

Prof. univ. dr. Tatiana Pocinoc

CURS DE STILISTICĂ A INTERPRETĂRII MUZICALE

TRADIȚIE ȘI ÎNNOIRE

ÎN

INTERPRETAREA MUZICALĂ

Elemente de stilistică muzicală interpretativă

Ediție revăzută

UNAGE Iași, 2021

Tatiana Pocinoc

***Tradiție și înnoire în interpretarea muzicală Elemente de stilistică
muzicală interpretativă***

Ediție revizuită și adăugită - 2017, 2021

ISBN - 978-606-547- 370-6

CUPRINS

Preambul	5
I. Stilistica – noțiuni generale. Despre stil și limbaj	7
II. Elemente determinante ale stilului	12
III. Despre interpretarea muzicală	16
IV. Notația muzicală și rolul interpretului	23
V. Textul muzical	27
VI. Elemente ale limbajului muzical generatoare de identitate stilistică	33
1. Melodia.....	33
2. Contrapunctul și armonia.....	34
3. Ritmul.....	40
4. Tempo	43
5. Dinamica	49
6. Formele și genurile muzicale.....	54
VII. Barocul	59
VIII. Interpretarea muzicii baroce și a ornamentației	72
1. Textul muzical baroc; rolul interpretului.....	72
2. Idealul sonor și instrumentele muzicii baroce.....	76
3. Ornamentația barocă.....	80
4. Ierarhizări în cadrul interpretării muzicii baroce.....	83
IX. Tranziția de la Baroc la Clasicism	85
X. Clasicismul	91
1. Genurile muzicale clasice și muzica instrumentală.....	97
2. Compozitori emblematici ai Clasicismului.....	100
XI. Romantismul	103

1. Repere istorice și periodizare.....	103
2. Etimologia și consacrarea termenului.....	104
3. Caracteristici stilistice generale.....	105
4. Particularități stilistice specifice ale romantismului muzical.....	108
5. Școlile naționale romantice.....	113
6. Coordonate estetice.....	114
XII. Interpretări ale muzicii contemporane.....	115
1. Limbajul componistic al secolului XX.....	115
2. Jaloane componistice.....	116
XIII.Fenomenul componistic și semiografia.....	126
1.Semiografia – scurt istoric.....	126
2.Stiluri de notație.....	133
XIV. Semiografia secolului XX.....	137
1.Notația – generalități.....	137
2. Procedee de notație.....	140
3. Semiografia și domeniul pianistic	141
4. Libertatea de improvizație a interpretului.....	143
5. Spațialitatea proiectată în notația pianistică	145
6. Posibile criterii de clasificare.....	145
Concluzii	148
Bibliografie.....	150

PREAMBUL

Fenomenul muzical - componentă importantă a vieții și a culturii omenirii - și-a schimbat configurația și menirea de-a lungul timpului. În epocile trecute muzica era considerată un factor transformator al omului - pe plan spiritual, etic, religios, moral - modelând deopotrivă pe cei care o ascultau cât și pe cei ce o creau și o interpretau.

Muzica a reflectat din totdeauna coordonatele culturale și spirituale, precum și necesitățile specifice epocii istorice căreia îi aparținea. Constituind un limbaj specific, aceasta era născută din elementele caracteristice prezentului istoric. În acest sens, compozitorii trebuiau să creeze mereu ceva nou, care să corespundă cerințelor și gustului vieții spirituale, deoarece contemporanii acestora, rareori doreau să asculte muzica predecesorilor – considerată doar ca o treaptă spre desăvârșirea muzicală și dobândirea măiestriei componistice.

Modificarea de atitudine a survenit în ultimele două secole și a cuprins muzica în totalitatea semnificațiilor ei, influențând și optica asupra receptării muzicii contemporane. Există opinii ale muzicologilor - dintre care o semnalăm pe cea a distinsului muzician și interpret *Nikolaus Harnoncourt* – care consideră că fenomenul muzical a devenit actualmente un simplu ornament al vieții spirituale, ce vizează doar plăcerea frumosului sonor și a agrementului.

*„Du Moyen Age jusqu’à la Revolution française, la musique a toujours été l’un des piliers de notre culture générale. Aujourd’hui, la musique est devenue un simple ornement (...); elle n’est plus qu’un joli petit décor.”*¹

1.Harnoncourt, Nikolaus – „Le discours musical”- Ed.Gallimard, 1984, pg. 9. „Din Evul mediu până la Revoluția franceză, muzica a fost întotdeauna unul dintre pilonii culturii noastre generale. Astăzi, muzica a devenit un simplu ornament(...); ea nu mai este decât un simplu decor.”

Astăzi, publicul s-a întors din nou spre valorile muzicale ale epocilor trecute, privite sub un unghi nou, al diversității și al cuprinderii globale, din perspectiva acumulării experienței înaintașilor, în timp.

Pentru o bună înțelegere dar și o interpretare adecvată a muzicii trecutului, interpretul adevărat trebuie să depășească toată complexitatea cunoștințelor acumulate și decantate și să se detașeze de ele pentru a o putea privi prin prisma contemporanilor acesteia – pentru care a fost creată. Totodată, muzica actuală își surmontează din ce în ce mai mult limitele, fuzionând cu alte fenomene artistice și extra artistice, ceea ce presupune o mare flexibilitate interpretativă ca și o bună cunoaștere a științelor conexe muzicii și artelor - în general, dar și asimilarea cercetărilor altor variate domenii ale cunoașterii, cu posibile implicații în arta sunetelor.

Acest curs își propune să trateze fenomenul hipercomplex al actului interpretativ într-o viziune interdisciplinară, care dorește a aborda aspecte de bază, de o mare diversitate, prin prisma mai multor discipline – de la cele muzicale de bază la semiotică și semiologie muzicală.

Informațiile sunt organizate ca un summum de sinteze relevante - bazate atât pe cunoștințe anterior dobândite, cât și pe aspecte poate mai puțin familiare cursanților – menite să devină un suport, o bază de studiu, atât pentru cei ce vor îmbrățișa cariera interpretativă, cât și pentru pedagogii formatori de tineri interpreți. Problematika propusă nu este tratată exhaustiv, dar poate constitui un punct de plecare spre viitoare cercetări cu valabilitate practică - interpretativă, cât și în eventualitatea selectării și aprofundării unor teme de cercetare doctorală.

Prin această abordare multidisciplinară și a filiațiilor ce iau naștere, sperăm să aducem o contribuție la clarificarea fenomenului interpretării muzicale.

Prof.univ.dr. Tatiana Pocinoc

CURS I

STILISTICA – NOȚIUNI GENERALE DESPRE STIL ȘI LIMBAJ

Stilistica este disciplina care se ocupă cu studiul aspectelor legate de **stil** și este îndeobște aplicată artei în general, sau unei ramuri anume a acesteia. Ansamblul de concepte și noțiuni cu caracter general, care își dovedesc validitatea sau aplicabilitatea în oricare dintre domeniile artistice concrete, constituie reperele unei teorii generale a stilisticii. Reflectarea acestora în strânsă legătură cu aspectele distincte ale fiecăruia dintre domeniile artistice particulare constituie obiectul stilisticilor speciale (ex. - literară, muzicală, arhitectonică).

Stilul - într-o încercare de definiție cât mai succintă și generală, ar desemna modalitatea specifică de utilizare a unui limbaj. Etimologic noțiunea derivă de la cuvântul „stylus“ ce desemna în antichitate ustensila cu care scribul (cunoscătorul scrierii) zgâria semnele sale pe tăblițele din argilă sau din ceară. Caligrafia păstrează până în zilele noastre spiritul acestei accepțiuni primare, prin stilurile sale (ex. - scrierea cursivă, scrierea rondă, etc.).

Evoluția firească a termenului, de la un sens propriu la unul figurat, se înregistrează mai întâi în domeniul exprimării prin cuvânt – fie în scris, fie în practica vorbirii. Vechea disciplină a **retoricii** - arta vorbirii convingătoare (extinsă și la exprimarea în scris), stabilea trei nivele ale stilului: inferior (*humilis*), mediu (*mediocrus*) și sublim (*grans*), aceste nivele corespunzând unei anumite ierarhii operate asupra genurilor literare. Treptat, noțiunea de stil se impune ca o *categorie estetică* de o factură și o importanță aparte, ceea ce face ca tendința sa de

emancipare să se facă tot mai mult simțită, conducând la conturarea unei discipline dedicate studiului complexității acestei noțiuni.

În paralel cu această evoluție pe planul gândirii elevate, este de remarcant o proliferare deosebită a utilizării și *înțelesurilor atribuite noțiunii* și sferei sale aferente, atât în numeroasele domenii specializate cât și în zona limbajului zilnic. În legătură cu diversele modalități de exprimare prin cuvânt distingem o varietate de *sintagme curente*, ca de exemplu: stil literar, poetic, academic, jurnalistic, științific, oral, colocvial, argotic. Termenul este în mod firesc predispus conectării cu un mare număr de *determinative*, atât în ce privește uzul său în limbajul comun, cât și în cel specializat; astfel, stilul poate fi original, eclectic, epigonic, îngrijit, elegant, direct, concis, aforistic, laconic, împodobit, căutat, declamatoriu, emfatic, prețios, dar și semidocht, de mahala.

Nu trebuie neglijată nici *extensia noțiunii de stil* asupra particularităților caracteristice ale unei structuri, civilizații, epoci, activități. De la stilul arhitectonic la stilurile ce diferențiază diferite activități sportive – stilurile de înot sau de ridicare a greutății, de pildă – plaja sensurilor este mai mult decât considerabilă. Mai mult decât atât, noțiunea de stil este foarte insistent *asociată cu aspecte* pe cât de efemere pe atât de omniprezente precum cele supuse modei – stil vestimentar, stilul pieptănăturii (termenul de *hair stylist* folosit pentru banala meserie de coafor este semnificativ) sau chiar într-o accepțiune mai pretențios-integratoare, ca aceea de stil de viață (*life-style*). La acest nivel noțiunea este copios exploatată de mecanismele societății de consum care, prin intermediul elitelor mondene, stimulează și orientează în folosul propriu orientările stilistice de masă și dese schimbări de direcție ale acestora, în cam toate domeniile vieții cotidiene.

Revenind la definiția succintă a stilului, vom formula câteva considerații asupra **limbajului**. Încercând să definim aria noțională a termenului, prima conexiune pe care o facem ne plasează firesc în perimetrul exprimării prin cuvânt.

Conceptul de limbaj cunoaște însă extrapolări numeroase, din domeniul limbii în toate celelalte domenii de exprimare, artistice sau științifice. Se impune deci să luăm în considerare noțiunea de limbaj într-un sens mai larg, care să permită referirea adecvată la domeniul nostru specific - cel muzical, sau după caz la oricare dintre celelalte domenii de aplicabilitate (nu trebuie scăpat din vedere faptul că există o intensă comunicare între domeniile artistice distincte în ceea ce privește definirea elementelor de stil și de teorie a stilului).

Limbajul ar constitui așadar un sistem coerent de elemente înzestrate cu un anumit *sens* și/sau o anumită *funcție*, ce le face apte de a fi purtătoare ale unei informații transmisibile, slujind la realizarea comunicării, fie aceasta lingvistică sau non-lingvistică. Limbajul operează în cadrul unui registru de *elemente* perceptibile și/sau inteligibile – de natură sonoră, gestuală, plastică, obiectuală, noțională, simbolică – asupra cărora se aplică *algoritmi de supraordonare morfologică și sintactică*, în acord cu principiile unei *logici implicite și de natură specifică*, rezultatul fiind edificarea unei *forme finite a comunicării*. Fie și la un mod extrem de simplist, putem privi prin această prismă a limbajului utilizat cele mai diverse item-uri ale comunicării din diferite domenii, de la *Teorema lui Pitagora* la *Teoria relativității*, de la formele simple ale algebrei la sofisticatele limbaje de programare din lumea computerelor, de la picturile rupestre din peștera *Altamira* la *Gioconda* lui Leonardo da Vinci, de la o casă din *Muzeul Satului* la palatul *Versailles* sau *Catedrala San Pietro* din Roma, de la o colindă românească la o *simfonie* de Beethoven sau Brahms, de la un *joc de doi* din Bihor la o *coregrafie* de Béjart.

Lăsând la o parte considerațiile referitoare la domeniul comun sau la cel științific, ne vom orienta în continuare spre problematica **limbajelor artistice**.

Atât materialitatea lor, cât și algoritmi morfologici și sintactici ce se aplică acestora, implică prezența unor **tehnologii de elaborare**, tehnologii ce sunt desigur

specifice fiecărui domeniu artistic în parte. Studiul și deprinderea de folosire a acestor tehnologii specifice constituie de fapt principala preocupare în procesul de învățare aferent domeniilor artei. Pentru muzică, *disciplinele tehnologice* sunt reprezentate în principal de teoria muzicii, armonie, contrapunct și forme muzicale, cărora li se pot adăuga *disciplinele legate de tehnica scriiturii* – disciplinele indispensabile pe de o parte înțelegerii superioare a fenomenului muzical, iar pe de altă parte implicării creatoare sau interpretative în acest fenomen.

Creația artistică în general – creația muzicală nefăcând excepție – își propune să realizeze mai mult decât o simplă comunicare; ***țelul realizării obiectului artistic*** este acela de a împărtăși *o viziune fundamental expresivă*, expresia fiind rezultatul unei intenții exprese a creatorului de artă, condiționată de o inerentă aspirație estetică. La acest pol superior al studiilor despre artă e află *disciplina esteticii*, care pornind de la definiția frumosului, dezvoltă un evantai de categorii de mare generalitate și subtilitate, prin care se străduiește să circumscrie *esența artei*, a raporturilor ei cu realitate și a receptării ei.

Din cele expuse până aici se poate aprecia că ***locul stilisticii*** în acest tablou ***se situează între ansamblul compact al disciplinelor tehnologice și domeniul esteticii***. La nivelul tehnologiei urmărim un „proces de producție“, la nivel stilistic ni se revelează configurația particulară a produsului artistic, iar la nivel estetic valorizăm acest produs. Altfel spus, ***stilul se regăsește pe o poziție intermediară între limbaj și mesaj***, fiind legat astfel de configurarea a ceea ce poate fi caracterizat ca *specific al rostirii*.

Am menționat mai sus existența acelei problematice și terminologii ce se situează pe un plan general, comun mai multor ramuri ale artei, ceea ce ar constitui o ***stilistică generală***, alături de care se particularizează disciplinele adecvate fiecărei ramuri artistice în parte, ***stilisticile particulare***.

În ceea ce privește **muzica**, avem de a face cu o situație aparte, pornind de la faptul că, în cazul muzicii culte, comunicarea operei muzicale către publicul receptor se realizează prin intermediul unei verigi obligatorii, înalt specializate, aceea a **interpretului**. Ca atare, *stilistica muzicală* se diferențiază prin două unghiuri de abordare: *stilistica creației* și *stilistica interpretării*.

Obiectul paginilor de față este dedicat cu precădere problematicii **stilisticii interpretării muzicale**.

CURS II

ELEMENTE DETERMINANTE ALE STILULUI

Concluzia expusă în capitolul precedent sugerează, în aparență, o situație relativ simplă, însă la o examinare mai atentă, vom discerne o serie de *determinante ce concură la configurarea stilului*, pe care vom încerca să le identificăm în continuare.

O primă determinantă de natură foarte generală o constituie *factorul funcționalității*.

Fenomenul muzical - asemenea celorlalte domenii artistice - manifestă o puternică inserție socio-antropologică, marcată de funcționalități cu atât mai bine conturate cu cât stadiul de dezvoltare istorică sau mediul de exprimare este mai apropiat de primitiv (folclorul, ca și întinse ale muzicii de consum, prezintă aspecte concludente în acest sens). Pe măsura zonei dezvoltării istorice și sociale, se creează medii și forme de manifestare artistică ce devin progresiv tot mai complexe, acestea determinând parcurgerea unor stadii funcționale succesive, de la nivel primar la nivel secundar și mai departe; o astfel de evoluție tinde să plaseze chestiunea funcțională pe planuri tot mai subtile ce culminează cu concepte ca „artă pentru artă” sau, mai nou, cele cu tendințele radical avangardiste, ce trec în mod deliberat într-un plan secundar accesibilitatea - ca una dintre condițiile comunicării.

În interiorul acestei *problematici a funcționalității* se poate circumscrie legătura între *stil* și *gen artistic*, cerințele prezentate de diversele genuri putând adesea să determine elemente stilistice comune sau asemănătoare.

Teoria după care formele și genurile muzicale evoluează dintr-un număr restrâns și bine determinat de surse (după teoreticianul german Helmut Degen: psalmodia, cântecul, dansul, improvizația) pornește în esență de la observarea unui principiu de funcționalitate și urmărește îndelungatele evoluții istorice pe care aceste surse le parcurg, evidențiind drept unul dintre procesele fecunde ale acestei evoluții tocmai **stilizarea**.

O altă condiționare elementară, dar esențială, plasată îndeobște dincolo de marginile câmpului de percepție cotidian al artistului creator de operă și implicit de stil, este constituită de factorii timp și spațiu. Pe de o parte, aici se includ caracteristicile complexe ce integrează stilul unui fundal istoric și unui loc geografic, cu tot ceea ce ține de elementele de civilizație social-materială și de raportare la anumite tradiții. Pe de altă parte, acestor condiționări li se adaugă determinante ce sunt atașate subconștientului colectiv, rasial, etnic, religios.

În interacțiunea lor extrem de complexă și sensibilă, toate aceste determinante configurează nu numai un „spirit al timpului“, dar și un „orizont stilistic“ (despre care putem afla lucruri fundamentale de la poetul și gânditorul român Lucian Blaga, în studiul *Orizont și stil* din *Trilogia culturii*).

În alchimia ce generează subtila esență a stilului ne reține atenția o *definiție remarcabilă* a teoreticianului literar Georges Louis Buffon (secolul XIX), adesea citată într-o formă laconică dar infinită în sensuri: *Le style c'est l'homme* (*Stilul este omul*). Se implică în această formulare ideea că individualitatea creatorului - expresie a ceea ce am putea defini drept *eul profund* - este în fond cheia întregii problematice a stilului, el este acela ce se ridică, prin *expresie artistică*, de la individ la umanitate. Iar expresia artistică autentică este inevitabil purtătoare de stil. Creatorul este acela ce pune în joc, prin filtrul propriei conștiințe, a capacităților sale de asimilare, reflectare și invenție întreg ansamblul *factorilor de natură intențională*, operând la nivelul conștientului cerința funcțională/genuistică,

meșteșugul tehnologic, aspirația estetică – cu cei de *natură non-intențională*, operând la nivelul subconștientului – spiritul timpului, orizontul stilistic, eul profund – pentru a crea opera de artă validă, semnificativă, aptă să înfrunte trecerea timpului.

Odată relevate aceste aspecte, încercăm să sintetizăm **tabloul condiționărilor fundamentale** enumerate până aici, cu principalele lor **caracteristici**:

- Condiționările de natură **funcțională-genuistică** - manifestare în sfera conștientului și a unei relative obiectivități;

- Condiționările **temporal-spațiale** (istorice) - cu o dublă componentă: pe de o parte opțiunea conștientă în raport cu tradiția, pe de alt parte o subsumare inevitabilă la spiritul timpului, operând la un nivel sub-conștient. Legat de datele concrete temporal-spațiale se operează și procesul de selecție a procedeeelor tehnologice – stileme și „tabu“-uri;

- **Aspirația estetică** - factor intențional și personal, în strânsă legătură cu coordonatele eu-lui profund, factor non-intențional complex, determinat de date psihologice abisale și individuale;

Putem considera factorii enumerați mai sus drept **factori formativi**, care determină în mod inevitabil *fizionomia stilistică a unui autor*. Acestora li se pot adăuga așa-numiții **factori de interferență**, care pot juca la rândul lor un rol în acest sens, ca urmare a unor cerințe exterioare solicitante, dar nu obligatoriu satisfăcute:

- **Ideologia** - care formulează adesea cerințe provenind dintr-un anumit înțeles dat funcționalității, și care poate influența opțiuni stilistice;

- **Piața** - cu o acțiune încă mai puternică decât a ideologiei, mai intim

legată de mecanismele funcționalității, și care se află într-o extrem de dinamică dialectică a cererii și ofertei în domeniul artistic, unde pe de o parte creatorul modelează piața, iar pe de altă parte cerințele pieței pot impune creatorului opțiuni determinate;

➤ **Moda** - în strânsă legătură cu piața, dar și cu alte considerente de natură preponderent identitar-socială, exercită la rândul său o influență deloc neglijabilă în ceea ce privește opțiunile momentane ale artiștilor.

Sintetizând, putem conchide că stilul reflectă în mod fundamental o atitudine spirituală, cu toate nivelele și implicațiile sale.

DESPRE INTERPRETAREA MUZICALĂ

1. Ce înseamnă de fapt interpretarea muzicală?

Înseamnă a ști să comunici *sensurile profunde ale muzicii* - act care presupune deopotrivă relevarea laturii estetice, precum și a semnificațiilor muzicale. În acest sens interpretul poate acționa nemijlocit, în principal asupra detaliilor exterioare ale muzicii, care ordonate și conturate conform parametrilor stilistici (ai epocii, ai compozitorului) contribuie la încheierea discursului muzical în profunzimea sa – având implicații majore.

Pentru aceasta interpretul are la dispoziție *textul muzical* ce constituie obiectul încifrării conținutului ideatic-afectiv al operei, imaginat de compozitor și transmis auditoriului prin intermediul interpretului. Acesta trebuie să efectueze o serie de operațiuni în vederea comunicării cât mai fidele și convingătoare a mesajului autorului, către receptori. Aspectul crucial al comunicării este înțelegerea *sensului semnului* ce urmează a fi transpus în *imagini artistice*.

Arta muzicală este un fenomen complex, ce comportă trei aspecte distincte: *creație, interpretare, receptare* – ce se condiționează reciproc. O lucrare muzicală creată de un compozitor prinde viață pe hârtie cu ajutorul semnelor muzicale, într-o formă mai mult sau mai puțin definitivă, continuând să trăiască în acest chip. Pentru a deveni un eveniment muzical opera trebuie să fie reprodusă în mod creator de o anumită persoană – **interpretul** – cel ce insuflă viață lucrării muzicale, care altfel trăiește doar virtual. Impresia produsă ascultătorului depinde doar de

interpret; acesta poartă o serioasă răspundere, iar soarta fiecărei opere muzicale depinde în mare măsură de cei ce sunt chemați să o interpreteze.

De fiecare dată avem de a face cu o nouă interpretare, care niciodată nu este identică celor precedente; ea constituie întotdeauna un act de manifestare a voinței interpretului, care trebuie să considere fiecare execuție un eveniment artistic căruia să-i acorde o profundă atenție.

Interpretul trebuie să dezvăluie conținutul intim, afectiv al compoziției și forma în care aceasta este cuprins, să înțeleagă adânc și să transpună imaginile muzicale ce se ascund în fiecare pagină muzicală. Cu cât spiritul său va fi mai cultivat și inteligența mai dezvoltată, cu atât exprimarea sa va fi mai rafinată.

Fiind un *re-creator al operei*, interpretul trebuie să pătrundă în fenomenologia muzicală, în cunoașterea epocii și a trăsăturilor definitorii ale compozitorului, pentru a putea imprima interpretării *spiritul lucrării*. El trebuie să comunice fără a-și pierde controlul, îmbinând intuiția cu inteligența și sentimentul cu rațiunea, ceea ce va duce la o *interpretare echilibrată*.

Toate acestea constituie preocupări ce frământă orice muzician care dorește să obțină o autenticitate a actului muzical interpretativ, corespunzător unei anumite epoci. Autenticitatea presupune reîntoarcerea la sursele revelatoare existente, la instrumentele sau regulile proprii epocilor respective.

Problema poate fi privită din două unghiuri de vedere:

a. O perspectivă *muzicologică sau istorică* - definind optica specifică după care erau concepute și utilizate documentele scrise ale unei anumite epoci;

b. O perspectivă *estetică* - care ar pune în lumină și ar preciza condițiile generale ale interpretării și atitudinea personală a interpretului față de opera muzicală.

2. Interpretarea - perspective istorice.

Noțiunea de interpretare muzicală era anacronică în Evul mediu, dat fiind caracterul relativ impersonal al compoziției muzicale. Exista o clară separație între *teoreticieni, practicieni* și „*muzicienii erudiți*”.

Teoreticianul era cel ce înțelegea construcția muzicală, dar nu executa și nici nu compunea muzică, în schimb beneficia de stima contemporanilor, în calitate de cunoscător al științei muzicale - care era independentă de practica muzicală.

Practicianul nu avea cunoștințe de teorie muzicală, dar știa să execute muzica, pe baza unei inteligențe instinctive, fiind în măsură să satisfacă oricând cerințele ascultătorilor. El înțelegea muzica fără a avea un bagaj de cunoștințe teoretice specific muzicale.

