

UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU” IAȘI

FACULTATEA DE COMPOZIȚIE, MUZICOLOGIE,
PEDAGOGIE MUZICALĂ ȘI TEATRU

**VOCALITATE ȘI
INSTRUMENTALITATE ÎN
EVOLUȚIA LIEDULUI GERMAN LA
SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA
ȘI ÎNCEPUTUL SECOLULUI XX**

REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT

Conducător științific

Prof. univ. dr. Mihail Cozmei

Doctorand

Lector Paulina Ciochină

2006

CUPRINS

INTRODUCERE

Repere socio-culturale și istorice

CAPITOLUL I. TRADIȚIE ȘI ÎNNOIRE ÎN MUZICA EUROPEANĂ LA SFÂRȘITUL SEC. XIX ȘI ÎNCEPUTUL SEC. XX

1. Compozitori și tendințe

1.1.1. Cultura muzicală austriacă și germană

1.1.2. Cultura muzicală franceză

1.1.3. Cultura muzicală rusă

1.1.4. Cultura muzicală italiană

1.1.5. Cultura muzicală cehă

1.1.6. Cultura muzicală norvegiană

1.1.7. Cultura muzicală română

1.1.8. Cultura muzicală ungară

2. Genuri muzicale la pragul sec. XIX și XX

1.2.1. Opera

1.2.2. Muzica simfonică

1.2.3. Muzica de cameră

1.2.4. Liedul

CAPITOLUL II. LIEDUL GERMAN

2.1. Permanența genului vocal-instrumental

2.2. Tradițiile „clasice” ale liedului german

Franz Schubert – un întemeietor

Robert Schumann – cel care a desăvârșit liedul pentru
voce și pian

Felix Mendelsohn Bartholdy – sensibilitate și stil

Richard Wagner – a cărei operă a schimbat cursul
muzicii

CAPITOLUL III. LIEDUL GERMAN LA SFÂRȘITUL SEC. XIX

3.1. Johannes Brahms – un clasic conștient de clasicismul său
– analize: *Liebestreu*

Heimkehr

Der Schmied

Feldeinsamkeit

Sapphische Ode

3.2. Hugo Wolf – un poet care gândea în termeni muzicali–
analize:

Er ist's

Gesang Weyla's

Blumengruß

Klinge, klinge mein Pandero

Ich hab in Penna einen Liebsten

CAPITOLUL IV. LIEDUL GERMAN LA ÎNCEPUTUL SEC. XX

4.1. Gustav Mahler – intransigent și perfecționist
– analize : *Zu Strassburg auf der Schanz*

Ablösung im Sommer

Scheiden und Meiden

Nicht wiedersehen

Selbstgefül

4.2. Richard Strauss – ultima importantă afirmare a romantismului târziu

– analize: *Die Zeitlose*

Heimkehr

Seitdem dein Aug

Aus den Liedern der Trauer

Liebeshymnus

4.3. Arnold Schöenberg – autodidactul excepțional care „a distrus conceptul de tonalitate”

– analize: *nr.I*

nr.II

nr. III

nr. IV

nr.V

CONCLUZII

ANEXE

Anexa 1: Reprezentanții culturilor muzicale din Europa sfârșitului de secol al XIX-lea și începutului de secol XX

Anexa 2: Reprezentanții culturilor muzicale și creațiile lor în domeniul operei în perioada sfârșitului de secol XIX-lea și începutul secolului XX

Anexa 3: Reprezentanții culturilor muzicale și creațiile lor în domeniul simfoniei și muzicii vocal-simfonice în perioada sfârșitului de secol XIX-lea și începutul secolului XX

Anexa 4: Reprezentanții culturilor muzicale și creațiile lor în domeniul muzicii de cameră în perioada sfârșitului de secol XIX-lea și începutul secolului XX

Anexa 5: Reprezentanții culturilor muzicale și creațiile lor în domeniul liedului în perioada sfârșitului de secol XIX –lea și începutul secolului XX

BIBLIOGRAFIE

- A. Lucrări generale, dicționare și enciclopedii
- B. Lucrări muzicologice
- C. Studii, articole
- D. Bibliografie internet (pagini web)
- E. Partituri
- F. Discografie

REZUMAT ÎN LIMBA FRANCEZĂ

INTRODUCERE

Procesul creației muzicale de la sfârșitul secolului al XIX-lea este unul dintre cele mai complexe fenomene din întreaga istorie a muzicii, atât sub aspectul cantității și calității creațiilor, cât mai ales sub aspectul semantic și al înnoirii gramaticilor compoziționale.

Sfârșitul de secol XIX (aproximativ 1870-1915) a fost o perioadă de mari efervescente estetice și stilistice în care, evenimentele artistice s-au succedat și s-au interferat cu repeziciune într-o aglomerare continuă, iar creația muzicală a surprins prin tendințele tot mai accentuate de amplificare a procesului diversificărilor stilistice, al înnoirilor.

În această evoluție complexă, liedul, gen strâns legat de viață, de existența cotidiană și de universul interior al omului, suferă, ca și celelalte genuri muzicale, prefacerile stilistice specifice acestei perioade.

Repere socio-culturale și istorice

Ceea ce a influențat profund această perioadă a fost „noua revoluție industrială”, bazată pe numeroase descoperiri determinate de: folosirea sistemului experimental ca metodă de cercetare, proliferarea laboratoarelor în același scop și colaborarea asiduă știință-industrie.

În general, această perioadă este caracterizată printr-o mare efervescentă estetică și stilistică prin care se caută în toate domeniile artei, găsirea unor noi forme și mijloace de expresie care să corespundă aspirațiilor umane ale timpului.

Impresionismul, verismul, expresionismul și tendința național-folclorică sunt cele patru orientări artistice principale, complexe și cuprinzătoare în planul tematicii și a mijloacelor de expresie, specifice pentru culturile franceză, italiană, germană și pentru culturile naționale născute la cumpăna secolelor XIX și XX care, alături de marea tradiție clasico-romantică, deschid porțile secolului al XX-lea, marcând începutul unor numeroase trasee de evoluție stilistică, de diverse profiluri, cu orientări și tendințe diferite, fără a oferi întotdeauna demarcații precise.

CAPITOLUL I. TRADIȚIE ȘI ÎNNOIRE ÎN MUZICA EUROPEANĂ LA SFÂRȘITUL SEC. XIX ȘI ÎNCEPUTUL SEC. XX

1.1. Compozitori și tendințe

Cele patru direcții enunțate anterior: *clasico-romantică-expresionistă* (germană și austriacă), *clasico-romantică-impresionistă* (franceză), *romantică-veristă* (italiană) și *național-folclorică* (rusă, cehă, norvegiană, spaniolă, finlandeză, română, poloneză etc.) se manifestă și în arta sunetelor. Aceste tendințe se vor ramifica în secolul al XX-lea și trebuie subliniat că prăbușirea sistemului tonal și cucerirea „totalului cromatic al celor douăsprezece semitonuri egale”, a fost realizată prin însăși dezvoltarea și lărgirea sistemului armonic fundamentat pe suprapunerea de terțe. Prin introducerea frecventă a unor intervale cromatice, R. Wagner a reușit să slăbească întregul câmp tonal, acest efect novator avându-l și școlile naționale din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Animați de dorința de a crea o muzică autonomă cu caracter autohton, compozitorii aparținând țărilor scandinave, slave, balcanice și iberice au valorificat în creațiile lor cele mai sugestive elemente melodice, ritmice, precum și structurile modale arhaice, specifice popoarelor cărora le aparțineau.

