

Franz Schubert și liedul romantic

Rezumat

Prezenta lucrare intitulată „Franz Schubert și liedul romantic” este structurată în patru capitole, urmate de anexe.

Capitolul unu numit „**Miniatura muzicală vocală și metamorfozele ei stilistice de-a lungul timpului**” pornește de la „**Concepția de lied și creația cameral-vocală în muzica lui Haydn, Mozart, Beethoven**” și este urmată de „**Școala romantică de lied, în spațiul muzicii germane a secolului al XIX-lea**”.

Liedul ca gen al muzicii culte, se cristalizează la începutul sec. XIX, fiind un gen ce caracterizează gândirea și sensibilitatea romantică. Arta muzicală se îndreaptă spre poezie și literatură remarcându-se tendința de a reda peisaje sau povestiri cu ajutorul imaginii muzicale cu o mare putere de sugerare plastică. Dacă la aceasta adăugăm și preocuparea artiștilor romantici pentru poezia și cântecul popular, obținem factorii ce au determinat cristalizarea liedului ca gen al muzicii culte. Liedul a apărut în Austria, pornind de la cântecul popular și a trecut printr-un proces de lărgire a conținutului și de generalizare a sensurilor. Precursori ai liedului sunt romanțele și cântecele populare vechi (madrigalul, frottola, vilanella).

Liedul apare în dublă ipostază ca formă (în structura unor dansuri, arii, mișcări lente din sonate, concerte, simfonii) și gen (lied polifonic, lied clasic, lied romantic, lied modern). Ambele ipostaze se vor influența reciproc. Liedul, de regulă, va avea o construcție strofică ce se bazează pe repetiție, variație sau contrast.

Ca formă este de la monopartit până la multipartit, iar ca gen va corespunde unei anumite perioade din istoria muzicii (liedul polifonic sec. XV – XVI, liedul continuu sec. XVII – XVIII, liedul clasic sec. XVIII – XIX, liedul romantic sec. XIX, liedul modern sec. XX).

În desfășurarea acestui proces, găsim mai multe etape, între care nu putem face delimitări precise. Compozitorilor clasici și romantici le revine meritul de a fi consolidat principiile arhitectonice ale formelor de lied.

De la clasici ne-au rămas numeroase piese pentru voce cu acompaniament de pian. Aceste mici piese vocale se apropie de ariile de concert și romanțele sec. XVIII.

Saltul calitativ se va produce în momentul în care se impun versurile marilor poeți (Goethe, Schiller, Heine), iar compozitorii reușesc să redea sentimentele și atmosfera textului poetic. Deasemenea perfecționarea tehnicii vocale și instrumentale, ajută liedul în evoluția sa ca gen.

În creația lui Haydn, Mozart sau Beethoven liedul nu ocupă un loc important.

Haydn în cele 90 de lieduri („Cântece englezești”, „Cântece germane”) este de o mare simplitate și are un acompaniament scris în stil armonic. Melodia simetrică, clar structurată își are originea în creația populară sau în cea instrumentală. Pentru început, creația lui Haydn are tangență cu preclasicii, iar la celălalt capăt ajunge în preajma copilăriei lui Schubert. Acest arc peste timp este susținut de Mozart și Beethoven. Între Haydn și Mozart există asemănări (stilistice și de inspirație) și deosebiri, cum ar fi în genul operă, care îi separă categoric. „Vioreaua”, „Mica torcătoare”, „Vino, dragă mai!” sunt considerate cele mai importante lieduri ale lui Mozart. Cântecele sale, fie în formă strofică sau canon, demonstrează legătura dintre arta populară și cea cultă.

Ludwing van Beethoven marchează intrarea muzicii într-o altă etapă. Acompaniamentul beethovenian ne amintește că a excelat în exprimarea instrumentală, cuvântul fiindu-i mai rar, sursă de inspirație. Întâlnirea cu Goethe va naște compoziții pe măsură (liedurile din op.75 și op.83). Cu „An die ferne Geliebte”, Beethoven va impune nevoia de unitate într-un ciclu..

În « **Școala romantică de lied în spațiul muzicii germane a secolului al XIX-lea** » liedul se va afirma în mai multe centre muzicale. Artistul romantic, nemulțumit de lumea în care trăiește, se izolează și crează o artă ce se inspiră din creația populară, din specificul național, dar și din exotism și misticism. Predecesorii lui Schubert sunt: Joh. Peter Schulz, Joh. Friedrich Reinhardt, Joh. Rudolf Zumsteag și Karl Löwe. În epoca romantică liedul se dezvoltă datorită poeziei existente la acea vreme, precum și influenței ce o avea creația populară asupra celei culte.