Muzicianul erudit - era în același timp și teoretician și practician, cunoștea și înțelegea noțiunile teoretice, pe care însă le considera izolate de fenomenul muzical practic. Această categorie compunea dar și interpreta muzică, dovedind stăpânirea tuturor mijloacelor de cunoaștere și practicare a muzicii.

Interpretarea muzicii epocilor trecute presupune un efort mare din partea interpretului, efort care include dobândirea cunoștințelor teoretice necesare, dar mai ales înțelegerea unor factori determinanți și absolut necesari pentru o redare autentică a muzicii epocilor apuse, muzică ce a devenit în mod firesc ca o limbă străină pentru interpreții contemporani. Mesajul muzical este întotdeauna legat de perioada căreia i-a fost destinat, astăzi putând fi redat printr-un proces asemănător traducerilor lingvistice. De aceea, pentru a fi actualizată într-un sens larg și profund, pentru a exprima complexitatea ideatică pe care o încifrează, muzica trebuie decodificată pornind de la redescoperirea inteligenței proprii legilor sale.

Doar înțelegând ce dorește să exprime un anumit tip de muzică putem reda adevăratul său mesaj ideatic și afectiv. În mod vădit, cunoașterea trebuie să preceadă sensibilitatea și intuiția. Adevăratul muzician interpret trebuie să fie -

asemenea celui „erudit”, al Evului mediu - teoretician și cercetător al adevărilor istorice cuprinse în documentele vechi ale epocilor trecute, cunoscător al condițiilor obiective ale desfășurării fenomenului interpretativ și experimentator al acestora, pe cât posibil abordând și alternativa execuției muzicii pe instrumentele istorice, ceea ce necesită învățarea unor tehnici specifice acestora.

În cazul execuției pe instrumentele actuale este necesară adaptarea procedeeelor tehnice pentru redarea cât mai fidelă a parametrilor muzicali, așa cum au fost concepuți și utilizați în epocile respective și în condițiile de atunci. Doar astfel se poate spune că eforturile se pot materializa într-o interpretare adecvată, autentică.

Acest aspect va fi detaliat însă cu ocazia abordării fenomenului interpretativ al epocii baroce.

În cadrul fenomenului muzical se pot întâlni *tendințe interpretative* diferite ale muzicii trecutului: una se referă la *transpunerea acesteia în prezentul istoric*, alta dorește să o privească *prin prisma epocii de apartenență*.

Prima manieră coincide mai mult epocilor care au o muzică specifică, vivanță, contemporană - tendință care se pierde în negurile istorice. În trecut muzica executată era cu precădere cea „contemporană”, aparținând epocii respective, în timp ce muzica epocilor trecute servea mai mult drept exemplu de dobândire a meșteșugului componistic pe baza cunoștințelor înaintașilor.

Cu timpul rolul s-a schimbat, în epoca romantică redescoperirea valorilor muzicii „vechi” ducând la includerea din ce în ce mai frecventă a acesteia în viața muzicală, chiar dacă predomina practica „adaptării” de către compozitorii romantici a operelor trecutului la gustul epocii (fantezii pe anumite teme celebre, transcripții). Astăzi, raportul s-a modificat radical, concertele prezentând din abundență muzica epocilor istorice precedente, în timp ce creațiile contemporane pătrund cu greu printre preferințele publicului. Paradoxul constă în faptul că atunci limbajul muzical contemporan era înțeles de către toată lumea și agreat în același

timp, pe câtă vreme astăzi, puțini cunoscători promovează muzica de actualitate, preferându-se audierea operelor care aparțin trecutului, deși limbajul lor muzical nu este caracteristic contemporaneității și nu este înțeles întotdeauna în sensul său adecvat, în care a fost creat și cu care a fost investit în epocă, ducând la denaturări stilistic - interpretative.

Drept urmare, a apărut încă de la începutul secolului al XX-lea, o mișcare acerbă pentru redarea autentică a muzicii istorice, creându-se adevărate curente și școli muzicale de interpretare și cercetare a fenomenului muzical istoric. Au luat ființă nenumărate ansambluri de muzică veche, care practică interpretarea pe instrumentele de epocă, reînvățând tehnicile de execuție caracteristice acestora și s-au scris numeroase pagini dedicate reînvierii muzicii istorice, bazate pe cercetarea tratatelor și a documentelor epocilor apuse.

3. Abordarea fenomenologiei interpretative din perspective estetice - definește rolul interpretului față de opera de artă în raport cu problematica datorată caracterului particular și uneori ambiguu, dar propriu relației compozitor - interpret, generat de partitură - ca sistem de codificare a intențiilor compozitorului.

Iată câteva **probleme** ce se ridică în legătură cu acest aspecte:

În interpretare se discută deseori despre echivalența dintre personalitatea, epoca și cultura interpretului și cea a compozitorului, a afinităților spirituale sau chiar fizice dintre aceștia. De pildă, ne putem referi astfel la cazul marilor interpreți ai lui Liszt sau Chopin, ce aveau o constituție anatomică asemănătoare cu acești compozitori (degete lungi și fine, fragilitate interioară) sau ai lui Beethoven – cu o constituție mai robustă, degete puternice.²

.....
2.Fischer, Edwin – „Sonatele pentru pian de Beethoven”- Editura Muzicală, 1966- pg.25 21

Data fiind latura subiectivă a actului interpretativ, orice artist interpret trebuie să posede o vastă cultură muzicală și teoretică interdisciplinară – ca expresie a respectului față de operă și de creatorul acesteia.

Mentalitatea epocii va avea o mare importanță, influențând în mod direct proporțional impactul capodoperei cu epocile traversate, prin intermediul interpretului. Acesta trebuie să facă dovada unui desăvârșit „bun gust”- ca expresie a unui ridicat grad de cultură, a unei inteligențe și dotări native în acest sens, precum și a unei atitudini echilibrate între afectiv și rațional.

Gustul muzical – categorie ce ține de estetic - se desăvârșește pe parcursul întregii vieți a unui artist. În sprijinul acestui fapt și a unei interpretări viabile în timp se impune cunoașterea și preluarea cu discernământ, în mod creator și selectiv, a tradiției interpretative valoric verificate.

Anatol Vieru ne supune atenției idei interesante cu privire la acest aspect și nu numai : „Ce poate fi tradiția atunci când textul unei lucrări clasice rămâne prin însăși valoarea ei imuabil ? Aceasta ar fi media gusturilor diferitelor epoci care despart pe compozitor de epoca noastră ; ar fi tot ce a rămas prin sedimentare, din contribuția marilor personalități interpretative.... buna tradiție și nu acumularea necritică a ticurilor tradiționale poate fi definită ca cea mai fină aproximare a textului, filtrat prin experiența generațiilor. Interpretul de valoare simte o imensă răspundere în fața textului clasic; cu cât devine mai matur și mai puternic cu atât ambiția sa e apropierea asimptotică de partitură. Poate că alte epoci au fost mai liberale, chiar creatoare față de text; epoca noastră însă, epoca discului și a marilor competiții este a fenomenologiei interpretării, a contemplării obstinate a textului. Orice elevare spirituală nu poate porni decât de la text, nu poate trece decât prin textul respectat.”³

.....
3.Vieru,Anatol – „Cuvinte despre sunete”- Editura Cartea Românească, 1994- pg.286 22

Iată deci problema respectării textului muzical este un aspect de primă importanță în interpretare, ducând și la o autenticitate stilistică – concept muzical strict - ce pretinde o mare rigoare în special în epoca barocă (preclasică) și cea clasică; epoca romantică este cea mai expusă la deformări, din cauza multiplelor fațete ale individualismului, generator al unei palete stilistice foarte variate. În acest sens putem să-l cităm tot pe Anatol Vieru, care spune: „Dialogul dintre text și interpretare în muzică este dintre cele mai delicate; partitura, cu semnele ei înghețate, este singurul reper imuabil al interpretării. Ea reprezintă un ansamblu de indicații necesare dar nu și suficiente ; oricât ar fi de precis autorul în indicații, nelămuririle nu încetează să apară mereu. Cu cât negura îndepărtării în timp învăluie partitura, cu atât aceste semne trezesc mai multe întrebări.”⁴

Deci un interpret este cu atât mai puternic cu cât el creează în limitele textului. Maximă semnificație pentru maximă adecvare la text - iată linia cea mai dificilă dar poate și cea mai fertilă pentru un interpret.

4. Vieru, Anatol – „Cuvinte despre sunete”- Editura Cartea Românească, 1994- pg.298

CURS IV

NOTAȚIA MUZICALĂ ȘI ROLUL INTERPRETULUI EVOLUȚIE ISTORICĂ

Notația - care se pare că-și datează apariția în secolul al IX-lea - s-a perfecționat puțin câte puțin, cu prețul unor subtilități grafice, a căror complexitate și rigiditate împiedicau intervenția reală și personală a interpreților.

Manierismul ritmic, caracteristic cu deosebire epocii „Ars Nova”, atestă un raționalism și o tendință spre abstractizare, ce relevă o muzică elaborată mai mult pentru scriitura în sine, decât pentru posibilitatea execuției vii.

Libertatea interpretului se limita doar la alegerea mijloacelor vocale sau instrumentale, deoarece acea muzică se putea adapta perfect ambelor stiluri – în acest sens fiind admise orice schimbări. Alterațiile ce țineau însă de „musica ficta” trebuiau să se supună unor reguli stricte, îngrădind orice fantezie a executanților. Conform practicilor epocii, alterațiile nu se notau în textul muzical, ci se adăugau potrivit unor reguli încetățenite tradiției; ele nu se plasau înaintea notelor ci deasupra. În sprijinul elucidării acestui aspect s-au emis diverse teorii de-a lungul timpului, care prezintă însă și anumite limite. Spre exemplu, la H.Riemann apare tendința de a aduce muzica veche spre canoanele tonale; W. Appel își fondează teoria pe analiza tabulaturilor destinate instrumentelor cu claviaturi - dar care erau prea intens ornamentate și deci greu de descifrat. Realitatea nu era însă atât de

sistematică și depindea de fiecare epocă, regiune sau interpret, variabilitatea accidenturilor fiind în funcție de poziția unei note în cadrul mișcării melodice.

Înflorirea *noțiunii de interpret* în adevăratul sens al cuvântului se va produce în epoca Renașterii și a Umanismului - curente complementare - adevărate ale Individualismului. Nașterea monodiei acompaniate va determina apariția calității de *solist*, aparținând atât genului vocal cât și celui instrumental.

Limbajul muzical devine purtător al sentimentelor și emoțiilor pe care interpretul trebuia să le comunice auditorilor. *Notația* se simplifică și devine mai clară, mai ușor lizibilă.

Rolul interpretului începe să crească din ce în ce mai mult, direct proporțional cu dezvoltarea tuturor acestor factori noi de limbaj, expresie și nouă tehnică instrumentală - determinată de perfecționarea continuă a instrumentelor. Libertatea artistului interpret căpătase o amploare greu de imaginat astăzi.

Departe de a se aștepta de la acesta o respectare fidelă a textului muzical, era chiar investit cu o funcție creativă ce consta din improvizații, supliniri și adăugiri ale elementelor intențional omise de compozitori din notația partiturilor. Acestea reprezentau doar o canava schematică pe care interpretul broda elementele de expresie, conform imaginației personale, talentului și îndemânării sale tehnice.

Pe toată perioada *barocului muzical* și chiar cu extinderi în epoca clasicismului, interpretarea muzicală se baza în mare parte pe improvizație, care se materializa în special în domeniul ornamentației, cadențelor, fermatelor, precum și în realizarea basului cifrat. De cele mai multe ori interpretul nu era altul decât compozitorul însuși. Se știe că Haendel își redacta sumar partea solistică a concertelor sale pentru orgă, rezervându-și execuția completă pentru momentul concertului; la fel proceda și W. A. Mozart cu concertele pentru pian, ale căror cadențe le improviza cu ocazia execuției în public.

Interpretul dispunea deci de toate drepturile în raport cu operele, pe care le trata ca pe propriile compoziții, putându-le adapta sau chiar modifica pentru a obține cea mai expresivă interpretare, menită să inducă în rândul ascultătorilor cele mai adecvate afecte. La rândul lor, compozitorii prevedeau mai multe dispoziții posibile, admitând înlocuirea unor instrumente sau suplimentarea lor. Existau însă și excepții. De pildă J. S. Bach sau Fr. Couperin notau cu precizie toate gândurile muzicale personale, nepermițând nici un fel de licențe în acest sens – fapt profund dezaprobat în epocă, fiind considerat ca îngrăditor al libertății interpretative.

În privința formației muzicale a interpreților, cu deosebire în epoca barocă, aceștia deprindeau tainele execuției și a conveniențelor epocii prin intermediul nemijocit al **maestrului**, sub a cărui îndrumare învățau cele mai diverse practici instrumentale, menite să le dezvolte atât capacitățile tehnice instrumentale, cât mai cu seamă calitățile improvizatorice, folosite în redarea diferitelor aspecte pe care le presupuneau textele muzicale ale epocii. Acestea vizau arta ornamentației, a improvizației libere, conceperea la *prima vista* a basului cifrat (acompaniament), dar și a mijloacelor de redare a sentimentelor și afectelor cerute de paginile muzicale interpretate, pe baza principiilor retoricii, ce era proprie muzicii elocvente a epocii. Toate acestea se dobândeau în ani lungi de ucenicie, iar maeștrii făceau recomandări speciale, în tratatele lor, cu privire la necesitatea deprinderii gradate și cu multă răbdare a meșteșugului interpretativ. Luaseră astfel ființă în epocă puternice școli stilistice de compoziție și interpretare.

Odată cu **clasicismul muzical** - cu Mozart, dar mai ales cu Beethoven, fenomenul libertății de interpretare se îngrădește treptat, deși anumite obiceiuri ale epocii trecute mai persistau încă în practica muzicală. În epoca romantismului compoziția devine o carieră independentă de cea interpretativă, iar creația muzicală era adânc și minuțios elaborată, reliefând caracteristicile profund personale și intime al autorului, atribute care trebuiau reproduse fidel de către interpreții

deveniți *virtuosi de meserie*. Resursele sonore și expresive vocale și instrumentale erau exploatate la maximum. Interpreții își puneau calitățile virtuozistice în slujba redării precise a intențiilor compozitorilor și nu mai considerau textele muzicale drept personale. Compozitorii își fixau minuțios toate indicațiile în partituri și orice modificări aduse de executanți erau considerate drept un sacrilegiu la adresa operei. Interpreții studiau îndelung pentru a-și perfecționa mijloacele de execuție și de expresie, încercând să se identifice total cu personalitatea compozitorului, pentru a restitui fidel atât forma cât și conținutul expresiv și spiritul paginilor muzicale încredințate.

Se poate observa că evoluția stilistică decurgea progresiv, de la o generație la alta, putându-se vorbi doar de o transformare firească a fenomenelor muzicale, dar nu de o repunere în cauză a unor cunoștințe – cum este cazul în ***contemporaneitate***.

CURS V

TEXTUL MUZICAL

1. Noțiuni generale

Având în vedere problematica atât de complexă pe care o ridică textul muzical se cer lămurite o serie de aspecte.

Partitura (textul muzical) constituie factorul sau obiectul prin intermediul căruia se transmite conținutul ideatic și afectiv, mesajul artistic specific al unei opere de artă, care trebuie perceput prin nenumărate conexiuni, în vederea descifrării corecte de către interpret – pentru a fi redat ascultătorilor în modul artistic cel mai autentic, dar și emoționant. Orice partitură constituie concretizarea materială a unui întreg univers spiritual personalizat – cel al autorului – care încearcă să transmită cât mai exact contemporaneității, dar și posterității, ideile și dorințele sale încifrate în opera muzicală. Fiecare compozitor, în ideea de a fi cât mai clar și a nu crea ambiguități în exprimare, își cristalizează un *stil caracteristic*, personal, de notație muzicală, care astăzi poate fi descifrat cu condiția de a-l studia în cadrul contextului său istoric. Este o eroare gravă și, din păcate destul de răspândită, de a considera că sensul și caracterul semnelor muzicale au avut dintotdeauna aceleași semnificații. Această eroare de apreciere se datorează poate faptului că grafia semnelor s-a schimbat destul de puțin de secole întregi, dar trebuie luat în considerare faptul că notația nu este un fapt atemporal și că semnificațiile acesteia s-au transformat în conformitate cu evoluțiile stilistice ale epocilor, proprii anumitor regiuni, precum și anumitor compozitori.

Diferitele accepțiuni ce s-au succedat în timp pot fi cunoscute pe de o parte cu ajutorul studiilor didactice și al tratatelor, dar și prin deducții extrase de la nivelul nemijlocit al contextului muzical și psihologic al operelor.

Notația muzicală poate fi cu ușurință înțeleasă de orice muzician experimentat, dar aceasta nu oferă totuși garanția că ceea ce va fi interpretat corespunde întotdeauna cu intențiile reale ale autorului. Întotdeauna va exista o marjă de eroare, care dacă nu va fi de mari proporții, va constitui tocmai acea notă personală care aduce farmecul unei interpretări remarcabile, valoroase și persistente în timp.

Afirmarea subiectivității interpretului este o calitate ce trebuie pusă în lumină, altfel s-ar ajunge la o „interpretare – model”, fixată pentru totdeauna și executată de un automat pasiv. Câmpul indeterminabil al unei interpretări conferă acel inefabil care face posibilă multitudinea unor variante-unicat. Instinctul muzicianului autentic este o calitate și o condiție indispensabilă, ce înnobilează actul interpretării muzicale.

Revenind la problema textului, se poate remarca faptul că notația nu poate întotdeauna transmite toate indicațiile precise, deoarece criteriile tehnice nu acoperă o arie atât de exactă pentru definirea explicită a fiecărui parametru muzical, așa cum a fost probabil gândit de fiecare compozitor. În plus, aceeași grafie poate fi întâlnită la compozitori ce aparțin unor epoci total diferite.

2. Principii de încifrare grafică ale unui text muzical

În ciuda identității semnelor grafice utilizate pentru notarea muzicii diferitelor stiluri care s-au succedat în istoria artei sunetelor (începând aproximativ cu secolul al XVI-lea), există anumite principii, radical diferite, în ceea ce privește folosirea acestora de-a lungul timpului.

O primă manieră grafică **(a)** consta în notarea operei propriu-zise, procedeu ce nu includea și pe cel al restituirii detaliate cuprinse în indicații interpretative.

Un al doilea tip grafic **(b)** este specific notării execuției, a indicațiilor de interpretare, nerestrângându-se - ca în primul caz - doar la forma și structura compoziției deduse din totalul indicațiilor vizând parametrii muzicali, ci insistând asupra detaliilor interpretative, cu maximum de precizie posibilă.

a. În linii generale, **până în jurul anilor 1800**, muzica era notată conform primului principiu – de consemnare a operei - chiar dacă mai conținea și indicații sumare referitoare la jocul instrumental. Există însă și anumite suprapuneri care vin în ajutorul descifrării unor asemenea texte muzicale. Un prim exemplu este cel al *tabulaturilor* (notația poziției degetelor specifică unor instrumente) ce datează din secolele XVI-XVII, documente care constituie adevărate indicații de execuție, diferite de notația specifică a operei în sine. Examinând aceste tabulaturi nu ne putem imagina textul muzical ci doar pozițiile degetelor pe clape sau corzi în timpul execuției vii a lucrării. De aici se pot însă deduce o serie de aspecte ce lipsesc din text și care la vremea respectivă erau cu siguranță cunoscute de interpreți, dar astăzi ele sunt un domeniu labil, dată fiind lipsa contactului direct cu obiceiurile și practicile epocilor respective. Putem astfel deduce elemente ce lipseau din texte – cum ar fi ornamentația sau alterațiile accidentale ale sunetelor.

b. Compozițiile de **după 1800** sunt notate cu grafica ce ne este familiară astăzi, în sensul indicațiilor de execuție, astfel încât tot ceea ce este notat indică pe cât posibil cum ar trebui să sune compoziția respectivă. Doar printr-o respectare precisă a notației se poate reda exact sensul cerut de compozitor.

Se pare că lucrurile nu s-au oprit însă aici, deoarece în muzica actuală semnele grafice au evoluat simțitor, transfigurându-se într-atât încât uneori este foarte greu de precizat semnificația acestora, ele fiind tributare unor domenii cu totul deosebite de cel muzical, căruia îi sunt destinate din momentul inserării lor în

partituri. Se produce aici un efect aproape similar cu cel al descifrării textelor muzicale vechi care necesitau tratate explicative, special concepute, pentru traducerea notației schematice, ce presupunea învățarea prealabilă a lecturării semnelor ce urmau să fie transpuse în muzică - de unde și apariția științei auxiliare denumite în limba germană **Ausführungspraxis** (*Practică de implementare*).

În consecință, muzica notată după principiul operei este lipsită de explicații specifice și precise în privința modului de interpretare. În acest scop se impune necesitatea recurgerii la alte surse, la tratate care ne pot învăța utilizarea unor anumite reguli de ortografie muzicală, din care se pot deduce anumite particularități de notație. Un caz frecvent și în același timp dificil este cel al ornamentației, în special în epoca barocă, a cărei notație constituia o „contravenție” și un afront adus imaginației creatoare a interpretului din epocă, în special când era vorba de ornamentația liberă. Chiar și în cazul ornamentelor obișnuite, acestea lipseau adesea, lucru deranjant pentru un interpret actual, deoarece se știe că pentru a cânta corect un *Adagio* în secolele XVII-XVIII un interpret trebuia să știe să improvizeze liber ornamentele care corespundeau cel mai bine expresiei, afectelor conținute în paginile muzicale respective, ornamentația fiind elementul stilistic de bază care îmbogățea și întregea expresia și sensul muzical al unei lucrări. Interpretul contemporan trebuie să știe cum să privească un text muzical pentru a putea reda semnificațiile acestuia prin prisma sensurilor vehiculate în epoca în care acesta a fost compus. În acest sens, operele notate după primul principiu grafic necesită aceleași cunoștințe pe care le cereau și interpreților din epocile respective. Acest fapt nu este chiar simplu, implicând factorul didactic și pedagogic al școlirii muzicale timpurii, dat fiind faptul că mai întâi se învață elementele de notație și mai apoi cele de interpretare ale muzicii.

De aceea, trebuie conștientizat faptul că există *două moduri diferite de descifrare ale notației muzicale: din perspectiva operei și din cea a indicațiilor de execuție.*

Se impune deci o analiză prealabilă a oricărei lucrări muzicale, în special a celor datând din epoci mai depărtate de actualitate, cu care s-au pierdut contactele nemijlocite și care au suferit impactul cu modificarea tradiției metamorfozate în timp. În acest scop, vechile tratate sunt de un real folos, însă nu elucidează întotdeauna și exhaustiv problemele. În consecință, notația trebuie considerată ca o imagine grafică a compoziției, iar execuția ca pe o reprezentare muzicală ce ar trebui să corespundă posibilităților tehnice reale și a facultăților perceptive ale auditorilor, factori care au evoluat și aceștia în timp, odată cu instrumentele și gustul muzical. Regulile tratatelor nu sunt interesante pentru interpreți decât dacă ele sunt filtrate printr-o adâncă înțelegere, în accepțiunea lor originală, bazată pe cunoștințe aprofundate și valoric verificate prin tradiție. În vechime ceea ce nu era notat, ceea ce se presupunea și era doar sugerat, era mai important decât ceea ce era vizibil prin notație. Chiar și tratatele epocilor vechi necesită confruntări între ele, deoarece informațiile pot fi incomplete, diferite, sau chiar opuse în privința unei aceleiași noțiuni. Aspectele implicite, cunoscute de toți muzicienii, nu figurează de cele mai multe ori în tratate. În principiu se codificau practicile care erau pe cale de dispariție sau care se doreau reînviolate. De aceea, este important să se ia în considerare contextul, în ansamblul său, cu discernământ și inteligență.

În lipsa unei tradiții directe, atât în ceea ce privește lectura notației, cât și a criteriilor aferente practicii de execuție, consultarea, compararea și studierea tratatelor vechi trebuie să fie un scop pus în slujba celei mai autentice interpretări muzicale și nu ca un scop în sine.

Interpretul – ca re-creator al unei opere muzicale are de urmat drumul invers față de actul creației, propriu compozitorului. El trebuie să pătrundă în adâncul

gândirii și intimității afective a autorului, printr-un proces de reconstituire obiectiv-logică, dar și intuitiv-empatică și prin intermediul interconexiunilor posibile dintre sunetele texturii să refacă semnificațiile dorite de compozitor și propuse de acesta prin intermediul partiturii. În acest scop, demersurile interpretului pot lua diferite căi, ce țin de domeniile specifice.

Un text muzical poate fi abordat din mai multe perspective, dintre care cele mai actuale se dovedesc a fi interpretările hermeneutice, precum și cele ale semioticii muzicale.