1.1.1. Cultura muzicală austriacă și germană

Într-o perioadă dominată de dispute estetice privind evoluția muzicii cu sau fără program în care Wagner și Hanslick își argumentau cu pasiune ideile contradictorii, J. Brahms, alături de A. Bruckner, G. Mahler, H. Wolf,

R. Strauss și M. Reger aduc o contribuție remarcabilă la dezvoltarea simfonismului în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, creațiile lor fiind un valoros omagiu adus tradițiilor muzicii germane.

1.1.2. Cultura muzicală franceză

Prin Hector Berlioz, Franța continuă și în secolul al XIX-lea să rămână printre țările care dețineau supremația în planul artei muzicale, iar anul 1871, când se decide înființarea Societății Naționale de Muzică (Ars Galica), poate fi considerat începutul profundelor prefaceri în favoarea restaurării muzicii franceze tradiționale. Prin inițiatorii săi, Marie Alexis de Castillou, Camille Saint-Saëns și împreună cu cei mai reprezentativi (dintre cei 150 de membri) Georges Bizet, César Franck, Jules Massenet, Eduard Lalo, Vincent d'Indy, etc., societatea a avut un rol important în direcționarea și dezvoltarea muzicii franceze moderne, astfel încât pe de o parte să se încurajeze creația muzicală, iar pe de altă parte să contribuie la educarea unui auditoriu capabil să înțeleagă și să aprecieze aceste creații.

1.1.3. Cultura muzicală rusă

În ideea de accentuare a autenticității și originalității, de particularizare a tipologiilor compoziționale și de distanțare față de filonul clasico-romantic, specificitatea națională a limbajului de origine folclorică apare cu mai multă pregnanță în creațiile muzicale ale compozitorilor ruși din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Creația muzicală a acestei perioade se conturează pe două direcții distincte: prima – cea a valorificării folclorului rus și oriental în lucrări de tip clasico-romantic, reprezentată de *Grupul celor cinci*, din care făceau parte: M. Balakirev, C. Cui, M. Musorgski, A. Borodin și N. Rimski-Korsakov),

iar a doua direcție – reprezentând culmea muzicii romantice ruse – îl are ca reprezentant pe Piotr Ilici Ceaikovski.

1.1.4. Cultura muzicală italiană

Italia celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea oferă prin Verdi unul dintre cele mai convingătoare exemple de continuare a unor tradiții naționale și, în același timp, de perfecționare a unui gen muzical ce a cunoscut gloria mondială.

Influențați de idealul scriitorilor și pictorilor de la începutul secolului XX, din care reieșea că nimic nu este mai important decât redarea veridică a faptelor, evenimentelor și trăirilor puternice indiferent de mijloacele de expresie, conform principiului *Il vero prima di tutto* (Adevărul înainte de toate), compozitorii italieni, continuatori ai genului, și-au înscris creația pe linia mișcării artistice denumită verism. Pietro Mascagni a fost primul care în anul 1890, cu opera *Cavalleria rusticana*, deschide ciclul operelor veriste, urmat de Ruggiero Leoncavallo cu *Pagliaccio* și de ceilalți compozitori, printre care se înscrie și Giacomo Puccini cu *La Boema*, *Tosca*, etc.

1. 1.5. Cultura muzicală cehă

Bedřich Smetana, Antonin Dvořák și Zdenek Fibich sunt compozitorii reprezentativi care în creația lor exprimă viața, istoria poporului, frumusețea peisajului natal, în lucrări rezultate din simbioza tradiției clasico-romantice cu prospețimea caracterului național.

1. 1.6. Cultura muzicală norvegiană

Reprezentant de frunte al culturii muzicale norvegiene, prin intonațiile și ritmurile inspirate din folclorul țării sale, Edvard Grieg este de asemenea

apreciat și pentru contribuția deosebită adusă la dezvoltarea limbajului muzical romantic.

1. 1.7. Cultura muzicală română

Intonațiile apropiate cântecului popular românesc, în stilul *rubato* sau *giusto* și cu inflexiunile modale specifice, sunt valorificate în creațiile lor și de Ciprian Porumbescu în *Balada pentru vioară și pian*, Alexandru Flechtenmacher, George Stephănescu, Gavriil Musicescu, Ion Vidu, Gheorghe Cucu și alții. Prin lucrările acestor compozitori s-a realizat acea tradiție muzicală care a culminat cu strălucita afirmare pe plan național și internațional a lui George Enescu. În misiunea nobilă pe care și-a asumat-o, de mesager al spiritualității românești, G. Enescu a încercat și a reușit să prezinte folclorul românesc în toată splendoarea sa – în lucrări ca: Suitele I-a și a III-a pentru orchestră, Suita *Impresii din copilărie*, Sonata a III-a pentru pian și vioară ș.a.

1. 1.8. Cultura muzicală ungară

Ungaria are prin Béla Bartók și Zoltán Kodály doi reprezentanți de seamă preocupați de a conferi individualitate și pregnanță muzicii ungare. 2. Genuri muzicale la pragul sec.XIX și XX.

2. Genuri muzicale la pragul sec.XIX și XX.

2.1. Opera.

Primele înnoiri în genul operei, în secolul al XIX-lea au fost aduse de Wagner, în dorința de a realiza un spectacol grandios care să îmbine toate artele într-o simbolică proprie legendelor și miturilor popoarelor nordice. Pornind de la cercetarea muzicii de cea mai autentică factură populară, folclorul țărănesc, și încorporând fiecare în stil propriu cele mai valoroase

elemente în creațiile muzicale culte – simfonii, sonate, suite, rapsodii, concerte etc., Bartók și Kodály sunt considerate personalități proeminente ale culturii muzicale universale.

Trăind într-o epocă de mare culminație a romantismului, în care toate soluțiile și mijloacele de expresie muzicală păreau epuizate, Richard Strauss, continuă marile tradiții ale muzicii germane, împlinind o operă prin care se adresează contemporanilor, fără excesele moderniste specifice ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea și primele decenii ale secolului XX.

În drumul către contemporaneitate, opera – cea germană în special – se confruntă cu unele tendințe de dezagregare ale limbajului muzical tradițional și de afirmare a unor noi principii de organizare a sunetelor specifice tendințelor de avangardă ale timpului, cu deosebire expresionismului. În domeniul operei, expresionismul nu a avut amploarea cu care s-a manifestat în artele plastice și literatură, reprezentanții fiind doar Arnold Schönberg și Alban Berg.

