşte animaţia vieţii de petrecere prin bâlciuri, porturi, prin casele negustorilor înstăriţi. Încă din secolul al XIII-lea este semnalat şi interesul pentru instruirea muzicală, instruire ce se făcea în şcoli speciale (numite „maîtrises") alăturate catedralelor din noile oraşe. Acolo se învăţau arta cântului vocal şi meşteşugul acompaniamentului instrumental şi se dădeau noţiuni îndrumătoare spre compoziţie. Aceste şcoli devin cu timpul pepinierele din care se recrutează cântăreţii necesari formaţiilor corale bisericeşti, dar şi celor ce încep să funcţioneze pe lângă curţile nobililor. Dintre acestea cea mai strălucitoare a fost cea de la curtea ducelui de Burgundia de la Dijon, care – după modelul curţii franceze – avea capelă proprie, cu vestit ansamblu de corişti şi instrumentişti. În ambianţa muzicală a reşedinţelor princiare se cultivau – pe lângă cântarea liturgică, pe lângă tradiţiile protocolului medieval şi ale repertoriului cavaleresc (influenţa truverilor venind din imediata vecinătate) – şi cântecele purtate de arta menestrelilor[49] autohtoni. Se cântau balade, chansons-uri, pasturele, se dansa în acompaniament instrumental din ce în ce mai iscusit, cântăreţii populari instrumentişti promovând cu timpul în rândul muzicanţilor respectaţi, asemenea coriştilor. Viella, luth-ul, ţitera, fidula (un alt strămoş al viorii) erau instrumente frecvente în arta menestrelilor, cărora li s-au adăugat orga portativă şi harpa, mai târziu introduse în practica lor.

La dezvoltarea muzicii din aceste ţinuturi a mai contribuit şi cunoaşterea practicii muzicale engleze. Este perioada în care muzicanţii insulari sunt nevoiţi să-şi părăsească ţara frământată de nelinişti şi nesiguranţă în timpul războiului de o sută de ani şi să se stabilească în tinerele oraşe ale Flandrei şi Burgundiei. Deosebit de preţuiţi, ei sunt angajaţi la curţile princiare sau în formaţiile corale ale marilor catedrale, unde introduc tradiţia muzicii populare engleze (cantus gymelus, faux- bourdon-ul) şi fac cunoscută frumuseţea creaţiei lui Dunstable.

Pe această bază – a artei menestrelilor, a învăţăturii din „maîtrises" şi a influenţei muzicienilor englezi – se va dezvolta *şcoala polifonică franco-flamandă* (denumită şi *neerlandeză*) ai cărei reprezentanţi, grupaţi în jurul unui maestru, vor conduce timp de două secole (XV şi XVI) evoluţia polifoniei.

49 Denumire dată spre sfârşitul secolului al XIII-lea jongleurilor angajaţi la curţile senioriale.

O primă etapă de manifestare a realizărilor acestei şcoli este ilustrată de doi compozitori – Gilles Binchois şi Guillaume Dufay – a căror viaţă începe o dată, în anul 1400, la răspântia dintre veacuri. În Biblioteca naţională din Paris există o miniatură[50] care reprezintă pe cei doi compozitori: Binchois la dreapta ţinând o harpă în mână, Dufay la stânga, lângă o orgă. Ţinuta lor vestimentară, mişcarea lor – admirabil prinsă (cu oarecare graţie, la Binchois; blând rezervată la Dufay) – surprinde ceea ce a fost caracteristic manifestărilor celor doi artişti: primul ilustrând viaţa de curte, excelând în genuri laice; celălalt – demn canonic, lăsând numeroase urme în genurile muzicii religioase.

Binchois a petrecut cea mai mare parte a vieţii (din anul 1430 până în 1460, anul morţii) în funcţia de capelan la curtea lui Filip cel Bun, ducele Burgundiei, una din cele mai strălucitoare curţi princiare din întreaga Europă. Educaţia sa muzicală, primită în maîtrisa oraşului natal (Mons), o scurtă carieră militară şi o temporară activitate la curtea ducelui Suffolk din Paris au contribuit la formaţia sa intelectuală şi artistică. Creaţia sa va purta amprenta gustului şi atmosferei de curte, continuând tradiţia cântecelor franceze cu subiecte lirice. Majoritatea (chansons, ballades rondeaux) sunt compuse pentru trei voci, cu o melodică expresivă. Din creaţia profană fac parte şi câteva motete ocazionale, dintre care *Nove Cantum,* compus la naşterea fiului lui Filip cel Bun, i-a adus o deosebită faimă. Ca orice compozitor al epocii, Binchois a creat şi în domeniul religios: părţi izolate din misse, motete, magnificate[51]. Sunt lucrări în care stilul său înclină mai mult spre calităţi arhaice, menţinându-se în austeritatea structurilor modale, cu frecvente mişcări în paralelism faux-bourdon şi cu evidente tendinţe de căutări în domeniul diversităţii cromatice sau al varietăţii ritmice.

Mai marcată de inventivitate apare creaţia lui Dufay, considerată a fi fost continuatoare a suflului înnoitor adus în muzică de geniul lui Machault. Spre deosebire de Binchois, a cărui activitate rămâne constant legată de curtea ducelui burgund, Dufay călătoreşte şi activează în diferite centre muzicale europene, culegând impresii din diversitatea lor artistică şi influenţând, la rândul său, concepţiile componistice. Se pare că s-a născut la Cambrai, oraş în care a primit o complexă

50 *Atlas historique de la musique* de Paul Collaer şi Albert Vander Linden, Ed. Meddens, pag. 45, fig. 179.

51 *Magnificat* – este o amplă lucrare de slavă, cântată îndeosebi la vecernii (denumirea derivând din verbul italian „magnificare" a proslăvi, a lăuda).

educaţie muzicală şi în care se află înregistrat printre coriştii catedralei de la vârsta de nouă ani. Tinereţea şi parte din maturitatea sa creatoare s-au desfăşurat prin oraşele Italiei (la capela familiei Malatesta din Pessaro, din Rimini; la capela curţii din Savoia; la capela pontificală din Roma) şi prin popasuri trecătoare la Tournai, Bruges, Lausanne, Bâle, Paris. În 1459 este semnalată o scurtă activitate la curtea din Dijon, moment în care mărturiile timpului marchează începutul prieteniei sale cu Binchois. Reîntors la Cambrai în ultima parte a vieţii, Dufay se numără printre cei mai veneraţi canonici ai catedralei şi printre iluştrii magisteri ai maîtrisei ei. O viaţă de glorie, de recunoaştere a meritelor artistice, dar o viaţă trăită cu rară modestie şi continuă dăruire. Un maestru în adevăratul sens al noţiunii, care şi-a închinat şi ultimii ani ai vieţii instruind copiii din corul capelei în care îşi afirmase cu multe decenii în urmă vocaţia de muzician.

Creaţia sa – cuprinzând aproximativ două sute de lucrări profane şi religioase – este mărturia unui spirit pe cât de sintetizator, pe atât de inovator. Sintetizator al trăsăturilor specifice spiritualităţii „artei noi" din Italia şi Franţa, al diferitelor elemente tehnice introduse în creaţia cultă de predecesorii săi, Dufay îşi afirma inventivitatea creatoare în fiecare din genurile muzicale pe care le-a cultivat. În rondouri, ballade, virelais-uri, chanson-uri polifonice (aproximativ 70), eleganţa şi limpezimea melodică reliefează cu fineţe textele poeziilor franceze sau italiene ce l-au inspirat. În cele o sută de motete – gen constant de-a lungul întregii sale vieţi – bogăţia fanteziei sale apare cu totul remarcabilă. Religioase sau ocazionale – compuse cu prilejul comemorării de mari evenimente istorice, unor celebrări de căsătorii la curţile princiare, sau sfinţire a unor catedrale – motetele sale au un caracteristic suflu de amploare sonoră. O deosebită faimă i-a adus motetul *Nuper rosarum flores*, compus în anul 1436, la sfinţirea catedralei Santa Maria del Fiore din Florenţa.

În ceea ce priveşte creaţia de misse, Dufay a început prin a compune părţi izolate, apropiate de concepţia şi stilul motetelor religioase, pentru ca la maturitate să creeze şapte misse integrale, lucări în care îşi dă întreaga măsură a talentului şi experienţei. În două dintre acestea melodia de bază (cantus firmus) este preluată din cântece de origine populară – *Se la face ay pale* şi *L'homme armé* – ultimul fiind un chanson francez cu largă circulaţie, care a inspirat mulţi compozi-

tori ai epocii. Dar suflul laic străbate în celelalte misse, create pe cantus firmus liturgic, prin prospeţimea melodică – preluată deseori din propriile sale chansons-uri şi prin varietatea ritmică, inspirată uneori cu îndrăzneală din dansuri populare. Concepţia de unitate – întrezărită în missa lui Machault – domină viziunea lui Dufay asupra genului, realizându-se prin reluarea melodiei fixe în fiecare parte a lucrării şi prin rememorarea integrală sau parţială a melodiei cu care era înzestrată iniţial vocea superioară. Echilibrul formei rezultă şi din atmosfera muzicală apropiată a părţilor extreme din Missă (Kirie şi Agnus Dei). O deosebită forţă expresivă o imprimă întregului contrastele dintre secţiunile unei părţi sau dintre părţile lucrării, prin diferenţierile de ordin ritmic (în structură, tempouri), prin alternările de sonorităţi obţinute prin folosirea variată a numărului de voci (momente cântate la două voci, contrastând cu cele atribuite ansamblului de patru), sau prin opoziţia stilistică rezultată între fluenţa faux-bourdonului şi expresivitatea conducerii liniilor melodice în mişcare contrară. De semnalat este şi faptul că în Missele lui Dufay se conturează rolul de sprijin al vocii din bas (numită din acest moment „tenor-bas"), în timp ce vocea imediat superioară (tenor) poartă obligatoriu cantus firmus (religios sau laic). Independenţa melodică deplină apare la vocea superioară, care se detaşează ca voce conducătoare. În ceea ce priveşte folosirea instrumentelor, Dufay marchează uneori indicaţii de eventuale înlocuiri ale unei voci inferioare cu un instrument, în funcţie de aprecierea interpreţilor.

Cu Binchois, Dufay şi contemporanii lor mai puţin celebri, se cristalizează un stil polifonic vocal linear sobru, înclinat spre expresivitate, cu puritate melodică încredinţată vocii superioare şi susţinere armonioasă la vocea de bas – procedeu ce configurează rolul basului cadenţial din muzica viitoarelor secole. Meşteşugul imitaţiei, cu o remarcabilă contribuţie în stăvilirea libertăţii vocilor şi în organizarea desfăşurării lor, este dezvoltat cu deosebire în creaţia lui Dufay, iar variaţia pe o idee muzicală – tehnică ilustrată în creaţia lui Dunstable – deschide compozitorilor posibilităţi de manifestare a fanteziei lor creatoare. Este o epocă în care legăturile cu tradiţia sunt evidente – în tematica lirică a miniaturilor polifonice, în cultivarea genurilor, în preluarea elementelor tehnice din scriitura contrapunctică – dar şi cu remarcabilă lărgire de orizont, prin detaşarea de stilul gregorian şi prin intensificarea factorului emoţional al limbajului muzical.

Cea de a doua perioadă a şcolii franco-flamande este reprezentată de două generaţii de compozitori, din prima detaşându-se personalitatea lui Jean van Ockeghem (cca 1420 – 1496), din următoarea – cea a lui Jacob Obrecht (cca 1450 – cca 1505).

Viaţa lui Ockeghem s-a desfăşurat în trei importante oraşe: la Anvers (al doilea centru de instruire polifonică, după Cambrai), unde a primit educaţia muzicală, numărându-se printre coriştii catedralei; la Paris – în serviciul curţii regale, unde a cunoscut mari onoruri oficiale şi a cucerit o reputaţie neegalată în epocă; la Tours, numit în înalta funcţie de trezorier şi de capelmaestru regal al mănăstirii St. Martin, unde şi moare înconjurat cu mare preţuire. Contemporanii săi, poeţi şi muzicieni, participă la funeralii cu impresionante omagii, după cum mai târziu nu vor uita să amintească în scrierile lor numele celui pe care l-au considerat „cel mai ilustru dintre maeştri".

Genurile care figurează în creaţia lui Ockeghem sunt cele în care au excelat şi predecesorii săi: chansonul, motetul şi missa. În plus – un Requiem[52], cu deosebită însemnătate istorică, fiind cea mai veche lucrare ce ne-a parvenit în acest gen (singurul precedent semnalat de consemnările timpului – aparţinând lui Dufay – pierzându-se între timp).

Creaţia de chanson-uri, fără să-l reprezinte şi fără să-l fi atras în mod consecvent, îi ilustrează de la început tendinţa spre interiorizare şi spre rafinament stilistic. Din cele douăzeci de cântece – toate pe trei voci – nici unul nu apare ca o concesie făcută gustului de curte, ci ca o redare cizelată a unei stări afective. Ca elaborare tehnică se detaşează chansonul *Prenez sur moi* (canon), iar ca profunzime – *Epitaful pentru Binchois*. Motetul reprezintă în schimb terenul de pe care sensibilitatea sa a fost cel mai direct transmisă şi pe care compozitorul şi-a încercat soluţiile de exprimare polifonică. Fiecare dintre cele două motete compuse de-a lungul vieţii vădesc şi arta şi migala de a construi pe marea simplitate a unor melodii arhaice gregoriene (majoritatea desprinse din cultul Fecioarei Maria: *Ave Maria, Salve Regina, Alma redemptoris mater* ş.a.) suple ţesături contrapunctice, oferind modele de adevărată virtuozitate interpretativă. I se mai atribuie lui Ockeghem

52 *Requiemul* este o „missa pro defunctis" a cultului catolic, care preia din desfăşurarea slujbei obişnuite prima şi ultimele două părţi (Kirie, Sanctus şi Agnus Dei), construindu-se pe o introducere proprie (Introit – contopită cu Kirie) şi dând o deosebită amploare secvenţei *Dies irae*.

realizarea unui motet intitulat *Deo gratias*, construit pe combinarea a patru canoane la nouă voci, formând astfel un eşafodaj polifonic de 36 de voci.

Forma în care Ockeghem a excelat a fost cea a missei, prin relieful pe care l-a dat cuvintelor şi ideilor din textul liturgic şi prin îndrăzneala cu care a condus împletirea vocilor (constant în număr de patru). Nici unul din procedeele tehnice şi estetice preexistente nu au constituit pentru Ockeghem o constrângere în cele 15 Misse create. El compune liber, cu sau fără cantus firmus, purifică scriitura de ornamentaţii, emancipează fluenţa melodică şi ritmică a vocilor, independenţă ce conduce la momente de disonanţe neobişnuite şi la marea complexitate din mişcarea ansamblului sonor. Maestru al stilului imitativ, el inaugurează imitaţia la interval de cvartă – imitaţie menţinută până la el la intervalul de unison sau octavă – după cum îi lărgeşte şi posibilităţile expresive prin prelungiri sau prescurtări ale ideii model, de-a lungul construcţiei. Cerebralitatea evidentă a construcţiei din creaţia lui Ockeghem dublează însă aspiraţia de a exprima idei şi sentimente, aşa cum răzbate ea firesc în momentele de cantabilitate, de puternice contraste create între tempouri şi sonorităţi, precum şi în limpezimea solemnă a unei cadenţe în care apar relaţii de gândire acordică.

Faţă de datele biografice ale lui Ockeghem – care-i prezintă cu limpezime activitatea la curtea regilor Franţei, apoi la mănăstirea din Tours – desfăşurarea vieţii lui Jacob Obrecht ne poartă în numeroase centre din ţinuturile nordului şi sudului european. Mai întâi la Utrecht (ca maestru de cor al copiilor – printre care se număra şi Erasmus), apoi la Cambrai, Bruges, Anvers, Toulon, Ferrara, ca maestru de capelă al diferitelor curţi princiare. Nu s-au transmis cu exactitate nici anul, nici locul naşterii sau al morţii lui Obrecht, singurul lucru ce se cunoaşte fiind tragicul său sfârşit într-o epidemie de ciumă ce a bântuit unul din oraşele Italiei (se pare că Ferrara).

În creaţie, Obrecht a avut o bogată contribuţie în genul chansonului (aproximativ 30), al motetului (în jur de 20, la 3 – 4 – 5 – 6 voci), al missei (24, toate la patru voci), la care se adăuga un nou *Requiem* şi o realizată lucrare intitulată *Patimile după Matei*, concepută în formă de motet la patru voci. Dar asupra acestei ultime lucrări a plutit întotdeauna nesiguranţa, unii comentatori ai timpului aducând argumente muzicale în favoarea legăturii ei cu Obrecht, alţii contestând-o.

Din trăsăturile stilului său se detaşează caracterul laic al melodiei, atât în creaţia profană cât şi în cea religioasă. Tratarea unei teme – sau a unui motiv caracteristic din desfăşurarea ei – prezintă o evidentă înclinaţie spre elaborarea dezvoltatoare. Cel mai des poate fi surprins procesul secvenţării (al repetiţiei) cu lărgirea treptată a ambitusului[53] şi revenirea bruscă la desenul mic iniţial. Repetarea insistentă a unor motive sau teme, ce trec de la o voce la alta, conduce uneori la inprevizibile transformări în structura melodică sau ritmică. Intervin argumentări şi diminuări, recurenţe[54] sau inversări[55], salturi mari de intervale, disonanţe întâmplătoare sau deliberat create, alături de pasajele cu mers paralel consonant al vocilor, cu efecte de pregnant contrast. Apar şi indicaţii care invită interpreţii iniţiaţi în tehnica contrapunctului la anumite reluări sau transformări în desfăşurarea melodică, în valoarea notelor, indicaţii ce presupun o simplificare şi o economie în actul de notare sau copiere a unei creaţii. Cu timpul însă se semnalează la majoritatea compozitorilor franco-flamanzi din perioada de răspântie dintre veacuri (XV – XVI) existenţa unui sistem de scriere secretă, de trucuri şi cifruri scriptice destinate să transmită doar elevilor şcolii neerlandeze adevărata desfăşurare a unei compoziţii. Aceasta pentru că în perioada de maximă reputaţie, şcolile franco-flamande deveniseră furnizoare de muzicieni pentru toate centrele Europei, în care instruirea muzicală şi ambiţia de a avea formaţii corale de prestigiu deveniseră o caracteristică cultural-istorică a timpului. Diferite semne pentru a se indica citirea textului muzical „în oglindă" (recurenţa) sau răsturnat (inversarea intervalelor), pentru a se interpreta o imitaţie în canon la alt interval decât cel notat sau pentru a se transforma valorile notelor, ş.a. – abundă în scriitura cu aspect de „ghicitoare" a polifoniştilor epocii. Apare, deci, o tendinţă de apărare a intereselor maeştrilor flamanzi, creaţia lor – transmisă pe căi ermetice, greu accesibile, în scopul de a fi cât mai solicitaţi – îndepărtându-se la un moment dat de rolul estetic al muzicii. Dar după această trecătoare etapă de înclinaţie spre ermetism şi artificii tehnice, şcoala neerlandeză a cunoscut o a treia perioadă de manifestare artistică, perioada de culme a evoluţiei

53 Limitele extreme ale sunetelor din desenul melodic.
54 *Recurenţa* – procesul de a imita o temă (idee) muzicală, prezentând sunetele succesive ale acesteia, dar începând cu ultimul şi terminând cu primul.
55 *Inversare* (sau răsturnare) – procedeu de imitare a unei teme constând în transformarea fiecăruia din intervalele succesive în mişcare ascendentă, dacă a fost descendentă, şi invers, păstrându-se exactă dimensiunea fiecărui interval.

ei. Cel mai ilustru reprezentant al artei şi gândirii muzicale din această vreme a fost Josquin des Près, supranumit de contemporani „prinţ al muzicii" pentru talentul său neobişnuit de mare, talent cu care a reuşit să transmită pe calea sunetelor o largă gamă de sentimente, de trăiri şi emoţii. Era o muzică a timpului, a îndreptării spre frământările sufleteşti, o muzică a frumuseţii şi sincerităţii.

Când şi unde s-a născut? Nu se ştie cu certitudine. Numeroase centre din Flandra sau din nordul Franţei au căutat să-i dovedească originea, disputându-şi cinstea de a-l număra printre fiii lor. Se bănuieşte că s-ar fi născut în jurul anului 1440, prin împrejurimile oraşului St. Quentin, că ar fi primit în acel important centru de instruire muzicală primele îndrumări şi ar fi fost apoi discipolul lui Ockeghem la Paris; că ar fi călătorit şi ar fi ajuns în plină tinereţe în Italia. Date certe survin doar din jurul anului 1460, când numele său figurează printre cântăreţii Domului din Milano, apoi – între anii 1473 – 1479 – printre cei ai capelei de la curtea familiei milaneze Sforza, vestită în întreaga Italie pentru prestigiul ei artistic. Mai este semnalată şi prezenţa sa în capela papală din Roma (1486 – 1494), după care datele biografice devin din nou incerte. După unele documente, ar mai fi făcut popasuri la Ferrara, la Paris – la curtea regelui Ludovic al XII-lea (1501 – 1503), prin centrele muzicale din Ţările de Jos (1507), din nou în Italia – la Florenţa (1516) – pentru a-şi termina viaţa în orăşelul Condé din nordul Franţei (Condé sur l'Escaut), unde a compus până-n ultima clipă (1521).

Creaţia sa se deosebeşte de cea a predecesorilor mai mult prin fondul ei emoţional şi prin năzuinţa compozitorului de a fi convingător în realizarea artistică a acestuia. Josquin des Près şi-a depăşit contemporanii mai ales prin profunzimea cu care s-a apropiat de actul de creaţie, prin integritatea personalităţii sale, refuzând numeroase din comenzile ivite, oricât de stăruitoare sau avantajoase ar fi fost, pentru a compune numai din convingere şi cu inspiraţie. Se menţine în cadrul genurilor cultivate până la el – cântece, motete, misse – şi cunoaşte în adâncime cuceririle spectaculoase ale meşteşugului contrapunctic, dar se abate cu îndrăzneală de la orice regulă atunci când aceasta frânează expresivitatea. Ne aflăm, deci, în faţa unui compozitor ce întruchipează pe lângă talent şi larga cuprindere intelectuală a măiestriei componistice, înclinaţia spre idealurile umaniste ale timpului, ansamblu de calităţi care conduc la roade artistice ce întrec valoarea contribuţiilor apărute de-a lungul primelor trei secole din istoria creaţiei culte.

Un mare număr de cântece profane (aproximativ 70) îi reprezintă sensibilitatea. Fie că sunt limpezi, scrise la patru voci (dintre care *Mille regrets* rămâne o bijuterie a muzicii flamande) sau au amploare sonoră şi construcţie apropiată de concepţia motetelor (cum este *Basies moy ma doulce amye* – chanson conceput în canon triplu pentru şase voci); fie că au subiecte pitoreşti, amuzante, uneori hazlii (ceea ce îi prilejuieşte tendinţa spre umor muzical) sau apar încărcate de tristeţe – cum este celebrul cântec *Nymphes des bois* sau *Déploration sur la mort d'Ockeghem*, în toate aceste piese mici răzbat trăsăturile fanteziei sale creatoare. În formele mari (90 motete, 2 magnificate şi 32 de misse) intervin în plus subtilităţi de dramaturgie muzicală cu totul remarcabile pentru epoca în care a compus. La baza acestora se plasează fără îndoială limpezimea melodică, pe care italienii o atribuie cu justificată mândrie influenţei primite de la specificul cantabil al muzicii lor. Josquin des Près gradează însă prin diferite procedee, posibilităţile acestui mijloc de expresie. Uneori dă relief melodic fragmentelor introductive (când se întâmplă să unifice toate vocile pentru a expune un cantus firmus), alteori reduce complexitatea sonoră, lăsând doar două voci să cânte melodios în episoade de frumuseţe poetică a textului. El investeşte melodia şi cu „momente simbol", cu sonorităţi care au semnificaţii afective dictate de desfăşurarea subiectului religios sau laic. Apar formule descendente, marcând sensuri funebre, în timp ce un motiv ascendent este reperat cu insistenţă evidenţiind un cuvânt luminos al textului. Intervalul de terţă (terţa mare pentru sensuri afirmative, terţa mică – pentru depresive), sau tehnica faux-bourdon-ului (ilustrând cuvântul biblic „trinitate") sunt de asemeni procedee cu semnificaţie expresivă în construcţia unora dintre lucrările sale. Intenţia de a transmite cu claritate o anumită idee îl conduce la realizarea unui canon triplu în motetul *De profundis,* compus la moartea regelui Ludovic al XII-lea (1515), pentru a ilustra semnificaţia celor „trei stări" post-mortem ale cultului catolic.

În unele misse, Josquin des Près creează el însuşi un cantus firmus, inspirat de textele biblice, cel mai des fiind atras de sensurile lirice ale ideilor cuprinse în psalmi. Dar în majoritatea cazurilor, cantus firmus este o melodie cunoscută, preluată fie din liturghia gregoriană, fie din cântecele profane de largă circulaţie. Unul din exemple este chansonul ostăşesc *L'homme armé,* folosit şi de predecesorii săi, cântec ce i-a inspirat două dintre cele mai cunoscute misse ale sale. Se întâmplă uneori ca într-o lucrare, cele două surse inspiratoare să fie îmbinate, melodiile gregoriene stând la baza momentelor de depresiune (de

suferinţă, de căinţă), în timp ce rezolvările şi stările de echilibru sufletesc să fie redate prin intermediul melodiilor de origine populară. Mişcarea liberă a melodicii, îmbogăţită cu variante, împletită cu noi teme muzicale, întretăiată de episoade patetice sau declamatorice, este condusă în permanentă dependenţă de ideile textului, prezentând o remarcabilă cursivitate (creată prin diversitate) în ansamblul unei lucrări. Muzica lui Josquin des Près nu apare ca o manifestare a virtuozităţii stilului imitativ sau al tehnicii contrapunctice, ci ca o realizare artistică izvorâtă dintr-un anumit fond emoţional. El trasează acţiunile şi simţămintele personajelor biblice din perspectiva realităţii, unul dintre cele mai convingătoare exemple în acest sens fiind dragostea şi durerea maternă atribuită Madonei, aşa cum apar ele în emoţionanta expresivitate a purităţii melodice din missele *Ave Maria stella*, *Mater patris,* sau din motetele *Stabat Mater,* sau *Salve Regina.*

Josquin des Près a fost în acelaşi timp unul dintre cei mai de seamă şi generoşi pedagogi ai timpului, transmiţând discipolilor săi arta şi ideile sale estetice şi creând pentru ei compoziţii cu scop didactic (cum au fost numeroasele motete concepute la două voci). El era deosebit de exigent cu interpreţii, nepermiţându-le ornamentaţii sau denaturări de texte muzicale, după cum era exigent cu propriile sale lucrări, asupra cărora revenea cu corecturi şi cizelări, prezentându-le doar în momentul în care le considera definitivate. Datorită măiestriei şi mai ales aderenţei sale la idealurile umaniste ale Renaşterii italiene, Josquin des Près a fost unul dintre puţinii compozitori ce şi-au văzut creaţiile publicate, în acea epocă în care imprimeria muzicală abia apăruse la Veneţia (1498) datorită italianului Ottaviano Petrucci (1466 – 1539). Pentru contribuţia de a fi desăvârşit arta polifoniei flamande (după evoluţia ei de un secol) şi de a fi considerat-o printre mijloacele de expresie ce pot investi muzica cu forţă emoţională, numele său va fi mereu citat de compozitorii ce i-au urmat, de poeţi sau de vestiţi teoreticieni ai secolului al XVI-lea (Glarean[56], Zarlino[57], după cum învăţătura îi va supravieţui, prin elevi şi modelele create, de-a lungul întregului secol.

---

56 *Henricus Loritus*, supranumit *Glareanus* (1488 – 1563), teoretician elveţian, autor al lucrării *Dodekachordon* (12 moduri) în care tratează problema modurilor. Aşa cum arată titlul, el fixează existenţa a 12 moduri, adăugând pentru prima dată în teoria muzicală la cele opt moduri, încă patru moduri: *ionian* (do-do), *hipoionian* (sol-do-sol), *eolian* (la-la) şi *hipoeolian* (mi-la-mi), modul ionian şi eolian corespunzând majorului şi minorului de astăzi.

57 Gioseffo Zarlino – compozitor şi teoretician italian (1517 – 1590), autor al lucării *Instituzioni harmoniche* în care a pus bazele fizice ale noilor moduri (ionian, eolian), stabilind raportul acordului major şi minor şi legiferând astfel teoretic gândirea armonică.

Ajunsă la apogeul ei artistic, şcoala franco-flamandă va continua să se manifeste pe calea fuziunii dintre procedeele măiestriei polifonice şi genurile muzicale specifice ţărilor prin care reprezentanţii ei au vieţuit. Pentru că toţi, porniţi din ţinuturile nordice, şi-au petrecut o mare parte a vieţii în diferite oraşe europene, angajaţi ca maeştri de capelă pe lângă curţile princiare sau catedralele marilor centre din Franţa, Italia sau Germania. Ei răspândesc astfel meşteşugul scriiturii contrapunctice, dar sunt în acelaşi timp influenţaţi de genurile şi formele muzicale specifice locale, de acea muzică ce a marcat viguros creaţia compozitorilor autohtoni de-a lungul secolelor al XIV-lea în perioada Ars Nova. Mai puţin impregnată de această influenţă apare creaţia lui Pierre de la Rue (1460 – 1518), elev al lui Ockeghem, a cărui activitate a fost mult mai legată de oraşul Bruxelles, fiind unul dintre puţinii compozitori flamanzi care nu a făcut nici o călătorie în Italia. Fără să prezinte varietatea atât de caracteristică tematicii şi exprimării contemporanului său Josquin des Près, creaţia lui Pierre de la Rue (numeroase motete şi misse) se menţine într-o remarcabilă frumuseţe şi grandoare.

Diversitate oferă în schimb realizările unui alt creator flamand, Henricus Isaac (cca 1450 – 1517), a cărui viaţă s-a desfăşurat mult timp la Florenţa (1474 – 1498) în serviciul familiei de Medicis, apoi în oraşele Innsbruck, Augsburg şi Viena – în serviciul împăratului Maximilian I – purtând titlul de „compozitor al curţii imperiale". Captivat, ca majoritatea compozitorilor flamanzi, de cele trei genuri statornice (chanson, motet, missa), Henricus Isaac se îndreaptă cu pasiune şi către creaţia instrumentală, figurând printre cei mai renumiţi maeştri de compoziţie ai epocii. El a impresionat mai ales prin supleţea cu care s-a adaptat la spiritualitatea specifică unui ţinut sau altul, mărturie durabilă în acest sens rămânând cele optzeci de chansonuri create de el pe texte în limba flamandă, franceză, italiană, latină sau germană, piese de o mare varietate ca tematică şi exprimare. Pentru autenticitatea cu care s-a integrat tradiţiei muzicale germane, el a fost mult timp considerat compozitor german, figurând în numeroase scrieri şi sub numele de Heinrich Isaac. De altfel dragostea sa pentru ambianţa germană poate fi dedusă din vestitul cântec de rămas bun *Innsbruck ich muss dich lasssen*, a cărui melodie va inspira lui Johann Sebastian Bach, două secole mai târziu, muzica coralelor nr. 16 şi 44 din monumentala creaţie *Mathäus Passion*.

## Aspecte naţionale, neoelenistice şi anticatolice în creaţia secolului al XVI-lea

Evoluţia creaţiei şi a manifestărilor muzicale de la începutul secolului al XVI-lea continuă să fie dominată de autoritatea artistică a şcolii franco-flamande, ai cărei maeştri – stăpâni pe tehnica contrapunctului – sunt mereu solicitaţi în diferitele centre ale Franţei, Italiei sau Germaniei. Deşi arta şi ştiinţa lor era aplicată cu deosebit succes la genurile şi formele muzicale caracteristice ţărilor prin care au vieţuit, se ajunge la o tendinţă de uniformizare a gândirii componistice, la întrepătrunderea diferitelor particularităţi muzicale naţionale în creaţia cultă a timpului. Unul dintre factorii ce au favorizat această tendinţă de uniformizare caracteristică realizărilor din această perioadă, a fost inventarea tiparului muzical, care a făcut posibilă circulaţia acestora dintr-o ţară într-alta şi influenţarea lor reciprocă. Chansonul francez şi marea varietate de genuri italiene (frottola, caccia, madrigalul etc.) circulă de la un centru la altul datorită imprimeriilor muzicale ce apar la Veneţia (1498), la Augsburg (1507), la Mainz (1512), la Roma (1516), la Nürnberg (1520), la Paris (1525) şi apoi în alte diferite mari oraşe, tipărind colecţii întregi de cântece din creaţia maeştrilor cu renume. Gândirea teoretică se face şi ea din ce în ce mai mult cunoscută, constituind baza de învăţătură în unele universităţi, în şcoli sau case particulare. Legile compoziţiei nu mai rămân taine de nedezlegat, ele fiind transmise prin maeştri flamanzi şi prin lucrări teoretice care circulă şi consemnează aspecte ce se îndepărtează de dogme. „Nimeni nu mă va convinge vreodată – scria Tinctoris combătând teoria cosmologică preluată de la antici de medievali – că producerea consonanţelor muzicale – care nu pot fi concepute fără sunete – există graţie mişcării corpurilor cereşti!" Combaterea hexacordului pe care Guido d'Arezzo şi-a sprijinit sistemul de

solmizaţie, înscrierea modurilor ionian şi eolian în circuitul teoretic de către Glareanus, sau prezentarea raporturilor acordice pe baza experimentelor fizice făcute de Zarlino au contribuit la preocupările izvorâte din practica muzicală vie, la transformarea gândirii muzicale pe plan general în Europa apuseană, pregătind tranziţia dintre stilul polifonic şi cel armonic, ce va domina creaţia muzicală din următoarele secole. Şi totuşi, alături de trăsăturile comune pe care le prezintă creaţia cultă din Apusul Europei în această perioadă – datorate atât învăţăturii maeştrilor flamanzi cât şi circulaţiei recentelor tipărituri muzicale – specificul naţional nu încetează să se manifeste. Aşa cum răzbătuse (prin trope, secvenţe, laude, mistere sau diferite maniere populare de interpretare) în cântarea gregoriană impusă cu secole în urmă bisericii catolice, individualitatea spiritual-artistică a diferitelor popoare se va contura cu crescândă pregnanţă în muzica secolului al XVI-lea.

*În ţinuturile germane*, tradiţia Minnesängerilor a fost continuată – începând cu secolul al XVI-lea – de muzicieni amatori (de profesie meşteşugari), organizaţi în asociaţii ce au funcţionat în oraşele din ce în ce mai prospere – ca Nürnberg, Augsburg, München, Mainz, Frankfurt pe Main, ş.a. S-a făcut, aşadar, trecerea de la apusa artă cavalerească feudală, la cea a breslelor orăşeneşti, o artă în care poezia şi cântecul (cu conţinut laic sau religios) au fost cultivate cu pasiune, dar şi cu unele limite, până prin secolul al XVII-lea. Este vestita artă a *„maiştrilor cântăreţi"*: Titlul de *Meistersinger* se cucerea cu greu, după o îndelungată ucenicie şi pe baza cunoaşterii unor legi stricte impuse creaţiei poetice şi muzicale, legi fixate într-un codex numit *tabulatură,* ce zăgăzuiau în mare parte inspiraţia şi spontaneitatea creatoare. În tematică dominau tendinţele moralizatoare şi cele de idealizare ale vieţii de toate zilele, strict reglementate ca dimensiune şi distribuire a ideilor în strofe, ca număr de silabe în desfăşurarea unui vers, sau ca problemă a rimelor. Şi mai riguroase apăreau restricţiile din aspectele muzicale, în structura formei, a modurilor, în concepţia stilului (exclusiv monodic, cu o înclinaţie spre o specifică înfloritură ornamentală numită *Blümlein,* polifonia şi acompaniamentul instrumental fiind cu desăvârşire interzise). Peste aceste obligaţii codificate, se mai adăuga şi o anumită închistare sectară, fiecare grupare având monopolul creaţiei ei, ce nu avea voie să circule sau să fie publicată.

Din şirul celor care au învins principiile conservatoare şi numeroasele constrângeri ale tabulaturii, s-a detaşat numele poetului-muzician

(din breasla cizmarilor) Hans Sachs (1494 – 1575), nume imortalizat de Richard Wagner în opera *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg*, cea mai valoroasă frescă muzicală desprinsă din epoca de glorie a *Meistersang*-ului. De la Hans Sachs au rămas numeroase cântece (sunt semnalate peste patru mii), dintre care cele „13 cântece ale maeştrilor" *(Meisterweisen)* şi cu deosebire „Melodia de argint" *(Silberweise)* sunt considerate nu numai cele mai frumoase din cântecele sale, dar chiar din întreaga artă a Meistersinger-ilor. Elevul său, Adam Puschmann (1532 – 1600), va încheia şirul „maiştrilor" adăugând la creaţia de cântece şi o lucrare intitulată *Gründlicher Bericht über den Deutschen Meistergesang* (în traducere: Expunere de bază asupra Meistersang-ului german), contribuind pe această cale la cunoaşterea unuia dintre principalele aspecte din evoluţia muzicii laice germane de-a lungul secolelor XIV, XV şi XVI.

Dar în această perioadă de afirmare a artei „maeştrilor cântăreţi", se înregistrează în numeroasele stătuleţe existente pe atunci în ţinuturile germanice, o crescândă contradicţie între factorii stăpânirii (împărat, feudali şi reprezentanţi ai bisericii catolice – posesori de întinse moşii) şi burghezie, pe de o parte; între toţi aceştia şi ţărănimea împovărată cu biruri, pe de altă parte. Aceste contradicţii au determinat curajoase mişcări sociale în secolul al XVI-lea. Dogmele bisericeşti sunt comentate şi atacate în cele şapte universităţi înfiinţate între timp în marile oraşe, ca şi prin scrierile umaniştilor germani, ce transmit idei opuse ideologiei medievale despre lume şi viaţă. În această ambianţă de reviriment spiritual renascentist apare personalitatea lui Martin Luther (1483 – 1546), profesor la universitatea din Wittemberg. În anul 1517, el are curajul să afişeze pe uşa bisericii din localitate 95 de teze îndreptate împotriva vânzării de indulgenţe, legiferate de catolicism. Amintirea lui Jan Huss[58] nu i-a frânat curajul de a combate deschis suprema autoritate a Romei catolice, ceea ce i-a atras excomunicarea printr-o bulă papală pe care el a rupt-o în faţa studenţilor săi. Pentru a nu avea sfârşitul predecesorului său din Boemia, Luther a stat multă vreme ascuns la Wartburg, de unde a dirijat în continuare mişcarea religioasă şi unde a avut răgazul să traducă *Biblia* în limba germană.

58 Jan Huss (1369 – 1415), excomunicat şi condamnat la ardere pe rug prin decizia conciliului de la Constantza (1414) pentru ideile sale religioase şi patriotice reformatoare. Ideile şi lupta sa au fost purtate mai departe de către adepţii săi numiţi „hussiţi" sau „taboriţi" (după fortăreaţa în care locuitorii Boemei au luptat pentru eliberarea naţională şi religioasă).

Recunoaşterea legală a lutheranismului în Germania se va înfăptui abia după un deceniu de la moartea sa, în 1555, ideile Reformei protestante pătrunzând apoi în numeroase ţări din nordul şi apusul Europei (în Suedia, Norvegia, Danemarca, în Ţările de Jos, Scoţia, Franţa, Elveţia).

Muzica a avut un deosebit rol în propagarea religiei protestante. Cântările din slujba religioasă părăsesc şi limba latină şi desfăşurarea gregoriană, din care se mai păstrează doar imnurile şi unele secvenţe. Credincioşii se roagă în limba lor şi cântă la unison melodii simple, cunoscute, desprinse din muzica populară şi adaptate la textele noii forme de cult. Începe evoluţia coralului protestant. La început spontan, monodic, reflectând noua ideologie, apoi reprezentat şi de prelucrări polifonice făcute de compozitorii epocii. În colecţiile ce încep să fie tipărite, cântecele prostestante încep să apară în două forme: fie la unison, destinate credincioşilor ce participă la oficierea slujbei din biserică (cântări colective), fie tratate polifonic, destinate festivităţilor şi concertelor ocazionale. Unul era autorul melodiei, altul al prelucrării măiestrite şi în această privinţă teoreticianul Glareanus se întreba pe bună dreptate: „cine este oare mai important, cel care creează melodia ce-ţi învăluie sufletul şi-l emoţionează (...) sau acel ce o aranjează, îi adaugă mai multe voci, împodobind-o cu imitaţii, modulaţii?"

Important este că Luther şi urmaşii săi au dat o deosebită atenţie muzicii în educaţia tineretului german. Se introduce învăţământul muzical în toate şcolile, se înfiinţează şcoli confesionale protestante, se înfiinţează cantorate pe lângă marile biserici (în care vor activa în viitor ilustre personalităţi ale muzicii germane), se cultivă şi se propagă cântecul de cult de către muzicienii timpului. Primele nume ce se înscriu în istoria coralului protestant sunt ale lui Martin Luther, Johann Walter şi Ludwig Senfl. În privinţa contribuţiei lui Luther, pluteşte o oarecare nesiguranţă (parte din lucrări fiindu-i ulterior contestate). Printre coralele ce îi aparţin cu certitudine figurează vestitul *Ein feste Burg ist unser Gott* inspirată de *Melodia de argint* a contemporanului său Hans Sachs, coral ce va fi considerat de Heine ca „Marseilleză a Reformei", şi de Engels ca „Marseilleză a secolului XVI", pentru rolul pe care l-a jucat în lupta de eliberare de sub dominaţia bisericii catolice şi a asupririi feudale. Lui Johann Walter (1496 – 1570) i se datorează cel mai vechi document de cântece protestante, o culegere intitulată *Geistlich Gesangbücherlein* publicată în anul 1524 la îndemnul lui Luther. Cel mai de seamă polifonist german al acestei epoci a fost însă

Ludwig Senfl (cca 1488 – 1555), elev al lui Henricus Isaac, preţuit pentru arta de a polifoniza în forme ample melodiile protestante.

Creaţia izvorâtă din noua ideologie religioasă, cu conţinutul ei emoţionant prin varietatea sentimentelor exprimate (dragostea de libertate, îndurerarea, entuziasmul, căinţa, speranţa etc.) şi cu o melodică înrădăcinată în multitudinea de cântece populare – melodică încredinţată din ce în ce mai mult vocii superioare în prelucrările polifonice – s-a dezvoltat paralel cu evoluţia liedului. Cultivat în şcolile „Maiştrilor cântăreţi" (cu menţionatele frâne), cântat în întrunirile breslaşilor şi în ambianţa de familie, liedul s-a conturat ca gen cu totul reprezentativ pentru manifestările artistice ale burgheziei germane din secolul al XVI-lea. Dar la începuturile acestui secol pătrunde şi în cultura germană influenţa ideilor renascentiste, îndreptate către modelele gândirii poetico-muzicale antice. Sunt introduse în şcoli limbile clasice (greaca şi latina), se învaţă şi se scandează poemele antichităţii, se scriu ode în limba latină sau se compune muzica pentru odele lui Horaţiu. Pornind de la ideea că versurile antice erau cântate, compozitorii umanişti încep să acorde un rol deosebit măsurii versurilor, fixând – în funcţie de aceasta – ritmul muzicii (o silabă lungă corespunzând cu două unităţi de măsură a duratei muzicale, o silabă scurtă – cu o singură unitate). Aplicată la scriitura polifonică, tendinţa de reînviere a cântecului grec sau roman conduce la crearea de lieduri (concepute la patru voci) în desfăşurare izoritmică, pentru ca sensurile poetice – conform vechii concepţii estetice – să fie transmise cu o cât mai mare claritate. Se ajunge la aşa-numita „musica reservata", subordonată poeziei şi accentelor ei metrice, o muzică ce s-a dovedit ruptă de tradiţia naţională şi cu totul deosebită de concepţia componistică flamandă, în care vocile suprapuse unui cantus firmus se desfăşurau liber pe plan poetic, melodic, ritmic. Asemenea tendinţe de intelectualizare a liedului nu au dat roade, realizările lui Peter Tritonius – unul dintre principalii adepţi ai noii orientări – rămânând doar cu însemnătate documentară. Desigur că nu poate fi trecută cu vederea nici însemnătatea istorică a contribuţiilor muzicale înregistrate sub influenţa curentului umanist renascentist. Impunerea metrului antic în gândirea creatoare, într-o vreme în care atracţia către melismatică ajungea uneori la excese, a fost deosebit de importantă în evoluţia istorică a creaţiei muzicale culte. În această privinţă – a meritelor istorice rămase multă vreme în umbră – se cuvine a sublinia însemnătatea pe care a

avut-o în ţara noastră activitatea lui Johann Honterus (1498 – 1549), ce a reprezentat îngemănarea culturii muzicale româneşti medievale cu cea apusean-europeană. Honterus, fiu al Braşovului, beneficiar al unor studii la Viena, Cracovia, Basel şi cel care a introdus Reforma lui Luther în mediul germanilor şi ungurilor transilvăneni, a fost o personalitate care a desfăşurat o remarcabilă activitate culturală (literară, artistică, didactică) care se oglindeşte în consemnările de arhivă de o deosebită valoare. Printre acestea se impune colecţia de coruri intitulată *Odae cum Harmoniis ex diversis Poetis in usum Ludi literarii coronensis decerptae,*[59] tipărită de Honterus la Braşov (1548 – prima ediţie), cuprinzând 21 de coruri la patru voci, notate guidonic, inspirate de versuri latine (ale unor poeţi cu nume celebre – Horaţiu, Virgiliu – sau mai puţin celebre), dar nepurtând, în marea lor majoritate, indicaţii în legătură nu numele compozitorilor lor. Această colecţie, dedicată practicii corale a gimnaziului săsesc înfiinţat de Honterus la Braşov, este una din cele mai edificatoare mărturii ale timpului despre nivelul avansat al învăţământului muzical din Transilvania. Cântarea la patru voci, citirea notaţiei guidonice (a cărei adaptare este datorată tot lui Honterus), calitatea repertoriului (reflectată şi într-un catalog de lucrări şi partituri rămas din patrimoniul bibliotecii vechiului gimnaziu braşovean) atestă un studiu înaintat de predare a muzicii în şcoala acelor locuri şi vremi, iar obligativitatea ca formaţia ei corală să contribuie bianual la manifestările artistice ale oraşului (aşa cum apare stipulată într-unul din documentele regulamentare ale şcolii) – conduce la concluzia existenţei unei contribuţii deosebite la mişcarea cultural-artistică locală.[60]

Revenind la ambianţa muzicală a ţinuturilor germanice din secolul al XVI-lea, se constată – paralel cu tendinţa de înviere a principiilor estetice antice în cultivarea cântecului (liedului) şi o firească îndreptare a muzicienilor către tradiţia naţională a genului. La aspectul lui original (stil monodic cu acompaniament instrumental) se adaugă măiestria polifonică, cu predilecţie pentru creaţia la patru voci, cu o melodică limpede, tratată în manieră imitativă, cu formă determinată de structura poeziei inspiratoare, de obicei cu proporţii reduse. Adam de Fulda, Thomas Stolzer, Heinrich Finck – compozitori germani ce au creat în perioada de la răspântia dintre veacurile XV-XVI – şi-au înscris numele

59 *„Ode cu armonii de diferiţi poeţi destinate uzului şcolii literare braşovene".*
60 Vezi bibliografie (R. Ghiscoiasni, O. Cosma, G. Zinveliu).

în istoria liedului polifonic german alături de cele ale compozitorilor flamanzi, dintre care s-a detaşat – aşa cum am menţionat anterior – cel al lui Henricus Isaac. La aceste prime contribuţii se adaugă creaţia de lieduri a compozitorului Johann Walter (nume reprezentativ în special pentru începuturile artistice ale coralului protestant) şi cu deosebire cel al lui Ludwig Senfl (cca 1488 – 1555) unul dintre cei mai străluciţi elevi ai lui Isaac. Cu o ucenicie făcută sub îndrumarea maestrului neerlandez în formaţia de cantori de la cea mai renumită dintre capelele centrelor germane (capela de la curtea împăratului Maximilian I de la Innsbruck), Ludwig Senfl deschide şirul marilor polifonişti germani. Stabilit la München imediat după moartea lui Maximilian, el compune numeroase lucrări pentru biserica protestantă şi aduce o remarcabilă contribuţie în evoluţia liedului polifonic, aplicând melodicii inspirate de vechi cântece populare germane măiestria contrapunctică învăţată de la ilustrul său profesor.

Pe calea deschisă de Ludwig Senfl vor crea compozitorii aparţinând generaţiei următoare: Johann Eckhardt (1553 – 1611), Hieronymus Praetorius (1560 – 1629) şi câteva decenii mai târziu îşi va înscrie numele în rândul celor mai valoroase talente ale timpului Hans Leo Hassler (1564 – 1612) compozitor şi renumit organist născut la Nürnberg şi educat în şcoala veneţiană, ca elev al lui Andrea Gabrieli. În vasta sa operă, aparţinând în egală măsură cultului catolic şi celui lutheran (misse, psalmi, corale protestante), liedul se impune atât prin piese de sine stătătoare – afirmate în rândul celor mai valoroase piese ale timpului – cât şi prin influenţa prin care puritatea şi factura lui melodică au transmis-o unor momente din desfăşurarea formelor mari ale creaţiei sale. Hassler a imprimat însă liedului german eleganţa şi vivacitatea spiritului muzical italian, calităţi asimilate de el la şcoala veneţiană, realizând astfel un prim moment de sinteză între cele două stiluri şi gândiri muzicale – german şi italian – sinteză creatoare ce va fi ilustrată peste două secole de geniul lui Mozart, ca neegalată contribuţie în istoria muzicii.

***

*În Franţa secolului XVI* un nou val umanist îşi manifestă acţiunea în cultură şi artă. Şi nu numai prin cultivarea esteticii şi modelelor literar-artistice din antichitatea elină şi latină – cu o pronunţată influenţă asupra intelectualităţii franceze din această perioadă – dar mai

ales prin preţuirea conştientă a valorilor spirituale naţionale şi valorificarea lor în literatura şi arta timpului. Reprezentativ pentru aceste două direcţii ale umanismului francez din prima jumătate a secolului al XVI-lea a fost poetul Clément Marot (1496 – 1544) care, pe de o parte, a oferit contemporanilor săi valoroase traduceri din gândirea poetică antică, precum şi din scrierile ilustrului umanist nordic, Erasmus de Rotterdam (1467 – 1536), iar pe de altă parte a publicat cu veneraţie *Marele testament* al lui Francois Villon (1431 – 1489), predecesorul său din istoria poeziei franceze. Dar cel mai direct s-au manifestat principiile umanismului renascentist în activitatea grupării literare *Pleiada* (nume dat în mitologia greacă unei constelaţii de şapte stele ce întruchipa transformarea suferită după moarte de cele şapte fiice ale lui Atlas). Denumirea – preluată în antichitate şi de alţi „şapte aştri poetici" greci (sec. III înainte de Hristos) – corespundea năzuinţei noii grupări de a înnobila poezia şi literatura franceză după exemplul idealurilor artistice antice. Muzica – „semn al virtuţii, al mărinimiei şi al adevăratei nobleţi, străine de tot ce este josnic", după cum o consideră Ronsard, şeful grupării (1524 – 1585) – intra în preocupările de prim ordin ale Pleiadei, alături de poezie, ca arte nedespărţite în concepţia vechilor greci. În scopul de a cultiva „cuvântul în cânt" şi de a promova principiile estetice ale antichităţii, membrii Pleiadei[61] fondează la Paris *Academia de poezie şi muzică* (1570), a cărei activitate va înceta curând, în anul 1584, frânată de războaiele religioase ce au frământat Franţa în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Tendinţa de a reînvia ritmica antică (de a subordona ritmica muzicală structurii metrice a versului), pe care Baïf a încercat să o promoveze în cadrul acestei Academii, s-a dovedit artificială, încercările de creaţie în această manieră denaturând cursivitatea firească a limbii franceze, a accentelor şi a specificei ei muzicalităţi. Experienţa în acest sens nu a diminuat însă importanţa pe care a avut-o activitatea Pleiadei în evoluţia culturii naţionale, prin tendinţa de a îndrepta gândirea timpului spre umanismul ideilor clasice şi totodată de a înfrumuseţa şi îmbogăţi poezia şi limba franceză.

O altă trăsătură importantă a ideologiei franceze din secolul al XVI-lea o constituie pătrunderea ideilor reformatoare anticatolice, cu o deosebită implicaţie în creaţia muzicală. Propagatorul Reformei în

61 Cei şapte membri ai Pleiadei franceze erau: Ronsard, du Ballay, Beleau, Jodelle, Dorat, Baïf şi de Thiard.

Franţa a fost Jean Calvin (1509 – 1564), iar adepţii, răspândiţi şi în Elveţia, Olanda, Scoţia, au fost supranumiţi hughenoţi. Cântarea lor de cult, ca şi cea lutherană, a fost la început simplă, cu melodia izvorâtă din cântece autentic populare, purtând textele psalmilor biblici în traducerea franceză (sau în limba ţării în care noua religie se manifestă). Curând, însă, numeroşi compozitori francezi, cuceriţi de ideile calviniste, vor prelucra polifonic muzica de cult hughenot, sau vor crea în spiritul ei, folosind versiunea psalmilor traduşi în limba franceză de Clément Marot şi inspirându-se din melodii de largă circulaţie, pe care le încredinţează vocii superioare. Caracteristică pentru numeroase asemenea compoziţii este supunerea ritmicii muzicale accentelor metrice ale versului, conform regulilor de creaţie propagate de Academia lui Baïf.

În vâltoarea acestei noi lupte de idei şi de afirmare a celor ce constituiau eliberarea omului de întunecimea scolasticii medievale, chansonul nu a încetat să exprime multitudinea de simţăminte – măreţe sau mărunte – ale epocii. Purtat nu de mult de trubaduri şi truveri (în stil monodic cu acompaniament instrumental), emancipat apoi de gândirea polifonică a compozitorilor din secolele XIV şi XV (francezi sau flamanzi), chansonul secolului al XVI-lea întruchipează cele mai autentice trăsături de manifestare artistică naţională. Ca tematică el prezintă şi o mai mare varietate. Pe lângă subiecte simple – descrieri de natură, anecdote hazlii, istorioare de dragoste vesele sau triste – figurează şi scene întregi desprinse din viaţa de toate zilele sau ample naraţiuni de evenimente istorice. Numeroşi compozitori francezi (printre care Loyset Compère, Antoine Brumel, Jean Mouton, ale căror vieţi s-au desfăşurat între anii 1450 – 1520), compun – pe lângă reprezentative misse şi motete – numeroase chansonuri polifonice. Dar cel care va învesti genul cu trăsături înnoitoare, va fi Clément Janequin (cca 1480 – 1560). Asupra tinereţii acestui compozitor pluteşte necunoscutul. Date certe ale biografiei sale apar doar târziu, în legătură cu stabilirea sa la Bordeaux (1529), apoi la Angers (1531) – unde a condus timp îndelungat capela muzicală a catedralei – şi în sfârşit la Paris (1549) ca angajat al curţii ducelui de Guise. Deşi regele Francisc I al Franţei îi acordase titlul de „chantre du roi" (cântăreţ al regelui) încă din anul 1528, pentru arta cu care descrisese în muzică victoria sa de la Marignan, Janequin a ajuns în serviciul curţii regale doar în ultimul deceniu al vieţii, sub urmaşii lui Francisc (Henric II şi

Charles IX). Moare la Paris în anul 1560, purtând prestigiosul titlu, care – aşa cum reiese din corespondenţa sa – nu i-a putut alina lipsurile suferite de-a lungul întregii sale vieţi. Spre deosebire de contemporanii săi flamanzi, generos răsplătiţi, Janequin a trăit modest şi frământat permanent de griji materiale. Aruncând o privire asupra creaţiei sale, s-ar putea deduce că această deosebire a condiţiilor de viaţă a fost datorată ponderii mici pe care el a acordat-o muzicii religioase. A scris doar două misse: *La Bataille* şi *L'aveugle Dieu* – ultima părând a-i traduce starea sufletească. Ceea ce a atras însă inspiraţia lui Janequin în acest domeniu al muzicii religioase, au fost *Psalmii lui David,* cărora li s-au adăugat o *Lamentaţie a lui Ieremia* şi *Proverbele lui Solomon,* lucrări polifonice deosebite şi ca fond şi ca formă faţă de cele în care au excelat numeroşi predecesori ai săi. În rândul formelor mari mai figurează doar un singur motet la patru voci, în rest – numai chansonuri.

În cele 275 de piese compuse în acest gen vocal-polifonic, Janequin s-a inspirat din viaţa care îl înconjoară, cu frumuseţile şi neajunsurile ei, cu sentimentul dragostei împărtăşite sau nu, cu imagini desprinse din natură, din forfota străzilor sau din focul luptelor eroice. Cu deosebit răsunet în epocă şi cu durabilitate în timp a fost cântecul ce i-a adus titlul de „chantre du roi" – *La bataille de Marignan* – închinat victoriei armatelor franceze asupra elveţienilor, din anul 1528. Este o ingenioasă creaţie polifonică pentru patru voci, ce zugrăveşte succesiunea momentelor trăite de luptători: pregătirea plecării, entuziasmul, bătălia aspră, victoria. Semnale de alarmă, exclamaţii, îndemnuri la atac, sonorităţi onomatopeice redând lupta cu armele, colorează cu plasticitate desfăşurarea acestei fantezii muzicale, una dintre primele creaţii franceze ce reflectă înflăcărarea sentimentului patriotic. Acelaşi sentiment domină şi cântecele *Cucerirea oraşului Boulogne,* sau *Chantos sonnons trompettes!* (compus pentru a celebra trecerea copiilor eliberaţi în urma victoriei franceze asupra armatei lui Carol Cvintul, consemnată prin pacea de la Cambrai din anul 1529). Numeroase cântece inspirate din natură (*Ciripitul păsărilor, Ciocârlia, Privighetoarea, Vânătoarea* ş.a. – sau purtând subiecte banale – ca *Gelozia, Trăncăneala femeilor, Strigătele Parisului*)[62] ilustrează originalul său talent descriptiv, arta de a reda cu plasticitate scene desprinse din viaţă

62 Cântece tipărite în diferite colecţii de „Chansons", începând cu cele publicate în anul 1528 de Piere Attaignat, primul editor de muzică din Franţa.

şi natură prin originale procedee expresive, dominate de o deosebită vervă ritmică. Corespondenţa cu intonaţiile vorbirii, ale strigătelor, ale ciripitului de păsări, nu tinde spre naturalism, ci spre realizarea veridică dar şi cu duioşie şi umor a unor imagini. Fie că sunt ostaşi ce se întorc victorioşi de la luptă, fie că sunt femei ce spală rufe la râu (*Trăncăneala femeilor*) sau negustori ambulanţi de pe străzile Parisului (*Strigătele Parisului*), manifestările personajelor pe care le evocă sunt de fiecare dată creionate cu tendinţă de tipizare. Pe bună dreptate s-a considerat opera lui Janequin ca fiind o frescă naţională a perioadei în care el a vieţuit, în ea oglindindu-se o mare varietate de aspecte, de la faptul mărunt cotidian la cel important istoric. Sub acest aspect, al detaşării de influenţa dogmatismului catolic şi al îndreptării spre o artă a vieţii, cu micile şi marile ei frământări, numele său se impune printre cele ce au reprezentat idealurile renascentiste din cultura franceză a epocii, iar prin împrospătarea pe care a imprimat-o celui mai specific gen muzical naţional (chansonul), poate fi considerat în epocă şef al şcolii de la Paris, ce va cunoaşte o caracteristică evoluţie.

Toţi compozitorii contemporani sau urmaşi ai lui Janequin continuă tradiţia chansonului polifonic, îndreptându-se la maturitatea lor creatoare către una sau alta din direcţiile semnalate (estetica Pleiadei; credinţa calvinistă). Claude de Sermisy (1490 – 1562) pare a constitui una dintre excepţii, creaţia sa menţinându-se în spiritul religiei catolice: numeroase misse şi motete, lamentaţii, o *Pasiune după Matei*, cărora li se adaugă peste 150 de chansonuri cu deosebit succes în epocă, ceea ce a şi determinat transcrierile lor pentru diferite instrumente, formă sub care au circulat multă vreme şi peste graniţele Franţei. Înrădăcinat în tradiţie s-a manifestat Nicolas Gombert (cca 1500 – 1556) ilustru elev al lui Josquin des Près, la a cărui moarte a compus o remarcabilă lucrare pentru şase voci, intitulată *Musae Jovis*. Autor a 170 de motete şi 10 misse – dintre care una compusă pentru încoronarea lui Carol Cvintul – Gombert a creat şi numeroase chansonuri (aproximativ 60), impunându-se printre cei mai importanţi polifonişti, urmaşi ai lui Josquin. Reprezentativi pentru epoca în care au trăit rămân însă cei doi „Claude" – Claude Goudimel şi Claude le Jeune – muzicieni intelectuali cu atitudine umanistă specifică în creaţie. Claude Goudimel (1520 – 1572) se afirmă la început în genurile tradiţionale (5 misse, 12 motete, 3 magnificate şi numeroase chansonuri). Dar după întâlnirea sa cu Ronsard, captivat de principiile umaniste ale Pleiadei, va compune muzică

în spiritul acesteia (pe versurile lui Ronsard, pe odele lui Horaţiu), pentru ca în anul 1560, când adoptă Reforma lui Calvin, să se consacre muzicii noului cult religios. Cele două versiuni de *150 de Psalmi ai lui David* ilustrează maturitatea creatoare a unuia dintre cei mai talentaţi polifonişti ai Franţei acestei epoci, frânată brusc la Lyon, în tragicul masacru al hughenoţilor din noaptea Sfântului Bartolomeu. *Claude le Jeune* (1527 – 1600) s-a manifestat constant atât alături de activitatea Academiei lui Baïf, cât şi ca adept al religiei calviniste. Creaţia sa se impune ca deosebit de reprezentativă pentru perioada ce i-a urmat lui Janequin – prin chansonurile sale şi cu deosebire prin ciclul *Le printemps* care ilustrează artistic spiritul antic reînviat de Pleiadă, ca şi prin cei *150 de Psalmi ai lui David* care, alături de cei ai lui Goudimel, au avut şi au continuat să aibă răsunet în ţările de religie protestantă. Contemporanul său Guillaume Costeley (1531 – 1606) autor aproape a o sută de chansonuri – dintre care celebru a rămas *Allons voir si la rose* ... – s-a alăturat şi el muzicii „mésurée à l'antique", iar ca organist al curţii lui Carol al IX-lea a compus câteva lucrări pentru orgă, dintre care nu s-a păstrat decât o fantezie. Printre ultimii reprezentanţi ai tendinţelor de reînviere a principiilor estetice antice în muzică, figurează la loc de frunte numele lui Jaques Mauduit (1557 – 1627), compozitor ce s-a menţinut pe linia tradiţiei creatoare catolice (misse şi motete). Prieten cu Ronsard (la a cărui moarte a compus un *Requiem*, se pare primul pe care l-a înregistrat creaţia cultă franceză), prieten şi cu Baïf, pe ale cărui versuri a compus numeroase piese (dintre care s-au impus *Les chansonettes mesurées* la patru voci), Mauduit se afirmă ca muzician complex, angajat al curţii regelui din Paris ca luthist (cântăreţ la lăută), compozitor şi conducător muzical (dirijor) al unor mari ansambluri, alcătuite uneori din 90 de voci şi 40 – 50 de instrumentişti, aşa cum au fost semnalate în unele reprezentaţii de la curtea lui Ludovic al XIII-lea. Meritul său este de a fi îndreptat concepţia polifonică „à l'antique" către mai multă muzicalitate, prin sublinieri melodice, prin varietatea creată de dialoguri sau de unele pagini vocal-instrumentale.

La generaţiile de compozitori francezi care au ilustrat tendinţele estetice umaniste, se impune a fi adăugat încă un nume – cel al lui Passereau. Biografia sa, ca şi prenumele, au rămas necunoscute, în schimb chansonurile sale polifonice au dobândit în epocă o deosebită celebritate. Attaignant, primul editor muzical francez, le demonstrează valoarea, publicându-le într-o colecţie alăturate celor compuse de

Janequin şi lăsându-le peste graniţele Franţei. *Il est bel et bon* este unul dintre chansonurile sale care – după relatările lui Andrea Calmo – ajunge să fie fredonat pe toate străzile şi canalurile Veneţiei.

Din trecerea în revistă a contribuţiilor aduse de compozitorii francezi ai secolului al XVI-lea, chansonul se impune ca gen dominant şi totodată reprezentativ pentru spiritualitatea epocii. Principalele trăsături de măiestrie polifonică în realizările lui au pornit de la aplicarea principiilor de creaţie caracteristice motetului, dar acestea au ajuns cu timpul la o concepţie apropiată de trăsăturile practicii populare. Se reduce numărul vocilor (la patru, la trei şi chiar la două), se reliefează rolul vocii acompaniatoare, aspect ce determină frecvent obţinerea unei facturi omofon-acordice, în care pot fi sesizate funcţiuni armonice în cadrul modurilor.

Ca gen cu adânci rădăcini în tradiţia populară franceză, chansonul şi-a exercitat influenţa asupra muzicii de cult a timpului, nu numai prin bogăţia melodică oferită ca sursă de inspiraţie compozitorilor de misse şi motete (în temele lor de bază – cantus firmus –, în cantabilitatea din desfăşurarea ţesăturilor polifonice), dar şi determinând unele tendinţe de simplificare (a numărului de voci, a dimensiunilor părţilor sau ale întregii lucrări); se poate remarca deopotrivă insinuarea unor structuri omofon-armonice, cu deosebire în cadenţe, specifice tradiţionalului chanson cu acompaniament instrumental. De altfel nu este de trecut cu vederea că aceste genuri, legate de biserică, încep să fie cântate şi la diferite ceremonii de stat (încoronări, victorii în lupte, proclamarea păcii etc.), căpătând sonorităţi mai ample, mai colorate, în funcţie de subiectele evenimentelor celebrate, şi prin aceasta o şi mai accentuată tendinţă de laicizare a lor.

Influenţa chansonului francez este semnalată şi în afara graniţelor Franţei, cu deosebire în Italia, unde figurează în colecţiile de cântece tipărite cu ani înainte ca Attaignant să fie deschis tipografia de la Paris. În Italia se împământeneşte chiar termenul de „canzon francese" mai întâi pentru piese vocale, apoi – după ce transcripţiile lor pentru lăută, orgă sau clavecin au condus la creaţia unor piese pur instrumentale în acest gen – termenul de „canzon alla francese" sau de „canzon francese per sonar" este din ce în ce mai des întâlnit.

Se desprinde cu claritate rolul chansonului în istoria muzicii franceze, un rol asemănător celui pe care îl prezintă liedul în muzica germană sau madrigalul în evoluţia muzicii italiene. Caracteristicul lui

conţinut „lumesc", cu atât de variate faţete – de la lirism la satiric, de la pastoral la frivol, de la anecdotă la entuziasm patriotic –, însufleţit de o muzică a cărei mijloace de expresie au evoluat spre descriptivismul programatic, concentrează cele mai caracteristice trăsături ale ambianţei spirituale renascentiste franceze, constituind, prin acesta, principala verigă de legătură cu muzica secolului al XVII-lea, pe a cărei scenă vor păşi baletul şi opera.

***

*În Anglia* ideile Renaşterii au pătruns cu greu prin întunecimea creată de războaiele neîncetate. Pentru că nu au trecut decât doi ani de la sfârşitul celui „de o sută de ani" purtat cu Franţa (1337 – 1453) şi a început altul, de treizeci de ani (1455 – 1485) cunoscut în istorie sub denumirea de „războiul celor două roze" – suave embleme sub care s-au înfruntat două dinastii engleze şi setea lor de putere. Nici mai târziu, în 1531, când Henric al VIII-lea va rupe legăturile cu biserica Romei, gestul său nu va fi o consecinţă a ideilor renascentiste, ci doar reacţia unui rege căruia i s-a refuzat dreptul de a se despărţi de prima dintre cele şase soţii pe care le-a avut, de Catherine d'Aragon. E drept că pe aceasta nu a trimis-o la eşafod, cum a făcut cu cea de a doua (Anna de Boleyn, mama viitoarei regine Elisabetha) sau cu Catherine Howard, cea de a cincea soţie a sa, după cum este drept să rămână în istorie şi ca fondatorul unei confesiuni naţionale – cea anglicană. Şi totuşi, acest rege, care a dominat istoria Angliei în prima jumătate a secolului al XVI-lea, a fost un iubitor de muzică. De fapt Catherine d'Aragon venea dintr-o ţară a dansului şi a cântecului şi suita ei număra artişti iscusiţi – acrobaţi, dansatori, muzicieni. La curtea lor muzica, dansul şi teatrul erau la loc de cinste, ca şi în instruirea fiicei lor – a viitoarei regine Maria Tudor – care cânta cu măiestrie la virginal[63]. La curtea regală, ca şi la curţile marilor nobili, în capelele acestor curţi şi ale catedralelor, erau angajaţi cântăreţi şi instrumentişti străini (francezi, neerlandezi, italieni) care aduceau cu ei ceea ce era nou în muzica de pe continent. Dar paralel cu viaţa de curte şi importul de „modă continentală", poezia şi cântecul popular nu au încetat să înregistreze

63 Instrument cu clape (cu un singur manual), de formă dreptunghiulară concepută pentru a fi plasat pe un pupitru de susţinere (fără picioare). Face parte din familia clavecinului, fiind cunoscut din secolul al XV-lea, frecvent mai ales în Anglia.

suferinţele epocii din perioada nestăvilitelor războaie şi să oglindească frumuseţea tradiţiilor. Din secolul al XV-lea s-au păstrat notaţii de *carols* – cântece în formă strofică asociate sărbătorilor de Crăciun, uneori şi sărbătorilor de mai – care se cântau la două sau trei voci, numărul vocilor fiind specificat doar în titlul aşa-numitelor „Cântece pentru trei interpreţi" (*Three-man songs*). Polifonia populară engleză s-a manifestat şi în *rounds* sau în *catches,* forme de canon pentru trei sau patru voci, în care fiecare cântăreţ care intra în desfăşurarea imitativă trebuia să-şi „prindă" cu mare atenţie partida lui. Dar dintre toate mărturiile de polifonie populară notate şi păstrate pe pământul insular, cel mai realizat exemplu rămâne celebrul cântec „Summercanon" (vezi pag. 84) – document muzical anterior secolului XV.

În ceea ce priveşte creaţia cultă, Anglia nu a mai dat muzicii valori şi nume de compozitori timp de mai bine de o sută de ani, după ce Dunstable înscrisese valoroasa sa contribuţie la evoluţia polifoniei în prima jumătate a secolului al XV-lea. Faţă de înfloritoarele culturi muzicale de pe continent, Anglia cunoaşte o îndelungată stagnare. Desigur că întreruperea legăturilor cu ţările în care ideile Renaşterii transformaseră mentalitatea oamenilor, îndreptând ştiinţa spre cercetare şi arta spre frumosul pământesc, a contribuit în mare măsură la întârzierea apariţiei unui avânt creator în cultura engleză. Aceasta se va înregistra în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, în aşa-numita epocă a „Renaşterii elisabethane", după numele celebrei suverane, sau – mai caracteristic – „a marelui Will", după numele celui ce a ilustrat cu geniu suprem forma de gândire filosofică şi literară într-o operă ce s-a dovedit perenă – cea a lui William Shakespeare. Această epocă de „Renaştere" a culturii şi artei engleze a fost pregătită de învăţătura primită de tinerele generaţii din colegiile fondate pe lângă universităţile de la Oxford şi Cambridge, unde se predau limbile latină şi greacă, se comentau valorile literare antice şi se transmiteau vechile idei estetice, alături de cele moderne reprezentate de umaniştii italieni şi francezi. Erasmus de Rotterdam se număra printre vizitatorii ţării, iar schimburile culturale cu continentul însemnau un nou val de influenţă asupra aristocraţiei şi ambianţei burgheziei înstărite, influenţă ce ajunge să fie satirizată în piesele de teatru ale lui Ben Jonson, ca şi în cele shakespeariene. Se impune, astfel, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea o conştientă apărare a specificului naţional, o remarcabilă tendinţă de valorificare a trăsăturilor spirituale autohtone. Formarea

unor grupări de umanişti sau de cercuri literare – cum a fost cel intitulat *Areopagul* după exemplul „Pleiadei" franceze – a fost deosebit de reprezentativă pentru tendinţele de reformare a culturii şi limbii engleze după modelele oferite de gândirea antichităţii. Apar numeroase traduceri din vechea cultură elină şi latină, din scrierile umaniştilor de pe continent şi se tipăreşte în egală măsură creaţia poetică, literară sau de cronică istorică a intelectualităţii engleze. Ideile umanismului îşi pun pecetea pe toate domeniile de manifestare spirituală, pe ştiinţă, pe artă, pe religie – noua biserică anglicană, fondată iniţial pe reacţia subiectivă a unui suveran, afirmându-se în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea ca necesitate naţională. Dar cel mai direct şi mai autentic s-a afirmat umanismul renascentist englez în dramaturgie, avântul vieţii teatrale ilustrând nu numai o etapă de apogeu a tradiţiei spectacolelor populare, dar o complexă formă de refractare a gândirii unei epoci şi de înălţătoare tribună de pledoarie pentru înnobilare morală.

Deşi muzica era intens cultivată în colegii, în universităţi, în rândurile clerului, la curtea şi capela regală (*Chapel Royal*), în casele nobililor ca şi în cele ale negustorilor înstăriţi, realizările compozitorilor acestei epoci nu egalează avântul creator afirmat în dramaturgie. În muzica religioasă de la începutul secolului al XVI-lea sunt înregistrate nume de compozitori, din a căror creaţie de misse şi motete se detaşează cea a lui Robert Fayrfax (1464 – 1521). Au urmat trei compozitori cunoscuţi în istoria muzicii engleze ca „cei trei T": John Taverner (1495 – 1545), Thomas Tallis (cca 1505 – 1585) şi Tye Cristopher (? – 1573), a căror creaţie ilustrează tranziţia de la compoziţia religioasă catolică pe texte latine, la cea anglicană – pe texte traduse în limba engleză. Motetele lor, inspirate de psalmi biblici traduşi şi versificaţi în limba engleză, au fost o punte pe care s-a pregătit creaţia unor genuri specifice bisericeşti anglicane – imnuri, antheme – concepute iniţial „a capella" (vezi subsol nr. 67), dar evoluând către ample forme versificate (*verse-anthems*), cu secţiuni corale alternând cu momente solistice, acompaniate de orgă sau de formaţii de instrumente de coarde.

Şi în domeniul muzicii laice se conturează o perioadă de tranziţie către realizări ce vor da din nou prestigiu creaţiei culte engleze. Apar publicaţii de cântece polifonice simple, adresate îndeosebi amatorilor, care alături de culegerile de cântece italiene (intitulate *Musica Transalpina*) pregătesc adoptarea unuia dintre cele mai tipice genuri italice,

a madrigalului. Dezvoltat într-o concepţie poetic-muzicală originală, va fi principalul gen din creaţia unei generaţii de compozitori englezi afirmaţi la răspântia dintre secolele XVI-XVII, compozitori ce vor alcătui o şcoală de compoziţie autohtonă, cu contribuţii remarcabile în istoria muzicii universale.

## Începuturile creaţiei instrumentale

Prohibită de clerici, ca muzică laică prin excelenţă, admisă în serviciul liturgic doar ca suport al muzicii corale – ca singură cale pe care se puteau transmite textele religioase – muzica instrumentală începe să-şi afirme seculara ei existenţă doar în realizările compozitorilor din secolul al XVI-lea, deci după mai bine de trei veacuri de evoluţie a creaţiei culte vocale.

Care au fost căile de pregătire ale acestui moment de prefaceri în concepţia componistică? Care au fost treptele prin care s-a ajuns la forme şi genuri specifice unui alt domeniu de creaţie decât cel inspirat de texte religioase sau poetice?

În primul rând, nelipsita bucurie a oamenilor de a dansa, manifestare de neconceput fără muzică. Dar despre muzica de dans practicată de-a lungul Evului Mediu sunt prea puţine şi prea laconice informaţii. Vechile romane franceze (*Le roman de Renard, Le roman de la Rose, Le roman de la Viollete* ş.a.) povestesc deseori despre dansuri în aer liber (în cerc, în lanţ deschis sau în cupluri), despre jongleurii sau menestrelii ce cântau pentru dansatori estampide, rondouri, virelaisuri, ballade – acele forme muzicale fixe cu refren (refren cântat şi de grupul de dansatori sau de privitori, bătând ritmic din palme). Asemenea scene de dansuri pot fi desprinse şi din miniaturile sau tapiseriile vremii, dar toate aceste vechi surse de informaţii au contribuit mai mult la imaginea ce se poate face asupra aspectului coregrafic şi mai puţin asupra celui muzical. Dar în scrierile lui Johannes de Grocheo (teoretician cu naţionalitate nedeterminată care a vieţuit la Paris în jurul anului 1300) au găsit cercetătorii unele date despre muzica profană şi implicit despre cea de dans, printre altele apărând semnalată şi existenţa unor forme muzicale proprii dansului, din rândul cărora mai veche



era estampida. Totuşi, studiul muzicii instrumentale de dans nu poate fi considerat deschis decât în momentul în care tipăriturile de la începutul secolului al XVI- lea încep să difuzeze numeroase colecţii de muzică laică, în cuprinsul cărora sunt inserate şi piese pentru instrumente soliste destinate dansului din ambianţa restrânsă a petrecerilor de familie. Din şirul acestora se constată totala dispariţie a estampidei şi apariţia unor dansuri noi, ca *basse danse* (în tipăriturile italiene *bassa danza* – dans lent, în măsură binară) sau *tordion* (dans rapid, în măsură ternară). Deosebit de important pentru istoria muzicii este faptul că în anul 1508 apare la Veneţia o asemenea tipăritură (al cărei autor a fost Joan Ambrosio Dalza) în care se înregistrează pentru prima oară prezenţa unor dansuri constituite în suită: *pavana*[64] (dans solemn în măsură binară), *saltarella* (dans vioi, în salturi, în metru 3/8 sau 6/8) şi *piva* (dans rapid, în 12/8). Două decenii mai târziu Attaignant publică la Paris colecţii în care apare *gagliarda* (viguros dans popular italian în metru ternar) alături de numeroasele *basses dance* sau *pavane*. Asocierea pavanei cu gagliarda (dansuri cu caracter şi ritm contrastante) va fi din ce în ce mai frecventă în culegerile secolului al XVI-lea, constituind germenele din care se va înfiripa ideea de suită instrumentală.

Se poate observa faptul că muzica instrumentală laică – până nu de mult asociată doar dansului şi apanaj al menestrelilor profesionişti – începe să-şi piardă vechea funcţie şi să-şi pregătească locul de sine stătător în compoziţie pe o concepţie de unitate în diversitate, aşa cum se deduce din primele culegeri răspândite de tipărituri.

O altă premisă a emancipării muzicii instrumentale a fost posibilitatea pe care compozitorii secolelor XIV şi XV au oferit-o instrumentelor de a dubla sau de a înlocui una sau mai multe dintre vocile omeneşti din ansamblul polifonic al creaţiei lor vocale. În unele dintre motetele, chansonurile sau cacciile lor polifonice se întâlnesc anumite indicaţii de partide instrumentale (de viellă, lăută, harpă ş.a.) vocile purătoare de text desfăşurându-se astfel peste o susţinere instrumentală. Alteori apar şi indicaţii ce prevedeau înlocuirea totală a vocilor cu diferite instrumente, totuşi asemenea posibilitate facultativă de interpretare nu reflecta încă o preocupare a compozitorilor de a oferi instrumentelor o literatură specifică, ci doar o latură cu totul auxiliară creaţiei pe care

64 După numele oraşului italian „Padua", de unde se presupune că provine („paduana"), răspândit în Italia şi Spania din secolul XVI.

ei o destinau cântăreţilor. Treptat se ajunge însă la transcrierea unor creaţii vocale pentru instrumentele cu posibilităţi polifonice (aşa cum erau lăuta, orga, clavicordul[65]) transcripţii ce erau insistent recomandate de pedagogii vremii discipolilor lor – compozitori sau interpreţi – pentru a-şi forma fie gândirea componistică, fie uşurinţa de a descifra o partitură.

În afară de această finalitate didactică, survin în timp şi necesităţi profesionale, aşa cum a fost cea a organiştilor angajaţi la capelele de pe lângă bisericile, catedralele sau curţile seniorilor. În Europa orga a fost adusă în anul 757, ca dar făcut regelui Pepin cel Scurt de către împăratul bizantin Constantin Copronimul, sub formă rudimentară (orga pneumatică[66]). Ulterior s-au construit noi tipuri, de forme mici, fie portabilă (orga portativă – legată de gât cu o curea, la care interpretul cânta cu mâna dreaptă, în timp ce cu stânga pompa aerul), fie stabilă, aşezată pe un pupitru de susţinere (orga „pozitivă" – la care se cânta cu ambele mâini). Încă din ultimele decenii ale secolului al VIII-lea orga a fost introdusă în bisericile Apusului, nu cu intenţia de a înfrumuseţa desfăşurarea slujbei, ci pentru a se asigura, cu ajutorul ei, intonaţia corectă a cântăreţilor. Cu timpul organiştii ajung să pregătească intrările corului (să preludieze), să cânte alături de el sau chiar să-l înlocuiască în unele fragmente din misse, momente în care interveneau cu amplificări şi improvizaţii în desfăşurarea liturgică. Survin astfel necesitatea ca repertoriul coral bisericesc să fie transcris pentru orgă, pentru a putea fi permanent urmărit. Când organiştii încep să fie solicitaţi în afara bisericii, la variate festivităţi profane, se impune necesitatea de a transcrie şi unele creaţii concepute „a cappella"[67] de către compozitorii polifonici ai vremii (motete, laude, imnuri, magnificate, precum şi cântece de natură laică – chansonuri, madrigaluri etc.). Problema transcrierilor nu a fost însă uşoară. Pentru a se putea transmite unui singur interpret ţesătura mai multor partide ce existau în scriitura polifonică vocală, a fost nevoie de o notaţie cu totul specială, ceea ce s-a realizat cu timpul printr-o combinaţie de litere, cifre, liniuţe şi diverse semne alăturate scriiturii muzicale propriu-zise, sistem semio-

65 *Clavicord* – instrument cordofon apărut în secolul al XIV-lea (strămoş al instrumentelor cu claviatură şi coarde). Clapele lui puneau în mişcare un mecanism compus din tangente, care loveau coardele şi produceau sunete de intensitate redusă.

66 La orga pneumatică aerul era trimis cu ajutorul unui burduf de mână, distribuirea lui făcându-se cu ajutorul unor taste ce erau apăsate la început cu pumnul.

67 *„A cappella"* (din l. latină: în stilul capelei) = cântare corală fără acompaniament instrumental.

grafic ce a variat de la ţară la ţară şi s-a numit *tabulatură*. Primele tabulaturi apar în secolul al XIV-lea, iar din anul 1400 datează cele descoperite la Faenza, din al căror cuprins se detaşează valoroase cântece laice (madrigaluri, chansonuri) create de reprezentativi compozitori italieni ai secolului al XIV-lea (Jacopo da Bologna, Francesco Landino) sau francezi (Guillaume de Machault). Un alt manuscris descoperit în biblioteca Medicis din Florenţa este *Codexul lui Squarcialuppi*[68] – o colecţie de aproximativ 150 de cântece transpuse pentru orgă, reflectând concepţia creatoare din întreaga perioadă *Ars Nova* a Italiei.

O veche tradiţie a muzicii pentru orgă este atestată de documente germane, documente din care se desprind şi preocupări de ordin didactic, ceea ce conduce la interpretarea unei practici deosebit de solicitate. Cel mai vechi „tratat" consacrat acestui instrument este intitulat *Fundamentum organisandi* (1452) al organistului orb Conrad Paumann (cca 1410 – 1473), născut la Nürnberg, celebru prin turneele sale ce i-au adus şi titlul „cavaler al pintenului de aur" acordat de papă. Lucrarea conţine reguli de teorie muzicală, de scriitură contrapunctică, ce pregătesc principala ei finalitate – cea de metodă pentru orgă (şi cu deosebire de improvizaţie la orgă) susţinută cu numeroase ilustraţii muzicale (tabulaturi). Paumann şi elevii săi au pus bazele şcolii de organişti de la Nürnberg şi München (oraş în care Paumann a trăit ultima parte a vieţii şi în care a murit). La München a apărut în jurul anului 1460 şi cea mai vastă colecţie de muzică pentru orgă a secolului al XV-lea, intitulată *Buxheimer Orgelbuch,* cu transcrieri din motetele unor compozitori celebri ai acestei perioade (Binchois, Dufay, Dunstable), alături de numeroase cântece laice, constituind astfel o importantă sursă de cunoştinţe atât a tabulaturilor, cât şi a cântecelor vechi germane. Din anul 1512 datează un alt document de valoare, datorat organistului Arnol Schlick, cu compoziţii originale la trei şi patru voci pe un cantus firmus liturgic. Din scrierile acestui organist-compozitor apărute anterior (1511) se transmit detalii despre o construcţie a orgii mai evoluată decât cea existentă în Franţa sau Italia (orga cu două manuale), ceea ce apare – ca şi tratatul lui Conrad Paumann – ca rezultat al îndelungii evoluţii a muzicii pentru orgă în ţinuturile germane.

68 Antonio Squarcialuppi (1416 – 1480), organist al familiei de Medicis (pe timpul lui Lorenzo „Magnificul").

Către sfârşitul secolului al XV-lea este semnalată şi şcoala de organişti de la Viena, creată de austriacul Paul Hofheimer (1459–1537) – unul dintre cei mai celebri organişti ai timpului său, înnobilat de regele Matei Corvin al Ungariei şi de Maximilian I, împăratul Germaniei. Elevii săi, răspândiţi în numeroase centre din Germania şi Elveţia, vor continua să contribuie la faima maestrului lor. De-a lungul secolului al XVI-lea se impun nume de organişti la Augsburg, Dresda, Stuttgart sau Lipsca unde începe tradiţia muzicii pentru orgă de la biserica Sf. Toma, care va cunoaşte apogeul ei în prima jumătate a secolului al XVIII-lea, prin aureola numelui lui Johann Sebastian Bach. Printre celebrele nume de organişti de la sfârşitul secolului al XVI-lea se impune cel al lui Hans Leo Hassler (vezi pag. 117) organist la Augsburg (1585), Nürnberg (1602), Dresda (1608), Meissen (1610), ce va transmite secolului al XVII-lea sinteza unei arte de impunătoare importanţă în istoria muzicii germane.

Dar instrumentul cu cea mai mare popularitate în această epocă de tranziţie spre afirmarea muzicii instrumentale a fost lăuta[69]. Adusă în Spania de arabi, purtată de iluştri spanioli în Sicilia (unde principii aragonezi erau stăpâni de pe la sfârşitul secolului al XIII-lea) şi răspândită apoi în întreaga Italie, ca şi în Franţa, Germania sau Anglia – şi nu numai la curţile nobililor, în serviciul cărora erau angajaţi virtuozi de renume, ci şi în toate casele înstărite sau nu – lăuta a fost acompaniatorul soliştilor vocali preferat de-a lungul întregului secol al XV-lea, afirmându-şi rolul de instrument solist în secolul al XVI-lea. Posibilităţile ei polifonice şi armonice (evidenţiate de Tinctoris în 1487, printre elogiile pe care le aducea luthiştilor capabili să interpreteze trei sau patru partide gândite de compozitorii vremii pentru voci omeneşti) au determinat numeroase transcrieri din creaţia vocal- polifonică, mărturie în acest sens rămânând tabulaturile în manuscris, datând din secolul al XV-lea, deci înainte ca Petrucci să fi început seria publicaţiilor lor de la Veneţia, la începutul secolului al XVI-lea. Din vasta documentaţie existentă – în manuscris sau tipărituri[70] – se cunoaşte un bogat reper-

69 *Lăuta* (în limba italiană – liuto; franceză – luth; germană – Laute; engleză – lute; spaniolă – laud; toate denumirile derivând din cuvântul arab al'ud) – instrument de origine persano-arabă, cunoscut la egipteni, mesopotamieni, greci etc., în formă de jumătate de pară, cu un variat număr de corzi – cel mai frecvent cu şase, acordate la interval de cvartă (cu excepţia unui interval de terţă la centru): sol-do-fa-la-re-sol.

70 La Veneţia apar pe rând culegerile lui Spinaccino (1507), Dalza (1508), Bossinensis (1509 şi 1511) ş.a.; în Germania apar culegerile lui Arnold Schlick (tabulatură pentru orgă şi lăută, în 1512), Hans Gerle (1532), Heinrich Finck (1536) ş.a. În Franţa, deşi apar doar din 1529 (editura Attaignant), ele vor conţine un bogat repertoriu de lăută de-a lungul secolului al XVI-lea, constituind una din cele mai importante surse de documentaţie din domeniul muzicii laice franceze.

toriu de piese vocal-polifonice laice (frottolle, chansonuri, madrigaluri) sau religioase (psalmi, motete) transmise sub forma unor aranjamente în care lăuta avea fie rol acompaniator, fie solistic, dar mai ales de dansuri izolate (saltarelli, gagliardi, „basses dance", etc.) sau cu tendinţa de înlănţuire în cuplu (pavana- gagliarda) sau în grup de trei (pavana-gagliarda-piva), concepţie în care poate fi surprins principiul contrastului metric (succesiunea binar-ternar-binar) şi de tempo (dansul vioi succedând celui moderat), ca şi existenţa unei idei muzicale cu rol unificator. Dar în afară de aceste tradiţionale cântece şi dansuri, tabulaturile pentru lăută cuprind şi piese de formă liberă, cum ar fi preludiul, ricercarul[71], fantezia[72], alcătuind în ansamblu o importantă documentaţie asupra genurilor ce se conturează în muzica secolului al XV-lea.

Virtuozi ai lăutei au fost nenumăraţi. Din rândul lor semnalăm doar un nume, cel al lui Valentin Bakfark – Bacfart sau Bacfarc, după diferitele surse de informaţii – (1507 – 1576), născut la Braşov, în ţara noastră. Şi aceasta nu din considerente subiective, ci pentru că arta lui a cunoscut o strălucită carieră internaţională (la Budapesta – pe atunci Buda – şi Viena, în Italia şi Franţa ca şi în câteva oraşe din ţinuturile poloneze sau germane). Peregrinările şi contactul pe care l-a avut cu atât de variate ambianţe muzicale s-au reflectat în stilul creaţiei sale pentru lăută, deosebit de preţuită în timpul vieţii sale. O activitate din care au rămas prea puţine urme: trei culegeri de transcripţii din motetele, madrigalurile, chansonurile marilor polifonişti ai timpului, apărute la Lyon (1553) şi Cracovia (1565), în cuprinsul cărora apar şi *Fantezii* originale, lucrări citate de cercetători şi istorici pentru frumuseţea realizării lor ca fond şi formă. Această mică moştenire a compoziţiilor lui Bacfark – culeasă doar din ceea ce muzicianul a împrumutat şi dăruit elevilor sau prietenilor săi – este o urmare nefericită a deciziei pe care el a luat-o înainte de moarte (la Padua, într-o epidemie de ciumă) de a-şi distruge toate compoziţiile.

Faima acestui instrument mult îndrăgit în secolul al XVI-lea se va mai prelungi un timp şi în secolul următor, dar el va fi părăsit şi chiar

71 *Ricercar* (a investiga, a cerceta – în l. italiană) – formă instrumentală polifonică cu o construcţie liberă, apărută în literatura pentru lăută sau orgă, în care „se încercau" posibilităţile de dezvoltare contrapunctică a mai multor idei muzicale. La început destinat să facă o introducere la motetele polifonice, ricercarul devine formă instrumentală autonomă, nemaidepinzând de un cadru liturgic sau poetic. Caracteristic îi este un stil de improvizaţie, construit pe imitaţii.

72 *Fantezia* (de la cuvântul grecesc „phantasia" – închipuire), formă cu structură liberă, pe o singură temă muzicală, prelucrarea acesteia solicitând multă „fantezie" compozitorului.

dat uitării pe măsură ce clavirul îşi va impune dominaţia. Meritul lui rămâne însă de necontestat, ca instrument ce a contribuit cel mai mult la înfrumuseţarea vieţii de toate zilele – prin rolul de acompaniator al cântecului şi al dansului. Bogaţi şi săraci, nobili sau burghezi, clerici sau laici, amatori sau profesionişti – şi pe lângă aceştia şi atâţia poeţi ai vremii – s-au acompaniat şi au cântat la lăută, cu sau fără pretenţii de virtuozitate. Pe de altă parte, lăuta a purtat pe strunele ei timp de mai bine de un secol creaţia iluştrilor polifonişti (concepută iniţial „a cappella", răspândind-o printre iubitorii de muzică şi contribuind pe această cale la formarea unei receptivităţi muzicale evoluate.

Muzica instrumentală începe, aşadar, să-şi pregătească şi chiar să-şi contureze locul în istoria compoziţiei. Clavecinul[73] şi variantele mai mici ale acestui instrument (spineta[74], virginalul) mult răspândite în secolul al XVI-lea şi cu o categorică vogă în secolul al XVII-lea – preiau şi prezintă diferite forme şi genuri afirmate în muzica pentru lăută şi orgă; pe de altă parte ele vor contribui şi la afirmarea altora noi. Se pun bazele unei literaturi muzicale instrumentale cu un stil specific, propriu, eliberat de cel impus de concepţia creaţiei vocale pe care o întovărăşise de-a lungul ultimelor secole.

Importanţa muzicii instrumentale afirmată în secolul al XVI-lea este deosebit de mare în evoluţia gândirii componistice, atât prin varietatea timbrală pe care o oferă, prin lărgirea ambitusului de desfăşurare muzicală, prin posibilităţile ritmice şi dinamice specifice, cât mai ales prin contribuţia pe care a avut-o la afirmarea sistemului tonal modern. Sistem imperfect, este adevărat (prin împărţirea tonului în două semitonuri egale), imperfecţiune determinată de necesitatea de a se marca locul semitonului în construcţia instrumentelor, dar care a deschis largi posibilităţi gândirii modulatorii şi a determinat, pe această cale, îmbogăţirea discursului melodic şi a coloritului armonic. Pe de altă parte, diferitele forme (ca preludiul, ricercarul, fantesia, canzona) ce s-au constituit pornind iniţial pe o structură liberă, au evoluat treptat către o construcţie din ce în ce mai echilibrată, construcţie ce va conduce la apariţia unor genuri instrumentale cu durată până în zilele noastre, marcând continuitatea stilului contrapunctic în istoria creaţiei muzicale.

---

73 Instrument cordofon, cu o evoluţie treptată până la tipul complex, cu mai multe claviaturi şi registre, ale cărui coarde duble metalice erau ciupite cu ajutorul unor pene acţionate de un mecanism legat de manuale (claviaturi) şi de un număr variat de pedale. Sunetul avea intensitate constantă şi durată foarte scurtă, prelungirea acestuia realizându-se doar prin triluri şi diferite ornamente.

74 Spineta – un fel de clavecin de dimensiuni mai mici, cu o singură claviatură, în formă pentagonală, concepută pentru a fi plasată pe un pupitru de susţinere (fără picioare).

## Şcoala veneţiană

Torţa creaţiei muzicale culte s-a aprins în inima Parisului, în catredrala de la Notre Dame şi a luminat timp de două veacuri muzica Franţei. În secolul al XV-lea a fost preluată de maeştrii franco-flamanzi şi purtată cu ei prin marile şi micile centre de artă şi cultură ale Europei, cu deosebire prin oraşele Italiei, unde ideile umanismului instauraseră cea mai tulburătoare perioadă din istoria artelor – perioada Renaşterii. În secolul al XVI-lea, după ce Josquin des Près îşi impusese numele şi talentul la Milano, Roma, Ferrara, Florenţa – oraşe în care a vieţuit vremelnic – şi după ce Veneţia îi publică cu admiraţie opera, creaţia muzicală cunoaşte o etapă de impresionantă împrospătare. Din întâlnirea dintre arta franco-flamandă şi seva tradiţiei muzicale italiene se vor afirma două şcoli de compoziţie ce vor deschide larg căile către arta preclasică: *şcoala veneţiană* şi *şcoala romană*. Torţa progresului muzical este deci predată Italiei şi va rămâne multă vreme pe cuprinsul ei, desăvârşind arta polifoniei vocale, conturând genurile şi formele muzicii instrumentale şi deschizând istoria unuia dintre cele mai complexe genuri muzicale – cel al operei.

Italia era fărâmiţată pe atunci în mici state de sine stătătoare (principate, oraşe-republici) care luptau între ele pentru supremaţii teritoriale şi rivalizau la fel de aprig pe plan artistic. Curţile lor princiare, ca şi cele ale unor vestite familii (Medicis, Sforza, d'Este, Gonzaga, Malatesta ş.a.) îşi disputau primatul în amploarea fastului, în reputaţia de protectori ai artelor. Până şi capelele catedralelor se întreceau în a atrage vestiţi maeştri muzicieni – compozitori, organişti – pentru a asigura prestigiul artistic al manifestărilor religioase. Veneţia, oraş clădit pe un grup de insuliţe în mijlocul lagunelor adriatice, se mândrea

din anul 830 cu una din cele mai frumoase biserici clădite de-a lungul Evului Mediu – biserica San Marco. Din acest lăcaş porneşte la începutul secolului al XVI-lea împrospătarea creaţiei muzicale, prin Adrian Willaert (cca 1485 – 1562), compozitor neerlandez care îşi impune numele de fondator al şcolii de compoziţie veneţiene. Până în anul 1527, când este ales ca maestru de cor şi organist al bisericii San Marco, biografia sa este nesigură, semnalându-se studii de drept la Paris, părăsite curând în favoarea muzicii, pe calea căreia a fost îndrumat de Jean Mouton. Din 1522, o dată cu prezenţa sa în Italia, datele biografice devin mai certe: cinci ani în slujba familiei d'Este, mai întâi la capella lui Alfonso d'Este din Ferrara, apoi la cea a fiului său (Ippolito d'Este) din Milano. Din anul 1527 până în 1562 (anul morţii sale) activitatea lui Willaert se va desfăşura fără întrerupere la San Marco şi va constitui una din cele mai mari contribuţii la crearea noii şcoli muzicale renascentiste italiene, şcoală ce va da Veneţiei primul loc în viaţa muzicală a timpului.

La baza meritelor sale artistice se plasează adaptarea moştenirii polifonice franco-flamande la spiritul muzicii italiene şi mai ales la ideea de umanizare a artelor, imprimată de înălţătoarea estetică a Renaşterii. Secolul al XVI-lea reprezintă, de altfel, apogeul acestei estetici (în domeniul artelor plastice), fiind secolul în care mai creează Leonardo da Vinci (1452 – 1519), în care se stinge timpuriu viaţa lui Rafael (1483 – 1520) şi în care se desfăşoară monumentala artă a lui Michelangelo (1475 – 1564). Italia devine a doua patrie a lui Willaert şi creaţia sa o ilustrează.

Dar care era, în general, tendinţa caracteristică a acestui început de secol? În primul rând o îndreptare spre firesc şi naţional. Poeţii italieni încep să părăsească poezia savantă, să fie atraşi de limba populară (vulgară), să scrie versuri simple destinate a fi puse pe muzică („la poesia per musica"). La Florenţa, Lorenzo de Medicis („Magnificul") încurajează noile tendinţe şi scrie el însuşi versuri de petrecere, cărora Henricus Isaac le compune melodia. Sunt vestitele *canti carnascialeschi* (cântece de carnaval) ce se cântă la grandioasele carnavaluri florentine, cu rădăcini adânci în practica folclorică toscană. La Mantua, în cercul de poeţi şi muzicieni ai Isabellei d'Este, înfloreşte *frottola*, gen apărut în lirica cultă a secolului al XIV- lea, părăsit apoi şi reluat la sfârşitul secolului al XV-lea ca manifestare de artă naţională împotriva complexităţii artei polifonice franco-flamande ce domina creaţia tim-

pului. Frottola circulă mult timp pe calea manuscriselor, apoi – după ce Petrucci începe activitatea imprimeriilor muzicale la Veneţia – ocupă primul loc în colecţiile de cântece tipărite (11 colecţii de frottolle între anii 1504 – 1514). Sunt cântece pe un ton senin, glumeţ, cu o muzică ce tinde spre metrul poeziei şi spre o cât mai bună înţelegere a cuvintelor. Tiparul poetic (strofic cu refren) generează forma muzicală pe planuri simple, cu două teme (ca de ex. AB-AAB-AB) căreia arta improvizatorică îi adaugă uneori lărgiri artistice, prin introducerea de noi teme (ABBC-AABD-etc.). Majoritatea frottolelor apărute în tipărituri sunt concepute pentru 3-4 voci (vocea superioară purtând melodia, cea din bas marcând susţinerea armonică), ansamblul acestora – între care imitaţiile sunt foarte rare – având un aspect intermediar între scriitura polifonică şi cea armonică. Ele aparţin în special compozitorilor italieni – Nicola Pifaro, Marchetto Cara, Bartolomeo Tromboncino (ale căror vieţi s-au sfârşit în jurul anului 1530). Dar şi câţiva compozitori străini (printre care francezul Loyset Campère, neerlandezii Henricus Isaac sau Josquin des Près) au fost atraşi de farmecul acestui gen.

Prin frottola s-a ajuns pe nesimţite la madrigal, gen cunoscut din secolul al XIV-lea, părăsit şi el de-a lungul secolului al XV-lea. Termenul este reluat în secolul al XVI-lea pentru a desemna o formă poetică muzicală cu totul diferită. Evoluţia de la frottola la madrigal reflectă din nou tendinţele existente în literatură. Survine o înnobilare a gustului, o îndreptare către valorile trecutului, către lirica lui Petrarca, ceea ce conduce treptat la transformarea subtilă a frottolei într-un gen nou ce poartă denumirea veche: madrigal. Muzica lui nu mai este supusă legilor versificaţiei, se desfăşoară liber, fără tradiţionala repetare strofică sau alternanţa cuplet-refren, urmărind expresivitatea ideilor şi a sentimentelor. O muzică „a cappella" ce tinde „să dea viaţă cuvintelor" desprinse din forme poetice nobile (sonete, canzone), muzică ce presupune nu numai meşteşug componistic – departe de improvizaţie şi amatorism – dar şi meşteşug interpretativ. Concertele ce se dau în cercurile artistice aristocratice se pregătesc cu numeroase repetiţii, constituind o primă formă de manifestare a muzicii de cameră. Compozitorul, interpreţi şi un restrâns public de cunoscători contribuie la evoluţia madrigalului italian, devenit piesă de concert cameral cu o faimă deosebită la Mantua, Florenţa, Veneţia, Milano, Genova, Ferrara.

În primele culegeri de madrigaluri tipărite, se impun numele unor italieni – dintre care cele ale lui Constanzo Festa (1485 – 1545) şi Francesco Corteccia (1504 – 1571) – precum şi ale unor compozitori „oltremontani" (de peste munţi), a francezului Philippe Verdelot (? – 1552) sau ale neerlandezului Jacob Arcadelt (1504 – 1560) şi Adrian Willaert. Trebuie avut în vedere că toţi aceşti compozitori s-au afirmat în genurile muzicii religioase (la Roma, Florenţa, Veneţia sau Ferrara). Faţă de frottola – care a fost creată în exclusivitate de către autori de muzică profană – madrigalul secolului al XVI-lea, compus de muzicieni cu experienţă în domeniul muzicii sacre, va fi marcat de trăsături specifice motetului, trăsături ce vor contribui la realizarea unei elevate forme artistice de sinteză: pe de o parte gândirea polifonică lineară franco-flamandă (vocilor acordându-li-se o importanţă egală), pe de altă parte transformările survenite în evoluţia manifestărilor artistice renascentiste italiene. Noua aspiraţie de rafinament poetic-muzical a intelectualităţii aristocratice a inspirat madrigalelor anumite efecte de culoare – de lumini şi umbre, de expresive accente şi pauze – care au îmbogăţit procesul polifonic cu o tentă picturală, compozitorii (italieni sau străini) urmărind cu o nouă sensibilitate semnificaţia cuvintelor, a frazelor poetice.

Activitatea lui Adrian Willaert la biserica San Marco din Veneţia este contemporană atât cu perioada de transformare a frottolei în madrigal, cât şi cu cea de afirmare a madrigalului ca gen reprezentativ pentru concepţia estetică italiană a secolului al XVI-lea. În cetatea dogilor, în care se stabileşte în anul 1527 pentru restul vieţii, el găseşte o ambianţă muzicală cu tradiţie şi faimă în întreaga Italie. Muzica răsună pretutindeni, ecourile ei străbat zi şi noapte din glasurile gondolierilor, iar cercurile aristocratice ale umaniştilor veneţieni se întrec în a oferi serate muzicale pe care Willaert le frecventează. Tipăriturile lui Petrucci, apărute de trei decenii în acest prosper oraş, favorizează cunoaşterea creaţiei iluştrilor compozitori neerlandezi sau francezi, alături de cea a maeştrilor italieni, care excelează în genuri profane. La vestita biserică San Marco, Willaert găseşte o formaţie corală de prestigiu, formaţie înfiinţată în anul 1491, instituită şi condusă de atunci de primul „maestro di cappella" – Pietro de Fossis – a cărui activitate o preia şi o continuă. Interiorul fastuos al catedralei permitea acestui cor să fie plasat în părţile laterale ale altarului, înzestrate fiecare cu câte o orgă, amplasare ce contribuie la deosebita amploare a cântărilor litur-

gice. I se atribuie lui Willaert meritul de a fi iniţiat vestitele „cori spezzati" (coruri despărţite), de fapt procedeu de compoziţie pentru două (sau chiar trei) coruri, fiecare alternând cu celălalt, sau cu „tutti", dar şi întâlnindu-se pe acorduri majestuoase în momentele apoteotice sau finale. Desigur că nu poate fi vorba de o invenţie, ci de îmbogăţirea artistică a unei maniere de veche tradiţie în muzica de cult creştină (cea antifonică), a unei practici existente încă în nordul Italiei – în care tradiţia ambrosiană lăsase deosebite urme –, ca şi de valorificarea condiţiilor ce favorizau aplicarea unei idei de stereofonie. Dar peste datele tradiţiei, peste condiţiile de amplificare sonoră pe care Willaert le găseşte la catedrala San Marco, răzbat talentul şi fantezia sa creatoare, sensibilitatea şi receptivitatea la spiritul renascentist italian, calităţi ce au determinat contemporanii să-l considere ca demn urmaş al lui Josquin des Près.

„Noul" artei lui Willaert se sprijină la fel de puternic pe elementele tradiţiei (din practica religioasă, din gândirea polifonică franco-flamandă), ca şi pe pulsul viu al actualităţii artistice din cea de a doua patrie a sa, pe ideile ce converg spre puternice sentimente personale, idei ce au diversificat şi au îmbogăţit continuu soluţiile de exprimare din diferitele domenii de artă. În toate genurile în care Willaert a creat (religioase sau laice, vocale sau instrumentale) se simte această modernitate a gândirii artistice italiene. Şi nu numai în „canzone"[75], precum *Canzone villanesche alla napolitana* (care i-au fost tipărite în anul 1545), sau în numeroase madrigaluri compuse de-a lungul celor aproape patru decenii trăite la Veneţia, dar şi în creaţia de misse, psalmi, imnuri, în monumentalul *Magnificat* şi mai ales în motete – gen care ocupă primul loc în ansamblul realizărilor sale. Culoare expresivă – şi nu numai efectele de sonoritate – imprimă compozitorilor pentru „cori spezzati" o valoare artistică inovatoare. Scriitura pentru opt voci (4 + 4) pe care o foloseşte cu predilecţie în asemenea lucrări, prezintă o permanentă tendinţă de adaptare a conceptului polifonic linear la o cantabilitate evocatoare a textului, cu episoade declamatorice în care se insinuează gândirea omofon-acordică, cu unduiri modulatorii şi varietate dinamică realizată de cele două coruri şi orgi, grupuri sonore

75 Formă polifonică strofică, asociată uneori genului ballata (canzona a balla), sau vilanelei (canzona villanesca). Denumirea a fost dată ulterior unor transpuneri sau prelucrări de chansonuri franceze (*Canzoni alla francese*) şi extinsă apoi ca gen instrumental în formă tripartită (excepţie făcând canzoanele pentru orgă mai frecvent monopartite).

despărţite spaţial, dar gândite într-o unitară expresivitate. Mărturie în acest sens rămâne culegerea de *Salmi spezzati* (1550) care – considera Zarlino – i-au adus gloria de a fi fost „inventatorul" unei noi căi de exprimare muzicală. Dar evoluţia sa stilistică este reflectată mai ales în creaţia de motete şi madrigaluri, genuri mereu prezente de-a lungul carierei sale muzicale veneţiene, reunite şi tipărite către sfârşitul vieţii (1559) sub titlul de *Musica Nova*[76].

Adrian Willaert a fost nu numai un compozitor de renume, dar şi unul dintre cei mai prestigioşi profesori ai epocii. În afară de numeroşi muzicieni franco-flamanzi şi italieni care se vor considera elevii săi, câteva nume de compozitori şi teoreticieni iluştri se înscriu ca deosebit de importante în această filiaţie. Primul este cel al lui Cipriano da Rore (1516 – 1565), succesorul direct al activităţii lui Willaert la biserica San Marco din Veneţia. Flanco-flamand stabilit şi el în climatul italian, cunoscător al poeziei şi muzicii cultivate la curtea din Ferrara, unde fusese angajat *„maestro di cappella"* între anii 1547 – 1548, Cipriano da Rore este un nou reprezentant al fuziunii dintre gândirea polifonică franco-flamandă şi tendinţele de expresivitate muzicală existente în noua estetică renascentistă italiană. Poezia lirică (cu deosebire cea a lui Petrarca) îl atrage şi-l conduce în creaţia de madrigal la un melos cromatic cu deosebite implicaţii în ţesătura polifonic-armonică. Madrigalul, genul care acordă deplină libertate formei muzicale, i-a oferit largi posibilităţi de evocare a multitudinii de nuanţe descriptive şi psihologice aflate în textele poetice. De aici bogăţia coloritului cromatic din unele lucrări, fără ca aceasta să fie o constantă a stilului său, mulat de fiecare dată pe specificul genului şi al textului inspirator. Şi în creaţia religioasă (în cele cinci misse, în *Magnificat*, în *Patimile după Ioan* şi numeroasele motete) poate fi urmărită varietatea de exprimare, de la diatonism la densă cromatizare, de la imitaţia polifonică severă sau liberă, la desfăşurări contrapunctic-armonice. Dar progresiva îmbogăţire a îndrăznelilor sale stilistice se desprinde cu deosebire din şirul celor aproximativ două sute de madrigaluri mai admirate în epocă, mereu solicitate şi reeditate de-a lungul secolului al XVI-lea.

Lui Cipriano da Rore i-a urmat ca *maestro di cappella* la biserica San Marco din Veneţia colegul său de generaţie Giuseffo Zarlino (1517

76 În creaţia lui Willaert mai figurează unele lucrări destinate fie execuţiei vocale, fie celei instrumentale, tipărite în anul 1549 cu titlul *Fantezii Ricercari, Contrapuncti a tre voci*, fără ca aceasta să aibă un stil instrumental.

– 1590) un alt ilustru elev al lui Willaert. Compoziţiile sale religioase – pierdute în majoritate – nu l-au consacrat printre maeştri timpului, în schimb gândirea sa teoretică expusă în lucrările *Institutioni harmoniche* (1558) şi *Dimonstratione harmoniche* (1571) traduse în diferite limbi (franceză, germană, olandeză, engleză) a stat la baza învăţământului contapunctic de-a lungul următoarelor două secole. El are meritul de a fi pus bazele fizice ale modului major natural, sprijinit pe producerea sunetului fundamental, cu seria lui de armonice. După Glareanus, care introdusese în teoria muzicală *ionianul* (majorul) şi *eolianul* (minorul) cu plagalele lor, Zarlino se impune ca prim teoretician al sistemului tonal (sistem ce va fi fundamentat ştiinţific peste două secole de J. Ph. Rameau. (vezi pag. 330)

Cu Zarlino, începe la tribuna de la San Marco seria maeştrilor italieni. Lui îi urmează Baldassare Donati (1530 – 1603), compozitor de madrigaluri, iar – după moartea acestuia – Giovanni Croce (1557 – 1609) elev al lui Zarlino, crescut de mic în ambianţa corală a bisericii veneţiene. De la el au rămas nu numai compoziţii religioase, dar şi surprinzătoare creaţii profane, ca amuzantele *Mascarate piacevoli e ridiculose per il carnevale,* melodioasele *Canzonette*, alături de numeroase madrigaluri.

Printre cei mai importanţi elevi ai lui Willaert s-a numărat Niccola Vicentino (1511 – 1527), maestru de capelă la curtea familiei d'Este din Ferrara, care a încercat să aplice în motetele şi madrigalurile sale tendinţe cromatice şi enarmonice existente – considera el – în limbajul evoluat al vechilor greci, către a căror estetică convergeau ideile timpului. Teoriile sale – apărute în anul 1555 într-o lucrare intitulată *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* – au stârnit vii dispute printre teoreticienii vremii şi au exercitat o deosebită influenţă asupra compozitorilor contemporani, printre care şi Cipriano da Rore. De fapt aspiraţia sa nu era alta decât aceea de a exprima în creaţia vocală subtilitatea emoţiilor transmise de fondul poetic. Este moştenirea estetică pe care Vicentino o atribuia maestrului său (*il divino Adriano Willaert*), a cărui concepţie, pornită de la o sonoritate nouă şi un cromatism expresiv – după cum declara el – a deschis muzicii noi orizonturi. Filiaţia Willaert–Vicentino va conduce la o etapă de remarcabilă importanţă a creaţiei italiene, cea a „cromaticilor" şi va influenţa gradul de expresivitate neatins încă în istoria compoziţiei – cel al lui Gesualdo. Dar până la acest moment de culme, şcoala veneţiană îşi

manifestă în continuare etapele de contribuţie, prin prezenţa celor doi Gabrieli – unchi şi nepot – al căror drum în muzică este deschis tot de învăţătura primită la biserica San Marco de la Willaert.

Andrea Gabrieli (1515 – 1586) a fost cântăreţ în corul bisericii veneţiene, dar pregătirea sa era de organist şi tânărul muzician nu avea alt ideal decât acela de a ocupa unul dintre cele două posturi existente la San Marco. De fapt din acest lăcaş au pornit paşii marilor organişti ai vremii şi italienii au considerat întotdeauna că istoria muzicii lor pentru orgă se poate confunda cu însăşi istoria bisericii veneţiene. Giulio Segni, Jachet Buus, Girolamo Parabosco deschiseseră în prima jumătate a secolului al XVI-lea o tradiţie care se cerea continuată, şi concursul pentru a obţine postul de organist prim sau secund la această vestită tribună de muzică bisericească era deosebit de greu. El se desfăşura pe trei probe, la care fantezia de a improviza pe un cantus firmus, de a realiza un motet sau de a răspunde unor versete cântate de cor constituiau principalele criterii de selecţie. Andrea Gabrieli nu a reuşit să răzbată printre concurenţii de mare renume (postul de organist secund la care aspirase fiind cucerit de Annibale Padovano[77]) şi, decepţionat, a primit să fie organist al bisericii St. Geremia din Veneţia (1550). Nici în 1557, când se va prezenta din nou la concurs, nu-şi va realiza visul (învins de data aceasta de faima lui Claudio Merulo[78] şi doar după alţi şapte ani (în 1564) va reuşi să ocupe postul de organist secund, părăsit de Padovano. Cinstea de a fi primul organist la biserica San Marco nu o va avea decât în ultimi doi ani din viaţă (1584 – 1586) şi aceasta datorită doar plecării lui Merulo la Mantua. Cu toată această târzie recunoaştere, arta de organist a lui Andrea Gabrieli a rămas consemnată în relatările contemporanilor săi ca fiind desăvârşită, înscriind – alături de cea a lui Padovano şi Merulo – perioada de apogeu din tradiţia muzicii de orgă de la biserica San Marco.

În ceea ce priveşte compoziţia, Andrea Gabrieli apare ca o verigă de legătură între concepţia de creaţie a profesorului său (Adrian Willaert) şi cea a ilustrului său nepot (Giovanni Gabrieli). Pentru că, pe de o parte a continuat cu adevărată virtuozitate componistică principiile

77 *Annibale Padovano* (1527 – 1575), organist şi compozitor italian, unul dintre primii creatori de ricercari şi toccate pentru orgă, autor al unui volum de motete şi messe, precum şi al unui volum de madrigale.

78 *Claudio Merulo* (1533 – 1604), renumit organist şi fecund compozitor (Messe, Sacrae Cantiones, Ricercari, Toccate pentru orgă, la care se adaugă patru volume de madrigaluri), creaţie ce a contribuit la realizarea unui stil instrumental, independent de cel vocal.

aplicate corurilor spezzati, dar pe de altă parte a introdus cu curaj în lucrările sale religioase partide instrumentale, concepţie pe care Giovanni Gabrieli o va desăvârşi, contribuind astfel la pregătirea unei noi cuceriri în evoluţia artei componistice. Intenţia de a compune pentru voci şi instrumente apare specificată în titlul unui volum de lucrări religioase (*Sacrae cantiones*) tipărit în anul 1565, ca şi în cel intitulat *Psalmi davidici* (1583), conţinând lucrări create mult anterior datelor de tipărire. Desigur că realizările sale în direcţia muzicii instrumentale se sprijineau pe drumul pregătit de maeştrii ce l-au precedat la biserica San Marco, cu deosebire a organiştilor Jachet Buus, Claudio Merulo, Andrea Willaert, Cipriano da Rore, ale căror compoziţii erau uneori destinate şi instrumentelor (fără ca ei să fi specificat căruia anume). Pe titlurile creaţiei lor de madrigale se întâlneşte deseori indicaţia *Accomodati per cantare et sonare d'ogni sorte d'Istrumenti*, concepţie „ad libitum" care cuprindea – în afară de orgă – întreaga familie a instrumentelor cu taste, cu strune, sau a celor de suflat (din lemn sau alamă). Se simte în aceste indicaţii lipsa unei viziuni asupra calităţii specifice (de timbru, de sonoritate) a diferitelor instrumente, ceea ce limitează şi concepţia lui Andrea Gabrieli, care continuă să indice în unele lucrări „tum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissime". Ceea ce a dus mai departe Andrea Gabrieli faţă de predecesorii săi, este de aflat în stilul şi structura lucrărilor sale pentru orgă (a instrumentelor cu claviatură, în general). Ricercarul, forma politematică mult îndrăgită de organiştii secolului al XVI-lea, nu mai este – în concepţia sa – un lanţ de teme pe rând prelucrate, ci este rodul unei evidente dorinţe de unitate în alcătuirea materialului tematic. Ideile se înrudesc, dominate de o temă iniţială, pe care acestea o contrapunctează sau o succed, pregătindu-i reapariţia. Se conturează în unele piese şi tendinţa de structurare tripartită a întregului, concepţie pe care Claudio Merulo şi Giovanni Gabrieli o vor desăvârşi.

Din compoziţiile lui Andrea Gabrieli, cele mai cunoscute din timpul vieţii sale au fost canzonele „alla francese – per sonar sopra instromenti da tasti" (deci destinate nu numai orgii ci şi întregii familiei a clavirului). Denumirea de „canzona alla francese" a mai apărut şi anterior, în culegeri pentru lăută sau clavir, referindu-se la repetarea unei teme de chanson francez cunoscut şi tratarea acesteia prin prelucrări ornamentale în animaţie crescândă. La Andrea Gabrieli, canzona se desfăşoară pe episoade contrastante ca ritm (binar-ternar) şi mai ales ca scriitură (episoade polifonice fiind întretăiate de episoade

acordice), varietate la care se adaugă şi introducerea unor interludii libere ce dau impresia de spontaneitate improvizatorică. Dar Andrea Gabrieli a aparţinut muzicii profane nu numai prin aceste „Canzoni alla francese" destinate instrumentelor cu claviatură, ci mai ales printr-un mare număr de madrigaluri (la 3, 4, 5, sau 6 voci), apărute în culegeri tipărite la sfârşitul secolului al XVI-lea sau la începutul secolului al XVII-lea. Divizarea frecventă a vocilor în grupuri contrastante, îmbinarea scriiturii polifonice cu cea vertical-acordică, sunt trăsături ce apar ca o continuitate a efectelor sonore sesizabile iniţial la Willaert şi totodată ca o contribuţie la evoluţia spectaculoasă pe care a avut-o madrigalul veneţian.

Majoritatea compoziţiilor lui Andrea Gabrieli au fost tipărite după moartea sa (aşa cum s-a putut deduce din apariţia târzie a madrigalurilor sale), mai întâi în 1587, într-o culegere realizată omagial de nepotul său, Giovanni Gabrieli, cu titlul *Concerti di Andrea e di Giovanni Gabrieli organisti dela serenimissima Signoria di Venezia, continenti Musica di Chiesa, Madrigali a altro, per voci i stromenti musicali a 6, 7, 8, 10, 12 e 16 voci*[79]. Asocierea numelor celor doi Gabrieli nu se reduce numai la acest titlu de creaţie muzicală, ci poate fi extinsă la o îndelungată activitate în colaborare. Ei sunt cei care introduc în biserică „Concerti ecclesiastici" (concertele bisericeşti). Se impune a fi remarcat faptul că pentru prima dată în istoria creaţiei se iveşte cuvântul „concert". Denumirea este derivată din doi termeni – „conserere" (în limba latină: a uni) şi „concertare" (în limba italiană: a fi împreună, a fi de acord) – fiind folosită cu sensul de „a cânta împreună voci şi instrumente".

Numele celor doi Gabrieli apare alăturat şi în volumul intitulat *Intonazioni d'organo* (1593). Termenul „intonazioni" – pornit de la acordurile simple ce se făceau la orgă pentru a pregăti intrarea corectă a corului în diferite momente ale slujbei liturgice – s-a extins ca semnificaţie pe măsură ce arta improvizatorică a organiştilor a amplificat această preludiere. S-a ajuns astfel la o creaţie introductivă care – după unii scriitori – era sinonimă cu *toccata*[80]. (De altfel, în *Intonazioni d'organo* de A. şi G. Gabrieli sunt patru misse care poartă titlul de

79 În traducere: Concerte de Andrea şi Giovanni Gabrieli, organişti ai prea luminatei Singnorii din Veneţia, cuprinzând muzică bisericească, madrigale şi altele, pentru voci şi instrumente muzicale pe 6, 7, 8, 10, 12 şi 16 voci.

80 *Toccata* (în limba italiană „toccare" înseamnă a atinge), este o compoziţie de mare virtuozitate pentru instrumentele cu claviatură, având un stil liber care porneşte şi se sfârşeşte pe amploare sonoră, în desfăşurarea interioară a muzicii alternând pasaje de vehemenţă şi calm episodic, pe arabescuri ornamentale. La o organizare tripartită a formei au contribuit pe rânnd Andrea Gabrieli şi Claudio Merulo.

Toccata). Cu aceste lucări şi cu cele compuse de Merulo, piesele intitulate „intonazioni" ajung la o formă închegată, majoritatea având între secţiunile extreme – de mare amploare – un episod liber cu aspect de improvizaţie. Desigur că între termenul de „improvisatione" şi cel de „preludiu" nu există încă o demarcaţie netă, având în vedere că în secolul al XVI-lea semnificaţia preludiului era doar cea de a preceda execuţia unei creaţii vocale, pentru a asigura atât intonaţia corectă, cât şi pregătirea ambianţei psihologice corespunzătoare textului ce urma să fie interpretat de ansamblul coral.

Din creaţia pur instrumentală a lui Andrea Gabrieli mai este semnalată şi o *Sonată* pentru cinci instrumente, tipărită în anul 1595, dar pierdută între timp. Termenul de „sonată", aşa cum acesta se întâlneşte la sfârşitul secolului al XVI-lea, avea o cu totul altă accepţiune decât cea cunoscută astăzi. El se întrebuinţa în legătură cu orice fel de piesă muzicală destinată „a suna" (sonare) la un instrument, spre deosebire de cele destinate a fi cântate (cantare) de voci omeneşti. Diferenţierea – marcată în creaţia instrumentală italiană a acestei perioade – se oglindeşte, de altfel şi în exprimarea altor limbi europene (noţiunii italiene „sonare" corespunzându-i termenii: „jouer" – în limba franceză, „spielen" – în germană, „to play" în engleză, spre deosebire de termenii „chanter", „singen" sau „to sing", a căror sferă cuprinde cântarea vocală). Faţă de această demarcaţie generalizată, limba română a păstrat vechea concentrare a noţiunii – „a cânta" prinzând în înţelesul ei semnificaţia ambelor posibilităţi de manifestare interpretativă muzicală, ca unică expresie pentru o unică vrajă.

Către sfârşitul secolului al XVI-lea se impune, deci, o terminologie care urmăreşte îndeaproape emanciparea muzicii instrumentale, conturată treptat şi realizată cu deplină independenţă în creaţia lui Giovanni Gabrieli (1557 – 1613).

Fiu al Veneţiei, educat sub ocrotirea lui Andrea Gabrieli până în anul 1575, apoi – timp de patru ani – la München, în preajma lui Orlando di Lasso[81], Giovanni Gabrieli a fost nu numai continuatorul muzicii tradiţionale pentru orgă de la biserica San Marco, dar şi al concepţiei de creaţie a unchiului său, ca adevărat „fiu spiritual" al acestuia, cum obişnuia el însuşi să se declare. Această filiaţie a înţeles să o demonstreze la un an după moartea lui Andrea Gabrieli, prin publicarea postumă a compoziţiilor acestuia (1587), cărora le adaugă

81 Vezi pag. 160 – 167.

şi zece lucrări proprii: cinci cântece profane şi cinci spirituale (la 6 – 12 voci). Legătura se dovedeşte într-adevăr puternică. Amândoi au cultivat în muzica lor religioasă sau profană stilul corurilor spezzati şi au îmbogăţit acest stil prin adaosul de culoare sonoră al polifoniei instrumentale. Madrigali, Ricercari, Concerti ecclesiatici, Intonazioni d'organo, sunt genuri şi titluri care le brăzdează creaţia şi care reprezintă gândirea şi arta amândurora. Survine însă pasul înainte pe care Giovanni Gabrieli îl face cutezător, pas care va conduce către o concepţie nouă în creaţia muzicală – cea a recunoaşterii şi a cunoaşterii rolului muzicii instrumentale.

*Sacrae Symphoniae* este primul titlu care ne reţine atenţia. Este titlul unei culegeri din compoziţiile lui Giovanni Gabrieli, cuprinzând creaţii vocale, vocal-instrumentale şi instrumentale (pentru 3 – 16 voci), tipărite la Veneţia (1597) şi Nürnberg (1598). Desigur că nici semnificaţia denumirii de „synphonia" nu este cea pe care o cunoaştem astăzi (cea de transpunere a ciclului de sonată pe plan orchestral), ci de „cântare împreună" – voci şi instrumente – pe care o sugera vechiul termen grec[82] (care se referea, teoretic, doar la consonanţă). Giovanni Gabrieli adoptă această denumire pentru a reliefa faptul că aceste lucrări erau destinate unui ansamblu şi nu acelui orchestral complex, care se va impune mai târziu, în secolul al XVII-lea. El realizează valoarea sonorităţilor instrumentale, pe care va încerca să le cultive în diferite combinaţii timbrale, în ansambluri cuprinzând uneori până la 33 instrumente. Dacă în unele piese compozitorul nu face menţiuni speciale în legătură cu instrumentele ce urmau să participe la polifonia unei creaţii, mărginindu-se la vechea formulă „tam vocibus, quam instrumentis" (atât pentru voci cât şi pentru instrumente), în altele, indicaţiile sunt marcate cu claritate. Astfel, în „Canzone in echo" cele două coruri (fiecare la cinci voci) sunt acompaniate de opt cornete[83], doi tromboni şi două orgi (adică patru cornete, un trombon şi o orgă pentru fiecare partidă corală). În cea mai cunoscută lucrare a lui Giovanni Gabrieli – *Sonata piano e forte* (lucrare pur instrumentală) – opoziţia dintre intensităţile sonore anunţate de titlu este realizată de două grupuri instrumentale. Primul este format din doi tromboni alto şi un trombon tenor, vocea superioară conducătoare fiind atribuită unui cornet; al doilea – alcătuit din doi tromboni tenori şi un trombon

82 Syn – phone (a suna împreună).
83 Instrument de suflat de alamă, asemănător trompetei.

bas, peste sonoritatea cărora apare plasată partida unei viori. Iată o concepţie orchestrală ce surprinde prin intuiţia posibilităţilor timbrale, a asocierii lor, concepţie pe care continuă să o conducă pe principiul alternării şi opoziţiei dintre grupuri sonore, aşa cum acesta fusese cultivat în creaţia predecesorilor săi de la San Marco. Dar în realizările lui Giovanni Gabrieli nu mai poate fi vorba de un rol auxiliar al instrumentelor, prezenţa lor fiind cu evidenţă rezultatul unei necesităţi de exprimare, de împlinire a limbajului muzical. Fără să ţină seama de graniţele dintre muzica laică şi cea religioasă, el cutează să creeze impresionante sonorităţi introductive şi finale, aşa cum apare în cântarea pascală *Surrexit Christus* care începe cu intonaţii de fanfară (realizate de un grup instrumental alcătuit din două cornete, două viori şi patru tromboni) şi se sfârşeşte imnic, strălucitor.

Pe lângă noua culoare şi forţă sonoră pe care compozitorul veneţian începe să o asocieze vocilor în cântările „sacre", intervin şi alte trăsături stilistice care apropie realizările sale religioase de cele profane. Căderi şi avânturi melodice, alteraţii modulatorii, schimbări de ritm, creşteri sau scăderi de intensităţi dau relief cuvintelor din textele liturgice, transformând rugăciunea muzicală în concentrate scene lirice sau patetice, exuberante sau triumfătoare. În acest sens, al sincerităţii exprimării muzicale şi al umanizării textelor biblice, prin relieful dramatic dat cuvintelor lor, este explicabil faptul că *Magnificatul* său a fost adoptat pentru slujbele de vecernie atât de biserica catolică, cât şi de cea protestantă.

În creaţia de „Canzoni"[84] termen folosit de Giovanni Gabrieli pentru piese pur instrumentale (canzoni da sonar) – cu greu se mai poate găsi urma clasicei scriituri vocale. Intervin formule melodice care se îngână din registrele extreme ale unui instrument, intervin salturi intervalice largi, schimbări frecvente de ritm şi mişcări excesiv de rapide, trăsături stilistice corespunzătoare posibilităţilor de interpretare instrumentală, gândite pe partide sau pe asocierea lor.

Maestru al polifoniei instrumentale, ca şi al celei vocal-instrumentale, Giovanni Gabrieli a cultivat şi arta „a cappella", căreia i-a dat o remarcabilă grandoare. Ceea ce apare modern – pentru vremea în care el a compus – este faptul că în scriitura sa polifonică fiecare dintre grupările spezzati (două, trei şi uneori patru) au câte o bază armonică

84 *Canzoni e Sonate* pentru 3 – 22 voci (culegere din creaţia lui Giovanni Gabrieli tipărită postum la Veneţia – în 1615).

de susţinere a sensurilor melodice, desfăşurate cu predilecţie la vocea superioară. Se conturează, astfel, în creaţia sa, importante premise ale stilului monodiei acompaniate care va domina muzica cultă a viitoarelor secole. La sensibilitatea armonică, la varietatea coloritului melodic, la pulsul de forţă expresivă adus de participarea instrumentelor şi de efectele de ecou create de opoziţiile dintre intensităţile sonore, se mai poate adăuga în realizările lui Giovanni Gabrieli şi o înclinaţie spre strălucire şi grandoare. Este o tendinţă asemănătoare celei din magnifica artă plastică a secolului în care a trăit, secol în care sentimentul se cerea clamat. Rafinamentul contrapunctic, cu multiplele lui procedee de transformare, de variaţie sau imitaţie a unui cantus firmus, nu mai primează în arta sa. Viziunea artistică este captivată în primul rând de bogăţia sonorităţii unui ansamblu ce „concertează" („se întrece") pentru a reda fie o temă religioasă, fie una laică. Subiectul domină de fiecare dată construcţia muzicii alese, ceea ce îi plasează arta în cea mai pură concepţie de „renaştere" a gândirii estetice italiene.

Căile deschise de creaţia celor doi Gabrieli se vor ramifica şi în afara şcolii de compoziţie italiene, prin discipolii lor, dintre care germanii Hans Leo Hassler (elev al lui Andrea) şi Heinrich Schütz (elev al lui Giovanni) apar ca valoroase verigi de legătură dintre diferitele momente şi diferitele ambianţe spirituale din evoluţia istorică a muzicii culte.

## Şcoala romană

Paralel cu faima iluştrilor organişti care au pus bazele şcolii componistice veneţiene, se dezbat la Roma gravele probleme ce încep să zdruncine din ce în ce mai puternic autoritatea de secole a bisericii catolice. Ameninţătoare au fost în primul rând ideile umaniste ale Renaşterii, care s-au manifestat în tendinţele liberei cugetări, în impresionanta creaţie a pictorilor şi sculptorilor vremii, în nestăvilitul freamăt de viaţă întâlnit în serbările populare (în vestitele „carnavaluri romane"), în cântecele ce răsunau pe străzile oraşului pontifical. Mai ameninţătoare şi de netolerat au apărut însă mişcările religioase reformatoare, ce au cuprins de-a lungul primei jumătăţi a secolului al XVI-lea întinsul vest- european. Faţă de acestea – lutheranism, calvinism, anglicanism, etc. – reacţiunea catolică s-a dovedit pe cât de dură, pe atât de abilă, pentru că paralel cu necruţătoarele măsuri luate împotriva „ereticilor", biserica a avut tendinţe de tolerare a unor mijloace artistice capabile să atragă credincioşii, deci să rivalizeze pe această cale cu ceea ce înfrumuseţase şi umanizase serviciile religioase ale noilor confesiuni creştine.

În prima sferă de reacţie a bisericii catolice – cunoscută sub denumirea de *Contrareformă* – se înregistrează dezlănţuirea teroarei crunte exercitate de ordinul monahal al iezuiţilor (ordin fondat de Ignaţiu de Loyola în anul 1543 pentru convertirea răzvrătiţilor) şi mai ales de către tribunalele inchiziţiei[85], instituţie judiciară bisericească ce a violat cel mai elementar drept de libertate al conştiinţei de-a lungul Evului Mediu, ca for suprem fixat în anul 1542 la Roma. În ceea ce

85 Sub acest nume sunt cunoscute tribunalele instituite de biserica catolică către sfârşitul secolului XII, pentru a judeca „ereticii", tribunale ce au avut mare răspândire în ţările din apusul Europei (cu deosebire în Italia şi Spania).

priveşte problema măsurilor de consolidare a bisericii catolice şi de modificare a formelor ei de cult, aceasta a fost dezbătută în şedinţele conciliului ecumenic de la Trient, cu început în anul 1545 şi prelungire până în 1563. Printre principalele preocupări ale dezbaterilor trientine a fost purificarea muzicii liturgice de „invazia melodiilor lumeşti" şi de complexitatea scriiturii polifonice, a cărei măiestrită construcţie ajunsese să sacrifice înţelegerea cuvintelor din textele religioase. Soluţiile decretate cu acest prilej păreau a fi necruţătoare cu elementele profane introduse în muzica de cult, ca şi cu exprimarea corală polifonică. În jurul acestor contribuţii s-a înfiripat legenda rolului jucat de Palestrina care – se spune – ar fi reuşit să salveze muzica liturgică (de amputările decretate) printr-un seducător model de missă, lucrare ce asigura atât transmiterea clară a textului religios, cât şi forţa de a impresiona şi stimula fanatismul credincioşilor catolici.

Până la „momentul Palestrina" din istoria muzicii italiene şi universale, Roma cucerise celebritatea muzicală prin valoarea formaţiilor corale de la Capela Sixtină[86] şi de la cea a catedralei Sf. Petru[87]. Printre cântăreţii acestor capele s-au perindat numeroşi muzicieni străini – francezi, spanioli, neerlandezi – angajaţi pentru a da strălucire serviciilor religioase şi renumelui cetăţii Vaticanului[88]. Survine, deci, pe parcurs, o firească influenţă a acestora asupra muzicii liturgice romane, cea mai puternică fiind cea a stilului franco-flamand, adus de prezenţa – în mijlocul sau la conducerea ansamblurilor corale – a maeştrilor nordici, printre care Dufay, Ockeghem sau Josquin des Près. Şi urme ale cântecului laic francez, infiltrat încă din perioada fixării reşedinţei papale la Avignon între anii 1309 – 1377, se făceau simţite în cântarea slujbelor de la Roma, după cum transformări ale vechii ei austerităţi determinase şi permanenta tendinţă de ornamentare improvizatorică a cântăreţilor – străini sau autohtoni – pe calea larg deschisă de înflorirea discantului liber. Desigur că nu sunt de trecut cu vederea nici contribuţiile naţionale la renumele muzicii de cult de la capelele papale, aşa cum au fost cele aduse de Constantzo Festa anterior conciliului de la Trient. Precursor al artei lui Palestrina, Festa s-a născut, se pare, în anul 1483 şi a fost prim cântăreţ la Capela Sixtină din anul

86 Capela Sixtină a fost construită în anul 1473 de papa Sixtul al IV-lea (de unde denumirea ei.)
87 Capela catedralei Sf. Petru este cunoscută sub denumirea de „Cappella Giulia" din anul 1513, când a fost reorganizată de papa Iulius al II-lea.
88 Denumirea centrului papal de la Roma, ca reuniune de palate, de capele, grădini, etc. datând din diferite epoci, dominate de monumentala catedrală Sf. Petru.

1517 până la sfârşitul vieţii (1545). De la el a rămas numeroase lucrări religioase (4 misse, 50 motete, un Te-Deum, Magnificate, litanii, etc.) şi tot atât de numeroase lucrări profane (madrigaluri – majoritatea concepute pentru trei voci). Din generaţia următoare – care o precede pe cea a lui Palestrina – se detaşează creaţia lui Giovanni Animuccia (1500 – 1571), maestru de capelă la catedrala Sf. Petru şi autor de misse şi motete, de „Laudi" şi „Madrigali spirituali". Dar spre deosebire de şcoala veneţiană, la a cărei strălucire au contribuit pe rând iluştri organişti-compozitori italieni (Merulo, Zarlino, Gabrieli), *şcoala de compoziţie romană* a secolului al XVI-lea anunţată de bogata creaţie a lui Festa, îşi datorează prestigiul viguroasei arte create de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525 – 1594), unul dintre cele mai puternice talente înregistrate de trecutul muzical, un talent care, deşi zăgăzuit de atmosfera Contrareformei, a reuşit să-şi afirme forţa sub conducerea unui lung şir de papi (zece de-a lungul vieţii sale), fiecare cu altă atitudine faţă de artă.

Se numea simplu: Giovanni Pierluigi, dar după obiceiul pământului şi-a adăugat la numele său cu rezonanţă neaoş italiană şi pe cel al oraşului său natal – Palestrina. Este localitatea din imediata apropiere a Romei, cântată de Virgiliu şi de Horaţiu (sub denumirea purtată în antichitate, cea de Praeneste), astăzi de universală celebritate prin gloria cucerită de ilustrul ei fiu. Despre copilăria, despre educaţia lui muzicală, se ştie prea puţin. Cert este că la unsprezece ani rămâne orfan de mamă şi că timp de cinci ani (între 1537 – 1542) apare înregistrat printre cântăreţii de la biserica Santa Maria Maggiore din Roma, unde îşi face ucenicia şi îşi afirmă talentul (remarcat de papa Marcellus al II-lea, pe atunci în slujba acelei biserici romane). Perioada cuprinsă între anii 1544 – 1551 o trăieşte în oraşul natal, ca organist şi dirijor de cor al principalei biserici din Palestrina. Sunt singurii ani, din îndelungata sa activitate, petrecuţi în afara Romei. Spre deosebire de marii maeştri ai Renaşterii, ale căror biografii au fost presărate de numerose călătorii şi angajamente pe la curţi şi capele din diferite mari centre muzicale, viaţa lui Palestrina s-a desfăşurtat neîntrerupt la Roma, metropola catolicismului şi – pe atunci – centrul de acţiune al Contrareformei. În puţinii ani trăiţi în Palestrina – timp în care se căsătoreşte şi în care compune primele mărturii ale geniului său – arta sa a fost admirată de cardinalul localităţii, Giovanni del Monte, ales papă în anul 1550, sub numele de Iulius al III-lea. El are meritul de a fi înţeles

şi promovat pe tânărul Palestrina, invitându-l la Roma (1551) şi numindu-l în funcţiile de „magister puerorum" (maestru al corului de copii) şi de „maestro di cappella" la catedrala Sf. Petru. Câţiva ani mai târziu, imediat după apariţia primului său volum de misse (1554), va fi numit în colegiul cântăreţilor de la Cappella Sixtina. Dar protecţia papei Iulius al III-lea va înceta în anul 1555 (anul morţii sale), iar cea a succesorului său, a papei Marcellus al II-lea – care-i intuise marele talent în timpul uceniciei de la biserica Santa Maria Maggiore – nu va dura decât 21 de zile. Înscăunarea papei Paul al IV-lea aduce celor căsătoriţi eliberarea din funcţiile avute la capelele pontificale (admişi fiind doar eclesiaştii) şi o bună bucată de vreme Palestrina va fi nevoit să se mulţumească cu posturile de dirijor al corului de la biserica Sf. Gioanni di Literano (1555 – 1561) şi cel de la Santa Maria Maggiore (1561 – 1571) de unde porniseră primii săi paşi de muzician. Între anii 1564 – 1568 survine şi un intermezzo al carierei sale muzicale, fiind invitat să conducă manifestările muzicale ale familiei cardinalului d'Este, iubitor de artă şi cunoscut protector al lor. Această perioadă trăită în afara Capelei Sixtine este deosebit de bogată în creaţie, o perioadă în care arta sa cucereşte glorie, în care stilul său este admis de conciliul de la Trient – moment în jurul căruia se înfiripă şi legenda despre „salvarea muzicii bisericeşti", ameninţată de decretele sinodului trientin, salvare datorată modelelor palestriniene.

În ultimele decenii ale vieţii, evenimentele tragice (moartea soţiei, a doi fraţi şi a doi dintre cei trei fii pe care i-a avut, într-o epidemie de ciumă) se împletesc cu onoruri şi supreme satisfacţii: numirea ca *maestro compositore* al Vaticanului de către noul papă, Pius al V-lea (cel care-i încredinţează lucrările de revizuire a cântărilor liturgice) şi omagiul primit din partea compozitorilor italieni contemporani, care-i dedică în anul 1592 un volum de 16 psalmi compuşi de el, prefaţat cu impresionante cuvinte de preţuire. Sunt ultimele mărturii ce-i răsplătesc şi-i încununează şirul anilor de muncă, şir sfârşit în plină activitate la catedrala Sf. Petru, unde a fost înmormântat.