CURS VI

ELEMENTE ALE LIMBAJULUI MUZICAL GENERATOARE DE IDENTITATE STILISTICĂ

1. Melodia

Melodia se numără printre principalele elemente constitutive ale muzicii, ocupând un loc primordial, indiferent de genul vocal, instrumental, cameral sau orchestral, și de forma de expunere - monodică, armonică sau polifonică.

Linia melodică, în calitate de raport de înălțimi succesive ale unor sunete, încheată pe baza unui ritm și a unei metrice, este purtătoarea unor stări de spirit și a unui conținut specific de idei. Ea este o formă artistică ce poate fi capabilă de a transmite imagini impregnate de sens și expresie, care de multe ori se află în ipostaza coordonării desfășurărilor muzicale.

Pornind din fazele ei incipiente, de bi- sau tricordie, în succesiunea epocilor istorice muzicale melodia a suferit fluctuații ale importanței sale, anumite perioade acordându-i supremația deplină, altele mai puțin, însă rolul ei a fost mereu bine conturat, fapt ce s-a întâmplat și în ceea ce privește gândirea muzicală a diferiților compozitori. Diversele influențe stilistice se manifestă cu precădere tot la nivelul melodiei, fiind elementul specific în care personalitatea oricărui autor se poate manifesta plenar și inteligibil.

O melodie trebuie să fie construită în funcție de anumiți parametri și anume: relație tonală sau tono-modală, metro-ritmică, având o traiectorie ce presupune un preictus, un ictus și un postictus. În succesiunea civilizațiilor și a epocilor istorice, structurile melodice au variat în funcție de scările și modurile 34 folosite, aspectul

satisfăcător al liniei melodice depinzând de integrarea perfectă în sistemul sonor al momentului. J.J.Rousseau făcea următoarea afirmație în legătură cu sunetele unei melodii: „ils doivent être tellement ordonnées selon les lois du Rhythme et de la Modulation, qu'elle (la melodie) forme un sens agréable à l'oreille.”⁵

Criteriul „agrementului” în ordonarea sunetelor melodiei a fost explicat diferit în decursul istoriei, dar există certitudinea că melodia își găsește originile în amplificarea cuvântului, pentru ca dansul să-i procure varietatea elementului ritmic. Odată cu perfecționarea instrumentelor, legătura dintre cuvânt și muzică se va slăbi, creându-se limbajele idiomatice fiecărui instrument, fondate pe diferitele scări muzicale, timbre, digitații specifice. Melodia poate fi de diferite tipuri: vocală - cu un ambitus restrâns, instrumentală – cu ambitus mare și cu posibilități sporite de virtuozitate.

2. Contrapunctul și armonia. Complementaritatea celor două discipline.

Cele două discipline – contrapunctul și armonia - corespund unor perspective diferite de a percepe și concepe limbajul muzical: contrapunctul, care desemnează teoria scriiturii polifonice, abordează discursul muzical prin prisma orizontalității, iar armonia - teorie a scriiturii omofone – din cea a verticalității. În timp ce armonia utilizează acordul ca materie primă, contrapunctul pleacă de la melodie și definește principiile suprapunerii corecte a două sau mai multe linii melodice simultane, care trebuie să-și păstreze fiecare sensul propriu.

Armonia și contrapunctul, discipline care se află departe de a fi în opoziție una față de cealaltă, interferează reciproc, căci dacă armonia codifică regulile

5.Rousseau, J.J. – „Dictionnaire de la musique”, 1767 – Honegger,Marc - „Science de la musique”- Bordas, Paris,,1976.- pg.588. - „ele (sunetele) trebuie să fie astfel ordonate după legile ritmului și ale modulației, pentru ca melodia să formeze un sens agreabil urechii.”

referitoare la înlănțuirea acordurilor, aceste reguli se dovedesc nu de puține ori de esență contrapunctică, iar acesta din urmă trebuie să ia în considerare rezultanta verticală a suprapunerilor melodice, care din momentul întâlnirii a trei voci, poate da naștere unui acord. Stăpânirea deplină a măiestriei compoziției ca și a interpretării muzicale presupune cunoștințe aprofundate în ambele domenii, precum și posibilitatea realizării diferitelor conexiuni între ele.

Contrapunctul a parcurs, ca și armonia, mai multe etape istorice. Prima mențiune a termenului se poate asocia tehnicii discantului (etapă intermediară în evoluția polifoniei - sec.XI), care suprapunea unui „cantus firmus” o altă melodie, controlând succesiunea consonanțelor. Adevărata apariție a contrapunctului coincide cu nașterea polifoniei, care până în secolul al XVI-lea constituia singura tehnică riguroasă, utilizată cu precădere în domeniul vocal. (Tratatul „Musica enchiriades”- atribuit lui Hucbald constituie actul de naștere al contrapunctului.)

În secolul al XI-lea, pe lângă mișcarea contrară - ca principiu încetățenit al scriiturii, apare și contrapunctul înflorit, în care notele cuprinse între două consonanțe, ce aveau o funcție ornamentală, nu mai erau neapărat în relație consonantă și față de „cantus firmus”- de unde introducerea unor alte note esențiale - disonanțele. O primă regulă în ceea ce le privea a apărut spre mijlocul secolului al XIII-lea și aparținea teoreticianului Francon de Cologne : „le debut d’une mesure doit toujours être consonant, alors que les temps faibles peuvent comporter des dissonances”.⁶

Abia secolul al XV-lea va aduce noi tehnici contrapunctice diferite de cea a „notei contra notă”. Această etapă este dominată de tratatul lui J.Tinctoris – „Liber

6. Francon de Cologne – „Gerbert – Scrieri”, pg.13 – „Începutul unei măsuri trebuie să fie întotdeauna consonant, în timp ce timpii slabi pot comporta disonanțe”.

di arte contapuncti”(1477) – care fixează principiile contrapunctului înflorit (*contrapunctus diminutus* sau *floridus*). Disonanța devine astfel element de structură, egală în drepturi cu consonanța, definindu-i-se și condițiile de folosire. Intervalele disonante erau admise pe timpii slabi prin mișcare conjunctă, iar pe timpii tari doar în cadențe, în calitate de întârzieri, a căror rezolvare trebuia făcută pe consonanțe imperfecte – terțe și sextet. Giusepe Zarlino este primul care a prezentat o teorie completă a contrapunctului, referindu-se la polifonia franco-flamandă („*Institutioni harmoniche*” - 1589). Reforma melodramatică și înflorirea monodiei acompaniate au provocat o importantă transformare în cadrul limbajului muzical, făcând să cadă în desuetudine regulile stilului polifonic riguros, în avantajul predominanței stilului armonic, în cadrul căruia intențiile expresive autorizau tratarea mai liberă a disonanțelor. Odată cu aceasta, contrapunctul ia și forma unei discipline didactice menite să îmbunătățească maniera componistică prin exerciții. Cel care a cristalizat cu claritate și în mod definitiv manierele de scriitură contrapunctică (incluzând cele 5 specii) a fost J.J.Fux, în tratatul său „*Gradus ad Parnassum*” (1725), care a pus bazele studierii moderne a contrapunctului având drept model măiestria stilului palestrinian. Acest tratat s-a bucurat timp îndelungat de atenția compozitorilor (Haydn, Mozart, Beethoven), iar autorii tratatelor ce i se vor succeda au reluat în fond și formă metoda elaborată de Fux, fără a aduce modificări considerabile. Paralel curentului tributar lui Palestrina, sistematizat de Fux, ia ființă spre mijlocul secolului al XVIII-lea un alt curent, care se atașează concepției basului fundamental, și care raportează orice mișcare contrapunctică unui schelet armonic adiacent. Primul reprezentant este un discipol al lui J.S.Bach – J.Ph.Kirnberger, care a fost urmat în concepții (cu îmbunătățirile de rigoare) de către A.B.Marx (1838), E.FR.Richter (1872), H.Riemann (1888) - toți aceștia sprijinindu-se pe stilul polifonic bachian. În secolul al XX-lea nu puține au fost tentativele de abordare și reînviere ale fenomenului contrapunctic,

materializate în tratate; printre acestea se poate menționa o lucrare de seamă și anume „Tratatul de compoziție” aparținând lui P.Hindemith.⁷

Armonia s-a impus odată cu perceperea globală a acordurilor, ca entități de sine stătătoare, odată cu acceptarea terței naturale (raport de 4/5) care a permis folosirea simultană a trei sunete (secolul al XV-lea) – acordul perfect major și minor, cu doar prima răsturnare. Acest lucru a fost posibil prin trecerea de la sistemul lui Pitagora la cel al lui Zarlino - deci de la un sistem mult mai dinamic, ce cuprindea terțe lărgite și semitonuri comprimate - la unul static, cu terțe micșorate și semitonuri lărgite. Această schimbare a dat naștere unei senzații armonice de repaus permanent, care era echilibrat doar prin desfășurarea orizontală a liniilor melodice. Acordurile erau rezultatul întâlnirilor vocilor și nu depindeau nici de ceea ce le preceda nici de ceea ce urma, lăsând impresia unui echilibru între contrapunctul orizontal și suprapunerile pe verticală. Palestrina ilustrează cu măiestrie acest stadiu al scriiturii muzicale. Perioada de tranziție între muzica modală gregoriană și cea tonală, impune noțiunea de treaptă, care prelua asupra celei de funcțiune. De aceea existau trepte „slabe”, în timp ce basul folosea din ce în ce mai mult salturile de cvarte și cvinte, favorizând astfel anumite trepte. Modulația era adesea neprevăzută, nefiind supusă unor legi precise și limitându-se la tonurile vecine. Folosirea cromatismelor va da naștere și unor abordări mai îndrăznețe (Ars Nova, apoi Renaștere). Foarte repede acest mijloc de expresie se va folosi cu scopul de a traduce prin sunete sentimente ca durerea sau dorința arzătoare.

În epoca barocului muzical importanța acordată basului precum și practica cifrajelor au favorizat analiza verticală și identificarea acordurilor, apărând și

7.Hindemith,Paul – „Unterweisung im Tonsatz”, 1939- B.Schott’s Schone– Mainz

practica răsturnărilor acestora. Modurile medievale au fost treptat înlocuite cu cel major și minor. Dacă armonia secolului al XVI-lea a fost cu precădere consonantă, bazată pe acorduri perfecte, apariția din ce în ce mai frecventă a septimelor a dus către utilizarea mai acerbă a disonanțelor, care însă erau întotdeauna pregătite, după vechea regulă a întârzierilor. Cel ce a îndrăznit să utilizeze septimele fără pregătire a fost Cl. Monteverdi. Ceea ce conta era evitarea simultaneității disonanțelor. Septima diminuată, dacă nu rezulta din note de pasaj sau apogiaturi, nu era utilizată, iar septima de dominantă accentua amprenta tonală, astfel încât toate aceste materiale vor servi drept o bază, un prim pas, pentru sistematizările ce aveau să urmeze în perioadele imediat următoare (secolele XVIII-XIX).

Dacă armonia Renașterii se baza pe sistemul zarlinian și era oarecum statică, cea a secolului al XVII-lea a introdus septima de dominantă și alte acorduri ce conțineau cvarte mărite - aducând un nou dinamism și făcând inutilizabil acest sistem (Zarlino). Începea acum să se pună problema temperării, dintre care cea egală s-a dovedit a avea cea mai adecvată aplicabilitate. Intervalele „deformate” prin temperare rămăneau totuși în limitele toleranței auzului. Acest sistem a făcut posibilă enarmonia și modulațiile mai îndepărtate. Armonia tonală s-a născut odată cu sistematizarea noilor cuceriri, în tratate sau lucrări componistice de anvergură: „Wohltemperiertes Klavier” a lui J.S.Bach, „Traité de l’harmonie réduite à ces principes naturels” de J.Ph. Rameau (1722). În lumina acestora s-au putut face clasificări ale acordurilor, consonante sau disonante, dar disonanțele nu mai necesitau o pregătire obligatorie, chiar dacă trebuiau rezolvate. Acordului de septimă i se va alătura și cel de nonă de dominantă, major sau minor, grație căruia teoreticienii secolului al XIX-lea vor adăuga și acordurile de septimă de sensibilă și de septimă diminuată. Acestea trebuiau pregătite și rezolvate și constituiau armonia disonantă artificială; în același timp au apărut și acordurile alterate (de fapt doar cvinta putea fi modificată). Alterarea era de origine melodică, cuprinzând

apogiatura și nota de pasaj, dar efectul puternic al acesteia a fost remarcat imediat, deoarece inducea o expresie puternică, o tensiune crescută. Acest fapt a făcut posibilă alternanța acordurilor consonante, ce aduceau relaxarea, cu cele disonante, aducătoare de tensiune, ceea ce permitea o mai mare varietate a limbajului armonic. Acordul de septimă diminuată a fost unul dintre factorii de dizolvare tonală.

Rezumând această evoluție:

1. Stadiul polifoniei medievale – fondată pe sistemul pitagorician de dinamism expansiv, cu prioritatea elementului melodic;
2. Stadiul polifoniei Renașterii - fondată pe sistemul zarlinian static, cu echilibrul armoniei acordurilor perfecte și al contrapunctului melodic;
3. Stadiul polifoniei armonice clasice, urmat de cel al epocii Romantismului - fondate pe sistemul temperat - care permitea reintroducerea unui dinamism diferit de cel al Evului Mediu, în sensul că era centripet și bazat pe coeziunea armonică; primatul trece spre concepția verticală, ceea ce l-a făcut pe Rameau să afirme că melodia se naște din armonie.

În această ultimă ipostază trei sunt acordurile care au o funcție tonală (I-IV), fiind în raport de cvintă între ele, de aceea treptele pe care le ocupă sunt considerate principale; prin opoziție, celelalte trepte sunt considerate secundare. 40 În virtutea progresiei armonicelor, trecerea spre dominantă induce tensiune, iar trecerea spre subdominantă - relaxare.

Compozitorii au folosit în mod diferit legile armoniei. În secolul al XVIII-lea nici un muzician nu a exploatat mai mult posibilitățile oferite de armonie, ca J.S.Bach, care a știut să extragă toate resursele expresive ale acordurilor disonante, îmbogățite cromatic, ale apogiaturilor și întârzierilor, păstrând totodată suplețea și independența vocilor. Se pare că cel ce a moștenit tainele artei bachiene a fost

W.A. Mozart, care a dat dovadă de stăpânirea tuturor acestor mijloace și de o capacitate de invenție fenomenală.

Secolul al XIX-lea, deși nu se distinge în mod excepțional de cel precedent, anunță totuși schimbările care se vor apropia. Modulațiile au devenit din ce în ce mai frecvente, la fel ca și cromatismele. Se generalizează acordurile alterate de cvintă și sextă mărită, ducând la slăbirea sistemului tonal. Aceste fenomene apar cu moderație la Schubert, Schumann și Chopin, dar odată cu Liszt și Wagner ating paroxismul, conducând spre o criză a armoniei, prin înlănțuirea fără limite a tensiunilor nerezolvate decât parțial.

Spre sfârșitul secolului al XIX-lea apar deja reacții vehemente, ce se manifestă mai pregnant în rândul compozitorilor ruși și francezi. Se vor reintroduce treptele secundare (slabe), înlănțuirile interzise și cadențele Evului Mediu. De asemenea se va folosi gama în tonuri, iar tensiunile se evită cât mai mult. Armonia tonală își găsește acum sfârșitul. Claude Debussy ilustrează cel mai bine această perioadă de tranziție spre armonia secolului al XX-lea. Acum opoziția dintre consonanță și disonanță dispare. Dominația pe verticală este înlocuită din nou de cea pe orizontală, iar structurile pe bază de cvarte și cvinte înlocuiesc șirurile de terțe, aducând sonorități cu tentă medievală și reintroducând primatul noțiunii de interval în detrimentul celui de acord. Iată deci, cele două domenii ale limbajului muzical - armonia și contrapunctul - îngemănate inițial, disputându-și primatul pe scara evoluției istoriei muzicii și revenind spre obârșii, încărcate însă de povara unor experiențe care au dat naștere la capodopere.

3. Ritmul. Definiții și istoric.

Ritmul (rythmos – L. greacă = curgere cadențată) – formă de organizare a duratelor în timp - este elementul indispensabil care dă vitalitate și pulsație, conturând ideile muzicale. El este în strânsă corelare cu celelalte componente ale

limbajului muzical cu care se intersectează, dând naștere diferitelor interpretări, reliefate chiar de definițiile date acestuia. Vincent d'Indy considera că, în raport cu metrica, ritmul este origine și proporție în spațiu și timp.

V.Giuleanu și V.Iusceanu îl definesc astfel: „corelația dintre timpii accentuați și cei neaccentuați, în compoziția muzicală, dă naștere metricii, iar corelația diferitelor durate dă naștere ritmicii”.⁸

A.Doljanschi scrie: „Ritmul înseamnă alternarea valorilor, accentelor muzicale, precum și raportul între ele, în timp ce metrul este mijlocul de măsurare și înțelegere a ritmului”.⁹

Aceste două elemente cu funcții distincte - metrica și ritmica - se află într-o strânsă corelare, metrul constituindu-se pe desfășurări de timp, pe alternarea periodică a timpilor accentuați și neaccentuați dintre două bare de măsură, ritmul realizând diferențierile și combinațiile între valori. Numeroși teoreticieni au dezbătut problema ritmului în diverse tratate care pun bazele acestuia; o adevărată contribuție o au : Mathis Lussy - „Le Rhythm Hugo Riemann - „Musikalische Dynamik und Agogik”(1884), O.L.Forel - „Le Rhythm”(1920).

Desigur, de-a lungul istoriei concepțiile despre ritm au jucat un rol important, fiind variabile.

Principala caracteristică a primitivismului era ritmul ostinat, care se repeta într-un mod obsedant și nelimitat. Grecii se ghidau după ritmicitatea cuvintelor, transpusă în dans și muzică. Evul Mediu instaurează accentele tonice periodice ale timpilor tari. Polifonia secolelor XII-XIII, folosește modurile ritmice de factură antică. Izometria se consolidează treptat, pentru ca în secolul al XIV-lea, notația mensurală să fie dobândită.

8. Giuleanu, Victor; Iusceanu, V. - „Tratat de teoria muzicii”, vol.I, pg.192

9. Doljanschi, A.- Mic dicționar muzical - pg. 376 42 musical”(1883),

În epoca barocă muzica era subordonată cuvântului (recitative), dar totodată emanciparea muzicii instrumentale duce și la emanciparea ritmului muzical.

Clasicismul promovează echilibrul ritmului și organizarea sub forma cvadraturii, iar romantismul consideră ritmul drept element ce poate aduce originalitatea în muzică, decătușându-l în mod prometeic. Renașterea ritmului încadrat în măsuri variabile este o tendință a muzicii secolului al XX-lea, ce instaurează un adevărat rafinament al construcțiilor ritmice.

Organizarea ritmului implică sub diverse forme periodicitatea, adică revenirea previzibilă a unui același eveniment, repetabil, esențial identic dar existențial diferit. Periodicitatea, care se manifestă mai întâi prin egalitatea timpilor, a incitat la descoperirea unităților măsurabile, aplicându-se numărul „1” unei „durate pure”, pentru a putea multiplica sau diviza valorile. Această viziune stă la baza semnelor scriiturii ritmice. Dar doctrina metrică nu confundă ritmul propriu-zis cu cel scris, căci natura ritmului este cea de a desemna activitatea sentimentului care l-a făcut să se nască, iar cea a scriiturii - de a desemna ritmul - în analogie cu limba scrisă și cea vorbită. Acestei viziuni metrice i se opune una genetică a ritmului - ca ansamblu temporal energetic a două forțe contrarii – a cadențelor ritmice umane (sistolă- diastolă; inspirație- expirație; tensiune-relaxare). Omul își proiectează aceste însușiri în spațiul corporal prin dans, în cel sonor prin muzică. Organizarea cadențială a valorilor și măsurilor este baza pe care ritmul melodic (motive, fraze, perioade, formă) se întemeiază liber, transcendând structura noastră temporală. Este tocmai concepția cadențială, dezvoltată de E. Ansermet, care face perfect legătura ritmului cu tempo și melodia, în sensul că ritmul rapid pune în lumină motricitatea noastră în prezența duratelor interne, iar ritmul lent – durata în prezența motricității noastre interne.

Din punct de vedere muzical, indicațiile *Andante*, *Allegro*, *Adagio* sunt mai adecvate decât cele rigide ale metronomului. Organizarea ritmică este sensibilizată

de accente care pun în relief în anumite momente funcția ritmică, prin dinamizarea timpilor tari. Accentele pot fi și de natură melodică, reliefând un anumit desen melodic. Funcțiile tonale și cele ritmice se condiționează reciproc.

4. Tempo

Noțiunea de tempo prezintă o importanță primordială în cadrul fenomenologiei interpretative muzicale. Cuvintele și îndemnurile renumitului muzician și teoretician Leopold Mozart ne relevă cu claritate atenția ce trebuie acordată acestui parametru muzical, care nu rareori pune probleme și celor mai experimentați interpreți. Iată ce spune acesta: „Eu știu bine că la începutul unei piese muzicale se găsesc indicații ca: Allegro, Andante, dar toate aceste mișcări au gradele lor care nu pot fi înscrise în vreo formulă. Să descoperiți sentimentele pe care compozitorul a voit să le exprime și să vă pătrundeți voi înșivă de aceste sentimente”¹⁰ Aceeași deosebită importanță o acordă acestui parametru muzical și J.J.Quantz: „On ne doutera pas (...) de quelle importance il est d’attraper le mouvement que chaque pièce exige, et quelles grandes fautes on peut commetre là-dessus.”¹¹

.....
10.Mozart, Leopold –„Versuch einer grundlichen Violinschule”, Augsburg, 1756- Bibliografie

11.Quantz, J.J.- „Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen.”,1752- Bibliografie- „Nu ne îndoim de marea importanță a exactitudinii surprinderii mișcării pe care fiecare piesă o cere și cele mai mari greșeli se pot comite în acest sens.”

Incursiune istorică și accepțiuni.

Tempo (lat.- *tempus*) exprimă gradul de mișcare – mai lentă sau mai accelerată – al unui fragment sau al unei lucrări muzicale. De obicei el este exprimat grafic de către autor la începutul sau pe parcursul unei piese, cu ajutorul termenilor uzuali sau prin indicații metronomice. Tempo este cel care determină durata absolută a sunetelor, care au între ele o valoare relativă, deși exprimă raporturi precise de durată, una față de alta, în cadrul unei opere muzicale.

Desigur, problema tempo-ului nu a fost privită în același mod de-a lungul istoriei artei sunetelor. În civilizațiile primitive tempo era legat de funcțiunile muzicii și de semnificația gesticii. În muzica greacă sau în Evul Mediu se putea cânta o aceeași piesă în diferite feluri, care depindeau de temperamentul personal, la fel cum se putea vorbi mai mult sau mai puțin repede, semnificația textului nedepinzând de viteza cu care era rostit. Asemănător este și cazul muzicii gregoriene, în care deși se găseau rudimente de exprimare ale notației de tempo, ca: C (*celeriter*), M (*mediocriter*), T (*tarditer*), diferențele de tempo nu dădeau impresia de modificare a sensului muzical, ceea ce relevă rolul arbitrar al mișcării în acele tipuri de muzică. Totuși se acordau anumite conotații diverselor tipuri de mișcări, în cadrul lecturii „Pasiunilor”, unde personajul negativ vorbea întotdeauna mai repede, iar cu cât o figură era mai sacră, ritmul era mai lent, vorbele lui Christos fiind recitate foarte rar - ca un imn.

Cu cât se va desprinde noțiunea de unitate de timp, tempo va aceasta. Referințele depinde de au fost căutate mai întâi în omul însuși. La început s-a fixat tactul după pasul uman. Chiar și în 1702, M. de Saint Lambert afirma că viteza pătrimilor în măsurile „C” și $3/2$ este cea a unui om care se plimbă destul lent („pas d’un homme qui se promène et même lentement”), în timp ce timpii măsurilor „alla breve” , $3/4$ și $6/4$ trebuie să se măsoare după pașii unui om grăbit („pas d’un homme qui marche un peu vite et qui fait cinq quarts de lieue à

l'heure").¹² Tactul a fost măsurat și în funcție de sistolele și diastolele inimii, cu a căror alternanță era comparată baterea măsurii -, sus-jos ,, (Părintele Mersénne - *Harmonie universelle*" V,1636), sau cu pulsul (Fr.Gaffurio – „*Pratica musicae*",1496)¹³ - idee ce fusese și a medicului grec Herophile precum și a fizicienilor medievali, regăsindu-se chiar și la J.J.Quantz. Variațiile mișcării erau cuprinse, după cum putem constata, în limitele accelerării sau încetینirii posibile ale pulsului (40-130 pulsații pe minut). Aceasta era de asemenea și teoria lui H.Riemann („*Die Elemente der musikalischen Aesthetik*", 1900), care desemna că, pentru a căpăta un aspect expresiv primordial, tempo trebuie să traducă direct caracterul faptelor psihologice și trebuie supus pentru această rațiune unui ansamblu de variații pe care le numește „agodică”. („*Musikalische Dynamic und Agogik*",1884).¹⁴ Odată cu dezvoltarea polifoniei chestiunea tempo-ului devine problematică în ceea ce privește concordanța vocilor, cel puțin în anumite locuri (timpii accentuați), ceea ce a dus la căutarea unui mod de notație adecvat reprezentării unui anumit ritm sau tempo. Iată că trecutul ne învață că în cadrul tempo-ului calificativele „ repede , moderat, lent” erau ceva relativ. Doar odată cu complicarea ritmului în cadrul polifoniei notația a trebuit să se dezvolte și mai mult, deși astăzi este foarte greu de reprezentat grafic acea muzică (ca de pildă muzica sec. XVI), ceea ce ne face să credem că notația nu a fost primitivă, evoluând spre cea contemporană, ci era endemică muzicii fiecărei epoci, aflându-se în reciprocitate cu fenomenul interpretativ. Spre 1300 problema de tempo a fost reglată de sistemul complex al notației mensuraliste, care exprima proporția unei

.....