E. T. A. Hoffmann, Karl Maria von Weber vor fi continuați de Franz Schubert, Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann, Johannes Brahms și Hugo Wolf.

Capitolul al doilea se ocupă de creația camerală a romanticului Schubert, de liedul său precum și de rolul pianului în liedul schubertian. Se spune că la Schubert liedul era o consecință imediată, fiind un rezultat sonor al unor trăiri sau sentimente.

A compus atât lieduri pentru voce și pian, lieduri pentru mai multe voci precum și un număr impresionant de piese corale. În muzica de cameră Schubert s-a servit de multe ori de propriile lieduri. Iată câteva exemple de filiație tematică : în *Cvartetul în re* a făcut variațiuni pe „Tânăra fată și moartea”, în *Cvintetul în La* a variat „Păstrăvul”, în „Introducere și variațiuni pentru pian și flaut” a variat „Trockne Blumen”. Schubert avea o mare usurință în compoziție astfel că liedurile sale au o spontaneitate unică. Melodia clasică avea un substrat armonic, susținând dimensiunea verticală a muzicii, în schimb cea romantică este mai suplă, mai sinuoasă, plină de întorsături neprevăzute, se desfășoară cu simplitate și naturalețe. Din punct de vedere armonic alternanța M-m crează un joc continuu de lumini și umbre. Textele folosite au fost luate de la poeți de valoare inegală. Goethe, Schiller, Heine stau alături de W. Müller, pe versurile căruia a compus două cicluri, capodopere de gen. Dacă ne gândim că la 17-18 ani, compune deja „Margareta la vârtelniță” și „Regele ielelor”, vom realiza că încă din tinerețe demonstrează măsura talentului său.

În „Margareta la vârtelniță”, Schubert încredințează pianului o formulă care se repetă permanent pentru a crea impresia învârtirii fusului. Vocea are melodia abia șoptită la început, iar apoi sporește dramatismul până la punctul culminant când muzica se oprește. După un impresionant moment de tăcere, pianul își reia zumzetul , iar vocea – cântul trist. Se spune despre Schubert că „a făcut poezia să cânte și muzica să vorbească”, iar acest lied este considerat precursorul poemului simfonic.

„Regele ielelor”, alt lied celebru, are o formă simplă, cupletul alternează cu refrenul, iar trioletele sugerează galopul calului. Sunt patru personaje, trei reale (călărețul, copilul în agonie și povestitorul) și al patrulea de natură fantastică (regele). Contribuția principală în sensul unității ansamblului îi revine pianului. Octavele repetate în triolete susțin ritmic întregul lied, iar acompaniamentul ostinat semnifică starea de disperare.

Forma liedurilor schubertiene va fi în general simplă, strofică dar va tinde și spre forma liberă, cu intervenție de monologuri sau momente instrumentale.

Sentimente ca nepăsarea sau bucuria de a trăi ce alternează cu tristețea și melancolia se reunesc în ciclul „Frumoasa morăriță”. Din cele 20 de lieduri ale ciclului, am analizat zece.

Ultimul ciclu analizat este „Schwanengesang” („Cântecul lebedei”). Acest ciclu este alcătuit post mortem de către prieteni care au adăugat celor șase lieduri pe versuri de Heine, alte șapte pe versurile lui Rellstab. A existat o simetrie a cărui cuvânt cheie era „Sehnsucht” („Nostalgie”). Aici acompaniamentul devine mai complex. Tendința este spre un recitativ, în care compozitorul a dorit să păstreze intactă muzicalitatea poeziei. În ceea ce privește acompaniamentul trebuie spus că uneori este aparent foarte simplu, având un pronunțat caracter pianistic, ce evoluează de la unul armonic, la acompaniamentul cu rol de partener egal de dialog cu vocea. Trebuie să se țină cont de mobilitatea vocii acompaniate și de disponibilitatea ei tehnică, în acest sens fiind necesar un anumit rafinament și abilități tehnice.