Prin ce a rămas Palestrina „nu numai un mare muzician" dar „marele muzician al secolului al XVI-lea", aşa cum l-a proclamat Paul Dukas imediat după inaugurarea *Concertelor spirituale* de la Saint-Gervais, în anul 1892. O admirabilă prezentare a valorii şi rolului său în evoluţia muzicii este de găsit tot în cuvintele rostite atunci de compozitorul francez: „El rezumă eforturile seculare şi miile de contri-

buţii ignorate. Prin el se sfârşeşte şi se încununează edificiul muzical fundamentat de predecesori. Încheind o epocă, el deschide o alta, privind deodată spre trecut şi spre viitor..."[89]

În ceea ce priveşte primul aspect, cel al „privirii spre trecut", arta lui Palestrina concentrează îndelungata evoluţie a limbajului polifonic, de la înfiriparea discantului liber la măiestrita complexitate a realizărilor franco-flamande. Dar Palestrina a fost un artist al timpului său, al unui secol în care comandamentele esteticii muzicale dădeau cuvintelor rolul primordial. „Privirea spre trecut", spre trecutul foarte îndepărtat al Antichităţii – cu totul caracteristică gândirii renascentiste – coincidea cu una din exigenţele bisericii catolice ale timpului, cea de purificare a muzicii bisericeşti şi excesele polifonice neerlandeze, de revenire la vechea puritate a cântărilor de cult, al căror rol nu era altul decât cel de a transmite idei cuprinse în textele liturgice. Geniul lui Palestrina a învins rigiditatea decretelor date de conciliul de la Trient, impunând un stil ce s-a afirmat ca o grandioasă sinteză a contribuţiilor stratificate de-a lungul ultimelor secole, un stil concluzie, rezultat din contopirea tehnicii franco-flamande cu spiritualitatea şi cantabilitatea italiană. Cunoscător de mic al repertoriului bisericesc, în care arta lui Ockeghem şi Josquin des Près lăsase valoroase urme – dar şi al poeziei lui Dante, Petrarca, Tasso; contemporan cu confruntările dintre confesiuni, dar şi cu epoca tendinţelor de descătuşare a liberei cugetări, Palestrina va face o demonstraţie de gândire componistică cu caracter de universalitate. Fără a fi un reformator, fără a se impune prin elemente categoric inovatoare, asemenea contemporanilor săi veneţieni, al căror limbaj se îndrepta spre spectaculoase efecte sonore, spre îndrăzneţe tensiuni cromatice sau spre independenţa muzicii instrumentale, Palestrina s-a impus în istoria compoziţiei ca un clasic al evoluţiei ei, aşa cum vor fi Johann Sebastian Bach (în secolul XVIII) sau Johannes Brahms (în secolul XIX). „Noutatea" muzicii lui rămâne estompată în desfăşurarea sobră a muzicii, desfăşurare în care mişcarea polifonică orizontală cunoaşte evidente semne ale gândirii acordice (verticale) într-o vreme în care structura modurilor bisericeşti medievale îşi continuau hegemonia, dar în ale căror rânduri intraseră în drepturi *„eolicul"* şi *„ionicul"*. Erau acele moduri ce puteau fi considerate ca aparţinând unui autentic „sistem tonal" popular – majorul şi minorul de astăzi, – moduri pătrunse de cântările liturgice şi clarificate de Glarea-

89 *** – *Histoire de la musique*, Ed. Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1960, vol. I, p. 1168.

nus şi Zarlino în lucrările lor teoretice. Palestrina nu s-a îndepărtat de vechile moduri şi temele pe care el şi-a constituit muzica religioasă au fost în marea lor majoritate modale (cântări gregoriene), dar sentimentul armonic, care a avut o deosebită autoritate asupra sa, l-a condus deseori la subtile modificări ale structurii lor melodice, transformări ce au permis realizarea unor înlănţuiri acordice, a unor cadenţe finale armonice, ce nu mai erau întâmplătoare, ca la predecesorii săi, ci rezultat al unei atare gândiri. Prezenţa relaţiilor armonice în ţesătura linear-polifonică a discursului muzical, constituie „privirea spre viitor" a stilului lui Palestrina.

Ca muzician angajat al bisericii, Palestrina a compus un lung şir de lucrări dedicate slujbelor religioase. Spiritul catolic nu a avut vreodată un ecou mai puternic în realizările componistice, aşa cum a avut în creaţia palestriniană, o creaţie pe cât de vastă, pe atât de constantă ca valoare artistică. Peste o sută de misse (105 – aşa cum rezultă din ultimele identificări), peste şase sute de creaţii de mai mică anvergură (motete, imnuri, ofertorii, magnificate, psalmi, etc.), lucrări ce-i reprezintă atitudinea, măiestria, tehnica, geniul. Din toate aceste lucrări se desprind, cu nedezminţită constanţă, trăsăturile specifice ale stilului său, trăsături ce apar la fel de caracteristice şi în şirul numeroaselor madrigaluri profane presărate de-a lungul drumului creator. Se impune, în primul rând claritatea cu care este transmis textul, accesibilitatea lui, prin concursul tuturor mijloacelor de expresie. Creaţia lui Palestrina, ca o creaţie prin excelenţă „a cappella", se identifică în sensurile cuvintelor, conform principiului „dare senso vivo alle parole" („a da viaţă cuvintelor"). Melodica, configuraţia ei, urmează îndeaproape comandamentele acestui principiu, caracteristice fiindu-i îndeosebi simplitatea şi limpezimea desfăşurării. Fără avânturi patetice, fără accente de dramatism, cu o cursivitate în care melismele, salturile intervalice mari, disonanţele sunt evitate sau rezolvate imediat după trecătoarea lor apariţie, melodia palestriniană se desfăşoară cu nobilă şi meditativă linişte. În marea majoritate a creaţiei liturgice, tema de bază (cantus firmus) este preluată din cântările gregoriene şi doar rareori dintr-o sursă laică (caz în care aceasta nu este precizată, pentru a nu contraveni deciziilor de la Trient, motiv ce determină şi stilizarea ei până la crearea unor dificultăţi de identificare). Fundamentat pe ideea muzicală de debut, discursul muzical se deapănă în continua ţesătură a vocilor ce se imită, se împletesc şi se întâlnesc pe frecvente coloane

acordice, într-o desfăşurare consecvent diatonică ce pare a nu cunoaşte dificultăţile inerente gândirii polifonice, sau a corelaţiei şi a interdependenţei dintre planurile melodice ce o alcătuiesc. Stilul imitativ, cu intrare succesivă a vocilor ce creează momente iniţiale de relaţii armonice (de factură modală) şi realizează o gradată amplificare a sonorităţii, este dominant în concepţia polifonică palestriniană. Urmărind ideile textului – marcate silabic – cursivitatea melodică este înviorată de varietatea ritmică, de intervenţia unor formule ornamentale ce revin şi îşi aduc contribuţia la gândirea unitară a întregului. În această privinţă, Palestrina a fost unul dintre marii maeştri ai gândirii arhitecturale, muzica lui izvorând dintr-o unică temă (cea a debutului) şi cunoscând o îmbogăţire treptată prin împletirea ulterioară a frazelor derivate sau înrudite cu ea. Şi muzica celor şase părţi ale missei este generată de tema iniţială, prezentând în unele creaţii modele de evidentă gândire ciclică. O sensibilă varietate în desfăşurarea acestora este imprimată de acţiunea textului asupra realizării muzicale, atmosfera fiecăreia dintre părţile missei (*Kirie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei*) având specificul ei emoţional, cu inerente implicaţii în tratarea stilistică: predominarea facturii acordico-armonice în părţile cu text lung, pentru asigurarea înţelegerii depline a ideilor religioase (ca, de exemplu, în *Credo*), în timp ce stilul linear-polifonic apare dominant în părţile constituite pe câteva cuvinte (cum este în *Kirie*). În acelaşi scop, al transmiterii cu o claritate maximă a conţinutului religios, se poate remarca de asemeni şi tendinţa de reducere a numărului de voci cum este uneori în *Gloria* sau în *Credo*. În ideea tălmăcirii muzicale a textelor sunt valorificate şi sensurile semantico-expresive ale modurilor bisericeşti, momente de slavă, de entuziasm fiind realizate pe moduri de alură majoră (mixolidic, ionic), cele exprimând tristeţe, deprimare – prin modurile cu structură minoră (frigic, eolic etc.). Finalitatea – „dare senso vivo alle parole" – se extinde astfel la cea de a da suflu larg ideilor, ale căror variate sensuri plămădesc unitar întregul artistic. Un perfect echilibru între părţile acestui întreg, între secţiunile lor interioare, ca şi între cele două dimensiuni ale gândirii muzicale (orizontală şi verticală) domină procesul creator, cu o caracteristică înclinaţie spre obiectivitate. Lipsa exprimării lirice se face simţită de la prima la ultima missă compusă, nuanţe subiective neapărând nici în muzica misselor create în deceniul al optulea, când viaţa compozitorului a fost zdruncinată de dramaticele pierderi ale

copiilor, soţiei şi fraţilor săi. Cu toată această estompare a lirismului, frumuseţea misselor lui Palestrina a impresionat pe cei mai reprezentativi muzicieni romantici, cunoscută fiind admiraţia lui Wagner pentru missa *Assumpta est*, care i-a inspirat unul din momentele de extaz religios din opera *Parsifal*. Desigur că nu se poate face o ierarhie valorică a misselor palestriniene, fiecare ilustrând marea măiestrie a artistului, fie că este o creaţie timpurie (ca aceea dedicată papei Iulius al III-lea în anul 1554, prima dintre cele 105 compuse), fie că este un rod al maturităţii (celebra *Missa Papae Marcelli* din 1567, sau *Missa Brevis* din 1570) fie că aparţin creaţiei târzii (ca missa *Ascendo ad Patrem*).

Creatorul de misse a excelat şi în genul motetului, cultivat şi acesta de-a lungul întregii vieţi. Importanţa pe care o are textul în muzica palestriniană poate fi surprinsă în tratarea variată a acestui gen, al cărui conţinut bogat în simţăminte a animat mai mult fantezia compozitorului. Muzica are accente de veselie, de fericire, de extaz, de tandreţe, de entuziasm şi chiar de arzătoare iubire, aşa cum se desprinde din cele 29 motete (pentru cinci voci) compuse târziu (1584), pe textele biblice (*Cântarea cântărilor*) ale lui Solomon. „Am scris o muzică mai animată decât se obişnuieşte în general în muzica liturgică – scria Palestrina în prefaţa volumului de motete care cuprindea ciclul *Canticum canticorum* – deoarece cred că subiectul însuşi o cere". Sunt rânduri ce par a încerca să justifice căldura ce răzbate din muzica acestor motete, inspirate de un text biblic, dar ţesut din sentimente ca dorul, iubirea, fericirea şi exaltarea unui îndrăgostit. Şi aici claritatea, echilibrul şi cu deosebire unitatea de gândire caracterizează şirul întregului ciclu.

Nici scriitura la patru voci (caracteristică pentru majoritatea misselor) nu mai este predominantă în creaţia de motete, numărul vocilor fiind variabil (de la patru la opt), în funcţie de subiectele alese (motetele pe opt voci fiind concepute pentru cor dublu la patru voci, după modelele şcolii veneţiene).

Dintre compoziţiile religioase de mai mici proporţii, destinate diferitelor momente din desfăşurarea ritualului cultic sau anumitor sărbători religioase ale anului (Laude, Ofertorii, Magnificate, Imnuri, Psalmi, Litanii, etc.) se detaşează ca frumuseţe *Lamentaţiile după Ieremia* (la patru voci) – acele cântece de jale din ritualul slujbelor din săptămâna patimilor – care, alături de ciclul de motete *Canticum canticorum*, ilustrează prin excelenţă latura lirică a compozitorului

italian, o latură atât de reţinută sau deliberat ocolită în creaţia de misse. Două volume de *Madrigali spirituali*, publicate în ultimii ani ai vieţii, completează lista atât de bogată şi de constant reprezentativă a compoziţiilor inspirate de texte religioase.

În domeniul muzicii profane, Palestrina, ca toţi compozitorii italieni ai vremii, a fost atras de genul madrigalului, inspirându-se din lirica renascentistă, cu deosebire din cea a lui Petrarca. Treizeci de ani despart apariţia celor două volume de madrigale laice compuse de el, primul fiind publicat în anul 1555, al doilea – în 1586. Evoluţia concepţiei şi a măiestriei creatoare se face de data aceasta simţită: în primul grup, apropierea de scriitura specifică motetelor este evidentă, în timp ce în ultimul – cu madrigale pe care însuşi compozitorul le considera în prefaţarea lor ca „roade ale maturităţii" – intervine o adaptare la modernitatea stilistică a genului. Asemenea contemporanilor săi madrigalişti, Palestrina mânuieşte mijloacele de expresie cu deosebită supleţe, dând „senso vivo" poemelor inspiratoare – majoritatea cu subiecte de dragoste (împărtăşită sau nu, senină sau învolburată). Un suflu liber, descătuşat de cenzura bisericească, îi conduce gândirea polifonic-armonică, colorată de îndrăzneli stilistice (armonice, ritmice), corespunzătoare imaginilor create de textele poetice. Izvorâtă din lirismul versurilor scrise în limba italiană (şi nu în cea latină pe care s-a sprijinit în creaţia religioasă), muzica madrigalelor lui Palestrina pare a părăsi caracterul de universalitate, de clasică obiectivitate, şi a se demonstra italiană prin sensibilitate şi cantabilitate.

În ultima parte a vieţii, activitatea lui Palestrina a dat roade şi în cadrul unei asociaţii înfiinţată la Roma de Filippo Neri (1515 – 1595) – vestita *Congregazione dell Oratorio* – care a impus obiceiul ca predicile să fie însoţite de creaţii corale (de aşa-numitele *laudi spirituali*). Aceste concerte date în timpul reuniunilor din oratoriu (denumirea lăcaşului de rugăciune) vor contribui la apariţia unui gen ce va depăşi cu timpul cadrele bisericeşti şi-şi va dovedi viabilitatea până-n zilele noastre – *oratoriul.*

Clasicismul gândirii palestriniene a cucerit o supremă recunoaştere pe plan universal. Mărturie în acest sens este faptul că stilul său se predă astăzi ca o disciplină obligatorie în toate instituţiile de învăţământ muzical superior din lume, impunându-se ca ideal estetic în pedagogia componistică.

***

Revenind la epoca în care personalitatea lui Palestrina creează renumele şcolii de compoziţie romane, se pot urmări în continuare numele unor valoroşi discipoli, dintre care se detaşează Giovanni Maria Nanino (1545 – 1607) – compozitor de muzică bisericească (motete, psalmi), de madrigale laice şi autor al unei lucrări teoretice asupra artei contrapunctice. Cu concursul fratelui său (Giovanni-Bernardino) şi al lui Palestrina, Nanino a înfiinţat o şcoală de muzică la Roma, ai cărei elevi au continuat tradiţia palestriniană. Deosebit de cutezător s-a dovedit a fi fost fratele său – compozitor şi el – Giovanni-Bernardino Nanino (1560 – 1623), unul dintre primii muzicieni ce au reuşit să impună orga în cântările de cult de la Roma.

Printre elevii lui Palestrina s-au numărat şi fraţii Anerio: Felice Anerio (1560 – 1614), compozitor de muzică liturgică şi laică, succesor al maestrului său în funcţia de compozitor al capelei pontificale, şi Giovanni Francesco Anerio (1567 – 1621), a cărui viaţă şi activitate s-au împărţit între Roma şi curtea regelui Sigismund al III-lea al Poloniei, fiind unul dintre primii crainici ai artei lui Palestrina dincolo de hotarele Italiei.

Spiritului şcolii romane i se alătură şi Marc' Antonio Ingegneri (1547 – 1592), din Cremona, nume rămas în istorie printr-o vastă creaţie, dar mai ales prin meritul de a fi fost profesorul lui Monteverdi, apoi Francesco Soriano (1549 – 1621), elev al lui G. M. Nanino şi Gregorio Allegri (1582 – 1652) – al cărui celebru *Miserere* (pentru nouă voci) va fi transcris de Mozart din memorie după o singură audiţie, demonstrându-şi şi cu acest prilej geniul[90].

Un loc deosebit în istoria muzicii italiene în perioada imediat următoare creaţiei palestriniene, îl ocupă Lodovico Grossi da Viadana (1564 – 1645). Născut la Viadana (mică localitate din vecinătatea oraşului Mantua) Lodovico da Viadana s-a dovedit din ce în ce mai personal în realizările sale artistice.

Clasic în creaţia de misse şi liric în psalmi (cu deosebire în psalmi de vecernie) şi în *Lamentaţiile după Ieremia* – ca şi Palestrina –, Viadana se va impune prin concepţia asupra concertelor eclesiastice. Aceasta se desprinde din cele o sută de *Concerti* (*Cento concerti*

90 În privinţa memoriei muzicale, cultura românească se poate mândri cu cea la fel de uluitoare pe care a avut-o George Enescu.

*ecclesiastici* publicate în anul 1602) pentru 1 – 4 voci şi orgă, partida orgii fiind fundament al armoniei, ceea ce înseamnă începutul aşa numitului *basso continuo*[91], adică al unui declarat suport armonic instrumental. De remarcat este faptul că primele unsprezece concerte sunt concepute pentru o singură voce şi orgă, *ceea ce constituie şi începutul stilului monodic acompaniat în muzica de cult catolică*. Cu precedentul pe care Andrea şi Giovanni Gabrieli îl creaseră la Veneţia (prin concertele bisericeşti „per voci e stromenti musicali" publicate în anul 1587), „Concertele eclesiastice" ale lui Viadana contribuie la relieful pe care îl cuceresc vocile extreme (cea superioară şi cea de bas) ale unei compoziţii şi, pe această cale, la principala trăsătură a stilului concertant ce va cunoaşte o spectaculoasă evoluţie de-a lungul secolelor următoare. Fără a fi fost „inventatorul basului continuu", Viadana poate fi considerat pe drept cuvânt creatorul concepţiei şi formei de concert bisericesc.

Printre muzicienii străini care s-au format la Roma şi au fost adepţii gândirii palestriniene, cel mai reprezentativ a fost compozitorul spaniol Tomaz Luiz de Victoria (sau Tomas Ludovico da Vittoria – cum e menţionat în scrierile italiene), ale cărui realizări nu pot fi despărţite de ambianţa muzicală a ţării în care s-a născut şi în care s-au plămădit elementele gândirii sale artistice.

91 *Bass continuu* se numea notarea partidei basului (partida unui instrument cu claviatură – orgă, clavecin, etc.) care fundamenta armonia unei compoziţii, notare caracteristică pentru tehnica componistică din perioada cuprinsă între anii 1600 – 1750. Când basul continuu era însoţit de cifre sau semne convenţionale puse dedesubtul sau deasupra notelor, indicând natura şi starea acordului ce trebuia realizat (improvizat) în interpretare, se numea *bas cifrat*. Termenul *„continuu"* se referea la rolul acestei partide în concepţia muzicii, că şi cel al instrumentistului-interpret în cadrul ansamblului.

# Şcoala spaniolă

Cultura şi arta spaniolă prezintă pronunţate trăsături de particularitate, imprimate de-a lungul vremii de urmele pe care le-au lăsat diferitele popoare ce s-au aşezat, au vieţuit şi s-au luptat pentru pământul iberic. Aşezarea sa geografică a atras încă din antichitate pe coastele lui mediteraneene diferiţi colonişti (greci, fenicieni) şi apoi repetate valuri de refugiaţi evrei. A urmat stăpânirea romană, apoi cea vizigotă – care a rezistat până la invazia arabilor de la începutul secolului al VIII-lea. Istoria Spaniei din următoarele veacuri (până în secolul XV) a fost o neconenită luptă între „păgânii" mauri şi creştini, ultima reuşind să învingă şi să creeze mici regate în Aragon, Catalonia, Castilia sau Navarra. Decisiv pare a fi fost momentul căsătoriei lui Ferdinand (rege al Aragonului) cu Isabella (regina Castiliei), când armatele lor, reunite sub acelaşi sceptru, au reuşit să cucerească definitiv sudul iberic. Este evenimentul ce coincide şi cu descoperirea Americii (1492), deci cu începuturile marii expansiuni coloniale spaniole, apogeul monarhiei fiind atins sub Carol Quintul (1500 – 1558) şi fiul său Filip al II-lea (1527 – 1598), primul – un mecena al artei franco-flamande, al doilea – protector al artei autohtone.

Cu aceste premise, manifestările artistice ale Spaniei secolului al XVI-lea – pictura, literatura, muzica – cunosc o impresionantă înflorire, impregnate toate de influenţele lăsate de un zbuciumat trecut istoric. Nu lipsesc nici influenţele venite din ţările europene, pe calea legăturilor matrimoniale dintre curtea spaniolă şi familiile monarhilor francezi, englezi sau germani. Muzicieni străini – cântăreţi şi instrumentişti angajaţi ai palatului – aduc şi ei suflul unei arte înviorate în conţinut şi evoluate în tehnica polifonică şi introduc la curte ceremonialul existent

la curţile europene, după cum cunosc, cu acest prilej, frumuseţea cântecelor şi dansurilor spaniole. Lăuta, adusă o dată cu invazia arabilor şi vihuela de mano[92], instrumentul favorit al poeţilor şi muzicienilor spanioli, purtau pe strunele lor balade, romanţe sau *villancicos*[93], genuri laice în care luthiştii şi vihueliştii vremii excelau. Creaţia lor – în care se detaşează cea a lui Luiz de Milan (1500 – 1561) – a rămas înregistrată în numeroase tabulaturi sau colecţii publicate ulterior, constituind una dintre cele mai importante contribuţii la emanciparea muzicii instrumentale.

Deosebită faimă au avut şi organiştii spanioli încă din secolul al XV-lea, dar mărturii despre creaţia pentru orgă apar mai târziu, o dată cu renumele cucerit de Antonio de Cabezon (1510 – 1566). Este din nou cazul unui uluitor talent de organist fără vedere, pentru că asemenea lui Konrad Paumann din Nürnberg (vezi pag 119), Antonio de Cabezon – orb din naştere – a fost preţuit de-a lungul întregii sale vieţi, ales organist al capelei regale sub Carol Quintul şi în continuare sub Filip al II-ea, pe care l-a întovărăşit în toate călătoriile din Italia, Germania, Flandra sau Anglia. Parte din creaţie i-a fost publicată la Madrid după moartea sa (1578) de către fiul său Hernando de Cabezon, organist şi el. Sub titlul *Obras de musica para tecla y arpa y vihuela* (Lucrări muzicale pentru instrumente cu clape şi harpă şi vihuela) au apărut aşa-numitele *tientos* (piese pentru orgă cu caracter apropiat de preludiu şi ricercar), câteva transpuneri pentru instrumente ale unor motete de Josquin des Près şi ale unor flamanzi, exerciţii didactice la două-trei voci şi numeroase fragmente de misse, magnificate, imnuri – lucrări ce au reprezentat diversitatea preocupărilor muzicianului orb.

În domeniul muzicii religioase, creaţia spaniolă se afirmă cu valoare artistică naţională în secolul al XVI-lea, prin realizările unei triade de compozitori cu deosebit renume: Cristobal de Morales, Francesco Guererro, Luiz Tomaz de Victoria.

Cântările de cult creştin – cristalizate de-a lungul perioadei de stăpânire vizigotă şi abolite de conciliul de la Burgos (1080) care impunea în biserici introducerea liturghiei gregoriene – păstrau încă

92 Denumirea spaniolă a unui instrument înrudit îndeaproape cu lăuta, acţionat tot prin ciupire, spre deosebire de *vihuela de arco* sau *de gamba*, acţionată cu arcuş.

93 Denumirea unor variate cântece polifonice de factură populară (pentru voce şi instrumente acompaniatoare), în formă strofică cu refren plasat la începutul cântecului.

trăsături specifice, pentru că nici unul din conciliile clericale nu ar fi putut şterge urmele lăsate de muzica popoarelor din Orient asupra melodismului spaniol. La închegarea şi evoluţia muzicii bisericeşti spaniole pe căile polifoniei au contribuit în mare parte relaţiile tot mai strânse dintre regii catolici şi ţările europene, iar perioada de stăpânire spaniolă asupra provinciilor neerlandeze (din secolul al XV-lea) a însemnat un contact direct cu creaţia maeştrilor franco-flamanzi. Un rol deosebit l-au avut apoi frecventele angajări de muzicieni străini la curtea şi catedralele Spaniei, precum şi întâlnirile de durată dintre cântăreţii spanioli şi neerlandezi în formaţiile corale din capela pontificală a Romei. În acest for de puritate catolică a cântat ani de-a rândul Francesco de Panalosa (1470 – 1528), compozitorul ce a pregătit prin creaţia sa (messe, motete, lamentaţii, magnificate) afirmarea unei autentice şcoli de compoziţie, şi tot acolo şi-a afirmat talentul Cristobal de Morales (1500 – 1553), primul nume de glorie al acestei şcoli.

Format în spiritul auster catolic şi bun cunoscător al artei franco-flamande, Morales şi-a impus creaţia încă din primii ani trăiţi în Italia, odată cu o compoziţie închinată păcii dintre Carol Quintul şi Francisc I al Franţei, încheiată la Nisa în anul 1538. Veneţia i-a publicat missele (21) şi motetele (aproximativ 90), lamentaţiile şi imnurile, lucrări ce au fost reeditate în Italia, după cum au fost tipărite şi în Germania sau Spania, în timpul vieţii sale. Deşi fiu al Sevillei – ilustru oraş al sudului iberic, în care succesivele colonizări şi ocupaţii străine au lăsat cele mai puternice urme în manifestările folclorice şi cu deosebire în cânt – stilul lui Morales este departe de a fi fost ornamentat sau pasional, apărând surprinzător de sobru, şi aceasta cu decenii înainte ca deciziile de la Trient să fi impus compozitorilor de muzică bisericească purificarea limbajului lor polifonic. Tendinţe de dramatizare există, mărturii de forţă emoţională imprimată de muzica sa textelor liturgice evidenţiindu-se cu deosebire în motete şi lamentaţii, genuri care au dat o mai mare libertate temperamentului său artistic. Reîntors în Spania în ultimul deceniu al vieţii, Morales a fost conducătorul şcolii de cântăreţi de la Toledo, apoi al celei de la Malaga, oraş în care a murit în plină putere creatoare. Una din cele mai realizate compoziţii ale sale – motetul *Emendemus in melius* (Să devenim mai buni) – pare a-i fi ilustrat intenţiile artistice, într-o lume dominată de cruzimea inchiziţiei.

Oraşul andaluz Sevilla a dat Spaniei un al doilea mare compozitor – pe Francisco Guerrero (1527 – 1599). Elev al lui Morales şi succesor al său la capela şi şcoala de cântăreţi din Malaga, Guerrero continuă opera predecesorului său printr-o creaţie ce acoperă cele mai diferite genuri cultivate în ritualul catolic. I se tipăresc pe rând *Sacrae cantiones* (1555), psalmi (1559), magnificate (1563) şi volume întregi cuprinzând lucrări de amploare (18 misse, 104 motete, 2 passiuni) de-a lungul următoarelor trei decenii. Sunt compoziţii de elevată măiestrie polifonică, din care nu lipsesc nunaţele lirice – sesizabile cu deosebire în paginile închinate Madonei –, particularitate care i-a adus denumirea de „cantor al Mariei". Caracteristică pentru creaţia lui Guerrero mai este orientarea sa spre frumuseţea folclorică, care i-a inspirat polifonia unui şir de *Canciones y villanescas* (Canţonete şi cântece săteşti) pe texte şi în dialect popular, publicate în anul 1589. Este anul în care Guerrero se întoarce dintr-o călătorie făcută la Ierusalim, pe care o redă în povestirea *El viage de Hierusalén*, publicată la Valencia în 1590.

Paralel cu şcoala andaluză (Morales, Guerrero) se manifestă şi arta unor compozitori de prestigiu din Aragon, din Catalonia şi mai ales din Castilia, ţinutul din care s-au desprins paşii organistului orb Antonio de Cabezon şi – tot în prima jumătate a secolului al XVI-lea – cei ai lui Diego Ortiz, celebru îndeosebi prin tratatul său despre tehnica improvizaţiei la instrumentele cu arcuş (*Trattando de Glosas sobre Cláusulas*). Este ţinutul care va da muzicii polifonice spaniole pe cel mai de seamă reprezentant al ei – pe Tomáz Luiz de Victoria (1549 – 1611).

Despre copilăria şi învăţătura din adolescenţa sa se ştie foarte puţin. Date certe apar doar în legătură cu locul naşterii (satul muntos Avila, din Castilia) şi cu anii trăiţi în Italia, începând din 1566, când este înregistrat la „Collegium Germanicum" de la Roma (instituţie înfiinţată în 1552 de Ignacio Loyola, în spiritul sever al Contrareformei). Sunt menţionate apoi activitatea sa de organist la Monferrato (1569 – 1571), colaborarea cu Palestrina (al cărui elev se pare că ar fi fost) şi o suplinire a maestrului italian între anii 1571 – 1572. Apar unele informaţii în legătură cu reîntoarcerea în patrie (1589) şi numirea sa în funcţia de vice-capelmaestru regal la Madrid (dar unele documente îi atestă prezenţa şi în Italia, între anii 1592 – 1594). În sfârşit, informaţiile par a se clarifica pentru o scurtă perioadă (1596 – 1607) – cea în care activează ca organist şi conducător al manifestărilor muzicale de la mănăstirea regală de franciscani „Descalzos reales" (în traducere: „des-

culţii regali" – denumire conformă principiului propovăduit de Ordinul franciscan, cel al traiului în sărăcie). Pentru ultimii ani ai vieţii – din nou incertitudine, singurele date sigure fiind doar locul şi anul morţii: Madrid, 1611.

O creaţie vastă şi numai în domeniul muzicii bisericeşti s-a păstrat de la acest compozitor, care a aparţinut în egală măsură Spaniei catolice şi şcolii romane. Sentimentul religios, adânc înrădăcinat în educaţie şi constant în evoluţia sa, i-a dominat gândirea, fără a se putea desprinde din paginile create de el o legătură directă cu sursa de inspiraţie laică şi fără a se găsi (în şirul acestora) compoziţii în genurile muzicii profane. Spre deosebire de compozitorii timpului, care au cultivat cu pasiune fie chansonul, fie madrigalul, sau de predecesorii săi spanioli, în ale căror realizări sunt presărate „canciones", „vilancicos" sau „vilanescas", Victoria a fost un compozitor al bisericii. El rămâne un artist-slujitor al textelor religioase, texte ce i-au inspirat muzica celor 21 de misse, 44 de motete, a numeroaselor imnuri sau psalmi, sau a celor două compoziţii de rară valoare, cum au fost *Officium Hebdomadae sanctae* şi *Officium defunctorum*, considerate printre cele mai emoţionante creaţii dintre cele pe care polifonia *a cappellla* le-a dedicat săptămânii patimilor sau slujbelor „pro defunctis".

În ceea ce priveşte stilul, Victoria – asemenea lui Morales – nu a fost adeptul unei exprimări polifonice complicate sau sclavul unei tehnici contrapunctice, pe care o cunoştea în profunzime. Contactul său cu şcoala lui Palestrina, cu creaţia maestrului de la Roma, l-a îndreptat spre un limbaj limpezit de meandrele unei arte ce sacrifica înţelesul cuvintelor liturgice pe care el, în fervoarea sa mistico-religioasă, dorea să le transmită cât mai convingător. Din această primordială intenţie rezultă claritatea limbajului său polifonic şi marea lui expresivitate. Apropiat de Palestrina prin principii estetice, dar spaniol prin temperament, Victoria dă curs sincerităţii sale creatoare în unele momente dureroase din desfăşurarea liturgică, exprimându-şi cu patetism compasiunea şi adoraţia mistică. Mijloacele stilistice ce intervin în asemenea momente (cromatizare, repetarea obsesivă a unui sunet, creşterea sonorităţii, căderea sau suspendarea ei prin pauze prelungite etc.), fără a fi fost o noutate în evoluţia limbajului muzical, impresionează puternic prin contrastul pe care îl creează în ansamblul sobru al muzicii. Victoria adaugă clasicismului palestrinian un specific romantism spaniol, afirmându-şi gândirea şi arta cu originalitate, în cadrul unei şcoli de creaţie de o caracteristică ţinută estetică şi stilistică – şcoala romană.

## Şcoala cromaticilor

La Roma, metropola care înscrie – alături de Veneţia – faima muzicii din secolul al XVI-lea, trăieşte un compozitor italian cu renume răsunător în epocă şi cu însemnătate în evoluţia limbajului muzical: Luca Marenzio (1553 – 1599).

Cu excepţia anilor tineri trăiţi în regiunea de nord a Italiei (s-a născut în apropierea oraşului lombard Brescia) precum şi a anilor târzii, presăraţi cu popasuri la Florenţa (la capela familiei de Medicis în anul 1588) şi în Polonia (la curtea regelui Sigismund III, între anii 1596 – 1598), viaţa lui Marenzio s-a derulat la Roma, în serviciul cardinalilor Luigi d'Este şi Cinzio Aldobrandini. Spre deosebire de creaţia contemporanilor săi romani, creaţie aparţinând în cea mai mare parte genurilor religioase, arta lui Marenzio s-a manifestat cu deosebire în domeniul profan, excelând în genul madrigalului. Din ansamblul creaţiei sale, în care figurează câteva volume de motete, unul de *Sacrae cantiones* şi altul de *Madrigali spirituali*, se detaşează, numeric şi valoric, cinci volume de villanelle şi arii „alla napolitana" şi şaptesprezece volume cuprinzând peste 600 de madrigale (la 4, 5 şi 6 voci).

Privind din perspectiva istorică, Luca Marenzio pare a face legătura între cele două şcoli de compoziţie italiene – cea romană şi cea veneţiană. Pentru că în stilul lucrărilor sale pot fi descoperite trăsături caracteristice concepţiei palestriniene şi a discipolilor săi – dintre care cultivarea declamaţiei silabice, a clarităţii în exprimarea muzicală a unui text, a fuziunii între gândirea orizontal-polifonică şi cea vertical-armonică, trăsături ce se îmbină cu aspecte specifice compozitorilor veneţieni, urmaşi ai lui Willaert. Marenzio poate fi mai mult alăturat acestora din urmă, atât prin spiritul lui fremătător, cu o deosebită corespondenţă în poezia italiană a vremii, care l-a atras şi l-a inspirat,

cât şi prin mijloacele de exprimare, îndreptate spre spaţializări sonore (scriitura pentru două coruri) şi mai ales spre nuanţe picturale sau psihologice (scriitura cromatică). Prin elevii lui Willaert, problema adoptării nuanţelor cromatice fusese larg deschisă şi chiar dezbătută în polemici aprige cu susţinătorii purităţii diatonice. Niccola Vicentino (vezi p. 129) ajunsese să pledeze cauza stilului cromatic prin inventarea unui „archicembalo"[94], în a cărui construcţie gama diatonică cuprindea taste şi pentru intonarea diezilor sau bemolilor; Gioseffo Zarlino teoretizase deja sistemul diatonic, iar flamandul Cipriano da Rore, urmaşul direct al lui Willaert la biserica San Marco – fără a fi fost un constructor de instrument edificator pentru punerea alteraţiilor în cuvenitele drepturi şi fără a fi fost un teoretizant al lor – dăduse limbajului muzical o deosebită expansiune. În evoluţia stilistică, Cipriano da Rore (vezi pag. 128) are meritul de a fi fost compozitorul care a reuşit să deschidă noi perspective exprimării prin adaptarea ei la cerinţele poetice ale textelor, prin folosirea firească a expresivităţii cromatice. Luca Marenzio, receptiv la ceea ce compozitorii timpului – romani sau veneţieni – dăruiseră limbajului muzical, s-a manifestat pe cât de sincer, pe atât de original în vasta sa creaţie, rămânând credincios formelor şi stilului polifonic. El nu a aderat la ideile ce se înfiripau şi prindeau tot mai mult teren la Florenţa, idei ce pregăteau reînvierea unei arte poetico- muzicale după modelele antichităţii (opera) şi determinau transformări în istoria creaţiei muzicale, ci a rămas un virtuoz al scriiturii polifonice *a cappellla* şi al unui stil cromatizat cu necăutat rafinament. Renumele său în Franţa, Anglia şi Germania, unde i s-au tipărit culegeri întregi din creaţie şi i s-au transcris lucrările pentru a putea fi executate la instrumente cu posibilităţi polifonice (luth, orgă, calvicembalo, etc.), va avea o anumită influenţă asupra compozitorilor vremii, influenţă ce se va face simţită cu deosebire asupra madrigalului englez din perioada elisabethană. Cu Luca Marenzio, genul madrigalului intră în perioada lui ultimă de evoluţie, ce va culmina în creaţia lui Gesualdo şi a lui Monteverdi.

Într-o privire de ansamblu asupra contribuţiilor muzicale italiene din secolul al XVI-lea, se profilează, astfel, cu claritate o a treia şcoală de compoziţie – *şcoala cromatică* – ai cărei principali reprezentanţi au

94 Denumire dată unui tip de clavecin cu şase claviaturi, construit pe principiul divizării octavei în 31 de trepte cromatice.

fost pe rând Cipriano da Rore, Luca Marenzio şi – ca ultim şi genial exponent al ei – Carlo Gesualdo di Venosa (1560 – 1613).

Biografia acestui compozitor este – ca şi realizările sale – cu totul deosebită faţă de cele avute de maeştrii predecesori sau contemporani lui, majoritatea cu o ucenicie şi o carieră de cântăreţi sau organişti prin capele bisericeşti, princiare sau regale. Gesualdo se naşte şi creşte în sudul Italiei, în regiunea oraşului Napoli[95], ca descendent al unei vechi familii de nobili, posesori de titluri, blazoane, palate şi întinse domenii în însoritul regat de pe atunci „al celor două Sicilii". Îl înconjoară de mic o viaţă luxuriantă, i se răspunde înclinaţiilor pentru muzică cu o educaţie care culminează cu o „camerata"[96] muzicală, în mijlocul căreia talentul său s-a dezvoltat şi manifestat cu precocitate. Cânta la lăută cu virtuozitate şi compunea cu impresionată uşurinţă (printre lucrările sale timpurii fiind semnalate şi 40 de madrigale inspirate de poemele lui Torquato Tasso, poet alăturat şi el – din anul 1578 – cameratei lui Gesualdo). Dar după anii adolescenţei, în care manifestările sale de extravaganţă se împletesc cu realizările ce prevestesc geniul, urmează o perioadă tragică, cu acţiuni ce denotă demenţă. Se căsătoreşte în anul 1586 cu una din cele mai frumoase nobile (biografii lui Gesualdo fac trimitere la un portret al ei păstrat în biserica San Dominico Maggiore din Napoli), dar câţiva ani mai târziu (în 1590) porunceşte oamenilor săi s-o ucidă (pe ea şi pe rivalul său), sub pretextul onoarei. Biografii consideră – pe baza mărturiilor şi a documentelor păstrate – că dubla crimă ar fi fost premeditată şi regizată de el, dornic să-şi recapete libertatea. O libertate relativă, pentru că timp de câţiva ani este nevoit să se retragă într-unul din palatele sale din apropierea oraşului Napoli, pe care-l transformă în adevărată fortăreaţă, pentru a se păzi de răzbunarea celor două familii ale victimelor. Este epoca în care îşi ucide şi copilul, considerat de el nelegitim. În anul 1594, după ce se instalează oarecare linişte şi uitare, Gesualdo se recăsătoreşte cu Leonora d'Este, fiica ducelui din Ferrara. Călătoria spre nordul italic, ceremonia nunţii, popasurile la Florenţa sau Veneţia, onorurile cu care este întâmpinat pretutindeni sunt înregistrate în scrisorile adresate ducelui de Ferrara de către Alfonso Fontanelli, nobil diplomat al curţii, om de litere şi muzician, ales pentru calităţile sale să întâmpine suita prinţului din Venosa. El are meritul de a fi înregistrat şi transmis impresii despre

95 Gesualdo, Venosa, sunt localităţi din vecinătatea oraşului Napoli.
96 Denumire dată pe la sfârşitul secolului al XVI-lea unei reuniuni de artişti şi intelectuali umanişti.

temperamentul şi felul lui de viaţă: melancolic, boem, fascinat de muzică, vorbind mult despre artă, cântând ore întregi la lăută, compunând cu pasiune – de preferinţă noaptea – o muzică ce, aprecia Fontanelli, „se mişcă într-un stil straniu" şi care cuprinde „o artă infinită".

Cea de a doua parte a vieţii lui Gesualdo este prezentată într-o carte apărută la Milano în anul 1941 – *Il principe di Venosa e Leonora d'Este* – de Francesco Vatieli, cu o documentaţie sprijinită în principal pe corespondenţa Leonorei şi pe cea a lui Fontanelli, însărcinat să întovărăşească perechea Gesualdo şi în domeniile lor din sudul italic. Din cuprinsul scrisorilor lor se desprinde din nou nefericirea. O nefericire ce va dura până în toamna anului 1613, anul morţii lui Gesualdo şi va continua pentru Leonora d'Este de-a rândul anilor de supravieţuire. Pentru că asemenea numeroşilor contemporani care, captivaţi de personalitatea artistului şi de muzica lui răscolitoare, au reuşit să-şi învingă sentimentul de dezaprobare pentru vechile fapte sângeroase, Leonora d'Este a rămas alături de marele artist, mereu călător, mereu nestatornic, mereu zbuciumat, căzut – în ultimul stadiu de manifestare a dezechilibrului său psihic – într-un ireversibil misticism religios. Una din primele sale acţiuni din această fază finală a vieţii, a fost construirea unei mănăstiri de capucini în localitatea Gesualdo, pe pereţii căreia apare printre sfinţi veneraţi şi portretul său, înnobilat de sentimentul credinţei.

Elogiat sau hulit, numele lui Gesualdo a dăinuit un timp mai mult prin efectele provocate de amănuntele privitoare la viaţa lui zbuciumată, decât prin geniu. Valoarea operei lui a fost relevată doar în a doua jumătate a secolului al XIX-lea de către muzicologul A.W. Ambros, profesor, pe rând, la universităţile din Praga şi Viena. Cu acest început, creaţia sa a intrat treptat în circuitul cercetărilor şi al interpretării, surprinzând prin forţa ei expresivă, cu totul unică pentru vremea în care a fost compusă. O artă care-şi depăşeşte cu secole epoca, prevestind aspecte ale polifoniei lui Bach, ale armoniei lui Wagner, ale dezechilibrului expresionist.

A scrie despre creaţia lui Gesualdo înseamnă de fapt a scrie despre madrigal, despre faza lui ultimă de evoluţie – faza patetico-dramatică. Pentru că madrigalul a fost genul care a oferit compozitorului napolitan terenul cel mai potrivit de dezvăluire a romantismului său structural, aşa cum se desprinde din cele şase volume de miniaturi polifonice

corale *a cappella,* (la 5 şi 6 voci) publicate toate în timpul vieţii sale. Gen tânăr (referindu-ne numai la tipul de madrigal al secolului al XVI-lea), cu totul corespunzător aspiraţiilor de exprimare liberă renascentistă, madrigalul evoluase între timp pe toate planurile stilistice, mlădiindu-se după temperamentul fiecărui creator. Coloritul cromatic îşi făcuse loc în melodismul diatonic, în care ionicul şi eolicul dominau structurile modurilor medievale; gândirea armonică se insinuase în conducerea polifonică a vocilor, creând tensiuni răscolitoare sau impunând echilibru în cadenţele finale; construcţia muzicii cucerise depline libertăţi, prezentând uneori desfăşurări în variaţie continuă, eliberate de obişnuitele reluări identice. O singură lege guverna polifonia madrigalului renascentist şi anume aceea de a reda imaginile cuprinse în versuri şi mai ales simţămintele poetului, cu care compozitorul se identifica.

Gesualdo cunoştea întreaga literatură a acestui gen care captivase muzicienii italieni şi străini ai timpului. Biblioteca sa muzicală era bogată în asemenea partituri, de care – după relatările lui Fontanelli – nu se despărţea nici în călătorii. În plus, el a avut prilejul să cunoască la Ferrara, pe atunci însemnat centru de cultură şi artă, archicembalul enarmonic-cromatic construit de Vincentino[97], care se pare că i-a încurajat vocaţia de a investiga universul netemperat al sunetelor. De altfel, în funcţie de acest moment al biografiei sale, se poate urmări un traseu evolutiv în stilul său madrigalesc, de la madrigalele cuprinse în primele două volume – predominant diatonice –, la densitatea cromatică a următoarelor două (publicate la Ferrara) şi în continuare, cu o forţă crescândă de exprimare a neliniştilor psihologice, în creaţia de maturitate (volumele 5 şi 6).

Faţă de puritatea polifoniei vocale diatonice a lui Palestrina, care ilustra idealul artistic în muzica creatorilor de la Roma şi care părea a fi spus un ultim cuvânt în evoluţia gândirii polifonice, stilul lui Gesualdo încununează o altă direcţie a exprimării muzicale, cea izvorâtă din frământări subiective, cultivate până la el cu originalitate de Cipriano da Rore şi Luca Marenzio. Caracteristic pentru plasarea lui Gesualdo în ansamblul istoric al muzicii universale este faptul că acest moment de apogeu din manifestările romantice renascentiste şi – ca o consecinţă firească – din evoluţia tensiunii imprimată de ţesătura melodico-armonică a polifoniei vocale, se dovedeşte a fi fost o unică şi surprinzătoare

97 Vezi nota nr. 94 (p. 154).

mărturie de anticipare a limbajului postromantic şi – aşa cum argumentează muzicologul Max Eisikovits în studiul său *Polifonia vocală a Renaşterii* – şi a celui creat de şcoala dodecafonică vieneză.

Madrigalele lui Gesualdo, purtate astăzi de glasul tuturor formaţiilor de prestigiu din lumea întreagă, sunt rareori senine. Contemplative, pasionale şi în marea lor majoritate impregnate de anxietate şi tragism, ele ilustrează neliniştile ce au dominat viaţa şi gândirea compozitorului lor, gândire obsedată de remuşcări, de ispăşire, de spectrul morţii. Câteva din multitudinea de exemple – *Dolcissima mia vita, Moro lasso al mio duolo, Già piansi nel dolore, T'amo, mia vita* şi atâtea altele – sunt dramatice confesiuni, impresionante prin realizarea lor artistică. În fiecare din miniaturile lui corale intervine surpriza unei tratări specifice a ideii expuse de la început, cu interiorizată substanţă muzicală. Comună le este forţa dramatică creată prin folosirea limbajului cromatic, îmbinarea conceptului polifonic cu cel armonic şi permanenta dorinţă de hipertrofiere a sentimentului de suferinţă. Invenţiile cromatice din melodică şi înveşmântarea lor armonică sunt surprinzător de noi. Libertatea tratării disonanţelor, a rezolvărilor lor, îndrăzneala modulaţiilor la tonalităţi îndepărtate, a succesiunilor de acorduri alterate nu au precedent în istoria compoziţiei. Fără să-l fi preocupat inovaţia şi efectul ei în sine, Gesualdo îşi deapănă frământările pe căi proprii, izvorâte din însăşi drama vieţii sale, fiind unul dintre cei mai mari inovatori din întreaga istorie a muzicii. Contrastul dintre fericire şi durere, dintre viaţă şi moarte, îi domină gândirea şi-l conduce la exprimări violente. Suprafeţe de transparenţă polifonică alternează cu blocuri de înlănţuiri acordice, capricios cromatizate; intrări bruşte de voci pe disonanţe stridente; în plan ritmic – intervenţii de sincope, de accente neaşteptate pe timpi slabi, care învolburează incertitudinea discursului său confesiv, creând imagini de tragism ce depăşesc deseori pe cele cuprinse în versuri.

Aceeaşi nelinişte de natură psihică se manifestă şi în lucrările sale religioase, compuse în ultima parte a vieţii. Două volume de *Sacrae cantiones* (primul la cinci voci, al doilea la şase[98]); unul de *Resposoria*, destinate slujbelor din săptămâna patimilor (la 6 voci) şi o culegere de psamli pentru ultima parte a rugăciunilor bisericeşti de seară (*Psalmi*

98 Ultima piesă (nr. 20) a fost scrisă pentru şapte voci, fapt unic în creaţia lui Gesualdo, determinat probabil de cuvintele „septiformi Paracliti grazia" din text. Partida celei de a 5-a voci şi basul s-au pierdut, ele au fost rescrise, în spiritul lui Gesualdo, de către Igor Stravinski, în anul 1957.

*delle compiete*), alcătuiesc grupul compoziţiilor religioase, care-i reprezintă – ca şi madrigalele – latura profund pesimistă a temperamentului său artistic. Textele biblice alese de el sunt cele în care-şi recunoaşte propriile frământări, trădarea, remuşcarea, ispăşirea, necunoscutul morţii – al morţii chinuitoare sau izbăvitoare – fiind temele pe care îşi sprijină inspiraţia şi în acest domeniu al creaţiei sale.

Post-mortem (în 1618) au mai apărut două *Cazonette* de Gesualdo (pentru trei voci de soprano), tipărite omagial la sfârşitul ultimului volum de madrigale al lui Pomponio Nenne, fost elev şi statornic admirator al său. Peste trei secole şi jumătate (în 1958), studenta americană Ruth Adams de la Fundaţia Fulbright a descoperit în arhiva conservatorului San Pietro din Neapole şi o surprinzătoare mărturie de creaţie instrumentală, anume: un manuscris cuprinzând *10 Galiarde a 4 per suonare le viole*. Sunt lucrări de tinereţe, fără sonorităţi stranii şi fără nelinişti răscolitoare, aşa cum acestea vor apărea în creaţiile viitoare, întunecate toate de umbrele morţii. Doi ani mai târziu (în 1960), Igor Stravinski va crea o lucrare orchestrală intitulată *Monumentum per Gesualdo da Venosa,* reprezentând omagiul său la sărbătorirea împlinirii a patru secole de la naşterea compozitorului italian, considerat de el *one of the most personal, and most original musicians ever born*... („unul dintre cei mai personali şi mai originali compozitori din câţi s-au născut vreodată...").

## Diversitate cosmopolită în creaţia ultimului flamand ilustru: Orlando di Lasso

La Neapole, oraşul aureolat de numele lui Gesualdo, au fost compuse şi primele creaţii cunoscute, din cele ce au aparţinut unui alt compozitor de importanţă universală, cele ale lui Orlando di Lasso[99] (1532 – 1594). El se numără printre ultimii reprezentanţi ai gloriei muzicale franco-flamande, ilustrând – ca şi predecesorii săi – valoarea roadelor fuziunii dintre măiestria neerlandeză şi muzicalitatea italiană. „Apostolii s-au convertit la religia ţării în care au păşit s-o evanghelizeze" – rezuma Emile Vuillermoz influenţa pe care Italia a avut-o asupra maeştrilor nordici, solicitaţi să instruiască şi să dea strălucire formaţiilor din capelele catedralelor sau curţilor ei princiare, mereu în emulaţie artistică. După Willaert – împământenitul veneţian şi fondator al unei principale şcoli de compoziţie italiene; după Cipriano da Rore – deschizător de drumuri în stilul celui mai caracteristic dintre genurile profane ale ţării adoptive (madrigalul) – şi după Jacob Arcadelt, neerlandezul care şi-a început cariera muzicală la Roma şi care a dat la iveală şase volume de madrigale cu succes răsunător în epocă,[100, 101] Orlando di Lasso încununează în secolul al XVI-lea şirul muzicienilor flamanzi care au cules sevă din luminozitatea renascentistă a pământului italic. Şi nu numai

---

99 Numele compozitorului a cunoscut diferite variante, el însuşi semnându-şi lucrările sau corespondenţa în mod diferit: Roland de Lassus – în Franţa; Orlando di Lasso – în Italia; Orlandus Lassus – la curtea bavareză, variante pornite de fapt de la numele iniţial: Roland de Lassus.

100 În a doua parte a vieţii, Jacob Arcadelt (1504 – 1560) a trăit în Franţa, ajungând să fie numit „cântăreţ al regelui" (1555 – 1560). În afară de cele şase volume de madrigale citate, a compus 120 chansonuri franceze, la care se adaugă numeroase lucrări religioase (motete, lamentaţii, psalmi, etc.)

101 Contemporan cu Arcadelt a fost şi un alt compozitor neerlandez cu faimă în epocă: Jacobus Clemens, cunoscut sub pseudonimul *Clemens non Papa* (cca 1510 – 1555), cu o viaţă modestă, petrecută la Bruges, dar cu o creaţie vastă şi valoroasă prin îndreptarea sa constantă către melosul popular flamand (misse, magnificate, motete), la care se adaugă patru volume de *Souterliedekens* (psalmi la trei voci pe melodii populare), numeroase chansonuri şi cântece flamande.

din vibraţia lirică a poeziei şi a muzicii lui, ci şi din fermitatea tradiţiei catolice, pentru că alături de Palestrina şi de Victoria, Orlando di Lasso a fost al treilea mare muzician care a ilustrat în epocă spiritul liturgic al bisericii de la Roma. Dar spre deosebire de Palestrina, ilustrul său coleg de generaţie care a trăit doar în ambianţa muzicală a Romei, biografia lui Lasso este brăzdată de la început de evenimente ce l-au purtat dintr-un loc într-altul, oferind temperamentului său receptiv o multitudine de impresii, cunoştinţe şi experienţe.

Primele emoţii le trăieşte la Mons, oraşul său natal din ţinutul Hanoniei (Hainaut) al Ţărilor de Jos. În primul rând – emoţii de ordin artistic: cântăreţ în corul de copii şi elev în maîtrisa catedralei St. Nicolas din localitate, el descoperă frumuseţile artei lui Ockeghem sau Josquin des Près şi încearcă să le descifreze tainele compoziţiei la mai multe voci. În al doilea rând – emoţii în contact cu aventura: se spune că ar fi fost răpit în repetate rânduri de oamenii unor nobili care doreau să aibă la curtea lor talentul precoce şi vocea lui de soprano, dar că de fiecare dată ar fi fost găsit şi readus în formaţia catedralei de la Mons. A treia „răpire" i se atribuie principelui Ferdinand de Gonzaga, vice-rege al Siciliei şi şef al armatei lui Carol Quintul – stăpân în acea vreme (1544) şi asupra Ţărilor de Jos – cel care a reuşit să convingă cu aur familia şi autorităţile oraşului şi să ia cu el în Italia copilul de 12 ani. Traseul parcurs cu suita lui Gonzaga a însemnat un an petrecut în Franţa, câteva luni la Mantua, altele în Sicilia şi în sfârşit o aşezare de câţiva ani la Milano, unde noul său protector fusese între timp numit guvernator. Sunt ani în care copilul şi adolescentul Orlando îşi însuşeşte câteva limbi, cunoaşte oameni de tot felul şi muzica lor, muzica de la curte, muzica din biserici, muzica ce pulsa în viaţa oraşelor prospere prin care poposise.

Primele roade ale acestor impresii muzicale apar în perioada celor doi ani petrecuţi la Napoli, unde, în vârstă de 18 ani, urmase suita Cavalerului de Malta, Constantino Castrioto. *24 Villanelle, Moresche*[102] *et altre Canzoni a 4, 5, 6 & 8 voci* este titlul unei culegeri de compoziţii în stil şi dialect napolitan, ce va fi tipărită în 1581 la Paris. Pe fondul tradiţiei franco-flamande, se aşterne, astfel, primul strat de influenţă – cel a cântecelor laice italiene, dominate de melodism – melodia era încredinţată vocii superioare, în timp ce vocile secundare se desfăşu-

102 Piese pentru dansuri cu caracter viguros (războinic) a căror origine se bănuieşte a fi fost spaniolă (dans maur) sau engleză (mórris dance).

rau frecvent în terţe şi cvinte paralele, creând premisele efectelor armonice. Frazele scurte, dispuse pe principiul repetării şi al refrenului, într-o ritmică vioaie, sunau cu totul altfel decât cele savant construite de gândirea maeştrilor neerlandezi, pe care le cântase în copilărie.

La Napoli se întregeşte şi orizontul său de cultură, prin posibilitatea de a frecventa seratele de la Accademia de'Sereni, unde se întreţinea viu cultul antichităţii, se recitau versuri de Dante, Boccaccio, Petrarca sau se improvizau piese dramatice cu personaje desprinse din Commedia dell'Arte, la care Lasso colabora deseori cu „muzică de scenă". O creaţie izvorâtă din admiraţia pentru miturile antice, pe care o descoperise în această ambianţă intelectual-artistică, a fost *Prophetiae Sibyllarum* (Profeţiile Sibilelor). Tradiţia femeilor mitologice înzestrate cu darul profeţiei (Sibilele) era mult cultivată în creaţia populară din sudul Italiei, deoarece se spunea că în grotele de la Cunae, din preajma oraşului Napoli, ar fi fost lăcaşul celei mai vestite prezicătoare, cea pe care o consultase Enea însuşi. Din *Eneida* de Virgiliu, se inspiră tânărul Lasso în această creaţie polifonică timpurie (pentru patru voci), desfăşurată pe douăsprezece părţi, precedate de un prolog. Dar spre deosebire de villanellele şi canzonele compuse în aceeaşi perioadă, Lasso nu a considerat reprezentativă această lucrare şi nu a publicat-o. Datorită fiului său Rudolf *Profeţiile Sibyllelor* au fost tipărite post-mortem (în 1600) la München, imortalizându-se astfel una din mărturiile valoroase ale începuturilor sale creatoare.

A urmat scurta sa carieră de la Roma, ca „maestro di cappella" la biserica San Giovanni di Laterano (1553 – 1554), funcţie care l-a onorat (peste un an o va avea şi Palestrina), dar pe care a trebuit să o părăsească la chemarea dramatică a părinţilor, aflaţi la Mons. Deprimarea de a nu-i mai fi găsit în viaţă i-a întrerupt pentru un timp elanurile până acum senine, şi l-a reţinut pentru aproape doi ani în ţinuturile natale, cu deosebire la Anvers, oraş în care i s-au tipărit primele două volume de madrigale şi motete (1555, 1556). Este un „intermezzo" care pare a-i fi despărţit cursul vieţii în două perioade, deoarece în toamna anului 1556 se va îndrepta spre München, la curtea ducelui de Bavaria, unde îşi va desfăşura strălucita carieră muzicală timp de patru decenii (1556 – 1594). Orlando di Lasso poate fi considerat pe drept cuvânt fondatorul renumelui pe care l-a avut capela acestei curţi bavareze, nucleul din care a pornit dezvoltarea vestitei orchestre müncheneze, la a cărei conducere se vor perinda de-a lungul următoarelor veacuri

marii dirijori ai lumii. Dar de la flamandul Orlando di Lasso până la românul Sergiu Celibidache – una dintre ilustrele forţe dirijorale actuale care au contribuit la valoarea şi faima acestei formaţii – vor trece patru secole de spectaculoase transformări în gândirea şi manifestarea generaţiilor de muzicieni.

Din primii ani de activitate la München, Lasso îşi impune competenţa sa, cultura muzicală şi literară şi mai ales spiritul său cutezător, deschis înnoirilor. I se încredinţează educaţia muzicală a copiilor corişti, pentru care compune lucrări cu caracter didactic (24 motete pentru două voci, dintre care 12 fără text, concepute – se pare – pentru instruirea instrumentiştilor din ansamblul alăturat formaţiei corale); i se dă libertatea să angajeze voci şi membri instrumentişti corespunzători exigenţelor sale artistice şi biografia sa începe să fie presărată de călătorii făcute în Italia, Flandra sau Franţa pentru a găsi asemenea elemente şi pentru a fi în permanent contact cu ceea ce era nou în realizările muzicale ale timpului. În anul 1563, când este numit oficial capelmaestru al curţii ducale bavareze, Orlando di Lasso este deja un nume de prestigiu în lumea muzicală, un nume aparţinând unui anumit oraş european – Münchenul – devenit focar de atracţie pentru muzicienii vremii, asemenea celor din Flandra, Franţa şi mai ales din Italia. Legătura definitivă cu pământul bavarez s-a cimentat şi prin căsătoria sa cu o fiică a acestui ţinut, prin viaţa sa de familie, cei trei copii – Ferdinand, Rudolf şi Ernest – devenindu-i principali discipoli.

Activitatea de creaţie a dublat permanent îndeletnicirile de organizator şi dirijor pe care Lasso le-a avut la capela ducală. Editurile muzicale din Nürnberg şi München, din Veneţia şi Roma, din Paris şi Lyon sau din depărtatul Anvers, îi publică lucrările compuse cu o uimitoare uşurinţă şi varietate, fiecare an însemnând apariţia unor noi volume şi noi surprize în conţinutul şi frumuseţea exprimării muzicale. La concursul internaţional de compoziţie ce se organiza an de an la Evreux, localitate situată în nordul Franţei, în jurul datei de 22 noiembrie – ziua sfintei Cecilia, patroana muzicienilor – el cucereşte premiul întâi cu motetul *Domine Jesu Christi qui cognoscis* (în 1575) şi acelaşi prim premiu, când se prezintă a doua oară (în 1583), cu motetul *Cantatibus organis*. Fiecare călătorie a sa în Franţa înseamnă o nouă legătură cu poezia şi muzica ei, un nou mănunchi de chansonuri franceze, majoritatea inspirate din versurile lui Ronsard, poetul ce avea să-l numească în scrierile sale „prea divinul Orlando". Parisul, cu viaţa

lui fremătătoare, cu elita lui artistică şi intelectuală, îl primeşte de fiecare dată cu onoruri şi îi oferă în repetate rânduri posturi de prestigiu. Prima şi cea mai atrăgătoare dintre ofertele pe care Lasso le refuză a fost cea din anul 1571, când – cu prilejul uneia din prelungitele sale călătorii în metropola franceză – i s-a transmis invitaţia de a rămâne definitiv la curtea regelui Carol al IX-lea, fiu al Caterinei de Medicis, apărător al catolicismului, sub a cărui cârmuire s-a înfăptuit sângerosul masacru al protestanţilor din noaptea Sfântului Bartolomeu (23 august 1572). De altfel, nici una din ofertele primite din afara ducatului bavarez nu i-au clintit statornicia. Şi în anul 1579, când Albert al V-lea, protectorul său de la München, moare şi când strălucitoarea curte de la Dresda încearcă să-l ademenească, Orlando di Lasso refuză din nou, considerând de datoria sa să rămână credincios ducelui moştenitor.

Înnobilat de împăratul Maximilian pentru contribuţiile aduse la prestigiul culturii germane (1570), purtând titlul de „Cavaler al Sfântului Petru" acordat de papa Grigore al III-lea pentru arta cu care a slăvit credinţa catolică (1574), celebrat de poeţi în versurile lor, Orlando di Lasso moare la München în vara anului 1594, la câteva luni după ce la Roma murise Palestrina.

Creaţia rămasă de pe urma sa este extrem de vastă (estimată la aproximativ 2 500 de lucrări), cuprinzând toate genurile practicate în epocă şi răspunzând celor mai variate cerinţe, ca ambianţă socială şi naţională. Ea oglindeşte atât spiritul profund uman şi mereu cercetător al Renaşterii, cât şi diversitatea cosmopolită a acestei importante perioade din istoria culturii. Cunoscător a cinci limbi (flamanda, franceza, italiana, germana, latina), „la el acasă" în toate ţările în care a trăit şi compus, Orlando di Lasso s-a inspirat din tot ce acestea i-au oferit ca spiritualitate şi modernitate, fiind în egală măsură compozitor flamand, italian, francez sau german.

Primul loc în întreaga sa evoluţie creatoare îl ocupă muzica profană. Cântăreţ al dragostei, al naturii, al glumei, al fericirii sau tristeţii trecătoare, Orlando di Lasso creează cu pasiune cântece – italiene, franceze, germane – cu predilecţie la patru şi cinci voci, inspirându-se din versurile poeţilor antici (Horaţiu, Virgiliu), umanişti (Petrarca, Ariosto, Ronsard, du Bellay), ale maestrului cântăreţ Hans Sachs, sau ale sale proprii. Madrigalul domină cu autoritate şirul acestor miniaturi polifonice corale. Este genul deschis fanteziei şi oricăror îndrăzneli creatoare, gen ce a oferit un permanent câmp de experienţă procedee-

lor sale stilistice, calea pe care s-a format şi a evoluat limbajul său artistic. Căutările începuturilor de la Neapole se estompează treptat şi lasă liberă pana compozitorului din ce în ce mai sigură, mai personală. Părăsind tehnica imitaţiei continue stricte, care implica dezvoltări melodice, Lasso foloseşte melodii scurte, limpezi, marcate ritmic, conduse în imitaţii libere cu variate efecte de surpriză, îmbinând scriitura polifonică cu cea armonică în funcţie de sugestiile emoţionale ale versurilor. Tematica celor peste două sute de madrigale compuse este predominant luminoasă, deseori exuberantă, plină de haz (*Ecoul*) şi doar în ultimul volum, publicat la Nürnberg în 1857, învăluită de tristeţe şi nostalgie (*Io che l'età*), sentimente exprimate cu gravitate, cu romantică interiorizare.

Chansonul, cel mai caracteristic gen muzical francez, devenit „clasic" în secolul al XVI-lea, îl atrage prin varietatea şi realismul subiectelor, cărora le găseşte ingenioase corespondenţe muzicale. Lirice prin excelenţă (*Ardent amour*), descriptive (*La nuit*), satirice (*Monsieur l'abbé*), chansonurile lui Lasso (aproximativ 150) realizează o sinteză specifică între elementele de tradiţie ale genului şi suflul proaspăt al madrigalului.

Capacitatea sa de a se adapta la specificul poetic-muzical al fiecărei ambianţe naţionale în care a compus, se dovedeşte şi în creaţia de lieduri. Gen deosebit de reprezentativ pentru spiritualitatea germană, liedul era de curând afirmat în creaţia cultă, cu deosebire în cea a lui Ludwig Senfl, compozitorul care a trăit şi a murit la München ca şi Orlando di Lasso. *Neue teutsche Liedlein* este titlul sub care apare în 1567 primul său mănunchi de lieduri, urmat de numeroase altele – tipărite toate la editura münchenează a lui Adam Berg. Fără ca textele lor să fi avut calitatea literară de a-i fi înaripat fantezia, asemenea celor ce i-au inspirat şirul de madrigale sau chansonuri, liedurile lui Lasso oglindesc cu deosebită plasticitate şi umor scene desprinse din viaţa de toate zilele, cu personaje tipice (*Baur, Baur; Es jagt ein Jeger*) care-şi cântă bucuriile (*Ich weisz ein hübsches Fräulein*) sau năravurile (*Der Wein*) şi chiar naiva filosofie (*Frölich und fray*). Dacă în muzica liedurilor profane străbat evidente trăsături stilistice ale madrigalului sau chansonului, în liedurile spirituale (religioase) compozitorul – deşi catolic – preia tentele expresive ale coralelor protestante, creând în spiritul acestora impresionante miniaturi corale polifonice de autentică tradiţie germană.

Rolul pe care l-a avut textul în arta lui Lasso apare şi mai evident în creaţia religioasă. În cele 53 de misse şi 100 de magnificate – genuri în care ordinea şi sensurile cuvintelor erau fixe, obligatorii, mereu aceleaşi – sensibilitatea şi înclinaţia spre neprevăzut a temperamentului său artistic nu au fost întotdeauna stimulate. Varietate le-a adus alegerea unor teme muzicale de bază (cantus firmus) din melodiile mult răspândite de madrigale sau chansonuri şi măiestria cu care le-a prelucrat. În comparaţie cu cele ale lui Palestrina – aşa cum au fost tentaţi majoritatea comentatorilor să le aprecieze – aceste creaţii de mare amploare nu au atins puterea emoţională şi echilibrul celor compuse de maestrul de la Roma. Desigur, o comparaţie cu realizările altor compozitori, fie predecesori sau comtemporani, ar fi putut fi în favoarea lui Lasso, prin arta cu care el a împrospătat ştiinţa contrapunctică, prin fuziunea pe care a realizat-o între tradiţia muzicii liturgice şi suflul gândirii renascentiste. În acest sens pledează lirismul cu care a reuşit să învăluie rigiditatea unora din textele canonizate (Kirie, Agnus Dei), grandoarea unor momente de slavă (în Gloria sau Sanctus), sau gradaţia până la impresionante culminaţii din desfăşurarea muzicală a crezului creştin (Credo).

Genul care i-a oferit lui Orlando di Lasso o întinsă arie de manifestare a talentului său a fost motetul. Prin deschiderea largă spre varietatea tematică, spre libertatea de construcţie şi exprimare, motetul a stimulat fantezia compozitorului, tânăr sau vârstnic, reflectându-i înclinaţia spre căutarea şi dezvăluirea unor adevăruri şi aspecte ale vieţii, indiferent dacă acestea erau triste sau vesele. Pe texte biblice şi pe texte laice (mitologice sau pastorale, moralizatoare sau satirice, festive sau omagiale), Lasso compune peste cinci sute de motete, care – alături de madrigale – domină numeric şi valoric întreaga sa creaţie. Influenţa maeştrilor franco- flamanzi, pe care i-a cântat de-a lungul copilăriei şi adolescenţei, este evidentă în primele încercări din volumele publicate în anii 1555 şi 1556 la Anvers. Curând, însă, limbajul madrigalistului se impune, colorând tradiţionalul stil polifonic cu cromatisme şi armonii neaşteptate, cu suprapuneri de diferite ritmuri, cu suprafeţe întregi de scriitură omofonă, cu simboluri muzicale pregnante, mijloace expresive izvorâte din dorinţa de a tălmăci muzical varietatea nuanţelor afective cuprinse în conţinutul literar-poetic.

Cele mai impresionante pagini cu tematică religioasă[103] i-au fost inspirate de suferinţele unor eroi biblici. Un prim exemplu îl oferă

103 În afară de missele, magnificatele şi motetele menţionate, creaţia religioasă mai cuprinde: 2 misse „pro defunctis"; 3 Benedictus; 32 imnuri; 13 litanii; 4 Pasiuni; numeroase răspunsuri liturgice, ş.a.

lucrarea intitulată *Psalmi Davidis poenitentiales* (Psalmii de pocăinţă ai lui David) pentru cinci voci, compusă la München în anul 1560. Remuşcarea, deznădejdea, căinţa, luminate treptat de sentimentul speranţei, conduc dramatismul celor şapte tablouri psihologice ale ciclului, al cărui manuscris – încadrat de superbe miniaturi ilustrative făcute de pictorul Hans Mülich – este păstrat printre documentele de mare valoare la Biblioteca de Stat din München. Al doilea personaj biblic inspirator pentru Lasso, a fost înţeleptul Iov, pe amărăciunea şi resemnarea căruia compozitorul îşi sprijină două cicluri de *Sacrae lectiones ex propheta Job,* creaţie cu o largă răspândire în epocă, elogiată de comentatori pentru demonstraţia ei de cantabilitate şi omofonie. Urmează profetul Ieremia, ale cărui „Lamentaţii" biblice se cântă cu regularitate în slujbele bisericii catolice din ultimele zile ale săptămânii patimilor. *Hieremiae Prophetae Lamentationes* este titlul lucrării lui Lasso, desfăşurată pe trei părţi, fiecare „plângere" – structurată şi ea tripartit – constituind o miniatură corală (pentru cinci voci) de o rară expresivitate. Alături de această culme a artei lui Lasso, compusă către apusul vieţii (1585), se plasează ciclul celor douăzeci de madrigale spirituale (la şapte voci): *Le lagrime di San Piedro*. Este ultimul rod al prodigiosului său talent, terminat cu trei săptămâni înainte de moarte. Drumul său creator, pornit pe seninele vilanele sau cazone napolitane şi luminat constant de farmecul vieţii, aşa cum transmite multitudinea de madrigale, chansonuri sau lieduri, este din ce în ce mai umbrit către sfârşit. Teama morţii, zugrăvită în unele motete de maturitate (*Timor et tremor, Timor mortis*) şi neliniştea în faţa misterului ei – desprinsă din glasul profeţilor David, Iov sau Ieremia şi, ca ultim exemplu, dureroasele „lacrimi ale sfântului Petru" – reflectă un univers sufletesc cu totul diferit de cel dezvăluit în suitele de cântece. „Judecând cântările pe care le-am compus cu înflăcărarea anilor mei tineri şi pe cele ce le compun astăzi, la bătrâneţe – prefaţa Orlando di Lasso ultimul său volum de motete – am ajuns să cred că cele dintâi pot plăcea mai mult, fiind mai vesele şi mai atrăgătoare. Dar cele din urmă sunt mai bogate în înţelesuri şi bucură mai profund sufletul şi auzul celui ce le judecă, având o înfăţişare mai gravă. Un ascultător nepărtinitor nu va recunoaşte oare că lumina soarelui din amurg este mai dulce? În razele unui astfel de amurg, cântările mele vor părăsi curând scena lumii..." anunţa cu romantică tristeţe compozitorul. Dar „cântările" sale nu au părăsit „scena lumii". Ele continuă să bucure şi să emoţioneze, înscriind în

istoria muzicii o verigă de legătură între epoci şi între vechi prototipuri muzicale naţionale. Mai mult, Orlando di Lasso pare a fi fost atât un precursor al clasicismului vienez, prin seninătatea renascentistă a operei sale, prin factura armonică a gândirii muzicale, cât şi al epocii romantice – prin dragostea sa pentru miniatura vocală, prin coloritul expresiv al limbajului său descătuşat de legi preexistente, în care răzbate un suflu de nestăvilită aspiraţie spre sinceritatea creatoare. Este suflul care dă creaţiei sale acel farmec specific, aplaudat de public până-n zilele noastre.

## Şcoala engleză

Către sfârşitul secolului al XVI-lea madrigalul pătrunde şi în Anglia elisabethană. Îl aduc pe pământul insular cântăreţi străini – italieni, francezi, neerlandezi – şi multitudinea de culegeri tipărite în centrele editoriale europene, cu deosebire cele apărute în apropiatul Anvers. Iubitorii de muzică londonezi sunt entuziasmaţi de farmecul lui, îi traduc textele şi se preocupă de tipărirea lui locală, un prim exemplu fiind colecţia *Musica transalpina* subvenţionată de comerciantul Young în anul 1588[104] – deci într-o perioadă în care muzica nu mai era privilegiul curţii regale şi al castelelor nobiliare, ci pătrunsese în casele familiilor mai mult sau mai puţin înstărite, din care nu lipseau instrumente, partituri, metode sau profesori de muzică.

Madrigalelor „transalpine" difuzate de Young li se adaugă şi două madrigaluri compuse de tânărul William Byrd (1543 – 1623), cel ce în curând îşi va înscrie numele printre cele ale marilor polifonişti ai epocii de tranziţie spre muzica secolului al XVII-lea. Organist la „chapel royal" şi eminent pedagog (a cărui activitate va marca arta câtorva generaţii de muzicieni englezi), Byrd a fost un compozitor fecund, atras de cele mai diferite genuri ale muzicii. Creaţia sa religioasă nu a cunoscut bariere între manifestările de cult catolice şi cele anglicane, missele, motetele şi lamentaţiile create de el fiind la fel de măestrite şi emoţionante ca şi anthemele, psalmii sau imnurile compuse pentru credincioşii despărţiţi de biserica de la Roma. Fiecare dintre aceste compoziţii relevă nu numai o profundă stăpânire a ştiinţei contrapunctice şi o deplină cunoaştere a posibilităţilor vocale, dar mai ales talentul de a da relief melodic textelor religioase, indiferent dacă acestea erau în limba

104 Cu acelaşi titlu a apărut un nou volum în anul 1597.

latină sau în cea maternă, în care îşi rosteau rugăciunile credincioşii anglicani. Dar cea mai categorică contribuţie la evoluţia muzicii engleze a avut-o Byrd în domeniul muzicii profane. Pe lângă genurile corale polifonice tradiţionale (carols, rounds, ayres, songs etc.), compozitorul a fost de la început atras de posibilităţile creatoare neîngrădite oferite de madrigal, gen pe care îl adoptă şi căruia îi imprimă trăsături naţionale, în melodică şi tratarea polifonică, ale cărei tendinţe acordice izvorâte din mersul în terţe paralele din cantus gymelus sau din tehnica faux- bourdons-ului, apar deosebit de fireşti. Pe de altă parte, Byrd are meritul de a fi deschis calea muzicii de cameră, prin creaţia sa pentru clavir, pentru mici ansambluri de viole, pentru voce cu acompaniament de violă (uneori cvartet de viole) şi mai ales prin cele 130 de piese pentru virginal, instrument devenit caracteristic pentru ambianţa muzicală engleză. Dansuri, fantezii, canons, sunt mici creaţii care ilustrează nu numai o scriitură adaptată gândirii instrumentale, dar mai ales ingeniozitate în arta conducerii melodice şi a variaţiei ei.

După Dunstable, compozitorul care a înscris prima contribuţie remarcabilă în istoria muzicii engleze, William Byrd – denumit şi „Palestrina al Angliei" – este al doilea nume ce se detaşează ca însemnătate, prin opera sa artistică şi didactică ce a pus bazele şcolii de compoziţie, a cărei valoare se va impune cu originalitate de-a lungul primelor trei decenii ale secolului al XVII-lea. Contemporanul său, Thomas Morley (1557 – 1603), organist la catedrala Sf. Paul din Londra, purtând titlul de „gentleman al capelei regale" dat de regina Elisabeta, a fost unul dintre cei mai însemnaţi propagatori ai madrigalului în Anglia. El introduce în creaţia sa canzonetta, la început simplă (la 2-3 voci), ajungând curând să exceleze în madrigale la patru voci. Demn de menţionat este faptul că Morley a fost primul compozitor englez căruia editura londoneză i-a publicat (în anul 1594) un volum întreg de madrigale, lucrări izvorâte din legătura sa cu poezia şi spiritul muzicalităţii engleze. Asemenea lui Byrd, Morley a contribuit şi la evoluţia muzicii de cameră, prin lucrările sale pentru lăută, virginal şi violă, la care se adaugă contribuţia sa la culegerea intitulată *Consort Lessons* din anul 1599 – o colecţie cu lucrări de diferiţi compozitori, în versiunea destinată a fi interpretată de un sextet instrumental care îmbina timbrul flautului cu cel al instrumentelor cu coarde ciupite (lăuta, citola[105],

105 Instrument cordofon medieval, cu coarde metalice ciupite cu degetele sau cu un plectru.

pandora[106], şi două viole). Sonoritatea creată de concepţia lui Morley înscrie unul din primele momente de investigaţie şi realizare în evoluţia instrumentaţiei, precedând cu şapte ani cunoscuta contribuţie pe care Monteverdi o va aduce în opera sa *Orfeo.*

Un alt merit al lui Thomas Morley a fost acela de a fi scris un tratat de muzică, intitulat *Introduction to Praticall Musicke* (1597) conceput sub formă de dialog şi înzestrat cu numeroase exemple muzicale, tratat care – cu excepţia unui elementar antecedent publicat în 1584 – constituie prima contribuţie de seamă a gândirii teoretice engleze.

Anul 1562 este anul de naştere a doi muzicieni care au dat o deosebită strălucire tinerei şcoli de compoziţie engleze: John Dowland şi John Bull. Dowland (1562 – 1626) a fost bun cântăreţ şi un virtuoz al lăutei, talente ce i-au favorizat o viaţă bogată în călătorii: ca angajat al ambasadorului Angliei la Paris, a avut prilejul să trăiască pe lângă acesta în metropola franceză, apoi – trecând în serviciul ducelui de Brunswick – să călătorească alături de noul său stăpân în Italia, unde devine elevul lui Luca Marenzio. Între anii 1598 – 1606 ajunge să fie luthistul regelui Danemarcei (Cristian al IV-lea), iar din anul 1612 – al regelui Angliei (Iacob I, fiul Mariei Stuart). Cu o asemenea biografie, care aminteşte de cea a maeştrilor neerlandezi, Dowland a putut cunoaşte tot ce era nou în muzica marilor centre europene şi să compună lucrări care nu mai prezentau deosebiri faţă de gustul şi modernitatea muzicală de pe continent. Mai puţin atras de muzica religioasă – pe care a ilustrat-o prin psalmi şi anthems – Dowland s-a dovedit a fi unul dintre cei mai înnoitori reprezentanţi ai liricii vocale engleze, prin chansonurile şi madrigalele sale şi mai ales prin cele două volume de *Songs and ayres* pentru patru voci sau pentru voce cu acompaniament de trio instrumental. Contactul avut cu muzica franceză (chansonul, aria de curte) şi mai ales experienţa cucerită în Italia (melodismul şi armonia cromatică) i-au emancipat stilul – tributar iniţial artei de a cânta la lăută – realizând în compoziţiile sale de maturitate o măiestrită împletire între limbajul polifonic şi cel omofon armonic. Melodist şi liric prin excelenţă, înclinat în egală măsură către voioşie (dansuri, cântece de petrecere, cântece pastorale) şi către tristeţea romantică în unele madrigale (*Come again sweet love*) sau în pavanele sale pentru viole, Dowland se numără printre puţinii compo-

106 Instrument răspândit în secolul XVI şi XVII, cu coarde ciupite şi registru grav.

zitori elogiaţi de Shakespeare, care-l numeşte într-unul din sonetele sale „divinul muzician".

Colegul său de generaţie, John Bull (1562 – 1628) s-a manifestat şi el în ambele domenii de compoziţie – al muzicii vocale şi al celei instrumentale – contribuţiile sale excelând îndeosebi în creaţia pentru virginal. Ca majoritatea virginaliştilor englezi, el a fost în primul rând organist. După o educaţie muzicală sobră la capela reginei Elisabeta, a activat pe rând ca organist la catedrala din Herford (1582) şi la „Chapel Royal" (1585). Universitatea din Oxford i-a acordat titlul de doctor în 1592, iar în 1595 regina Elisabeta i-a creat o catedră de muzică la Gresham College. O călătorie în Franţa şi Germania a survenit doar la maturitate, iar ultima parte a vieţii a trăit-o ca organist la capela arhiducelui din Bruxelles (1614), apoi la catedrala din Anvers (1617), oraş în care arta sa a lăsat ultimele urme, unde a murit şi a fost înmormântat în anul 1628. Creaţia sa cuprinde lucrări vocale (pentru patru sau cinci voci), vocal-instrumentale (pentru patru voci şi lăută, pentru voci şi viole) şi pur instrumentale: 50 de piese pentru viole şi peste 150 pentru virginal. La muzeul Fitzwilliam[107] din Cambridge există cea mai veche şi mai vastă culegere de piese pentru virginal (în jur de trei sute), prima dintre acestea, cu titlul *Walsingham variations*[108], aparţinând lui John Bull. Din anul 1611 datează şi prima tipăritură de muzică pentru virginal, intitulată *Parthenia,* cuprinzând lucrări de William Byrd, John Bull şi Orlando Gibbons, fiecare din aceşti trei compozitori aparţinând unei alte generaţii, ultimul încheind şirul celor mai reprezentativi virginalişti ai Angliei acelei epoci. Pornită prin transcripţii şi aranjamente din compoziţiile vocale, creaţia pentru virginal a evoluat pe căi proprii, compozitorii valorificând posibilităţile coloristice ale instrumentului şi promovând treptat conceptul armonic, cu mult mai corespunzător cântatului la acest instrument. Originalitate îi imprimă folosirea variată a ornamentelor, destinate a suplini durata scurtă a sunetelor produse de virginal (de fapt de întreaga familie de instrumente înrudite cu clavecinul) ca şi desfăşurarea muzicii în forma variaţiei pe o temă desprinsă de cele mai multe ori din muzica de dans sau din cântece profane. Se conturează astfel o artă componistică

107 Richard Fitzwilliam, aristocrat englez care a trăit în a doua jumătate a secolului al XVII-lea şi are meritul de a fi colecţionat şi donat universităţii din Cambridge o colecţie de manuscrise şi tipărituri muzicale rare.

108 Francis Walsingham – unul dintre cei mai importanţi consilieri ai reginei Elisabeta.

specific englezească, în fond şi formă, originalitate afirmată şi în creaţia cu tematică descriptivă sau în cea reflectând viaţa de toate zilele (întâlnită cu mult înainte la compozitorii francezi sau italieni), cum ar fi în *Conducătorul de diligenţă* de Byrd, sau în *Vânătoarea regelui* de Bull). Aceleaşi trăsături marchează şi creaţia pentru virginal a compozitorului Giles Farnaby (cca 1565 – 1620)[109] reprezentată prin mai mult de 50 de piese în *Fitzwilliam Wirginal Book*. Dintre acestea, unele – create pe o tematică inspirată din viaţa copiilor (*Jucăria, Visul* ş.a.) – aduc nu numai colorit descriptiv nou şi surprize în folosirea sonorităţilor, a tendinţelor onomatopeice, dar mai ales frumuseţea nuanţelor de gingăşie.

Pe căile deschise de William Byrd – în domeniul muzicii religioase, al genurilor vocale sau instrumentale – s-au angajat, aşadar şi compozitorii aparţinând generaţiei următoare, dintre care iluştri au fost Morley, Dowland, Bull, Farnaby. Dar toate aceste căi par a fi fost înmănuncheate şi duse la desăvârşire în creaţia lui Orlando Gibbons (1583 – 1625), cel mai talentat dintre ultimii reprezentanţi ai şcoli de compoziţie engleze înflorită în perioada Renaşterii. Făcea parte dintr-o familie de muzicieni stabilită la Cambridge, tatăl şi cei trei fraţi mai mari ai săi – organişti sau maeştri de capelă – lăsând şi ei urme în compoziţie prin lucrări de muzică religioasă. În asemenea ambianţă muzicală, formaţia copilului Orlando a fost complexă, desăvârşindu-se (din anul 1596) în mijlocul corului de la *King's College* din Cambridge. Meritele sale cu totul excepţionale au impus timpuria sa numire ca organist la Chapel Royal, unde a activat de la 22 de ani până la moarte, ceea ce nu înseamnă mult, pentru că Orlando Gibbons a murit în plină maturitate creatoare, la 42 de ani. Doar cu un an înainte (în 1622) el obţinuse titlul de doctor în muzică acordat de o comisie în care figura şi fondatorul catedrei de istoria muzicii la universitatea din Oxford (W. Haythe r). În pofida vieţii sale scurte, Orlando a fost cel ce a adus faima familiei Gibbons, atât prin arta de organist şi virginalist, cât mai ales prin valoarea creaţiei sale, care vădeşte pasiune egală pentru muzica vocală şi cea instrumentală. Din prima categorie fac parte în primul rând madrigalele. Realizarea lor înseamnă de fapt încununarea treptatei aclimatizări a genului pe drumul deschis de Byrd şi cimentat de

109 Despre viaţa acestui compozitor sunt înregistrate puţine urme. În afară de creaţia sa pentru virginal, remarcabile sunt *Canzonettele* pentru patru voci şi cu deosebire contribuţia la lucrarea publicată în 1592 cu titlul *Whole book of psalma*.

Morley. La acest ultim stadiu de dezvoltare a madrigalului englez a contribuit în mare măsură creaţia celor „trei W" – John Wilbye, Thomas Weelkes, John Ward[110] – compozitori ce au avut meritul de a fi înnobilat genul prin alegerea unor versuri ce depăşeau lirica pastorală sau pe cea de dragoste. Diversitatea ideilor, profunzimea lor, meditaţiile cu tendinţe depresive culese din universul sufletesc al omului mistuit de necunoscut i-au condus la căutări şi înnoiri stilistice, la complexitate cromatică, la rafinament în fluctuaţiile armonice, în îmbinarea timbrurilor sau în realizarea contrastelor sonore.

În aceeaşi categorie a muzicii vocale se înscriu numeroasele lucrări religioase, compuse de Gibbons de-a lungul scurtei sale cariere muzicale: *Psalms, Services, Anthems* – toate pe texte în limba engleză. La acestea se adaugă un important număr de „Verse anthems" (motete anglicane, cu deosebit accent pus pe prozodie), gen relativ tânăr, căruia Gibbons i-a dat o deosebită amploare, concepându-l pentru cinci voci şi orgă (sau voci şi instrumente de coarde). Un ansamblu sonor în care el a explorat diferite efecte de contrast expresiv între o voce solistă şi restul grupului vocal-instrumental, între voci cuplate, între partidele vocale şi cele instrumentale, anticipând trăsături ce se vor întâlni în genul cantatei, gen care nu va întârzia să se impună în creaţia compozitorilor din secolul al XVII-lea.

În a doua categorie – cea a muzicii instrumentale – un loc aparte îl ocupă muzica pentru virginal, dominată de dansuri: „pavans" (pavane), „gallriards" (galiarde), „almans" (allemande), „corantos" (courante), la care se adaugă fantezii şi variaţiuni pe diverse teme. Asemenea titluri (dansuri, fantezii, variaţii) poartă şi lucrările destinate unor mici ansambluri de instrumente de coarde (de la trei la şase partide), ilustrând fantezia bogată a compozitorului şi adaptarea ei la caracterul specific instrumental. Un gen intermediar între muzica religioasă şi cea profană, inaugurat în timpul lui Byrd şi cultivat de majoritatea compozitorilor englezi ai acestei perioade a fost aşa-numitul „In nomine" – piesă instrumentală (pentru lăută, virginal, violă sau pentru ansamblu de viole) compusă pe un cantus firmus desprins din începutul unor melodii proprii vecerniilor duminicale. Gibbons compune pentru virginal două „In nomine", rămase model pentru marea lor expresivitate.

110 Toţi trei aparţin generaţiei ce a trăit în ultimul pătrar al secolului al XVI-lea şi primele patru decenii din secolul al XVII-lea.

Formarea unui stil instrumental, rezultat direct din natura instrumentelor şi tehnica de interpretare proprie lor, începe să se contureze din ce în ce mai categoric la începutul secolului al XVII-lea, compozitorii englezi aducând o importantă contribuţie la această evoluţie. Ei sunt cei care au dat un original impuls formei de *variaţie pe o temă* (temă de dans sau de cântec profan), în desfăşurarea căreia începe să se impună cu autoritate conceptul omofoniei armonice, alternând sau dominând scriitura polifonică. Se impun şi mişcările de dans (allemanda, couranta, pavana, galliarda), independente sau cuplate şi îşi face apariţia „giga", dans rapid de origine engleză (în măsura 6/8), care – purtat de trupele de teatru pornite în turnee pe continent – va fi răspândit în muzica oraşelor europene şi va ajunge, prin vioiciunea mişcării lui, să spună ultimul cuvânt în muzica suitelor instrumentale ce vor înflori în creaţia compozitorilor de la sfârşitul secolului al XVII-lea. Dar până la acest moment de evoluţie al creaţiei culte, istoria muzicii oferă o surpriză, de fapt o surpriză îndelung pregătită: repunerea în drepturi a sincretismului elin şi reîntronarea vechii monodii. Sunt zorii operei.

## CAPITOLUL V

# AFIRMAREA ŞI RĂSPÂNDIREA OPEREI ÎN SECOLUL AL XVII-LEA


„DRAMMA IN MUSICA“
CLAUDIO MONTEVERDI
OPERA, CANTATA ŞI ORATORIUL LA ROMA
OPERA VENEŢIANĂ – FENOMEN NAŢIONAL ŞI INTERNAŢIONAL
ŞCOALA NAPOLITANĂ
OPERA ÎN FRANŢA (PREMISE)
„DICTATURA LUI LULLY“
OPERA ÎN ANGLIA
OPERA, CANTATA ŞI ORATORIUL ÎN GERMANIA

## „Dramma in musica“

Istoria muzicii porneşte în secolul al XVII-lea cu o cucerire spectaculoasă: opera. Numeroşi teoreticieni au considerat anul 1600 ca „an de naştere“ al acestui gen destinat reprezentării scenice, gen în care artele, aproape toate, îşi dau obolul lor mai mic sau mai mare, mai discret sau covârşitor – aşa cum este în cazul muzicii. Desigur că nu poate fi vorba de o anumită „dată de naştere“ a unui gen artistic, fiecare fiind rezultatul unui îndelung proces de acumulări, de căutări şi îndrăzneli, angrenaj în care geniul creator al omului şi-a spus întotdeauna marele lui cuvânt. În cazul operei, primul semn de geniu l-a dat Claudio Monteverdi. Dar pot fi oare concepute realizările lui în afara istoriei madrigalului sau în afara modelelor – palide, e drept – pe care umaniştii din Florenţa le-au creat către sfârşitul secolului al XVI-lea? Şi câte verigi nu s-au înlănţuit de-a lungul vremii până la ceea ce, până nu de mult se considera a fi fost „dată de naştere“ a operei, adică ziua de 6 octombire 1600, când Iacopo Peri (compozitor) şi Ottavio Rinuccini (poet-libretist) au prezentat la „palazzo Pitti“ din Florenţa opera lor *Euridice*...

Muzica a participat din cele mai îndepărtate timpuri la spectacolele de teatru, creând ambianţă scenică sau comentând momente ale acţiunii dramatice – aşa cum a fost în epoca de maximă înflorire a culturii antice greceşti. Şi, oricât de bizar ar părea, germeni ai noului gen, laic prin excelenţă, sunt de găsit în primul rând în evoluţia pe care a avut-o muzica bisericească de-a lungul Evului Mediu. Mai întâi în glasul cântăreţilor din mănăstiri, care au avut îndrăzneala să improvizeze mici texte pe vocalizele ce surveneau în cântările lor liturgice (trope), îndrăzneală ce apare ca prim pas creator în raportul artistic cuvânt-muzică din cadrul slujbelor religioase catolice.[111] A urmat extinderea

111 Vezi pag. 57.

creaţiei lor spontane, sub forma dialogurilor dintre clerici, apoi în desfăşurări din ce în ce mai ample, până la înfiriparea unor realizări dramatice. Personaje ce ilustrau pasaje din textele oficiate la anumite sărbători ale anului – magii, părinţii copilului Isus, Irod (la Crăciun), Ana, Caiafa, Pilat (la Paşte) – devin adevărate roluri în „librete" alcătuite de autori rămaşi anonimi. Apar „dramele liturgice" („sacre rappresentazioni"), prezentate la început în faţa altarului, apoi în afara bisericii, pentru a se putea desfăşura liber, cu costumaţie şi decor, cu mişcare scenică şi gestică evocatoare, cu figuraţie şi muzică. O muzică variată, în care cântecelor religioase li se alăturau melodii laice, recitativelor – dialoguri şi momente corale, vocilor omeneşti – instrumentele prohibite în biserică. Mai mult decât atât, sunt semnalate şi intercalări de dansuri, de balete, aşa cum au fost „dansul Salomeii" sau „dansul magilor" care au colorat acţiunea unor „Mistere" reprezentate în Franţa.

Paralel cu aceste spectacole ce au constituit multă vreme mari evenimente artistice ale oraşelor din centrul şi apusul Europei, se cristalizează forme variate de manifestare scenică cu muzică şi în evoluţia artei profane. Să ne amintim de pasturelele dialogate ce ajung în creaţia lui Adam de la Halle la o concepţie de „teatru cântat"; de voga pe care au avut-o în Franţa „les jeux-parties" – acele dispute artistice în care partenerii se întreceau în improvizaţii poetic-muzicale; de divertismentele sincretice jucate de mascaţi în timpul carnavalelor periodice („mascarade"[112]). Personajele commediei dell'arte – apărute pentru prima dată în spectacolele şi cântecele de carnaval („canti carnascialenschi") – prezentau monologuri şi dialoguri întregi pe melodii de frottolle şi villanelle, în acompaniament instrumental. Cu muzică vocală şi intrumentală erau susţinute şi specatacolele alegorice inspirate din mitologie, ce se dădeau la curţile aristocraţilor italieni, cu prilejul unor festivităţi de familie (nunţi, aniversări) sau politice (înscăunări, victorii, vizite princiare, etc.) care se numeau „triomphi". Este drept că în toate aceste manifestări teatrale, muzicii nu-i revenea decât rol decorativ sau rol de propulsare a dansului. Ideea de compoziţie a unei muzici inspirate de acţiunea scenică, de sentimentele personajelor, nu apăruse încă. Un pas înainte l-au făcut baletele de curte – spectacole desfăşurate în întregime pe un scenariu – şi aşa-numitele „intermedii" (mici piese de teatru cu „soni, canti e balli"[113]) intercalate între actele

112 Termenul se folosea şi pentru muzica ce acompania intrarea în scenă a unui personaj mascat.
113 Instrumente, cântece şi dansuri.

unei tragedii, cu scopul de a relaxa spectatorii de tensiunea creată de subiect (unul dintre exemplele de valoare fiind *Il combatimento d'Apolline con serpente* compus de Luca Marenzio în 1589). Mult apreciate pentru caracterul lor recreativ, „intermediile" se vor detaşa curând din angrenajul scenic şi vor evolua spre un nou gen teatral-muzical – „favola pastorala" (povestire pastorală).

Genul care oferea deplină libertate fanteziei compozitorilor şi care putea sprijini, astfel, creaţia lor din variatele forme de manifestare scenică menţionate, era *madrigalul*. Cu o muzică ce putea fi de mici sau mari dimensiuni, structurată modal sau în tonalităţile intrate – după Zarlino – în modernitatea timpului (majorul şi minorul), cu o concepţie şi o scriitură polifonică savantă sau liberă, madrigalul secolului al XVI-lea a evoluat condus doar de singura lui lege – cea de a ilustra expresiv o gândire poetică. De la Willaert la Orlando di Lasso, de la Cipriano da Rore la Gesualdo, limbajul lui a cucerit noi şi noi nuanţe de redare a subtilităţilor cuprinse în poezia inspiratoare, fie în sens descriptiv (ecou, ciripit, etc.), fie în cel psihologic. În ultima fază a evoluţiei, muzica madrigalului ajunge să fie extinsă la proporţia desfăşurării unei acţiuni, condusă prin glasul personajelor ei, cărora li se dă relief muzical prin acordarea unei voci corale (din trama polifonică), prin nuanţe specifice caracterului lor. Se ajunge astfel la madrigalul dramatizat, spectacol poetic-muzical ce se încadrează în rândul manifestărilor camerale (interpretate de mici ansambluri vocale în faţa unui cerc restrâns de ascultători), cu deosebită vogă în această perioadă de apus a genului. Alessandro Striggio (1535 – 1587), lautist, organist şi violist de renume, libretist al unei viitoare dramatizări a subiectului *Orfeu* (cea a lui Monteverdi) a dat unul din primele modele de madrigal dramatizat, prin *Il cicalamento delle donne al bucato* (Trăncăneala femeilor la spălatul rufelor). Orazio Vecchi (1550 – 1606) – poet, compozitor, autor al câtorva culegeri de canzonete şi madrigale, ca şi de muzică religioasă (motete, misse, lamentaţii, imnuri), a înscris, însă, în anul 1594, cea mai originală contribuţie în acest domeniu, prin comedia sa madrigalescă *Amphiparnasso* (titlu ce pare a semnifica viziunea unui dublu Parnas[114] – al muzicii şi al poeziei). În prologul ce precede desfăşurarea a 13 scene în cadrul a trei acte, poetul (care se crede a fi fost însuşi compozitorul) anunţă că este vorba de un

114 Numele unui munte din Grecia antică, pe care sălăşluiau – se povesteşte în mitologie – Apollo şi cele nouă muze.

spectacol care „se cântă" (şi nu „se vede"), ceea ce reclamă linişte. Subiectul – tipic pentru *comedia dell'arte* – se desfăşoară de-a lungul unei înlănţuiri de madrigale ce îmbină comicul, liricul, satiricul, într-o vervă polifonică de remarcabilă valoare.

„Opéra avant opéra" numeşte Romain Rolland variatele încercări ce au precedat şi au pregătit apariţia operei. Dar peste experienţele amintite – religioase sau profane, serioase sau distractive – se impun idealurile gândirii estetice renascentiste, admiraţia pe care umaniştii italieni au avut-o pentru valorile antichităţii greco-romane. Tragedia greacă – formă supremă de manifestare a geniului artistic antic – este reluată, prelucrată, imitată. Dar despre muzica ce le întovărăşea acţiunea se ştia prea puţin, pentru că notaţia alfabetică a celor câteva documente muzicale descoperite între timp (printre care şi un fragment de cor din trilogia *Oreste* de Euripide), nu fusese încă descifrată. Despre felul în care s-a cântat şi s-a cultivat muzica în vechea Eladă vorbeau în schimb documentele literare, scrierile filosofilor şi teoreticienilor greci. Pe acest material informativ s-a putut sprijini imaginaţia umaniştilor renascentişti, pentru a reconstitui trăsăturile vechiului stil. Prima dintre acestea era, fără îndoială, legătura strânsă dintre muzică şi poezie. Dar cuvântul era pus pe primul loc în ierarhizarea pe care Platon o făcuse celor trei elemente din care considera că se compunea muzica: cuvânt, melodie, ritm, o ordine din care rolul hotărâtor al factorului poetic putea fi desprins cu claritate. Acest principiu fundamental al vechii gândiri estetice nu putea rămâne fără răsunet în concepţia artiştilor renascentişti. Ei combat rafinamentul contrapunctic, jocul savant de împletire a vocilor ce înăbuşea înţelesul cuvântului şi pledează pentru reîntoarcerea la monodie, singura cale capabilă să dea relief ideilor pe care cuvântul le poartă. Cuvântul, deci, începe să-şi recapete vechea autoritate şi să îndrepte creaţia spre o nouă modalitate de exprimare, cea a *monodiei acompaniate,* în care o singură voce (monodia) este purtătoarea melodiei sprijinindu-se pe acorduri marcate de acompaniamentul instrumental. Era nu numai stilul în care cântaseră vechii greci, dar şi cel care dăinuia pretutindeni în tradiţiile populare, un stil către care se îndreptase pe nesimţite şi limbajul muzical al secolului al XVI-lea. Pentru că melodia fusese din ce în ce mai mult încredinţată vocii superioare, iar simţul armonic şi al tonalităţilor moderne se insinuase treptat în concepţia stilistică a celor mai importanţi dintre compozitori. Până la reînscăunarea monodiei în

vechile ei drepturi nu mai era decât un pas. Acesta se face la răspântia dintre veacurile XVI-XVII, în ambianţa artistică a Florenţei, oraşul toscan în care spiritul Renaşterii înaripase avântul umanist al tuturor artelor. Mai întâi în casa nobilului Giovanni Bardi, conte de Vernio (cca 1534 – 1614), compozitor care adună în jurul lui intelectuali şi artişti, pentru a discuta probleme estetice, a prezenta lucrări literare, a asculta muzică. *Camerata fiorentina* este numele sub care renumitul cenaclu a intrat în istorie[115]. Era de fapt o „academie" particulară – aşa cum se numeau pe atunci reuniunile culturale, după modelul „academiei" lui Platon.

Evenimente istorice i-au adus contelui Bardi dizgraţia din partea familiei de Medicis, determinându-l să părăsească Florenţa şi să se stabilească la Roma. Un cenaclu asemănător celui animat de el va fi reluat mai târziu (în jurul anului 1590), de data aceasta în casa nobilului Iacopo Corsi (1560 – 1604) – muzician pasionat (clavecinist), considerat un mecena al acelor timpuri.

S-a atribuit multă vreme *Cameratei fiorentine* meritul de a fi contribuit la afirmarea noului stil al monodiei acompaniate, ca şi al genului ce se va numi mai târziu *operă*. Dar cercetări recente datorate muzicologului italian Nino Pirotta[116], limitează aportul ei doar la sfera madrigalului, la evoluţia limbajului muzical pe care membrii cameratei s-au străduit să-l îndrepte către limpezimea stilului monodic acompaniat. Se conturează, astfel, desfăşurarea a două etape de contribuţii la afirmarea noului stil şi a noului gen, prima – corespunzătoare realizărilor din cadrul Cameratei lui Bardi, a doua – celor ale Cameratei lui Corsi. Comun le-a fost, fără îndoială, idealul de a reînvia gândirea estetică a Greciei antice şi – ca o consecinţă imediată – atitudinea fermă împotriva limbajului polifonic, considerat „barbar", desuet, inapt de a transmite idei şi sentimente.

Un prim nume de seamă ce se desprinde din camerata lui Bardi este cel al lui Vicenzo Galilei (1520 – 1591) (tatăl vestitului astronom) – lautist şi violist, teoretician şi compozitor. Principala sa contribuţie în disputa dintre vechi şi nou a fost lucrarea intitulată *Dialogo della musica antica et della moderna* tipărită la Florenţa în anul 1581. Prin intermediul unor discuţii (dialoguri) filosofice asupra textelor autorilor

115 Activitatea *Cameratei fiorentine* a fost mai intensă între anii 1577 – 1582.
116 *Temperamenti e tendenze nella Camerata fiorentina* – studiu publicat în „Le manifestazioni culturali dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia", Atena-Roma, 1953.

antici, prin consideraţii de natură acustică şi matematice pe care le inserează în lucrare, Vincenzo Galilei critică şi demonstrează inferioritatea stilului polifonic faţă de cel monodic al muzicii eline. El îşi ilustrează teoriile prin câteva creaţii vocale monodice (cu acompaniament de violă), dintre care un *Lamento*[117] *al contelui Ugolino* inspirat din *Divina Comedie* de Dante şi *Tânguirile profetului Ieremia* pe texte biblice, lucrări ce au avut deosebit succes în epocă, dar care s-au pierdut, rămânând necunoscute nouă. De la Vincenzo Galilei au rămas în schimb câteva tipărituri cu tabulaturi pentru lăută şi două cărţi de madrigale în stil polifonic (pentru 4 şi 5 voci), ceea ce astăzi nu mai poate apărea ca o inconsecvenţă, după patru secole de îmbinare a celor două stiluri în creaţia atâtor mari compozitori.

Nu este de trecut cu vederea nici meritul său de a fi editat pentru prima dată (1581) câteva din puţinele documente muzicale rămase de la vechii greci în notaţia lor originală, care nu era încă descifrată.

Al doilea nume ce se detaşează din ambianţa cameratei fiorentine este cel al lui Giulio Caccini (1550 – 1618). Născut la Roma (origine ce i-a adus şi denumirea de Giulio Romano), Caccini s-a afirmat de tânăr la curtea familiei de Medicis din Florenţa, ca virtuoz cântăreţ. În reuniunile din palatul lui Bardi era deosebit de preţuit pentru arta cu care cânta, acompaniindu-se la theorbă (lăută de dimensiuni mari), compoziţii prin care membrii cenaclului încercau să demonstreze valoarea stilului monodic. Mai târziu, când frecventează camerata lui Corsi, Caccini se afirmă şi prin creaţii proprii – madrigale sau arii pentru voce solo şi *basso continuo* – pe care le publică mai târziu, în anul 1601 (Florenţa) şi 1602 (Veneţia) sub titlul simbolic *Le nouve Musiche*. Este o culegere rămasă celebră prin prefaţa ei, în care Caccini expune, alături de unele consideraţii subiective, numeroase informaţii asupra atmosferei în care s-a format (camerata fiorentina) şi a creat (camerata lui Corsi). „În perioada în care înflorea la Florenţa eminenta cameratǎ a ilustrissimului Signor Giovanni Bardi, conte di Vernio, unde se întâlneau nu numai o mare parte a nobilimii, dar şi cei mai buni muzicieni, poeţi şi filosofi, pot să afirm pentru că am frecventat-o – că din luminatele lor discuţii am învăţat mai mult decât în treizeci de ani

117 „Lamento" era piesă muzicală cu caracter tânguitor (în limba italiană „lamento" = plângere, tânguire). În secolul al XVII-lea termenul se va întrebuinţa şi pentru un tip de arie (exprimând durere) introdusă în genul operei.

de studiu al contrapunctului" – scria el „ai lettori", referitor la prima etapă a evoluţiei sale. „Pentru că acei nobili foarte învăţaţi – continua el – m-au îndrumat şi m-au convins prin argumente limpezi, să dispreţuiesc acel gen de muzică, care – nepermiţând să se înţeleagă clar cuvintele – dăunează ideii şi versurilor şi care prelungind sau scurtând silabele pentru a se conforma legilor contrapunctului – se îndepărtează de poezie... Dându-mi seama (...) că o astfel de muzică lipsită de claritatea cuvintelor nu putea să emoţioneze spiritul, am avut ideea de a propaga un gen de muzică prin care se putea vorbi (...). Inaugurând atunci acest gen de cântec pentru o voce solo (care îmi pare că are mai mare forţă de a încânta şi de a emoţiona decât cântatul pe mai multe voci), am compus apoi madrigalele... (urmează câteva titluri) şi mai ales aria pe un poem de Sannazar[118] (...) în stilul care mi-a servit mai târziu pentru tragediile cântate, reprezentate la Florenţa."

În 1602, când Giulio Caccini publica aceste consideraţii prefaţând creaţia sa muzicală, „tragedia cântată" îşi făcuse drum printre spectacolele prezentate în faţa aristocraţiei florentine. Mai întâi prin Dafne[119], o „dramma in musica" compusă de Iacopo Peri (1561 – 1633) pe un „libretto" de Ottavio Rinuccini (1562 – 1621), lucrare reprezentată pentru prima oară în anul 1594 şi reluată cu deosebit fast, într-o versiune amplificată, în timpul carnavalului din anul 1598, pe scena din palatul Corsi. Lui Rinuccini i se atribuie meritul de a fi conceput un prim libret apt pentru desfăşurarea integrală şi cursivă a unei acţiuni pe muzică. O muzică ce nu poate fi decât relativ apreciată din puţinele fragmente descoperite în ultima vreme[120], dar care prezintă o deosebită valoare istorică. Este vorba de primul stadiu din evoluţia stilului recitativ în operă (stil ce intrase de mult în tradiţia cântărilor bisericeşti bizantine sau gregoriene), pe care Peri îl adaptează la caracterul personajelor şi la nuanţele sentimentelor lor.

Colaborarea celor doi autori – poet şi compozitor – se va dovedi mai valoroasă în următoarea lor creaţie, *Euridice* – o nouă „dramma in musica"[121] reprezentată, aşa cum s-a mai amintit, în palatul Pitti, la 6

118 Poet italian născut la Napoli (1458 – 1530).

119 În mitologia greacă, Dafne era una dintre cele mai frumoase nimfe din ceata de vânătoare a zeiţei Artemis, de care s-a îndrăgostit Apollo. Fugărită de zeu, ea îşi cheamă în ajutor tatăl, care o salvează transformând-o în dafin.

120 *Histoire de la Musique,* Encyclopédie de la Pléiade, Paris, 1960, vol. I. p. 1432.

121 Titlul de „operă" va fi dat genului mult mai târziu, în 1639, când Cavalli va intitula astfel opera sa *La nozze di Teti.*

octombrie 1600, cu prilejul nunţii Mariei de Medicis cu Henric al IV-lea, regele Franţei. Iată-ne ajunşi la evenimentul considerat a fi fost „dată de naştere" a operei, de fapt momentul culminant al unui întreg şir de experienţe făcute timp de două decenii în domeniul madrigalului, al baletului, al pastoralei. De data aceasta ne aflăm în faţa unei partituri, a unei creaţii tipărite care transmite cu claritate concepţia unei acţiuni dramatice cântată în întregime. Subiectul mitologic[122] – una din cele mai impresionante întruchipări ale forţei pe care o au dragostea şi muzica – este anticipat de un prolog (încredinţat unui actor ce reprezenta „tragedia") şi încheiat de o scenă dansată şi cântată („ballo"). Personajele principale, Orfeu şi Euridice (solişti, cărora li se alătură un grup de nimfe şi câţiva păstori), îşi cântă suferinţele. Recitativul – acea formă a exprimării muzicale cu totul dependentă de trăsăturile intonaţionale şi ritmice ale textului literar – rămâne elementul de bază al stilului lui Peri, stil intermediar între declamaţie şi cântare. Însăşi denumirea („stile recitativo") specifică faptul că este vorba de un limbaj muzical derivat din „recitarea" unui text poetic. Şi pentru că declamaţiei cântate i se adăugau unele nuanţări şi înfloriturі melodice, stilul se mai numea şi „rappresentativo" sau „affetuoso". Specific acestei forme de monodie îi era acompaniamentul basului continuu, a acelei partide instrumentale ce nu mai avea nimic comun cu principiile polifoniei, ci căpătase treptat funcţie de susţinere a vocii monodice. Încredinţat artei instrumentiştilor (prin practica cifrării acordurilor şi a funcţiilor lor) basul continuu îşi începe evoluţia istorică în această perioadă şi Peri îl foloseşte de-a lungul întregii partituri a *Euridicei* realizat la gravicembalo (clavecin de dimensiuni mari). Acestuia i se adaugă un mic ansamblu instrumental, alcătuit dintr-un chitarrone, o theorbă, o liră dublă şi trei flaute (flautele fiind folosite doar în unicul interludiu al lucrării). Dacă rolul grupului instrumental era restrâns, contribuind discret, din spatele scenei, la atmosfera unor momente din derularea acţiunii, în schimb cel al comentariilor corale dominau întreaga desfăşurare dramatică.

122 Euridice, soţia lui Orfeu, de care se îndrăgosteşte Aristeus (fiu al lui Apollo) este fugărită de zeu pe malul unui râu. Muşcată de un şarpe, ea moare. Pentru a o regăsi, Orfeu are curajul să coboare în infern şi reuşeşte, prin cântecele lui, să înduplece zeii subpământeni a i-o reda, cu condiţia de a nu o privi înainte de a păşi pe tărâmul pământenilor. Orfeu nu rezistă dorinţei de a-şi revedea soţia, pierzând-o pentru totdeauna.

Succesul mare al primei reprezentaţii din Palazzo Pitti (cu Peri în rolul lui Orfeu şi nobilul Corsi la gravicembalo) a consacrat evenimentul ca moment de început al genului de operă, moment prin care „incomincia la novella storia" – după cum va proclama peste câteva secole poetul Carducci (1835 – 1907). Doi ani mai târziu, în 1602, Caccini va compune şi el pe libretul lui Rinuccini o a doua *Euridice,* al cărei stil „affetuoso", cu tendinţe spre îmbogăţirea ornamentelor, spre cantabilitate şi chiar spre virtuozitate vocală (trăsături fireşti creaţiei unui compozitor care era în primul rând cântăreţ) se îndreaptă către stilul „arioso"[123], stil ce va deschide calea viitorului „bel canto".

În prefaţa antologiei sale de cântece monodice cu bas cifrat, *Nuove Musiche,* Caccini revendică meritul de a fi creat stilul „rappresentativo": „Am conceput ideea făuririi unei vorbiri armonioase, a unui gen de muzică în care cântul să fie supus unei nobile reţineri, în favoarea cuvântului" – declara compozitorul, fără a avea în vedere că acest stil fusese rezultatul „învăţăturii" primite în mijlocul cameratei lui Bardi, aşa cum menţiona tot el, cu recunoştinţă, în rândurile aceleiaşi prefeţe (vezi p. 184-185). Mai mult decât atât: în anul 1600, când la Florenţa se reprezenta *Euridice* a cuplului Peri-Rinuccini, la Roma – în *Congregazione dell'Oratorio* înfiinţată de Filippo Neri – se cânta în noul stil „rappresentativo" şi primul oratoriu din istoria genului, intitulat *Rappresentazione dell'Anima e di Corpo* de Emilio di Cavalieri (1550 – 1602). Preludiu şi interludii instrumentale, recitative, arii şi ample desfăşurări corale contribuiau la redarea subiectului filosofic tratat de compozitorul Cavalieri, una dintre cele mai renumite personalităţi muzicale de la sfârşitul secolului al XVI-lea. Născut la Roma, dar atras de faima artistică a Florenţei, el se stabileşte în oraşul toscan, unde i se încredinţează conducerea festivităţilor de la curtea lui Ferdinand de Medicis. Ambianţa intelectuală şi artistică a Cameratei fiorentine, apoi colaborarea cu poeta Laura Guidiccini da Lucca au contribuit la amplificarea orizontului său estetic şi l-au îndreptat către limbajul monodiei acompaniate. Cavalieri a cunoscut, alături de Caccini, principiile propagate de Bardi *(Discorso sopra la musica antica)* şi de Galilei *(Dialogo della musica antica e della moderna).* El a evoluat în creaţie de

123 *Arioso* – stil al muzicii vocale, intervenit în stilul recitativ pentru a reliefa, prin cantabilitate, momentele lirice sau dramatice din desfăşurarea acţiunii. Cu timpul termenul va fi întrebuinţat şi în unele versiuni instrumentale, cu aceeaşi finalitate.

la pastorală *(Il Satiro, La desperazione di Fileno)* şi de la compoziţii bisericeşti (Responsi, Lamentaţii, Imnuri) la drama muzicală religioasă *(Rappresentazione dell'Anima e di Corpo)* în stilul modern „recitativo" sau „rappresentativo". Nu poate fi vorba, deci, de un stil conceput de Peri, Caccini sau Cavalieri, ci de o exprimare muzicală la care s-a ajuns treptat, prin numeroase experienţe, impulsionate toate de năzuinţele esteticii renascentiste.

Revenind la începuturile operei din Florenţa, se mai impune a fi menţionat numele lui Marco da Gagliano (1575 – 1642), compozitor oficial al curţii de Medicis şi principal fondator al „Accademiei degli elevati" care, începând din anul 1607, a adunat în mijlocul ei compozitori, instrumentişti şi cântăreţi de renume. Ca şi Cavalieri, Gagliano a compus muzică religioasă (psalmi, imnuri, misse, un *Magnificat*), sau profană (şase volume de madrigale) şi a promovat stilul „rappresentativo" în cinci „drammae in musica", printre care o nouă „Dafne" pe vechiul libret de Rinuccini, reprezentată cu succes la Mantua, în anul 1608. „În concepţia lui Gagliano cântul se apropie mai mult ca la oricare altul de limbajul vorbit" – aprecia însuşi Peri, într-o scrisoare adresată cardinalului de Gonzaga. Dar, ca toţi muzicienii florentini ai acestei epoci, rămaşi celebri mai mult prin teoretizările asupra principiilor lor estetice decât printr-o creaţie care să reziste în timp, Gagliano prefaţează şi el opera sa, subliniind importanţa echilibrului dintre poezie şi muzică, dintre voci şi instrumentele acompaniatoare, în desfăşurarea unei „dramma in musica". El defineşte noul gen ca spectacol suprem, pentru că el întruneşte cele mai nobile emoţii, printre care cele date de „invenţia poetică, de acţiune, de gândire, de stil, de căldura rimelor, de farmecul muzicii, de concertul vocilor şi-al instrumentelor, de aleasa frumuseţe a cântului, de graţia dansurilor şi a mişcărilor şi chiar de rolul pe care îl are pictura în perspectiva decorurilor, în costumaţie...". Dacă aceste frumoase cuvinte scrise de Gagliano nu corespundeau întru totul etapei de început al operei, ele apar ca o adevărată profeţie pentru ceea ce va deveni în secolele viitoare cel mai atrăgător şi mai accesibil dintre genurile muzicii.

După activitatea lui Emilio di Cavalieri şi cea a lui Marco di Gagliano, spectacolele de la curtea familiei de Medicis încep să- şi piardă din strălucire. Tipul de „dramma in musica", promovat de şcoala florentină şi aplaudat în cercul restrâns al aristocraţiei toscane, nu putea emoţiona publicul nou, cu mult mai numeros, al burgheziei, un public mai

puţin sensibil la atributele intelectuale ale unui stil muzical ce urmărea cu fidelitate accentele vorbirii. Parafrazându-l pe Carducci, s-ar putea spune că doar o dată cu opera lui Monteverdi „incomincia la novella storia"...

## Claudio Monteverdi

La răspântia dintre veacuri şi tendinţe estetice, se iveşte o personalitate care pare a fi avut rolul de a rezolva aspectul divergenţelor, ca şi pe cel al revendicărilor de drepturi de întâietate în stilul monodiei acompaniate: Claudio Monteverdi (1567 – 1643). Toate realizările sale rămân o convingătoare mărturie a faptului că nu inovaţia în sine contează în procesul de creaţie, ci felul în care aceasta poate servi ideea unei opere de artă. Nici una din încercările muzicienilor florentini nu au reuşit să facă din noul stil monodic un mijloc de a exprima tulburătorul mesaj al mitului orfeic şi în acest sens drumul noii concepţii stilistice îşi are începutul doar o dată cu gândirea lui Monteverdi. Aderarea sa la principiile noului stil nu a fost rezultatul unei atitudini estetice, ca în cazul compozitorilor cameratei, nici al tendinţelor de integrare în modernitate, ci al necesităţii impuse de sinceritatea exprimării. Pentru că Monteverdi, compozitorul care a deschis drumul până acum neîntrerupt al operei, a fost totodată şi cel care a încununat epoca de glorie a madrigalului polifonic. Cele două genuri muzicale, mereu prezente în evoluţia sa, nu au fost despărţite de bariera unei poziţii faţă de una sau alta din direcţiile estetice şi stilistice în dispută, poziţie care să-i fi condus oscilant pana creatoare. Ele s-au împletit şi i-au reprezentat în egală măsură puterea talentului, ilustrându-i atât rara capacitate de a sintetiza ceea ce ultimii flamanzi sau iluştrii cromatici (Cipriano da Rore, Lasso, Gesualdo, Marenzio) au dăruit progresului muzical, cât şi receptivitatea la limpezimea noului stil monodic. Dăltuite pe autenticitate artistică, elementele tradiţiei şi ale modernităţii au condus deopotrivă la afirmarea unei arte de valoare perenă, anticipând cuvintele pe

care Wagner le va pune în glasul lui Hans Sachs, în concluzia operei sale *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg* peste mai bine de două secole.

Monteverdi s-a născut la Cremona şi se numără printre darurile inestimabile pe care modestul oraş lombard de la poalele Alpilor le-a făcut muzicii universale. Tatăl său era medic şi a avut posibilitatea să-i ofere o serioasă şi timpurie educaţie muzicală, condusă permanent de Marc'Antonio Ingegneri, renumit muzician al timpului, dirijor la capela catedralei din localitate. Sub supravegherea acestui maestru a învăţat arta cântului şi tainele contrapunctului, ajungând la vârsta de 15 ani nu numai un virtuoz violist, dar şi autor al unui volum de *Sacrae cantiunculae* (cântece religioase pe trei voci) publicat de cunoscuta editură Gardano din Veneţia. În anul următor (1583) tânărul Monteverdi semnează şi un mănunchi de *Madrigali spirituali a quattro voci* editat la Brescia. Dar la formaţia sa artistică s-au mai adăugat şi impresiile culese din casa părintească şi din ambianţa oraşului natal. Mai întâi cele despre suferinţele oamenilor pe care i-a văzut perindându-se în casa tatălui său: copii aduşi pe braţe de părinţi chinuiţi de griji, tineri şi bătrâni suferinzi, toţi alinaţi de îngrijirile date fără răgaz de bunul medic al oraşului. Au urmat cele despre hărnicia locuitorilor Cremonei, despre dârzenia lor mereu trează de-a lungul anilor de oprimare spaniolă, despre obiceiurile lor străvechi şi mai ales despre frumuseţea cântecelor lor – a villanelelor şi a canzonettelor – a căror melodicitate va marca sensibilitatea şi erudiţia sa muzicală. Primele mărturii în acest sens apar în volumul de *Canzonette* pentru trei voci dedicat maestrului Ingegneri, ca şi în *primul volum de madrigale* (la 5 voci) publicat în anul 1587. Este perioada în care descoperă frumuseţea poeziilor lui Tasso, care-i inspiră muzica celor mai multe dintre piesele cuprinse în *al doilea volum de Madrigale* (1590). Un prim exemplu, care anunţă deja geniul compozitorului este madrigalul *Ecco mormorar l'onda,* de fapt o primă întâlnire dintre arta sa şi a poetului italian.

După Cremona, biografia lui Monteverdi se desfăşoară pe două mari perioade: prima, trăită la curtea ducelui Vincenzo Gonzaga din Mantua (1590 – 1613); a doua – la Veneţia, ca maestru de capelă al Catedralei San Marco (1613 – 1643).

Mantua, oraş prosper al nordului italic, condus din anul 1328 de familia princiară Gonzaga, avea – asemenea Florenţei, Veneţiei sau Ferrarei – o veche tradiţie muzicală. Numeroşi compozitori de renume – de la Tromboncino la Orazio Vecchi – s-au perindat la curtea ducală,

contribuind la faima ei artistică. Monteverdi este angajat ca violist în orchestra curţii, dar talentul său se impune şi curând atribuţiile ce i se dau devin pe cât de felurite pe atât de acaparatoare, fără a mai fi în plus retribuite. Problemele materiale vor împovăra existenţa marelui artist timp de douăzeci de ani, chiar dacă la începutul noului veac va fi numit „maestru de muzică" al curţii şi i se va încredinţa organizarea tuturor manifestărilor muzicale.

La Mantua, Monteverdi este pus în faţa unui stil de viaţă cu totul deosebit de cel trăit înainte. Ducele Vincenzo I este un extravagant, renumit pentru fastul costisitor al serbărilor date, pentru aventurile încheiate prin îndepărtarea rivalilor de către spadasinii săi, renumit şi pentru pasiunea de colecţionar (se spune că ar fi dat o parte a ducatului pentru un tablou de Rafael) sau cea de protector al artelor. Rubens, Tasso şi Monteverdi rămân cele mai ilustre nume de artişti preţuiţi de el, dar faţă de care generozitatea sa – atât de risipitoare în fast – a fost cu totul capricioasă.

La început scrisorile trimise de Monteverdi tatălui său erau pline de entuziasm. „În fiecare vineri seara se face muzică în sala oglinzilor şi cu aceste prilejuri minunate cânt la chitarone sau orgă..." consemna el într-una din scrisori. A urmat dragostea pentru buna cântăreaţă Claudia Cattaneo, fiica unuia dintre muzicanţii curţii, cu care s-a căsătorit în anul 1595. O căsnicie ce avea să fie umbrită de griji materiale şi de despărţiri îndelungi impuse de duce. Mai întâi în campania din Ungaria, menită să-l ajute pe Rudolf al II-lea, împăratul „Sfântului imperiu romano-german", împotriva turcilor (1595) – de fapt o aventură declanşată de veşnica dorinţă a ducelui de a face senzaţie în lumea apusului. A urmat călătoria lui Gonzaga în depărtata Flandră (1599) şi din suita sa personală neobişnuit de numeroasă trebuia să facă parte şi muzicianul favorit. Dacă în prima călătorie Monteverdi a avut prilejul să cunoască doar în treacăt oraşe ca Praga sau Viena, de data aceasta a avut răgazul să admire ţinuturile nordice în care s-au născut şi au crescut marii maeştri ai polifoniei. La Anvers, la Bruxelles, răsuna muzica lor în interpretări ce se întreceau în măiestrie; Monteverdi le ascultă cu emoţie şi îşi împlineşte impresiile despre valorile tradiţiei muzicale. Din această perioadă datează şi revelaţia muzicii şi a poeziei franceze. Verva, limpezimea chansonului îl încântă, reflectându-se în câteva compoziţii pe care le va cizela şi publica mai târziu (în 1607) sub titlul de *Scherzi musicali*. La aceste noi impresii se adaugă şi

contactul cu realizările „à l'antique" ale lui Claude le Jeune şi ale colegilor săi de generaţie, care tindeau – sub impulsul academiei lui Baïf – să reînvie estetica vechilor greci, asemenea compozitorilor din Florenţa.

Monteverdi a făcut parte din suita ducelui Gonzaga şi în anul 1600, când, la celebrarea nunţii Mariei de Medicis cu regele Henric al IV-lea, s-a reprezentat la Florenţa *Euridice* de Peri. Dar noul stil supus inflexiunilor vorbirii nu l-a entuziasmat. Pentru el muzica nu însemna fidelitate faţă de accentele şi ritmica vorbirii, ci exprimarea cu intensitate a simţămintelor trăite de eroii unei drame. În madrigalele pe care le compusese în primii ani trăiţi la Mantua (volumul al treilea de *Madrigale* pentru cinci voci, apărut în 1592 şi dedicat noului său stăpân) Monteverdi îşi afirmase talentul de a reda în muzică diversitatea stărilor sufleteşti, nuanţele şi permanenta lor fluctuaţie. Fiecare piesă din acest nou volum rămâne un model de polifonie vocală expresivă, fie că este în stil fugat *(Stracciani il core),* fie că vocea superioară este cea care impune melodia (*O, primavera, gioventa dell'anno*). Polifonia nordică, scriitura cromatică, apropierea de concepţia tonală specifică muzicalităţii italiene se întâlnesc într-o factură stilistică ce ascultă mai puţin de legile codificate ale compoziţiei, răspunzând doar intuiţiei compozitorului de romantică sensibilitate. Survin protestele abatelui bolognez Giovanni Maria Artusi, fost discipol al lui Zarlino şi autor al unui tratat de contrapunct. El publică în anul 1600 la Veneţia un articol intitulat *L'Artusi ovvero delle imperfettioni della musica moderna* (Artusi despre imperfecţiunile muzicii moderne), criticând îndrăznelile survenite în muzica lui Monteverdi, care – scria el – „dau senzaţie neplăcută, senzaţie provocată de mişcarea nepermisă a unor intervale sau de numeroasele disonanţe oribile...". Răspunsul pe care Monteverdi l-a dat lui Artusi a fost prin creaţia de noi madrigale, mereu la cinci voci şi mereu înclinate spre patetism – ca fond şi stil – aşa cum apar în cel de *al patrulea volum de madrigale* (1603). Compozitorul rămâne credincios genului în care s-a afirmat şi stilului *a cappella*, dar în trama polifonică vocală se face simţită tendinţa spre declamaţia dramatică, vocea superioară susţinând melodia, în timp ce partidele vocilor inferioare apar deseori tratate instrumental (acompaniator). În madrigalul *Non più guerra* în care survin reliefuri de recitativ, se remarcă şi o indicaţie dată interpreţilor, anume: „Con una espressione parlante". Doi ani mai târziu (1605) apare pe coperta celui de *al*

*cincilea volum de madrigale* publicat la Veneţia, o surprinzătoare specificare: „Madrigale pe cinci voci cu acompaniament de bas continuu pentru clavecin (cembalo), lăută (chitarone) sau oricare alte instrumente asemănătoare". Basul cifrat este *ad libitum* în primele piese şi *obligato* în ultimele şase, când episoade *a cappella* alternează cu episoade în stil concertant, partida instrumentală marcând cursul şi fluctuaţiile armoniei. Noua concepţie stilistică survenită în evoluţia lui Monteverdi nu este un rezultat al influenţei principiilor estetice promovate de compozitorii florentini. Dacă s-ar pune problema unei influenţe, aceasta s-ar putea atribui doar lui Viadana, compozitorul care valorificase funcţia basului continuu în celebrele sale *Concerti ecclesiastici* pe care Monteverdi le putea asculta în catedrala de la Mantua unde colegul său de generaţie era maestru de capelă. Fără să fi fost străin de ceea ce era nou în creaţie, compozitorul matur (ajuns în preajma împlinirii a patruzeci de ani) ajunsese la un limbaj propriu, în care sinteza şi fantezia se întâlneau pentru a servi un adevăr artistic. Monteverdi părăseşte, deci, stilul *a cappella* în ultimele madrigale ale volumului cinci şi face – prin introducerea basului instrumental obligat – pasul către monodia acompaniată.

O singură lucrare se mai poate adăuga la şirul celor cinci volume de madrigale, până la crearea operei *Orfeu*: *Scherzi musicali a tre voci,* o culegere de compoziţii făcute în perioada călătoriei din Flandra (perioada în care compozitorul cunoscuse spiritul chansonului francez) dar publicate în versiunea lor definitivă în anul 1607. Scriitura la trei voci, melodioasă, constant consonantă, pe teste amuzante *(Amorosa pupilletta),* pastorale *(La pastorella mia),* lirice *(La violetta),* în care versul impune forma şi ritmica muzicii, dovedeşte intenţia compozitorului de a crea „alla francese", dar rezultatul dovedeşte acelaşi spirit sintetizant, cele 15 „scherzi musicali" reprezentând variante ale unei subtile fuziuni dintre verva chansonului francez şi cantabilitatea italiană.

Anul 1607 ocupă un loc deosebit în biografia lui Monteverdi. El termină opera *Orfeu* (o „favola in musica" cum a fost pe atunci intitulată); dar este şi anul în care se destramă şi se sfârşeşte viaţa Claudiei Monteverdi. Mitul legendarului cântăreţ care şi-a pierdut soţia, este subiectul pe care ducele Gonzaga îl solicită compozitorului, în ambiţia de a întrece realizările artistice de la curtea familiei de Medicis. Monteverdi creează muzica dramei, trăind intens suferinţa de a nu

putea salva viaţa soţiei sale, asemenea eroului din vechiul mit elin. Libretul scris de Alessandro Striggio, poetul curţii, nu se deosebea prea mult de cel creat cu câţiva ani în urmă de Rinuccini. Acţiunea, desfăşurată pe cinci acte, era precedată de un prolog având rolul de a glorifica puterea artei cu care era înzestrat Orfeu. De data aceasta personajul era *Muzica* (la Rinuccini fusese *Tragedia*). *Favola* (povestirea) lui Striggio începe în aceeaşi atmosferă pastorală îndrăgită de publicul aristocratic al acelor vremi (actul I) şi este rezolvată prin aceeaşi intervenţie salvatoare a lui Apollo (actul V). Noutatea şi valoarea acestei creaţii – prima izbândă a concepţiei de teatru „in musica" – sunt datorate geniului lui Monteverdi. Sprijinit pe experienţa sa de madrigalist, pe formele şi mijloacele de expresie oferite de arta timpului, compozitorul învesteşte subiectul cu un impresionant dramatism muzical. Recitativul, până la el o imitaţie a intonaţiei vorbirii, devine şi el un mijloc de exprimare prin muzică a dramei. Muzicalitatea specifică limbii italiene serveşte unduirilor melodice caracteristice stilului arioso, ceea ce conferă discursului recitativic şi „favolei", atribute ce justifică pentru prima dată concepţia unei desfăşurări „in musica". Paralel cu sensurile epice ale recitativelor prinde relief şi elementul liric, subiectiv, concentrat în forma închisă a ariei. Cântecul senin de dragoste al lui Orfeu (actul I) este considerat ca primul exemplu de „arie da capo"[124] din istoria acestei forme ce va cunoaşte o mare strălucire în evoluţia operei italiene şi universale. Un colorit expresiv nou aduc şi duetele vocale create de Monteverdi, aşa cum este cel al păstorilor (actul II) amintind melodicitatea canzonetelor şi mai ales duetul Orfeu – Apollo (actul V) reprezentând întâlnirea dintre lumea suferinţelor pământene şi cea a zeilor nemuritori – din nou o soluţie expresivă creată de această operă. Un element inedit survine şi în tratarea corului. Alături de tradiţionalul rol de comentator al acţiunii – în care arta madrigalistului îşi spune permanent cuvântul – compozitorul învesteşte ansamblul coral cu atribute de personaj purtător de idei călăuzitoare în dramă – aşa cum apare în îndemnul de a pleca în infern şi a recuceri pe Euridice pe care corul îl adresează lui Orfeu în actul III.

Dacă până la *Favola d'Orfeo* Monteverdi şi-a afirmat marele talent de a tălmăci în creaţia sa destinată corului *a cappella* conţinutul a numeroase texte poetice, cu acest moment din drumul său creator

124 Arie în care solistul repetă perioada iniţială.

începe să se afirme şi geniul gândirii sale instrumentale. Fără să fi avut vreo experienţă în domeniul creaţiei instrumentale, virtuozul violist, cembalist şi organist venit din Cremona – leagănul unor vestiţi făuritori de instrumente – cunoştea şi iubea tainele muzicii lor. Bazat pe materialul şi pe interpreţii existenţi la curtea lui Gonzaga, compozitorul solicită un ansamblu orchestral surprinzător de amplu pentru acea vreme[125] şi valorifică pentru prima oară într-o dramă „in musica" forţa expresivă a instrumentelor. Toccata ce răsună înainte de ridicarea cortinei, cuprinzând toate vocile orchestrei (plasată în spatele scenei), are rolul doar de a anunţa începutul „favolei". Legătura cu acţiunea ei o vor face constant contribuţiile instrumentale şi orchestrale, începând cu riturnelele[126] prologului în care e glorificată puterea muzicii şi terminând cu apoteoza finală. Contrastul şi combinaţia diferitelor timbruri de instrumente devine o artă în relieful muzical al desfăşurării dramatice, fie că este vorba de interpretarea ambianţelor scenice, de caracterizarea unui personaj sau de întruchiparea unui sentiment. Intervenţii solistice, pe familii de instrumente sau în diferite aliaje timbrale, potentează pictural şi psihologic acţiunea, întovărăşind pe Orfeu în Infern, în cântul cu care-i înduplecă pe zei, în pribegia lui deznădăjduită după ce şi-a pierdut soţia pentru a doua oară, în deznodământul care-i aduce nemurirea. Mijesc şi zorii unei gândiri unitare (ciclice) prin momente orchestrale reiterate, aşa cum poate fi surprinsă (în unele apariţii ale lui Orfeu) reluarea melodiei lirice a unui riturnel din prolog sau legătura melodică dintre muzica interludiului ce precede actul III şi momentul simfonic următor cântecului deznădăjduit al eroului din actul V, simbolizând jalnicul dor după Euridice.

Tratarea vocilor (în stilul monodiei acompaniate), a corului (în spirit madrigalesc) şi a orchestrei (în ţesătura ei cu acţiunea scenică) sau în momente independente numite pe atunci „sinfonii") sunt articulate într-un intens suflu liric, urmărind contrastul dintre fericire (actul I) şi nefericire (actul II), dintre lumea terestră (actul I şi II) şi cea sumbră a Infernului (actul III şi IV), dintre mărginire şi nemărginire (actul V).

Cu această creaţie a lui Monteverdi, „cauza operei este câştigată" (Romain Rolland). Reprezentarea ei în perioada carnavalului din luna

125 2 gravicembali, 2 „contrabassi di viola" (viola da gamba), 10 viole „da brazzo", o harpă dublă, 2 viori mici „alla francese", 2 chitaronne, 2 orgi fixe şi una portativă, 3 „bassi da gamba", 4 tromboni, 2 cornete, 1 „clarino" (prima trompetă) şi 3 „trombe sordine" (trompete cu surdină).

126 Riturnel = fragment instrumental intervenit între strofele cântecului vocal.

februarie a anului 1607 – mai întâi la „Accademia degli Invaghiti" din Mantua, apoi pe scena palatului ducal – a fost un triumf. Dar Monteverdi îşi trăia mai departe drama alături de suferinţa soţiei sale, a cărei viaţă se sfârşeşte câteva luni mai târziu, lăsând în urmă doi copii (de trei şi şapte ani). Animat de marele succes şi de renumele pe care i l-a adus în lumea muzicală a Italiei opera *Orfeu,* Vincenzo Gonzaga solicită compozitorului o nouă operă, pentru a fi reprezentată la nunta fiului său cu infanta Margarite de Savoia. Obosit şi deprimat, Monteverdi este obligat să răspundă solicitării acestuia şi către sfârşitul anului 1607 începe creaţia operei *Arianna* pe un libret al vestitului Rinuccini. Subiectul este din nou o tragică despărţire din lumea mitologică, de data aceasta cea suferită de *Arianna*, fiica regelui din Creta[127]. Părăsită de Teseu pe malul nisipos al insulei Naxos, eroina se aruncă în apele mării, dar este salvată de pescari. *Lasciate mi morire* sunt cuvintele cu care începe celebrul „lamento" adresat de ea pescarilor, de fapt singura pagină care s-a păstrat din întreaga operă.

S-a scris mult despre frumuseţea poemului lui Rinuccini şi despre impresionanta muzică pe care Monteverdi a creat-o pe libretul lui (cu o acţiune desfăşurată de-a lungul a opt scene din cuprinsul a două acte). Judecată după unicul fragment păstrat (scena a VI-a), cea de a doua operă a compozitorului pare a fi întrecut în forţă expresivă prima sa realizare. Tensiunea emoţională a monologului Ariannei, intonat în mişcare lentă, reţinută, cu un curs melodios-declamatoric generată de o confesiune muzicală de profundă tristeţe, este edificatoare. De altfel puternica impresie pe care a făcut-o primilor ascultători de la Mantua (luna mai, 1608) a rămas consemnată în cronica lui Federico Fellino şi a fost confirmată în relatările ce au urmat reluării operei la Florenţa (1613) şi Veneţia (1639 – 40). Au urmat şi numeroase aranjamente muzicale făcute de contemporani vestitului *Lamento,* care ajunge să fie cântat prin marile oraşe ale Italiei şi să contribuie la celebritatea lui Monteverdi. Modelul lui (pe forma „da capo") va conduce la realizarea unui tip de „arie-lamento" care va intra în tradiţia operei italiene. Compozitorul însuşi îl va relua şi-i va prelucra substanţa muzicală, mai întâi sub forma de madrigal pentru cinci voci (publicat în al şaselea

127 Arianna este eroina care-l salvează pe Teseu din labirintul în care fusese închis, cu ajutorul firului încredinţat pentru a-l întinde de-a lungul drumului şi a-i putea astfel călăuzi reîntoarecerea. Înduioşat de dovada ei de dragoste, Teseu o ia cu el în drumul pe mare spre Atena, dar într-un popas pe insula Naxos, o părăseşte. Déznădejdea ei nu se va sfârşi decât mult mai târziu, odată cu apariţia zeului Dionisos care o va lua de soţie.

volum de madrigale – 1614), apoi ca arie cu bas continuu (integrată în al şaptelea volum de madrigale – 1625), pentru ca în ultimul rând să o publice în aceeaşi concepţie (voce solo şi bas continuu) publicată sub titlul *Pianto della Madona*, la sfârşitul culegerii de creaţii religioase *Selva morale e spirituale* editată în ultimii ani ai vieţii (1641).

În perioada de repetiţii şi de pregătire a reprezentării operei *Arianna*, ducele Gonzaga îi cere lui Monteverdi noi eforturi creatoare pentru a da strălucire serbărilor de la curtea sa: muzica pentru piesa *Idropica* (scrisă de Guarini, poet al curţii) şi opera-balet *Il ballo delle Ingrate*, pe libret de Rinuccini. „Ingrate" erau femeile condamnate a trăi în iad, pentru că în timpul vieţii au repudiat iubirea. Revenite trecător pe pământ, ele îşi plâng soarta şi sfătuiesc urmaşele lor să slujească dragostei. Subiect fantezist şi frivol, acceptat cu greu de Monteverdi dar rezolvat cu strălucire în muzica dansurilor din decorul întunecat al iadului, în intonaţiile jalnice ale condamnatelor din scurtul lor popas pe pământ şi mai ales în scena finală a ultimului adio luat de la lume şi lumină de către una dintre aceste nefericite „ingrate". Creaţia – în stilul baletelor franceze – a însemnat un nou succes pentru compozitor şi totodată momentul care i-a declanşat starea de surmenaj din care va reveni cu greu şi doar după îngrijirile pe care tatăl său, medicul Baldassare Monteverdi, i le va da în casa părintească de la Cremona.

Până la stabilirea lui Monteverdi la Veneţia (1613), un singur eveniment apare demn de semnalat: călătoria sa la Roma (1610), în speranţa de a obţine o bursă la „Seminario romano" pentru fiul său mai mare (Francesco). Primit cu mare cinste, sărbătorit, el revine la Mantua cu sufletul plin de impresiile făcute de frumuseţea „oraşului etern", de muzica ce răsuna în marile lui biserici, de arta lui Michelangelo, Rafael, da Vinci, dar fără a fi obţinut bursa solicitată. Din această epocă datează o culegere de creaţii religioase dedicată papei Paul al V-lea, care cuprinde o missă pentru şase voci (*In illo tempore*, pe tema unui motet de Gombert), psalmi, imnuri pentru vecernie (*Vespro della Beata Vergine*) şi celebra *Sonata sopra Sancta Maria* pentru voce, grup de instrumente şi bas continuu, desfăşurată în forma unor variaţii libere. Acestea sunt lucrări în care compozitorul face o demonstraţie de măiestrie în mânuirea stilului contrapunctic tradiţional, a strălucirii concertante inaugurată de Giovanni Gabrieli sau a monodiei acompaniate, intrată în modernitatea vremii.

În 1612 moare Vincenzo Gonzaga şi în anul următor Monteverdi părăseşte definitiv curtea de la Mantua. Apreciat de lumea muzicală a Veneţiei, oraş în care îşi tipărise majoritatea lucrărilor, este chemat să concureze pentru postul de maestru de capelă de la biserica San Marco, rămas vacant prin moartea lui Giulio Cesare Marinengo. Fără a fi scutit de tradiţionalul concurs, el reuşeşte să obţină unanimitatea voturilor la toate cele trei probe obligatorii, şi prin aceasta postul care-i va aduce linişte pentru întreg restul vieţii. Singura mare suferinţă pe care o va trăi în cei treizeci de ani petrecuţi la Veneţia, va fi moartea celor doi fii ai săi – Francesco şi Massimiliano – în epidemia de ciumă ce a bântuit oraşul dogilor în anul 1631.