12. Saint-Lambert, M. de – „*Les principes de clavecin avec des remarques necessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultes de la musique*”- A se vedea „*Bibliografia- Tratat*

13. Honegger, Marc – „*Science de la musique*”, Bordas, Paris,1976 - pg.1004.

14. Honegger, Marc – „*Science de la musique*”, Bordas, Paris,1976 - pg.1004.

unități fundamentale, invariabile (valor integer), astfel încât timpul, măsura și tempo se puteau fixa mai ușor.

Cu timpul, semnele au fost dezmoștenite de semnificația lor proporțională riguroasă, cu toate acestea persistând până astăzi sub forma notației măsurilor „C” și *alla breve*. După 1600 tempo era determinat de către valorile de note.

În secolul al XVII-lea compozitorii indicau în prefațele operelor lor, prin fraze explicative, tempo-urile pe care le doreau, pentru ca abia mai târziu aceste indicații să fie notate la începutul fiecărei piese. Primele indicații de acest gen apar în Spania, în partiturile pentru vilhuela - (1535-L.Milan) și până la sfârșitul secolului al XVI-lea se vor exprima în limbile naționale, ca apoi să se generalizeze termenii italieni. Compozitorii dădeau multe indicații ce căpătau rol de regulă în interpretare. Iată ce scria în anul 1615 G.Frescobaldi: „Les commencements des toccatas sont à rendre lentement (adagio)..Dans la progression il faut s’attacher à distinguer les passages en les exécutant plus ou moins serrés (stretti)...Dans les partitas, que l’on adopte un tempo juste (tempo giusto)...Il ne convient pas d’exécuter très vif (presto) le commencement et de poursuivre avec lenteur (languidamente)...Dans les partitas, lorsqu’on rencontreras des passages...il conviendra d’adopter un tempo large (tempo largo)”.¹⁵

Termenii italieni, care vor fi plasați la început de lucrare, vor constitui un vocabular tehnic ce va face parte integrantă din notația muzicală, însă ei vor căpăta semnificație doar în raport cu contextul complet al notației muzicale.

Aceste indicații trebuie considerate ca sugestii caracteriale, nu drept cerințe stricte.

15.Harnoncourt, N.-, „Le discours musical”, Ed.Gallimard,1984 - pg.71, „Începuturile toccatelor se execută lent (adagio)... Progresiile trebuie să se distingă printr-o execuție mai mult sau mai puțin „strânsă”... În „partite”trebuie să adoptăm un tempo just (tempo giusto)...Nu este convenabilă execuția prea rapidă a unui început și apoi să se continue mai lent... În „partite”, atunci când vom întâlni pasaje.. ar fi convenabil să adoptăm un tempo larg.”

Dar ceea ce este mai important și totodată fundamental în găsirea tempoului muzical este tocmai descoperirea caracterului, cu toate gradațiile intermediare posibile.

Cei mai importanți termeni italieni folosiți în secolul al XVII-lea erau : *lento*, *largo*, *tardo*, *grave*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto* – indicații valabile și astăzi.

Ei determinau în muzica secolului al XVII-lea mișcarea, dar mai ales expresia muzicală căreia trebuia să se supună interpretarea lucrării.

Relația dintre tempo-uri era de o mare importanță. În muzica Renașterii exista un tempo de bază, luat în funcție de puls sau mers, cum am amintit mai sus, pentru care exista un cod specific de semne complexe, dintre care astăzi mai persistă *alla breve* și „C”. Această relație stabilită între tempo-uri a mai supraviețuit secolului al XVII-lea, sub forma relației între măsurile binare și cele ternare, care constă în considerarea măsurii ternare ca un triolet în raport cu o măsură binară, fapt care însă a fost depășit adesea, pierzându-și din rigoare încă din perioada lui Monteverdi.

Există teorii conform cărora, în epoca barocă, orice muzică nederijată era interpretată într-un tempo unic, pe baza raporturilor între măsuri. Așadar un *Adagio* trebuia să fie de două ori mai lent decât un *Allegro*, principiu ce a rămas în vigoare până în Clasicism. Dar această teorie pare destul de simplistă, date fiind mărturiile atâtor tratate ale vremii, în care autorii priveau cu multă seriozitate problemele de tempo. *Accelerando* era adesea exprimat prin valori de note din ce în ce mai mici, iar *rallentando* prin procedeul invers - notație regăsită și la Haendel și Vivaldi.

Dacă inițial gradațiile de tempo erau improvizate spontan, cu timpul (sec.XVI) mulți compozitori caută posibilități de a le exprima în notație, așa cum am văzut în cazul recomandărilor pe care le făcea Frescobaldi. În secolul al XVIII-lea, anumite „figuri” muzicale cereau un tempo precis și coerent de desfășurare, precum și o articulație clară. Acum măsura și tempo-ul devin două lucruri

distincte, una fiind de natură rațională, celălalt – un dat irațional. Chiar corelate, ele nu mai puteau determina cu precizie o anumită mișcare, ghidul cel mai adecvat fiind caracterul piesei, împreună cu respectivele figurații ritmico-melodice, care serveau la rândul lor drept reper pentru tempo-ul cel mai potrivit.

Conform tratatelor muzicale, în epoca lui J.S.Bach tempo-ul se putea deduce din patru factori esențiali :

- caracterul muzical, care trebuia intuit cu o mare finețe ;
- indicația de măsură ;
- cele mai mici valori ritmice prezente în lucrare ;
- numărul accentelor dintr-o măsură.

Totuși regulile nu erau rigide, căci mișcarea exactă era determinată și de factorii extramuzicali ca: locul desfășurării muzicii și acustica acestuia – care determina amploarea numerică a formației instrumentale; aceste aspecte influențau la rândul lor adoptarea tipului de articulație, gradările dinamice și nu în ultimul rând - tempo.

Datorită acestor factori, de care trebuie ținut cont și astăzi, interpretarea poate lua înfățișări diferite. Spre exemplu, un ansamblu mai mare trebuie să cânte mai lent decât unul mic, sau o articulație mai precisă dă senzația unui tempo mai rapid. Pentru sublinierea contrastelor, *Adagio* se cânta mai masiv, iar *Andante* - mai luminos și stălucitor, *Allegro* fiind mai incisiv.

În general, tempo-urile se executau diferit în epocile trecute față de execuția contemporană, cele lente fiind sensibil mai rapide, iar cele vioaie, cântate cu mai multă virtuozitate și viteză.

Desigur, fiecare muzician își punea amprenta caracteristică în interpretare. Spre exemplu, J.S.Bach avea obiceiul să cânte foarte repede. Un alt mijloc de a determina un tempo era mișcarea tradițională a diferitelor dansuri, de unde au derivat și termenii: *tempo di vals*, *tempo di menuetto* – în funcție de natura și

gradul de mișcare. Unele dansuri și-au schimbat mișcarea de-a lungul timpului, cum este cazul Sarabandei sau al Courantei, ceea ce a determinat inventarea unor mijloace mai precise de stabilire a tempo-urilor. În 1696, E.Loulié a construit un cronometru, J.J.Rousseau făcea aluzie la un „metrometru”, ca abia la începutul secolului al XIX-lea, J.M. Malzel (1816) să breveteze metronomul.

Astfel, începând cu 1817, indicațiile metronomice apar în simfoniile lui Beethoven, iar din secolul al XIX-lea muzicienii, luând exemplul lui Schumann, își vor nota din nou indicațiile de tempo în limba maternă, diversificându-le mult, uneori cu o fantezie dusă la extremă, ca în cazul lui Eric Satie.

Tempo este, prin urmare, cel ce conferă adevăratul caracter al muzicii – artă prin excelență temporală.

5. Dinamica. Istoric și evoluție.

Dinamica (grec.- *dynamikos*) se referă la variațiile de intensitate dintr-un fragment sau piesă muzicală, incluzând o gamă foarte largă - de la cea mai scăzută sonoritate (ppp) la cea mai amplă (fff) - ce cuprinde două sfere principale: cea fixă (sonorități constante) și cea tranzitorie (creșteri și descreșteri). Dinamica poate rezulta din contraste (ecouri, jocuri diferite ale unui instrument cu mai multe claviaturi). Notația este asigurată prin intermediul unei terminologii de sorginte italiană (*forte*, *piano*), al abreviațiilor (*dim.- diminuendo*, *sf.- sforzando*, *sm.- smorzando...*), precum și prin intermediul semnelor specifice (*cresc.*, *decresc.*).

Niciun document istoric nu atestă prezența indicațiilor dinamice în cadrul textelor dinainte de anul 1500, prima indicație în acest sens – *tocca pian piano* - fiind prezentă în cartea pentru lăută, a lui V.Capriola, care se intitula „Non ti spiaqua l’ascoltar”(1517).

Începând cu secolul al XVI-lea termenii *forte* și *piano* sunt notați:

G. Gabrieli - „Sonata pian e forte”(1597), A.Banchieri - „La Pazzia senile”(1598). Totuși biserica nu admitea folosirea nuanțelor, fapt relevat de către M.Praetorius în lucrarea „Syntagma musicum” (1619). Abreviațiile nuanțelor principale apar abia odată cu D.Mazzocchi - „Partitura de madrigali” – Prefața (1638), iar semnele de uzanță în vigoare și astăzi, apăruseră deja în operele lui F.S.Geminiani - „Prime sonate”(1739). Dacă J.S.Bach folosește încă destul de puține indicații dinamice, J.Ph.Rameau le acordă o importanță destul de mare („Platée” -1749).

Odată cu Clasicismul și cu apariția și dezvoltarea instrumentelor cu posibilități dinamice sporite (pianoforte), indicațiile dinamice sporesc, pentru ca în epoca romantică să capete o deosebită amploare, atât ca intensitate cât și ca grad de rafinament (ppp-ffff), iar compozitorii de după R.Schumann, R.Wagner și V.d’Indy să le exprime în limba maternă.

În contemporaneitate, noțiunea de intensitate este pe deplin controlată, fiind exprimată în decibeli. Se remarcă faptul că dinamica, astăzi, este un parametru determinant, măsurabil cu precizie și folosit extrem de mult ca element de expresie important, pe câtă vreme în trecut aceasta avea doar o importanță secundară și totodată arbitrară, nuanțele putând oricând să fie inversate sau să ocupe orice loc, lăsate fiind cu precădere la voia și bunul gust al interpretului. Desigur acest fapt se petrecea în special în epoca barocului muzical, deoarece, odată cu scurgerea timpului și, așa cum am mai amintit, cu perfecționarea instrumentelor și a limbajului muzical, dinamica începe să fie exprimată mai clar și diferențiat de către compozitori, care doresc din ce în ce mai mult respectarea strictă a intențiilor personale, consemnându-le cu strictețe.

Revenind la epoca barocă, acest parametru muzical nu purta denumirea de dinamică și îmbrăca forma unei microdinamici aplicată elementelor limbajului muzical, așa cum în domeniul limbii vorbite se poate aplica silabelor și cuvintelor.

Acest fapt provenea din apropierea fenomenului muzical de procedeele retoricii, care dominau în epocă deopotrivă actul compozițional, înțelegerea și interpretarea.

Prin rolul de înfrumusețare și agrementare a muzicii, dinamica Barocului poate fi plasată în aria ornamentației, ca procedeu asemănător acesteia. Funcțiile dinamicii nu erau determinante în cadrul limbajului muzical, dar elementele de microdinamică aduceau claritate și elocvență discursului muzical. Deși dinamica nu era decât un mijloc de sporire a farmecului unei piese, în această perioadă apar majoritatea cuvintelor și abreviațiilor, care se vor dezvolta treptat. Mulți teoreticieni vorbeau despre jocul nuanțelor. Quantz era foarte elocvent în explicarea practicării unei bune nuanțări și a alternărilor dintre *forte* și *piano*: „Bisognia invece procedere comme nella pittura, in cui ci si serve delle „mezze tinte” per esprimere la luce e l’ombra, e per mezzo delle qualli si puo imperceptibilmente passare dal chiaro allo oscuro. Nella stessa maniera bisogna servirsi del Piano, del diminuendo e del Forte nell’esecuzione musicale, poiche tale varietà e indispensabile in musica”¹⁶ Anumite aspecte ale limbajului muzical trebuiau subliniate printr-o creștere dinamică ce afecta notele legate sau întârzierile în valori de optimi sau de șaisprezecimi. Disonanțele trebuiau și ele puse în relief și cântate cu emfază. Deci, prin dinamică se subliniau aspecte importante ale ritmului, armoniei, melodiei, precum și al caracterului sugerat de tempo. Se știe doar că Barocul era epoca predominată de „clar-obscur” în toate artele, contrastul dintre lumină și umbră constituind un principiu dinamic de interpretare de primă importanță în „agrementarea” muzicii.

16. Quantz, J.J. —, „Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen”, 1752- pg. 195 Bibliografie.- „Trebuie să se procedeze ca și în pictură, care se servea de nuanțe pentru a exprima lumina și umbra și prin intermediul cărora se putea trece imperceptibil de la clar la obscur. În aceeași manieră trebuie să ne servim de piano, diminuendo și forte în execuția muzicală, deoarece o astfel de varietate este indispensabilă muzicii .

Dar, Quantz spune că a observa indicațiile de *piano* și *forte* este departe de a fi un fapt suficient în interpretare. O atenție aparte trebuia acordată mânuirii dinamicii de către acompaniatori (fapt cerut și astăzi acestora, desigur în alt context): „Quindi chi esegue le parti d’accompagnamento deve sapere anche come introdurre queste dinamiche con il dovuto discernimento in molti altri punti in cui esse non sono segnate”.¹⁷ Desigur, pentru o dezinvoltură în folosirea dinamicii interpreții aveau nevoie, ca și în cazul ornamentației, de o instruire, dar și de o experiență bogată. Importantă era alcătuirea unei bune scheme de execuție dinamică pentru concerte, încă de la repetiții, tocmai datorită folosirii arbitrare a nuanțelor, așa cum și o ornamentare profesionistă trebuia realizată înaintea momentului propriu-zis de prezentare în public, în special în cazul ornamentației improvizate. O problemă aparte o constituia transpunerea elementelor dinamicii pe instrumentele care nu ofereau posibilitatea naturală a creșterii și descreșterii sunetelor, nici a reproducerii indicațiilor dinamice tranzitorii, adică a clavecinului (și familiei acestuia) și a orgii. În acest caz se folosea dinamica „în terase”, care deși nu era atât de flexibilă ca și cea a instrumentelor cu posibilități de diversificare dinamică, nivelele de volum diferențiate aduceau farmec interpretării, creând efectul de „clar-obscur”. Deși semnele pentru *cresc.*- *decresc.* au devenit comune în secolul al XVIII-lea, totuși acestea se mai puteau nota prin scrierea inversată a simbolurilor nuanțelor.

În Baroc se putea distinge o schemă globală de dinamică – „în bloc” și prin gradare, dar și o continuă fluctuație a contrastelor, subite sau gradate.

Armonia era cea care determina corecta folosire a nuanțelor, schimbarea

17.Quantz,J.J.- ibid.- pg. 309 - „Cei care execută partea de acompaniament trebuie să știe și cum să introducă această dinamică cu simțul discernământului în multe alte puncte în care acestea nu sunt notate.”

armoniilor și a tonalităților, necesitând sublinierea în interpretare.

Plasată tot sub semnul *teoriei afectelor*, dinamica servea și la efectuarea trecerii de la o „pasiune” la alta. În acest sens, Quantz spune : „(...) esprimendosi alternativamente col Forte e col Piano, seconda la natura delle idee musicali, ed impegnando questi dinamiche dove e necessario, non si potra mancare la meta che ci si e proposti, e cioe il mantenere la costante attenzione dell’uditorio, conducendolo da una passione ad un’altra.” ¹⁸

Mișcările lente cereau o dinamică mai elaborată. În cazul repetărilor sau al unor variațiuni, acestea se puteau diferenția din punct de vedere al nuanțelor. Dinamica servea de asemenea și pentru reliefarea temelor unei fugi, cât și pentru dozajul vocilor pe diferite planuri sonore, precum și la evidențierea intrării fiecărei voci, ceea ce constituia „balansul” vocilor prezente în formele contrapunctice, la fel cum și ornamentarea pe rând a vocilor servea la evidențierea succesivă a acestora. În ambele, evidențierea basului este de primă importanță, constituind un element ce polariza muzica barocă.

În privința dinamicii care dubla elementele de ornamentație, ghidul cel mai precis era tot orientarea în funcție de caracterul sau afectul cerut de muzică. Desigur, ornamentele - care aduceau strălucire tempo-urilor rapide - trebuiau executate în *forte*, iar în cadențări se putea utiliza și *crescendo* (pe instrumentele care permiteau acest lucru). Mai fin diferențiate dinamic trebuiau realizate ornamentele din părțile lente, atât în privința dinamicii fixe cât și a celei tranzitorii. De asemenea, nuanțele nu trebuiau niciodată exagerate, fapt păstrat încă și în

18.Quantz,J.J.- „Versuch.einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen.”, 1752- Bibliografie – „Exprimându-se alternativ cu piano sau forte, în funcție de natura ideilor muzicale, și folosind această dinamică acolo unde este necesar, nu se poate rata scopul propus și acesta este menținerea atenției constante a publicului, conducând de la o pasiune la alta .”

Clasicism. Ele trebuiau dozate luând în considerație și ambientul în care se desfășura muzica. În acest caz dinamica și ornamentica trebuiau frumos corelate. Dinamica nu trebuia exagerată, dar trebuia să se țină cont și de posibilitățile oferite de locul execuției: „Il Forte ed il Piano non devono mai essere esagerati(...), conservare la possibilita di eseguire un Pianissimo od un Fortissimo di piu.(:...)

Per ben esprimere il Forte ed il Piano e nanche necessario considerare se si sta eseguendo (l'accompagnamento) in una vasto ambiente con molto riverbero o si in un sito raccolto(...)in cui il suono viene smorzato.”¹⁹ Factorii dinamici constituiau și un mijloc de accentuare, dar pe orgă sau clavecin accentele dinamice nu puteau fi decât simulate, printr-o pauză de articulație, la sfârșitul notei dinaintea accentului propriu-zis, pauză care sporea efectul accentului.

Un accent agogic poate fi cumulat cu unul dinamic. În cazul ornamentației, aceasta se poate întâmpla pe triluri lungi, cadențiale sau în improvizațiile ornamentale libere. Accentele se plasau cu precădere pe sunetele din vârful frazelor. Schimbarea de accentuare se auzea foarte des pe hemiole - caracteristice atât Barocului cât și Clasicismului. Nuanțele alternative, *forte –piano* se foloseau în pasaje de șaisprezecimi, în mers ascendent-descendent.

6. Formele și genurile muzicale

„Unitate în diversitate”- iată cum caracterizează Hugo Riemann conceptul de *formă muzicală*. Termenul relevă două sensuri: unul restrâns, ca dat obiectiv - care se referă doar la structura unei piese muzicale (forma de sonată, lied) și un sens mai larg, ca fenomen subiectiv – ce are în vedere suma mijloacelor de

19.Quantz, J.J. –ibid.- „Fortele și piano nu trebuie niciodată exagerate...păstrând posibilitatea executării unui *pianissimo* sau *fortissimo* . Pentru a exprima bine fortele și piano este necesar să se știe dacă (acompaniamentul) se execută într-o încăpere vastă, cu multe reverberații sau într-o încăpere în care sunetul este estompat.”

expresie, (melodie, armonie, polifonie) incluzând și sensul restrâns al noțiunii (forma propriu-zisă) – elemente care folosite de compozitor pun în evidență conținutul, esența muzicii.

Istoric. Structurile muzicale au cunoscut în decursul timpului numeroase transformări și teoretizări în funcție de necesitățile de expresie ale epocilor respective. Conceptul de *formă* poate fi privit din diferite perspective; semnalăm trei dintre acestea:

1. Prima se referă la „metafizica frumosului” lui Plotin, care va pătrunde și în estetica secolelor XVIII și XIX, grație lui Anthony Shaftesbury și lui Joachim Winckelmann. Conform acestei maniere de interpretare, forma este mediatoare între idee (grec. *idéa*) și structura exterioară (grec. *morphé*), constituind o dualitate (internă-externă).

2. În altă viziune, forma depinde de natura elementelor ce stau la baza acesteia: material sonor, temă, stare de spirit sau afect, subiect – caz în care forma va apărea ca o „descriere prin sunete”.

3. O a treia accepțiune face referiri categoria aristoteliană a formei, după care sunetul izolat este o formă a materiei în vibrație (I.Kant), linia melodică o formă a sunetelor, ansamblul melodiei - o formă a liniilor. Conform concepției aristotelice, însă, acestea toate trebuie să aibe un țel precis (grec. *telos*). Acest țel, înțeles drept sensul finit al formei, era considerat până în secolul al XVIII-lea mai degrabă ca ținând de domeniul genului în sens global, decât de cel al operei izolate. Recunoașterea unicității operei s-a produs abia în secolul al XIX-lea, când treptat opera izolată a fost admisă datorită calităților ei proprii, nemaifiind judecată neapărat numai după criteriile formale unice ale unui gen aparte și ca model ce degajă o anumită schemă cu scop particularizant. Așa se explică faptul că astăzi dispunem de baze teoretice unanim acceptate pentru o diversitate de forme și

structuri muzicale, transpuse cu cea mai mare imaginație și cu talent personal de către creatori, în cadrul actului componistic.

2.Categoriile pe care se sprijină **estetica formei muzicale** – proporție și simetrie, unitate în diversitate, armonia contrastelor și corelarea diferitelor părți - au fost dezvoltate până în secolul al XIX-lea în estetica generală sau filosofia frumosului.Un exemplu elocvent este cel al esteticii frumosului și al formelor muzicale, elaborată de Eduard Hanslick („Vom Musickalisch – Schone”- 1854). Într-o estetică mai recentă, care renunță la conceptul de „frumos”, forma internă și externă, principiu structurant și structură exterioară – sunt disociate și privite din diferite unghiuri de vedere: din perspectiva psihologică sau metafizică - drept fenomen de creație al unui anumit compozitor, din perspectivă ontologică - drept voință manifestă a unei legi structurale inerentă sunetelor (A.Halm), sau ca raport dintre sunete - într-un anumit context istorico-filosofic (Th.Adorno).

Toate mijloacele muzicale și de expresie concură la realizarea formei muzicale - ca unicat irepetabil, ce poate fi totuși supus unei clasificări sau unei încadrări din punct de vedere al apartenenței stilistice – demers prin care se poate apropia de tiparul unanim recunoscut al unei anumite forme muzicale.

Astfel, formele și genurile muzicale pot aparține stilului *polifon* sau *omofon* – clasificare destul de relativă, dat fiind că acestea se întrepătrund adesea, în secolul al XX-lea forma deschisă fiind chiar o particularitate necesară liberei adaptări a formei la conținut. Momentele formale ale muzicii, din punctul strict de vedere al structurilor, gradarea și punerea în valoare a anumitor puncte mai importante, nu sunt în general legate de un substrat unic (înălțime, intensitate durată), ci din contra, sunt fondate pe interacțiunea factorilor elementari. Funcțiile elementare se raportează la sisteme sau modele, îndeplinind anumite funcții în cadrul formei muzicale doar în raport cu anumite sisteme de referință, care adesea sunt fluctuante.

Există forme obținute prin adăugare sau prin dezvoltare, mai precis forme logice și forme plastice. În formele cu o logică primară, ca în anumite mișcări ale sonatelor beethoveniene, coeziunea muzicală se sprijină pe variația prin dezvoltare (A.Schonberg) a temelor și motivelor. Un contrast poate însă apărea ca o complementaritate și nu ca o răsturnare a unei idei sau contrariul acesteia.

Elementele determinante ale formei muzicale, ca „unitate în diversitate”, sunt: repetiția, transformarea variațională, diferențierea sau contrastul.