Reușitele operei franceze sunt o certitudine: *Faust* de Ch. Gounod, *Mignon* de A. Thomas, *Mannon* de J. Massenet, *Samson și Dallila* de C. Saint Saëns, *Lakmé* de Leo Délibes, *Carmen* de G. Bizet sunt indiscutabil, principalele împliniri, capodopere ale genului, care, din punct de vedere stilistic, au contribuit nu doar la cristalizarea limbajului muzical liric specific spiritualității franceze, ci și la evoluția operei europene către un teatru muzical de o expresivitate realistă.

Nonconformist, antirutinier și modern în adevăratul înțeles al cuvântului, Debussy are marele merit de a fi creat prin *Pelléas și Mélisande* prima mare culme a teatrului liric din secolul XX și o culme a impresionismului.

Un exemplu strălucit de temperare a procesului înnoitor și de reîntoarcere la claritatea și echilibrul muzicii clasice franceze îl reprezintă creația lui Maurice Ravel.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, creația lui Giuseppe Verdi, a avut o influență covârșitoare în evoluția operei în general și a celei italiene în special. Mijlocul principal de expresie al lui Verdi este melodia, cantabilă și simplă, prelungire a stilului marilor înaintași Palestrina, Monteverdi, Rossini, Bellini sau Donizetti (fără însă a-i imita), sau în stilul cântecului popular.

Urmând tradiția verdiană, dar și principiile unei arte realiste, a adevărului social-uman, reprezentanții curentului verist vor aduce ca noutate în subiectele abordate accentuarea trăirilor emoționale, amplificând și prin muzică tensiunea dramatică până la cel mai intens tragism. Astfel, *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni (1863-1945), *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo (1857-1919), *Manon Lescaut* (1893), *Boema* (1896), *Tosca* (1900), *Madama Butterfly* (1904) și *Turandot* (terminată de F. Alfano în 1926) de Giacomo Puccini (1858-1924) s-au înscris strălucitor în repertoriul mondial al operei.

M. P. Mussorgski (1839-1881), abordează în operele sale subiecte desprinse din viața și istoria rusă, în centrul acțiunilor aflându-se un personaj nou, complex, poporul, care, mereu în acțiune, deschide drumul unui nou tip de operă: *drama muzicală populară*.

Unice prin profunzimea lor operele compuse de P.I. Ceaikovski (1840-1893), se remarcă printr-o acțiune muzical-dramatică tensionată și complexă.

În Regatul Boemiei (care corespunde Republicii Cehe de astăzi), operele scrise de B. Smetana (1824-1884), prezintă trăsături specifice genului, dar și elemente de caracter popular asigurate de prezența intonațiilor și ritmurilor folclorice. În comparație cu Smetana, A. Dvořák este mult mai apropiat în creația sa de operă de tradiția clasico-romantică.

Ca reprezentanți ai culturii muzicale maghiare, Béla Bartók și Zoltán Kodály – preocupați de fenomenul creației populare, bogat reprezentat în creațiile lor – aduc o importantă contribuție și în genul operei.

În cultura muzicală românească, creația de referință, *Oedip*, „opera vieții mele”, cum o numea Enescu, tragedie lirică în patru acte după Sofocle, (începută în 1910 și terminată în 1931), pe un libret de Edmond Fleg, este de fapt o operă simfonică pentru care compozitorul a folosit o serie de mijloace de expresie substanțial înnoite.

1. 2.2. Muzica simfonică

În perioada la care ne referim, *simfonia* păstrează, în principiu, tiparele clasice ale ciclului simfonic și ale formei de sonată, unitatea de ansamblu fiind realizată fie prin intermediul unor teme ciclice, fie prin folosirea structurilor melodice și formelor ritmice provenite din muzica folclorică sau de cult.

Ca reprezentant al culturii muzicale germane a celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, J. Brahms a compus cele patru simfonii, ce formează o adevărată tetralogie, printr-o muncă asiduă, dublată de o exigență deosebită pentru complexitatea simfonică.

Apariția lui Gustav Mahler pe firmamentul muzicii a făcut ca mijloacele de expresie tradiționale să fie folosite într-o nouă concepție și viziune componistică.

Calitățile excepționale de simfonist și auzul politimbral ale lui Richard Strauss se reflectă cu forță în creația sa simfonică, gen în care va excela, conferindu-i noi sensuri. După *Concertul pentru vioară și orchestră în Re minor op.8* (1882), *Simfonia în fa minor op.12* (1884), Strauss reușește să depășească stadiul simfonismului tradițional, guvernat în acea epocă de Brahms.

Fondatorul noii școli simfonice franceze, César Franck, s-a impus în creația muzicală a timpului său prin *Variațiunile simfonice pentru pian și orchestră op.45* (1885) și *Simfonia în re minor op.48* (1887-1888), adevărate capodopere ale muzicii universale de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Un alt strălucit reprezentant al muzicii franceze a fost Camille Saint-Saëns, care s-a simțit atras încă de la începutul activității creatoare de toate genurile simfonice: simfonie, concert, poem simfonic, suită și rapsodie.

Încă din prima sa lucrare simfonică, suita *Primăvara* (1887), Debussy exprimă, cu ajutorul culorilor instrumentale, înnoirea ființelor și lucrurilor din natură, bucuria renașterii la o nouă viață.

Deși folosește în creațiile sale unele elemente de limbaj sugerate de Debussy prin intermediul creației sale simfonice, Maurice Ravel se deosebește de acesta atât prin faptul că respectă spiritul formelor tradiționale, bazate pe un plan componistic minuțios elaborat, și folosirea unor motive conducătoare supuse dezvoltării logice, cât și pentru că, uneori, se adresează surselor muzicale folclorice (muzicii spaniole sau jazz-ului).

Programatismul romantic a stat la baza creațiilor simfonice ruse, reprezentate de „Grupul celor cinci” și de P. I. Ceaikovski, tematica fiind desprinsă din natura, viața și istoria națională.

Bedrich Smetana și Antonin Dvořák aduc deosebite contribuții la dezvoltarea muzicii simfonice, în general, și a celei naționale cehe, în special, prin simfonii, concerte, rapsodii, uverturi, variațiuni, marșuri, dansuri.

În aceeași perioadă, marea popularitate a compozitorului E. Grieg a fost consolidată de *Concertul pentru pian și orchestră în la minor* și suita simfonică *Peer Gynt*, creații ce reprezintă culmi de împlinire ale muzicii naționale norvegiene.

Tradițiile muzicale europene și naționale asimilate de Enescu și-au pus amprenta separat sau împreună în creațiile sale, începând cu *Sonata I-a în Re Major pentru vioară și pian op. 2* (1897) și *Sonata a II-a în fa minor pentru pian și vioară op.6* (1899), continuând cu *Simfonia concertantă în si bemol minor op. 8* (1901), *Simfonia I-a în Mi Major op.13* (1905).