Veneţia, cu frumuseţea unică a aşezării şi marea ei tradiţie muzicală, îi stimulează pana şi fantezia. Apare în curând cel de *al şaselea volum de madrigale* (1614) în care include transcrierea (la cinci voci) a celebrului *Lamento* al Ariannei. Majoritatea pieselor sunt concepute pentru cor de cinci voci *a cappella,* dar alături de acestea apar şi madrigale cu acompaniament instrumental în a căror muzică survin recitative sau largi desfăşurări melodice, asemănătoare celor din arii, preconizând concepţia *cantatei.*

Câţiva ani mai târziu apare şi *al şaptelea volum de madrigale* (1619) pentru 1-6 voci, în care tradiţiile genului sunt aproape de tot părăsite. Stilul monodiei acompaniate (voce solo cu bas continuu) şi cel concertant domină concepţia şirului de piese, din rândul cărora nu lipsesc strălucitoare conzonette şi nici muzica unui balet – *Tirsi şi Clori* – compus în anul 1615 pentru foştii stăpâni de la Mantua, care continuau să-i facă periodic comenzi. Deşi angrenat în numeroase responsabilităţi implicate de înalta slujbă pe care o avea[128], Monteverdi răspunde solicitărilor făcute de curţile ducale şi creează un şir de lucrări destinate a fi reprezentate pe scenele palatelor lor. Cele mai multe au fost pentru urmaşii lui Vincenzo Gonzaga. După muzica pentru baletul-operă *Tirsi şi Clori* urmează *Peleus şi Tetis, Andromeda, Lamentaţia lui Apollo, Nebuna prefăcută Licori (La finta pazza Licori)* – lucrări ale căror manuscrise au fost distruse în asediul armatelor austriece asupra Mantuei din anul 1628. Din perioada primului dece-

128 Maestrul de capelă la biserica San Marco trebuia să conducă corul şi orchestra domului (50 de persoane), să vegheze asupra educaţiei membrilor din seminarul bisericii, asupra calităţii muzicale a operelor ce urmau a fi interpretate, asupra manifestărilor muzicale din cadrul sărbătorilor bisericeşti sau laice, paralel cu obligaţia de a compune lucrări liturgice.

niu veneţian datează şi muzica pentru melodrama *Gli amori di Diana e d'Endimione* comandată de curtea de la Parma, de asemeni pierdută. Ceea ce s-a păstrat şi-i reprezintă atât concepţia sintetizatoare, cât mai ales febrila înclinaţie spre căutarea de soluţii stilistice care să ilustreze expresiv textul literar, este cantata dramatică *Combattimento di Tancredi e Clorinda,* inspirată de cântul al XII-lea din *Ierusalimul eliberat* al lui Tasso, pe care a compus-o în anul 1624. Subiectul era pasionant: Tancred, viteazul cavaler plecat în rândurile cruciaţilor pentru a elibera mormântul sfânt, se îndrăgosteşte de Clorida, o sarasină. Ea luptă alături de localnicii păgâni pentru păstrarea pământului pe care s-a născut şi va muri în duelul vitejesc încins între ea şi Tancred, fără ca el s-o fi putut recunoaşte în armura de luptător pe care o purta. În ultimele clipe pe care le trăieşte pe braţele învingătorului ei, viteaza sarasină îl roagă să o creştineze. Din nou, deci un subiect în care deznodământul aduce o dramatică despărţire, după cele pe care le oferise compozitorului legenda lui Orfeu şi cea a Ariannei. Dar de această dată apar în desfăşurarea epică elemente agresive de mândrie şi înverşunare în luptă, pe care Monteverdi nu le mai întâlnise în libretele anterioare. În prefaţa pe care el o va scrie mult mai târziu (în anul 1638) la cel de al optulea volum de madrigale – în care va include muzica acestei cantate dramatice – le va descrie calea pe care a ajuns la folosirea unui stil agitat („stile concitato" – cum îl numeşte el) „atât de necesar artei muzicale"... „Se poate afirma, scria el, că această artă rămăsese imperfectă până în prezent, pentru că nu avea decât două genuri – cel dulce şi cel moderat. (...) Mi-am dat seama că pasiunile şi emoţiile principale ale sufletului nostru sunt în număr de trei: Mânia, Moderaţia şi Umilinţa sau implorarea, trei gradaţii care se traduc cu fidelitate în arta muzicală prin maniera animată („concitato"), duioasă („mole") sau moderată („tempreto"). Am găsit în toate compoziţiile maeştrilor din trecut exemple de „dulce" şi „moderat", dar nicăieri un exemplu de gen animat, deşi acesta fusese descris de Platon în cea de a treia carte a *Republicii* (...) M-am străduit, nu fără multă trudă, a regăsi această expresie muzicală care a fost pierdută," mărturiseşte Monteverdi în prefaţa anterior amintită şi explică în continuare cum a ajuns să imagineze un procedeu prin care să redea muzical starea de agitaţie. Ghidându-se după metrica poeziei antice, în care piciorul piric (două silabe scurte, în vechea prozodie) era folosit pentru dansurile războinice pline de mişcare şi tensiune, el reuşeşte – prin repetarea lui la

aceeaşi înălţime a sunetului şi în succesiune rapidă – să creeze un efect „tremurător" (tremolo) pe care îl valorifică în partida orchestrei din noua sa lucrare[129]. Şi tot în partitura ei apare pentru prima oară şi efectul de „pizzicato" propriu tehnicii instrumentelor de coarde cu arcuş, pe care o foloseşte pentru a sugera zgomotul făcut de încrucişările spadelor şi o marchează prin cuvintele: „aici lăsăm arcuşul şi ciupim cu două degete coardele". Ne aflăm, deci, în faţa unei creaţii de o deosebită importanţă în evoluţia lui Monteverdi, cea care deschide calea stilului „concitato". Cele două personaje (Tancred şi Clorinda) – singurele care participă la acţiune – sunt însoţite în evoluţia lor de povestirea cântată declamatoric de „recitatoare" (personaj ce înlocuieşte vechea funcţie a corului din tragedia greacă) şi susţinute permanent de expresivitatea muzicii orchestrale. De data aceasta Monteverdi optează pentru o formaţie de cameră (alcătuită din patru viole – soprano, tenor, alto, bas –, un „contrabasso da gambo" şi un clavecin), căreia îi încredinţează un rol dramatic de sine stătător, urmărind programatic şi psihologic violenţa acţiunii şi a pasiunilor descrise în episodul epopeii lui Tasso. Convingătoare de la prima la ultima pagină, cantata lui Monteverdi se termină stins, interiorizat, concis, fără convenţionala intervenţie a unei puteri supranaturale care să rezolve luminos tragedia eroilor. La valoarea inovaţiilor stilistice, se adaugă remarcabila ei concepţie dramatică, apreciată încă de la prima ei prezentare de la palatul nobilului veneţian Girolamo Mocenigo, în anul 1625.

În deceniul ce a urmat acestei inspirate compoziţii, creaţia lui Monteverdi continuă să răspundă solicitărilor ce i se fac de către nobilii Veneţiei şi ai oraşelor din Italia de nord. Au rămas consemnate câteva titluri de lucrări dramatice, ale căror partituri s-au pierdut (*Mercurio şi Marte, Izbânda lui Amor, Răpirea Proserpinei, Delia şi Ulise*). Singurele mărturii ale realizărilor din această perioadă au rămas înscrise în două culegeri tipărite: *Scherzi musicali in stilo recitativo* (1638) – cuprinzând canzonete vioaie pentru una şi două voci cu bas continuu – şi *al optulea volum de madrigale* (1638) cu celebra prefaţă anterior citată şi piese cu o variată componenţă (de la o voce solo cu bas continuu, până la 6-8 voci, cuplu de viole sau violine şi bas continuu). Afinitatea compozitorului cu genul dramatic destinat scenei domină

129 Efectul de „tremolo" mai apăruse în muzica instrumentală cu câţiva ani înainte (1617) în culegerea de sonate *Affetti musicali* de Biaggio Marini.

piesele cuprinse în acest volum – cel mai vast dintre toate – printre care muzica din *Ballo dell'Ingrate* şi cea din *Combattimento di Tancredi e Clorinda*. Reprezentativă este diversitatea stilistică, în care polifonia şi monodia, recitativul şi aria, consonanţa şi disonanţa, glasul omenesc şi al instrumentelor se întâlnesc pentru a tălmăci fapte şi simţăminte de dragoste, de vitejie, de credinţă, de suferinţă în faţa morţii neîndurătoare, aspecte ce justifică titlul pe care Monteverdi îl dă acestui volum: *Madrigali guerrieri ed amorosi*.

În anul 1637, în timpul carnavalului, se deschid la Veneţia porţile primului teatru cu plată – teatrul *San Cassiano*. După patru decenii în care creaţiile dramatic-muzicale au fost reprezentate doar la curţile domnitoare sau aristocratice, curţi ce rivalizau între ele în fastul montărilor ca şi în calitatea interpretării, spiritul democratic şi negustoresc al Veneţiei oferă o instituţie în care oricine putea asista la spectacol, înarmat cu un bilet plătit. Modelul acestui prim teatru public din lume, în care singura urmă a monopolului aristocratic asupra spectacolelor dramatice rămânea loja, a fost urmat şi în curând se inaugurează tot la Veneţia teatrele *San Giovanni e Paolo, San Moise, San Crisostomo*, ajungându-se curând la 16 asemenea scene, pe care uneori (la sărbători sau în perioada carnavalului) se reprezentau concomitent spectacole ce intrau în concurenţă. Libretiştii, compozitorii, interpreţii, trebuiau să ţină seama de gustul noului public, mai puţin sensibil la simbolurile primelor „drammae" şi „favolae in musica", la cântul lor declamatoric supus frumuseţii versurilor, la rafinamentul înscenării lor. Pe placul acestui public era acţiunea unor eroi desprinşi din viaţa de toate zilele, buni sau răi, mărinimoşi sau vicleni, credincioşi sau trădători, şi mai ales melodicitatea ariilor lor pe care o răsplăteau cu aplauze nesfârşite.

Pentru aceste teatre a compus Monteverdi ultimele sale creaţii dramatice: *Adone, Nunta lui Eneea cu Lavinia, Reîntoarcerea lui Ulisse în patrie, Încoronarea Poppeei*. Primele două partituri s-au pierdut în timpul ocupaţiei franceze, iar cea de a treia – *Il ritorno d'Ulisse* (1641) – a fost descoperită de A.W. Ambros printre manuscrisele aflate în biblioteca imperială de la Viena, după aproape două secole şi jumătate de la crearea ei (1881). Pe un libret de Giacomo Bodoaro inspirat din epopeea homerică, concepţia lui Monteverdi răspunde publicului contemporan prin marea diversitate a dramaturgiei muzicale. El îi oferă de la început intonaţii de cântec popular (Actul I

– momentul în care zeiţa Minerva, sub chipul unui păstor, îl înştiinţează pe Ulisse că se află în patria sa, Ithaca, pe care el nu o recunoscuse încă). Melodica generoasă din arii şi duete se alătură recitativelor liber arcuite, îmbinând lirismul sentimentelor cu claritatea naraţiunii. Suferinţa Penelopei (actul I), întâlnirea dintre Ulisse şi fiul său Telemah, dintre el şi peţitorii care-i asaltaseră casa (actul II), şi în sfârşit dintre el şi Penelopa când îl recunoaşte (actul III) sunt momentele principale ale acţiunii, pusă permanent în contrast cu coloritul unor tablouri şi prezenţa unor personaje ce aduc pe scenă comicul (remarcabilă fiind în acest sens partida inedită a lui Irus, ce va constitui un model pentru viitoarea „opera buffa". O deosebită amploare o cuceresc duetele, tipizând personajele cuplului şi reliefând momentul dramatic al întâlnirii lor, concepţie muzicală ce culminează în duetul de dragoste final (Ulisse-Penelopa). Deşi desprinse din mitologie, personajele şi acţiunile lor prind contururi reale, singura urmă a convenţionalismului din tradiţie fiind atmosfera alegorică a prologului, în care Fortuna şi Amor filosofează asupra destinului pe care îl au muritorii.

În anul 1642, Monteverdi – ajuns la vârsta de şaptezeci şi cinci de ani – dă dovadă de o miraculoasă tinereţe a spiritului şi creează o capodoperă: *Încoronarea Poppeei*. Este o lucrare care concentrează întreaga sa experienţă artistică şi deschide cu rară vocaţie dramaturgică, direcţiile pe care se va sprijini în viitor genul operei.

O primă deosebire faţă de toate creaţiile dramatic-muzicale anterior compuse este detaşarea de mitologie şi alegerea unui subiect istoric inspirat din Analele lui Tacit. Fără să fi apelat la vreun moment de strălucire din trecutul glorios al Romei, Monteverdi şi libretistul său – Gian Francesco Busenello – se opresc la una din aventurile imorale ale împăratului Nero, subiect ce le oferea ilustrarea unor variate trăsături de caracter şi pasiuni omeneşti: ambiţia de parvenire (Poppeea), patima oarbă (Nero), înţelepciunea şi scepticismul (Seneca), gelozia (Ottavia şi Ottone, soţia şi soţul personajelor principale), puritatea dragostei şi devotamentul (Drusilla – tânăra fată îndrăgostită de Ottone). În jurul acestor şase personaje se ţese o acţiune vie, declanşată de diversitatea sentimentelor lor şi a unor impulsuri ce conduc fie la nedreptate şi crimă, fie la sacrificiu. Îmbătat de dragostea pentru frumuseţea Poppeei – pe care o cântă în toate apariţiile sale – Nero devine un personaj umanizat, stăpânit de o mare pasiune. Dar condamnarea la exil a celor ce-i stau în cale (Ottavia şi Ottone), precum şi

cruda condamnare la moarte a învăţatului Seneca pentru vina de a-l fi sfătuit să-şi învingă sentimentele, îi tipizează individualitatea tiranică, dominată de instincte, influenţabilă. Mai puţin contradictoriu este construit personajul Poppeei, singura ei ţintă fiind cea de a ajunge împărătească, ţintă pe care o atinge uşor prin armele ei: frumuseţe, senzualitate, viclenie. Convingătoare este şi suferinţa celor doi soţi repudiaţi, a căror descumpănire îi poartă la încercarea nereuşită de a o omorî pe Poppeea. Dar în angrenajul acestor patimi nestăvilite, intervine – la fel ca în viaţă – eterna forţă a binelui. Demnitatea gândirii lui Seneca (conştient că îşi riscă viaţa), puritatea dragostei Drusillei (care preia asupra ei tentativa de crimă a lui Ottone), simţul răspunderii (care-l determină pe Ottone să-şi recunoască fapta) sunt atitudini ce creează puternice contraste în dramaturgie, cu culminaţie în deznodământ: Seneca moare, plâns de discipolii săi (un impresionant moment coral), Ottavia şi Ottone pornesc în exil (aria prin care împărăteasa îşi ia rămas bun de la patrie, de un interiorizat dramatism, amintind intonaţiile vechiului „lamento" al Ariannei), în timp ce Roma sărbătoreşte încoronarea Poppeei. Un final de strălucitoare grandoare, la care contribuie pe rând marşul triumfal al orchestrei, corul senatorilor şi tribunilor romani, duetul de dragoste Nero – Poppeea preamărind victoria dragostei. Este victoria anunţată din prima pagină a operei, din alegoricul prolog, când disputa vie dintre Fortuna şi Virtute este încheiată de intervenţia lui Amor, cel ce le aminteşte că adevărata putere asupra muritorilor o are doar el. Se conturează, astfel, unitatea de gândire a întregului, în pofida numeroaselor scene autonome, din care nu lipseşte prezenţa unor personaje auxiliare ce colorează specificul diferitelor ambianţe. Apar ostaşi ce străjuiesc întâlnirile lui Nero cu Poppeea şi îi discută purtarea, apar confidente (bătrâna doică ce participă la năzuinţele Poppeei, sau cea care consolează nefericirea Ottaviei), apare şi pajul, exuberant sau liric, inaugurându-se, astfel, roluri de personaje secundare ce vor continua să dea farmec şi autenticitate desfăşurării scenice din numeroase opere ale viitoarelor secole.

Privită în ansamblu, muzica lui Monteverdi este o demonstraţie de talent, sensibilitate şi măiestrie. De la „sinfonia" introductivă la strălucitorul final, ea se arcuieşte cu o uluitoare supleţe pe diversitatea momentelor, în funcţie de natura şi condiţia psihologică a personajelor. Stilul „concitato" îi domină desfăşurarea, atât în recitativele patetice cât şi în monologuri sau dialoguri de mare intensitate dramatică, cores-

punzând celor două impulsuri ce conduc acţiunea: dragostea şi gelozia. Nu lipseşte nici măiestria stilului imitativ (în puţinele momente corale) şi nici limpezimea intonaţiilor populare, sugerând firescul vieţii ce înconjoară conflictul dramatic, după cum nu lipsesc nici unele accente maiestuoase (în partida orchestrală) marcând importanţa lumii pe care Poppeea o cucereşte. Recitativul, arietta, aria, duetul, trio-ul îşi conturează cu precizie rolul şi locul în ansamblul formei, într-un limbaj al pasiunii în care tradiţionala contribuţie a corului se estompează pentru a nu contraveni firescului dramaturgic. Orchestra, cu o componenţă mai restrânsă decât cea de care dispunea curtea de la Mantua, realizează reliefuri de intensitate emoţională şi întăreşte – prin rememorarea unor linii melodice – unitatea gândirii dramatic-muzicale. Apare, deci, în concepţia muzicii lui Monteverdi, germenele funcţiei leitmotivice, ce va fi una din modalităţile de sudură expresiv-programatică în realizările creatorilor romantici ai secolului al XIX-lea.

Viu aplaudată de publicul Veneţiei la premiera din 1642, ca şi de cel din Napoli în reluarea semnalată în anul 1651, capodopera lui Monteverdi nu s-a făcut cunoscută decât după ce studiile unor muzicologi de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX i-au descoperit marea valoare. Valoare artistică şi valoare istorică, prin meritul de a fi fixat principiile călăuzitoare în desfăşurarea unui gen ce avea să cucerească scenele şi publicul de pretutindeni.

*Biruinţa lui Amor* (sau *Izbânda dragostei*) – temă pe care porneşte şi sfârşeşte *Încoronarea Poppeei* – este şi titlul unui balet pentru care Monteverdi creează muzica în acelaşi an 1642. Ceea ce se impune a fi semnalat, ca trăsătură specifică pentru dimensiunile viziunii sale artistice, este faptul că subiectul iubirii, violenţei şi durerii, apare alături de valoroase creaţii religioase. Cu un an înainte (1641) apăruse culegerea *Selva morale e spirituale* cuprinzând 41 de piese (la sfârşitul cărora se află *Pianto della Madona* – ultima transformare a muzicii din vestitul *Lamento* al Ariannei), iar în 1650 se publică (postum) *Messa a quattro voci e Salmi* – un nou mănunchi de piese religioase create către sfârşitul vieţii. Mai mult decât atât: din anul 1632 compozitorul intrase în rândurile preoţimii din convingere şi faptul că sentimentele sale religioase nu i-au influenţat viziunea şi obiectivitatea artistică este cu totul remarcabil. Mărturie în acest sens rămân nu numai *Încoronarea Poppeei* şi *Biruinţa lui Amor,* ci şi *al nouălea volum de madrigale* (Madrigali e canzonette à due e tre voci, publicat post-mortem – în

1651), cu cântece de dragoste şi dans, cu canzonete, aşa cum anunţă titlul, ilustrând permanenta sa legătură cu bucuriile şi durerile vieţii. Domeniul scenei şi cântecul profan par a fi constituit pentru compozitorul vârstnic un refugiu odihnitor în vâltoarea îndatoririlor pe care le avea la biserica San Marco. Compoziţiile liturgice (misse, psalmi, imnuri, laude, magnificate, etc.) nu i-au modificat fantezia creatoare şi nu au împiedicat creaţia unor tablouri lumeşti (*Alle danze, alle danze; Gl'amoretti*) sau pitoreşti (*Bel pastor; Ride il bosco*)[130] aşa cum acestea apar în întreg şirul de miniaturi din volumul al 9-lea. Dar Monteverdi este de recunoscut şi în concepţia stilistică a unor lucrări religioase, prin strălucirea sau plasticitatea procedeelor experimentate în creaţia laică. Dacă tradiţia *a cappella* şi puritatea limbajului muzical cerută de exigenţele liturgice se afirmă în misse, în psalmi, compozitorul se dovedeşte acelaşi cântăreţ al sentimentelor omeneşti, grave sau mistuitoare, luminoase sau întunecate. *Beatus vir* (pentru 7 voci, 2 violine şi bas continuu) sau *Laetatus sum* (pentru 6 voci, 2 violine, 2 tromboni, 1 oboi şi bas continuu) în care vocile şi instrumentele se îmbină într-o grandioasă construcţie cu colorit concertant-dramatic, rămân exemple ilustrative. Pentru Monteverdi, compozitorul care şi-a format gândirea şi stilul creând lucrări pentru o curte ducală, graniţa dintre bisericesc şi laic nu putea fi riguroasă. Aşa se explică şi adaptarea pe care el a făcut-o intonaţiilor din vechiul *Lamento* al Ariannei la fondul religios din piesa *Pianto della Madona*. Durerea păgânei Arianna şi cea a divinei Madona aveau pentru muzicianul-artist aceeaşi măsură de înţelegere şi întruchipare a sentimentului omenesc.

În anul 1643, după o scurtă călătorie la Mantua – unde războiul pustiise vechea-i strălucire –, apoi la casa părintească din Cremona, Monteverdi se întoarce la Veneţia, oraş în care i se sfârşeşte curând viaţa (la 29 noiembrie 1643). Venerat un timp de locuitorii din oraşul lagunelor, el a fost dat uitării şi, în afară de Padre Martini care i-a citat câteva fragmente din creaţie într-un tratat de contrapunct din anul 1775 (deci la mai bine de un secol de la moartea sa), nici o altă urmă nu atestă trecerea sa prin istoria muzicii italiene. „Revelaţia Monteverdi" începe doar în secolul XX şi nu numai prin descoperiri şi studii muzicologice, ci şi prin prezentarea operei *Încoronarea Poppeei* într-un concert-spectacol dat în sala de festivităţi a *Scholei Cantorum* din Paris, în anul 1905, la iniţiativa lui Vincent d'Indy. O mare parte din creaţia

130 În traducere: Dansaţi, dansaţi; Îndrăgostiţii; Frumosul păstor; Râde pădurea.

ilustrului compozitor, care a încununat epoca madrigalului şi a deschis căile operei, a răzbătut peste secolele de uitare, dovedindu-şi valoarea şi modernitatea. *La favola d'Orfeo* şi *Combatimentto di Tancredi e Clorinda, Il ritorno d'Ulisse* şi *Incoronazione di Poppeea, Madrigale* şi *Scherzi musicali, Misse* şi *Psalmi,* cărora li se adaugă îndureratul *Lasciatemi morire* (Arianna) – lucrări înscrise în ediţia integrală realizată de Gian Francesco Malipiero – răsună astăzi în săli de spectacole, de concerte, în biserici, purtând mesajul unei arte ce avea să joace un rol covârşitor în evoluţia istorică a muzicii.

## Opera, cantata şi oratoriul la Roma

De la Florenţa la Napoli – prin Veneţia şi Roma – acesta este traseul pe care opera l-a parcurs pe solul italic de-a lungul primului secol de strălucitoare afirmare.

Pornit din cenaclurile nobililor florentini, prinzând substanţă şi formă prin geniul lui Monteverdi (la Mantua şi Veneţia), tânărul gen cucereşte marile oraşe ale peninsulei, fără să ocolească pe cel în care domina puterea papalităţii. Roma nu putea rămâne izolată de noua izbândă a artei laice, de atracţia pe care o exercita mirajul ei scenic şi muzical.

Subiectul legendarului Orfeu este cel care deschide şi creaţia de operă a compozitorilor din Roma, după ce Peri, Caccini (în 1600) şi Monteverdi (în 1607) îl cântaseră în faţa publicului aristocratic din Florenţa şi Mantua. Stefano Landi (1590 – 1655), fiu al Romei, format în şcoala lui Nanino, dar adept al stilului monodic lansat de florentini, creează şi prezintă în 1619 o „tragicomedie pastorală" intitulată *La morte d'Orfeo*. Ceea ce oferă valoare istorică şi acestui nou „Orfeo" este tendinţa compozitorului de a da un colorit italian contempoaran vechiului mit, prin intonaţii populare, prin ritmuri de barcarolă şi printr-o specifică înclinaţie spre strălucirea cântului vocal. Dar Landi era cleric şi, din anul 1629, se număra printre cântăreţii vestitei capele Giulia. El nu putea ocoli concepţia bisericii în legătură cu mult îndrăgitele spectacole de operă. Pentru că Roma catolică le adoptă, dar le îndreaptă către subiecte creştineşti, aşa cum cu secole în urmă acceptase şi chiar încurajase desfăşurarea dramelor liturgice care atrăgeau din ce în ce mai mult mulţimea credincioşilor. Este perioada în care seminariile şi colegiile iezuite se întrec în spectacole de teatru moralizatoare, prin intermediul cărora pătrunde muzica şi ideea de dramă muzicală reli-

gioasă. Stefano Landi va părăsi tematica mitologică şi va compune în anul 1632 muzica pentru drama sacră *San Alessio,* inspirată din viaţa unui om adevărat – cea a sfântului Alexis care a trăit în secolul al XV-lea. Două aspecte sunt demne de menţionat în legătură cu această creaţie. În primul rând personalitatea libretistului – care nu era altul decât unul dintre cei mai luminaţi şi cultivaţi clerici ai timpului, Giulio Rospigliosi (1600 – 1669), devenit cardinal în 1657 şi apoi papă, sub numele de Clement al IX-lea, în anul 1667. Al doilea aspect cu rol important în răspândirea operei la Roma, a fost inaugurarea măreţului teatru din palatul ilustrei familii Barberini, familie din care se trăgea şi capul bisericii catolice din acea vreme, papa Urban al VIII-lea. Giulio Rospigliosi şi Stefano Landi concep pentru deschiderea festivă a acestui teatru aristocratic o autentică dramă muzicală sacră, în care subiectul redă cu pietate psihologia şi faptele credinciosului Alessio, intrat în rândurile sfinţilor; libretul nu este însă lipsit de culoarea locală şi actuală a societăţii romane. Structurată convenţional (trei acte precedate de un prolog şi încheiate apoteotic, fiecare act fiind deschis de o „sinfonie"), creaţia celor doi artişti de la Roma cultiva atât tendinţe de melodism vocal în momente solistice, corale, de duo şi trio ce apar conturate în această lucrare, cât şi gustul pentru spectaculos în concepţia decorurilor, a baletelor, a tratării corale. (Ilustrativ în acest sens este finalul, interpretat de un cor dublu ce glorifică eroul, căruia i se adaugă un alt ansmblu coral ce aduce slavă „oraşului etern" pe cuvintele „Felice Roma"). Ceea ce justifică însă menţionarea acestei creaţii în istoria operei, este faptul că în cuprinsul ei, cu subiect religios prin excelenţă, sunt introduse firesc elementul comic şi verva populară, anticipându-se astfel o trăsătură ce va fi caracteristică pentru estetica sfârşitului de secol şi va colora realist fondul şi forma unor opere din secolele viitoare.

Paralel cu realizările lui Landi, survin la Roma câteva nume de compozitori şi titluri de opere care merită a fi menţionate. Unul din exemple îl constituie *La catena d'Adone* (1626) de Domenico Mazzochi (1592 – 1665) cu o muzică ce începe să neglijeze principiul renascentist al legăturii cu textul poetic şi să favorizeze libertatea cântului vocal. În prefaţa acestei lucrări compozitorul numeşte „mezz'arie" (semi arii) episoadele menite să înlocuiască recitativele, pe care le considera plictisitoare. Restrânse ca întindere, dar bogat ornamentate, tratarea „semi ariilor" începe să încline spre virtuozitatea

vocală. Frate şi elev al lui Domenico Mazzochi – Virgilio Mazzochi (1597 – 1646), cântăreţ – ca şi Landi – la capela Giulia, creează în colaborare cu mai tânărul compozitor Marco Marazzoli (1619 – 1662) muzica pentru o operă comică, intitulată *Chi sofre, speri* (*Cine suferă să spere*– 1639), animată de personaje desprinse din commedia dell'arte şi din viaţa cotidiană italiană. Numele lui Marazzoli, afirmat înainte cu doi ani pe scena teatrului Barberini prin comedia muzicală *Il falcone,* va apare alăturat de cel al venerabilului maestru de capelă şi compozitor de muzică religioasă Antonio Maria Abbatini (1597 – 1679), în opera comică *Dal Male il Bene* (în traducere liberă *Totul e bine când se sfârşeşte bine*), cu personaje tipice pentru viitoarea *opera buffa,* din care nu lipsea isteţul valet (pe care comentatorii îl consideră strămoş al lui Leporello şi Figaro). Autor al libretelor acestor opere pline de haz a fost tot Giulio Rospigliosi şi nu poate fi trecut cu vederea faptul că reprezentanţi ai bisericii (ca Abbatini sau Rospigliosi) au optat pentru subiecte vesele şi realiste în genul operei şi nici faptul că Roma catolică s-a afirmat ca leagăn al operei comice.

Conţinutul nou, cu o cursivitate specifică ritmului comic – în care un deosebit rol îl au dialogurile rapide şi volubile – a condus la evoluţia unor mijloace de expresie. Recitativul se cerea grăbit, construit pe inflexiuni „quasi parlando" ce anticipează viitorul „recitativo secco" şi demarcat stilistic de episoadele lirice, conturate în ariete şi arii. Împletirea dialogurilor cu scenele de gen şi monologurile lirice, ce se ţes în verva acţiunii scenice, se termină printr-o scenă care reuneşte întregul ansamblu de interpreţi – principali şi secundari – ce-şi cântă optimist rezolvarea diferitelor conflicte. Se conturează, astfel, o concepţie de final specific operelor comice, deosebit de cel coral apoteotic al operelor cu subiect religios sau mitologic.

Faimă a cunoscut la Roma şi numele lui Loreto Vittori (1604 – 1670), cântăreţ celebru, libretist şi compozitor al operei pastorale *Galateea* (1636). Dar numele care se detaşează ca valoare din şirul celor ce au contribuit la notorietatea şcolii de operă romane este cel al lui Luigi Rossi (1598 – 1653). Cântăreţ, ghitarist, clavecinist şi organist, Rossi figurează în ultima parte a vieţii printre interpreţii muzicii de cameră ai cardinalului Barberini, în al cărui palat prezintă în anul 1642 opera sa *Il palazzo d'atlante.* Inspirată dintr-un fragment desprins din *Orlando furioso* de Ariosto, creaţia lui Rossi afirmă un excepţional talent de melodist, talent ce se impune şi în compoziţiile sale religioase

(motete, cantate, oratorii) şi cu deosebire în foarte numeroasele serenade şi canzoni pe care le-a creat. Numele său devine celebru şi peste graniţele Italiei în anul 1647, când – invitat de familia Barberini şi susţinut de cardinalul Mazarin – prezintă la palatul regal din Paris, în faţa curţii lui Ludovic al XIV-lea, un nou *Orfeo* compus pe un poem de Francesco Buti şi interpretat de o experimentată trupă italiană. De o reală importanţă istorică – fiind prima operă reprezentată în metropola franceză – creaţia lui Rossi, intitulată de fapt *Căsătoria lui Orfeu cu Euridice,* apare mult mai complicată, prin intervenţia unor conflicte între zeităţi, transformare a vechiului mit ce a necesitat efecte ingenioase în montarea scenică. Dar peste impresia vizuală care a consacrat în mare parte evenimentul artistic, rămâne contribuţia lui muzicală, prin suflul melodic ce conturează adevărate entităţi muzicale în forma ariilor (ca momente centrale ale operei), în episoadele instrumentale (concentrate pe instrumente de coarde şi bas continuu) şi chiar în desfăşurarea suplă a recitativelor.

Gloria operei romane, afirmată doar în cercuri nobiliare, nu a depăşit anul 1660. După o jumătate de veac, în care compozitorii şi-au adus contribuţia la sfera conţinutului şi – ca directă consecinţă – la marcarea unor trăsături de stil cu rol deosebit în evoluţia ei ulterioară, creaţia de operă apune la Roma, cedând locul cantatei şi oratoriului.

Termenul de „cantată" (sau „cantanda") era împământenit în Italia la sfârşitul secolului al XVI-lea, desemnând – aşa cum s-a mai semnalat – o piesă muzicală vocală, spre deosebire de „sonata" care se referea la o piesă destinată interpretării instrumentale. Dar la începutul secolului al XVII-lea acest termen începe să se aplice unor lucrări cu fond narativ, interpretate de o singură voce, cu acompaniamentul unui mic grup coral, căruia i se adaugă unul sau mai multe instrumente. Este evidentă legătura dintre aceste piese şi ultima fază de evoluţie a madrigalului, ca rezultat al tendinţelor de concentrare a expresiei la vocea superioară, voce ce ajunsese să domine ansamblul polifonic şi să conducă concepţia componistică spre stilul monodiei acompaniate. Transformarea stilistică poate fi urmărită în şirul volumelor de madrigale compuse de Monteverdi, începând cu volumul al cincilea (în care apare funcţia basului continuu) şi continuând cu următoarele patru volume în care stilul solistic acompaniat se impune cu claritate.

Conturarea formei de cantată s-a făcut paralel cu cea a operei, elemente ale noului gen apărând în realizările unora din membrii

cameratelor florentine (Giulio Caccini, Emilio di Cavalieri, Marco di Gagliano) şi evoluând în concepţia lui Monteverdi şi a contemporanilor săi mai tineri (Benedetto Ferrari, Francesco Manelli[131], precum şi în creaţia compozitorilor de la Roma (Domenico Mazzochi, Luigi Rossi) – toţi compozitori de opere. În anul 1620, când Alessandro Grandi (1580 – 1630) îşi intitulează o culegere de compoziţii *Cantate ed Arie à voce sola con basso continuo,* genul şi forma cantatei erau cristalizate: prin intermediul recitativelor narative şi al momentelor de cantabilitate solistică (arii) – sprijinite pe bas continuu, întărit uneori şi de acompaniament instrumental – se transmitea (fără decoruri şi fără costumaţie) o acţiune cu caracter liric, structurată strofic. Era vorba, deci de un gen înrudit cu opera prin elemente morfologice (recitative, arii, părţi instrumentale), dar deosebit de aceasta prin conţinutul emoţional (limitat la sfera lirică), prin dimensiuni (restrânse) şi mai ales prin apartenenţa la ambianţa camerală de concert (asemenea madrigalului) şi nu la cea scenic-teatrală. Dar pe măsură ce conţinutul se dramatizează (aşa cum apare în *Combattimento di Tancredi e di Clorinda* integrat în al şaptelea volum de madrigale de Monteverdi), se intensifică treptat forţa expresivă a componentelor stilistice, ajungându-se la ample şi impresionante cantate dramatice, atât laice, cât şi religioase. La această desăvârşire artistică a contribuit în primul rând şcoala de compoziţie de la Roma. Mai întâi prin cantatele lui Luigi Rossi, străbătute de farmec melodic, de suflu pasionat, de varietate emoţională. Dar personalitatea care şi-a impus numele cu autoritate în istoria genului a fost Giacomo Carissimi (1605 – 1674), cântăreţ, organist şi talentat compozitor. El s-a bucurat încă din timpul vieţii de un deosebit renume în centrele muzicale din Italia şi întreaga Europă, datorită funcţiei de maestru de capelă pe care a avut-o la biserica „Colegiului germanic" – una dintre principalele instituţii iezuite de la Roma – frecventată şi de discipoli străini. Manuscrisele vastei sale creaţii (misse[132], motete, oratorii, cantate religioase şi profane, arii) au dispărut o dată cu desfiinţarea instituţiei „Societatea lui Isus", dar parte din ele au fost transmise posterităţii datorită còpiilor făcute de elevii săi italieni, germani, francezi sau englezi. În arhivele bibliotecilor din oraşele Italiei (cu deose-

131 De numele acestor doi compozitori este legată prima reprezentaţie de operă într-un teatru public (San Cassiano de la Veneţia), teatru inaugurat cu opera *Andromeda* compusă de Manelli pe libret de Ferrari.

132 Printre ultimele misse compuse de Carissimi figurează missa *L'homme armé* – se pare ultima inspirată de vechea temă franceză.

bire la Roma, în fondul Vaticanului) şi ale străinătăţii (Berlin, Hamburg, Paris, Bruxelles, etc.) se găsesc asemenea rare còpii, printre care şi valoroase cantate. Cu o tematică foarte variată – de la veselul *L'amor ciarlatino* la liricul *Pene d'amore* (din rândul cantatelor profane) sau de la universul fantastic din *Crolla il mondo* la dramatismul din *Suonerà l'ultima tromba* (din şirul celor religioase) – realizările lui Carissimi prezintă primele exemple perfecţionate ale genului. Dar moştenirea rămasă de la maestrul italian cuprinde şi un număr de „motete concertante", creaţii ce fac tranziţia spre arhitectura monumentală a oratoriului. Unul din exemple este motetul biblic *Felicitas beatorum* (pentru cor de femei, cu trei voci de soprano detaşate din cor ce cântă când solistic, când în trio), o remarcabilă lucrare impregantă de cromatisme în episoadele ei patetice, în contrast cu limpezimea lirică dominantă a compoziţiei.

Genul care ilustrează cel mai fidel şi în toată complexitatea personalitatea creatoare a compozitorului este *oratoriul*. Cu rădăcini în dramele liturgice medievale (*Sacre rappresentazioni*) şi cu denumirea preluată de la sala de meditaţii şi rugăciuni a bisericilor catolice (care se numea *oratorio*), stilul şi forma acestui gen au cunoscut o evoluţie asemănătoare cu cea străbătută de cantată şi operă. Începuturile sunt de căutat în cântările corale („laudi spirituali") ce urmau predicilor ţinute în oratoriul de la biserica San Girolamo di Carità din Roma. Acolo iniţiase Philippo Neri reuniuni religioase pentru care compozitorii de la sfârşitul secolului al XVI-lea (Giovanni Animuccia, ilustrul Palestrina) au compus lucrări în spiritul impus de Contrareformă. Francesco Anerio le-a dat amploare, folosind corul pentru expunerea subiectului religios, solişti pentru interpretarea personajelor din acţiune şi unul sau mai multe instrumente pentru acompaniament. Realizările ce au urmat acestor începuturi de conturare a noului gen au fost supuse aceloraşi tendinţe îndreptate împotriva polifoniei, tendinţe ce au condus la afirmarea stilului monodiei acompaniate şi a genului de operă. De altfel, anul 1600 este considerat a fi deschis nu numai căile operei, ci şi pe cele ale oratoriului, prin creaţia lui Cavalieri *La rappresentatione di anima e di corpo,* prezentată în oratoriul bisericii Santa Maria della Vallicela din Roma. Trecând prin faze de experimentare oscilând între principiile riguroase dictate de Contrareformă şi impulsurile artistice de umanizare a subiectelor biblice, oratoriul cucereşte prin Carissimi atribute ce-i stabilesc specificitatea. În primul rând – substanţa epică şi

profund dramatică a conţinutului cu desfăşurare pe dimensiuni mari, monumentale. Trăsături de înrudire cu genul cantatei rămân în componenţa interpretativă (solişti, cor şi grup instrumental) ca şi în cea morfologică (recitative, arii, părţi instrumentale) după cum se impun şi în destinaţia sau în aspectul execuţiei (în sala de concert, fără decoruri şi costume).

Ceea ce apare nou şi deosebit de important în concepţia structurală a oratorului lui Carissimi este funcţia epică a recitatorului, numit pe atunci „Storio", „Testo" sau „Historicus", pentru că „istorisea" subiectul. Cel mai des se impunea prezenţa unui glas impersonal care depăna în stil recitativ evenimentele, dar naraţia era deseori încredinţată unui profet sau unor personaje ce intervin în acţiune, după cum apărea distribuită uneori şi partidelor corale ce comentau, dialogând, unele momente ale acţiunii. În acest ultim fel concepe Carissimi impresionanta sa creaţie *Diluvium universale* inspirată de legendarul potop bilbic, în care corul descrie dezlănţuirea furtunii, inundaţia, îmbarcarea animalelor pe arca lui Noe, episoade ce alternează cu expresive intervenţii solistice (fie glasul pământeanului Noe, fie cel al lui Dumnezeu).

Majoritatea oratoriilor compuse de Carissimi au subiecte desprinse din universul „Vechiului Testament", unele alcătuind aşa-numitele „Povestiri sacre" despre eroii biblici (*Historia di Abrahaam et Isaac, Historia di Job, Historia di Ezechia* etc.), fiecare din aceste povestiri muzicale având un colorit emoţional şi o concepţie de organizare interioară proprie. Impresionantă este cea despre suferinţele lui Iov, pentru soprano (îngerul), contralto (Iov), bas (diavolul), cor şi orgă, personajele fantastice disputându-şi forţa asupra eroului, pe parcursul a trei episoade. Din planurile contrastante, din care nu lipsesc tendinţe de plasticitate (în întruchiparea diavolului, în descrierea infernului), se detaşează lirismul meditaţiilor lui Iov, întretăiate de căderi de sonoritate, de momente de totală tăcere, efecte expresive ce intensifică profunzimea emoţiei artistice. Şi mai impresionant este realizată suferinţa eroului din *Historia di Ezechia*, pentru tenor (Ezechil), contralto (profetul Isaia), bas (vocea lui Dumnezeu), cor, două violine şi bas continuu, lucrare în care rolul de „historicus" este încredinţat îngerilor (două soprane detaşate de obicei din cor). Linia melodică a lamentaţiei lui Ezechil, întretăiată de riturnele instrumentale, aminteşte – prin intensa ei cromatizare – tulburătorul stil al lui Gesualdo.

În afară de aceste „povestiri sacre", s-au mai păstrat câteva din oratoriile compuse de Carissimi, dintre care cele mai cunoscute sunt *Jephta, Jonas, Baltazare* şi *Judicium Solomonis*. Sunt creaţii de mare amploare, animate atât de fervoare mistică, cât şi de o specifică viziune realistă asupra vieţii omeneşti. Melodica este când sobră, când patetic ornamentată (în arii sau episoade „ariosi") de vocalizele mult îndrăgite de interpreţii acelor vremi. Forţa expresivă a corului este amplu dezvoltată, cu deosebire în creaţii care solicită două sau chiar trei coruri, pentru a întruchipa idei în opoziţie sau a crea (reunite) momente de monumentalitate sonoră. Grupul instrumental restrâns folosit de Carissimi în aceste lucrări (pe lângă orgă sau clavecin, cu rol de bas continuu), apare ales în funcţie de specificul acţiunii (unul din exemple fiind trompetele din dramatica creaţie *Suonerà l'ultima tromba*), cel mai des fiind preferat cuplul de violine, în scopul de a sublinia, cu căldura timbrului lor, melodismul ariilor (prin imitaţii sau ornamentaţii). Cu rol exclusiv în „sinfoniile" introductive sau în riturnele, ansamblul instrumental îşi aduce contribuţia fie asociindu-se maselor corale, fie pe cale melodică proprie, colorând şi intensificând expresivitatea unor episoade din naraţiunea lucrării.

Pe baza mărturiilor muzicale pe care elevii maestrului italian le-au răspândit în lumea centrelor culturale ale Europei, compozitorii ce au urmat – şi cu deosebire cei ai secolului al XVIII-lea – au desăvârşit forma şi stilul creaţiilor vocal-orchestrale, aşa cum acestea ating strălucirea în concepţia lui Händel şi Bach.

## Opera veneţiană – fenomen naţional şi internaţional

Două evenimente marchează evoluţia operei la Veneţia: primul este, fără îndoială, prezenţa artei lui Monteverdi, rămasă model clasic pentru compozitori; al doilea – ideea înfiinţării unui teatru cu plată, accesibil oricărui posesor de bilet. În deceniul ce a urmat anului 1637 – anul în care s-a inaugurat sala de la *San Cassiano* – fiecare cartier al frumoasei Veneţii ajunge să aibă un asemenea teatru în care negustor sau meşteşugar, navigator sau gondolier putea intra alături de aristocraţi pentru a admira spectacolele cântate. Dintr-un divertisment de curte, opera ajunge un adevărat eveniment artistic public, popularitate ce a determinat şi transformarea unor trăsături ale conţinutului şi formei ei. Astfel subiectele atestă inspiraţia în continuare din mitologie sau din epopei celebre ale Renaşterii, dar pe vechiul fond apar grefate episoade o multitudine de personaje angrenate în conflicte şi intrigi specifice epocii, libretul fiind presărat cu umor şi aluzii satirice la adresa moravurilor, relaţiilor dintre oameni de toate zilele sau aspectelor sociale. Accentul începe să fie pus pe extravaganţa montărilor, ajungându-se – datorită unor maşinării complicate – la ingenioase efecte scenice, din care nu lipseau bătăliile, naufragiile, viziunile fantastice, „miracole" ce atrăgeau din ce în ce mai mult publicul şi care au adus operei veneţiene celebritatea şi peste graniţele Italiei. Ceea ce fusese primordial în concepţia compozitorilor florentini (relieful ideilor din textul literar-poetic) nu mai constituie o lege pentru urmaşii lui Monteverdi, după cum importanţa corului – atât de pasionat cultivată în opera compozitorilor de la Roma – tinde spre dispariţie. Şi componenţa orchestrei este redusă la 12-14 instrumente, dintre care două erau clavecine (unul pentru acompanierea ansamblului, altul rezervat dirijorului, care inter-

preta basul continuu). Tradiţia sonorităţii instrumentelor de suflat, deschisă la Veneţia de arta lui Giovanni Gabrieli, era uitată şi doar ocazional, în scene războinice, se mai apela la una sau două trompete. Restrângerea numărului de instrumentişti ar putea fi explicată prin calcule bugetare, problemă care nu se punea la curţile princiare, unde figurau cu angajament permanent peste 50 de instrumentişti şi tot atâţia corişti.

Un rol determinant în evoluţia operei veneţiene l-a avut şi atmosfera de sală, cu manifestări zgomotoase ale unui public spectator. „Nu se mai putea conta pe aplauze de politeţe – descrie Henry Prunières ambianţa în care s-au reprezentat primele opere în teatrele publice. Oamenii din toate straturile sociale, cu care sunt înţesate locurile din loji şi parter, şi-au plătit dreptul de a privi şi de a judeca spectacolul cu totală libertate. În sală nu se face vreo deosebire în ceea ce priveşte ocuparea unui loc. Cele mai bune aparţin primilor veniţi şi din această cauză locurile din apropierea scenei dau naştere la adevărate bătălii. Scaunele nu sunt prea confortabile şi sala nu este luminată... Cele două candelabre, care au permis spectatorilor să-şi găsească locurile, se sting şi cei ce vor să citească libretul, îl cumpără la intrare o dată cu o lumânărică ce-i va ajuta să-l descifreze. Ei îşi pot procura deasemenea mere şi pere coapte, care le vor servi să-şi astâmpere foamea, dar şi să-şi reverse furia asupra actorilor care nu le sunt pe plac..."

Aceasta era atmosfera sălii în care s-a reprezentat opera *Andromeda* (de Benedetto Ferrari şi Francesco Manelli) la deschiderea teatrului *San Cassiano* (1637), ca şi doi ani mai târziu când se reia *Arianna* sau se prezintă în premieră opera *Adone* de Monteverdi, la inaugurarea teatrelor *San Moise* şi *San Giovanni e Paolo* (1639). „Sinfonia" care precede spectacolele va fi nevoită să se dezlănţuie în „forte" şi chiar „fortissimo", pentru a acoperi gălăgia şi a face posibilă stăvilirea forfotei. Pentru cerinţele acestui public veneţian entuziast s-au creat opere după opere, dar din multitudinea de compozitori care au încercat să răspundă concurenţei dintre teatre, nu au mai rămas decât doi: Cavalli şi Cesti.

Francesco Cavalli (1602 – 1676) a fost elevul tatălui său, organist la catedrala din oraşul Crema, şi a avut o viaţă pusă în serviciul bisericii San Marco din Veneţia, unde a intrat din adolescenţă (1617), a fost cântăreţ (1628), organist (1640) şi maestru de capelă. Compoziţiile sale religioase („Musiche sacre", motete, vecernii, un Requiem) au apărut

paralel cu cele profane (canzone, canzonete, cantate) asemenea realizărilor multor compozitori din perioada Renaşterii, dar genul care i-a dominat maturitatea creatoare a fost cel al operei. Începând din anul 1639, când compune pentru teatrul *San Cassiano* opera *Nunta lui Thetis şi Peleus* – prima lucrare care poartă titlul de „operă" din istoria muzicii – Cavalli a fost autorul a peste patruzeci de opere, cele mai multe inspirate din mitologie[133] şi din istoria strămoşilor romani[134], reprezentate toate cu succes răsunător pe scenele diferitelor teatre veneţiene şi uneori făcând cale triumfală şi prin alte oraşe ale Italiei. Dar faima lui Cavalli a depăştit graniţele patriei: Viena îi comandă opera *Egisto,* care ajunge să fie jucată şi la Paris (1654), iar la nunta ilustrului rege Ludovic al XIV-lea al Franţei cu infanta Spaniei, se reprezintă în faţa curţii regale franceze şi opera *Ercole amante* (1660). O faimă destul de trecătoare, dacă din numărul mare de opere pe care le-a compus, doar câteva (*Didona, Egisto, Giasone, Xerses*) şi-au menţinut renumele şi aceasta nu pentru multă vreme. Celebră a rămas incantaţia Medeei *(Dell'antro magico)* din opera *Giasone,* pentru melodica ei expresivă şi nobilă. De altfel marele succes al lui Cavalli s-a datorat în primul rând inspiraţiei melodice, artei sale de a oferi cântăreţilor momente de cantabilitate, fie prin arii solistice – care încep să ocupe loc central în muzica unei opere –, fie prin duete (pentru care compozitorul a avut deosebită predilecţie), terţete şi chiar unele cvartete vocale. În ceea ce priveşte corul, acesta îşi pierde treptat vechea contribuţie, lipsind total în ultimele lucrări, aşa cum nici baletul nu prezintă deosebită importanţă în creaţia lui Cavalli. Muzica operelor sale – este construită pe scene ţesute din elemente intrate în tradiţie, recitative solistice sau dialogate susţinute de basul continuu, alternând cu arii şi ansambluri vocale; orchestra, restrânsă la clavecin şi instrumente de coarde (rareori colorată de sonoritatea unor trompete) având în general rol acompaniator, cu rare momente de independenţă expresivă. Meritul lui Cavalli constă mai mult în generozitatea cu care a ştiut să răspundă timp de treizeci de ani cerinţelor marelui public, sensibil la lirismul evocator de sentimente, dar şi la efectele scenice, devenite condiţie primordială în montările veneţiene. Mirajul lor ajunge să fie mult admirat şi de străini, fiind considerat „unul dintre cele mai magni-

133 *Gli amore di Apollo e di Dafne, La Didone, Narciso et Eco, L'Helena rapita de Tesseo,* etc.
134 *Romolo e Remo, Cesare dittatore, Scipione affricano, Mitio Scevola, Pompeo Magno, Coriolano* etc.

fice şi luxuriante divertismente din câte a conceput vreodată fantezia omenească" – după cum apare consemnat în jurnalul memorialistului John Evelyn, din anul 1645.

Elev, admirator, urmaş al lui Monteverdi la biserica San Marco şi în istoria operei veneţiene, Cavalli rămâne primul nume ce face tranziţia dintre geniul maestrului de la Cremona şi viitoarele contribuţii ale Italiei, patria operei, la evoluţia celui mai popular dintre genuri.

Al doilea nume cu răsunet european a fost cel al lui Marc'Antonio Cesti (1623 – 1669). Şi de data aceasta este vorba de un compozitor crescut şi format în cercurile bisericeşti, dar pe cât de modest porneşte biografia sa (ca preot într-o mănăstire din Arezzo, oraşul natal), pe atât de strălucitoare este ascensiunea carierei muzicale, de-a lungul unei vieţi relativ scurte. Cântăreţ un timp în corul capelei papale de la Roma, maestru de cor la catedrala din Voterra şi muzician al curţii arhiducelui Ferdinand la Innsbruck, fostul „padre Cesti" ajunge să fie vice „Kapellmeister" al curţii imperiale din Viena. Printre călătorii şi popasuri în diferitele mari centre muzicale, Cesti trăieşte o bună perioadă la Veneţia, unde creează pentru vestitele ei teatre şi împarte cu Cavalli marea preţuire a publicului. Este epoca în care i se defineşte stilul, înclinat spre lirism, dar şi spre concesii gustului manifestat de public. Ca exemplu elocvent rămâne cea mai celebră dintre creaţiile sale, opera *Il pomo d'oro (Mărul de aur* sau *Judecata lui Paris),* care a întrecut în extravaganţa punerii în scenă tot ce se montase până atunci în teatrele veneţiene. Comandată de curtea imperială vieneză pentru a fi reprezentată la celebrarea căsătoriei împăratului Leopold cu infanta Marguerita a Spaniei (1666), opera lui Cesti şi montarea ei – concepută pentru o aparatură scenică neobişnuit de costisitoare – au pus probleme chiar şi organizatorilor fastuosului eveniment european. Acţiunea ei se desfăşura pe cinci acte compuse din 67 de scene (ce necesitau 24 de decoruri manevrate de maşinării complicate), cu o multitudine de personaje principale, secundare şi de figuraţie, ilustrând lumea lui Jupiter, a lui Pluton ca şi cea a muritorilor de la Troia, într-o costumaţie luxuriantă. Totul era ingenios şi captivant, începând cu prologul (care întrunea alegoric ţările supuse de sceptrul austriac, de la Ungaria la Spania) până la grandoarea scenei finale.

În ceea ce priveşte partitura, aceasta nu se deosebea de concepţia structurală a operelor lui Cavalli, muzica desfăşurându-se pe alternanţa dintre recitative declamatorice, arii în formă strofică, momente corale,

cu acompaniamentul unei orchestre care solicita şi instrumente de suflat (cornete, tromboni, trompete) alături de violine şi de cembalo, la care maestrul dirijor interpreta basul continuu. Ca şi Cavalli, Cesti cultivă melodica accesibilă, dând o amploare deosebită ariilor şi cuplurilor vocale (duete) îndrăgite de public, fără să neglijeze dorinţa cântăreţilor de a-şi pune în valoare virtuozitatea vocală. El are reputaţia de a fi compus peste o sută de opere, din care s-au transmis doar douăsprezece, toate în manuscris (asemenea celor rămase şi de pe urma lui Cavalli). Celebritate a mai cucerit opera *La Dori,* reprezentată la Veneţia în anul 1663 (a cărei acţiune, petrecută în Orient, a prilejuit şi ea fantezii scenice costisitoare), precum şi opera comică *Le dizgrazie d'amore,* cu personaje alegorice – Avariţia, Amiciţia, Înşelătoria, etc. – care-şi dispută, cu specifică vervă muzicală italiană, supremaţia.

Fără să-şi fi depăşit epoca, Cesti – ca şi Cavalli – a purtat faima operei italiene în marile metropole ale Europei. Într-o vreme în care numele lui Monteverdi începea să fie uitat, opera veneţiană cucereşte Viena, Münchenul şi Parisul, deschizând perioada de succes şi de dominaţie a creaţiei şi interpretării italiene, care va dura timp de un secol. S-ar putea spune că începe un adevărat curent de migraţie a muzicii din sudul italic spre oraşele europene, aşa cum cu două secole în urmă sensul curentului fusese invers, aducând în peninsulă muzicienii flamanzi şi francezi ce au populat viaţa muzicală a curţilor princiare şi a catedralelor ei. Veneţia deschide acest sens nou al curentului, dar ea pierde curând titlul de „capitală a operei", pe care îl cucereşte oraşul Napoli. Şi în timp ce opera napolitană îşi porneşte drumul de glorie, la biserica San Marco din Veneţia noul ei maestru de capelă, Giovanni Legrenzi (1625 – 1690), continuă să compună opere, cantate şi oratorii. Dar creaţia lui aminteşte de cea a vechilor maeştri, neantrenaţi în ameţitoarea vogă a operei. Motetul, psalmul, concertul eclesiastic se alătură compoziţiilor profane, care nu ocolesc canzona si canzoneta, dar se îndreaptă şi spre tânărul gen al sonatei instrumentale[135] în ale căror teme vor găsi inspiraţie, peste decenii, Bach şi Händel.

Dintre elevii lui Legrenzi, doar Antonio Lotti (1667 – 1740) va mai da muzicii religioase compoziţii de valoare (opera ocupând un loc secundar în creaţia sa), în timp ce Antonio Caldara (1670 – 1736) va fi autorul a şaptezeci de opere, iar colegul său de generaţie Tomaso

135 Sonata instrumentală va constitui subiectul capitolului al VI-lea.

Albinoni (1671 – 1750) al altor cincizeci. Totuşi influenţa maestrului de la San Marco a lăsat importante urme în realizările lor vocal-instrumentale (bisericeşti şi profane) şi mai ales în cele ale muzicii instrumentale camerale care îşi impune din ce în ce mai mult genurile către sfârşit de secol. După Cesti şi Carlo Pallavicino (1630 – 1688) – primii compozitori veneţieni cu o carieră strălucită în străinătate (Cesti la Viena, Pallavicino la curtea imperială din Dresda) – Caldara devine şi el „vicemaestro di capella" la curtea imperială a metropolei austriece, contribuind la o tradiţie ce va sprijini începuturile artei lui Haydn şi Mozart.

Cu acest drum istoric luminos, care porneşte cu Willaert în secolul al XVI-lea şi se estompează cu Legrenzi la sfârşitul secolului al XVII-lea, Veneţia rămâne un oraş al pasiunii pentru muzică şi continuă să atragă călătorii străini iubitori de operă, dar numai prin fastul montărilor şi prin celebritatea vocilor de interpreţi, dintre care cea a castraţilor devine hotărâtoare. Este epoca lor, a acestor băieţi mutilaţi pentru a spori veniturile multor familii şi a asigura succesul multor creaţii lipsite de valoare dramatică şi muzicală. O Veneţie în care nimeni nu-şi mai amintea numele lui Monteverdi.

## Şcoala napolitană

Opera şi-a făcut drum greu la Napoli, unde crizele politice şi nemulţumirea nu lăsau prea mult răgaz locuitorilor pentru bucurii muzicale costisitoare. În timp ce la Veneţia teatrele îşi disputau supremaţia în fastuoase spectacole de operă, la Napoli se dezlănţuie o curajoasă insurecţie populară, al cărei conducător – tânărul Masaniello – moare asasinat în anul 1647. Vor trece două decenii până când opera va pătrunde şi va prinde rădăcini în frumosul oraş de la poalele Vezuviului, care va deveni în curând focarul ei de mare strălucire.

Compozitorul care a reuşit să facă din patria canzonetei un centru european al teatrului liric, a fost Alessandro Scarlatti. El a găsit un teren pregătit de un muzician mai puţin celebru, Francesco Provenzale (1627 – 1704), adevărat fondator al şcolii napolitane şi autor a opt opere, dintre care doar două s-au păstrat pentru a-i transmite meritele. Una dintre acestea este *Lo schiavo di sua moglie* (Sclavul soţiei sale), o operă comică, după cum anunţă însuşi titlul. Subiectul nu mai reînvie legende mitologice, ci reflectă realitatea simplă, cu eroi în care mulţi spectatori se recunosc. Este o tendinţă estetică ce s- a făcut simţită şi în creaţia compozitorilor de la Roma, tendinţă ce aduce pe scenă atât personaje din viaţa de toate zilele, cât şi muzica lor – cântece, canzonete, ritmuri de dansuri populare. Grefate pe elementele limbajului muzical specific genului (recitativ, arioso, arie, riturnelă instrumentală etc.), melodiile lui Provenzale aduc un suflu de revitalizare evoluţiei operei, îndreptată în ultimele ei manifestări de la Veneţia spre concesii făcute virtuozităţii interpretative.

Napolitan a fost şi Alessandro Stradella (1645 – 1681), unul dintre cei mai reprezentativi compozitori de la sfârşitul secolului al XVII-lea,

fără ca scurta lui viaţă să fi aparţinut în întregime însoritului sud italic. Cu o biografie aventuroasă care aminteşte în parte pe cea a lui Gesualdo – fiu şi el al acestor ţinuturi – Stradella a fost un peregrin prin marile oraşe ale Italiei, începând cu Veneţia unde şi-a împlinit studiile în arta cântului şi a compoziţiei. Dar acolo a cunoscut logodnica unui Contarini (familie ce a furnizat şapte dintre dogii republicii), pe care a răpit-o şi cu care a fost nevoit să fugă la Torino, la Roma şi în sfârşit la Genova unde a murit asasinat de urmăritorii angajaţi ai Contarinilor. Opera sa, admirată şi răspândită (în marea ei majoritate în manuscris) prin arhivele şi bibliotecile oraşelor în care s-a refugiat, a fost uluitor de vastă şi variată în genuri, de la madrigal şi canzonetă la impresionante pagini de muzică religioasă. Un *Stabat Mater* (pentru soprană, contraltă şi orchestră de coarde) rămâne până azi una dintre cele mai convingătoare mărturii ale sensibilităţii şi măestriei sale. Captivat a fost însă de operă, de cantată şi oratorii, forme în care darul său melodic şi dramatic a lăsat urme de preţ, dar şi de încercarea de a lărgi posibilităţile expresive orchestrale. În această privinţă, toţi comentatorii muzicii preclasice sunt de acord în a acorda lui Stradella meritul de a fi inaugurat tehnica divizării orchestrei în două grupe („concertini" şi „tutti")[136], aşa cum aceasta apare în două dintre cele optsprezece „sinfonii" pe care le-a compus. Se conturează, astfel, o creaţie vibrând de talent şi ingeniozitate, creaţie ce ar fi putut evolua spre mari realizări, dacă viaţa celui ce a făurit-o nu ar fi fost ameninţată şi încheiată de josnicul act al răzbunării.

După începuturile marcate de operele lui Provenzale şi Stradella, Napoli cucereşte celebritatea prin numele şi creaţia lui Alessandro Scarlatti (1660 – 1725). Important în biografia acestui celebru compozitor a fost faptul că s-a numărat printre ultimii elevi ai lui Carissimi. Avea doisprezece ani când părinţii săi s-au stabilit la Roma şi l-au încredinţat ilustrului maestru, ce nu mai avea de trăit decât doi ani. La acest prim contact cu o personalitate al cărui orizont artistic cuprindea vechiul şi noul, pe care le împărtăşea cu generozitate, s-au adăugat impresiile culese din realizările lui Legrenzi şi Stradella, date şi modèle ce au explicat afirmarea sa în compoziţie cu merite deosebite încă de la vârsta de nouăsprezece ani. De Roma a fost legată întreaga tinereţe a lui Scarlatti, căsătoria şi naşterea primilor copii dintre cei zece pe care i-a avut, printre care şi Domenico – compozitorul ce va duce mai

136 Subiectul va fi tratat la pag. 282 şi următoarele.

departe faima muzicală cucerită de tatăl său – copil născut în acel binecuvântat an 1685, care i-a adus pe lume şi pe Bach şi Händel. După această primă perioadă romană, cariera sa muzicală s-a desfăşurat în cea mai mare parte la Napoli, ca maestru al capelei regale. O „perioadă florentină" (ca maestru de capelă al familiei ducale toscane), alta din nou „romană" (ca maestru de capelă al cardinalului Pietro Ottoboni, apoi al bisericii Santa Maria Majore) şi în sfârşit o scurtă stabilire la Veneţia, apoi la Urbino – patria lui Rafael – au însemnat tot atâtea chemări şi preţuiri ce i-au brăzdat viaţa, terminată la Napoli în anul 1725.

Creaţia lui Alessandro Scarlatti – profană şi religioasă a fost de o vastitate uluitoare. I se atribuie 700 de cantate, 200 misse, 150 de opere, sute de motete şi oratorii, la care se adaugă serenade, madrigale, ca şi un însemnat număr de lucrări instrumentale (sonate, preludii, fugi, toccate, „concerti",„sinfonii", etc.). Întreaga Italie este presărată cu manuscrise rămase de pe urma sa şi fiecare dintre marile oraşe prin care a vieţuit şi a creat îi cultivă astăzi amintirea. Un studiu asupra lucrărilor sale importante şi reprezentative nu s-a întreprins decât târziu, în anul 1905, fiind datorat muzicologului englez Edward Dent, profesor la colegiul din Cambridge. Este o contribuţie care a pus în lumină, prin analize şi interpretare istorică, locul şi rolul acestui compozitor italian, căruia i s-a atribuit multă vreme responsabilitatea decadenţei operei italiene din decursul primei jumătăţi a secolului al XVIII-lea. Studiul lui Dent a fost urmat de alte asemenea cercetări, ce au revelat faptul că atitudinea lui Scarlatti a fost împotriva gustului facil al publicului şi chiar al protectorilor săi care-i solicitau lucrări de succes (de salon sau de sală). Faptul că în ultimii douăzeci de ani el nu a mai fost favoritul spectatorilor napolitani şi mai ales că în cei din urmă patru ani ai vieţii nu a mai compus vreo operă, atestă dezgustul compozitorului faţă de ceea ce începuse să devină glorie în spectacolele de operă şi anume virtuozitatea interpreţilor. Izolarea în care şi-a petrecut sfârşitul drumului creator nu a fost luminată decât de celebritatea pe care fiul său Domenico o cucerea pe plan european şi de omagiul pe care tânărul muzician german Johan Adolf Hasse i l-a adus, părăsind studiile cu celebrul compozitor napolitan Nicola Porpora, pentru a primi învăţătura sa. De la acest ultim discipol au rămas preţioase însemnări asupra principiilor sale de creaţie, dintre care cel al punerii tehnicii în serviciul expresiei era primordial.

Fără a se putea urmări evoluţia stilistică a unui compozitor cu o creaţie atât de vastă, se desprind din ansmblul ei câteva trăsături care-i conturează cu claritate personalitatea artistică. În primul rând fluenţa melodică şi simţul echilibrat al formei, care atrag de la început atenţia şi admiraţia contemporanilor. De fapt Scarlatti s-a făcut cunoscut de la vârsta de 18-19 ani prin frumuseţea cantatelor sale, ca gen de sinteză a experienţelor monodice din epocă, dar şi-a afirmat cu autoritate talentul în genul oratoriului, ilustrat cu deosebită profunzime dramatică (aşa cum demonstrează analiza făcută de Edward Dent) de *Martiriul sfintei Teodosia* compus în 1685. Totuşi genul care i-a creat faima în întreaga Italie şi peste graniţele ei, a fost opera. Primele încercări datează din anii 1679 – 1680, cu *Gli equivoci nell sembiante* (Neînţelegeri în aparenţă) şi *L'errore inocente* (Greşeala nevinovată), urmate de şirul neîntrerupt al celor 150 de lucrări destinate teatrelor din Roma, Veneţia, Napoli (din care nu s-au transmis decât aproximativ 60). Subiecte lirice (*Amore innamorato, L'amor generoso, La principessa fedele* ş.a.) sau inspirate din mitologie (*Psiche, Penelope e Didone, Dafni e Galatea, Telemaco* etc.) şi istorice (*Nerone, Muzio Scevola, Mitridate Eupatore* ş.a.) i-au inspirat alternativ pana, oprită o singură dată asupra unei teme comice – *Il triomfo dell'onore* (operă buffa – 1718). Dacă Scarlatti găseşte elemente consolidate în concepţia stilului de operă şi în construcţia formelor ei componente, el are meritul de a le fi perfecţionat şi de a fi lăsat o moştenire care îl impune ca precursor al unora dintre direcţiile ce vor cunoaşte o deosebită dezvoltare în creaţia viitorului secol. Aşa este concepţia uverturii italiene, care evoluează în creaţia sa către logica formei în trei mişcări (Allegro viguros, Andante, Allegro vioi în ritm de dans), construcţie ce se afirmă în opera *Eraclea,* compusă în anul 1700, deci la o sută de ani după afirmarea genului la Florenţa. Şi nu poate fi trecut cu vederea faptul că această formă va servi de model în arhitectura simfoniilor orchestrale ale primilor clasici. De altfel orchestra primeşte atribute de culoare din ce în ce mai sesizabile în evoluţia operelor lui Scarlatti, ajungând în *Tigrane* (1715) la solicitarea expresivă a unor instrumente de suflat (oboi, fagot, corn) până atunci rar încorporate în sonoritatea ansamblului, după cum partida viorilor secunde începe să cucerească şi ea avânt şi independenţă. Glasuri din orchestră intervin până şi în momente de recitativ solistic, subliniind în sens expresiv (şi nu doar acompaniator) tensiunea lor, ceea ce conduce la tipul de „recitativo strumentato". Scarlatti a conferit recitativelor nu numai ampioare dramatică, dar şi rol de pregătire a caracterului ariei, creând cursivitatea celor două elemente intrate

în tradiţia stilului de operă. Reprezentativă este pentru stilul lucrărilor sale de maturitate opera *Mitridate Eupatore,* aplaudată pentru prima oară la Veneţia în anul 1707, a cărei grandoare şi nobleţe dramatică se apropie de ceea ce va dărui în curând muzicii geniul lui Händel. Desigur că de-a lungul unei atât de vaste creaţii de opere există o inegalitate valorică, după cum se pot remarca perioade de oboseală creatoare, de lipsă de exigenţă în alegerea libretelor sau în realizarea omogenă a întregului. Dar peste asemenea eclipse (care nu au fost cruţate de critica timpului şi de obiectivitatea cercetărilor din secolul XX) se impune o tendinţă dârză de desăvârşire a multiplelor căi de exprimare muzicală, tendinţă nedezminţită până la ultimele sale realizări. Mărturie în acest sens rămâne ultima sa operă, *Griselda* (1721), în care compozitorul definitivează divizarea orchestrei în două compartimente (al instrumentelor de coarde şi al instrumentelor de suflat), fiecare având contribuţii specifice în realizarea expresivităţii muzicale, a episoadelor decorative sau programatice, în acompaniamentul armonico-ritmic. Scarlatti surprinde şi foloseşte forţa muzicii instrumentale atunci când cuvintele devin necuprinzătoare, subtilitatea artistică ce constituie o remarcabilă lărgire a dimensiunilor expresive în genul operei, şi aceasta într-o epocă în care compozitorii încep să răspundă solicitării cântăreţilor de a li se favoriza etalarea strălucirii lor vocale, ca şi aplauzelor unui public atras din ce în ce mai mult de performanţele lor interpretative. Este începutul perioadei de declin al operei italiene, pe care Scarlatti o părăseşte cu dezamăgire în anul 1721, dedicându-şi talentul şi erudiţia sa muzicală unor genuri mai puţin spectaculoase, dintre care ultimul cuvânt l-a spus oratoriul.

Pornită din *Camerata fiorentina,* înnobilată de Monteverdi, răspândită pe scenele teatrelor veneţiene şi apoi pe cele ale marilor sau micilor oraşe italiene, opera îşi cucereşte principalele trăsături de gen dramatic muzical de-a lungul secolului al XVII-lea şi deschide – prin transformările ce survin în ambianţa napolitană – marile dispute dintre opiniile estetice ce vor caracteriza evoluţia ei în secolul al XVIII-lea pe plan european. Dar până la aceste confruntări ce se vor dovedi hotărâtoare în desăvârşirea celui mai popular dintre genurile muzicale, survin importante contribuţii şi prin realizările din Franţa, Anglia sau Germania, reflectându-se în fiecare din aceste ţări spiritualitatea şi specifica ei realitate socială. Sunt cărările care duc spre Mozart.

## Opera în Franţa (Premise)

Drumul pe care s-a pornit către celebrele spectacole de operă de la curtea regelui Soare nu s-a deosebit prea mult de cel ce a condus la inaugurarea genului dramatic- muzical pe scena palatului Pitti de la Florenţa în anul 1600. Impulsul a fost dat de aceleaşi preocupări intelectuale ale umaniştilor, ilustrate de Camerata lui Bardi (Florenţa) şi de Academia lui Baïf (Paris), acele cercuri de poeţi şi muzicieni ce găseau în arta antichităţii modele unice pentru întruchiparea idealului lor artistic. Aplicate în muzică, noile principii estetice au reîntronat supremaţia cuvântului (a textului poetic), ceea ce era în dezacord cu arta polifonică a timpului, care – prin tehnica ei savantă de a conduce simultan mai multe linii melodice – îi înăbuşea deseori înţelesurile. S-a pledat şi în Franţa, ca şi în Italia, pentru reîntoarcerea la felul în care au cântat vechii greci, dar dacă în Italia stilul monodic şi-a făcut repede drum, pe calea madrigalului, şi s-a afirmat cu autoritate în „dramma in musica" (1600), în Franţa vor trece o sută de ani de la cultivarea „cuvântului în cânt" şi de la muzica măsurată „à l'antique" cerută de Academia de poezie şi muzică (1571), până la creaţia primelor opere franceze, din jurul anului 1670. Drum lung, pe care compozitorii – mai conservatori şi mai puţin iluştri decât contemporanii lor italieni – au continuat să compună misse, motete şi chansonuri polifonice şi doar unii din ei s-au dovedit receptivi la tendinţele spre modernitatea monodică, ilustrată de forme vocale noi, dintre care cea mai răspândită era „aria de curte". Deşi titlul trimite la o legătură cu ambianţa aristocratică, aria de curte nu era altceva decât o piesă de mici dimensiuni, cu subiect lumesc – sentimental sau glumeţ, galant sau omagial – pentru una sau mai multe voci, cu acompaniament de lăută, instrument ce continua să fie la mare

cinste în Franţa secolului al XVII-lea. Caracteristică le era susţinerea melodică de către vocea superioară şi a acompaniatului la vocea din bas, partidă ce nu avea sensul de „bas continuu", ci funcţia de a sublinia cu supleţe fluctuaţiile melodico-ritmice. Important este faptul că partida melodică putea fi interpretată şi fără acompaniament (vocal sau instrumental) şi publicaţiile din primele decenii ale secolului al XVII-lea abundă în asemenea versiuni de reducţie a compoziţiei, fie pentru voce solo, fie pentru lăută. Structura lor era strofică, cu ritm liber, imprimat de prozodie, ca rezultat direct al influenţei muzicii măsurate „à l'antique". Dar începând cu ariile de curte semnate de Pierre Guédron (1565 – 1620) şi cele ale ginerelui său Antoine Boesset (1587 – 1643), aceste creaţii miniaturale încep să se elibereze de dictatura metrică a cuvântului şi să traducă din ce în ce mai suplu şi expresiv semnificaţiile lui. Desigur că numeroşi compozitori francezi ai epocii – astăzi de mult uitaţi – au cunoscut voga italiană a stilului „rappresentativo", ca şi vocaţia spre „bel cantare", dar în creaţia franceză a acestei perioade nu a rămas urma vreunei influenţe în acest sens. Francezii au vibrat mai mult la rezonanţele unei voci cu dicţiune clară şi inteligenţă expresivă, decât la cele de mare întindere sau volum, aspect ce a avut consecinţe specifice în şcoala lor de cânt.

Un important pas către sincretismul operei a fost făcut prin spectacolele de balet de la curte („Les ballets de cour"), la a căror complexitate s-a ajuns tot sub influenţa mişcării umaniste a epocii, prin aspiraţia ei arzătoare de a reînvia spiritul tragediei antice (ce reunea poezia, muzica şi dansul). *Le paradis d'amour* (1572), pentru care Ronsard însuşi a scris versuri, a anticipat concepţia viitoarelor „balete de curte", inaugurate doar în anul 1581, prin *Le ballet comique de la Reyne*. Era o creaţie colectivă (cu participarea unor renumiţi artişti angajaţi ai curţii lui Henric al III-lea), pe subiect mitologic (inspirat de aventurile ţesute în jurul legendarei magiciene Circe), care cuprindea unele tendinţe estetice ce vor triumfa în operă. Spectacolul era precedat de o uvertură, desfăşurându-şi apoi dansurile şi pantomima nu numai în alternanţă cu episoade declamate, dar şi cu monologuri sau dialoguri cântate pe acompaniamentul lăutei – asemenea ariilor de curte – sau cu coruri comentatoare ale acţiunii („à l'antique"). Este semnalată, de asemeni, o montare scenică impresionantă, cu grădini, palate, grote din lumea mitului antic, cărora li se adaugă ingenioase apariţii de zeităţi, aduse de nori, de vulturi, prin intermediul unui aparataj complicat. Au urmat

balete mai puţin costisitoare („Les ballets-mascarades"), ale căror pantomime şi dansuri erau executate de personaje mascate. S-au compus sute şi sute de asemenea spectacole sincretice, accesibile şi palatelor aristocratice mai puţin avute, caracteristice fiindu-le pretextele tematice simple, pitoreşti sau hazlii, fără un deosebit interes dramatic (ex. *La mascarade de la foire Saint-Germain* – 1607). Un nou „balet al reginei" (1609), cu colaborarea lui Malherbe care a compus versurile, deschide şirul „baletelor melodramatice", în care cântul se substituie definitiv declamaţiei. Spectacolele feerice date la Luvru sau în reşedinţele regale de la Fontainebleau, Chantilly, Saint-Germain etc. readuc cursivitatea logică a unui subiect, care apare în librete ce presupun calităţi literare. Din acestea se desprind episoade şi versuri ce se distribuie spectatorilor, pentru a putea urmări desfăşurarea acţiunii. Se revine şi la montări fastuoase, la o costumaţie pentru care regele şi nobilii – care participă şi ei la dansuri şi acţiune – se întrec în cheltuieli şi extravaganţe. Rolul muzicii începe să-l egaleze pe cel coregrafic, participarea unor renumiţi solişti şi a unei orchestre compuse din şaizeci de pupitre de instrumente de coarde şi de suflat (printre care şi celebrii *24 violons du roi*)[137] fiind semnalată ca o importantă contribuţie la reuşita spectacolelor de la curte. Din nou apare numele lui Pierre Guédron, ca autor al unei muzici ce le dă strălucire prin serenade, cântece de pahar, arii de curte şi de dans sau coruri omagiale. Dar după moartea sa (1620) voga baletelor melodramatice începe să fie înlocuită cu cea a aşa-numitului „ballet à l'entrée". Este de fapt sinteza tuturor formelor anterioare, cu diferenţa că desfăşurarea scenică a noului tip de balet nu mai urmărea un anumit subiect, ci aducea varietatea unei succesiuni de tablouri alegorice (ca de exemplu cele patru anotimupuri, cele cinci simţuri, cele patru monarhii creştine, etc.). *Baletul aventurilor lui Tancred* (1619), *Baletul Turnului Babel* (1627), *Baletul fericirii* (1639 – reprezentat cu prilejul sărbătorii zilei de naştere a lui Ludovic al XIV-lea) – sunt câteva exemple de lucrări ale căror succese s-au prelungit până la mijlocul secolului al XVII-lea. *Baletul nopţii* (1653) realizat cu concursul compozitorului Jean de Cambefort (1605 – 1661), cântăreţ la capela cardinalului Richelieu (şi în continuare la cea a lui Mazarin), devenit compozitor al curţii regale şi autor a două culegeri de arii de curte, readuce farmecul tematicii pastorale şi impune prestigiul muzicii (vocale şi instrumentale) în desfăşurarea feerică a dansului, făcând

137 Formaţie considerată ca prima orchestră permanentă din istoria culturii muzicale franceze.

tranziţia spre spectacolele de operă. Ceea ce se cere reliefat, în pragul acestei epoci ce deschide drumul operei franceze, este faptul că eforturile cardinalului Mazarin de a împământeni opera italiană pe solul adopţiunii sale, nu a dat roade. Nici *Orfeo* de Luigi Rossi şi nici *Xerxe* sau *Ercole amante* de Cavalli nu i-au captivat pe nobilii spectatori ai Parisului, obişnuiţi cu varietatea oferită de baletele „à l'entrées" şi nereceptivi la un spectacol care se cânta de la început până la sfârşit. Opera va cuceri în curând publicul Franţei, dar pe baza unei autentice tradiţii franceze – cea a chansonului pentru o singură voce, a ariei de curte, a baletului melodramatic – tradiţie pe care o va surprinde şi o va valorifica scânteietorul spirit al lui Jean Baptiste Lully, italian de origine, dar fiu naturalizat al Franţei. Opera nu va detrona baletul, pentru că dansul va continua să domine divertismentele curţii, şi aceasta într-atât, încât regele Ludovic al XIV-lea va ajunge să iniţieze o „Academie de dans" (1661) şi să semneze un statut ce va rămâne unul dintre cele mai edificatoare documente despre gustul, preocupările şi obiceiurile aristocraţiei franceze din epoca sa.

# Dictatura lui Lully

Majoritatea comentatorilor vieţii şi operei lui Jean Baptiste Lully (1632 – 1687) încep prin a-i reliefa originea „plebee", fizicul vulgar, şiretenia, dorinţa arzătoare de a parveni şi alte asemenea trăsături de caracter, pentru a sfârşi prin a-i recunoaşte meritele artistice. Francezii nu i-au iertat originea italiană, iar italienii – înstrăinarea talentelor. De fapt existenţa sa – relativ scurtă (55 ani) – nu prezintă importanţă pentru istoria muzicii decât în ultima ei perioadă, şi anume în anii cuprinşi între 1672 – 1687, când se va afirma în compoziţie.

Începuturile vieţii lui Lully sunt destul de obscure. Se ştie că s-a născut la Florenţa, oraş ce pare a fi fost predestinat a deschide căile operei şi în Franţa. Se numea Giovanni Battista Lulli, când cavalerul de Guise, revenind din Malta, îl descoperă şi-l aduce la Paris. Pe atunci avea 12 ani, era lipsit de orice fel de educaţie, dar cânta minunat (din gură, la chitară) şi scăpăra de inteligenţă. Biografii îi urmăresc adolescenţa la curtea unei descendente a familiei d'Orléans (Mademoiselle de Montpensier) căreia îi fusese încredinţat, reliefându-i talentul de dansator, de instrumentist, de animator al petrecerilor pe care „la grande Mademoiselle" le dădea în palatul Tuileries. Singura însemnătate pe care o prezintă aceşti ani de tranziţie din viaţa lui Lully, este evoluţia sa ca violonist. Pentru că ambianţa rafinată în care destinul l-a purtat, i-a schimbat nu numai manierele, ci şi gustul manifestărilor artistice, chitara fiind curând dată la o parte pentru a face loc lecţiilor de vioară şi apoi unei afirmări ce-l va plasa printre violoniştii de frunte ai timpului. La vârsta de douăzeci de ani este semnalată prezenţa sa la curtea regală, făcând parte dintre cei „24 violons du roi", moment în care începe să se afirme ca organizator al spectacolelor şi ceremoniilor

de curte. Şi tot din această perioadă a tinereţii datează prietenia cu Ludovic al XIV-lea (pe atunci în vârstă de 14 ani), prietenie pe care abilul artist florentin a ştiut să o cultive de-a lungul minorităţii regelui şi apoi să o slujească tot restul vieţii. Regele îl va numi la început compozitor al muzicii sale instrumentale, apoi – printr-un decret din anul 1661 (an în care i se acordă şi naturalizarea franceză) – „superintendent" al muzicii curţii regale; îi va fi martor – alături de regină şi de ministrul Colbert – la cununia sa cu fiica compozitorului Michel Lambert (1662), îl va înnobila (1681) şi după douăzeci de ani de la moartea sa, va vorbi cu emoţie despre pasiunea pentru teatru, dans şi muzică ce i-a legat în trecut. O prietenie ce a asigurat artistului din Florenţa ceea ce comentatorii obişnuiesc să numească „dictatura lui Lully", o dictatură artistică fără precedent în istoria muzicii franceze. La autoritatea puterii sale „dictatoriale" a contribuit în primul rând temperamentul său întreprinzător, marele său dar organizatoric şi pedagogic. Pentru că Lully nu a fost numai un strălucit artist al curţii (dansator, actor, regizor, violonist, clavecinist, compozitor), ci şi un înzestrat conducător artistic. El era cel ce alegea cu severă exigenţă dansatorii, cântăreţii şi instrumentiştii, el îi învăţa să recite, să danseze, să cânte, el accepta sau nu ideile specialiştilor (libretişti, coregrafi, decoratori etc.) şi pregătea fastuoasele spectacole ale palatului pe care le dirija cu vioara în mână. În vâltoarea acestei ramificate activităţi s-a zămislit şi vocaţia sa componistică. Mai întâi prin contribuţii la muzica unor balete ale curţii (1652 – 1655), apoi prin crearea în întregime a muzicii lor (1656 – 64), pentru ca între anii 1664 – 1671 să aibă loc fructuoasa colaborare cu Molière. Este perioada în care Lully a compus muzică pentru piesele celebrului său contemporan (*Le mariage forcé, L'amour médecin, Le bourgeois gentilhomme* ş.a.), consacrând forma nouă de „comedie-balet" mult aplaudată în epocă. *La grotte de Versailles* (o pastorală desfăşurată în întregime pe muzica sa – 1668) şi *Psyché* (tragi-comedie pe text de Molière şi Corneille – 1671) au fost creaţii în care se anunţa viitorul compozitor de opere. Dar între aceste două realizări muzicale a avut loc la Paris reprezentarea operei *Pomone* compusă de Robert Cambert (1628 – 1677) pe text de Pierre Perrin. Acesta era un cuplu artistic ce se mai afirmase în faţa curţii regale (cu *La pastorale d'Issy* şi *Arianne*), datorită cărora Perrin reuşise să obţină de la rege privilegiul de a înfiinţa la Paris şi în alte oraşe ale Franţei „Academii (teatre) de operă" (1669). Cu *Pomone* s-a inaugurat teatrul

de pe strada Mazarin (primul teatru de operă din Franţa), creaţie, care deşi a ţinut afişul timp de opt luni, s-a soldat cu un dezastruos eşec material. Prea puţin înzestraţi cu spirit afacerist pentru a conduce şi a-şi administra teatrul, cei doi autori – escrocaţi de asociaţii care încasau preţul intrării – au fost angrenaţi în procese şi nevoiţi până la urmă să-şi vândă privilegiul. Lully a ştiut să profite de moment şi, sacrificând prietenia cu Molière – rivalul său la obţinerea acestui privilegiu –, a reuşit să cucerească mult râvnitul monopol artistic. Asociat cu Charles Vigarani (decoratorul curţii) şi cu libretistul Philippe Quinault, el va conduce destinele operei franceze până la sfârşitul vieţii (1687).

În cei cincisprezece ani în care şi-a întins „dictatura" şi asupra acestei noi direcţii din istoria artei franceze, Lully a dat la iveală, an de an, câte o nouă operă. Prima dintre acestea a fost *Cadamus şi Hermione* (1673) reprezentată pe scena unui teatru propriu, construit în preajma palatului Luxembourg. Succesul a fost triumfal. Drept recompensă regele i-a oferit sala teatrului din Palais Royal, în care strălucise trupa lui Molière (decedat la începutul aceluiaşi an), pe scena căreia se vor reprezenta, una după alta, toate operele sale. *Alcesta* (1674) deschide seria lor, reprezentând – în evoluţia stilistică a compozitorului – o creaţie de sinteză între elementele intrate în tradiţie (recitative, arii, coruri) şi cele specifice spectacolelor aristocratice franceze (arii de curte, de vodevil, balete). Subiectul mitologic i-a oferit posibilitatea realizării unei mari diversităţi scenice (Alcesta fiind cea mai frumoasă dintre fiicele lui Pelias, singura care nu a participat la asasinarea tatălui lor, pusă la cale de Medeea). Pastoralul, tragicul şi comicul se îmbină, continuând concepţia eterogenă a formei de „comedie-balet" în care Lully excelase cu ani în urmă, alături de Molière. Cu următoarea operă – *Theseu* (1675) – se atenuează aspectul eterogen, comicul intervenind cu deosebită fineţe şi doar pentru a reda ambianţa antică, aşa cum apare în realizata vervă comică a corului cântat de bătrânii atenieni. Fără a ilustra stilul ce va declanşa „estetica lullystă", *Theseu* a fost opera care a cunoscut cea mai categorică popularitate în timpul vieţii şi după moartea compozitorului, reprezentându-se cu un răsunător succes în Franţa şi peste graniţele ei timp de peste o sută de ani (1675 – 1779). Cu acest subiect dominat de elementul eroic (Theseu fiind unul dintre eroii mitologici cei mai vestiţi pentru faptele lor vitejeşti) Lully se integrează în tendinţa de contemporaneizare a vechilor mituri, elo-

giind pe această cale şi eroismul militar francez şi măreţia „Regelui Soare".

Cu următoarea operă – *Atys* (1676) – Lully reuşeşte să se apropie şi mai mult de gustul şi rafinamentul curţii. Subiectul ales, liric de data aceasta (urmărind cu nobleţe povestea frumosului păstor Atys, pedepsit de zeiţa Cybele) apare purificat de intervenţii comice, sau de tensiuni dramatice excesive. O tragedie „de salon" de rafinament psihologic şi muzical, semnalată a fi fost mult admirată de rege, preferinţă care i-a adus şi denumirea de *Opera regelui.*

Subiectul operei *Isis* (1677) – legenda nimfei transformată în trestie – menţine inspiraţia compozitorului în atmosfera pastorală, conducând-o către plasticitate şi transparenţă descriptivă nu numai în momente orchestrale, dar şi în stilul vocal (jalnicele tânguiri ale nimfei). *Psyche* (versiunea de operă a vechii „comedii-balet" – 1678), *Bellerophone* (1679) şi *Proserpine* (1680) sunt operele în care stilul lui Lully se defineşte, stil ce va fi ilustrat de şirul unor remarcabile creaţii: *Perseu* (1682), *Phaëton* (1683), *Amadis* (1684), *Roland* (1685), încununate de capodopera *Armide* (1686) şi de pastorala *Acis şi Galatea.*

Care sunt trăsăturile acestui stil şi prin ce a reuşit gândirea lui Lully să domine estetica muzicală franceză timp de mai bine de un veac? Pentru a răspunde la aceste întrebări trebuie subliniat în primul rând efortul artistului italian de a se adapta şi integra în concepţia artistică proprie unei ambianţe cu totul deosebite faţă de cea în care s-a născut. Pornind firesc, prin a fi italian în muzica pe care a compus-o pentru baletele curţii lui Ludovic, el reuşeşte să surprindă ceea ce era specific artei şi gustului aristocraţiei franceze, să-i adopte şi să-i cultive trăsăturile. Mărturie în acest sens rămâne dialogul dintre „Muzica franceză" şi „Muzica italiană" pe care el l-a imaginat în *Le ballet de la Raillerie* (Baletul zeflemelii). „Arată-mi te rog, Muzică franceză, ce ţi se pare demn de zeflemisit la mine?" întreabă Muzica italiană. „Prea marea libertate pe care tu ţi-o îngădui în cântecele tale" – răspunde Muzica franceză, referindu-se, desigur la ornamentele şi tendinţele de virtuozitate vocală ce dominau pe atunci interpretarea cântăreţilor din patria operei. „Tu, cu intonaţiile tale languroase – i-a replicat Muzica italiană – mai mult plângi decât cânţi..." ...„Dar tu? Tu cu refrenele tale plicticoase îţi închipui că reuşeşti mai bine? Cântul meu arată, prin tristeţea lui, că suferinţa este vie şi apăsătoare, pentru că nu poţi avea o voce strălucitoare atunci când durerea îţi răneşte inima..." Iată-l pe italianul

Lully întruchipând într-o dispută alegorică, creată la 27 de ani, o atitudine estetică îndreptată împotriva detaşării de adevărul dramatic. Pe această cale, a respectului pentru text şi a ocolirii tentaţiei de strălucire exterioară, începe efortul lui Lully de a gândi şi crea ca un francez contemporan unei epoci în care străluceau condeiele lui Corneille, Racine şi Molière. El îşi intitulează operele „tragedii lirice puse pe muzică" pentru a-şi demonstra aderenţa la concepţia estetică specifică patriei sale de adopţiune, aderenţă pe care o va dovedi cu consecvenţă în primul rând prin tematica lor. Conflictele dintre dragoste şi datorie, forţa sentimentului demnităţii, eroismul, vor fi subiecte dominante în creaţia sa din ultimii cincisprezece ani ai vieţii. În *L'idylle de la paix* (1685) pe text de Racine, Lully întruchipează cea mai nobilă idee tratată în creaţiile sale, o idee pe care o dezbătuse şi câţiva în urmă în prologul operei *Proserpine* (1680) prin intermediul a trei personaje alegorice: „Pacea" – aruncată în lanţuri de „Discordie" – dar eliberată de „Victorie". Racine, ilustrul literat contemporan cu Lully, i-a oferit nu numai o colaborare ocazională dar a constituit idealul declamatoric al stilului său vocal. „Dacă vreţi să cântaţi bine muzica mea, mergeţi să ascultaţi pe Champmeslé" – îşi îndemna el cântăreţii, referindu-se la marea interpretă a tragediilor lui Racine. Era epoca în care la Comedia Franceză – celebrul teatru fondat în 1680 de Ludovic al XIV-lea – se reprezentau cu impresionant succes *Iphigénie, Phèdre, Bérénice*. Muzicalitatea limbii franceze, accentuată emfatic în piesele dramaturgului clasic, a fost principala sursă de inspiraţie în realizarea recitativelor din operele lui Lully. El a avut meritul de a fi fost conştient de importanţa acestui element muzical prin care se putea transmite ascultătorilor derularea acţiunii. Iubitori în primul rând de teatru şi sensibilizaţi în ultima vreme de realizările iluştrilor clasici, francezii nu puteau fi receptivi şi atraşi de forma nouă a spectacolelor de operă decât printr-o modalitate clară de urmărire a evenimentelor cântate. Lully şi-a făurit din inflexiunile declamaţiei dramatice concepţia limbajului său muzical, ţesând pe firul ei dinamica dramaturgiei muzicale a operelor sale: o unduire fluentă, urmărind cu fidelitate accentele muzicale ale vorbirii şi ritmica poetică, cu sublinierea riguroasă a rimelor, a cezurilor şi cu reliefarea cuvintelor ce reflectau patetismul unor stări emotive; o exprimare firească, pusă pe note, care se impunea melodic în debutul unui recitativ, creând o idee muzicală ce persista retoric – aidoma sau variat – de-a lungul desfăşurării întregii scene la care se raporta; o

muzică supusă cuvântului şi inflexiunilor lui, o declamaţie cântată purificată de ornamentele mult iubite de italieni, care nu-şi putea păstra valoarea artistică decât în legătură cu scena, cu acţiunea pe care o evoca.

Privind în ansamblu concepţia de creaţie a unei opere de Lully, se poate remarca cu claritate o construcţie amplă, sprijinită în întregime pe ţesătura elementului recitativ, conducător în înţelegerea acţiunii. Este o fluenţă muzicală întreruptă doar în momentele de mare tensiune dramatică prin arii, acele forme deosebite de recitativ prin fondul lor liric sau dramatic şi printr-o arhitectură bine închegată. Lully nu a adus o contribuţie deosebită în realizarea lor, ci a cultivat – în marea lui aspiraţie către o totală aclimatizare spirituală – forme de tradiţie specifică franceză (ca „*chanson*- ul" sau „*aria de curte*"). Pe această cale un personaj putea exprima fie o idee psihologică generală, fie un sentiment puternic pe care el însuşi îl trăia. În primul caz, forţa expresivă ca şi dimensiunile erau restrânse, în timp ce desfăşurarea ariilor consacrate propriilor trăiri erau mai generoase ca întindere şi expresivitate. Lully nu a excelat în frumuseţe şi strălucire melodică, asemenea contemporanilor săi italieni, în schimb a avut meritul de a fi creat o strânsă legătură între cele două elemente principale ale cântului în operă – între recitativ şi arie. Arcuite melodic pe făgaşul unor forme finite ale tradiţiei franceze, ariile sale nu tindeau să cucerească independenţă nici faţă de cuvânt, nici faţă de recitativele ce le pregăteau şi le declanşau. Fără să fi devenit celebre, asemenea multor arii create în acea vreme de italieni, ariile lui Lully – idilice sau dramatice, simple sau ample – s-au răspândit mult în epocă datorită limpezimii lor melodico-armonice şi a frumuseţii textelor pe care muzica lor o tălmăcea. Aceleaşi calităţi (şi limite) se extind şi în privinţa ansamblurilor vocale (duete, uneori trio-uri şi rareori cvartete), toate integrate organic în trama dramaturgiei. O menţiune specială merită a fi făcută în legătură cu locul pe care Lully l-a acordat contribuţiei corale. Persistând în ultima creaţie a lui Monteverdi (*Il ritorno d'Ulisse* – 1641) şi curând abandonate, corurile şi-au reluat importanţa în acest început de afirmare a operei franceze. Lully le-a folosit uneori intens (în scene războinice, în scene de templu, în incantaţii magice etc.), alteori fugitiv, cu rol decorativ, dându-le o deosebită amploare – alături de dans – în scenele finale. Conform principiului consecvent urmărit, cel al legăturii cu textul, majoritatea corurilor sale sunt concepute armo-

nic, polifonia intervenind doar în momente de linişte (rugăciuni, descrieri pastorale, scene de tandreţe), momente în care vocile se îngână fără a înăbuşi înţelesul cuvintelor. Comentatorii îi atribuie lui Lully doar trasarea liniei melodice şi conceperea basului, mersul celorlalte voci fiind încredinţat unor discipoli flataţi de colaborarea oferită de muzicianul favorit al regelui.

În privinţa importanţei acordate instrumentelor şi orchestrei[138], Lully s-a dovedit un maestru. I se atribuie în primul rând statornicirea tipului de „uvertură franceză" rămasă model pentru multă vreme compozitorilor ce i-au urmat, printre care s-a numărat şi Händel. Din baletele de curte a preluat ideea introducerii instrumentale, desfăşurată pe succesiunea a două mişcări – prima lentă, a doua vioaie – şi a completat-o cu o concluzie în care erau readuse caracterul şi mişcarea secţiunii iniţiale. Lully realizează, astfel, o formă închegată, structurată tripartit, pe contrastul între mişcări (lent-repede-lent), între pulsaţia ritmică (binar-ternar-binar), între factura stilistică (omofonia încadrând secţiunea centrală, de obicei în stil fugat) şi a caracterului (grav-vioi-maiestuos). Departe de a mai fi o muzică compusă pentru a permite auditorilor să-şi ocupe locurile – aşa cum era conceput rolul ei în primele opere veneţiene – „uvertura franceză" devine o realizare cu valoare expresivă, menită să creeze atmosfera tragediei ce urma să fie cântată. Deschizând strălucitor muzica unei opere, reluându-se deseori şi după prolog, ea se putea cânta şi separat, formă sub care a circulat şi peste graniţele Franţei, contribuind la renumele european al compozitorului.

Remarcabile pagini orchestrale a creat Lully şi de-a lungul celor cinci acte pe care se desfăşurau de obicei operele sale. Fie învăluind sentimentele trăite de personaje, fie pregătind specificul unei scene (pastorală sau războinică, sărbătorească sau funebră), fie descriind frumuseţile naturii – latură în care compozitorul a excelat. O deosebită celebritate au cucerit marşurile orchestrale, întovărăşind cortegii de luptători sau anunţându-le victoria. Pentru a sublinia marea lor popularitate, comentatorii consemnează faptul că ele ajunseseră să fie cântate şi de fanfarele armatelor ce mărşăluiau împotriva Franţei. Dar cea

138 Orchestra lui Lully era fondată pe ansamblul de coarde (50 de pupitre), căruia i se adăugau grupuri de instrumente de suflat (6 flaute, 4 oboaie, 8-9 trompete), divizată în grupe care alternau, dialogau, reunindu-se în momente de amploare sonoră, la care se adăuga clavecinul care realiza basul continuu sau cifrat.

mai caracteristică sursă de inspiraţie pentru muzica sa instrumentală rămâne cea a vechilor dansuri de curte: passe-pied, menuet, giga, bourrée, ciaccona, passacaglia. „Ariile de dans", compuse cu predilecţie pentru orchestră de coarde, erau proprii nu numai scenelor de balet (în care – în treacăt fie menţionat – Lully a avut curajul de a introduce femei dansatoare, ceea ce până la opera sa *Proserpine* din 1680 nu fusese cu putinţă), ci acompaniau şi diversitatea evenimentelor scenice, a sentimentelor trăite de multitudinea de personaje, integrându-se în complexitatea dramaturgiei muzicale. Principiul unităţii de acţiune, caracteristic esteticii marilor creatori de tragedie ai timpului său este urmărit cu luciditate, Lully învingând dificultăţile implicate de caracterul eterogen al elementelor şi formelor integrate în concepţia unei opere.

La aceste trăsături care se detaşează din tragediile sale lirice „puse pe muzică", se mai poate adăuga şi grandoarea decorurilor, cu interioare de temple, de săli de ceremonii, cu peşteri adânci şi grădini feerice, prin care se perindau – alături de personajele principale – sute de figuranţi (cortegii de războinici, de preoţi, de mulţime aclamatoare) alcătuind uneori grupuri corale ce întruchipau alegoric tematica scenei la care participau (speranţa, fericirea, disperarea, răzbunarea, etc.).

Faima operelor lui Lully a fost unică în epocă. Muzicieni italieni, germani, englezi, olandezi, veneau şi se stabileau periodic la Paris pentru a învăţa şi prelua din arta ilustrului maestru. Cu toată această celebritate componistică cucerită în ultimii cincisprezece ani ai vieţii – singurii ce au justificat locul său în istoria muzicii – Lully nu acorda procesului de creaţie mai mult de un sfert din cursul unui an. Pasiunea, preocuparea sa principală, era cea de a realiza perfecţiunea unei interpretări şi de a da strălucire spectacolelor sincretice pe care le concepea. Studierea libretului şi contribuţia sa autoritară la definitivarea lui, conducerea regizorală până în cele mai mici amănunte ale artei actoriceşti, coregrafice, decorative şi cu deosebire ale interpretării muzicale, îi ocupau cea mai mare parte a activităţii. Severitatea cu care-şi instruia cântăreţii şi instrumentiştii – neadmiţându-le nici o iniţiativă de ornamentaţie – a condus la o disciplină şi perfecţiune a execuţiei ce a devenit renumită şi a constituit model pe plan european. Fără să fi stăpânit tehnica compoziţiei în toată complexitatea ei – a tradiţiei contrapunctului sau a monodiei acompaniate din modernitate –, fără să fi excelat ca melodist, Lully a fost un muzician dramaturg, un

artist cu viziune largă, înzestrat cu intuiţia efectelor teatrale pe care le-a cultivat cu luciditate în concepţia operelor sale. Creator al „declamaţiei cântate", al „uverturii franceze", al „tragediei lirice puse pe muzică", a avut meritul de a deschide o epocă în istoria operei franceze şi de a fi impus independenţa ei faţă de realizările italiene din contemporaneitate. Totodată el a dat un recunoscut prestigiu artei de a conduce orchestra, artă care de altfel i-a pricinuit moartea. Pentru că sfârşitul vieţii lui Lully a fost provocat de o lovitură puternică pe care şi-a dat-o cu bastonul în picior (baston ce servea pe atunci pentru bătaia măsurii), în timp ce dirija la biserica „des Feuillants" un *Te-Deum* compus de el[139] pentru a fi cântat la o slujbă de mulţumire la însănătoşirea regelui. A fost o lovitură destinată a degenera în gangrenă şi a curma cea mai strălucită carieră artistică afirmată în a doua jumătate a secolului al XVII-lea.

139 În afară de acest *Te-Deum*, Lully a mai compus în domeniul muzicii religioase un număr de motete, din rândul cărora s-au păstrat şase tipărite (concepte pentru două coruri) şi altele în manuscris (pentru variat număr de voci, cor şi orchestră).

## Opera în Anglia

În timp ce pe Continent opera cucerea glorie după glorie, secolul al XVII-lea aduce pe pământul insular britanic noi frământări politice şi religioase. După moartea Elisabethei (1603), Stuarţii cuceresc puterea, prin Iacob I, fiul Mariei Stuart. Conducerea lor despotică, cu repetate dizolvări de parlament şi întronarea monarhiei absolute, a declanşat un nou război civil – de data aceasta între armata parlamentului condusă de Cromwell şi cea a regalităţii. După şapte ani de lupte (1642 – 1649) încheiate cu înfrângerea şi decapitarea regelui (Carol I, fiul şi urmaşul lui Iacob I), Anglia a cunoscut timp de un deceniu (1649 – 1660) forma de guvernământ republicană („Commonwealth"). Fără să fi adus linişte şi libertate socială, noua formă de conducere a statului – de fapt o dictatură militară sub conducerea lui Cromwell – a însemnat un moment de trezire a conştiinţei politice în rândurile populaţiei engleze, a burgheziei ei. Dar anul 1660 aduce răsturnarea de forţe, restaurarea regalităţii, şi o dată cu aceasta un nou val de represalii, de persecuţii religioase, de distrugere a înfăptuirilor realizate de republicani în scurta lor guvernare. La toate acestea s-au mai adăugat pe rând şi secerătoarea epidemie de ciumă din anul 1665, marele incendiu al Londrei din 1666, războiul cu Olanda (1665 – 67). În aceste condiţii de frământare şi nesiguranţă, elanul cucerit de muzică şi literatură în epoca elisabethană era de mult înăbuşit. Cele două decenii de la mijlocul secolului – de război civil şi de răsturnare a monarhiei – au întrerupt desfăşurarea şi evoluţia unor tradiţii caracteristice artei engleze – cea a muzicii de cult şi cea a spectacolelor de teatru. Pentru că în pătimaşa lor concepţie religioasă, puritanii au distrus orgile din catedrale, au desfiinţat corurile şi cântările lor polifonice, considerate drept

căi de propagare a artei şi ideologiei catolice, ca şi a celei anglicane. Printr-un decret din anul 1642 au fost interzise şi reprezentaţiile dramatice publice, ceea ce a însemnat închiderea teatrelor, pe a căror scenă străluciseră de curând geniul lui Shakespeare. Cu toate aceste măsuri îndreptate în principal împotriva divertismentelor aristocratice şi formelor cultice anglicane, puritanii au încurajat şi susţinut învăţământul muzical, învăţământ care a constituit în continuare o sursă de elevat profesionalism în ceea ce priveşte muzica vocală şi instrumentală. Şi teatrul a continuat să fie cultivat, dar numai în şcoli şi sub forma unor piese cu rol educativ, în care muzica – vocală şi instrumentală – avea câmp liber de manifestare. S-au impus şi câteva nume de compozitori prin contribuţia pe care ei au dat-o la valoarea acestor spectacole moralizatoare: Henry Lawes (1593 – 1662), Charles Coleman (? – 1664), Henry Cooke (1616 – 1672), Christopher Gibbons (1615 – 1671), Matthew Locke (1630 – 1677), ultimilor doi datorându-li-se muzica compusă pentru piesa *Cupidon şi Moartea* (1653) de James Shirley, cu acţiune inspirată din fabulele lui Esop, realizare care a deschis calea unor experienţe ce au pregătit drumul spre opera engleză. Din rândul acestor povestiri dramatizate (cu muzică şi dans) reprezentate în şcoli, cea care a prezentat o deosebită importanţă prin tema pe care a deschis-o contemporaneităţii republicane, a fost piesa *Amuzamentul primei zile* de dramaturgul William Davenant, cu muzica creată de un colectiv alcătuit din Henry Lawes, Charles Coleman, Henry Cooke şi George Hudson. Concepută „cu declamaţii şi muzică în maniera anticilor" – aşa cum apare specificat în subtitlu – autorii au meritul de a fi încercat să pună în lumină valoarea socială a spectacolelor de teatru cu muzică în perioada de interdicţie a lor (1656). Tematica estetică rezultă cu subtilitate din dialogul purtat de Diogene şi Aristophan, apoi – cu intenţie de contemporaneizare – de către un parizian şi un londonez. Precedată de uvertură şi prolog, acţiunea cu păreri pro şi contra se dezbate declamatoric, alternând cu intermedii muzicale. Succesul a fost pe deplin, încurajând autorii la o nouă creaţie – cea pe care comentatorii o vor considera „prima operă engleză": *Asediul insulei Rhodos*. Libretul lui Davenant şi partitura semnată de acelaşi colectiv de muzicieni (la care s-a mai adăugat şi numele tânărului Matthew Locke) s-au pierdut, dar ceea ce se impune a fi relevat este faptul că, spre deosebire de Italia şi Franţa, care au pornit în operă cu subiecte mitologice, Anglia debutează cu o temă inspirată de recente evenimen-

te istorice, anume de asediul pe care cel mai celebru dintre sultanii otomani, Soliman Magnificul, l-a dat asupra insulei Rhodcs în anul 1522. Cromwell a încurajat noul gen dramatic-muzical şi a sugerat lui Davenant ideea unei creaţii cu subiect îndreptat împotriva catolicismului, ceea ce se pare că a determinat realizarea operei *Cruzimile spaniolilor din Peru* de Matthew Locke, pe libret de Davenant, din a cărui text şi partitură muzicală nu s-a păstrat nici un fragment. Desigur că asemenea experienţe, care pot fi incluse în ceea ce Romain Rolland numea „l'opéra avant l'opéra", nu aveau încă atributele care să le poată justifica titlul de operă. Eroii principali nu-şi cântau rolurile, ci le declamau, partide muzicale fiind atribuite doar corurilor şi unor personaje supranaturale. „În Anglia – explică muzicologul Edward J. Dent în lucrarea sa asupra originii operei engleze (*Fondations of English Opera* – 1928) – drama vorbită ajunsese mult prea dezvoltată şi mult prea adânc înrădăcinată în inima poporului, pentru ca versiunea ei muzicală să fie admisă ca echivalent". Într-adevăr, îmbinarea între teatru, muzică şi dans avea rădăcini adânci în jocurile de măşti, răspândite în Anglia încă din Evul Mediu. O tradiţie populară ce a evoluat spre forma de spectacol („Masques") care ajunge să fie genul teatral-muzical favorit al aristocraţiei de la răspântia dintre secolele XVI – XVII şi să constituie chiar divertismentul oficial al curţii regale. Erau spectacole cu subiecte alegorice sau mitologice, în care alternau piese vocale – solistice sau corale – declamaţii şi dialoguri (idilice sau comice), momente instrumentale şi variate dansuri, într-o concepţie de suită, fără o linie de dezvoltare dramatică. Renumiţi poeţi (Ben Jonson, John Milton, James Shirley) şi compozitori (Nicolas Lanier, Thomas Campion, fraţii Henry şi William Lawes, Charles Coleman ş.a.) au contribuit la realizarea acestor spectacole ce puteau fi asemănate – ca fond şi strălucire a montărilor feerice – cu baletele de curte franceze. Marea lor vogă a luat sfârşit o dată cu restaurarea monarhiei din anul 1660, care a însemnat în acelaşi timp restaurarea bisericii anglicane şi a teatrelor publice. Carol al II-lea, fiul şi urmaşul lui Carol I, aduce cu el din Franţa, ţara vremelnicului său refugiu, nu numai dorul de răzbunare, dar şi dorinţa de a-şi făuri o curte asemănătoare celei de la Versailles. Sunt angajaţi actori şi balerini, compozitori, cântăreţi şi instrumentişti, din rândul cărora nu lipseau nici cei „24 violonişti ai regelui", după modelul cunoscut la curtea franceză. Se deschid larg porţile teatrelor londoneze, pe scenele cărora se perindă trupe ambulante venite din Franţa şi

Italia, alături de cele autohtone care reînvie repertoriul shakespearian. „Muzica de scenă" ia mare amploare şi animează piesele marelui Will (*Furtuna*, *Visul unei nopţi de vară*, *Macbeth* ş.a.). La *Duke's Theatre* se reprezintă o nouă versiune a operei *Asediul insulei Rhodos* de Davenant şi Locke, dramaturg şi compozitor cu importantă contribuţie la continuitatea teatrului muzical în perioada de restricţii a guvernării republicane. În 1674 se montează la Covent Garden opera *Arianne* cu muzică compusă de Louis Grabu (francez stabilit la Londra) pe vechiul libret al lui Perrin, spectacol ce a stimulat talentul lui Locke pentru a compune opera *Psyché* după modelul comediei-balet a cuplului Molière – Lully. Legătura cu muzica de pe continent devine din ce în ce mai strânsă, prin compozitori străini stabiliţi la Londra (francezii Cambert, Grabu; italianul Battista Draghi ş.a.), dar şi prin tineri muzicieni englezi, trimişi la Paris de rege pentru a cunoaşte arta celebrului Lully. Aşa au fost Pelham Humphrey (1647-1674) şi John Blow (1649 – 1708). Primul a reuşit în scurta lui viaţă să-şi impună talentul de interpret (luthist al regelui), de pedagog (maestru al copiilor de la curtea regală – printre care şi micul Henry Purcell) şi compozitor de muzică religioasă (anthems) sau profană (arii, muzică de scenă – printre care şi preţioasa partitură pentru piesa *Furtuna* de Shakespeare, care se găseşte în manuscris la biblioteca Conservatorului din Paris). Al doilea – John Blow – a fost succesorul lui Humphrey ca maestru al copiilor capelei de la curte, virginalist al regelui, organist la Westminster, calitate în care a compus numeroase şi valoroase lucrări religioase („Anthems" în stil concertant, cu solişti, cor, orchestră). Celebritatea i-a adus-o singura operă pe care a creat-o – *Venus şi Adonis* (1682) – care, deşi de dimensiuni mici (cele trei acte pe care se desfăşoară nedurând mai mult de o oră), prezintă deosebite calităţi de dramaturgie într-o muzică ce nu mai apare întreruptă de declamaţie, de la prima la ultima ei măsură. În această privinţă, a continuităţii muzicale şi a intensităţii dramatice, John Blow poate fi considerat precursorul lui Purcell. Dar până la demonstraţia de talent pe care o va face acest ilustru nume al muzicii engleze, în rândul încercărilor de adaptare a genului de operă la spiritualitatea britanică se mai înscrie o reuşită. Ea poartă titlul *Albion şi Albanius* (1685), şi semnăturile poetului John Dryden şi a compozitorului Louis Grabu. „Este o poveste poetică, o ficţiune ilustrată cu ajutorul muzicii vocale şi instrumentale, a decorurilor, maşinilor şi dansurilor", anunţă libretistul în prefaţă, definind ceea ce pe atunci

englezii considerau că este „operă", dar care – în acest ultim caz – nu depăşea concepţia pastoralelor ce au precedat opera italiană sau franceză. Personajele principale (care declamau şi nu cântau) întruchipau pe rege (Carol II) şi fratele său (Iacob II), alături de personaje alegorice (Tamisa, Democraţia, ş.a.), de zeităţi mitologice, de păstori, care contribuiau la o acţiune feerică, din care nu lipseau aluziile la actualitatea politică.

Acesta era stadiul la care ajunsese concepţia engleză despre operă în ultimele două decenii ale secolului al XVII-lea, când se impune creaţia lui Henry Purcell. O concepţie cu rădăcini naţionale profunde – în „măşti", în teatrul lui Shakespeare – cărora li s-au adăugat influenţe continentale (italiene, franceze) în stilul declamatoric, în strălucirea intermediilor orchestrale, în montările somptuoase cu decoruri ce se întreceau în efecte scenice. Dar paralel cu această evoluţie din concepţia teatrului muzical englez, nu poate fi trecută cu vederea continuitatea care a existat în manifestările muzicii instrumentale. Şi dacă virginalul, care a cunoscut adevărata glorie în epoca elisabethană, a fost treptat părăsit, ansamblurile instrumentale – mai ales cele de viole – au cucerit, generaţie după generaţie, practica amatorilor, constituind una din marile bucurii interpretative ale secolului al XVII-lea. Majoritatea compozitorilor de muzică pentru măşti, pentru scenă, pentru aşa-numitele „opere" din perioada premergătoare lui Purcell, au compus cu pasiune muzică instrumentală, unii dintre ei excelând în genul „fanteziei", care permitea mai multă libertate inspiraţiei şi scriiturii. Este calea muzicală care nu a cunoscut stagnare de-a lungul fluctuaţiilor survenite în istoria Angliei acestui secol şi care a perpetuat dragostea pentru muzica instrumentală a creatorilor şi interpreţilor englezi.

Compozitorul care a încununat cu geniu creaţia muzicală britanică a secolului al XVII-lea a fost Henry Purcell (1659-1695). Viaţa sa este scurtă şi se confundă în întregime cu pasiunea pentru muzică. Se naşte la Londra şi creşte printre copiii corişti ai capelei regale, unde a fost îndrumat pe rând de cei trei maeştri care s-au perindat la conducerea lor: Cooke, Humphrey, Blow. O îndrumare care cuprindea vechiul şi noul în arta cântului, în măiestria interpretării instrumentale, în meşteşugul compoziţiei. La şaisprezece ani, când se afirmă în creaţie, era un bun organist şi un profund cunoscător al tradiţiilor corale engleze – religioase şi profane – ca şi al noilor căi stilistice adoptate de maeştrii săi, instruiţi în şcoala lui Lully. Succesor al lui John Blow ca organist la

Westminster (1678) şi peste câţiva ani la capela regală (1682), Purcell şi-a petrecut viaţa în ambianţa bisericii anglicane şi a curţii regale londoneze, creând pentru cult, pentru teatru, pentru festivităţi ocazionale, pentru amatorii de cântece şi de muzică instrumentală. Compoziţiile timpurii (1675 – 1680) aparţin miniaturilor vocale (cântece după cântece, adunate toate într-o culegere de arii publicate în epocă de editorul John Playford). Din anul 1680 se afirmă creaţia sa instrumentală, prin piese pentru orgă, suite pentru clavecin, fantezii pentru ansambluri de coarde – un adevărat omagiu adus vechiului stil polifonic, ca şi violei (al cărei rol principal începea să fie preluat de vioară). Acestor creaţii le urmează un grup de 12 *Sonate à tre*[140] dedicate regelui, care vădesc influenţa modernităţii italiene, influenţă pe care compozitorul o cultivă deliberat, aşa cum afirmă în prefaţa lucrării publicată în anul 1683 tot de Editura Playford. Drumul său creator va continua să fie presărat cu lucrări de mici proporţii, cu dansuri, cântece, „catches" cu elegii şi ode omagiale – dedicate unor evenimente din viaţa familiei regale sau unor festivităţi comemorative – cărora Purcell le-a imprimat caracter dramatic şi solemn. Un ilustrativ exemplu în acest sens rămâne *Oda pentru Sfânta Cecilia* (patroana muzicii) care cucereşte accente strălucitoare în partitura inspirată de un text ce preamărea puterea artei pe care el o slujea. Dar marea măsură a talentului său se va înscrie cu deosebire în creaţia religioasă (imnuri, psalmi, cântece sacre, „anthems", „in nomine", cantate, motete, etc.), ca şi în cea dedicată scenei. Sunt semnalate zeci de partituri destinate reprezentaţiilor de teatru, dar dintre acestea doar una singură – de altfel prima din istoria muzicii engleze – va întruni atributele de unitate şi de forţă dramatică pe care se întemeiază genul operei: *Dido and Aeneas*. Şi nu este vorba de o creaţie care să ilustreze încununarea unui şir de experienţe proprii, aşa cum se întâmplă în evoluţia firească a celor mai multe manifestări componistice, ci de o capodoperă care impune de la pornire o categorică vocaţie dramaturgică, vocaţie asemănătoare doar celei pe care o demonstrase Monteverdi la început de secol (1607) cu opera sa *Orfeo*. Viziunea sa artistică s-a sprijinit, desigur, pe câteva realizări anterioare (dintre care se detaşează *Cupidon şi Moartea* de Cristopher Gibbons şi Mattew Locke; *Venus şi Adonis* de John Blow), precum şi pe atmosfera muzicală „continentală"

140 Vezi capitolul VI., pag. 276 şi următoarele.

pe care Carol al II-lea, revenit din refugiu, o crease în jurul său la curtea londoneză. Dar marea valoare a dramaturgiei ei muzicale nu are model nici în creaţia predecesorilor englezi şi nici în cea admirată de rege la curtea de la Versailles; ea este singulară, fără comparaţie apropiată nici în trecut şi – pentru multă vreme încă – nici în viitor. Libretul a fost scris de un literat de mult uitat, Nahum Tate, care a prins în scenariu momente de mare intensitate lirică şi dramatică din legendara iubire a eroilor cântaţi în epopeea lui Virgiliu. Pe de o parte, cea a lui Aeneas, supravieţuitor al dezastrului de la Troia, sortit de zei să reînvie faima cetăţii în depărtatul Latium. Pribegia pe mări în căutarea pământului latin e întreruptă de popasul la Cartagina, unde întâlneşte marea dragoste (actul I şi II), pe care, chinuit, e nevoit să o părăsească pentru a-şi urma destinul (actul III). Pe de altă parte, se declanşează tragicul sfârşit al reginei cartagineze, surprinsă de neaşteptata despărţire, căreia nu-i poate supravieţui. Pe acest subiect mitologic, în care tema cultivată în contemporaneitate de dramaturgii clasici francezi (triumful datoriei asupra sentimentelor) capătă trăsături de intens romantism (prăbuşirea psihologică a eroinei), Purcell a creat muzica uneia dintre cele mai nobile opere. Emoţionează şi astăzi nu numai calităţile inspiraţiei melodice, pe care compozitorul a mulat-o cu virtuozitate pe varietatea situaţiilor scenice – maiestuoase, lirice, pastorale, fantastice, tragice – dar mai ales prin forţa dramaturgiei muzicale, convingătoare până la ultima măsură. Întreaga ei desfăşurare este concepută unitar cu un simţ mereu treaz al realizării adevărului dramatic. Meritele compozitorului se afirmă din prima pagină a uverturii (Lento) care anunţă deznodământul tragic, contrastând cu stilul luminos de canzonă al următoarei secţiuni, menită să facă legătura cu atmosfera lirică a acţiunii. Înţelegerea valorii pe care o au cuvintele în discursul muzical, dovedită de compozitor o dată cu primele creaţii de cântece, conduce permanent unduirea recitativelor, melodica generoasă a ariilor sau a amplelor momente corale. Efectele vocale, din care nu lipsesc inflexiuni melismatice, survin ca sublinieri ale sensului pe care îl poartă cuvântul şi nu ca final de frază menit să favorizeze virtuozitatea cântăreţilor, aşa cum se tindea în opera italiană din ultima vreme. Fără să constituie o aservire a muzicii faţă de text, Purcell a continuat cu măiestrie principiul renascentist al ilustrării poetice cultivat de madrigalişti în epoca elisabethană. Aceluiaşi principiu i-a supus compozitorul întregul arsenal al procedeelor stilistice, supleţea lineară polifonică,

modulaţiile armonice, coloritul orchestral, împletirea formelor, realizând una dintre cele mai remarcabile sinteze dintre tradiţiile muzicale engleze şi cuceririle estetice ale operei italiene şi franceze. O artă în care apar sublimate vechile şi noile căi de exprimare şi concepţie arhitecturale, ilustrând pitorescul sau fantasticul, divertismentul sau tragicul, într-o viziune dramatică originală şi puternică. Un strălucit exemplu în acest sens îl oferă scena finală a operei, construită pe un impresionant contrast de expresivitate. Violenţa recitativului cu care eroina îşi exteriorizează durerea în faţa pregătirilor de plecare a navei lui Aeneas este urmată de durerosul lirism al scenei de adio (duet), pentru ca tragicul să fie concentrat cu rară noblețe în ultima pagină a partiturii (aria Didonei şi cântecul de jale al curtenilor ce îi înconjoară trupul neînsufleţit).

Reprezentată pentru prima oară în condiţiile unui spectacol particular la Colegiul din Chelsea şi doar ulterior la Londra (în 1689 – anul creaţiei) *Dido şi Aeneas* promitea a deschide drumul operei pe pământul britanic. Dar publicul londonez continua să fie adeptul teatrului vorbit, în care muzica şi dansul se intercalau doar episodic în desfăşurarea acţiunii. Purcell s-a adaptat cerinţelor lui şi a compus în continuare muzică pentru piese de teatru, care, deşi întreruptă de declamaţia actorilor, îi trăda vocaţia pentru operă. Aceeaşi unitate de gândire, aceeaşi sinceritate melodică şi logică dezvoltatoare în traducerea muzicală a sentimentelor trăite de personaje, aceeaşi măiestrie în construcţia formelor şi a mânuirii lor în ansamblul partiturii, calităţi care fac posibilă înţelegerea fondului dramatic prin simpla audiţie a muzicii. Acest talent al dramaturgului muzical, care s-a afirmat în opera *Dido şi Aeneas*, poate fi urmărit şi în muzica compusă pentru piesele *Dioclețian* (1690), *Regina indiană* (1693) şi cu deosebire pentru *Regele Arthur* (1692) scrise de John Dryden, talentat scriitor al timpului, precum şi pentru piesele lui Shakespeare *Crăiasa zânelor* (adaptare după *Visul unei nopţi de vară* – 1692), *Timon din Athena* (1694) sau *Furtuna* (1695), piese care concentrează arta teatrului vorbit, cântat şi dansat. Mărturie a valorii pe care a avut-o ultima creaţie a lui Purcell inspirată de geniul shakespearian (*Furtuna*), rămâne alegerea ei pentru spectacolul comemorativ dat în anul 1959, la împlinirea a trei sute de ani de la moartea compozitorului.

Apreciind locul pe care îl ocupă în istoria muzicii engleze, se reliefează faptul că Purcell are meritul de a fi făcut legătura între

estetica epocii elisabethane şi cea a vremii sale şi de a fi proiectat raze de influenţă pentru multă vreme în viitor, prin geniul cu care a asimilat pe fondul atributelor sale naţionale, cuceririle trecutului (gândirea polifonică, estetica renascentistă) şi ale contemporaneităţii. Modelele italiene i-au condus pana spre cuceriri în scriitura instrumentală (de la *Fantezia* polifonică la Sonata à tre), în creaţia religioasă (de la „anthems" la cantate), după cum i-au oferit principalul sprijin şi în concepţia structurală şi stilistică a operei. Realizările franceze, reprezentate de personalitatea lui Lully, au contribuit la făurirea tipului de declamaţie cântată pe temeiurile intonaţiilor specifice limbii engleze, ca şi la amploarea paginilor orchestrale (dansuri, „sinfonii"), cărora Purcell le-a imprimat integritatea viziunii sale, fără a face concesii divertismentelor şi efectelor scenice, caracteristice operelor ilustrului parizian. Receptiv la ceea ce era nou, el s-a afirmat ca autentic artist englez, fără să uite farmecul melodic al baladelor, vigoarea dansurilor, puritatea artei corale care i-au plămădit muzicalitatea. Într-o viaţă extrem de scurtă (durând doar treizeci şi şase de ani), Purcell a marcat în istoria muzicii engleze şi universale unul din marile momente de strălucire.

## Opera, Cantata şi Oratoriul în Germania

Pornind din Italia, farmecul nou al operei străbate peste Alpi şi dă strălucire festivităţilor de la curţile princiare răsfirate pe întinsul pământului germanic. La marile evenimente din viaţa stăpânitorilor – înscăunări, nunţi, aniversări – opera devine spectacolul de supremă atracţie, în care acţiunea şi muzica erau scrise de italieni, cântăreţi, dansatorii erau şi ei italieni, după cum montarea, cu ingenioase mişcări de decoruri şi realizări de fascinaţie scenică, se datora tot experienţei şi fanteziei italiene. Reprezentaţiile rămân pentru multă vreme apanajul cercurilor princiare şi aristocratice, publicul german ajungând doar târziu, către sfârşit de secol, să le cunoască pe bază de bilet plătit în teatrele ce se construiesc în marile oraşe. Dar până la acest moment de prosperitate reflectat în cultura germană, populaţia numeroaselor stătuleţe, conduse de prinţi şi landgrafi, a trăit în lipsurile şi nesiguranţa creată de „războiul de treizeci de ani" (1618 – 1648), resimţindu-se multă vreme încă de pe urmele pe care acesta le-a lăsat în politică, economie şi cultură. Pentru că vechea putere imperială din timpul lui Carol Quintul, zdruncinată de luptele religioase ce au despărţit sudul catolic de nordul protestant, a oferit marilor puteri europene prilejul de a interveni şi, sub pretextul protecţiei uneia sau alteia din biserici, să se lupte pentru supremaţie de-a lungul a trei decenii. După ce pacea de la Westfalia de la mijloc de secol a adus deplină suzeranitate principilor germani şi cu aceasta o accentuare a fărâmiţării politice, viaţa de curte şi-a continuat întrecerea în strălucire, modelul suprem fiind acum cel al curţii lui Ludovic al XIV-lea. La influenţa italiană s-a adăugat şi cea a rafinamentului francez, opera şi baletul constituind spectacolele care condiţionau în mare măsură prestigiul artistic al unei curţi. Dar nici una nu putea rivaliza cu

cea a Vienei imperiale, a cărei vistierie era mereu împrospătată de birurile supuşilor. Împăraţii (Ferdinand III şi urmaşul său Leopold I) erau muzicieni pasionaţi – ei înşişi compozitori de muzică profană şi religioasă – şi nu se dădeau în lături de la nici o cheltuială pentru a angaja trupe întregi de italieni care să ofere oaspeţilor lor spectacole somptuoase. Deosebită faimă a avut în epocă reprezentarea operei *Egisto* de Cavalli (1642) şi mai ales cea a operei *Il pomo d'oro*, compusă de Cesti pentru celebrarea căsătoriei lui Leopold I cu infanta Spaniei (1666), în care sute de personaje în costumaţie costisitoare se perindau de-a lungul celor 67 de scene feerice, fantastice, războinice, idilice. Dintre compozitorii italieni de renume angajaţi la curţile germane se detaşează activitatea lui Cesti (urmărită la pag. 219 – 220), cele ale lui Antonio Bertali (1605 – 1669) şi Antonio Draghi (1635 – 1700) – la Viena; Andrei Bontempi (1624 – 1705) şi Carlo Pallavicino (1630 – 1680) – la Dresda; *Agostino Steffani* (1654 – 1728) – la München şi Hanovra, toţi creatori şi propagatori ai operei italiene, gen care se răspândeşte şi încântă nobilimea marilor şi micilor curţi princiare din sudul, centrul şi chiar din nordul germanic, de la München la Braunschweig, de la Stuttgart la Hanovra.

Mai izolat de influenţa acestui val meridional, ca şi de vicisitudinile războiului, a fost oraşul Hamburg. Cu o intensă viaţă comercială maritimă şi continentală, prosperul port nordic populat de o burghezie înstărită, a atras de pe răzleţitele curţi princiare numeroase talente ţinute în umbră de arta maeştrilor italieni şi a devenit curând leagănul tendinţelor de germanizare a genului de operă. Asemenea tendinţe au mai existat în trecut, dar neîntemeindu-se pe o tradiţie dramatic-muzicală asemănătoare celor ce au existat în Franţa sau Anglia, au rămas cazuri izolate. Un prim exemplu l-a oferit *Daphné* – unica operă compusă de Heinrich Schütz[141] şi prima din istoria muzicii germane. Ca subiect, ea reînvia legenda nimfei transformată în dafin, cântată de Peri în cea dintâi „dramma in musica" din câte s-au creat. Traducerea şi versificarea libretului lui Rinuccini s-a datorat lui Martin Opitz, poet silezian care şi-a înscris numele şi în cultura românească. Urma trecerii lui prin ţara noastră (1622-23) a rămas înscrisă într-un impresionant poem intitulat *Zlatna*, în care artistul călător elogia frumuseţea şi originalitatea artei româneşti[142]. Partitura lui Schütz s-a pierdut, aseme-

141 Creaţia lui Heinrich Schütz tratată la pag. 254 – 259.
142 Poemul lui Opitz a fost tradus în româneşte şi versificat de George Coşbuc.

nea multor documente muzicale de preţ din epocă. Ceea ce se ştie este că opera a fost creată la Dresda şi s-a reprezentat în anul 1627 la nunta landgrafului Georg II de Hessa cu fiica prinţului elector al Saxoniei, celebrată în castelul Hartenfels de lângă Togau. Pe baza libretului versificat de Opitz în spiritul poeziei germane şi prin analogie cu alte pagini compuse de Heinrich Schütz în acea perioadă, comentatorii creaţiei sale deduc posibilitatea unei strânse legături între factura poetică (cu perioade scurte) şi muzică, în sensul unei sinteze dintre stilul monodiei acompaniate şi melodica liedului german.

Al doilea exemplu de contribuţie la germanizarea genului – de data aceasta pe bază de partitură – l-a găzduit Nürnbergul, prin colaborarea dintre compozitorul Sigmund Staden (1607-1655) şi poetul Georg Philipp Harsdörfer – iniţiatorul uneia dintre cele mai active societăţi literare a secolului al XVII-lea, în oraşul în care dăinuia urma lăsată de arta „maeştrilor cântăreţi". Ei prezintă în anul 1644 poemul spiritual silvestru *Seelevig* („das geistliche Waldgedicht genant Seelewig") în care era tratată alegoric tema luptei dintre bine şi rău, temă frecventă în gândirea filosofică germană, ce va fi dusă la suprema ei realizare în capodopera lui Goethe. Fără să se îndepărteze de concepţia pastoralelor italiene, creaţia celor doi artişti prezintă o evidentă tendinţă naţională, prin tematica moralizatoare (şi nu mitologică) şi tratarea muzicală inspirată din tradiţia corală şi cea a cântecului german, adaptate la noul stil al monodiei acompaniate.

După aceste două încercări izolate de la Dresda şi Nürnberg – datând din primul şi ultimul deceniu al războiului de treizeci de ani – oraşului Hamburg îi revine meritul de a fi deschis căile de afirmare al operei germane. Un grup de bogătaşi, iubitori ai operei, iniţiază şi subvenţionează în anul 1676 construcţia unui teatru (*Gänsemarkt Theater*), care este inaugurat în anul 1678 cu opera lui Johann Theile (1646 – 1724) *Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch* (Creaţiunea, căderea şi redresarea omului), titlu esenţializat apoi în cel de *Adam şi Eva*. Theile, unul dintre discipolii lui Schütz, a rămas în istoria muzicii germane ca valoros compozitor de muzică religioasă în stil polifonic. Contemporanii îl numeau „părinte al contrapunctiştilor", iar împăratul Ludovic I era printre primii admiratori ai partiturilor sale. Compozitor de misse, magnificate, psalmi, de cantate şi „pasiuni", Theile nu a avut darul de a da operei sale animaţia dramatică cerută de un spectacol scenic. Cu mult mai mare succes au avut în epocă operele

colegilor săi de generaţie – Nikolaus Adam Strungk (1640 – 1700) şi Johann Wolfgang Franck (1644 – 1710) – ale căror subiecte, inspirate din mitologie sau istorie, ofereau spectatorilor varietate de acţiune prin violenţa pasiunilor (cu intrigi, răzbunări şi tragice deznodământuri). Tematica biblică a mai stat la baza unor încercări de operă reprezentate pe scena de la *Gänsemarkt Theater*, dar nici una nu a avut succesul celor ce urmau modelele italiene sau franceze. Pe plan muzical, publicul hamburghez se dovedea receptiv doar la melodicitatea ariilor, în care se adopta forma „da capo" şi se concentrau confesiuni muzicale, ca şi la cel al momentelor meditative, concepute simplu, în formă de lied. Era cultivat şi stilul recitativ cu acompaniament de bas continuu sau orchestră – în episoadele epice, în dialoguri – stil pentru care noul public era pregătit din muzica pe care o asculta în biserică (cantate, oratorii). Nu lipsea nici arta montărilor scenice, care, după exemplul operelor italiene sau franceze, erau pline de efecte şi surprize ce dădeau înţeles şi farmec acţiunii. Această tendinţă de a atrage şi încânta spectatorii a determinat curând opoziţia bisericii, Hamburgul devenind primul teren de dispută din istoria operei, din cele ce se vor angaja de-a lungul secolului al XVIII-lea. Dacă presiunile exercitate de autorităţile clericale au condus la închiderea teatrului în anul 1684, aceasta nu a putut dura decât un an în oraşul animat de prosperitatea negustorimii burgheze, partizani entuziaşti ai spectacolelor de operă. După această scurtă întrerupere a urmat un curent de influenţă franceză, creat de compozitorul Johann Siegmund Kusser (1660-1727). Educat în copilărie la curtea ducală de la Stuttgart – în a cărei orchestră erau angajaţi numeroşi violonişti francezi şi unde baletele lui Lully se reprezentau cu deosebit răsunet – Johann Kusser a trăit la Paris timp de şase ani (1676 – 1682) mereu în preajma ilustrului compozitor, cunoscându-i nu numai operele create şi reprezentate în această perioadă dar şi marele talent de a educa şi dirija interpreţii. Devenit director al operei din Hamburg (1694), el va aplica stilul de lucru al maestrului parizian în pregătirea riguroasă a spectacolelor, printre care figurau şi propriile sale creaţii. Inspirate din mitologia greacă (*Ariadna, Narcissus, Andromeda, Jason*) sau romană (*Janus*), precum şi din fondul istoric (*Cleopatra, Scipio Africanul*), cele 13 opere create (din rândul cărora nu s-a păstrat decât manuscrisul partiturii *Jason*) nu i-au adus celebritatea pe care a avut-o ca educator, organizator, şef de orchestră şi regizor,

calităţi care au contribuit la prestigiul mare al orchestrei şi al formaţiei de cântăreţi ai teatrului hamburghez, şi aducându-i denumirea de „al doilea Lully".

Cel mai important dintre urmaşii săi la direcţia operei din Hamburg a fost Reinhard Keiser (1674 – 1739). Era fiu de organist şi, ca elev al tatălui său şi apoi al şcolii de la biserica Sf. Thomas din Leipzig, promitea să urmeze o carieră muzicală devotată bisericii. Dar întâlnirea cu J.S. Kusser – la Braunschweig în anul 1692 – i-a determinat îndreptarea spre Hamburg, oraşul în care se va desfăşura cea mai importantă parte a activităţii sale artistice (1695 – 1718). Începând cu prima sa operă (*Basileus* – 1693) pe care Kusser a prezentat-o cu succes pe scena de la *Gänsemarkt Theater* şi până la ultima (*Circe* – 1734) creaţiile sale au însemnat adevărate sărbători pentru publicul hamburghez. Influenţat în mare măsură de libretele italiene, asemenea predecesorilor săi, Reinhard Keiser a pornit în creaţie cu înclinaţia pentru subiectele mitologice (*Adonis*, *Almira*, *Janus*), dar curând tendinţele naţionale au imprimat tot mai mult un colorit original realizărilor sale. De la *Die leipziger Messe* (Târgul din Leipzig – 1701) până la *Hamburger Jahrmarkt* (Iarmarocul din Hamburg – 1725), subiectele izvorâte din viaţa cotidiană, cu scene populare pline de vervă, i-au transformat concepţia estetică şi stilistică, contribuind în mare măsură la evoluţia operei germane către forma de Singspiel (gen comic geman, cu rădăcini în spectacolele distractive de şcoală – *Schulkomödie* – în care muzica alterna cu întinse episoade vorbite, dialogate). Diversitatea tematică, cu eroi virtuoşi (*Puterea virtuţii* – 1700) sau tâlhari condamnaţi la moarte (*Störtebecker* – 1701), de diferite origini naţionale şi sociale (*Carnavalul din Veneţia* – 1707) sau renumiţi regi antici (*Craesus* – 1711) şi grandoarea montărilor – cu decoruri şi costumaţie ce aminteau concepţia scenică veneţiană – fascinau publicul nou al Hamburgului. Keiser era aclamat frenetic nu numai în sala de spectacol, ci oriunde apărea, pe străzi şi la recepţii, de fiecare dată înconjurat de un lux extravagant. Se pare că această pasiune pentru lux (din montările scenice, din viaţa personală) a contribuit la falimentul teatrului din anul 1675, redresat însă curând (în 1676) de intervenţia protectorilor săi înstăriţi ce nu se puteau lipsi de bucuria pe care arta sa le-o oferea. O artă care se sprijinea nu numai pe animaţia dramaturgiei scenice şi pe grandoarea montărilor, dar şi pe frumuseţea muzicii. La talentul de melodist – afirmat şi în mânuirea recitativelor – s-a adăugat amploarea

pe care a dat-o contribuţiei orchestrale (redusă până la el la o scurtă introducere ce nu se putea numi „uvertură"), la încadrarea sau acompanierea ariilor, la muzica pe care se desfăşurau baletele (introduse cu ani în urmă de Kusser în operele sale, după modelul francez). Şi în tratarea momentelor corale aduce Keiser un suflu nou, ca unul ce fusese crescut ca discipol şi interpret al acestei tradiţii. Debutând printr-un stil influenţat de voga operei italiene şi franceze, el ajunge la un limbaj sintetizator, în care sursele inspiratoare (aria italiană, dansul francez, liedul german) abia mai puteau fi recunoscute. Un stil care, alăturat vitalităţii artistice a concepţiei sale despre operă în general, a constituit un model pentru contemporanii săi mai vârstnici (Mattheson) sau mai tineri (Telemann, Händel), a căror creaţie se va înscrie în cea de a doua perioadă de evoluţie din istoria operei germane.

Cu o viaţă aventuroasă, din care nu au lipsit urcuşurile şi prăbuşirile, Reinhard Keiser părăseşte Hamburgul (1718), călătoreşte, revine (1721) şi e nevoit să accepte postul de cantor la catedrala din localitate, pentru care compune cantate, oratorii, „passiuni". Pornind din ambianţa muzicală a bisericii Sf. Thomas din Leipzig şi sfârşind în cea a catedralei din Hamburg, cariera sa muzicală nu a strălucit decât în sala teatrelor de operă, cărora le-a dedicat peste o sută de spectacole. Dar publicul hamburghez, care-l aclamase frenetic în perioada de glorie, l-a uitat curând. Istoria muzicii, prin condeiele ei obiective, i-a consemnat meritele de pionierat în evoluţia genului din ţara care va atinge (peste un veac şi jumătate) înălţimea realizărilor lui Wagner.

***

Din şirul de compozitori care au activat la curţile princiare în secolul al XVII-lea, doar unul singur a avut meritul de a fi făcut intrarea muzicii germane în rândul celor ale marilor naţiuni muzicale: Heinrich Schütz (1585 – 1672). S-au scris opere după opere, s-au înfiinţat teatre după teatre (Hamburg – 1678; Hanovra – 1687; Braunschweig – 1690; Leipzig – 1692) dar va mai trebui să treacă un secol până când Mozart, fiu al Salzburgului austriac, să dea forţă naţională unui gen sprijinit până la el pe trăsături de fond şi de stil străine de tradiţia locală. Heinrich Schütz este singura personalitate creatoare căreia i se poate atribui primul mare rol din impunătoarea istorie a muzicii germane. Şi nu prin faptul că a fost primul dintre compozitorii ei care a scris o operă

(opera *Daphné*, anterior menţionată, rămânând o excepţie în lista sa de creaţii), ci prin legătura pe care a realizat-o între polifonia vocală tradiţională şi cuceririle stilului concertant şi monodic ale modernităţii componistice. Născut cu un secol înainte de Bach şi Händel (1585), fiu al aceluiaşi climat spiritual al Germaniei centrale (localitatea Köstritz, la nord de Gera), Schütz apare ca singurul predecesor de seamă al artei celor doi compozitori ce se vor afirma în prima jumătate a secolului al XVIII-lea şi vor da muzicii universale a acestei epoci valorile ei cele mai mari. Educat în mijlocul unei familii înstărite, admirat şi ajutat de landgraful Moritz von Hessen care i-a surprins marele talent muzical pe când avea doar treisprezece ani, Schütz va avea şansa să studieze la colegiul din Kassel – reşedinţa protectorului său – să cânte în corul de copii al capelei, să se numere – câţiva ani mai târziu – printre tinerii muzicieni şi instrumentişti ai curţii lui, să fie trimis la Veneţia pentru a-şi desăvârşi arta ca discipol al ilustrului organist de la San Marco – Giovanni Gabrieli. Reîntors în Germania după trei ani (imediat după moartea maestrului italian – 1612), Schütz şi-a început cariera muzicală ca organist al capelei sprijinitorului său din Kassel, apoi – din anul 1617 – ca maestru de capelă la curtea prinţului elector de Saxa, cu reşedinţa în Dresda. Este oraşul de care îi va fi legată viaţa până la sfârşitul ei.

Biografia sa mai înregistrează, ca evenimente importante, un nou popas la Veneţia (1628 – 29) pentru a cunoaşte arta lui Monteverdi şi câteva repetate călătorii la Copenhaga, ca invitat al prinţului moştenitor al Danemarcei. Cu titlul de „maestru de capelă al regelui", Schütz a reorganizat viaţa muzicală a curţii regale daneze, revenind la ea periodic (1633 – 1641) pentru a-i sprijini activitatea. Dorinţa de a se detaşa de numeroasele îndatoriri pe care le avea la curtea de la Dresda (cele de la Copenhaga făcând parte din scurtele vacanţe) nu se va realiza decât în anul 1656, la moartea prinţului elector, când Schütz era trecut de şaptezeci de ani. Dar ultima parte a vieţii, dedicată în linişte creaţiei, îi va reprezenta cel mai mult idealul de a concentra razele trecutului şi prezentului muzical într-o concepţie de impresionantă grandoare expresivă.