Iată concepția estetică riemanniană, în legătură cu acest fapt: „L’unité est une nécessité absolue pour toute forme, y compris la forme musicale; mais son action esthétique ne trouve à s’épanouir pleinement qu’à travers l’opposition, le contraste et le conflit. L’unité dans sa forme spécifiquement musicale nous apparaît dans l’accord consonant, dans les caractéristiques d’une tonalité, la persistance d’un type de mesure, d’un rythme, dans le retour de motifs rythmiques et mélodiques, la formation et le retour de thèmes caractéristiques. Le contraste et le conflit apparaissent dans les changements de l’harmonie, la dissonance, la modulation, les changements de rythmes et de motifs, l’opposition de thèmes contrastés.”²⁰

Teoria formelor muzicale s-a născut în secolul al XVIII-lea, odată cu avântul luat de muzica instrumentală, care devenise independentă. Aceste teorii descriau în primul rând identitatea, similaritatea sau diferențierile dintre perioadele melodice.

20.Riemann, Hugo – „Fundamente ale muzicologiei”, 1908 – fragmente- Marc Honegger, „Science de la musique”, Bordas, Paris,1976 –pg394: „Unitatea este o necesitate absolută pentru orice formă, subînțelegând și forma muzicală; dar acțiunea sa estetică nu găsește înflorirea supremă decât prin opoziție, contrast și conflict. Unitatea specifică, în forma sa muzicală, ne apare în cadrul acordului consonant, în caracteristicile unei tonalități, în persistența unui tip de măsură, a unui ritm, în revenirea unor motive ritmice și melodice, în formarea și revenirea temelor caracteristice. Contrastul și conflictul apar în cadrul schimbărilor armonice, al disonanțelor, modulației, schimbărilor de ritm și motivice, în opoziția temelor contrastante.”

În perioada barocă, forma nu era considerată decât o parte mecanică a realizării, o sintaxă, conținutul fiind modificarea sentimentului ce antrena unitatea internă, fapt ce ne relevă că în acea epocă și conceptul de formă muzicală era supus celui de „afect muzical”, ce dădea primat stărilor emoționale - considerate drept conținutul muzicii absolute. Abia mai târziu, în Clasicism, dezvoltarea tematică va constitui atât baza unei forme muzicale cât și miezul conținutului muzical.

În formele contrapunctice tehnicile de construcție erau strâns legate de devenirea formei. În cadrul formei de sonată este posibilă generalizarea structurilor, dar nu și a tehnicilor de compoziție.

3.Genurile muzicale pot fi considerate din mai multe unghiuri de vedere, în funcție de *conținutul*, *structura* sau *modul de interpretare* al unei piese muzicale.

a. Din punct de vedere al *conținutului* o piesă poate aparține unei categorii specifice: *lirică*, *dramatică*, *dansantă* – categorii ce surprind spiritul unor genuri specifice: opera, simfonia, oratoriul, cantata, concertul). În funcție de problematica specifică a conținutului poate fi categorisită drept muzică populară, cultă, ușoară.

b. Structura muzicală determină genuri ca *simfonia*, *sonata*, *concertul*, *suita*. Acestea sunt cicluri alcătuite din imagini și mișcări contrastante, dar unitare ca expresie.

c. În funcție de *formația care interpretează* pot fi genuri *camerale*, sau *orchestrale*.

Din punct de vedere al genurilor, o aceeași structură poate fi tratată în mod total diferit, în funcție de epoca de apartenență, stilul sau curentul muzical precum și de specificul componistic al diferiților muzicieni. Între gen și structură (forma muzicală) trebuie să existe o corelație. Anumite idei muzicale cer un anumit mod de tratare, iar alegerea unui anumit gen precum și turnarea materialului sonor într-o anumit formă, nu este arbitrară.

CURS VII

BAROCUL

1. Epoca barocă – caracteristici generale

Cumpăna dintre secolele XVI-XVII reprezintă afirmarea unui suflu nou în creația și receptarea muzicală, inaugurând perioada denumită de noi astăzi *Baroc*. Aceasta durează până la mijlocul secolului XVIII, când se sting marii reprezentanți ai barocului târziu – Johann Sebastian Bach (1750) și Georg Friedrich Händel (1759).

De origine destul de obscură, termenul de baroc derivă probabil din cuvântul portughez *berrueca*, la rândul său provenind din latinescul *verruca* (bășică, veziculă, cu adjectivul *verrucosus* – bășicat, ciupit, râios). Sensul atribuit acestui cuvânt se referea, prin extensie, la calitatea defectuoasă a perlelor sau a pietrelor prețioase indicând o suprafață neregulată a acestora, asemenea unei structuri vezicate, bășicate. Acest domeniu lexical, legat de meșteșugul giuvaergeriei, era desigur foarte apropiat limbajului legat de teoria artelor, așa că treptat termenul, preluat în spaniolă ca *barruco* și în franceză ca *baroque*, a început să fie folosit cu sens figurat și în legătură cu anumite caracteristici ale operelor de artă, fiind citat și în dicționarele vremii cu referire la literatură, arte plastice și muzică – pentru început în sens preponderent negativ, asociat cu aspecte ca neregularitate, nefiresc, contrast pronunțat, exces, complicație. Astfel de exemplu, Jean-Jacques Rousseau explică cuvântul în *Dictionnaire de musique*, Paris 1768: „O muzică barocă este aceea a cărei armonie este confuză, încărcată de modulații și disonanțe, melodia este dură și puțin naturală, intonația dificilă și mișcarea silită.” (citată după Eggenbrecht). Această conotație negativă se menține până la jumătatea secolului

XIX, când Jacob Burckhardt folosește termenul pentru a defini perioada stilistică urmând Renașterii („Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens“, acesta fiind apoi pe deplin consacrat prin scrierile lui Heinrich Wölfflin – „Renaissance und Barock“ (1888) și „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ (1915). Conotațiile negative fac locul unor analize ale trăsăturilor distinctive, termenul de *Baroc* fiind contrapus celor de Renaștere și Clasicism.

Prezent în toate ramurile artistice, *spiritul baroc* rămâne cel mai viu reprezentat în realizările arhitecturii, picturii și muzicii. Câteva dintre trăsăturile distinctive, identificabile în forma lor cea mai nemijlocită în artele plastice sunt mobilitatea, discontinuitatea, polimorfismul, tensiunea, spiritul imaginativ, complicația, spontaneitatea, insolitul, sugestivitatea și artificii, caracterul spectacular bazat pe antiteze, combinații, suprapuneri și efecte. Se citează și expresia de *horor vacui* (oroarea de spațiu gol), ce explică bogăția ornamentală deosebită – aceasta fiind proprie de fapt tuturor artelor în modalități specifice.

2. Genurile muzicale în epoca barocă

Problematica genurilor, componentă importantă a definiției stilistice a unei epoci, implică întotdeauna considerarea unui raport între continuitate și inovație. Acest raport implică pe de o parte menținerea unor genuri prestigioase, răspunzând unor funcționalități perene – ca de exemplu genurile legate de muzica religioasă – și pe altă parte elaborarea de noi configurații genuistice prin transformarea celor moștenite sau prin prelucrarea unor influențe diverse, cel mai adesea provenind din sfera genurilor muzicale populare.

Perioada barocului se caracterizează prin extraordinară evoluție și diversificare a genurilor, materializată pe mai multe sectoare ample ale repertoriului: *opera*, *oratoriul*, *aria*, *cantata*, genurile concertante – *concerto grosso* și *concertul instrumental*, genurile instrumentale pure ca *sonata da camera*,

sonata da chiesa, suita, variațiuni de bas ostinat, numeroasele piese instrumentale de tip *preludiu, toccata, fantezia, fuga* - constituie repere genuistice valide până în ziua de astăzi și sunt toate creații ale spiritului inventiv și demiurgic al acestei epoci.

Vom urmări în continuare câteva detalii definitorii referitoare la unele dintre cele mai semnificative genuri ale barocului.

Opera.

Deja de la începutul perioadei se afirmă, ca o continuare logică a tendinței definitorii a Renașterii – aceea de a reînvia spiritul și bogăția formelor de expresie ale Antichității, intenția grupului cunoscut sub numele de *Camerata Florentina* de a reactiva tragedia greacă în forma unui spectacol scenic cu muzică, ceea ce va deveni genul de operă. Prima operă propriu-zisă, compusă în acest spirit, poartă titlul de „Dafne“ (1598) și aparține compozitorului Jacopo Peri – fiind curând urmată de alte realizări ce se vor bucura de un succes crescând și o răspândire spectaculoasă. Acest demers constituie evident un fenomen al inovației, chiar una în care, într-un mod puțin caracteristic acelor vremuri, teoria a precedat practica. Dar cursul unei astfel de direcții evolutive se manifestă și în linia de continuitate reprezentată de cultivarea genului madrigalesc. Astfel, un alt compozitor florentin, Giulio Caccini, inițiază în colecția sa „La Nuove Musiche“ (1601) *madrigalul solistic* și *aria*. O altă varietate o constituie așa-numitul *madrigal dramatic*, reprezentat prin remarcabile realizări în creația lui Monteverdi. Pe de o parte, stilul acestor madrigale tinde să configureze tot mai convingător o expresie muzicală pusă în slujba textului, a imagisticii și emoției ce decurge din acesta – ceea ce Monteverdi formula ca „*oratio padrona della musica*“. Pe de altă parte, opoziția unor personaje, situațiile conflictuale dramatice sporesc potențialul expresiv al textelor și conduc spre întruchipări scenice. Capodopera lui Monteverdi în acest gen intermediar este madrigalul dramatic „*Il combattimento di Tancredi e*

Clorinda“ (realizare model al acelui *stile concitato*), despre care se relatează că, la prima audiție privată în casa unui înalt demnitar venețian, a impresionat aleasa asistență până la lacrimi. Tot Monteverdi este cel care se va afirma curând drept cel mai important compozitor de operă propriu-zisă, prin „Arianna“ (pierdută, păstrate însă fragmentar câteva excepționale momente în prelucrare corală sub titlul de „Lamento d’Arianna“), „L’incoronazione di Poppea“, „Il ritorno di Ulisse in patria“.

Genurile concertante.

O foarte interesantă și oarecum surprinzătoare linie conduce de la practicile *motetului religios* la genul concertant, astăzi asociat cvasi-exclusiv domeniului muzicii instrumentale. În prelungirea practicii fastuoase a *motetului antifonic* de la San Marco din Veneția (deja în creația lui Adrian Willaert – „Salmi spezzati“ (Psalmi divizați, 1558), se remarcă procedeul multiplicării corurilor în vederea obținerii unor efecte sonore-spațiale spectaculoase) va rezulta o primă formă a genurilor concertante, prin așa-numitul *concerto spirituale* sau *concerto ecclesiastico*. Termenul de *concerto*, cuvânt italian provenit din latinescul *concertare*, implică două sensuri: acțiune comună, coordonată, concertată și concurs, competiție. Cele două sensuri se împletesc în mod subtil în accepțiunea muzicală a noțiunii. Acest termen este folosit pentru prima dată la Veneția, în colecția „Concerti di Andrea e di Giovanni Gabrieli“, 1587, ce cuprinde motete și madrigale pentru 6 până la 16 voci (deci multicolore), cu voci, voci și instrumente, precum și un *ricercar per sonar* pentru instrumente – indicație a liniei instrumentale ce se va afirma atât de viguros în cursul secolului următor.

Ludovico Viadana este un alt nume important în această perioadă de stabilire a premizelor genului, prin „Cento concerti ecclesiastici a uno, a due, a tre e a quattro voci con il basso continuo per sonar nell’organo“ (1602).

Este interesant de relevat faptul că la elaborarea primelor forme concertante camerale au prezidat unele motive conjuncturale: Viadana relatează în prefața la

„Concerti ecclesiastici“ cum i-a venit ideea pentru *questa mia invenzione*: din lipsa repertoriului solistic în domeniul religios, diverși cântăreți extrăgeau câte o știmă din motete și o cântau cu acompaniamentul orgii. Valoarea melodică a oricăreia dintre știmele extrase dintrun context gândit polifonic era evident mult deficitară, așa că Viadana s-a gândit să scrie motete unde vocea solistică să fie concepută ca atare, iar acompaniamentul să fie o formă de susținere armonică a acesteia. O situație asemănătoare menționează marele compozitor german Heinrich Schütz, în prefețele culegerilor sale „Kleine geistliche Konzerten mit 1, 2, 3, 4 und 5 Stimmen sampt beigefügtem Basso continuo für die Orgel“ (1636, 1639), motivând redactarea în dimensiuni camerale prin constrângerea condițiilor grele din vreme de război, unde amploarea ansamblurilor mari cu implicațiile financiare și organizatorice inevitabile nu-și afla locul. Înfiriparea stilului concertant permite așadar sesizarea de la bun început a explorării în paralele a două linii de dezvoltare – cea care viza efectul amplu, coral sau coral-instrumental (sau doar instrumental), în maniera corurilor *spezzati*, păstrând structurile arhitecturate polifonic și antifonic, și cea solistică, convergentă cu genurile camerale, dar și cu expresivitatea operei.

Astfel, aceste linii evolutive vor conduce la cristalizarea în timp atât a **genurilor vocal-simfonice** – *cantata, oratoriul, missa vocal-simfonică* – cât și a **genului concertant propriu-zis**, în cadrul căruia s-a emancipat în mod viguros exprimarea pur instrumentală.

Evoluția genurilor muzicii instrumentale a fost spectaculoasă, pornind de la repertoriile de tip tabulatură pentru orgă sau lăută ale Renașterii, inițial tributare transcripțiilor pieselor corale, apoi emancipate la ricercar și progresiv trecând la forme de muzică de cameră intitulate generic *sonata*, cu cele două linii - *da chiesa* și *da camera*.

Forma extrem de răspândită a cuplurilor de dansuri (dintre care cu mare frecvență apărea în Renaștere cuplul *Pavana-Gagliarda*) a cunoscut un proces de amplificare și de stabilire la un tipar la care au aderat un număr mare de compozitori. Este vorba despre genul *suitei*, al cărui model echilibrat este dat de compozitorul german Johannes Jakob Froberger, prin formula *Allemanda – Couranta – Sarabanda – Giga*. Acestei succesiuni tipizate i se puteau adăuga diverse alte secțiuni, ca de exemplu *Preludiul* sau o serie de dansuri ca *Menuetul*, *Gavota*, *Bourée*, *Loure*, *Siciliana*, ș.a.

Suita a fost cultivată atât în domeniul instrumental cameral (pentru clavicembal, lăută, vioară, violoncel), cât și orchestral. Un semnificativ impuls pentru procesul evolutiv al muzicii instrumentale este legat de ofensiva extraordinară a instrumentelor din familia viorii, beneficiind de realizările constructive ce au dus la desăvârșite forma și performanțele acustice ale instrumentelor, neegalate până în ziua de astăzi – școlile de la Cremona (*Guarnieri*, *Amati*, *Stradivari*). Aceste instrumente au determinat o splendidă înflorire genuistică și repertorială pe linia concertantă, a opoziției dintre *concertino* (*solî*) și *ripieno* (*tutti*), caracteristică structurală a genului de *concerto grosso*, din care s-a cristalizat curând și concertul pentru solist și ansamblu.

Această linie și cu cea a operei au contribuit hotărâtor la configurarea unui standard al ansamblului orchestral, bazat pe cvintetul de coarde cu adăugarea ulterioară a unor instrumente de suflat, pentru început ca soliști.

Tot în această perioadă se ajunge la realizarea acordajului temperat, prin cercetările acustice încununate de succes ale lui Andreas Werkmeister, această epocală înfăptuire deschizând nebănuite căi de progres pentru dezvoltarea limbajului armonic în special.

J.S.Bach a manifestat cel mai viu entuziasm pentru aceste posibilități, compunând cele două volume ale monumentalei capodopere a *Clavecinului Bine-Temperat* (1721 și 1725).

3. Limbaj muzical și gândire formală

Un fenomen cu implicații stilistice îl constituie abandonarea momentană a complexității polifonice a facturii discursului muzical în favoarea unei concepții ce acordă primat melodiei în sine, denumită în epocă *monodia*, căreia i se atașează un ambient sonor de tip armonic, menit să-i pună în valoare mai bine expresivitatea – așa-numita *monodie acompaniată*. Această linie este legată în mod intim de preferința crescândă pentru cântatul solistic ce constituia o tot mai mare tentație (în special în Italia, fiind intens vehiculat de noul gen a operei, dar având repercusiuni chiar și în muzica religioasă).

Basul cifrat (*Generalbass, basso continuo*), cu explicații conjuncturale la Viadana, susține afirmarea cântului solo, tendința către monodia acompaniată, însoțirea cu orgă și schematizarea armonică, acolo unde era posibilă, în locul unui extras al vocilor polifonice. *Generalbaß*: linia de bas cu cifrajul armonic, de interpretat la orgă, clavecin, lăută sau variante - cuprinde întreaga armonie a unei piese muzicale. Primul exemplu este o știmă de bas aparte de structura polifonică, deocamdată necifrat, ce apare într-un motet de Alessandro Striggio (1587), fiind destinat întăririi fundamentului armonic cu orgă, trombon, sau alte soluții instrumentale pentru o structură polifonică de 40 voci.

Emanciparea definitivă a disciplinei armoniei este evident legată de tehnica basului cifrat, apărând astfel ca rezultanta sistematizată și esențială a sonorităților rezultate din practica multivocalității, sonorități bazate pe sinteza consonantă și percepția integrată a acestora sub forma acordului. Acordurile și succesiunile lor tot mai standardizate (mai cu seamă în formele succesiunilor cadențiale) dezvoltă un

mode de gândire cvasi-autonom care, beneficiind și de formula stenografică a cifrajului, constituie baza cristalizării depline a sistemului gândirii tonale, ca și a unor practici improvizatorice remarcabile dezvoltate până la înalte cote de virtuozitate. Bach este unul din exemplele cele mai ilustre, fiind considerat cel mai mare virtuoz și improvizator la orgă al timpului său. Virtuozismul în execuție și improvizație era de altminteri o caracteristică a vremii, cântăreții de opere îmbogățindu-și rolurile cu o elaborată și spectaculoasă tehnică a ornamentării – este epoca celebrilor cântăreți castrați, cu staruri ca Farinelli, care induceau prin arta lor o adevărată psihoză în rândul publicului.

Cu toate că, în mod teoretic, noțiunile despre moduri nu au dispărut, este interesant de observat forța deosebită a practicii armoniei tonale într-un exemplu ca *Toccata dorică pentru orgă* de J.S.Bach: cu toate că, în conformitate cu titlul, Bach scrie această piesă fără armură și pe finala re, în realitate introduce extrem de frecvent alterația si bemol în text, astfel încât nu percepem practic niciodată alte culori și structuri armonice decât pe acelea ale minorului.

În special în muzica instrumentală, cu deosebire în spațiul german și în literatura instrumentelor cu taste, a ansamblurilor de cameră și concertante dar și a genurilor vocal-simfonice, se remarcă o continuare a dezvoltării formelor și discursivității polifonice, sprijinite pe aceste noi date de limbaj. Această tehnică, numită **contrapunct baroc**, îmbină procedeele polifonice diverse și în special cele imitative cu o riguroasă gândire armonică funcțională și cu varietatea debordantă a posibilităților melodice și ritmice elaborate în câmpul tehnicii instrumentale. Rezultatul este atingerea unui stadiu de măiestrie inegalabil în construcția facturilor polifonice, încununate cu maturizarea deplină a sintezei formelor polifonice – *fuga*.

4. Stil și terminologie.

Consecințele stilistice ale apariției și consolidării genului operei și a monodiei acompaniate, cu multiplele sale repercusiuni genuistice deja comentate, sunt sintetizate de teoreticianul florentin Giovanni Battista Doni (1594-1647) în lucrarea „Annotazioni“ (1640). Acesta nuanțează și sintetizează distincțiile stilistice ce se impun, adăugând categoriilor inițiale de *stilus ecclesiasticus*, *stilus theatralis* și *stilus cameralis* (legate în special de diversificările implicate de noțiunea de gen), termeni mai apropiați de noțiuni tehnice-muzicale și expresive. Astfel el definește și descrie așa-numitul *stile monodico*, pentru a defini cântul solistic, distingând în practica compoziției de operă subcategorii extrem de utile ca *stile recitativo*, *stile narrativo*, *stile espressivo*. Interesantă este și noțiunea de *stile concitato*, introdusă de Monteverdi pentru a defini impactul afectului în configurarea limbajului muzical.

Aspirația estetică și spiritul timpului reunesc deopotrivă filosofia raționalistă (Descartes, Leibnitz), începuturile preocupării pentru psihologie (Gracian, Pascal), convergența teoriei afectelor dar și matematica.

5. Teoria afectelor și figurilor limbajului sonor

Cântarea dominată de *afect* relevă aspectul teatral, în adevăratul sens al cuvântului (Monteverdi, opera italiană). Preocuparea pentru redarea muzicală a diferitelor afecte (de exemplu - bucurie sau tristețe, cu asocierea variantelor și condiționările eventuale – jubilar, euforie, optimism, victorie, credință, binecuvântare, mântuire, căință, jale, durere, suferință, moarte, doliu), conduce la o gândire prin analogie, exprimată mai întâi prin procedeele și ideile muzicale, iar mai apoi, așa cum este propriu spiritului european, în elaborări explicative, sistematizări și teorii. Cunoașterea acestora ne aduce în mod indiscutabil mai

aproape de înțelegerea superioară a fenomenului muzical istoric, de specificitatea și autenticitatea expresiei precum și de sensul muzicii.

Aceste teoretizări, numeroase în epoca barocului, configurează o *teorie a afectelor și figurilor*, în legătură cu concepte filosofice mai generale, cu considerațiile medical-psihologice legate de temperamente (Händel compune un întreg oratoriu cu temă legată de temperamente – „L’Allegro, il Penseroso ed il Moderato“), cu matematicile și astronomia în care se descifrează armonia proporțiilor și „muzica sferelor“ sau, la un moment nivel mai tehnologico-practic, cu retorica. Aria muzicală germană de expresie luterană este cea mai productivă și concludentă sub aspectul acestor teoretizări și aplicații.

Teoreticienii vremii se preocupă de definirea și enumerarea afectelor. Athanasius Kirchner în „Musurgia universalis“ (1650) stabilește *opt afecte de bază* posibil de exprimat prin muzică: *iubire, tristețe, bucurie, mânie, compasiune, spaimă, curaj, îndoială*. Compozitorul Johann Mattheson (coleg mai mare al lui Händel, la Hamburg) scrie „Der vollkommene Kapellmeister“ (1739) în care lărgeste această sferă cu *încă șapte aspecte: speranță, dorință, mândrie, descurajare, încăpățănare, invidie* – de unde concluzionăm parcurgerea unei evoluții orientate spre sfera psihologului. Andreas Werckmeister scrie o carte în care expune concepția după care perfecțiunea sa cea mai înaltă este reprezentată de unitate, din care decurg toate lucrurile (o concepție esențialmente religioasă) – „Dumnezeu însuși este unitatea“. Tradus în termenii matematicii, unitatea este reflectată în proporția $1:1 = 1$, fiind deci asimilată cu egalitatea. Werckmeister stabilește axioma după care ceea ce se apropie de această unitate este cu atât mai inteligibil și mai desăvârșit, iar ceea ce se îndepărtează este cu atât mai confuz, mai nedesăvârșit.

Desigur că următoarea observație se referă la intervalele muzicale, reprezentabile prin proporții armonice numerice, urmând ca acestora – consonanțe și disonanțe – să le fie asociate anume predispoziții afective și temperamentale.

Nu va rezulta în continuare o simplificare a problematicii complexe a armoniei, în schimb clasificările și ierarhizările vor fi conforme concepției după care „natura tinde către perfecțiune“.

Figura reprezintă imaginea muzicală tipică, tipul unei configurații sonore – de pildă a unei melodii – a cărei cea mai evidentă particularitate este de a corespunde unei prezentări de sorginte textuală, pe care o imită sau o sugerează, o evocă sub raport muzical. Procesul sensibil-intelectiv primar, care duce la eșafodarea acestei discipline a figurilor, este *analogia*. Se operează o corespondență cu disciplina *retoricii* (*Ars rhetorica* tratează despre modul în care oratorul trebuie să-și pregătească discursul (*oratio*), pe baza unui obiect și unui scop al acestuia, în așa fel încât să fie convingător și impresionant și să aibă asupra ascultătorului efecte ce țin de instruire (*docere*), impresionare (*movere*) și *delectare*), respectiv cu acea parte a retoricii care se ocupă de *figurile limbajului*.

În retorică, aceste figuri ale limbajului sunt definite și sub un alt aspect, drept conformații a unei exprimări ce se abate de la obișnuit, adică de la maniera cea mai simplă sau directă de exprimare a unui conținut. Sunt binecunoscute în acest sens noțiunile legate de tropi și figurile de stil (epitetul, comparația, metafora, metonimia, sinecdoca, hiperbola și multe altele).