1. 2.3. Muzica de cameră

Scrisă pentru instrument solo sau pentru formații din două sau mai multe instrumente, muzica de cameră de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din primele decenii ale secolului XX păstrează, cu mici excepții, coordonatele arhitecturilor clasice.

Ca și în alte genuri muzicale, J. Brahms se remarcă în muzica de cameră prin abordarea tematicii romantice într-o formă clasică specifică mării tradiții și acest lucru se observă începând cu primele creații camerale ce sunt destinate pianului.

La pragul secolelor XIX și XX, R. Strauss afirmă un stil echilibrat și rafinat în care expresivitatea melodică, de structură caracteristică, se imbină

în mod natural cu armonia sugestivă de orientare romantică și conducerea mlădioasă a vocilor instrumentale.

Marea majoritate a muzicienilor francezi care au activat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, formați la școala marilor tradiții ale muzicii clasice, se afirmă în domeniul muzicii de cameră plecând de la schemele generale (ridicate pe culmile perfecțiunii de clasicii și romanticii germani), dar interpretându-le într-o manieră nouă și ajungând la realizarea unor lucrări cu totul originale.

În genul muzicii instrumentale de cameră, Musorgski s-a impus prin creații originale, iar *Album pentru copii op.39*, *Anotimpurile op.37*, sunt cele mai cunoscute lucrări ale lui Ceaikovski închinat pianului.

Creațiile camerale ale lui Smetana și Dvořák sunt considerate la rândul lor valoroase atât pentru particularitățile stilistice, cât și pentru complexitatea imaginilor și trăirilor exprimate prin melodiile de inspirație romantică, cu inflexiuni modale și accente specifice naționale.

Compozitor de structură lirică și aspirații naționale, Edvard Grieg s-a exprimat pe deplin și în sfera muzicii de cameră.

1. 2.4. Liedul

Una din trăsăturile tradiționale în domeniul liedului este gruparea lor în cicluri cu sau fără unitate literar-muzicală.

Demn reprezentant al liricii vocale franceze, Claude Debussy a dovedit, prin cele aproape 80 de melodii create, talentul de mare maestru al tălmăcirii versului în muzică, cu sinceritate și sensibilitate.

Demn reprezentant al liricii vocale franceze, Claude Debussy a dovedit, prin cele aproape 80 de melodii create, talentul de mare maestru al tălmăcirii versului în muzică, cu sinceritate și sensibilitate.

M. Ravel, fără a fi preocupat în mod deosebit de miniatura vocală cu acompaniament, îmbogățește prin creațiile sale paleta coloristică a acestui gen muzical.

Deși în Rusia nu exista o tradiție puternică în domeniul muzicii vocale, totuși, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea acest gen cunoaște o puternică dezvoltare, având ca precursor pe Glinka, cel care a explorat cu talent filonul muzicii populare ruse, în romanțele și lucrările instrumentale de gen pe care le-a compus. Tendințele de a căuta forme și modalități noi de expresie într-o alcătuire și rostire originală desprinse din tradiția și practica populară s-au manifestat cu precădere la M. Balakirev, A. Borodin, M. Musorgski, Rimski-Korsakov, P.I. Ceaikovski și alții.

În entuziasmul lor pentru cauza națională, B. Smetana și A. Dvořák se preocupă de preluarea unor forme și genuri ale muzicii vocale, de factură clasico-romantică, pe care le adaptează cerințelor proprii, conferindu-le particularități intonaționale și ritmice specifice muzicii cehe.

La rândul său, în cele peste 129 lieduri, Grieg dezvăluie un adevărat cult pentru cântecul popular norvegian, reușind să se desprindă în bună măsură de influența muzicii germane.

Cele *Șapte cântece* pe versuri de Clément Marot, alături de liedurile inspirate de poeziile scrise de Regina Elisabeta (Carmen Sylva), compuse de George Enescu, îmbogățesc patrimoniul genului în muzica românească prin modalitățile de îmbinare a stilului cantabil cu cel recitativ, cu intonații și articulații ritmice apropiate de cel al vorbirii, însoțite de o armonie originală.

CAPITOLUL II. LIEDUL GERMAN

2.1. Permanența genului vocal-instrumental

Genul miniaturii vocale cu acompaniament, denumit *lied* în cultura muzicală germană, *mélodie* în cea franceză, *romans* sau *pesnia* în cea rusă și *cântec* în românește, este definit în *Dicționarul de termeni muzicali* ca fiind: „lucrare vocală acompaniată de un instrument, de obicei pian, pe un text liric sau poem, care îi determină caracterul, desfășurându-se într-o structură formală specifică”.

Istoria muzicii confirmă faptul că pentru a deveni un gen autonom, liedul a avut nevoie de o îndelungată perioadă de acumulări și a durat secole întregi până când compozitorii au conștientizat forța sa semnificativă.

2. 2. Tradițiile clasice ale liedului german

Franz Schubert – un întemeietor

Deși în lista creațiilor lui Schubert apar aproape toate genurile ce s-au afirmat în istoria culturii muzicale, înclinația spre lied a compozitorului se detașează cu fermitate. Iubirea, natura, oniricul, moartea, singurătatea, etc., au fost redată în creații de o cantabilitate aparte în care armonia, arhitectura și celelalte elemente ale limbajului muzical se îmbină în unități dramatice de excepție care l-au impus pe Fr. Schubert drept întemeietor al liedului.

Robert Schumann – cel care a desăvârșit liedul pentru voce și pian

Așa cum apare chiar din creațiile timpurii, liedul a fost pentru R. Schumann, alături de miniatura pentru pian, genul care a ilustrat cel mai clar puterea geniului său în îmbinarea celor două arte pentru care a manifestat pasiune și talent: muzica și poezia.

Felix Mendelssohn Bartholdy – sensibilitate și stil

La fel ca mulți creatori germani și austrieci romantici, Felix Mendelssohn Bartholdy a contribuit la îmbogățirea literaturii muzicale pentru voce și pian. Cele zece buchete de lieduri intitulate simplu *Lieder*, *Gesänge*, *Romanzen*, cuprinzând fiecare un număr variat de piese (șase cel mai des), au fost scrise de-a lungul întregii sale activități creatoare.

Richard Wagner – cel a cărui operă a schimbat cursul muzicii

Maestru în a crea muzică pentru scenă, Wagner a fost influențat în creația de lieduri de acest fapt. Cu toate influențele pe care opera le-a avut în domeniul miniaturilor vocale cu acompaniament create de Wagner, totuși acestea rămân o contribuție excepțională adusă progresului artei în general și acestui gen în special, determinând profunde schimbări în gândirea compozitorilor de lied de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX.