Creaţia lui Heinrich Schütz începe cu *Primo libro di madrigali* în stilul polifoniei vocale *a cappella* (1611) – ca rod al studiilor făcute cu Giovanni Gabrieli – şi se termină cu *Magnificatul german* (1671) – reflectare a apartenenţei sale naţionale (deliberat marcată în titlu) şi a credinţei sale religioase (cea protestantă). Aceste două atribute ale

personalităţii sale s-au impus de la început, aşa cum apar în *Psalmii lui David* (1619) – pe texte germane – lucrare dedicată cu recunoştinţă landgrafului de Hessa, sprijinitorul educaţiei sale muzicale. Este o creaţie pentru mai multe coruri şi instrumente cu rol obligat, în care tendinţele concertante, cu îndrăzneli în solicitarea sonorităţii instrumentale din arta lui Giovanni Gabrieli, se îmbină cu sinceritatea şi simplitatea melodică a fondului muzical protestant, asimilat din copilărie. Aceeaşi tendinţă sintetizatoare se afirmă câţiva ani mai târziu într-o creaţie de amploare – *Istoria învierii* (1623) – care constituie debutul compozitorului în genul oratoriului. Schütz se dovedeşte stăpân pe mânuirea stilului dramatic, îmbinând naraţia muzicală a evanghelistului (stil recitativ) cu vibrante momente melodice cântate de personajele biblice şi de ansamblul coral. Remarcabilă apare diversificarea coloritului instrumental nu numai în relaţia cu sensurile textului, dar şi în intenţia de cursivitate muzicală unitară: un cvartet de viole de gamba susţine permanent, cu rol de bas continuu, episoadele povestitoare (partida evanghelistului), în timp ce orga realizează fundalul sonor al intervenţiilor solistice. Sobrietatea tratării corale – în măestrit stil polifonic alternând cu corale protestante de tradiţională simplitate – se alătură stilului monodic, cu variatele lui nuanţe în gradaţia expresivă (din partidele solistice), alcătuind o frescă sonoră ce anunţă valoarea oratoriilor create în ultimul deceniu al vieţii.

Survine apoi o scurtă perioadă (1625 – 1630) în care se remarcă o alternanţă în alegerea exprimării lui Schütz: polifonia vocală *a cappella* se impune în mănunchiul de motete din volumul *Cantiones sacres* (1625), toate pe texte latine; stilul monodiei acompaniate se presupune a fi fost, pe bună dreptate, cel al operei *Daphné*, a cărei partitură s-a pierdut – aşa cum s-a mai menţionat – în timp ce stilul coral, cu armonizarea simplă, este menţinut cu fidelitate în *Psaltirea lui Becker*, creaţie inspirată de psalmii teologului-poet Cornelius Becker, care a trăit în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea.

Urmează a doua călătorie la Veneţia şi studiile cu Monteverdi. Copleşit de forţa expresivă a artei lui, gândirea lui Schütz capătă o sesizabilă supleţe, conducându-i creaţia către aprofundarea sentimentelor omeneşti. Moartea soţiei sale din anul 1625 (după doar şase ani de convieţuire) lăsase urme în fondul său sufletesc, urme ce l-au apropiat de înţelegerea puternicelor simţăminte zugrăvite în muzica maestrului italian. Fără să părăsească subiectele biblice, Schütz creează

şi publică la Veneţia primul dintre cele trei volume de *Symphoniae sacre* (1629), cuprinzând o serie de piese pe texte latine. Ideile religioase, susţinute de un glas sau două (solo sau duo vocal), prind trăsături de intens lirism, sub forma unor confesiuni sau dialoguri muzicale om-divinitate. Gândurile, preludiate sau încadrate de episoade instrumentale[143], se deapănă cu impresionantă concentrare dramatică, pe linia unei sobre interiorizări, deosebind exprimarea sa monodică de cea înclinată spre accente de dramatizare din modelele italiene. Înlocuind tradiţionala polifonie corală cu monodia vocală acompaniată, prin solicitarea unuia sau câtorva glasuri în redarea textului poetic biblic, Schütz a dat cantatei religioase un caracter individual concertant, înscriind în istoria genului prima contribuţie de seamă a muzicii germane. În anii 1647 şi 1650 vor apărea încă două culegeri de *Symphoniae Sacrae* (de data aceasta pe texte germane, pe înţelesul comunităţii protestante căreia i se adresau), creaţii ce continuă concepţia volumului compus la Veneţia, dar de pe un plan mai înalt al măiestriei cucerite de-a lungul a două decenii.

Înrudite îndeaproape cu primele „simfonii sacre" sunt cele două culegeri de *Mici concerte spirituale* (1636 şi 1639), între a căror apariţie Schütz a compus impresionanta muzică funebră a lucrării intitulată *Musikalische Exequien* – concert în forma unui requiem german – pentru dublu cor la şase şi opt voci, solişti, ansamblu instrumental şi bas continuu. Construcţia muzicală, condusă pe alternanţa dintre momente vocale concertante, episoade corale polifonice (majoritatea inspirate din melodii de coral) şi intermedii instrumentale, prezintă o închegată gândire muzicală, rezultat al unei întregi perioade de căutări şi cuceriri.

Creaţia sa de maturitate apare, astfel, solid pregătită. Psalmi, „Cantiones", „Symphonii" şi „Concerte sacre", un oratoriu şi un requiem îi reprezentau personalitatea artistică, putând figura doar ele într-o moştenire muzicală lăsată de un mare compozitor. Dar la acestea se mai adaugă cinci oratorii de impunătoare valoare în istoria muzicii germane. Seria lor este deschisă de oratoriul *Die sieben Worte Christi am Kreutz* (Cele şapte cuvinte ale lui Hristos pe cruce – 1645), iar următoa-

143 Fiecare *symphonie* are menţionată o anumită componenţă instrumentală, în funcţie de conţinutul ei emoţional. Instrumentele solicitate în general în partiturile compuse de Schütz sunt – pe lângă orgă, cu rol de bas continuu sau independent – viori, viole da gamba, cornetti, „cornettini", trompete, tromboni, flaute.

rele patru apar succesiv în anii 1664 – 1666: un *Oratoriu de Crăciun (Historia der Geburt Jesu Christi)* şi trei *Passiuni* (după Luca, Ioan şi Matei). Cu aceeaşi structură ca şi oratoriul (mai multe părţi alcătuite din diferite numere muzicale – recitative, arii, coruri, episoade orchestrale) şi destinată aceluiaşi ansamblu interpretativ (solişti, cor, orchestră), „pasiunea" are specific faptul că se inspiră cu exclusivitate din textele evanghelice ce povestesc desfăşurarea evenimentelor din săptămâna patimilor lui Hristos. Pornită din naraţia cântată în liturghia catolică de către trei eclesiastici solişti (fiecare având un rol bine conturat: al lui Isus, al povestitorului şi al diferitelor alte personaje sau al mulţimii), amplificată coral de polifonişti (Binchois, Obrecht, Victoria, Lassus, Byrd ş.a.) şi cultivată – pe texte traduse în limba germană de Luther – de biserica protestantă, „pasiunea" devine un gen muzical evoluat abia în viziunea artistică a lui Heinrich Schütz. Ceea ce este însă caracteristic acestei viziuni din ultimii ani ai vieţii, este revenirea la idealul religios colectiv, la atenuarea tumultului sufletesc mărturisit de om – în numele lui şi nu al tuturor – din numeroase pagini create în perioada post-veneţiană. Lirismul confesiv face loc meditaţiei şi tendinţei de obiectivizare a sentimentelor omeneşti, determinând o transformare în concepţia stilistică a compozitorului. Dacă în oratoriul *Cele şapte cuvinte ale lui Christ pe cruce* şi în *Oratoriul de Crăciun*, Schütz păstrează amploarea sonoră folosită în creaţiile anterioare (solişti, cor, ansamblu instrumental, bas continuu), în Pasiuni renunţă la orice învăluire instrumentală, conducându-şi muzica pe linia unei intense valorificări a monodiei pure, a nebănuitelor ei resurse expresive. Cu această concepţie finală, drumul creator parcurs de Schütz prinde forma unui arc ce îşi sprijină capetele pe acelaşi fel de exteriorizare a sentimentului religios – cel al cântării colective din practica protestantă. Dar de la un capăt la altul al arcului, cele cinci decenii de realizări i-au creat muzicii religioase germane temelia solidă pe care se vor înălţa creaţiile unor geniali urmaşi. Pornind pe calea larg deschisă de învăţătura lui Gabrieli şi Monteverdi, Schütz a aplicat cântării protestante tehnica dublului cor, a coloritului instrumental, a stilului recitativ şi arioso, a unor forme perfecţionate (aria, duetul), dând cantatei religioase un suflu dramatic şi concertant care a contribuit la reliefarea ideilor purtate de textele biblice. Formelor de dimensiuni restrânse (adunate şi publicate sub diferite titluri) le-a adăugat pe cele de amplă naraţiune muzicală a oratoriului, gen pe care compozitorul l-a considerat şi intitulat „historia

sacra" (istoria naşterii, a învierii, a patimilor). În cronologia lor se poate surprinde fuziunea realizată între tradiţia corală germană şi concepţia dramatică italiană, între construcţia polifonică şi expresivitatea monodică, cu o spectaculoasă revenire apoi la vechea formă a cântării corale – purificată de ornamentaţii şi colorit instrumental – în cele trei Pasiuni create în ultimul deceniu al vieţii.

Din perioada maturităţii sale creatoare fac parte şi două grupuri de *Concerte spirituale* (1648 – 1657) inspirate de texte germane, lucrări de care nu este străină intenţia pedagogică de a oferi discipolilor săi modele de artă contrapunctică, aşa cum menţionează compozitorul însuşi în prefaţa primului volum. Un ultim cuvânt în muzică – *Magnificatul german* (1671) – concentrează resursele expresive monodice şi polifonice într-o maiestuoasă sinteză finală lăsată moştenire literaturii muzicale protestante. O moştenire transmisă un timp prin elevii săi, curând uitată, redescoperită către sfârşitul secolului al XIX-lea, preţuită şi cultivată astăzi pe plan internaţional pentru valoarea ei şi pentru deschiderea creată gândirii vocal-simfonice.

## CAPITOLUL VI

# EVOLUŢIA MUZICII INSTRUMENTALE ÎN ITALIA (secolele XVII – XVIII)

**CREAŢIA PENTRU ORGĂ ŞI CLAVECIN. GIROLAMO FRESCOBALDI**

**VIOARA INTRĂ ÎN SCENĂ**

**ANTONIO VIVALDI**

**DOMENICO SCARLATTI**

## Creaţia pentru orgă şi clavecin. Girolamo Frescobaldi

În pragul secolului al XVII-lea, când *Camerata fiorentina* dezbătea problema cântării limpezi, pe o singură melodie, pentru ca ideile poetice să răzbată cu claritate, monodia circula de mult în lumea instrumentelor. Lăuta, orga, clavecinul, virginalul, aveau un început de literatură proprie şi chiar unele îndrumări didactice privind iniţierea şi perfecţionarea tehnicii şi măiestriei interpretative. Tipăriturile din secolul al XVI-lea lansaseră pretutindeni – în Italia şi Spania, în Franţa şi Anglia, în Germania şi Ţările de Jos – zeci de colecţii de dansuri şi piese instrumentale, care nu mai erau transcripţii din muzica vocală, ci răspundeau unei practici larg răspândite nu numai în saloanele nobilimii şi burgheziei, dar şi în casele celor mai puţin înstăriţi. O practică hrănită de substanţa şi vioiciunea ritmică a dansurilor populare, de melodicitatea chansonurilor şi canzonelor, care a stimulat şi angajat creaţia timpului pe noua cale a monodiei acompaniate – a ceea ce teoreticienii numeau „stile nuovo" sau „seconda pratica", spre deosebire de „prima pratica" a conceptului polifonic.

Alături de operă, de cantată şi oratoriu, genuri care au adus un suflu nou în istoria compoziţiei, creaţia instrumentală îşi începe drumul de glorie, impunând puterea muzicii pure, putere supremă dacă ne gândim că – lipsită de text, de gestică, de dramaturgie scenică – ea va transmite secole de-a rândul un conţinut de idei logic şi emoţionant. O putere pe care a cucerit-o treptat, pe măsură ce gândirea compozitorilor a contribuit la organizarea mesajelor ei artistice şi în această privinţă secolul XVII a fost martorul unei spectaculoase evoluţii.

Primele mărturii le oferă creaţia pentru orgă, instrumentul care – alături de lăută – jucase rolul cel mai însemnat în procesul de desprin-

dere a muzicii instrumentale de concepţia polifonică vocală, ca şi în promovarea gândirii tonale, trăsătură ce va fi cu totul caracteristică pentru „musica nuova". Dar marii organişti din prima jumătate a secolului al XVII-lea au compus cu mare pasiune pentru clavecin, instrument ce se instala din ce în ce mai autoritar pe locul de frunte din practica muzicală a vremii (loc ocupat de lăută de-a lungul secolului al XVI-lea), pentru ca în cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea vioara să concentreze cel mai mult preocupările compozitorilor şi să dea literaturii camerale primele mari modele de organizare arhitecturală.

Întrepătrunderile dintre perioadele de dominaţie a unui instrument sau altul, dintre noile genuri şi forme muzicale, dintre profan şi religios determină o anumită dificultate în prezentarea istorică a materialului. Dintre soluţiile de urmărire a evenimentelor muzicale, cea a criteriului geografic (destul de relativ şi acesta, având în vedere transferul de influenţe) le sprijină mai mult înlănţuirea, rezolvând unul dintre principalele comandamente ale gândirii istorice – cel al specificului tradiţional local. Italia este ţara care ilustrează cel mai cuprinzător evoluţia creaţiei instrumentale în acest secol de tranziţie către „muzica mare", atât în ceea ce priveşte succesiunea rolurilor principale pe care le-au avut pe rând diferitele instrumente (de la orgă la vioară), cât şi în privinţa individualizării genurilor şi formelor muzicale (de la ricercar la concerto grosso) în concepţia unor creatori iluştri (de la Frescobaldi la Vivaldi). Un important document teoretic[144] datorat organistului Girolamo Diruta (1557 – 1612), elev al lui Zarlino şi al lui Claudio Merulo, a concentrat în cuprinsul a două volume (primul publicat în 1593, al doilea – în 1609) însemnata moştenire lăsată de maeştrii organişti italieni ai secolului XVI. Lucrarea este intitulată *Il Transilvano*[145] (probabil pentru că era dedicată lui Sigismund Bathory, prinţ al Transilvaniei şi mare duce de Toscana), cuprinzând informaţii introductive asupra construcţiei orgii, apoi prezentând detalii referitoare la tehnica cântatului la orgă şi la instrumentele „da penna" (instrumente ale căror corzi erau ciupite cu un plectru – aşa cum erau cele din familia clavecinului). Expunerea teoretică se sprijinea pe exemple muzicale culese din creaţia maestrului său Merulo, din cea a lui Andrea şi Giovanni Gabrieli, a lui Luzzasco (profesorul lui Frescobaldi), Ban-

144 Este vorba de prima lucrare didactică dedicată orgii.
145 *Il Transilvano* este personajul principal al cărţii, care poartă dialoguri cu autorul.

chieri ş.a. Este un document din care se pot desprinde nu numai principiile metodice de predare a cântatului la orgă şi la clavecin din acea vreme, dar şi stadiul la care ajunsese concepţia de creaţie. Se deduce cu claritate cristalizarea unui stil instrumental specific, un stil în care cu greu mai pot fi întrezărite urmele scriiturii vocale, după cum se poate remarca şi diferenţierea dintre maniera cântatului la clavecin, faţă de cea specifică orgii. Survin salturi intervalice mari (până la duodecimă), o mai mare rapiditate în mişcare, o bogată ornamentare menită să prelungească sunetele, particularizând concepţia componistică dedicată acestui instrument care detronase treptat dominaţia lăutei. Vechea indicaţie „da cantare e sonare d'ogni sorte di stromenti" (a se cânta şi „suna" la orice fel de instrumente) înscrisă în unele lucrări ale compozitorilor din generaţia lui Willaert, sau cea „per ogni sorte di stromenti da tasti" (pentru orice fel de instrument cu taste) din cele ale generaţiei lui Andrea Gabrieli, nu-şi mai aveau locul. Muzica Renaşterii pregătise calea „muzicii noi". Zarlino fundamentase principiile gândirii armonice, iar dansurile populare, cu culoarea lor tonală majoră (ionică), cu verva lor ritmică, cuplate deseori în contrast de mişcare şi caracter, circulau în cuprinsul numeroaselor culegeri răspândite de tipăriturile timpului. Tehnica variaţiei pe o temă (a transfigurării şi dezvoltării unei idei sau imagini muzicale), cu rădăcini adânci în arta populară şi cu crescândă aplicaţie în creaţia cultă a secolului XV (lăută) şi XVI (virginal), dobândise procedee specifice, cum era cel al basului ostinat (bas persistent), a cărui origine este de aflat în vechiul cantus firmus (tema pe care se construise secole de-a rândul eşafodajul polifonic) şi care devine fundamentul arhitectural în forme de dans ca passacaglia[146] sau ciaccona[147]. Structura liberă a formelor cristalizate în muzica de orgă (preludiul, ricercarul, fantasia, toccata) evoluase către rigoare şi echilibru, pregătind logica şi dinamica genului ce va cunoaşte în curând epoca lui de glorie: fuga[148]. Iar canzona, genul polifonic laic provenit din chansonul francez, condusese cel mai hotărâtor dezvoltarea stilului instrumental de-a lungul întregului secol al XVI-lea. Simplitatea şi claritatea formei, vioiciunea melodiei, tendinţele spre verticalitatea armonică ale acestui gen mai puţin savant decât cele cultivate de maeştrii organişti ai timpului, fuseseră determinante în

146 Vezi pag. 274.
147 Idem 274
148 Idem 280.

concepţia formelor *canzoni da sonar* sau *canzoni alla francese* compuse pentru instrumente cu taste de Marc'Antonio Cavazzoni, Niccolo Vicentino, Marc'Antonio Ingegneri (profesorul lui Monteverdi), pentru ca în cea de a doua jumătate a secolului Florentino Maschera, Andrea şi Giovanni Gabrieli să le îmbogăţească sonoritatea pe plan timbral, ultimul ajungând la un concept instrumental cu totul remarcabil. Mărturie rămâne *Sonata pian e forte* (*sonata* având pe atunci sensul de piesă muzicală „sunată" şi nu „cântată" de voci omeneşti, denumirea apărând ca simplă abreviere din termenul consacrat *canzona da sonar*), o creaţie în care muzica era concepută pentru două cvartete instrumentale (cornet şi trei tromboni; vioară şi trei tromboni). Dacă o dată cu aceste trepte pe care s-a cimentat drumul către realizările secolului al XVII-lea se mai are în vedere şi continua perfecţionare a diferitelor instrumente – perfecţionare determinată de îndrăznelile gândirii componistice – poate fi apreciată valoroasa moştenire pe care s-au sprijinit compoziţiile lui Monteverdi (în concepţia orchestrală a operelor lui), ale lui Frescobaldi (în creaţia pentru orgă şi clavecin), ale lui Corelli (în cea pentru vioară).

Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643) a fost în primul rând un mare virtuoz, unul dintre primii „copii minune" pe care i-a înregistrat istoria muzicii. S-a născut la Ferrara, pitorescul oraş de pe malurile Padului cu epocă de glorie de-a lungul secolelor XV şi XVI, sub conducerea familiei princiare d'Este. A cunoscut celebritatea – cu vocea şi cu măiestria cu care cânta la clavir – încă din timpul uceniciei la organistul Luzzasco Luzzaschi (1545-1607), marele prieten al lui Gesualdo, compozitor de muzică religioasă dar şi de madrigale profane pe drumul coloritului cromatic deschis de Cipriano da Rore, al cărui elev fusese. Când Frescobaldi şi-a afirmat talentul de compozitor, personalitatea sa cucerise tot ce trecutul şi prezentul îi putuse oferi: pe de o parte ştiinţa contrapunctului, învăţată cu Luzzaschi şi admirată direct de el în călătoriile făcute în tinereţe (în jurul anului 1607) la Bruxelles şi Anvers, oraşe în care operele maeştrilor franco-flamanzi răsunau în catedrale; pe de altă parte – modernitatea gândirii armonice, „il stile nuovo" dominat de o melodie unică şi de concepţia basului continuu care reglementa funcţiile armonice din desfăşurarea discursului muzical. A avut o lungă carieră de organist la biserica Sf. Petru din Roma (între 1608 – 1628 şi între 1633 – 1643, anul morţii sale), unde atrăgea o mulţime de ascultători (cronicile semnalează în jur de trei mii) ferme-

caţi de arta sa pe care ei o considerau „miraculoasă". Era de fapt o artă care nu reprezenta altceva decât o concepţie nouă despre virtuozitate. În prefaţa uneia dintre lucrările sale (*Toccate şi partite* publicate în 1614 – 1615), Frescobaldi recomanda unele principii de execuţie, din care se poate deduce şi felul în care îşi conducea stilul interpretativ. Important considera a fi „sonar con affeti cantabili", ceea ce s-ar traduce cu „a cânta cu sentiment", a da expresivitate şi viaţă muzicală sunetelor, a trăi intens muzica pe care o cânţi, concepţie ce explică „miracolul" atribuit artei sale, o artă care uimise încă din copilărie pe cei ce o ascultau şi care făcea neîncăpătoare biserica Sf. Petru pentru mulţimea adunată să o admire.

În afară de Ferrara şi Roma – oraşele în care s-a născut şi a vieţuit –, Florenţa reclamă şi ea onoarea de a-l fi numărat printre artiştii care i-au dus faima. Timp de cinci ani (între 1628 şi 1633), Frescobaldi a fost în serviciul marelui duce de Toscana, Ferdinand II de Medicis, în funcţia de organist al capelei şi în cea de muzician de cameră, înscriind un nou moment de strălucire a curţii florentine. A fost de fapt un intermezzo în viaţa marelui artist, trăită timp de trei decenii la tribuna orgii de la biserica Sf. Petru din Roma, oraş în care a murit în anul 1643. Era anul în care la Veneţia s-a sfârşit şi viaţa lui Monteverdi. Se poate remarca faptul că cei doi mari compozitori ai Italiei au însemnat principalele momente de deschidere în istoria muzicii universale, Monteverdi în direcţia creaţiei vocale, Frescobaldi – în cea a creaţiei instrumentale. Prima jumătate a secolului al XVII-lea rămâne dominată – pe plan continental – de marele lor talent şi de rolul pe care ei l-au avut în evoluţia gândirii muzicale. Printre ultimii elevi ai lui Frescobaldi s-a numărat şi Johann Jacob Froberger, organistul german cu influenţă hotărâtoare în muzica ce a pregătit realizările lui Bach şi Händel. Timp de patru ani cât şi-a făcut ucenicia sub îndrumarea sa (1637 – 1641), Froberger a fost martorul unei continue demonstraţii de profunzime interpretativă şi beneficiarul unor învăţăminte pe care le va transmite, la rândul său, unei întregi generaţii de organişti iluştri ai Germaniei, predecesori ai artei lui Bach.

Creaţia pe care Frescobaldi a lăsat-o moştenire urmaşilor săi a fost tipărită începând din anul 1608 (deci pe când compozitorul avea 25 de ani), în numeroase culegeri de muzică instrumentală, cuprinzând variate genuri şi adresându-se diferitelor instrumente, ceea ce creează o

oarecare dificultate în urmărirea ei cronologică. Privită în ansamblu, se poate stabili faptul că majoritatea compoziţiilor (din şirul de volume editate, ca şi din manuscrisele rămase şi ulterior inserate în diferite antologii) sunt pentru orgă, o mare parte pentru clavir (clavecin), cărora li se adaugă grupurile de *Canzoni per sonare.... a quatre, cinque ed otto stromenti* (1608) şi de *Canzoni alla francese* (presărate în culegeri publicate între anii 1615 – 1664, deci şi post-mortem). Unele volume cuprind un anumit gen (*Il primo libro delle fantasie* – 1608; *Il primo libro di capricci* – 1624; *Arie musicali per cantarsi nel gravicembalo* – 1630), altele – cupluri de genuri (*Toccate e partite d'intavolatura di cembalo* – 1615; *Ricercari ed canzoni francese* – 1615), pentru ca în celebrul său opus 12 – *Fiori musicali* (1635) – să apară cele mai diferite genuri cultivate în tradiţie: ricercari, fantasii, toccate, canzoni, capricci, cărora li se adaugă variaţiuni şi dansuri. Dacă Frescobaldi nu a fost iniţiatorul unor genuri noi, aşa cum se poate remarca cu claritate din ansamblul creaţiei sale, el a avut în schimb meritul de a fi îmbogăţat factura stilistică a celor vechi, prin varietatea procedeelor de subliniere a expresiei şi printr-o permanentă tendinţă de consolidare logică a formei. De la structuri cuprinzând mai multe secţiuni contrastante ca mişcare, ritm, caracter, ajunge treptat la preferinţa pentru organizarea tripartită, ce va fi continuată şi desăvârşită în arhitectura sonatei, gen ce-şi va impune curând dominaţia în lumea muzicii instrumentale. De la complexitatea conducerii imitative a mai multor idei muzicale, se îndreaptă către concentrarea asupra unui singur subiect, aşa cum apare în *Capriccio sopra un soggetto* (*Capriciul pe o temă,* nr. 11, din *Primo libro di capricci*) care anunţă gândirea monotematică, cea a dezvoltării şi prelucrării unei singure idei muzicale, în plan melodic, ritmic, dinamic, ca şi prin tehnica scriiturii. Melodist şi polifonist prin excelenţă, Frescobaldi îmbină în concepţia lucrărilor sale supleţea conducerii lineare cu cea a viziunii armonice verticale, explorând permanent sursa cromatică, prin îndrăzneţe incursiuni modulatorii, ca şi prin coloritul contrastant al fanteziei sale improvizatorice. O fantezie care a imprimat creaţiei instrumentale poezie şi violenţă, mobilitate şi candoare, trăsături tipice temperamentului meridional ce au condus evoluţia formelor tradiţionale de la rigiditatea şi complexitatea lor pur tehnică la o remarcabilă expresivitate emoţională. Lui Frescobaldi i se datorează creaţia unui stil instrumental specific, stil

care va influenţa şi compoziţiile pentru instrumentele de coarde ce vor domina cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea, atât pe linia principiului „sonar con affeti cantabile", cât şi pe cea a construcţiei arhitecturale.

## Vioara intră în scenă

Privind în urmă pe drumul parcurs de procesul de emancipare a muzicii instrumentale până la deplina ei autonomie, cucerită către sfârşitul secolului al XVI-lea, se poate remarca faptul că vioara, suverana orchestrei de astăzi, nu figurează printre instrumentele cărora compozitorii le-au dedicat pagini din creaţia lor. Este drept că apăruse în unele compoziţii cu menţiunea *ad libitum* în rândul instrumentelor „soprano" propuse de autori (aşa cum mai erau cornetul, oboiul, flautul) şi că ocupase chiar un loc de frunte în *Sonata pian e forte* a lui Giovanni Gabrieli (1597), alăturată fiind grupului de trei tromboni, cu care alcătuia cel de al doilea cvartet instrumental din concepţia lucrării. Dar nici o altă urmă de atenţie şi recunoaştere a calităţilor ei de timbru, de întindere, de agilitate, nu este de găsit de-a lungul unui întreg secol de căutări şi realizări în acest domeniu nou al gândirii componistice. O primă subliniere a particularităţilor ei expresive survine doar în anul 1607, când Monteverdi îi acordă o episodică independenţă în ansamblul instrumental folosit în cel de al treilea act al operei *Orfeo,* când nefericitul erou mitologic reuşeşte să emoţioneze cu cântul său pe neînduplecatul paznic al infernului. Este primul compozitor care îi intuieşte forţa expresivă şi, prin câteva procedee tehnice – ingenioase pentru acea vreme (tremolo, pizzicato, filaj) –, conturează muzical climatul de intens dramatism al momentului scenic[149]. Zece ani mai târziu (în 1617), unul dintre elevii săi – Biagio Marini (1597-1655) – violonist în grupul de instrumentişti angajaţi la biserica San Marco din Veneţia, a publicat primul său opus – o culegere intitulată *Affetti*

149 Secţiuni pentru mai multe viori se găsesc şi în *Ballet comique de la Regne* (Paris, 1581, tipărit în 1582); un violino este prezent şi în *Secondo intermezzo* de L. Marenzio (Florenţa, 1591).

*musicali* – cuprinzând compoziţii gândite „pentru a se cânta de viori, cornete şi instrumente de tot felul...", în care survin diferite combinaţii de execuţie (două viori – sau cornete –, tromboni şi bas continuu; doi tromboni şi o vioară – sau cornet – şi bas continuu etc.) printre care apare şi un exemplu de piesă pentru o singură vioară (sau cornet) şi bas continuu, considerată a fi prima „sonată" din literatura acestui instrument, cu intrare târzie, dar hotărâtoare, în istoria muzicii[150]. Atrage atenţia în primul rând titlul dat de Marini primei sale culegeri de compoziţii, care readuce termenul de „affetto" folosit cu câţiva ani în urmă şi de Frescobaldi în prefaţa volumului său *Toccate şi partite*, termen ce conduce la interpretarea unei îndreptări către sensibilitate în concepţia creaţiei instrumentale (faţă de cea austeră, caracteristică unei bune părţi din realizările anterioare). În al doilea rând se remarcă multitudinea de titluri pe care compozitorul le-a dat celor 27 de piese din cuprinsul volumului său (sonata, simfonia, balletto, aria, canzona, gaillarda, couranta etc.), titluri ce ne poartă într-o epocă în care genurile nu erau încă diferenţiate. Din rândul acestora se detaşează termenul de „sonată", termen folosit de Luiz Milan încă din 1536 („sonadas" desemnând compoziţii create de el pentru „vihuela da mano") şi care timp de peste un secol nu a avut decât semnificaţia de „a suna" (sonare) la unul sau mai multe instrumente, fără participarea vocilor. Dar sub această denumire generalizatoare (care nu se deosebea de canzona, fantasia, toccata, sinfonia[151]) s-au plămădit trăsăturile şi principiile de organizare a unei gândiri ce va domina muzica instrumentală până în zilele noastre. Evidente transformări pot fi urmărite în însăşi creaţia lui Biagio Marini, aşa cum se impun în concepţia construcţiei şi a stilului concertant din *Sonata per il violono per sonar con due corde* din culegerea tipărită în 1629, la doisprezece ani după publicarea volumului *Affetti musicali.*

Marini s-a născut în oraşul Brescia, localitate din nordul Italiei (Lombardia) înscrisă într-o regiune ce pare a fi fost destinată a dărui lumii muzicale cele mai de preţ valori în fundamentarea muzicii pentru

150 Un exemplu de rol primordial dat viorii fusese şi în 1610, când compozitorul milanez Gian-Paolo Cima inclusese în culegerea de 50 *Concerti ecclesiastici* (deci de piese de muzică vocală) şi cinci piese instrumentale, lucrări în care linia melodică este încredinţată pe rând (imitativ) viorii şi basului (violone).

151 Cu această ortografie termenul era folosit în sec. XVI pentru unele părţi din cadrul unei opere sau al unui oratoriu, ulterior fixându-se pentru uvertura acestor genuri. În sec. XVII va desemna şi o piesă instrumetală (care servea de preambul unei partite etc.)

vioară. O zonă care cuprinde Brescia şi Cremona, Veneţia şi Bologna. De Brescia şi Cremona este legat întregul proces de perfecţionare a viorii, bijuterie a maeştrilor lutieri de la poalele Alpilor. Prin Gasparo Bertalotti da Salo (1540 – 1609) şi urmaşul său Giovanni Paolo Maggini (1580 – 1632) Brescia şi-a făcut intrarea în istoria muzicii, în timp ce Cremona începea să cucerească renume prin opera câtorva generaţii de făuritori ai viorii moderne, predecesori, contemporani şi urmaşi ai celui mai de seamă fiu al ei – Monteverdi. Primul nume de lutier cremonez ce s-a impus a fost cel al lui Amati. Andrea Amati (1535 – 1612), fiii săi Antonio şi Girolamo (aparţinând generaţiei 1560 – 1640) şi nepotul său Niccolo (1596 – 1684) i-au purtat în timp faima, de care ultimul – Niccolo Amati, cel mai ilustru – era conştient şi mândru, după cum se deduce din semnătura sa: Antonii nepos et Hieronymus filius (nepotul lui Antonio şi fiul lui Girolamo). Printre discipolii săi apar două mari nume: Andrea Guarnieri (1626 – 1698) şi Antonio Stradivarius (1644 – 1737). Primul deschide şirul unei noi dinastii de lutieri celebri: Pietro şi Giuseppe (fiii săi, colegi de generaţie cu Monteverdi), ultimul fiind tatăl celui ce îşi semna viorile cu adaosul „del Gesù" – ilustrul Giuseppe Guarnieri (1698 – 1744). Unul dintre exemplarele construite de el către sfârşitul vieţii (în 1742) i-a aparţinut lui Paganini şi se numără printre piesele de preţ ale muzeului din Genua. Ceea ce continuă viaţa de glorie a acestei viori este faptul că la sfârşitul fiecărui concurs internaţional „Paganini", i se oferă laureatului care a obţinut primul premiu cinstea de a cânta pe ea în concertul de gală. Dar epoca de aur a lutieriei italiene începuse cu mult înainte de realizarea acestui strălucit exemplar – din 1700 (când Giuseppe Guarnieri abia se născuse). Este epoca ilustrată de maturitatea realizărilor lui Antonio Stradivarius. Pornind de la sistemul de construcţie al şcolii Amati – al cărei discipol a fost – şi inspirându- se apoi din unele soluţii ale şcolii de la Brescia, el a ajuns la o formulă proprie, neegalată de nici una dintre strădaniile care i-au urmat. Cu cei doi fii ai săi (Francesco şi Omobono) şi cu Guarnieri „del Gesù" (ale căror vieţi s-au sfârşit în jurul anului 1744), faima lutierilor cremonezi începe să apună. Priceperea lor de a alege şi trata lemnul din care îşi construiau instrumentele, ca şi a formulei lacului ocrotitor cu care le acopereau, nu au fost transmise prin nici una din formele scrise, devenind o „taină" pe care urmaşii s-au străduit zadarnic să o dezlege. Împrăştiaţi prin apropiate sau îndepărtate oraşe ale Italiei (Milano, Veneţia, Saluzzo, Torino, Napoli etc.) sau

transalpine (München, Nürnberg, Viena, Praga ş.a.), ei au continuat să făurească viori după modelul maeştrilor lor, dar nici unul din ei nu a mai reuşit să realizeze suprema lor calitate de sonoritate.

Revenind la literatura muzicală a acestui instrument, cu începuturi timide în prima jumătate a secolului al XVII-lea şi afirmată hotărâtor în ultimele lui decenii, se impune a fi remarcată calea specifică prin care ea şi-a făcut intrarea în istorie. Spre deosebire de obişnuita relaţie dintre îndrăznelile componistice (sau interpretative) şi perfecţionarea instrumentelor – cele dintâi determinând în general progresul în făurirea diferitelor instrumente – vioara nu a cunoscut această cale. Deşi a căpătat formă definitivă din primul pătrar al secolului al XVI-lea, prin contribuţia unor generaţii de lutieri rămaşi anonimi, ea a fost multă vreme lăsată în umbră, considerată a fi un instrument strident şi vulgar, lipsit de nobleţea violei care încânta serile de muzică ale saloanelor aristocratice. În plin avânt al afirmării muzicii instrumentale, ea rămâne un instrument destinat să anime serbările în aer liber, să acompanieze dansurile, figurând doar rareori „ad libitum" în concepţia unor compoziţii (prezenţa ei în *Sonata pian e forte* a lui Giovanni Gabrieli – din 1597 – fiind o remarcabilă excepţie). Cu arta maeştrilor lutieri din nordul Italiei, vioara îşi afirmă marea forţă expresivă, ajungând să învingă voga violei şi să stimuleze din ce în ce mai mult creaţia compozitorilor. Atingând perfecţiunea datorită operei lor, ea va determina evoluţia spectaculoasă a repertoriului muzicii de cameră, un repertoriu care va înflori paralel cu cel al creaţiei de operă, care – aşa cum am văzut în capitolul anterior – impune stilul monodiei acompaniate. Începe, deci, dominaţia basului continuu, fundamentul armonic al cursului melodic unic şi suveran, ce va marca multă vreme gândirea muzicală.

Se remarcă în primul rând rolul pe care l-a avut vioara în evoluţia suitei, gen care – prin dansurile de diferite proveniente naţionale intrate în desfăşurarea lui – ilustrează un strălucit model artistic de „cooperare internaţională" şi care se afirmă ca principala sursă de pornire în evoluţia formelor din vastul domeniu al muzicii instrumentale. Pornind ca alăturare de dansuri compuse în aceeaşi tonalitate, dar contrastante prin mişcare, măsură şi caracter, stilizându-se şi îmbogăţindu-se pe măsură ce practica de dans a curţii a solicitat din ce în ce mai mult împrospătarea repertoriului, suita ajunsese la o oarecare ordine în derularea dansurilor din cuprinsul ei, pe schema: Alle-

manda[152] – Couranta[153] – Sarabanda[154] – Giga[155], dansuri precedate uneori de piese provenite din tradiţia muzicii de orgă (preludiu, toccata, fantasia etc.), alteori prezentând intercalări de dansuri facultative (pavana[156], gagliarda[157], passacaglia[158], ciaccona[159], follia[160]) [161] sau de piese provenite din muzica vocală (aria). Intercalările survenite în cursul unei suite erau menite să contribuie la crearea unui contrast cât mai puternic între părţile ei, contrastul agogic, metric, de caracter – specific suitei în formare – rămânând o trăsătură caracteristică definitivă a acestui gen muzical. Este legea ce s-a impus de la început firesc, odată cu primele încercări de cuplare a vechilor dansuri (pavana-saltarella: pavana-gagliarda etc.) pentru a compensa, desigur, platitudinea ce ar fi putut-o crea unitatea tonală a şirului de piese componente, principiul unitonal necunoscând decât o singură derogare – cea a intervenţiei unei tonalităţi omonime (majore sau minore), care nu implica schimbarea centrului tonal.

---

152 Dans popular de origine germană, după cum arată însăşi denumirea, cu caracter solemn, în tempo allegro, allegro moderato sau chiar moderato, în ritm binar (măsura 2/4, 4/4), care – prin stilizare – îşi pierde treptat caracterul de dans, impunându-se ca primă mişcare în suita instrumentală (când aceasta nu debuta cu un preludiu) şi conducând către concepţia primei mişcări din sonatele şi simfoniile secolului al XVIII-lea.

153 Dans vioi, în măsură ternară (3/4, 3/8, uneori 3/2), mişcare rapidă (allegro vivace) cu deosebită vogă la curtea lui Ludovic al XIV-lea, introdus în suita instrumentală cu rol de contrast faţă de allemandă.

154 Dans popular cu o origine veche, mult controversată (orientală, spaniolă, central-americană) semnalat în Spania la sfârşitul secolului al XVI-lea, răspândit în vestul Europei de-a lungul secolului al XVII-lea ca muzică de curte şi introdus în suită cu caracter transformat (din dans pasionat şi mişcat, devenind solemn şi lent în măsura 3/4, 3/2), considerat a fi strămoşul mişcării lente din sonată şi simfonie.

155 Vezi pag. 175.

156 Vezi pag. 117.

157 Vezi pag. 117.

158 Passacaglia – dans vechi spaniol, bazat la origine pe o formulă ritmică ostinată (în ritm binar), introdus în suitele instrumentale ca piesă tratată polifonic-variaţional, având la bază o temă (de 4 sau 8 măsuri), ce a suferit transformări de ordin ritmic (având măsura de 3/2 sau 3/4) şi care era expusă şi menţinută la vocea din bas pe parcursul derulării variaţiunilor contrapunctice realizate de vocile superioare.

159 Ciaccona – dans din ţinuturile Americii Latine (după ultimele cercetări), introdus în suită şi tratat – ca şi passacaglia – în variaţiuni contrapunctice pe o temă (în general de 8 măsuri) expusă în bas, dar care – spre deosebire de passacaglie – nu putea urca şi la vocile superioare în discursul variaţional. O altă diferenţiere dintre cele două tipuri de forme polifonice îndeaproape înrudite este marcată şi de condiţia menţinerii fizionomiei tematice (la passacaglie) ceea ce la ciacconă poate deveni difuz, ca rezultat al împletirii ei în realizările variaţionale.

160 Follia – vechi dans portughez, răspândit mai întâi în Spania, apoi în Franţa şi Italia, introdus în suita instrumentală şi tratat, ca şi passacaglia sau ciaccona, în variaţiuni polifonice pe o temă (în măsura 3/4).

161 În secolul al XVIII-lea apar intercalate şi alte dansuri: gavotta, siciliana, menuetul, bourrée, loure, musette, rigaudon, forlana, poloneza, contradansul (derivând din limba engleză: „country dance" – dans de ţară) ş.a.

Deosebirea dintre „suită" şi „sonată" (ca piesă destinată în acea vreme a fi interpretată de instrumente), difuză la început, începe să se clarifice în momentul în care intervine biserica. În dorinţa de a atrage cât mai mult public, forurile ei admit muzica instrumentală nouă şi o lansează în concertele bisericeşti, dar se opun propagării de dansuri profane în cadrul acestor prime forme de manifestare a concertelor publice. Se ajunge astfel la conceperea „sonatei da chiesa", în a cărei componenţă dansurile – stilizate până la abstractizare – se transformă în „părţi" componente ale unui întreg, succedându-se cu titluri de mişcare şi de expresie, cel mai des pe schema: adagio – allegro – adagio – allegro (schemă ce putea fi redusă la trei părţi sau augmentată). Variatelor mijloace de contrast existente li se adaugă şi cel creat între stiluri, cel polifonic – perpetuat în bună măsură şi cultivat cu aspect „fugato" în mişcările repezi – alternând cu stilul omofon, caracteristic părţilor lente.

Spre deosebire de sonatele da chiesa care elimină dansurile, „sonata da camera"[162] – destinată, aşa cum indică denumirea, a fi interpretată în faţa unui auditoriu restrâns, adunat în locuinţa unor iubitori de muzică – este continuatoarea fidelă a suitei de dansuri. Dacă sonata da chiesa rămâne mai legată de tradiţie prin stilul predominant polifonic şi prin prezenţa orgii în formaţia interpretativă, sonata da camera va evolua sub influenţa cântecului şi a dansului, incluzând de predilecţie clavecinul ca fundament armonic al scriiturii, care adoptă în bună măsură principiile monodiei acompaniate. De fapt cele două stiluri („antico e moderno") nu se vor exclude, ele îşi vor dovedi puterea de expresie, dominând diferitele mişcări ale formelor muzicale ce încep să se individualizeze. În ceea ce priveşte sonata da camera, ea va rămâne pentru multă vreme înrudită îndeaproape cu genul suitei, dar în timp ce acest gen va fi preluat îndeosebi de instrumentele cu claviatură, evoluând până la desăvârşire în creaţia compozitorilor germani (cea a lui Bach şi Händel), sonata da camera devine un gen caracteristic pentru literatura viorii, literatură ce îşi începe drumul de

162 Din documentele existente se pare că terminologia de diferenţiere („sonata da chiesa", „sonata da camera") a fost stabilită de compozitorul cremonez Tarquino Merula, într-o lucrare editată la Veneţia în 1637, cu titlul: *Canzoni overo sonate concertante per chiesa e camera*, fără ca piesele cuprinse în culegerea sa să aibă specificarea anunţată de titlu. Separaţia apare mai clar într-un volum de sonate de Marco Ucellini, apărut tot la Veneţia pe la mijlocul secolului al XVII-lea (o parte cuprinzând sonate, alta dansuri), pentru ca Giovanni Maria Bononcini să intituleze cu claritate piesele cuprinse în volumul intitulat *Trattenimenti musicali* (1675) fie sonate da chiesa (partea I), fie „da camera" (partea a II-a).

glorie – ca şi opera – pe pământul Italiei. Compozitorii italieni – majoritatea violonişti virtuozi – creează cu pasiune pentru instrumentul lor, având meritul de a fi deschis orizontul unuia dintre cele mai nobile domenii din istoria compoziţiei – cel al muzicii de cameră.

Doi compozitori, cu data naşterii neidentificată, dar care au trăit în prima jumătate a secolului al XVII-lea, au luminat – alături de Biagio Marini – zorii acestui drum: Giovanni Battista Fontana şi Massimiliano Neri, amândoi originari din Brescia, leagănul lutieriei italiene. Primul a publicat în 1641 o culegere de *Sonate* pentru una, două sau trei viori („o cornetti") cu bas („fagotto, chitarone, violoncino o simile altro stromento"), al doilea a avut predilecţie pentru formaţia de patru instrumente de coarde, aşa cum se poate deduce din volumul de *Sonate e canzoni* publicat trei ani mai târziu. Carlo Farina, Ottavio Grandi, Dario Castello, Tarquino Merula, Marco Ucellini, Maurizio Cazzati – contemporanii lor mai vârstnici sau mai tineri au compus şi ei „sonate" pentru diferite combinaţii de instrumente, în care s-au conturat atât rolul principal al viorii, cât şi diversificarea procedeelor violonistice. Ultimul, Maurizio Cazzati (1620 – 1670), maestru de capelă la biserica San Petronio din Bologna, autor al câtorva culegeri de sonate şi dansuri, a avut o puternică influenţă asupra vieţii muzicale a oraşului. El a fost profesorul lui Giovanni Battista Vitali (1644-1692), violonist celebru, cu o carieră muzicală în care a pornit ca artist în cor şi s-a impus ca maestru de capelă al bisericii St. Rosario (Bologna), unul dintre cei mai importanţi compozitori de sonate („da chiesa", „da camera") din generaţia ce a precedat realizările lui Corelli. Meritul său deosebit a fost cel de a fi contribuit la stabilirea structurii de „sonata à trè", concepţia lui influenţând nu numai creaţia contemporanilor săi italieni, dar şi pe cea a compozitorilor străini – Purcell fiind unul din exemple.

*Sonata à trè* nu mai era ceva nou în compoziţia acelor vremi. Giovanni Gabrieli scrisese *Sonata con tre violini*, Salomon Rossi (1570 – 1630) publicase patru culegeri de *Sonate, sinfonie, gagliardi ... per sonar due viole da braccio ed un chitarone,* iar Giovanni Legrenzi (1626-1690), unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai şcolii veneţiene din cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea, compozitor fecund de muzică religioasă şi profană, vocală şi instrumentală, dăduse la iveală un şir întreg de lucrări în care experimentase formula trio-ului instrumental: *Sonate da chiesa e da camera à trè* (1656),

*Sonate à due violini e violone*[163] (1667), *La cetra – libro quatro di sonate à 2-4 stromenti* (1673), *Sonate à due violini e violoncello* (1677) – şir continuat şi postum în tipăriturile veneţiene (1691-93). La interpretarea acestui tip de sonată participau de fapt patru parteneri, deci patru instrumente: două viori (sau o vioară şi un instrument de suflat), o viola da gamba sau violoncel (instrument a cărui formă – definitivată în atelierele maeştrilor lutieri din Brescia şi Cremona – se perfecţionase prin arta lui Stradivarius), cărora li se adăuga basul continuu, susţinut de orgă sau clavecin, partidă deseori subînţeleasă, ce nu mai trebuia să figureze în formaţia anunţată de denumire („à trè").

Cu activitatea interpretativă, componistică şi didactică a lui Maurizio Cazzati, cu cea a elevului său Giovanni Battista Vitali, începe şi renumele muzical al Bolognei. Fără să fi avut o şcoală de compozitori – asemenea Veneţiei sau Romei – Bologna şi-a făcut intrarea în istoria muzicii în cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea prin vestita şcoală violonistică italiană. Cele două nume de maeştri ce vor domina perioada de trecere spre următorul secol – Corelli şi Torelli – îi vor aduce suprema şi dăinuitoarea ei faimă, pe plan european.

Arcangelo Corelli (1653 – 1713) s-a născut la Fusignano, localitate din imediata apropiere a Bolognei. Către acest vechi centru de ştiinţă şi artă şi nou focar de învăţământ muzical a fost îndreptat să-şi desăvârşească talentul de violonist, manifestat de timpuriu. Biografii atribuie lui Benvenuto şi Brugnoli cinstea de a-i fi fost profesori, dar date precise asupra acestei perioade din tinereţea lui Corelli lipsesc cu desăvârşire. Singurul amănunt consemnat de documente este faptul că la vârsta de şaptesprezece ani a fost primit membru al Academiei Filarmonice bologneze, societate muzicală în care admiterea era condiţionată de o probă de compoziţie deosebit de exigentă. Nici evoluţia din următorii cinci ani trăiţi la Bologna nu este bine cunoscută, semnalarea faptului că virtuozitatea violonistică i-ar fi fost îndrumată de Giovanni Battista Bassani (1657 – 1716) şi de Giuseppe Torelli (1658 – 1709) – amândoi cu patru-cinci ani mai tineri decât el – trebuind interpretată fie ca prilej de emulaţie, fie ca relaţie artistică ulterioară. Aceşti doi muzicieni, ce vor cuceri renume de mari violonişti, se vor afirma şi în creaţie. Primul, cu deosebire în muzica religioasă – creând printre altele şi *12 sonate da chiesa* pentru două viori şi bas continuu;

163 Violone (termen german) – reprezentantul basului profund în familia violelor.

al doilea – impunându-se ca deschizător de drumuri în istoria concertului pentru un singur instrument cu acompaniament de orchestră.

Între anii 1670 – 1675 urmează o nouă perioadă obscură din biografia tânărului Corelli, datele începând să se clarifice doar odată cu debutul carierei sale muzicale de la Roma. O carieră la început modestă (concert-maestru al unei orchestre de teatru – în 1679; concert-maestru al ansamblului de coarde de la biserica franceză „St. Louis" – în anul 1682), apoi din ce în ce mai impunătoare în manifestările de concert ale metropolei italiene. Talentul de violonist s-a afirmat de fapt odată cu cel de compozitor, dat fiind că prezenţa lui Corelli în fruntea unor selecte formaţii de instrumentişti ce concertau în castelul ex-reginei Maria Cristina este semnalată imediat după apariţia primului său volum de compoziţii (*12 sonate à trè*, volum publicat în 1681 şi dedicat acestei nobile iubitoare de artă, stabilită la Roma după abdicarea sa de la tronul Suediei). Cel de al doilea opus (un nou grup de *Sonate à trè*) apare publicat în anul 1685 şi este dedicat cardinalului Pamphili, în al cărui serviciu va fi angajat între anii 1687-1690, timp în care Corelli compune cel de al treilea mănunchi de *Sonate à trè* (op. 3 – 1689). Cu anul 1690 începe ultima perioadă a biografiei sale, trăită în întregime în serviciul unuia dintre cei mai renumiţi mecena ai secolului – cardinalul Pietro Ottoboni. Este perioada de linişte materială, de glorie a artistului-concertist şi de intensă activitate creatoare. Interpretul – violonist şi conducător al ansamblului de instrumentişti ai capelei Ottoboni (deci dirijor, în accepţiunea pe care termenul o are astăzi) – cucereşte o faimă asemănătoare cu cea de care se bucurase Lully la curtea regelui Ludovic al XIV-lea, cu câteva decenii în urmă. Exigenţa în exactitatea şi expresivitatea interpretativă, mult lăudată de Francesco Geminiani – unul dintre iluştrii săi elevi – a constituit principiul de bază al artei sale şi un valoros model în concepţia concertistică a epocii. Compozitorul are răgazul să se manifeste şi dă pe rând la iveală încă trei volume alcătuite mereu din câte 12 lucrări, fiecare ilustrând însă un alt prototip de gen instrumental: cel experimentat în trecut de *sonata à trè* (op. 4 – 1649), cel de „sonată pentru vioară solo şi bas" (op. 5 – 1700) şi cel de *concerto grosso* (op. 6 – publicat postum, în 1714). În ultimii ani ai vieţii, Corelli a renunţat la strălucita carieră violonistică şi dirijorală din fruntea Accademiei Ottoboni căreia îi dăduse renume european, după cum a renunţat şi la luxul oferit de palatul cardinalului protector, pentru a se refugia într-o locuinţă mo-

destă şi a se dedica muncii de creaţie. Sunt anii în care compune cele *12 concerti grossi* cuprinse în ultimul său opus. Acestui testament muzical i se alătură şi unul oficial, semant de Corelli la 5 ianuarie (trei zile înainte de moarte), act din care se desprinde şi marea sa pasiune pentru pictură. Cel mai de preţ tablou din valoroasa sa colecţie – o pictură de Peter Breugel – a fost lăsată moştenire cardinalului Ottoboni, ca ultim gest de recunoştinţă. Acest sentiment întovărăşeşte, de altfel, fiecare tablou, fiecare partitură, încredinţate celor ce l-au înconjurat şi ajutat în viaţă.

Creaţia lui Corelli cuprinde, aşa cum s-a urmărit în conturarea biografică, şase opusuri, fiecare alcătuit din câte douăsprezece lucrări – identitate numerică ce pare a fi fost deliberată. Domină sonata à trè (pentru două viori, bas cu arcuş şi bas continuu) cu cele două aspecte ale ei („da chiesa" – în *opus 1 şi 3*, cu bas continuu realizat de orgă; „da camera" – în *opus 2 şi 4*, cu bas continuu atribuit clavecinului). Ca formă, sonatele da chiesa se desfăşoară cel mai des în patru părţi, alternanţa dintre mişcări fiind variabilă (de obicei: repede-lent-repede-lent), ce nu exclude scheme în care se impune dominaţia mişcărilor lente (lent-lent-lent-repede). Sonatele „da camera" pornesc în general pe un preludiu, dansurile ce îi urmează (frecvent în număr de patru) având mişcarea, metrul şi caracterul pregnant deosebite. Ceea ce caracterizează discursul lor muzical – fie al celor „da chiesa", fie „da camera" – este în primul rând melodia simplă şi nobilă, menţinută atât în ambitusul corespunzător celui caracteristic vocii omeneşti, cât şi în structrura tonală major-minoră, după modelul popular italian. Toate cele patruzeci şi opt de sonate à trè compuse între anii 1681-1694 sunt marcate de concepţia stilistică a şcolii din Bologna, şcoală în care Corelli şi-a format gândirea şi arta, pe care a omagiat-o deseori prin adaosul „il bolognese" la semnătura sa. Dar faţă de creaţia predecesorilor şi contemporanilor săi violonişti, concepţia lui Corelli a urmărit şi a reuşit să realizeze nu numai o deplină egalitate şi o indivizibilă unitate a partidelor celor două viori, dar şi conturarea în partitura celor doi parteneri violonişti (indiferent a căruia) a anumitor elemente de execuţie solistică pură. Rezultat direct al acestei tendinţe va fi cel de al cincilea opus, apărut în anul 1700, o culegere de unsprezece sonate pentru vioară solo (şi bas), încheiate cu o a douăsprezecea creaţie, în forma temei cu variaţii. Adresându-le cercurilor largi de violonişti, compozitorul nu a mai solicitat orga pentru realizarea basului conti-

nuu, prevăzând posibilitatea execuţiei lor în acompaniament de clavecin, sau (şi mai accesibil) în acompaniamentul unui instrument bas cu arcuş. Fără să poarte vreo specificare în titulatură, primele şase sonate formează un grup în care se recunosc trăsături ale sonatei da chiesa, în construcţia lor arhitecturală, în stilul lor predominant contrapunctic. O mişcare lentă, solemnă, gândită polifonic este urmată de un allegro în stil fugat, după care se impune cantabilitatea remarcabilă a unui adagio (sau grave), în stil omofon. Urmează o mişcare rapidă, ce face trecerea către partea finală, în care începe să prindă contururi concepţia de fugă. Ce este „fuga"? O creaţie în care colaborează toate resursele ştiinţei contrapunctice şi imitative pentru a servi o idee muzicală. Se mai impune şi un anumit cadru tonal. Originea ei este veche, cu rădăcini în evoluţia formelor vocale – a canonului, a motetului – apoi în cea a creaţiei instrumentale, ca ricercarul sau fantasia, forme construite pe unul sau mai multe subiecte expuse imitativ (desigur într-un cadru modal). Reducerea ideilor muzicale la una singură şi treptata afirmare a gândirii tonale au contribuit la afirmarea unei forme noi, specifice, cea de „fugă", care va cunoaşte împlinirea şi desăvârşirea în secolul al XVIII-lea, prin geniul lui Bach. Tendinţa de a cuceri complexitatea acestei forme domină şirul primelor şase sonate create de Corelli în *op. 5*, pornind de la finalul în stil fugato al *Sonatei nr. 1* şi terminând cu autentica fugă realizată în concluzia *Sonatei nr. 6*.

Următorul şir de şase compoziţii are o desfăşurare ce pare a fi în afara unui calcul de organizare: caracterul dansant domină primele patru sonate (nr. 7,8,9 şi 10), tendinţe de estompare a deosebirii dintre trăsăturile celor două tipuri de sonată (da chiesa şi da camera), apar în sonata nr. 11, pentru ca ultima piesă – intitulată *La Follia* – să se detaşeze cu totul de concepţia întregului. Este primul caz în care Corelli părăseşte sonata, pentru a-şi construi muzica pe variaţiuni inspirate de melodia vechiului dans iberic, dans pasionat până la „nebunie", aşa cum semnifică de altfel şi denumirea lui. Notată pentru prima oară de Francisco Salinas într-una din cele *7 cărţi despre muzică* ale sale (1577), melodia *Folliei* inspirase variaţiuni şi altui violonist italian, născut şi crescut în Franţa (Michel Farinelli), compoziţie pe care editorul londonez John Playford o publicase într-o culegere apărută către sfârşitul secolului al XVII-lea. Două decenii mai târziu, Corelli o reia şi o face nemuritoare, încununând cu variatele ipostaze create pe legănarea ei ultimul său volum de sonate, cel care a cunoscut o

uluitoare răspândire în lumea muzicală a vremii. Mărturie în acest sens rămân repetatele lui reeditări (peste 30) în tipăriturile marilor oraşe din Italia sau din occidentul Europei (Amsterdam, Londra, Madrid, Viena etc.), doar în decursul unui secol ( – al XVIII-lea), la începutul căruia fusese creat. I-a fost atribuită multă vreme *Folliei* lui Corelli doar o deosebită importanţă didactică, ceea ce este cu totul justificat având în vedere variatele aspecte de tehnică violonistică evidenţiate de şirul celor 23 de variaţiuni. Într-adevăr, această veche formă din tradiţia muzicii – populară sau cultă – i-a oferit compozitorului-violonist posibilitatea de a reliefa mijloacele de exprimare ale instrumentului său, suma procedeelor tehnice şi expresive la care ajunsese şcoala de vioară italiană în pragul secolului al XVIII-lea. Dar în afara acestei intenţii meritorii a violonistului, care a fost şi un mare pedagog – aşa cum reiese din elogiile scrise de unii dintre elevii săi – *La Follia* se impune prin valoarea ei artistică, prin frumuseţea şi logica construcţiei ei muzicale. Interpretările pe care marii violonişti i le-au creat şi i le creează cu admiraţie evocatoare şi în zilele noastre, subliniază esenţa ei expresivă, gradaţia intensităţii ei, latură specifică vechiului dans iberic, care s-a menţinut şi în forma stilizată sub care a cunoscut popularitatea şi a fost valorificată în primul rând de Corelli în creaţia sa. Corelată cu intenţia de a oferi discipolilor şi urmaşilor o trecere în revistă a procedeelor violonistice şi a căilor de rezolvare a dificultăţilor lor, *La Follia* apare ca o concluzie artistică atât a sonatelor sale instrumentale, cât şi a unei îndelungi cariere de violonist.

Romantismul melodic al acestei teme va continua să inspire compozitori de talent şi de renume, din rândul cărora se detaşează numele lui Rachmaninov, cu inspiratele sale *Variaţiuni pe o temă de Corelli* (op. 42). Nu poate fi trecută cu vederea nici viabilitatea *Folliei* lui Corelli în repertoriul violonistic contemporan românesc şi universal, pe calea deschisă de geniul lui George Enescu[164], „poet şi gânditor al viorii"[165], artist al lumii întregi, şi nici vibraţia pe care această pagină a

164 În viaţa de concert a secolului al XX-lea lucrarea sa cântă cel mai des sub forma esenţializată (11 variaţiuni, ilustrând fiecare cele mai reprezentative probleme de expresie şi tehnică de virtuozitate), după modelul creat de interpretarea lui George Enescu. Este o concepţie ce a conferit lucrării echilibru estetic şi proporţie corespunzătoare aspectului ei concertant (fiind vorba de o reducere a variaţiilor de tranziţie sau de subliniere transfigurată a unor procedee tehnice anterior marcate).

165 *George Enescu, poet şi gânditor al viorii* este titlul sub care a apărut ultimul şi cel mai amplu studiu asupra violonisticii enesciene, semnat de violonistul şi profesorul George Manoliu (Bucureşti, Ed. Muzicală – 1986), autor al unei ediţii *Follia* în versiunea interpretării lui Enescu, esenţializată în 11 variaţiuni reprezentative pentru problemele de expresie violonistică.

literaturii camerale preclasice a avut-o în sensibilitatea unor compozitori români contemporani. Mărturie rămâne o lucrare intitulată *Omagiu lui Corelli* de Ovidiu Varga[166], de fapt un triplu omagiu muzical, pentru că tema *Folliei* (lui Corelli) cucereşte transfigurări în spritul ritmic al motivului „destinului" din *Simfonia a V-a* de Beethoven, iar ideea creaţiei i-a fost inspirată – după cum mărturiseşte însuşi compozitorul – de interpretarea lui George Enescu – „o interpretare unică, neatinsă încă de nici un alt mare violonist".

După patru volume de *sonate à trè* şi unul de sonate pentru vioară solo şi bas, după izbutirea artistică din *Follia*, Corelli s-a îndreptat către o formă concertantă cu o altă organizare instrumentală – cea de „concerto grosso".

Se cere din nou lămurit termenul de „concerto", a cărui dublă înrădăcinare etimologică a creat derută în interpretarea lui, pentru că sursa lui latină „conserere" ( a uni, a pune împreună) apărea opusă celei existente în limba italiană („concertare" însemnând a rivaliza, a lupta unul contra altuia)[167]. Dacă sensul verbului latin corespundea intenţiei primilor compozitori de „concerti ecclesiastici" (A. şi G. Gabrieli, L. Viadana) de „a cânta împreună voci şi instrumente", cel pe care verbul italian îl avea pe atunci, justifică titlul dat genului de „concerto grosso", a cărui muzică era construită pe principiul opoziţiei dintre sonoritatea masei orchestrale („tutti" sau „ripieni") şi cea a unui grup restrâns de instrumente „principale" sau „soliste" (grupul „concertino"). Principiul nu era nou în istoria compoziţiei. Efectul lui fusese valorificat de Willaert în creaţia sa corală cu aprope două secole în urmă („cori spezzati") şi preluat în muzica instrumentală de urmaşii săi veneţieni (unul din primele exemple fiind *Sonata piano e forte* de Giovanni Gabrieli). Compozitorii – violonişti ai secolului al XVII-lea, veneţieni sau bolognezi – i-au dat relief în unele dintre compoziţiile lor pentru mici ansambluri instrumentale, detaşând din când în când glasul unei viori şi opunându-l partenerilor de interpretare. O anticipare a concepţiei de „concerto grosso" poate fi surprinsă în creaţia lui Alessandro Stradella, care – deşi menţinea titlul de „sinfonia" în două din lucrările sale (apărute în deceniul al optulea din secolul al XVI-lea) – opunea ansamblului orchestral partidele a două viori acompaniate

166 Iniţial concepută ca o cadenţă pentru creaţia lui Corelli, lucrarea a fost transcrisă ulterior pentru orchestră de coarde, tema *Folliei* fiind prezentată sub forma unui preludiu (adagio), apoi prelucrată în formă de fugă (allegro).

167 Accepţiunea actuală a verbului italian „concertare" fiind cea de colaborare şi nu de rivalizare.

de bas continuu, pentru ca violonistul Giovanni Lorenzo Gregori (1663 – 1745) să consacre denumirea de „concerto grosso" într-un volum de compoziţii publicate la sfârşitul secolului (în 1698). Sub acest titlu apare în 1709 o culegere de lucrări create de Giuseppe Torelli (*Concerti grossi con una pastorale per il santissimo Natale*), iar câţiva ani mai târziu (1714) şi cea a lui Corelli (op. 6), a cărui viaţă încetase cu un an în urmă. Este momentul în care genul apare desăvârşit, ca lucrare instrumentală cu identitate proprie.

Sub forma definitivată de Corelli, „concerto grosso" nu se deosebea – ca substanţă şi construcţie arhitecturală – de „sonata à trè" sau „à solo" (cu bas continuu). Principiul unităţii tonale şi cel al contrastului de mişcare, metru şi caracter între părţile lui (de obicei cinci sau şase) continua să-i stea la bază. Ceea ce survenea în plus şi imprima vigoare dialectică compoziţiei, era permanentul contrast dintre coloritul şi intensitatea sonoră a celor două planuri interpretative, concepţie ce realiza impresia de personificare a ideilor muzicale, de dezbatere a lor între personaje şi mulţime. Corelli are, deci, meritul de a fi preluat fibre din tradiţia şi contemporaneitatea componistică, de a le fi ţesut într-un tip de creaţie cu înfăţişare nouă, logic şi artistic închegată, aşa cum se impun în cele douăsprezece lucrări din cuprinsul ultimului său opus, primele opt în concepţia „da chiesa", ultimele patru – în cea „da camera". Două cvartete de coarde[168] îi alcătuiau formaţia orchestrală (tutti) în timp ce două viori şi un violoncel[169] formau grupul concertino (cărora li se adăuga, desigur, şi subînţelesul bas continuu, realizat de orgă sau clavecin), construind în opoziţie, în dialog sau în confluenţă o muzică proaspătă, viguroasă, din care nu lipseau pagini descriptive de elevată inspiraţie (unul din exemple fiind *Pastorala* ce încheie concertul nr. 8), de lirism senin, de patetism răscolitor (aşa cum apare în *Adagio largo* din concertul nr. 7) sau de demonstraţie a ştiinţei contrapunctice pe care o cultivă – ca şi în sonate – ca element de contrast faţă de scriitura omofonă, specifică noului stil concertant. Ne aflăm în faţa unui moment de tranziţie din istoria muzicii, tranziţie pe plan stilistic, structrual, sonor, pe care Corelli îl ilustrează în creaţia sa instrumentală ce concentrează tot ceea ce muzica cultă şi populară,

168 „Două viori, viola alto şi bas... care pot fi dublate ..." specifică Corelli în titlul lucrărilor componenţa grupului ripieno sau tutti.

169 La începutul secolului al XVIII-lea, când au fost compuse cele 12 Concerti grossi de Corelli, violoncelul – recent perfecţionat în atelierele maeştrilor lutieri cremonezi – a înlocuit basul cu arcuş.

italiană sau străină (a dansului de variată proveniență națională) i-a oferit în cariera sa de violonist și – prin aceasta – în cea de compozitor. Pe calea cimentată de creația sa se vor înscrie nu numai numele unor elevi sau urmași italieni, dar și realizările celor mai iluștri creatori ai secolului al XVIII-lea – Bach și Händel – ca rădăcină ce poate fi urmărită până în concepția „simfoniei concertante" (creație pentru orchestră și unul sau mai multe instrumente „soliste" desprinse din ansamblul orchestral) gen complex al secolelor XVIII și XIX.

Paralel cu activitatea lui Corelli la Roma, la Bologna se desfășoară cariera de violonist și de compozitor a lui Giuseppe Torelli (1658 – 1709). Formați și afirmați în aceeași ambianță a prestigiosului învățământ violonistic bolognez, cei doi muzicieni prezintă numeroase puncte comune în evoluția lor. Amândoi cuceresc celebritatea cu arta și virtuozitatea lor interpretativă, amândoi creează cu pasiune pentru instrumentul lor, pornind de la compoziții cu număr restrâns de executanți (două viori, bas cu arcuș și bas continuu) și ajungând la concepția de concert. Dar în timp ce Corelli stabilește în ultimele sale lucrări forma de concerto grosso, cu desfășurare amplă pe mai multe părți, Torelli deduce din experiențele existente în compoziție ideea concertului pentru un singur instrument cu acompaniament de orchestră, a cărui formă tinde către concentrare. El ajunge – după modelul oferit de tipul uverturii italiene din concepția contemporanului său Alessandro Scarlatti – la alternanța de trei mișcări, o parte lentă, cantabilă, fiind încadrată de două părți în mișcare rapidă. Este forma ce se va impune în desfășurarea concertului solistic până în zilele noastre. Către această sinteză arhitecturală, ca și către relieful unei singure linii instrumentale (cea a viorii), tind primele sale „concerti" (intitulate „da camera") ca și creația de concerti grossi. Sunt trăsături ce se afirmă cu claritate în culegerea opus 8, publicată postum (1709), când vioara se detașează de grupul „concertino", ca „instrument principal", evoluând pe acompaniamentul unui ansamblu orchestral restrâns. *Concertul în re minor, pentru vioară, orchestră de coarde și cembalo*, apărut în acest opus postum, este considerat în muzicologie ca primul concert solistic cu acompaniament de orchestră, din istoria genului.

Pe acest teren în care cei doi colegi de generație – Corelli și Torelli – și-au impus numele prin remarcabile contribuții, muzica de cameră și stilul concertant vor cunoaște o evoluție spectaculoasă. Violoniștii-

compozitori italieni din următoarea generaţie continuă căile deschise de ei, cultivând genurile instrumentale în care cei doi muzicieni au excelat, îmbogăţindu-le şi răspândindu-le prin marile centre muzicale ale Europei. Din Bologna se desprinde încă un nume de prestigiu din istoria violonisticii şi a creaţiei pentru vioară: Tommaso Antonio Vitali (1663 – 1745), fiul lui Giovanni Battista Vitali (anterior menţionat), compozitor de sonte à trè şi concerte. Repertoriul cameral îi datorează o măiestrită *Ciaccona* pentru vioară şi bas continuu, creaţie pe care marii violonişti ai tuturor timpurilor au făcut-o să răsune în viaţa de concert. Este o lucrare care însumează – ca şi *Follia* lui Corelli – cuceririle procedeelor tehnice violonistice, aservite toate expresivităţii unei idei – în acest caz ilustrată de o temă arcuită majestos pe întinderea a opt măsuri menţinute în sonoritate „forte". Transfigurările ei variaţionale, cu mari dificultăţi tehnice, aduc un plus de îndrăzneală în gândirea armonică, prin modulaţii ce imprimă fluenţei lor frecvente contraste de culoare tonală.

În timp ce Bologna şi Roma pun bazele şcolii de vioară italiene, Veneţia continuă să dea muzicii şi istoriei ei creatori de prestigiu. Tomaso Albinoni (1671 – 1750), Antonio Vivaldi[170] (1678 – 1741) şi Benedetto Marcello (1686 – 1739) – toţi trei compozitori de muzică religioasă şi profană, vocală şi instrumentală – ilustrează o etapă importantă pentru evoluţia concepţiei de concerto grosso şi de concert pentru solist. Primii doi au compus şi pentru marile teatre veneţiene (câte cincizeci de opere fiecare, lucrări reprezentate în epocă, curând uitate şi în mare majoritate pierdute), gen de care a fost atras pentru o singură dată şi Benedetto Marcello. Dar genurile ce vor evolua datorită contribuţiei lor – cu valoare inestimabilă în cazul lui Vivaldi – au fost cele promovate, cultivate şi înnoite de Corelli şi Torelli: sonata şi concertul. Albinoni – prietenul bun al lui Vivaldi – a creat pagini de mare frumuseţe melodică, câteva din temele lor costituind o sursă de inspiraţie pentru Bach. În legătură cu ineditul din arhitectura lucrărilor sale (aproximativ 200) se semnalează faptul că ar fi fost primul compozitor care a introdus menuetul în desfăşurarea unora din *„sinfoniile"* create pentru grup restrâns de instrumente. Benedetto Marcello, avocat veneţian care s-a afirmat şi ca literat[171], dar s-a consacrat cu pasiune muzicii, a compus numeroase sonate şi concerte instrumentale, orato-

170 Evoluţia şi creaţia lui Antonio Vivaldi – tratate la pag. 290 şi următoarele.

171 Printre lucrările sale literare o deosebită însemnătate a avut o pitorească satiră la adresa exceselor de virtuozitate şi de accent pus pe fastul montărilor (intitulată *Teatrul la modă* – 1720), trăsături ce caracterizau în acea perioadă marea producţie de opere napolitane.

rii şi cantate (150), misse şi motete, cărora li se adaugă o culegere de psalmi mult admirată în epocă, tipărită şi reeditată în Italia, Germania, Anglia. A fost un caz izolat de „muzician amator" – cum obişnuia să se numească – fără nevoia de a-şi fi câştigat existenţa prin activitate muzicală, dar care şi-a impus talentul şi a ajuns să se numere printre membrii Academiei din Bologna. În ceea ce priveşte aportul lui Antonio Vivaldi la evoluţia istorică a muzicii de la sfârşitul secolului al XVII-lea şi prima jumătate a secolului al XVIII-lea, acesta se detaşează ca însemnătate, opera sa constituind un inel de legătură cu arta lui Bach.

A urmări în continuare drumul deschis de şcolile de vioară din Bologna şi Roma, înseamnă a constata un proces de largă difuzare a artei italiene pe plan continental, proces asemănător în bună măsură celui determinat cu trei secole în urmă de răspândirea muzicienilor franco-flamanzi. Câteva generaţii de violonişti italieni vor împânzi Europa, răspândind prin metropolele ei prestigiul celor două şcoli de interpretare şi compoziţie. Din succesiunea lor se remarcă în primul rând discipolii direcţi ai lui Corelli: Pietro Castrucci (1679-1752), care ajunge prim-violonist în orchestra operei din Londra, condusă de marele Händel. Autor de sonate şi concerti grossi, inventator al unui nou tip de vioară (violetta marina, apreciată şi folosită de Händel în opera sa *Orlando*), Castrucci a fost preţuit şi în Irlanda, ca şef de orchestră la Dublin, oraş în care i s-au sfârşit activitatea şi viaţa. La Dublin a murit şi cel mai ilustru elev al lui Corelli – Francesco Geminiani (1680 – 1762), a cărui carieră de violonist a cunoscut o adevărată epocă de glorie pe pământul insular (la Londra şi Dublin). Regele Carol I îl admiră, Händel îl acompaniază la clavecin în concerte şi recitaluri, lordul Essex îi este elev şi prieten. La renumele de virtuoz violonist s-a adăugat curând prestigiul de compozitor şi pedagog. Lucrările sale (24 sonate pentru vioară solo şi bas continuu, 12 concerte pentru vioară şi orchestră, sonate à trè, concerti grossi – printre care şi câteva prelucrări ale sonatelor lui Corelli) au fost mult cântate în epocă, tipărite şi reeditate la Londra, Amsterdam, Paris, Viena. Ca pedagog a avut meritul de a fi creat la Londra un nou nucleu de şcoală violonistică şi de a fi lăsat în scris un important număr de lucrări teoretice, din rândul cărora *Arta de a cânta la vioară* este considerată ca un prim tratat valoros din literatura didactică a viorii.

Mai tânăr cu zece ani decât Geminiani, Pietro Locatelli (1690 – 1767) a cucerit un deosebit renume prin virtuozitatea sa violonistică, o

virtuozitate care i-a marcat în mare parte creaţia (aşa cum se poate remarca în piesa miniaturală *Labirintul*, reluată în ultima vreme de violonişti celebri în programul lor de concerte). Creaţia de sonate, de concerti grossi – revelatoare şi pentru frumuseţea inspiraţiei melodice, a construcţiei discursului muzical – ca şi cele 12 concerte şi 24 capricii cuprinse în metoda sa de vioară publicată la Londra (1740) au avut o deosebită însemnătate în procesul de dezvoltare a procedeelor tehnice violonistice şi au îmbogăţit repertoriul concertistic al secolului al XVIII-lea. Călător prin marile oraşe ale Europei, Locatelli s-a stabilit şi a murit la Amsterdam, creând oraşului olandez o nouă epocă de faimă muzicală.

Elev al lui Corelli a fost şi Giovanni Battista Somis (1676 – 1763), violonist, compozitor şi unul dintre cei mai mari pedagogi ai timpului. Discipolii săi – Felice Giardini (1716-1796), Gaetano Pugnani (1731 – 1798) vor continua să impună la Londra faima şcolii de vioară italiene, iar Jean Marie Leclair (1697-1764) va contribui cu mare autoritate artistică la afirmarea şcolii franceze de vioară.

Paralel cu activitatea elevilor lui Corelli, se afirmă violonişti proveniţi din diferite alte centre cu veche tradiţie muzicală ale Italiei. Din Florenţa pornesc paşii lui Francesco-Maria Veracini (1690-1750), considerat drept cel mai mare virtuoz al timpului. Măiestria sa s-a impus tot la Londra (unde a concertat şi a dirijat orchestra operei italiene), apoi la Dresda (angajat al curţii şi prim-violonist în orchestra operei) şi la Praga (în serviciul contelului Kinsky), dar s-a desfăşurat mai puţin fericit decât cea a contemporanilor săi iluştri, stârnind invidie şi intrigi ce l-au descumpănit şi l-au purtat (în perioada de la Dresda) la tentativa de sinucidere. O carieră pe cât de aplaudată, pe atât de zbuciumată, care şi-a pus o deosebită amprentă asupra creaţiei. În cele două culegeri de sonate publicate la Londra şi Dresda, în numeroasele pagini de muzică instrumentală rămase în manuscris (la care se adaugă cinci opere şi un număr de cantate), răzbat ecouri de zbucium sufletesc, marcate prin contraste puternice în construcţia muzicii, în coloritul armonic, în dinamica şi agogica desfăşurării muzicale, în substanţa melodică de o rară inspiraţie, trăsături ce l-au determinat pe muzicologul italian Luigi Torchi (1858 – 1920) să-l elogieze printr-o supremă caracterizare – cea de „Beethoven al secolului XVIII". Revenit în patrie şi stabilit la Pisa, Veracini a murit în anul 1750 (ca şi Albinoni) – anul morţii lui Bach.

Din aceeaşi generaţie cu Veracini face parte şi Giuseppe Tartini (1692 – 1770), muzician cu o biografie ce începe cu totul neobişnuit. Destinat preoţiei de familia sa din Pirano (Istria), Tartini a studiat la Universitatea din Padova mai întâi teologia, apoi – ademenit de vocaţia sa pentru cultură şi muzică – dreptul şi vioara. Din totalitatea acestor ramuri de învăţătură, hotărâtoare a fost muzica. Deşi la o vârstă când deprinderile se înregistrează mai anevoie, el a dat dovadă de o putere de muncă excepţională, reuşind în câţiva ani să ajungă din urmă arta lui Veracini. Cult şi mereu cercetător, se impune în jurul anului 1715 nu numai ca violonist, dar şi ca teoretician în domeniul acusticii. Numit şef de orchestră la biserica Sf. Antonio din Padova (1721), cu marele său talent, răzbate curând, fiind solicitat să contribuie la festivitatea de încoronare a împăratului Carol VI de la Praga. Este oraşul în care Tartini va rămâne timp de trei ani (1723-25) ca profesor al Academiei muzicale cehe, imprimând vieţii muzicale pragheze suflul nou al muzicii camerale şi concertante italiene. Revenit la Padova, devine fondator al unei renumite şcoli de vioară („Şcoala naţiunilor"), care va atrage şi va forma numeroşi violonişti italieni şi străini. Pentru elevii şi urmaşii săi scrie diferite lucrări teoretice (asupra ştiinţei armonice, asupra artei ornamentaţiei în muzică ş.a.) printre care o deosebită valoare didactică a avut studiul *L'arte dell'arco* („Arta arcuşului", la a cărui ameliorare – ca formă şi procedee de execuţie – contribuise între timp). În afară de demonstraţia de talent ca violonist-concertist şi de pasionat pedagog, Tartini a lăsat urmele harului său muzical într-o vastă creaţie. Sunt menţionate în jur de 150 de concerte, pentru vioară şi grup restrâns de instrumente, aproximativ 100 de sonate pentru vioară (sau două viori) şi bas continuu, dintre care cea mai cunoscută rămâne sonata *Trilul diavolului* (denumire ce se referă la dificultăţile mari puse de execuţia trilului într-una din secţiunile părţii a III-a). Dar abilitatea tehnică nu este principalul scop al acestei creaţii. Un intens suflu dramatic străbate în muzica ei, construită pe contraste patetice între melancolie şi impetuozitate. Romantismul temperamentului l-a îndreptat şi către formularea de titluri programatice, aşa cum apare în sonata în sol minor *Didona abandonata*, ispirată din epopeea lui Virgiliu, subiect pe care Purcell realizase, cu câteva decenii în urmă, capodopera vieţii sale.

Cei mai străluciţi elevi ai săi – Domenico Ferrari (? – 1780) şi Pietro Nardini (1722 – 1793) – vor da deosebită strălucire vieţii muzicale din Stuttgart şi vor îmbogăţi, prin creaţia lor de sonate şi concerte, literatura

viorii din cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Este perioada în care la Londra cuceresc renume elevii lui Somis (Giardini, Pugnani), la Riga se impune activitatea lui Federico Fiorello (1755 – 1823), iar la Paris se afirmă arta lui Nicollo Mestrino (1748 – 1790) şi – cu deosebite consecinţe în pedagogia modernă violonistică – cea a lui Giovanni Battista Viotti (1755 – 1824).

De la Corelli la Viotti, drumul lung de peste un secol a fost deci presărat cu personalităţi ce au adus pe rând importante contribuţii la evoluţia stilului violonistic. Vioara şi arcuşul şi-au căpătat forma lor modernă, vraja lor a cucerit artişti şi public, stimulând permanent creaţia – o creaţie izvorâtă din experienţă artistică – ce a pus bazele unui valoros repertoriu violonistic de studiu şi de concert. Prima etapă din tânăra istorie a viorii ia sfârşit, următoarea (cea „dinainte şi după Paganini") putând evolua liber, romantic, chiar acrobatic, pe sprijinul solid oferit de o moştenire ce însumează cele mai specifice coordonate ale tehnicii şi artei de execuţie violonistică. Meritul celor câteva generaţii de violonişti italieni din această primă perioadă de afirmare a artei lor se extinde şi asupra gândirii componistice, creaţia lor contribuind la cristalizarea formelor şi genurilor muzicale, camerale sau concertante. Se topeşte treptat atât deosebirea dintre cele două tipuri de sonate (*da chiesa* şi *da camera*) cât şi asemănarea dintre forma sonatei da camera şi cea a suitei. Avalanşa de sonate şi de concerte pentru vioară se îndreaptă cu predilecţie către structura tripartită, ca rezultat al necesităţii de a concentra contrastul la cele mai evocatoare stări afective. Se consolidează gândirea tonală şi se emancipează cea armonică, conducând la realizări de efecte contrastante prin modulaţii insinuate în desfăşurarea unei muzici ce se menţine încă în principiul unitonalităţii. Se accentuează forţa elementului tematic, prin concepţia clară a reexpoziţiei lui la sfârşitul unei mişcări (uneori străbătând dintr-o mişcare în alta şi prefigurând astfel viziunea ciclică). Sunt căi şi trepte ce vor conduce la concepţia dialectică a formei de sonată, formă ce va domina gândirea componistică a clasicilor vienezi şi a urmaşilor lor romantici.

# ANTONIO VIVALDI

Păşind în secolul al XVIII-lea, Italia continuă să păstreze supremaţia în cele două domenii afirmate de-a lungul secolului anterior: opera şi muzica instrumentală. În şcoala de la Napoli se conturaseră cele două tipuri de operă („seria şi buffa") şi se lansase voga stilului „bel canto", pornită pe unele concesii făcute de compozitori cântăreţilor şi degenerată curând într-o adevărată dictatură a lor asupra creaţiei italiene. Dar nu va trece multă vreme şi istoria acestui gen va cunoaşte dispute estetice ce vor reuşi să-i redea vechea menire – cea de purtătoare a unor mesaje literar-poetice înălţătoare.

Paralel cu răspândirea spectacolelor de operă excelând în virtuozitatea vocală şi în montări uluitor de fastuoase, muzica instrumentală îşi urmează evoluţia, cucerind teren în lumea interpreţilor şi a iubitorilor de muzică de pretutindeni. Antonio Vivaldi (1678 – 1741) este compozitorul care ilustrează cel mai fidel muzica Italiei din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, ca virtuoz violonist, ca „maestro di concerti" al unei renumite formaţii veneţiene, ca pedagog, ca autor a cincizeci de opere şi, cu deosebire, al unei vaste şi valoroase creaţii instrumentale. Muzica sa este astăzi cunoscută nu numai din sălile de concert, ea răsună în fondul muzical a numeroase filme, piese de teatru, emisiuni transmise de radio şi televiziune, răspândind un farmec de puritate şi de măiestrie evocatoare. Mai puţin cunoscută rămâne biografia sa, înregistrată întâmplător prin notele de călătorie ale unor muzicieni străini, prin schimbul de scrisori dintre unii contemporani care l-au admirat (sau criticat), prin câteva registre de plată ale instituţiilor la care a fost angajat. Multă vreme nu s-a găsit nici actul de arhivă care să transmită data naşterii sale (4 martie 1678) şi nu se ştie

până în ziua de astăzi dacă a fost sau nu căsătorit cu singura femeie care a apărut alăturată numelui său în ultimele două decenii ale vieţii (Ana Giraud, renumită cântăreaţă de origine franceză, principala interpretă a eroinelor din ultimele sale opere). Până nu demult, în anul 1938, nu s-a ştiut nici unde şi cum i s-a sfârşit viaţa, după ce timp de aproape jumătate de secol cucerise un renume continental. Vivaldi a renăscut datorită marelui interes ce l-a declanşat opera lui Bach, redescoperită şi ea după un secol de uitare. Fără să fi aflat sursa concertelor pe care cantorul german le transcrisese cu veneraţie din creaţia contemporanului său cu câţiva ani mai vârstnic, istoria muzicii italiene şi universale ar fi fost lipsită, poate, de consemnarea unei contribuţii ce s-a dovedit atât de importantă în evoluţia ei. Pentru că, aşa cum este cunoscută astăzi, creaţia lui Vivaldi reprezintă nu numai o oglindă a concepţiei despre muzică dintr-o epocă dată, nu numai supremele ei realizări din compoziţia italiană a acelor timpuri, ci şi mărturia unui talent care preconizează trăsături ce se vor dovedi specifice clasicismului şi romantismului muzical. Un talent de o rară sensibilitate şi fantezie creatoare ce s-a manifestat cu o uşurinţă ului-toare în peste două sute de lucrări, admirate atât de contemporanii săi italieni, cât şi de cei străini – din rândul cărora cel mai autorizat rămâne, fără îndoială, marele Bach.

În timpul vieţii era cunoscut mai mult sub porecla de „preotul roşu", datorită pletelor sale ruginii (uneori şi de „Rossi" – ca derivaţie a poreclei obişnuite), decât sub numele de Vivaldi. S-a născut la Veneţia şi s-a dovedit un fiu al acestui oraş bogat în frumuseţi şi tradiţie muzicală prin întreaga sa activitate şi creaţie. Biserica San Marco, în care marii organişti şi creatori de muzică ai ultimelor două secole şi-au lăsat urmele artei lor, a fost lăcaşul în care viitorul preot şi compozitor a primit cultura muzicală şi intelectuală. A fost primit de timpuriu – nu se ştie vârsta – ca violonist în orchestra celebrei ei capele, în care era angajat tatăl său, violonistul Giovanni Battista Vivaldi. Se bănuieşte, nu fără temei, că arta violonistică (de care trebuia să dea dovadă printr-un exigent examen la angajarea în această orchestră) a învăţat-o în casa părintească, de la un tată ce i-a intuit şi cultivat marele talent. Peste ani, în 1713, *Ghidul străinilor la Veneţia* (*Guide dei forestieri in Veneţia*) va recomanda printre cei mai buni violonişti ai oraşului „pe Giovanni Battista Vivaldi şi pe fiul său preotul". Fără a exista date precise asupra învăţăturii sale în perioada tinereţii, se deduce că a urmat studiile

teologice la unul din seminariile patriarhiei ce funcţionau pe lângă catedrală şi că tainele compoziţiei le-a învăţat cu Giovanni Legrenzi, „maestro di cappella" pe atunci la San Marco. Ceea ce se ştie cu precizie este faptul că în anul 1699, când a fost hirotonisit în primul grad al preoţiei, Vivaldi era un muzician deplin format, bun violonist, bun organist, compozitor care avea în manuscris majoritatea lucrărilor ce vor apărea publicate în editurile veneţiene (*op. 1* şi *op. 2*). Se mai ştie că a obţinut pe rând gradele preoţiei, dar că nu a putut să oficieze slujbele religioase din cauza sănătăţii şubrede. Dintr-o scrisoare adresată de compozitor marchizului Benivoglio (datată 16 noiembrie 1737) rezultă că a suferit din copilărie de o boală de piept care l-a chinuit şi i-a ratat cariera preoţească. „Sunt douăzeci şi cinci de ani de când nu mai slujesc la altar şi niciodată nu voi mai sluji, nu pentru că mi s-ar fi interzis... ci din propria mea hotărâre, din cauza unei suferinţe care de când m-am născut mi-a îngreunat respiraţia. De îndată ce am fost făcut preot, am oficiat timp de un an sau ceva mai mult, apoi am încetat din pricină că această stare m-a silit în trei rânduri să părăsesc altarul, fără să fi terminat slujba." Dar în legătură cu crizele care l-au făcut inapt de a sluji în biserică a mai circulat legenda că aceasta ar fi fost doar pretextul pentru a se retrage şi a nota idei muzicale ce-i surveneau şi-i creau obsesii de neînvins.

Din anul 1703 datează începutul carierei sale de „maestro di coro", profesor de vioară şi compozitor la *Conservatorio della Pietà* (de fapt un Seminar muzical la Spitalul Pietà, cea mai importantă dintre cele patru instituţii de învăţământ muzical pe care le avea Veneţia acelor timpuri. Era un aşezământ subvenţionat de stat, în care erau crescuţi copii orfani (fete), din rândul cărora se selecţionau talentele muzicale care evoluau sub supravegherea maeştrilor („di coro", „di violino", „di cornetto", „di cembalo" etc.) ajungând deseori la celebritate. Pentru această renumită formaţie, Vivaldi avea obligaţia de a compune mereu lucrări noi care se cântau la ceremoniile şi concertele periodice ce atrăgeau iubitorii de muzică din întreaga Veneţie. Dificultăţile acestei permanente solicitări au avut însă avantajul de a fi oferit tânărului muzician posibilitatea de a experimenta încercările sale de combinaţii instrumentale pe o orchestră de patruzeci de pupitre, gata oricând să le descifreze şi să le execute cu competenţă şi entuziasm. În acelaşi timp, lucrul cu formaţia corală l-a ajutat să aprofundeze tainele artei vocale (ale capacităţii de întindere, de strălucire în emisie) şi să dobân-

dească tehnica unei scriituri specifice. Trebuie amintit faptul că la prestigiul formaţiei muzicale de la Pietà contribuise în mare măsură Francesco Gasparini (1688 – 1727), renumit compozitor şi teoretician. Vivaldi a avut şansa de a colabora un timp cu acest muzician şi pedagog care fusese elev al lui Corelli şi influenţa maestrului de la Roma nu a fost deloc străină debutului său în creaţie. Această filiaţie se poate remarca în primele două volume de sonate (*op. 1* şi *2*) tipărite la Veneţia în anii 1705 şi 1709: *12 Sonate da camera à trè* – (due viollini, violone, cembalo încheiate cu o sonată în re minor pe tema *Folliei* ce-l inspirase cu câţiva ani mai înainte şi pe Corelli) şi *12 Sonate a Violino, e Basso per il cembalo.* Sunt lucrări concepute în spiritul celor create de Corelli, dar cu o sesizabilă particularitate în inspiraţia melodică, condusă spre voioşie şi chiar exuberanţă (în mişcările Allegro), spre dramatism patetic (în cele lente). Mărturie a preţuirii lor imediate rămâne reeditarea ce li s-a făcut după câţiva ani la Amsterdam (1713) şi la Paris (1714).

Dacă Vivaldi a cunoscut prin Gasparini arta lui Corelli, el va constitui la rândul său un model de măiestrie pentru contemporanii săi veneţieni sau străini, atraşi de oraşul cu o atât de renumită tradiţie muzicală. Printre aceştia – napolitanul Alessandro Scarlatti şi fiul său Domenico (elev şi el al lui Gasparini), sau tânărul Georg Friederich Händel, cu faimă de neîntrecut virtuoz al orgii şi clavecinului, cucerită pe rând la Florenţa, Veneţia, Roma. De pe coperta volumului de sonate *op. 2* (1709) se deduce faptul că între timp Vivaldi fusese avansat la demnitatea de „maestro di concerti" la Pietà, iar din registrele de plată ale acestei instituţii rezultă că a fost angajatul ei până la sfârşitul vieţii (cu excepţia câtorva întreruperi ce i s-au acordat pentru a conduce muzica operelor sale sau de a concerta prin oraşele Italiei, precum şi pentru a călători în străinătate – la Amsterdam şi Viena).

Anul 1712 deschide epoca de mare fecunditate creatoare din evoluţia lui Vivaldi. La Amsterdam i se tipăreşte vestitul „opus 3" – intitulat *L'Estro armonico* – alcătuit din „12 Concerti"[172] (primele dintre cele aproape 500 compuse pentru diferite combinaţii instrumentale). Este lucrarea care i-a afirmat originalitatea fanteziei creatoare şi i-a adus

172 Din rândul acestor „Concerti" de Vivaldi, şase au fost transcrise (cu mici modificări) de J.S. Bach, vestite rămânând cele ce poartă nr. 8 (pentru orgă), nr. 9 (pentru clavecin) şi nr. 10 (pentru clavecin şi orchestră).

renume peste graniţele Italiei, cu deosebire în Germania, influenţând evoluţia gândirii lui Bach, Händel, Telemann – pentru a numi doar pe cei mai iluştri dintre compozitorii străini contemporani, care i-au preţuit arta. Dedicată lui Ferdinand III („principe di Toscana"), noua lucrare poartă pe coperta ei interioară menţiunea: „Alli diletanti di Musica" („Amatorilor de muzică"), iar scurta prefaţare adresată lor se încheie cu cuvintele: „Păstraţi-mi bunăvoinţa şi fiţi fericiţi!" Sunt cuvinte ce dezvăluie o mare modestie şi ţelul unui artist ce doreşte să răspândească fericire prin creaţia sa.

În anul următor (1713), Vivaldi debutează în creaţia de operă[173], creaţie neîntreruptă până la sfârşitul vieţii. Colaborarea sa cu teatrul veneţian *Sant'Angelo* a fost la fel de constantă ca şi cea pe care a avut-o cu formaţia coral-orchestrală de la Pietà. Pentru scena acestui teatru a compus operă după operă şi rareori a mai avut răgazul de a răspunde numeroaselor solicitări ce surveneau de la teatre veneţiene cu reputaţie mai mare (*San Cassiano, San Moise, San Samuele* ş.a.) sau de la teatre din diferite oraşe ale Italiei (Florenţa, Milano, Mantua, Roma). Vivaldi a cucerit mare faimă ca autor de opere (aproximativ 50), aşa cum apare consemnat prin comentariile vremii sau prin însemnările memorialistice ale unor călători străini, totuşi aceste realizări nu au fost tipărite, aşa cum nu se tipăreau majoritatea operelor compuse în vremea sa, considerate toate cu valoare trecătoare, menite să ofere marelui public spectacole ce trebuiau să fie mereu şi mereu înnoite pentru a-l atrage. Sunt semnalate pagini de mare frumuseţe – în „simfonii" şi „intermezzi" orchestrale, aşa cum a fost „sinfonia" (uvertura) la opera *La fida nimfa*, intitulată *La Tempesta di mare*, compusă în anul 1732 pentru inaugurarea teatrului din Verona. Inspiraţia lui Vivaldi s-a dovedit stimulată cu deosebire de subiectele desprinse din literatura italiană renascentistă[174], sau de librete ce oglindeau starea de spirit a Veneţiei acelor vremuri, ameninţată şi atacată de armatele turceşti, învinsă de acestea şi deposedată de teritorii ce-i aduceau bogăţie. Ilustrative în acest sens rămân şi cele două oratorii create pentru concertele de la Pietà – *Moyses, deus Pharaonis* (1714) şi *Juditha triumphans de victa Holofernus barbarie* (1716) – figuri şi

173 *Ottone in Villa*, pe libret de Domenico Lalli, reprezentată la Vicenza, la 17 martie 1713.
174 *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto i-a inspirat operele *Orlando finto pazzo* (1714) şi *Orlando* (1727); *Gerusalemme liberta* de Torquato Tasso – *Armida al Campo d'Egitto* (1727).

fapte eroice menite să încurajeze cetăţenii Veneţiei, iar opera sa *Scanderbeg* (cu subiect desprins din viaţa viteazului luptător albanez împotriva invaziei turceşti), reprezentată la Florenţa în vara anului 1718, a fost o imediată replică a compozitorului la umilinţa şi atmosfera de deprimare pe care pacea de la Passarovitz o adusese oraşului său natal. Un plus de valoare a imprimat craţiei sale de opere colaborarea cu Pietro Metastasio şi Carlo Goldoni. Primul, deosebit de muzical, i-a oferit subiecte istorice într-o desfăşurare liric-eroică de specifică vibraţie italiană[175], al doilea – un clasic al dramaturgiei comico-satirice – l-a îndreptat către acţiuni dominate de voioşie, concepute ca „intermezzi" între actele oprelor sale „seria"[176].

Vivaldi nu a rămas în istoria muzicii prin operele cu care a entuziasmat publicul veneţian timp de câteva decenii. Mai durabilă s-a dovedit prezenţa artei sale în repertoriul religios catolic, prin motetele, psalmii, laudele, rugăciunile corale create pentru formaţia de la Pietà, din rândul cărora se detaşează ca frumuseţe melodică şi măiestrie a scriiturii vocal-instrumentale, un *Stabat Mater* pentru alto, orchestră şi orgă şi un *Credo* pentru cor şi o formaţie de opt instrumente. Celebritatea pe care o are astăzi numele său se datorează cu exclusivitate vastei şi valoroasei sale creaţii instrumentale. Din ceea ce se cunoaşte până în zilele noastre – după descoperirile făcute cu deosebire în arhivele de la Torino şi Dresda şi mai ales după cele marcate în catalogul „Ryon" (1974) – Vivaldi a compus cu rară pasiune aproximativ 600 de asemenea lucrări (în jur de 460 de concerte, 80 sonate, 70 „sinfonii"), dominate solistic de vioară, alături de care apar diferite combinaţii instrumentale. Vioara a fost, fără îndoială, principalul stimulent în creaţia sa (chiar şi în cea de operă, rolul ei în orchestră sau în acompaniamentul făcut unor arii fiind semnalat deseori de comentatorii vremii). Referindu-se la valoarea operei *Orlando finto pazzo* reprezentată la teatrul Sant'Angelo în perioada carnavalului veneţian din iarna anului 1715, Johann Friederich von Uffenbach[177] menţiona: „Către sfârşit (sfârşitul operei n.n.), Vivaldi a improvizat o admirabilă cadenţă care m-a cutremurat. O astfel de cadenţă nu este posibil să se fi cântat vreodată şi nici nu se va mai cânta. El ajungea cu degetele sale

175 *Siroe, re di Persia, L'Olimpiade, Catone in Utica, Alessandro in India* ş.a.
176 *Il filosofo, Monsieur Petiton, La Bottega del Caffè, L'Amante Cabala.*
177 J.F. von Uffenbach, iubitor de muzică şi personalitate marcantă a oraşului Frankfurt (unde ajunge primar), căruia Goethe i-a consacrat elogii în lucrarea *Aus meinem Leben* (Vol. I, cap. II).

până la distanţa de un fir de pai de căluş şi pe toate cele patru coarde, abia lăsând loc pentru cursul arcuşului, făcând, spre surprinderea întregii lumi, şi imitaţii cu o viteză de necrezut". Deosebit de elogios s-a scris şi la Roma despre opera *Ercole sul Termodonte*, în care aria *Ama la tortorella*, devenită curând celebră, era acompaniată de măiestritul cânt la vioară al compozitorului.

Prezenţa lui pe scenă, cu vioara în mână, improvizând triluri şi pasaje evocatoare, a declanşat un succes neobişnuit. „Vivaldi a importat la Roma... un anumit gust lombard necunoscut nouă până atunci" (este vorba de cantabilitatea, de vivacitatea ritmică, specifică cântului veneţian)... „cu care a subjugat până într-atât pe romani, încât ei nu mai apreciau nimic din ceea ce nu era conceput în asemenea stil" – scria muzicianul german J.J. Quantz în jurnalul său cu impresii din călătoria făcută la Roma în anul 1723.

„Cu vioara în mână" conducea Vivaldi şi concertele prezentate la Pietà sau cu prilejul unor mari festivităţi ale oraşului. „Este un fapt obişnuit – nota călătorul englez Edward Wright într-o lucrare a sa apărută la Londra în anul 1730 – să vezi preoţi conducând pe ceilalţi muzicieni cântând un solo de vioară sau conducând de la clavecin sau orgă. Renumitul Vivaldi (supanumit Preotul roşu)... şi cunoscut bine la noi prin concertele sale[178] era cel mai remarcabil printre ei". Violonist consacrat, interpret al tinerii literaturi pentru vioară şi al propriilor sale lucrări – pe linia stilului de generoasă cantabilitate caracteristic şcolii veneţiene şi a tehnicii cucerite de Corelli, Torelli şi de iluştrii lor elevi; „maestro di violino" (pedagog) de tânăr, Vivaldi-compozitorul va dărui instrumentului de care era nedespărţit măsura cea mai mare a harului său. Mai întâi în genul sonatei, gen prin care a debutat în compoziţie (*op. 1* şi *2*). Marcate de influenţa lui Corelli, dar anunţând „spiritul lombard" remarcat de Quantz în impresiile sale de călătorie, sonatele din *op. 2* apar direct continuate în grupul *op. 5*, publicat la Amsterdam în 1716, prin componenţa lor instrumentală (pentru vioară şi bas continuu, ultima fiind pentru două viori), continuitate pe care însuşi compozitorul a fixat-o prin numărătoarea atribuită (de la nr. 13 la nr. 18). Căutările şi cuceririle sale stilistice sunt reflectate în ultimele grupuri de sonate, publicate la Paris (*op. 13* şi *op. 14*), de fapt ultimele dintre lucrările sale tipărite în timpul vieţii. În grupul *op. 13*, compus

178 Concertele lui Vivaldi tipărite la Amsterdam au cucerit o largă răspândire în Anglia.

din şase sonate, Vivaldi indică cinci instrumente (museta[179], viela[180], flaut, oboi, vioară şi bas continuu), instrumente cu specifice posibilităţi de realizare, la care, peste scurtă vreme, se adaugă, surpriza unei creaţii de şase sonate pentru *Violoncelle solo col Basso*. Sunt lucrări care plasează numele lui Vivaldi printre cele ale primilor compozitori ce au contribuit la formarea unei literaturi pentru violoncel, instrument tânăr, abia perfecţionat în atelierele din Cremona, ce va înlocui viola da gamba în concepţia componistică a secolului al XVIII-lea.

În afară de aceste cinci volume de sonate, Amsterdamul a tipărit în timpul vieţii compozitorului nouă volume de concerte[181] (în total 72). Acestora li se adaugă încă aproximativ patru sute de concerte descoperite ulterior, majoritatea mai puţin cizelate, scrise în grabă, ca rezultat al unor solicitări urgente pentru ceremoniile religioase sau laice, ce uneori aveau loc chiar în ziua următoare. Uşurinţa cu care compozitorul le compunea i-a făcut pe unii comentatori să lanseze legenda că erau puse în pagină mai repede decât ar fi putut să o facă un copist.

Dintr-o privire de ansamblu asupra concertelor lui Vivaldi, se desprinde vădita predilecţie a compozitorului pentru cele cu instrumente tratate solistic, vioara dominând cu autoritate în lungul lor şir. Se remarcă de asemeni şi contribuţia sa la promovarea câtorva instrumente în concepţia solistică concertantă, violoncel, flaut, oboi, fagot şi chiar mandolină. Nu poate fi trecută cu vederea nici preocuparea sa de a oferi literaturii camerale creaţii pentru diferite combinaţii între instrumente de coarde şi de suflat, precum şi concerte pentru trei sau patru instrumente de coarde (fără solişti), cărora le-a dat denumirea – destul de arbitrară – de „concerti ripieni". Acestea din urmă sunt lucrări asemănătoare „sinfoniilor" sau uverturilor concepute pentru operă, pe

---

179 Varianta franceză a cimpoiului. Denumirea s-a extins şi asupra unui dans cu caracter pastoral, mult răspândit în epoca lui Ludovic al XVI-lea.

180 „Chironda" (în limba română).

181 Op. 3 – *L'Estro armonico* (12 concerte: patru pentru o vioară, unul pentru 2 viori, unul pentru 3 viori, două pentru patru viori, două pentru două viori şi violoncel şi două pentru patru viori, violoncel – şi orchestră).

Op. 4 – *La Stravaganza* (12 concerte pentru o vioară şi orchestră)

Op. 6 – *6 Concerti a cinque stromenti* (tre violine, alto viola e basso continuo).

Op. 7 – *12 Concerti a cinque stomenti* (tre violine, alto viola e basso continuo).

Op. 8 – *Il cimento dell'Armonia e dell'Inventione a 4 e 5* (12 concerte).

Op. 9 – *La cetra* (12 concerto pentru 1 şi 2 viori).

Op. 10. – Şase concerte pentru flaut şi orchestră.

Op. 11. – Şase concerte (cinci pentru vioară şi orchestră, unul pentru oboi şi orchestră)

Op. 12 – Şase concerte pentru vioară şi orchestră.

schema tripartită (repede-lent-repede), dar cu o desfăşurare mai mare şi cu o scriitură contrapunctică mai elaborată cu deosebire în cele dedicate concertelor bisericeşti. În valorosul fond de manuscrise descoperit la Torino există „concerti ripieni" (pentru coarde şi clavecin) de o mare diversitate expresivă. Unele excelează în exuberanţă, aşa cum sunt cele compuse pentru vestitele carnavaluri periodice veneţiene, altele cuprind pagini de meditaţie şi profundă tristeţe, aşa cum apar în părţile lente ale concertelor create pentru diferite procesiuni religioase.

Asemănătoare concertelor „ripieni" sunt „sinfoniile" lui Vivaldi. Vechea accepţiune a termenului „sinfonic" – cea de introducere la o suită de dansuri sau la o operă – cucerise între timp o treaptă de particularitate în concepţia lui Alessandro Scarlatti sau în cea a lui Tomaso Albinoni. Din recentele lor realizări, ca şi din propriile sale experimente prin „sinfonia-uvertură" sau prin „concertele ripieni", Vivaldi deduce genul „sinfoniei-concert". Păstrând tiparul formei tripartite, el intensifică elaborarea materialului tematic din Allegro iniţial, concentrează forţa emoţională a lucrării în partea mediană (lentă) şi conferă mişcării finale (frecvent un menuet) o deosebită vigoare, luminozitate sau graţie. Fără să fi fost iniţiatorul acestei forme, Vivaldi a fost cel ce i-a dat închegare organică şi a imprimat principiului de contrast o reliefată forţă emoţională, preconizând concepţia de creaţie ce va domina realizările muzicale din viitoarele secole. Precursor a fost, de altfel, în multe din direcţiile pe care se va manifesta creaţia secolelor XVIII şi XIX. Claritatea şi concizia discursului muzical, soliditatea construcţiei lui în desfăşurarea ciclului tripartit, echilibrul dintre „tutti" şi „soli" – ca distribuire a invenţiei tematice, ca participare la relieful ideilor muzicale – ca şi cel realizat în jocul de lumini şi umbre, sunt premise evidente ale concepţiei de creaţie clasice. Dar peste latura de lucidă organizare a materialului muzical, peste logica desfăşurării lui, survin impulsuri de descătuşare a expresiei, care preconizează patetismul romantic. Vivaldi a fost un creator de opere şi limbajul său muzical nu poate fi despărţit de ceea ce universul scenic i-a oferit de-a lungul evoluţiei sale artistice. Din această sursă bogată în cele mai diverse simţăminte şi-a tras seva specifica expresivitate a stilului din vasta sa creaţie instrumentală, a lirismului melodic – amintind cantabilitatea ariilor –, a gândirii armonice cu inflexiuni modulatorii, urmărind gradaţia tensiunilor şi relaxărilor, a coloristicii timbrale. Şi tot din lumea operei par a fi desprinse tendinţele sale spre programatism. Să ne

amintim de pagini create în cadrul acestui gen care l-a consacrat, aşa cum este „sinfonia" actului trei din opera *La fida ninfa* (1732), intitulată *Tempesta di mare*, în care compozitorul veneţian – trăind în mijlocul apelor – reuşea să sugereze pe calea sunetelor dezlănţuirea unei furtuni pe mare. Cu un deceniu înainte se aplaudase în opera *Ercole sul Termodonte* (1723) muzica ariei *Ama la tortorella* (Iubeşte turturica), intonată alături de o vioară (aflată pe scenă, la care – aşa cum s-a menţionat – cânta însuşi compozitorul) îngânată de glasul unei alte viori (din mijlocul orchestrei), pe fundalul muzical creat de un mic ansamblu de coarde. În preludiul aceleiaşi opere, intitulat *Onde chiare* (Unde limpezi) apăreau pe scenă două viori, a căror muzică (neacompaniată) era continuată de un clavecin (tratat solistic), apoi de un grup instrumental restrâns (cu bas continuu), realizând în ansamblu imaginea mişcării unduite a apei, imagine în care vor excela peste două secole compozitorii impresionişti. Asemenea viziuni picturale, cu efecte de ecou, de sonorităţi meninte să sugereze tablouri din natură, pe care Vivaldi le-a experimentat în creaţia sa de operă prin diferite procedee preexistente (surdină, tremolo, pizzicati etc.) răzbat în creaţia instrumentală, împrospătându-i şi colorându-i substanţa. În această privinţă, Vivaldi poate fi pe drept cuvânt considerat un precursor al programatismului muzical. Unul dintre cele mai cunoscute exemple din moştenirea sa este ciclul celor patru concerte pentru vioară, instrumente de coarde şi bas continuu, intitulat *Anotimpurile* (*Le quatro stagioni*), tipărite la Amsterdam în anul 1725. Volumul care le cuprinde (op. 8) poartă denumirea *Il cimento dell'Armonia e dell'Inventione* şi este compus din două părţi, cuprinzând fiecare câte şase concerte. Prima parte se caracterizează în întregime prin titluri programatice: *La primavera, Estate, Autunno, L'inverno, La tempesta di mare* şi *Il piacere* (Primăvara, Vara, Toamna, Iarna, Furtuna pe mare, Plăcerea). Fiecare din primele patru concerte ce urmăresc succesiunea anotimpurilor era precedat de versurile unui sonet aparţinând unui poet rămas anonim. Începutul îl face firesc *Primăvara* (mi major), anotimpul care readuce natura la viaţă. O întâmpină ciripitul păsărelelor, murmurul izvoarelor, adierea zefirului, glasuri ce amuţesc la ivirea furtunii ce aduce ploaia (Allegro). Liniştea nopţii, în care păstorul adoarme păzit de câinele credincios, este învăluită de foşnetul frunzişurilor (Largo) pentru ca zorii să aducă pe pajiştea înverzită dansul zglobiu al nimfelor şi păstorilor (Allegro final). Considerat „capodo-

peră" a concertelor vivaldiene, acest tablou muzical al primăverii ilustrează nu numai forţa unui talent de a reda diversitatea de nuanţe şi factori ce contribuie la emoţia trăită în faţa splendorilor oferite de natură, dar şi o cuprinzătoare cunoaştere a tainelor şi a cuceririlor stilistice din arta componistică a vremii. Cu măiestrie şi sensibilitate, Vivaldi îşi conduce muzica pe calea unei îmbinări între descriptiv şi simfonizare, folosind efectele onomatopeice şi sonorităţile evocatoare într-o acţiune vie, cu impresionante culminanţii şi luminoase momente de relaxare. În acelaşi spirit sunt realizate şi celelalte trei concerte ale ciclului, urmărind fiecare ideile cuprinse în sonetele ce le preced muzica. În paleta sonoră oferită de orchestra de coarde, compozitorul găseşte mijloace de a zugrăvi starea de moleşeală adusă de arşiţa verii (*Concertul nr. 2*, în sol minor), prin care răzbate cântecul cucului (vioara solistă, cu ecou la violoncel) şi tristeţea păstorului (partea mediană – Adagio), peste care se abat furtuna şi ploaia ce înviorează natura (Presto final). Contrastant, tabloul toamnei (*Concertul nr. 3*, în fa major) aduce cântece şi dansuri ce sărbătoresc culesul recoltei. Un cules din care nu lipseşte băutura. Ameţeala şi somnul sătenilor (partea lentă) sunt redate pe rând de vioară, violoncele, contrabaşi, viole şi „tutti", pentru ca tabloul să se încheie cu o scenă de vânătoare (Allegro energico ma allegramente cantato) ce îmbină vioiciunea goanei prin pădure cu spaima, suferinţa şi moartea animalului fugărit. În ultimul concert (*Iarna* – fa minor), descrierea naturii albe şi reci e întretăiată cu elemente de plasticitate comică – cum ar fi mersul poticnit al unui drumeţ pe ghiaţă, repetatele lui căzături. Dar versurile din sonetul poetului anonim se sfârşesc cu cuvintele: „Aceasta este iarna. Aşa cum e ea, aduce şi bucurii", idee (încredinţată viorii) prin care compozitorul îşi încheie atât tabloul sonor al iernii (sentimentul de siguranţă aflat de drumeţ în adăpostul cald al căminului) cât şi întreg ciclul *Anotimpurilor* (liniştea pe care o aduce speranţa în reînvierea naturii), ciclu ce se impune în istoria muzicii ca valoros model şi ca precursor în concepţia poemului simfonic. Programul muzicii create de Vivaldi este anunţat nu numai de versurile celor patru sonete inspiratoare, dar şi prin formulări plasate de-a lungul partiturii („a sosit primăvara", „cântecul păsărilor", „murmurul izvoarelor", „somnul păstorului", „furtuna", „vânătoarea" etc.), pitorescul descriptiv fiind permanent subordonat rigorii constructive a formelor pure şi priorităţii melodice, generatoare de ample şi dinamice imagini sonore. Substanţa emoţională domină

consecvent factorii stilistici – ornamentali sau de virtuozitate – conducând la un nou tip de concerto grosso care constituie tranziţia către factura viitorului concert instrumental sau orchestral.

La o privire de ansamblu asupra creaţiei lui Vivaldi din domeniul muzicii instrumentale, se desprinde cu claritate implicaţia pe care opera şi cariera de violonist au avut-o în concepţia realizărilor camerale şi concertante. Patetismul expresiei ca şi stilul violonistic dau un suflul înnoitor limbajului tradiţional. Bucuria de a trăi străbate în fiecare din lucrări, uneori într-un iureş de exuberanţă (ca în concertele destinate carnavalurilor veneţiene), după cum momente de răscolitor dramatism sau de copleşitoare tristeţe răzbat printre paginile de meditaţie ale unor concerte religioase. În acest ultim sens, un impresionant exemplu îl oferă *Concertul în re minor pentru coarde şi calvecin*, în desfăşurarea căruia „apare prima manifestare a virusului romantic ce va mai avea de aşteptat un veac pentru a-şi găsi ambianţa de specifică dezvoltare" – aşa cum remarcă muzicologul francez Claude Baignères în monografia sa *Vivaldi, vie, mort et resurection*, apărută la Paris în anul 1955 (pag. 133). Titlul acestei cărţi cuprinde de fapt ceea ce a fost caracteristic gloriei pe care a avut-o arta lui Vivaldi: deplină şi continentală – în timpul vieţii, învăluită de totală uitare în ajunul şi mult timp după moarte; din ce în ce mai vie de-a lungul ultimului secol, pe măsura miraculoaselor descoperiri ale sutelor de valoroase manuscrise. Dacă istoria a mai înregistrat cazuri de estompare treptată a unui nume de artist celebru, rareori s-a întâmplat ca moartea unei impunătoare personalităţi să rămână pentru multă vreme necunoscută. Antonio Vivaldi, artistul ales pentru a conduce muzica marilor gale veneţiene, ales – dintre toţi compozitorii occidentului european – să organizeze festivităţile de celebrare a împlinirii unui centenar de la înfiinţarea teatrului din Amsterdam (1738), şi-a sfârşit viaţa în mare sărăcie şi fără ca nici un rând din presa vremii, italiană sau continentală, să o fi pomenit. Cercetările pasionate, datorate italianului Roberto Gallo[182], au reuşit să descopere data şi locul morţii sale: vara anului 1741[183], în Viena, capitala ţării a cărui împărat îl înnobilase (1725) şi a cărui public îl sărbătorise cu câţiva ani înainte. Dar odată cu interesul crescând pentru opera lui Bach, muzicologia germană a mers în adân-

182 Roberto Gallo: – *Antonio Vivaldi, il preto rosso* (1938)
– *Antonio Vivaldi, note e documenti sulla vita e sulle opere* (1939).

183 28.VII.1741 – data înmormântării lui Vivaldi.

cime, relevând valoarea creaţiei compozitorului veneţian şi legătura ce este de făcut între aceasta şi evoluţia gândirii cantorului de la Thomas Kirche. Primele argumentări documentate au apărut în teza de doctorat a lui Arnold Schering, tratând istoria concertului instrumental (*Geschichte des Instrumentalkonzerts* – 1903), pentru ca investigaţiile şi descoperirile ulterioare să împlinească aceste începuturi şi să fixeze rolul artei lui Vivaldi în istoria compoziţiei. Printre contribuţii se detaşează şi cele ale muzicologiei franceze, care prin Marc Pincherle[184] realizează o valoroasă interpretare a personalităţii muzicianului italian, ca exponent al violonisticii secolului al XVIII-lea, ca talent componistic, ca profesor ce a lăsat urme în concepţia creatoare şi interpretativă a elevilor săi direcţi (italieni, austrieci, germani, francezi) sau indirecţi, din rândul cărora strălucesc numele contemporanilor săi mai tineri – Bach şi Händel.

Astăzi, după mai bine de două secole de la gloria sa, formaţiile camerale, orchestrale, vocal-instrumentale de pretudindeni îşi fac un titlu de onoare reînviindu-i opera, iar casele de discuri din lumea întreagă se întrec în a-i face înregistrări de valoare, răzbunând sfârşitul de viaţă în uitare şi sărăcie al unuia dintre marile talente creatoare pe care Italia le-a dat muzicii universale în prima jumătate a secolului al XVIII-lea.

184 Marc Pincherle: – *Les violonistes, compositeurs et virtuoses* (1922).
– *Vivaldi* (1955).

# DOMENICO SCARLATTI

Numele Scarlatti străbate în toate lucrările ce urmăresc istorica muzicii, cu justificat interes pentru vasta activitate lui Alessandro Scarlatti. Era autorul unui impresionant număr de cantate, oratorii şi mai ales de opere, genul care domina de câteva decenii preferinţa marelui public din întreaga Italie, ca şi din numeroase centre muzicale ale ţărilor de dincolo de Alpi. Mai fugitiv apare tratată contribuţia fiului său, Domenico, al şaselea din cei zece copii pe care celebrul compozitor napolitan i-a avut, deşi este vorba de un aport ce s-a dovedit de categorică valoare, printre cele pe care le-a înregistrat această perioadă (prima jumătate a secolului al XVIII-lea) atât de bogată în nume de nepieritoare glorie. Generaţia anului 1685 – cea mai impunătoare în acest sens – din care fac parte şi Händel (născut la 23 februarie) şi Bach (la 21 martie) îl include şi pe Domenico Scarlatti (26 octombrie) unul dintre puţinii compozitori preclasici a căror artă a rezistat fără eclipse de-a lungul a aproape trei secole de cuceriri, transformări şi înverşunate dispute estetice. Creaţia lui de maturitate părăseşte, e drept, complexitatea implicată de genurile în care a excelat tatăl său, unele dintre acestea – cum au fost cantata şi oratoriul – cultivate şi înălţate la suprema lor valoare artistică de către colegii săi de generaţie germani. Importanţa ei istorică rămâne localizată doar la nivelul sonor al clavecinului şi la genul de mică întindere al sonatei, pe care, cu rară modestie îl intitula „essercizio per gravicembale". Desigur că astăzi cele 555 de asemenea „essercizi" ale lui Domenico Scarlatti nu pot fi considerate nici sonate, nici studii, nici miniaturi, ele ilustrând expresia unei arte înscrisă în matca unor forme marcate permanent de fluctuaţii şi modificări, ca rezultat al unei specifice spontaneităţi creatoare. Factura lor ingenioa-

să, detaşată de rigorile legilor de compoziţie, a deschis însă orizonturi noi limbajului şi arhitecturii muzicale, înscriindu-se printre îndrăznelile ce au propulsat evoluţia muzicii instrumentale spre realizările ce vor cunoaşte grandoarea în gândirea compozitorilor clasici şi romantici.

Urmărind biografia lui Domenico Scarlatti, surprinde faptul că acesta începe prin a promite o tradiţională carieră de organist. Documentele vremii atestă angajarea sa la vârsta de şaisprezece ani la capela regală a oraşului natal (Napoli), în calitate de organist şi compozitor. Este de presupus că în asemenea post nu putea fi acceptat decât un muzician pe deplin format, capabil să facă faţă repertoriului de cult şi de concert şi de a crea noi lucrări pentru diferitele ceremonii ale bisericii şi ale curţii. Desigur că tânărul Scarlatti dobândise de mic o bază solidă în domeniul compoziţiei şi cucerise o experienţă muzicală în ambianţa casei părinteşti în care domneau permanent pregătiri febrile pentru reprezentaţiile operelor pe care tatăl său le crea an de an. Erau pregătiri ce-i angrenau pe toţi membrii familiei în munca de copiere şi de alcătuire a ştimelor sau de acompaniere a interpretărilor la repetiţiile din preajma noilor spectacole. Cântatul la clavecin şi tainele unei partituri de operă i s-au făcut cunoscute odată cu literele alfabetului şi nu este de mirare că debutul său în creaţie a fost în genul care i-a fermecat copilăria şi adolescenţa. Primele opere – *Ottavia restituita al trono* şi *Il Giustino* (1703) – i se reprezintă cu succes la curtea regală din Napoli, când autorităţile oraşului organizează o fastuoasă sărbătorire cu prilejul aniversării naşterii noului lor suveran Filip al V-lea (nepot al lui Ludovic al XIV-lea, urcat pe tronul Spaniei în urma recentei morţi a lui Carlos II). Dar după această scurtă perioadă de afirmare, urmează călătoriile făcute în marile centre muzicale ale Italiei, care-i vor lărgi şi împlini orizontul artistic, trezind la viaţă marea şi adevărata sa vocaţie pentru exprimarea pe calea muzicii pure. Veneţia, unde concertele de muzică instrumentală din biserici, din Conservatoare, din saloanele aristocraţiei, cuceriseră teren, contribuind la formarea unui public capabil să înţeleagă şi să admire – alături de operă – şi profunzimile muzicii camerale sau concertante, i-a oferit lui Domenico Scarlatti un climat muzical nou, cu implicaţii determinante în evoluţia sa ulterioară. Sunt semnalate lecţii cu Francesco Gasparini, renumitul compozitor şi teoretician cu prestigioasă faimă pedagogică, câştigată la Conservatorul de la Pietà, instituţie în care se impusese de curând activitatea artistică a tânărului Vivaldi. Pe de altă

parte, măiestria cu care cânta la clavecin îi deschide uşile celor mai selecte dintre saloanele în care aveau loc serate muzicale. Şi dacă într-una din asemenea seri arta sa a eclipsat-o pe cea a englezului Daniel Roseingrave (evenimentul fiind descris cu lux de amănunte de către celebrul clavecinist american, Ralph Kirkpatrick în monografia sa *Domenico Scarlatti* din anul 1953), ea va fi cu puţin învinsă câtva timp mai târziu, în celebra întrecere cu virtuozitatea lui Händel, întrecere organizată la palatul cardinalului Ottoboni de la Roma. Dar fiecare din aceste două evenimente muzicale ale timpului – care au însemnat şi începutul unor trainice prietenii între cuplurile de interpreţi „combatanţi" – au creat deosebita faimă a tânărului clavecinist napolitan peste graniţele Italiei.

La Roma, unde tatăl său se stabilea doar vremelnic, Domenico Scarlatti va rămâne până în anul 1719, având prilejul să cunoască şi să trăiască în ambianţa de emulaţie ce există între manifestările muzicale de la palatul cardinalului Ottoboni şi cele de la curtea reginei Maria-Cazimira a Poloniei, refugiată în metropola italiană. Pe atunci îşi trăiau acolo ultimii ani din viaţă Arcangelo Corelli şi Bernardo Pasquini, celebru organist şi clavecinist, continuator al artei lui Frescobaldi. Prezenţa şi creaţia lor înscriu noi şi decisive emoţii în fondul de sensibilitate al artistului tânăr, al cărui drum în compoziţie nu se decisese încă. El va continua un timp să compună opere pentru teatru reginei poloneze[185] devenită protectoarea lui, iar după moartea ei (1714) şi pentru teatrul public din Roma[186]. Sunt lucrări despre a căror muzică au rămas doar relatări elogioase în jurnalul de călătorie al lui Charles Burney (organist englez, istoric al muzicii), din partiturile lor nemaipăstrându-se decât fragmente răzleţe.

Din anul 1714, când începe să figureze în registrele de plată ale Vaticanului, şi din 1715 – când i se încredinţează postul de *maestro di cappella" la catedrala Sf. Petru – datează un număr de creaţii religioase fie şi în stil „a cappella" (din rândul cărora s-au păstrat două imnuri la patru voci şi un Stabat Mater* la zece voci) sau cu acompaniament de orgă. Şirul lor, deschis de o *Cantată de Crăciun* şi cuprinzând, printre altele, un impresionant *Miserere* (al cărui manuscris se găseşte păstrat printre valorile arhivei din Vatican), apare pătruns de cantabilitatea napolitană şi atestă o stăpânire deplină a procedeelor

185 *Silvia, Orlando, Tolomeo, Ifigenia în Aulida, Ifigenia în Taurida, Narciso* (1710 – 1714)
186 *Amleto* (Hamlet) – 1715 şi *Berenice, regina d'Egitto* – 1718.

polifonice de către un compozitor afirmat până atunci în artă doar în domeniul creaţiei de operă.

În anul 1719 Domenico Scarlatti părăseşte postul de la Vatican, părăseşte Roma şi Italia. Începe cea de a doua perioadă a vieţii sale, trăită în întregime pe pământ iberic. În patrie nu va mai reveni decât la Napoli, în preajma morţii tatălui său (1724 – 1725) şi la Roma, câţiva ani mai târziu (1728), pentru a se căsători cu Maria Catarina Gentili. Primii ani ai perioadei iberice i-a trăit ca angajat al curţii portugheze de la Lisabona – una dintre cele mai bogate reşedinţe regale de pe continent, ca una ce era posesoare de întinse domenii coloniale transoceanice. În *Gazeta de Lisabona* sunt semnalate elogii pentru unele compoziţii ocazionale – cantate, serenade – „de Domingos Escarlatti" şi mai ales pentru lucrările religoase pe care fostul capelamaistru de la catedrala Sf. Petru a Romei avea obligaţia să le creeze pentru fastuoasele ceremonii ale cultului catolic, împământenit cu dictatorială autoritate în întreaga peninsulă iberică. Dar pasiunea pe care fiica regelui portughez – Maria-Barbara – o avea pentru clavecin i-a deschis noului angajat al curţii calea către împlinirea marii sale vocaţii. Începe rolul său de profesor al principesei şi totodată şirul lung al creaţiilor pentru clavecin, care-l va consacra printre cei mai mari valoroşi compozitori ai epocii. A urmat căsătoria augustei sale eleve cu prinţul Fernando, moştenitor al tronului Spaniei, eveniment ce-l poartă în ţara lui Cervantes, mai întâi la Sevilla (1729 – 1733), apoi la Madrid (1733 – 1757). Pe plan biografic, Madridul înseamnă locul în care Domenico Scarlatti reuşeşte să ofere un cămin familiei sale, luminată între timp de prezenţa a cinci copii, înseamnă ambianţa în care creează pasionat şi descătuşat de orice povară implicată de lipsurile materiale, în care cunoaşte satisfacţia recunoaşterii depline a meritelor sale artistice şi înnobilarea la rangul de cavaler al ordinului Santiago. Mai înseamnă şi locul în care trăieşte momente de descumpănire, aşa cum a fost cel de la moartea soţiei sale Maria-Catarina, în vârstă doar de douăzeci şi şase de ani (1739) sau pierderea pe rând a doi dintre primii săi fii (în anii 1752 – 1753). Cea de a doua sa căsătorie (din jurul anului 1742) – de data aceasta cu o spaniolă din Cadiz – îi dăruise între timp încă patru copii şi contribuise, desigur, la procesul de integrare a artistului napolitan în specificul spiritual al mediului iberic. Madridul mai înseamnă şi locul în care i se sfârşeşte viaţa (1757), o viaţă împărţită între Italia şi Spania, între patria natală şi cea de adopţiune.

Asemenea vieţii, creaţia compozitorului prezintă o desfăşurare pe două etape, între care pare a nu fi existat vreo punte de tranziţie. Pentru că nici una din experienţele componistice din perioada italiană – toate de amploare – nu anunţă concepţia de unică originalitate pe care o prezintă realizările din perioada iberică. Survine o surprinzătoare descătuşare a muzicianului de ceea ce a învăţat, de ceea ce a cântat şi a ascultat de-a lungul a trei decenii, o izbucnire de personalitate creatoarte rar întâlnită în manifestările de artă. Compozitorul părăseşte genurile care l-au consacrat iar interpretul părăseşte cariera de concertist, atât de strălucit afirmată, pentru a se refugia în lumea unei muzici ce nu mai ascultă de legi convenţionale şi de modă, ce uită modelele preexistente. Clavecinul este partenerul care-l ajută să cucerească libertatea. Întreaga sa operă de maturitate va vibra de spontaneitate şi febră creatoare, fiecare din sutele de sonate pe care le va compune pentru acest instrument aducând sclipirile unei fantezii neîntâlnită încă la vechii sau noii maeştri ai compoziţiei. Varietatea lor este atât de mare, încât cu greu li se poate realiza o clasificare bazată pe o trăsătură generalizatoare specifică. O primă mare culegere a lor (zece volume), făcută de Alessandro Longo (1864 – 1945), profesor la Conservatorul din Napoli şi fondator al „Societăţii Scarlatti", a optat pentru o organizare dictată de coloritul tonal, în timp ce ediţia deosebit de valoroasă a pianistului şi calvecinistului american Ralph Kirkpatrick (1911 – 1984) adoptă criteriul cronologic, destul de relativ şi acesta, având în vedere lipsa de datare de pe unele copii făcute de elevii sau de contemporanii compozitorului, descoperite după moartea sa. Din efortul de interpretare al cronologiei celor 555 de sonate, s-ar putea deschide o treptată detaşare a concepţiei lor de factura tradiţională a muzicii instrumentale – ca cea a gândirii polifonice sau a inspiraţiei din dansurile intrate în componenţa suitei, aspecte ce mai persistă în primele sonate, dar se topesc curând în procesul de rafinată stilizare şi de nestăvilită inventivitate manifestat în lungul lor şir. Nici o clasificare bazată pe unele nuanţe ale dispoziţiilor sufleteşti (exuberante, nostalgic) sau pe unele tendinţe de coloristică descriptivă (pastorale, de vânătoare etc.) nu poate fi riguroasă în cazul sonatelor lui Scarlatti, peste asemenea trăsături dominând derutant o caracteristică vervă improvizatorică. Compozitorul însuşi le cuprinde nediferenţiat în prima culegere publicată la Londra, intitulându-le aşa cum s-a mai menţionat – *Essercizi per gravicembalo* şi dezvăluindu-le menirea, printr-o

scurtă prefaţă: „Cititorule – scria el – orcine ai fi, diletant sau maestru, să nu te aştepţi să afli în aceste compoziţii intenţia de profunzime, ci mai de grabă *un joc ingenios al artei* (s.n.) menit a-ţi fi de folos în exerciţiile de a cânta cutezător la clavecin. Nici interesul, nici scopul ambiţiei, ci doar îndemnul (dat de acest ţel n.n.) m-a îndemnat să le public. Poate îţi voi aduce bucurie şi atunci voi fi stimulat să-ţi răspund cu dragă inimă cerinţelor printr-un stil mai uşor şi mai variat. Caută să fii mai mult uman decât critic, în felul acesta vei simţi sporită propria ta plăcere. Fii fericit – Domenico Scarlatti". Sunt cuvinte ce amintesc de cele adresate cu ani în urmă de Vivaldi „alli diletanti di musica" în prefaţa concertelor sale din volumul „L' Estro armonico" („Păstraţi-mi bunăvoinţa şi fiţi fericiţi"), cuvinte ce reflectă aceeaşi rară modestie, aceeaşi dorinţă ca harul muzical să dăruiască fericire.

Ceea ce se impune ca trăsătură comună pentru sutele de sonate compuse de Scarlatti este forţa dinamică a muzicii lor, realizată prin soluţii spontane de îmbinare a tuturor coordonatelor stilistice. În spiritul acestei dinamizări este concepută melodica, afirmată pregnant şi concis în tema introductivă a fiecărei piese, fie pe calea imitaţiei ei de către vocea a doua, fie prin repetări, factură melodică cu totul deosebită de cea bogat ornamentată, cu suflu larg, sprijinită pe secvenţe şi uniformitate ritmică, caracteristică în general pentru creaţia din contemporaneitate. Transformările motivice ce survin după expunerea tematică conduc firesc la conturarea unor desene melodice complementare şi uneori a unei teme noi, preconizând cu claritate o concepţie ce-şi va impune curând supremaţia în muzica instrumentală – cea bitematică. La marea varietate a coloritului muzical contribuie permanent neprevăzute insinuări de relaţii armonice, de impulsuri şi precipitări ritmice, de combinaţii mereu noi în mişcarea de continuă interferenţă a gândirii polifonice şi armonice. Desfăşurarea torentelor muzicale, aparent improvizatorică, pe care compozitorul o consideră şi o prezintă ca „joc ingenios al artei", se dovedeşte a fi fost – în analiza oricăreia dintre sonatele sale – rezultat al unei riguroase organizări interioare, al unei arhitecturi concepute cu migală şi luciditate. Cu toată diversitatea pe care o prezintă dăltuirea formei şi şirul celor peste cinci sute de piese, se poate trage concluzia unei construcţii fundamentate pe două secţiuni, în care muzica este condusă de o clară ordine tonală: prima – expunând materialul tematic (în tonalitate de bază) şi evoluând prin episoade ce cuceresc zone ale unor tonalităţi apropiate; a

doua: – debutând prin procedee dezvoltatoare ale materialului tematic prezentat în prima secţiune şi revenind la el pe cale modulatorie inversă, pentru a-l reexpune (în tonalitatea iniţială). O gândire modulatorie armonică ce asigură atât mişcarea continuă a muzicii, cât şi deplina ei unitate. Nu poate fi vorba de existenţa unei teme principale sau secundare şi nici de un proces conflictual la episodul dezvoltător – aşa cum se va contura în curând în creaţia sprijinită pe forma de sonată – ci de o desfăşurare muzicală construită pe succesiunea unor episoade dirijate de arcuirea modulaţiei armonice, care – departe de a fi un simplu „scherzo ingenioso del'arte" – se impune ca o scânteietoare sinteză între sensibilitatea şi virtuozitatea componistică.

La originalitatea şi diversitatea stilistică pe care o prezintă muzica sonatelor lui Domenico Scarlatti în evoluţia creaţiei instrumentale din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, o deosebită contribuţie a avut-o influenţa ambianţei muzicale spaniole. Desigur că nu la curtea regelui Fernando şi a augustei eleve Maria-Barbara – la care cântau muzică de divertisment numeroşi angajaţi italieni (printre care şi celebrul castrat Farinelli) – a putut descoperi compozitorul noutatea folclorului iberic. Contactul cu viaţa de toate zilele a Madridului, cu străzile, pieţele, împrejurimile lui şi mai ales prezenţa în viaţa sa a celei de a doua soţii, crescută în sudul andaluz, au oferit fanteziei şi receptivităţii sale artistice o bogată sursă de inspiraţie. Temperamentul său napolitan, zăgăzuit multă vreme de convenţionalismul infiltrat în creaţia de operă, ca şi de sobrietatea solicitată de muzica religioasă – pentru a ne referi doar la direcţiile în care s-a manifestat arta sa în prima perioadă a vieţii – a fost cucerit curând de farmecul muzicii populare spaniole, o muzică ce nu putea pătrunde în saloanele curţii. În fondul şi în stilul sonatelor sale se insinuează pe nesimţite trăsături noi, desprinse din melodismul pasionat al cântecelor acompaniate de chitară, din ritmurile clocotitoare ale dansului, marcate de tradiţionale castagnete. Se adaugă, astfel, nuanţe noi de originalitate unui limbaj ce părăsise între timp rigoarea legilor de compoziţie şi exigenţele modei. Survin în creaţia sa inflexiuni caracteristice stiului „flamenco" al sudului andaluz, cu intervale mărite, cu unduiri melismatice, survin acorduri netolerate, inspirate din acompaniamentul de chitară şi pulsaţii ritmice sugerate de dansuri frenetice sau languroase, dintre care se detaşează cel al „jotei" care colorează muzica sonatelor nr. 221, 429, 457, 535 (numerotarea ediţiei

Kirkpatrick), toate în tonalitatea la major, pentru a da doar câteva din exemplele cele mai cunoscute.

Trăsăturile folclorului iberic, asimilate în stilul maturităţii lui Scarlatti, apar firesc, fără ostentaţie şi fără intenţie de absolutizare, putând fi surprinse trecător, ca „joc ingenios al artei", sau desfăşurat, impregnate de substanţa unor variate stări sufleteşti. Pentru că în forfota de viaţă a Spaniei, în care domnea vraja dansului şi a cântecului, se perindau şi procesiunile de flagelaţi şi răzbăteau şi suferinţele aduse de tribunalele inchiziţei. Survine, astfel, o diversificare şi în conţinutul sonatelor lui Scarlatti, generând fluctuaţii în sensurile muzicii. Momente de impetuozitate, de meditaţii, le întretaie uneori planurile de caracteristică luminozitate, reflectând nuanţe de dispoziţii sufleteşti variate[187]. Pe drept cuvânt comentatorii vieţii şi operei compozitorului italian îi vor considera arta drept precursoare a şcolii de compoziţie spaniole, care se va afirma cu specifică forţă, doar la sfârşitul următorului secol, pe drumul deschis de estetica lui Felipe Pedrell.

Privită în ansamblu, creaţia lui Domenico Scarlatti începe să se deosebească de cea a predecesorilor şi contemporanilor săi din momentul în care compozitorul se rupe de lumea muzicală a vremii şi de cerinţele ei, adică de ambianţa saloanelor nobiliare, a academiilor, a bisericii, a teatrelor muzicale. Numele său nu se înscrie în istoria muzicii prin compoziţiile festive, omagiale, dedicate protectorilor săi aristocraţi sau regali de la Roma, Lisabona sau Madrid şi nici prin lucrările religioase sau şirul de opere create. Părăsind genurile care l-au consacrat printre talentele vremii şi care i-au adus chemarea la curtea portugheză, părăsind cariera de concertist în plină glorie (o glorie ce răzbătuse până în Anglia şi Germania), Domenico Scarlatti găseşte marea fericire în a crea „essercizi per gravicembalo" pentru eleva sa – principesă, apoi regină – şi pentru iubitorii de muzică de pretudindeni – „diletanţi sau maeştri." Cucerirea independenţei faţă de cerinţele curţii şi bisericii, faţă de tradiţie şi modă, a însemnat eliberarea unei fantezii ce se va dovedi neobişnuit de fecundă. Gândirea sa componistică, descătuşată de răspunderea faţă de spiritul critic al tatălui său, al maeştrilor vremii, de gustul publicului napolitan sau veneţian, se exteriorizează din ce în ce mai mult, înaripată de talentul şi virtuozitatea clavecinistului. În această privinţă, geniul său s-a manifestat cu

187 Exemple în acest sens sunt de găsit în sonatele nr. 187 (fa minor), 203 (mi minor), 387, 463 (fa minor), 517 (re minor) ş.a.

deosebită forţă, anticipând o scriitură ce va fi adaptabilă pianului – instrumentul viitorului, necunoscut de el – şi preconizând numeroase procedee care vor contribui la varietatea coloritului din limbajul literaturii pianistice. Germeni ai concepţiilor ce vor domina în viitor gândirea componistică sunt de găsit, de altfel, în numeroase trăsături caracteristice ale stilului său. Conciziunea melodică, supleţea modulaţiilor armonice, impulsurile şi varietatea formulelor ritmice, dăltuirea logică a formei sunt câteva dintre atributele muzicii sale, care vor cunoaşte valorificare istorică în creaţia urmaşilor săi mai apropiaţi sau îndepărtaţi. Însăşi concepţia de „essercizio" – ca „joc ingenios al artei" în care cucerirea dificultăţilor tehnice e condusă de continua mişcare a unei suculente substanţe muzicale – constituie o premisă a creaţiei de „studii" în care vor excela compozitori romantici reprezentativi.

Strălucitoarea factură componistică şi pianistică a sutelor de sonate compuse de Domenico Scarlatti a captivat interpreţii încă din timpul vieţii compozitorului. Publicate mai întâi în Anglia – unde se manifestă de la început „un cult al lui Scarlatti" – apoi în Franţa, Germania, Ţările de Jos şi răspândite curând peste ocean în America, ele străbat peste vreme până-n zilele noastre, figurând în repertoriul de concert al marilor pianişti şi inspirând transcripţii pentru diferite formaţii instrumentale. Douăsprezece *concerti grossi pentru orchestră de coarde,* scrise de compozitorul englez Charles Arvison în contemporaneitatea compozitorului, fac începutul acestei mărturii de preţuire, care se manifestă şi în secolul nostru prin adaptări pentru orchestră (divertismentul *Scarlattiana* de Alfredo Casella) sau pentru cvintet de suflători (Dinu Lipatti), pentru a menţiona doar numele celor mai reprezentativi pianişti pe care Italia şi România i-a dăruit lumii muzicale în prima jumătate a secolului XX.

Ultima creaţie a lui Domenico Scarlatti este compusă în preajma morţii, aşa cum apare menţionat pe manuscris şi pe coperta ediţiilor tipărite postum: „fatta in Madrid, poco primo di morire". Este o lucrare religioasă de slavă (*Salve Regina*) prin care compozitorul trecut de şaptezeci de ani se desparte de viaţă. O viaţă pe care a înţeles să o dirijeze către un ideal artistic ce depăşea prezentul, cel al muzicii pure, compusă mereu în umbră, departe de aplauzele care i-au stimulat elanurile în tinereţe, cu conştiinţa mereu trează a luminii pe care o va aduce „jocul ingenios al artei" din bijuteriile sale muzicale.