În mod similar, teoreticienii muzicali ai barocului (cea mai cuprinzătoare și sistematică tratare de acest fel aparținându-i lui Joachim Burmeister și purtând titlul deosebit de sugestiv „Musica poetica“, Rostock, 1666) identifică, descriu și denumesc (în general cu denumiri științifice derivate din limbile clasice, greacă sau latină) *figurile limbajului sonor*, ajungând să inventarieze mai bine de o sută de astfel de figuri.

Iată câteva:

passus duriusculus trecere dificilă (exemplu, tetracordul armonic, prin contrast cu diatonia – tonică, echilibrată – este asociat cu suferința, durerea, dificultatea; exemplele sunt numeroase, multe chiar renumite)

.....
gradatio gradare, repetare (exemplu, repetarea, de regulă la aceeași voce, dar la o altă înălțime– adică secvențarea – conduce la întărirea, accentuarea unei idei)

.....
fuga evadarea (reprezintă de asemenea un procedeu repetitiv, dar repartizat la voci diferite)

.....
abruptio frângere (exemplu, înlocuirea unei rezolvări așteptate cu pauză)

.....
aposiopesis amuțire (este vorba de așa-numita pauză generală, efectul încetării simultane a tuturor vocilor)

.....
tmesis despărțire, tăiere (exemplu, fragmentarea unui pasaj melodic posibil a fi înțeles continuu)

.....
suspiratio suspin (exemplu, despărțire a unor motive de două note, de regulă treptat descendente, asemănătoare unui geamăt sau suspin)

.....
apocopa retezare (exemplu, scurtarea expresivă a ultimului sunet al unei fraze sau secțiuni oarecare)

<i>syncopatio</i>	răsturnare (binecunoscuta sincopă)
<i>anabasis</i>	ascensiune, urcuș (profil melodic ascendant cu diferite posibile expresii asociate)
<i>catabasis</i>	coborâre (profil melodic descendent cu diferite posibile expresii asociate)
<i>hypotyposis</i>	ilustrare (multe posibile profiluri melodice se pot integra în această tehnică figurală, prin sugestia plin – gol, sus – jos, ascendent– descendent, tare – slab sau chiar elemente onomatopeic)

CURS VIII

STILUL BAROC – INTERPRETAREA MUZICII BAROCE ȘI A ORNAMENTAȚIEI

Rolul preponderent al muzicii epocilor trecute este incontestabil astăzi. Muzica, precum orice alt tip de artă este strâns legată de epoca de creație căreia aparține, fiind expresia vie a acesteia; de aceea este foarte important să fie intuită situația spirituală în care a fost creată o anumită lucrare. Acest lucru aduce după sine autenticitatea unei interpretări muzicale, indiferent de epoca pe care o reprezintă muzica executată.

1.Textul muzical baroc; rolul interpretului.

În privința muzicii baroce situația este destul de complexă, deoarece nu s-a moștenit tradiția originală a interpretării acesteia. Pentru elucidare, interpretarea muzicală trebuie dublată de o adâncă cercetare muzicologică.

Rolul interpretului contemporan al muzicii baroce este dificil datorită spinoaselor probleme cu care se confruntă – atât prin lipsa unei tradiții directe, cât și prin insuficiența dovezilor muzicologice și ambiguitatea tratatelor epocii.

Cu totul altceva se aștepta de la interpreți în epoca barocă, decât se așteaptă astăzi de la aceștia. Această diferență este perceptibilă mai ales în atitudinea față de **textul scris** – care nu implica respectarea strictă a acestuia - principala calitate pe care trebuia să o dovedească interpretul în privința redării partiturii fiind nu atât fidelitatea, cât spontaneitatea.

Interpretul era dator să-și asume nu numai responsabilitatea expresiei, ci și a altor elemente constitutive ale textului muzical – alterații, ornamente și improvizație ornamentală în mișcările lente și *da capo*, basul figurativ – aspecte care erau notate doar parțial sau chiar deloc de către compozitori.

Interpretul contemporan trebuie să reconstruiască totul cu mijloacele moderne pe care le are la dispoziție și, în ciuda insuficienței dovezilor muzicologice asupra actului muzical baroc, trebuie să respecte percepțele interpretării baroce, care nu era rigidă sau pedantă, ci foarte „individuală” și largă – ceea ce oferă multe oportunități, dar crează și dificultăți interpretative.

Cel mai important lucru este ***încadrarea stilistică a interpretării*** – ceea ce implică realizarea corectă a ornamentației, articulației, sonorității caracteristice, ca și cunoașterea instrumentelor de epocă sau investigarea comparativă a tratatelor vremii. Cu toate acestea, nu poate fi realizată o autenticitate absolută, ci doar relativă și individuală.

În Baroc exista acea disciplină flexibilă a sentimentelor puternice, ferm ordonate, ce includea ***teoria afectelor*** – supusă însă principalelor exigențe ale stilului. Interpreții epocii erau pe deplin familiarizați cu acest aspect, care astăzi este destul de greu de stăpânit de către muzicienii contemporani.

Există câteva ***aspecte problematice*** care nu trebuie scăpate din vedere:

- Diferențele de notație ale scriiturii baroce față de cea actuală constau atât în prezența unor semne necunoscute nouă - care induc în eroare, dar și în modul receptării diferite a simbolurilor baroce, care mai persistă și astăzi, al căror sens ne pare la fel de evident ca și muzicienilor baroci. Conotațiile sunt însă de multe ori diferite.

- Convențiile diferite vizează multe aspect, care uneori lipsesc cu desăvârșire din notație și anume: ornamentele și figurațiile ornamentale, trilurile

din cadențe, apogiaturile din recitative, alterațiile spontane, ca și modificările ritmice (inegalități, note punctate).

- Textura era diferită – fiind generată de natura instrumentelor utilizate, dar și de tehnicile de execuție proprii acestora – în cazul clavecinului: maniere de atac și articulație. Chiar dacă anumite elemente ne par familiare, în realitate ele erau gândite diferit. De aceea, este foarte important ca un muzician profesionist să se bazeze numai pe edițiile *Urtext* – cu toate că, în privința ornamentației există dubii, deoarece de multe ori acestea sunt transcrise diferit – din rațiuni de inteligibilitate.

O interpretare modernă nu poate fi unică și imuabilă. Totuși, anumite aspecte trebuie bine realizate – pentru că ele dau sens interpretării. Printre acestea, ornamentația are un deosebit impact asupra ansamblului de factori care contribuie la încheierea operei de artă muzicală în epoca barocă (și nu numai în aceasta) și este cea care relevă cu deosebire caracteristicile stilului baroc, alături de basul cifrat – un al doilea aspect caracteristic epocii. În cadrul procesului ornamentațional, o mare importanță o prezintă atât realizarea improvizației libere, precum și plasarea ornamentelor esențiale – obligatorii în locurile în care se făceau indispensabile bunei realizări a discursului muzical (trilurile și apogiaturile obligatorii – nenotate).

Interpretul muzicii baroce trebuie să-și focalizeze atenția mai mult spre stilul implicat decât spre textul notat, care - așa cum am mai arătat - în acea perioadă reflectă opera ca atare, nu și modul de execuție al acesteia. Se știe că interpretul poate acționa și modela nemijlocit în special stratul superficial al unei opere – cel notat, real. Orice acțiune de modificare imprimată elementelor acestuia poate provoca transformări de substanță adâncă.

A interpreta creator înseamnă a acționa asupra detaliului, modelându-l, dar în limita anumitor parametri ce relevă stilul respectiv. Interpretul dispune deci de o libertate constructivă, pornind de la o cunoaștere temeinică a partiturii, dar și a

contextului în care a fost creată, precum și a coordonatelor epocii (stilistice, culturale, estetice) și ale compozitorului respectiv. De calitatea modelării amănuntului sunt legate reușitele interpretative, dar și pseudo-interpretative.

Dispariția amănuntelor sau neglijarea acestora constituie un impediment în conturarea întregului și a unității piesei. Intuirea defectuoasă a detaliului duce la o interpretare eronată. Cum intuiția sintetizatoare este imaginație investigatoare, instrument metodologic folosit în reconstruirea istorică pe baza documentelor, a motivațiilor obiective ale exprimării – sintetizând - ***intuiția este erudiția activă.***

De aceea, în interpretarea muzicii și în special a celei de sorginte barocă, de care ne despart secole și o discontinuitate a tradiției, trebuie ca aspectul de cunoaștere să preceadă pe cel intuitiv - simbol al exprimării artistice propriu-zise – constituindu-se astfel o bază de cunoaștere solid motivată și adânc înțeleasă, care se va putea transpune apoi în cadrul procesului interpretativ efectiv.

Muzicianul adevărat trebuie să reproducă în interpretare nu notația, ci sensul acesteia, fapt în vederea căruia trebuie să stabilească conexiuni corecte care să reflecte tocmai mesajul creatorului și să treacă dincolo de grafia partiturii, înțelegând și transpunând ***conținutul ideatic-afectiv*** al operei acestuia.

Sensul încifrat în semnele muzicale (mai mult sau mai puțin prezente) trebuie cercetat, pentru a se ajunge la semnificația acestora – prin transcenderea grafiei.

Sensul este interpretabil, în timp ce ***semnificația*** (înțelesul) este ultima interpretare. În acest scop interpretul trebuie să asimileze anticipat un summum de reguli, concepte, precum și coordonatele impuse de gustul epocii, iar din repertoriul de modele auditive – format prin audiții comparate – să fie capabil oricând să extragă cele mai potrivite situații interpretative aplicabile lucrării pe care o are de executat.

Interpretul este bine să manifeste o flexibilitate sporită atât în raport cu expresia, cât și cu celelalte aspecte lăsate deliberat la latitudinea sa, deoarece orice

interpretare barocă nu era un fapt definitiv, propunând soluții multiple – important fiind, așa cum am mai arătat – *menținerea între granițele stilului caracteristic*.

Interpretul are sarcina de a-și stabili o schemă interpretativă prealabilă, care să includă elementele deficitare ale textului muzical: ornamentația obligatorie și cea liberă, variațiile ritmice, figurațiile, precum și basul cifrat (unde este cazul).

În majoritatea situațiilor, ca o caracteristică a epocii, interpretul era chiar compozitorul. În cazul când nu coincideau, persoana care executa muzica trebuia să vibreze empatic cu compozitorul. În acest sens interpretul modern ar trebui să-și propună drept scop nu ceea ce a notat autorul, ci, ceea ce a vrut acesta să-și imagineze și ceea ce ar fi realizat în acest sens un interpret baroc – numai în acest fel putând accede la o variantă interpretativă autentică, nu unică, dar individuală.

2. Idealul sonor și instrumentele muzicii baroce.

Desigur, cunoștințele teoretice multiple ce vizează forma sau structura sunt întrutotul necesare, dar ceea ce constituie o diferență imediat perceptibilă este *imaginea sonoră* – conferită de mai mulți **factori**: timbrul, caracterul și puterea instrumentului, ca și acustica locurilor de desfășurare a performanței muzicale, precum și dimensiunile spațiale. Idealul sonor s-a modificat în permanență de-a lungul timpul. Problema sunetului este crucială – cu un mare impact în cadrul interpretării muzicii baroce; acest fapt rămâne valabil deopotrivă în muzica clasică.

Sonoritățile prefigurate în epoca barocă erau clare și în același timp incisive, dar în nici un caz greoaie și dense – mărturie stând instrumentele de epocă a căror sonoritate și posibilități corespund acestor atribute. Discursul muzical baroc presupune sonorități transparente, dar realizate cu articulație incisivă – efectul lor fiind complementar și aducând vitalitate muzicii. Un lucru foarte important în interpretarea muzicii baroce este alegerea instrumentului pe care urmează a fi interpretată o lucrare și folosirea adecvată a acestuia, conform coordonatelor

stilistice caracteristice epocii. De pildă, clavecinul era un instrument endemic epocii – care s-ar înscrie mult mai exact în cadrul coordonatelor vremii decât un pian modern – care va obliga solistul la schimbări ce vizează aspecte diferite (sonoritate, atacuri, colorit, articulație, frazare, lungime de sunet și alte elemente tehnice). Clavecinul făcea posibilă distingerea netă a 4-5 voci suprapuse – audibile cu claritate – deși redată pe un singur manual cu egală intensitate, ceea ce constituie un fenomen inexplicabil. Același fapt aplicat pianului a impus instituirea unor legi precise de frazare, menite să reliefeze o voce raportată la celelalte.

O aceeași lucrare polifonică poate induce aspecte sonore și caracteristici diferite în funcție de instrumentul pe care este interpretată. Percepută ca stare transcendentală sacră în interpretare pianistică, o aceeași lucrare capătă valențe festive strălucitoare în interpretare clavecinistică – fapt datorat culorii specifice a instrumentului. Desigur, muzica fiecărei epoci a fost compusă pentru a se adapta perfect instrumentelor existente – și invers – instrumentele corespundeau cerințelor impuse de lucrările muzicale. Evoluția și transformarea instrumentelor și a limbajului muzical au mers „mână în mână”. Orice îmbunătățire adusă unui instrument a avut însă avantaje, cât și dezavantaje – cunoscute de către muzicienii și constructorii de instrumente ai vremii. În Baroc nu se viza atât „cantitatea” sonoră, cât se preconiza „calitatea” acesteia – compozitorii ținând seama în conceperea lucrărilor de toate aspectele ce contribuiau la o bună realizare sonoră a muzicii. Muzica „veche” se prezintă astăzi oarecum ca o limbă străină – care trebuie învățată și, odată cu aceasta se impune necesitatea redobândirii mijloacelor specifice (tehnice și artistice) de redare a acesteia. De aceea, muzicianul modern ar trebui să cânte pe instrumentul pe care îl cunoaște cel mai bine, ale cărui taine le-a pătruns din primele faze ale instruirii muzicale și ale cărui combinații sonore îi par cele mai familiare, putând astfel să realizeze cel mai bine ceea ce și-a propus.

Desigur, există actualmente școli interpretative baroce, care repun în practică tehnicile de execuție pe instrumentele de epocă. Acestea încearcă să refacă vechile practici, în cadrul cărora interpretul era format sub directă îndrumare a unui maestru, menit a-l deprinde atât cu tehnicile de bază ale instrumentului, cât și cu regulile retoricii - ce-l făceau pe interpret să restituie muzica în spiritul „elocvenței” discursului muzical. Dacă interpretul actual nu posedă o temeinică formație instrumentală barocă este preferabil să se limiteze la instrumentul cunoscut – pianul. Desigur, alegerea instrumentului trebuie să se facă și în funcție de importanța acordată unei anumite laturi muzicale în construcția concepției sale interpretative. Sonoritatea originală este importantă doar în măsura în care ajută la închegarea unei interpretări mai bune – dar trebuie avute mereu în vedere avantajele și dezavantajele oferite de alegerea făcută. Diferențele de tehnică vor genera întotdeauna diferențe în sonoritate.

În epoca barocă, adesea o aceeași lucrare putea fi interpretată pe instrumente diferite – autorul chiar indicând uneori o listă întreagă, din care interpretul putea alege varianta preferată. Unde muzica era însă foarte idiomatice unui anumit instrument, calitățile acestuia erau esențiale și nu incidentale cu efectul. În caz contrar, acestea pot suna la fel sau chiar mai bine pe un alt instrument – muzica lui Bach, Scarlatti sau Mozart fiind elocventă din acest punct de vedere.

Sonoritatea celor mai multe instrumente baroce era foarte frumoasă și bine adaptată ocaziei în care era folosită. Coloritul era special și încânta prin el însuși, mai ales când instrumentele erau mânuite de maeștri adevărați. Măiestria interpreților era ceva cu totul necesar în Baroc – deoarece discursul muzical prezenta numeroase dificultăți de realizare și elementele muzicale cele mai importante erau lăsate în seama acestora – de unde necesitatea formării sub îndrumarea maeștrilor – ceea ce a dat naștere atâtor școli interpretative baroce – subordonate diferitelor stiluri muzicale naționale. Interpreții pătrundeau în tainele

elementelor de tehnică, frazare și articulație incisivă, ritmică flexibilă dar supusă ordinii, simetriei și proporționalității. Flexibilitatea, energia și veșnica tendință de mișcare nu dăunau cu nimic sensului liniei muzicale – care trebuia reliefat foarte bine și cu expresivitatea ce completa balanța simetriei și a ordinii. Cadențele și frazele trebuiau prezentate printr-o bună respirație sau pauză de articulație, iar secvențele – tratate cu mare sensibilitate, nu doar formal.

Sonoritate clară, articulație incisivă, ritm flexibil și frazare explicită în condiții autentice – iată atributele unei realizări calitative a muzicii baroce.

În vederea atingerii acestor scopuri – imaginea mentală trebuie să se înscrie perfect în limitele stilului baroc și al factorilor acustici complementari. În privința instrumentelor cu claviatură, schimbarea gustului a adus înlocuirea definitivă a clavecinului cu pianul, în secolul al XIX-lea, deoarece dinamica flexibilă a acestuia din urmă corespundea dezideratelor romantice. O nouă eflorescență clavecinistică s-a produs în secolul al XX-lea – odată cu dezvoltarea curetelor muzicale neoclasice și neobaroce – ceea ce a generat și manufacturiera clavecinelor moderne – mult mai greu de manevrat din punct de vedere tehnic decât cele de epocă – și cu rezultate sonore sub așteptări.

La baza unui excelent tușeu clavecinistic stau câțiva factori esențiali:

- Degetele trebuie să apuce clapele nu cu delicatețe, ci cu o considerabilă forță de prindere, deoarece când sunt prinse prea ușor, coarda nu este ciupită decât foarte puțin; când atacul este efectuat prea de sus coarda este ciupită doar în fugă, dând naștere unui sunet foarte uscat și mic. Deci este necesară o anumită forță pentru a pune pana în mișcare și corzile în vibrație – procedeul de „apucare” fiind de primă importanță.

- Acordurile erau de obicei arpegiate (basul – apoi celelalte sunete în ordine ascendentă) – urechea percepându-le deodată. Dacă erau executate simultan, zgomotul metalic era mult prea puternic - afectând sunetul natural al clavecinului.

Lipsa pedalei de prelungire trebuia substituită prin maniera de „tenuto” din degete a tuturor sunetelor emise în bas – tehnică de bază în execuția clavecinistică – care nu apare în notație – fiind idiomatice instrumentului. Clavecinul nu avea posibilități cumulative a sonorităților – precum pianul. Este evident că toate aceste probleme dispar odată cu o execuție pianistică – însă apar alte probleme - de natură diferită – ce trebuie restructurate pentru a ne încadra stilistic și a ne apropia de sonoritățile originale.

3. Ornamentația barocă.

Efectele muzicii baroce trebuie transpuse – în cazul execuției pianistice - cu mijloace tehnice adecvate, apte a reda tot farmecul caracteristic. Ornamentația era o necesitate în cadrul muzicii baroce. La fel ca și în alte domenii, în muzică ea izvorăște dintr-o oarecare exuberanță a spiritului creator, suprapunându-se dezideratelor structurale dar și a celor de prelungire și amplificare a lungimii sunetului – cu precădere la clavecin. Figurația ornamentală era foarte variată dar nu trebuia să afecteze cu nimic claritatea liniei melodice, nici structura de bază a lucrării – astfel încât acestea să rămână recognoscibile. Variația putea afecta în schimb detaliile armonice (notele disonante) cât și pe cele ritmice. Notele structural-armonice erau opuse celor de schimb sau pasaj – accentuate sau neaccentuate. Ornamentația barocă era moștenitoarea unor lungi tradiții improvizatorice, ce excludeau notarea propriu-zisă - care s-a apropiat ornamentației mult mai târziu – dar niciodată nu a suplinat în întregime ornamentele. În Renașterea târzie structura era în întregime notată, dar figurația era lăsată la voia interpretului – fiind melodică. În Baroc – deși o parte a figurației era furnizată de către compozitor – era în general lăsată în seama interpretului (fiind mai mult cu titlu obligatoriu decât opțional) și incluzând și elemente armonice. Notabilă era influența apogiaturii lungi. Pe lângă rolul armonic – expresiv

ornamentația constituia și un apanaj al virtuozității instrumentale – în special în punctele cadențiale și improvizatorice. Introducerea elementelor de ornamentație, ce revenea interpretului, se manifesta îndeosebi în mișcările lente scrise schematic – ce trebuiau completate cu figurații, în locurile unde se cerea o ornamentație specifică – obligatorie, precum și în cadențe - pe *fermate*. Rațiunile pentru care ornamentația era o sarcină a interpretului ar fi următoarele: - sentimentul de plictiseală trebuia înlăturat prin interpretarea bogată în ornamente; - maniera de ornamentație era greu de transpus în scris – fiind un obicei încetățenit practicii; - cantitatea și calitatea ornamentelor trebuia să servească funcția cu care erau investite acestea în relevarea caracterului piesei și al stilului la care subscrisa muzica; - notația acestora ar fi încărcat mult prea mult linia melodică. Notele ornamentale trebuiau să sune grațios și flexibil (de unde și denumirea de „grace notes” în engleză) și să decoreze, captând atenția – ca un mijloc de agrement (*agréments* – denumire în limba franceză). Contrar sunetelor ornamentale sunetele de bază – structurale – trebuiau cântate mai solid pentru a reliefa conturul muzical. Flexibilitatea și suplețea - trăsături principale ale ornamentelor — trebuie reliefate în interpretarea muzicală – fie că se face pe instrument de epocă sau pe pianul modern. Ornamentația era supusă și influențată de ceilalți factori ai expresiei muzicale – de care trebuie să se țină cont în cadrul interpretării muzicii baroce. Tempo era poate cel mai dificil element al expresiei. La rândul său acesta depindea de acustică și de instrumentele pe care se executa lucrarea respectivă. Din partea notației și a probelor documentare ajutorul este minim – fiind supus unei marje a individualității; nu există un tempo absolut – ci unul relativ. O acustică bogată, cu instrumente puternice – cere un tempo mai lent decât o acustică săracă și instrumente mai slabe. O viteză mai mare poate aduce mai multă strălucire. Gustul muzical trebuie să servească drept ghid. Indicațiile referitoare la tempo sugerează mai mult caracterul sau afectul ce trebuie realizat. Adesea termenul era însoțit de

un alt calificativ ce aducea mai multă precizie. Tempo era judecat de cele mai multe ori după mișcările dansante – fiind adaptat pașilor de dans – care necesitau o anumită perioadă de timp pentru a putea fi realizați. Odată cu schimbarea de tempo se recomandă și schimbarea dispoziției interpretative – realizându-se astfel contrastele dorite. În epocă *Adagio* se executa mai masiv, expresiv și solemn, pe câtă vreme *Andante* aducea mai multă strălucire și luminozitate. Mișcările lente și rapide se executau puțin altfel decât le percepem noi astăzi – în sensul că acelea lente se executau mai repede iar cele rapide nu foarte mișcat. Trebuia să se exagereze linia melodică expresivă și tensionarea armonică să se facă pe o lărgire a mișcării. Respirațiile erau vitale în expresia și integritatea muzicală. *Ralentando* nu trebuia să producă ruperea liniei melodice conducătoare. Ritmul era dificil mai ales în privința alterațiilor la care era supus – căpătând astfel un caracter apropiat de cel ornamental – presupunând convenții cunoscute în epocă – care nu necesitau notarea în partitură. Astfel ambele – și ornamentația și flexibilitatea ritmică - erau supuse unor convenții, fiind aspecte ce concureau la realizarea expresivă a muzicii și prin care se adapta personalitatea interpretului la cerințele compozitorului. Frazarea trebuie să fie foarte explicită, cu marcarea începutului și sfârșitului de frază. Articulația se făcea cu subtilitate și viza aspecte diferite chiar de la un sunet la altul. *Legato* apărea doar ca sugestie, nu ca indicație obligatorie. Abia în vremea lui Mozart notația privitoare la elementele de articulație va căpăta un aspect inteligibil (*staccato*, *legato* + *staccato* = *portato*; *spiccato*). Tehnica de execuție și tușeurile erau variații ale articulației. Aceasta cere o dispoziție imaginativă care o face continuu interesantă, printr-o ușoară variație a intensității și separației atacurilor. Totul era supus și respecta regulile tehnicii declamative a retoricii. Dinamica la clavecin se realiza prin contrastul de lumină-umbră, cu ajutorul sonorităților „în terase” – ce contribuiau alături de ornamentație și la variabilitatea

texturii muzicale. Mișcările lente cereau o dinamică mai intensă, la fel ca și vocile superioare.

4. Ierarhizări în cadrul interpretării muzicii baroce.

Foarte mulți muzicologi consideră că există o ierarhie a priorităților interpretative în cadrul muzicii baroce. În sensul realizării unei interpretări viabile se impune urmărirea mai multor aspecte, la fel de importante, care vor trebui ordonate ca prioritate, în actul interpretativ.