André Coeuroy, în „Les Lieder de Schubert”, face o clasificare a tipurilor de acompaniament în liedul schubertian. În viziunea sa, acompaniamentul se prezintă sub trei forme:

1. – acompaniament armonic – acompaniament ce susține vocea, inactiv;
2. – acompaniament de atmosferă;
3. – acompaniament – decor – creează un decor ce redă zbuciumul sufletesc;

În prima formă se cere pianului să se contopească cu melodia, să se supună liniei melodice („Trandafir sălbatic”, „Ave Maria”, „Moartea tinerei fete”, „Cântec nocturn al voiajorului”).

În a doua formă, pianul este cel care din primele măsuri, îl introduce pe auditor în atmosfera emoțională a liedului. Schubert găsește pentru fiecare lied un motiv unic, deosebit. („Serenada”, „Teiul”, „Flașnetarul”, „Bună dimineața”, „Poșta porumbeilor”).

În cea de-a treia formă, personalitatea schubertiană se manifestă cu preponderență. Textul devine pretext de evadare din text, din real spre un univers feeric („Margareta la vârtelniță”, „Regele ielelor”).

Pentru Schubert, pianul nu este ceea ce va fi pentru Schumann, un confident cu care să împartă subtilități. Conținutul emoțional al textului îi dictează compozitorului o anumită tonalitate. Schubert are un tablou al etosului fiecărei tonalități. Există tonalități preferate: si, Sib, La, mi, Mib. Deasemenea tempoul indicat este cel care va limita excesele, fiind favorizate tempourile lente.

Capitolul trei numit „**Liedul schubertian și perspectivele muzicologice ale genului**” face referire la liedul german de după Franz Schubert reprezentat de R.Schumann, Felix Mendelssohn Bartholdy, Johannes Brahms, Hugo Wolf și la « **Romantismul muzical și școlile de compoziție în domeniul miniaturii vocale** » cu referire la Franța, Italia, Rusia și Norvegia.

Schumann este continuatorul lui Schubert în lied. Chiar dacă nu este așa de direct, prin profunzimea gândirii muzicale și prin arta cu care redă versurile poezilor, liedurile lui Schumann stau alături de cele ale marelui său înaintaș. Între liedurile care alcătuiesc un ciclu există o unitate de subiect, de tematică sau de atmosferă. Schumann gândește succesiunea liedurilor care compun un ciclu, prin legături organice, cum ar fi revenirea unui motiv sau a unui fragment în mai multe lieduri. Alteori liedurile, deși nu au motive comune, sunt legate astfel ca sfârșitul primului să se înlănțuie cu începutul următorului. Ca exemplu de revenire a unui element în mai multe lieduri avem ciclul „Viață și dragoste de femeie”, iar pentru înlănțuire neîntreruptă „Dragostea poetului”. La R. Schumann, liedul și miniatura pentru pian dau măsura talentului său. În ciclurile mai sus amintite există o dualitate a gândurilor senine și întunecate, fiecare lied fiind o verigă dintr-un șir de trăiri sufletești. Dacă până atunci pianul avea rol egal cu cuvântul, ultima perioadă a creației schumanniene marchează primordialitatea cuvântului, Schumann făcând tranziția către Wolf.

Felix Mendelssohn Bartholdy transpune în muzica pentru pian („Cântece fără cuvinte”) cantabilitatea liedului vocal, creând un nou gen liedul instrumental. Liedurile sale („Cântec de primăvară”, „Păsări călătoare”, „Cântecul gondolei”, „Cântec de păstor”) sunt simple, lipsite de patos sau eroism dar care au un farmec melodic specific, fiind inspirate din cântecul popular.

Johannes Brahms este cunoscut ca un simfonist și autor de muzică de cameră, liedurile lui fiind mai puțin cunoscute, deși fiecare dintre ele are o individualitate bine conturată, un caracter pregnant. Liedul lui Brahms se apropie mult de puritatea cântecului schubertian. „Românțele Magelonei” (op.33) și „Patru cântece grave” sunt singurele cicluri (din cele 32) care vor cuprinde lieduri gândite în continuitate ciclică. În ansamblu se prezintă sub forma unui arc muzical, atât pe plan tematic, cât și tonal, acompaniamentul pianistic este foarte bogat, concepția pianistică fiind simfonizată și

investită cu rezonanțe de orgă și harpă. Simfonismul brahmsian este concentrat la dimensiunile unui ciclu vocal-pianistic.

Un alt compozitor care și-a concentrat activitatea creatoare în direcția liedurilor este **Hugo Wolf**. Farmecul melodiilor lui Wolf ne amintește de Schubert, melodia lui profilându-se în funcție de sensul și expresia versurilor.