## CAPITOLUL VII

# CLASICISMUL MUZICAL FRANCEZ

**SPIRITUALITATEA FRANCEZĂ REFLECTATĂ**
**ÎN CREAŢIA MUZICALĂ (1600 – 1750)**
**FRANÇOIS COUPERIN**
**JEAN-PHILIPPE RAMEAU**
**EVOLUŢIA CĂTRE O ŞCOALĂ DE VIOARĂ FRANCEZĂ**

# Spiritualitatea franceză reflectată În creaţia muzicală (1600 – 1750)

Se obişnuieşte ca perioada cuprinsă între anii 1600 – 1750 din evoluţia creaţiei muzicale să fie integrată în ceea ce istoria artelor (a picturii, sculpturii, arhitecturii) prezintă sub denumirea de „epocă barocă". O denumire ce nu a circulat de-a lungul celor o sută cincizeci de ani de manifestări componistice (şi nici multă vreme de la trecerea lor), ci a apărut în lexicul teoreticienilor la răspântia dintre ultimele două secole, ca rezultat al unor intenţii de uniformizare a terminologiei estetice. Etimologic, sursa termenului „baroc" este de găsit în cuvântul portughez „barucco" sau spaniol „barruecco", consacrat unei specii de perle în formă neregulată, asimetrică, bizară. Sensul de „bizar" a fost adoptat şi de francezi (adjectivul „baroque") şi de italieni („barócco"), aşa cum apare figurând în diversele ediţii de dicţionare ale acestor limbi. În domeniul artelor spaţiale, termenul caracteriza un stil istoric, apărut în perioada contrareformei, când se urmărea – prin grandoarea şi luxuriantă ornamentală a lăcaşelor religioase – să se impresioneze şi să se atragă credincioşii la oficierea slujbelor catolice. Idealurile de seninătate şi de echilibru, cultivate de artiştii Renaşterii, începeau să fie înlocuite cu tendinţe spre măreţie şi împodobire (arta arhitecturală), pentru a surprinde contrastele, mişcarea şi neliniştea din universul subiectiv şi social (pictură), cu exces pasional şi încărcătură metaforică (literatură). Se conturează, astfel, trăsături specifice în gândirea artistică a unei epoci, pe care esteticienii au determinat-o sub denumirea de „barocă", pentru a sugera îndepărtarea ei de principiile simetriei, ale proporţiei, ale echilibrului dintre sentiment şi raţiune, denumire din care nu lipseau sensuri pejorative, cu toată recunoaşterea marilor ei valori şi a impulsurilor pe care acestea le-au imprimat evoluţiei artistice.

Adoptarea termenului de către teoreticienii istoriei muzicii nu a fost unanim acceptată, considerându-se atributele lui de specificacitate (asimetrie, ciudăţenie, confuzie) ca necorespunzătoare realităţilor muzicale ale epocii. Departe de a fi întruchipat „bizarul" sau dezechilibrul, marile contribuţii ale acestei perioade ilustrează apogeul unui îndelung proces de sinteză a cuceririlor stilistice din tradiţia îndepărtată sau apropiată, vocală sau instrumentală, religioasă sau profană, omofonă sau polifonă, cultă sau populară, prezentând în acelaşi timp o deschidere largă către inovaţia de perspectivă pe toate planurile de manifestare ale exprimării muzicale. Este epoca în care se cristalizează formele şi genurile nemuritoare (opera, oratoriul, cantata, suita, sonata, concertul), în care se cuceresc dimensiuni şi relaţii noi în arsenalul mijloacelor de expresie (pe calea afirmării supremaţiei stilului monodiei acompaniate şi a funcţionalităţii tonale în interferenţa dintre gândirea polifonică şi cea armonică), în care se valorifică forţa expresivă a muzicii instrumentale şi orchestrale şi se ajunge treptat la lărgirea sferei de acţiune a mirajului muzical, prin accesul marelui public în sălile de teatru şi de concert. Este o epocă a „culesului" dar şi a roadelor bogate în germenii pentru viitoarele secole de creaţie muzicală, o epocă de sprijin şi nu de confuzii – aşa cum sugerau sensurile termenului „baroc".

Spre deosebire de italieni, de germani sau de anglo-saxoni, francezii delimitează această epocă din istoria muzicii lor cu denumirea de „clasică" şi nu de barocă. Ei optează pentru accepţiunea pe care o are termenul „clasic" ca noţiune estetică – aceea de a desemna un act artistic întemeiat pe un ideal de frumuseţe armonioasă şi echilibrată, afirmând supremaţia principiilor morale şi a raţiunii asupra pasiunilor şi fanteziei – principii care au condus concepţia de creaţie a iluştrilor scriitori (Corneille, Racine, Molière, La Fontaine etc.) şi a artiştilor plastici ai epocii. „Versailles, cu arhitecţii, sculptorii, pictorii, poeţii şi muzicienii săi – scrie Jean François Paillard – reuniţi sub autoritatea unui monarh atotputernic, cristalizează un ideal de ordine, claritate, măreţie. De altfel, clasicismul francez nu poate fi redus la viaţa unei curţi fastuoase din timpul unui scurt apogeu de putere absolută, nu poate fi expresia unui regim, ci gândirea unei naţiuni"[188] Sunt consideraţii care reliefează o structură definitorie a clasicismului francez – cea

188 Jean François Paillard: *La musique française classique,* Paris, Ed. Presses Universitaires de France, 1960, pag. 6.

a fundamentării artei pe elemente de spiritualitate naţională – care, raportată la muzică, s-a dovedit deosebit de constantă. Pentru că, în pofida influenţei italiene care se manifestă de-a lungul acestei perioade, creaţia franceză reuşeşte să-şi afirme atributele spirituale atât în substanţa ei, cât şi în limbaj. Însuşi italianul Lully, cu scânteietoarea lui inteligenţă, a reuşit să determine independenţa operei franceze faţă de realizările compatrioţilor săi contemporani datorită unei totale aclimatizări spirituale. În capitolul anterior, *Opera în Franţa* (*Premise* şi *Dictatura lui Lully* – pag. 227-239), s-au urmărit elementele care au condus la trăsăturile de particularitate ale operei franceze. Dar „clasicismul muzical" al Franţei s-a afirmat în toate ramurile compoziţiei, de la miniatura vocală sau instrumetnală la creaţii de amploare, ca dimensiuni şi formaţie interpretativă.

În muzica religioasă, care-şi putea răspândi înnoirile şi în afara catedralelor sau capelelor aristocratice, prin manifestările ei până în cele mai izolate biserici şi mănăstiri, stilul nou, concertant, promovat de compozitorii Italiei, şi-a afirmat cuceririle fundamentându-se tot pe trăsături poetic-muzicale autentic franceze. Din generaţia de compozitori prin care s-a făcut tranziţia către „stile nouvo" se detaşează aportul lui Jehan Titelouze (1563 – 1633), organist virtuoz al catedralei din Rouen şi cel al lui Nicolas Formé (1567 – 1638), compozitor al capelei regale sub Ludovic al XVIII-lea. Tehnica dublului cor introdusă de polifoniştii veneţieni şi valorificarea expresivităţii instrumentale străbat în concepţia lucrărilor religioase, deschizând o nouă epocă în istoria motetului francez. Stilul recitativului dramatic, al dialogurilor (dintre coruri, dintre voci tratate solistic şi cor), cu folosirea basului continuu într-o scriitură în care îşi face din ce în ce mai mult loc gândirea vertical armonică, se afirmă în creaţia lui Guillaume de Bouzignac (aprox. 1600 – 1650) recent descoperită printre manuscrisele aflate în biblioteca oraşului Tours. Este compozitorul care se apropie de genul „povestirilor sacre", după modelul lui Carissimi, pregătind oratoriul. Cuceririle stilului concertant marchează şi creaţia colegului său de generaţie, Jean Veillot (cu activitate la capela regală între anii 1643 – 1662) şi mai ales pe cea a urmaşilor săi de la mult râvnitul post de maestru al capelei regale din timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea. Dintre aceştia, Henri Du Mont (1610 – 1684) a lăsat cele mai valoroase urme de originalitate în adoptarea noilor trăsături stilistice concertante, aşa cum se poate desprinde din multitudinea de motete create (pentru două coruri, voci



de solişti, orchestră şi bas continuu realizat de orgă). Autor al unei culegeri de „arii de curte", de piese pentru clavecin, de şase sonate pentru vioară cu bas continuu, Du Mont a reuşit să imprime lucrărilor sale religioase un colorit expresiv specific francez, care – alături de frumuseţea şi diversitatea scriiturii vocale şi instrumentale – i-au adus recunoaşterea meritelor încă din timpul vieţii (recunoaştere ce nu era uşor de cucerit în perioada dictaturii lui Lully). Autor şi a unsprezece motete (din rândul cărora reprezentativ a rămas doar primul – un *Miserere*), Lully nu a depăşit valoarea celor compuse de predecesorii sau contemporanii săi (decât în strălucirea concepţiei orchestrale), după cum nici elevii săi nu au spus un cuvânt în plus faţă de aceştia. Din generaţia maestrului florentin se detaşează însă talentul lui Marc-Antoine Charpentier (1635 – 1704), elev direct al lui Carrissimi la Roma, adept constant al învăţăturii primite de la el. Solicitat de Molière pentru a-i compune interludii la piesa *Le malade imaginaire* imediat după ruptura intervenită între scriitor şi Lully, Charpentier este remarcat de rege (Ludovic al XIV-lea), admirat şi ocrotit de el. Talentul său nu s-a putut manifesta în domeniul operei, frânat de privilegiile obţinuite între timp de Lully, creaţia sa profană rezumându-se la câteva pastorale, cantate, divertismente, „airs à boire" (cântece de pahar) sau muzică de scenă. Numit maestru de muzică la colegiul iezuit *Clermont* (care din anul 1683 purta numele de *Ludovic cel Mare*), Charpentier a dat măsura cea mai evidentă a talentului său în muzica religioasă. Cu atât mai mult cu cât în ultimii săi ani (1698 – 1704) el a fost chemat să conducă ceremoniile capelei regale. Peste o sută de motete, psalmi, imnuri rămân mărturia unei arte de categorică originalitate, ca inspiraţie şi îndrăzneală creatoare. Ceea ce-i caracterizează stilul este în primul rând o deplină libertate în conducerea vocilor din viziunea polifonică, orice interdicţie tradiţioanlă fiind neglijată atunci când folosirea ei era pusă în slujba coloritului luminos sau dramatic al sensurilor muzicale. Un stil pe cât de expresiv pe atât de măiestrit, dovedit în creaţia celor douăsprezece misse (gen rareori întâlnit în creaţia contemporanilor săi francezi). Muzica lor prezintă o mare varietate melodică, sprijinită uneori pe cântece desprinse din sursa populară, aşa cum sunt cântecele de Crăciun din *La Messe de minuit* (*Missa pentru slujba de la miezul nopţii*). Diversitate prezintă şi componenţa ansamblurilor vocal-instrumentale folosite de Charpentier în creaţia sa religioasă, numărul şi natura vocilor (bărbăteşti, de femei sau

mixte), numărul corurilor (de la două la patru) şi al partidelor instrumentale (viori, flaute, oboaie, fagoţi – alături de care erau nelipsite orga sau calvecinul), fiind variabil, fiecare combinaţie corespunzând unei anumite intenţii de realizare artistică a subiectelor inspiratoare. O largă gamă de subtilităţi stilistice apare în stilul celor 24 de *Histoires sacrées*, mici oratorii inspirate de naraţiuni biblice, tematica ce i-a oferit o mare libertate în exprimarea simţămintelor şi a idealurilor omeneşti. Pete prelungite de linişte în cursul liniilor melodice, contraste dinamice, cromatisme, disonanţe nepregătite şi nerezolvate, intervin de-a lungul povestirii vocal-instrumentale, vădind un talent ce ar fi putut excela în genul operei, dacă s-ar fi manifestat în afara sferei de influenţă a lui Lully.

Muzica religioasă a fost calea de afirmare şi pentru Michel-Richard Lalande (1657 – 1726), cunoscut şi sub denumirea de Dulalande sau La Lande. Dotat instrumentist (organist, clavecinist, violonist), Lalande nu a fost acceptat în orchestra operei lui Lully din cauza talentului său promiţător şi în domeniul compoziţiei. În schimb, el a reuşit să facă o remarcabilă carieră de organist, ca angajat al unor mari biserici parizie-ne. Cu renume şi de virtuoz clavecinist, el cucereşte postul de profesor al fiicelor lui Ludovic al XIV-lea, apoi pe cel de maestru al capelei regale, pentru ca – după moartea lui Lully – să devină conducătorul şi compozitorul prim al curţii. Este perioada în care compune creaţii instrumentale, balete, divertismente, din a căror muzică au rămas realizate zece suite, intitulate *Symphonies pour les soupers du roi* („simfonii" – mai bine zis „muzică" – pentru supeurile regelui) care i-a adus un deosebit renume în epocă. Un şi mai mare succes a însemnat baletul *Les Éléments* (1721), compus în colaborare cu André Destouches; totuşi valoarea personalităţii sale artistice nu a rămas înscrisă în clasicismul muzical francez decât printr-o vastă creaţie religioasă. Genul în care a excelat a fost motetul. Cunoscător profund al tuturor procedeelor stilistice tradiţionale şi moderne, Lalande şi-a afirmat arta în aproximativ şaptezeci de motete, majoritatea concepute pentru formaţie mare corală şi orchestrală, pe linia unui constant echilibru între intensitatea emoţiei şi claritatea exprimării ei, între sensurile detaliilor componente şi cele ale meditaţiei generalizatoare. O îmbinare armonioasă între simplitatea vechilor teme gregoriene şi melodismul patetic al ariilor, între cursivitatea polifonică a vocilor şi coloristica modulatorie armonică, între contribuţia vocilor omeneşti şi cea a

instrumentelor – tratate fie solistic, fie în mici ansambluri (duo, trio etc.), fie în maniera veneţiană a dublului cor – a conferit muzicii sale valoare de model pentru multă vreme compozitorilor francezi. În programul de inaugurare a *Concertelor spirituale* de la Tuileries din anul 1772[189], numele lui Lalande domina cu autoritate, alături de lucrările sale (o suită de arii pentru vioară, un capriciu, o cantată) nemaifigurând decât o singură creaţie de Corelli (*Concert pentru noaptea de Cărciun*). Câteva din motetele sale (*De profundis*, *Miserere*) sunt citate de comentatorii francezi printre cele mai valoroase realizări în istoria genului. O istorie ce se va mai prelungi un timp datorită impulsului dat de Lalande succesorilor săi (Campra, Couperin, Rameau, Mondonville[190] – compozitori afirmaţi cu deosebire prin creaţia lor de operă şi muzică instrumentală), dar care, curând, va apune. Marea revoluţie de la sfârşitul secolului va întrerupe activitatea Academiilor şi a Concertelor spirituale şi va constitui una din cele mai determinante cotituri în ideologia vremii, dar până la izbucnirea ei, istoria clasicismului muzical francez prezintă însemnate mărturii de orginalitate şi de necontestată valoare în manifestările componistice profane.

*Creaţia instrumentală* a cunoscut o evoluţie paralelă cu cea a baletului şi a operei (anterior urmărită), genuri cu care a fost, de altfel, în strânsă legătură. Dansul – forma care oferise compozitorilor o substanţă bogată pentru muzica lor instrumentală cu un secol în urmă – continuă să inspire creaţia perioadei clasice, dar peste procesul de stilizare şi de grupare a diferitelor lui tipuri în concepţia de suită sau de sonată, compoziţia franceză a acestei epoci prezintă remarcabile particularităţi, cu deosebire în muzica pentru clavecin. În această privinţă, legătura trebuie făcută cu şcoala de orgă afirmată în diferite centre ale Franţei – La Rouen (Jean Titelouze, Nicolas Boyvin), la Paris (Nicolas Gigault, Louis şi François Couperin – unchi ai ilustrului François supranumit „le Grand"), la Reims (Nicolas Grigny). O şcoală de creaţie şi de interpretare a cărei strălucire începe să apună odată cu epoca de

189 Instituţie fondată de Anne-Danican Philidor (frate al compozitorului de opere comice) care a deschis epoca concertelor publice de la Paris şi din diferite oraşe ale Franţei (Lyon, Nantes, Marseille, Bordeaux etc.)

190 Jean-Joseph Mondonville (1711 – 1772), violonist virtuoz, director artistic al Concertelor spirituale (1755 – 1762), compozitor de opere, de muzică instrumentală (sonate pentru vioară şi bas continuu, trio-sonate, piese pentru clavecin şi vioară, pentru voce şi vioară) de muzică religioasă, în rândul căreia în afară de motete – apar câteva oratorii, continuând tradiţia „povestirilor sacre".

glorie a clavecinului, pentru a reînvia mult mai târziu (în a doua jumătate a secolului al XIX-lea) prin impulsul nou pe care îl va da arta lui César Franck.

Pornind prin a fi un instrument înrudit cu orga şi folosit ca suport armonic (bas continuu) în muzica bisericească, de cameră, de balet sau operă, clavecinul îşi cucereşte treptat independenţa, devenind instrumentul favorit al saloanelor şi al cercurilor de iubitori ai muzicii. Ştafeta fascinaţiei pe care lăuta o exercita asupra ascultătorilor ei timp de aproape două secole începe să fie predată clavecinului, instrument mai tânăr, mai precis în intonaţie, corespunzător unui gust mai puţin romantic – aşa cum era cel întemeiat pe idealul de frumuseţe armonioasă şi echilibrată din timpul „Regelui Soare". Clavecinul preia de la lăută şi repertoriul şi scriitura, dar din momentul în care muzica lui încântă ceremoniile de la curtea regală, compozitorii încep să-i creeze literatura lui proprie.

Primul clavecinist „al muzicii de cameră a regelui" (Ludovic al XIV-lea) – Jaques-Champion Chambonnières (1602 – 1672) – lansează faima acestei literaturi printr-o creaţie cuprinsă în două culegeri, publicate în anul 1670. La baza lor stau diferite dansuri (allemande, courante, sarabande, gaillarde, pavane, chaconne, menuete, gigue etc.) variat grupate (ca număr, ca ordine în suită) şi precedate de fiecare dată de un preludiu. Unele aveau şi câte o variantă a muzicii lor (*Double*), altele apar cu subtitluri evocatoare, ca de exemplu: *La Rare* (allemandă), *La toute belle* (pavană), *La Villageoise* (gigă). Stilul lor se îndepărtează de procedeele imitaţiei şi ale variaţiei, dar îl continuă pe cel al lăutei, urmărind structura şi atmosfera ritmică a diferitelor dansuri. În plus, el aduce o bogată ornamentaţie liniilor melodice, dictată în primul rând de necesitatea de a se prelungi (prin figuri ornamentale) prezenţa unor sunete (mecanismul clavecinului neoferindu-le această proprietate), dar şi de voga lansată în acea vreme de maniera de cânt italiană. Pe baza formelor moştenite din literatura lăutei, Chambonnières pune bazele „suitei franceze", gen ce va fi cultivat cu pasiune de elevii săi direcţi sau indirecţi. Printre aceştia Guillaume Hardel, cel căruia veneratul maestru i-a lăsat moştenire întreg fondul său de manuscrise, Louis Couperin, Jean-Henri d'Anglebert – pentru a numi pe cei mai reprezentativi – toţi renumiţi interpreţi şi compozitori de muzică pentru clavecin, aparţinând unei generaţii ce face tranziţia spre momentul de glorie al acesti şcoli, ilustrat de activitatea şi creaţia lui François Couperin („le Grand") şi a lui Jean-Philippe Rameau.

# François Couperin

„*Couperin*" este numele celei mai bogate dinastii de muzicieni ai Franţei. Nu mai puţin de doisprezece membri figurează timp de două secole în istoria muzicii ei, ca organişti, clavecinişti, compozitori. În cea de a doua jumătate a secolului al XVII-lea se impune la biserica Saint-Gervais arta organistului Louis Couperin (1626 – 1661), apoi cea a fratelui său mai mic Charles Couperin (1638 – 1679) – amândoi cu o viaţă mult prea scurtă. Numele unui al treilea frate, François Couperin (1630 – 1701), cunoscut îndeosebi ca profesor de clavecin – îl va purta şi fiul lui Charles, care va fi cel mai ilustru reprezentant al „dinastiei" – François Couperin supranumit „*le Grand*" (1668 – 1733). Descendent dintr-o familie de discipoli ai lui Chambonnières (toţi cei trei fraţi Couperin numărându-se printre discipolii renumitului şef de şcoală), el dovedeşte o precocitate atât de rară, încât la moartea tatălui său, când nu împlinise unsprezece ani, conducătorii bisericii Saint-Gervais îi promit şi încep să-l şi considere succesorul său în postul de organist. Couperin va ocupa această funcţie de-a lungul vieţii sale, dar marele său talent îl va conduce şi spre capela regală, unde reuşeşte să cucerească în anul 1693 acelaşi post, printr-un concurs prezidat de însuşi Ludovic al XIV-lea. Curând va ajunge şi profesor de clavecin al ducelui de Bourgogne (nepot al regelui, viitorul tată al lui Ludovic al XV-lea), ca şi al altor prinţi şi principese de la curtea franceză şi, odată cu asigurarea unei depline bunăstări materiale sub ocrotirea regală, îşi va afirma talentul de compozitor, care-i va aduce suprema distincţie a numelui, cea de „le Grand". O denumire pe care nu i-au dat-o nici contemporanii şi nici ambianţa saloanelor de la Verssailles, în care de fapt prezenţa sa nu a avut strălucire. Couperin nu era înzestrat cu temperamentul lui

Lully şi nici cu cel al încântătorului Louis Marchand[191] colegul său de generaţie, adică al celor care ştiau să adauge la darurile lor muzicale frumuseţea veşmintelor şi verva conversaţiei. Couperin a fost un artist îngândurat, retras, discret, un fin observator, doritor să ajungă la clavecinul său pentru a-i încredinţa multitudinea de impresii. Faţă de creaţia timpului, realizările sale apar ca o excepţie, fără urme de încercări în genurile gradioase ale operei, oratoriului, cantatei sau concertului, fără desfăşurări sau sonorităţi care să exceleze în amploare. Un poet al clavecinului, mereu credincios vocaţiei de a da contururi muzicale unor imagini şi gânduri. Doar două misse pentru orgă compuse în tinereţe şi câteva motete create de-a lungul carierei de organist al biserici Sant-Gervais şi al capelei regale de la Versailles, apar pe lista lucrărilor sale.

Pentru a putea contura evoluţia şi specificul artei lui Couperin, se impune însă a sublinia de la început pasiunea compozitorului pentru muzica de cameră. Deşi crescut în atmosfera muzicii de orgă şi pregătit pentru cariera de organist – pe care a onorat-o cu constant devotament – Couperin a pornit în creaţie cucerit de frumuseţea muzicii lui Corelli. Sub influenţa maestrului italian a compus primele sonate à très (pentru două viori şi viola da gamba, cu bas continuu realizat de clavecin) cărora le-a dat titluri programatice: *La pucelle, La visionnaire, L'Astrée, Steinkerque*[192], pentru ca la maturitate noi mărturii camerale să brăzdeze şirul lung al pieselor sale pentru clavecin: o sonată à très (*La superbe*), o sonată-cvartet (*La sultane* – pentru două viori, două viole şi un bas continuu), câteva *concerte* pentru vioară (sau flaut), violă, oboi, fagot şi bas continuu, apărute sub titlurile *Concerts royaux* şi *Goûts réunis* (ultimul titlu fiind dat cu intenţia de a sugera fuziunea dintre stilul italian şi cel francez). Şi tot în genurile muzicii de cameră se va refugia Couperin către sfârşitul vieţii, când va compune ultimele sale trio-sonate: *L'Apothéose de Corelli* (1724), *L'Apothéose de Lully* (1725), *Les Nations* (1726 – cuprinzând *L'Espagnole, La Piémontaise, La Française, L'Imperiale*[193] şi două *Pièces de violes avec la basse chifrée* (1728).

---

191 Louis Marchand (1669 – 1732), compozitor de piese pentru orgă, clavecin, de arii, motete, cântece spirituale etc. A fost un virtuoz organist şi clavecinist, despre care se spune că – ajuns la Dresda – ar fi părăsit oraşul în momentul în care se fixase un concurs de interpretare între el şi Bach.

192 Localitate în Belgia

193 Primele trei sunt reluări de vechi compoziţii (*La pucelle, La visionnaire, L' Astrée*), ultima – deosebit de realizată – va fi admirată de Bach (din muzica ei va transcrie o parte, care apare în „*Aria*" pentru orgă – B.W.V. 587).

Dar marea măsură a talentului lui François Couperin se găseşte înscrisă în vasta sa creaţie de piese pentru clavecin. Virtuoz precoce al acestui instrument, prezent mereu în concertele duminicale de muzică de cameră ale palatului, trăind fără ambiţia de a cuceri glorie pe scenele teatrelor de operă, Couperin – asemenea lui Domenico Scarlatti – a dăruit clavecinului o literatură de valoare istorică. Faţă de muzica religioasă, faţă de sonatele şi concertele compuse sporadic, piesele pentru clavecin rămân mărturia unui temperament artistic specific şi al unei evidente evoluţii a acestuia în măiestria stilistică. Ea apare ilustrată în cele patru volume (1713, 1717, 1722, 1730), cuprinzând douăzeci şi şapte de suite, intitulate de compozitor „ordres" cu intenţia de a marca deosebirea concepţiei lor faţă de cea a tradiţionalelor suite de dansuri. Desigur că dansurile continuă să domine alternanţa tablourilor miniaturale din cadrul unui „ordre" – şi aceasta cu deosebire în primul şi al doilea volum – dar ele apar întretăiate de piese descriptive, purtând titluri programatice, a căror însemnătate o precizează însuşi Couperin într-una din prefaţările făcute volumelor sale: „Compunând aceste piese, am avut întotdeauna (în vedere) un obiect. Titlurile lor corespund, astfel, ideilor pe care diferitele prilejuri mi le-au furnizat". Sunt acuarele muzicale ce par a fi create din dorinţa artistului de a fixa o impresie proaspăt culeasă, asemenea unui poet ce-şi încredinţează gândurile caietului său de lucru pentru mai târziu, impresii din frumoasa natură, din târguri, din saloane, din viaţa intimă a familiei, din lumea sentimentelor obişnuite, a oamenilor obişnuiţi, a trecutului şi a prezentului. „Diferite prilejuri mi-au fost furnizate", scrie compozitorul, dar aceste „prilejuri" rămân nedestăinuite. *Mimi, Manon, Thérèse, Soeur Monique, La distraite, La douce et piquante, La divine, L'ingénue, La voluptueuse, L'angélique, L'insinuante, La mystérieuse* şi atâtea alte portrete muzicale inspirate de figuri feminine cunoscute sau doar întrezărite, dragi compozitorului sau doar omagiate de el, rămân pagini enigmatice, de reţinut lirism, împletind duioşia cu ironia fină, gingăşia cu gluma. În această galerie de portrete cu vagi denumiri, apare şi un titlu concret – *La Couperinette* – o delicată schiţare pe clapele clavecinului a uneia din fiicele artistului. Vagul pluteşte şi peste portretizările psihologice (*La convalescente, L'artiste*) şi peste reveria din piesele *Les ombres errantes, Les regrets*, ca şi peste numeroasele descrieri din natură (trestii, livezi înflorite, mori de vânt, unde şi atâtea altele), mult admirate de Claude Debussy peste două

secole. Lumea micilor zburătoare (fluturi, albine), a păsărilor (din care face parte romanticul exemplu *Privighetoarea îndrăgostită*), colorează muzica din suite („ordres"), uneori întâmplându-se ca titlurile purtate de piesele cuprinse într-un „ordre" să aparţină unei anumite sfere de impresii. Aşa sunt cele din nr. 6 al primului volum, dominate de colorit pastoral (*Les moissonneurs*, *Les bergeries* etc.) pe care Bach, cel mai ilustru dintre contemporanii lui Couperin (mai tânăr cu aproape douăzeci de ani decât el) le-a copiat şi le-a prelucrat, marcându-le valoarea. O deosebită omogenitate de substanţă inspiratoare prezintă însă două dintre suitele lui Couperin, gândite – se pare – în ciclu. În *Les folies françaises* defilează bufoni, dominouri, arlechini şi colombine, personaje desprinse din forfota carnavalului, anticipând viziunea romanticului Schumann, iar în *Les fastes de la grande et ancienne Ménestrandise* (Analele marii şi vechii asociaţii a menestrelilor) Couperin creează o adevărată frescă muzicală, urmărind cu ingeniozitate şi fantezie aspecte şi personaje ale unei dispute ce a existat de-a lungul ultimelor patru veacuri între muzicanţii populari ambulanţi şi muzicienii profesionişti. Să reamintim că pe la începutul secolului al XIV-lea jongleurii (artişti, dansatori, acrobaţi, scamatori, cântăreţi ce se acompaniau la vielă, având un repertoriu muzical-poetic popular, de dragoste, de vitejie, de dans) s-au organizat într-o primă formă de „asociere", alcătuindu-şi un „statut" şi alegându-şi un „rege" (statut omologat de Carol al VI-lea în 1407); că peste vreme (1658) „regele" lor a obţinut întinderea puterii lui şi asupra violoniştilor; că numai maeştrii instrumentişti ai asociaţiei aveau permisiunea de a da lecţii şi aceasta numai ucenicilor acceptaţi de un „for" suprem; că în timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea ei şi-au revendicat dreptul de a-şi exercita privilegiile „legale" asupra maeştrilor de dans, asupra violoniştilor (ca unii ce erau indispensabili dansului) şi chiar asupra tuturor muzicienilor, fie ei, „compozitorii ce se foloseau de clavecin, luth sau alte soiuri de instrumente de armonie" ... atacul lor a provocat un răsunător proces, încheiat cu o hotărâre judecătorească (mai, 1695) care le respingea pretenţiile anacronice. Dar la începutul secolului al XVIII-lea (1706) procesul s-a redeschis, maeştrii de dans reclamând dreptul de a fi singurii ce pot da lecţii de cântat la orice fel de instrument „fără excepţie", drept consfinţit de vechile legi. De data aceasta pretenţiile lor au declanşat un protest general, cu deosebire al organiştilor vremii, care se vedeau expuşi a fi obligaţi să intre în rândurile „maeştrilor de



dans" pentru a-şi exercita profesiunea. Din nou o hotărâre judecătorească interzice reclamanţilor să mai tulbure liniştea muzicienilor creatori, ceea ce nu se realizează nici de data aceasta, determinând organiştii să semneze o plângere (1750) împotriva „regelui menestrelilor" (numit Guignon), dar conflictul nu va fi încheiat decât în momentul în care Ludovic al XVI-lea va da un edict de suprimare a privilegiilor deţinute din vechime de jongleuri şi menestreli.

Ciclul lui Couperin, venerat organist al bisericii Saint-Gervais, prestigios pedagog, compozitor al regelui – dar mereu ameninţat de „regele" unor confraţi din umbră – se inspiră din acest înverşunat şi îndelung atac, realizând o suită de pamflete în care se perindă juraţi, jongleuri, saltimbanci, urşi, maimuţe, invalizi, beţivi din serviciul asociaţiei reclamante, suite în care doar amintirea vechilor vielişti pare a se detaşa de intenţia de parodiere a compozitorului, mereu sensibil la frumoasele tradiţii ale muzicii franceze.

Apariţia cronologică a celor patru volume de „ordres" create de Couperin pentru clavecin conturează – aşa cum s-a menţionat şi la începutul prezentării lor – o sensibilă evoluţie în ceea ce priveşte măiestria stilistică a compozitorului lor. O măiestrie care se va impune din primul volum în poezia descrierilor pitoreşti, în evocări de tipuri feminine pe legănarea vechilor dansuri, printre care ciaccona (*La favorite*) sau sarabanda (*La lugubre*), apoi cu categorică forţă în realizările din cuprinsul celui de al doilea volum, din care face parte ciclul amintit (*Les fastes de la grande et ancienne Ménestrandise*) şi valoroasa *Passacaglie*, celebră astăzi prin interpretarea Wandei Landowska, înregistrată şi larg difuzată. Evoluţia către stilul ultimelor volume se remarcă nu atât în coloristica mijloacelor de expresie, în rafinamentul mânuirii lor, cât în economia folosirii acestora şi în viziunea de ansamblu a unei creaţii. La început, Couperin cultivă forma suitei instrumentale, a dansurilor intrate în tradiţia ei, pe a căror factură (de specific conţinut emoţional şi vibraţie ritmică) dă viaţă muzicală unor imagini anunţate prin titlu. Treptat el părăseşte succesiunea clasică, menţinând doar cuplul iniţial (Allemande, Courante), vădind din ce în ce mai mult predilecţia pentru structura rondo-ului care-i oferea o largă posibilitate de diversificare a cupletelor. Fantezia sa creatoare se afirmă apoi în concepţia de adaptare stilizată a vechilor sau a modernelor dansuri la sensurile psihologice sau descriptive ale subiectelor. Se face din ce în ce mai mult remarcată îndreptarea artistului către concert, către inspi-

raţia din trepidaţia vieţii, aşa cum apare în volumul al treilea, în care subiectele şi personajele sunt desprinse din *Commedia dell'arte* (printre care figurează tipicul Arlequine) sau din cea a bâlciurilor, care-i inspiră una din cele mai realizate piese – *La pantomime*. Intervine accentuarea unei libertăţi şi spontaneităţi în folosirea disonanţelor, a sincopelor, a unor „surprize" stilistice în general, cum ar fi estomparea cursurilor melodice pentru a zugrăvi vârtejuri de expansivitate (pasaje de şaisprezecimi) sau tendinţele de vibraţie continuă, anticipând cu două secole aspecte de „mişcări perpetue" din unele creaţii reprezentative ale veacului nostru (aşa cum se proliferează în piesa intitulată *Tic-toc-choc* din volumul III, sau în *Les tricoteuses* din volumul IV).

Pe de altă parte, în numeroasele pagini din suitele cuprinse în ultimele două volume[194] începe să se accentueze latura romantică a temperamentului lui Couperin. Culoarea tonalităţilor minore, folosită cu vădită predilecţie şi înainte, apare dominantă; legănarea mişcării de sarabandă se mulează pe contururi medievale; o transparenţă a amintirilor, a regretelor, a înţelepciunii, se strecoară printre piesele ancorate cu dârzenie în realitate, reprezentând – asemenea suitelor pentru două viole – o înclinaţie către confesiunea lirică. Un lirism reţinut s-a făcut simţit în întreaga creaţie pentru clavecin. „Mărturisesc sincer – scria Couperin încercând să-l justifice – că iubesc mai mult ceea ce mă emoţionează, decât ceea ce mă surprinde." Dar emoţiile sale sunt de fiecare dată fixate cu eleganţă şi discreţie clasică, într-o concepţie de specifică omogenitate expresivă şi sonoră. Contrastele apar mereu atenuate, salturile intervalice din cursul unei linii melodice constituie excepţii, muzica sa menţinându-se în general în zona unui anumit registru al clavecinului (cuprinzând mai puţin de două octave). Împletirea vocilor (rareori mai mult decât două) din episoadele polifonizate se îmbină echilibrat în limbajul armonic, colorat de disonanţe, de modulaţii, de înlănţuiri de tonalităţi şi chiar de suprapunerea lor[195], rafinament stilistic cu totul remarcabil pentru epoca în care s-a manifestat. Şi în ceea ce priveşte folosirea ornamentelor, prin care compozitorii timpului se străduiau să prelungească rolul unor sunete în creaţia lor pentru clavecin, Couperin s-a dovedit un artist cu adevărat

194 Volumele III şi IV reprezintă ultimii zece ani din creaţia lui Couperin, având în vedere faptul că în ultimii şase ani ai vieţii (1728 – 1733), compozitorul, grav bolnav, nu a mai avut puterea să compună.

195 Unul din asemenea exemple putând fi surprins în concepţia unui rondo din piesa *Gondoles de Dèlos*.

inventiv, nu numai prin faptul că a creat unele figuri noi, dar mai ales prin fantezia cu care le-a integrat organic în rândul mijloacelor sale de expresie. Deosebita importanţă pe care el le-a dat-o se deduce, de altfel, şi din rândurile pe care le-a scris într-una din prefeţele sale, solicitând interpreţilor respectarea lor ca parte integrantă a materialului sonor prin care-şi exprima gândirea[196]. O gândire ce s-a dovedit prietenă a liniştii, a graţiei, a reveriei, exteriorizată cu claritate şi conciziune clasică, concepţie ce a fost specifică şi în trecut creaţiei franceze, particularizând arta chansonului polifonic într-o perioadă de mare şi determinantă glorie a complexei măiestrii contrapunctice flamande.

Stilul lui Couperin, personal şi inventiv în creaţia pentru clavecin, a dovedit supleţe şi o deosebită cunoaştere a procedeelor tradiţionale sau moderne în fiecare din direcţiile în care a compus. Pe linia lui Corelli – în muzica de cameră; cu strălucire în dansurile înlănţuite din concertele dedicate seratelor şi festivităţilor palatului, cu sobrietate în muzica destinată bisericii. Dacă aceste compoziţii nu i-au adus celebritate, neavând grandoarea contemporanilor săi francezi, adepţi şi admiratori ai stilului concertant italian, în schimb frumuseţea unora din paginile sale de muzică religioasă le-a depăşit profunzimea şi valoarea. Unul din exemplele de interiorizată realizare, de impresionantă sinceritate creatoare şi de măiestrie, rămâne şirul celor trei *Leçons des ténèbres* (singurele care s-au transmis din cele nouă pe care Couperin le-a compus în jurul anului 1712), lucrări concepute doar pentru voce de soprană şi orgă (dublată de viola da gamba). Pe textele biblice ale *Lamentaţiilor lui Ieremia* care evocau suferinţele poporului evreu căzut în captivitate, compozitorul a înălţat un sublim poem liric al tristeţii. Măiestria cu care sunt împletite elemente ale recitativului patetic cu simplitatea temelor gregoriene, firescul cu care sunt conduse varietatea ritmică şi îndrăznelile armonice ce urmăresc sensurile tragismului implicat de textul ebraic, tind spre conturarea dimensiunii şi profunzimii unui sentiment (cel al durerii) în afara oricărei implicaţii religioase, sentiment exprimat cu nobleţe şi reţinere clasică. Este o latură mai puţin cunoscută a lui Couperin, denumit „cel mare" doar pentru frumuseţea picturală a muzicii sale pentru calvecin. Mai puţin cunoscută este şi trăsătura nostalgică a temperamentului său, acea

196 Numeroase recomandări şi principii de interpretare se găsesc înscrise în lucrarea sa teoretică intitulată *L'Art de toucher le clavecin* (Arta tuşeului la clavecin, 1716)

privire duioasă către trecut care transpare uneori în seninătatea paginilor sale. Este nuanţa în care s-a regăsit Brahms – ilustrul romantic cu o creaţie învăluită de „Rückblick" – care i-a admirat opera şi a prefaţat ediţia germană a pieselor sale pentru clavecin tipărită la Londra în anul 1888. Considerându-i pe Scarlatti, Händel şi Bach drept elevii lui Couperin, Brahms a adus compozitorului francez unul dintre cele mai preţioase omagii. Dar „nostalgia" strecurată în gândurile lui Couperin nu se numără, totuşi, printre trăsăturile caracteristice ale stilului şi personalităţii sale creatoare. Trecătoare şi cu rol de nuanţă în lucrările create în tinereţe şi la maturitate, ea se insinuează în paginile compuse către sfârşitul vieţii, prin evocarea unei epoci apuse, aşa cum era cea a lui Corelli sau cea a lui Lully (*L'Apothéose de Corelli, L'Apothéose de Lully*) sau prin îndreptarea compozitorului către sonoritatea tandră a violei – într-o perioadă în care instrumentul era din ce în ce mai părăsit. Cele două *Suite pentru două viole şi bas continuu* (1728) îi ilustrează acest sentiment, menţinut într-o nobilă sobrietate, chiar şi în viziunea scenei intitulată *La pompe funebre* (cuprinsă în cea de a doua suită), care pare a fi fost un „rămas bun" spus de compozitor vieţii, dar care se încheie într-o atmosferă optimistă de exuberanţă.

Deprimat de moartea unuia din cei doi fii pe care i-a avut, de dispariţia celuilalt, de hotărârea de a se călugări a uneia dintre fiice, de boala gravă care l-a despărţit de clavecin în perioada finală a vieţii, Couperin a părăsit postul de organist al bisericii Saint-Gervais şi cel de muzician al curţii (1730), trăindu-şi ultimii ani retras şi nefericit. Din creaţia sa nu se mai cântau pe atunci decât unele piese ce nu prezentau deosebite dificultăţi tehnice (compuse pentru elevele sale), piese care circulau în rândurile noilor generaţii de clavecinişti, limitând meritele marelui artist. Vocaţia de „a picta" pe clapele clavecinului îl condusese treptat către un limbaj ce nu era pe înţelesul şi gustul melomanilor vremii, un limbaj care – alături de cel al lui Domenico Scarlatti – a pregătit calea spre gândirea şi scriitura pianistică. Uitată şi necunoscută timp de un secol şi jumătate, arta lui Couperin se face cunoscută lumii muzicale la răspântia dintre ultimele veacuri, prin marile elogii aduse de Brahms, Debussy şi Ravel – ultimul dedicându-i nobilul omagiu muzical intitulat *Mormântul lui*

# Jean-Philippe Rameau

În perioada în care François Couperin îşi publică creaţiile pentru clavecin (1713 – 1730), încep să apară primele semne de talent ale celui mai important dintre compozitorii pe care i-a avut Franţa de-a lungul secolului al XVIII-lea: Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764). Peste mai bine de un secol Saint-Saëns îl va considera drept „cel mai mare geniu muzical pe care Franţa l-a produs vreodată" – absolutizare ce a avut în vedere, desigur, legătura dintre manifestările compozitorului şi cele ale savantului. Pentru că arta lui Rameau – o artă care a acoperit cele mai diferite genuri cultivate în epocă – s-a îmbinat permanent cu pasiunea de a cerceta, a cunoaşte şi a formula teoretic legile ştiinţifice ale fenomenului muzical. Contribuţia sa în această direcţie a rămas înscrisă în douăsprezece lucrări (şi alte numeroase articole privind teoria muzicii), dintre care prima şi cea care i-a lansat numele a fost *Tratatul de armonie redusă la principiile sala naturale* din anul 1722. Dar până la acest moment – când autorul este în pragul vârstei de patruzeci de ani – biografia sa nu prezintă date care să anunţe rolul şi locul pe care îl va ocupa în istoria muzicii franceze. Fiu al unui organist din Dijon, format mai mult în direcţia cultului pentru muzică decât în cea a culturii generale, talentat instrumentist (orgă, clavecin, vioară) – dar atras în special de spectacolele de operă, Rameau a fost trimis la optsprezece ani în Italia (Milano) pentru a-şi perfecţiona studiile muzicale. De acolo, însă, revine curând, doar după câteva luni, prea puţin entuziasmat de călătorie. Nestabilitate va dovedi apoi în schimbarea frecventă a posturilor de organist, pe care le obţine la catedralele din Avignon (1702), Clermont-Ferrand (1702 – 1705), Dijon (1708 – 1713), Lyon (1713 – 1715), din nou Clermont-Ferrand – localitate în care prezenţa

sa este semnalată până în anul 1722. Este anul ce pare a fi împărţit viaţa muzicianului în două părţi egale: prima de-a lungul a patruzeci de ani, dominată de peregrinări şi anonimat, a doua – petrecută până la sfârşitul vieţii la Paris – de crescândă celebritate.

Prin Paris mai trecuse vremelnic şi în anul 1706 pentru a-şi publica primele compoziţii sub titlul: *Premier Livre de pièces pour clavecin.* Un preludiu, două allemande, câteva dansuri (courantă, gigă, două sarabande), o miniatură (*Vénitienne*) şi din nou dansuri (gavotă, menuet) sunt piese ce alcătuiesc unica suită (*Suita I, în la major şi minor*) din cuprinsul acestei publicaţii a anului 1706, care precede cu şapte ani primul volum de *Ordres* al lui Couperin. Concepţia lui vădeşte – alături de un talent înclinat spre melodism şi claritate – o profundă cunoaştere a stilului cultivat de Chambonnières şi de discipolii săi (cu precădere pe cel al lui Louis Marchand, pe care l-a cunoscut personal şi l-a admirat). Singurul titlul programtic (*Vénitienne*) care apare în şirul celor zece piese componente ale suitei, menţinute în factura tradiţională, anunţă vag viziunea programatică ce se va dezvălui şi va domina creaţia lui Rameau pentru clavecin din volumele publicate în anii 1724, 1731 şi 1741. Primul dintre acestea cuprinde un menuet (do major) şi douăzeci de piese grupate pe tonalităţi (zece în mi minor şi major, zece în re major şi minor), intitulate „suite" (*Suita a II-a, Suita a III-a*) dar departe de a mai avea factura tradiţională a genului. Dacă în Suita a II-a continuă să figureze vechi dansuri (împrospătate însă de prezenţa unora noi, ca „rigaudon"[197] sau „musette"[198], alături de care se strecoară câteva piese programatice (*Le rappel des oiseaux, Tambourin, La villageoise*), în Suita a III-a toate cele zece miniaturi pentru clavecin poartă titluri evocatoare. În aceste piese, cu umbre de melancolie (*Les tendres plaintes, Les Soupirs*) sau cu accente de violenţă (*Les tourbillons, Les Cyclopes*) se afirmă nu numai o specifică sensibilitate artistică dar şi trăsături de originalitate în conducerea mijloacelor stilistice, în construcţia formei. Dacă Rameau a preluat de la Couperin predilecţia pentru structura „en rondeau" (vechea formă a chansonului) – care apare în majoritatea acestor piese[199], el suprapune tradiţionalei forme fie concepţia variaţiei (aşa cum se întâmplă în cea mai realizată dintre

197 *Rigaudon* – dans în măsură binară, mişcare vioaie, la modă la curtea lui Ludovic al XV-lea. Răspândit apoi la diferite curţi europene, a fost introdus în muzica de balet, de operă şi mai ales în suitele instrumentale.

198 *Musette*– dans moderat (de tipul courantei), cu caracter pastoral, răspândit în epoca lui Ludovic al XIV-lea şi mai ales în cea a lui Ludovic al XV-lea. Aceeaşi denumire mai poartă şi tipul francez al cimpoiului, pentru care s-au compus în sec. al XVIII-lea numeroase piese de către renumiţi interpreţi.

199 *Les tendres plaintes, La joyeuse, La folette, Les tourbillons, Les Cyclopes.*

ele – *Les niais de Sologne*[200]), fie libertăţi dezvoltatoare ce tind spre dimensiunile viitoarei forme de *rondo-sonată* (ca în *Les Cyclopes*). Marcate la început de influenţa lui Marchand (*Preludiul* din Suita I) şi mai ales de cea a lui Couperin (*Le rappel des oiseaux, La villageoise*), suitele lui Rameau cuceresc trăsături noi ce se înscriu din ce în ce mai categoric ca remarcabile contribuţii în literatura pentru clavecin. Scriitura lor depăşeşte gândirea claveciniştilor francezi, inclusiv pe cea a lui Couperin (menţinută în cadrele pe care le ofereau resursele instrumentului), anticipând – asemenea celei a contemporanului său italian, Domenico Scarlatti – adevărate desfăşurări pianistice. O scriitură în care rolul ornamentaţiei devine secundar, fiind dominată şi dictată de sensurile expresive.

Predilecţia pentru programatism se impune şi în următorul volum, apărut în 1731. Prima suită (*Suita a IV-a, în la minor şi major*), deschisă de succesiunea clasică a dansurilor (allemandă, courată, sarabandă) şi încheiată cu o gavotă, cuprinde numai trei piese purtătoare de titluri (*Les trois mains, Fanfarinette, La triomphante*), în timp ce următoarea (*Suita a V-a, în sol major şi minor*) este cu totul dominată de concepţia programatică, menuetul fiind singurul dans ce întrerupe şirul pieselor investite cu titluri evocatoare (*Les triccotets, L'indifférente, La poule, Les triolets, Les sauvages, L'enharmonique, L'Egyptienne*). Survin aici accente dramatice, oscilaţii între lumini şi umbre, ce se îmbină cu pitorescul descriptiv, cu fantezia imitativă, aşa cum pot fi surprinse în cea mai cunoscută dintre piesele pentru clavecin compuse de Rameau – *La poule* – sau în *Les sauvages* şi în *L'Egyptienne*. Talentul, ştiinţa şi sensibilitatea compozitorului se manifestă în egală măsură şi în dansurile ce deschid, se intercalează sau închid suitele sale, deosebit de realizată – ca măiestrie şi amploare dezvoltătoare – fiind muzica din *Courente* (în la minor) şi din *Gavotte* (cu şase variaţiuni) din cuprinsul celei de a patra suite. Ceea ce imprimă noutate în stilul pieselor lui Rameau – fie în dansuri, fie în miniaturi de gen – este tendinţa de adâncire a expresiei, expresivitate dublată de ştiinţă (uneori demonstrată deliberat – ca în *L'enharmonique*).

Zece ani mai târziu, în anul 1741, Rameau publică ultimul său volum de suite, intitulate *Pièces de clavecin en concerts*. Termenul de „concert" avea pe atunci şi semnificaţia de lucrare destinată unor

200 În traducere: *Nătângii din Sologne*, piesa nr. 2 din *Suita a III-a*.

formaţii restrânse de interpreţi (trio sau cvartet instrumental), ceea ce explică titulatura dată acestor compoziţii concepute pentru clavecin, vioară (sau flaut) şi violă (sau o a doua vioară). Dacă până nu demult clavecinului îi era atribuit doar rolul de bas continuu în creaţiile destinate unui ansamblu interpretativ, în concepţia lui Rameau partida acestui instrument cunoaşte destulă autonomie[201], creând – alături de celelalte două instrumente – muzica celor cinci suite din cuprinsul acestui volum dedicat interpretării camerale. Ca formă, ele adoptă, în general, modelul consacrat de trio-sonata italiană, cu o desfăşurare pe trei părţi; ca fond, ele urmăresc imagini anunţate prin titluri (*L'agaçante, La timide, La pantomine, L'indiscrète*) sau omagiază amintirea unor prieteni (*La Pouplinière*[202], *La Livri*[203]) şi a unor muzicieni francezi (*La Forqueray, La Cupis, La Marais*), printre care se strecoară un „autoportret" muzical (*La Rameau*) sau câteva dansuri (*Menuet I şi II* – în suita a doua, *Tamburin I şi II* – în a treia). Există o transcripţie pentru şase instrumente (trei viori, violă, violoncel, contrabas) a acestor cinci „concerte-trio", fără a se cunoaşte autorul ei, cărora le este adăugată o realizată transcripţie finală, cuprinzând muzică desprinsă din *Suita a V-a* pentru clavecin: *La poule, Menuet I şi II, L'enharmonique, L'Egyptienne*. Fără a avea o valoare emoţională constantă (cu totul remarcabilă fiind însă muzica câtorva piese, în fruntea cărora se plasează *La Livri, Menuet I şi II, Menuetele, La Forqueray*), ultimele suite create de Rameau demonstrează – alături de inspiraţie – o deosebită cunoaştere a limbajului specific celor trei tipuri de instrumente (clavecin, flaut, coarde) şi a stilului cameral italian. Împletirea, dialogarea sau opoziţia vocilor, pe linia unei concepţii de strânsă interacţiune a lor şi mai ales rolul deseori primordial acordat clavecinului, conferă acestor câteva încercări din domeniul muzicii de cameră o necontestată valoare istorică.

Cu aceste creaţii se încheie şi epoca de glorie a muzicii franceze pentru clavecin. După moartea lui Couperin (1733) şi după ce Rameau şi-a încununat compoziţiile sale pentru clavecin cu piesele „en concerts" (1741), câţiva succesori au mai încercat să le continue arta, dar avântul lor a fost curând frânat, deoarece în a doua jumătate a secolului

201 O concepţie ce fusese afirmată în anul 1734 de *J.J. Mondonville* în cel de al treilea opus al său – *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon.*

202 Vezi pag. 336.

203 Numele unui conte, decedat în anul 1741, anul apariţiei acestei lucrări.

al XVIII-lea şi-a început epoca de glorie pianul, instrument cu ample calităţi armonico-polifonice, cărora li se adăuga cea de varietate a intensităţilor sonore[204]. Denumirea lui iniţială (de „piano-forte") se datora tocmai acestei cuceriri valoroase de a putea produce atât sunete în piano, cât şi în forte, cucerire ce a condus firesc la apusul muzicii pentru clavecin.

Dar Rameau a mai excelat într-o direcţie a compoziţiei – cea a muzicii dramatice, de fapt cea care i-a impus numele printre cele ale muzicienilor de prestigiu încă din timpul vieţii. Opera a fost creaţia către care el a năzuit din adolescenţă – aşa cum s-a mai menţionat şi în scurtele informări biografice – şi pentru care a luptat în momentul stabilirii sale la Paris, mereu în căutarea unui libretist şi mereu refuzat, ca unul ce nu ajunsese să se facă cunoscut până la vârsta de patruzeci de ani. Este adevărat că tratatul de armonie al anului 1722 îi adusese faima de savant, dar puţinele compoziţii create de el anterior nu străbătuseră în lumea pariziană pentru a-i deschide porţile editurilor, ale libretiştilor, ale scenei. Cele câteva motete (patru la număr) pe care le compusese în calitatea sa de maestru de capelă al diferitelor biserici sau catedrale de prin oraşele în care peregrinase ca tânăr muzician, nu fuseseră publicate (şi nici nu vor fi, decât peste mai bine de un secol, când Saint-Saëns va avea iniţiativa editării operelor complete ale clasicului său predecesor). Erau lucrări care demonstrau şi artă şi ştiinţă, atât în concepţia diferitelor forme ale muzicii vocale – de la recitativ la desfăşurări corale polifonice monumentale – cât şi în cea a acompaniamentului de orgă (în *Laboravi*) sau de orchestră, în muzica celorlalte trei motete. Dintre acestea se detaşează ca valoare *Il convertendo*, o categorică mărturie a măiestriei viitorului compozitor de opere.

În ceea ce priveşte şirul de cantate profane pe care Rameau le-a creat între anii 1715 – 1728[205] doar ultima (*Le berger fidèle*) se impusese datorită audiţiei acordate în cadrul *Concertelor spirituale* (1728) şi singura care a văzut lumina tiparului în timpul vieţii compozitorului. Dar dintre toate încercările sale componistice, acestea au fost cele ce au pregătit cel mai direct stilul pe care Rameau îl va mânui cu o rară

204 Se atribuie italianului *Bartolomeo Cristofori* (1655 – 1731) – fabricant de clavecine, cu activitate desfăşurată la Padova şi Florenţa – meritul de a fi inventat mecanismul pianului modern.
205 *Lea amants trahis, Orphée, Medée, L'absence, L'impatience, Aquilon et Orithie, Thetis, La Musette, Le berger fidèle.*

vocaţie dramatică în operele ce-i vor consacra numele în istoria muzicii franceze a secolului al XVIII-lea.

Opera, gen cristalizat la Florenţa, adaptat de florentinul Lully la spiritualitatea şi limba franceză, părea a fi atins apogeul în spectacolele create, regizate şi dirijate pe scena *Academiei regale de muzică* de acest talentat artist naturalizat francez, între anii 1672 – 1687. Compozitorii rivali, îndepărtaţi cu abilitate de el, renunţaseră să-l mai concureze, iar după moartea sa, puţinele încercări de a mai îmbogăţi repertoriul de operă nu i-au depăşit nici talentul artistic, nici cel de iscusit organizator. Din cele câteva nume ce figurează între geniul lui Lully şi cel al lui Rameau (Colasse, Desmarets, Campra, Mouret, Destouches, Montéclair ş.a.) doar cel al lui André Campra (1660 – 1744) se detaşează ca importanţă, printr-o artă în care realizează o cale de mijloc între elementele de influneţă italiană (frânate de Lully) şi inspiraţia franceză. Cu o origine italiană – ca şi Lully – dar cu o cultură remarcabilă şi o intensă practică în domeniul muzicii religioase (ca maestru de capelă la Toulon, Arles, Toulouse sau Paris unde i-a urmat lui Charpentier la Jesuiţi, la catedrala Notre Dame, la capela regală), Campra prezintă merite deosebite în evoluţia muzicii franceze. Păstrând în mare parte principiile operei lullyste, creaţia sa se deosebeşte de aceasta prin simplitatea şi firescul desfăşurării scenice şi muzicale, prin muzicalitatea recitativelor, a „declamaţiei cântate" preluată de la Lully, întretăiată acum de momente de arioso sau de arii, după clasicele modele italiene. Un regres faţă de tragedia lirică – în sensul ruperii unităţii de acţiune – îl constituie concepţia de „operă-balet" pe care Campra o adoptă[206], cele mai ilustrative exemple în acest sens fiind *L'Europe galante* (1697) şi *Les fêtes vénitiennes* (1710) – lucrări ce au cunoscut un răsunător succes. Echilibrul dramatic a fost de asemeni ameninţat şi de tendinţa compozitorilor epocii de a introduce spiritul de concert în operă, prin intercalarea unor cantate în cuprinsul lor (aşa cum, de exemplu, în *Les fêtes vénitiennes* Campra intercalase trei cantate distincte). Din şirul celor aproximativ douăzeci de opere pe care le-a compus (aproape toate inspirate din universul mitologic grecesc), se detaşează *Tancrède* (1702), operă cu o dramaturgie scenică şi muzicală mult admirată de

206 Nu este vorba de o inovaţie, ci de reluarea unui tip de balet de curte, cultivat şi de Lully (*Le triomphe de l'amour*) şi de urmaşii săi (unul din cele mai cunoscute exemple fiind *Le Ballet des Saisons* de Colasse).

contemporani şi de urmaşi, printre care se număra şi Rameau, considerând-o o capodoperă.

Revenind la Rameau şi la începuturile creaţiei sale de operă, îl găsim în pragul a patruzeci de ani (1723), stimat ca teoretician, ca organist şi clavecinist, stabilit la Paris pentru restul vieţii. Curând va găsi un protector în persoana unui mare bogătaş – Le Riche de la Pouplinière – în ale cărui saloane se organizau serate muzicale de aleasă calitate. Dacă acest iubitor de muzică nu a reuşit să depăşească nivelul de compozitor diletant, el a avut marele merit de a fi intuit talentul lui Rameau, de a-i fi deschis larg porţile casei sale şi de a-l fi sprijinit într-o perioadă de totală nesiguranţă materială. Autorul tratatului de armonie şi al câtorva compoziţii – majoritatea încă în manuscris – devine profesorul de muzică al membrilor familiei şi al principalului organizator al concertelor şi spectacolelor prezentate în palatul său. Lui i se încredinţează conducerea unei orchestre de elită, în fruntea căreia Rameau a putut să-şi experimenteze şi să-şi prezinte parte din lucrări. Printre primele sale creaţii dramatice figurează *Hyppolyte et Aricie* (1733), o lucrare în care există atâta muzică, încât s-ar putea face din ea zece opere – aprecia Campra într-o scrisoare adresată prinţului Conti. Într-adevăr, debutul lui Rameau în muzica de operă a fost monumental. Libretul lui Pellegrin, pe subiectul legendar al tragediei dezlănţuite de dragostea Fedrei (soţia lui Tezeu) pentru fiul lui vitreg (Hippolyte) – subiect imortalizat de Euripide şi Seneca în antichitate şi reluat de Racine (1677) – i-a inspirat lui Rameau o muzică pe cât de idilică, pe atât de zguduitoare şi gravă. Tot ce s-a cristalizat de-a lungul vremii în muzica de operă – italiană sau franceză – apare valorificat cu o nouă măiestrie în această creaţie. Recitativul şi aria sunt învestite cu o deosebită forţă în caracterizarea personajelor şi a diferitelor lor stări sufleteşti. Armonistul Rameau găseşte culori pentru redarea variatelor sentimente, senine sau tragice, pentru descrierea ambianţelor şi a planurilor contrastante în care acţiunile lor se manifestă. Corurile, dansurile, „sinfoniile" descriptive rămân pagini în care Rameau s-a dovedit un demn urmaş al lui Lully, dar arta şi erudiţia sa muzicală le-a imprimat o expresivitate cu totul nouă pentru vremea în care au fost create. Simţul dramatic i-a condus muzica pe linia unor puternice confruntări între eroi, între simţăminte, între lumea pământenilor şi cea a zeilor, între scene ca şi între cele cinci acte ce se desfăşoară pe o concepţie monumentală ca întindere şi mijloace de realizare. Contras-

tul expresiv se conturează încă din prolog (lumea castă a zeiţei Diana în care îşi face apariţia zeul Amor) şi primul act (iubirea pură a celor doi eroi şi egoismul pătimaş al Fedrei), pentru a se impune cu intensitate în actul al doilea. Acţiunea se petrece în infern şi îi prilejuieşte compozitorului o adevărată demonstraţie de coloristică armonică, de virtuozitate orchestrală şi mai ales de măiestrie în tratarea vocilor (solo-urile lui Tezeu – bas cantabil – şi cu deosebire cel de al doilea trio al Parcelor, constituind exemple mereu citate de către teoreticienii muzicii de operă). Faţă de întunecimea şi de violenţele stilistice ale actului II, muzica actului III, izvorâtă din zbucium sufletesc (al Fedrei, mult umanizată; al lui Tezeu – descumpănit în faţa dramei ce-l întâmpină la revenirea sa pe pământ) încadrează scenele de „culoare locală" (dansul meteloţilor, corul mulţimii) prin care e sărbătorit evenimentul reapariţiei lui Tezeu. Tratarea orchestrei este din nou remarcabilă, atât în pagini descriptive (*Freamătul valurilor*), cât şi în independenţa pe care o cucereşte în momentele de confesiuni solisitice (arii). Urmează răzbunarea lui Tezeu (moartea fiului său Hippolyte), disperarea, remuşcările şi sfârşitul Fedrei, de data aceasta într-o concepţie de gravă simplitate – pe fundalul unor sonorităţi camerale în orchestră şi cu intercalările unor intervenţii corale impresionante (actul IV). Prin acest deznodământ tragic se creează un ultim contrast în desfăşurarea acţiunii şi a muzicii, de fapt singurul contrast convenţional, cu totul exterior adevărului dramatic, pentru că finalul (actul V) readuce fericirea eroilor, regăsirea şi căsătoria lor în atmosfera idilică a primului act.

Rameau a pornit în creaţia sa de opere printr-o realizare cu însuşiri ce presupunea o experienţă îndelungată. Fără a fi fost un inovator în forma sau în elementele componente ale genului, această primă creaţie importantă din şirul operelor sale a întrecut valoarea celor compuse de Lully sau de contemporanii afirmaţi cu decenii în urmă. Dar calităţile ei nu s-au bucurat de la început de o recunoştinţă unanimă, surprinzând un public neobişnuit cu rafinamentele unui limbaj ce urmărea cu perseverenţă expresivitatea. Imediat după prima ei reprezentaţie (1 octombrie 1733) spectatorii parizieni s-au împărţit în două tabere – „lullyşti" şi „ramişti" – dispută estetică ce s-a atenuat pe măsură ce Rameau a dat la iveală creaţii noi, care nu contraziceau principiile dramaturgiei muzicale lullyiste. Doi ani mai târziu, în 1735, i se reprezintă opera-balet *Indiile galante*, în care nu mai era vorba de operă cu episoade dansante (ca în *Hippolyte et Aricie*), ci de un spectacol cu

fuziune totală între cele două genuri, aşa cum realizase Campra în *L'Europe galante,* şi în *Les fêtes vénitiennes.* Nu mai era vorba nici de unitate de acţiune, deoarece fiecare act îşi avea subiectul şi personajele lui, subiecte ce aparţineau însă aceleiaşi sfere de idei (anunţată în titlu). În noua creaţie a lui Rameau se succed câteva aventuri de dragoste între eroi de diferite naţionalităţi, trăind în diferite ambianţe exotice (la malul mării, în grădina lui Osman Paşa; la poalele unui munte vulcanic din Peru; într-o grădină persană sau în lumea unui trib al „pieilor roşii"). Decoruri specifice, dansuri şi cântece (arii, coruri – e drept mai puţin specifice faţă de ceea ce cunosc compozitorii zilelor noastre) contribuie la particularitatea celor patru tablouri, colorit exotic căruia i se adaugă calităţile dramatice convingătoare conferite de muzica lui Rameau fiecărui personaj în parte. O artă care l-a făcut pe Campra să exclame cu admiraţie (şi nu cu invidie): „Acest om ne va eclipsa pe noi toţi!"

După aceste prime lucrări dedicate scenei, care ilustrează însă o maturitate creatoare uluitoare, Rameau compune cu pasiune în toate genurile muzicii dramatice cunoscute în contemporaneitatea pari-ziană. Opere propriu-zise („tragédies en musique") vor alterna cu pastorale eroice, cu comedii lirice, cu opere-balet. Ceea ce se cere remarcat de la început, este faptul că drumul creator al acestui compozitor al clasicismului francez a mers în sens contrar obişnuitelor evoluţii din viaţa şi cariera artiştilor iluştri, el pornind de la realizări impunătoare către creaţii cu importanţă din ce în ce mai restrânsă. „Din zi în zi câştig mai mult în bun gust, dar pierd din geniu", mărturisea Rameau cu durere în ultimul deceniu al vieţii, deceniu în care creaţiile sale – fără a mai fi atins forţa dramatică, strălucirea sau verva operelor din „perioada de aur" (1733 – 1739) – au continuat să aibă pagini de valoare autentică (exemple în acest sens fiind în baletele *Anacréon* şi *Zephire,* în comedia lirică *Les Paladins,* în ultima sa lucrare – tragedia lirică *Les Boréades.*

Revenind la „perioada de aur" a creaţiei sale, se poate spune că anul 1737 a înregistrat unul dintre momentele de glorie ale muzicii franceze, prin opera *Castor şi Polux.* Toate principiile admirate în teatrul lui Corneille şi Racine şi-au găsit întruchiparea în această capodoperă a lui Rameau. Forma ei desăvârşită, frumuseţea şi cursivitatea muzicii au avut sprijin şi stimulent în calitatea libretului lui Gentil-Bernand, de fapt singurul text de reală valoare din toate câte au stat la baza

operelor sale. Colaborarea cu Voltaire i-a onorat activitatea artistică, dar a fost trecătoare, rezumată la o operă-balet cu caracter festiv (*Le temple de la glorie*) şi la o comedie-balet (*La princesse de Navarra*) cu textul mai mult vorbit, lucrare în care talentul său nu a dat strălucire decât divertismentelor. În *Castor şi Pollux* poetul Gentil-Bernand i-a oferit compozitorului un libret cu deosebite însuşiri literare şi mai ales cu o acţiune coerentă pe un subiect ce reflecta idealul artistic clasic – cel al supremaţiei comandamentelor morale faţă de pasiuni şi interese individuale. Pentru că cei doi eroi ai legendei (Castor – muritor; Pollux, descendent din Jupiter – deci nemuritor) se întrec în a-şi sacrifica dragostea, fericirea, viaţa pământească (Castor) sau chiar nemurirea (Pollux), pentru salvarea sau binele celuilalt. Tragicul se impune de la început. Castor, ucis în luptele purtate de spartani, este plâns de popor şi de logodnica sa Telaira (actul I). Pollux, deşi îndrăgostit de Telaira, îşi înfruntă sentimentul de speranţă într-o eventuală cucerire a dragostei ei şi-i îndeplineşte ruga de a încerca să înduplece zeii subpământeni să-l redea vieţii pe Castor. El dă dovadă de putere de jertfă, ştiind că va fi reţinut zălog în locul fratelui său (actul II). În zadar încearcă Jupiter să-l reţină, în zadar caută Febe (îndrăgostită de el) să-l înduplece a renunţa la sacrificiu, în zadar intervine poporul şi chiar demonii pentru a-l opri din hotărârea luată. Pollux va ajunge la porţile infernului (actul III) şi îşi va întâlni fratele în Câmpiile Elizee, acea regiune subpământeană în care ajungeau, după moarte, umbrele celor virtuoşi. Dar acţiunile lui Castor vor fi şi ele conduse de sentimentul onoarei. Impresionat de devotamentul fratelui său, primeşte sacrificiul, dar numai pentru o singură zi. Revenirea lui pe pământ înseamnă însă o fericire chinuită de gândul despărţirii pentru totdeauna de farmecul vieţii. Intervine Jupiter, care rezolvă drama eliberându-şi fiul din întunecimile infernului şi răsplătindu-l pe Castor cu darul nemuririi. Un deznodământ fericit, e drept, care de data aceasta nu mai apare convenţional, ci se încadrează organic în sensurile etice ale legendei.

Faţă de *Hippolyte et Aricie*, în care tragicul era declanşat de patimă şi intrigă, lanţul evenimentelor triste din opera *Castor şi Pollux* este permanent luminat de frumuseţea acţiunilor izvorâte din dragoste şi devotament frăţesc. Contrastele între personaje, între scene şi acte sunt mult atenuate, acţiunea desfăşurându-se logic, centrată pe sentimente profund umane şi condusă cu deosebit simţ al adevărului dramatic. Muzica lui Rameau învăluie cu delicateţe acţiunea dominată de confe-

siunile personajelor. Începând dramatic, pe intonaţiile unei ceremonii funebre – concepţie surprinzătoare în construcţia unei opere (prolog – moartea lui Castor) – ea e condusă de natura şi de intensitatea conflictelor sufleteşti ivite, fără a face concesii unor efecte exterioare lor. „Divertismentele" specifice genului, mult gustate de publicul francez, sunt rare şi subordonate sensurilor dramatice. Stările sufleteşti, ilustrate prin monologuri şi dialoguri, se înlănţuie firesc, într-o ţesătură muzicală dominată de declamaţia melodioasă, în care ariile abia mai pot fi conturate. În această privinţă, Rameau s-a dovedit un demn urmaş al lui Lully şi totodată un predecesor al lui Gluck, care va recomanda atenuarea graniţelor dintre recitativ şi arie. Rameau excelează în expresivitatea recitativului, introducând procedee melodice şi armonice ce părăsesc formulele consacrate, ca şi tradiţionalul acompaniament al clavecinului, el desfăşurându-se cu infinit mai multă muzicalitate în compania comentariilor făcute de orchestră.

Procedeele expresive patetice (din *Hippolyte et Aricie*) sau predominant lirice (*Castor şi Pollux*) sunt îmbinate în paginile operei *Dardanus*, terminată în 1739 şi revizuită în 1744. În ciuda unui libret lipsit total de calităţi, Rameau creează o muzică patetic-eroică ce-i reprezintă geniul. Subiectul mitologic corespunde din nou idealului promovat de clasici – cel al luptei dintre iubire şi datorie – fiind mult asemănător cu tema pe care o va trata Verdi în *Aida* (o eroină îndrăgostită de Dardanus, strămoşul mitic al troienilor, duşman aprig al tatălui său). O gamă largă de sentimente declanşează varietatea mare a muzicii, de la poezia visătoare a momentelor lirice, la accentele robuste şi la monumentalitatea corurilor patriotice. Comentatorii operelor lui Rameau consideră această lucrare drept cea care încununează prima şi cea mai reprezentativă perioadă de creaţie din viaţa compozitorului. Cu puţin înainte (tot în anul 1739) dăduse la iveală baletul *Les fêtes d'Hébé*. Sărbătorile acestei zeiţe a tinereţii (cunoscută în mitologia romană sub numele de *Juventas*) a stat la baza unei muzici ce a întrecut în frumuseţe şi în varietate celebrele *Indii galante*. După aceste două lucrări ale anului 1739, mult şi unanim admirate de la prima lor reprezentaţie, a urmat o îndelungată pauză în creaţie. Se credea că Rameau s-a retras din lumea scenei, dar după 1745 a revenit cu noi şi noi creaţii, îmbogăţind diferitele genuri ale muzicii dramatice cu câteva pastorale eroice, cu câteva opere (dintre care se detaşează *Zoroastre* – 1749), cu câteva balete desfăşurate pe întinderea unui singur act (aşa-numitele „actes

d'opéra-ballet") din rândul căror *Pygmalion* (1748) a ilustrat cel mai mult latura romantică a temperamentului său. Dar surpriza pe care a adus-o revenirea lui Rameau la creaţia pentru scenă a fost comedia-balet intitulată *Plateea* (1745). Subiectul nu ar fi şocat lumea palatului şi nici publicul parizian, deprins cu aventurile lui Jupiter şi cu gelozia soţiei sale (Junona), dar comedia imaginată de libertişti[207] şi pusă în muzică de Rameau aducea pe scenă un personaj neobişnuit de grotesc: o nimfă urâtă (Plateea) ce domnea peste bălţile populate de broaşte, pe cât de diformă, pe atât de languroasă, mereu în căutare de adoratori. Pentru a potoli gelozia Junonei, Mercur pune la cale o farsă, regizând pe pământ o căsătorie între Jupiter şi această fiinţă dezgustătoare. La vederea ei Junona înţelege că aventurile soţului ei pe pământ nu sunt decât distracţii naive care nu-i pot ameninţa căminul. Subiect banal ca fond, în schimb bogat ca sursă de situaţii comice. De la apariţia Plateeii, până la inevitabilul „happy-end", acţiunea e condusă de ridicolul acestui personaj neîntâlnit până atunci în vreo creaţie de operă, într-o ambianţă în care se perindă zei, pământeni, broaşte (cărora li se adaugă travestiri ale lui Jupiter în măgar, în bufniţă). Rameau – descris de contemporanii săi ca om închis, aspru, puţin sociabil – a reuşit să lase în urma sa o pagină genială de humor muzical. Rolul nimfei bălţilor, încredinţat unui tenor (ceea ce nu înseamnă o noutate în concepţia epocii) era conceput ingenios, în stil de soprană lirică, presărat cu ornamente, cu vocalize, exclamaţii şi suspine menite să-i caricaturizeze manifestările. Verva muzicală, împletită din contraste puternice, cu efecte onomatopeice şi procedee stilistice sugestive, antrena întreg ansamblul de interpreţi – solişti, cor, orchestră – realizând, paralel cu concepţia coregrafică, o acţiune bine închegată. Toate mijloacele consacrate în spectacolele de operă (mai bine zis -- pentru a adopta terminologia franceză – „tragédies en musique") sunt folosite de Rameau şi adapate la spiritul unei comedii „en musique" (în sensul unor exagerări deliberate ale efuziunilor lirice din recitativele sau ariile Plateei, ca şi în evocările orchestrale privind sentimentele şi veleităţile ei erotice). Din tradiţionalul prolog (în care părintele comediei – Thespis – este invitat să imagineze subiectul comic al unui spectacol) până la ultima măsură, Rameau îmbină cu artă elementele tragicului cu

207 Jaques Antreau şi Le Valois d'Orville.

cele ale comicului, cutezând a înfrunta astfel principiile estetice ale gândirii clasice, după care puritatea unui gen trebuie rigurors păstrată.

Totuşi nu această îndrăzneală artistică a declanşat cea de a doua dispută estetică pe care care a cunoscut-o Parisul de-a lungul veacului al XVIII-lea. Prima – dintre „lullyşti" şi „ramişti" – se atenunase sau chiar se stinsese între timp, datorită marilor mărturii de valoare pe care Rameau le oferise scenelor de la Versailles şi Paris. De data aceasta împărţirea publicului parizian în două tabere nu a mai fost provocată de o creaţie autohtonă, ci de reprezentarea unei opere comice miniaturale aparţinând italianului Giovanni-Battista Pergolesi (1710 – 1736)[208], compozitor care murise de curând, în vârstă de numai douăzeci şi şase de ani. *La serva padrona* se intitula creaţia sa, concepută iniţial ca un „intermezzo" destinat a fi jucat între actele unei „opere-seria" şi, aşa cum se poate deduce cu uşurinţă din titlul ei (*Slujnica stăpână*), subiectul nu mai aducea pe scenă zei din Olimp sau eroi de la Troia, ci se inspira din viaţa de toate zilele, ridiculizând unul dintre cele trei personaje care participau la acţiune (un bogătaş bătrân, dominat de isteţimea slujnicei lui). Originalitatea tematicii – care trecu-se neobservată în prima ei prezentare la Paris (1746) – a însemnat un adevărat triumf în anul 1752 în interpretarea trupei *Bambini*, venită cu intenţia de a se stabili definitiv în metropola franceză, dar nevoită să se întoarcă în patrie la aproape doi ani după dezlănţuirea noii dispute estetice. O dispută care a rămas cunoscută în istorie sub denumirea de „la querelle des Bouffons" dar care pentru moment se mai numea şi „la quere des coins", pentru că într-un „colţ" (loja reginei) se grupau partizanii operei italiene înnoitoare, în altul (loja regelui) – cei ai operei tradiţionale franceze. Numai din această descriere culeasă din documentele timpului se poate deduce amploarea pe care o luase combativitatea dintre cele două tabere, în care erau angrenate capete încoronate. Partizanii spiritului realist ilustrat de comedia muzicală italiană – printre care celebre nume de enciclopedişti – combăteau cu înverşunare convenţionalismul operei franceze, ale cărei numere decorative

208 Giovanni-Battista Pergolesi (1710–1736) a aparţinut şcolii napolitane şi s-a afirmat de timpuriu prin creaţii religioase (din rândul cărora celebru a rămas un *Stabat Mater*), prin cantate profane, sonate pentru diferite instrumente şi prin numeroase opere-seria şi comice. În timpul scurtei sale vieţi a cunoscut doar decepţii şi eşecuri, celebritatea sa fiind declanşată de reprezentarea operei *La serva padrona*, la Paris. Ulterior, creţiile sale – descoperite şi apreciate de-a lungul timpului – rămân o mărturie a talentului său. Printre acestea şi muzica de la baza baletului *Pulcinella* de Igor Stravinski, menţinută în spiritul în care a fost creată de compozitorul napolitan.

şi efecte scenice delectau doar aristocraţia. Critica lor – îndreptăţită istoric – a căzut în greşeala de a ataca aspecte ale componisticii care s-au dovedit eronate şi tendenţioase, culminând cu articolul semnat de Jean-Jacques Rousseau, intitulat *Scrisoare asupra muzicii franceze* (1753). Negând orice calitate muzicii şi muzicalităţii franceze, aprecierile din celebra publicaţie se încheie cu cuvintele: „Francezii nu au muzică şi nici nu pot avea şi dacă vreodată îşi vor făuri vreuna, aceasta va fi cu atât mai rău pentru ei ..." Ca să ajungă la asemenea concluzie, Rousseau analizase în textul articolului său monologul Armidei din opera lui Lully, analiză subiectivă, neîntemeiată pe argumente ştiinţifice. Faţă de erorile ei, erori inerente unui muzician diletant, spiritul ştiinţific al savantului Rameau s-a simţit dator să intervină, după ce timp îndelungat păstrase o rezervă demnă faţă de divergenţa de opinii în care era direct implicat. Fără a polemiza pe idei estetice, el publică un studiu în care demonstrează erorile existente în analiza lui Rousseau, stârnind prin aceasta un val de represalii din partea întregului grup de enciclopedişti. Atacurile lor în presa vremii i-au umbrit tot restul vieţii, fără a-i fi frânat activitatea ştiinţifică[209] şi nici elanurile creatoare. Chiar dacă acestea nu au mers în pas cu vremea în ceea ce priveşte tematica realistă, lucrările sale au continuat să însemne contribuţii în concepţia dramaturgiei muzicale.Legătura dintre uvertură şi conţinutul de idei al operei – întrezărită în primele sale opere şi accentuată pe parcursul evoluţiei – devine un principiu consecvent de creaţie, preconizând tipul de „uvertură cu program". Ceea ce realizase nu demult în uvertura pastoralei-eroice *Zaïs* (descrierea haosului ce preceda creaţia lumii) ajunge în ultima operă – *Les Boréades* – o adevărată pagină simfonică programatică, orchestra sugerând animaţia unei scene de vânătoare, ce are loc la ridicarea cortinei. Recitativul, din ce în ce mai melodios, devine ţesătura pe care sunt încrustate ariile, momente centrale de confesiune lirică ce – departe de a servi vituozitatea cântăreţilor – urmăresc cu fidelitate declamaţia cuvintelor. Se profilează în concepţia muzicii sale vocale elemente ale „cântului

209 1752: *Démonstration du principe de l'harmonie;*
1752: *Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie;*
1754: *Observation sur notre instinct pour la musique et son principe;*
1755: *Erreurs sur la Musique dans l'Encyclopédie;*
1756: *Suite des erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie;*
1760: *Code de musique pratique*
1761: *Origine de sciences.*

dramatic" care va fi cultivat peste mai bine de un secol ca principală cucerire a permanentelor eforturi artistice de a se da genului de operă forţă emoţională convingătoare. Rămânând tributar predecesorilor săi în ceea ce priveşte tematica mitologică şi convenţionalismului unei construcţii în care dansul şi divertismentul continuau să ocupe un loc important, Rameau a avut meritul de a fi contribuit cu geniu la îmbogăţirea limbajului muzical – vocal şi orchestral – planuri sonore ce nu prezintă nici o graniţă în viziunea sa artistică. O viziune în a cărei cuprindere intrau cuvântul (inflexiunile lui), dansul şi muzica, spre marea admiraţie a contemporanului său Voltaire, care i-a închinat un poem – din care desprindem câteva rânduri:

*Il faut se rendre à ce palais magique*
*Où les beaux Vers, la Danse, la Musique,*
*L'art de tromper les yeux par les couleurs,*
*L'art plus heureux de séduire les coeurs,*
*De cent plaisirs font un plaisir unique.*

## Evoluţia către o şcoală de vioară franceză

Aruncând o privire în urmă asupra muzicii franceze din perioada ce precede Revoluţia din 1789, se poate remarca în primul rând faptul că toate domeniile ei de manifestare sunt o continuare a tradiţiilor transmise de veacul al XVII-lea. Centrată în jurul regelui – a curţii, a familiei, a academiei sale – creaţia muzicală a secolului al XVIII-lea începe totuşi să se difuzeze mai larg, prin concerte publice – aşa cum au fost „Concertele spirituale" iniţiate de Philidor în anul 1725 pentru a înlocui spectacolele de operă, interzise de biserică în zilele de mari sărbători religioase ale anului. Prestigiul lor s-a impus din ce în ce mai mult, constituind un model nu numai pentru marile oraşe al Franţei, ci şi pentru cele din străinătate (Leipzig – 1761; Berlin – 1783 etc.) şi contribuind la importanţa mai mare ce începe să i se dea orchestrei. Aportul lui Lully fusese imens şi în această direcţie (conturând rolul grupului de suflători faţă de cel al coardelor şi amplificând numărul pupitrelor sau introducând noi instrumente, după necesităţile libretelor sale). Dar adevăratul promotor al progresului pe care l-a înregistrat importanţa orchestrei în concepţia spectacolelor dramatice, a fost Rameau. Unele din partiturile sale anunţă nu numai distribuţia partidelor instrumentale moderne (cu instrumente de suflat de lemn în frunte, apoi cele de alamă, iar jos fiind cvartetele de coarde, sub care se află partida clavecinului cu rol de bas continuu), sau apariţia unor instrumente neangrenate până la el în corpul orchestral (de ex. clarinetul, care apare în *Acante et Céphise* – 1751), dar mai ales tratarea evoluată – în interferenţă sau dialogat – şi relieful dat unor instrumente pentru a contribui la forţa expresivă (sau descriptivă) a muzicii.

Dar muzica instrumentală franceză a secolului al XVIII-lea a cunoscut o evoluţie specifică şi independent de cea creată pentru spectacolele de balet, operă sau operă-balet. Paralel cu creaţia pentru calvecin – atât de fecundă în prima decadă a secolului – se impune treptat afirmarea şcolii violonistice franceze. Vioara, începând prin a fi un instrument al dansului – al dansului popular – ajunge prima voce a orchestrei din timpul lui Lully. În celebra formaţie a celor „24 violonişti ai regelui" (e vorba de regele Ludovic al XIII-lea care a înfiinţat-o, de Ludovic al XIV-lea care i-a dat strălucire şi chiar de Ludovic al XV-lea care a desfiinţat-o în anul 1761) au figurat numeroşi violonişti francezi semnalaţi ca virtuozi prin documentele vremii. Dar stadiul la care se găsea tehnica lor violonistică la începutul secolului al XVIII-lea era departe de a o egala pe cea ilustrată de italieni cu un secol în urmă. Sub directa influenţă a artei lor, violoniştii francezi vor evolua surprinzător de repede, reuşind să-i ajungă din urmă şi – către sfârşit de secol – chiar să-i întreacă. La acest progres spectaculos a contribuit arta câtorva talente din rândul cărora desprindem doar pe cele mai reprezentative: Jean-Baptiste Anet (1661 – 1755), elev al lui Corelli, unul dintre primii violonişti afirmaţi la „Concertele spirituale"; Jean-Fery Rebel (1666 – 1747), strălucit elev al lui Lully şi primul compozitor de sonate pentru vioară şi bas continuu (amândoi făcând parte din prima generaţie de violonişti francezi de renume). Au urmat François Duval (1673 – 1728), Jaques Aubert (1689 – 1753) şi cei doi fraţi Francoeur (Louis: 1692 – 1745; *François:* 1698 – 1787), toţi concertişti aplaudaţi în Concertele spirituale şi totodată compozitori de diferite piese şi de sonate pentru vioară. Faima lor a fost încununată de activitatea lui Pierre Gaviniès (1728 – 1800) a cărui viaţă se sfârşeşete odată cu secolul, lăsând moştenire sonate, concerte şi valoroasele *24 Matinées* pentru vioară, a căror dificultate de interpretare poate constitui o mărturie a stadiului la care ajunsese tehnica violonistică franceză la sfârşitul secolului al XVIII-lea. Dar printre aceste generaţii de violonişti-creatori care au contribuit la prestigiul cucerit de muzicienii francezi în epocă, domină cu autoritate personalitatea lui Jean-Marie Leclair (1697 – 1764). Născut la Lyon dintr-o familie de muzicieni şi dansatori, Leclair – deşi violonist talentat din copilărie – s-a afirmat în artă ca prim dansator şi maestru de balet la opera din Torino. Este oraşul în care s-a numărat printre elevii lui Giovanni-Battista Somis, considerat „părintele şcolii de vioară piemonteze", învăţătură şi muncă

ce au decis direcţia nouă a carierei sale. Începând cu anul 1728, prezenţa sa ca violonist virtuoz în „Concertele spirituale" de la Paris este semnalată ca eveniment muzical, iar în Olanda arta sa este la fel de entuziast aclamată ca şi cea a lui Locatelli. Dar aşa cum surprinzătoare a fost celebritatea sa – neanunţată nici de formaţia din adolescenţă şi nici de activitatea din tinereţe – la fel de neaşteptată a fost şi retragerea sa în izolare către sfârşitul vieţii. O moarte tragică(asasinat fără a se fi descoperit motivul şi autorul crimei) a întunecat biografia acestui ilustru reprezentant al muzicii franceze, care a lăsat o creaţie camerală vastă şi valoroasă: 49 de sonate pentru vioară şi bas, grupate în patru caiete apărute între anii 1723 – 1738; 12 sonate pentru două viori fără acompaniament (publicate în două caiete – 1730 şi 1747); 6 trio-sonate (în jur de 1730) şi un Trio postum (1766); 12 concerte (11 pentru trei viori, alto şi bas; unul pentru flaut sau oboi şi coarde, apărute între anii 1737 – 1743).[210] O creaţie în care violonistul virtuoz şi-a pus amprenta, asociind variatele dificultăţi ale tehnicii instrumentale, fără ca acestea să fie surprinse vreodată ca scop în sine. Primează aici conţinutul emoţional, nobil – exprimat printre melodicitate de mare limpezime, într-o organizare ce dovedeşte simţ al proporţiei şi al echilibrului. Nu lipsesc accentele tragice în paginile lente ce deschid uneori muzica sonatelor (de ex. în *Sonata în do minor „Le Tombeau"*), accente prelungite deseori şi în mişcări Allegro, dar risipite în graţia sau verva dansurilor vechi sau noi ce apar intercalate între părţile unei sonate sau îi încununează muzica în final. Nu lipseşte nici fantezia în înlănţuirea ideilor, a mişcărilor, sprijinită permanent pe o ştiinţă componistică ce relevă deopotrivă tradiţie şi modernitate. După Couperin, Leclair poate fi considerat al doilea compozitor francez care a reuşit să realizeze în muzica de cameră un model de sinteză creatoare între stilul concertant italian şi spiritul francez, înclinat spre claritate, graţie, concizіune. Şi, dacă interpretul, cunoscător al repertoriului violonistic şi înarmat cu toate secretele tehnicii, a influenţat concepţia creatorului, acesta, la rândul său, a controlat arta violonistului, dozând virtuozitatea şi îndrumându-i talentul spre singurul ţel pe care îl considera important în interpretare – cel al înţelegerii şi transmiterii fidele a fondului şi caracterului unei lucrări. O concepţie pe care Leclair a înscris-o şi printre sfaturile cu care şi-a anticipat cuprinsul celui de al patrulea caiet

210 În creaţia lui Leclair figurează şi o operă – *Scylla et Glaucus* (1746) – cu o concepţie apropiată de cea a lui Rameau.

de sonate: „Toţi acei care doresc să izbutească a realiza în execuţie intenţia autorului acestor lucrări trebuie să se străduiască a găsi caracterul fiecărei piese, de asemenea adevărata mişcare şi calitatea de sunet care se potriveşte acestui caracter. Să se evite desfigurarea cantilenei prin adăugirea altor note. Să ne ferim, de asemenea, de ridicolul pe care-l provoacă executarea mai mişcată a majorului şi mai reţinută a minorului, în lipsă de alte mijloace interpretative"[211].

Cu Rameau şi Leclair, a căror viaţă se sfârşeşte la Paris în acelaşi an – 1764, se încheie una din perioadele de glorie ale muzicii franceze. O perioadă cu apusuri (al motetului, al clavecinului) dar şi cu orizonturi larg deschise (în ştiinţa armoniei, în concepţia orchestrală, în creaţia camerală, în stilul interpretativ violonistic). Urmează istorica revoluţie a anului 1789, cu suferinţele şi cuceririle ei, care va transforma societatea şi arta franceză. Şi nu numai franceză. Toată muzica viitorului secol, începând cu cea creată de Beethoven, va avea rădăcini în frămîntările şi idealurile ei.

211 Text preluat din prefaţa la *Sonata în do minor „Le Tombeau"*, semnată de prof. George Manoliu (Ed. Muzicală, Bucureşti, 1965).

## CAPITOLUL VIII

# EVOLUŢIA CREAŢIEI MUZICALE GERMANE (1600 – 1750)

**TENDINŢE DE GERMANIZARE A GENURILOR MUZICALE.**
**ŞCOALA DE ORGĂ.**
**COMPOZITORII GERMANI ŞI MUZICA DE CAMERĂ**
**GEORG PHILIPP TELEMANN**

## Tendinţe de germanizare a genurilor muzicale. Şcoala de orgă. Muzica de cameră

Creaţia celor doi colegi de generaţie – Johann Sebastian Bach şi Georg Friedrich Händel – încununează patru secole de măiestrie polifonică şi un veac de artă a monodiei cu acompaniament, concentrând ca într-un focar raze din trecutul muzical îndepărtat sau apropiat, pentru a le proiecta cu o strălucire nouă spre totdeauna şi spre pretutindeni.

Care este terenul pe care s-a sprijinit şi apoi s-a înălţat această impunătoare artă? Aceeaşi Germanie zdruncinată de lupte religioase ce au despărţit sudul catolic de nordul protestant, aceeaşi Germanie fărâmiţată în stătuleţe conduse de prinţi şi de landgrafi a căror suzeranitate, consolidată de pacea de la Westfalia, se manifestă cu mai mare râvnă în întrecerea de a da curţilor lor o nestăvilită strălucire. Genul care răspundea cel mai direct veleităţilor de supremaţie artistică era, fără îndoială, opera. În capitolul ce a tratat evoluţia operei în secolul al XVII-lea s-a urmărit felul în care tânărul gen şi-a răspândit vraja în sudul şi nordul Germaniei[212], cu tot ce acesta adunase de-a lungul unui secol de crescândă faimă în marile oraşe ale Italiei sau la curtea lui Ludovic al XIV-lea. Dar peste ceea ce italienii – compozitori, libretişti, interpreţi – au răspândit la marile şi micile curţi princiare, peste rafinamentul francez cunoscut direct de câţiva muzicieni germani, călători la Paris pentru a studia arta lui Lully, spiritul şi tradiţiile germane au reuşit să fie puse în valoare în creaţia de operă autohtonă, cu încercări la Dresda şi Nürnberg dar cu afirmarea la Hamburg.

Tendinţa de „germanizare" a genurilor ce s-au desăvârşit în Italia, Franţa sau Anglia, se impune ca o trăsătură caracteristică pentru întreg secolul al XVII-lea din istoria culturii unei naţiuni ce nu-şi spusese încă

212 Pag. 249 şi următoarele (Opera şi Oratoriul în Germania.)

marele cuvânt în muzică. Doar Heinrich Schütz (născut exact cu un secol înainte de Bach şi Händel) se detaşase din rândurile muzicienilor germani prin opera sa, valoroasă sinteză între stiluri şi tradiţii muzicale. După Hans Leo Hassler, Schütz a fost al doilea exponent important al legăturii între muzica cultă germană şi şcoala de compoziţie veneţiană. O şcoală în care arta madrigalului se întâlnea cu cea a stilului concertant în plină înflorire, întrepătrundere care a marcat stilul şi evoluţia lui Schütz. Dar generaţia sa a fost mai puţin receptivă la cuceririle stilistice italiene, astfel că prea puţini compozitori figurează cu rol propulsiv în această etapă de tranziţie a creaţiei germane. Johann Staden (1581 – 1634), organist la Nürnberg şi Bayreuth, renumit compozitor de muzică religioasă şi profană, nu a depăşit conservatorismul timpului decât prin adoptarea basului continuu („Generalbas") în conceperea unora din lucrările sale. Tendinţe înnoitoare timide pot fi surprinse în creaţia lui Samuel Scheidt (1587 – 1654) – unul dintre elevii neerlandezului J. P. Sweelinck[213] la Amsterdam – organist care a trăit şi a compus în perioada grea a războiului de treizeci de ani, lăsând urme ale talentului său la Halle, oraşul său natal. Mai categorice au apărut îndrăznelile în compoziţiile lui Johann Hermann Schein (1586 – 1630), maestru de capelă la curtea din Weimar, apoi cantor la biserica Sf. Thomas din Leipzig (post pe care, peste un veac îl va ocupa Bach). Fără a fi pus piciorul în Italia, Schein s-a apropiat de tendinţele de dramatizare a muzicii bisericeşti, descoperite de el în creaţia lui Viadana, de curând tipărită la Frankfurt pe Main. Dar în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, după ce seria de *Symphoniae Sacrae* compuse de Schütz şi-au răspândit frumuseţea şi bogăţia sonorităţilor lor, compozitorii generaţiilor ce i-au urmat nu au întârziat să adopte factura concertantă a „noului stil", în care recitativul, aria, acompaniamentul şi contribuţia orchestrală se îmbinau cu elemente ale „stilului vechi" polifonic, sever sau liber. Ceea ce se cere remarcat însă în concepţia lor de creaţie este apartenenţa la una din cele două confesiuni religioase dominante – catolică şi protestantă – deosebire pe care mentalitatea artistică superioară a lui Heinrich Schütz reuşise să o atenueze. O mai accentuată amprentă a spiritualităţii germane vor imprima în creaţiile lor religioase (cantate, oratorii, concerte spirituale) compozitorii protestanţi. Compoziţiile lor, inspirate din psalmi, din *Cântarea cântărilor*, din textele biblice traduse în limba germană (cu deosebire din patimile lui Isus –

213 Vezi pag. 355.

în *Pasiuni*) vor constitui o remarcabilă contribuţie la evoluţia stilului concertant premergător celui în care Bach şi Händel vor crea monumentalele lor oratorii.

Deosebirea între felul în care au evoluat în Germania aceste genuri concepute vocal-instrumental (faţă de evoluţia din Italia, patria lor „natală") constă în rolul pe care compozitorii l-au acordat corului – rol cu totul preponderent în ansamblul interpretativ – ca şi în ocolirea tendinţelor de virtuozitate pură, străine intenţiilor de reliefare expresivă a ideilor cuprinse de textele inspiratoare. La deosebita importanţă acordată grupului coral – din al cărui cvartet component se desprind vocile soliste ce se sprijină pe basul continuu sau pe acompaniamentul instrumental – se adaugă numeroasele pagini orchestrale (introducerea, interludii, ritornele, pasaje descriptive sau comentatoare) concepute în manieră modernă italiană, fără a se fi părăsit tradiţia artei polifonice pe care se desfăşoară deseori momentele de agitaţie sau de deznodământ ale unor idei din cuprinsul textului. Spiritul german-protestant se impune mai ales în creaţia de *Pasiuni* – gen înrudit îndeaproape cu oratoriul (ca structură, ca formaţie interpretativă), singura deosebire imprimând-o natura textului (cu bază evanghelică în primul caz). Valoroasa creaţie de *Pasiuni* moştenită de la H. Schütz şi de la câţiva urmaşi ai săi (printre care Thomas Selle, Johann Theile, Johann Kuhnau ş.a.) a pregătit terenul pe care se va sprijini concepţia secolului al XVIII-lea – cea a lui Händel, Telemann, Mattheson – şi pe care se va înălţa măreţia neatinsă încă a muzicii din *Pasiunile* lui Bach.

Istoria muzicii germane culte în perioada cuprinsă între Schütz şi Bach (corespunzătoare întregului secol al XVII-lea) este ilustrată de mari organişti, toţi compozitori care – în afară de compoziţiile destinate instrumetului lor – au contribuit la evoluţia genurilor aparţinând manifestărilor de cult sau de concert religios, parte din ei lăsând amprenta gândirii lor şi în domeniul muzicii profane (de curte, de cameră). Este o epocă în care evoluţia diferitelor domenii de creaţie – religioase sau profane, vocale sau instrumentale, de mare sau mică amploare ca întindere sau ca formaţie interpretativă – nu poate fi despărţită de şcoala de orgă germană. Toţi marii muzicieni ai timpului, angajaţi ai catedralelor, bisericilor sau curţilor princiare, au fost organişti de renume, printre excepţii figurând doar câţiva, cum au fost violoniştii Johann Schop (1590 – 1667) la Hamburg, sau Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644 – 1704) la Salzburg şi Viena. Da fapt, este vorba de o şcoală cu

rădăcini adânci în secolul al XV-lea, când la Nürnberg se publica *Fundamentum organisandi* de Konrad Paumann, prima metodă de orgă şi de improvizaţie la acest instrument, când la München apărea prima colecţie de muzică de orgă (*Buxheimerorgelbuch*), când Arnold Schlick făcea descrierea unei construcţii de orgă ce se dovedea mult evoluată (faţă de cea existentă în Italia sau Franţa), o şcoală care şi-a impus faima încă din prima jumătate a secolului al XVI-lea, prin arta şi activitatea pedagogică a austriacului Paul Hofheimer şi a elevilor săi. Vechile genuri – ricercarul, canzona, toccata, fantezia, fuga – provenite toate din muzica vocală, la care s-au adăugat cele create de arta improvizatorică (preludiul, interludiul, postludiul), au fost supuse unei evoluţii în care şi-au spus cuvântul tendinţele coloristice ornamentale, un aspect ce a determinat denumirea de „colorişti" pentru organiştii din a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Influenţa italiană nu a întârziat să pătrundă, mai întâi prin Hans Leo Hassler, elevul lui Andreea Gabrieli la Veneţia, apoi – cu deosebită forţă – prin Johann Jakob Froberger (1616 – 1667), elevul lui Frescobaldi la Roma. Protestant, născut şi format la Stuttgart (oraş în care influenţele franceze şi engleze pătrunseseră alături de cele italiene, prin instrumentiştii angajaţi la curte) dar convertit la catolicism în perioada studiilor în Italia. Organist timp de două decenii al curţii vieneze (1637 – 1657), apoi călător la Bruxelles, Paris şi Londra – pretutindeni aclamat şi preţuit – Froberger a concentrat în creaţia sa[214] variate elemente de influenţă italiană, franceză, engleză, pe fondul muzicalităţii sale germane. Urme ale acestor diferite acumulări pot fi surprinse în fantezia cu care a prelucrat substanţa melodică de-a lungul unei compoziţii, ceea ce făcea mai greu recognoscibil materialul muzical de bază. Antrenat de acest talent, Froberger a avut contribuţii în evoluţia unor genuri cu caracter improvizatoric (ca „fantasia", „capriccio" etc). Influenţa stilului său interpretativ şi componistic s-a făcut simţită asupra multor discipoli pe care i-a avut în diferitele centre prin care a vieţuit, dăinuind până târziu, în primele decenii ale secolului al XVIII-lea. Dintre contemporanii săi mai tineri se detaşează activitatea lui Johann Caspar Kerll (la Viena şi München), a lui Johann Rosenmüller (la Leipzig şi Hamburg), iar în ultimele decenii ale secolului, cea a lui Georg Muffat (1653 – 1704). Arta lui Muffat prezintă – asemenea celei a lui Froberger – un caracter

214 Peste 70 de piese pentru orgă (toccate, capricci, ricercari, fantezii, canzoni) cărora li s-au adăugat 30 de suite.

cosmopolit, datorită studiilor făcute cu Lully la Paris şi cu Pasquini la Roma. Activitatea sa – împărţită între Viena-Salzburg-München şi Passau – a fost dublată de o creaţie destinată nu numai literaturii pentru orgă, dar şi formelor mari concertante, religioase sau laice, ultimele fiind compuse pentru ceremoniile fastuoase ale curţilor la care era angajat. În această categorie a muzicii de curte se înscriu şi suitele pentru orchestră, create sub influenţa lui Lully, precum şi cele *12 concerti grossi* – un rezultat al admiraţiei sale pentru Corelli, pe care îl cunoscuse în perioada studiilor la Roma. Se conturează, astfel, un nou aport la procesul de sinteză dintre stilul italian, francez şi tradiţiile muzicale germane, premergător creaţiei lui Bach şi Händel. Dar la plămădirea gândirii muzicale a celor doi iluştri creatori germani care vor contribui la desăvârşirea acestui proces de la înălţimea geniului lor, cel mai mare şi mai direct rol l-a avut contactul cu şcoala de orgă a nordului germanic.

Importanţa istorică a acestei prestigioase şcoli începe la răspântia dintre secolele XVI-XVII, când se înregistrează o nouă legătură cu şcoala neerlandeză, prin învăţătura pe care a oferit-o la Amsterdam ultimul ei reprezentant de seamă, Jan Pieter (Peterszoon) Sweelinck (1562 – 1621). Organist la „Biserica veche" (Oude Kerk) cu reputaţie europeană, compozitor cu o formaţie polifonică clasică, Sweelinck a fost unul dintre cei mai renumiţi pedagogi ai timpului, un îndrumător a cărui artă şi ştiinţă s-au revărsat asupra câtorva generaţii de muzicieni nordici. Caracteristică pentru concepţia sa de creaţie a fost îmbinarea caracterului cantabil al stilului italian de orgă cu tehnica variaţiei în care au excelat virginaliştii englezi, aşa cum atestă manuscrisele sale răspândite în numeroasele biblioteci ale Europei. Fanteziile pentru orgă („fancii"), toccatele, preludiile, variaţiile sau fugile sale[215], construite pe melodii de corale protestante, de cântece profane, de dansuri, îmbină principiul vechi al cantus firmus-ului cu tehnica imitaţiei, a variaţiei, a improvizaţiei, într-o concepţie viguroasă de legătură a fondului muzical de inspiraţie populară cu procedeele artei componistice şi ale virtuozităţii instrumentale. Unul dintre principalii săi elevi a fost Samuel Scheidt (organist şi compozitor menţionat anterior – vezi p. 352), succesorul lui Michael Praetorius ca Hofkapellmeister la curtea din Halle. Arta sa, imortalizată în *Tabulatura nova* (1624), constituie o

215 Creaţia lui Sweelinck cuprinde 254 de lucrări vocale („cantiones sacrae", psalmi, chansonuri) şi 72 de lucrări instrumentale (pentru orgă şi clavecin).

reflectare a cuceririlor stilului de orgă, prezentând – faţă de ceea ce se realizase anterior – o deosebită prospeţime în tratarea coralului protestant; ea se înscrie ca o contribuţie germană de valoare în evoluţia muzicii de orgă, dominată în acea vreme de prestigiul artei lui Frescobaldi.

În această tendinţă de valorificare a elementelor de specifică spiritualitate germană în creaţia de orgă din zona de influenţă a învăţământului lui Sweelinck, se impune şcoala de la Hamburg, unde creează tradiţie mai întâi numele Scheidemann (fraţii Hans şi David, în secolul al XVI-lea; Heinrich – în prima jumătate a secolului XVII), apoi cel al lui Mathias Weckmann (1621 – 1674) – fondator al unui *Collegium musikum* prin care au fost inaugurate concertele publice la Hamburg în anul 1668 – pentru ca întreaga a doua jumătate a secolului al XVII-lea (şi chiar după ea) să domine personalitatea artistică a unui organist cu o longevitate rară (99 de ani) – cea a lui Jan Adams Reinken (1623 – 1722). Ca o recunoaştere a meritelor sale de interpret, compozitor şi pedagog, Reinken a fost înmormântat alături de Dietrich Buxtehude – cel mai de seamă reprezentant al şcolii de orgă nord-germane – în catedrala din Lübeck. Este un mic oraş din imediata apropiere a Hamburgului, care se numără astăzi printre centrele de cultură germane ce au păstrat cu veneraţie şi urmele vieţuirii istorice şi vechiul stil arhitectural. Printre primii organişti care i-au adus faima a fost Franz Tunder (1614 – 1667); elevul său, Dietrich Buxtehude (1637 – 1707), o va duce la supremă recunoaştere. La forţa expresivă a artei sale interpretative, a cărei celebritate îl va face pe Bach să pornească pe jos de la Augsburg pentru a o putea asculta, s-a adăugat o vastă creaţie vocal-instrumentală pentru slujbele religioase, pentru solemnităţile oraşului, pentru „serile de muzică" (*Abendmusiken*) înfiinţate de curând de Tunder. Orga a ocupat locul de frunte: preludii şi fugi, „fantasii" şi toccate excelând în contraste, ciaccone şi passacaglii, prelucrări de corale protestante, lucrări ce au avut o deosebită înrâurire asupra gândirii componistice a organiştilor din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, din rândul cărora se detaşează cea a lui Bach. Dar impresiile pe care tânărul muzician le-a cules la Lübeck din măiestria lui Buxtehude au fost precedate de cele pe care i le-a oferit arta unui alt mare organist al timpului – cea a lui Georg Böhm (1661 – 1733), în perioada în care – adolescent fiind – figura printre coriştii de la biserica St. Michel din Lüneburg. Mărturia sensibilităţii lui Böhm rămâne înscrisă într-o

vastă creaţie pentru orgă (preludii, fugi şi numeroase *Choralvorspiele*) şi pentru clavecin – în care remarcabilă rămâne contribuţia sa la evoluţia suitei. Böhm a făcut parte deci din generaţia imediat premergătoare celei a lui Bach şi Händel, o generaţie bogată în organişti cu renume. La Nürnberg, Johann Pachelbel (1653 – 1706) dădea o nouă strălucire oraşului medieval în care – cu două secole înainte – apăruse tipărită prima metodă de orgă. Creaţia sa, dominată de formele mici din literatura orgii şi caracterizată prin deosebita cantabilitate şi claritate în construcţie, a constituit vreme îndelungată (şi după epoca Bach) un model de măiestrie componistică. La Viena, Johann Joseph Fux (1660 – 1744) impresiona ascultătorii la orga de la catedrala Sf. Ştefan. Creaţia sa de piese pentru orgă, de misse, motete, requiemuri, cantate, oratorii, psalmi, litanii aparţinând cultului catolic (la care se adaugă 18 opere şi un mare număr de sonate à trè şi piese pentru clavecin) aminteşte de fecunditatea creatoare a maeştrilor italieni. La această contribuţie se adaugă un tratat de compoziţie şi contrapunct, intitulat *Gradus ad parnassum*, conceput în forma unui dialog profesor-elev (iniţial în limba latină, apoi tradus în germană, italiană, franceză, engleză), care a constituit o bază pedagogică muzicală până târziu, în perioada primilor romantici.

Din generaţia Böhm, Pachelbel, Fux, face parte şi Johann Kuhnau (1660 – 1722), predecesorul lui Bach la cantoratul de la Thomaskirche din Leipzig. Caracteristică pentru personalitatea acestui organist a fost vasta sa cultură. Cunoştinţe temeinice de matematică, retorică, teologie, juris-prudenţă (cu studii şi activitate de avocat), de literatură (el însuşi autor al unui roman, intitulat *Muzicianul şarlatan*), Kuhnau a fost un compozitor care nu a acordat instrumentului său primul rol în compoziţie. Spre deosebire de majoritatea organiştilor care l-au precedat, el şi-a înscris numele în istoria muzicii prin suitele şi sonatele sale pentru clavecin, a căror formă a lărgit-o prin deschiderea lor printr-un preludiu (în stil de toccată) şi al căror conţinut l-a îndreptat spre programatism (aşa cum apare în volumul de *Biblische Historien*, din cuprinsul căruia celebră a rămas piesa *Lupta lui David cu Goliat*). Creaţia sa religioasă – din care nu s-au transmis decât o missă, un magnificat, o pasiune, câteva motete şi cantate – cuprinde numeroase pagini de reală frumuseţe mult admirate de Bach (urmaşul său la orga de la biserica Sf. Toma), ca şi de Händel, care le-a cunoscut prin profesorul său, Friedrich-Wilhelm Zachow (1663 – 1712). Titular al

orgii de la *Liebfrauenkirche* din Halle, Zachow a contribuit la procesul de „germanizare" a genurilor şi formelor mici sau mari ale muzicii pentru orgă, a cantatei şi a oratoriului protestant. Renumele pe care Zachow l-a avut şi îl are până în zilele noastre se datorează şi faptului că a fost îndrumătorul lui Händel, pe care Mattheson – reprezentant şi el al generaţiei lui Bach – l-a descris prin cuvintele: „Omul era foarte tare în arta sa şi poseda tot atâta talent şi bunăvoinţă. Händel i-a plăcut atât de mult, încât nu a crezut să-i poată vreodată arăta destulă dragoste şi bunătate. Eforturile lui s-au îndreptat mai întâi spre arta invenţiei; l-a învăţat să dea forma cea mai perfectă ideilor muzicale; i-a rafinat gustul. Poseda o colecţie remarcabilă de muzică italiană şi germană. I-a arătat lui Händel diversele feluri de a scrie şi de a compune ale diferitelor popoare, odată cu calitaţile şi defectele fiecărui compozitor. Şi pentru ca educaţia sa să fie în acelaşi timp teoretică şi practică, îi dădea adesea să facă teme în felurite stiluri."[216]

La moştenirea muzicală pe care secolul al XVIII-lea a primit-o de la secolul al XVII-lea, se adaugă şi contribuţia genurilor ce aparţineau muzicii de cameră. Noţiunea se referă astăzi la o muzică de esenţă, bazată pe anumite principii de organizare şi executată de un ansamblu restrâns de interpreţi, dar pe atunci desemna o creaţie destinată a fi cântată „acasă" sau în aer liber, deci în afara bisericii sau a sălilor de teatru. Un rol deosebit de important în această creaţie l-a avut clavecinul. Literatura acestui instrument, mult folosit în acea vreme, s-a confundat un timp cu cea pentru orgă. Gândite special pentru el, erau doar piesele inspirate de dansuri, construite de obicei pe principiul variaţiei. Un stil propriu (detaşat de cel al orgii) s-a conturat treptat, pe măsură ce s-a adoptat forma suitei de dansuri, pătrunsă în Germania pe căi de influenţă ce veneau din Italia, Franţa sau Anglia. Este genul pe care compozitorii germani ai secolului al XVII-lea l-au cultivat cu predilecţie în creaţia lor instrumentală – de la aceea pentru clavecin până la cea destinată a fi cântată în aer liber la festivităţile oraşului (de către ansambluri mari, cu instrumente de suflat). Evoluţia lui poate fi urmărită în numeroase culegeri tipărite în oraşele din sud-centrul sau nordul Germaniei, culegeri ce au înregistrat contribuţii continui în ceea ce priveşte conţinutul, structura, stilul. De la organistul austriac Paul Peuerl (care a creat în primul pătrar al secolului al XVII-lea) au rămas

216 Citat preluat din monografia *Händel* de Mircea Nicolescu, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1959, pag. 42.

2. Romain Rolland, Händel

publicate primele exemple de *Variationensuiten* (1611, 1625), în a căror succesiune (Padouan-Intrada-Danz-Galliarda) pot fi surprinse legături tematice între părţile componente. De la Johann Hermann Schein (menţionat anterior, la pag. 352) a rămas un volum intitulat *Banchetto musicale* (1617) cu suite de dansuri destinate petrecerilor studenţeşti de la Leipzig, compoziţii în a căror primă parte se remarcă o tendinţă de stilizare a caracterului de dans. În şirul de suite publicate deceniu după deceniu de Johann Rosenmüller (1620 – 1684), considerat cel mai important compozitor de muzică instrumentală din rândul predecesorilor lui Bach şi Händel, survin transformări ce conduc la conturarea formei clasice de suită şi de unitate a ei. Dacă în primul volum (1645) succesiunea dansurilor continuă a fi deschisă de pavană (principiu menţinut şi în următorul volum, dedicat studenţilor din Leipzig – 1667), în cel de al treilea (1668) pavana este înlocuită cu o „sinfonia" structurată tripartit, după modelul uverturii italiene (repede-lent-repede), pentru ca în ultimul (1682) Rosenmüller să adopte şi concepţia sonatei da chiesa (fără dansuri), destinată corzilor, ceea ce a însemnat una din cele mai importante contribuţii la evoluţia muzicii instrumentale germane. Prin creaţia sa (ca şi prin cea a unora dintre contemporanii săi) se ajunge în ultimele decenii ale secolului la stabilirea unei succesiuni clasice de dansuri (allemanda-courata-sarabanda-giga), cu vădită tendinţă de estompare a caracterului lor dansant (mai ales în prima parte), dar şi la o remarcabilă deschidere spre fantezie în ceea ce priveşte amplificarea ciclului, prin adăugarea unei părţi introductive (fie sinfonia, fie preludiul sau uvertura) şi prin intercalarea unor piese derivate din muzica instrumentală, ca şi din cea vocală (aria), sau printr-o variaţie a unui dans din cuprinsul suitei („double") – formă pe care Bach şi Händel îşi vor sprijini gândirea în creaţia lor instrumentală.

În această perioadă s-a făcut simţită din ce în ce mai mult şi influenţa suitei de balet cultivată de Lully şi discipolii săi la curtea lui Ludovic al XIV-lea ca şi cea a uverturii franceze, admirate de muzicienii germani ce s-au îndreptat spre Paris pentru desăvârşirea studiilor lor muzicale. Astfel în numeroase suite compuse de J. S. Kusser sau de Georg Muffat (amândoi discipoli ai lui Lully de-a lungul a mai bine de şase ani) muzica ciclului este deschisă de tipul de uvertură franceză (pe strucutura lent-repede-lent) şi cuprinde în desfăşurarea părţilor ei şi intercalări de dansuri specifice practicii şi creaţiei moderne franceze.

Lui Muffat i se mai datorează şi adoptarea stilului concertant italian propriu concepţiei de concerto grosso, pe care el l-a cunoscut şi l-a admirat în perioada studiilor făcute cu Pasquini la Roma, perioadă dominată în acea vreme de vraja muzicii lui Corelli. Cele *12 Concerti grossi* publicate de el către sfârşitul vieţii (1701) – figurând printre primele din creaţia germană – au avut o deosebită influenţă asupra contemporanilor şi succesorilor săi muzicieni.

În ceea ce priveşte sonata à trè – desăvârşită tot în concepţia creaţiei italiene – aceasta s-a numărat printe genurile pe care compozitorii germani ai secolului al XVIII-lea le-au adoptat şi le-au cultivat cu predilecţie. Printre primele modele existente în istoria compoziţiei germane se remarcă sonatele organistului Johann Vierdanck din volumele publicare în anul 1641, sub titlul *Newe Pavanen, Gagliarden, Balleten, Concerten* (pentru două viori şi bas continuu). Fie în concepţia de sonata da camera, fie în cea de sonata da chiesa, fie cu elemente preluate din ambele tipuri, compozitorii germani[217] au creat sonate à trè cu pasiune, sonate în care deseori vioara a doua era înlocuită cu viola da gamba.

Sonata pentru o singură vioară (cu sau fără bas continuu) s-a afirmat în nordul Germaniei, unde compozitorii – grupaţi în jurul lui Johann Schop (1590 – cca. 1667) – au format prima şcoală de vioară germană, pentru ca în cea de a doua jumătate a secolului să evolueze la Viena şi Salzburg, în creaţia lui Johann Heinrich Schmelzer (1623 – 1680) şi a lui Heinrich Ignaz Franz von Biber (1644 – 1704), fondatori ai şcolii de vioară austriece. La Dresda genul a fost cultivat cu şi mai mare faimă de Johann Jacob Walter (1650 – 1717), violonist celebru, concert-maestru la capela curţii şi autor – printre altele – de compoziţii pentru vioară solo (*Scherzi di violino solo* – 1676; *Hortulus Chelicus, uno violino* – 1688), lucrări excelând în virtuozitatea tehnică.

Din moştenirea secolului XVII nu poate fi lăsat la o parte *liedul*. Cu accepţiunea pe care o avea pe atunci (în care intra şi cântecul bisericesc, catolic sau protestant, pe lângă cel profan cu acompaniament de bas continuu, pe o muzică ce urmărea fidel structura simetrică a versurilor), acest gen cunoaşte o emancipare remarcabilă atât în ceea ce priveşte alegerea textelor (cu predilecţie pentru subiectele pastorale, uneori şi pentru cele mitologice), cât şi în tratarea muzicală. După

217 Kindermann, Schmelzer, Loewe, Biber, Rosenmüller, Reinken, Krieger, Kerll, Buxtehude, Pachelbel, Fux ş.a.

epoca de influenţă a stilului madrigalesc (înregistrat în creaţia lui Schütz, pe versuri de Martin Opitz şi în cea a contemporanului său J. H. Schein), monodia a reuşit să triumfe în şirul de *Arii* pe texte profane sau religioase publicate în cuprinsul a opt volume de Heinrich Albert (1604 – 1651), organist la catedrala din Königsberg. Acest stadiu de pionierat de la Königsberg, în care s-au afirmat şi elevi ai lui Albert, a fost continuat şi dus la o primă strălucire de câţiva compozitori din nordul germanic, din Hamburg şi împrejurimile lui. Meritul îi revine unui poet-muzician, Johann Rist (1607 – 1667), care a reuşit să adune în jurul său o pleiadă de muzicieni şi să creeze astfel o şcoală de lied ce va avea o deosebită influenţă asupra vieţii muzicale germane. Texte poetice – dintre care numeroase aparţinând lui Rist – au inspirat şi au imprimat caracterul lor melodiilor destinate unei singure voci (cu acompaniament instrumental), în spiritul simplităţii populare şi al tradiţionalei forme strofice. Dintre compozitorii ce au gravitat în jurul lui Rist fac parte: Thomas Selle (1599 – 1663), director de muzică la Hamburg (un nume ce a lăsat urme şi în istoria Pasiunii prin lucrarea sa *Johannes Passion,* din 1642); Gabriel Voigtländer (1596 – 1643), poet şi muzician cu renume în epocă (ambele direcţii artistice fiind ilustrate cu căldură sau humor în volumul *Oden und Lieder* apărut în 1642); Johann Schop (1590 – cca. 1667), amintit anterior ca violonist virtuoz renumit şi ca autor de lieduri pe texte religioase; Heinrich Scheidemann (1596 – 1663), organist ale cărui „cântece" figurează în tipăriturile din ce în ce mai frecvente la Hamburg pe la mijlocul secolului, tipărituri ce încep să cuprindă şi nume de compozitori din Saxonia. Printre aceştia figurează Andreas Hammerschmidt (1612 – 1675) de la Zittau, ale cărui volume de *Weltliche oden* au însemnat un impuls pentru numeroşi compozitori saxoni. La Leipzig s-a impus talentul lui Adam Krieger (1634 – 1666), cantor la biserica Sf. Thomas, ale cărui *Arii,* inspirate din viaţa studenţească a oraşului, au adus o deosebită prospeţime în evoluţia genului. La frumuseţea lor melodică, urmărind puritatea versurilor (în cântecele de iubire) sau a veseliei (în cântecele de pahar, în cele de drumeţie), s-a adăugat un plus de culoare în acompaniamentul instrumental (încredinţat unuia sau mai multor instrumente) şi deplină autonomie în riturnele. Dar acest stil monodic cu acompaniament, cultivat de Rist şi de şcoala de la Hamburg, de Krieger şi de urmaşii săi leipzigezi, va suferi influenţe ale ariei de operă italiană, ale ariei de curte franceză, ceea ce va conduce către

o fază de declin a acestui gen, izvorât din vechea tradiţie a cântării germane. În acelaşi timp însă se simte o tendinţă de transformare inversă a ariilor de operă, în sensul îndreptării acestora către modelele tradiţiei, către trăsăturile caracteristice liedului, ceea ce răspundea aspiraţiei de afirmare artistică naţională, aspiraţie manifestată cu deosebire în ambianţa prosperă a Hamburgului de la sfârşitul secolului al XVII-lea.

În acestă atmosferă naţională din „cetatea" maritimă şi economică a nordului germanic, s-a născut – cu patru ani înainte de Bach şi Händel – una dintre cele mai complexe personalităţi muzicale ale timpului – Johann Mattheson (1681 – 1764). Virtuoz al orgii şi al clavecinului, bun cântăreţ şi actor, poet şi prozator, înarmat cu o erudiţie ce depăşea nivelul obişnuit al muzicienilor vremii (vorbea câteva limbi, studiase ştiinţele juridice), Mattheson s-a numărat printe puţinele cazuri de creatori care şi-au manifestat arta doar în limitele oraşului natal. Cu o evoluţie componistică promiţătoare (8 opere, 24 oratorii şi cantate, sonate pentru diferite instrumente, suite şi fugi pentru clavecin), frânată de pierderea totală a auzului, Mattheson a avut surse sufleteşti şi intelectuale pentru a se refugia în scrieri despre muzică (scrieri estetice, critice, biografice) sau despre subiecte extramuzicale (istorice, teologice, politice). Caracteristică atât pentru creaţia sa – compoziţii, librete, poeme – cât şi pentru principiile expuse în numeroasele sale lucrări teoretice[218], rămâne atitudinea sa îndreptată împotriva a ceea ce era străin, cu deviza „Fuori barbari", deseori subliniată în articolele sale critice. Într-o epocă în care opera italiană şi cea lullystă îşi întinseseră dominaţia în viaţa muzicală europeană, influenţa atitudinii sale naţionale, ancorată în tradiţie, a avut un rol deosebit în evoluţia gândirii estetice germane a timpului.

Pe acest teren, cu straturi cimentate veac de veac în cultura şi muzica germană, s-a afirmat, la răspântia dintre veacuri, creaţia a trei compozitori, ale căror biografii şi destine artistice au fost cu totul diferite: Georg Philipp Telemann – unul dinte primele şi rarele cazuri de muzicieni autodidacţi, care a cunoscut o carieră de glorie cu totul unică în istoria muzicii preclasice; Georg Friedrich Händel – a cărui impunătoare artă nu a cunoscut nici un moment de eclipsă de la

218 Dintre lucrările sale teoretice mai importante fac parte: *Critica muzica* (1722 – 1725); *Grosse Generalbasschule* (1731) şi *Kleine Generalbasschule* (1735); *Der melodische Wissenchaft* (1737); *Grundelagen einer Ehrenpforte* (1740).

afirmarea ei şi până în zilele noastre; Johann Sebastian Bach – supremul nume de gânditor prin sunete, al cărui geniu a răzbătut peste un întreg veac de uitare. Toţi trei, porniţi din aceleaşi meleaguri şi trăind în aceeaşi epocă, şi-au închinat viaţa muzicii şi numai muzicii, o viaţă care s-a sfârşit la toţi cu suferinţa de a-şi fi pierdut vederea.

## Georg Philipp Telemann

În numeroase volume de istorie a muzicii din trecutul apropiat, Telemann este un nume peste care se trece cu uşurinţă, fiind semnalat ca un *Vielschreiber* – adică un compozitor care scrie mult. A scris mult, într-adevăr, mai mult decât oricare dintre contemporanii săi şi mai mult decât s-a ajuns să se cunoască astăzi (peste trei mii de lucrări în toate genurile existente pe atunci). Sunt lucrări care au încântat nu numai publicul aristocratic al curţii la care a fost angajat, dar mai ales pe cel al unor mari centre – ca Leipzig, Frankfurt pe Main, Hamburg – la a căror viaţă de concert contribuţia activităţii sale a fost inestimabilă. După cele două secole de eclipsă, explicată prin apariţia noilor curente – cu marile lor valori care au concentrat entuziasmul secolului al XIX-lea – creaţia lui Telemann răsună din nou prin căile directe sau indirecte de comunicare ale mesajelor muzicale, alături de cea a lui Corelli şi Vivaldi, a lui Couperin şi Rameau, a lui Bach şi Händel.

Georg Philipp Telemann (1681 – 1767) s-a născut în acelşi an cu Johann Mattheson, dar spre deosebire de viaţa colegului său de generaţie – desfăşurată în întregime la Hamburg – activitatea sa a lăsat urme – ca şi cea a lui Bach – în numeroase oraşe mari sau mici ale ţinuturilor germane. S-a născut la Magdeburg, oraş saxon aşezat pe malurile Elbei, în mijlocul unei familii cu tradiţii intelectuale. A primit o educaţie aleasă, în care latina şi greaca însemnau temelia culturii, dar înclinaţiile sale pentru muzică au răzbit de timpuriu, culminând la doisprezece ani, când o primă compoziţie a sa de amploare – opera *Sigismundus* – s-a reprezentat cu succes pe o scenă improvizată a oraşului natal, având printre interpreţi şi pe micul autor. Au urmat imediat măsuri represive împotriva harului său muzical, într-o familie în care perspec-

tiva unei cariere muzicale era departe de a corespunde veleităţilor ei, printre care şi mutarea şcolarizării lui în oraşul Zellerfeld, apoi la Hildesheim, localităţi în care învăţământul cucerise renume, dar care cultivau şi muzica la loc de frunte. Talentul lui Telemann, preţuit şi solicitat, s-a afirmat pe scenele şcolii şi în slujbe religioase, constituind pentru compozitorul adolescent o adevărată ucenicie componistică, o ucenicie de autodidact, remarcabilă prin receptivitatea ei la ceea ce era valoros în modernitatea muzicală. A urmat studiile de drept la Universitatea din Leipzig, unde compoziţiile sale executate la biserica Sf. Thomas i-au adus renume, dar şi adversitatea cantorului ei de pe atunci, Johann Kuhnau. Se întâlneau concepţiile opuse a două generaţii, una îndreptată spre polifonia trecutului, cealaltă spre limpezimea stilului nou, al monodiei cu acompaniament. Angajamentul pe care tânărul Telemann l-a obţinut la biserica Sf. Matei (pe atunci *Neue Kirche*) în anul 1704, unde creaţiile sale melodioase încep să răsune duminical, succesul operelor sale reprezentate pe scena teatrului leipzigez (ce-şi deschisese porţile din anul 1693) şi mai ales înfiinţarea unui *Collegium musicum* (1702) cu o echipă de studenţi – colegi de la universitate – prin care s-au inaugurat concertele publice de la Leipzig au fost evenimente muzicale înregistrate cu entuziasm de cronicile timpului. Din această perioadă a începutului unei cariere de glorie datează câteva călătorii, dintre care cea de la Halle care i-a prilejuit prietenia cu Händel, prietenie durabilă, ilustrată de o corespondenţă, al cărei schimb de idei asupra compoziţiilor proprii şi ale contemporanilor lor rămâne printre mărturiile de valoare despre gândirea şi sensibilitatea lor tinerească. Renumele cucerit de Telemann în anii trăiţi la Leipzig (1701 – 1704) i-a adus angajarea în postul de capelmaistru şi compozitor al curţii contelui Promnitz din Sorau – o imitaţie fidelă a fastului de la Versailles. Familiarizat cu stilul orchestral al muzicii franceze din timpul studiilor la Hildesheim (oraş din apropierea Hanovrei şi a Braunschweig-ului, ale căror spectacole se întreceau în imitarea celor de la curtea franceză), Telemann se adaptează acestei ambianţe, aprofundând arta lui Lully şi creând în spiritul ei. Ceea ce influenţează şi marchează original evoluţia sa din această perioadă de creaţie (1705 – 1708) este contactul cu muzica populară poloneză, pe care are prilejul să o asculte în lunile de vară petrecute de întreaga curte a contelui Promnitz în reşedinţa de la Cracovia.



O atmosferă captivată de moda franceză întâlneşte Telemann şi la Eisenach, unde i se oferă – din anul 1708 – postul de Capell-Direktor al curţii princiare şi de unde datează legăturile sale strânse cu familia Bach (în anul 1714 îl va boteza pe Karl Phillip Emanuel Bach, unul dintre primii fii ai lui Johann Sebastian). Obligaţia principală de a compune pentru capelă l-a condus la desăvârşirea stilului său în genul cantatei religioase, iar viaţa de curte – la cea de creaţie a cantatelor profane şi a lucrărilor instrumentale (serenade, sonate à trè, suite de dansuri pentru clavecin, vioară, instrumente de suflat sau pentru orchestră). Din autobiografia rămasă de la Telemann (amplificată din deceniu în deceniu la trei versiuni) se desprinde independenţa şi liniştea creatoare pe care le-a cunoscut în anii petrecuţi la Eisenach (1708 – 1712), dar şi marea durere trăită de el la moartea primei soţii (1711), după un singur an de căsătorie. S-ar putea crede că apăsarea amintirii ei şi a singurătăţii ce a lăsat-o în urmă l-au determinat pe Telemann să părăsească situaţia bună materială şi socială oferită de slujba de la Eisenach. Din anul 1712 datează activitatea sa de la Frankfurt pe Main, oraş liber, în al cărui Dom se celebrau festivităţile de încoronare şi în care răsunau concertele spirituale săptămânale de la *Barfüsserkieche*, biserica la care a avut primul angajament. Devenit apoi capelmaistru al bisericii Sf. Ecaterina şi compozitor al societăţii *Frauenstein*, terenul de activitate îi este larg deschis. Cu muzicienii amatori care alcătuiau renumita *Frauenstein Gesellschaft* el înfiinţează un nou *Collegium musicum*, care îşi deschide activitatea concertistică la începutul anului 1713. Compune lucrare după lucrare pentru slujbele religioase, pentru festivităţile oraşului, pentru evenimentele survenite în familiile cetăţenilor de vază şi – în principal – pentru concertele periodice date la *Collegium musicum*, devenind animatorul neobosit al vieţii muzicale din marele oraş german. În plus, răspunde cu generozitate solicitărilor ce continuă să i se facă de la Eisenach şi celor ce încep să survină de la castelul din Darmstadt sau de la curtea margrafului din Bayreuth. O glorie artistică ce a culminat în anul 1721 prin invitaţia pe care a primit-o din îndepărtatul Hamburg, cea de a accepta postul de cantor de la *Johanneum* (o şcoală înfiinţată în 1529 de un colaborator al lui Luther), rămas de curând vacant. După ce activitatea sa s-a împărţit timp de două decenii între atâtea localităţi germane, lăsând în fiecare din ele impulsuri ale spiritului său activ şi inovator, precum şi vrafuri de manuscrise, Telemann primeşte schimbarea şi se

îndreaptă spre marele port al nordului, unde se stabileşte pentru tot restul vieţii (1721 – 1767). Angajat cantor al gimnaziului de la *Johanneum* şi director al muzicii peste cinci principale biserici ale oraşului (ceea ce înseamnă de fapt conducerea învăţământului muzical al unei mari părţi din Hamburg), Telemann va împărţi cu Mattheson (pe atunci Capell-Direktor al Domului) meritul de a fi contribuit la renumele muzical crescând al oraşului de la gurile Elbei. La cariera sa de cantor (pedagog), de dirijor şi organizator de concerte, de compozitor „de departe" al curţilor de la Eisenach şi Bayreuth, ca şi al oraşului Frankfurt – care-l regretă şi-i solicită noi creaţii – se adaugă şi cel de corespondent politic şi creator de muzică pentru oraşul Leipzig, iar din anul 1722 i se încredinţează şi mult râvnitul post de director al operei hamburgeze, părăsit între timp de Reinhard Keiser. Este calitatea în care va da măsura cea mai mare a talentului său de organizator şi compozitor. Dacă la energia cu care a acoperit atâtea responsabilităţi şi direcţii muzicale se adaugă şi faptul că a înfiinţat la Hamburg prima publicaţie muzicală periodică germană – revista *Der getraue Musik-Meister* – al cărei tiraj nu reuşea să satisfacă cerinţele iubitorilor de muzică din localitate şi din diferitele centre germane, se poate realiza însemnătatea contribuţiei acestui neobosit artist la dezvoltarea culturii muzicale germane. Ca o încununare a strălucitoarei cariere, cu urme preţuite în fiecare din oraşele prin care a trecut, survine în această ultimă perioadă de manifestare a talentelor sale şi invitaţia de a fi muzician al curţii imperiale de la Petersburg. Legat de Hamburg şi de cetăţenii lui, angrenat în numeroase activităţi muzicale care-i dădeau satisfacţii şi-i stimulau impulsurile creatoare, Telemann a avut tăria să reziste chemării imperiale, de care – până la el – nu se bucurase nici unul dintre muzicienii germani. Cinstit la rândul său de oraşul căruia i-a dedicat ultimele patru decenii şi jumătate din viaţă, Telemann a murit vârstnic, aproape orb, în vara anului 1767, lăsând în urmă o creaţie extrem de vastă, creaţie ce nu a ajuns să fie integral reconstituită nici până în zilele noastre.

Muzica religioasă a ocupat primul loc în ansamblul moştenirii muzicale lăsată de acest fecund compozitor, fiind ilustrată prin sute de lucrări create de el pentru slujbele bisericilor sau capelelor la care a fost angajat. Din cele care s-au păstrat fac parte 12 cicluri anuale de cantate pentru diferite formaţii vocal-instrumentale (în funcţie de ansamblurile care-i erau puse la dispoziţie), 22 Psalmi, 44 Pasiuni şi oratorii. Se

detaşează din rândul acestora oratoriile despre viaţa lui David (*5 Davidischen Oratorien*) şi *Pasiunea după Brockes*[219] – lucrări create în anii trăiţi la Frankfurt – precum şi oratoriul *Ziua judecăţii* şi *Pasiunea după Matei* – compuse la Hamburg, în ultimii ani ai vieţii.

Cantata a fost genul mereu prezent şi în creaţia sa laică. Compuse ocazional (pentru festivităţile oraşelor, pentru aniversări princiare, pentru nunţi, botezuri, înmormântări, pentru pace, pentru victorie, pentru sărbători rurale), cantatele lui Telemann au răsunat şi au încântat publicul oraşelor prin care a vieţuit sau a trecut vremelnic, aducându-i marea popularitate. În cele două cantate ale primăverii, inspirate de poemele lui Brockes (*Bucuriile auzului în timpul primăverii* şi *Apele primăverii*), frumuseţea unor pagini descriptive aminteşte sensibilitatea lui Vivaldi, analogie care se poate face şi în legătură cu cantata *Tageszeiten* compusă de Telemann în anii săi târzii (1759), lucrare în care cele patru momente ale zilei (dimineaţa – amiaza – seara – noaptea) sunt încredinţate pe rând vocilor de sopran, mezzosopran, tenor şi bas, cu acompaniament de orchestră de cameră (grup de coarde, două flaute, doi oboi, fagot, trompetă şi clavecin cu rol de bas continuu). Romantic în cantatele descriptive, compozitorul devine şăgalnic în unele creaţii (*Canarienvogel-Kantate, Der Schulmeister* ş.a.) sau profund dramatic în altele (un ilustrativ şi valoros exemplu în acest sens fiind cantata *Ino,* compusă târziu, în jurul anului 1763).

Aceeaşi supleţe în reflectarea diferitelor sentimente prin muzică o ilustrează şi cele aproximativ şapte sute de lieduri şi arii. Sunt compoziţii miniaturale publicate în anul 1727 (*Lustige Arien*) sau apărute în revista *Der getraue Musik-Meister* ce-i purta cântec după cântec în casele iubitorilor de muzică. „Serioase sau glumeţe" – cum şi-a intitulat însuşi compozitorul o colecţie de *24 de ode* în anul 1741 – acestea au oferit cântăreţilor amatori, de la şcolari la vârstnici, un repertoriu de divertisment variat şi măiestrit, sprijinit pe elemente de tradiţie (ca structură, simplitate, cantabilitate), la care se adaugă şi iniţiativa folosirii limbii germane pentru indicaţiile de tempo sau caracter.

În domeniul muzicii de cameră, Telemann a dăruit instrumentiştilor vremii – clavecinişti, violonişti, flautişti, oboişti – o literatură extrem de bogată, cultivând şi contribuind la evoluţia unor genuri ce au pregătit căile spre gândirea primilor clasici. În primul rând cel al

219 Berthold Heinrich Brockes (1680 – 1747) – poet hamburgez contemporan cu Telemann şi cu ilustra sa generaţie.

sonatei, pe care îl admirase în realizările lui Johann Kuhnau, în perioada uceniciei componistice de la Leipzig. Pentru vioară sau pentru flaut şi bas continuu, dar mai ales pentru cupluri instrumentale (vioară şi viola da gamba, vioară şi flaut, vioară şi clavecin, flaut şi oboi, două viori, două flaute etc.) şi bas continuu, Telemann a creat cu pasiune. Câteva exemple remarcabile de sonate sau de sonate à trè figurează în cele trei serii de *Musique de table (Tafelmusik)* comandate prin subscripţie în anul 1733, altele apărând în paginile revistei *Der getraue Musik-Meister* sau în publicaţii separate, cu titluri ce reflectă şi o intenţie pedagogică (*Esercizzi musici, Sonates méthodiques*). La aceste lucrări concepute în stil concertant şi pe forma cristalizată în tipul de „sonata da camera" a maeştrilor italieni, se adaugă un grup de *12 sonate – canon* pentru două flaute sau două viori, a căror fantezie melodică şi ornamentală de-a lungul desfăşurării tripartite a jocului imitativ (canon la unison) conferă vechiului stil contrapunctic o deosebită prospeţime. Amintind *Fanteziile* pentru vioară solo (12) şi pe cele pentru clavecin (36), *Partitele pentru un instrument melodic* (vioară, flaut, oboi) şi bas continuu, *Menuetele* (50), *Fugile* (20), *Marşurile* (12) pentru clavecin, nenumăratele *Suite* pentru diferite instrumente sau combinaţii de instrumente şi continuo, precum creaţia sa pentru orgă (20 de Fugi, 25 de *Preludii-coral* şi alte diferite piese) înseamnă a face o trecere în revistă parţială a compoziţiilor sale instrumentale, deoarece multe dintre cele semnalate de Telemann, în autobiografia sa (publicată de Mattheson în lucrarea *Grundlage einer Ehrenpforte*) s-au pierdut. Cercetătorii creaţiei lui Telemann în continua lor muncă de căutare, descoperire şi catalogare a ei, consideră problema mereu deschisă. Ceea ce se poate deduce din vastul material existent este marea capacitate a compozitorului autodidact de a asimila elemente stilistice de variate surse de influenţă, italiană sau franceză, salonardă, sau populară. În *Sonate polonoise* (pentru vioară, violă şi bas continuu), în *Partite polonoise* pentru două viori şi bas continuu, coloritul „polnisch" al unora din părţile lor componente reflectă receptivitatea sa la melosul şi ritmurile de dans poloneze ascultate la Cracovia în verile anilor 1705 – 1708.

Aceeaşi vervă creatoare a manifestat-o Telemann şi în domeniul muzicii orchestrale, implicat în atribuţiile sale de Capellmeister al diferitelor curţi princiare, în cea de iniţiator şi conducător de formaţii muzicale (*Collegium musicum*) la Leipzig, la Frankfurt, sau de dirijor

al concertelor de la Hamburg. Nici unul din genurile conturate în repertoriul orchestral din vremea sa (suita, uvertura, concerto grosso, concertul instrumental) nu i-au fost străine. Sunt semnalate nenumărate suite orchestrale (în jur de o mie, dintre care – după precizarea făcută de muzicologul Hórst Büttner – nu s-au păstrat decât 126), lucrări în care alternanţa coloritului de atmosferă apare cu o varietate origială. Desfăşurate pe diferite tipuri de dansuri intrate în tradiţia genului sau desprinse din modernitatea practicii de curte franceză, suitele lui Telemann, precedate de o uvertură, încep să includă în cuprinsul lor şi „piese libere", descriptive sau programatice. Înclinaţia compozitorului spre programatism s-a impus cu deosebire în uverturi, unele purtând titluri programatice clare, aşa cum apare în uvertura *Don Quijote* – în care muzica urmăreşte aventurile eroului lui Cervantes – sau în *Wassermusik*, o zugrăvire a metamorfozelor peisajului marin privit din apropierea Hamburgului, cu fluxul şi refluxul apelor mării, care-i sugerează idei muzicale contrastante. O deliberată intenţie de cuprindere a muzicii de largă circulaţie în epoca sa apare în suita „naţiunilor vechi şi noi" (intitulată totuşi uvertură) deschisă de Menuet I şi II şi desfăşurată apoi de alternanţa unor cupluri de piese dintre care prima desprinsă din muzica veche a unei naţiuni iar cea de a doua din muzica ei nouă: *Marş grav* şi dans vioi (reperezentându-i pe germani), *Sarabandă festivă* şi dans vioi (pe suedezi), *Rondo* şi *Parte mişcată* (danezi), contrastul între vechi şi nou terminându-se cu o concluzie muzicală comică, intitulată *Les vieilles femmes*, a cărei muzică schiţează sugestiv regretele femeilor bătrâne la amintirea frumoaselor vremi trecute.

În ceea ce priveşte creaţia de concerte, Telemann s-a dovedit un bun cunoscător al resurselor tehnice şi expresive ale diferitelor instrumente, dedicându-le compoziţii cu rol solistic (de fiecare dată în compania clasicului grup de coarde şi a basului continuu). Din cele 54 de concerte instrumentale semnalate de comentatorii vieţii şi creaţiei lui Telemann, flautul, oboiul, trompeta, vioara, viola au fiecare câte unul sau mai multe concerte, la care se mai adaugă şi cele concepute pentru cupluri instrumentale (două flaute; două viori), pentru trio (doi oboi, fagot; trei trompete) sau cvartet instrumental (dintre care mai cunoscut este cel pentru patru viori, orchestră de coarde şi bas continuu). Forma tripartită a concertului italian – adoptată în general de Telemann – apare uneori îmbogăţită cu elemente caracteristice suitei

instrumentale, ca în *Concertul în fa major pentru vioară*, desfăşurat pe succesiunea: *Presto, Corsicana, Allegrezza, Scherzo, Gigue, Polacca, Minuetto.* Alteori fantezia a condus compozitorul la introducerea stilului concertant solistic în uvertura unei opere, aşa cum a realizat, de exemplu, în opera *Emma şi Eginhard* care debuta – se spune – cu un adevărat concert pentru vioară (este vorba de o operă compusă la Hamburg în anul 1728, a cărui partitură s-a pierdut în perioada ultimului război mondial).