Printre aceste probleme amintim : învingerea dificultăților tehnice, sonoritate adecvată, tempo expresiv, înțelegerea și transpunerea corectă a ornamentației, articulația muzicală a discursului, restituirea exactă a planurilor sonore, înțelegerea rolului social al muzicii și a implicațiilor acestui fapt (*teoria pasiunilor*). Toate acestea sunt esențiale și contribuie la o bună conturare stilistică a interpretării. Forța de persuasiune este însă cea care asigură înțelesurile adevărate, globale, ale operei interpretate – pentru a putea fi receptată corect de către auditori și a avea efectul dorit.

Prin urmare, stilul specific al compozitorului, subscris perioadei istorice și stilului caracteristic al operei, are o deosebită importanță.

Climatul muzical baroc este în măsură să modifice „dicția” limbajului muzical în funcție de „efectul” propus de compozitor în paginile sale.

O vastă cunoaștere a istoriei interpretative muzicale, precum și a instrumentelor de epocă trebuie să motiveze orice interpret modern, tocmai pentru a putea transpune dezideratele muzicale pe pianul modern – lucrările baroce fiind compuse pentru altfel de instrumente, cu posibilități și efecte specifice.

Muzicianul actual trebuie să fie familiarizat cu toate stilurile muzicale, pentru a-și putea modifica maniera interpretativă în funcție de epocă, stil specific – conform idealului său sonor și a concepției muzicale corect cristalizate – fiind

necesar să găsească modul propriu de expresie al acestora pe instrumentul pe care el se poate exprima cel mai bine.

În cadrul interpretării „moderne” a muzicii baroce se impune reducerea la maxim a modernizării neavenite, în favoarea unei maniere naturale și flexibile. Autenticitatea presupune realizarea unui echilibru între istoricitate și muzică, ce se poate materializa doar prin însușirea atributelor muzicii baroce pe tărâm teoretic, dar mai ales prin practica vie.

CURS IX

TRANZIȚIA DE LA BAROC LA CLASICISM

Amprenta specifică a fiecărei epoci, pe care orice muzician o poate detecta de la o simplă audiere a unui material sonor caracteristic unor perioade diferite. Este și cazul muzicii Barocului și a Clasicismului. Deși, într-o perioadă comună acestea au coexistat, se simte diferența stilistică (de exemplu – muzica lui Bach, a Școlii de la Mannheim și a stilului galant). Este perioada de articulare a celor două curente muzicale – perioadă de tranziție foarte dificilă în special pentru elementele limbajului muzical, care acum se transformă pentru a se materializa într-un nou tip de material sonor.

La frontiera dintre Baroc și Clasicism ne găsim în același timp între o muzică facilă - menită înțelegerii de către un public larg, și o muzică mult mai dificilă – structurată după legi în curs de cristalizare, care vor aduce un echilibru și o simetrie – specific clasică. Muzica clasică era scrisă deopotrivă pentru contemporani, cât și pentru cei ce erau deja familiarizați cu limbajul muzical baroc – deoarece o mare parte a vocabularului acestei epoci s-a păstrat și în muzica clasică, la fel ca și anumite convenții și obiceiuri înrădăcinate în practica muzicală barocă. Însă, tot ceea ce diferă de vocabularul baroc reprezintă noutăți și particularități care constituie elementul stimulant.

Desigur, altfel percepeau muzica clasică cei din perioada respectivă, față de noi, astăzi – care suntem tributari concepției Romantismului.

În acest sens – orice vocabular al trecutului trebuie „învățat” pentru a nu suferi un efect de uzură și pentru a-l putea privi prin prisma muzicienilor vremii respective.

Muzica epocii clasice ar trebui abordată pornind de la premisele oferite de epoca barocă, pe care s-a fundamentat Clasicismul.

Printre ***mijloacele artistice cele mai importante preluate de Clasicism*** figurează în primul rând elementele de *ornamentație* – ca apogiaturile scurte sau lungi, accentuate și neaccentuate. *Apogiatura* lungă acționează pe plan armonic, pe când cea scurtă are o funcție predilect ritmică. Toate apogiaturile erau srise în note mici, înaintea notelor principale.

Dificultatea interpretării ornamentelor de acest gen constă în sarcina interpretului de a găsi el însuși, în funcție de context – tipul de apogiatură ce trebuie folosit în anumite locuri. În mod normal – apogiatura este lungă dacă se găsește pe o consonanță - deoarece astfel ea este o disonanță și produce o „durere agreabilă” auzului – rezolvându-se apoi pe nota principală, într-o consonanță.

Deja, vechiul vocabular baroc indica, într-o mare măsură interpretarea – căci era foarte clar pentru orice muzician al epocii că disonanța se cânta în *forte*, iar rezolvarea ei în *piano*. Acest vechi principiu al apogiaturii a fost reluat de generația de după J.S.Bach.

Leopold Mozart sintetizează în *Tratatul său de vioară* („*Violinschule*”, 1756) toate cuceririle muzicii barocului târziu – constituind un ghid de cea mai mare valoare pentru interpretarea muzicii baroce și clasice – dar și o privire spre viitor. Muzicianul preciza aici că apogiaturile sunt utilizate pentru a face mai interesant un cânt – o linie melodică, pentru a o „condimenta” cu disonanțe.

Deci, apogiaturile au fost reluate în cadrul noului stil clasic, dar într-o accepție și o notație modificată considerabil. Una dintre rațiunile care se află la baza notației cu simboluri grafice mici era faptul că se dorea scrierea „corectă” a disonanțelor, care, dacă erau scrise cu simboluri de note reale, ar fi fost incorecte. Odată cu apogiatura se indica disonanța ce trebuia căutată și subliniată.

Cu cât regulile ortografiei muzicale s-au simplificat, apogiaturile s-au scris cu note obișnuite, astfel încât ele nu mai pot fi percepute ca atare – vizibile, ci doar auzibile. În consecință, vechile reguli de interpretare ale apogiaturii trebuie aplicate în Clasicism și apogiaturilor scrise cu note reale, pe care este bine să le recunoaștem din context.

Tratatele secolului al XVIII-lea, care vorbesc despre apogiaturi, atrag atenția asupra faptului că acestea sunt foarte dificil de interpretat în mod corect, mai ales dacă nu sunt scrise în caractere mici – lângă notele de bază. În cazul acesta ele pot să nu fie recunoscute și să se adauge o altă apogiatură suplimentară, care să nu fie corectă din punct de vedere muzical. Acest fapt ar genera o „reacție în lanț” de greșeli de interpretare.

Recunoașterea sau nu a apogiaturilor face o operă să sune bine, sau nu. Caracterul unei opere depinde în mare măsură de realizarea acestora.

În acest sens, cea mai importantă regulă pentru realizarea apogiaturii propune ca aceasta să nu fie separată de nota principală, de care este legată – fiind o disonanță care trebuie rezolvată – deoarece o tensiune armonică nu trebuie separată de destinderea ce-i urmează firesc. Uneori, semnul de *legato* nici nu mai apărea în notație, iar astăzi – fiind mai mult obișnuiți să reproducem textul *ad literam* – lipsa *legato*-ului din notație ar putea să ducă spre o eroare de execuție – caz în care muzica și-ar pierde din sensul său.

După cum se poate vedea, buna înțelegere și execuție a apogiaturilor este una dintre cele mai importante legături între practicile interpretative ale muzicii baroce și ale celei clasice. *Apogiatura este ornamentul endemic epocii clasice.*

În muzica post-romantică muzicienii sunt obișnuiți să execute doar ceea ce este scris în text – ceea ce conduce la grave erori – deoarece, ca moștenire a practicii baroce, chiar lucrurile elementare nu sunt notate decât parțial sau de loc, fiind cunoscute de către toți muzicienii epocii clasice.

Pe lângă problemele puse de execuția apogiaturilor, o altă latură mai ambiguă a ornamentației o constituie execuția *trilurilor* – cu sau fără pregătire și terminație – pe timp anticipativ. Aceste aspecte pot fi observate, pe larg, în cadrul muzicii lui Mozart – care pune probleme deosebite în această privință.

Se observă cât de importantă este cunoașterea tuturor mijloacelor de expresie ale barocului târziu și a modelului lor corect de interpretare – pentru a ne încadra în limitele proprii stilului clasic (cel puțin timpuriu), pentru că, odată cu L. van Beethoven situația va căpăta noi aspecte și dimensiuni.

Tranziția spre epoca clasică rămâne însă una dintre cele mai interesante și totodată ambigue perioade, care pune foarte multe probleme de înțelegere și implicit de interpretare – vizând cu precădere aspectul ornamental.

O mare importanță o prezintă cunoașterea celor mai importante ***stiluri ornamentaționale*** ale epocii baroce, care și-au extins influența și asupra muzicii clasice. În secolele XVII-XVIII existau centre muzicale care grupau în jurul lor anumite stiluri reprezentative. Manierele stilistice deosebite, cu aspect național, au dus nu o dată la rivalități – una dintre cele mai acerbe fiind cea dintre stilul italian și cel francez (grefată pe fondul unor deosebiri de ordin geografic, politic și spiritual).

Un alt factor determinant era cel al mentalității opuse dintre acestea – spiritul italian fiind mai extrovertit - capabil să-și exprime liber sentimentele, pe câtă vreme cel francez reflecta spiritul mai rece dar și mai rafinat.

În acest context, opoziția dintre aceste stiluri s-a dovedit ireductibilă în epoca barocă. Diferențele stilistice priveau și toate subtilitățile tehnicii de compoziție și de interpretare, iar mai presus de orice alt aspect se reflectau în domeniul ornamentației – ca parte determinantă a unui stil muzical.

Stilul italian – în care predominau formele impunătoare, grandioase ale concertului și operei - era caracterizat de o ornamentație pe cât de abundentă, pe

atât de liberă și improvizatorică. Notăția ornamentelor era foarte sumară, mizându-se pe spontaneitatea interpreților – care își dovedeau măiestria prin tehnicile variate de ornamentație, ce presupuneau vaste cunoștințe instrumentale.

Stilul francez – ce se opunea vehement practicilor italiene - se caracteriza prin precizia notației, prin care se dorea o înțelegere exactă a intențiilor compozitorilor. Formele muzicale erau mult mai concise, clare și concentrate în expresie. Muzica de dans prelua, fiind echivalența muzicală a arhitecturii palatelor și celebrelor grădini. Francezii nu foloseau decât rar ornamentația liberă – ghidându-se după coduri ornamentale complexe – iar ornamentele erau dispuse mai economic, cu gust și rafinament, în locuri special indicate de compozitori.

Existau numeroase categorii de semne ornamentale, care trebuiau executate cu scrupulozitate, după un regulament sever, fără a supraîncărca discursul muzical - pentru obținerea unei transparențe a formei, chiar și în cele mai încărcate scriituri. Este ceea ce dă farmecul și specificul muzicii franceze, în care ornamentele purtau o funcție de „agrementare”, de plăcere – fapt reliefat chiar de denumirea dată acestora (*agréments*).

Polaritatea italo-francză – care a traversat toată epoca barocă – făcea imposibilă o fuziune a celor două stiluri, deși, încercări în acest sens au făcut câțiva muzicieni, cum ar fi Muffat și Fux. Totuși, de acest fapt nu s-a putut vorbi decât în secolul al XVIII-lea, când ia naștere stilul **Goûts réunis**.

Mentalitatea diferitelor națiuni europene este foarte diferită, dând naștere la moduri de exprimare și reacții diverse. În decursul istoriei principiile spirituale s-au succedat, suscitând interes mai puternic în cadrul națiunilor care prezentau afinități mai multe cu acestea. În cazul în care stilul unei epoci concordă cu calitățile naturale ale unei anumite națiuni, aceasta preia „puterea” în cadrul acelui stil. Așa s-a petrecut și cu barocul muzical – care și-a găsit cel mai bine expresia în Italia, unde patosul și expresia puternică – personală și-au găsit teren propice.

Astfel, Italia a devenit model pentru multe alte națiuni, iar artiștii italieni au răspândit arta barocă pe întinsul altor țări. Muzica italiană se impunea prin genurile de *sonată* și *concert* – care constituiau cadrul propice manifestării soliștilor virtuozii, ce trebuiau să-și demonstreze calitățile și imaginația creatoare printr-o bogată ornamentare a mișcărilor lente.

În țările vecine Italiei și Franței, stilul adoptat era în funcție de gustul și preferințele fiecărui prinț. Desigur, la Viena domnea stilul italian – care corespundea mentalității austriece mai bine decât raționalismului muzicii franceze. Viena devine însă un puternic centru muzical, însumând toate stilurile muzicale ale epocii baroce, deopotrivă cu cele naționale - ale popoarelor imperiului (Ungaria, Boemia).

Cel care va reuni stilul italian cu cel francez va fi G. Muffat – care studiasse la Paris cu Lully și la Roma cu celebrul B. Pasquini. În ciuda divergențelor politice – dintre Ludovic al XIV-lea și Leopold I, Muffat reunește cele două stiluri sub semnul reconcilierii europene.

Germania secolului al XVIII-lea își plasează muzica tot sub semnul „gusturilor reunite”. Se puteau întâlni deopotrivă sonate italiene și suite franceze, alături de tradiția locală. Cei trei mari compozitori - Bach, Haendel și Telemann – caută să găsească idiomul noului limbaj sonor, care va conduce de la Baroc către Clasicism.

Bach și Telemann au mers cel mai departe cu cucerirea mijloacelor de expresie novatoare. Paleta lor sonoră era de o bogăție care nu va mai fi atinsă decât două secole mai târziu – într-o cu totul altă manieră.

Dintre reprezentanții de seamă ai tranziției de la Baroc spre Clasicismul vienez, în domeniul instrumentelor cu claviatură, o atenție deosebită o suscită Domenico Scarlatti și Wolfgang Amadeus Mozart.

CURS X

CLASICISMUL

1. Aspecte generale. Climatul epocii

Caracteristicile generale ale stilului clasic sunt probabil cele mai cunoscute, întrucât ele reprezintă un reper tradițional în cristalizarea conștiinței istorice a artei muzicale, constituind în consecință măsura firească a unui întreg sistem de valori, perpetuat în viața muzicală, învățământul specific, estetica și critica curentă.

După Eggenbrecht, Clasicismul se exprimă și se explică în contextul unor evoluții foarte caracteristice ale vieții muzicale, proiectate în mod firesc pe un fundal istoric-cultural de particulară semnificație, și care sunt sintetizate prin caracterul public al manifestărilor, cerința inteligibilității și caracterul personal al expunerii. Toate acestea se împletesc în conturarea unui aspect al funcționalității caracteristic, unde muzica este destinată ascultării și delectării pure, în forma unui divertisment elevat, nelegat nici de reprezentarea teatrală, nici de ceremonialitate, nici de dans în mod direct (dar păstrând o relație stilizată cu acest domeniu), și cu atât mai puțin de cultul religios. Acest statut funcțional, ce dobândește tot mai mult teren, își are obârșia în manifestările vieții de curte și deschiderea acestora către mediile orășenești, burgheze, deosebit de receptive în tendința lor de emancipare, de imitare și ulterior chiar concurare a mediilor aristocratice – aceasta mai cu seamă în marile metropole – Paris, Londra, Viena, Hamburg, Berlin, Mannheim, München - fiind câteva dintre centrele cele mai semnificative ale acestei evoluții.

O astfel de orientare înspre cultură, înspre emanciparea prin cultură, a fost în deplin acord cu ideile curentului de gândire al Iluminismului, curent de factură

umanistă care a dat pentru prima dată în istorie o mare atenție factorului social și responsabilității sociale. Ideile acestui curent, pronunțat progresiste, ce au prins contur în scrierile unor mari filosofi (poate cel mai pregnant la Jean-Jacques Rousseau, cu al său „Contract social“) au fost îmbrățișate nu doar de păturile burgheze, dar și de mulți reprezentanți ai aristocrației ereditare, inclusiv capete încoronate.

Este binecunoscută importanța așa-numitei *Școli de la Mannheim*, în edificarea noului stil clasic. O examinare mai apropiată a fenomenului Mannheim va fi deosebit de sugestivă pentru a exemplifica aspectele concrete ale acestui proces istoric. Ascensiunea orașului Mannheim a început în anul 1720, când prințul elector Karl Philipp și-a mutat aici rezidența sa (ce se afla anterior la Heidelberg). A început atunci construirea unuia dintre cele mai mari castele rezidențiale din Europa acelei vremi (construcție finalizată în 1760), în acord cu o fastuoasă viață de Curte, pe care o promova acest principe. În paralel, s-au construit biserici importante, iar la 1742 a fost inaugurată opera, într-o clădire luxoasă, special construită pentru aceasta. O serie de importante organisme culturale și științifice au fost promovate – un colegiu iezuit, o academie de medicină, o academie de științe, un colegiu al chirurgilor, o școală de desen, asociațiile culturale, Deutsche Gesellschaft (Asociația germană) și Nationalschaubühne (Scena națională), o grădină botanică, un cabinet meteorologic, o colecție de gravură și pictură, o reședință de vară la Schwetzingen, înconjurată de parcuri și grădini special amenajate, cu un întreg sistem de fântâni arteziene – loc unde se desfășurau numeroase activități cu profil artistic și monden. În 1743, tânărul prinț Karl Theodor, în vârstă pe atunci de nouăsprezece ani, îi urmează tatălui său. Iubitor fervent al muzicii, cu o remarcabilă educație în acest sens (cunoscător a două instrumente – flautul și violoncelul), acesta a impulsionat și mai multă nivelul deja foarte ridicat al muzicii promovate, ajungând ca ansamblurile întreținute de Curtea

sa – orchestra, teatrul, muzica de cameră, muzica religioasă – să ajungă la cotele unei unanime recunoașteri europene. Orchestra Curții a reprezentat în mod special un fenomen. Fondat în 1720, ansamblul a început să dobândească trăsături de originalitate și calități sonore cu totul deosebite, odată cu venirea la conducerea sa a lui **Johann Stamitz** (1717-1757). Violonist virtuoz și remarcabil compozitor, Stamitz a impus o viziune nouă cântului orchestral, viziune ce a fost curând recunoscută drept o adevărată „școală a tonului“ (Mannheimer Tonschule).

Pe lângă faptul că orchestra era cu totul de excepție pentru acea perioadă (douăzeci și patru de cordari și douăsprezece suflători, cărora li se adăugau la nevoie trompetiștii și timpaniștii Curții), componența era de-a dreptul fenomenală, numeroși dintre instrumentiștii de excepție ai ansamblului fiind și compozitori de talent. O scurtă trecere în revistă a acestor instrumentiști-compozitori: **Franz Xavier Richter** (cca. 70 de simfonii, numeroase concerte pentru pian și muzică de cameră); **Ignaz Fränzl** (violonist – simfonii, concerte pentru vioară, muzică de cameră); **Anton Filz** (violoncelist – cca. 40 de simfonii); Alessandro Toeschi (virtuoz italian al viorii, concert-maestru); **Carl Giuseppe Toeschi** (violonist, fiul primului și urmaș al acestuia pe postul de concert-maestru – 66 de simfonii, 30 de concerte pentru flaut și vioară, muzică de cameră); **Ignaz Holzbauer** (capelmaestru al teatrului – 65 de simfonii, opere, concerte, muzică de cameră); **Franz Beck** (violonist, muzician de cameră – 30 de simfonii); **Christian Cannabich** (violonist, director succesor al lui Johann Stamitz – 90 de simfonii, opere, concerte pentru vioară, balet, muzică de cameră); **Carl Stamitz** și **Johann Anton Stamitz** (fiii lui Johann Stamitz), **Willhelm Cramer**, **Franz Danzi**, instrumentiști și compozitori ai unei a doua generații, crescută în aceeași înaltă tradiție. Desigur că avem de a face cu un fenomen remarcabil, făcut posibil în bună măsură datorită viziunii casei princiare ce a patronat și oferit acest cadru deosebit de propice vieții muzicale și performanței în domeniu. Foarte important de remarcat faptul că la majoritatea

acestor manifestări muzicale organizate de Curte aveau acces iubitorii de muzică din afara acestui cerc aristocratic – reflectare a unei generozități caracteristice aristocrației pătrunse de ideile Iluminismului.

Iată câteva opinii exprimate în epocă: „Este o armată de generali, capabili în egală măsură să facă un plan de bătaie și să lupte în linia întâi“, scrie britanicul Charles Burney, autorul unei excepționale scrieri de consemnări intitulată „Jurnalul unei călătorii muzicale“ (1772); „Nici o orchestră din lume nu a anticipat ceea ce fac cei din Mannheim în execuțiile lor. Fortele este un tunet, crescendo o cataractă, diminuendo este un curs de apă cristalin clipocind în depărtare, piano este o adiere de primăvară. Instrumentele de suflat înalță și susțin sau (după caz) împlinesc și însuflețesc furtuna cordarilor“, sună aprecierea unui reputat estetic al perioadei, Christian Friedrich Daniel Schubart, autor al cărții de referință „Ideen einer Ästhetik der Tonkunst“, 1785 (Idei pentru o estetică a artei muzicale).

Prestigiul valoric al acestor interpretări instrumentale a contribuit substanțial la o schimbare de statut a muzicii orchestrale, care devine o muzică „de ascultat“ în sine, depășind statutul genului inspirator – acela a uverturii de operă.

Același Charles Burney remarcă cu exactitate acest fenomen: „Tocmai aici a realizat Stamitz saltul dincolo de granițele obișnuite ale uverturii de operă, care până atunci servea doar ca un apel la datorie, pentru a atrage atenția asupra intrării soliștilor“ .

În anul 1777, prințul Karl Theodor moștenește titlul princiar al Bavariei și Curtea sa se va muta la München, aceștia urmându-i majoritatea muzicienilor orchestrei și operei. Fenomenul ce a urmat acestui moment este remarcabil și definitoriu pentru întreg spiritul timpului: prietenii muzicii din pătura burgheză stabilă a locului au luat inițiativa organizării unor concerte publice (*LiebhhaberKonzerte* – concerte ale iubitorilor muzicii), concepute în forma unei instituții stabile. Modele în acest sens existau deja în mari centre, ca de exemplu

Académie des amateurs din Paris și altele. Orchestra era formată din reprezentanți ai nobilimii și burgheziei locale, consolidată cu muzicieni profesioniști rămași la Mannheim. Concertele aveau loc regulat și programau uverturi de operă, arii, simfonii, concerte. Societatea respectivă avea statute proprii, publicul încheia abonamente, din venituri se acordau gratificații muzicienilor participanți, se lansau comenzi către compozitori pentru crearea de lucrări destinate acestor concerte.

Era astfel pe deplin conturată structura instituției publice de concerte, așa cum ființează ea până în ziua de astăzi. În 1788, W.A.Mozart, aflat la Mannheim pe drumul de întoarcere dintr-o călătorie la Paris, scrie tatălui său: „Se organizează și aici o *Académie des amateurs*, ca la Paris, unde dl Fränzl dirijează, și pentru ei scriu acum un concert pentru pian și vioară.“

Un alt mare patron al muzicii din aceeași perioadă a fost Friedrich II (cel Mare), rege al Prusiei, nu doar un mare iubitor de muzică, ci și un practician remarcabil, flautist solist, elev al reputatului Johann Joachim Quantz.

În vreme de pace regele obișnuia să facă muzică în fiecare seară, ascultând concertele pregătite de celebra sa capelă (orchestră) și de cele mai multe ori participând direct ca solist la flaut. Pentru aceste ocazii muzicienii săi au compus numeroase piese muzicale, între care cca. 300 de concerte pentru flaut semnate de Quantz, destinate a fi interpretate exclusiv de către regele-muzician!