CAPITOLUL III. LIEDUL GERMAN LA SFÂRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA

3.1. Johannes Brahms – un clasic conștient de clasicismul său

Prezența liedului în activitatea componistică a lui J. Brahms este remarcată de-a lungul întregii sale activități creatoare. Din analiza liedurilor *Liebestreu* (Fidelitatea iubirii), *Heimkehr* (Reîntoarcerea) op.7, nr.6, *Der Schmied* (Fierarul) op. 19, nr. 4, *Feldeinsamkeit* (Singurătatea câmpiei) op.

86, nr. 2 și *Sapphische Ode* (Odă safică), op. 94, reiese cu prisosință faptul că în interpretarea acestora *melosul* este mai important decât *logosul*: sensul cuvintelor fiind subordonat atât liniei melodice principale, de o cantabilitate aparte, cât și instrumentului acompaniator.

3.2. Hugo Wolf – un poet care gândea în termeni muzicali

Fără a urmări realizarea unui model de lied și fără a fi tributari canoanelor genului, Hugo Wolf a tălmăcit sonor poeziile poezilor preferați în maniera-i proprie, urmărind cu strictețe expresia directă a cuvintelor, sensul și imaginea poetică, după cum am încercat să argumentăm în analizele următoarelor lieduri: *Er ist's* (Este ea) nr.6, *Gesang Weyla's* (Cântecul Weiley) nr. 46, *Blumengruß* (Mesajul florii) nr.24, *Klinge, klinge mein Pandero* (Cântă, cântă al meu Pandero) și *Ich hab in Penna einen Liebsten* (Eu am la Penna un iubit).

CAPITOLUL IV. LIEDUL GERMAN LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI

XX

4.1. Gustav Mahler – intransigent și perfecționist

Din analiza următoarelor cinci lieduri: *Zu Strassburg auf der Schanz* (Pe meterezele Strassburgului), *Ablösung im Sommer* (Povestiri de vară), *Scheiden und Maiden* (Despărțire și plecare), *Nicht wiedersehen!* (Fără revedere), *Selbstgefühl* (Conștiința „eu”-lui) vor rezulta componentele stilistice ale creației lui Gustav Mahler.

Mersul sinuos al partiturii vocale, bazat, pe construcții scalare, arpegiale, repetări, secvențări etc., ia în considerare resursele vocii pentru a obține culminațiile melodiei în acumulări de formule ce suprapun interesul evoluției sonore a glasului peste o alcătuire ușor tensionată a textului muzical. Sensibilitatea degajată din partitura vocală este completată de acompaniamentul pianului, care are momente de mare claritate expresivă și tehnică. Rafinamentul scriiturii vocal-instrumentale este astfel pus în valoare, reușind să exprime multitudinea de ipostaze, trăiri și sentimente ce animă liedul mahlerian.

4.2. Richard Strauss – ultima importantă afirmare a romantismului târziu

Așa cum rezultă din liedurile analizate: *Die Zeitlose* (Brândușa), *Heimkehr* (Reîntoarcere) op.15, nr.5, *Seitdem dein Aug* (De când ochii tăi) op. 17 nr. 1, *Aus den Liedern der Trauer* (Din cântecele visătorului) op. 17 nr. 4, *Liebeshymnus* (Imn de dragoste) op. 32, nr. 3, miniaturile vocale straussiene se remarcă printr-o bogăție armonico-melodică, cu sonorități puternice și elemente de dificultate atât în partitura pianistică cât și în cea vocală, celor doi parteneri oferindu-li-se posibilitatea unei bune colaborări în realizarea expresiei muzicale.

4.3. Arnold Schönberg – autodidactul excepțional, care „a distrus conceptul străvechi de tonalitate”

Cele cinci piese analizate, ca de altfel și celelalte din ciclul *15 Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten” von Stefan George* (Cartea grădinilor suspendate) se remarcă prin autonomia dintre textul poetic, partitura vocală și cea pianistică. Există totuși o relație contrapunctică în cadrul pieselor, ce nu se bazează pe un schelet tonal, toate alterațiile

regăsindu-se pe parcursul discursului muzical. În acest caz pianul, nemaivând rolul de a cadența sau de a urmări inflexiunile vocii are o partitură care deși nu susține vocea se integrează perfect în realizarea imaginilor artistice. Mai mult, compozitorul nu caută să illustreze cuvânt cu cuvânt textul, ci alege doar un cuvânt sau o imagine *cheie* a poemului pe care o lasă să rezoneze, fiecare dintre elementele discursului muzical contribuind la întregirea actului artistic.

CONCLUZII

Parcurgând în analiza noastră o arie stilistică vastă, ce pornește din romantism, prin creația lui J. Brahms, și se încheie cu perioada atonală având ca reprezentant pe A. Schönberg, putem trasa câteva linii directoare care să marcheze evoluția limbajului muzical în creația de lied a acestei perioade.

Primul aspect ce comportă trăsături diferențiate este raportul diatonism-cromatism la nivel **melodic**.

Se poate aprecia că din punctul de vedere al structurii intervalice – în funcție de evoluția limbajului muzical și al tematicii propuse – linia vocii poate fi construită în modalități diferite, astfel:

- melodia pe trepte alăturate, alternate cu salturi intervalice consonante și nu foarte îndepărtate, pentru a sublinia expresiv anumite momente din lied;

- melodia cu caracter recitativic, pe același sunet sau pe sunete alăturate, apropiindu-se de maniera cântării vorbite;
- melodia *de tip instrumental*, bazată pe salturi intervalice mari, într-un discurs tonal sau atonal;
- melodia alcătuită din structuri mixte.

Evoluția **ritmului** pornește de la acompaniamentul izoritmnic (pedală ritmică) în unități ritmice egale sau modele asimetrice în unele lieduri ale lui Brahms, continuând cu principiul de pulsație menținută permanent printr-un plan secundar ce desfășoară figuri de optimi sau sincope (tot de Brahms), idee preluată și dezvoltată de Mahler prin pedale ritmico-melodice figurative sau izoritmii extinse la toate nivelurile construcției melodice.

Evoluția gândirii **armonice** este trăsătura fundamentală ce reiese din analiza comparativă a creației celor cinci compozitori. Tonalismul lui Brahms nu este unul conservator, ci deschis propunerilor de extindere către cromatizări neașteptate, modulații la tonalități îndepărtate, chiar spre inserarea unor elemente de influență modală (în *Sapphische Ode*). Cu toate acestea, construcțiile armonice sunt puternic ancorate în sistemul funcțional, acordurile alterate având justificări de ordin tonal, precum și rezolvări în consonanțe.

Tentația modalismului și-a pus amprenta mai puternic asupra creației lui Mahler, care combină funcționalitatea tonală cu cea modală, de tip plagal, modulațiile la omonimă, precum și folosirea majorului melodic și a oscilațiilor terței dând o culoare originală concepției armonice a compozitorului.