Cu această punte către genul operei – gen care l-a impresionat cel mai mult pe copilul Telemann şi a dat primul impuls gândirii sale creatoare la vârsta de 12 ani – trebuie menţionat faptul că – deşi promiţător – acesta nu a continuat să-l mai preocupe pe compozitorul tânăr. Sunt semnalate câteva opere compuse în perioada studenţiei de la Leipzig pentru scena teatrului local (din care nu s-au păstrat decât fragmente sau titluri), dar care, faţă de marele număr de cantate religioase şi profane şi de creaţii camerale aparţinând acestei perioade, înseamnă foarte puţin. Contribuţia sa la evoluţia operei germane s-a impus doar în anii maturităţii, trăiţi la Hamburg, când i s-a încredinţat conducerea artistică a teatrului de pe *Gänsemarkt,* al cărui prestigiu de leagăn al operei naţionale germane intrase în declin. Telemann menţionează în autobiografia sa „aproximativ 35 de opere" compuse la Hamburg (număr în care a inclus şi lucrări create pentru scenele curţilor principale de la Eisenach şi Bayreuth, ce continuau să-i solicite colaborarea). Dacă la acestea se mai adaugă numeroasele aporturi muzicale la diferitele piese reprezentate pe scena teatrului hamburghez (intermezzi, intercalări de arii, de dansuri, prologuri şi epiloguri orchestrale), se conturează o largă contribuţie şi în acest domeniu al creaţiei muzicale. Deşi din şirul de opere care au figurat stagiune după stagiune în repertoriul teatrului din Hamburg nu s-au păstrat decât şase[220], partiturile lor (în manuscris) rămân mărturia unor merite remarcabile în ceea ce priveşte conţinutul, dramaturgia, stilul. Se desprinde în primul rând tendinţa compozitorului de a opune operei seria italiene, încărcată de efecte secenice (ca şi vocale), creaţii cu acţiune apropiată de viaţa cotidiană, cu problemele ei triste sau hazlii. Chiar dacă subiectele sunt inspirate din antichitate (*Der geduldige Sokrates)* sau din istoria germaniei (*Sieg der Schönheit*), desfăşurarea lor este

220 *Der geduldige Sokrates* (1721), *Sieg der Schönheit* (1722), *Der neumodische Liebhaber Damon* (1724), *Pimpinone* (1725), *Miriways* (1728), *Flavius Bertaridus* (1729).

presărată cu peripeţii, cu simţăminte fireşti, colorate cu situaţii comice mult gustate de public. În *Răbdătorul Socrate*, filozoful grec este înconjurat de pleiada sa de discipoli dar şi de cele 2 soţii ale sale – Xantippa şi Antippa – ale căror neînţelegeri dau loc la numerose scene de haz. Survine şi rolul servitorului Phito (strămoş al lui Figaro), comentator isteţ al acţiunii prin intonaţii şi cântece populare, spre marea delectare a publicului. În următoarea operă – *Triumful frumuseţii* (1722) – acţiunea opune două lumi: cea a Romei condusă de tiranul rege Maximus şi cea a Vandalilor condusă de regele Genserich, un pretext istoric pentru desfăşurarea unor întâmplări neprevăzute, în care rolul servitorului Turpin este din nou împletit printre savuroasele farse ale acţiunii. Comicul străbate şi în opera satirică *Der neumodische Liebhaber Damon*, aventurile „Amantului Damon", ilustrând moravurile înaltei societăţi, certate cu principiile morale. Un an mai târziu, Telemann compune un prototip de operă comică – *Pimpinone* – al cărei subiect preluat din commedia dell'arte (clasica aventură dintre bătrânul bogat şi slujnica lui tânără şi vicleană) răspunde şi încântă gustul publicului larg din Hamburg. Verva scenică şi muzicală a acestei lucrări, urmărind vicleniile Vespettei pentru a obţine slujba de slujnică în casa vârstnicului Pimpinone (actul I), peripeţiile din casa lui înstărită, în care cochetăria ei îi ameţeşte raţiunea (actul II), şi deznodământul catastrofal al căsătoriei, încărcat cu scene comice nemaiîntâlnite până atunci în opera germană (actul III), au însemnat un succes ce l-a precedat cu aproape un deceniu pe cel înregistrat la Londra de *Serva padrona* a lui Pergolesi. Un succes ce a determinat compozitorul să compună o operă cu subiect înrudit (*Iubirile Vespettei* sau *Amantul în ladă*), a cărei partitură s-a pierdut, asemenea atâtor altora. Ceea ce este important de reţinut din menţionarea acestor câteva creaţii este meritul lui Telemann de a fi deschis în istoria muzicii germane calea către opera comică, de a fi introdus în limbajul ei muzical un stil original, corespunzător variatelor nuanţe de comic – de la simplitatea umorului popular, la grotesc – îndepărtându-se de patetismul ariilor de tip italian sau de tendinţele lor spre efecte de virtuozitate. Cu excepţia operei *Pimpinone* (susţinută vocal doar de două personaje), Telemann a dat deosebit farmec scenelor de ansamblu (cu culminaţii în finaluri de acte), ca şi diverselor combinaţii vocale (duete, terţete, cvartete) în ale căror acompaniamente instrumentale sau orchestrale s-a făcut simţită experienţa compozitorului de muzică de cameră. O experienţă

care l-a condus şi la realizate pagini descriptive sau la un relief melodic instrumental independent, din acompanierea unor arii lirice sau dramatice. Împletirea dintre serios şi comic, dintre pitoresc şi grotesc, dintre galant şi popular, l-a îndreptat spre folosirea unor procedee stilistice de mare varietate, polifonia şi armonia, consonanţa şi disonanţa, influenţa franceză, italiană sau popular germană, întâlnindu-se şi completându-se în paginile unei partituri.

Până în anul 1738, când teatrul de pe *Gänsemarkt* va fi nevoit să-şi închidă porţile, Telemann va mai compune opere al căror succes a reuşit să prelungească agonia unei instituţii ce timp de şaizeci de ani atrăsese marele public al Hamburgului şi al împrejurimilor lui. Dintre acestea se detaşează opera *Emma şi Eginhard* (1728), inspirată din istoria Germaniei (dragostea fiicei lui Carol cel Mare pentru un slujbaş al său) şi opera *Flavius Bertaridus, regele longobarzilor* (1729), inspirată din piesa lui Corneille, *Pertharite,* al cărei conţinut era caracteristic gândirii estetice a clasicismului literar francez – victoria raţiunii şi marilor idealuri asupra sentimentelor personale.

Un alt merit pe care Telemann l-a avut în calitatea sa de conducător artistic al teatrului din Hamburg a fost şi cel de a fi promovat pe scena lui opera lui Händel, prietenul său din timpul studenţiei de la Leipzig. Intuindu-le valoarea, el le-a adaptat la înţelegerea publicului german, traducând textul recitativelor lor şi intervenind chiar – cu consimţământul lui Händel – prin intercalări de arii germane (semnalate în programele de sală), intervenţii creatoare ce au contribuit la succesul lor.

După anul 1738, când părăseşte definitiv genul operei, Telemann va continua să fie activ şi entuziast, conducând editarea revistei *Der getraue Musik-Meister*, participând la evenimentele artistice ale marelui oraş, compunând cu pasiune, deşi vederea îi era din ce în ce mai slăbită. Ultimele sale lucrări par a concentra diferitele căi pe care a mers în creaţie (religioasă sau profană, vocală sau instrumentală) de-a lungul anilor: o cantată (*Ino*), un oratoriu (*Ziua judecăţii*), o Pasiune (după Matei) – toate ilustrând profunzime în conţinut şi măiestrie în scriitură.

Umbrită astăzi de creaţia celor doi contemporani iluştri – Bach şi Händel – arta lui Telemann a însemnat un moment de mare strălucire în epocă şi în istoria compoziţiei. O artă de autodidact, care a răspuns de-a lungul a şase decenii cerinţelor vieţii muzicale germane în atât de

diferite manifestări – ale bisericii, ale curţilor princiare, ale vieţii studenţeşti, ale intimităţii camerale, ale sălilor de concert şi de operă – însumând toate genurile existente pe atunci şi asimilând în exprimarea lor elemente stilistice vechi şi noi, de provenienţă străină sau germană, cultă sau profană.

# CAPITOLUL IX

# GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Într-o impunătoare casă de pe *Grosse Nikolaistrasse* din oraşul Halle, s-a născut Georg Händel la 23 februarie a anului 1685. O casă ce a devenit din anul 1952 un impresionant muzeu, în care paşii trecătorului se întorc cu trei veacuri în urmă, pentru a urmări frânturi din depănarea vieţii unui mare artist. Din documentele existente, biografii au reuşit să desprindă date pentru a alcătui prezentarea acestei vieţi, din care lipseşte cu desăvârşire urma vreunei femei care să-i fi inspirat frumuseţea sau tristeţea muzicii. Şi aceasta nu este singura trăsătură de originalitate a trecerii sale prin viaţă, o trecere în care discreţia i-a dominat scrisul, corespondenţa, conversaţia. Händel a fost primul şi singurul muzician care figurează printre membrii familiei sale, fapt ce-i particularizează de la bun început biografia, într-o vreme în care „cântarea" corală şi cea la diferite instrumente – ca şi arta compoziţiei – se transmitea din generaţie în generaţie, creându-se uneori dinastii de muzicieni atât în Italia sau Franţa, cât şi în ţinuturile Germaniei, care contau pe atunci ca „a doua vioară" în muzica cultă a Europei. Tatăl său, Georg Händel, a fost un felcer ambiţios, care prin muncă şi talent şi-a însuşit calitatea de chirurg, datorită căreia a fost angajat al curţii ducelui de Saxa. Un om cu o putere de muncă şi o voinţă de fier, pe care nu l-a învins nici pierderea pe rând a şase copii şi a primei soţii, nici crunta epidemie de ciumă ce i-a răpit şi ultimul fiu – devenit între timp şi el chirurg al oraşului. Händel, ilustrul şi unicul fiu din a doua căsătorie, va moşteni de la el energia de a persevera în aspiraţiile sale, trăsătură ce-i va anima permanent geniul şi-i va conduce destinele carierei artistice. De la mama sa – cea de a doua soţie a lui Georg Händel, fiică a pastorului Georg Taust – a moştenit sensibilitatea şi

calităţi morale de înaltă noblete, care se vor reflecta în numeroase subiecte ale operelor şi oratoriilor sale.

S-au depănat diferite legende în legătură cu educaţia muzicală a copilului Händel. După unii biografi talentul său precoce nu ar fi fost încurajat de un tată care plănuia pentru fiul său o demnitate intelectuală, corespunzătoare prestigiului pe care îl cucerise în oraşul saxon. Ei au subliniat doar meritele mamei şi ale surorii ei – Anna Taust – de a fi stimulat pe ascuns harul său muzical. Există şi o celebră pânză semnată de pictorul englez Dicksee (secolul XIX) care a imortalizat romantica legendă, întruchipând momentul în care lanterna tatălui sever îşi proiectează lumina asupa copilului surprins desculţ, în cămaşă de noapte, cu mâinile pe clapele unui clavicord ascuns, prin protecţia maternă, în podul casei. Totuşi documentele vremii, care înregistrează succesul pe care copilul de nouă ani l-a avut improvizând la orga capelei de la curtea din Weissenfels[221], unde îşi întovărăşise tatăl, contrazic cu evidenţă tendinţele de literaturizare a copilăriei lui Händel. Se presupune că un tată sobru nu ar fi putut permite fiului său îndrăzneala de a se produce în faţa familiei ducale, fără a fi fost la curent cu progresele lui în arta improvizaţiei. După cum nu se poate concepe ca fără studii conduse de un maestru – studii ce nu ar fi putut fi făcute pe ascuns – micul Händel să fi putut impresiona melomanii şi profesioniştii de la curtea din Weissenfels, printre care se afla şi vestitul organist Johann Philipp Krieger (1649-1725)[222]. Există o documentaţie restrânsă în ceea ce priveşte copilăria şi adolescenţa lui Händel. Dar din materialele de arhivă se desprind date care atestă o deosebită grijă a chirurgului vârstnic pentru educaţia ultimului şi unicului său fiu rămas în viaţă. În primul rând, faptul că i-a ales pentru învăţătură gimnaziul luteran din localitate, o şcoală cu principii morale severe, e drept, dar pentru care muzica era în fruntea disciplinelor educative religioase. În al doilea rând, faptul că imediat după succesul pe care copilul l-a avut la orga de la capela curţii din Weissenfels, Händel-tatăl l-a încredinţat pentru desăvârşirea studiilor muzicale celui mai renumit

221 Localitate în care emigrase curtea ducelui de Saxa după anul 1680, când oraşul Halle a fost trecut în stăpânirea prinţului elector de Brandeburg.

222 Krieger a fost un muzician format la Copenhaga, apoi în Italia de unde a revenit cu vădită pasiune pentru operă şi pentru muzica de cameră. Sub influenţa lui Corelli şi a maeştrilor italieni din acea epocă, a compus numeroase lucrări instrumentale (trio-soante, suite pentru instrumente de suflat, piese pentru clavecin) la care se adaugă un important număr de opere reprezentate la Halle şi Weissenfels, lucrări ce s-au adăugat la creaţia de muzică religioasă compusă în calitatea sa de organist.

muzician din Halle – organistul şi compozitorul Friedrich Wilhelm Zachow. Arta sa pedagogică – mult lăudată de Mattheson (vezi pag. 358) – a revărsat asupra ilustrului său discipol şi muzică şi afecţiune, reuşind să-i înarmeze cunoştinţele cu tot ce era clasic şi modern în compoziţie şi să-i îndrume cariera interpretativă (la orgă, clavecin, vioară) spre profunzime şi responsabilitate artistică. Din vasta şi valoroasa sa bibliotecă muzicală (cuprinzând creaţii ale înaintaşilor neerlandezi, italieni, francezi, englezi, germani, ca şi ale celor din contemporaneitate), copilul Händel a avut prilejul să-şi transcrie numeroase pagini, aşa cum a rămas mărturie unul din caietele sale de studii[223] de care se spune că nu s-ar fi despărţit vreodată. Nu vor trece decât doi ani de muncă sub supravegherea lui Zachow şi Händel, în vârstă de unsprezece ani, se va produce la Berlin în faţa familiei şi a curţii marelui elector, care nu peste multă vreme (în 1701) va deveni primul rege al Prusiei (Frederic I). Biografii lui Händel insistă asupra acestui nou moment de succes al începuturilor sale concertistice, relevând faptul că principele elector însuşi a solicitat în scris chirurgului din Halle angajarea fiului său la curtea din Berlin, adăugând şi propunerea unei călătorii pentru perfecţionare în Italia. Se pare că Georg Händel, ferm în hotărârea sa de a-şi reţine fiul acasă şi de a-l pregăti pentru cariera de jurist, nu a dat curs propunerii princiare. El a murit imediat după acest eveniment (în anul 1697) şi fiul său a urmat în continuare cursurile gimnaziale şi studiile cu Zachow, iar cinci ani mai târziu s-a înscris – conform dorinţei lui – la Universitatea din Halle. Ca şi în biografia lui Heinrich Schütz sau în cea a lui Johann Kuhnau, aceste studii juridice nu au făcut decât să-i lărgească orizontul intelectual, fără a fi fost decisive în carieră. Pentru că în timpul studiilor universitare, Händel – în vârstă de 17 ani – a fost numit organist la catedrala oraşului, unde, la orga la care cu ani în urmă cântase Samuel Scheidt, el şi-a putut face o ucenicie temeinică atât în arta improvizaţiei, cât şi în cea a compoziţiei, cunoscut fiind faptul că unui organist-angajat îi reveneau şi obligaţiile de a compune muzică nouă pentru slujbele, ceremoniile şi concertele religioase. Urme din compoziţiile acestei perioade nu au rămas, deoarece Händel le-a transformat şi folosit ulterior sub diferite forme, estompându-se astfel concepţia lor iniţială. Ceea ce este demn de relevat din această perioadă a adolescenţei şi tinereţei sale este responsabilitatea cu care a înţeles să înlocuiască prezenţa paternă

223 Caietul este datat 1698.

în familia sa, compusă din patru femei – mama, mătuşa şi două surori mai mici – ca şi seriozitatea cu care a urmat cursurile universitare, paralel cu slujba de organist şi cu munca de creaţie pentru biserică şi pentru ansambluri de instrumentişti amatori. „Pe atunci scriam pasionat – va declara el mai târziu, aşa cum rezultă din consemnările organistului şi istoricianului englez Charles Burnay – şi cu deosebire pentru oboi, care era instrumentul meu preferat ..."

Cu anul 1703 se încheie prima perioadă din viaţa lui Händel. El părăseşte postul de organist şi studiile universitare din oraşul natal şi se îndreaptă către centrul cel mai înfloritor al Germaniei acelor vremuri, către Hamburg. În popasul pe care l-a făcut la Hanovra a cunoscut pe Agostino Steffani (1654-1728), renumit organist şi compozitor italian, pe atunci capelmaistru la curtea hanovreză. El i-a admirat talentul şi i-a dat prilejul să se producă în faţa familiei principelui elector, viitorul rege al Angliei (George I). Este evenimentul ce i-a deschis legătura sa durabilă cu casa de Hanovra.

Perioada pe care Händel a trăit-o la Hamburg (1703-1706) este cunoscută datorită numeroaselor informaţii ce s-au desprins din scrierile lui Johann Matthesson. Cu deosebire în lucrarea *Grundlage einer Ehrenpforte* poate fi urmărită activitatea sa ca violonist angajat în orchestra operei, ca organist talentat în arta improvizaţiei, ca profesor de lecţii particulare (date în scopul de a rezista cheltuielilor zilnice), ca muzician erudit („.. mai tare decât Kuhnau la fugă şi contrapunct..." după aprecierea lui Mattheson), ca tovarăş de drum, în pelerinaj la Lübeck, pentru a-l asculta pe Buxtehude cântând la orga de la Marienkirche.

Prima lucrare care i s-a cântat la Hamburg a fost în genul oratoriului (*Patimile după Ioan* – 1704). Cu următoarea creaţie – opera *Almira* – Händel a păşit pe terenul genului cel mai iubit şi mai solicitat de locuitorii marelui oraş de la gurile Elbei, înzestrat cu câteva decenii înainte (în 1678) cu somptuosul teatru din *Gänsemarkt*. Succesul acestei creaţii, cu care tânărul compozitor a deschis şirul celor patruzeci şi patru de opere pe care le-a compus cu perseverenţă până în anul 1741, a fost răsunător. În timp ce reprezentaţiile *Almirei* erau aplaudate seară de seară de-a lungul lunii ianuarie a anului 1705, Händel compunea cea de a doua operă a sa – *Nero* – care s-a reprezentat în luna februarie a aceluiaşi an. Se pare că avântul lui Händel, „violonistul secund" din orchestra operei al cărei director şi principal

compozitor era pe atunci Reinhardt Keiser – a creat o atmosferă de rivalitate, de care el va fugi fără a mai asista la reprezentarea spectacolului anunţat cu următoarele sale opere (*Der beglückte Florindo* şi *Die verwandelte Daphne*).

Urmează anii petrecuţi de Händel în marile oraşe ale Italiei (1706 – 1710). Mai întâi la Florenţa, unde cu un secol şi mai bine în urmă savanţii şi artiştii oraşului toscan, grupaţi în Camerata fiorentina, combăteau spiritul medieval al polifoniei, pledând pentru puritatea stilului monodic acompaniat şi deschizând căi către afirmarea cantatei, oratoriului, operei. Nu a rămas nici o consemnare în legătură cu impresiile lui Händel din călătoria de la Hamburg la Florenţa, de la natura ceţoasă a nordului la cea însorită a sudului şi nici din faţa marilor urme ale Renaşterii, ale giganţilor ei sculptori şi pictori. Singura mărturie a contactului său cu ambianţa Florenţei, în care dăinuia tradiţia şcolii de cânt a lui Caccini şi Rossi, poate fi desprinsă din subiectul şi muzica unei lucrări create în acea epocă – cantata *La Lucrezia*. Inspirată din istoria Romei antice – anume din perioada de nelegiuiri ale lui Tarquinus Sextus din jurul anului 500 î.e.n. – muzica noii sale lucrări se desfăşoară pe o cantabilitate pasionată tipic italiană.

A urmat Roma, „cetatea eternă" către care Händel s-a îndreptat cu emoţie în preajma sărbătorilor de Paşte a anului 1707 pentru a-şi prezenta cantata religioasă *Dixit Domine*. Este momentul în care începe să fie cucerit de muzica lui Corelli – în viaţă încă – şi în care termină opera *Rodrigo* ce va fi reprezentată în toamna aceluiaşi an pe scena de la Palazzo Pitti din Florenţa, unde este înregistrat al doilea popas al său. La virtuozitatea sa instrumentală, care-i adusese renumele de „il Sassone famoso" şi de „caro Sassone", se adaugă acum şi reputaţia de strălucit compozitor, care-i deschide larg uşile celor mai selecte saloane în care aveau loc serate muzicale. Cu acest prestigiu îşi continuă călătoria la Veneţia, în care vieţuise Monteverdi timp de treizeci de ani, dând operei primul şi deplinul ei drept de gen dramatic muzical din istoria ei. Acolo a început prietenia lui Händel cu Domenico Scarlatti, care-l va întovărăşi în pregrinările sale italiene şi cu care va avea loc celebra întrecere de virtùozitate de la Roma – din nou la Roma – într-una din seratele date în palatul cardinalului Ottoboni. Şi dacă la clavecin concursul nu a putut fi decisiv în favoarea unuia sau altuia dintre cei doi tineri interpreţi (amândoi în vârstă de 23 de ani), la orgă,

însuşi Domenico Scarlatti l-a declarat învingător pe concurentul său. Noul popas la Roma din anul 1708 a fost bogat în creaţie. Mai întâi un oratoriu religios – *Învierea* – pe un libret de poetul Carlo Capece, care i se cântă în palatul prinţului Ruspoli în luna aprilie, deci la un an după cantata *Dixit Domine,* care-i lansase numele la Roma. Un plus de amploare sonoră i-a oferit de data aceasta orchestra curţii Ruspoli, compusă din 34 de pupitre, cu instrumente de coarde şi de suflat (flaute, oboaie, trompete, tromboane). Al doilea oratoriu – *Triumful Timpului şi al Adevărului*, pe libret de cardinalul Pamfili – se înscrie pe linia tradiţiei moralizatoare a şcolii de compoziţie romane. Personajele alegorice (Timpul şi Adevărul, Frumuseţea şi Plăcerea) îşi dispută superioritatea în manieră concertantă cu înclinaţie spre virtuozitate, aşa cum se tindea pe atunci în stilul vocal italian. Dacă lipsa totală a corurilor surprinde într-o lucrare creată de un compozitor ce excela în măiestria lor, în schimb concepţia uverturii – sub influenţa artei lui Corelli – anunţă pe viitorul creator de concerti grossi. Câteva cantate (dintre care se detaşează *Armida abbandonata*, a cărei partitură se va număra printre copiile făcute de mâna lui Bach[224], sunt încheiate semnificativ de cea intitulată *Partenza,* un „rămas bun" muzical la plecarea din Roma.

În tovărăşia lui Domenico Scarlatti, Händel se îndreaptă spre Napoli, oraşul de la poalele Vezuviului, scăldat în albastrul mării şi al cerului mereu senin. La încântarea pe care splendoarea naturii o oferă tânărului muzician coborât din nordul ceţos, se adaugă frumuseţea muzicii ce plutea pretutindeni, prin glasuri cu inflexiuni nicăieri întâlnite, prin strunele chitarelor ce purtau cântece de dragoste în ritm de siciliană. Gesualdo dăduse renume acestui colţ de paradis al Italiei, iar Alessandro Scarlatti – o nouă strălucire. Händel s-a bucurat timp de mai bine de un an de frumuseţea locului, de preţuirea ce i s-a arătat şi a avut răgazul să compună o nouă cantată – *Acis, Galatea e Polifemo* – şi opera *Agrippina*, pe libretul cardinalului Vincenzo Grimani, viceregele celor două Sicilii. (Subiectul relua intrigile ţesute în jurul lui Nero, fiul Agrippinei). Reprezentată la 26 decembrie 1709 în vestitul teatru *San Giovanni Crisostomo* de la Veneţia – care aparţinea familiei Grimani – opera a însemnat un triumf. Cu geniul său rar, Händel a reuşit să culeagă din diferitele oraşe italiene prin care a trecut tot ce era mai

224 Documentul se află păstrat la Biblioteca Breitkopf in Leipzig.

valoros în şcolile lor de cânt şi să ofere Veneţiei o demonstraţie de sinteză muzicală. El a dat relief melodic recitativelor şi o mare strălucire ariilor (în total 37), încadrând muzica operei cu o „sinfonie" – colorată liric de un solo de oboi – şi cu măreţia unui cor final. Ovaţiile „viva il caro Sassone" şi aplauzele ce i-au răsplătit seară de seară arta la 27 de reprezentaţii consecutive i-au adus o categorică consacrare şi invitaţia de a fi capelmaistru la curtea din Hanovra.

La 16 iunie 1710 a început activitatea sa la palatul hanovrez şi cu aceasta primul său post oficial din carieră. După libertatea de care se bucurase în Italia, nu este de mirare faptul că după o lună de aclimatizare cu noua ambianţă – care-l remunera regeşte – el a cerut concediu pentru a face o călătorie la Londra.

În Anglia pătrunsese renumele cucerit de Händel la Veneţia şi primul lucru ce l-a întâmpinat în metropola britanică a fost comanda unei opere. În două săptămâni de efort creator, el reuşeşte să pună în partitură opera *Rinaldo*. Libretul în limba italiană (de Giovanni Rossi) pe textul unui secenariu aparţinând englezului Aaron Hill, reînvie legenda dragostei dintre Rinaldo şi frumoasa vrăjitoare Armida, desprinsă din epopeea *Ierusalimul eliberat* de Torquato Tasso. Succesul acestei prime opere create de Händel în Anglia – viitoarea sa ţară adoptivă – l-a întrecut pe cel cucerit cu opera *Agrippina* la Veneţia. Premiera de la *Queen's theatre* din luna februarie a anului 1711 şi următoarele spectacole ce au ţinut afişul până la sfârşitul stagiunii, au fost decisive pentru cariera compozitorului german. La frumuseţea muzicii, desfăşurate de-a lungul a trei acte, s-a adăugat şi măiestria sa de improvizator din momentele prevăzute doar cu indicaţia „cembalo" în partitură, momente în care interpretul (pe atunci şi dirijor în desfăşurarea unei opere) avea libertatea să dea frâu liber fanteziei sale improvizatorice.

Cu opera *Rinaldo* cu care s-a impus nu numai numele lui Händel, dar şi prestigiul operei italiene în marele oraş al Angliei, începe o nouă perioadă a biografiei muzicianului din Halle, cea în care acesta reprezintă o forţă în lumea muzicală a timpului. Din săraca documentaţie biografică a anului ce a urmat – an petrecut la Hanovra – se desprinde faptul că una dintre principalele sale preocupări a fost cea de a studia limba engleză, amănunt ce s-ar putea interpreta ca o hotărâre luată cu luciditate în privinţa unor proiecte pentru viitor. În tomana anului 1712, când prinţul elector hanovrez îi acordă un nou concediu, Händel reia

drumul spre Londra, nebănuind poate că acesta va fi oraşul în care va vieţui şi va crea timp de jumătate de secol. Pe aceeaşi scenă de la *Queen's theatre* i se prezintă în luna noiembrie opera *Il pastor fido* pe libretul – de data aceasta mai slab – al aceluiaşi Giovanni Rossi, iar la începutul anului următor (ianuarie 1713) – opera *Teseo* (pe libretul lui Nicolo Haym), a cărei remarcabilă uvertură imprimă în a doua ei parte concepţia unui concerto grosso, grupul concertino fiind format din două oboaie şi un fagot. O imediată recompensă a meritelor sale survine prin invitaţia contelui Burlington de a locui în palatul său de la Piccadilly, palat în care acest mecena al Angliei acelor timpuri reunea poeţi, filosofi, muzicieni, pictori şi critici vestiţi. Händel îşi va petrece trei ani din viaţă în această ambianţă a elitei artistice londoneze, trei ani de deplină libertate creatoare. O mărturie a preţuirii mari de care el se bucura în această perioadă a fost însărcinarea ce i s-a dat de a compune muzica festivă pentru aniversarea zilei de naştere a reginei Ana. La şase februarie a anului 1713 i se cântă la palat o impunătoare compoziţie vocal orchestrală (*Ode for the birthday of Queen Ann*) – prima lucrare creată de Händel pe text în limba engleză. Măreţia lui şi legătura muzicii cu frumoasele tradiţii muzicale engleze – studiate cu migală de compozitor între timp – i-au adus comanda (de data aceasta direct din partea reginei) de a compune muzică pentru sărbătorirea păcii de la Utrecht, pace care a încheiat în anul 1713 războiul pentru succesiunea tronului Spaniei. În catedrala „Sfântul Paul" răsună (la 7 iulie 1713) un impresionant *Te Deum*, consacrând arta vocal-simfonică a viitorului compozitor de oratorii.

În 1714 regina Ana va muri şi pe tronul Angliei se va urca prinţul elector al Hanovrei, descedent al dinastiei Stuart, sub numele de George I. Nu era altul decât stăpânul curţii pe care Händel o părăsise fără solicitare şi fără aprobare. Încoronat cu mare fast la catedrala din Westminister (septembrie 1714), George I nu va da curs unor resentimente îndreptăţite şi se va alătura treptat admiraţiei create în jurul fostului său angajat. Un argument în favoarea acestei atitudini a fost şi marele succes pe care Händel l-a avut cu opera *Amadigi*, reprezentată în mai 1715 pe scena teatrului care-i afirmase talentul (devenit, după moartea reginei, *The King's theatre*). Era o operă feerică, pe un libret valoros al unui autor rămas până azi necunoscut, urmărind povestea de dragoste nutrită de erou (Amadigi) şi de Dardanus (prinţ de pe meleagurile tracice) pentru frumoasa Oriana, subiect care a inspirat

compozitorului pagini de fermecător lirism şi de diafane descrieri orchestrale. Se pare că Händel a intrat din nou în graţiile fostului stăpân şi actualului rege, deoarece în vara anului ce a urmat el făcea parte din suita care l-a întovărăşit în călătoria spre Hanovra, obţinând încuviinţarea sa de a vizita oraşul natal pentru a-şi revedea familia. Din popasul de la Halle datează crearea *Pasiunii după Brokes* – ultima sa lucrare pe text în limba maternă – a cărei partitură o va copia în întregime mâna marelui Bach. Cu această compoziţie şi cu o vizită la cimitirul oraşului, la mormântul tatălui său şi al lui Zachow – îndrumătorul său care murise în anul 1712 – Händel îşi ia din nou rămas bun de la meleagurile copilăriei. *Pasiunea după Brockes* va răsuna curând în catedrala din Hamburg (1717), în unul din concertele religioase conduse de Mattheson în săptămâna patimilor, dar în absenţa compozitorului, reîntors între timp în Anglia.

Între anii 1718-1720 Händel a fost invitat să conducă viaţa muzicală de la castelul ducelui Chandos, situat la Cannons, în imediata apropiere a Londrei. Sunt anii cei mai liniştiţi din viaţa compozitorului, ani care i-au oferit un climat de răgaz pentru a putea încerca unele experienţe stilistice cu categorică implicaţie în creaţia sa viitoare. Din această perioadă datează cele *11 Chandos-Anthems* pentru solişti, cor, orgă şi orchestră, pe texte de psalmi în limba engleză, destinate slujbelor şi concertelor religioase din capela ducelui. Literatura muzicii inspirate de poetica psalmică cucereşte prin aceste noi creaţii händeliene un suflu nou, izvorât din tradiţia cântării engleze, dar realizat pe calea unei tehnici de elevată sinteză a ceea ce se stratificase de-a lungul anilor peste fondul de cultură muzicală a compozitorului protestant.

Primele roade ale experimentelor vocal-simfonice încercate în aceste lucrări apar în muzica primei versiuni a oratoriului *Esther* şi în concepţia celei de a doua versiuni a pastoralei *Acis şi Galatea* (o trensformare a cantatei compusă cu ani în urmă la Napoli) – ambele pe texte în limba engleză, reprezentate pe scena palatului de la Cannons. Şi tot din aceşti ani trăiţi de Händel la castelul ducelui Chandos datează şi primele opt suite pentru clavecin (*Lessons*), destinate – se pare – studiului prinţeselor de la curte. Comentatorii creaţiei lui Händel subliniază faptul că în versiunea originală era mult stimulată fantezia improvizatorică, intenţie ce ar fi rezultat din grafica lor. În privinţa titlului sub care au circulat şi circulă încă variaţiunile din *Suita nr. 5* – cel de *Fierarul melodios* (sau *Potcovarul armonios*) – s-a scris deseori că

tematica lor de bază ar fi fost inspirată de loviturile date pe nicovală de un fierar, în timp ce Händel se refugiase de furtună în fierăria lui. Realitatea este că titlul suitei a fost dat mult mai târziu (în 1822), după o poreclă purtată de un ucenic fierar, care cânta tot timpul melodia variaţiunilor compuse cu un secol în urmă.

În această perioadă, în care Händel a cucerit stăpânirea deplină a stilului său în diferite domenii ale compoziţiei – religios, dramatic, instrumental – cercul artistic de la Cannons a avut iniţiativa fondării unei societăţi de promovare a operei italiene pe scena de la *King's Theatre*. La începutul anului 1719 se înfiinţează societatea pe acţiuni *Royal Academy of music*, avându-l pe rege ca principal acţionar şi pe Bononcini, Ariosti şi Händel ca directori muzicali. Cu această iniţiativă, care nu era străină de interesele materiale ale fondatorilor ei, s-au încheiat şi anii de linişte creatoare pe care compozitorul i-a trăit în palatul de la Cannons. Încep anii de continuă luptă, de alternanţă între succese şi insuccese, de căderi şi reveniri ale stării sănătăţii sale. În primul rând, entuziasmat de noul proiect, părăseşte Anglia, pornind pe continent în căutarea unor voci de cântăreţi celebri. Reîntors la Londra cu contracte strălucitoare, el lichidează situaţia de la palatul ducelui Chandos şi începe activitatea de organizator al inaugurării spectacolelor de la *King's theatre*. Paralel cu asemenea responsabilităţi, compune opera *Radamisto*, la a cărei premieră din 27 aprilie 1720, biletele – de mult vândute – se suprasolicitau la intrarea teatrului. Libretul (de Nicolo Haym), inspirat dintr-un fragment al *Analelor* lui Tacitus, urmărea tema fidelităţii conjugale, temă ce a stat deseori la baza operelor lui Händel şi pe care Beethoven – celibatar şi el – o va înnobila peste un veac în unica sa operă. La frumuseţea ariilor şi la capacitatea lor de a caracteriza personajele – în interpretarea unor vestiţi cântăreţi italieni – s-a adăugat şi marea măiestrie corală la care ajunsese arta lui Händel, realizând în final o apoteoză vocal-simfonică neatinsă încă în lucrările sale anterioare. Dacă reprezentarea operei *Radamisto*, care a însemnat marele triumf al numelui lui Händel în metropola britanică, a dominat cu autoritate prima stagiune a *Academiei regale*, următoarea a adus concurenţa lui Giovanni Battista Bononcini. De altfel şi atmosfera de crescândă ostilitate faţă de regele George I, venit din depărtata Hanovră, începea să aibă repercusiuni asupra atitudinii publicului londonez faţă de compozitorul saxon. Colaborarea dintre Bononcini şi Händel din opera *Mucius Scevola* (1721), iniţiată de conducătorii

teatrului pentru a modera noile preferinţe manifestate de public s-a soldat, dimpotrivă, cu manifestări făţişe în favoarea compozitorului italian, iar opera *Floridante* de Händel – strecurată printre cele de Bononcini – a fost primită cu indiferenţă. Händel a răzbit, totuşi, prin forţa talentului său. Operele *Ottone* (1723), *Giulio Cesare* (1724), *Tamerlano* (sfârşitul anului 1724), *Rodelinda* (1725) – toate pe librete de Nicolo Haym, împletind subiecte istorice cu drame trăite de eroii lor – au însemnat categorice evenimente muzicale ale Londrei acelor vremuri, impunând din nou gloria compozitorului, căruia i se şi acordă în anul 1726 cinstea cetăţeniei britanice.

A urmat al doilea val de lupte, de data aceasta cu rivalitatea compozitorului italian Nicolo Antonio Porpora. Din nou alternanţă de insuccese (opera *Scipione* – 1726) cu triumfuri (operele *Alessandro* – 1726 şi *Admeto* – 1727), pentru ca intervenţia unor evenimente neprevăzute să oprească un timp disputa taberelor adverse. În primul rând, moartea lui George I. Pentru încoronarea urmaşului său, George II, care a avut loc în luna iulie a anului 1727, Händel – compozitorul curţii – a creat patru impunătoare imnuri pentru cor, orgă şi orchestră (*Coronations Anthems*) care au răsunat la Westminster Abbey, prilejuind o unanimă recunoaştere a geniului său. Dar avânturile creatoare ale autorului lor au continuat să lupte pe tărâmul operei. S-a întâmplat însă ca între reprezentaţia următoarei sale lucrări (*Ricardo I* – 1727) – cu tematică desprinsă de data aceasta din trecutul istoric al Angliei – şi cea a operei *Siroe* (februarie – 1728) să aibă loc un al doilea important eveniment, de data aceasta cu implicaţii deoasebite nu numai în cariera lui Händel şi în soarta *Academiei regale*, dar mai ales în evoluţia istorică a operei. Este vorba de un spectacol dat pe scena de la *Lincoln's Inn Fields Theatre*, intitulat *Beggar's opera* (*Opera cerşetorilor*), care opunea „operei celor bogaţi" (opera seria italiană) un subiect şi o muzică desprinse din lumea nevoiaşă a Londrei. În locul eroilor mitologici sau istorici, apăreau pe scenă personaje ce populau străzile lăturalnice ale capitalei – bandiţi, femei de stradă, cerşetori, beţivi – iar în locul concepţiei muzicale ce consacrase genul, cu înlănţuirea de recitative şi arii, acompaniate şi încadrate de măiestrite pagini orchestrale, erau folosite melodii simple de dansuri şi cântece cu largă circulaţie, de romanţe („ballades"), de teme cunoscute din operele lui Purcell sau chiar din creaţii recente ce cuceriseră popularitate (cum era, de exemplu, marşul din opera *Rinaldo* de Händel, pe care îşi

făceau apariţia pe scenă un grup de borfaşi), printre care se strecurau şi episoade hazlii vorbite. Aranjamentul muzical şi unele pagini proprii i se datorau lui Johann Christopher Pepusch, compozitor german stabilit la Londra din 1700, în timp ce libretul era realizat de John Gay, celebru fabulist englez. Conţinutul satiric al operei lor era îndreptat atât împotriva aspectelor anacronice ale spectacolelor de operă de la King's Theatre, cât şi a moravurilor societăţii engleze din acele vremi. Succesul mare al acestui nou tip de „ballad-opera", care oferea marelui public londonez o acţiune pe placul şi pe limba lui, a însemnat începutul declinului operei italiene în capitala britanică şi a influenţat, în bună măsură, evoluţia viitoare a genului. Peste 60 de spectacole în şir au ţinut afişul micului teatru, concurând reprezentaţiile operelor seria de la *Academia regală* şi reuşind să determine dizolvarea societăţii pe acţiuni pe care se sprijinea bugetul ei. În zadar va mai lupta Händel, compunând operă după operă, în zadar îşi va cheltui timpul şi avutul cu călătorii prin Europa pentru angajarea de cântăreţi celebri în vederea interpretării lor, parodia muzicală *Beggar's opera* îşi impusese conţinutul şi stilul, inspirând imitaţii şi determinând o continuă vogă de-a lungul secolului al XVIII-lea[225].

Faptul că Händel nu a cedat la vreme noului curent ivit în viaţa muzicală a Londrei şi nu a răspuns opiniei publice care cerea creaţii în limba engleză, cu acţiuni desprinse din problemele zilei, se explică numai pirn dezaprobarea artistului pentru factura unei muzici care era departe de a ilustra arta în care el crescuse în patria natală şi evoluase în oraşele Italiei, după cum aceasta nu urma nici calea pe care Purcell o deschisese doar cu câteva decenii în urmă în patria sa adoptivă. Cu această convingere, el a încercat să redreseze gustul marelui public londonez, creând şi montând noi opere. *Tolomeo* (1728), *Lotario* (1729), *Partenope* (1730), *Poro* (1731), *Ezio* (1732)[226], *Sosarme* (1733), sunt creaţii pe care le reprezintă pe scena de la *Kings's Theatre*, unde finanţează (asociat cu un întreprinzător impresar elveţian) înfiinţarea unei noi „Academii". Nici aceste spectacole şi nici reluările unor opere ce-i aduseseră de curând glorie nu mai aveau o recunoaştere unanimă.

225 Marele succes al operei lui Pepusch şi Gay a fost reînviat în secolul XX prin versiuni noi, printre care cele de Hammersmith, cu aranjamente muzicale de F. Austin (1920), de Bertold Brecht, cu muzică compusă de Kurt Weill (1928), pentru a culmina cu creaţia lui Benjamin Britten (1948) şi cu o realizare cinematografică, pentru care a compus muzică Arthur Bliss (1958).

226 Operele *Poro* şi *Ezio* erau compuse pe librete datorate lui Pietro Metastasio, poet şi dramaturg al curţii vieneze.

Publicul Londrei nu mai era atras de tipul de operă italiană, iar cel care-i rămăsese credincios era împărţit în tabere adverse, o parte preferând teatrul lui Porpora (care fundase o nouă instituţie de operă, numită „Opera of nobility"), alta pe cea a „Academiei" sale. Salvarea lui Händel a fost ideea de a revizui şi a prezenta în versiune nouă oratoriile *Esther* şi *Acis şi Galatea*, al căror categoric succes a fost deosebit de important pentru viitoarele sale realizări. Încurajat de aplauze şi de elogiile presei, compune una după alta opera *Orlando* şi oratoriul *Deborah*, două dintre cele mai puternice creaţii ale sale. Atât muzica operei, urmărind frumuseţea poemului lui Ariosto, cât şi cea a oratoriului, inspirat din textele biblice, au fost ovaţionate. Dar faptul că Händel a îndrăznit să prezinte un subiect sacru pe scena unui teatru (cu costume şi decoruri adecvate, dar fără jocul de scenă al interpreţilor) a declanşat vehemente proteste din partea clerului şi a adversarilor săi, umbrind din nou viaţa şi neobositele sale elanuri creatoare. Dezamăgit, părăseşte un timp Londra, acceptând invitaţia de a participa la festivităţile de închidere ale anului universitar de la Oxford. Acolo i se cântă zi de zi, timp de o săptămână (5-12 iulie 1733), creaţii vocal-simfonice ocazionale (*Te Deum* pentru pacea de la Utrecht, *Jubilate*, câteva *Anthems*) şi oratoriile *Esther*, *Acis şi Galatea*, *Deborah*. Ca o încununare a acestei săptămâni muzicale de la Oxford (care în zilele noastre s-ar putea numi „festival Händel"), a avut loc prima audiţie a oratoriului *Athalie*, cu prilejul căreia Händel a făcut o demonstraţie de artă improvizatorică la orgă. Elogiile scrise în legătură cu acest eveniment muzical, care coincideau cu pamfletele şi caricaturile nereverenţioase ce circulau la Londra[227], rămân mărturia atmosferei de contradicţii manifestată în jurul puternicii sale personalităţi. Lupta sa cu opinia publicului londonez, cu „Opera nobilimii" condusă de Porpora, cu starea sănătăţii sale din ce în ce mai şubrezită de eforturi şi dezamăgiri, nu s-a sfârşit. După ce încheie stagiunea Academiei cu opera *Arianna* recent creată (1734) şi face o călătorie în Italia în căutare de voci care să-i asigure interpretări de valoare, Händel găseşte la înapoiere lăcaşul teatrului său predat lui Porpora. Cu forţe noi şi cu ultimele rezerve materiale a reuşit să închirieze teatrul *Lincoln's Inn Field* – pe a cărui

227 O mare circulaţie a avut printre adversarii lui Händel o nedemnă gravură făcută de desenatorul francez Joseph Goupy, intitulată *The charming brute*, în care compozitorul apărea gigant, cu rât de porc, cântând la orgă înconjurat de mâncăruri şi băuturi, privindu-se într-o oglindă pe care i-o arăta diavolul.

scenă triumfase *Beggar's opera* – unde a prezentat vechea sa pastorală *Il pastor fido* într-o versiune revizuită şi adaptată concepţiei de operă-balet. Aceeaşi viziune domină următoarele lucrări – *Terpsihore* (1734), *Ariodante* (1735) –, pe care reuşteşte să le reprezinte în teatrul de la Covent Garden, abia construit. Epuizat şi suferind, aproape sărăcit şi părăsit de protagonişti italieni (atraşi în trupa lui Porpora, compatriotul lor), Händel are ideea salvatoare de a angaja cântăreţi englezi, al căror prestigiu începe să atragă partea de public ostilă operei italiene, şi compune pentru stagiunea anului 1736 monumentala cantată profană *Alexander's feast*, inspirată de versurile unei ode pe care poetul John Dryden o închinase Sfintei Cecilia, patroana muzicienilor. Bazat pe această dedicaţie, compozitorul a adăugat noii sale lucrări şi titlul *The power of Music*, subliniind prin aceasta puternicul său crez artistic. Această nouă creaţie – pe un text englez şi interpretată de cântăreţi englezi – a atras şi a încântant publicul de la premiera ei (19 februarie 1736) până la sfârşitul stagiunii. Subiectul – urmărind sărbătorirea uneia din victoriile lui Alexandru cel Mare şi aducând în final prezenţa Sf. Cecilia care slăvea muzica – i-a prilejuit lui Händel pagini de înălţătoare frumuseţe, iar succesul obţinut pe scena de la Covent Garden i-au redresat moralul şi situaţia materială. A fost o linişte care nu a durat multă vreme, pentru că Händel – încurajat de admiraţia publicului – a continuat lupta sa pentru salvarea operei italiene. Un nou şuvoi de creaţii dramatice: *Atalanta (1736), Arminie, Giustino, Berenice* (toate de-a lungul anului 1737) i-au adus nu numai mari dificultăţi materiale şi ameninţarea cu închisoarea din partea creditorilor, dar şi prăbuşirea sănătăţii (paralizia părţii drepte a corpului, la 13 aprilie 1737). Neînchipuita vitalitate a organismului său a făcut ca după şase săptămâni de cură la băile de la Aachen, compozitorul – plecat infirm – să se întoarcă refăcut şi să răspundă solicitării de a compune la moartea reginei Carolina muzica de înmormântare. Este prilejul cu care a răsunat pentru prima dată impresionantul său imn funebru (*The funeral Anthem*) pentru cor şi orchestră, în interpretarea unei formaţii cuprinzând 180 de cântăreţi şi instrumentişti, conduşi de el, la ceremonia funebră de la Westminster Abbey. Cu prestigiul recucerit, Händel a continuat să-şi dedice forţele creaţiei de opere, compunând şi reprezentând la mic interval două lucrări – *Faramando* şi *Xerses* (1739) – care i-au adus o nouă înfrângere. Dacă ne gândim că cea mai cântată pagină din creaţia sa – celebrul *Largo* în interpretare instrumentală –

nu este altceva decât muzica ariei *Ombra mai fu* (concepută „larghetto") din opera *Xerses*, pare de neînchipuit indiferenţa cu care au fost primite pe atunci cele câteva reprezentaţii ale acestei creaţii.

Anul 1738, care i-a adus noi dezamăgiri, s-a dovedit însă important prin prezentarea spre publicare a primei sale culegeri de *Concerte pentru orgă şi orchestră* şi a celor şapte *Trio-uri op. 5*, pentru două viori (sau flaute) şi bas continuu (cembalo sau violoncel).

Din aceeaşi perioadă datează şi îndreptarea sa cu definitivă pasiune către genul oratoriului. La operă va mai reveni doar în trei rânduri (*Jupiter în Arogos* – 1739; *Imeneo* – 1740; *Deidamia* – 1741), încercând pentru ultima oară să impună concepţia operei italiene în care crezuse şi căreia îi dedicase cea mai mare parte a vieţii şi gândirii sale. Cu aceste ultime trei lucrări totaliza un mare număr de creaţii, ilustrând o uluitoare sinteză a tuturor stilurilor afirmate în trecutul şi prezentul genului de operă şi prezentând o întreagă gamă de mesaje etice înălţătoare. Hotărârea sa de a părăsi lupta de pe acest teren nu a însemnat resemnare sau abdicare. Neobositul creator, ajuns la 55 de ani, a continuat să-şi afirme idealurile artistice într-un gen înrudit cu cel părăsit, – în oratoriu – care va concentra toate experienţele drumului său creator şi va reprezenta măsura cea mai mare a geniului său. De fapt nu a fost vorba de o trecere bruscă de la o concepţie la alta, având în vedere coexistenţa lor din ultimul deceniu, şi nici de părăsirea pasiunii sale pentru muzica dramatică, pasiune care apare continuată – pe alte căi – în oratoriile sale. Ceea ce înţelege Händel că trebuie părăsit, este tematica culeasă din miturile antichităţii clasice, accesibilă doar unei părţi a publicului său, cea care le studiase într-o instruire din care nu lipsea limba latină sau greacă. Cu oratoriile *Saul* şi *Israel în Egipt* ale anului 1739, Händel începe să se alăture marilor aspiraţii ale timpului şi să opteze pentru o tematică ce aduce pe scenă suferinţele celor mulţi, dreapta lor luptă de eliberare din sclavie, în fruntea căreia se află un erou în care sunt întruchipate cele mai nobile virtuţi omeneşti. Textele din Vechiul Testament au stat şi în trecut la baza inspiraţiei sale (în oratoriile *Esther*, *Athalie*, *Deborah*) şi ecoul realizărilor sale muzicale în rândul marelui public din Londra sau Oxford a fost de fiecare dată puternic. Dar cu aceste două lucrări ale anului 1739, compozitorul inaugurează seria marilor oratorii dramatice, lucrări care îi vor fixa rolul şi locul suprem pe care el îl ocupă în istoria muzcii universale.

Subiectul biblic despre istoria lui Saul, primul rege al Israelului, şi al urmaşului său David, întemeietorul Ierusalimului, oferit de libretul poetului englez Charles Jennens, i-a inspirat o frescă sonoră de mari proporţii, deschisă de o uvertură în care răsună un adevărat concert pentru orgă şi orchestră. Specifică pentru construcţia oratoriilor lui Händel, în general, rămâne structurarea muzicii lor pe trei părţi (pe care el le numeşte „acte"), trăsătură transmisă de concepţia arhitecturală aplicată în mulţimea operelor anterior create. Pe acest principiu, Händel conduce desfăşurarea muzicală a noului său oratoriu pornind pe luminozitate coral-orchestrală (actul I – având ca moment central sărbătorirea triumfală a tânărului David), în contrast cu manifestările patimilor omeneşti (gelozia lui Saul) pregătite de celebrul cor „al ividiei" prin care se deschide muzica actului al doilea. Gradaţia dramaturgiei muzicale culminează în ultimul act, gravitând în jurul unei impresionante atmosfere funebre (moartea lui Saul), din a cărei desfăşurare s-a desprins întunecatul *„Dead march"* care se cântă până în zilele noastre la ceremoniile funerare engleze, aşa cum pe continent au fost adoptate, pentru asemenea împrejurări, celebrele pagini funebre detaşate din *Simfonia a III-a de Beethoven* sau din *Sonata pentru pian în si bemol minor,* compusă de Chopin un secol mai târziu.

Pentru următorul oratoriu – *Israel în Egipt* – creat şi reprezentat la scurt interval după *Saul* (aprilie 1739), Händel şi-a scris singur libretul, concepând o monumentală epopee corală (19 coruri, faţă de patru recitative, patru arii şi trei duo-uri). Captivitatea vechiului popor evreu, pedepsită de forţa divină prin manifestarea a „zece plăgi" (a muştelor, a lăcustelor, a broaştelor, a tunetului etc.), eliberarea lui şi exodul, se derulează de data aceasta de-a lungul a două părţi, prima evocând suferinţele mulţimii, a două – recunoştinţa lui Moise şi a poporului eliberat. Printr-un asemenea subiect, preluat din evenimentele istorice descrise de Biblie, Händel cuprinde sentimente mereu actuale, transmiţând contemporanilor săi convingerile sale etice, profund şi universal umane. Lucrarea nu a avut succes şi s-a numărat printre cele mai puţin cântate în timpul vieţii compozitorului. Conştient de valoarea „tragediei sale corale" – cum îi denumeşte Romain Rolland oratoriile – Händel va mai reveni asupra partiturii ei către sfârşitul vieţii, formă sub care s-a impus după moartea sa în viaţa de concert a Angliei şi mai ales a Germaniei.

Privit retrospectiv, anul 1739 apare ca o cumpănă în drumul vieţii şi creaţiei lui Händel. Un nou imn închinat patroanei muzicienilor pentru ziua aniversării ei de la 22 noiembrie (*Oda Sfintei Cecilia*) pare a tălmăci invocarea unui sprijin, iar realizarea celor *12 Concerti grossi* pentru orchestră de coarde şi continuo (*op. 6*), atât de celebre astăzi, apar ca un refugiu al compozitorului descumpănit, în puritatea muzicii instrumentale. Curând, însă, a survenit primirea unui libret alcătuit tot de Charles Jennens după cunoscutul poem *Veselul şi Îngânduratul* al lui John Milton, care i-a stimulat din nou vechile elanuri. Ceea ce se impune în această nouă lucrare vocal-simfonică, căreia libretistul îi adăugase şi o concluzie intitulată *Moderatul* (titlul noii creaţii devenind *L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato*) este plasticitatea portretizării muzicale făcută de Händel primelor două temperamente opuse şi fantezia cu care le alternează continuu, anticipând cu un secol întruchiparea muzicală pe care Schumann o va da ideii de contrast dintre cele două prototipuri de romantici ale imaginaţiei sale (Eusebiu şi Florestan). Nici această ultimă şi ingenioasă creaţie vocal-simfonică, ale cărei părţi debutau cu un adecvat concerto grosso şi în care părăsise factura dramatică a oratoriilor precedente, nu a avut ecou în rândurile publicului londonez, după cum nici încercările sale de a-i menţine treaz interesul pentru operă (prin ultimele trei creaţii menţionate la p. 391) nu i-au răsplătit arta, nerezistând pe afiş mai mult de două-trei reprezentaţii. Dezamăgit, suferind şi ruinat, Händel nu a mai fost văzut pe străzile Londrei timp de aproape un an. Părea că rezistenţa sa fizică şi morală cedase definitiv. Dar în toamna anului 1741 numele său străluceşte din nou, dar nu în metropola Angliei căreia îi dedicase trei decenii din viaţă, ci la Dublin, în capitala Irlandei, unde a fost invitatul şi oaspetele ducelui Devonshire. Dintr-o scrisoare adresată de compozitor lui Charles Jennens (datată 29 decembrie 1741) se pot deduce satisfacţiile trăite de el în noua ambianţă, succesul primului său concert dat la *Neal's music hall* cu *L'Allegro, il Pensioroso ed il Moderato* şi cu deosebire a improvizaţiilor la orgă, pe care el obişnuia să le facă între actele unei creaţii scenice.

Concertele şi succesele obţinute de Händel cu oratoriile sale, ca şi cu demonstraţiile de artă improvizatorică la orgă au continuat la Dublin în iarna şi primăvara anului 1742, când – la sfârşitul lunei aprilie – s-a ivit marea surpriză: premiera oratoriului *Messiah*, a cărui înfăptuire nu o comunicase până atunci nimănui. Această creaţie, care îi va aduce

faimă mondială şi pe care comentatorii o vor considera ca sinteză a concepţiei de creaţie händeliană, a avut de la prima ei reprezentaţie un răsunet covârşitor în rândurile marelui public din Dublin. Fără a fi o lucrare liturgică, oratoriul *Messiah* face parte din creaţiile învecinate cultului religios, printr-o tematică ce însumează evenimentele vieţii lui Isus, eroul creştinătăţii. Prezenţa lui printre oameni, suferinţele trăite în mijlocul lor (partea mediană) sunt încadrate de profeţiile ce i-au anunţat venirea (partea întâi) şi de sentimentul speranţei într-o lume mai bună, pe care l-a lăsat în urma sa (partea a treia). Dar libretul lui Charles Jennens – colaboratorul compozitorului din ultima vreme –, inspirat şi axat pe fragmente ale textului biblic, nu mai prezintă o dramaturgie bazată pe acţiune sau pe accente puse pe diversitatea sentimentelor omeneşti, formulă pe care muzica lui Händel se sprijinise şi excelase în operele şi oratoriilce create până atunci. De data aceasta nu intervine o desfăşurare sau o naraţie a evenimentelor biblice, ci o impresionantă reflectare ale acestora în psihologia mulţimii, concepţie care a condus la realizarea unei închegate suite de meditaţii muzicale, răsunând fie în glasul celor mulţi (17 numere corale), fie în cel al unor voci soliste (17 arii) ce nu mai reprezintă personaje anume, ci gânduri care răzbat şi reliefează momentul evocat. Nădejdea – cel mai stenic sentiment al tuturor timpurilor – şi nu extazul mistic, este ideea centrală a acestei monumentale creaţii, idee ce se înfiripă o dată cu primele profeţii, atinge apogeul în jubilaţia corală *Halleluiah* (finalul părţii a doua), pentru a se concentra în seninătatea concluziei corale, condusă pe simplitate vocalizată, cuvintele nemaiavând resurse de a transmite forţa acestui simţământ. „Sacred oratorio" şi-a numit compozitorul această nouă creaţie, lipsită total de atributele teatrale specifice celorlalte oratorii create de el, trăsătură care o apropie de concepţia cantatelor religioase în care el crescuse pe meleagurile natale. Ca forţă emoţională, ca măiestrie componistică, ea poate fi apropiată doar de creaţia religioasă vocal-simfonică a marelui Bach, ale cărei înălţimi, neatinse încă, Händel nu le cunoscuse.

Anul de triumf trăit la Dublin a fost decisiv în evoluţia târzie a creaţiei lui Händel. Oratoriul va fi genul care va concentra toate experienţele sale stilistice, mijlocul prin care îşi va transmite mesaj după mesaj, răspunzând năzuinţelor timpului. Londra îl primeşte din nou entuziast, numele său – „gigantul Händel" – apare glorificat în cea de a patra carte a *Dunciadei* de poetul englenz Alexander Pope,

atmosferă care-i stimulează din nou elanurile şi pana. Un prim rod al revirimentului său sufletesc este oratoriul *Samson* (1743), pe un libret inspirat dintr-unul din poemele lui John Milton. Istoria biblică despre dreptul judecător al evreilor, celebru prin puterea sa fizică şi prin dragostea pentru soţia sa Dalila – care îl trădează şi îl predă Filistinilor – sfârşind tragic dar mântuit, i-a oferit lui Händel posibilitatea de a-şi demonstra din nou forţa de dramaturg, bazată pe ţesătura de recitative, arii şi coruri, pe suport orchestral evocator sau comentator. Succesul cucerit la Londra cu noul său oratoriu a fost categoric, iar compoziţia sa închinată victoriei engleze asupra Franţei la Dettingen (*Dettingen Te Deum*) – considerată de comentatori drept „cea mai strălucitoare şi grandioasă" lucrare ocazională a lui Händel – i-au reabilitat pentru o vreme prestigiul. Pentru o vreme, deoarece intrigile adversarilor săi au continuat să-i tulbure liniştea recucerită. Următoarele oratorii – *Semele, Joseph, Herakles* – nu s-au mai impus şi nici *Balthazar* (1745), având-l ca erou pe ultimul rege al Babilonienilor, detronat de Cyrus, nu a mai avut răsunetul aşteptat, în ciuda concepţiei lui grandioase, sprijinită pe contrastul puternic dintre avântul războinic persan, mândria de neîn-duplecat a poporului babilonian şi resemnarea prigonitului popor evreu.

Dar Händel nu era uşor de învins. El se alătură patriotismului care exaltase populaţia Angliei, ameninţată de răscoala unui grup de scoţieni în primăvara anului 1746 şi la victoria casei de Hanovra asupra celor ce susţineau revenirea Stuarţilor, compune un nou „*Occasional Oratorium*" în centrul căruia intercalează intonaţii ale imnului naţional englez. În vara aceluiaşi an creează oratoriul *Judas Maccabbaeus*, a cărui tematică eroică era destinată să glorifice vitejia armatei engleze, sub conducerea ducelui de Cumberland – cel mai mic dintre cei trei fii ai regelui George II. Inspirat din Vechiul Testament, libretul (alcătuit de pastorul Thomas Morell) urmăreşte lupta pentru libertate a vechiului popor evreu. Deznădejdea (la moartea conducătorului de oşti Matathias), avântul eroic (în lupta ce continuă sub conducerea fiului său – Juda Macabeul), bucuria victoriei şi a păcii sunt etapele de desfăşurare a subiectului istoric (secolul II, înainte de Hristos) pe care Händel a creat muzica sa închinată ideii de libertate şi pace. Rolul principal îl are poporul lui Israel, ceea ce explică importanţa pe care compozitorul o dă şi de data aceasta creaţiei corale (Iuda Macabeul şi fratele său Simeon, marele preot, fiind personaje total integrate în

năzuinţele şi acţiunile eroice ale colectivităţii). De la intonaţiile îndoliate din debutul lucrării, la marşurile sau jubilaţiile finale, corul conduce acţiunea, corul este purtătorul marilor idei ce o însufleţesc. O asemenea viziune patriotic-umanistă a avut un răsunet covârşitor în sufletul întregii naţiuni. Nobilimea, presa, dar mai ales cercurile largi ale burgheziei engleze ovaţionează arta lui Händel, care se dovedeşte crainică înflăcărată a aspiraţiilor lor. Cu noul oratoriu – care cucereşte cea mai imediată popularitate, considerând întreaga creaţie händeliană – compozitorul de origine saxonă dobândeşte recunoaşterea unanimă a cetăţeniei sale engleze.

Participarea lui Händel la manifestările patriotice ale Londrei se afirmă şi cu prilejul păcii de la Aachen, prin care se termina războiul pentru succesiune la tronul Austriei. La grandioasa sărbătorire organizată în Green Park în primăvara anului 1749, i se cântă vestita lucrare *Mussic for the royal fireworks* (cunoscută sub titlul de *Muzica focului de artificii*) de către o orchestră imensă de suflători (120 de pupitre, dintre care o treime erau trompete), după ce 101 salve de tun deschideau ceremonia comemorativă. Forma de suită a noii lucrări ocazionale depăşea dimenisunile obişnuite ale genului şi aducea în desfăşurarea ei tradiţională prezenţa unor melodii de largă circulaţie şi a unor momente quasi-programatice, evocând, sub diferite forme, bucuria pe care o aduce pacea.

Dar genul care a continuat să domine în creaţia lui Händel a fost oratoriul. *Alexander Balus* (1748), *Susanne* (1749), *Salomon* (1749), *Theodora* (1750), *Jephta* (1751), aproape toate pe librete de pastorul Thomas Morell. În *Theodora* apare pentru a doua oară o tematică inspirată de Noul Testament (primul exemplu fiind în *Messiah*), dramaturgia muzicală realizând un impresionant contrast între lumea păgână şi cea a creştinătăţii, din care făcea parte martira Thedora. Subiectul ultimului oratoriu compus de Händel prezintă o evidentă asemănare cu una dintre cele mai dramatice legende româneşti, cea a *Meşterului Manole*. Jephta, conducătorul poporului evreu în lupta purtată cu Amoniţii, promite lui Dumnezeu că va sacrifica prima fiinţă ce-i va ieşi în cale, dacă-i va dărui victoria. Victima va fi propria sa fiică (un nou prilej pentru Händel de a realiza un portret muzical psihologic feminin) care înfruntă moartea, consolându-şi mama şi iubitul cu seninătate. Libretistul conduce acţiunea finală detaşându-se de textul biblic, imaginând intervenţia unui profet – reprezentant al dreptăţii divine –

care-i aduce salvarea. Pe cuvintele „Pacea îşi deschide larg poarta ei... Halleluyah!" se încheie muzica oratoriului şi totodată vasta creaţie vocal-simfonică händeliană. Manuscrisul acestei lucrări – care se găseşte în arhiva Bibliotecii de la Buckingham-Palace – înregistrează una dintre puţinele mărturisiri făcute în scris de compozitor. În primul rând, întreruperea lucrului, la sfârşitul celei de a doua părţi, prin însemnarea: „Până aici, la 13 februarie 1751, împiedicat din pricina vederii..."; apoi, reluarea creaţiei părăsite, dedusă din însemnarea făcută de mâna sa pe contrapagină: „La 23... ceva mai bine, am reînceput". Din faptul că i-au trebuit multe luni până să termine lucrarea, se deduc dificultăţile prin care a trecut, pentru a-i pune sfârşitul în pagină. Faţă de realizările anterioare, terminate uneori în trei-patru săptămâni (unul din marile exemple de spontaneitate creatoare fiind *Messiah*, compus în 24 de zile), îndelunga elaborare a ultimului său oratoriu este mărturia celei mai grele lovituri primite în viaţa sa de continuă luptă cu rivalii, cu snobismul publicului aristocratic, cu crizele de paralizie, cu ameninţările creditorilor. Totul fusese învins de uriaşa sa rezistenţă fizică şi morală, dar pierderea vederii – ca şi în cazul lui Bach – era definitivă, aşa cum se poate desprinde din anunţul făcut la 27 ianuarie 1753 de către periodicul *The Theatrical Register*: „Domnul Händel este orb". Şi în această tragică condiţie, Händel a continuat să improvizeze la orgă între actele spectacolelor cu oratoriile sale, la care sălile erau pline la refuz. În ultimul an al vieţii, zece concerte cu oratorii au fost dirijate de el, ultimul – cu *Messiah* – aducându-i sfârşitul în faţa orgii la care făcuse cea din urmă demonstraţie de neîntrecut improvizator. La 14 aprilie 1759 a murit în casa sa din Brook-Street, după un scurt răstimp de totală deprimare, singurul, poate, din întreaga sa viaţă agitată. La ceremonia înmormântării sale de la Westminister Abbey, în panteonul celor mai ilustre nume din istoria şi cultura Angliei, pelerinajul a mii de oameni a consfinţit gloria cucerită cu greu de marele artist, o glorie ce s-a transformat curând într-un adevărat „cult händelian" (în Anglia – la Londra, Dublin, Oxford – ca şi în viaţa de concert a continentului), al cărui centru este fixat astăzi la Halle, oraşul său natal.

Parcurgând biografia lui Händel şi împletind în desfăşurarea ei evoluţia creaţiei de opere şi de oratorii, nu s-a putut marca decât o parte din multitudinea lucrărilor sale instrumentale şi orchestrale. Acestea apar presărate de-a lungul întregii vieţi, ilustrându-i în aceeaşi

măsură talentul, măiestria, cultura muzicală şi acoperind cele mai diferite genuri existente în epocă, de la simple piese pentru clavecin, până la ample compoziţii concertante. Parte din ele, deosebit de preţuite de compozitor, au fost tipărite în timpul vieţii purtând număr de opus (op. 1-6), parte au apărut într-o culegere postumă (op. 7), pentru ca la sfârşitul secolului al XVIII-lea Samuel Arnold să încerce publicarea unei „ediţii complete" (dovedită ulterior parţială), acţiune ce s-a continuat sub grija *Societăţii Händel*, fondată la Londra în 1843. Exemplul a fost urmat şi în Germania (*Händel Gesellschaft* – 1859; *Georg Friederich Händel-Gesellschaft* – 1955), societăţi care au adus remarcabile contribuţii la completarea ediţiilor engleze. Întrepătrunderea permanentă a diferitelor genuri şi varietatea specificului sau componenţei lor instrumentale fac dificilă prezentarea cronologică a acestor creaţii, dificultate rezolvată de majoritatea comentatorilor prin urmărirea lor pe calea organizării în grupuri. Un prim grup îl formează suitele, sonatele, fugile, fanteziile, capriciile, marşurile, gavotele, menuetele şi alte diferite dansuri compuse de Händel pentru clavecin, instrumentul la care a cântat din anii fragezi ai copilăriei. Parte din aceste compoziţii au apărut publicate în timpul vieţii sale (un volum de opt suite – sau *Lessons* – în 1720, altul de nouă suite – în 1733, un grup de *Şase fugi* – în 1735[228]). Faţă de contemporanii săi (D. Scarlatti, J.S. Bach), în a căror creaţie pentru clavecin grafica apare definitiv şi clar fixată, compoziţiile lui Händel poartă urmele practicii sale improvizatorice, solicitând frecvent intervenţia activă a fanteziei interpretului. Forma tradiţională a suitei domină cu autoritate acest grup de lucrări, cuprinzând dansuri de diferite provenienţe (germană, franceză, italiană, engleză), cărora li se adaugă uneori fuga sau tema cu variaţii, formă care a înaripat gândirea sa creatoare pe linia unor puternice contraste expresive.

Un loc deosebit în ansamblul lucrărilor instrumentale îl ocupă sonata, gen pe care Händel l-a prezentat ca *opus 1* (*15 solo-sonate* pentru flaut, vioară sau oboi şi bas continuu). În *opus 2* şi *opus 5* se afirmă „sonata à trè" (6 sonate – pentru două violine – oboaie sau flaute – şi bas continuu în op. 2; 7 sonate pentru două violine – sau flaute – şi continuo, în op. 5). Dar genul este ilustrat şi într-un şir lung de creaţii neînvestite cu număr de opus. Pentru *un instrument solo* (fie vioară,

228 În 1786 a apărut o a treia culegere, cuprinzând suite şi diferite piese de proporţii mai mici: sonate, fantezii, capricii, dansuri etc.

flaut, oboi sau viola da gamba), *pentru cupluri de instrumente* (cu sau fără determinarea lor precisă) şi continuo, sonatele lui Händel – structurate variat (pe modelul da chiesa, da camera sau combinat) – vibrează de frumuseţe melodică (cu deosebire în părţile lor lente), de vigoare şi prospeţime (părţile repezi), într-o concepţie ce se înscrie pe drumul deschis de înaintaşii sau contemporanii săi italieni, la care se adaugă un specific tumult expresiv (liric sau patetic) şi o remarcabilă tendinţă către o construcţie unitară.

Pasiunea pentru muzica de cameră, afirmată de timpuriu (din anul 1696, când a dat la iveală un prim grup de şase trio-sonate) a fost dublată şi de cea pentru genul concertului, începând cu anul 1703 când compune primul dintre *concertele sale pentru oboi*, orchestră de coarde şi bas continuu (*în sol minor*). De altfel oboiul – declarat de compozitor ca instrument favorit al tinereţii sale – va figura frecvent în lista lucrărilor concertante. Dar cea mai importantă contribuţie pe care geniul lui Händel a avut-o în domeniul muzicii orchestrale rămâne fixată în valoroasele *Concerti grossi*, lucrări ce încununează întreaga evoluţie a acestui gen, ilustrând una dintre cele mai preţioase sinteze ale concepţiei de creaţie preclasice. Un prim grup de şase concerte („con due violini e violoncelo di concertino obligati e due altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbitrario" – aşa cum specifică titlul componenţa partenerilor de interpretare) a apărut tipărit la Londra, în anul 1734, purtând numărul de opus 3 şi cuprinzând lucrări de reală frumuseţe, ca inventivitate melodică şi măiestrie în desfăşurarea dialogată a muzicii. Aceste calităţi, ce au determinat promovarea lor imediată şi largă în practica muzicală cameralâ a vremii, apar astăzi umbrite de marea valoare a următoarelor *12 Concerti grossi* pentru orchestră de coarde şi continuo compuse de Händel, editate câţiva ani mai târziu (1740) sub numărul de opus 6. Fiecare din aceste creaţii se sprijină pe ceea ce compozitorul lor admirase la Roma şi Veneţia în arta lui Corelli şi Vivaldi, dar fiecare diferă de modelele venerate prin scânteierea ei proprie. Comun le este, desigur, principiul concertant permanent dialogat al celor două grupuri participante la realizarea actului artistic. Prin întrebări şi răspunsuri, prin enunţări şi sublinieri, şuvoiul muzical se împlineşte cu fiecare nouă dezbatere şi fiecare nou tablou, la fel ca în concepţia creatorilor italieni. Şi totuşi muzica – în amănuntele sau ansamblul ei – ilustrează şi impune autonomia compozitorului deplin stăpân pe toate cuceririle stilistice ale înaintaşilor săi – de la Zachow la Purcell, de la Corelli la Vivaldi. El adoptă, în general, forma derivată din sonata da chiesa, cu părţi definite prin termeni de mişcare ce

debutează cu o parte (sau introducere) lentă de dimensiuni variabile. Dar fantezia sa mereu fecundă îl conduce la intercalarea unor dansuri cu diferite surse inspiratoare, aşa cum apare în *Concertul nr. 3* (Polonaise), în *nr.5* (Menuet), *nr. 6*, (Musette), *nr. 7* (Hornpipe), *nr. 8* (Siciliana), *nr. 9* (Menuet şi Giga). Caracteristica şi mereu nedesminţita sa înclinaţie spre cantabilitate se impune în *Concertele nr. 10 şi 12*, ale căror mişcări lente devin „Arii" de o nobilă şi rară frumuseţe. Alternanţa dintre solemn şi agitat, lirism şi voioşie, meditaţie şi exuberanţă, se alătură contrastului de sonoritate, implicat de factrua dialogată a grupurilor instrumentale (concertino şi ripieni), într-un discurs strălucitor şi cursiv. Cu totul remarcabilă este împletirea dintre stilul monodiei acompaniate şi arta conducerii contrapunctice a vocilor, artă care se manifestă uneori printr-o fermecătoare simplitate (ca în „ariile" din *Concertele nr. 10 şi 12*), alteori prin maxima complexitate – aşa cum apare în realizarea măiestritelor fugi din partea a doua a *Concertelor în la minor (nr. 4)* şi *în si bemol major (nr. 7)*, pagini prin care Händel întregeşte modelele italiene provenite din sonata da chiesa (desfăşurate în stil fugat în cea de a doua parte a lor). Un plus de culoare händeliană îl aduce şi strălucirea sonoră a întrecerilor şăgalnice sau înverşunate dintre instrumentele cu funcţie solistă, sau dintre acestea şi tutti, după cum pecetea compozitorului este pusă cu relief în dinamismul muzicii din finaluri, în verva lor dansantă (concertului nr. 1, 6, 8, 9) sau concertantă (nr. 4, 11), ca şi în măreţia intonaţiilor lor festive (nr. 10). Mijeşte în gândirea sa – aparent improvizatorică – şi tendinţa către travaliul motivic (unul din exemple fiind în partea mediană – Adagio – a *Concertului în sol major, nr. 1*), ca şi conturarea unui al doilea element melodic în concepţia monotematică a lucrării (aşa cum apare în prima parte a *Concertului în la major, nr. 11*), căi noi pe care se va sprijini în curând creaţia urmaşilor săi clasici.

Un loc deosebit în ansamblul creaţiei lui Händel îl ocupă şi concertele pentru orgă, orchestră şi bas continuu. Organistul virtuoz, neîntrecut în arta improvizaţiei, a îmbogăţit literatura instrumentului său cu douăzeci de concerte, publicate pe rând în patru culegeri (1738, 1740, 1760, 1797), primele două – cuprinzând fiecare câte şase concerte – apărute în timpul vieţii compozitorului, ultimele – postum[229]. Faptul că două dintre aceste culegeri poartă număr de opus (*op. 4* – cea din 1738; *op. 7* – cea apărută la un an după moartea sa, în 1760), vădeşte

229 Un grup de şase concerte apar în culegerea din 1760 (op. 7), ultimele două fiind integrate în culegerea lui Arnold din 1797.

deosebita preţuire pe care le-a dat-o Händel. Concepţia lor de creaţie este cu totul diferită de cea polifonică, în care a excelat maestrul său Zachow de la Halle, sau de cea a contemporanilor săi germani. Trăsătura principală care o deosebeşte de creaţia pentru orgă a timpului este de găsit în esenţa ei laică. Şi aceasta datorită faptului că majoritatea concertelor pentru orgă create de Händel sunt legate de manifestările sale concertistice de la Londra (fie în cadrul unor concerte publice, fie între actele spectacolelor cu operele sau oratoriile sale). Händel adoptă modelul concertant italian, realizând fuziunea între concertul solistic şi concerto grosso, prin stilul dialogat dintre orgă şi orchestră (care solicită – pe lângă coarde – şi instrumente de suflat), ansamblu sprijinit pe basul continuu realizat de harpsichord. Capacitatea sa de a înălţa edificii sonore pe temelii consolidate de înaintaşi îşi dovedeşte forţa şi în acest ansamblu de lucrări, care reflectă – alături de talentul şi ştiinţa compozitorului – fantezia improvizatorică a organistului. O fantezie care se manifestă şi în realizarea unui concert pentru două orgi şi orchestră (în re minor), în adaptarea concertelor *nr. 1 şi nr. 6* din *opus 4* (în sol minor şi si bemol major) pentru harpă, instrument căruia îi dedică şi o admirabilă lucrare – *Pastorală şi Temă cu variaţiuni.*

Printre lucrările orchestrale compuse de Händel, figurează şi multitudinea de uverturi (aproximativ 70) create pentru operele sau oratoriile sale. Domină modelul tripartit lullyst (lent-repede-lent), atât în perioada creaţiei timpurii (ca în uverturile la operele *Almira, Agrippina*), cât şi în cea târzie (ca în uverturile la oratoriile *Messiah* şi *Judas Maccabbaeus*), fără ca această preferinţă să excludă opţiunea compozitorului şi pentru alte variate formule, în funcţie de tematica unei lucrări. Opera *Rodrigo*, de exemplu, debutează cu o pagină orchestrală concepută în forma suitei de dansuri, în timp ce oratoriul *Saul* este deschis – aşa cum s-a mai menţionat – de o uvertură în care răsună un adevărat concert pentru orgă. Unul dintre cele mai ilustrative exemple de adaptare a tipului de uvertură la fondul creaţiei îl oferă oratoriul *Triumful Timpului şi al Adevărului*, în a cărui primă versiune (aparţinând anilor trăiţi în Italia) Händel adoptă conceptul de concerto grosso, atât de adecvat intenţiei sale de a face legătura cu disputa dintre personajele alegorice ale noii sale lucrări.

La marele număr de uverturi se mai adaugă dansurile din muzica unora din operele-balet (*Alcina, Il pastor fido*) şi mai ales acele pagini

simfonice descriptive, evocatoare sau festive („sinfonii") intercalate în operele sau oratoriile sale (*Simfonia pastorala* din *Messiah*, *Intrarea reginei din Sheba*, din *Salomon*, marşurile din *Judas Maccabhaeus* etc.), pagini care au cucerit o valoare de sine stătătoare şi o deosebită celebritate. Dar nici una dintre creaţiile sale orchestrale nu a egalat popularitatea pe care au avut-o şi continuă să o aibă cele două grandioase suite, cunoscute sub titlurile de *Muzica apelor şi Focuri de artificii*. Prima – *The water music* – a fost compusă în anul 1717, în cinstea regelui George I, numărându-se printre primele sale creaţii destinate a fi cântate „în aer liber", mai precis – în cadrul concertelor din renumita grădină Vauxhall a Londrei. Monumentală ca dimensiune (cuprinzând reunirea a trei suite orchestrale – în fa major, re major, sol major), lucrarea apare ca o antologie a formelor şi procedeelor stilistice experimentate în muzica orchestrală. Cu un ansamblu compus din instrumente de coarde şi suflat (flaut, 2 oboaie, 2 corni, 2 trompete, fagot) cărora li se alătură cembalo cu funcţie de bas continuu, Händel realizează de-a lungul a 21 de piese o închegată îmbinare între sonorităţi orchestrale şi camerale, între principiile suitei tradiţionale şi conceptul modern de concerto grosso. Monumentală ca dimensiuni este şi cea de a doua suită orchestrală a lui Händel (*Music for the royal fireworks*) compusă pentru celebrarea păcii de la Aachen din 1748. Dar sonoritatea ei grandioasă, realizată de o orchestră de data aceasta numai din instrumente de suflat (vezi pag. 396), o deosebeşte de tot ce se crease până atunci pentru concertele şi manifestările din parcuri sau grădini, intrate în tradiţia vieţii muzicale engleze. Trecut de 60 de ani, Händel sărbătoreşte ideea păcii cu o vigoare artistică pe care doar el o mai atinsese în paginile finale ale oratoriului *Judas Maccabhaeus*.

Viaţa lui Händel a continuat să se confunde cu muzica şi după ce ziarele londoneze au anunţat printre alte veşti cotidiene: „Domnul Händel este orb". Compozitorul şi interpretul – unul dintre cei mai mari virtuozi la orgă şi clavecin pe care i-a avut secolul al XVIII-lea – nu au fost învinşi decât în ultima lună a vieţii. Activitatea sa de cinci decenii pe pământul britanic a lăsat în urmă o influenţă ce va fi multă vreme resimţită. Când s-au împlinit 25 de ani de la moartea sa (în 1784), Anglia a cumulat ceremonia comemorării acestei date cu sărbătorirea centenarului împlinit de la naştere, organizând festivităţi de o rară amploare. De atunci au trecut două secole şi gloria numelui său nu a suferit nici un moment de eclipsă, aşa cum s-a întâmplat cu mulţi dintre înaintaşii

sau contemporanii săi iluştri. Prin ce s-a impus această glorie care a răzbătut prin timp şi s-a răspândit pretutindeni? Prin ce a reuşit arta sa să smulgă cuvinte de veneraţie din partea celor ce i-au urmat – Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms? „El este maestrul nostru al tuturor" (Haydn); „Händel este cel mai mare compozitor, de la el mai am încă multe de învăţat" (Beethoven). Iar Brahms, compozitorul romantic, care a gândit numai şi numai prin sunete – ca şi Händel – a lăsat mărturia elogiului său într-o magnifică creaţie pentru pian – *Variaţiuni pe o temă de Händel.* Era o temă desprinsă din *Suita în si bemol major* din al treilea caiet de *Lessons,* compusă de Händel în urmă cu mai bine de un secol.

Măreţia şi modernitatea permanentă a creaţiei acestui mare compozitor al secolului al XVIII-lea se datorează în primul rând conţinutului ei vibrant, calităţii ei de a transmite simţămintele unui suflet nobil, ideile despre viaţă şi lume ale unui gânditor umanist. Trecerea conştientă de la miturile antice, care i-au inspirat lui Händel muzica celor mai multe dintre operele sale, la subiectele bibilice pe care s-a sprijinit creaţia marilor sale oratorii, este edificatore. Compozitorul matur se alătură unei lumi mai puţin rafinate, mai puţin cultivate şi mai puţin frivole – cea a burgheziei – şi-i oferă o muzică izvorâtă din povestirile pe care toţi le cunoşteau din cea mai populară dintre cărţile timpului – Biblia. Subiectele pe care le alege din textele ei reînvie drame ce nu se deosebesc de zbuciumul mereu actual al omenirii, de setea de libertate, de năzuinţa spre mai bine. Se înfruntă oameni obişnuiţi, înzestraţi cu virtuţi alese sau josnici, curajoşi sau laşi, luptători sau trădători, în cadrul unor tragice lupte colective către un ţel drept. Sentimentele individuale – iubirea, gelozia, invidia, dorul de răzbunare – nu sunt ocolite, dar ele pălesc în faţa marilor idealuri care plămădesc şi conduc acţiunea spre fapte eroice şi izbăvire. De la sclavie la libertate, de la preocesiuni funebre la serbări triumfale, de la sacrificiul vieţii la luminoasa pace, sunt sensurile acţiunii din oratoriile lui Händel, în care „cei mulţi" din vremea sa şi dintotdeauna şi-au recunoscut suferinţa şi visul. Aşa se explică şi rezonanţa pe care aceste monumentale creaţii au avut-o de la primele lor audiţii în rândurile publicului londonez şi care continuă să o aibă până în zilele noastre în sălile de concert de pretutindeni.

Dar nici un mesaj, oricât de măreţ şi universal, nu a rezistat în artă dacă nu a fost dublat de măiestrie. În cazul lui Händel intervine geniul. S-au dezbătut de-a lungul vremii variate teze privind latura sa eclectică. Händel a preluat, e drept, şi forme şi genuri şi principii şi teme

muzicale (din creaţia lui Telemann, a lui Muffat, ca şi din propriile sale creaţii); a fost influenţat de Alessandro Scarlatti, de Corelli sau Carissimi, de Lully sau Purcell. Şi totuşi suflul stilului său este de neconfundat. Stratificările interioare (ale educaţiei sale muzicale şi religios protestante de la Halle, ale contactului cu muzica maeştrilor italieni, cu muzica engleză – de dans, de cult, de curte, de aer liber) i-au consolidat limbajul, dar mânuirea lui în fiecare din genurile în care a creat – vocale sau instrumentale, laice sau religioase – a fost condusă de forţa şi de fantezia unui talent neobişnuit. Fără a-l fi preocupat originalitatea, Händel a folosit mijloacele tehnice componistice existente, topindu-le într-o modalitate de exprimare proprie şi transformându-le mereu în funcţie de gând, de sentiment, de idee. Capacitatea de sinteză şi adaptare variată a formelor rezultate din fondul de date preexistent, rămâne una din trăsăturile definitorii ale limbajului său muzical. Urmărind una din creaţiile sale – oricare – se pot desprinde calităţile acestui limbaj. În primul rând claritatea întregului, logica arhitecturală. Specifică pentru epocă era gândirea raţionalistă, care imprimase atmosferei intelectuale tendinţe spre organizare şi limpezime. În această privinţă, Händel s-a dovedit un artist constructor lucid, dominat de viziunea de ansamblu. Ideea unei lucrări se înalţă logic, firesc, convingător, aşa cum conturarea unui personaj din operele sau oratoriile sale se împlineşte treptat, din acţiuni şi sentimente prezentate izolat, în manifestarea lor pură, până la definirea finală. Această modalitate de construcţie a unui portret psihologic i-a prilejuit o deosebită expansiune şi varietate melodică. Intervin de asemenea, cu rezultate remarcabile pentru epoca în care compozitorul a trăit, ştiinţa şi arta armonistului. Alegerea şi folosirea culorii unei tonalităţi, a înţelesului ei emoţional, ca şi fluctuaţia modulatorie în funcţie de ţesătura tensiunilor survenite în acţiune au fost printre preocupările de prim ordin al gândirii sale atât pe planuri interioare, cât şi în ansamblul unei lucrări. În acest domeniu al expresivităţii armonice, Händel a adus o decisivă contribuţie la închegarea conceptului armonic, la precizarea funcţiei lui ca factor constructiv de largi proporţii, la conturarea gândirii armonice clasice.

În ceea ce priveşte gândirea polifonică a trecutului, aceasta se insinuează permanent în stilul lui Händel, de predilecţie omofon. Stăpân din adolesccenţă pe ştiinţa şi arta contrapunctică, compozitorul demonstrează o adevărată virtuozitate a conducerii vocilor în formele

bazate pe principiul imitaţiei – dintre care fuga reprezenta stadiul cel mai evoluat – ca şi în cele sprijinite pe tehnica variaţiei – cum erau passacaglia sau ciaccona. În muzica instrumentală, dar mai ales în paginile corale din oratoriile sale, stilul polifonic cucereşte culmi de măiestrie. Dramaturgul, în permanenta sa tendiţă de a evoca prin muzică stări sufleteşti ce declanşează o acţiune, surprinde trăsături de psihologie colectivă, cărora la dă rol conducător în ansamblul multor creaţii. După Carissimi, Händel este primul compozitor de oratorii care conferă corului rol principal în acţiune. Dar spre deosebire de înaintaşul său italian, care îşi concepuse oratoriile în spirit religios şi în al cărui stil tradiţiile polifonice fuseseră părăsite, Händel dă subiectelor biblice un suflu dramatic profan şi reactualizează, pe de altă parte, vechea măiestrie polifonică a cântării în comun. De la simplitatea cântecului protestant la concepţia monumentalelor fugi corale, foloseşte cele mai variate tehnici de exprimare polifonică, cu rădăcini în motet, în madrigal, în forma de cântare religioasă anglicană, forme pe care le îmbină cu practici omofone şi procedee preluate din stilul nou al operei italiene (recitativ şi arioso coral, arii corale). Analize ale trăsăturilor sale stilistice, bazate pe investigarea unor partituri mult timp neglijate, s-au impus în deceniul al şaselea al secolului trecut (prin contribuţia muzicologului german Friedrich Chrysander) şi s-au aprofundat începând cu primul pătrar al secolului nostru, declanşate de un lanţ de spectacole händeliene ce au avut loc în micul oraş universitar german Göttingen. Peste admiraţia cuprinsă în exclamaţiile lui Haydn şi Beethoven, peste aplauzele ce au răsplătit timp de un sfert de mileniu arta lui Händel, studiile de specialitate ale muzicologilor germani şi englezi nu au contenit să îmbogăţească arsenalul de argumente în conturarea uneia dintre cele mai active şi mai creatore gândiri muzicale pe care le-a avut secolul al XVIII-lea. O gândire plămădită din melodii populare germane, din cântece religioase protestante, din muzica ariilor italiene, a dansurilor şi baletelor franceze, a baladelor şi anthemelor engleze, exteriorizate simplu sau savant, în grandioase construcţii sonore. Şi dacă aşa-numita perioadă a „barocului" muzical îl numără printre ultimii ei reprezentaţi iluştri, Renaşterea l-ar putea reclama cu egale drepturi, prin forţa pe care dragostea de viaţă, de om, de acţiune, a imprimat-o permanent realizărilor sale artistice. Cu toate că a compus valoroase pagini de muzică religioasă (5 *Te Deum*, numeroase *Anthems*, oratoriul *Messiah* – învecinat cu spiritul de cult), Händel rămâne

un compozitor de muzică laică, un dramaturg prin excelenţă. Adăugând la aceste trăsături ale artistului – „un Michelangello al barocului" cum l-au calificat mulţi dintre biografii săi – şi pe cele ale omului, legătura cu umanismul renascentist este şi mai întregită. Ani de-a rândul sunt semnalate gesturile sale de generozitate, spectacolele date în beneficiul orfanilor, copiilor găsiţi pe străzile Londrei, bolnavilor din spitale, deţinuţilor pentru datorii din închisori, muzicienilor bătrâni şi săracilor organizaţi în instituţii finanţate particular, iar testamentul său nu uită pe nici unul din servitorii săi, între timp îmbătrâniţi şi lipsiţi de putere. O sensibilitate romantică, în viaţă şi în creaţie, o robusteţe de gigant în încleştarea sa continuă cu obstacolele puse de rivalităţi agresive, de dezechilibrul frecvent al sănătăţii – de la repetate crize de paralizie până la întunericul total în care a trăit ultimul deceniu al vieţii –, un luptător demn care nu şi-a strigat deznădejdea, ci a întruchipat idealuri ce i-au depăşit epoca, aşa cum peste vreme şi de pe altă culme a istoriei va face Beethoven.

Privind din perspectiva pe care o oferă scurgerea secolelor, Händel rămâne reprezentantul ilustrei generaţii de compozitori care au încheiat una dintre cele mai glorioase epoci din istoria muzicii – cea a evoluţiei spectaculoase a operei şi a genurilor vocal-simfonice înrudite cu ea, cea a temeliei muzicii camerale şi concertante, cea a închegării conceputului armonic. Totodată el apare şi ca maestru venerat al urmaşilor săi imediaţi sau îndepărtaţi, Haydn şi Mozart, Beethoven şi Brahms, toţi părând discipoli ai săi în arta corală – acea artă care tălmăceşte nobila integrare a unei gândiri individuale în zbuciumul şi năzuinţele celor mulţi.

# CAPITOLUL X

# JOHANN SEBASTIAN BACH

Imaginea atolului de corali cu care am deschis filele acestei istorii despre muzică şi slujitorii ei, are – prin Johann Sebastian Bach – deplina împlinire. Pentru că secole de-a rândul s-au suprapus şi s-au ramificat corali după corali, sprijinind vederea piscului ce răzbate peste întinsurile mării. Este arta lui Bach, o artă care luminează mereu şi mereu universul mistuitor al gânditorilor prin sunete.

Faţă de înălţimea geniului său, biografia surprinde şi emoţionează. O viaţă modestă de muzician protestant lipsit de avere şi lipsit de sprijinul vreunui Mecena, venerat doar de familie, de câţiva elevi şi prieteni devotaţi, o viaţă de mucenicie artistică împărţită cu pasiune între interpretare, creaţie şi educaţie muzicală, fără aventuri, fără succese publice răsunătoare, fără călătorii prin ţări străine – aşa cum acestea abundă în cariera celor mai mulţi dintre violoniştii, organiştii sau creatorii epocii.

Eisenach, un orăşel al Thuringiei străjuit de urmele castelului Wartburg, cu faimă muzicală cucerită de pe vremea întrecerilor dintre maeştrii cântăreţi medievali şi cu prestigiul de a se fi numărat printre tribunele de la care Luther şi-a propăvăduit Reforma, atinge supremul lui titlu de glorie la 21 martie 1685, ca loc de naştere şi ca leagăn al copilăriei lui Johann-Sebastian Bach. Este cel mai ilustru nume din rândul celor purtate de membrii unei vechi familii germane – cea mai bogată şi mai celebră dintre toate „dinastiile" de muzicieni semnalate până acum de istoria muzicii. Mândria de a-i fi aparţinut se desprinde din cronica întocmită de însăşi pana sa – *Ursprung der musikalisch-Bachischen Familie* (Originea familiei muzicale Bach) – document pe care fiul său (Philipp-Emanuel) l-a întregit şi care a călăuzit apoi

cercetările din ce în ce mai pasionate ale numeroşilor biografi. Rândurile cu care Bach a deschis istoricul familiei sale semnalează ca prim iubitor de muzică pe Veit[230] Bach – un brutar care locuia în Ungaria, ţară pe care a fost nevoit să o părăsească din cauza religiei sale lutherane. Reîntors în Germania şi găsind în Thuringia destulă siguranţă pentru a-şi cultiva religia, el s-a stabilit la Wechmar, lângă Gotha, unde şi-a continuat meseria de brutar. Cea mai mare bucurie i-o dădea o ţiteră, care îl întovărăşea la moară şi la care cânta în timpul măcinatului (minunat trebuie să fi sunat concertul lor!). „Acesta a fost începutul în muzică pentru urmaşii săi" – sunt cuvintele cu care cel mai ilustru dintre aceşti „urmaşi" fixează începuturile muzicale ale familiei Bach. Dar cercetările ulterioare au descoperit un fondator mai vechi al „dinastiei", pe Hans Bach, al cărui an de naştere precede cu un secol data morţii lui Veit Bach (1619). Important este faptul că descendenţii lor – fii, nepoţi, strănepoţi – le-au urmat pasiunea pentru muzică şi au devenit muzicieni profesionişti de prestigiu de-a lungul următoarelor două secole. Angajaţi ca organişti sau cantori, ca muzicieni pe la mici curţi aristocratice sau ca „muzicieni municipali" (care pe lângă obligaţiile de a conduce fanfarele la festivităţile oraşelor, erau solicitaţi să cânte ocazional la nunţi, botezuri, înmormântări), urmaşii lui Hans şi Veit Bach împânzesc întreaga regiune a Thurigiei, figurând printre muzicienii de renume ai timpului. Un renume care face ca numele „Bach" să ajungă în unele ţinuturi (cum au fost împrejurimile oraşului Erfurt) sinonim cu cel de „muzicant", confuzie care s-a menţinut şi după ce prin partea locului nu mai existau reprezentanţi ai familiei.

Numeroase urme ale activităţii generaţiilor de „Bachi" au rămas înscrise în documentele de arhivă ale oraşelor thuringiene[231] printre care şi unele partituri de motete, cantate, preludii şi fugi sau variaţiuni pentru orgă. Se pare că cele semnate de Johann-Christoph Bach (1642-1703) sau de fratele său Johann-Michael (1648-1694) au fost mult preţuite de Johann Sebastian, după cum atestă cópiile pe care tânărul muzician le-a făcut de pe lucrările lor. Din acest tezaur de manuscrise rămas de pe urma muncii sale de autodidact, mereu şi mereu împlinite, lipsesc cu desăvârşire mărturii despre vreo compoziţie a tatălui său –

230 Numele apare latinizat în original: Vitus Bach.

231 La Gotha, Nürtingen, Erfurt, Arstadt, Gehren, Jena, Mülhausen, Meiningen, Themar, Schmenifurt, Eisenach (principalele ramuri ale familiei Bach fiind stabilite la Erfurt, Arnstadt şi Eisenach).

Johann Ambrosius Bach (1645-1695), violonist în orchestra oraşului Erfurt, apoi (din anul 1671) angajat ca „Stadtmusikus" şi „Hofmusikus" la Eisenach. Virtuoz al câtorva instrumente (de coarde, de suflat), Johann-Ambrosius a creat fiilor săi un climat muzical ce le-a înrâurit hotărâtor cariera. Primul dintre cei ce au vieţuit a fost Johann-Christoph (1671 – 1721), cu educaţie muzicală întregită printre discipolii lui Pachelbel şi cu activitate de organist la Ohrdruf până la sfârşitul vieţii; cel de doilea – Johann Balthazar – îndrumat şi el spre muzică, a avut o viaţă mult prea scurtă (1673 – 1691) pentru a lăsa urma darurilor sale muzicale; al treilea – Johann Jacob (1682 – 1732) – s-a dovedit cel mai întreprinzător dintre fraţi, având în vedere hotărârea sa aventuroasă de a se angaja ca oboist în armata suedeză şi de a părăsi meleagurile natale. Remarcat pentru talentul său şi numit muzician al curţii lui Carol XII, el a avut prilejul să colinde prin ţări străine, fapt cu totul neobişnuit în istoricul familiei. Despărţirea de el va inspira lui Johann Sebastian, în vârstă de 19 ani, admirabila creaţie programatică pentru clavecin *Capriccio sopra la lontanaza del suo fratello dilettissimo.*

Cel mai mic dintre copiii lui Johann-Ambrosius Bach – Johann Sebastian – se va bucura prea puţin de căldura şi ambianţa muzicală a căminului părintesc, situat pe Frauenplan (astăzi „casa-muzeu Bach" – unul dintre cele mai vestite lăcaşuri memoriale din lumea întreagă). Copilăria sa, înconjurată de dragoste şi de mirajul sunetelor, s-a încheiat trist, odată cu moartea mamei (1694) şi a tatălui (1695), pe când nu împlinise decât zece ani. Au urmat anii petrecuţi la Ohrdruf, în casa celui mai mare dintre fraţi (Johann-Christoph) care i-a fost îndrumător în tainele compoziţiei şi în arta cântatului la clavecin. Un îndrumător sever, aşa cum semnalează majoritatea biografilor, influenţaţi de amănuntele pe care primii dintre ei le-au inserat în scrierile lor. Este vorba de un episod cu adevărat dramatic din viaţa copilului Bach: dornic să se instruiască pe nerăsuflate, el ar fi reuşit să sustragă dintr-un dulap închis partituri interzise de fratele său mai mare, partituri pe care le copia pe furiş noaptea, la lumina lunii. Surprins, el ar fi fost deposedat fără milă de copiile făcute, după şase luni de trudă. Este un amănunt ce nu pare a fi lăsat urme în amintirea compozitorului, care îi va dedica mai târziu (în 1704) capriciul pentru clavecin *In honorem Johann Christoph Bachii.*

Din anii de la Ohrdruf (1695 – 1700) datează informaţii valoroase în legătură cu şcolarizarea sa (începută la gimnaziul din Eisenach), din

care rezultă că a fost un elev excepţional, distingându-se atât la învăţătură – în special ca bun latinist – cât şi ca muzicalitate, în cadrul unei formaţii corale sever instruită. Dar documentele de arhivă mai atestă şi faptul că a excelat în număr de absenţe, atras necontenit de muzică, de sunetele orgii ce răsunau în biserica din vecinătatea şcolii. Era instrumentul în ale cărui taine pătrunsese de mic, sub îndrumarea unuia dintre verii tatălui său (Johann Cristoph Bach, organist la Eisenach). Cu acest fond de cunoştinţe datorate tatălui (instrumente de coarde, de suflat), fratelui mai mare (compoziţia şi clavecinul), unchiului său (orga) şi formaţiei corale din şcoala de la Ohrdruf, copilul Bach – ajuns la 15 ani – reuşeşte să cucerească un loc în corul gimnaziului ce funcţiona pe lângă biserica Sf. Michael din Lüneburg, mai întâi ca „vocalist discant" (cântăreţ), apoi – după schimbarea vocii – ca organist şi violonist în formaţia orchestrală. I se asigură întreţinerea, i se dă şi o mică leafă, dar mai ales i se dă prilejul să vină în contact cu partituri de preţ aflate în bogata bibliotecă a şcolii. Anii trăiţi la Lüneburg (1700 – 1702) i-au întregit prima etapă a instruirii muzicale. Coristul a avut prilejul să cunoască şi să aprofundeze domeniul muzicii vocale bisericeşti; instrumentistul – să-şi desăvârşească tehnica şi arta interpretativă; compozitorul – să analizeze în profunzime lucrări de mari maeştri înaintaşi sau contemporani, pe care continua să le copieze cu sârguinţă – metodă ce i-a deschis orizontul creator şi a sprijinit în mare măsură evoluţia uluitoare a artei sale.

Din această perioadă a tinereţii datează contactul său cu măiestria lui Georg Böhm, organist pe atunci la Johanneskirche. Este momentul în care Bach se entuziasmează de îndrăznelile stilului organistic nordgermanic şi care-i determină hotărârea de a călători la Hamburg, pentru a asculta arta lui Jan Adams Reinken, bătrânul organist de la Catharinenkirche. Biografii dau amănunte impresionante în legătură cu această călătorie făcută pe jos, cu puţinii bani adunaţi din mica sa remuneraţie, mânat mereu de pasiunea sa mistuitoare de a cunoaşte, de a se desăvârşi. Maniera liberă de a trata coralele, fantezia prelucrărilor dezvoltatoare, a variaţiilor, a momentelor improvizatorice din concepţia lui Reinken, au pus o amprentă hotărâtoare pe gândirea tânărului Bach, aşa cum se desprinde din lucrările pe care el le va compune în anii imediat următori.

Din aceşti ultimi doi ani ai formaţiei sale datează şi contactul cu muzica franceză, pe care o ascultă în oraşul Celle, din imediata veci-

nătate a Lüneburgului. Acolo, în reşedinţa ducelui Brunswick – căsătorit cu o aristocrată franceză iubitoare de artă –, Bach a ajuns prin intermediul unui maestru de dans de la Ritterakademie din Lüneburg (Thomas de la Selle), care-i remarcase marele talent şi care-l lua cu el la seratele muzicale de la curtea lui Brunswick, devenită focar al culturii franceze. Printre manuscrisele acestei perioade se găsesc şi còpii după lucrări de Nicolas de Grigny, de Louis Marchand şi mai ales de François Couperin, care atestă atracţia pe care a avut-o coloritul stilistic francez asupra tânărului Bach. La fondul de cunoştinţe acumulat la Eisenach şi Ohrdruf (stilul organistic sud-germanic, pe linia Pachelbel), la puternica amprentă pusă asupra gândirii sale de stilul nord-germanic (Böhm, Reinken) se adaugă impresiile culese din ambianţa muzicală laică franceză – cea a concertelor, baletelor şi operelor prezentate la curtea din Celle. Unele mărturii atestă şi strădania sa de a învăţa limba franceză, aşa cum se va desprinde din câteva dedicaţii făcute mai târziu pe unele din lucrările sale.

Cu anul 1703 începe cariera de muzician angajat a marelui Bach. Biografii obişnuiesc să o urmărească pe câteva perioade, în funcţie de posturile pe care compozitorul tânăr, matur sau vârstnic le-a ocupat. Este o periodizare ce prezintă unele implicaţii, în realizările creatoare, dar care trebuie privită doar ca sprijin în urmărirea evoluţiei omului şi artistului Bach, deoarece trăsătura de consecvenţă şi de continuitate în atitudinea sa etică, estetică şi stilistică rămâne cea care particularizează cu deosebire manifestările din desfăşurarea întregii sale vieţi.

O primă perioadă (1703-1708) cuprinde activitatea din oraşele Arnstadt şi Mülhausen (precedată de un scurt popas la Weimar, unde Bach figurează doar o lună – septembrie 1703 – în orchestra fratelui mai mic al ducelui domnitor). Este o perioadă care prezintă importanţă în special pentru evoluţia virtuozului organist. La Arnstadt, unde devine titular al orgii de la Neue Kirche, găseşte un instrument nou construit care îi va dărui una dintre marile fericiri ale tinereţii sale, aşa cum va mărturisi câţiva ani mai târziu. Şi tot la Arnstadt – localitate în care se stabilise de multă vreme una din principalele ramuri ale familiei – se cimentează dragostea sa pentru Maria Barbara, o vară îndepărtată (fiica lui Johann Michael Bach), cu care se va căsători în anul 1707. Dar anii de la Arnstadt i-au adus şi primele ciocniri cu autorităţile bisericeşti, declanşate de o plecare a sa la Lübeck pentru a asculta vestita artă a lui Buxtehude, ce răsuna seară de seară în biserica Marienkirche.

O artă care-l fascinează şi-l reţine timp de patru luni, depăşind cu mult concediul acordat. La reîntoarcere i se impută nu numai întârzierea (pe care Bach o justifică prin faptul că lăsase în funcţia sa un bun înlocuitor) dar mai ales îndrăzneala de a fi introdus în muzica slujbelor religioase sunete şi variaţii „stranii" care „întinează şi derutează" pe credincioşi. I se mai impută şi o „conduită nedemnă", ca urmare a faptului că îndrăznise să cânte la orgă în tovărăşia unei tinere necunoscute (era Maria Barbara), precum şi o comportare aspră faţă de elevii şi coriştii bisericii (elemente mediocre şi refractare pe care Bach se chinuia să-i instruiască şi a căror răzbunare ajunsese să provoace un atac asupra sa într-una din serile în care se întorcea acasă, cufundat în gândurile sale creatoare). Sunt acuzaţii ce i-au rănit mândria şi i-au determinat hotărârea de a părăsi primul său post de organist. Nici el, nici autorităţile ecleziastice de pe atunci nu puteau bănui că biserica oraşului îi va purta în viitor numele.

Făcând abstracţie de nemulţumirile care i-au decis plecarea, cei câţiva ani pe care Bach i-a trăit la Arnstadt au contribuit în mare măsură la împlinirea personalităţii sale artistice. La orga bisericii, la care îşi petrecea cea mai mare parte a timpului, şi-a desăvârşit tehnica şi arta interpretativă, iar în singurătatea locuinţei a avut răgazul să-şi limpezească limbajul componistic şi să dea la iveală pagini de creaţie ce anunţau arta viitorului geniu. La numeroasele piese pentru orgă (preludii şi fugi, toccate, variaţiuni pe teme de coral, fantezii) şi pentru clavecin (sonate, capricii), se adaugă genul cantatei, gen în care va excela de-a lungul vieţii. Debutul – *Denn Du wirst meine Seele nicht in der Holle lassen* – va fi preţuit de Bach, aşa cum dovedeşte prelucrarea pe care i-o va face trei decenii mai târziu (în 1735).

Urmează popasul de la Mülhausen (1707-1708), oraş în care Bach a fost primit cu entuaziasm în urma unei audiţii (fără concurs) ca organist la Blasiuskirche. Activitatea sa din acest „intermezzo" al vieţii, stimulată de admiraţie şi stimă, a fost deosebit de rodnică şi variată, cântând la orgă la toate slujbele religioase ale săptămânii, copiind lucrări valoroase pentru a îmbogăţi repertoriul coral şi biblioteca bisericii, instruind elevii corişti – cu mult mai evlavioşi şi mai disciplinaţi decât cei din trecut – sau răspunzând cu arta sa la evenimentele orăşeneşti şi chiar la solicitări venite din satele învecinate. Libertatea de acţiune din scurtul răstimp petrecut la Mülhausen i-a dat numeroase satisfacţii, printre care şi cea de a-şi fi văzut prima lucrare tipărită,

anume Cantata *Gott ist mein König*, o lucrare festivă, creată cu prilejul solemnităţii alegerii consiliului municipal. Dintre lucrările compuse pentru mica formaţie de la Blasiuskirche se detaşează o cantată al cărei conţinut dramatic – anunţat şi prin titlul *Strig din adâncuri* – i-a inspirat o pagină de impresionată frumuseţe. Şi dacă din creaţia pentru orgă a acestui an nu s-a păstrat decât un singur *Preludiu* (în sol minor), s-a găsit în schimb un valoros manuscris cu propuneri pentru restaurarea orgii sale de la Blasiuskirche, în care Bach apare ca un iscusit cunoscător al construcţiei celui mai complicat dintre instrumente. Documentul rămâne şi mărturia unei intenţii de a se stabili la Mülhausen, un oraş „liber" (condus de un consiliu electoral) care părea a-i oferi linişte creatoare. Au intervenit însă dispute agresive între adepţii doctrinei lutherane şi cei ai tendiţelor pietiste (opuse dogmelor), care l-au determinat să-şi schimbe hotărârea şi să părăsească acest teren de conflicte religioase, cu proporţii ce ajunseseră să amintească confruntările din vremea lui Luther.

În pitoreasca localitate a Thuringiei, Bach va reveni curând ca invitat la festivitatea inaugurării orgii restaurate după proiectele sale, prezenţa şi improvizaţiile pe care le-a făcut atunci pe tema vechiului coral *Eine feste Burg* rămânând înscrise ca moment istoric suprem în viaţa culturală a oraşului.

Din vara anului 1708 începe cea de a doua perioadă din viaţa „muzicianului angajat", de data aceasta ca muzician de curte. Mai întâi la Weimar, ca organist şi Konzertmeister, în serviciile ducelui Wilhelm Ernst von Saxa (1708-1717), apoi la Köthen. Se adună astfel 15 ani de slujbă sub autoritate laică, în ambianţa unor reşedinţe princiare, ani care promiteau să-i însenineze viaţa, dar care s-au dovedit până la urmă la fel de împovărători ca şi cei trăiţi în atmosfera de rigiditate a dogmelor bisericeşti. Fenomenalul său talent a entuziasmat pe principii domnitori, mândri de a-l fi numărat printre slujitorii lor, dar nici unul din ei nu şi-a depăşit mentalitatea feudalistă a clasei lor nobiliare şi nu a dat artistului şi omului Bach nici drepturile şi nici cinstea ce i se cuvenea. Cele două curţi, deşi conduse de principi înrudiţi, se deosebeau ca atmosferă şi mod de viaţă: cea de la Weimar – austeră, supusă unui suveran lutheran profund credincios, care controla riguros prezenţa familiei şi a supuşilor săi la slujbele religioase şi care ordona stingerea tuturor lumânărilor la orele opt seara; cea de la Köthen – condusă de un prinţ tânăr (mai tânăr cu şapte ani decât Bach), iubitor

de muzică (el însuşi violist şi violonist, pasionat colecţioar de instrumente) – curte deschisă permanent concertelor şi seratelor muzicale. Activitatea lui Bach va fi marcată de ambianţa specifică celor două curţi, manifestându-se şi evoluând în direcţiile oferite de condiţiile lor diferite. În primii zece ani petrecuţi la Weimar a dominat arta organistului. Profunzimea şi virtuozitatea interpretărilor sale au cucerit renume şi i-au adus numeroase invitaţii pe la curţile din oraşele învecinate pentru a concerta sau pentru a-şi spune cuvântul de expert în construcţia orgii. La Weissenfels şi Erfurt, la Halle şi Kassel, la Leipzig şi Dresda, se găsesc înscrise urme ale prezenţei sale, semnalate ca evenimente muzicale în documentele vremii. Este perioada în care Bach compune şi cea mai mare parte a lucrărilor sale pentru orgă. Privind tabloul cronologic al creaţiei, impresionează marele număr de preludii şi fugi, de toccate şi fantezii compuse în anii de la Weimar (din rândul cărora face parte şi celebra *Passacaglie în do minor*).

Ceea ce marchează gândirea componistică a marelui Bach, ajuns în pragul celui de al patrulea deceniu al vieţii, este marea sa admiraţie pentru muzica italiană, mult cântată la curtea din Weimar. Munca de transcriere a creaţiei maeştrilor italieni (Frescobaldi, Marcello, Vivaldi, Albinoni, Corelli, Legrenzi) continuă să fie principala sa metodă de studiu în limpezimea problemelor de structură, de formă, de exprimare a ideilor muzicale, în permanenta şi caracteristica sa aspiraţie către desăvârşire.

Anii de la Weimar i-au mai adus lui Bach şi bucuria primului cămin. După atâta vreme de singurătate, Bach are pentru prima oară mulţumirea de a trăi în casa sa, luminată de dragostea primei soţii – Maria Barbara – cu care se căsătorise la Mühlhausen în anul 1707. De la ea a avut primii şapte copii, dintre care patru au murit din leagăn, ceilalţi devenind muzicieni ce vor purta mai departe faima familiei Bach (Wilhelm Friedemann, Carl Philipp Emanuel şi – cu o viaţă scurtă – Johann Gottfried Bernhard). În acest cămin s-au perindat şi primii discipoli devotaţi – printre care Johann Martin Schubart, integrat cu dragoste în viaţa de familie – ca şi admiratori ce-i vor deveni prieteni, toţi atraşi de neîntrecuta artă a clavecinistului. O artă intrată în legendă, ca şi cea a organistului, subliniată de biografi prin amănuntele date în legătură cu o întrecere organizată la curtea din Dresda, în anul 1717. Este vorba de o competiţie în care urma să se întreacă la orgă, arta interpretativ-improvizatorică a doi mari maeştri, cea a lui Bach şi cea a

lui Louis Marchand, renumitul organist şi clavecinist francez. Întrecerea nu a putut avea loc, deoarece muzicianul francez a avut prilejul să asculte în ajun pe Bach la clavecin şi, conştient de superioritatea concurentului său, a decis să părăsească inopinat oraşul.

Creaţia acestei perioade – dominată de compoziţiile pentru orgă, aşa cum s-a menţionat – cuprinde şi numeroase piese pentru clavecin, din rândul cărora se detaşează genul toccatei. Dar complexitatea gândirii lui Bach din perioada weimariană rămâne reflectată cu deosebire în şirul de cantate compuse pentru capela stăpânilor săi evlavioşi. Pe libretele lui Salomon Franck şi ale pastorului Erdmann Neumeister – prieteni şi admiratori ai artei sale – Bach a creat numeroase pagini, în care răzbate cu forţă latura romantică a personalităţii sale artistice. Mărturie în acest sens rămân cantatele *Ich hatte viel Bekümmernis, Komm, du süsse Todesstunde,* lucrări cu momente de intens dramatism care anunţă geniul viitorului creator al *Pasiunilor.*

Cu toată recunoşterea valorii sale, Bach a încheiat deceniul trăit la Weimar în arest (6 noiembrie – 2 decembrie 1717). El a fost pedepsit pentru îndrăzneala de a-şi fi dat demisia, gest de mândrie cu care răspundea ofensei de a i se fi refuzat numirea în postul de Capellmaister, rămas vacant la moartea lui Johann-Samuel Drese şi acordat unui muzician mediocru. Bach va obţine acest rol de supremă responsabilitate muzicală la curtea din Köthen (1717-1723) şi toţi biografii sunt de acord în a considera primii trei ani trăiţi în slujba prinţului Leopold de Anhalt printre cei mai fericiţi ai vieţii sale. „Un popas de odihnă între Weimar şi Leipzig" consemnează Albert Schweitzer[232], referindu-se desigur la „odihna" oferită de condiţiile de viaţă de la o curte calvinistă, în care obligaţiile organistului şi ale creatorului de muzică religioasă erau excluse. Eliberat de responsabilităţile implicate de posturile pe care le avusese în trecut, Bach va da întreaga măsură a talentului său în domeniul creaţiei instrumentale. Sunt anii în care compune cea mai mare parte a muzicii sale camerale, dăruind diferitelor instrumente (viorii, violoncelului, flautului, clavecinului) valori supreme ale literaturii lor, fie în viziune solistică, fie de ansamblu cameral, ducând la desăvârşire genurile instrumentale consacrate: preludiul şi fuga, toccata şi fantezia, invenţiunea şi variaţiunea, sonata şi suita, concerto grosso sau concertul solistic. Este suficient să amintim *Sonatele şi*

232 *Albert Schweitzer* (1875-1965) – organist, muzicolog, medic, pastor şi misionar francez, autor al monografiei *Bach, muzicianul-poet,* deţinător al premiului Nobel (pentru pace) în anul 1952.

*Partidele pentru vioară solo, Suitele pentru violoncel solo, Preludiile şi Fugile* din prima parte a *Clavecinului bine temperat, Fantezia cromatică, Concertele brandenburgice,* sau *Concertele pentru vioară şi orchestră,* pentru a înţelege înălţimea atinsă de compozitor în acel „popas de odihnă" semnalat de Albert Schweitzer.

Prinţul Leopold, care „nu numai că iubea muzica, dar o şi cunoştea" – după cum va aprecia Bach într-o scrisoare adresată lui Georg Erdmnn[233] – a fost conştient de geniul noului său angajat şi i-a încredinţat întrega conducere muzicală a curţii, care se mândrea cu o orchestră formată din 18 instrumentişti, în rândul cărora cânta şi el la viola da gamba. Remuneraţia pe care i-a oferit-o era neobişnuit de mare (echivalentă cu cea a unui mareşal de curte), iar tratamentul prietenos – neobişnuit şi acesta la curţile nobiliare – îi reflecta preţuirea. Dar pasiunea sa pentru muzică şi strânsa colaborare cu Bach nu au durat decât până în vara anului 1721, când a avut loc căsătoria sa cu o prinţesă de Bährenburg, „eine amusa" cum o va caracteriza Bach în aceeaşi scrisoare către Erdmann, atenuând pe cât posibil ostilitatea ei pentru muzică. O prezenţă care a reuşit să transforme radical personalitatea soţului ei şi, implicit, stilul de viaţă al curţii. În următorii doi ani trăiţi la Köthen, Bach a fost din ce în ce mai mult lipsit de stimulent şi de solicitarea artistică cu care fusese obişnuit în trecut, ca şi de prietenia prinţului. Se pare că în noul climat, în care muzica era părăsită, Bach a simţit şi dorul după orgă, instrumentul cu amploare sonoră care răspundea cel mai mult gândirii sale muzicale.

S-a mai întâmplat ca decepţia survenită după căsătoria prinţului să fi fost precedată şi de unul dintre cele mai grele momente din viaţa compozitorului. Revenit de la Carlsbad, unde îşi întovărăşise stăpânul – pe atunci încă pasionat pentru muzică – el şi-a găsit casa şi familia îndoliată. Murise Maria Barbara, soţia lui, fără să fi putut primi vreo veste pentru a reveni şi a-i fi aproape în clipele de pe urmă. S-ar putea interpreta că această suferinţă i-a inspirat muzica unei cantate religioase – singura se pare pe care a compus-o în perioada de la Köthen –, lucrare nedatată, intitulată *Wer sich selbst erhötet,* care nu putea fi destinată cultului calvinist al curţii, lipsit de fast muzical.

233 Georg Erdmann, prieten din copilărie cu Bach, coleg cu el la şcolile din Ohrdurf şi Lüneburg. Scrisoarea menţionată este datată 28 octombire 1730 (în perioada în care Bach va ocupa postul de cantor la Leipzig) şi conţine o solicitare de recomandare pentru obţinerea unei slujbe corespunzătoare meritelor şi nevoilor sale, fără nici un ecou în sufletul vechiului prieten, ajuns într-o funcţie importantă la consulatul rus de la Danzig.

Câteva luni mai târziu (în noiembrie 1720) este semnalată o călătorie a sa la Hamburg, unde avea loc un concurs pentru ocuparea postului de organist rămas vacant la biserica Sf. Iacob, călătorie din care se deduce o primă intenţie a lui Bach de a părăsi postul de la curtea din Köthen. Comentariile asupra concertului pe care l-a dat în cadrul concursului de la Hamburg sunt impresionante. „Credeam că această artă a murit, dar văd că ea continuă să trăiască..." a rostit Reinken, bătrânul organist de la Catharinenkirche. Bach nu a obţinut acel post, care a fost acordat unui concurent ce a donat bisericii o mare sumă de bani. „Chiar dacă ar fi coborât din cer un înger de la Bethleem şi ar fi cântat dumnezeieşte pentru a deveni organist la Sf. Iacob, el ar fi trebuit să se întoarcă de unde a venit dacă nu ar fi avut bani destui..." – sunt cuvintele pe care le-a rostit cu amărăciune pastorul Neumeister în predica de la slujba Crăciunului din anul 1720, referindu-se la nedreptatea făcută marelui organist.

În călătoria de la Hamburg, Bach a cunoscut pe Anna-Magdalena, fiica unui trompetist de la Curtea din Weisenfels, o bună muziciană în vârstă de 20 de ani, care-i va deveni a doua soţie (la 3 decembrie 1721). Ea îi va iubi şi îngriji cei patru copii rămaşi orfani de mamă (în vârstă de 6,7,11 şi 13 ani) şi îi va dărui încă 13 (din rândul cărora vor trăi doar 6). Îi va fi şi o remarcabilă colaboratoare, prin ajutorul ce i-l va da cu competenţă la copierea partiturilor, prin participarea ei (ca soprană) la muzica ce va răsuna mereu în căminul Bach, prin devotamentul ei nedezmințit de-a lungul a trei decenii de convieţuire.

Revenind la anii de răspântie pe care Bach i-a trăit la Köthen, se impun a fi menţionate şi câteva laturi ale activităţii sale rămase în umbra celor de prim ordin. Una dintre acestea a fost preocuparea sa de a cunoaşte construcţia instrumentelor şi de a contribui la perfecţionarea lor. După ce şi-a spus cuvântul ca bun expert în construcţia orgii de-a lungul anilor petrecuţi la Weimer, Bach, directorul muzicii de cameră de la curtea din Köthen, simte nevoia să împlinească legătura dintre instrumentele de coarde ale formaţiei pe care o conducea şi se străduieşte să realizeze concepţia unui nou instrument – „viola pomposa" – a cărui construcţie o va pune în aplicare lutierul Hoffman de la Leipzig. Din ultima suită din cele şase pentru violoncel solo, se desprinde gândirea sa creatoare aplecată asupra calităţii noului instrument, înzestrat cu cinci coarde (do, sol, re, la, mi) în loc de patru, proprii în general instrumentelor de coarde.

O altă vocaţie, subliniată de fiecare dată cu duioşie de către biografii săi, a fost cea de pedagog. Discipolii au lăsat urme numeroase de recunoştinţă pentru arta cu care au fost îndrumaţi în tainele muzicii, o artă care rămâne reflectată pentru totdeauna în valoroase creaţii cu caracter didactic. În piesele cuprinse în *Orgelbüchlein* (începută la Weimar şi terminată la Köthen), în *Clavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* (1720), în *Clavierbüchlein vor Anna Magdalena Bachin* (1722)[234], organiştii şi pianiştii de azi şi de mâine vor găsi căile de limpezire a felului cum trebuie urmărită împletirea a două sau trei voci, „cum trebuie acestea executate pentru a ajunge la o interpretare asemănătoare vocii omeneşti şi, astfel, la intuirea adevăratului spirit al muzicii" – după cum nota compozitorul pe coperta „invenţiunilor" destinate învăţăturii fiului său mai mare (pe atunci în vârstă de zece ani), care era de fapt şi discipolul său favorit.

Ca în întreaga istorie a neamului său, Bach a trăit pătruns nu numai de marea chemare a muzicii şi de profunda credinţă propovăduită de Luther, dar şi de un puternic sentiment de familie. El a fost unul dintre cei mai nobili şi mai devotaţi „pater familias" din câţi a cunoscut istoria muzicii şi se pare că grija şi responsabilitatea pentru viitorul copiilor săi au contribuit în mare măsură la hotărârea de a părăsi postul de la Köthen şi a se muta într-un oraş mare, cu şcoli şi universitate, pentru a le putea asigura o educaţie aleasă şi o perspectivă profesională. După eşecul de la Hamburg, Bach a întrevăzut posibilitatea obţinerii postului de cantor de la Thomasschule din Leipzig, rămas vacant după moartea lui Johann Kuhnau din luna iunie a anului 1722. Şansele nu erau mari, având în vedere candidatura lui Telemann – cu mult mai celebru în acea epocă – şi a lui Christoph Graupner, capelmaistru la curtea landgrafului din Darmstadt. Lucrarea cu care s-a prezentat la concurs în luna februarie 1723 (cantata *Jesus nahm zu sich die Zwölfe*) nu a fost convingătoare, după cum nici prima versiune a *Patimilor după Ioan*[235] pe care a dirijat-o la Thomaskirche o lună mai târziu (în Vinerea Mare din „săptămâna mare" premergătoare sărbătorii Paştelui) nu a primit un răspuns imediat. S-a întâmplat ca între timp să i se încredinţeze lui Telemann funcţia mult râvnită de director al operei din Hamburg şi acesta să renunţe la postul de la Leipzig (acordat lui în unanimitate de membrii consiliului), iar lui Graupner să nu-i fi fost acordată demisia

234 Prima parte.
235 Lucrare pe care o va revizui şi întregi în anul 1727.

de către prinţul de Hasse, stăpânul de la Darmstadt. În faţa acestei situaţii neprevăzute, consiliul de la Leipzig a fost nevoit să aprobe numirea lui Bach. „Deoarece nu am putut obţine pe cel mai bun, trebuie să ne mulţumim cu unul mediocru", nota consilierul Platz, cuvinte ce ilustrau lipsa de entuziasm cu care s-a încheiat procedura de acceptare a noului cantor. La 1 iunie a anului 1723 a avut loc ceremonia oficială a instalării lui, moment din care începe ultima şi cea mai grea, mai lungă şi mai fecundă perioadă din viaţa lui Bach.

Pentru a înţelege ce a survenit nou şi greu în anii trăiţi la Leipzig (1723-1750), trebuie specificat faptul că Bach a fost angajat al şcolii şi nu al bisericii Sf. Toma. În acest scop el a fost obligat să semneze un angajament prin care asigura consiliul nu numai că va corespunde rolului său de educator (învăţând elevii muzica vocală, instrumentală, latina etc.), dar că va duce şi o viaţă modestă, pilduitoare, supusă superiorilor şi că nu va părăsi oraşul fără învoirea lor, Bach era pus pentru prima dată în faţa unor condiţii scrise umilitoare, fără să fi putut bănui ce mult îi vor îngrădi acestea libertatea. El nu a prevăzut nici greutăţile ce vor surveni din cauza elevilor săi, majoritatea nepregătiţi pentru a putea face faţă repertoriului ce trebuiau să-l prezinte la slujbele bisericeşti, după cum nu cunoştea nici condiţiile grele în care ei erau nevoiţi să locuiască, dormind înghesuiţi în camere neîncăpătoare şi expuşi, astfel, bolilor molipsitoare ce bântuiau şi creau frecvente perioade de absenţe. Nici instrumentele de care dispunea şcoala nu erau corespunzătoare şi plângerile, memoriile şi proiectele pe care Bach le-a întocmit şi le-a adresat superiorilor săi rămân o amară mărturie a luptei pe care a dus-o fără încetare pentru a se putea achita de îndatoriri şi a contribui la îmbunătăţirea învăţământului muzical de la Thomasschule. Doar în anul 1730, când în postul de rector a fost numit Johann Mathias Gesner – un admirator al artei sale din anii trăiţi la Weimar – Bach a putut găsi înţelegere în activitatea sa didactică. O colaborare care nu a durat decât patru ani, deoarece după plecarea acestui protector, chemat la Göttingen, conducerea şcolii a fost încredinţată unui latinist renumit, în vârstă doar de 27 de ani (Johann August Ernesti), care, necunoscând şi neiubind muzica, a frânat permanent străduniile lui Bach de a-şi face datoria de cantor.

Pe lângă obligaţiile didactice implicate de post, care aveau ca principal scop pe acela de a pregăti şi de a furniza corişti şi instrumentişti pentru principalele biserici ale oraşului, cantorul avea îndatorirea

de a asigura slujbele religioase duminicale şi pe cele ale sărbătorilor din timpul anului, cu muzică mereu nouă. În această calitate, Bach a compus unul după altul cinci cicluri întregi de cantate, fiecare răspunzând necesităţilor de pe parcursul unui an. Se poate trage concluzia că nici nu termina bine crearea unei partituri, urmată de repetiţiile pregătitoare pentru interpretarea ce urma să aibă loc la serviciul religios al unei duminici şi trebuia să înceapă alta, pe un subiect nou, legat de oficierea viitoarei slujbe. Deşi creaţia sa a pornit impresionant de convingătoare – valoric şi numeric – încă din primul an al serciviului său la Leipzig (după *Pasiunea după Ioan,* după numeroasele cantate şi motete, creaţia anului 1723 se încheie cu muzica *Magnificatului,* dirijată de compozitor la slujba de Crăciun de la Thomaskirche), superiorii săi nu au întrevăzut geniul noului lor angajat. Munca lui Bach a fost mult împovărată de neînţelegerea ce i s-a arătat şi de conflictele care au luat proporţii din ce în ce mai grave după anul 1734, când Ernesti a preluat conducerea la Thomasschule. Doar cinstea pe care i-a acordat-o August III – principe elector al Saxoniei şi rege al Poloniei – numindu-l în anul 1736 „compozitor al curţii", a mai atenuat tensiunea şi lipsa de consideraţie cu care era tratat. O cinste ce răsplătea de fapt creaţia primelor două părţi ale *Missei în si minor,* dedicate principelui saxon încă din anul 1733. Un an mai târziu, la încoronarea lui ca rege al Poloniei, ca şi la alte viitoare aniversări, Bach va compune muzica unor luminoase cantate festive. Legătura cu curtea de la Dresda (reşedinţa electorală saxonă) nu a fost singura care a stimulat activitatea lui Bach în această perioadă grea a vieţii. El figurează cu titlul de compozitor al curţii de la Weissenfels şi în continuare, al curţii de la Köthen. La moartea lui Leopold de Anhalt, fostul şi ultimul său stăpân laic, el a fost cel care a compus muzica funebră (*Trauermusik*). Era în anul 1729, an dominat de creaţia *Pasiunii după Matei* – cea mai valoroasă operă muzicală dintre toate ce au fost inspirate de patimile şi moartea lui Isus – astfel că în compoziţia pentru funeraliile de la Köthen apar idei şi fragmente cuprinse în monumentalul oratoriu.

În acelaşi an 1729, Bach a fost numit director la *Collegium musicum,* asociaţia fundată de Telemann în anul 1702 prin care s-au inaugurat concertele publice din viaţa muzicală leipzigheză, concerte ce continuau să aibă loc în grădina sau localul cafenelei Zimmermann, după sezon. Pentru această asociaţie muzicală, formată în mare parte din studenţi, Bach a compus cu entuziasm câteva din cantatele profane

şi din paginile sale orchestrale. Repetiţiile pentru concertele ce aveau loc săptămânal (sau bisăptămânal în perioadele renumitelor târguri ale oraşului) se făceau uneori şi în locuinţa sa din localul şcolii, un adevărat templu al muzicii. La „formaţia" alcătuită din membrii familiei – părinţi şi copii –, la prezenţa unor discipoli ce asistau sau colaborau la concertele camerale din casa cantorului, se adaugă şi suflul proaspăt adus de tinerii studenţi de la *Collegium musicum,* care a contribuit în bună măsură la menţinerea echilibrului sufletesc al marelui muzician, mereu descumpănit în afara casei. Rod al acestei tihne creatoare a căminului au fost, printre altele, şi numeroasele piese cuprinse în cele patru volume de *Klavierübung,* apărute periodic între anii 1731-1742. O titulatură modestă, având în vedere cuprinsul lor de o inestimabilă valoare, de la primele *partitas pentru clavecin* (din primul volum) la *Variaţiunile Goldberg* (din al patrulea).

În ultimul deceniu al vieţii, Bach – omul şi compozitorul – dă semne de treptată transformare. El părăseşte din obligaţiile didactice (încredinţând unui „praefectus" din ultima clasă de liceu parte din conducerea de la *Collegium musicum* şi tinde a se izola în labirintul gândurilor sale muzicale, departe de problemele pentru care luptase cu înverşunare în cariera de cantor. Legătura cu trecutul o mai menţine preocuparea obsedantă de revizuire şi desăvârşire a unor vechi lucrări, muncă ce alternează cu perioada de cufundare în noi creaţii, cu îndreptarea din ce în ce mai pronunţată către aspecte abstracte. Doar două evenimente îi mai marchează biografia ultimilor ani, amândouă petrecute în anul 1747: o călătorie – ultima din viaţă – la Potsdam, la curtea regelui Friedrich al II-lea şi primirea sa în *Societatea ştiinţelor muzicale* întemeiată şi condusă de Lorenz Mizler, societate ce numără printre membrii ei de onoare contemporani celebri, ca Händel, Telemann, Mattheson. Acest semn de preţuire din partea unei asociaţii cu prestigiu în acea vreme nu a avut o deosebită importanţă pentru muzicianul sexagenar. Venise prea târziu, la apusul vieţii, când toate fibrele fiinţei sale nu mai vibrau decât pentru atingerea unui ideal muzical suprem. Implicaţiile în realizarea acestui ideal a avut doar primul eveniment – călătoria la Potsdam – unde fiul său Philipp Emanuel era angajat ca clavecinist la curtea regală. Friedrich al II-lea, ilustrul războinic dar şi pasionatul flautist, l-a invitat pentru a-i cunoaşte vestita artă şi întâlnirea lor muzicală a intrat în legendă ca moment de încununare a lungului şir de demonstraţii interpretative şi improvi-

zatorice făcute de-a lungul anilor de marele muzician. Tema pe care regele i-a dat-o ca subiect de creaţie spontană la clavecin i-a prilejuit lui Bach posibilitatea de a impresiona pe suveran şi pe curteni, iar mai târziu – reîntors la Leipzig – a stat la baza unor lucrări în care el şi-a spus unul din ultimele cuvinte în muzică. Dar evenimentul în sine, invitaţia unui rege, nu a mai influenţat moralul lui Bach, detaşat cu totul de veleitatea succeselor imediate. Poate că marea satisfacţie a avut-o doar Bach-tatăl, care pornise la drum întovărăşit de fiul şi discipolul său favorit (Wilhelm Friedemann), către locul în care era stabilit cel de al doilea fiu mult preţuit (Philipp Emanuel), amândoi martori şi părtaşi la cea mai mare onoare făcută până atunci vreunuia dintre toţi membrii familiei Bach. Nu putea bănui că procesul era de fapt invers, că el – umilul cantor de la Thomasschule – va aduce suveranului o glorie cu mult mai mare decât cea pe care o va cuceri prin victorii în războaie, dând temei lui muzicale o înaripare artistică neatinsă de nimeni încă. Pentru că la 7 iulie 1747, doar la două luni de la istorica lor întâlnire, îi va trimite o magnifică creaţie, intitulată *Ofranda muzicală,* prin care geniul său continua demonstraţiile de ştiinţă contrapunctică şi de inepuizabilă imaginaţie improvizatorică, începute la Potsdam.

Cu această lucrare a anului 1747 se conturează îndreptarea compozitorului către sfera abstractă a gândirii prin sunete, a pasiunii de a conduce şi rezolva o idee muzicală pe toate căile oferite de arta şi ştiinţa contrapunctică. Demonstraţia genială a contopirii sale cu muzica pură, cu multitudinea resurselor de elaborare contrapunctică a unei idei o va face cu claritate în ultimul său ciclu de fugi, construite toate pe acelaşi subiect, în volumul intitulat *Arta fugii.* Dar munca la această creaţie a fost paralelă cu pierderea treptată a vederii. S-a întâmplat ca cei doi mari organişti şi compozitori ai secolului al XVIII-lea – Bach şi Händel – să-şi sfârşească viaţa, începută în acelaşi an şi pe aceleaşi meleaguri, în acelaşi fel dramatic. Cele două operaţii pe care le-a încercat un oculist englez pentru a salva vederea lui Bach nu au făcut decât să-i aducă orbirea. Ultima fugă din testamentul său muzical a rămas neterminată, pe repetarea insistentă a motivului „Bach"[236] introdus în ţesătura muzicii către sfârşitul ei, intercalare care a sugerat unor comentatori interpretarea unei intenţii de semnătură cifrată a compozitorului, conştient de apropierea despărţirii de viaţă.

236 Motiv pe notele si bemol – la – do – si becar, corespunzătoare celor cu denumirea B-A-C-H în nomenclatura germană.

Cufundarea în întuneric nu a întrerupt totuşi munca celui dintotdeauna învăluit de lumina muzicii. Cu ultimele puteri a mai dictat elevului şi ginerelui său Christoph Altnikol muzica câtorva corale din grupul celor 18 create pentru orgă, pe care le revizuise şi desăvârşise în vederea publicării lor. Orga a fost, deci, instrumentul căruia Bach i-a adresat ultimul său gând muzical, gând inspirat de cuvintele *Vor Deinem Thron tret'ich hiemit,* care ilustrează pentru ultima dată seninătatea credinţei sale lutherane. La 28 iulie 1750, către seară, Bach a murit. Primul mormânt l-a avut în curtea bisericii Sf. Ioan din Leipzig. Dar peste două veacuri (la 28 iulie 1950), când întreaga lume a comemorat cu veneraţie această zi, rămăşiţele sale au fost transportate în faţa altarului din biserica Sf. Toma, unde muzica sa răsună în fiecare sărbătoare şi-i continuă trecerea prin viaţă.

La o privire de ansamblu asupra moştenirii pe care Bach a lăsat-o posterităţii, se desprinde faptul că majoritatea compoziţiilor din acest tezaur al muzicii universale apar ca un răspuns al compozitorului la cerinţele dictate de diferitele profesii pe care le-a avut ca angajat al bisericii, al curţilor princiare, al formaţiei *Collegium musicum* de la Leipzig. Dar paralel cu această mărturie de neîntreruptă muncă creatoare a evoluat gândirea pedagogului, a unuia dintre cei mai pasionaţi compozitori-pedagogi din câţi au existat, aşa cum se poate desprinde din numeroasele lucrări presărate de-a lungul vieţii, de la *Orgelbüchlein* până la marea demonstraţie ilustrată de *Arta Fugii*. Urmărind desfăşurarea cronologică a creaţiei lui Bach, în care cele două principale direcţii se împletesc permanent, se poate remarca şi o continuă întrepătrundere a genurilor muzicale (religioase şi laice, vocale şi instrumentale), excepţie totală de la acestea făcând cel al operei (la care s-ar mai putea adăuga şi al tipului de oratoriu în care a excelat Händel către sfârşitul vieţii). Se observă de asemenea şi dominaţia lucrărilor pentru orgă, precum şi a cantatei, creaţie ce alternează cu unele genuri pe care compozitorul le-a cultivat şi le-a dus la desăvârşire doar într-o anumită perioadă a vieţii. La aceste aspecte ce se desprind din simpla parcurgere a catalogului de lucrări şi care creează dificultăţi în organizarea materialului, se adaugă şi neîntrerupta strădanie a autorului lor de a le revizui şi a le prelucra – ceea ce contribuie în plus la dificultatea periodizării lor pe criteriul cronologic şi conduce la opţiunea pentru o prezentare compartimentată.

## Creaţia pentru orgă

Rolul pe care l-a avut orga în viaţa şi creaţia lui Bach a fost imens. Amploarea sonoră a acestui instrument a captivat de timpuriu sensibilitatea copilului – descendent al celebrei familii de organişti thuringieni – şi a fost alături de el de-a lungul întregii vieţi. Chiar şi în scurta perioadă trăită la Köthen, departe de orgă, el i-a dăruit pagini de inestimabilă valoare, străduindu-se să întregească mănunchiul de piese cuprins în *Orgelbüchlein*. Adolescent, tânăr, matur sau vârstnic, Bach ascultă şi cântă cu evlavie la orgă, copiază partitură după partitură din vechea sau noua creaţie, culege, învaţă, prelucrează, transcrie, compune. În ambianţa muzicală a copilăriei, dominantă a fost creaţia lui Pachelbel, peste care s-a aşezat, strat după strat, cunoaşterea marilor organişti ai tradiţiei şi ai contemporaneităţii sale. Nimic nu i-a fost străin din ceea ce contribuise la evoluţia literaturii pentru orgă, de la ricercar la fugă, de la sursa catolică (italiană, franceză, spaniolă) cu puternica ei influenţă asupra muzicienilor din sudul germanic, până la modelele pe care i le-au oferit (la Hamburg şi la Lübeck) iluştrii organişti protestanţi ai nordului.

Presărate de-a lungul întregii sale creaţii, lucrările pentru orgă prezintă două principale aspecte: cea a dependenţei lor de coralul protestant (de cântarea liturgică corală) şi cea a inspiraţiei libere, în piese de sine stătătoare. Prima categorie începe cu grupul de corale cuprinse în *Orgelbüchlein* (46 din cele 164 proiectate iniţial de compozitor). Gândite pentru duminicile anului liturgic şi pentru unele mari sărbători creştine, şirul acestor corale sunt rodul practicii sale de organist la bisericile din Arnstadt, Mülhausen şi al capelei de la curtea din Weimar. Din dedicaţia făcută de compozitor pe manuscris se poate deduce intenţia de a oferi organiştilor („începători" – scrie el, dar câte dificultăţi survin în interpretarea acestor piese şi pentru marii maeştri) metoda de a preludia şi a executa un coral în toate manierele posibile. Peste multitudinea modalităţilor tehnice de realizare a tramei polifonice, peste intenţia de a oferi „corale model", se impune însă de la început fantasica forţă de inventivitate muzicală a compozitorului tânăr, mulată de fiecare dată pe ideile cuprinse în textele coralelor inspiratoare. Se conturează încă din această etapă (Weimar-Köthen) prezenţa unor motive expresive tipice nu numai pentru exprimarea diverselor sentimente ci şi pentru gama nuanţelor lor. Fără a fi descrip-

tivă – în înţelesul pe care îl are astăzi programatismul – muzica acestor corale concentrează sensurile purtate de text într-un dinamism inventiv ce depăşeşte oricare dintre modelele care i-au condus arta şi ştiinţa. Comentatorii stilului lui Bach (A. Pirro, A. Schweitzer) au alcătuit liste de „teme imagini" ce au circulat în creaţia compozitorului, pornind de la lucrări anterioare acestor piese pentru orgă (cum ar fi *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo* compus la 19 ani, în a cărui *Lamento* se profilează câteva din „motivele durerii"). Or, în şirul celor 46 de creaţii pentru orgă, inspirate de un conţinut atât de variat, căutările lui Bach au tins să ilustreze cu claritate forţa diferitelor stări şi simţăminte, ajungând să fixeze factura unor formule muzicale ce vor reveni mereu în creaţia sa ulterioară. „Trebuie să porneşti de aici (de la aceste corale) pentru a ajunge să înţelegi ceea ce vrea el să exprime în cantate şi pasiuni" – subliniază Albert Schweitzer în analiza lor. Din audiţia în suită, se reliefează cu evidenţă şi importanţa pe care compozitorul a dat-o principiului de contrast, care – alături de cel al gradaţiei – va sta la baza concepţiei arhitecturale din întreaga sa creaţie. Mijloacele de expresie folosite nu sunt noi. Noul îl aduce lărgirea uluitoare a diapazonului lor expresiv, proces spontan şi specific pentru fiecare din cele 46 de piese. Pe baza melodiilor lor simple, aşa cum acestea au fost preluate din cântecele populare (melodii expuse în general de vocea de soprană), coralele din *Cărticica pentru orgă* nu anunţă, ci cuprind principalele elemente ale limbajului lui Bach, alcătuind – aşa cum subliniază Albert Schweitzer în încheierea analizei lor – un adevărat „dicţionar" al muzicii sale.

În anul 1739, Bach va publica un nou grup de *21 de corale pentru orgă,* în cel de al treilea volum din seria de *Klavierübung.* Faptul că de data aceasta el a prelucrat muzica coralelor protestante ce se cântau în anumite momente din oficierea unei slujbe bisericeşti obişnuite, a condus la interpretarea intenţiei pe care a avut-o compozitorul de a face o completare la grupul cuprins în *Orgelbüchlein* (acestea fiind destinate – aşa cum s-a menţionat anterior – succesivelor slujbe duminicale ale anului – sau altor sărbători religioase din an). Caracteristică pentru noul grup de corale este gândirea unitară a întregului, realizată prin simbolul cifrei trei, cifră corespunzătoare dogmei creştine a *Trinităţii,* de unde şi denumirea lor de *Corale ale dogmei.* Simbolul cifric se impune cu deosebire în preludiul şi fuga ce încadrează şirul celor 21 de corale, amândouă în tonalitatea mi bemol major (trei bemoli la

cheie), desfăşurate pe trei secţiuni, cu muzică inspirată din trei teme. În marea fugă finală (cunoscută şi sub denumirea de *Fuga Trinităţii*) tema primei secţiuni răzbate variat şi în ţesătura polifonică a următoarelor două, apărând în trei versiuni – conform simbolului conducător. O altă trăsătură ce particularizează acest nou grup de corale este realizarea fiecăreia dintre cele 21 de creaţii polifonice în câte două verisuni deosebite ca întindere, complexitate şi scriitură, una adresându-se organiştilor şi ascultătorilor avansaţi, cealaltă – amatorilor. Interpretarea pe care comentatorii au dat-o acestei duble destinaţii este în legătură cu concepţia celor două catehisme scrise cu două secole înainte de către Luther, unul adresat pastorilor şi adulţilor, celălalt copiilor. Geniul lui Bach se afirmă cu egală forţă în ambele versiuni, exprimând prin intermediul nenumăratelor virtualităţi artistice ale gândirii polifonice intensitatea diferitelor sentimente şi emoţii conţinute de textul liturgic.

Deşi intitulat *Klavierübung*[237] (III), volumul este aproape în întregime destinat orgii, doar patru „duos" (piese la două voci) figurând în cuprinsul lui ca piese concepute pentru clavecin.