La Wolf amănuntul, deși subordonat ansamblului, are o valoare deosebită. Romain Rolland l-a numit pe Wolf un „Wagner al liedului”. În creația sa, un loc aparte revine pianului care realizează o unitate perfectă între melodie și acompaniament. Pentru Wolf liedul a fost o creație care îl entuziasma, în care emoția se îmbină cu tensiunea extremă. Forma poeziei dictează forma muzicală, Wolf urmărind în lied principiile stabilite de Wagner în operă, și fiind considerat unul dintre marii psihologi ai muzicii care și-a orchestrat singur unele lieduri.

« **Romantismul muzical și școlile de compoziție în domeniul miniaturii vocale** » face referire la Franța, Italia, Rusia și Norvegia.

În **Franța**, liedul s-a numit „chanson” și a luat naștere sub influența celui german. Pornind de la versurile lui Verlaine, Baudelaire sau Mallarmé, compozitori ca: G. Fauré, C. Franck și Cl. Debussy au fost iluștrii reprezentanți ai acestui gen, din a doua jumătate a sec. XIX. Liedurile lui Debussy deși par ambiguë din punct de vedere tonal, sunt deosebit de rafinate, un exemplu în acest sens fiind « Cinci poeme de Baudelaire », un ciclu în care pianul și vocea par să se desfășoare într-o totală independență.

În **Italia** liedul a fost cultivat de Giuseppe Mercadante și Luigi Gordigiani (supranumit “Schubertul Italiei”). Compozitorii italieni de la sfârșitul sec. al XIX-lea compun cu precădere operă.

La celălalt capăt al Europei în **Rusia**, creația de lied se va dezvolta concomitent cu înflorirea școlii naționale ruse. Nicolai Titov, Alexandr Dargomîjski, A. Varlamov, Alexei Verstovski, Arnold Alabiev și binențeles Mihail Ivanovici Glinka, părintele romanței ruse, sunt compozitorii care cultivă acest gen.

Romanța rusă, des întâlnită în saloane, capătă expresie și sensuri diferite. **Musorgski** ridică liedul la o înălțime neatinsă de nici unul dintre înaintași, plecând de la ideea că muzica există latent în vorbire. În cele trei cicluri (« Fără soare », « Camera Copiilor », « Cântecul și dansurile morții ») se bazează pe idei profund realiste, ce

reflectă viața și adevărurile timpului său. Inspirare de versurile poezilor ruși sau ale celor clasici și universali, romanțele lui **Ceaikovski** sunt mici poeme provenite din cântecul popular rus sau ucrainean. **A. Rubinstein, S. Rachmaninov** și mai târziu **Sostakovici** și **Kabalevski** continuă tradiția lui Musorgski, cu tot ce are ea mai bun.

În dezvoltarea liedului ca gen, o importanță deosebită a avut-o **Eduard Grieg**, compozitor norvegian ce a reușit să creeze o artă națională. Pe texte de Heine, Andersen sau Ibsen, liedurile lui Grieg scrise în germană sau engleză sunt dense, cu ambitus larg, intens cromatizate și cu o scriitură pianistică complexă.

Capitolul patru intitulat « **Franz Schubert poetul pianului și al vocii** » analizează « **Perenitatea creației schubertiene în dimensiunea miniatural-vocală a școlii de cânt** ».

Perenitatea creației schubertiene este demonstrată și astăzi de faptul că programele recitalelor cuprind lieduri de Schubert. Este adevărat că ciclurile sunt mai rar interpretate integral, dar cu toate acestea întreaga creație schubertiană se raportează și se explică prin lied.

Schubert și-a spus cu tărie cuvântul în ciclul de lieduri, care se bucură de o celebritate bine meritată, datorată muzicii și concordanței acesteia cu textul. Iubirea, natura și acvaticul reprezintă cele trei motive esențiale existente în liedul schubertian.

La finalul lucrării, în concluzii, autorii rezumă caracteristicile liedului schubertian făcând referiri la interpretarea pianistului acompaniator, din practică personală.

Construcția schubertiană este motivată pe toate componentele sale; de la opțiunea tonală, la gradarea tensiunii către punctul culminant, de la profilul liniei melodice la complexitatea acompaniamentului. În liedul lui Franz Schubert nimic nu este întâmplător, mesajul său rămâne luminos, iar pianul este glas necesar în demersul său muzical.