În creația lui Wolf, sistemul tonal își vedește declinul prin desființarea treptată a ideii de funcționalitate, modulații bruște la tonalități îndepărtate oscilând între gravitație și politonalism.

Cu toate acestea, ideea de consonanță nu este distrusă în întregime, acordurile alterate fiind încadrate succesiunilor de acorduri consonante. Putem vorbi de modulații enarmonice și cromatice, cele diatonice fiind părăsite aproape în totalitate.

Strauss extinde și mai mult granițele sistemului tonal către politonalism, prin preponderența acordurilor mărite și micșorate, a modulațiilor la tonalități aflate la distanță de 9 cvinte ascendente (ex. *Liebeshymnus*), prin succesiunile de acorduri cu septimă nerezolvate și complexe armonice de opt sunete. Cu toate acestea, ideea de tonalitate persistă prin raporturile permanente la centrul de gravitație inițial, afirmat constant și în cadența finală.

Armonia de tip atonal ce caracterizează creația lui Schönberg reprezintă trecerea către un nou limbaj ce elimină principiul de gravitație ce caracterizează funcționalismul tonal. Cu toate acestea, alături de structuri de cvarte, acorduri mărite și micșorate, segmente ale acordului clasic (acordul major – minor) și mixturile de terțe întâlnim acorduri consonante (majore și minore) tratate uneori în maniera rezolvării disonanței, din punct de vedere expresiv, în epocile anterioare. Schönberg elimină armura în vederea desființării tendințelor de raportare la un centru sonor gravitațional.

Tehnica **polifonică** cunoaște o evoluție spectaculoasă. În creațiile lui Brahms, Mahler, Wolf și Strauss este limitată la ipostaze rudimentare de tipul suprapunerii mai multor melodii cu contur bine individualizat (doar pe segmente reduse) sau procedee ca secvențarea sau polifonia latentă (reliefată

în acompaniament). Schönberg însă, reinvestește procedeele polifonice cu virtuți expresive complexe, uzând atât de procedeele tradiționale – imitație, secvență, canon, cât și de conceptul modern de polifonie liberă, rezultată din continua mișcare a unor celule motivice sau a melodiilor implicate în discurs.

În ceea ce privește **raportul dintre voce și instrument**, Brahms încearcă o desprindere de principiul de acompaniament rigid, mecanic.

În creația lui Mahler observăm continua raportare a acompaniamentului la linia melodică principală, prin dublarea acesteia la mâna dreaptă.

Figurațiile ritmice ale lui Wolf au rolul de a susține planul armonic pe care se desfășoară melodia principală.

Rolul pianului în creația lui Strauss are conotații profunde, structura planului acompaniator fiind determinantă în crearea atmosferei și sugerarea trăirilor enunțate în text.

Între cele două personaje participante la actul discursiv, A. Schönberg propune o legătură simbiotică, unisonul fiind utilizat doar în scopul conturării motivului inițial, dar mai ales al sensului dramatic al acestuia.

În legătură cu relația de parteneriat dintre voce și pian în cadrul miniaturii vocale germane la cumpăna secolelor XIX și XX, putem cataloga astfel multitudinea de posibilități combinatorii:

- pianul subordonat vocii, dar cu elemente de autonomie în următoarele ipostaze:

a) – susținător armonic în principal, cu momente autonome

b) – acompaniator cu caracter autonom și momente de ușoară virtuositate în preludii și postludii;

- c) – comentator al discursului vocal având în diferite ipostaze momente de independență;
- pianul, partener de dialog, cu rol important în ilustrarea imaginii muzicale cerută de text:
 - a) – caracterizarea personajelor și a atmosferei în cadrul miniaturii;
 - b) – rol onomatopeic;
 - c) – rol psihologic prin sublinierea sau redarea unor profunde trăiri interioare;
 - pianul ca personaj independent în desfășurarea discursului muzical:
 - a) – total independent față de voce;
 - b) – exponent al unui acompaniament suplimentar;
 - c) – generator al discursului muzical.

Concepția asupra **dinamicii și agogicii** este diferită, în funcție de gândirea melodică a fiecărui compozitor.

Din punct de vedere **arhitectonic**, creația de lieduri analizată cunoaște o evoluție ondulatorie: lui Brahms îi este caracteristică forma bistrofică simplă, cu structură quasi-simetrică, Mahler evoluează către structuri extinse – la tri și tetraastrofice, Wolf oscilează între formele strofice (bi - nastrofice) și cea monostrofică (*Blumengruß*), Strauss evoluează către libertatea arhitectonică, prin formele strofice asimetrice, ce prezintă dificultăți în delimitarea secțiunilor componente, procesul încheindu-se la Schönberg, ce alege constant miniatura liberă, indivizibilă frazic (decât rareori, pe considerente de scriitură sau melodice).

Din punct de vedere al **vocalității**, în creațiile lui Brahms principiul cantabilității este determinant. Influențele muzicii populare prezente în miniaturile lui Mahler îl apropie pe acesta din punctul de vedere al melodiei de creațiile de gen ale lui Brahms, deși modalitățile de structurare și construcție melodică au trăsături specifice fiecăruia dintre ei.

Pentru Wolf, linia vocii are un singur rol: acela de a exprima cu finețe direcția, sensul și expresia versurilor într-o manieră cât mai profundă, dar nu lipsită de cantabilitate.

Începând cu Strauss, vocalitatea capătă trăsături specific instrumentale, linia melodică a vocii fiind îmbogățită uneori cu salturi *acrobatic* în aceeași direcție, formulări ritmice capricioase pe intervale dificile intonațional și registric.

Deși în liedurile scrise de Schönberg, mai ales în perioada tonală, sunt momente de cantabilitate, totuși întreaga operă melodică prezintă trăsături ale vocalității ce tind spre cea cântare vorbită *Sprachgesang* ce va fi caracteristică perioadelor de creație ulterioare.

Scopul acestei cercetări a fost relevarea fenomenului *lied german la sfârșitul secolului XIX* în esența și diacronia lui, fără orgoliul inovației în domeniu sau al epuizării subiectului, ci din dorința de a pătrunde cu acribie și respect în universul triadelor *poezie – muzică – instrument* ce se înscriu în patrimoniul culturii germane și universale ca fiind valoroase contribuții aduse la dezvoltarea muzicii.

créations musicales – poétiques qui s’inscrivent dans le périmètre des valeurs du patrimoine de la culture allemande et universelle.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

A. Lucrări generale, dicționare și enciclopedii

1. Bâtlan Ion, *Introducere în istoria și filosofia culturii*, (ediția a II-a revăzută), Ed. Didactică și Pedagogică R. A., București, 1995.
2. Berger René, *Artă și comunicare* (traducere de Florin Murgescu), Ed. Meridiane, București, 1976.
3. Bughici Dumitru, *Dicționar de forme și genuri muzicale*, ediție revăzută și adăugită, Ed. Muzicală, București, 1978.
4. Călin Vera, *Romantismul*, Ed. Univers, București, 1970.
5. Călinescu George (M. Călinescu, A. Marino, T. Vianu), *Clasicism, Baroc, Romantism*, Ed. Dacia, Cluj, 1971.
6. Călinescu Matei, *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, Ed. Parabola, București, 2002.
7. Cezar Radu, *Artă și convenție*, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1989.
8. Cozmei Mihail, *Existențe și împliniri – dicționar biobibliografic, domeniul: muzica*, Universitatea de Arte „G. Enescu” Iași, 2005.
9. Drâmbă Ovidiu, *Istoria culturii și civilizației universale*, Ed. Științifică, București, 1995
10. Grigorescu Dan, *Expresionismul*, Ed. Meridiane, București, 1969.
11. Honour H., *Romantismul*, Ed. Meridiane, București, 1983.
12. Husar Alexandru., *Întoarcerea la literatură*, Ed. Cronica, Iași, 2004.