Un alt grup de 18 corale pentru orgă a apărut în aşa-numita *Culegere de la Leipzig* compuse răzleţ (între anii 1707-1750), pentru ca la sfârşitul vieţii compozitorul să extragă din cantatele sale şi să transcrie pentru orgă încă şase corale, cunoscute sub denumirea *Schübler-Chorale* după numele primului lor editor – 1747).

Cu ultimele puteri creatoare – îndreptate tot spre orgă – Bach a dictat ginerelui său Christoph Altnikol coralul *Vor Deinem Thron tret'ich hiemit* (în traducere liberă: „Iată-mă în faţa tronului tău"). A fost cel din urmă cuvânt spus de compozitorul orb, ajuns la capătul vieţii, în a cărui muzică nu este de găsit nici o urmă de culoare descriptivă, nici o intenţie de a se mai adresa semenilor săi, de a le tămăci pe calea sunetelor conţinutul cântărilor lor, ci doar esenţa gândului luminos de eliberare a spiritului său din încătuşarea vieţii materiale, aşa cum propovăduia credinţa lui lutherană.

Lista coralelor lui Bach – ca şi a celorlalte creaţii ale sale – nu este închisă, recent descoperindu-se un nou important grup în arhiva Universităţii din Yale, ajuns acolo pe căi mai puţin precizate. Se pare că manuscrisul lor, aparţinând unuia din foştii săi elevi, a fost dăruit

237 Sensul cuvântului german „Klavier" cuprindea pe vremea lui Bach toate instrumentele cu claviatură.

unui organist care le-ar fi vândut între timp unui colecţionar american. Important de reţinut, la o privire de ansamblu asupra acestor bijuterii din literatura orgii, este faptul că în muzica lor este concentrată nu numai întreaga măiestrie a compozitorului şi nu numai arta celor două secole de practică liturgică protestantă, ci îndelunga evoluţie a meşteşugului contrapunctic, de la timidele îndrăzneli de imitaţie, de ornamentaţie, de îmbogăţire sonoră a unei linii melodice, până la complexitatea intelectuală a ţesăturii polifonice. Bach poetul, pictorul, arhitectul şi mai presus de toate muzicianul de geniu are meritul de a fi tălmăcit pe clapele şi pedalele orgii cele mai minunate pagini ale cântărilor intonate de adepţii lui Luther în cultul lor religios.

Paralel cu această creaţie de preludii şi prelucrări de corale protestante, Bach a compus un mare număr de lucrări bazate pe inspiraţia liberă. Acestea alcătuiesc cea de a doua categorie a compoziţiilor sale pentru orgă – cu început încă din anii de ucenicie de la Lüneburg – în care se reliefează cu deosebită forţă marea sa fantezie creatoare în tratarea polifonică a unei teme.

Pentru a putea înţelege dimensiunile acestui har, trebuie precizate de la început trăsăturile specifice pe care le prezintă o temă în tehnica componistică polifonică. Spre deosebire de melodia unui cântec popular, al cărei sens expresiv se epuizează odată cu expunerea ei, tema de la baza unei creaţii polifonice – deşi pregnantă şi bine definită ca alcătuire – nu este împlinită în ceea ce priveşte conţinutul, părând a lansa o problematică la care aşteaptă răspuns. Întregirea ei muzicală o realizează tratarea polifonică, fie pe calea imitaţiei – strictă sau liberă – de către o altă voce (sau mai multe), fie prin contrapunctarea ei – după anumite legi – cu o nouă linie melodică (contramelodie). Aplicate separat sau îmbinat, aceste tehnici, care au stat la baza evoluţiei literaturii corale medievale şi renascentiste, s-au transmis apoi gândirii componistice instrumentale. Mărturii în acest sens le-a oferit creaţia pentru orgă, instrumentul care (alături de lăută) a contribuit în primul rând la procesul de desprindere al muzicii instrumentale de concepţia polifonică vocală. Ricercarul, fantezia, toccata, preludiul, fuga, passacaglia sau ciaccona au fost forme ce s-au cristalizat şi s-au impus în creaţia organiştilor vestiţi sau anonimi din marile sau micile centre catolice şi protestante europene, ajungând să constituie deja o tradiţie în momentul în care adolescentul Bach le ascultă, le învaţă şi le cântă. Încă din primele lucrări pe care le-a compus la Lüneburg şi Arnstadt

(fantezii, preludii şi fugi), în care apelul la modelele admirate este evident, se simt tendinţe de expansiune a propriei inspiraţii şi de inventivitate în mânuirea unor elemente de legătură între secţiunile unei piese (unul din exemple fiind *Fantezia în sol major*). Deosebit de importantă în procesul de plămădire a stilului său a fost însă perioada următoare (cea de la Weimar, 1708 – 1717), cu munca ei intensă de copiere şi transcriere din creaţia compozitorilor italieni, care l-a apropiat de modernitatea exprimării concertante. Şase *Concerte pentru orgă* (trei transcrise după concertele pentru orchestră de coarde de Vivaldi, două după Johann Ernst von Sachsen-Weimar[238], unul după un autor anonim şi şase *Sonate,* în trei mişcări ( o parte lentă încadrată de două repezi) pe care le va definitiva la Leipzig (1727 – 28), reflectă cu claritate noul strat al acumulărilor sale. Dar dacă această perioadă apare cu rol de tranziţie spre culmile pe care le va atinge în realizările instrumentale şi în cele vocal-simfonice, în ceea ce priveşte creaţia pentru orgă ea se impune ca un adevărat apogeu. Un lung şir de fantezii, toccate, preludii (concepute izolat sau cuplate cu fugi), un important număr de fugi, cărora li se adaugă două celebre unicate – *Canzona în re minor* şi *Passacaglia în do minor* – reprezintă grandioasa concepţie de sinteză stilistică pe care Bach a realizat-o încă din această etapă a vieţii sale, consacrată în cea mai mare parte creaţiei pentru orgă. Dar peste acest proces de sinteză, în care este rezumată întreaga artă a secolelor de polifonie ce s-au depănat până la el, se impune meritul compozitorului de a fi redat prin vechile genuri şi forme muzicale un conţinut nou, vibrând de emoţii intense. Răspunsurile pe care muzica sa le dă temelor de la baza fiecărei lucrări, amploarea expresivă a prelucrărilor polifonice ce le aduce împlinirea, reprezintă în primul rând marea valoare a realizărilor sale. Se obişnuieşte a se da ca exemplu în acest sens *Toccata* şi *Fuga în re minor,* pentru considerentul că muzica acestui cuplu de lucrări a cunoscut o largă circulaţie nu numai în viaţa de concert de pretutindeni, dar şi pe calea undelor sau prin rolul de fond muzical al numeroaselor filme, fie în versiunea lor originală (pentru orgă), fie prin cea a transcripţiilor făcute de dirijorul Leopold Stokowski (în versiunea ochestrală) sau de compozitorul şi pianistul Ferrucio Busoni (în versiunea pentru pian). Ultimului îi revine meritul de a fi răspândit – prin aranjamente pentru pian – numeroase lucrări până atunci necunoscute, asocierea numelor

238 Nepot al ducelui de Weimar, şi elev al lui Bach, mort la vârsta de 19 ani.

Bach-Busoni de pe copertele multor partituri devenind familiară tuturor iubitorilor de muzică din secolul nostru. Dar oricare dintre creaţiile pentru orgă ale acestei perioade poate ilustra cu aceeaşi forţă latura de specifică personalitate artistică a compozitorului. Suflul expresiv care domină rigoarea legică a tehnicii contrapunctice în oricare din paginile lor depăşeşte tot ce s-a compus pentru orgă în secolele anterioare şi devine model de neegalat în literatura acestui instrument. Talentul său improvizatoric (care în timpul vieţii a adus faimă doar organistului), ca şi marea sa inventivitate în redarea variată a unei idei muzicale nu sunt numai rezultatul unei excepţionale munci de acumulare intelectuală, ci mai ales al bogăţiei sale spirituale, al gândurilor şi simţămintelor ce îşi cereau cu necesitate exprimarea. Muzica *Passacagliei în do minor* – aparent savantă – rămâne unul dintre cele mai elocvente exemple în acest sens, prin forţa artistică pe care o demonstrează în derularea variatelor emoţii şi stări afective cuprinse de-a lungul celor 21 de variaţiuni pe subiectul tematic iniţial. Exemplul este ales şi de data aceasta cu preferinţă de majoritatea comentatorilor creaţiei lui Bach, care se bazează pe acelaşi considerent al marii răspândiri pe care o cunoaşte muzica acestei unice *Passacaglii* compuse de Bach (răspândire datorată în mare parte şi versiunii orchestrale a lui Ottorino Respighi).

Terenul pe care Bach a experimentat toate posibilităţile scriiturii orizontale şi a dat măsura neobişnuit de mare a talentului său a fost fuga – cea mai complexă dintre toate formele polifonice. Dacă înaintaşii săi organişti au avut meritul de a fi contribuit la concepţia clasică de fugă, sprijinindu-se pe întreg ansamblul de legi ce au stat la baza construcţiei ei, Bach a fost compozitorul care a depăşit cadrul regulilor „de şcoală", i-a lărgit aria de expresivitate şi a dat formei tradiţionale o vibraţie emoţională şi un grad de măiestrie neatinse şi nedepăşite încă. Pregătită frecvent de o compoziţie ce putea fi preludiu, toccată sau fantasia (al căror rol pare a fi fost cel de a captiva ascultătorul prin strălucirea sonorităţilor acordice, prin avalanşa pasajelor de virtuozitate, prin figuraţii şi ornamentaţii decorative), muzica fugii încordează atenţia din primul moment al afirmării subiectului şi al ţesăturilor expozitive, până la sfârşitul demonstraţiei de prelucrare care – în realizările lui Bach – poartă ecou de comandament etic. Cuplurile de preludii şi fugi pentru orgă compuse de Bach în perioada de la Leipzig (în mi minor, în la minor) culminează cu concepţia complexă a *Fugii*

*Trinităţii în mi bemol major* (1739) care încheie desfăşurarea celor 21 de *Corale ale dogmei* (menţionate la pag. 427) şi se termină cu *Preludiul şi Fuga în do major* (1744).

Cu *Variaţiunile canonice* inspirate de un coral de Crăciun (1746) s-ar putea considera că se încheie bogata listă a compoziţiilor pentru orgă. Dar faptul că în ultimele creaţii – în *Ofranda muzicală,* în *Arta Fugii* – compozitorul nu a mai fixat vreo indicaţie în ceea ce priveşte timbralizarea (de interpretare vocală sau instrumentală) a deteminat organiştii să preia (parţial sau integral) muzica acestor capodopere, unii dintre ei (Helmut Walcha, Jean Guillou ş.a.) înregistrându-le pe discuri şi răspândind astfel grandoarea concepţiei lor.

## Creaţia pentru clavecin (pian)[239]

La 17 ani, în ultimul an al uceniciei sale de la Lüneburg, Bach era cunoscut ca talentat clavecinist şi se putea mândri cu câteva compoziţii, printre care figura şi o fugă pentru clavecin (*Fuga în mi minor*). În anii următori, trăiţi la Arnstadt, când începe cariera sa de organist ca şi vertiginoasa evoluţie a măiestriei sale, compoziţiile pentru clavecin apar ca un teren de experimentare: câteva lucrări în forme de toccata, de preludiu şi fugă (cu vădită influenţă a stilului lui Pachelbel), la care se adaugă două Sonate (în re major şi în la minor) compuse sub influenţa lui Kuhnau şi chiar a clavecinişti lor francezi, aşa cum s-ar putea interpreta după mişcarea finală a *Sonatei în re major,* a cărei temă este presărată cu intonaţii *all imitazio gallina, cuca.* Dar printre aceste încercări de compoziţie figurează două „capriccios" compuse în anul 1704: unul *In honorem Johann Christoph Bachii* – dedicat fratelui mai mare care-i ocrotise copilăria şi-i îndrumase învăţătura în arta compoziţiei şi a cântatului la clavecin; celălalt, *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo,* compus la despărţirea de Johann Jakob, plecat ca oboist în rândurile armatei suedeze. Albert Schweitzer consideră această ultimă lucrare ca „o capodoperă care anunţă pe viitorul Bach". Ea anunţă în primul rând viziunea descriptivă

239 Adoptăm uneori termenul „pian" nu numai pentru că este instrumentul la care se cântă astăzi creaţia lui Bach pentru clavecin, dar şi pentru că este corespunzător termenului german „Klavier" (în care erau cuprinse instrumentele cu claviatură, pe vremea compozitorului.

care îi va colora numeroase pagini ale creaţiei, dar care se va menţine de fiecare dată în sfera evocatoare a unui sentiment, pentru a-i reliefa intensitatea. El nu va fi adeptul programatismului afirmat în creaţia claveciniştilor francezi, „descrierile" sale muzicale integrându-se – fără necesitatea unor indicaţii explicative – în procesul firesc al creaţiei. De data aceasta, la despărţirea de fratele cel mai apropiat de vârsta sa, cel cu care împărţise şi suferinţa de a fi rămas orfani şi bucuriile copilăriei sau adolescenţei lor, necesitatea de a transmite prin sunete profunzimea sentimentului de durere are dimensiuni romantice. Forma de suită a corespuns cel mai mult intenţiei narative prin care simţea nevoia să-şi mărturisească starea sufletească. Centrul de greutate al lucrării se află în muzica unui *Lamento,* pregătită de gradaţia parcursă în primele două părţi (*Arioso-Andante, Adagissimo*). Ceea ce este important de subliniat este faptul că în acest moment culminant al creaţiei, Bach impune câteva formule muzicale ce vor rămâne tipice pentru exprimarea sentimentului de durere în viitoarele sale lucrări de amploare – cantate sau oratorii. Asemănătoare în ceea ce priveşte succesiunea descendentă a treptelor lor, aceste formule au o tratare ritmică diferită, ce reuşeşte să imprime nuanţe variate sentimentului comun, de la durerea interiorizată (succesiunea descendentă de optimi, din treaptă în treaptă), la cea exteriorizată a plânsului (prin intervenţia unor sincope ce întretaie neregulat succesiunea descendentă) şi a deznădejdii (când intervine şi tratarea cromatică a descendenţei melodice iniţiale). Sunt procedee cu care ascultătorul de astăzi este mult prea obişnuit, dar pe plan istoric forţa lor evocatoare apare remarcabilă. „Este prima dată în istoria muzicii – scrie Karl Geiringer în lucrarea sa despre *Bach şi familia sa* – când se întâlneşte o asemenea precizie în limbaj". Descriptivului psihologic îi urmează descriptivul programatic: după un trist „rămas bun" (partea a IV-a – *Un poco largo*) urmează *Aria di postiglione* (partea a V-a) şi *Fuga* („all'imitazione della cornetta di Postiglione" – partea a VI-a) cu care se încheie confesiunea tânărului Bach, o pagină ce se detaşează – prin conţinut şi concepţie – din şirul lucrărilor timpurii. În ceea ce priveşte celălalt „*capriccio*" (dedicat lui Johann Christoph), acesta este de fapt o îmbinare de toccată şi fugă, forme pe care fuseseră conduse studiile sale de compoziţie şi în care se afirmase talentul său în lucrările pentru orgă. De altfel între creaţiile pentru clavecin şi cele pentru orgă va exista permanent o strânsă

legătură, geniul improvizatoric al organistului – singurul unanim recunoscut în timpul vieţii – punându-şi amprenta pe numeroase pagini pentru clavecin, iar unele compoziţii pentru orgă sprijinindu-se pe lucrări gândite pe clapele clavicordului sau ale clavecinului, instrumente nelipsite din casa compozitorului, imediat după înfiriparea primului său cămin.

Din mărturiile lăsate de fiii şi elevii săi, preluate de primii biografi, se poate întrezări faptul că nici sonoritatea slabă a clavicordului, nici cea penetrantă a clavecinului nu au satisfăcut simţul său muzical, care depăşea practica vremii. Strădania de a perfecţiona diferitele instrumente cărora le încredinţa muzica i-a dublat preocupările artistice, iar ingeniozitatea sa constructivă, manifestată pe diferite planuri (de la familia viorii, pentru care a conceput „viola pomposa", până la orgă) s-a dovedit activă şi în privinţa instrumentelor cu claviatură. Nemulţumit şi de primele modele de Klavier acţionate de ciocănele (Hammerklavier), experimetate de Gottfried Silbermann – pas important spre pianul modern – Bach va comanda în anul 1740, aceluiaşi constructor, un tip de clavecin-lăută (Lautencymbal), prevăzut cu coarde de natură diferită (animală şi metalică), pentru a obţine la acţionarea lor separată o mai mare varietate timbrală. Se pare că nici acest instrument nu a răspuns năzuinţelor sale de nuanţare sonoră, năzuinţe pe care le-a şi părăsit în ultimii ani ai vieţii, când – retras în universul abstract al sunetelor din izolarea sa creatoare – renunţă să mai marcheze şi timbrul şi dinamica şi agogica, pe partiturile manuscrise ale unor lucrări ce i-au concetrat marea artă şi ştiinţă (*Ofranda muzicală, Arta Fugii*).

Revenind la creaţia pentru clavecin şi urmărind evoluţia ei spre marile realizări ale maturităţii trăite la Leipzig, ne aflăm în perioada celor cincisprezece ani trăiţi de Bach ca muzician-angajat al curţilor princiare de la Weimar şi Köthen. Doar două lucrări reprezentative pentru acest compartiment al realizărilor se strecoară în multitudinea de cantate şi de compoziţii pentru orgă create la Weimar – *Preludiul şi Fuga în la minor*; *Preludiul şi Fuga în si minor,* construită pe motivul B.A.C.H.. Dar importanţa acestui deceniu de la Weimar constă în contactul direct pe care l-a avut cu muzica italiană şi printre rezultatele muncii de copiere a diferitelor partituri se detaşează transcripţiile pentru clavecin făcute de pe numeroase concerte de Vivaldi. Dintre acestea, cea după *Concertul în si minor, pentru patru viori,* care

figurează cu nr. 10 în vestitul *L'Estro Armonico* al maestrului veneţian, s-a impus cu deosebire în viaţa muzicală de pretutindeni, sub forma de *Concert pentru patru piane,* în tonalitatea la minor.

Dacă în deceniul de la Weimar compoziţiile pentru clavecin apar ca excepţie sau ca rezultat al studiului său intens, în cei cinci ani de la Köthen acestea se impun cu importanţă covârşitoare în ansamblul realizărilor sale. Ca şi în creaţia pentru orgă, în care vocaţia pedagogului este reflectată în cuprinsul volumului *Orgelbüchlein,* Bach compune piese de mici dimensiuni menite să conducă învăţătura cântatului la clavecin a fiului său (*Klavierbüchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* – 1720) sau a soţiei sale (*Klavierbüchlein vor Anna Magdalena Bach* – 1722 – culegere ce va fi completată la Leipzig cu un al doilea „Mic caiet" cu rol didactic). *Invenţiunile* (15 la două voci, 15 la trei) şi celelalte piese (dintre care unele copiate de la alţi compozitori) cuprinse în primul *Mic caiet* pentru Anna Magdalena sunt prefaţate de câteva cuvinte ale compozitorului, impresionante prin modestia lor: „Onest îndrumar, prin care se arată celor ce iubesc clavirul şi cu deosebire celor doritori să se instruiască, o metodă clară de a învăţa să cânte nu numai la două voci, ci să ajungă, pe măsură ce vor progresa, să execute corect şi trei partide obligatorii; în acelaşi timp (acest îndrumar n.n.) le va furniza nu numai invenţiuni folositoare, dar şi calea de a le interpreta bine şi mai presus de toate cea de a cuceri un fel cantabil în interpretare şi o puternică plăcere în arta compoziţiei".

Valoarea artistică a pieselor cuprinse în acest „îndrumar" depăşeşte, desigur, intenţia didactică anunţată prin titlu şi prin prefaţare. Pasiunea de a transmite căi îndrumătoare (în interpretare şi creaţie) celor mulţi din familia sa, ca şi „celor doritori să se instruiască" apare dublată de premanenta necesitate a artistului de a-şi pune în partitură gândurile şi emoţiile. „Nici un compozitor nu s-a străduit vreodată să pună în compoziţii cu o atât de mică întindere, un conţinut de o asemenea semnificaţie", apreciază Karl Geiringer (în aceeaşi carte despre *Bach şi familia sa*), subliniind substanţa lor emoţională.

Culegerea pentru Ana-Magdalena cuprinde şi şase *Suite franceze,* denumire justificată de dansurile de origine franceză (Menuet, Gavota, Bourrée, Loure), intercalate între părţile ciclului de suită, aşa cum acesta se definitivase în creaţia compozitorilor preclasici (Allemanda, Couranta, Sarabanda, Giga). După părerea unor biografi, creaţia acestor suite a fost precedată de o altă serie de şase suite pentru clavecin –

de *Suitele engleze* – dar în acest caz strădania cercetătorilor de a afla justificarea denumirii lor a fost zadarnică. După Forkel, informat direct de fiii compozitorului, ele ar fi fost compuse pentru un amator englez, amănunt ce nu a fost confirmat de cercetările ulterioare. Important este faptul că în această etapă de tranziţie spre lucrările de maturitate, Bach preia un gen intrat de mult în tradiţia instrumentală germană, contribuind cu inventivitatea sa ritmică la pregnanţa diferitelor dansuri şi desăvârşind forma lor arhitecturală. Exemplu în acest sens – pentru a lua doar unul din modelele de îmbogăţire a conceptului de suită în conţinut şi formă – este *Suita engleză nr. 1,* desfăşurată pe schema tradiţională, dar cu numeroase împliniri interioare: Preludiu – Allemanda – Couranta I, Couranta II, Double I, Double II – Sarabanda – Bourrée I – Bourrée II – Gigue.

Din anul 1722 (al *Micului caiet pentru Anna Magdalena*) datează şi primul ciclu de 24 Preludii şi Fugi, în toate tonalităţile majore şi minore, din monumentala lucrare *Das wohltemperierte Klavier* (Clavecinul bine temperat). Cea de a doua parte (cuprinzând un nou asemenea ciclu) o va termina peste două decenii, în anul 1744. Prin această muncă de creaţie Bach a intenţionat să facă o demonstraţie a posibilităţilor nelimitate pe care le oferea compoziţiei sistemul acordajului temperat (al împărţirii convenţionale a octavei în 12 intervale egale, neglijându-se diferitele tipuri de microintervale – come – existente în desfăşurarea ei reală). Din punct de vedere teoretic, problema era soluţionată de pe la sfârşitul secolului al XVII-lea, iar pe plan artistic se mai înregistraseră încercări de adoptare a noului sistem, printre care cele din culegerea pentru orgă *Ariadna musica* (1702) a organistului Johann Caspar Fischer (1665 – 1746). Marea vocaţie didactică, ce a stimulat permanent pana lui Bach, determină creaţia acestor cupluri de lucrări, în care este adoptat întregul cerc de tonalităţi majore şi minore, în ordinea celor 12 trepte ale scării cromatice (din rândul cărora unele – ca fa diez major sau do diez major – nu apăruseră încă în structura vreunei compoziţii). Rezultatul acestei demonstraţii a însemnat începutul unei noi perioade în istoria muzicii pentru pian. Cele 48 de Preludii şi Fugi, create de Bach pentru a afirma conceptul tonal şi specificul expresiv al fiecărei tonalităţi, realizează pentru prima dată o desăvârşită îmbinare între mersul orizontal melodic al polifoniei tradiţionale şi gândirea vertical-armonică, în care muzica este dominată de un anumit centru tonal, în jurul căruia gravitează, cu diferite grade de

atacţie, şi alte centre tonale. Varietatea pe care o prezintă tratarea fiecărui cuplu în parte, ca şi a raporturilor dintre componentele lui – preludiul şi fuga – este impresionantă. Fie că muzica preludiului o pregăteşte şi anunţă pe cea a fugii, fie că este gândită contrastant sau prezintă oarecare independenţă, ea pare a-şi păstra vechiul rol de a fixa tonalitatea şi de a capta atenţia ascultătorului prin frumuseţea melodică şi strălucirea sonorităţilor. Solemn sau lirice, preludiile se îngemănează organic cu fugile ce le urmează (la două, trei sau patru voci), fiecare având subiectul ei propriu (spre deosebire de fugile create în ultimele mari lucrări – *Ofranda muzicală* şi *Arta Fugii* – în care muzica izvorăşte din acelaşi subiect). Desfăşurarea lor, urmând legile de bază ale construcţiei tradiţionale, prezintă un evantai de stări sufleteşti, din care nu lipsesc nici meditaţia profundă, nici nuanţele „scherzandi", nici inspiraţia din cântec sau dans. „Un cosmos al evenimentelor muzicale" le defineşte muzicologul iugoslav Kurt Honolka în ampla sa *Istorie a muzicii universale* (1976). Diversitatea emoţională, caracteristică şirului de fugi cuprins în cele două cicluri, animă şi secţiunile lor mediane (divertismente) în care intervin prelucrări ale elementelor tematice (subiect, răspuns, contrasubiect), arta sa modulatorie contribuind la relieful substanţei muzicale şi preconizând, astfel, căile ce vor conduce la concepţia formei de sonată (în a cărei parte mediană se va dezbate conflictul dintre două idei principale ale formei). Dar până atunci, concepţia componistică monotematică în care s-a manifestat geniul lui Bach apare – prin explorarea resurselor modulatorii ale armoniei – pe o treaptă deosebit de însemnată a evoluţiei istorice. Fiecare dintre cele 48 de creaţii ale acestei vaste lucrări, purtătoare a unei anumite semnificaţii tonale pe o tratare polifonică de o uluitoare supleţe, devine un poem al universului său sufletesc cu valoare artistică nepieritoare.

Privind în ansamblu creaţia pentru clavecin din perioada de la Köthen, se poate remarca faptul că ea stabileşte cu claritate rolul pe care l-a avut în evoluţia muzicii pentru pian. În primul rând cel de a fi transpus pe claviatura clavecinului suflul improvizaţiilor pentru orgă, majoritatea lucrărilor pentru acest instrument fiind pregătite mai mult de marile tradiţii ale artei organistice decât de cele afirmate până la el în literatura clavecinului. Fără îndoială că nu poate fi trecută cu vederea influenţa suitelor de dansuri, a sonatelor de Kuhnau sau a miniaturilor programatice din creaţia compozitorilor francezi. Diferitele moda-

lităţi de exprimare, stratificate în complexitatea acumulărilor sale, au condus la un aliaj stilistic de o varietate nemaiîntâlnită în epoca sa, dar nu au transformat esenţa organistică a gândirii sale. Revelatoare în acest sens rămâne o altă lucrare compusă în perioada Köthen şi revizuită în cea de la Leipzig (1730): *Fantezia cromatică* şi *Fuga în re minor,* „unică, fără echivalent" – cum o aprecia Johann Nikolas Forkel la începutul secolului al XIX-lea, apreciere care îşi păstrează valabilitatea până în zilele noastre. Geniul improvizatoric şi experienţa compozitorului-organist fundamentează procesul creator de-a lungul celor patru secţiuni ale *Fanteziei cromotice* şi *Fugii în re minor* la trei voci, realizând una dintre cele mai romantice pagini din creaţia sa instrumentală. Interpretarea ei solicită nu numai o mare virtuozitate tehnică, dar mai ales sensibilitate şi inteligenţă, pentru a pătrunde în dramatismul intens care i-a generat muzica.

În perioada finală a vieţii, cea de la Leipzig, compoziţiile pentru clavecin apar grupate în cuprinsul a patru volume, intitulate din nou modest: *Klavierübung.* Primul, publicat în 1731, la un an după versiunea definitivă a *Fanteziei cromatice* şi *Fugii în re minor,* cuprinde şase *Partitas* – suite de dansuri, cunoscute şi sub denumirea de *Suite germane.* Ca şi în cazul *Suitelor franceze* sau a celor *engleze,* denumirea de „germane" sub care au circulat nu îşi are justificarea în conţinutul sau specificul lor stilistic. Aceeaşi vigoare a inventivităţii ritmice, aceeaşi tendinţă de îmbogăţire a ciclului tradiţional, la care se adaugă un plus de experienţă în procesul de stilizare a diferitelor dansuri.

Cel de al doilea volum de *Klavierübung,* apărut în anul 1735, cuprinde din nou o *Partită* pentru clavecin (în si minor), cunoscută şi sub denumirea de *Uvertură,* după titulatura primei ei părţi[240]. Forma pe care se desfăşoară succesiunea dansurilor este deosebită de cea anterioară, remarcându-se atât lipsa Allemandei tradiţionale, cât şi prezenţa unei mişcări plasate după Giga (obişnuit finală), intitulată *L'Echo* pentru efectele realizate pe un clavecin cu două claviaturi, pentru care a fost gândită. De altfel şi deschiderea făcută printr-o „uvertură" imprimă o diferenţiere faţă de suitele compuse anterior, marcând o legătură cu suitele pentru orchestră.

În acelaşi volum apare tipărit şi vestitul *Concert italian* (în fa major), una dintre cele mai senine lucrări dedicate de Bach clavecinu-

240 Titlul original este *Overture nach Französischer Art.*

lui. Compusă pe principiile unui concerto grosso, în care dialogul este purtat între tutti şi un singur solist, această creaţie pare o revenire a compozitorului la tipul de concerte transcrise în perioada studiilor de la Weimar şi Köthen, într-o viziune ce-i reprezintă măiestria maturităţii creatoare.

Dacă cel de al treilea volum (1739) a fost consacrat lucrărilor pentru orgă, în cuprinsul lui neapărând decât patru „duos" pentru clavecin (piese la două voci), a patra şi ultima parte a ciclului de *Klavierübung* (1742) consacră clavecinului cu două claviaturi o lucrare de mare amploare: *Aria mit 30 Veränderungen* – cunoscută în viaţa de concert sub denumirea de *Variaţiunile Goldberg*. Denumirea provine din legătura pe care această creaţie a avut-o cu unul dintre cei mai talentaţi elevi ai săi, Johann Gottlieb Goldberg, clavecinist angajat al unui meloman bogat (Karl von Keyserling, ministrul rus la Dresda). Din informaţiile primite de Forkel de la fiii compozitorului, diplomatul nu ar fi putut adormi fără ca Goldberg să-i fi cântat la clavecin şi i-ar fi comandat lui Bach o compoziţie, care – deşi neobişnuit de generos onorată – nu i-a purtat numele, circulând sub cel al primului ei interpret. Pe o temă cantabilă, cu ritm de sarabandă (Aria), Bach a creat 30 de variaţiuni într-un stil contrapunctic deosebit de complex. Tehnica passacagliei (cu tema menţinută la vocea din bas) şi cea a canonului, cu diferite variante specifice acestui vechi procedeu de imitaţie, domină concepţia lucrării, un admirabil model de îmbinare a logicii stricte de compoziţie polifonică cu libertatea fanteziei creatoare. Muzica parcurge o largă gamă de dispoziţii sufleteşti contrastante, cu culminaţie în surpriza variaţiei finale: îmbinarea temei de bază cu două idei melodice desprinse din două cunoscute cântece populare germane. Este un procedeu polifonic ce apare ca o reminiscenţă a practicii muzicale pe care Bach o cunoştea din copilărie, când membrii familiei sale, adunaţi la sărbători, se amuzau cântând improvizatoric pe mai multe voci din repertoriul numit *Quodlibet* (alcătuit din fragmente de cântece vesele de largă circulaţie, care – aşa cum arată denumirea de „ceea ce place" – creau amuzament în reuniunile de petrecere, având o mare vogă în secolele XVII şi XVIII). S-ar putea spune că Bach încheie cu o glumă muzicală cea mai densă dintre compoziţiile sale pentru clavecin, o compoziţie care-i rezumă arta de polifonist în viziune modernă, alăturând firesc elemente contrastante, totul rezol-



vându-se în trama variaţiei finale ce încorporează citate ale cântecului popular german, ca o semnătură a apartenenţei sale naţionale.

După această lucrare, cea mai amplă şi ca întindere din întreaga creaţie pentru clavecin, doar cel de al doilea volum al *Clavecinului bine temperat* (1744) şi câteva interpretări posibile ale scriiturii existente în *Ofranda muzicală* sau în *Arta Fugii* se mai adaugă la şirul lucrărilor cuprinse de acest compartiment bogat al realizărilor sale.

## Muzica de cameră şi orchestrală

La mijlocul vieţii lui Bach survine un „intermezzo" care întrerupe pentru scurtă vreme cursul atât de unitar al activităţii sale de angajat al bisericii, de renumit organist, de creator de sute de cantate, de pedagog. Este perioada de la Köthen (urmărită în schiţarea biografică la pag. 417-420), popas ce constituie, poate, cel mai convingător exemplu al implicaţiei pe care o au condiţiile biografice asupra creaţiei unui artist. Pentru că ceea ce a compus Bach în anii trăiţi la Köthen (1717 – 1723) se detaşează cu evidenţă din întregul şir al realizărilor sale. Desigur că nu poate fi vorba de o lipsă de continuitate în gândirea marelui artist. Aceeaşi sete de perfecţionare, aceleaşi mistuitoare căutări în aspiraţia sa continuă de a intensifica expresivitatea limbajului muzical, aceeaşi mare receptivitate la ceea ce îi ofereau eforturile creatoare ale înaintaşilor şi ale contemporanilor săi şi – mai presus de toate – aceeaşi forţă sintetizator-creatoare în procesul asimilării acestora în concepţia sa artistică. Ceea ce deosebeşte creaţiile acestei scurte perioade de majoritatea celor compuse în restul vieţii este specificul lor laic şi exprimarea pe calea muzicii pure. Pasiunea pentru muzica instrumentală a noului său stăpân, ca şi admirabila calitate a orchestrei lui (alcătuită din 18 instrumentişti, toţi solişti) i-au stimulat şi captat talentul, îndreptându-l spre genurile şi formele muzicii camerale – în sensul modern al cuvântului. Dar până la realizarea noilor lucrări, Bach a muncit intens, ca de fiecare dată, pentru a cunoaşte în profunzime tainele acestui domeniu al muzicii în care excelaseră, nu de mult, maeştrii italieni. Vor trece doi-trei ani de studiu şi practică interpretativă până va pune semnătura pe şirul acestor compoziţii care-i vor aduce nemurirea în sălile de concert de pretutindeni şi dintotdeauna.

Vioara, instrumentul la care cântase din copilărie sub îndrumările tatălui său şi care-i adusese prima angajare ca instrumentist în orchestra curţii de la Weimar în anul 1703, este instrumentul pentru care Bach începe să compună cu pasiune, încredinţându-i cea mai mare parte a muzicii sale – fie în exclusivitate (ca în *Sonatele şi Partitele pentru vioară solo*), fie alături de clavecin sau flaut, fie în concepţia concertantă. Preluând genuri şi forme ale literatruii violonistice inaugurate şi mereu îmbogăţite de iluştrii compozitori italieni (de la Vitali până la Vivaldi, contemporanul său mai vârstnic), Bach rezumă în noile creaţii întreaga lor evoluţie, le imprimă geniul gândirii sale şi realizează modele de sinteză, de desăvârşire, de originalitate. În acest sens, al contribuţiei creatoare, se impun în primul rând cele trei *Sonate* (*în sol şi la minor,* în *do major*) şi cele trei *Partite*[241] (în si şi re minor, în mi major) pentru vioară solo compuse în jurul anului 1720. Cu câteva precedente în începuturile literaturii violonistice germane (vezi pag. 360), Bach are marele merit de a fi deschis un orizont nou în istoria compoziţiei, dar dimensiunea valorii atinse de el în cuprinderea pe coardele acestui instrument a unui întreg univers sonor nu a fost încă depăşită. Sunt lucrări care demonstrează nu numai faptul că Bach a fost un bun violonist şi un bun cunoscător al tuturor tainelor tehnice ale acestui instrument dar mai ales capacitatea sa de a-l investi cu procedee stilistice şi expresive de o complexitate nemaiîntâlnită încă.

Principalul criteriu de deosebire dintre sonatele şi partitele gândite de Bach pentru vioară solo este de găsit în concepţia lor arhitecturală. Fiecare dintre cele trei sonate se desfăşoară pe o formă constant cvadripartită, având centrul de greutate în cea de a doua parte – de fiecare dată o amplă Fugă, riguros construită. Acest moment principal al lucrării este încadrat de două mişcări lente: prima (partea I) – un Adagio sau un Grave – pregătind desfăşurarea lui, a doua mişcare lentă (partea a III-a) – dând o replică de emoţionantă expresivitate dinamismului specific formei de fugă. În acest moment Bach face o singură excepţie în rândul indicaţiilor de tempo (caracteristice pentru aceste sonate) şi intitulează cu denumire de dans partea a treia a primei sonate (în sol minor) – anume Siciliana[242] – anunţând prin aceasta

241 Denumire ce a circulat din secolul al XVII-lea pentru piese instrumentale alcătuite din înlănţuiri de dansuri (ca şi suita).

242 Vechi dans italian (după cum arată şi denumirea), în mişcare moderată, metru ternar (6/8, 12/8) cu factruă ritmică punctată. Caracteristice îi sunt atmosfera elegiacă şi cantabilitatea.

caracterul ei cantabil şi pastoral. În următoarele sonate, el revine la nomenclatura clasică a tipului „da chiesa" şi creează două pagini de rară inspiraţie: *Andantele* în do major (din *Sonata a doua, în la minor*) şi *Largo* în fa major (din *Sonata a treia, în do major*). Din menţionarea tonalităţilor, se poate deduce şi faptul că Bach se îndepărtează de principiul monotonalismului specific suitei instrumentale, condus fiind de o gândire armonică ce în curând (în anul 1722) va face spectaculoasa demonstraţie de stil polifonico-armonic în primul volum al *Clavecinului bine temperat.* Dar echilibrul tonal şi emoţional se impune în Finalul acestor creaţii (partea a IV-a), cu mişcare vioaie (*Presto sau Allegro*), reprezentând încununarea lor viguroasă.

Spre deosebire de această concepţie arhitecturală cvadripartită menţinută în grupul celor trei sonate *Partitele* create de Bach pentru vioară solo se sprijină în mare parte pe alternanţa contrastantă statornicită în ciclul suitei instrumentale preclasice. Dar în fiecare dintre aceste trei lucrări survine o înnoire, o îmbogăţire sau o modificare a modelelor existente. În prima *Partită (în si minor)* Bach creează câte o variantă fiecărui dans (Allemande-Double; Courente-Double; Sarabande- Double) şi înlocuieşte Giga prin Bourrée (vechi dans popular francez, în ritm binar, devenit dans de curte şi încorporat pe vremea lui Lully în suita instrumentală). În *Partita a doua (în re minor),* succesiunea este fidel menţinută (Allemande-Courante-Sarabande-Gigue) dar acesteia i se adaugă o monumentală parte finală (celebra Ciaccona). În cea de a treia *Partită (în mi major)* Bach se detaşează de schemă, construind-o pe succesiunea contrastantă a unor dansuri franceze (Loure[243], Gavotte, Menuet I, Menuet II, Bourrée) precedate de un Preludiu şi încheiate cu o strălucitoare Gigă (singurul dans menţinut din ciclul tradiţional al suitei).

La elementele noi aduse în structura formei – ca rezultat direct al bogăţiei conţinutului –, la dimensiunea nouă dată principiului contrastant şi dezvoltării dramatice din muzica unei sonate monotematice, se adaugă îndrăznelile inovatoare din domeniul limbajului violonistic. Bach explorează cu perseverenţă cele mai tainice resurse de expresivitate ale viorii şi reuşeşte să-i pună în valoare virtuţi polifonice şi armonice nebănuite încă. Conştient de aportul său, compozitorul subliniază în titulatura dată în limba italiană sonatelor şi partitelor sale

243 Vechi dans francez, cu caracter solemn, tempo lent, pătruns în muzica cultă din secolul al XVII-lea.

pentru vioară lipsa oricărui acompaniament: „Sei solo a violino senza Basso accompagnato". Această solicitare a posibilităţilor expresive polifonico-armonice ale unui singur instrument de coarde, până la epuizarea lor, într-o creaţie ce esenţializează gândirea şi ştiinţa unui artist de geniu, nu a fost mult timp înţeleasă. Nici Mendelssohn-Bartholdy – cel ce va fi primul mare crainic al muzicii lui – şi nici Robert Schumann, care-i va considera opera ca pe o „perfecţiune cu răsfrângeri în eternitate", nu au înţeles plenitudinea actului său creator şi au încercat, pe rând, să compună „acompaniamente" pentru pian pentru a-i „întregi" frumuseţea. Sunt încercări despre care astăzi nu se mai pomeneşte, în schimb *Sonatele* şi *Partitele „senza Basso accompagnato"* au devenit de mult adevărate culmi de verificare a măiestriei artistice, figurând nu numai în viaţa de concert mondială, dar mai ales în arta pedagogiei, ca modele ce contribuie la îmbogăţirea inteligenţei şi sensibilităţii muzicale, la realizarea unei virtuozităţi complexe, ce nu poate fi despărţită de înţelegerea profundă a fondului lor emoţional.

Cu această experienţă şi importantă cucerire din evoluţia creaţiei sale, Bach compune cele *Şase suite pentru violoncele solo*. Descoperite, studiate îndelung şi dăruite vieţii şi pedagogiei muzicale abia în secolul nostru de către Pablo Casals, noul grup de lucrări ilustrează în continuare concepţia compozitorului despre virtuţile tehnice şi expresive ale unui instrument cu coarde. Forma lor, însă, nu mai prezintă varietatea mare caracteristică lucrărilor pentru vioară solo, având o desfăşurare constantă: Preludiu – Alemande – Courante – Sarabande – Menuet (I şi II) – Gigue. Asemănătoare în construcţie şi înrudite îndeaproape cu partitele pentru vioară, fiecare din aceste noi creaţii are lumea ei sonoră – o lume a bucuriei şi a tristeţii – dezvăluită cu o inepuizabilă inventivitate melodico-ritmică, în discursul polifonizat şi armonizat cu neîntrecută măiestrie.

În ultimele două suite, Bach tinde să amplifice capacitatea de exprimare a violoncelului. În *Suita în re major* (a şasea) solicită pentru registrul înalt al instrumentului o a cincea coardă *(mi),* amănunt care a condus la interpretarea că această ultimă suită a grupului ar fi fost gândită pentru „viola pomposa" (a cărei invenţie îi aparţine lui Bach, dar care va fi construită abia după stabilirea sa la Leipzig, anume în jurul anului 1724). Este posibil ca în perioada de la Köthen, în care Bach a compus lucrările sale instrumentale, să fi conceput şi tipul nou de „viola alta solemna" – cum o denumea el – de dimensiuni interme-

diare între viola şi violoncel şi cu acordajul *do-sol-re-la-mi* şi să fi anticipat construcţia lui cu o asemenea lucrare, aşa cum indică, de altfel, formula acordajului.

Pentru un singur instrument, Bach a mai compus câteva lucrări, cum sunt cele două suite pentru lăută (care vor fi, peste vreme, adaptate pentru chitară şi răspândite de arta lui Andrés Segovia) şi mai ales câteva pagini pentru flaut (din rândul cărora se detaşează *Sonata în la minor pentru flaut solo.*). De altfel flautul figurează frecvent în creaţia acestei perioade, fie alăturat clavecinului (*Şase sonate pentru flaut şi clavecin*[244]), fie în concepţia de *trio-sonată* (o sonată pentru flaut, vioară şi clavecin, alta pentru două flaute şi clavecin – amândouă în tonalitatea *sol major*). Ultima dintre acestea are o importanţă deosebită, deoarece pe baza transcripţiei pe care Bach i-a făcut-o (pentru „cembalo obligato şi viola de gamba"), el ajunge la o concepţie cu totul nouă în ceea ce priveşte partida clavecinului în creaţia de sonate. În transcripţia menţionată, el dă violei da gamba partida melodică a celui de al doilea flaut (transpusă cu o octavă mai jos) şi oferă clavecinului partida primului flaut (la mâna dreaptă), lăsându-i acompaniamentul iniţial (la mâna stângă). De aici până la rolul important pe care începe să-l aibă clavecinul (pianul) în creaţia sa de sonate nu a mai fost decât un pas. Acest pas de importanţă istorică este făcut în seria celor *Şase sonate pentru clavecin şi vioară,* lucrări ce poartă un celebru titlu scris de mâna lui Bach pe mansucrisul lor: *„Sei Suonate a Cembalo certato e Violino Solo, col Basso per Viola da Gamba accompagnata se piace. Composte da Joh. Seb. Bach"*. Din formularea acestui titlu se desprind idei de o deosebită importanţă. În primul rând faptul că Bach a fost din nou conştient de valoarea acestor creaţii şi a considerat necesar să menţioneze numele său în cuprinsul lui. În al doilea rând, atrage atenţia ordinea în care sunt menţionate cele două instrumente, „cembalo certato" (concertant) ocupând primul loc, pentru a fi de la început subliniată, desigur, noua lui funcţie în conceperea muzicii. Se mai poate deduce şi totala libertate lăsată de compozitor interpreţilor, în privinţa basului acompaniator („se piace" – menţionează el în legătură cu ceea ce scrisese pentru viola da gamba). Ascultând muzica acestor şase sonate, se impune nu numai echilibrul creat de Bach între cele două partide instrumentale, dar şi faptul că uneori clavecinul este

244 De fapt două sonate pentru flaut şi clavecin şi două gândite pentru flaut şi bas continuu; asupra celorlalte două existând nesiguranţă că ar fi fost compuse de Bach.

investit cu rol principal, aşa cum apare în mişcările lente (*Largo* şi *Adagio*) din *Sonata în fa minor (nr. 5)*. Mai mult decât atât, Bach creează un solo de clavecin pe toată întinderea mişcării *Allegro* din partea a treia a *Sonatei în sol major (nr. 6)*. Se creează, astfel, posibilitatea colaborării egale dintre pian şi vioară în istoria muzicii de cameră şi meritul îi revine din nou marelui Bach.

În privinţa formei, modelul sonatei da chiesa este păstrat cu fidelitate în primele cinci sonate (cu patru părţi, pe alternanţa lent-repede-lent-repede), fiind amplificată doar ultima, a şasea, printr-un *Allegro* care-o deschide. Fără să fi înlăturat concepţia arhitecturală a tradiţiei, Bach contribuie, ca de fiecare dată, la desăvârşirea ei prin luxurianta inspiraţie artistică. Fiecare primă parte a acestor lucrări are atmosfera ei specifică, fie profund interiorizată (ca în *Sonata în la major, nr. 2)*, fie intens lirică (cantilena viorii din *Sonata în mi major, nr. 3)*, sau gravă (acel impresionant *Largo* cu care debutează *Sonata în fa minor, nr. 5*, amintind stilul organistului – aşa cum acesta excela în prelucrările de corale). Bach ne oferă şi o surpriză în debutul *Sonatei în do minor (nr. 4)*, intitulat *Siciliana* (denumire de dans ce constiutie o excepţie în şirul acestor lucrări). Contrar aşteptărilor, substanţa melodică este tristă, începutul temei fiind identic cu cel al celebrei arii *Erbarme Dich, mein Gott* din *Mathäus Passion*[245] . De fapt toate mişcările lente (şi cele din interiorul sonatelor, încadrate de mişcări repezi) aduc elemente noi în atmosferă şi în scriitură. Dacă stilul contrapunctic domină, conform tradiţiei, concepţia părţii a doua a acestor lucrări (de fiecare dată un *Allegro)* – înlocuit fiind doar în *Sonata în mi major (nr. 3)* – acesta îşi extinde procedeele de exprimare sub variate forme şi în părţile lente interioare. Tehnica imitaţiei se impune în *Andantele* din *Soanta în la major (nr. 2)*, într-un canon la două voci menţinut în stil sever până la ultima măsură, în timp ce tehnica variaţiei (specifică ciacconei) este cea pe care Bach îşi modelează întregul Adagio, în *Sonata în mi major (nr. 3)*.

Asupra ultimei sonate *(în sol major)* – singura în formă pentapartită – Bach a revenit în repetate rânduri, pornind de la o structură cu totul neobişnuită (trei părţi lente încadrate de două mişcări *Allegro*), trecând printr-o versiune amplificată la şase părţi pentru a ajunge la

245 Vezi pag. 470

forma definitivă (*Allegro-Largo-Allegro-Adagio-Allegro*) cuprinzând un singur solo instrumental (al clavecinului) în *Allegro* -ul median.

Vioara şi pianul (clavecinul) mai apar alăturat în creaţia lui Bach, ca în *Suita în la major,* în *Fuga în sol minor,* sau în formulă componentă amplificată (două viori şi clavecin) ca în *Trio-sonata în do major.* Nu pot fi trecute cu vederea nici cele trei *Sonate pentru viola da gamba şi clavecin,* prin care se încununează tradiţia muzicii pentru acest instrument cu şase coarde şi timbru cald, înainte ca el să-i fi cedat locul violoncelului.

Cu această contribuţie de însemnătate istorică adusă de Bach, sonata monotematică – adevărat teren de investigaţii în domeniul formei, al procedeelor stilistice, al resurselor expresive instrumentale, al relaţiilor dintre acestea – se plasează la răspântia dintre epoci creatoare, ilustrând momentul de culme din evoluţia realizărilor preclasice şi constituind fundamentul pe care se va dezvolta şi afirma noul tip de sonată (bitematică) în gândirea compozitorilor clasici.

În zona intermediară dintre genurile muzicii de cameră şi cel de concert, a compus Bach un an mai târziu (în 1721) o altă serie de şase compoziţii pe care le-a intitulat *Six concerts avec plusierus instruments.* Sunt aşa-numitele *Concerte brandenburgice,* după numele margrafului Christian Ludwig von Brandenburg, care le-a comandat şi căruia i-au fost dedicate. Muzica lor concentrează – mai mult decât oricare dintre lucrările compuse la Köthen – întreaga artă şi ştiinţă a compozitorului matur, stăpân pe tainele de construcţie şi de exprimare polifonico-armonică, pe posibilităţile tehnice şi expresive ale instrumentelor, fie ele cu claviatură, de coarde sau de suflat.

Se impune şi de data aceasta marea varietate în conceperea acestor lucrări, pe toate planurile componente ale actului de creaţie. Doar forma pare a-şi afirma principii de stabilitate, ea menţinându-se în general la modelul tripartit (o parte lentă încadrată de două repezi), dar şi în această privinţă se constată de la început o evadare din tiparul intrat în tradiţia genului concertant. În primul *Concert brandenburgic* (în fa major) ultimul *Allegro* este continuat de un *Menuet* şi de o *Poloneză,* două dansuri de obârşie populară care au intrat cu timpul în voga dansurilor de curte. Iar în cel de al treilea concert (în sol major) Bach desparte două mişcări *Allegro* doar printr-o singură măsură, pe care o intitulează fără ezitare *Adagio.* Această clipă de linişte, ca soluţie de organizare a unei construcţii tripartite, nu are precedent şi nici

reluare în întreaga istorie a muzicii. Desigur că nu tendinţa spre originalitate a decis acest act de maximă conciziune, ci necesitatea artistului de a-şi revărsta năvalnica inspiraţie, pe cât de unitară în întreg, pe atât de metamorfozată în detalii.

În ceea ce priveşte componenţa ansamblului instrumental, fiecare din cele şase capodopere aduce o surpriză. Sprijinindu-se în mare parte pe formula specifică tipului de concerto grosso – a cărui muzică era construită pe principiul opoziţiei dintre sonoritatea ansamblului orchestral (tutti sau ripieni) şi cea a unui grup restrâns de instrumente (grupul concertino) Bach creează în fiecare dintre concertele sale o nouă splendoare sonoră. Marea varietate este adusă de diferitele asociaţii timbrale din concepţia grupului concertino, destinat să dialogheze cu un cvartet de coarde (reprezentând grupul ripieni), pe susţinerea tradiţională a basului continuu, realizat de cembalo şi o viola-bas. Compozitorul pare a fi avut o adevărată încântare în a chema instrumentele de suflat în rândul vocilor „soliste" sau „principale", cum se mai numeau cele ce alcătuiau grupul concertino. Astfel, în primul *Concert brandenburgic,* el asociază culoarea timbrală a trei tipuri de instrumente de suflat (2 corni, 3 oboaie şi un fagot) pe care le alătură glasului înalt şi firav al unei „violine piccolo" (o vioară cu dimensiuni mici, cu acordaj la cvarta superioară faţă de vioara obişnuită); în cel de *al doilea concert* (în fa major, ca şi primul) investeşte cu rol solistic trompeta, flautul şi oboiul (alături de vioară); în *al patrulea* (în sol major) cheamă doi flauţi ca parteneri ai viorii, iar în cel de *al cincilea* (în re major) alcătuieşte grupul concertino dintr-o formaţie experimentată de curând de arta sa într-una din *Sonatele à trè:* flautul, vioara şi cembalo (deci câte un reprezentant al celor trei tipuri de instrumente melodice: de suflat, cu coarde, cu claviatură). Dar în acest *Concert în re major* – cel mai des cântat dintre toate – Bach acordă un categoric rol principal instrumentului cu claviatură, având astfel meritul de a-i fi creat noi posibilităţi şi în domeniul muzicii concertante, după ce cu un an înainte îl promovase de la funcţia de acompaniator la cea de partener egal al viorii – şi chiar de solist – în inovatoarele sale sonate pentru cembalo şi vioară.

Dacă în aceste patru concerte (1,2,4 şi 5) componenţa grupului concertino prezenta o mare varietate timbrală, în *concertele nr. 3 şi nr. 6,* muzica lui Bach este gândită doar pentru instrumente de coarde (cembalo contribuind auxiliar în realizarea basului continuu). *Concer-*

*to 3-zo à trè Violini, trè Viole, è trè Violoncelli, col Basso per il Cembalo* este titlul *Concertului în sol major (nr. 3),* titlu care anunţă, deci, o mică orchestră de coarde. Dar Bach imaginează şi de data această o formulă ingenioasă, divizând fiecare dintre cele trei grupe în câte trei voci individuale (ex. vioara I, vioara II, vioara III ş.a.m.d.) pentru a încredinţa şuvoiul muzicii sale – izvorât dintr-o unică celulă generatoare – comentariului lor pe registre. Deci nu mai sunt solişti care să alcătuiască un grup concertino, ci trei terţete de coarde cu rol egal. Ultimul *Concert (nr. 6 – în si bemol major)* este atribuit tot orchestrei de coarde, dar Bach elimină din ansamblul ei vioara şi aceasta într-o vreme în care acest instrument şi literatura lui dominau manifestările de „concertare" şi la curtea din Köthen. De fapt este cea mai neobişnuită alcătuire orchestrală *(due Viole da Braccio, due Viole da Gamba, Violoncello* – precizează Bach în titlul lucrării, instrumente cărora li se adaugă *„Violone è Cembalo"* pentru realizarea basului continuu). Bach creează o compoziţie de o rară frumuseţe pentru această restrânsă formaţie concertantă, din care violele se detaşează de la început, ca purtătoare ale unduirii şi devenirii melodice în vechea tehnică a canonului. De altfel în cea de a doua parte (*Adagio ma non tanto,* în mi bemol major) – una din marile pagini lirice scrise de Bach – violele da gamba sunt cu desăvârşire eliminate, pentru ca în *Allegro* final culoarea lor timbrală să contribuie din nou la dinamismul luminos al acestei pagini, cu care se încheie, de altfel, şi întreaga serie a celor şase concerte. O încheiere în care se impune cu deosebită claritate nu numai unitatea tematică, tonală şi de atmosferă cu prima parte a lucrării, ci şi cu muzica celui de al treilea dintre concerte şi – într-o viziune mai cuprinzătoare – chiar cu cea a întregului ciclu „brandenburgic". Le uneşte acel har al compozitorului de a prelucra o simplă arcuire motivică pe plan melodic, ritmic şi timbral, linear sau vertical, acea extraordinară capacitate a sa de a metamorfoza continuu o idee sau frânturi ale ei; le uneşte rădăcina lor în tradiţie, în infinitele modalităţi de imitaţie şi contrapunctare ale unei teme muzicale, conjugată cu aderarea la modernitatea stilului concertant, cantabil şi omofon. Sunt aspecte ce se echilibrează într-o măsură deosebită în aceste lucrări şi reprezintă în egală măsură inspiraţie şi meşteşug. Muzica lor dezvăluie în plus şi un entuziasm creator rar întâlnit, justificat de legătura strânsă dintre compozitor şi o formaţie orchestrală cu instrumentişti străluciţi, stimulatori, aşa cum era cea de la curtea din Köthen.

Se simte, în fiecare din cele şase concerte, vervă şi îndrăzneală creatoare, se simte bucuria de a crea şi siguranţa penei, după cum se simte – ca în oricare lucrare de Bach – logica mereu trează şi diriguitoare.

Arnold Schönberg le va considera – din perspectiva secolului XX – drept „Simfonii cu instrumente soliste". Dar până la afirmarea simfonismului, ca principiu de creaţie caracteristic pentru o nouă perioadă din istoria compoziţiei, grupul celor şase „Concerte brandenburgice" ale anului 1721 se impune şi se detaşează cu autoritate ca modele desăvârşite de sinteză a tuturor elementelor ce au fundamentat genurile concertante – concerto grosso, concertul solistic, concertul pentru orchestră – şi totodată ca realizări de autentică originalitate, ilustrând una dintre cele mai luminoase epoci trăite de compozitor.

Aceeaşi stare de spirit poate fi surprinsă şi în cele patru *Suite orchestrale* pe care Bach le-a compus în două etape – primele două la Köthen (în anii 1720-21), ultimele la Leipzig (un deceniu mai târziu). În tradiţionala formă de suită compozitorul a excelat în numeroase lucrări instrumentale, aşa cum rămân mărturie suitele pentru cembalo („franceze", „engleze", „germane"), pentru vioară (partitele), pentru violoncel (buchetul de *şase suite*) – lucrări urmărite anterior – cărora li se mai adaugă *Suita în la major pentru vioară şi clavecin* şi încă *Două suite pentru luth*. Mica orchestră de la curtea din Köthen îi stimulează din nou inspiraţia şi pentru instrumentiştii ei compune Bach două lucrări în care asociază timbrul câtorva instrumente de suflat cu cel al corzilor. Două oboaie şi un fagot (în prima suită, în do major) şi un singur flaut (în *suita a doua, în si minor*) sunt alăturate corzilor (violini I, II şi violă) peste clasicul bas continuu. Perechea de suite compuse la Leipzig (amândouă în *re major*) are o formaţie mai mare: „à 10 Stromenti" – fixează compozitorul în titlul suitei a treia (două oboaie, două viori, trei trompete, timpani, viola şi bas continuu), pentru ca în ultima suită să mai adauge la această formulă orchestrală un al treilea oboi şi încă un fagot. Despărţite în timp, cele patru creaţii au evidente trăsături comune în concepţia formei şi în stilul lor concertant. Toate încep cu o uvertură şi Bach a dat deosebită importanţă acestor prime părţi, fapt care l-a şi determinat să denumească *Overtures* toate aceste compoziţii în formă de suită. Succesiunea dansurilor este variată, urmând principiul contrastului de mişcare şi atmosferă, specific formei de suită. Printre acestea se strecoară însă o „Arie" – celebra *Arie* din

*Suita a treia în re major* – cu denumire proprie muzicii vocale, dar preluată între timp de creaţia instrumentală preclasică pentru reliefarea unor momente de mare cantabilitate din desfăşurarea muzicală a unui ciclu. Survin şi două finaluri originale, ca acela din *Suita a doua,* intitulat *Badinerie,* o „glumă" muzicală care anticipează factura „scherzo" din viitoarea concepţie simfonică, sau cel ce poartă titlul *Réjouissance,* care încununează desfăşurarea ultimei suite şi totodată muzica acestor patru noi creaţii pentru orchestră de cameră compuse de Bach. Deşi titrate în limba franceză, după voga timpului şi cuprinzând o succesiune de dansuri de provenienţă franceză (excepţie făcând *Forlana, Sarabanda* şi *Poloneza* din primele două suite compuse la Köthen), aceste lucrări orchestrale reflectă în întreaga lor desfăşurare inspiraţia compozitorului din melodismul şi arta instrumentală a locurilor sale natale. Meditaţia şi umorul, solemnul şi graţia îşi împletesc nuanţele în muzica lor, o muzică mai puţin marcată de factorii gândirii savante a maestrului neîntrecut în arta contrapunctului, dar nu mai puţin reprezentativă pentru compozitorul ce glorifică ritmul şi stilizează vechi şi noi dansuri, în încântarea sa de a crea şi de a dărui bucurii sonore interpreţilor şi ascultătorilor lor.

În cadrul aceleiaşi atmosfere stimulatoare de lucru, alături şi pentru orchestra prinţului Leopold, Bach mai dedică viorii câteva lucrări, cu care încununează întreaga sa experienţă legată de genul concertant. Dintre acestea nu ni s-au transmis decât trei Concerte – două pentru vioară solo şi orchestră (în *la minor şi în mi major*), şi unul pentru două viori şi orchestră (în *re minor*). Au rămas mărturii şi despre alte creaţii, compuse în aceeaşi perioadă, cum ar fi *Concertele în re minor, sol minor* şi *do major,* ale căror partituri originale s-au pierdut, dar a căror muzică circulă astăzi sub forma de concerte pentru pian şi orchestră (în *re minor,* în *fa minor* şi în *do major*) datorită trascripţiilor pe care Bach le-a făcut mai târziu (ultimul concert, în *do major,* fiind pentru trei piane, transcris de compozitor după un concert pentru trei viori concertante).

Referindu-ne doar la cele trei concerte care ni s-au transmis, se impune din nou sublinierea legăturii strânse dintre realizarea lor şi continua muncă de cunoaştere şi de perfecţionare a compozitorului de geniu. Perseverând într-o modestie nemaiîntâlnită în lumea artistică, Bach a căutat neîncetat modele printre marii creatori înaintaşi sau

contemporani. Cele aflate în opera lui Vivaldi l-au entuziasmat şi l-au influenţat mai mult decât altele, considerând şi realizările de mare valoare şi prestigiu pe care le aveau lucrările concertante de Corelli. Din creaţia compozitorului veneţian, Bach transcrisese cu ani în urmă (la Weimar) numeroase concerte pentru clavecin, pentru orgă şi printre manuscrisele sale se află şi cel intitulat *Dodici Concerti di Vivaldi elaborati di Johann Sebastian Bach*. Exegeţii germani au pus mult în discuţie relaţia Vivaldi-Bach. Totuşi concluziile lor nu au minimalizat influenţa creatorului italian, recunoscându-se că în perioada trăită de Bach la Weimar muzicienii germani au adus din Italia partituri şi că Bach, care studiase până atunci stilul corellian, a preferat planul şi tehnica concertului vivaldian, căruia i-a adus remarcabile contribuţii.

Cele două *Concerte pentru vioară şi orchestră* au o formaţie orchestrală asemănătoare – instrumente de coarde cu două grupe de viori, una de viole şi una de başi (violoncel şi contrabas). Materialul sonor, în formă tripartită pe alternanţa repede-lent-repede, este tratat printr-o perfectă împletire între vioara solo şi tutti, în timp ce conceptul contrapunctic sudează dialogurile lor, obţinându-se astfel o continuă densitate sonoră. În ceea ce priveşte scriitura violonistică, aceasta înseamnă un important pas înainte faţă de realizările existente. Bach era un virtuoz al viorii şi capacitatea sa instrumentală, reflectată în concepţia sonatelor şi partitelor pentru vioară solo, se manifestă şi de data aceasta în extraordinara abilitate tehnică pe care o solicită interpretului, angajat în cele mai variate ipostaze şi figuri ritmice şi mai ales într-o continuă concentrare pentru a asigura tensiunea discursului muzical. La prima vedere scriitura sa violonistică nu pare dificilă. Violonistul lucrează doar în primele patru poziţii, fără salturi spectaculoase. Dificultăţile apar însă în trecerile peste coarde (bariolaje) şi cu deosebire în menţinerea tensiunii, permanent ameninţată de figurile ritmice, de intonaţia justă care trebuie urmărită cu rigoare, condiţii care au conferit acestor lucrări – ca şi în cazul sonatelor şi partitelor – valoare de supremă verificare a maiestriei interpretative.

În ambele concerte *Allegro*-urile primelor părţi au o carură majestuoasă. Caracteristică pentru prima mişcare a *Concertului în mi major* este adoptarea formei „da capo", în timp ce în cea a *Concertului în la minor* poate fi surprinsă apariţia unui motiv secundar prin care se prefigurează structura bitematică a sonatei, pe care o va realiza în curând fiul său, Philipp Emanuel Bach. Impresionantă este frumuseţea

muzicii din mişcările lente, adevărate elevaţii în a căror puritate par a se topi cele mai înalte sentimente şi năzuinţe ale marelui artist. În aceste pagini (*Andante* – în *Concertul în la minor; Adagio* – în cel în *mi major*) intrarea viorii este pregătită de câte un motiv grav, care va reveni insistent pe toată întinderea mişcării, menţinându-se constantă forţa expresivităţii ei. Finalurile ambelor concerte sunt robuste, o gigă tratată în stil fugat încheind *Concertul în la minor;* un rondo în care vioara are de realizat patru cuplete dificile, dar pline de vervă – în *Concertul în mi major.*

Potrivit modelului vivaldian, Bach compune şi *Concertul pentru două viori şi orchestră, în re minor.* Admirabil proporţionată (de asemeni în formă tripartită), noua creaţie este un model de echilibru şi perfecţiune a formei, de expresie nobilă în care substanţa emoţională este epurată de orice nuanţă de sentimentalism. Dialogul între cele două viori egale se desfăşoară cu o fluenţă uluitoare, în preluări de accente expresive, pe o permanentă noutate melodică. Între prima parte (*Vivace*) şi ultima (*Allegro*) se desfăşoară din nou o inspirată pagină lentă (*Largo, ma non tanto*), una dintre cele mai profunde meditaţii muzicale din câte au fost dedicate viorii. Şi nu este lipsit de interes să reamintim înălţimea concepţiei interpretative pe care George Enescu – considerat ca unul dintre cei mai mari interpreţi ai lui Bach – şi ilustrul său elev Yehudi Menuhin au atins-o în recrearea acestui dublu concert, concepţie care a fost înregistrată sub bagheta lui Pierre Monteux şi care a obţinut „Marele premiu al discului" în anul 1933, la Paris.

Privite în ansamblu, cele trei concerte create de Bach ilustrează din nou geniul compozitorului, unitatea sa de concepţie privind stilul arhitectonic, plasticitatea discursului muzical şi forţa comunicării artistice. Intrate în repertoriul solistic universal, ele marchează o culme a concentrării expresive şi a nobleţei la care poate aspira un interpret. Fiecare mişcare, fiecare frază este legată de o permanentă introspecţie, densitate expresivă care îi solicită în egală măsură forţă emoţională şi rigoare stilistică. În istoria compoziţiei concertante intervine, prin aceste creaţii, un model de înaltă puritate estetică pentru tot ce va exista mai târziu ca efort novator.

În ceea ce priveşte numărul mai mare de *concerte pentru pian şi orchestră* care figurează în programele de concert ale vieţii muzicale, acesta se datorează variatelor lor origini. Din cele şapte concerte cu-

noscute, două (cel în *re minor* şi cel în *fa minor*) au fost transcripţii făcute de Bach după partiturile unor concerte concepute de el iniţial pentru vioară, partituri pierdute, aşa cum s-a mai menţionat; alte două sunt transpuneri directe după cele două celebre concerte pentru vioară şi orchestră anterior prezentate (cel în tonalitatea *mi major* fiind transpus în *re major,* cel în *la minor* – în *sol minor*). Tot o transpunere este şi concertul pentru pian şi orchestră în *fa major,* de data aceasta după cel de al patrulea concert brandenburgic (în *sol major*). După interpretările biografilor şi cercetătorilor creaţiei lui Bach, doar două concerte au fost gândite pentru clavecin şi orchestră, anume: *Concertul în mi major* şi *Concertul în la major.*

Acestor şapte creaţii (transpuse sau originale) li se adaugă încă un grup de trei *concerte pentru două piane şi orchestră,* dintre care doar unul (în *do major*) este original, celelalte (ambele în *do minor*) fiind din nou transcripţii: unul după un concert pentru vioară şi oboi (a cărui partitură nu s-a mai găsit), celălalt nefind altceva decât transpunerea celebrului concert pentru două viori şi orchestră în *re minor.*

Acelaşi proces de transcriere l-a suferit şi *concertul pentru trei piane şi orchestră în do major* (iniţial un concert pentru viori concertante, despre care s-a mai amintit), singurul conceput pentru această formaţie fiind cel în *re minor.*

Şi, în sfârşit, *Concertul pentru patru piane şi orchestră în la minor,* cel care ilustrează cel mai direct relaţia Vivaldi-Bach fiind transcripţia *Concertului nr. 19* din celebrul opus 3 (*L'Estro Armonico*) al maestrului veneţian.

În concluzia acestei treceri în revistă a concertelor pentru pian, se cere amintit faptul că prelucrarea sau transcrierea majorităţii lor din diferite alte versiuni originale a fost determinată de funcţia de director al asociaţiei *Collegium musicum* pe care Bach a avut-o la Leipzig între anii 1729 – 1736. Pentru concertele publice ale acestei asociaţii, sau pentru reuniunile muzicale pe care le organiza în casa sa, compozitorul a făcut cu entuziasm această muncă de transformare a vechilor partituri, oferind tinerilor săi colaboratori clavecinişti un variat repertoriu. Există, de altfel, o oarecare apropiere între elanurile ce au caracterizat creaţiile lui Bach din anii trăiţi la Köthen în fruntea unei formaţii de instrumentişti valoroşi, care i-au fost şi buni prieteni, şi cei în care a condus asociaţia studenţească de la Leipzig, în mijlocul căreia găsea reconfortare pentru moralul său descumpănit de continua luptă pe care era nevoit să o ducă cu autorităţile bisericeşti, rigide şi conservatoare.

## Creaţia vocal-simfonică

### Cantata

Dacă Bach a trăit în primul rând ca artist, cunoscând deplina fericire atunci când crea muzică, el a fost în acelaşi timp un lutheran credincios, la fel de fericit când îşi închina arta şi munca bisericii. Iniţialele S.D.G., pe care el obişnuia să le pună pe prima pagină a lucrărilor sale, rezumau dedicaţia *Soli Deo gratia,* cuvinte ce-i ilustrau fervoarea sentimentului religios. Genul care a dominat creaţia sa vocal-instrumentală (de fapt întreaga creaţie) a fost *cantata* religioasă.

Prima cantată care figurează printre cele ce ne-au fost transmise – *Denn Du Wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen* – datează din anul 1704, deci din perioada în care Bach era angajat organist al bisericii din Arnstadt. Concepţia acestei lucrări de tinereţe în care sunt curprinse toate elementele genului (coruri, recitative, arii, preludii şi interludii pentru o orchestră compusă din coarde, trei trompete, timpane şi orgă) urmează modelele existente în creaţia compozitorilor germani de la sfârşitul secolului al XVII-lea, printre care, desigur, şi cele ale numeroşilor „Bachi", pe care muzicianul tânăr le-a cunoscut şi le-a cântat din copilărie. Preţuită de compozitor, aşa cum dovedeşte faptul că o va dirija peste decenii la Thomaskirche, este probabil ca versiunea sub care a rămas cunoscută să reprezinte o revizuire a ei.

O următoare cantată, compusă trei ani mai târziu (în scurtul popas de la Mülhausen) este deplin reprezentativă pentru sensibilitatea artistului, ajuns în pragul maturităţii creatoare. Versetele psalmului *De profundis,* traduse în limba germană pentru a fi înţelese de credincioşi – aşa cum cerea doctrina lui Luther – prin cuvintele *Aus der Tiefe rufe ich,* i-au inspirat o muzică descătuşată de influenţa modelelor cunoscute. Recitativele lipsesc cu desăvârşire în desfăşurarea noii creaţii, muzica ei urmărind cu simplitate alternanţa dintre arii şi coruri diferit acompaniate şi încadrate de intonaţii orchestrale (o orchestră în care doar un oboi şi un fagot se adaugă formaţiei de corzi). Accentele dramatice ale „strigătului din adâncuri" (după cum evocă titlul) sunt rezolvate în *Fuga* finală, care anunţă arta celui mai mare făuritor de muzică condusă de legile ferme ale acestei forme.

La Mülhausen tânărul Bach a mai compus câteva cantate, dintre care un deosebit ecou l-a avut cea intitulată *Gott ist mein König* (cunoscută şi sub denumirea de *Cantata electorală,* pentru că a fost compusă cu prilejul solemnităţii religioase ce a urmat alegerii consiliului municipal din localitate), o lucrare cu o muzică gravă, care proslăvea pe Dumnezeu şi nu pe noii aleşi în consiliu. Aceasta este prima compoziţie a lui Bach ce a fost tipărită, dintre puţinele ce vor cunoaşte o asemenea formă de circulaţie în timpul vieţii sale. Dacă în concepţia ei orchestra (care pe lângă coarde şi orgă are un bogat compartiment de suflători: doi flauţi, două oboaie, trei trompete, un fagot) contribuie la amploarea sonoră cerută de importanţa solemnităţii orăşeneşti, în următoarea cantată compusă la Mülhausen – *Der Herr denkt an uns* – ansamblul orchestral (de data aceasta alcătuit numai din instrumente de coarde) debutează cu o amplă *Simfonia,* considerată de comentatori ca prima pagină orchestrală închegată, compusă de Bach.

După anul 1708, când renumele său se răspândeşte şi Bach devine angajatul evlaviosului duce de la Weimar, creaţia de cantate pentru capela noului stăpân devine deosebit de bogată. Aproximativ douăzeci de titluri religioase se succed în lista sa de lucrări, începând cu *Gottes Zeit* (lucrare cunoscută şi sub denumirea de *Actus tragicus*), una dintre cele mai valoroase din întreg şirul cantatelor sale. Valoare îi conferă în primul rând ideea textului, care încearcă să aducă consolare şi speranţă celor ce-şi plâng morţii. Faţă de ameninţarea judecăţii de apoi a Vechiului Testament – menţinută în procesiunile funebre catolice – adepţii lui Luther privesc cu linişte ideea morţii şi o cântă în coralele lor, mereu asociată cu prezenţa lui Isus printre oameni, ca aducătoare de izbăvire. Frica de moarte, de infern este înlocuită cu speranţa în fericirea eternă. Bach preia din textul cântărilor protestante luminozitatea ideii şi îşi sprijină muzica primului cor al acestei cantate pe melodia populară, lumească, iar după momentul central al lucrării (în care gândul morţii îşi imprimă dramatismul) el citează melodia unui coral protestant consolator, coral prea bine cunoscut de toţi credincioşii, pe care îl încredinţează flauţilor, nemaigăsind necesară prezenţa cuvintelor. Niciodată până la Bach nu a fost tratat un text funebru cu mai multă claritate şi simplitate ca acesta. Peste un secol şi jumătate Brahms – protestant şi el – va crea un *Requiem german* de proporţii monumentale, reluând ideea consolatoare conturată de Bach în acest *Actus tragicus*. De altfel, legătura dintre cei doi compozitori despărţiţi

de vreme, se va dovedi nu numai prin structura lor spiritual-naţională şi prin credinţa religioasă, dar mai ales prin manifestarea artei lor, procesul de sinteză al trecutului şi prezentului lor muzical – caracteristic fiecăruia – sublimându-se, şi într-un caz şi în celălalt, într-o uluitoare autenticitate artistică.

Tematica morţii, în viziunea luminoasă a credinţei lutherane ce proclama fericirea veşnică sprijinită pe actul învierii, a fost tema celor mai multe cantate create de Bach în perioada de la Weimar. Chiar şi într-o cantată pentru sărbătoarea Paştelui, intitulată *Der Himmel lacht, die Erde jubiliert,* în care miracolul învierii impune de la început o explozie sonoră (*Sonata* introductivă), urmată de o strălucitoare jubilaţie corală, tema morţii îşi spune ultimul cuvânt, încheind muzica pascală cu aria *Vino, cea de pe urmă oră a mea.*

Colaborarea cu doi libretişti din cercul intelectual de la curtea din Weimar (pastorul Erdmann Neumeister şi poetul Salomon Frank) a contribuit la profunzimea şi frumuseţea textelor desprinse din Biblie sau din cântările protestante, dominate de contrastul dintre sentimentul dezolării – corespunzător nesiguranţei şi suferinţelor pământeşti – şi cel senin, al eliberării spirituale prin moarte. Muzica lui Bach urmează antiteza naivă ideatică, debutând de fiecare dată grav, prin introduceri instrumentale (numite *Sonata* sau *Simfonia*) şi ilustrând gradaţia dramatismului până la momente de culme, după care proclamă cu crescândă strălucire ideea fericirii promise.

În primul grup de cantate (compuse între anii 1712 – 1714) Bach introduce elemente specifice operei (*recitativul secco, aria da capo*) neglijând uneori rolul corurilor, până atunci principal. Dialogul dintre „suflet" şi Isus din cantata *Ich hatte viel Bekümmernis* (pe text de Salomon Franck) nu se deosebeşte de un duet liric de operă şi se pare că acesta a fost unul din argumentele principale care au determinat autorităţile bisericeşti din Leipzig să pună condiţia noului lor angajat de a nu compune „muzică asemănătoare celei de operă", ci una care să corespundă evalviei credincioşilor. Dar „evalvia credincioşilor" cuprindea şi nostalgia morţii şi, în unele cantate din epoca Weimar (*Jesusminne; Komm, du süsse Todesstunde; Christ lag in todesbanden*), acest sentiment prezintă dimensiuni romantice.

Asemănătoare ca fond şi ca structură (succesiune de coruri, recitative, arii, duete, terminându-se pe intonaţii de coral, pregătite frecvent de *Sonate* orchestrale), cantatele compuse de Bach pentru capela curţii

de la Weimar aduc cu fiecare nouă creaţie dovada inventivităţii sale în întruchiparea muzicală a conţinutului religios. Compozitorul nu ezită să introducă în orchestră patru tromboni (ca în cantata *Himmelskönig, sei willkommen*) şi să creeze dialoguri melodioase între timbruri instrumentale (ca de exemplu între viola d'amore şi flaut, în cantata *Tritt auf den Glaubensbahn*), pentru a întări relieful sensurilor poetice. Meritul lui Bach este cel de a fi dat cantatei protestante un suflu de dramatizare nou, adoptând elemente ale stilului de operă şi ale stilului instrumental-concertant italian, cunoscute şi admirate de el în viaţa muzicală a curţii weimariene. Bach nu se îndepărtează de specificul spiritual, religios şi naţional al cantatei tradiţionale germane şi modelele predecesorilor săi continuă să-i fundamenteze gândirea, dar peste acest prim strat de acumulări hotărâtoare, receptivitatea sa culege tot ce-i poate oferi contactul cu muzica contemporană. Aceeaşi nestăvilită tendinţă de cucerire a expresivităţii l-a îndreptat şi spre epoca de aur a contrapunctului, din care a preluat unele trăsături stilistice de mult părăsite, pentru a da farmec arhaic muzicii din cantatele sale. Nici un compozitor, până la el, nu a concentrat în exprimarea sa muzicală o diversitate atât de mare de mijloace şi procedee stilistice, de la simpla contrapunctare a unui cantus-planus, până la complexitatea polifonico-armonică a limbajului. El a avut capacitatea de a surprinde valoarea fiecărui element circulat în practica muzicală – veche sau nouă, populară sau cultă, vocală sau instrumentală, germană sau străină – şi de a-l fi angrenat în aliajul exprimării sale artistice, aşa cum se întâmplă în acest grup de cantate care au constituit pentru compozitor un preţios fond de experienţă pentru realizarea viitoarelor oratorii.

În anii următori (1717 – 1723) pe care i-a trăit la curtea din Köthen, cantata religioasă figurează doar întâmplător în creaţia sa, deoarece confesiunea familiei princiare era calvinistă, deci cu o doctrină care suprimase ceremoniile de cult cu desăvârşire. Din această perioadă datează totuşi două cantate care ni s-au transmis în întregime (fără a fi datate) dintre care cea intitulată *Wer sich selbst erhötet* se pare a fost compusă de Bach în anul 1720, la moartea primei sale soţii, Maria Barbara. Dar evenimentul care a marcat sfârşitul acestei scurte etape de la Köthen, a fost zămislirea primului oratoriu – *Patimile după evanghelistul Ioan* – lucrare cu care compozitorul a încercat să convingă autorităţile de la Thomaskirche din Leipzig că merită să ocupe postul de cantor, rămas vacant prin moartea lui Kuhnau. Măreţia



muzicii lui Bach nu a fost destul de convingătoare pentru membrii conservatori ai consiliului bisericesc şi doar renunţarea concurenţilor săi (Telemann, Graupner) – reţinuţi la posturi mai importante, cum s-a menţionat în schiţa biografică de la începutul acestui capitol – a decis numirea celui ce va deveni una dintre mândriile culturii germane şi universale.

Din anul 1723, în care începe activitatea lui Bach la Leipzig, creaţia pentru slujbele religioase din principalele biserici ale oraşului (aşa cum prevedea actul de numire în funcţia de cantor) a concentrat cea mai mare parte a forţei sale creatoare. Este o muncă pe care nu o va părăsi decât în jurul anului 1745, când începe treptata sa retragere din angrenajul vieţii publice şi izolarea într-un univers în care nu mai avea loc decât năzuinţa de a-şi limpezi idealurile artistice. Dar până atunci, toate genurile muzicii vocale şi vocal-simfonice pentru ceremoniile de cult protestant, de la compoziţii corale până la oratoriu (cărora li se adaugă şi Missa în si minor, monumentala creaţie pentru cultul catolic) fac parte din tezaurul pe care compozitorul german l-a lăsat moştenire marelui fond de artă şi cultură al lumii întregi.

Dintre acestea, cantata a fost compoziţia pe care Bach a trebuit să o aibă permanent în programul obligaţiilor sale. Pentru fiecare slujbă duminicală, pentru fiecare sărbătoare religioasă a anului, el a compus cantată după cantată, alcătuind cinci cicluri întregi, după terminarea cărora au urmat alte noi asemenea creaţii, totalizând de-a lungul a două decenii (1723 – 1745) un număr de 260 de cantate. Adăugate la cele compuse la Arnstadt, Weimar şi Köthen (aproximativ 35) se estimează un total de trei sute de cantate, din rândul cărora o treime s-a pierdut, datorită în mare parte uşurinţei cu care au fost înstrăinate de fiul său mai mare, Wilhelm Friedemann. Cei mai mulţi dintre libretiştii acestei multitudini de compoziţii au rămas anonimi, mai cunoscută rămânând colaborarea sa cu Picander (pe adevăratul său nume Christian Friedrich Henrici), pe ale cărui texte Bach a compus treisprezece dintre cantatele sale. Fie că au fost inspirate din *Psalmi*, fie din textele compuse de Luther sau de alţi poeţi rămaşi necunoscuţi, toate cantatele acestei perioade de maturitate – create mereu sub presiunea apropierii unei noi duminici, unei noi sărbători – sunt lucrări în care nu poate fi întrezărit nici unul din semnele rutinei sau ale grabei. Oricare dintre aceste lucrări îşi impune frumuseţea şi prospeţimea de poem muzical destinat să se cânte imediat după citirea Evan-

gheliei şi să întruchipeze astfel, subiectul principal al unei anumite oficieri religioase. Ele au constituit, desigur, un răspuns imediat la o îndatorire profesională, dar un răspuns făcut cu sinceritatea şi profunzimea convingerilor sale religioase. Cu experienţa câştigată la Weimar (creaţia pentru orgă, şirul de cantate) la care se adaugă cea din domeniul muzicii instrumentale şi orchestrale din anii trăiţi la Köthen, Bach ajunge la o uluitoare uşurinţă de a întruchipa în muzică ideile cuprinse în diferitele texte desprinse din Biblie sau din coraluri protestante. Ceea ce-i caracterizează limbajul muzical este claritatea tematică, din care se desprinde apoi o mare diversificare a ei, corespunzătoare varietăţii nuanţelor emoţionale din desfăşurarea unui subiect. Legătura cu creaţia preludiilor la corale şi a coralelor pentru orgă (cuprinse în *Orgelbüchlein*) – în care s-au conturat diferite formule muzicale menite să tălmăcească unele stări afective sau acţiuni din textele coralelor lutherane – este evidentă. Pentru că aceste formule, exprimând bucuria sau tristeţea, încrederea sau îndoiala, elanul sau deprimarea, resemnarea sau teroarea, spaima sau liniştea, circulă contrastant de la o lucrare la alta cu o extraordinară supleţe, datorită transformărilor lor ritmice sau intensităţilor expresive imprimate de fluctuaţiile armonice. În câteva lucrări analitice de la începutul secolului XX (de autori menţionaţi anterior – André Pirro, Albert Schweitzer) sunt puse în evidenţă asemenea „teme-simboluri", demonstrându-se bogăţia limbajului lui Bach, care constă nu atât în abundenţa tematicii, ci în multitudinea de transformări care le urmează, corespunzător desfăşurării fiecărui subiect de cantată în parte. În acest sens s-a subliniat pe bună dreptate valoarea descriptivă a limbajului său, care nu recurge la imitaţii, ci se menţine în zona afectivului, a simţămintelor trezite de marea frumuseţe a naturii. Farmecul înserării (în cantatele *Bleib bei uns, denn es will Abend werden* şi *Am Abend aber desselbigen Sabbats*), al apelor curgătoare (în cantata *Christ, unser Herr, zum Jordan kam*), a întinsului câmpenesc *(Es rufet seinen Schafen mit Namen)* sunt câteva din exemple, care devin din ce în ce mai convingătoare în realizările târzii (dintre anii 1735 – 1745). Se înmulţesc simţitor şi „motivele descriptive, dar ceea ce trebuie precizat este faptul că „picturalul" sau „simbolismul" lui Bach nu afectează nici un moment construcţia arhitecturală a unei lucrări – aşa cum se va întâmpla în muzica programatică a secolelor viitoare – expresivitatea descriptivă mulându-se permanent în muzica lui pe evoluţia logică a unei creaţii,

pe forma ei solid construită. Şi dacă procedeele simboliste din creaţia cantatelor lui Bach capătă greutate artistică prin strânsa asociere a muzicii cu cuvântul, această gândire îşi extinde acţiunea şi în momente pur instrumentale sau orchestrale, demonstrând însemnătatea experienţei câştigate în anii de la Köthen. Asemenea tendinţe se fac simţite în *Sinfonia* care deschide frecvent muzica noilor cantate, ca şi în minunate pagini instrumentale intercalate printre arii, recitative sau coruri. Meritul compozitorului nu este numai cel de a fi dat elementelor vocale o forţă expresivă supremă, dar şi cel de a fi îmbogăţit genul prin concepţia sa modernă despre atributele muzicii pure. Uneori Bach încredinţează ansamblului orchestral muzica unui coral întreg (ca în cantata *Die Elden sollen essen*), alteori îi dă funcţia de acompaniator al recitativelor – care până la el aparţineau unui instrument cu claviatură – (ex. cantata *Herr, wie Du willst so schicks mit mir*), pentru a nu mai aminti de rolul solistic dat deseori unor instrumente sau de solicitarea diferitelor culori timbrale în scopul de a se întări relieful emoţional sau descriptiv al anumitor momente din desfăşurarea unei cantate. În această privinţă, a rafinamentului cu care Bach a solicitat coloritul timbral, cu totul remarcabilă apare varietatea acestuia în soluţiile de acompaniament al ariilor, care nu exclud nici vechiul luth când sensul arhaic al textului o cere (ca în *Oda funebră*). În comentariile orchestrei se insinuează şi unele elemente de plasticitate muzicală (cum ar fi sugerările de suspine sacadate, surprinse încă din preludiul cantatei *Herr, gehe nicht in Gericht,* pentru a atinge o intensitate impresionantă în intonarea rugăciunii din *Adagio*), după cum survin şi formule „memento" (rigide, persistente, cu semnificaţie de destin tiranic – cum este cel al cornului din cantata *Herr, wie Du willst so schicks mit mir*).

În ultimele cantate compuse de vârstnicul Bach (după anul 1735) intervine însă o tendinţă de simplificare a instrumentaţiei, uneori remarcându-se chiar o reîntoarcere la basul cifrat ca acompaniator al ariilor, simplificare ce poate fi observată şi în gândirea armonică, menţinută deseori doar la relaţii dintre tonalităţi apropiate. Cele mai concludente exemple în acest sens sunt de găsit în câteva cantate compuse pentru sărbătoarea Crăciunului, cum ar fi *Das neugeborene Kindlein, Gelobet seist Du, Jesu Christ* sau *Liebster Immanuel*. Se simte în aceste ultime lucrări şi o renunţare la vechile căutări din domeniul arhitecturii, ceea ce nu înseamnă nici oboseală, nici rutină, ci rezultatul unui proces de creaţie conştient de plenitudinea atinsă prin căutările

anterioare. În aceste cantate ale anilor târzii începe să domine latura obiectivă a gândirii lui Bach, o latură care se manifestase grandios şi cu ani în urmă, în cantata *Eine feste Burg ist unser Gott*, inspirată de celebrul coral atribuit lui Luther. Tendinţele subiective – impresionant exprimate în muzica cantatelor compuse în primul deceniu trăit la Leipzig (cele mai cunoscute dintre exemple fiind *O, Evigkeit du Donnerwort* şi mai ales cantata *Ich habe genug*) încep să se estompeze. Doar ideea morţii eliberatoare persistă, întruchipată din ce în ce mai luminos în muzica sa, ca în cantata *Mit Fried' und Freud' ich fahr dahim,* pe cuvintele înscrise de Luther ca titlu unui coral ce-i reprezenta finalitatea doctrinei.

Privite în ansamblu, cantatele lui Bach concentrează toate elementele care au contribuit la evoluţia muzicii culte, de la arhaismul monodic-modal la complexitatea expresivităţii polifonico-armonice, de la puritatea stilului coral *a cappella* la strălucirea stilului concertant, de la simplitatea cântecului popular la modernitatea dramaturgiei muzicale lansată de tânărul gen al operei. Şi dacă muzica lor reflectă măiestria compozitorului, stăpân pe toate procedeele tehnice şi expresive existente pe atunci în arta sunetelor, ea rămâne – în primul rând – mărturia marelui talent pe care el l-a avut de a le fi imprimat prospeţime şi unică frumuseţe.

***

În lista creaţiei lui Bach sunt presărate şi un număr de *cantate profane.* Din câte a compus, nu s-au păstrat decât 24 de lucrări şi titlul multora dintre ele – sub care au circulat şi continuă să circule în viaţa muzicală – nu trădează destinaţia pe care au avut-o iniţial. Cele mai multe au fost compuse de muzicianul angajat al curţilor prinicare pentru diferitele aniversări din familia sau din cercul de relaţii al stăpânilor săi. Cine ar putea bănui astăzi că cea care poartă titlul *Ce mă bucură, este vesela vânătoare* a fost compusă de Bach pentru aniversarea anilor de naştere (din 1716) ai ducelui Christian de Saxa-Weissenfels? Pentru contele de Fleming, pentru prinţesa de Köthen, pentru principele elector de Saxa, Bach a compus muzică sărbătorească, cu toate elementele componente ale genului – recitative, arii, coruri, încadrate şi acompaniate de orchestră, pe texte mai puţin valoroase, scrise de diferiţi libretişti contemporani (printre care şi Salomon Frank sau Picander). Şi câteva figuri de intelectuali ai vremii au fost onorate

de muzica marelui compozitor, mai cunoscuţi fiind profesorul de drept Gottlieb Kortte şi profesorul de filosofie August Freidrich Müller, de la Universitatea din Leipzig. Cantata dedicată sărbătoririi lui August Müller în 1725 a purtat titlul *Der zufriedengestellte Aeolus,* dar muzica acestei lucrări care se termina pe urarea „Vivat August!" a putut fi refolosită cu şi mai mare fast când s-a celebrat încoronarea prinţului elector de Saxa ca rege al Poloniei, datorită coincidenţei de nume (August III). Asemenea reluări de compoziţii ocazionale apar des în cariera lui Bach. Mai mult decât atât: muzica acestor compoziţii apare deseori transplantată – cu sau fără prelucrare – şi în compoziţii religioase. Această practică a deschis numeroase discuţii în studiile sau colocviile despre arta lui Bach, majoritatea concluziilor încadrând-o în dreptul compozitorului de a conferi propriei sale muzici noi ipostaze emoţionale. Şi Bach, compozitorul care a revenit mereu asupra operelor pe care le-a preţuit şi a dat de fiecare dată o şi mai mare valoare noilor versiuni, nu a ezitat să folosească vechi inspiraţii în cadrul unor noi realizări, indiferent dacă migrarea se făcea de la o creaţie laică la una religioasă, atunci când integrarea ei însemna o contribuţie la actul artistic. Un exemplu ilustrativ este reluarea a şase numere din cantata profană *Hercules la răscruce* – la „răscrucea" dintre durmul voluptăţii şi cel al virtuţii – compusă în anul 1733, în *Oratoriul de Crăciun* creat un an mai târziu. Ceea ce se cere subliniat este faptul că procesul de transplantare muzicală nu a fost făcut de Bach niciodată în sensul invers – de la o creaţie religioasă la una laică – trăsătură care întăreşte contururile personalităţii sale, în sensul unei totale şi profunde sincerităţi în credinţa sa religioasă. Ceea ce crea el „soli Deo gratia" nu putea găsi aplicare, desigur, într-o creaţie de aniversare, de omagiere, de sărbătorire lumească, aşa cum sunt majoritatea dintre cantatele sale profane. Şi nici în cele cu subiecte banale, cum ar fi, de exemplu, cel al celebrei *Cantate a cafelei* (1732), o admirabilă compoziţie, în care muzica urmăreşte cu humor peripeţiile declanşate de plăcerea de a bea cafea a unei tinere fete; sau cel al *Cantatei ţărăneşti* (1742) care poate fi desprins din dialogul în dialect saxon purtat de doi ţărani bucuroşi că au în sfârşit un şef nou... Este vorba de ultima cantată profană compusă de Bach, ajuns aproape sexagenar, cu o muzică străbătută de intonaţii populare, de dansuri păstrate în specificul lor (mai puţin prelucrate), într-o suită de recitative, arii şi coruri de o fermecătoare simplitate, acompaniate de o orchestră mică de coarde, în care intervi-

ne trecător şi sunetul cornului, aducând culoarea locală. O culoare pe care o imprimă, de altfel, şi unele procedee din acompaniamentul orchestral, menţinut pe specificul celui al dansurilor autentic populare, pe lângă dialectul saxon atribuit partidelor de cântăreţi. Sunt creaţii inspirate de subiecte simple, desprinse din viaţa cotidiană orăşenească sau sătească, dar a căror muzică, pe cât de încântătoare pe atât de măiestrită, relevă un Bach creând pentru amuzamentul familiei sau al cercului studenţesc de la *Collegium musicum,* ambianţe în care compozitorul revenea la starea de spirit pe care o trăise în îndepărtata copilărie, când numeroşii „Bachi" se întruneau şi se distrau cântând în genul „quod libet". Dar la baza inspiraţiei sale din cantatele laice au fost şi subiecte mitologice, al căror fond antitetic i-au oferit idei de amplă desfăşurare a artei sale. În afară de cele amintite (*Der zufriedengestellte Aeolus* şi *Hercules auf dem Scheidewege*), Bach a creat pentru concertele asociaţiei *Collegium musicum* cantata intitulată *Der Streit zwischen Phoebus und Pan* (1731). Tema unei întreceri muzicale dintre cele două personaje ale mitului antic l-a entuziasmat pe Bach, compozitorul prea puţin înţeles şi preţuit în contemporaneitate. Libretul (de Picander), inspirat din *Metamorfozele* lui Ovidiu – un alt nedreptăţit din istoria artelor – urmărea concursul legendar, handicapat la început de dezlănţuirea unei furtuni, pe care atotputernicii zei şi regi ce asistau la competiţie o potolesc. Primul concurent este Apollo, zeul soarelui (Phoebus), care îşi cântă aria lui expresivă (*Largo,* în *si minor*); al doilea este Pan păstorul, al cărui cântec e numai voioşie şi dinamism (*Allegro, la major*). Aşa cum era de aşteptat, „juriul" mitului antic declară câştigătoare măiestria zeului puternic, doar Mydas, regele frigienilor, are curajul să lupte pentru dreptate, susţinând arta lui Pan. Este o îndrăzneală pe care o va plăti scump, pentru că Phoebus-Apollon are toată puterea să se răzbune şi va face ca urechile cu care ascultase muzica concursului să-i crească ridicol de mari. Cu semnificaţia luptei dintre vechi şi nou, dintre cei atotputernici şi cei sortiţi să fie învinşi, creaţia lui Bach nu e lipsită de sensuri autobigrafice. Pan reprezintă îndrăzneala (el este cel ce provocase la întrecere pe Apollo), prospeţimea artei populare (considerat inventatorul syrinxului, instrument de suflat asemănător naiului) şi bucuria de a cânta descătuşat de rigorile unor legi fixe. Dar Bach nu poate trece cu vederea nici frumuseţea artei lui Apollo – în care întruchipează valoarea tradiţiei, a legilor ei – şi rezolvă antiteza muzicală dintre mişcările *Largo* şi *Allegro* într-un

final luminos, închinat muzicii. Este ideea pe care o va glorifica şi Wagner în finalul operei sale *Maeştrii cântăreţi din Nürnberg* prin glasul poetului medieval Hans Sachs şi în acest sens Bach apare din nou ca un precursor al romantismului, al acelor idei ce s-au dovedit de permanentă actualitate, pentru care vor cuteza să lupte urmaşii săi, pe calea creaţiei lor. *Dramma per musica* subintitulează Bach această creaţie reprezentativă, subtitlu pe care îl mai dă şi altor cantate profane, reînviind terminologia consacrată primelor opere italiene. De altfel, influenţa spectacolelor de operă, pe care avea prilejul să le asculte la curtea din Dresda, se simte în câteva solo-cantate din rândul cărora nu s-au păstrat decât două: *Amore traditore* (pentru voce de bas cu acompaniament de bas continuu) şi *Non sa che sia dolore* (pentru soprană şi orchestră de coarde, flaut şi bas continuu).

În numărul restrâns de cantate profane create de Bach este reflectată, cu aceeaşi forţă de comunicare, marea sa artă. Remarcabile sunt numeroasele pagini descriptive din muzica lor – fie senine (ca în *Cantata primăverii* sau în cea intitulată *Curgeţi, voi, valuri jucăuşe*), fie furtunoase (ca în cantata despre *Aeolus* sau în debutul celei despre Phoebus şi Pan). Nu lipseşte nici pregnanţa naţională (care se impune în *Cantata ţărănească,* în cantata *Preamăreşte-ţi fericirea, Saxonie binecuvântată*) şi nici prezenţa unor comandamente etice, ca în cantatele inspirate din fondul mitologic, în care se manifestă şi talentul muzicianului-dramaturg. Compuse pentru curţile princiare sau pentru studenţii de la *Collegium musicum,* pentru aniversări sau pentru bucuria familiei sale, cantatele laice create de Bach rămân un document artistic al vieţii sale şi-i ilustrază fondul sufletesc şi marea măiestrie.

## Magnificatul

Anul 1723, care pare a fi împărţit evoluţia carierei lui Bach în două părţi egale, este anul unei lucrări vocal-simfonice ce se înscrie ca unicat în rândul creaţiilor sale: *Magnificatul.*

După cum arată denumirea („magnificare" însemnând în limba italiană a lăuda, a proslăvi), lucrarea este un imn de slavă (vocal-simfonic) pe care compozitorul l-a compus pentru sărbătoarea Crăciunului din acel an, prima pe care el a trăit-o la Leipzig în postul de cantor, mult dorit de el pe atunci, dar dovedit, apoi, apăsător pentru tot restul vieţii.

Magnificatul are o veche tradiţie în oficierea cultului religios catolic, originea lui fiind de găsit într-o formă pirmară de cântare creştină, când credincioşii intonau cuvintele de preamărire atribuite fecioarei Maria, după ce ea primise „buna vestire". Evoluţia acestei cântări, de la simplitatea monodică a creştinilor prigoniţi, până la polifonia savantă a compozitorilor flamanzi (începând cu Binchois şi terminând cu Orlando Lasso) a fost îndelungă şi a impus-o în repertoriul slujbelor de seara, ajungând în secolul al XVII-lea la dimensiuni ample şi concepţie de cantată. Cum vechea cântare era menţinută şi în liturghia protestantă, Bach a creat liber prima versiune a acestei lucrări, intercalând printre versetele biblice (inspirate din *Evanghelia lui Luca,* capitolul I, 46-55) şi texte de corale lutherane sau din cântări populare de Crăciun. În anul 1730, când va revizui lucrarea şi-i va da forma definitivă, el va elimina aceste intercalări proprii confesiunii protenstante, fixându-i structura la 12 numere (cinci pentru cor la cinci voci, cinci pentru solişti, un duet şi un terţet), îi va da amploare orchestraţiei, concepând-o pentru o formaţie alcătuită din viori (I şi II), viole, violonceli, câte o pereche de flauţi şi de oboi, un fagot, trei trompete, timpani, cembalo cu viola da gamba, pentru continuo. Această ultimă versiune, în care se cântă astăzi, poate fi considerată ca prima lucrare pe care Bach a compus-o pe text latin şi în spiritul liturgic catolic. Ceea ce-i caracterizează muzica este marea luminozitate, trăsătură ce se impune de la prima la ultima ei măsură, corespunzător versetelor evanghelice ce preamăresc evenimentul credinţei creştine. Faţă de concepţia cantatelor, ale căror texte conduceau inspiraţia compozitorului într-o desfăşurare mereu variată (cuprinzând recitative, momente de arioso sau citări de corale), construcţia acestei lucrări se sprijină pe alternanţa dintre coruri şi arii, acompaniate şi încadrate de ample comentarii orchestrale. O desăvârşită unitate de gândire domină peste muzica ei, nu numai pe plan emoţional – constant optimist – dar şi în concepţia arhitecturală de arc muzical, cu extremităţile strălucind prin aceeaşi substanţă melodică (cea din corul iniţial „Magnificat", străbătând în corul final „Gloria"), precum şi în gândirea armonică, arcuită şi ea de la re major (nr. 1 şi 2) la relativa minoră (si minor, nr. 3), străbătând o amplă curbă pe tonalităţi din cvintă în cvintă (sau a relativelor lor minore sau majore) pentru a se întoarce la si minor (nr. 10) şi a sfârşi simetric în re major (nr. 11 şi 12).

Deşi pe texte în limba latină desprinse din slujba catolică, muzica *Magnificatului* rămâne deosebit de reprezentativă pentru stilul vocal-simfonic al marelui compozitor german şi protestant. Inspiraţia şi factura celor cinci coruri monumentale ale ariilor (nr. 2, 3, 5, 8, 9) şi ansamblurilor (duet – nr. 6, terţet – nr. 10), învăluite de lirism şi pastoral, ne poartă în lumea cântecului popular de bucurie, a *liedului* german, a unei spiritualităţi de neconfundat.

## Motetul

Din anul 1723, cu care începe perioada trăită de Bach la Leipzig, creaţia sa se îmbogăţeşte cu încă un gen de veche tradiţie muzicală: *motetul.*

Compuse în mare parte pentru slujbe funebre, cele şapte motete care ne-au fost transmise reunesc texte desprinse din Biblie sau din vechi corale – cele două ramuri pe care se sprijină manifestările cultice protestante – la care se adaugă şi versuri compuse de poeţi lutherani ai secolelor XVII şi XVIII.

*Jesu, meine Freude* este titlul celebrului motet al anului 1723 (mi minor), compus în stil a cappella, pentru cinci voci corale (soprane I şi II, alto, tenor şi bas) şi structurat – ca şi *Magnificatul* – pe douăsprezece părţi, al căror centru de greutate se află în ampla fugă (*sol major*) din partea a şasea. Muzica acestui motet este dominată de melodia unui vechi coral protestant (atribuit lui Johann Crüger), cuprinzând – contrar „bucuriei" anunţată de titlu – şi umbre de tristeţe, aşa cum apare către sfârşit, în *Allegretto,* în frumoasa pagină cu ritm de cântec de leagăn, inspirat de cuvintele vechiului coral *Gute Nacht, o Wesen.*

Dintre motetele pe care Bach le-a creat între anii 1742 – 1743 (majoritatea cu dată vag menţionată de biografi) se datează cel intitulat *Fürchte dich nicht,* compus la moartea timpurie a unuia dintre copiii săi. Dar cuvintele *Nu te teme* ale titlului se desfăşoară pe o muzică de un puternic dramatism. În ceea ce priveşte frumuseţea motetului *Singet dem Herrn ein neus Lied,* un fost elev al şcolii de la Thomaskirche – Johann Friedrich Rochlitz (1769 – 1842), cunoscut critic şi libretist german din prima jumătate a secolului al XIX-lea – povesteşte că ar fi avut prilejul să asiste în anul 1789 la entuziasmul pe care Mozart l-a manifestat ascultând această lucrare, eveniment ce l-a

determinat să consulte biblioteca bisericii în zilele următoare, pentru a cunoaşte tot şirul motetelor compuse de fostul cantor.

La acest buchet de creaţii a cappella se adaugă şi numeroase compoziţii corale (pentru 4,5 sau 8 voci), cu sau fără acompaniament orchestral, scrise pentru slujbele şi concertele bisericeşti sau pentru diferite ceremonii ocazionale. Sunt lucrări fără dată certă, în marea lor majoritate, ca şi cea mai mare parte dintre motete.

## Oratorii şi pasiuni

Îndeaproape înrudit cu genul cantantei, oratoriul – ca lucrare pentru solişti, cor şi orchestră, sprijinită pe un anumit subiect, dar mai cuprinzător şi cu o desfăşurare epic-dramatică de mai mare întindere – apare de trei ori în lista creaţiei lui Bach: *Oratoriul Înălţării* (1734), care nu este altceva decât o nouă denumire a cantatei *Lobet Gott in seinen Reichen,* lucrare compusă cu câţiva ani în urmă, în care naraţia muzicală despre înălţarea lui Isus era atribuită unui solist cu rol de evanghelist; *Oratoriul de Paşti* (1736) – mai important pentru faptul că este singura dintre creaţiile lui Bach pentru oficierea slujbelor bisericeşti, pe un text prezentat sub forma unui dialog rimat; *Oratoriul de Crăciun* (1734), cel mai cunoscut şi mai des cântat dintre toate. Deosebită originalitate prezintă forma acestei lucrări, pentru că nu mai este vorba de o creaţie care să fie ascultată la o anumită slujbă religioasă, ci de o amplă lucrare vocal-simfonică gândită în ciclu, cele şase părţi ale ei fiind destinate a se cânta pe rând, în cele trei zile ale Crăciunului, în ziua Anului nou, în duminica imediat următoare şi de sărbătoarea Bobotezei. Povestirea evanghelică a naşterii lui Isus (încredinţată rolului de evanghelist) este presărată cu intervenţii solistice şi corale – reprezentând personaje sau grupuri (de magi, de păstori) ce au înconjurat venirea pruncului pe lume. Orchestra, compusă din instrumente de coarde şi de suflat (cu trompete folosite doar în părţile I, III şi VI) are o remarcabilă contribuţie în desfăşurarea acestui ciclu de cantate din componenţa oratoriului, prin intonaţii de mare strălucire ce preamăresc evenimentul creştin sau prin momente descriptive de rară frumuseţe, aşa cum este muzica *Sinfoniei* care deschide cea de a doua parte a oratoriului (reluată şi la sfârşitul ei) – una dintre cele mai inspirate pagini din câte s-au scris în literatura orchestrală preclasică.

Deşi în această monumentală creaţie majoritatea corurilor şi a ariilor sunt preluate din cantate anterior compuse (doar trei din opt coruri şi doar patru din douăsprezece arii fiind nou create de Bach) şi în pofida faptului că desfăşurarea ei se cerea dispersată pe şase audiţii, construcţia lucrării prezintă o desăvârşită unitate, aşa cum a gândit-o Bach, prevăzând, poate, realizarea ei integrală în cadrul unui concert.

Dar genul care ilustrează întreaga măsură a talentului său şi suma tuturor experienţelor din domeniile în care arta sa s-a manifestat, este *pasiunea*. De fapt un oratoriu ce se inspiră cu exclusivitate din textele evanghelice ce cuprind evenimentele premergătoare crucificării lui Isus (judecata şi patimile), tragica moarte şi înmormântarea trupului său. Originea genului este foarte îndepărtată, cu rădăcini în slujbele bisericeşti de prin secolul al IV-lea, când textul evanghelic era încredinţat unui singur cântăreţ (recitator), pentru ca de-a lungul vremii să ajungă a fi repartizat mai multor voci (fiecare corespunzând unui personaj) şi corului (reprezentând mulţimea). Abia în secolele XV şi XVI pasiunea devine un gen muzical coral a cappella, cultivat de polifoniştii flamanzi, cunoscând o evoluţie spectaculoasă în secolul al XVII-lea în concepţia nouă a doctrinei protestante. Pe traducerea în limba germană a texelor evanghelice latine (făcute iniţial de Luther), genul a căpătat amploare dramatică (prin adoptarea formelor de exprimare specifice operei – recitativ, arioso, arie) şi amplificare sonoră (prin variate formule orchestrale alăturate vocilor omeneşti, pe lângă orgă), devenind o grandioasă lucrare vocal-simfonică înrudită îndeaproape cu oratoriul. Heinrich Schütz creează modele de mare valoare în ultimii ani ai vieţii (vezi p. 258), iar urmaşii săi din secolul al XVIII-lea – Keiser, Telemann, Mattheson, Kuhnau, Händel[246] îşi lasă amprenta talentului în câteva ample creaţii. Bach a fost atras şi el de acest gen, care – ca şi cantata – i-a oferit un orizont larg pentru a-şi manifesta crezul umanist, crezul de om alăturat celor nedreptăţiţi, ce suferă şi speră.

După informaţiile transmise de primii biografi, Bach a compus cinci *Pasiuni,* dintre care doar două au rămas mărturia geniului său (*Johannes Passion* – 1723) şi *Mathäus Passion* – 1729). Partitura celei create între aceste două lucrări (1725) s-a pierdut, iar din cea datând din anul 1731 (după evanghelistul Marcu) nu s-a găsit decât textul şi

246 Este vorba de *Pasiunea după Brockes* (vezi pag. 385) şi nu de oratoriile compuse de Händel la maturitate.

cinci frgmente (pe care compozitorul le va include în *Oda funebră* şi în *Oratoriul de Crăciun*). În ceea ce priveşte *Pasiunea după evanghelistul Luca,* deşi păstrată autograf, aceasta este departe de a avea stilul şi măiestria lui Bach, ceea ce a condus cercetătorii la concluzia că ar fi fost vorba de o copie făcută de mâna sa după o partitură a unui compozitor necunoscut. Rămân, deci, doar două creaţii reprezentative în acest gen, lucrări monumentale, prin care vechea tradiţie a genului atinge cele mai înalte culmi.

*Johannes Passion* este lucrarea care inaugurează cariera de cantor din viaţa lui Bach. Textul lui Barthold Heinrich Brockes (poet german aparţinând aceleiaşi generaţii) – text ce inspirase pe câţiva dintre contemporanii săi şi a stat la baza acestei creaţii, nu a mulţumit deplin compozitorul, care l-a folosit doar după ce a intervenit el însuşi cu numeroase modificări. Naraţia biblică a organizat-o în două părţi, dintre care prima cu o durată mai scurtă – curpinzând desfăşurarea dramei până la „lepădarea lui Petru" – a doua, pe dimensiuni cu mult mai mari, urmărind judecata lui Isus în faţa lui Pilat, patimile ce au urmat, crucificarea şi moartea. Interpretarea muzicală a textului depăşeşte oricare dintre lucrările compuse în acest gen, totuşi Bach a revenit în repetate rânduri asupra partiturii, definitivând-o în anul 1727. Doi ani mai târziu va lua hotărârea de a crea o nouă pasiune – de data aceasta după povestirile evanghelistului Matei (capitolele 26 şi 27).

Libretul oratoriului *Mathäus Passion,* scris de Christian Friedrich Picander sub îndrumările şi cu modificările impuse de compozitor, se desfăşoară pe două părţi – ca şi *Johannes Passion* – concepute însă mai echilibrat ca întindere, fiecare parte fiind alcătuită din patru mari episoade: complotul îndreptat împotriva lui Isus şi trădarea lui Iuda; Cina cea de taină; noaptea din grădina Ghetsimani şi arestarea (prima parte); sentinţa la moarte dată de mulţime şi patimile ce au urmat; crucificarea şi înmormântarea (partea a doua).

Pe subiectul tragic al credinţei creştine, Bach a compus cea mai vastă operă a sa, o operă care solicită şi cel mai mare ansamblu de interpreţi: patru solişti (soprană, mezzosoprană, tenor, bas), două coruri (pe patru voci) cărora li se adaugă şi un cor de copii, două orchestre alcătuite din instrumente de suflat (flaute, oboaie – d'amore, da caccia), instrumente de coarde (viori I şi II, viole, viole da gamba, violonceli), două orgi şi bas continuu. Rolul evanghelistului (tenor)

este cel de a povesti desfăşurarea dramei creştine, naraţia lui (în stil recitativ) înlănţuind organic diferitele ei momente şi episoade. Pe măsură ce povestirea lui avansează, apar personajele: Isus (bariton), apostolii lui (Iuda, Petru), judecătorul suprem (Pilat) şi soţia lui, cele două slujnice care descoperă identitatea lui Petru, soldaţi, femei credincioase, intervin pe rând ilustrând momente din acţiune şi manifestări ale sentimentelor derulate în naraţiune. Acestora li se adaugă personajul colectiv, poporul, cu dublă atitudine – clocotind de ură sau compătimitor – rol încredinţat celor două grupuri corale. Bach se dovedeşte un mare tălmăcitor al psihologiei mulţimii, redând la fel de veridic vehemenţa cruzimii dezlănţuite, ca şi profunzimea sentimentului de adoraţei al credincioşilor îndureraţi, aspect realizat îndeosebi pe calea melodiilor desprinse din coralele tradiţionale. Un rol deosebit în dramaturgia muzicală a oratoriului îi aparţine orchestrei. Introduceri de amplă întindere, pregătind atmosfera scenelor sau conţinutul ariilor; dezvoltări ale temelor-imagini şi impresionante comentarii simfonice ale acţiunii străbat întreaga lucrare, adăugându-se la corespondenţa pe care compozitorul o realizează între culoarea unor timbruri instrumentale şi specificul sentimentelor cântate de personajele dramei. În acest sens sunt câteva exemple celebre, cum este cel al violinei-solo care întovărăşeşte aria zguduitor de tristă compusă pentru voce de mezzosoprană, pe cuvintele *Erbarme dich, mein Gott*[247] sau cel în care compozitorul suprimă orice fel de acompaniament (şi pe cele al basului continuu), lăsând doar flauţii şi oboaiele să se alăture glasului de soprană când cântă durerosul lied ce întruchipează sentimentele femeilor ce au întovărăşit pătimirile crucificatului pe cuvintele: *Pentru iubirea salvatorului meu;* sau cel în care se desprind din orchestră doar două oboaie *da caccia* (de data aceasta cu susţinere de bas continuu) pentru a exprima, alături de vocea de mezzosoprană, tragismul cuprins în aria *Ach, Golgotha!*

Deşi cu dimensiuni mai mari şi cu un ansamblu interpretativ mai bogat decât în *Pasiunea după Ioan,* muzica acestei creaţii se desfăşoară mai interiorizat, mai liric. Dramatismul povestirii este întruchipat pe alte căi decât cele urmate în primul oratoriu. Bach atenuează vehemenţa cu care descrisese momentele tragice cu şase ani în urmă, estompează şi plasticitatea lor impresionantă, punând accentul principal pe meditaţia profundă. Pentru că fiecare din scenele ce urmează povestirii

247 Temă folosită de Bach în prima parte a *Sonatei în do mior* pentru vioară şi cembalo.

evanghelistului apare încununată de o arie (uneori de un coral) ce concentrează profunzimea sentimenului de durere. În prezentarea vieţii şi operei lui Bach pe care a făcut-o Luc-André Marcel într-un volum publicat în anul 1961 (colecţia *Solfèges*), autorul justifică preferinţa pe care tineretul o manifestă pentru *Johannes Passion,* prin „impetuozitatea ei dramatică," prin „verismul" concepţiei ei, subliniind astfel trăsătura ce deosebeşte cele două creaţii inspirate de patimile lui Isus, ultima impresionând mai mult pe cei ce au trecut prin suferinţele vieţii şi îşi pot recunoaşte propriile simţăminte în meditaţiile muzicale ce brăzdează întreaga ei desfăşurare.

Care sunt procedeele prin care Bach reuşeşte să creeze o operă atât de convingătoare? În primul rând extraordinara fluenţă dintre naraţia evanghelistului şi întruchiparea muzicală a evenimentului povestit, momente continuate şi reflectate apoi în conţinutul psihologic generalizator al unei arii ample, atribuite unuia din personajele oratoriului. Acest traseu de la povestirea simplă (în stil recitativ) la localizarea acţiunii, cu intervenţii solistice (deseori în stil arioso) sau corale (reprezentând reacţia mulţimii) – pregătite şi susţinute de dezvoltări simfonice – tinde cu evidenţă către culminaţii expresive. Mai presus de sentimentul religios, de sinceritatea credinţei sale lutherane, se impune sensibilitatea compozitorului la suferinţele omeneşti, atitudinea sa în faţa nedreptăţii şi cruzimii. Pe plan moral, el a realizat o frescă muzicală de inestimabilă valoare şi de perenă actualitate, iar pe plan artistic – o adevărată antologie a tuturor modalităţilor de exprimare dramatic-muzicală, considerând întreaga experienţă vocal-instrumental-orchestrală. Trăsături arhaice ale psalmodierii şi ale cântării gregoriene, ale primelor corale protestante – izvorâte din spontaneitatea cântecelor populare – se contopesc cu elemente muzicale renascentiste (recitativul, aria, din stilul monodiei acompaniate), într-o concepţie polifonică condusă de conştiinţa armonică, de experienţa orchestraţiei şi a construcţiei, cu o supremă forţă de cuprindere. Pentru redarea veridică a unui text din dramatica povestire biblică, colaborează, cu egală contribuţie, fiecare element de limbaj muzical. Mişcarea intervalică, pulsaţia ritmică, varietatea coloritului tonal şi timbral al procedeelor polifonice, a contururilor arhitecturale, a dispersării surselor sonore (trei coruri, două orchestre, două orgi), toate sunt contopite în albia expresivă a muzicii, într-o simplitate ce nu trădează nici un moment intensa muncă de elaborare a procesului artistic.



Depăşind limitele ritualului religios, prin dimensiuni, prin stilul vocal apropiat de cel din modernitatea operei (în care „aria da capo" ocupa locul central din desfăşurarea unei creaţii), prin dramaturgia orchestrală şi – în ultimă instanţă – prin substanţa emoţională „lumească", muzica *Pasiunii după Matei,* ascultată pentru prima dată la 15 aprilie 1729 (vinerea din săptămâna patimilor) în biserica Sfântul Toma din Leipzig, a impresionat pe unii, a surprins pe alţii, a creat şi unele proteste printre evlavioşii conservatori. Apoi s-a aşternut uitarea, o uitare ce a durat un secol întreg. Măreţia ei neîntrecută a fost descoperită de Felix Mendelssohn-Bartholdy şi dezvăluită publicului din Berlin în memorabilul concert de la Singakademie, în 21 martie 1829. De atunci, prezentarea acestei creaţii – cea mai dramatică din câte s-au scris vreodată despre judecata şi crucificarea lui Isus – a însemnat de fiecare dată un suprem eveniment al vieţii de concert – bisericeşti sau laice. Impunătoare şi emoţionantă pe plan artistic, sublimă ca fond umanitarist, realizarea ei înscrie în istoria culturii unul dintre cele mai grandioase documente ale gândirii şi ale simţirii omeneşti. Ne întrebăm ce ar fi spus Beethoven dacă ar fi avut prilejul să-i cunoască splendoarea şi perfecţiunea?

**Missa în si minor**

În catalogul pe care Philipp Emanuel Bach l-a făcut după moartea ilustrului său tată figurează o lucrare cu titlul *Marea Missă catolică.* Desigur că formularea se referă în primul rând la înălţimea valorii ei (de unde şi denumirea de *Missa înaltă* sub care această creaţie mai circulă), dar nu este exclus ca titlul să fi fost în legătură şi cu faptul că Bach a mai compus (în jurul anului 1737) pantru *Misse scurte* – curpinzând doar primele două părţi ale missei (Kyrie şi Gloria) – după cum a mai compus şi câteva *Sanctus,* ceea ce putea conduce pe Philipp Emanuel la alegerea unei denumiri prin care să detaşeze această lucrare („mare") de cele parţiale. Ceea ce este sigur, este faptul că Bach a preţuit această Missă a sa, căutând în repetate rânduri să o întregească şi desăvârşească. După unii cercetători, tocmai această dorinţă de a o perfecţiona ar fi determinat compozitorul, ajuns în ultimul an al vieţii, să părăsească lucrul la partitura *Arta fugii,* pe cale de a fi terminată. În ceea ce priveşte începuturile unei creaţii scrise pentru o altă confesiu-

ne decât cea protestantă, acestea sunt de căutat în evenimentele anului 1733, când Bach a compus primele două părţi ale Missei – Kyrie şi Gloria: prima, cu caracter funebru, destinată a comemora moartea principelui elector al Saxoniei, următoarea, strălucitoare, pentru a celebra înscăunarea moştenitorului lui. Lucrarea i-a fost comandată de consiliul oraşului Leipzig şi pentru că noul principe fusese nevoit să adopte religia catolică în vederea încoronării lui ca rege al Poloniei, Bach a compus această lucrare pe texte canonizate de doctrina catolică, în limba latină (doar invocaţiile din prima parte – *Kyrie eleison, Christe eleison,* fiind în limba greacă). Obosit de umilinţele pe care le trăia în funcţia sa de cantor, Bach a întrevăzut în acest prilej posibilitatea de a fi protejat şi a îndrăznit să solicite augustului dedicatar postul de „compozitor al curţii" sale. Acest titlu îl va obţine doar peste trei ani, dar important este faptul că cele două părţi din missa destinată evenimentelor de la curtea din Dresda au fost începutul unei noi impunătoare creaţii vocal-simfonice pe care marele compozitor o va lăsa moştenire umanităţii.

Compusă în diferite etape (1733 – 1738) şi conţinând numeroase împrumuturi muzicale din cantate anterior create, *Marea Missă catolică* – cum a denumit-o Philipp Emanuel – prezintă nu numai o perfectă unitate a desfăşurării, dar şi o concepţie de grandios monument arhitectural. Partea centrală a lucrării – *Credo* (*Symbolum Nicaenum,* cum a intitulat-o Bach) – este încadrată de două părţi glorificatoare (*Gloria* şi *Sanctus*), alcătuind un ansamblu tripartit flancat de părţile extreme ale Missei (*Kyrie* şi *Agnus Dei*), amândouă pe cuvinte imploratoare de milostivire. Muzica, concepută pentru cinci solişti (două soprane, mezzosoprană, tenor, bas), cor mixt (pe 4-8 voci) şi orchestră (compusă din grupul corzilor – violine I şi II, viole, violoncele – doi flauţi, trei oboaie, două oboaie d'amore, două fagoturi, un corn – *da caccia* –, trei trompete, două timpane orgă şi bas continuu) este dominată de mari desfăşurări corale, concepţie firească într-o lucrare bazată pe succesiunea unor imagini spirituale canonizate de ritualul liturgic şi nu pe derularea unei acţiuni (ca în *Pasiuni*). Sonoritatea majestuoasă a celor cincisprezece coruri este doar din când în când întreruptă de glasurile soliştilor (trei duete, şase arii), momente pregătite de pagini orchestrale din care se detaşează câte un timbru instrumental care se alătură vocilor soliste din arii şi duete. Timbrul

viorii întovărăşeşte duetul de soprane din partea întâi (*Christe eleison*) sau aria sopranei din partea a doua (*Gloria*); cel al flautului pregăteşte muzica din duetul soprană-tenor (din *Gloria*) şi aria tenorului din *Benedictus*; oboe d'amore – aria altistei de la sfârşitul părţii a doua (*Gloria*) şi duetul vocilor de soprană şi altistă din partea a treia (*Credo*); cornul „da caccia" şi fagoţii – aria basului din finalul părţii a doua, în timp ce trompetele şi timpanii contribuie la strălucirea momentelor de jubilaţie (dominante în *Gloria*) sau în cele de aclamare a miracolului învierii din textul crezului creştin (partea a treia).

Varietatea sonorităţilor orchestrale, prin asamblarea sau detaşarea diferitelor culori timbrale, se integrează în concepţia generală a lucrării, care urmăreşte atingerea unor reliefuri pregnante. La realizarea lor, Bach ajunge fie pe calea gradaţiei, fie pe cea a contrastului puternic, ambele modalităţi angrenând întreg arsenalul mijloacelor de expresie şi al procedeelor stilistice. Cel mai puternic relief expresiv este atins în dramaticul cor *Crucifixus* din centrul întregii lucrări. Actul răstignirii lui Isus (intercalat în partea *Credo* a Missei ca declaraţie de credinţă şi nu ca descriere a dramei, cum este în *Pasiuni*) a fost conceput de compozitor în forma tradiţională a passacagliei (*mi minor*), a cărei muzică se desfăşoară peste o linie melodică ce răsună zguduitor în registrul bas al orchestrei, coborând cromatic din treaptă în treaptă, pe întinderea a patru măsuri, descendenţă ce se repetă de treisprezece ori, punctată de acordurile grave ale diferitelor voci din orchestră. Pe ultima ei revenire (care corespunde celei de a 13-a variaţii a passacagliei) se face legătura cu episodul următor (cu modulaţie *mi minor – sol major – re major*), creându-se impresionantul contrast dintre tragismul crucificării şi miracolul învierii, glorificat de tutti (vocal şi instrumental), în sunetele biruitoare ale trompetelor. Este unul dintre exemplele caracteristice concepţiei lui Bach din această creaţie. El reuşeşte să se detaşeze de specificul static al imaginilor din ritualul catolic şi să gândească fluent, legând tablou de tablou, imagine de imagine, într-o perfectă unitate a contrastelor şi a diversităţilor. Din nou se face remarcată prezenţa unor mijloace de expresie de mult părăsite (de exemplu, intonaţiile gregoriene din corul care deschide partea *Credo* sau din cel pe cuvintele Confiteor cântat către finalul aceleiaşi părţi) alăturate unor procedee moderne (ca cele ale stilului *bel canto* din opera seria italiană); din nou o uluitoare virtuozitate contrapunc-

tică aplicată cu deosebire în variatele formule ale formei de fugă, cu evidentă dominaţie în scriitura acestei lucrări, ca trăsături ce ţin de ordinul măiestriei şi al ştiinţei componistice. Peste asemenea virtuţi artistice se impun însă cele ale omului-Bach, condus de aspiraţii etice supreme. Nu protestantul şi nu catolicul înalţă glorie iubirii, dreptăţii şi păcii (pacea fiind subiectul ultimei rugi – *Dona nobis pacem* – care reia fuga corală pe cuvintele *Gratias...* din centrul părţii a doua – *Gloria* –, în aceeaşi tonalitate luminoasă re major). De altfel tonalitatea *re major* în care se încheie Missa – şi în care se încheie toate părţile ei componente (cu excepţia primei, terminată în *fa diez minor*) – domină muzica întregii lucrări. În toate monografiile despre viaţa şi opera lui Bach se pune întrebarea firească de ce s-a împământenit titulatura *Missa în si minor,* când cea mai mare parte a muzicii ei este în tonalitatea *re major?* Cu si mior se deschide prima pagină a Missei, este adevărat, dar această culoare tonală nu mai revine decât trecător (doar în câte un număr din cele 8-9 care alcătuiesc următoarele părţi), conturând câteva momente lirice ale partiturii (aria pentru voce de alto *Qui sedes ad dexteram patris* din *Gloria*; corul pe cuvintele *Et incarnatus* din *Credo*; aria tenorului din Sanctus – în secţiunea ei centrală *Benedictus*). Acest colorit tonal nu prinde nici un moment rezistenţă, fiind înlocuit chiar din a doua secţiune a primei părţi (Christe eleison) cu tonalitatea *re major,* tonalitate în care răsună majestuoasele coruri la cinci voci ce încadrează muzica din *Gloria,* apoi apoteozele corale (la opt voci) pe cuvântul *Osanna* din Sanctus şi fuga vocal-instrumentală *Dona nobis pacem* din finalul Missei. Dar indiferent de titlul sub care a circulat sau circulă (*Marea Missă catolică, Missa înaltă, Missa în si minor*), această creaţie înscrie un nou mare moment în istoria compoziţiei. Mai obiectivă decât *Pasiunile,* dar la fel de reprezentativă pentru gândirea şi arta compozitorului, muzica ei încununează şirul lucrărilor monumentale pe care Bach le-a creat de-a lungul vieţii, cu meritul de a fi reuşit să imprime un conţinut umanist de mare profunzime formelor muzicale bisericeşti tradiţionale. Alăturarea artistului de suferinţa omenească în oricare dintre genurile religioase ce se perindă în lista sa de creaţii – cantate, motete, oratorii, pasiuni, misse – explică permaneta lor actualitate, permanentul lor răsunet în sensibilitatea celor ce le ascultă în viaţa de concert religioasă sau laică.

## Ultimele creaţii: „Ofranda muzicală şi „Arta fugii"

În ultimii ani ai vieţii, când Bach se detaşează de năzuinţa de a mai contribui la prestigiul muzical al şcolii de la Thomaskirche, când renunţă şi la bucuria de a mai conduce grupul studenţesc de la *Collegium musicum* şi se retrage în universul său sufletesc – un univers al sunetelor – survin evidente tresformări în gândirea şi realizările sale. Pe măsură ce înaintează în vârstă, se accentuează legătura şi fixarea sa în meandrele gândirii contrapunctice, o gândire pe care nu numai contemporanii, dar şi proprii săi fii tindeau să o părăsească. Începe ultimul capitol al vieţii, scurt şi concentrat, ca un postludiu. Legătura cu lumea înconjurătoare pare a fi ruptă, aşa cum reflectă creaţia ultimelor mari lucrări – *Ofranda muzicală* şi *Arta fugii* – în care năzuinţele compozitorului converg către demonstraţia de realizare şi epuizare a soluţiilor oferite de arta şi ştiinţa contrapunctică.

*Ofranda muzicală* este rodul unui ultim contact al compozitorului cu strălucirea vieţii de curte – curtea lui Friedrich al II-lea, regele Prusiei[248] (eveniment menţionat la pag. 423-424). Să reamintim că Bach a făcut improvizaţii la clavecin pe o temă dată de rege şi că arta sa interpretativă şi improvizatorică a impresionat pe curteni şi pe muzicanţii din orchestra curţii, printre care se afla şi fiul său, Philipp Emanuel; că reîntors acasă, în modestul său cămin din Leipzig, Bach a continuat să creeze pe „tema regală" încă treisprezece piese, ciclu pe care a reuşit să-l termine, să-l tipărească şi să-l trimită regelui Friedrich la începutul lunii iulie a anului 1747 (deci la două luni după vizita sa la Potsdam). Cu titlul *Musikalisches Opfer*, această *ofrandă* muzicală a fost lucrarea care – ca şi *Arta fugii* – a trebuit să aştepte cel mai mult (aproape două veacuri) pentru recunoaşterea ei artistică. Cercetătorii au explicat rămânerea ei în umbră prin multitudinea de particularităţi cuprinse în filele partiturii. O primă derută a fost creată de lipsa de coerenţă în ordinea celor treisprezece piese, care – după părerea lui Spitta – se datora tipăririi lor treptate, pe măsură ce compozitorul avansa în lucru. Se pare că a existat o oarecare grabă în procesul de creaţie şi de tipărire a acestei lucrări, pentru că Bach dorea, desigur, ca regele să fie în poseseia ei înainte de a fi uitat demonstraţia pe care o

248 Friedrich II („cel Mare") era flautist pasionat (elev al lui J.J. Quantz), compozitor (autor a peste o sută de sonate şi al câtorva concerte pentru flaut şi clavecin), sub a cărui domnie a devenit celebră viaţa muzicală de la palatul „Sanssouci" şi s-a construit opera din Berlin.

făcuse direct, în salonul lui de muzică. Cercetările şi repetatele tipăriri realizate în secolul al XIX-lea au ajuns la o anumită ordine în desfăşurarea lor, în care poate fi recunoscută arta arhitecturală a ilustrului maestru. După acest aranjament, un ricercar la trei voci deschide muzica ciclului, altul la şase voci o încununează. În centru se află o sonată à trè pentru flaut, vioară şi bas continuu, concepută în spiritul sonatei da chiesa, desfăşurată pe patru părţi (*Largo, Allegro, Andante, Allegro*). Este unul din puţinele momente ale acestui ciclu în care Bach specifică instrumentele pentru care a fost creat. Între sonată şi părţile ei extreme (*Ricercari*) se succed câte cinci canoane, dintre care doar două au specificate instrumentele: un *Canon a 2 violini in unisono* (*e Basso*) şi un *Canon perpetuus* pentru flaut, vioară şi bas continuu. De altfel, fără ca instrumentele să fi fost precizate, în cele mai multe dintre piesele cuprinse între cele două *Ricercari* extreme[249], partida cea mai înaltă corespunde registrului specific flautului, ceea ce era firesc într-un dar adresat unui rege flautist. Dar această versiune nu este singura sub care s-a tipărit, s-a înregistrat sau s-a cântat muzica *Ofrandei* lui Bach. Formula simetriei s-a mai adoptat şi în alt chip: o primă secţiune a ciculuí debutează cu *Ricercar* la trei voci şi se termină cu *Fuga canonică* tot la trei voci (între ele desfăşurându-se cinci „canones diversi" la două voci; cea de a doua secţiune începe cu Ricercar la şase voci, continuă cu două „canones" (la două şi la patru voci), cu *Sonata à trè,* terminând cu un „canon perpetuus" pentru flaut, vioară şi bas continuu. Este un final ce se atribuie pe bună dreptate concepţiei lui Bach, interpretându-se o intenţie de a lăsa deschis cursul gândirii muzicale pure, conform realităţii ei mereu şi mereu continuate. O altă versiune adoptată este cea în care se succed cele două *Ricercari* (la trei şi şase voci), cele zece „canones", ciclul terminându-se cu muzica *Sonatei à trè*. Dar în afară de variatele formule privind forma (succesiunea celor 13 piese componente) există şi variate versiuni în ceea ce priveşte formula interpretativă, nespecificată de Bach decât în mod excepţional (în două dintre cele zece cănoane şi în sonată). Timbrul vocilor pe care compozitorul le antrenează în diferitele desfăşurări contrapunctice savante ale acestei compoziţii, nu l-a mai interesat. Important pentru el era să demonstreze multitudinea de soluţii pe care

249 Scriitura celor două Ricercari (la 2 şi la 6 voci) este plasată pe două portative, cel de sus în cheia de sol pe linia doua, cel de jos în cheia de fa pe linia patra, ceea ce corespunde scriiturii specifice clavecinului (pianului).

arta şi ştiinţa contrapunctică le oferea în tratarea unei teme muzicale, în acest caz „tema regală", în *do minor,* pe care Bach o reia şi o foloseşte în *Ofrandă* identic sau variat (concentrat, augumentat, uşor sincopat, cromatizat etc.) dându-i diverse roluri (de cantus firmus, de subiect pentru fugă, de contrasubiect, de idee muzicală a sonatei monotematice etc.).

După ce aceste dificultăţi au fost rezolvate (problema formei şi a timbralităţii) mai greu de învins sunt enigmele frecvent presărate în filele partiturii. Uneori cifrul dezlegării lor apare cuprins în titlul unei piese (ex. „per Augmentationem, contrario motu") sau în epigrafele alăturate titlurilor („Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis" sau „Ascendente Modulatione, ascendat Gloria Regis"), procedeu ce pare a reînvia scriitura-şaradă a vechilor polifonişti flamanzi. În două dintre piese (canon nr. 6 şi 7), Bach întrece fantezia vechiului joc al ghicitorii, nedând nici o urmă de ajutor în dezlegarea enigmelor, ceea ce apare ca un act deliberat, după cum se poate deduce din epigraful ce le precede *Quaerendo invenietis* (care s-ar treduce liber cu invitaţia „caută şi vei găsi"). Nu se ştie dacă Bach, creând această *Ofrandă muzicală* nu a intenţionat să demonstreze prin cuprinsul ei superioritatea forţei sale pe plan artistic. Este prea mare contrastul dintre elogiile inserate în dedicaţia făcută pe coperta partiturii şi îndrăzneala de a solicita dedicatarului atâta inteligenţă şi atâtea cunoştinţe muzicale. Este prea mare distanţa dintre semnătura „celui mai umil şi supus servitor" şi înălţimea de la care acesta pune probleme greu de rezolvat „preamăritului rege" (cum se adresează Bach în titlul dedicaţiei). Indiferent de intenţia cu care a fost creată această lucrare excentrică, realizarea ei se detaşează ca o compoziţie de inestimabilă valoare, pe plan estetic şi teoretic. Cele mai variate procedee tehnice de conducere a mai multor voci în arta şi ştiinţa contrapunctică, cele mai specifice forme şi genuri din evoluţia stillui polifonic – canonul, fuga, variaţia pe o temă, sonata (da chiesa) – se perindă în concepţia partiturii acestei compoziţii, care nu are nici precedent, nici reluare în întreaga istorie a muzicii. Şi nu impresionează numai aria largă pe care arta compozitorului o cuprinde, ci mai ales inepuizabila supleţe a fanteziei sale, care creează ipostaze nebănuite unui subiect tematic şi variantelor lui, într-o participare ce învinge strălucirea rece a demonstraţiei teoretice.

Din anul 1928, când muzica *Ofrandei muzicale* s-a cântat pentru prima oară în cadrul unui *Festival Bach* de la Leipzig, ocolirea ei de

către muzicienii timoraţi de problemele pe car le pune partitura s-a transformat într-o adevărată emulaţie artistică, proces reflectat în variatele versiuni discografice lansate şi difuzate în lumea întreagă.

Aceeaşi uluitoare cuprindere în ştiinţa contrapunctică şi aceeaşi extraordinară bogăţie a fanteziei creatoare o dovedeşte Bach în următorul şi ultimul său ciclu de compoziţii – în *Arta fugii.* Este lucrarea în care se succed 15 fugi şi 4 canoane, pornind toate de la una şi aceeaşi temă (în *re minor*), prezentată în cele mai variate aspecte (direct, în răsturnare, în recurenţă, cu alternări melodice sau ritmice, cu transformări ale duratelor de sunete, etc.). În dorinţa de a sublinia factura savantă a formei, Bach denumeşte conceptul de fugă *Contrapunctus* (*Contrapunctus I, Contrapunctus II,* etc.), menţinând însă termenul de canon (*Canone I, Canone II* ş.a.). Cu fiecare nouă piesă a ciclului, compozitorul tratează un nou aspect contrapunctic, dând fiecăruia câte o soluţie şi o particulară frumuseţe. Fuga simplă (monotematică), fuga dublă, triplă (fuga cvadruplă, proiectată de Bach pentru finalul lucrării, nefiind terminată), au cele mai variate formule de răspunsuri, de contrasubiecte, de combinaţii ale acestor formule distribuite diferitelor voci (cel mai des patru). Aspecte variate prezintă şi canonul („*per augmentationem in motu contarario*", „all' otava", „alla decima", „alla duodecima"), alcătuind compoziţii ce concetrează nu numai experienţa compozitorului – vastă şi sintetizatoare – ci întreg şirul de eforturi, de căutări şi izbânzi din evoluţia artei polifonice. Sintetizând legile ce s-au cristalizat de-a lungul vremii în procesul de scriitură fugată şi dând cu fiecare piesă a ciclului un model de rezolvare a diferitelor probleme existente în acest domeniu al creaţiei, Bach oferă posterităţii o genială operă de ştiinţă şi artă.

Şi de data aceasta partitura este lipsită de precizări în ceea ce priveşte dinamica, agogica, formaţia instrumentală (sau instrumentul) pentru care a fost gândită muzica. În această contopire a compozitorului cu universul sunetelor pure, apare o singură excepţie şi anume: indicaţia instrumentelor dorite, înscrisă pe partitura transcripţiei făcute după „Contrapunctus XIII", pe care le concepe „per due pianoforti". În rest, nici un semn de legătură cu perspectiva unei interpretări. Ca şi în creaţia *Ofrandei muzicale,* Bach pare a se fi detaşat de unele amănunte care contribuie la viaţa muzicii, angrenându-se într-un pasionat joc al „variaţiilor contrapunctice pe o temă".

Tipărirea acestui ciclu de creaţii s-a făcut fără a mai putea fi supravegheată de compozitor. Ediţiile postume (din 1750 şi 1752) nu au urmărit ordinea logică a celor 19 creaţii, iar problematica pe care acestea o conţineau nu mai era la modă şi nu a găsit ecou în lumea muzicală din cea de a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. În ceea cei priveşte pe romanticii secolului al XIX-lea, aceştia s-au apropiat, pe rând, de arta lui Bach, dar mai puţin de *Arta fugii*. Abea în secolul XX, începând cu anul 1924, va începe glaoria acestei lucrări, cântată şi înregistrată pe discuri în cele mai variate formule de interpretare. Versiuni pentru orgă, pentru clavecin, pentru două piane, pentru cvartet de coarde, pentru orchestră de cameră (alcătuită din instrumente de coarde sau solicitând şi instrumente de suflat), au răspândit muzica „fără egal a ştiinţei sale muzicale" cum a considerat-o Pablo Casals. Şi nu numai a ştiinţei sau a intenţiilor sale didactice, dar şi a unei rare sensibilităţi artistice. Pentru că în fiecare din cele 19 piese, răzbat nuanţe de patetism, tălmăcite de unii comentatori ca semne de „adio" luate de la muzică şi viaţă. Cu atât mai mult cu cât în ultimul „Contrapunctus" – cel mai amplu dintre toate – se face remarcată în trama complexă a polifoniei, repetarea insistentă a motivului B.A.C.H. (*si bemol–la–do–si becar*), interpretată de comentatori pe bună dreptate ca element subiectiv, cu semnificaţia unei ultime semnături – de data aceasta în chip cifrat – scrisă de mâna sa pe o partitură. Pe manuscrisul lucrării se găsesc şi impresionantele rânduri scrise de Philipp Emanuel, fiul său: „Autorul a încetat din viaţă în timp ce crea această fugă, acolo unde numele „*Bach*" apare adăugat la contrasubiect". Probabil că este o referire la un ultim contact direct dintre mâna compozitorului şi partitură, ştiut fiind că Bach a mai supravieţuit un timp, în care a mai avut puterea să încredinţeze ginerelui şi fostului său elev Christoph Altnikol câteva dintre inspiraţiile sale muzicale. Este drept că ultimul „contrapunctus" din *Arta Fugii* (al IV-lea nu a mai putut fi terminat de compozitorul orb, ajuns la capătul vieţii. Numeroşi muzicieni s-au străduit să întregească muzica acestei lucrări suspendată pe motivul B.A.C.H., dar asemenea încercări pot sta rareori alături de concepţia întregului. În cele mai dese cazuri, interpreţii preferă să adauge la lucrarea neterminată, ultimul gând muzical al compozitorului – celebrul coral pentru orgă dictat de el cu puţin înainte de moarte, coral ce nu întâmplător era inspirat de cuvintele: „*Vor Deinem Thron tret'ich hiemit*" (liber tradus: „Iată-mă în faţa tronului tău").

Cu acest „contrapunctus" se încheie, aşadar, lungul şir al fugilor compuse de Bach, formă mereu prezentă şi mereu împrospătată de concepţia sa. În acest sens, deosebit de subtile apar obsrvaţiile făcute de organistul Johann Christian Heinrich Rinck (1770 – 1846), elevul lui Kittel (ultimul discipol al lui Bach), observaţii transmise de muzicologul belgian François-Josep Fétis: „Bach este un colos care domină lumea muzicală; nu poţi să ai speranţa a-l urma în domeniul său decât de departe, pentru că el a epuizat totul şi pentru că în tot ceea ce a creat este de neimitat. Întotdeauna m-am gândit – mărturisea Rinck – că pentru a reuşi să mai compui ceva demn de a fi ascultat şi apreciat, trebuie să te angajezi pe altă cale..." Pe alte căi s-au angajat majoritatea urmaşilor săi imediaţi – printre care şi fii săi – dar nu din considerentele subliniate cu admiraţie de Rinck, ci din convingerea că arta ilustrului lor maestru aparţinea trecutului.

***

La capătul acestor consideraţii despre prezenţa omuiui şi artistului Bach în istoria muzicii şi culturii universale, o scurtă privire înapoi poate pune în lumină câteva din ideile parcurse. În primul rând faptul că viaţa sa a început trist – viaţă de copil orfan –, s-a desfăşurat modest (mai modest decât a oricărui alt compozitor de renume din contemporaneitate) şi s-a sfârşit tragic, cu treptată şi, până la urmă, cu totală orbire. Bun soţ, bun tată, bun lutheran, bun profesor. Şi muzicianul? Cu această calitate începe clocotul mistuitor. Organistul nu-şi găseşte liniştea decât în faţa colosului care-i tălmăceşte gândirea; gândirea îşi caută echilibrul în forma de fugă (forma condusă de cea mai logică organizare dintre toate câte au existat în evoluţia artei polifonice); la rândul ei, fuga devine refugiul salvator al ultimilor ani din viaţă. În universul ei compozitorul trăieşte intens, uitând de tot ce e durere – fizică sau morală –, uitând şi de menirea muzicii de a fi cântată cu vocea sau pe anumite instrumente, cu anumite nuanţe sau într-un anumit tempo, integrându-se în lumea nemărginită a sunetelor – o lume mai bună şi mai atrăgătoare decât cea de care se despărţea – şi, poate, făcându-şi testamentul pentru a ni-l lăsa nouă, tuturor.

Pe acest arc al vieţii care-şi are capetele sprijinite pe suferinţe cunoscute doar de puţini oameni, se ivesc şi momente de lumină strălucitoare, pe care, de asemeni, puţini le-au cunoscut. Aşa au fost

clipele de la Hamburg, de la Lübeck, când tânărul Bach a putut asculta arta iluştrilor maeştri ai nordului; aşa a fost la Köthen, în acea oază a muzicii şi a liniştii creatoare. Doar Leipzigul, care astăzi se mândreşte cel mai mult cu amintirea personalităţii sale, nu i-a oferit asemenea clipe. Acolo, bucuria unei partituri de noi cantate se termina odată cu audiţia ei duminicală, după cum naşterea unui copil însemna deseori o consolare după moartea altuia; acolo, slujba de cantor a însemnat umilinţă, decepţie, luptă pe cât de dramatică, pe atât de zadarnică, din care s-a retras bătrân şi neputincios.

Copii săi l-au iubit şi l-au respectat, dar au prins repede aripi şi-au uitat multe din cele ce-i învăţase. „Perucă învechită" îl va califica Johann Christian, care avea doar 15 ani la moartea sa şi care se va detaşa cel mai mult de tradiţiile familiei, atât de mult încât va călători prin ţări străine, va trece la catolicism, va compune opere seria cu care va da strălucire numelui Bach în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, când cel al tatălui său va fi cu desăvârşire uitat. Dar gloria sa va fi trecătoare. Cu mult mai mare greutate va avea creaţia lui Philipp Emanuel în istoria muzicii, aport ce va fi alăturat celor care au pregătit căile spre o nouă epocă creatoare (a „clasicismului") – subiect vast ce face obiectul unui următor volum.

Trei secole au trecut de la marele „moment Bach" din istoria artei şi culturii universale şi dintre acestea doar secolul XX se poate mândri cu cunoaşterea lui în profunzime. Majoritaea partiturilor rămase de pe urma marelui compozitor, scrise de mâna sa, a Annei Magdalena, a fiilor sau discipolilor devotaţi, s-au împrăştiat curând după moartea sa. Multe au aşteptat ani şi ani de-a rândul prin rafturi de biblioteci (bisericeşti sau princiare) pentru a fi descoperite de cercetători şi dăruite lumii muzicale. Cât despre modesta sa personalitate, abea s-au scris câteva pagini în anii următori morţii sale. O primă cuprindere a vieţii şi creaţiei a apărut în necrologul făcut cu veneraţie de Philipp Emanuel (1750), iar câţiva ani mai târziu i-a fost cultivată amintirea într-un articol publicat de ziarul *Die musikalische Biblioteck* (1754), pe care-l edita la Leipzig Lorenz Mizler. Apoi s-a instalat uitarea. Dar în zorii următorului secol, în anul 1802, apare tot la Leipzig un volum intitulat *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* semnat de Johann Nikolaus Forkel. Contemporan cu cei doi fii mai mari – Wilhelm Friedemann şi Philipp Emanuel – şi bazat în mare parte pe documentare obţinută de la ei, Forkel are meritul de a fi fost primul

biograf al compozitorului german, cel mai strălucit pe care îl dăduse până atunci cultura muzicală europeană. A urmat tipărirea câtorva motete la editura Breitkopf & Härtel (1803), a *Magnificatului* şi a *Missei în si minor* la editura Simrock (1811, 1818), pentru ca un deceniu mai târziu, un muzician în vârstă doar de douăzeci de ani să descopere măreţia muzicii din oratoriul *Mathäus-Passion,* să o studieze şi să o dezvăluie publicului din Berlin în memorabilul concert de la Singakademie, în seara de 21 martie 1829. Era Felix Mendelssohn-Bartholdy. Evenimentul nu a trecut fără urme. În anul 1830 Berlinul tipăreşte partitura celor două *Pasiuni* (după Ioan şi după Matei), iar în 1850 începe activitatea primei societăţi Bach infiinţate la Leipzig, la iniţiativa lui Robert Schumann şi a unui mic grup de intelectuali. Sub auspiciile acestei asociaţii s-au tipărit an de an, timp de o jumătate de secol (1850 – 1900), 46 de volume cuprinzând lucrările până atunci cunoscute, într-o relativă organizare pe genuri şi etape (de unde enumerarea lor alăturată iniţialelor BWV – *Bach Werke Verzeichnis* – în traducere: lista creaţiilor lui Bach). La această grandioasă acţiune de cercetare şi publicare întreprinsă de *Bach Gesellschaft* se adaugă contribuţia muzicologului german Philipp Spitta, care după 15 ani de studii a dat la iveală o a doua amplă monografie *J.S. Bach,* prezentată în două volume (1873 şi 1880). Se păşeşte, astfel, în secolul XX cu o importantă bază de cunoaştere a vieţii şi operei lui Bach, operă înscrisă în partituri tipărite care se răspândesc şi se cântă. Începe marele entuziasm al unei peiroade pe care francezii au numit-o „retour à Bach," începe o crescândă emulaţie între interpreţi în a propaga profunzimea şi valoarea unei creaţii mult timp uitată. Se înfiinţează o nouă societate „Bach" (*Neue Bach Gesellschaft* – 1904) care publică o a doua ediţie integrală de lucrări (cuprinzând descoperiri ulterioare, printre care şi celebrele *Suite pentru violoncel solo,* găsite şi cântate pentru prima oară de Pablo Casals). Apar lucrări cu analize a stilului Bach şi a rolului pe care acesta l-a avut în evoluţia componistică. Germanului Philipp Wolfrum, profesor la Heidelberg, i se datorează volumele *J.S. Bach* apărute 1906 şi 1910 şi cel intitulat *Luther şi Bach* (1918); organistului elveţian Albert Schweitzer – monumentala lucrare *Bach, le musicien-poète* (1905); muzicologului francez André Pirro – suita de cărţi privind anumite compartimente ale subiectului Bach (*L'orgue de J.S. Bach* – 1895; *L'Esthetique de J.S. Bach* – 1907), la care se adaugă monografia *J.S. Bach* (1910). Se înmulţesc şi se răspândesc partituri şi cărţi, dezvăluind

muzicienilor şi melomanilor, credincioşilor şi necredincioşilor, publicului avizat şi neavizat, o muzică ce aduce echilibru, îmbogăţeşte sensiblilitatea şi inteligenţa. În biserici, în săli de concert, în intimitatea cameralã, creaţia lui Bach se cântă şi încântă, iar în şcolile de interpretare se impune ca o supremă culme de verificare a măiestriei. Apar noi şi noi studii – analitice, istorice, estetice – apar prelucrări, transcripţii, variante orchestrale ale unor lucrări instrumentale intrate în repertoriul concertistic universal, apar omagii muzicale semnate de compozitori aparţinând diferitelor generaţii, ţări sau şcoli de compoziţie. Cultul pentru opera lui Bach se afirmă de-a lungul întregului secol XX, culminând cu anul 1985, declarat „an european al muzicii", când întreaga lume muzicală a comemorat trecerea a trei sute de ani de la naşterea lui Bach, Händel şi Domenico Scarlatti. Dintre ei, Bach a fost singurul care nu s-a îndepărtat de pământul natal şi singurul care nu a cunoscut gloria de care s-au bucurat ceilalţi doi mari compozitori ai acestei generaţii de aleşi. Cu toate acestea, evoluţia muzicii germane nu a fost influenţată în acea vreme de puternica sa personalitate artistică, contemporanii şi urmaşii săi imediaţi rămânând captivaţi de stilul „bel canto" italian, ca şi de cel galant, ornamentat („rococo") francez. Dar nu vor trece decât câteva decenii de la moartea sa şi centrul de greutate al muzicii culte europene se va muta din ţările latine pe solul german şi austriac, unde noi generaţii de compozitori vor îndrepta concepţia creatoare spre alte culmi – ale sonatei, cvartetului şi simfoniei – la fel de măreţe şi greu de atins ca acelea pe care Bach s-a înălţat de-a lungul întregii sale vieţi, pe atunci în ceaţă, astăzi în plină lumină.

*Bucureşti, 5 octombrie 1987*

# BIBLIOGRAFIE


Abbiati, Franco: *Storia della musica* (5 volume), Milano, 1946

Adler, Guido: *Handbuch der Musikgeschichte* (2 volume), Berlin, H. Keller, 1930

Ambros, August-Wilhelm: *Geschichte der Musik* (5 volume), Breslau, Lenckart, 1862- 1878

Anceschi, Luciano: *Barocco e Novecento*, Ed. Ruscarie Paolozzi, Milano, 1960

Arbore, Anghel: *Interpretul teatrului liric,* Bucureşti, Ed. Muzicală, 1983

Baygnères, Claude: *Vivaldi, vie, mort et resurection*, Paris, Ed. Robert Laffont, 1955

Berger, Wilhelm Georg: *Muzica simfonică* (Ghid), Bucureşti, Ed. Muzicală, 1967

Besseler, Heinrich: *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Potsdam, 1931

Breazul, George: *Istoria muzicii româneşti*, curs litografiat pentru Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, Tip. Învăţământului, 1956

Breazul, George: *Patrium Carmen*. Contribuţii la studiul muzicii româneşti, Craiova, Ed. Scrisul românesc, 1941

Breazul, George: *Pagini din istoria muzicii româneşti* (Vol. II, IV şi V) – Bucureşti, Ed. Muzicală, 1966 – 1981

Brendel Franz: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich,* Leipzig, 1903

Brumaru, Ada: *Vîrstele Euterpiei*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1972

Brumaru Liviu şi Sachelarie Adriana: *Curs de istoria muzicii* (litografiat), 1969, Biblioteca Academiei de Muzică din Bucureşti

Bughici, Dumitru: *Suita şi Sonata*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1965

Bughici, Dumitru şi D. Gheciu: *Formele şi genurile muzicale*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1962

Chailley, Jacques: *Histoire musicale de Moyen Age*, Paris, 1950

Chailley, Jacques: *40 000 ani de muzică*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1967

Combarieu, Jules: *La musique, ses lois et son évolution*, Paris, Ed. Flammarion, 1907

Combarieu, Jules: *Histoire de la musique* (3 volume), Paris, 1938

Comes, Liviu: *Lumea Polifoniei*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1984

Constantinescu, Grigore: *Cîntecul lui Orfeu*, Bucureşti, Ed. Eminescu, 1979

Cosma, Octavian Lazăr: *Hronicul muzicii româneşti* (vol. I), Bucureşti, Ed. Muzicală, 1972

Costin, Maximilian: *Vioara, maeştrii şi arta ei*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1964

Croce, Benedetto: *Estetica*, Bucureşti, Ed. Univers, 1971

Crysander, Frederich: *G. Fr. Händel* (3 volume), Leipzig, 1858-1867

Drimba, Ovidiu: *Istoria culturii şi civilizaţiei* (3 volume) Bucureşti, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984-1990

Duhamel, Georges: *Puterea muzicii*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1970

Einstein, Alfred: *The italien madrigal*, Princeton University Press, 1949

Eisikovits Max: *Polifonia vocală a Renaşterii*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1966

*** – *Enciclopedia della musica*, Ricordi, Milano, 1964

*** – *Encyclopédie de la Musique*, Fasquelle, Paris, 1961

*** – *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire de la musique*, (2 volume), Paris, 1960

Frank, István: *Trouvèrses et Minnesänger*, Sarrebruck (Saarbrucken), 1952

Füredi Ladislau şi Vulpe Damian: *Telemann*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1971

Gastoué, Amédée: *Les origines du chant Romain. L'Antiphonaire Grégorien*, Paris, Alphons Picard et Fils (éditeurs), 1907

Gastoué, Amédée: *Arta gregoriană*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1967

Geiringer, Karl: *La famille Bach*, Paris, 1954

Gevaert, François-August: *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité* (2 volume), Gand, 1875, 1881

Gevaert, François-August: *Les origines du chant liturgique de l'église latine*, Gand, 1890

Ghircoiaşiu, Romeo: *Contribuţii la istoria muzicii româneşti*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1963

Ghircoiaşiu, Romeo: *O colecţie de piese corale din sec. XVI* în Revista Muzica, Bucureşti, Anul X, nr. 10 din 1960, p. 22

Goléa, Antoine: *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1987

Gray, Cecil and Heseltine, Philip: *Carlo Gesualdo, Prince of Venosa*, London, 1926

Grigoriu, Theodor: *Muzica şi nimbul poeziei*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1986

Grocheo (Jean de): *De doctrina musicali,* Leipzig, Ed. Rohloff, 1943

Grove, George: *Dictionary of music and musicians,* London, Ed. Macmillan and Co. Ltd., 1954

Gruber, R.I.: *Istoria muzicii universale* (3 volume), Bucureşti, Ed. Muzicală, 1961

Guerrini, Guido: *Antonio Vivaldi, Il Prete rosso*, Milano, Piccola Biblioteca Ricordi, 1958

Harrison, Frank: *Music in Medieval Britain,* London, 1958

Hoffmann, Alfred: *Drumul operei*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1960

Honegger, Marc und Massenkeil, Günther: *Der grosse Lexicon der Musik*, Freiburg, Verlag Herder, 1978

Ianegic, Ion: *Antonio Vivaldi*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1965

Jamin, Jaqueline: *Histoire de la musique*, Paris, Ed. Alph. Leduc, 1966
Kirkpatrick, Ralph: *Domenico Scarlatti*, Princeton, 1953
Kreutzschmar, Herman: *Geschichte der Oper*, Leipzig, 1919
Kuzneţov, K. şi Iampolski, I.: *Corelli*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1959
Lavignac, Albert: *Encyclopédie de la musique* (6 volume), Paris, 1913–1931
Leahu, Alexandru: *Domenico Scarlatti*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1966
Leibowitz, René: *Histoire de l'opéra*, Buchet-Castel, Paris, 1957
Leichtentritt, Hugo: *Geschichte der Motette*, Leipzig, 1908
Leichtentritt, Hugo: *Music, History and ideas*, Cambridge, 1966
Manoliu, George: Prefaţă la *Sonata în do minor „Le tombeau" de Jean-Marie Leclair*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1965
Mavrodin, Alice: *Rameau*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1974
Moser, Hans-Joachim: *Heinrich Schütz* (ediţia a II-a), Cassel, 1954
Nicolescu, Mircea: *Händel*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1959
Nicolescu, Mircea: *Sonata*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1962
Paillard, Jean-François: *La musique française classique*, Vendôme, Imprimerie des Presses Universitaires de France, 1960
Palade, Marta: *Orlando di Lasso*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1974
Pándi, Marianne: *Claudio Monteverdi*,, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1963
Paşcanu, Alexandru: *Despre instrumentele din orchestra simfonică*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1959
Pincherle, Marc: *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*, Librairie Fleury, Paris, 1948
Pincherle, Marc: *Lumea virtuozilor*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1968
Pirro, André: *Histoire de la musique de la fin du XIV-ème siècle à la fin du XVI-ème, Paris, 1940*
Pirro, André: *J. S. Bach*, Paris, 1907
Popovici, Doru: *Cîntec flamand* (Şcoala neerlandeză) Bucureşti, Ed. Muzicală, 1971
Popovici, Doru: *Gesualdo di Venosa*, Bucureşti, Ed. Muzicală, 1969

Rebatet, Lucien: *Une histoire de la musique,* Vervier (Belgia), Gerard & Co., 1969

Reese, Gustave: *Music in the Middle Ages,* New York, 1940

Reese, Gustave: *Music in the renaissance,* Norton, New York, 1954

Roche, Maurice: *Monteverdi,* Editions du Seuil, Collections Solfèges, 1960

Rolland, Romain: *Lully,* Bucureşti, Ed. Muzicală, 1967

Rolland, Romain: *Histoire de l'opera en Europe,* Paris, Ed. Boccard, 1931

Rolland, Romain: *Voyage musical au pays du passé,* Paris, Ed. Joseph, 1919

Riemann, Hugo: *Riemann Musik Lexicon,* Ed. Schott's Sönne, Mainz, 1959

Sachelarie, Adriana: *Curs de istoria muzicii* (litografiat), Biblioteca Academiei de Muzică din Bucureşti.

Sachs, Curt: *The History of musical Instruments,* New York, Norton, 1940

Samson, Joseph: *Palestrina ou la poésie de l'exactitude,* Henn, Genève, 1940

Schering, Arnold: *Geschichte des Oratorium,* Leipzig, 1911

Schering, Arnold: *Geschichte des Instrumentalkonzerte,* Leipzig, 1927

Schweitzer, Albert: *Johann Sebastian Bach,* Wiesbaden, Ed. Breitkopf und Härtel, 1952

Spitta, Philipp: *Johann Sebastian Bach,* Wiesbaden, Ed. Breitkopf und Härtel, 1949

Subira, José: *Historia de la Musica,* Barcelona, 1951

Tomescu, Vasile: *Histoire des relations musicales entre la France et la Roumanie,* Bucureşti, Ed. Muzicală, 1973

Torrefranca, Fausto: *Le origini italiane del romanticismo musicale,* Torin, 1930

Van den Borren Ch.: *Etudes sur la XV-e siècle musical,* Anvers, 1941

Vancea, Zeno: *Istoria stilurilor,* curs predat şi stenografiat la Conservatorul din Bucureşti, 1959–1960 (biblioteca autoarei).

Varga, Ovidiu: *Bach, un Orfeu pământean,* Bucureşti, Ed. Muzicală, 1985

Vatielli, Francesco: *Arte e vita musicale a Bologna,* Bologna, 1927

Vatielli, Francesco: *Il principe di Venosa e Leonora d'Este,* Milano, 1941

Vuillermoz, Emile: *Histoire de la musique,* Paris, 1949

Vulpe, Damian şi L. Füredy: *Telemann,* Bucureşti, Ed. Muzicală, 1971

Walker, Ernest: *History of Music in England* (ed. a III-a), Oxford, 1952

Werker, W.: *Die Matthèus Passion,* Leipzig, 1951

Winterfeld, Carl: *Der evangelische Kirchengesang,* Berlin, 1843–1847

Wolf, Johannes: *Handbuch des Notationskunde,* Leipzig, 1913–1919

Wortshorne, Simon Towneley: *Venetian opera in the seventeenth century,* Oxford, 1954

Zinveliu, Gemma: *Studii pentru o monografie braşoveană* (Exemplar dactilografiat, Biblioteca Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din Bucureşti)

# INDEX DE NUME


Aaron Hill, 383
Abblatini Antonio Maria, 210
Adam de La Halle, 69, 180
Adams Ruth, 159
Albert V (de Bavaria), 163
Albert Heinrich, 361
Albinoni Tomaso, 221, 285, 288, 298, 416
Alceu, 37
Allegri Gregorio, 146
Alexandru cel Mare, 30, 42, 43
Altnikol Christoph, 425, 480
Amati Andrea, 272
Amati Antonio, 272
Amati Girolamo, 272
Amati Nicolo, 272
Ambros A.W., 156, 202
Ambrosie din Milano, 55
Anacreon, 37
Anerio Felice, 146
Anerio Giovanni-Francesco, 146, 213
Anet Jean-Baptiste, 346
Anglebert (d') Jean-Henri, 321
Animuccia Giovanni, 139, 213
Antropov Serafim, 6
Arcadelt Jacob, 126, 160
Ariosti Attilio, 386
Ariosto Lodovico, 164, 210, 294, 389
Aristophan, 39, 45, 241
Aristotel, 38, 39, 41, 43, 45
Aristoxene, 34
Arnold Samuel, 399
Artusi Giovanni-Maria, 193
Attaignant Pierre, 108, 110, 111, 117, 120
Aubert Jacques, 346
August III, 422, 462
Austin F., 388

Backfark Valentin, 7, 121
Bach (familie de muzicieni germani), 410, 411
**Bach Johann-Sebastian**, 6, 7, 57, 70, 98, 120, 141, 156, 215, 220, 224, 255, 267, 275, 284, 286, 288, 290, 293, 294, 301, 302, 303, 323, 325, 329, 352, 353, 355, 356, 357, 358, 359, 362, 363, 364, 382, 385, 397, 398, 408–484
Bach Johann Christoph (frate), 411, 432, 433
Bach Johann Balthasar (frate), 411
Bach Johann Jacob (frate), 411, 432
Bach Maria Barbara (prima soţie), 413, 416, 418
Bach Ana Magdalena (a doua soţie), 419, 482
Bach Wilhelm Friedemann (fiu), 416, 424, 458, 482




Bach Karl Philipp Emanuel (fiu), 366, 409, 416, 423, 424, 451, 472, 473, 476, 480, 482
Bach Johann Gottfried Bernhard (fiu), 416
Bach Johann Christian (fiu), 482
Baïf Jean Antoine (de), 106, 110, 192, 227
Baigneres Cl., 301
Ballay (du), 106
Banchieri Adriano, 264, 265
Bardi Giovanni, 183, 184, 187, 227
Bartolino da Padua, 78
Bassani Giovanni-Battista, 277
Bathory Sigismund, 264
Becker Cornelius, 256
Beethoven Ludwig (van), 70, 282, 348, 386, 392, 403, 405, 406, 472
Berg Adam, 165
Berlioz Hector, 57
Bernard de Ventadour, 68
Bertali Antonio, 250
Bertaloti da Salo, 272
Bertrand de Born, 69
Biber Heinrich-Ignaz-Franz (von), 353, 360
Binchois Gilles, 89, 90, 91, 119, 258, 465
Bliss Arthur, 388
Blow John, 243, 244, 245
Boccaccio Giovanni, 76, 162
Bodel Jean, 69
Bodoaro Giacomo, 202
Boesset Antoine, 228
Boethius, 45, 58, 80
Böhm Georg, 356, 357, 412, 413
Bononcini Giovanni-Maria, 275, 386, 387
Bontempi Andrei, 250
Bossinensis Francesco, 120
Boyvin Nicolas, 320
Brahms Johannes, 6, 70, 141, 329, 403, 406, 455
Brandenburg Christian Ludwig (von), 446
Breazul George, 5, 46
Brecht Bertold, 388
Breugel Pieter, 279
Britten Benjamin, 388
Brockes Berthold Heinrich, 368, 469
Brumel Antoine, 107
Bücher Karl, 12
Bull John, 171, 172
Burlington Richard-Boyle, 384
Burney Charles, 305, 380
Busoni Ferrucio, 430, 431
Buti Francesco, 211
Buttner Horst, 370
Buus Jachet, 130, 131
Buxtehude Dietrich, 356, 360, 380
Byrd William, 169–170, 172, 173, 174, 258
Cabezon Antonio (de), 149, 151
Cabezon Hernando (de), 149
Caccini Giulio, 184–185, 187, 188, 208, 212, 381
Caldara Antonio, 220, 221
Calvin Jean, 107
Cambefort Jean, 229
Cambert Robert, 232, 243
Campion Th., 242
Campra André, 320, 335, 336, 337, 338
Cara Marchetto, 125
Carducci G., 187, 189
Carissimi Giacomo, 212–215, 223, 317, 318, 404, 405
Carol cel Mare, 58
Carol Quintul, 109, 148, 149, 150, 161, 249
Carol IX (Franţa), 110, 163
Carol I (Anglia), 240, 242, 286
Carol II (Anglia), 242, 244, 245
Carol VI (Praga), 288
Carol V (Franţa), 82

Carol VI (Franţa), 325
Carolina (Anglia), 390
Casals Pablo, 480
Casella Alfredo, 311
Castello Dario, 276
Castrucci Pietro, 286
Catharine d'Aragon, 112
Cavalieri Emillio, 187, 188, 212, 213
Cavalli Francesco, 185, 217–219, 220, 230, 250
Cavazzoni Marc' Antonio, 266
Cazzati Maurizio, 276, 277
Ceaikovski Piotr-Ilici, 57
Celibidache Sergiu, 7, 163
Cervantes (Miguel de), 306, 370
Cesti Marc'Antonio, 217, 219-220, 221, 250
Cezar, 48
Chambonnières Jacques-Champion, 321, 331
Champmeslé Marie, 235
Chandos James-Brydges, 385
Charles de Navarre, 82
Charpentier Marc-Antoine, 318, 319, 335
Chirescu D. Ioan, 5
Chopin Frédéric, 392
Christian von Saxa-Wissenfels, 461
Cima Gian-Paolo, 271
Ciortea Tudor, 5
Claude le Jeune, 109, 110, 192
Clemens non Papa, 160
Clement IX (papa), 209
Clement din Alexandria, 28
Colbert Jean-Baptiste, 232
Coleman Charles, 241, 242
Collasse Pascal, 335
Combarieu Jules, 12
Compère Loyset, 107, 125
Confucius, 17, 18
Constantinescu Paul, 6
Copronimul Constantin, 118
Corelli Arcangelo, 266, 276, 277–284, 285, 286, 287, 289, 293, 296, 305, 320, 322, 327, 346, 355, 360, 364, 378, 381, 382, 399, 400, 404, 416, 451
Corneille Pierre, 232, 235, 316, 338, 373
Corsi Iacopo, 183, 184, 185
Corteccia Francesco, 126
Costeley Guillaume, 110
Coşbuc George, 7, 250
Couperin (familie de muzicieni francezi), 322
Couperin François, 320, 321
Couperin Louis, 320, 321, 322
Couperin François (le Grand), 320, 321, 322–329, 330, 331, 332, 333, 347, 364, 413
Cristofori Bartolomeo, 334
Croce Giovanni, 129
Cromwell Thomas, 240, 242
Crüger Johann, 466
Cumberland (duce), 395
Chrysander Friedrich, 405
Cyrus, 22, 395

Dalza Joan-Ambrosio, 117, 120
Dante Alighieri, 75, 141, 162
Darwin Charles-Robert, 12
Davenant William, 241, 242, 243
Debussy Claude, 324, 329
Decebal, 44
Dent Edward, 224, 225, 242
Desmarets Henri, 335
Destouches André, 319, 335
Diodor din Sicilia, 25
Diogene, 241
Diruta Girolamo, 264
Domiţian, 48, 49
Donati Baldassare, 129
Dowland John, 171-172, 173
Draghi Battista, 243
Draghi Antonio, 250

Dresse Johann-Samuel, 417
Dryden John, 243, 247, 390
Dufay Guillaume, 89-91, 92, 119, 138
Dukas Paul, 140
Du Mont (Henri), 317
Dunstable John, 83–86, 88, 91, 113, 119, 170
Duval François, 346
Dvorak Antonin, 57

Eckhardt Johann, 105
Eisikovits Max, 158
Elisabeta (Anglia), 170, 172, 240
Enescu George, 7, 46, 57, 281, 282
Erasmus (de Rotterdam), 106, 113
Erdmann Georg, 418
Ernesti Johann-August, 421, 422
Eschil, 39
Esop, 241
Este (d') (familie italiană), 123, 124, 129, 140, 153, 155
Euripide, 35, 39, 40, 45, 182
Evelyn John, 219

Farina Carlo, 276
Farinelli Michel, 280, 309
Farnaby Giles, 173
Fayrfax Robert, 114
Fellino Federico, 197
Ferdinand III (Austro-Ungaria), 250, 294
Ferdinand (arhiduce Innsbruck), 219
Fernando (Spania), 309
Ferrari Benedetto, 212, 217
Ferrari Domenico, 289
Festa Constanzo, 126, 138-139
Fetis François-Joseph, 481
Filip II, 45, 148, 149
Filip cel Bun, 89
Fink Henrich, 104, 120
Fiorillo Federico, 289
Fischer Johann-Caspar, 436
Fitzwilliam Richard, 172
Fontana Giovanni Battista, 276
Fontanelli Alfonso, 155, 156, 157
Forkel Johann Nikolaus, 436, 482
Formé Nicolas, 317
Fossis Pietro, 126
Francisc I, 107, 150
Franck César, 321
Franck Salomon, 456, 461
Franck Johann Wolfgang, 252
Francoeur François, 346
Francoeur Louis, 346
Francon de Cologne, 64, 81
Frescobaldi Girolamo, 264, 266–269, 271, 305, 354, 356, 416
Friedrich I, 379
Friedrich II, 423, 476
Froberger Johann Jakob, 267, 354, 355
Fulda Adam (de), 104
Fux Johann Joseph, 357, 360

Gabrieli Andrea, 105, 130–133, 147, 264, 265, 266, 282, 354
Gabrieli Giovanni, 130, 131, 132, 133–136, 139, 147, 198, 255, 256, 258, 264, 266, 270, 276, 282
Gagliano Marco, 188, 212
Galilei Vincenzo, 35, 183–184
Gallo Roberto, 301
Gardano (editură Veneţia), 191
Gasparini Francesco, 293, 304
Gaviniès Pierre, 346
Gay John, 388
Geiringer Karl, 433, 435
Geminiani Francesco, 278, 286
Gentil-Bernard P.A., 338, 339
Georg II (Hessa), 251
George I (Anglia), 380, 384, 386, 387
George II (Anglia), 387, 395
Gerle Hans, 120
Gesner Johann-Mathias, 421
Gesualdo Carlo, 129, 154, 155-159, 160, 181, 190, 214, 382

Ghiberti Lorenzo, 79
Ghircoiaşiu Romeo, 6
Giardini Felice, 287
Gibbons Cristopher, 241, 245
Gibbons Orlando, 172, 173
Gigault Nicolas, 320
Giovanni da Caccia, 78
Giraud Ana, 291
Giraud de Borneil, 68
Glareanus Heinrich, 97, 100, 102, 129, 142
Gluck Christoph-Willibald, 340, 403
Goethe Wolfgang, 251, 395
Goldberg Johann Gottlieb, 439
Goldoni Carlo, 295
Gombert Nicolas, 109, 198
Gonzaga (familie italiană), 123, 161, 188, 191, 193, 194, 195, 197, 198, 199
Gottfried von Strassburg, 70
Goudimel Claude, 109, 110
Goupy Joseph, 389
Grabu Louis, 243
Grandi Alessandro, 212
Grandi Ottavio-Maria, 276
Graupner Cristoph, 420, 458
Gregori Giovanni-Lorenzo, 283
Grigny Nicolas, 320, 413
Grigore cel Mare, 55, 57
Grigore III (papa), 164
Grimani Vincenzo, 382
Grocheo Johannes, 116
Guarini Giambattista, 198
Guarnieri Andrea, 272
Guarnieri Giuseppe, 272
Guarnieri Pietro, 272
Guédron Pierre, 228, 229
Guerrero Francisco, 149, 150–151
Guido d'Arezzo, 59, 60, 99

Hadrian, 28, 35
Halle Adam (de la), 69, 180
Hammerschmidt Andreas, 361
Händel Georg Friedrich, 7, 70, 215, 220, 224, 226, 237, 254, 255, 267, 275, 284, 286, 293, 294, 302, 303, 305, 329, 352, 353, 355, 357, 358, 359, 362, 364, 365, 373, 375–406, 423, 424, 468, 484
Hardel Guillaume, 321
Harsdorf G.Ph., 251
Hasse Johann-Adolf, 224
Hassler Hans Leo, 105, 120, 136, 352, 354
Haydn Joseph, 57, 221, 403, 405, 406
Haym Nicolo, 384, 386, 387
Henric IV, 69, 186, 193
Henric de Breslau, 69
Henric V (Anglia), 85
Henric VIII (Anglia), 112
Henric II (Franţa), 107
Henric III (Franţa), 228
Henrici Christian-Friedrich (Picander), 458
Herodot, 25, 44, 45, 46
Hessen Moritz (von), 255
Hofheimer Paul, 120, 354
Homer, 24, 32, 36, 37, 45, 48
Honterus Johann, 7, 104
Horaţiu, 48, 103, 104, 110, 139, 164
Huchbald, 59
Hudson George, 241
Humohrey Pelharn, 243, 244
Huss Jan, 101

Iacob I (Anglia), 171, 240
Iacob II, 244
Indy (d') Vincent, 206
Ingegneri Marc-Antonio, 146, 191, 266
Isaac Henricus, 98, 103, 105, 124, 125
Isabella d'Este, 124

Jacopo da Bologna, 78, 119
Janequin Clément, 107–109, 110, 111

Jean Bodel d'Arras, 69
Jean le Bon, 79
Jean de Garlanda, 64
Jean de Luxemburg, 82
Jennens Charles, 392, 393, 394
Johannes de Muris, 81
Jonson Ben, 113, 242
Josephus Flavius, 28
Josquin des Près, 57, 95-97, 98, 109, 123, 125, 127, 138, 141, 149, 161
Justinian, 55
Julius III, 139, 140, 144

Keiser Reinchard, 253-254, 367, 381
Kerll Johann Kaspar, 354, 360
Kindermann Johann Erasmus, 360
Kirkpatrick Ralph, 305, 307
Kittel Christoph, 481
Korte Gottlieb, 462
Krieger Adam, 360, 361
Krieger Johann Philipp, 378
Kuhnau Johann, 353, 357, 365, 369, 379, 380, 420, 432, 457–469
Kusser Johann Siegmund, 252–253, 254, 359

La Fontaine, 316
La Lande Michel Richard, 319, 320
Lambert Michel, 232
Landi Stefano, 208-209, 210
Landino Francesco, 78-79, 84, 119
Landowska Wanda, 326
Lanier Nicholas, 242
Lassus (Orlando, Roland) (de), 160-168, 181, 190, 258, 465
Lassus Rudolf (de), 163
Lassus (Ferdinand şi Ernest), 163
Lawes Henry, 241, 242
Leclair Jean-Marie, 287, 346–348
Legrenzi Giovanni, 220, 221, 224, 276, 292, 416
Leoninus (Magister), 61, 62
Leonora d'Este, 155, 156
Leopold I, 250
Leopold de Nahalt-Coethen, 417, 418
Licurg, 40
Lipatti Dinu, 7, 311
Liszt Franz, 57
Locatelli Pietro, 287, 347
Locke Matthew, 241, 242, 243, 245
Loewe Johann, 360
Longo Alessandro, 307
Lorenzo Medicis (de), 119, 124
Lotti Andrea, 220
Loyola Ignatus (de), 137, 151
Ludovic XII (Franţa), 95, 96
Ludovic XIII, 110, 317, 346
Ludovic XIV, 218, 229, 230, 232, 234, 249, 274, 278, 304, 317, 318, 319, 321, 322, 325, 346, 359
Ludovic XV, 322, 346
Ludovic XVI, 326
Luiz de Milan, 149
Lully Jean-Baptiste, 230, 231–239, 243, 244, 248, 249, 253, 278, 318, 319, 322, 329, 335, 336, 343, 345, 346, 351, 355, 359, 365, 404
Luther Martin, 101–102, 104, 258, 366, 409, 458, 461, 468
Luzzasco (Luzzaschi), 264, 266

Machault Guillaume (de), 82-83, 84, 89, 91, 119
Maggini Giovanni Paolo, 272
Malatesta, 123
Malherbe François, 229
Malipiero Gian Francesco, 207
Manelli Francesco, 212, 217
Manoliu George, 6, 281, 348
Marazzoli Marco, 210
Marcello Benedetto, 285, 286, 416
Marcelus II (papa), 139, 140
Marchand Louis, 322, 331, 413, 417

Marenzio Luca, 153-154, 155, 157, 171, 181, 190, 270
Margareta (Spania), 197, 219
Maria Barbara (Spania), 306, 309
Maria Cazimira (Polonia), 305
Maria Cristina (Suedia), 278
Maria Tudor, 112
Maria Stuart, 171, 240
Marini Biagio, 201, 271–272
Marot Clement, 106, 107
Martini (Padre), 206
Maschera Florentio, 266
Mathias Corvinul, 120
Mattheson Johann, 254, 353, 358, 362, 364, 367, 369, 378, 380, 385, 423, 468
Maudit Jean, 110
Mazarin, 229, 230
Mazarini Giulio, 229
Mazzochi Domenico, 209, 210, 212
Mazzochi Virgilio, 210
Maximilian I, 98, 105, 120, 163
Medicis (familie italiană), 98, 119, 123, 153, 183, 184, 186, 187, 188, 193, 194
Mendelssohn-Bartholdy Felix, 443, 472, 483
Menidos din Corint, 40
Menuhin Yehudi, 452
Merula Tarquinio, 275, 277
Merulo Claudio, 130, 131, 132, 139, 264
Mestrino Nicollo, 289
Metastasio Pietro, 295, 388
Michelangello Buonarroti, 124, 198
Milan Luiz, 271
Milton John, 242, 393, 394
Mizler Lorenz, 423, 482
Moisescu Titus, 6
Molière Jean-Baptiste, 232, 233, 235, 243, 316, 318
Mondonville Jean-Joseph, 320, 333
Moniot d'Arras, 69
Monteclair Michel, 335
Monteux Pierre, 452
Monteverdi Baldasare, 198
Monteverdi Claudio, 146, 154, 171, 179, 181, 189-207, 208, 211, 212, 216, 217, 218, 220, 221, 245, 255, 256, 258, 266, 267, 270, 272, 381
Monteverdi Francesco, 198, 199
Monteverdi Massimiliano, 199
Montpensier (M-lle de), 231
Morales Cristobald, 149, 150, 151, 152
Morell Thomas, 395
Morley Thomas, 170-171, 173, 174
Mouret Jean-Joseph, 335
Mouton Jean, 107, 124
Mozart Wolfgang Amadeus, 6, 105, 146, 226, 254, 403, 406, 466
Muffat Georg, 354, 355, 359, 360, 404
Mulich Hans, 167
Muller August-Friedrich, 462
Mussorgski Modest, 57

Nabucodonosor, 22, 28
Nanino Giovanni Maria, 146, 208
Nanino Giovanni Bernardino, 146
Napoleon Bonaparte, 24
Nardini Pietro, 289
Neidhardt von Reuental, 70
Nenne Pomponio, 159
Neri Filippo, 145, 187, 213
Neri Massimiliano, 276
Neumeister Erdmann, 417, 419, 456
Niccolo da Perugia, 78

Obrecht Jacob, 92, 93-94
Ockeghem Jean (van), 92-93, 95, 96, 97, 138, 141, 161
Opitz Martin, 7, 250, 251, 361
Ortiz Diego, 151
Othon de Brandeburg, 69
Ottoboni Pietro (cardinal), 224, 278, 279, 305, 381
Ovidiu, 80, 463

Pachelbel Johann, 357, 360, 413, 426, 432
Padovano Annibale, 130
Paganini Nicollo, 272, 289
Paillard Jean-François, 316
Palestrina Giovani-Pierluigi, 6, 53, 57, 138, 139-145, 146, 151, 152, 157, 161, 162, 164, 166, 170, 213
Pallavicino Carlo, 221, 250
Pamfili (cardinal), 278
Panalosa Francesco (de), 150
Parabosco Girolamo, 130
Pasquini Bernardo, 305, 360
Pascu George, 5
Passereau, 110
Paşcanu Alexandru, 5
Paul IV (papa), 140
Paul V (papa), 198
Paumann Konrad, 119, 149, 353
Pedrell Felipe, 310
Pepusch Cristopher, 388
Pergolesi Giovanni-Battista, 57, 342
Peri Iacopo, 179, 185, 186, 187, 188, 193, 208, 250
Pericle, 39, 40
Perotinus Magnus, 61, 62, 63
Perrin Pierre, 232, 243
Petrarca Francesco, 75, 79, 125, 141, 145, 162, 164
Petrucci Ottaviano, 97, 120, 126
Peuerl Paul, 359
Philidor Anne-Danican, 320, 345
Philippe IV de Valois, 79
Picander (Christian Friedrich Henrici), 458, 461, 469
Pierre de la Croix, 64, 80, 81
Pierre de la Rue, 98
Piffaro Niccola, 125
Pincherle Marc, 302
Pindar, 34, 35, 37
Pirotta Nino, 183
Pirro André, 427, 459, 483
Pius V (papa), 140
Platon, 25, 41, 45, 182, 183
Plaut, 49
Playford John, 245, 280
Plutarh, 23, 25, 41, 45, 46
Pope Alexander, 394
Porpora Nicola Antonio, 224, 387, 389, 390
Poulenc Francis, 57
Power Lyonel, 84
Praetorius Hyeronymus, 105, 355
Praetorius Michael, 355
Provenzale Francesco, 222, 223
Prunières Henry, 217
Pugnani Gaetano, 287, 289
Purcell Henry, 243, 244–248, 276, 387, 388, 400, 404
Puschmann Adam, 101
Pytagora, 34, 41

Quantz Johann-Joachim, 296
Quinault Philippe, 233
Quintilianus, 45

Rachmaninov Sergiu, 57, 281
Racine Jean, 235, 316, 336, 338
Rafael, 124, 192, 198, 224
Raimbaut de Vaquieras, 68
Rameau Jean-Philippe, 6, 129, 320, 321, 330–344, 345, 348, 364
Ravel Maurice, 329
Rebel François, 346
Reinken Jan Adams, 356, 360, 412, 413, 419
Respighi Ottorino, 431
Richard inimă de leu, 69
Richelieu, 229
Rinck Johann Christian Heinrich, 481
Rinnucini Ottavio, 179, 185, 187, 188, 195, 197, 198, 250
Rist Johann, 361
Rochlitz Johann-Friedrich, 466
Rolland Romain, 182, 196, 242, 392

Ronsard Pierre, 106, 109, 110, 163, 164, 228
Rore Cipriano (da), 128, 129, 131, 154, 155, 157, 160, 181, 190, 266
Roseingrave Daniel, 305
Rosenmüller Johann, 353, 359, 360
Rospigliosi Giulio, 209, 210
Rossi Giovanni, 276, 383, 384
Rossi Luigi, 210-211, 212, 230, 381
Rossi Salomon, 276
Rossini Giacomo, 57
Rousseau Jean-Jacques, 343
Rudolf II, 192

Sachelarie Adriana, 6
Sachs Curt, 12, 23
Sachs Hanz, 101, 102, 164, 191
Saint-Saens Camille, 57, 330, 334
Sakados din Argos, 38
Salinas Francisco, 280
Salomon Franck, 417
Sannazaro Jacopo, 185
Sapho, 37
Sardanapal, 21
Sarmisy Claude (de), 109
Savoia Margarite (de), 197
Saxa Wilhelm-Ernst (von), 415
Scarlatti Alessandro, 222–226, 284, 293, 298, 303, 382, 404
Scarlatti Domenico, 223, 224, 293, 303–311, 324, 329, 381, 382, 398, 484
Scheidemann David, 356
Scheidemann Hans, 356
Scheidemann Heinrich, 356, 361
Scheidt Samuel, 352, 355, 379
Schein Johann Hermann, 352, 359, 361
Schering Arnold, 302
Schlick Arnold, 119, 120, 354
Schmelzer Johann Heinrich, 360
Schönberg Arnold, 449
Schop Johann, 353, 360, 361
Schubart Johann-Martin, 416
Schumann Robert, 393, 443, 483
Schütz Heinrich, 136, 250, 251, 254–259, 352, 353, 361, 379, 468, 483
Schwitzer Albert, 417, 418, 427, 432, 459
Secăreanu Nicolae, 6
Seele Thomas, 353, 361
Segni Giulio, 130
Seikilos, 35
Seneca, 48, 203, 336
Senfl Ludwig, 102, 103, 105, 165
Sermis Claude, 109
Sforza (familie milaneză), 95, 123
Shakespeare William, 113, 243, 244, 247
Shering Arnold, 302
Shirlei James, 241, 242
Sillbermann Gottfried, 434
Silvestri Constantin, 7
Sofocle, 39
Somis Giovanni Battista, 287, 289, 346
Soriano Francesco, 146
Spencer Herbert, 12
Spitta Philipp, 476, 483
Squaracialuppi Antonio, 119
Staden Johann, 352
Staden Sigmund, 251
Steffani Agostino, 250, 280
Stokowski Leopold, 430
Stolzer Thomas, 104
Strabon, 44, 45, 46
Stradella Alessandro, 222–223, 224, 282
Stradivarius Antonio, 272, 277
Stradivarius Francesco, 272
Stradivarius Omobone, 272
Stravinski Igor, 158, 159, 342
Striggio Allessandro, 181, 195
Strungk Nikolaus-Adam, 252
Sweelinck J. P., 352, 355, 356
Szymanowski Karol, 57

Tacitus, 203, 386
Tales din Creta, 40
Tallis Thomas, 114

Tartini Giuseppe, 288
Tasso Torquato, 141, 155, 191, 192, 200, 201, 383
Tate Nahum, 246
Taverner John, 114
Telemann Georg Philipp, 254, 294, 353, 362, 364–374, 404, 420, 423, 458, 468
Terpandru, 38
Theile Johann, 251, 353
Thibaut de Champagne, 68
Tinctoris Johannes, 86, 99, 120
Titelouze Jehan, 317, 320
Titus Livius, 45
Toduţa Sigismund, 6, 57
Torchi Luigi, 287
Torelli Giuseppe, 277, 283, 284–285, 296
Torrefranca Fausto, 12
Traian, 44, 45, 47, 48
Tritonius Peter, 103
Trombocino Bartolomeo, 125, 191
Tunder Franz, 356
Tye Cristopher, 114
Tyrteu, 40

Ucellini Marco, 275, 277
Uffenbach J.F. (von), 295
Ullrich von Lichtenstein, 70
Urban VIII (papa), 209

Vancea Zeno, 5, 11
Varga Ovidiu, 282
Vatielli Francesco, 156
Vecchi Orazio, 181, 191
Veillot Jean, 317
Veracini Francesco-Maria, 287–288
Verdelot Philippe, 126
Verdi Giuseppe, 26, 57, 340
Viadana Lodovico-Grossi, 146–147, 194, 282, 352
Vicentino Niccolo, 129, 154, 157, 266
Victoria Luiz-Tomaz (de), 147, 148, 151-152, 161, 258
Vierdanck Johann, 360
Vigarani Carlo (Charles), 233
Villon François, 106
Vinci Leonardo (da), 124, 198
Viotti Giovanni-Battista, 289
Virgiliu, 48, 104, 139, 162, 164, 246
Vitali Giovanni-Battista, 276, 277, 285, 441
Vitali Tommaso-Antonio, 285
Vitry Philippe (de), 64, 79–81
Vittori Loreto, 210
Vivaldi Antonio, 264, 285, 286, 290–302, 364, 368, 399, 400, 416, 430, 434, 441, 453
Voigtländer Gabriel, 361
Voltaire François-Marie, 338

Wagner Richard, 70, 101, 144, 156, 191, 254, 464
Walha Helmut, 432
Walsingham Francis, 172
Walter Johann, 102, 105
Walter Johann Jacob, 360
Ward John, 174
Walter von der Vogelweide, 70
Weckmann Mathias, 356
Weelkes Thomas, 174
Weil Kurt, 388
Wilbye John, 174
Willaert Andrea, 124, 126–128, 129, 130, 131, 153, 154, 160, 181, 221, 265, 282
Wolfram von Eschenbach, 70
Wolfrum Philipp, 483
Wright Edward, 296

Zachow Friedrich Wilhelm, 358, 378, 385, 399, 401
Zarlino Giuseppe, 97, 100, 128, 129, 139, 142, 154, 193, 264, 265

Xenophon, 45, 46

# INDEX DE LUCRĂRI

*Absence* (L') – (Rameau), 334
*Acantha şi Céphise* – (Rameau), 345
*Ach, Golgotha!* – (Bach), 470
*Acis, Galatea e Polifemo* – (Händel), 382
*Acis şi Galateea* – (Lully), 234
*Acis şi Galateea* – (Händel), 385, 389
*Actus tragicus* – (Bach), 455
*Adam şi Eva* – (Theile), 251
*Admeto* – (Händel), 387
*Adone* – (Monteverdi), 202, 217
*Adonis* – (Keiser), 253
*Affeti musicali* – (Marini), 201, 270, 271
*Agaçante* (L') – (Rameau), 333
*Agripina* – (Händel), 382, 383, 401
*Aida* – (Verdi), 26, 340
*Albion şi Albanius* – (Grabu), 243
*Alcesta* – (Lully), 233
*Alcina* – (Händel), 402
*Alessandro* – (Händel), 387
*Alessandro in India* – (Vivaldi), 295
*Alesander's feast* – (Händel), 390
*Alexander Balus* – (Händel), 396
*Alle danze, alle danze* – (Monteverdi), 206
*Allegro, il Pensioroso ed il Moderato* (L') – (Händel), 393
*Allons voir si la rose* – (Costeley), 110
*Alma redemptoris mater* – (Ockeghem), 92
*Almira* – (Händel), 380, 401
*Almira* – (Keiser), 253
*Am Abend aber desselbigen Sabbats* – (Bach), 459
*Ama la Tortorella* – (Vivaldi), 296, 299

*Amadigi* – (Händel), 384
*Amadis* – (Lully), 234
*Amante Cabala* (L') – (Vivaldi), 295
*Amants trahis* – (Rameau), 334
*Ambeto* – (D. Scarlatti), 305
*Amor ciarlatino* (L') – (Carissimi), 213
*Amore di Apollo e di Daphnbé* (Gli) – (Cavalli), 218
*Amore generoso* (L') – (Al. Scarlatti), 225
*Amore traditore* – (Bach), 464
*Amoretti* (Gli) – (Monteverdi), 206
*Amori di Diana e d'Endimone* (Gli) – (Monteverdi), 200
*Amorosa pupilletta* – (Monteverdi), 194
*Amour médecin* (L) – (Lully), 232
*Amphiparnasso* – (Vecchi), 181
*Amuzamentul primei zile* – (colectiv englez, sec. XVII), 241
*Anacréon* – (Rameau), 338
*Andromeda* – (Kusser), 252
*Andromeda* – (Manelli), 212, 217
*Andromeda* (Monteverdi), 199
*Angélique* (La) – (Couperin), 324
*Anotimpurile* – (Vivaldi), 299–300
*Anthems* – (Gibons), 174
*Anthems* – (Händel), 389, 406
*Apele primăverii* – (Telemann), 368
*Apotheose de Corelli* (L') – (Couperin), 323, 329
*Apotheose de Lully* (L') – (Couperin), 323, 329
*Aquillon et Orithie* – (Rameau), 334
*Ardent amour* – (Lassus), 165
*Aria* – (Bach), 323
*Ariadna* – (Kusser), 252
*Ariadna musica* – (Fischer), 436
*Aria mit 30 Veränderungen* – (Bach), 439
*Arianna* – (Cambert), 232
*Arianna* – (Grabu), 242
*Arianna* – (Händel), 389
*Arianna* – (Monteverdi), 197-198, 200, 217
*Arie musicali per cantarsi nel gravicembalo* – (Frescobaldi), 268
*Arii* – (Albert), 361
*Arii* – (Krieger), 361
*Ariodante* – (Händel), 390
*Arléquine* – (Couperin), 327
*Armida abandonata* – (Händel), 382

*Armida al Campo d'Egitto* – (Vivaldi), 294
*Armide* – (Lully), 234
*Arminie* – (Händel), 390
*Ars cantus mensurabilis* – (Fr. de Cologne), 64
*Ars contrapuncti* (Philippe de Vitry), 80
*Ars nova* (Philippe de Vitry), 64, 80
*Ars novae musiche* (J. de Muris), 82
*Arta de a cînta la vioară* – (Geminiani), 286
*Arta fugii* – (Bach), 424, 425, 432, 434, 437, 440, 472, 476, 479–481
*Art de toucher le clavecin* (L') – (Couperin), 328
*Arte del arco* – (Tartini), 288
*Artiste* (L') – (Couperin), 324
*Artusi ovvero delle imperfettioni della musica moderna* (L'), 193
*Ascendo ad Patrem* – (Palestrina), 144
*Asediul insulei Rhodos*, 241, 243
*Assumpta est* (Palestrina), 144
*Astrée* (L') – (Couperin), 323
*Athalie* – (Händel), 389, 391
*Atys* – (Lully), 234
*Aus der Tiefe rufe ich* – (Bach), 454
*Ave Maria* – (Ockeghem), 92
*Ave Maria Stella* – (Jos. des Près), 97
*Aveugle Dieu* (L') – (Janequin), 108

*Baletul aventurilor lui Tancred*, 229
*Baletul fericirii*, 229
*Baletul nopţii*, 229
*Baletul reginii*, 228
*Baletul Turnului Babel*, 229
*Ballet à l'entrée*, 229
*Ballet comique de la Reine* (Le), 228, 270
*Ballet de la Raillerie* (Le) – (Lully), 234
*Ballet des saisons* (Le) – (Colasse), 335
*Ballo dell'Ingrate* (Il) – (Monteverdi), 202
*Balthazare* – (Carissimi), 215
*Balthazare* – (Händel), 395
*Banchetto musicale* – (Schein), 359
*Basies moy ma doulce amye* – (Jos. des Près), 96
*Basileus* – (Keiser), 253
*Bataille* (La) – (Janequin), 108
*Bataille de Marignan* (La) – (Janequin), 108
*Baur, Baur* – (Lassus), 165

*Beatus vir* – (Monteverdi), 206
*Beggar's Opera* – (Pepusch), 387–388, 390
*Bel pastor* – (Monteverdi), 206
*Bellerophone* – (Lully), 234
*Bérenice* – (Händel), 390
*Bérenice, regina d'Egitto* – (D. Scarlatti), 305
*Berger fidèle* (Le) – (Rameau), 334
*Bergeries* (Les) – (Couperin), 325
*Biblische Historien* – (Kuhnau), 357
*Biruinţa lui Amor* – (Monteverdi), 205
*Bleib bei uns* – (Bach), 459
*Boréades* (Les) – (Rameau), 338, 343
*Bottega del Caffè* – (Vivaldi), 295
*Bourgeois Gentilhomme* – (Lully), 232
*Bucuriile auzului în timpul primăverii* – (Telemann), 368
*Buxheimer Orgelbuch*, 119, 354

*Cadamus şi Hermione* – (Lully), 233
*Canarienvogelkantate* – (Telemann), 368
*Canciones y villanescas* – (Guerrero), 151
*Cantata cafelei* – (Bach), 462
*Cantata de Crăciun* – (D. Scarlatti), 305
*Cantata de Paşti* – (Bach), 57
*Cantata primăverii* – 464
*Cantata ţărănească* – (Bach), 462, 464
*Cantate ed aria* – (Grandi), 212
*Cantatibus organis* – (Lassus), 163
*Canticum canticorum* – (Palestrina), 144
*Cantiones sacrae* – (Schutz), 256
*Cântarea cîntărilor*, 28, 29, 352
*Cântare de slavă lui Moise*, 28
*Cântecul Deborei*, 28
*Canzona în re minor pentru orgă* – (Bach), 430
*Canzona in echo* – (G. Gabrieli), 134
*Cazonette* – (Croce), 129
*Canzonette* – (Gesualdo), 159
*Canzonette* – (Gibbons), 173
*Canzonette* – (Monteverdi), 191
*Canzoni alla francese* – (A. Gabrielli), 131, 132
*Canzoni alla francese* – (Frescobaldi), 268
*Canzoni e Sonate* – (G. Gabrieli), 135
*Canzoni overo sonate concertante* – (Merulo), 275

*Canzoni per sonar...* – (Frescobaldi), 268
*Capriccio sopra la lontananza del suo fratello deosettosso* – (Bach), 411, 427, 432–433
*Capriccio sopra un soggetto* – (Frescobaldi), 268
*Carmina Burana*, 70
*Carnavalul din Veneţia* – (Keisere), 253
*Cartea Cîntecelor* (Confucius), 17
*Cărticica pentru orgă* – (Bach), (vezi *Orgelbüchlein)*
*Castor şi Polux* – (Rameau), 338-340
*Căsătoria lui Orfeu cu Euridice* – (Rossi), 211
*Catena d'Adone (La)* – (Mazzochi), 209
*Catone în Utica* – (Vivaldi), 295
*Ce mă bucură, este vesela vânătoare* – (Bach), 461
*Cele şapte cuvinte ale lui Christ pe cruce* – (Schütz), 257, 258
*Cesare dittatore* – (Cavalli), 218
*Cetra* (La) – (Legrenzi), 277
*Cetra* (La) – (Vivaldi), 293
*Chandons anthems* – (Händel), 385
*Chansonettes mesurées* (Les) – (Mauduit), 110
*Chantons, sonnons, trompettes* – (Janequin), 108
*Chi sofre, speri* – (Mazzochi-Marazzoli), 210
*Christ, lag in Todesbanden* – (Bach), 456
*Christ, unser Herr, zum Jordan kam* – (Bach), 459
*Ciaccona* – (Vitalli), 285
*Cicalamento delle donne* (Striggio), 181
*Cimento dell'Armonia e dell Inventone* – (Vivaldi), 297, 299
*Circe* – (Keiser), 253
*Ciocîrlia* – (Janequin), 108
*Ciripitul păsărilor* – (Janequin), 108
*Clavecinul bine temperat* – (Bach), (Vezi *Wohltemperierte Clavier*)
*Clavierbüchlein vor W.F. Bach* – (Bach), 420, 435
*Clavierbüchlein vor A.M. Bachin* – (Bach), (Vezi şi *Mic caiet pentru Anna Magdalena Bach*) – 420, 423, 427, 428, 435, 436
*Clavierübung* – (Bach), 423, 427, 428, 438, 439
*Cleopatra* – (Kusser), 252
*Code de musique pratique* – (Rameau), 343
*Codexul de la Cortona*, 78
*Codexul de la Mesina*, 35
*Codexul lui Squarcialuppi*, 119
*Combatimento d'Apolline con serpente* (Il) – (Marenzio), 180
*Combatimento di Tancredi e Clorinda* – (Monteverdi), 200-201, 202, 207, 213
*Come again sweet love* – (Dowland), 171
*Concert italian* – (Bach), 438

*Concert în sol minor pentru oboi şi orchestră* – (Händel), 399
*Concert pentru noaptea de Crăciun* – (Corelli), 320
*Concert pentru vioară şi orchestră* – (Telemann), 371
*Concert în re minor pentru coarde şi clavecin* – (Vivaldi), 301
*Concert în re minor pentru vioară şi orchestră* – (Torelli), 284, 299
*Concert pentru două viori şi orchestră* – (Bach), 450, 452
*Concerte Brandenburgice* (6) – (Bach), 418, 446–449
*Concerte pentru orgă* – (Bach), 430
*Concerte pentru orgă şi orchestră* – (Händel), 391, 400
*Concerte pentru pian şi orchestră* – (Bach), 453
*Concerte pentru două piane şi orchestră* – (Bach), 453
*Concerte pentru trei piane şi orchestră* – (Bach), 453
*Concert pentru patru piane şi orchestră* (Bach), 435
*Concerte pentru vioară şi orchestră* (mi major şi la minor) – (Bach), 418, 450, 451–452
*Concerti* – (A. şi G. Gabrieli), 132
*Concerti* – (Vivaldi), 297, 299, 300, 451
*Concerti da camera* – (Torelli), 284
*Concerti ecclesiastici* – (Cima), 271
*Concerti ecclesiastici* – (A. şi G. Gabrieli), 132, 134
*Concerti ecclesiastici* – (Viadana), 146-147, 194
*Concerti grossi* – (Arvison), 311
*Concerti grossi* – (Corelli), 279, 283
*Concerti grossi* – (Gregori), 283
*Concerti grossi* (op. 3) – (Händel), 399
*Concerti grossi* (op. 6) – (Händel), 393, 399–400
*Concerti grossi* – (Muffat), 355, 360
*Concerti grossi* (per Natale) – (Torelli), 283
*Concerti spirituali* – (Schütz), 259
*Concerts royaux* – (Couperin), 323
*Conducătorul de diligenţă* – (Byrd), 173
*Consort Lessons*, 170
*Convalescente* (La) – (Couperin), 324
*Convertendo* (Il) – (Rameau), 334
*Corale ale dogmei* – (Bach), 427, 432
*Corale pentru orgă* (21) – (Bach), 427
*Coriolano* – (Cavalli), 218
*Coronations Anthems* – (Händel), 387
*Couperinette* (La) – (Couperin), 324
*Courante* – (Rameau), 332
*Craesus* – (Keiser), 253
*Crăiasa zânelor* – (Purcell), 247
*Credo* – (Vivaldi), 295

*Crinii mărturisirii*, 28
*Critica musica* – (Mattheson), 362
*Crolla il mondo* – (Carissimi), 213
*Cucerirea Alexandriei* – (Machault), 82
*Cucerirea oraşului Boulogne* – (Janequin), 108
*Culegerea de la Leipzig* – (Bach), 428
*Cupidon şi moartea* – (Gibbons, Locke), 241, 245
*Cupis* (Les) – (Rameau), 333
*Curgeţi, voi, valuri jucăuşe* – (Bach), 464
*Cyclopes (Les)* – (Rameau), 331, 332

*Dal male il bene* – (Marazzolli), 210
*Daphné* – (Gagliano), 188
*Daphné* – (Peri), 185, 188
*Daphné* – (Schütz), 250, 255, 256
*Daphné e Galatea* – (A. Scarlatti), 225
*Dardanus* – (Rameau), 340
*Davidischen oratorien* – (Telemann), 368
*Dead march* – (Händel), 392
*Deborah* – (Händel), 389, 391
*Deidamia* – (Händel), 391
*De institutione musica* – (Boetius), 58
*Demonstration du principe de l'Harmonie* – (Rameau), 343
*De musica mensurabili positio* – (J. de Garlanda), 64
*Denn Du wirst meine Seele nicht in der Holle lassen* – (Bach), 414, 454
*Deploration sur la mort de Ockeghem* – (Jos. des Près), 96
*De profundis* – (Jos. des Près), 96
*Deo gratia* – (Ockeghem), 93
*Desperatione di Fileno* – (Cavalieri), 188
*Dettingen Te Deum* – (Händel), 395
*Dialogo della musica antica e della moderna* – (V. Galilei), 35, 183
*Dido and Aeneas* – (Purcell), 245-247
*Didona* – (Cavalli), 218
*Didona abandonata* – (Tartini), 288
*Dies irae*, 57, 92
*Diluvium universale* – (Carissimi), 214
*Dimostratione harmoniche* – (Zarlino), 129
*Diocleţian* – (Purcell), 247
*Discorso sopra la musica antica* – (V. Galilei), 187
*Disgratie d'amore* (La) – (Cesti), 220
*Distraite* (La) – (Couperin), 324
*Divine* (La) – (Couperin), 324

*Dixit Domine* – (Händel), 381, 382
*Dodekachordon* – (Glareanus), 97
*Dolcissima mia vita* – (Gesualdo), 158
*Domine Jesu Christi qui cognoscis* – (Lassus), 163
*Don Quijote* – (Telemann), 370
*Dori* (La) – (Cesti), 220
*Douce et piquante* (La) – (Couperin), 324

*Ecco mormorar l'onda* – (Monteverdi), 191
*Ecoul* – (Lassus), 165
*Egisto* – (Cavalli), 218, 250
*Egyptienne* (L') – (Rameau), 218, 250, 332, 333
*Eine feste Burg*, 102, 415, 461
*Elden sollen essen* (Die) – (Bach), 460
*Elements* (Les) – (Lalande), 319
*El viage de Hierusalen* – (Guerrera), 151
*Emendemus in melius* – (Morales), 150
*Emma şi Eginhard* – (Telemann), 371, 373
*Eneida* – (Virgiliu), 48
*Enharmonique* (L') – (Rameau), 332, 333
*Epitaf pentru Binchois* – (Ockeghem), 92
*Equivoci nell sembiante* (Gli) – (A. Scarlatti), 225
*Eraclea* – (A. Scarlatti), 225
*Erbarme Dich, mein Gott* – (Bach), 445, 470
*Ercole amante* – (Cavalli), 218, 230
*Ercole sul Termodonte* – (Vivaldi), 296, 299
*Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* – (Rameau), 343
*Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie* (Suite des) (Rameau), 343
*Errore inoccente* (L') – (A. Scarlatti), 225
*Es jagt ein Jeger* – (Lassus), 165
*Espagnole* (L') – (Couperin), 323
*Es rufet seinen Schaffen mit Namen* – (Bach), 459
*Essercizi per gravicembalo* – (D. Scarlatti), 308
*Esther* – (Händel), 389, 391
*Estro armonico* (L') – (Vivaldi), 293, 297, 308, 453
*Euridice* – (Peri), 179, 185, 186, 187, 193
*Euridice* – (Caccini), 187
*Europe galante* (L') – (Campra), 335, 337
*Ezio* – (Händel), 388

*Falcone* (Il) – (Marazzoli), 210
*Fantezia cromatică şi Fuga în re minor* – (Bach), 418, 438

*Fantezia în sol major pentru orgă* – (Bach), 430
*Fantezia pentru clavecin* – (Telemann), 369
*Fantezia pentru orgă* – (Costeley), 110
*Fantezia pentru vioară solo* – (Telemann), 369
*Faramando* – (Händel), 390
*Fastes de la grande et ancienne Ménestrandise* – (Couperin), 325, 326
*Favorite* (La) – (Couperin), 326
*Felicitas beatorum* – (Carissimi), 213
*Fêtes d'Hebé* (Les) – (Rameau), 340
*Fêtes vénitiennes* – (Campra), 335, 337
*Fida nimfa* (La) – (Vivaldi), 294, 299
*Fierarul melodios* – (Händel), 385
*Filosofo* (Il) – (Vivaldi), 295
*Fiori musicali* – (Frescobaldi), 268
*Fitzwilliam Virginal Book*, 173
*Flavius Bertardius* – (Telemann), 371, 373
*Floridante* – (Händel), 387
*Focuri de artificii* – (Händel), 402
*Folette* (La) – (Rameau), 331
*Folies françaises* (Les) – (Couperin), 325
*Follia* (la) – (Corelli), 280 – 282, 285, 293
*Fondations of Englesh Opera* (Dent), 306
*Forqueray* – (Rameau), 333
*Française* (La) – (Couperin), 323
*Fröhlich und fray* – (Lassus), 165
*Fuga în mi minor pentru clavecin* – (Bach), 432
*Fuga în sol minor pentru vioară şi pian* – (Bach), 446
*Fuga Trinităţii* – (Bach), 432
*Fugi* (6) – (Händel), 398
*Furtuna* (Humphrey), 243, 247
*Fundamentum organisandi* – (Paumann), 119, 354
*Funeral Anthem* (The) – (Händel), 390
*Fürchte dich nicht* – (Bach), 466

*Gagliardi a 4...* (10) – (Gesualdo), 159
*Galateea* – (Vittori), 210
*Gavotte* – (Rameau), 332
*Geduldige Sokrate* (Der) – (Telemann), 371, 372
*Geistlich Gegangbücherlein* – (J. Walter), 102
*Gelobet seist Du, Jesu Christ* – (Bach), 460
*Geschichte des Instrumentalkonzerts* – (A. Schering), 302
*Già piansi nel dolore* – (Gesualdo), 158

*Giasone* – (Cavalli), 218
*Giulio Cesare* – (Händel), 387
*Giustino* – (Händel), 390
*Giustino* (Il) – (D. Scarlatti), 304
*Gondoles de Délos* – (Couperin), 327
*Gott ist mein König* – (Bach), 414
*Gottes Zeit* – (Bach), 455
*Goûts réunis* – (Couperin), 323
*Gradus ad parnassum* – (Fux), 357
*Griselda* – (A. Scarlatti), 226
*Grosse Generalbasschule* – (Mattheson), 362
*Grotte de Versailles* – (Lully), 232
*Gründlicher Bericht über den deutschen Meistergesang* – (A. Puschmann), 101
*Grundlagen einer Ehrenpforte* – (Mattheson), 362, 369
*Gute Nacht, o Wesen* – (coral protestant), 466

*Hamburger Jahrmarkt* – (Keiser), 253
*Helena e Tesseo* (L') – (Cavalli), 218
*Heracles* – (Händel), 395
*Hercule la răscruce* – (Bach), 462, 463
*Herr denkt an uns* (Der) – (Bach), 455
*Herr, gehe nicht in Gericht* – (Bach), 460
*Herr, wie Du willst so schicks mit mir* – (Bach), 460
*Hieremiae Prophetae Lamentationes* – (Lassus), 167
*Himmel lacht (Der)* – (Bach), 456
*Himmelskönig, sei willkommen* – (Bach), 457
*Historia di Abrahaam et Isaac* – (Carissimi), 214
*Historia di Ezechia* – (Carissimi), 214
*Historia di Job* – (Carissimi), 214
*Historia sacra* – (Schütz), 259
*Homme armé* (L'), 90, 96, 212
*Hortulus chellicus, uni violino* – (Walter), 360
*Hyppolyte et Aricie* – (Rameau), 336, 337, 339, 340

*Ich habe genug* – (Bach), 461
*Ich hatte viel Bekümmernis* – (Bach), 417, 456
*Ich weisz ein hübsches Fräulein* – (Lassus), 165
*Idropica* – (Monteverdi), 198
*Idyle de la paix* (L) – (Lully), 235
*Ierusalimul eliberat* – (Tasso), 383
*Ifigenia în Aulida* – (D. Scarlatti), 305
*Ifigenia în Taurida* – (D. Scarlatti), 305

*Il est bel et bon* – (Passesreau), 111
*Illiada* – (Homer), 31, 32, 36
*Imeneo* – (Händel), 391
*Impatience* (L') – (Rameau), 334
*Imperiale* (L') – (Couperin), 323
*Încoronarea Popeei* – (Monteverdi), 202, 203–205, 207
*Indifferante* (La) – (Rameau), 332
*Indiile galante* – (Rameau), 337, 340
*Indiscrète* (L') – (Rameau), 333
*Ingenue* (L') – (Couperin), 324
*In honorem Johann Christoph Bachii* – (Bach), 411, 432, 433
*In illo tempore* – (Monteverdi), 198
*In nomine* – (Gibbons), 174
*Ino* – (Telemann), 368, 373
*Insbruck, ich muss dich lassen* – (H. Isaac), 98
*Insinuante* (L') – (Couperin), 324
*Institutioni harmoniche* – (Zarlino), 97, 129
*Intonationi d'Organo* – (A. şi G. Gabrieli), 132, 134
*Intrarea reginei din Sheba* – (Händel), 402
*Introduction to practicall musicke* – (Morlay), 171
*Inventiuni* – (Bach), 435
*Io che l'età* – (Lassus), 165
*Isis* – (Lully), 234
*Israel în Egipt* – (Händel), 391, 392
*Istoria Învierii* – (Schütz), 256
*Istoria stilurilor* – (Vancea), 5
*Iubirile Vespettei* – (Telemann), 372
*Încoronarea Popeei* – (Monteverdi), 202, 203-205, 206, 207
*Învierea* – (Händel), 382

*Janus* – (Keiser), 253
*Janus* – (Kusser), 252
*Jason* – (Kusser), 252
*Jephta* – (Carissimii), 215
*Jephta* – (Händel), 396
*Jesu, meine Freude* – (Bach), 466
*Jesu nahm zu zich die Zwöklfe* – (Bach), 420
*Jesusminne* – (Bach), 456
*Jeu de St. Nicolas* (Le) – (Bodel), 69
*Jeu de Robin et de Marion* (Le) – (A. de la Halle), 69
*Johannes Passion* – (Selle), 361
*Johannes Passion* – (Bach), 422, 457, 468, 469, 470, 471, 483

*Jonas* – (Carissimi), 215
*Joseph* – (Händel), 395
*Joyeuse* – (La) – (Rameau), 331
*Jubilate* – (Händel), 389
*Jucăria* – (Farnaby), 173
*Judas Maccabhaeus* – (Händel), 395–396, 401, 402
*Judecata lui Paris* – (Cesti), 219
*Judicium Solomonis* – (Carissimi), 215
*Juditha triumphans* – (Vivaldi), 294
*Jupiter în Argos* – (Händel), 391

*Kalenda maya*, 68
*Klavierbüchlein vor A.M. Bachin* – (Bach) (vezi şi „Mic caiet pt. A.M. Bach"), 420, 423, 427, 428, 435, 436
*Klavierbüchlein vor W.F. Bach* – (Bach), 420, 435
*Klavierübung* – (Bach), 423, 427, 428, 438, 439
*Kleine Generalbasschule* – (Mattheson), 362
*Komm die süsse Todesstunde* – (Bach), 417, 456

*Labirintul* – (Locatelli), 287
*Laboravi* – (Rameau), 334
*Laetatus sum* – (Monteverdi), 206
*Lagrime di San Piedro* (Le) – (Lassus), 167
*Lamentaţia Ariannei* – (Monteverdi), 197-198, 199, 204, 205, 206, 207
*Lamentaţia contelui Uguolino* – (V. Galilei), 184
*Lamentaţiile după Ieremia* – (Couperin), 328
*Lamentaţia după Ieremia* – (Palestrina), 144
*Lamentaţia după Ieremia* – (Viadana), 146
*Lamentaţia lui Apollo* – (Monteverdi), 199
*Lamentaţia lui Ieremia* – (Janequin), 108
*Lamentaţia profetului Ieremia* – (V. Galilei), 184
*Largo* – (Händel), 390
*Lasciate mi morire* – (Monteverdi) (vezi şi „Lamentaţia Ariannei"), 197, 199, 207
*Leçons des Ténèbres* – (Couperin), 328
*Leipziger Messe* (Die) – (Keiser), 253
*Lessons* – (Händel), 385, 398, 403
*Libro di madrigali* – (Schütz), 255
*Liebster Immanuel* – (Bach), 460
*Livri* (La) – (Rameau), 333
*Lobet Gott in seinen Reichen* – (Bach), 467
*Lochhamer Liederbuch*, 70
*Lotario* – (Händel), 388

*Lucrezzia* (La) – (Rameau), 381
*Lugubre* (La) – (Couperin), 325
*Lupta lui David cu Goliath* – (Kuhnau), 357
*Lustige Arien* – (Telemann), 368

*Madrigali guerrieri ed amorosi* – (Monteverdi), 202
*Madrigali spirituali* – (Animuccia), 139
*Madrigali spirituali* – (Marenzio), 153
*Madrigali spirituali* – (Monteverdi), 191
*Madrigali spirituali* – (Palestrina), 145
*Maeştrii cîntăreţi din Nürnberg* – (Wagner), 101, 191, 464
*Magnificat* – (Bach), 422, 464–466, 483
*Magnificat* – (G. Gabrieli), 135
*Magnificat* – (C. da Rore), 128
*Magnificat* – (Willaert), 127
*Magnificatul german* – (Schütz), 255, 259
*Manon* – (Couperin), 324
*Marais* (La) – (Rameau), 333
*Marea Missa catolică* – (Bach), (vezi Missa în si minor)
*Mariage forcé* (Le) – (Lully), 232
*Martiriul Sf. Teodora* – (A. Scarlatti), 225
*Mascarade de la foire St. Germain* (La), 229
*Mascarate piacevoli e ridiculose* – (Croce), 129
*Mater Patris* – (Jos. des Près), 97
*Mathäus Passion* – (Bach), 6, 98, 422, 468, 469–472, 483
*Medée* – (Rameau), 334
*Melodischer Wissenschaft* (Der) – (Mattheson), 362
*Menuet* – (Rameau), 333
*Messiah* – (Händel), 393–394, 397, 401, 402, 406
*Messa a quatro voci e Salmi* (Monteverdi), 205
*Meşterul Manole*, 396
*Mic caiet pentru Anna-Magdalena Bach* – (Bach), 435, 436
*Mici concerte spirituale* – (Schütz), 257
*Mille regrets* – (Jos. des Près), 96
*Mimi* – (Couperin), 324
*Miriways* – (Telemann), 371
*Miserere* – (Allegri), 146
*Miserere* – (Du Mont), 318
*Miserere* – (Lalande), 320
*Miserere* – (Lully), 318
*Miserere* – (D. Scarlatti), 305
*Missa brevis* – (Palestrina), 144

*Missa în si minor* – (Bach), 422, 458, 472–475, 483
*Missa Papae Marcelae* – (Palestrina), 144
*Missa pentru slujba de la miezul nopţii* – (Charpentier), 318
*Misa pentru patru voci* – (Machault), 83
*Misse scurte* (4) – (Bach), 472
*Mit Fried'und Freud' ich fahr dahim* – (Bach), 461
*Mitio Scevola* – (Cavallia), 218
*Mitridate Eupatore* – (A. Scarlatti), 226
*Moyses, Deus Pharaonis* – (Vivaldi), 294
*Moissonneurs* (Les) – (Couperin), 325
*Monumentum per Gesualdo da Venosa* – (Stravinski), 159
*Monsieur l'abbé* – (Lassus), 165
*Monsieur Pentiton* – (Vivaldi), 295
*Mormântul lui Couperin* – (Ravel), 329
*Moro lasso al mio duolo* – (Gesualdo), 158
*Morte d'Orfeo* (La) – (Landi), 208
*Mucius Scevola* – (Händel), 386
*Musae Jovis* – (Gombert), 109
*Musette* – (Rameau), 334
*Musica Nova* – (Willaert), 128
*Musiche sacrae* – (Cavalli), 217
*Musikalische Exequien* – (Schütz), 257
*Musikalische Opfer* – (Bach), (vezi „Ofranda muzicală.")
*Musique de table* – (Telemann), 369
*Muzica apelor* – (Händel), 396, 402
*Muzica focului de artificii* – (Händel), 396, 402
*Muzicianul şarlatan* – (Kuhnau), 357
*Muzio Scevola* – (A. Scarlatti), 225
*Mysterieuse* (La) – (Couperin), 324

*Narciso* – (D. Scarlatti), 305
*Narciso et Eco* – (Cavalli), 218
*Narcissus* – (Kusser), 252
*Nations* (Les) – (Couperin), 323
*Nebuna prefăcută Licori* – (Monteverdi), 199
*Nero* – (Händel), 380
*Nerone* – (A. Scarlatti), 225
*Neugeborene Kindlein* (Das) – (Bach), 460
*Neumodisch Liebhaber Damon* (Der) – (Telemann), 371, 372
*Newe Pavanen, Gagliarden, Balleten u. Concerten* – (Vierdack), 360
*Niais de Sologne* (Les) – (Rameau), 332
*Noi cântece germane* – (Lassus), 165

*Non piu guerra* – (Monteverdi), 193
*Non sa chè sia dolore* – (Bach), 464
*Nove Cantum* – (Binchois), 89
*Nozze di Teti* – (Cavalli), (vezi *Nunta lui Thetis şi Peleus*)
*Nuit* (La) – (Lassus), 165
*Nunta lui Eneea cu Lavinia* – (Monteverdi), 202
*Nunta lui Thetis şi Peleus* – (Cavalli), 218
*Nuove Musice* – (Caccini), 184, 187
*Nuper rosarum flores* – (Dufay), 90
*Nu te teme* – (Bach) (Vezi şi "Fürchte dich nicht"), 466
*Nymphes des bois* – (Jos. des Près), 96

*Obras de musica para tecla y arpa y vihuela* – (Cabezon), 149
*Observations sur notre instinct pour la musique* – (Rameau), 343
*Occasional Oratorium* – (Händel), 395
*Oda funebră* – (Bach), 460, 469
*Oda pentru Sf. Cecilia* – (Purcell), 245
*Oda Sfintei Cecilia* – (Händel), 393
*Ode* (24) – (Telemann), 368
*Ode for the birthday of Queen Ana* – (Händel), 384
*Oden und lieder* – (Voigtländer), 361
*Odiseea* – (Homer), 31, 32, 36, 37
*O, Ewigkeit du Donnerwort* – (Bach), 461
*Officium Hebdomadae sancte* – (da Victoria), 152
*Officium defunctorum*, (da Victoria), 152
*Ofranda musicală* – (Bach), 424, 432, 434, 437, 440, 476–479
*Olimpiade* (L') – (Vivaldi), 295
*Omagiu lui Corelli* – (Varga), 282
*Ombra mai fu* – (Händel), 391
*Ombres errantes* (Les) – (Couperin), 324
*Onde chiare* – (Vivaldi), 299
*Opera cerşetorilor* – (Pepusch), (vezi „Beggar's opera")
*O, primavera, gioventa dell'anno* – (Monteverdi), 193
*Oratoriul de Crăciun* – (Bach), 462, 467, 469
*Oratoriul de Crăciun* – (Constantinescu Paul), 6
*Oratoriul de Crăciun* – (Schütz), 258
*Oratoriul Înălţării* – (Bach), 467
*Oratoriul de Paşti* – (Bach), 467
*Ordres* – (Couperin), 331
*Orfeu* – (Monteverdi), 171, 181, 194–196, 200, 207, 245, 270
*Orfeu* – (Rossi), 211, 230
*Origine des Sciences* (L') – (Rameau), 343

*Orgelbüchlein* – (Bach), 425, 426, 427, 435, 459
*Orlando* – (Händel), 286, 389
*Orlando* – (D. Scarlatti), 305
*Orlando* – (Vivaldi), 294
*Orlando finto pazzo* – (Vivaldi), 294, 295
*Orphée* – (Rameau), 334
*Ottavia restituita al trono* – (D. Scarlatti), 304
*Ottone* – (Händel), 387
*Ottone in vila* – (Vivaldi), 294
*Ouvertures* – (Bach),

*Paladins* (Les) – (Rameau), 338
*Palazzo d'Atlante* – (Rossi), 210
*Pantomime* (La) – (Couperin), 327
*Pantomime* (La) – (Rameau), 333
*Parsifal* – (Wagner), 70, 144
*Partenza* – (Händel), 382
*Partie polonoise* – (Telemann), 369
*Partonepe* – (Händel), 388
*Partitas pentru clavecin* – (Bach), 423, 438
*Partite pentru un instrument melodic* – (Telemann), 369
*Partite pentru vioară solo* – (Bach), 417, 441–443
*Pasiunea după Brockes* – (Händel), 385, 468
*Pasiunea după Brockes* – (Telemann), 368
*Pasiunea după Luca* – (Schütz), 258
*Pasiunea după Ioan* – (Bach) (vezi *Johannes Passion*)
*Pasiunea după Ioan* – (Schütz), 258
*Pasiunea după Matei* – (Bach) (Vezi *Mathäus Passion*)
*Pasiunea după Matei* – (Schütz), 258
*Pasiunea după Matei* – (Sermisy), 109
*Pasiunea după Matei* – (Telemann), 368, 373
*Passacaglia* – (Couperin), 326
*Passacaglia în do minor pentru orgă* – (Bach), 416, 430, 431
*Pastorala* – (Corelli), 283
*Pastorala pentru harpă* – (Händel), 401
*Pastorela mia* (La) – (Monteverdi), 194
*Pastorale D'Jssy* – (Cambert), 232
*Pastor fido* (Il) – (Händel), 384, 390, 402
*Patimile după Brockes* – (Händel), (vezi şi *Pasiunea după Brockes*), 385
*Patimile după Luca* – (Bach), 420, 469
*Patimile după Ioan* – (Bach), (vezi Johannes Passion)
*Patimile după Ioan* – (Händel), 380

*Patimile după Ioan* – (C. da Rore), 128
*Patimile după Marcu* – (Bach), 468
*Patimile după Matei* – (Bach), (vezi Mathäus Passion)
*Patimile după Matei* – (Obrecht), 93
*Pax in nomine Domini* – (Marcabru), 68
*Peleus şi Tetis* – (Monteverdi), 199
*Pene d'amore* – (Carissimi), 213
*Penelopa e Didone* – (A. Scarlatti), 255
*Pentru iubirea salvatorului meu* – (Bach), 470
*Perseu* – (Lully), 234
*Phaeton* – (Lully), 234
*Phoebus şi Pan* – (Bach), [vezi *Streit zwischen Phoebus şi Pan* (Der)]
*Pianto delle Madona* – (Monteverdi), 198, 205, 206
*Pièces de clavecin en concerts* – (Rameau), 332
*Pièces de clavecin en sonates* – (Mondoville), 333
*Pieces de violes* – (Couperin), 323
*Piémontaise* (La) – (Couperin), 323
*Pimpinone* – (Telemann), 371, 372
*Plateea* – (Rameau), 341
*Pomo d'oro* (Il) – (Cesti), 219, 250
*Pomone* – (Cambert), 232
*Pompe funèbre* (La) – (Couperin), 329
*Pompeo Magno* – (Cavalli), 218
*Poro* – (Händel), 388
*Poule (La)* – (Rameau), 332, 333
*Pouplinière* (La) – (Rameau), 333
*Povestiri sacre* – (Carissimi), 214
*Power of Music (The)* – (Händel), 390
*Preamăreşte-ţi fericirea. Saxonie binecuvîntată* – (Bach), 464
*Premier, livre de pièces pour clavecin* – (Rameau), 331
*Preludii şi fugi* – (Bach), 436
*Preludiu* – (Rameau), 332
*Preludiu pentru orgă în sol minor* – (Bach), 415
*Preludiu şi Fuga pentru orgă în do major* – (Bach), 432
*Preludiu şi Fuga în la minor* – (Bach), 434
*Preludiu şi Fuga în si minor* – (Bach), 434
*Prenez sur moi* – (Ockeghem), 92
*Primo libro delle fantasie (Il)* – (Frescobaldi), 268
*Primo libro di capricci* (Il) – (Frescobaldi), 268
*Primo libro di madrigali* – (Schütz), 255
*Princesse de Navarre* (La) – (Rameau), 339
*Principessa fidele* (La) – (A. Scarlatti), 225

*Printemps* – (Cl. le Jeune), 110
*Privighetoarea îndrăgostită* – (Couperin), 325
*Prophetiae Sibiliarum* – (Lassus), 162
*Proserpine* – (Lully), 234, 235
*Proverbele lui Solomon* (Janequin), 108
*Psalmi Davides poenitentiates* – (Lassus), 167
*Psalmi davidici* – (A. Gabrieli), 131
*Psalmii delle compiete* – (Gesualdo), 159
*Psalmii lui David* (Janequin), 108
*Psalmii lui David* – (Cl. le Jeune), 110
*Psalmii lui David* – (Schütz), 256
*Psalms* – (Gibbons), 174
*Psaltirea lui Becker* – (Schütz), 256
*Psyché* – (Locke), 243
*Psyché* – (Lully), 232, 234
*Psyché* – (A. Scarlatti), 225
*Pucelle* (La) – (Couperin), 323
*Pulcinella* – (Stravinski), 342
*Puterea virtuţii* – (Keiser), 253
*Pygmalion* – (Rameau), 340

*Rodamisto* – (Händel), 386
*Rameau* (La) – (Rameau), 333
*Rappel des oiseaux* (Le) – (Rameau), 331, 332
*Rappresentation dell'Anima e di Corpo* – (Cavalieri), 187, 188, 213
*Rare* (La) – (Chambonière), 321
*Regele Arthur* – (Purcell), 247
*Regina indiană* – (Purcell), 247
*Regrets* (Les) – (Couperin), 324
*Reîntoarcerea lui Ulise în patrie* – (Monteverdi), 202-203, 207, 236
*Requiem* – (Cavalli), 217
*Requiem* – (Maudit), 110
*Requiem* – (Mozart), 6
*Requiem* – (Obrecht), 93
*Requiem* – (Ockeghem), 92
*Requiemul german* – (Schütz), 257
*Requiemul german* – (Brahms), 6, 455
*Responsoria* – (Gesualdo), 158
*Ricardo* – (Händel), 387
*Ricercardi et canzoni francese* – (Frescobaldi), 268
*Ride il bosco* – (Monteverdi), 206
*Rinaldo* – (Händel), 383, 387

*Ritorno d'Ulise* (Il) – (Monteverdi), 207, 236
*Rodelina* – (Händel), 387
*Rodrigo* – (Händel), 381, 401
*Roland* – (Lully), 234
*Romolo e Remo* – (Cavalli), 218

*Sacrae cantiones* – (A. Gabrieli), 131
*Sacrae cantiones* – (Gesualdo), 158
*Sacrae cantiones* – (Guerrero), 151
*Sacrae cantiones* – (Marenzio), 153
*Sacrae cantiunculae* – (Monteverdi), 191
*Sacrae lectiones ex propheta Job* – (Lassus), 167
*Sacrae Symfoniae* – (G. Galilei), 134
*Salmi Spezzati* – (Willaert), 128
*Salomon* – (Händel), 396, 402
*Salve Regina* – (Ockeghem), 92
*Salve Regina* – (Jos des Près), 97
*Salve Regina* – (D. Scarlatti), 311
*Samson* – (Händel), 394
*San Alessio* – (Landi), 209
*Sanctus* – (Bach), 472
*Satiro* (Il) – (Cavalieri), 188
*Saul* – (Händel), 391 – 392, 401
*Sauvages* – (Rameau), 332
*Scanderberg* – (Vivaldi), 294
*Scarlattiana* – (A. Casella), 311
*Scipio Africanul* – (Kusser), 252
*Scipione* – (Händel), 387
*Scipione Affricano* – (Cavalli), 218
*Scherzi di violino solo* – (Walter), 360
*Scherzi muzicali* – (Monteverdi), 192, 194, 207
*Scherzi muzicali in stilo recitativo* – (Monteverdi), 201
*Schiavo di sua moglie* (Lo) – (Provenzale), 222
*Schübler chorale* – (Bach), 428
*Schulmeister* – (Telemann), 368
*Scrisoare asupra muzicii franceze* – (Rousseau), 343
*Scylla et Glaucus* – (Leclair), 347
*Secondo intermezzo* – (Marenzio), 270
*Seelevig* – (Staden), 251
*Selva morale e spirituale* – (Monteverdi), 198, 205
*Semele* – (Händel), 395
*Serva padrona* – (Pergolesi), 342

*Services* – (Gibbons), 174
*Sieben Worte Christi am Krentz* (Die) – (Schütz), 257, 258
*Sieg der Schönheit* – (Telemann), 371
*Silberweise* – (Sachs), 101
*Silvia* – (D. Scarlatti), 305
*Simfonia a II-a* – (Toduţa), 57
*Simfonia a III-a* – (Beethoven), 392
*Simfonia a V-a* – (Beethoven), 282
*Simfonia pastorala* – (Händel), 402
*Singet dem Herrn ein neues Lied* – (Bach), 466
*Siroe* – (Händel), 387
*Siroe, re di Persia* – (Vivaldi), 295
*Skolion* – (Seikilos), 35, 54
*Soeur Monique* – (Couperin), 324
*Solo Sonate* – (Händel), 398
*Sonata în la minor pentru flaut solo* – (Bach), 444
*Sonata în re major pentru clavecin* – (Bach), 432
*Sonata per il violino* – (Marini), 271
*Sonata piano e forte* – (G. Gabrieli), 134, 266, 270, 272, 282
*Sonata pentru cinci instrumente* – (A. Galilei), 133
*Sonata pentru pian în si bemol minor* – (Chopin), 392
*Sonata sopra Sancta Maria* – (Monteverdi), 198
*Sonate a due violini e violoncello* – (Legrenzi), 277
*Sonate a due violini e violone* – (Legrenzi), 277
*Sonate a tre* – (Corelli), 278
*Sonate a tre* – (Händel), 398
*Sonate a tre* – (Purcell), 245
*Sonate a violino e Basso* – (Vivaldi), 293
*Sonate-canon* – (Telemann), 369
*Sonate con tre violini* – (G. Gabrieli), 276
*Sonate de camera a tre* – (Vivaldi), 293
*Sonate da chiesa* – (Bassani), 277
*Sonate de chiesa e da camera* – (Legrenzi), 276
*Sonate e canzoni* – (Neri), 277
*Sonate polonoise* – (Telemann), 369
*Sonates méthodiques* – (Telemann), 369
*Sonate pentru flaut şi clavecin* – (Bach), 444
*Sonate pentru vioară solo* – (Bach), 417, 441, 443
*Sonate pentru vioară solo şi bas* – (Corelli), 278
*Sonate pentru violoncel şi bas* – (Vivaldi), 297
*Sonate pentru clavecin şi vioară* – (Bach), 444–446
*Sonate pentru viola da gamba şi clavecin* – (Bach), 446

*Sonate per il violino* – (Marini), 271
*Songs and ayers* – (Dowland), 171
*Sosarm* – (Händel), 388
*Soupirs (Les)* – (Rameau), 331
*Stabat Mater* – (secvenţă), 57
*Stabat Mater* – (Jos. des Près), 97
*Stabat Mater* – (Pergolese), 342
*Stabat Mater* – (D. Scarlatti), 305
*Stabat Mater* – (Stradella), 223
*Stabat Mater* – (Vivaldi), 294
*Steinerk* – (Couperin), 323
*Störtebecker* – (Keiser), 253
*Stracciani il core* – (Monteverdi), 193
*Stravaganza* (La) – (Vivaldi), 297
*Streit zwischen Phoebus und Pan* (Der), 463–464
*Strigătele Parisului* (Janequin), 108, 109
*Strig din adâncuri* – (Bach), 414
*Suita în la major pentru clavecin şi vioară* – (Bach), 446, 449
*Suite engleze* – (Bach), 436
*Suite franceze* – (Bach), 435
*Suite germane* – (Bach), 449
*Suite orchestrale* – (Bach), 449–450
*Suite pentru luth* – (Bach), 449
*Suite pentru două viole* – (Couperin), 329
*Suite pentru violoncel solo* – (Bach), 418, 443–444, 483
*Sultane* (La) – (Couperin), 323
*Summercanon*, 84, 113
*Suonerà l'ultima tromba* – (Carissimi), 213, 215
*Superbe* (La) – (Couperin), 323
*Surrexit Christus* – (G. Galilei), 135
*Susane* – (Händel), 396
*Synfonies pour les soupers du roi* – (Lalande), 319
*Synphoniae sacre* – (Schütz), 257, 352

*Tabulatura nova* – (Scheidt), 356
*Tages Zeiten* – (Telemann), 368
*T'amo mia vita* – (Gesualdo), 158
*Tambourin* – (Rameau), 331, 333
*Tamerlano* – (Händel), 387
*Tancrède* – (Campra), 335
*Tannhäuser* – (Wagner), 70
*Tânguirea profetului Ieremia* – (Galilei), 184

*Teatrul de modă* – (B. Marcello), 285
*Te Deum* – (Händel), 384, 389, 406
*Te Deum* – (Lully), 239
*Telamaco* – (A. Scarlatti), 225
*Tema cu Variaţiuni pentru harpă* – (Händel), 401
*Temperamenti e tendenze nella camerata fiorentina* – (Pirotta), 183
*Tempesta di mare* (La) – (Vivaldi), 294, 299
*Temple de la gloire* – (Rameau), 339
*Tendres plaintes* (Les) – (Rameau), 331
*Terpsihore* – (Händel), 390
*Teseo* – (Händel), 384
*Theodora* – (Händel), 396–397
*The power of music* – (Händel), 390
*Therèse* – (Couperin), 324
*Theseu* – (Lully), 233
*Thetis* – (Rameau), 334
*Tic-tac-choc* – (Couperin), 327
*Tigrane* – (A. Scarlatti), 225
*Timide* (La) – (Rameau), 333
*Timon din Atena* – (Purcell), 247
*Timor et tremor* – (Lassus), 167
*Timor mortis* – (Lassus), 167
*Tirsi şi Clori* – (Monteverdi), 199
*Toccata şi Fuga în re minor* – (Bach), 430
*Toccate şi Partite d'intavolatura di cembalo* – (Frescobaldi), 268, 271
*Tolomeo* – (D. Scarlatti), 305
*Tolomeo* – (Händel), 388
*Tombeau* (Le) – *Sonată în do minor* – (Leclair), 347
*Tourbillons* (Les) – (Rameau), 331
*Toute belle* (La) – (Chambonière), 321
*Trattando de glosas sobre cláusulas* – (Ortiz), 151
*Trăncăneala femeilor* – (Janequin), 108, 109
*Transilvano* (Il) – (Diruta), 264
*Tratat de armonie* – (Rameau), 330, 334
*Trattenimenti musicali* – (Bononcini), 275
*Trauermusick* – (Bach), 422
*Triccotets* (Les) – (Rameau), 332
*Tricoteuse* (La) – (Couperin), 327
*Trilul diavolului* – (Tartini), 288
*Triolets (Les)* – (Rameau), 332
*Triomphante* (La) – (Rameau), 332
*Triomphe de l'amour* (Le) – (Lully), 335

*Triompho dell'onore* – (A. Scarlatti), 225
*Trio-uri* (Op. 5) – (Händel), 391
*Trio-sonată în do major* – (Bach), 446
*Trio-sonate* (pt. fl. v. şi clav, pt. 2 fl. şi clav.) – (Bach), 444
*Tritt auf den Glaubensbahn* – (Bach), 457
*Triumful timpului şi adevărului* – (Händel), 382, 401
*Trois mains* (Les) – (Rameau), 332

*Ursprung der musikalisch-Bachischen Familie* – (Bach), 409

*Variationen Suiten* – (Peuerl), 359
*Variaţiuni pe o temă de Corelli* – (Rachmaninov), 281
*Variaţiuni pe o temă de Händel* – (Brahms), 403
*Variaţiunile canonice* – (Bach), 432
*Variaţiunile Goldberg* – (Bach), 423, 439
*Vânătoarea* – (Janequin), 108
*Vânătoarea regelui* – (Bull), 173
*Vênitienne* – (Rameau), 331
*Venus şi Adonis* – (Blow), 243, 245
*Verse anthems* – (Gibbons), 174
*Vespro della Beata Vergine* – (Monteverdi), 198
*Vilanelle, moresche et altre canzone* – (Lassus), 161
*Villageoise* (La) – (Chambonière), 321
*Villageoise* (La) – (Couperin), 331
*Villageoise* (La) – (Rameau), 331, 332
*Violetta* (La) – (Monteverdi), 194
*Visionnaire (La)* – (Couperin), 323
*Visul* – (Farnaby), 173
*Visul unei nopţi de vară* – (Purcell), 247
*Volupteuse* (La) – (Couperin), 324
*Vor Deinem Throne trett'ich hiemit* – (Bach), 425, 428
*Wassermusik* – (Telemann), 370
*Water music* (The) – (Händel) (vezi "Muzica apelor")
*Walsingham variations* – (Bull), 172
*Wein* (Der) – (Lassus), 165
*Weltische Oden* – (Hammerschmidt), 361
*Wer sich selbst erhötet* – (Bach), 418, 457
*Wohltemperierte Clavier* (Das) – (Bach), 418, 436–437, 440

*Zaïs* – (Rameau), 343
*Zephire* – (Rameau), 338
*Ziua judecăţii* – (Telemann), 368, 373

*Zlatna* – (Opitz), 250
*Zoroastre* – (Rameau), 340
*Zufriedengestellte Aeolus* – (Bach), 462, 463, 464

*Xerses* – (Cavalli), 218, 230
*Xerses* – (Händel), 390

# CUPRINS

**CAPITOLUL I: O PREISTORIE A MUZICII? . . . . . 9**

Problema originii şi a trecutului îndepărtat al muzicii. Sfera limitată a ipotezelor şi a investigaţiilor. De la teoretizare, la practică. Metoda cercetării comparate (înregistrări fonogramice de cântec şi inflexiuni muzicale în ţinuturi izolate, cu vieţuire asemănătoare celei primitive). Primul stadiu de muzicalitate din evoluţia omului.

**CAPITOLUL II: PE URMELE MUZICII ÎN ANTICHITATE . . . . . 15**

*Pe valea fluviului galben. (China)* . . . . . 17

Muzica – artă supremă în China veche.

Confucius: „Cartea cântecelor", document de creaţie populară. Muzica în templu şi la curtea împărătească. Sistemul pentatonic de organizare a sunetelor. Continuitatea spirituală în evoluţia poporului chinez.

*Pe valea râului Indus. (India)* . . . . . 19

Documente despre cultura indiană („Vedele", poemul epic „Ramayana"). Specificul sincretic al artei indiene (cânt-cuvânt-gest). Deosebirea dintre muzica procesiunilor de cult şi a celei populare. Sfertul de ton firesc în desfăşurarea diatonică (organizată heptatonic) a muzicii.

*Pe pământul dintre fluvii. (Mesopotamia)* . . . . . 21

Civilizaţiile sumeriană, sumero-babiloniană, asiro-babiloniană. Urme de cultură (scrierea cuneiformă, vestigiile de la Ninive şi din „noul Babilon"). Înflorirea ştiinţelor şi a artelor. Atenuarea graniţelor dintre muzica populară şi cea de curte. Vestigiile arheologice şi poemele epice despre muzică. Documentul de la Tel Hamar (prima mărturie de notaţie muzicală cunoscută).

*Pe malurile Nilului. (Egiptul)* . . . . . 24

Civilizaţia Egiptului antic. Istoric. Concepţia despre muzică (natura ei sacră). Preţuirea cântăreţilor şi a instrumentiştilor, dezvoltarea profesionalismului muzical. Cheironomia. Reprezentaţii teatral-muzicale (mistere) inspirate de miturile despre viaţa zeilor. Instrumente acompaniatoare. Principii estetice înaintate.

*În „ţara făgăduinţei". (Canaanul ebraic)* . . . . . 27

Prima civilizaţie fără zei, fără mărturii picturale sau sculpturale despre practica muzicală. Biblia (Vechiul Testament) – documentul literar de valoare etică, istorică, documentară. Informaţii privind creaţia muzicală (Psalmii lui David, „Cântarea cântărilor" atribuită lui Solomon), instrumentele, termenii muzicali. Muzica de cult. Psalmodierea (maniera recitativ-cantabilă). Cântarea lirică a psalmilor. Frumuseţea textelor. Melodismul bogat în ornamentaţii melismatice. Tendinţe de cromatizare şi variaţii improvizatorice.

*Pe malurile Mediteranei. (Fenicienii)* . . . . . 30

Consemnări despre spectacole de dansuri feniciene, dispreţuite de Greci şi Evrei. Reprezentaţii muzical-dramatice pentru slăvirea zeilor. Rolul secundar pe care fenicienii l-au avut în istoria artelor antice.

*La poalele Olimpului. (Elada)* . . . . . 31

Istoricul civilizaţiei elene. Concepţia despre zei, mitul lui Orfeu. Practica muzicală oglindită în epopeile homerice, în scrierile filozofilor, istoricilor, teoreticienilor eleni, în artele plastice. Primele documente muzicale. Rolul determinant al factorului poetic. Întrecerile olimpice. Arta rapsozilor, aezilor, kitarozilor şi auleţilor. Tradiţia corală. Tragedia – gen de sinteză a tuturar formelor poetic-muzicale. Teoria ethosului. Rolul social al artei. Sistemul muzical grec sprijinit pe tetracordul diatonic descendent. Structura modurilor greceşti. Perioada finală („elenistică") a civilizaţiei Greciei antice. Transformări de formă şi conţinut, dezvoltarea stilului cromatic şi enarmonic, tendinţele către virtuozitatea instrumentală.

*Pe plaiul Mioriţei. (Tracii)* . . . . . 44

Vechile scrieri greceşti şi romane despre vitejia şi muzica Tracilor, despre originea tracă a unor cântăreţi vestiţi, a unor instrumente muzicale din practica Grecilor (lira, aulosul), despre genurile, instrumentele şi sincretismul artistic tracic. Continuitatea esenţei spirituale tracice în muzica populară românească.

*Ţinutul celor şapte coline şi razele lui. (Romanii)* . . . . . 47
Istoricul imperiului roman. Influenţa culturii greceşti (preluarea sistemului teoretic, a notaţiei muzicale, a artei instrumentale, dar nu şi a principiilor estetice). Dezvoltarea muzicii culte în direcţia divertismentului, a virtuozităţii, a vieţii războinice. Deosebirea dintre muzica profesionistă şi cea populară (genuri muzicale tradiţionale, instrumente). Muzicalitatea poporului roman transmisă popoarelor de origine latină.

**CAPITOLUL III: PE URMELE CÂNTECULUI ÎN EVUL MEDIU . . . . . 51**

*Cântecul primilor creştini. Muzica gregoriană* . . . . . 53
Cântecele primilor creştini. Stilul psalmodic şi responsorial. Imnodia – creaţia melodică deschisă lirismului improvizatoric. Canonizarea cântărilor de cult (Grigore cel Mare). Principiile şi stilul muzicii gregoriene. Şcolile mănăstireşti. Pătrunderea elementelor laice în muzica de cult codificată (jubilaţii, secvenţe, trope). Notaţia neumatică (Guido d'Arezzo). Zorii polifoniei (diafonie, organum, discant) Şcoala de la Notre-Dame (Leoninus şi Perotinus Magnus). Primele forme polifonice (conductus, motetus) Notaţia mensurală.

*Cântecul cavalerilor medievali* . . . . . 65
Evenimentele istorice ale sec. XI şi XII (Cruciadele). Legături comerciale între apus şi răsărit. Dezvoltarea oraşelor în sudul şi nordul Europei. Jongleurii – purtători ai tradiţiilor artistice populare. Trubadurii şi truverii francezi, purtători ai unei arte bazate pe instruire. Genuri, instrumente, stil. Minnesängerii. Trăsături ale manifestaţiilor lor artistice legate de viaţa castelelor. Evoluţia cântecului popular german (Leich) reflectată în culegerea „Carmina Burana". Primele mărturii de prelucrări polifonice (colecţia de manuscrise „Lochhamer Liederbuch").

**CAPITOLUL IV: RENAŞTEREA . . . . . 73**

*Arta cea nouă* . . . . . 75
Noi condiţii de dezvoltare a artei şi culturii. Curentul umanist. Genuri poetic-muzicale. Influenţa laică asupra muzicii religioase (laude, drame liturgice). Primele nume de compozitori italieni. Francesco Landino – poet-muzician al artei florentine. Orientarea umanistă în Franţa. Philippe de Vitry. Creaţia şi contribuţia teoretică. Guillaume de Machault – primul compozitor complex din istoria muzicii. Forţa expresivă a limbajului său în creaţia profană şi religioasă. Missa pentru patru voci – creaţie de importanţă istorică. Evoluţia



gândirii componistice în Anglia. Tradiţiile muzicale din ţinuturile britanice (cantus gymelus, faux-bourdon) „Summercannon" – cea mai veche mărturie de polifonie populară. John Dunstable – precursor al şcolii franco- flamande. Arta variaţiei şi a improvizaţiei pe o idee muzicală în creaţia sa.

*Şcoala franco-flamandă* . . . . . 87
Prosperitatea economică şi arta. Instruirea muzicală (maîtrises). Primii polifonişti flamanzi (Gilles Binchois, Guillaume Dufay). Genuri laice şi religioase (chansons, ballades, motete, misse). Evoluţia polifoniei franco-flamande (Ockeghem, Obrecht). Apogeu artistic (Josquin des Prés). Interferenţa dintre meşteşugul contrapunctic flamand şi muzica ţinuturilor franceze, italiene, germane (H. Isaac).

*Aspecte naţionale, neoelenistice şi anticatolice în creaţia secolului al XVI-lea* . . . . . 99
Tiparul muzical (răspândirea creaţiei şi a gîndirii teoretice muzicale). Muzica în ţinuturile germanice: Maeştrii cântăreţi (Hans Sachs); coralul protestant (Martin Luther); liedul polifonic (Ludwig Senfl, H.L. Hassler). Curentul umanist în Franţa. Estetica Pleiadei. Cântecul hughenot. Chansonul polifonic (Clément Janequin). Genuri laice şi religioase în creaţia compozitorilor francezi (Sarmisy, Gombert, Cl. le Jeune, Cl. Goudimel, Costeley, Maudit, Passereau). Trăsături specifice de evoluţie a creaţiei muzicale în Anglia.

*Începuturile creaţiei instrumentale*. . . . . 116
Muzica de dans (basse-danse, tordion, pavana, saltarella, piva, gagliarda). Transcrieri ale creaţiei vocale pentru instrumente cu posibilităţi polifonice. Tabulaturi. Şcoala de organişti de la Nürnberg, München şi Viena (Konrad Paumann, Hans Leo Hassler, Paul Hofheimer). Literatura pentru lăută (Valentin Bakfark). Familia clavicordului (clavecin, spinetă, virginal). Importanţa muzicii instrumentale în evoluţia gîndirii componistice.

*Şcoala veneţiană* . . . . . 123
Noi trăsături ale genurilor laice (frottolla, madrigalul). Adrian Willaert şi discipolii săi (Cipriano da Rore, G. Zarlino, B. Donati, G. Groce, N. Vicentino). Tradiţia muzicii pentru orgă de la biserica San Marco (G. Segni, J. Buus, G. Parabosco, A. Padovano, Cl. Merulo). Evoluţia genurilor laice şi religioase, vocale şi instrumentale, în creaţia lui Andrea şi Giovanni Gabrieli.

*Şcoala romană* . . . . . 137
Contrareforma. Conciliul de la Trient. Giovanni Pierluigi Palestrina. Ucenicia şi afirmarea talentului. Cariera artistică şi didactică. Vasta creaţie religioasă (misse, motete, imnuri,

laude, ofertorii, psalmi, magnificate). Madrigalele profane inspirate de lirica renascentistă. Stilul palestrinian (importanţa textului în conducerea gândirii muzicale, contopirea tehnicii franco-flamande cu trăsăturile cantabilităţii italiene, a măiestriei polifonice cu tendinţe spre relaţii acordice, arta arhitecturală). Personalitatea lui Palestrina şi renumele şcolii de compoziţie romane. Discipolii săi: fraţii Nanino, fraţii Anerio, M. A. Ingegneri, F. Soriano, G. Allegri, L. da Viadana. Începutul stilului monodic acompaniat în muzica cultă catolică (concepţia concertelor eclesiastice de Viadana, în stil polifonic sprijinit pe fundalul armonic instrumental sau pentru o singură voce şi orgă).

*Şcoala spaniolă* . . . . . 148

Implicaţii istorice în specificul muzical spaniol. Genuri poetic-muzicale laice (Luiz de Milan). Organişti (Antonio de Cabezon) şi compozitori de muzică religioasă (Cr. de Morales, Fr. Guerrero, Luiz Tomaz de Victoria).

*Şcoala cromaticienilor* . . . . . 153

Luca Marenzio, continuator al expresivităţii cromatice inaugurate de Cipriano da Rore. Carlo Gesualdo di Venosa. Talent manifestat cu precocitate. Primele madrigale inspirate din poemele lui Tasso prevestind geniul. Implicaţii biografice de-a lungul creaţiei de madrigale, gen ajuns în ultima fază a evoluţiei (faza poetic-dramatică). Forţa dramatică a stilului cromatic, fără precedent în istoria compoziţiei şi anticipare a limbajului postromantic. Latura pesimist-subiectivă reflectată în creaţia religioasă (sacrae cantiones, psalmi).

*Diversitatea cosmopolită în creaţia ultimului flamand ilustru: Orlando di Lasso* . . . . . 160

Formaţia în spiritul tradiţiei franco-flamande. Stratificarea influenţei renascentiste italiene (Napoli, Roma). Cariera artistică şi didactică ca angajat al curţii ducelui de Bavaria (München). Călătoriile în Franţa. Creaţia profană (cântece polifonice italiene, franceze, germane, pe versuri de poeţi antici şi umanişti), dominată de genul madrigalului. Măiestria şi lirismul lucrărilor religioase (misse, magnificate şi cu deosebire motete, psalmi, lamentaţii). Evoluţia stilistică (de la villanelle la „Lacrimile Sfântului Petru"), verigă de legătură între epoci creatoare şi prototipuri muzicale naţionale.

*Şcoala engleză* . . . . . 169

Răspândirea madrigalului în Anglia. Trăsături naţionale în creaţia engleză. Muzica pentru virginal. (W. Byrd, Th. Morley, J. Dawland, J. Bull, O. Gibbond).

**Capitolul V: AFIRMAREA ŞI RĂSPÂNDIREA OPEREI ÎN SECOLUL AL XVII-LEA . . . . . 177**

*Dramma in muzica* . . . . . 179

Premise („Sacre rappresentationi," „Canti carnascialenschi", „Triomphi", interludii, madrigalul dramatizat). Influenţa principiilor estetice antice asupra artiştilor renascentişti. Florenţa – leagănul dezbaterilor dintre vechi şi nou. Camerata lui Giovanni Bardi (prima etapă) şi Camerata lui Iacopo Corsi (a doua etapă) în promovarea stilului monodei acompaniate. Primele realizări (Vincenzo Galilei). Stilul „rappresentativo" (Iacopo Peri, Giulio Caccini, Emilio di Cavalieri, Marco da Gagliano).

*Claudio Manteverdi* . . . . . 190

Monteverdi – reprezentant al întâlnirii dintre epoca madrigalului şi cea a operei. Formaţia de la Cremona. Primele creaţii. Compozitor al curţii Gonzaga de la Mantua. Operele „Orfeo" şi „Arianna". Tratarea vocilor (recitativ, aria da capo, aria-lamento) şi valorificarea forţei expresive instrumentale. Creaţii religioase (Roma). Maturitatea creatoare (Veneţia). Al 7-lea volum de madrigale („Il combattimento di Tancredi e Clorinda", Stilul „concitato"). Creaţia pentru primele teatre de operă cu plată în Veneţia. Diversitate în creaţie: „Scherzi musicali" (canzonete), madrigale (volumul 9), lucrări religioase, opere (detaşarea de mitologie în „L'incoronazzione di Poppea" – capodopera vieţii). „Revelaţia Monteverdi" (sec. XX), după trei secole de uitare.

*Opera cantata şi oratoriul la Roma* . . . . . 208

Şcoala de compoziţie romană. Adoptarea operei pe temeiuri moralizatoare. Genul operei în creaţia compozitorilor români (Stefano Landi, Domenico Mazzochi, Marco Marazzoli, A. M. Abbatino). Viitorul papă Clement V (Giulio Rospignoli) libretist şi creator al elementului comic în conţinutul operei (implicaţii în stilul şi concepţia finalurilor). Contribuţia lui Luigi Rossi – autor al primei opere italiene reprezentate la Paris. Orientarea şcolii de compoziţie romane către genuri înrudite cu opera: cantata şi oratoriul. Elemente comune şi diferenţiate faţă de operă. Desăvârşirea cantatei (Luigi Rossi). Giacomo Carissimi – viaţa şi cariera sa. Trecerea de la motetul concertant la oratoriu. Creaţia de cantate, oratorii, povestiri sacre. Funcţia recitatorului, amplificarea expresivităţii pe cale instrumentală, efecte descriptive, lirism şi dramatism în viziunea sa artistică. Contribuţia elevilor săi italieni, germani, francezi, englezi la răspândirea creaţiei sale pe plan european şi influenţa acesteia asupra concepţiei vocal-simfonice din secolul următor.

*Opera veneţiană – fenomen naţional şi internaţional* . . . . 216
Opera – eveniment artistic public în primele teatre cu plată din Veneţia. Libretiştii răspund gustului marelui public (aluzii satirice la actualitate, humor, extravaganţă scenică). Detaşare de estetica florentină, de echilibrul concepţiei lui Monteverdi (accent pe vizual şi pe virtuozitate). Rolul important al ariei şi neglijat al corului. Creaţia lui Fr. Cavalli, cântăreţ şi organist la biserica San Marco, („Nunta lui Thetis şi Peleus" – prima lucrare cu titlul de „operă" din istoria muzicii – 1639). M. A. Cesti, compozitor cu o carieră internaţională, autor a peste o sută de opere (prototip „Il pomo d'oro"). Faima europeană a operei italiene. Giovani Legrenzi – compozitor complex, pe linia tradiţiei estetice – şi elevii săi (A. Lotti, A. Caldara, T. Albinoni).

*Şcoala napolitană* . . . . . 222
Condiţii politice de întârziere a afirmării operei la Napoli. Fr. Provenzale, fondator al şcolii napolitane. Revitalizarea genului în conţinut. Al. Stradella, compozitor de origine napolitană cu o biografie aventuroasă şi o creaţie de mare valoare (de la madrigal la cantată, oratoriu, operă). Al. Scarlatti – formaţia şi atitudinea sa în artă. Trăsături specifice ale stilului său (fluenţa melodică, echilibrul formei) în cantate şi oratorii. Vasta creaţie de opere. Contribuţie la perfecţionarea elementelor consolidate în evoluţia genului (tipul tripartit al uverturii, solicitarea expresivităţii instrumentale, cursivitatea dintre recitativ şi arie). Concluzii asupra evoluţiei operei italiene, ajunsă în perioada declinului ei valoric.

*Opera în Franţa (Premise)* . . . . . 227
Rădăcini ale operei franceze în tradiţia chansonului, în principiile estetice ale Academiei lui Baïf, în aria de curte, în baletele de curte (balete „mascarades", „mélodramatiques", „à l'entrées"). Colaborarea dintre compozitorii (Guédron, Boesset, Cambefort) şi poeţii timpului.

*„Dictatura lui Lully"* . . . . . 231
J.B. Lully – date biografice (origine italiană, educaţie franceză, activitate de violonist, clavecinist, conducător artistic, compozitor al curţii lui Ludovic XIV). De la baletul de curte la o vastă creaţie de opere. Colaborarea cu Molière (comedia-balet), cu Racine (stilul declamaţiei cântate), Vigarani, Quinault. Concepţia unitară a dramaturgiei muzicale, axată pe recitative şi pe fluenţa dintre acestea şi arii (concepute pe tradiţia chansonului francez şi a ariei de curte). Rolul corului şi a acompaniamentului orchestral. Statornicirea tipului de uvertură franceză, valoarea paginilor orchestrale.

Independenţa operei lullyste faţă de opera italiană, prestigiul ei pe plan european.

*Opera în Anglia* . . . . . 240

Începuturile operei frânate de frământările politice şi religioase. Măsuri anticatolice în perioada dictaturii lui Cromwell. Experienţa componistică în spectacolele moralizatoare. Debutul în genul operei pe tematică istorică (şi nu mitologică). Rădăcini în teatrul muzical („Masques"). Influenţa franceză în perioada restaurării monarhiei prin compozitorii francezi (Grabu, Cambert) şi prin muzicienii englezi cu studii la Paris (Humphrey, Blow). Henry Purcell – formaţia muzicală în ambianţa bisericii anglicane şi a curţii regale londoneze (corist, organist, compozitor). Afirmarea în creaţie (compoziţii vocale şi instrumentale). Vocaţia dramaturgică în capodopera „Dido and Aeneas", sinteză între tradiţiile muzicale engleze şi cuceririle estetice ale operei italiene şi franceze. Legătura cu epoca elisabethană în muzica pentru piesele shakespeariene. Locul şi rolul lui Purcell în istoria muzicii engleze, prin opera de sinteză între tradiţia naţională corală (gândirea polifonică), instrumentală (arta variaţiei pe o temă), religioasă (anthems) profană (teatrul muzical) şi şcoala de compoziţie italiană (sonata à tre, cantata, opera), ca şi cu arta lui Lully (declamaţia cântată), într-o viziune renascentistă.

*Opera, cantata şi oratoriul în Germania*... . . . . 249

Războiul de treizeci de ani şi urmările lui. Influenţa muzicii italiene şi a rafinamentului francez la curţile princiare. Tendinţe de germanizare a genului de operă. Viaţa muzicală la Hamburg – oraş în care se declanşează prima dispută estetică din istoria operei. Contribuţiile lui J.S. Kusser şi R. Keiser la faima operei din Hamburg. Heinrich Schütz – prima personalitate impunătoare din istoria muzicii germane. Educaţia sa muzicală la Kassel şi Veneţia (cu Giovanni Gabrieli, cu Claudio Monteverdi). Cariera de organist, compozitor şi maestru de capelă al curţii de la Dresda. Începuturile creaţiei sprijinite pe stilul tradiţional „a cappella" în primul volum de madrigale. Influenţa lirismului italian asupra formaţiei sale protestante. Înlocuirea polifoniei corale tradiţionale cu stilul monodiei acompaniate în creaţia de cantate religioase, prima contribuţie inovatoare în evoluţia compoziţiei germane. Importanţa celor trei volume de „Synfonii Sacre" (ultimele două pe texte în limba germană), a culegerilor de „Concerte spirituale", de „Concerti sacrae" şi cu deosebire a muzicii funebre („*Musikalische Exequien*") concepută sub forma unui Requiem german. Revenirea la idealul religios colectiv în ultima perioadă a vieţii

(Creaţia de oratorii şi de „pasiuni"). Ultimul cuvânt în creaţie: Magnificatul german.

**CAPITOLUL VI: EVOLUŢIA MUZICII INSTRUMENTALE ÎN ITALIA (secolele XVII – XVIII) . . . . . 261**

*Creaţia pentru orgă şi clavecin. Girolamo Frescobaldi . . . 263*

Cristalizarea stilului instrumental oglindită în lucrarea „Il Transilvano" de G. Diruta. Răspândirea muzicii instrumentale prin tipăriturile muzicale. Muzica pentru orgă şi clavecin. Girolamo Frescobaldi – primul „copil minune" din istoria muzicii. Formaţia, afirmarea, cariera de organist la biserica Sf. Petru din Roma. Creator al unui nou stil interpretativ. Creaţia pentru orgă, clavecin şi diferite instrumente. Împrospătarea genurilor existente (varietatea procedeelor, sublinierea expresiei, tendinţe spre organizarea tripartită, îmbinarea conducerii liniare a vocilor cu viziunea verticală-armonică). Răspândirea concepţiei interpretative şi componistice prin discipoli italieni şi străini.

*Vioara intră în scenă . . . . . 270*

Vioara, instrument neglijat în secolul XVI (prezenţă trecătoare în creaţia lui G. Gabrieli şi Monteverdi). Perfecţionarea instrumentului la Brescia şi Cremona. („dinastiile" Amati, Guarnieri, Stradivarius). Rolul viorii în evoluţia suitei. Sonata da chiesa, da camera, à tre. Începutul literaturii pentru vioară (B. Marini, S. Rossi, G. Legrenzi, G.B. Fontana, M. Neri). Şcoala de vioară de la Bologna (Cazzati, Vitali, Corelli, Torelli). Arcangello Corelli. Cariera violonistică de la Roma (conducător muzical al Academiei Ottoboni). Creaţia (sonata à tre, sonata pentru vioară solo, tema cu variaţiuni – „La Follia" –, concerto grosso) determinantă în evoluţia muzicii de cameră. Anticipări ale concepţiei de „concerto grosso". Definitivarea genului în creaţia lui Corelli. Importanţa activităţii interpretative, componistice şi pedagogice. Giuseppe Torelli – rolul său în afirmarea concertului pentru un singur instrument şi orchestră, statornicirea formei lui tripartite. Şcoala de la Veneţia (Albinoni, Benedetto Marcello, Locatelli, Somis). Elevii lui Somis (Giardini, Pugnani, J.M. Leclair – colegi de generaţie cu Geminiani, Locatelli, Veracini şi Tartini). Activitatea lor concertistică, componistică, pedagogică. Elevii lui Tartini (Ferrari, Nardini). Concluzii asupra rolului pe care l-au avut şcolile de vioară italiene (Bologna, Roma, Veneţia), implicaţii asupra compoziţiei şi a evoluţiei formelor şi genurilor muzicale (camerale şi concertante).

*Antonio Vivaldi* . . . . . 290

Compozitor veneţian cu o biografie puţin cunoscută. Violonist în orchestra bisericii San Marco. Cariera violonistică la Concervatorul della Pieta. Influenţa artei lui Corelli prin Gasparini. Primele compoziţii (sonate à tre, sonate pentru vioară, concerte). Vasta creaţie de opere pentru teatrele veneţiene. Colaborarea cu Metastasio şi Goldoni. Lucrări pentru repertoriul religios catolic. Muzica de cameră (5 volume de sonate şi 9 de concerte tipărite în timpul vieţii). Fondul de manuscrise descoperit la Torino (concertele „ripieni", sinfoniile-concert). Influenţa operei şi a carierei violonistice asupra creaţiei camerale şi concertate (patetismul expresiei, programatismul, stilul violonistic). Însemnătatea creaţiei lui Vivaldi, ca reflectare a concepţiei componistice preclasice italiene şi supremă manifestare a ei, cuprinzând trăsături premergătoare gândirii clasice şi romantice.

*Domenico Scarlatti* . . . . . 303

Domenico Scarlatti, compozitor napolitan cu o biografie şi creaţie desfăşurată pe două etape distincte. 1/ Perioada italiană (educaţia muzicală, cariera de organist, de clavecinist-concertist şi de compozitor). Influenţa creaţiei lui Al. Scarlatti (la Napoli), a lui Vivaldi (la Veneţia), a lui Corelli (la Roma) asupra concepţiei primelor lucrări. 2/ Perioada iberică (afirmarea geniului său în creaţia pentru clavecin. Procesul de stilizare a gândirii polifonice şi a inspiraţiei din dansurile suitei în evoluţia celor 555 de „essercizi", „sonate", piese pentru clavecin. Forţa dinamică, gândirea modulatorie armonică, verva improvizatorică în muzica lor. Tendinţe spre bitematism, influenţe ale muzicii populare spaniole în creaţia de maturitate. Mărturii de preţuire date creaţiei lui Scarlatti (contemporane şi postume).

**CAPITOLUL VII: CLASICISMUL MUZICAL FRANCEZ (1600 – 1750) . . . . 313**

*Spiritualitatea franceză reflectată în creaţia muzicală* . . . 315

Termenul „baroc" (etimologie, sensuri, dezacord în acceptarea lui pentru periodizarea istorică a muzicii). Trăsăturile epocii cuprinse între anii 1600 – 1750 şi adoptarea termenului „clasic" de către muzicologia franceză. Tranziţia spre stilul concertant în creaţia religioasă (Titelouze, Formé, Bouzignac, Viellot, Du Mont, Charpentier, Lalande). Motetul, gen dominant în creaţie. Evoluţia creaţiei instrumentale paralelă cu cea a operei (tratată în capitolul V). Şcoala de orgă din diferitele centre ale Franţei (Rouen, Paris, Reims). Creaţia pentru clavecin (Chambonniére, Hardel, Louis Couperin, d'Anglebert).

*François Couperin* . . . . . 322

Dinastia Couperin. Precocitatea, educaţia şi cariera de organist la St. Gervais şi la capela regală. Arta şi temperamentul clavecinistului. Pasiunea pentru muzica de cameră. Primele creaţii (religioase şi camerale). Creaţia pentru clavecin (volume de „ordres"). Portrete muzicale, subiecte pastorale, descrieri din natură, din lumea bâlciului. Evoluţia concepţiei arhitecturale şi a stilului. Latura romantică din ultima perioadă a creaţiei. Răspândirea creaţiei lui Couperin după un secol şi jumătate de uitare. Elogiile aduse de Brahms, Debussy, Ravel.

*Jean-Phillippe Rameau* . . . . . 330

Formaţie muzicală timpurie. Nestabilitatea în cariera de organist (Avignon, Clermont-Ferrand, Dijon, Lyon). Stabilirea la Paris. Activitatea de savant şi de compozitor. Tratatul de armonie. Suitele pentru clavecin (depărtatea de forma tradiţională, programatism, scriitură). Muzica de cameră: „pièces de clavecin en concerts". Motetele şi cantatele profane. Creaţia de opere (forţa de caracterizare a personajelor, simţul dramatic, trăsături afirmate în primele opere (Hippolyte et Arlecie). Disputa dintre adepţii lui Lully şi cei ai lui Rameau („lullyşti" – „ramişti"). Capodopera vieţii: „Castor şi Pollux". Măiestria tratării vocilor, atenuarea graniţei dintre recitativ şi arie, coloristica armonică, virtuozitatea orchestraţiei, frumuseţea corurilor, dansurilor şi „sinfoniilor" descriptive. Comedia-balet „Plateea" (îmbinarea elementelor tragicului cu cele ale comicului). Disputa intervenită între partizanii operei comice italiene. („La serva padrona" de Pergolesi) şi cei ai operei franceze. Ultimele opere create de Rameau (statornicirea legăturii dintre muzica uverturii şi conţinutul operei. Complexitatea viziunii artistice şi a orizontului său ştiinţific, reflectate în creaţie şi în lucrări teoretice.

*Evoluţia către o şcoală de vioară franceză* . . . . . 345

Privirea generală asupra muzicii franceze din prima perioadă de creaţie a secolului al XVIII-lea (cea de a doua aparţinând perioadei de după revoluţia din 1789). Continuitatea tradiţiilor transmise de secolul al XVII-lea. Difuzarea creaţiei pe calea „concertelor spirituale". Evoluţia muzicii instrumentale, independenţa ei faţă de operă şi de opera-balet. Afirmarea şcolii de vioară (Anet, Rebel, Duval, Aubert, Francoeur, Gaviniès). Jean-Marie Leclair. Formaţia artistică care anunţă celebritatea violonistului. Cariera virtuozului concertist. Creaţia de sonate pentru vioară şi bas. Sinteza între stilul concertant italian şi spiritul francez.

Concluzii asupra clasicismului muzical francez (capăt de drum al motetului şi al gloriei clavecinului, deschidere în creaţia camerală, în concepţia orchestrală, în stilul interpretativ violonistic, în ştiinţa armoniei.

**CAPITOLUL VIII: EVOLUŢIA CREAŢIEI MUZICALE GERMANE (1600 – 1750) . . . . . 349**

*Tendinţe de germanizare a genurilor muzicale. Şcoala de orgă. Muzica de cameră* . . . . . 351

Tendinţe de germanizare a genurilor cultivate şi desăvârşite în Italia. Pătrunderea stilului concertant în creaţia religioasă. Trăsături specifice ale evoluţiei cantatei, oratoriului, pasiunii în concepţia compozitorilor protestanţi. Şcoala de orgă germană şi marii ei reprezentanţi. Stilul organistic italian şi influenţa lui în Germania de sud (Froberger). Aspecte cosmopolite în creaţia de orgă (Muffat). Şcoala de orgă nordică (Sweelinck şi elevii săi). Importanţa şcolii de la Hamburg (Reinken), de la Lübeck (Buxtehude), de la Lüneburg (Böhm). Tradiţii în şcoala de la Nürnberg (Pachelbel), Viena (Fux), Leipzig (Kuhnau), Halle (Zachow).
Compozitorii germani şi muzica de cameră. Aportul italian şi francez în evoluţia genurilor (suita de dansuri, sonata à tre, concerto grosso). Literatura pentru clavecin (Schein, Rosenmüller), pentru vioară (Schop, Schmelzer, Biber, Walter). Pionierat în creaţia de lieduri (Albert, Rist şi elevii săi, Krieger). Atitudinea naţională în lucrările teoretice ale timpului (Mattheson).

*Georg Philipp Telemann* . . . . . 364

Evoluţia formaţiei intelectuale (Magdeburg, Zellerfeld, Liedesheim, Leipzig), paralel cu cea muzicală de autodidact. Afirmarea timpurie în creaţie, în activitatea dirijorală, în munca de organizare a diferitelor instituţii muzicale (Leipzig). Cariera de muzician angajat al curţilor princiare (Sorau, Eisenach) şi de animator al vieţii muzicale din Frankfurt pe Main. Importanţa activităţii de la Hamburg din ultimele patru decenii de viaţă. Vastitatea creaţiei, cuprinzând lucrări vocal- simfonice (religioase şi laice), camerale (lieduri, sonate, suite, fugi, fantezii, etc.), orchestrale (suite, uverturi, concerti grossi, concerte instrumentale). Contribuţia adusă la evoluţia operei germane (inspiraţia din viaţa de toate zilele, deşchiderea căilor spre opera comică). Trăsături stilistice (îmbinarea elementelor de influenţă italiană, franceză, popular-germană, popular-poloneză). Rolul activităţii lui Telemann în viaţa muzicală germană (în manifestările concertante religioase şi laice, în viaţa studenţească, în domeniul editorial muzical).

**CAPITOLUL IX: GEORG FRIEDRICH HÄNDEL . . . . . 375**

Vocaţia muzicală precoce, într-o familie total lipsită de muzicieni. Studii muzicale (cu Zachow), gimnaziale şi universitare. Organist la catedrala din Halle la 17 ani. Violonist angajat în orchestra operei din Hamburg la 18 ani. Primele creaţii. Călătoria în Italia (Florenţa, Roma, Veneţia, Napoli). Arta clavecinistului şi a compozitorului (creaţia de cantate, oratorii, opere). Angajat al curţii din Hanovra. Călătoria şi stabilirea în Anglia. Ultima creaţie în limba germană (pasiunea după Brokes) şi prima pe text în limba engleză (imn coral închinat reginei Ann a Angliei). Conducător al vieţii muzicale la castelul Chandos. Creaţia de opere, oratorii, anteme, lucrări festive). Înfiinţarea academiei regale de muzică. Rivalitatea cu compozitorii italieni (Bononcini, Porpora). Evenimentul muzical al timpului (Beggar's opera). 20 de ani de luptă cu ostilitatea publicului faţă de opera italiană. Succese şi înfrângeri pe scena operei. Îndreptarea definitivă spre genul oratoriului. Anul de triumf de la Dublin. Sfârşitul carierei şi al vieţii.

Privire retrospectivă asupra creaţiei. Lucrări instrumentale şi orchestrale: suitele pentru clavecin (lessons) sonata, sonata à tre, concerti grossi, concertele pentru orgă, suitele orchestrale. Concluzii asupra creaţiei de opere şi oratorii. Suflul dramatic şi popular al oratoriilor din maturitatea creatoare. Capacitatea de sinteză, adaptare şi transformare a mijloacelor de exprimare culese din educaţia muzicală german-protestantă, din contactul cu muzica italiană şi engleză. Marea măiestrie corală. Trăsături ale artistului (forţa de muncă, geniul) şi omului (generozitatea). Admiraţia marilor clasici (Haydn, Beethoven) şi romantici (Brahms) pentru arta lui Händel, prezentă fără întrerupere în viaţa de concert de pretutindeni.

**CAPITOLUL X JOHANN SEBASTIAN BACH . . . . . 407**

Johann Sebastian Bach, descendent al unei vechi familii de muzicieni. Anii copilăriei (Eisenach şi Ohrdurf) şi ai adolescenţei (Lüneburg). Contactul cu maeştrii organişti ai timpului (Böhm, Reinken, Buxtehude), cu muzica franceză (oraşul Celle). Cariera de muzician angajat al bisericii (Arnstadt, Mülhausen) şi al curţilor princiare (Weimar, Köthen). Munca de autodidact (transcripţii) asociată permanent geniului artistic. Interpretul şi compozitorul, tatăl de familie şi pedagogul. Cariera de cantor al şcolii de pe lângă biserica Sf. Toma din Leipzig. Creaţia – un răspuns imediat la cerinţele dictate de posturile ocupate, de vocaţia pedagogului pasionat, de viaţa de familie. Prezenţa compoziţiilor pentru orgă în evoluţia compozitorului. Importanţa creaţiei pentru cla-

vecin, a muzicii de cameră şi concertante. Creaţia vocal-simfonică (cantata, motetul, oratoriul, pasiunea, missa). Sentimentul religios (protestant), naţional şi umanitarist reflectat în arta compozitorului. Ştiinţa contrapunctică şi bogăţia fanteziei în ultimele două lucrări: „Ofranda muzicală" şi „Arta fugii".

Locul şi rolul creaţiei lui Bach în epoca de tranziţie către clasicismul muzical. Renumele postum (secolul XIX), cunoaşterea deplină (secolul XX) şi însemnătatea creaţiei lui Bach în arta şi cultura germană şi universală.

# *POSTFAŢĂ*

*Apariţia unei lucrări ştiinţifice de mare anvergură în mijlocul noianului de publicaţii de discutabilă calitate care a invadat piaţa în ultimii ani este un eveniment de certă importanţă. El semnifică în primul rând reacţia faţă de falsa înţelegere a libertăţii cucerite cu atâtea sacrificii. Mai înseamnă şi regăsirea rostului pe care îl are cartea în existenţa culturii noastre, încrederea în forţa civilizatoare a acestei culturi. Să mai credem şi în faptul că poporul nostru este conştient de marea bogăţie spirituală hărăzită de Dumnezeu prin talentul românesc, mereu şi cu autoritate afirmat, ceea ce conduce gândul la obligaţia ca acest talent – prezent în orice activitate culturală – să fie cultivat cu toată puterea de abnegaţie.*

*În această nobilă aspiraţie se înscrie realizarea unei istorii a muzicii universale – pentru prima dată în limba română – pe care Editura Fundaţiei Culturale Române are meritul de a o fi editat în aceste vremuri de descumpănire a valorilor spirituale.*

*Prima subliniere ce se cere făcută în prefaţarea acestei lucrări, proiectată pe întinderea a patru volume, este faptul că răspunderea actului de cultură şi-o asumă un singur autor. Din ceea ce se cunoaşte până în zilele noastre în istoriografia muzicală, o asemenea cuprindere (ce porneşte de la Antichitate şi ajunge în secolul nostru) nu s-a datorat decât unor colective de specialişti. Exceptând apariţiile unor sinteze de popularizare – care îşi au meritul lor cu totul remarcabil – numele unui singur autor nu figurează decât în realizarea unor monografii privind o anumită personalitate creatoare sau o problematică ce se referă fie la o perioadă istorică restrânsă, fie la o arie naţională delimitată. Iată-ne în faţa unei autoare care porneşte singură pe acest drum de secole, o autoare care, „ca profesoară de istoria muzicii, doctor în muzicologie" – scrie muzicologul Francisc László în referatul său asupra primului volum*

*al ciclului „se consideră personal răspunzătoare pentru lipsa anormală a unei atari lucrări în româneşte şi mânată de simţul datoriei, angajându-se în elaborarea unei lucrări de sinteză de mari dimensiuni şi originală, începe să medieze singură consecinţa nefastă a unei delăsări pentru care va răspunde întreaga breaslă a istoricilor muzicali români în faţa viitorului. Hotărârea ei o investeşte cu o autoritate morală faţă de care trebuie să ne plecăm cu toţii... Desigur, performanţa autoarei, reflectată în paginile primului volum, nu rezidă numai în virtuţile morale şi eroice ale autoarei, dar nici nu poate să fie apreciată just fără a le avea în vedere pe acestea. Personal, mărturisesc că tot timpul lecturii manuscrisului încredinţat am fost cuprins de sentimentul de stimă cuvenit acestei fapte extraordinare, de valoare pilduitoare".*

*„Un excelent instrument pentru însuşirea istoriei muzicale de către orice om de cultură" – scrie şi profesorul George Pascu, cel mai autorizat condei al muzicologiei ieşene moderne, referindu-se la importanţa acestei contribuţii ştiinţifice. „Un eveniment în acest domeniu, subliniază domnia-sa, pentru că până acum nu avem în româneşte o «Istorie a muzicii universale» de probitatea ştiinţifică şi de ţinuta spirituală a celei prezentate de dr. Ioana Ştefănescu".*

*Am în faţa mea această lucrare elogiată de profesorii de la Academiile din Cluj şi Iaşi, material pe care l-am citit cu o permanentă participare, pentru că am trăit cea mai mare parte a vieţii înconjurat de mirajul muzicii, în clase de curs sau în amfiteatre – ca student sau profesor –, în mijlocul orchestrei sau acompaniat de ea, în grupuri camerale restrânse (ca interpret), în săli de concert – ca simplu ascultător sau ca membru în jurii naţionale sau internaţionale. Am fost atras mereu şi de ceea ce s-a scris despre muzică, am adunat cărţi, reviste, enciclopedii şi am scris la rândul meu despre această artă şi ştiinţă a profesiei mele, străduindu-mă să împărtăşesc din tainele lor şi celor ce năzuiesc să le cucerească. Din această perspectivă, a muzicianului interpret şi a pedagogului informat, doresc să mă alătur celor doi colegi pe care i-am citat şi să salut apariţia unei lucrări ce vine să împlinească o datorie până acum neglijată. Ceea ce pot să spun în plus faţă de ei – ca unul ce am condus timp de aproape două decenii (ca decan) „Facultatea de interpretare" a actualei Academii muzicale bucureştene – ţine de importanţa pe care s-a dovedit a o avea fondul de cultură în procesul de zămislire a unei personalităţi artistice. Cunosc prea bine slăbiciunile care ameniţă calea unui artist-creator sau a unui artist interpret şi nu o dată am avut prilejul să constat decalajul existent între studenţii pregătiţi*

*de profesori numiţi pentru trecutele lor merite ideologice şi cei ce au avut şansa de a fi repartizaţi unor profesori devotaţi idealurilor de cultură, din rândul cărora a făcut parte timp de două decenii şi doamna Ioana Ştefănescu. Pentru că dincolo de har şi de perfecţiunea tehnicii, talentul trebuie hrănit cu toate datele de cultură, muzicală şi generală în vederea echilibrării relaţiei creaţie – interpretare. Această realizare este posibilă doar dacă expresia comunicării artistice este şi ea o creaţie autentică.*

*George Enescu, marele poet al gândirii muzicale româneşti, a lămurit exigenţele actului interpretativ prin câteva sfaturi publicate în anul 1934 în „Washington star": „Pentru a cunoaşte pe un compozitor, trebuie să cunoşti nu numai biografia, dar şi majoritatea compoziţiilor lui, să le compari între ele să le aşezi într-o justă corelaţie. Trebuie de asemenea să te familiarizezi cu epoca în care el a trăit, cu tendinţele gândiri timpului său şi cu poziţia sa faţă de ele (...). Numai după ce ai toate aceste resurse la îndemână, poţi spera că ai înţeles intenţiile sale. Citirea istoriei muzicii, a evoluţiei ei şi a influenţei pe care fiecare creator a exercitat-o asupra ei, este esenţială". Admirabilă pătrundere în relaţia creaţie interpretare, prevenitoare pentru mentalitatea şi cultura interpretului.*

*Meritul autoarei şi al Editurii Fundaţiei Culturale Române", care-i editează cartea, este cel de a fi dăruit muzicienilor şi publicului românesc, ca receptor al actului de creaţie şi de interptetare, acest ciclu de lucrări, ceea ce înseamnă o contribuţie deosebit de importantă la fondul de cunoaştere a realităţilor ce s-au stratificat veac de veac în evoluţia culturii universale. Le mulţumesc,*

Prof. GEORGE MANOLIU

Tehnoredactor: Gh. Chiru
Apărut: 1995
Bun de tipar: 15.01.1995
Coli de tipar: 34

Tehnoredactare
computerizată:
INFO-TEAM Ltd.

*Tipărit la*
*Editura şi Atelierele Tipografice*
**METROPOL**

Publicarea acestei cărţi este un eveniment în actuala noastră activitate editorială, pentru că, până acum, nu avem în româneşte o istorie a muzicii universale de probitatea ştiinţifică şi de ţinuta spirituală a acestui prim volum din lucrarea „O istorie a muzicii universale" de dr. Ioana Ştefănescu.

Prof. George Pascu
Iaşi

Marele merit al autoarei şi al Editurii Fundaţiei Culturale Române, care editează această lucrare, este cel de a dărui muzicienilor şi publicului românesc un ciclu de volume în care este prezentată istoria compoziţiei muzicale, ceea ce înseamnă o importantă şi binevenită contribuţie la fondul de cunoaştere a realităţilor ce s-au stratificat veac de veac în evoluţia culturii universale.

Prof. George Manoliu
Bucuresti

O lucrare sintetică despre istoria muzicii universale este o necesitate culturală dintre cele mai elementare. Autoarea, doctor în muzicologie, se consideră personal răspunzătoare pentru lipsa anormală a unui asemenea studiu în româneşte şi, mânată de simţul datoriei, se angajează în elaborarea unei lucrări de sinteză de mari dimensiuni şi originale, începând să repare singură consecinţa nefastă a unei prelungite delăsări. Hotărârea ei o învesteşte cu o autoritate morală faţă de care trebuie să ne plecăm cu toţii. ...Personal, mărturisesc că tot timpul lecturii manuscrisului am fost cuprins de sentimentul de stimnă cuvenit faptei extraordinare, de valoare pilduitoare.

Prof. Francisc László
Cluj-Napoca

Lei 7500

ISBN 973-9155-54-5
ISBN 973-9155-63-4