13. Ianoși Ion, *Estetica*, Ed. Didactică și Pedagogică, 1978.
14. Lucács Georg – *Estetica*, (în românește de Dieter Paul Fuhrmann și H. R. Radian, ediție îngrijită de Dieter Paul Fuhrmann), vol. I și II, Editura Meridiane, București 1974.
15. Mașek Victor Ernest, *Mărturia artei*, Ed. Academiei Române, București, 1972.
16. Nattiez Jean-Jacques, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Paris:UGE, 1975
17. Pascadi Ion, *Artă și civilizație*, Ed. Meridiane, București, 1976.
18. Pavel Amelia, *Expresionismul și premisele sale*, Ed. Meridiane, 1978.
19. Papu Edgar, *Existența romantică*, Ed. Minerva, București, 1980.
20. Papu Edgar, *Despre stiluri*, Ed. Eminescu, București, 1986.
21. Pius Servien, *Estetica*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1975
22. Picon Gaëtan, *Histoire des litteratures – Encyclopedie de la Pleiade*, Ed.Galimard, Paris, 1968
23. Riemann Hugo, *Dictionnaire de la Musique*, traducere, avânprefață și completări privind filozofia românească de Leonard Gavriliu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1999.
24. Trocan Lelia, Cârțu Emil, *Enciclopedie de muzică universală*, Ed. Enciclopedică, București, 2000.
25. Vancea Zeno (coord.), *Dicționar de termeni muzicali*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1984.
26. Vancea Zeno, *Enciclopedie muzicală*, Editura Prietenii cărții, București, 1994.

27. x x x, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, executive editor John Tyrrel, second edition, Macmillan Publishers Ltd., London, 2001.
28. x x x, *Dictionnaire de la Musique: les compositeurs*, encyclopedia Universalis et Albin Michel, Paris, 1998.
29. x x x, *Dictionnaire de la Musique, les hommes et leurs oeuvres*, vol. I – II, publié sous la direction de Marc Honegger, Ed. Bordas, Paris, 1970.
30. x x x, *Larousse, Dicționar de mari muzicieni*, sub coordonarea lui Antoine Golèa și Marc Vignal, traducere și completări privind compozitorii români de Oltea Șerban – Pârâu, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2000.
31. x x x, *Encyclopédie des grands maîtres de la musique*, directeur de l'édition Françoise Roger Favre, Le Livre de Paris – Hachette, Paris, 1990.

B. Lucrări muzicologice

1. Alexandrescu Romeo, *Claude Debussy*, Ed. Muzicală, București, 1966
2. Alexandrescu Romeo, *Maurice Ravel*, Ed. Muzicală, București, 1964
3. Alșvang A., *P.I. Ceaikovski* (traducere de Eugenia Borcea), Ed. Muzicală, București, 1961
4. Bălan George, *Mahler*, Ed. Muzicală, București, 1966.
5. Bălan George, *Înnoirile muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1966.
6. Bălan George, *Eu, Richard Wagner*, Ed. Tineretului, București, 1966.
7. Benteiu Pascal, *Deschideri spre lumea muzicii*, Ed. Muzicală, București, 1973.
8. Benteiu Pascal, *Capodopere enesciene*, Ed. Muzicală, București, 1984.

9. Berger W.G., *Concertul de coarde de la Haydn la Debussy*, Ed. Muzicală, București, 1967.
10. Berger W.G., *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, Ed. Muzicală, București, 1965.
11. Berger W.G., *Muzica simfonică romantică (1830-1890)*, Ed. Muzicală, București, 1972.
12. Berger W.G., *Sonata modernă*, Ed. Muzicală, București, 1967.
13. Bernstein L., *Cum să înțelegem muzica (Concerte pentru tineret)*, traducere de M. Ivănescu, București: Ed. Muzicală, 1982.
14. Brumaru Ada, *Romantismul în muzică*, Ed. Muzicală, București, 1962.
15. Bughici D., *Suita și sonata*, Ed. Muzicală, București, 1965.
16. Ciomac Emanoil, *Viața și opera lui R. Wagner*, București, Ed. Muzicală, 1967.
17. Ciomac Emanuel, *Paginile cronicii muzicale*, Ed. Muzicală, București, 1967.
18. Crauss Eduard, *I. Brahms – Viața în imagini*, (traducere de Eugenia Ionescu și Ruxandra Bolintineanu), Ed. Muzicală, București, 1966
19. d'Indy Vincent, *César Franck*, (traducere de Bogdan Moroianu), București: Ed. Muzicală, 1982.
20. Drușkin M.S., *I. Brahms*, (traducere de Bissy Roman), Ed. Muzicală, București, 1961.
21. Firca Clemansa Liliana, *Direcții în muzica românească, 1900-1920*, Ed. Muzicală, București, 1974
22. Fűredi L Ladislau, *Hugo Wolf*, Ed. Muzicală, București, 1976
23. Golèa Antoine, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*, (traducere de I. Igiroșianu), vol. I și II, Ed. Muzicală, București, 1987

24. Iliuț Vasile, *De la Wagner la contemporani*, vol. I(1992), II(1995), III(1997), IV,(1998), Ed.Muzicală, București, 1997.
25. Iliuț Vasile, *O carte a stilurilor muzicale*, Ed. Academiei de Muzică, București, 1996.
26. Konen V., *Schubert*, traducere de Theodor Bălan și Alla Petrescu, Ed. Muzicală, București, 1961.
27. Krause Ernst, *Richard Strauss, personalitatea și opera*, traducere de prof. Eugenia Ionescu și Ruxandra Bolintineanu, Ed. Muzicală, București, 1965.
28. Leibowitz R., *L'évolution de la musique de Bach à Schönberg*, Paris: Ed. Correa, 1951
29. Mavrodin Alice, *Verdi*, Ed. Muzicală, București, 1970.
30. Moroianu Mihai, *Anton Bruckner*, Ed. Muzicală, București, 1972.
31. Menuhin Yehudi, Davis W. Curtis, *Muzica omului*, Ed. Muzicală, București, 1984.
32. Nef Charles, *Historie de la musique*, Ed. Payot, Paris, 1961.
33. Paladi Marta, *Brahms*, Ed. Muzicală, București, 1972.
34. Petzold Richard, *Richard Strauss – Viața în imagini*, Ed. Muzicală, București, 1963
35. Roland M., *Histoire de la musique, Encyclopedie de la Pleiade*, Paris, 1960
36. Roland Romain, *Musiciens d'aujourd'hui*, Ed. Muzicală, București, 1964
37. Roland Romain, *Călătorie în țara muzicii*, (traducere de Vera Călin și Silvian Iosifescu) Ed. Muzicală, București,1964.

38. Rubio de Uscătescu Consuelo, *Arta cântului. Estetică, teorie, interpretare* (traducere de Tudora Șandru Oltean), Ed. Muzicală, București, 1989.
39. Sava Iosif., Rusu P., *Istoria muzicii universale în date*, Ed. Muzicală, București, 1983
40. Sbârcea George, *Giacomo Puccini*, Ed. Muzicală, București, 1966
41. Schonberg C. Harold, *Viețile marilor compozitori*, Ed. Lider, București, 1999.
42. Schönberg Arnold, *Fundamentele compozițiilor muzicale*, traducere și adaptare de Neonila Negură și A. Hrubaru, Ed. Institutului Național pentru Societatea și Cultura României, 1998.
43. Ștefănescu Ioana, *Johannes Brahms*, Editura Muzicală, 1982
44. Timaru Valentin, *Dicționar noțional și terminologic*, Ed. Universității, Oradea, 2002.
45. Vancea Zeno, *Creația muzicală românească, secolele XIX-XX*, Editura Muzicală, București, 1968
46. Varga Ovidiu, *Quo vadis muzica, Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu*, Editura Muzicală, București, 1983
47. Vlad Roman, *Istoria dodecafoniei*, ediție îngrijită și adăugită de Viorel Munteanu, Ed. Național, București, 1998.
48. Wagner Richard, *Opera și drama*, traducere de L.Rusu și B. Hănescu, Ed. Muzicală, București 1983
49. Walker Frank, *Hugo Wolf – a Biography*, London, 1951.

C. Studii, articole

1. Ciochină Paula, *Caragiale – pasiunea pentru muzică, în Dacia literară*, XII, nr. 46(3), 2002.

2. Ciochină Paula, *Raportul imagine muzicală – imagine poetică în liedul „Fidelitatea iubirii” de J. Brahms*, în *Colocvii teatrale*, nr.2, Ed. Artes, Iași, 2004.
3. Cozmei Mihail, *Oedip de George Enescu*, în *Cronica*, Iași, 06.VI.1975.
4. Cozmei Mihail, *O relație activă – poezia și muzica*, în *Ateneu*, Bacău, 11.XI.1970.
5. Cozmei Mihail, *Muzica artă și știință*, în *Cronica*, Iași, 27.X.1989.
6. Niculescu Ștefan, *Anton Webern*, în *Muzica*, București, nr.4, 1965.
7. Vancea Zeno, *Scurtă privire critică asupra muzicii dodecafonice*, în *Muzica*, nr. 7, 1962.

D. Bibliografie internet (Pagini web)

1. www.brahms-institut.de
2. www.classicalarchives.com
3. www.forumopera.com
4. www.hugo_wolf_akademie.de
5. www.johannesbrahms.org
6. www.lied.uk.net
7. www.liedergalerie.de
8. www.mahlerarchives.net
9. www.richard-strauss-institut.de
10. www.scena.org
11. www.schoenberg.at

E. Partituri

1. Brahms, *Album*, Ed. Peters, Leipzig, 1965.
2. Mahler Gustav, *Izbrannâe pesni*, Izdatelistvo Muzâka, Moskva, 1976.

3. Mahler Gustav, *Lieder und Gesänge*, Wien, Universal Edition, 1954.
4. Ravel Maurice, *Pesni*, Ed. Muzâka, Moskva, 1966.
5. Schönberg Arnold, *Das Buch der hängenden Gärten*, Wien, Universal Edition, 1952.
6. Schubert Franz, *Die schöne Müllerin, Ein zyklus von Lieder von Wilhelm Müller*, Ed. Peters, 1969.
7. Schumann Robert, *Dichterliebe (Heine)*, Ed. Peters, 1966.
8. Strauss Richard, *Lieder – Album*, Ed. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1965.
9. Strauss Richard, *Izbranâie Pesni*, Ed. Muzâka, Moskva, 1979.
10. Wolf Hugo, *Lieder – Album*, Ed. Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1966.
11. Wolf Hugo, *Pesni*, Muzâkalinoe Izdatelistvo, Moskva, 1964.

F. Discografie

1. J. Brahms, *Vier erste Gesänge op. 21*, Marta Kessler (mezzosoprană), Suzana Szöreny (pian).
2. J. Brahms, *Die schöne Magelone op.33*, nr.1-5, Dietrich Fischer-Dieskau (bariton), Sviatoslav Richter (pian).
3. J. Brahms, *Lieduri*, Christa Ludwig (mezzosoprană), Geoffrey Parsons (pian).
4. G. Mahler, *Kindertotenlieder*, Jennie Tourer (mezzosoprană), Orchestra Filarmoniciei din New York, dirijată de Leonard Bernstein.
5. G. Mahler, *Erinnerung*, Eugenia Moldoveanu (soprană).
6. A. Schönberg, *Cincisprezece lieduri pe versuri de Stefan George*, Karla Tlenius (soprană), Aribert Reimann (pian).

7. A. Schönberg, *Erwartung op. 2, nr. 1*, Dietrich Fischer-Dieskau (bariton), Aribert Reimann (pian).
8. Fr. Schubert, *Die Schöne Müllerin*, Dietrich Fischer-Dieskau (bariton), Gerlad Moore (pian).
9. R. Schumann, *Liederkreis op. 24*, Dietrich Fischer-Dieskau (bariton), Jörg Demus (pian).
10. R. Strauss, *The Four Last Songs* (1948) Anna Tomowa-Sintow (soprano), Herbert von Karajan/Berlin Philharmonic Orchestra.
11. R. Strauss, *Fünf Lieder op. 15*, Dietrich Fischer-Dieskau (bariton), Gerald Moore (pian).
12. R. Strauss, *Lieder op. 29*, Dietrich Fischer-Dieskau (bariton), Gerald Moore (pian).
13. R. Strauss, *Lieder op. 32*, Dietrich Fischer-Dieskau (bariton), Gerald Moore (pian).
14. Hugo Wolf, *Mörrike Lieder* par Elisabeth Schwarzkopf accompagnée par Geoffrey Parsons
15. Hugo Wolf, *Spanisches Lieder*, Elisabeth Schwarzkopf (soprană), W. Furthwangler (pian).