La curtea lui Friedrich a activat timp îndelungat **Carl Philipp Emanuel Bach**, autor prolific și inspirat, moștenitor al meșteșugului componistic al tatălui său, Johann Sebastian, și în același timp activ promotor al noilor trăsături stilistice. În importanta sa lucrare teoretică, *Eseu asupra adevăratei arte a cântatului la clavecin* (Berlin, 1753) tratează inclusiv aspectele legate de compoziție, gust, expresivitate, interpretare, improvizație și chiar destinație a muzicii, dând astfel o expresie clară spiritului muzical a epocii. Necesitățile de adaptare la anumite cerințe ale destinatarilor pieselor muzicale sunt evidențiate în mod obiectiv:

„Pentru că a trebuit să scriu majoritatea pieselor mele pentru anumite persoane și pentru public, am fost prin aceasta întotdeauna mult mai îngrădit decât în puținele piese pe care le-am scris doar pentru mine.“ Pe de altă parte, aceste îngrădiri sau limitări pe care artistul este nevoit să și le impună, pot conduce uneori la rezultate pozitive nebănuite: „Am avut de urmat uneori prescripții de-a dreptul caraghioase; se poate totuși ca astfel de condiții nu tocmai plăcute să fi stimulat ingeniozitatea mea înspre anumite soluții pe care altminteri nu aș fi avut ocazia să le născocesc.“

Tot Carl Philipp Emanuel Bach este unul dintre primii compozitori care au vizat în activitatea lor acea piață muzicală liberă, ce se constituia din cunoscători și iubitori de muzică (amatori sau diletanți, etimologie: amator = cel care iubește ceva, din it. amare = a iubi; diletant = cel care găsește plăcere în a face ceva, din it. diletto = plăcere, delectare). Mai multe titluri de culegeri ale sale sunt dovadă a acestei orientări – *Piese scurte și ușoare pentru clavecin pentru începători* (1766), *Șase sonate ușoare pentru clavecin* (1766), *Șase sonate pentru clavecin pentru uzul doamnelor* (1770) și mai cu seamă cele șase *Colecții pentru cunoscători și amatori*. În aceste opusuri Carl Philipp Emanuel Bach și-a propus să îmbine seriosul cu ușorul, rafinamentul armonic cu farmecul melodiei, dificultatea tehnică cu expresivitatea cantabilă, astfel încât să pună la dispoziția fiecăruia, după gustul și puțința sa, un produs muzical de calitate. Poate cel mai cunoscut dintre acești luminați patroni ai artei muzicale este prințul Eszterházy, aceasta neîndoios datorită faptului că în serviciul său a activat timp îndelungat un geniu de talia lui **Joseph Haydn**. Haydn a avut o lungă perioadă de autodidact la Viena, a dat ore, a cântat ocazional, a compus în special muzică de divertisment. A studiat singur *Der vollkommene Kapellmeister* de Mattheson și *Gradus ad Parnassum* de J.J.Fuchs. A studiat foarte scurt timp cu Nicola Porpora, fiind vecin cu acesta, și angajat la el ca acompaniator și valet. Acesta a fost de mare folos coagulării numeroaselor sale experiențe practice și studii autodidactice. Mai târziu, ajuns la Eszterházy, Haydn

scria într-o schiță autobiografică (1776): „Prințul meu era mulțumit cu toate activitățile mele, m-am bucurat de aplauze, am putut, ca șef al unei orchestre, să fac încercări, să observ ce anume trezește atenția și ce anume o face să slăbească, deci să îmbunătățesc, să adaug, să elimin, să îndrăznesc. Eram rupt de lume, nimeni în preajma mea nu putea să mă facă să rătăcesc sau să mă chinuie, și astfel a trebuit să devin original.“

2. Genurile muzicale clasice și muzica instrumentală.

Genurile practicate în această perioadă parcurg un proces de cristalizare și convergență, astfel că printr-un fenomen de continuitate se înregistrează evoluții calitative cu rezultate pregnante. Astfel, ***suita barocului*** constituie cadrul pe care se operează desprinderea de funcționalismul dansului înspre genurile-reper ale ***simfoniei, sonatei instrumentale*** și ***genurilor camerale*** dominate de ***cvartetul de coarde***.

În edificarea acestora se evidențiază și tendințele de standardizare a formulelor organologice, repertoriale, și anume: **formația orchestrală clasică** - înmănunchind tradițiile provenite în principal din practicile operei – *simfonia*, și ale *concerto-ului grosso* și *concertului instrumental*; **genurile camerale** - în prelungirea practicilor *sonatei da camera*, cu standardizările ce au dus la *cvartetul de coarde* și variantele înrudite – *trio-ul* sau diversele varietăți de *cvintet de coarde*, *cvartetul* și *cvintetul de pian*, formula intens uzitată a *sonatei pentru instrument solo* (în special pentru coarde – vioară și violoncel) au acompaniament de pian, variante incluzând instrumente de suflat sau ansambluri alcătuite din instrumente de suflat – trio, cvintet, octet și firește genurile dedicate instrumentelor cu clape, unde clavecinul și orga dragi barocului cedează locul modelelor constructive noi, rezultat al unor numeroase inovații și îmbunătățiri ce s-au succedat vertiginos în această perioadă: *piano-forte*, capabil să redea o dinamică

nuanțată în funcție de tușeu, și *HammerKlavier*, al cărui sistem de lovire a corzilor prin ciocănele duce la un randament sonor spectaculos pentru vremea respectivă. Caracteristic este faptul că structurarea acestor genuri – simfonice și camerale – aderă la un model comun, alcătuit din trei sau patru părți articulate ca mișcări contrastante cu o funcționalitate specifică, ce vehiculează un număr restrâns de tipare formale curente, extrem de performante și adaptabile din punct de vedere expresiv.

Perioada clasică cunoaște și un fenomen remarcabil de ***cristalizare a tiparelor formale muzicale***, care ajung acum la un punct maxim al definiției lor. ***Principiul tematismului*** este puternic reprezentat, evidențiind gândirea muzicală capabilă de a da o maximă caracterizare expresivă alcătuirilor melodico-armonice, precum și un potențial impresionant de a elabora materialul muzical, procedeu ajuns acum la apogeu.

Forma centrală o constituie ***sonata bitematică***, cu extraordinara sa capacitate de sugestie caracterială și dramatică, manevrând în câmpul determinat de polaritatea unor contraste definitorii.

Alte forme impregnante de ideea tematismului sunt ***rondo-ul clasic, tema cu variațiuni***, în varianta inițială a *variațiunilor ornamentale*, cu perspective de dezvoltare pe noi coordonate. ***Formele strofice*** sunt și ele prezente, mai cu seamă în varianta formelor mari, de tipul *formelor cu trio* (*Menuet-Trio-Menuet* și mai târziu *Scherzo-Trio-Scherzo*), constituind elemente de relativă continuitate cu practica barocă a *suitei*. Elaborarea tiparelor formale, ajunsă la acest grad de desăvârșire, nu va înregistra un moment de stază, ci va găsi căi remarcabile de sinteză a principiilor formale ca de exemplu, *rondo-ul bitematic* și *rondo-ul sonată*, *variațiunile duble* și *variațiunile de caracter*, interferențe ale principiilor dezvoltătoare forjate în practica sonantei bitematice cu diverse tipare ca *stroficitatea* sau *fuga* (aceasta doar în mod ocazional).

Toate cele arătate aici evidențiază elementele ce pot susține concluzia că perioada clasică înfăptuiește *consacrarea supremă a muzicii instrumentale*, așa-numitei „muzici pure“ sau autonome, ceea ce constituie în sine o extrem de importantă realizare.

Aceasta nu înseamnă că genul extrem de dinamic al **operei** va cădea în desuetudine; dimpotrivă, elementele de diversificare și consistentă reformă se întâlnesc și aici. Mai întâi trebuie remarcat aportul unui spirit nou, acela al *comediei*, al aducerii pe scenă, în ipostază – pentru început critică și generatoare de umor – a subiectului extras din mediul vieții de zi cu zi – este vorba de genul **opera buffa**. Gianbattista Pergolesi, cu *Serva padrona* este pilduitor în acest sens.

Se identifică aici tradițiile teatrului popular, ale străvechii „*commedia dell’arte*“, cu bufoneriile ei caracteristice, pe gustul unui public de oameni simpli, dar nu numai acestora. Tradițiile teatrului comic este totuși prestigioase – ne gândim la Molière sau Carlo Goldoni. Este de identificat aici și un fenomen social și de reflectare a unui curent de mentalitate, problematica vieții burgheze și a raporturilor acesteia cu aristocrația, problematica emancipării claselor sociale modeste în contextul general al epocii. **Opera seria** va cunoaște la rândul ei adaptări necesare la problematica și spiritul timpului. Christoph Willibald Gluck aduce o importantă contribuție la o reformă a operei, pe care o realizează prin ultimele sale câteva creații. Ca personalitate afirmată practic în toate marile centre muzicale europene: Milano, locul lansării spectaculoase în 1741 cu opera seria *Artaserse*, apoi Londra, unde a colaborat cu G.F.Händel; Dresden, Hamburg, Praga, Napoli, Paris, Viena – unde sa stabilit și a devenit din 1744 „adevăratul compozitor al curții“ prin titlul acordat de împărăteasa Maria Theresia.

Genul desprins de Gluck a fost cel dominant în epocă, respectiv opera seria de tip napolitan, unde predominanța ariilor de virtuositate era esențială, ceilalți parametri ai compoziției fiind tratați mai degrabă schematic și convențional. Tendința sa de

intensificare a elementului dramatic și de reliefare a adevărului omenesc se manifestă treptat printr-o nouă cantabilitate a ariilor, o animare a recitativelor, o întărire a componentelor orchestrale și corale. Pe aceste coordonate se înfăptuiește reforma lui Gluck începând cu opera „Orfeo ed Euridice“ (1762), urmată de alte câteva titluri de mare succes. În esență, prin colaborarea cu libretistul Ranieri de Calzabigi, Gluck îmbină modelul operei italiene cu cel a teatrului muzical francez (mai dramatic în conținut, mai dinamic prin prezența marcată a corului și baletului), edificând astfel un tip de spectacol ce constituie baza dezvoltării ulterioare a genului până în ziua de azi. În prefața la cea de a doua operă de acest tip „Alceste“ (1779) Gluck formează sintetic și sugestiv obiectivele estetice ale concepției sale: „simplitate, adevăr și naturalețe.“ Astfel, principiile definitorii ale orientării clasice se regăsesc exprimate, atât artistic, cât și teoretic, cu maximă claritate și concizie.

3. Compozitori emblematici ai Clasicismului și realizările acestora.

Perioada despre care discutăm este hotărâtoare în apariția conștiinței moderne a clasicității nu numai ca un curent istoric, dar și ca o structură permanentă a spiritului omenesc, manifestându-se cu o intensitate mai mică sau mai mare în toate epocile și în toate domeniile culturii.

Acordul lucrării cu idealul său, al execuției cu proiectul, realizarea deplină și spontană a unității sub toate formele, conferă operei clasice atributul perfecțiunii, idee tradițională a esteticii clasice de sorginte aristoteliană: conceptul perfecțiunii ca sens al reușitei estetice integrale, al organicității depline, unde nu se mai poate adăuga sau elimina nimic, soluția optimă a unei „probleme artistice.“

De aici ideea că frumosul poate fi definit, prescris, construit. „Clasic“ devine sinonim cu „perfect“, indiferent de timp, loc sau stil.

Și mai radicală este depășirea caracterului „istoric“ al Clasicismului, prin asociere cu ideea de permanență. După Pope, „scriitorul care durează un secol nu poate avea defecte“; după Taine, Clasicismul are „caractere profunde și durabile“; după G.Călinescu, avem de a face cu un „mod de a crea durabil și esențial“.

Aceste atribute le-au întruchipat în mod perfect cei trei mari reprezentanți ai culturii muzicale vieneze, **Haydn**, **Mozart** și **Beethoven**. Sinteza clasică realizată de aceștia, fiecare în felul său, își afirmă vocația prin dominarea virtuților contrare, prin gruparea lor armonică, solidară. Dominarea contrastelor transmite clasicului un fundal cvasi-tragic: controlul rațional vine să reprime un profund zbucium interior, disimulat în forme impecabile. Seninătatea apolinică absoarbe durerea patosului dionisiac.

În ceea ce privește aspirația estetică a compozitorului clasic, se poate remarca faptul că acea naturalețe caracteristică este rodul unei subtile transfigurări: naturalul raportat la procedeul imitării naturii (într-un sens profund conceptual și nu simplificator-ilustrativ), recomandată de Aristotel, operează prin selecție, intensificare a proprietăților naturii, generalizare care conduce la tipuri. Interesul central este în această concepție cel pentru natura umană în ceea ce are ea mai general și mai profund, pe când pitorescul, neobișnuitul, extraordinarul nu prezentau decât un interes minor sub acest raport.

Dintre numeroșii compozitori ai perioadei, cultivând un stil cu remarcabile trăsături de unitate (mai pronunțate decât în Baroc) se detașează net, așa cum s-a arătat, personalitățile triadei vieneze: Haydn, Mozart, Beethoven, a căror amprentă individuală, măiestrie tehnică ireproșabilă, anvergură și profunzime de conținut a operei rămân definitorii și, cel puțin până în ziua de astăzi, neperisabile.

Merită citată caracterizarea sintetică și deosebit de plastică pe care scriitorul, muzicianul și competentul critic al perioadei care a fost **E.T.A.Hoffmann** o face fiecăruia dintre cei trei mari clasici, în forma sugestivă a unor imagini existențial-

expresive, ce sugerează și un drum evolutiv: la Haydn întâlnim „beatitudine, ca în vremurile dinainte de păcat... nici o durere, nici o suferință”; la Mozart „iubirea și melancolia răsună în tonuri pline de grație”; la Beethoven „răsunetul puternic al tuturor pasiunilor”.

Iată deci, conturat prin cele arătate până aici, consensul general al creatorilor prin diversele câmpuri de preocupare genuistică înspre obiectivele accesibilității, conștiința unui public larg și eterogen, necesitatea simplificării limbajului muzical, al degrevării de încărcătura reprezentată de complexitatea tehnică sau virtuoizismul extrem al stilului operei seria, ajuns la paroxism în arta castraților, ce eclipsa toate celelalte componente ale spectacolului.

Aceasta mărturisește și existența în acele timpuri a unei convergențe a divertismentului cu muzica elevată – genuri ca *serenada*, *divertismentul*, *casațiunea*, sunt alcătuite cu o tehnică armonică, formală, instrumentală, perfect compatibilă cu oricare dintre capodoperele simfonice.

Extrem de celebra „Mica serenadă” de Mozart este de fapt o simfonie de mai mici dimensiuni, aceste dimensiuni fiind condiționate în special de faptul că ansamblul se reduce la orchestra de coarde (la fel ca mai timpuriile „Simfonii Salzburgheze” K.136, 137 și 138, care poartă și nomenclatura alternativă de „divertisment.”

CURS XI

ROMANTISMUL

1. Repere istorice și periodizare

În linii mari se poate considera că stilul romantic în muzică debutează în al doilea deceniu al secolului al XIX-lea, în jurul anilor 1815-1820. Unele trăsături romantice se identifică deja în creația lui Ludwig van Beethoven, iar primul compozitor a cărui muzică învederează pe deplin caracteristicile noului stil este Franz Schubert.

De-a lungul întregului secol XIX asistăm la dezvoltarea pe multiple planuri a Romantismului, un prim stadiu de cristalizare fiind reprezentat de perioada 1830-1850, prin activitatea unei generații de mare valoare, între care se remarcă Robert Schumann, Frédéric Chopin, Felix Mendelssohn-Bartholdy și alții.

Cea de a doua jumătate a secolului cunoaște stadiul de maximă complexitate a curentului romantic, caracterizată prin evoluții spectaculoase ale limbajului și prin diversificarea orientărilor: Franz Liszt și Richard Wagner cultivă o linie pronunțat inovatoare, Johannes Brahms realizează o sinteză axată pe un relativ tradiționalism al formelor de exprimare, se afirmă viguros compozitorii așa-numitelor *școli naționale*, ce aduc un suflu proaspăt elementelor de limbaj prin valorificarea inspirației din folclor – Piotr Ilici Ceaikovski, Antonín Dvořák, Edvard Grieg, Modest Musorgsky și Nikolai Rimski-Korsakov, pentru a-i aminti doar pe cei mai proeminenți – în vreme ce în Italia, Giuseppe Verdi aduce genul de operă la un adevărat apogeu.

La cumpăna cu secolul XX Romanticismul atinge un stadiu de saturație ce va determina un moment de mare răscruce: un important număr de creatori abandonează această direcție pentru a se orienta spre alte orizonturi de expresie, în vreme ce o serie de compozitori de valoare rămân credincioși principiilor estetice și limbajului romantic pe care le cultivă în continuare, în formele cunoscute sub numele de post-romantism, curent ce își prelungește existența până în preajma mijlocului secolului XX. Între aceștia se numără Gustav Mahler, Richard Strauss și Serghei Rahmaninov.

2. Etimologia și consacrarea termenului

Originea îndepărtată a termenului se află în cuvântul „roman“, ce desemna un gen cristalizat în evoluția tradițiilor literare medievale din Galia romanizată (astăzi Franța), unde o mare regiune se numea la un moment dat Romania și unde acest termen se referea și la limba de origine latină (sau „romană“); genul ca atare se înscria în linia unor mai vechi tipare ce defineau o povestire cu multiple episoade prezentând isprăvile și peregrinările unor personaje ce asumau adesea o statură simbolică, parcurgând o serie de medii, situații și peripeții.

Sensul primar al termenului are continuitate până în zilele noastre – cu transformările inevitabile – iar una din realizările monumentale, nemuritoare ale genului, în care structura originară se îmbină cu profunzimea de semnificații și deschiderea spre noi teritorii ale literaturii este celebrul „roman picaresc“ – „Don Quijote” al lui don Miguel de Cervantes Saavedra. Limba franceză păstrează și un adjectiv, „romanesque” (preluat și în română ca românesc) ce se referă tocmai la caracterul, imaginar, demn de un roman. Forma lexicală de „romantic” apare în limba engleză în secolul XVIII, ca un adjectiv ce definea calitatea de a fi „ca în romane”, cu nota aparte a pitorescului, a atmosferei căutate, a unei anumite dispoziții estetice sau sentimente declanșate de impresii, priveliști, locuri, contacte

umane sau întâmplări. Din această familie de sensuri face parte cuvântul „romance“ din engleza modernă, ce definește o poveste de dragoste în aspectele ei cele mai idilice.

În forma sa comună consacrată de vocabularul englez, termenul de „romantic“ a fost preluat în franceză, germană și celelalte limbi europene, fiind curând folosit într-un sens asociat teoriei literare. Această accepție a fost inaugurată în 1798 de către literatul, filosoful și teoreticianului german Friedrich Schlegel, care a utilizat termenul pentru a diferenția în mod tranșant tendințele literaturii moderne a timpului față de cele clasice.

3. Caracteristici stilistice generale

În mod special în domeniul literar Romantismul prezintă caracteristicile tipice ale unui Modernism asumat și militant, aflat de cele mai multe ori în opoziție cu Clasicismul, pe care îl percepe sub nota Academismului.

Artiștii romantici se autodefinesc ca atare, asumându-și titulatura de „romantic“ ca un quasi-sinonim al modernității. Sunt semnificative în acest sens luările de poziție programatice, teoretizările și polemicile, spiritul de frondă și independență, expresia unei mari nevoi de libertate a spiritului, tradusă în contestarea regulilor și dogmelor tradiționale. Astfel de exemplu, scriitorul și dramaturgul Victor Hugo scrie în anul 1827 drama „Cromwell“, în conceperea căreia nesocotește o serie de norme și convenții ale genului, ca de exemplu unitatea de timp, acțiune și loc. În prefața redactată la această revoluționară lucrare, Hugo își expune ideile novatoare, care în esență proclamau: nici un fel de stavilă nu trebuie să existe în ce privește conținutul sau forma operei dramatice; orice poate constitui subiect al unei opere literare: lumea senzorială ca și cea transcendentală, realitatea sau visarea, grandiosul sau grotescul – și toate pot fi întrețesute între ele, așa cum sunt de fapt în viață. Premiera dramei a creat un scandal, publicul împărțindu-se în partizani

înfocați și detractori înverșunați. Prefața lui Hugo a devenit un adevărat manifest al curentului romantic. Nota contestatară, militantă, polemica deschisă cu academismul este o constantă a aceluși suflu înnoitor, revoluționar al romantismului de început. Publicația pariziană „Le Globe“ poartă o adevărată campanie în acest sens, sub formula corifeului său, criticul Louis Vitet, care proclamă război regulilor.

Postura de răzvrătit a artistului romantic are cel mai adesea drept sursă o profundă senzație de nemulțumire în raport cu ambianța socială, cu adversitățile și insatisfacțiile nenumărate, mici sau mari, cu care omul este silit să se confrunte în viața de zi cu zi – cu alte cuvinte o stare de nemulțumire în raport cu lumea reală. Un reflex psihologic față de această stare – fie ea motivată obiectiv, fie subiectivă – îl constituie făurirea unei lumi alternative, ideale, o lumea a artei și imaginației neîngrădite, loc de efuziune sau consolare, pedestal al valorilor pe care lumea reală nu este în măsură să le ofere. De aici o dihotomie între real și imaginar, care marchează puternic conștiința romantică, reflectându-se în forme mereu reînnoite de-a lungul întregii perioade – de la creația de tinerețe a lui Schubert până la ultimele opusuri ale post-romanticului Mahler.

Numeroase sunt formulările fără echivoc ale acestei dihotomii. Poetul Chateaubriand notează undeva: „Imaginația este bogată, opulentă, minunată, iar existența reală e săracă, sterilă, neputincioasă.“ Exprimările patetice ale deschizătorului de drumuri Beethoven, punctând evenimentele cu adevărat tragice ale vieții lui personale, trasează clar aceeași opoziție între realitatea vieții și consolarea supremă prin artă: „Nu ți-e îngăduit să fii om, nu pentru tine, doar pentru ceilalți, pentru tine nu mai există altă fericire decât în tine însuți, în arta ta“ sau „Să trăiești doar în arta ta! Oricât de îngăduit te afli din cauza simțurilor tale, aceasta este singura realitate pentru tine.“ În jurnalul intim al lui Franz Schubert găsim următoarea însemnare (1816) despre impresia produsă de muzica lui Mozart

asupra tânărului de nouăsprezece ani: „Sunetele vrăjite ale muzicii lui Mozart... ele ne arată în întunecimea acestei vieți o depărtare luminoasă, frumoasă, spre care se îndreaptă cu încredere speranța noastră!“ Privită ca expresie a raportului de tip antitetic între clasic și modern, comparația dintre tradiția clasică și mentalitatea romantică, exprimată atât în operele artistice cât și în luările de poziție ale noii critici partizane înnoirii, se conturează plastic și semnificativ. Tendința romantică de depășire a modelului clasic – manifestare tipică a modernismului din toate timpurile – rezultă într-un antagonism dintre reguli și libertate.

Estetica libertății promovată de Romantism vede arta ca pe un fenomen miraculos, datorat creativității artistului, ca o forță elementară, ca efect al unui subiectivism și unui individualism, al harului și imaginației, iar nu al rațiunii și normelor. Marele critic de artă George Călinescu sintetizează cu caracteristica sa plasticitate și forță de sinteză și generalizare câteva dintre distincțiile curente clasic-romantic. Astfel, este de relevat „interesul pentru tipurile eterne“ și „viziunea caracterologică despre lume“, iar de aici o anumită „formă sufletească unică“ pe care o promovează viziunea clasică, față de care romanticul este „subom ori supraom, înger sau demon.“ „Clasicul și romanticul sunt [termeni]... unul promovând înțelepciunea, celălalt bogăția vieții.“ Interesante sunt extensiile proiectate de Călinescu asupra situării atitudinii critice: „Critica clasică aplică regulile, examinează în ce măsură a fost imitat modelul; critica romanticului e în căutarea inefabilului personal, a biograficului“ sau a manifestării sentimentului religios: „În materie religioasă, clasicul e respectuos (fără fervență) față de zei, e catolic. Romanticul este sau ateu, sau mistic și inchizitorial.“ Concluzionarea călinesciană a acestui „exercițiu antinomic“ este extrem de clară: „Extremele, cum vedem, sunt ale romanticului, iar mijlocul e al clasicului.“ Un alt important reprezentant al criticii literare și de artă român, Tudor Vianu, relevă un spirit de finețe și subtilă nuanțare aspecte semnificative legate de romantism. Astfel, el

indică cu perfectă îndreptățire faptul că romantismul nu numai un curent istoric, dar și o „structură permanentă a spiritului omenesc, manifestându-se cu o intensitate mai mică sau mai mare în toate epocile și în toate domeniile culturii, și că manifestarea istorică a romantismului nu este decât produsul unei coincidențe între o structură permanentă a spiritului uman și anumite împrejurări care o solicită cu deosebire. Extrem de sintetică și concludentă, chiar esențială, este formularea lui Vianu privind comparația clasic-romantic: „Clasicul înțelege lumea ca întreg statornic și încheat cu raporturi coexistențiale. Romanticul o proiectează în timp și o resimte ca un total fluent, ca un ansamblu de relații de succesiune, reprezentare a lumii ca devenire.“ Dihotomia real-imaginar evocată mai devreme este surprinsă de caracterizarea lui Vianu în termenii unei situări aparte a romanticului în fluxul temporal, în ipostazele concrete ale tendințelor de „evadare“ în idealizarea trecutului sau în proiecțiile de „revoluționare“ a lumii în viitor: „Afectele reprezentative ale sufletului romantic sunt legate de trăirea timpului. Emoția întoarcerii către trecut, cu conținutul de îndemn sau de mustrare – aspirația către viitor, năzuința spre ceea ce poate schimba fața vieții și a lumii, așteptat cu farmec și neliniște.“ În acest context, „prezentul ia adesea forma urâtului a sentimentului unui timp fără conținut, steril.“ Ascensiunea muzicii spre un statut de înaltă prețuire în ierarhiile spirituale ale romantismului (îndeosebi a celui german) este impecabil argumentată de logica exegetică a lui Vianu: „Fluența individualității romantice se exprimă mai bine ca oriunde în muzică, arta succesivului prin excelență, muzica devenind arta suverană a romantismului și influențând celelalte arte.“

3. Particularități stilistice specifice ale romantismului muzical

Din punct de vedere al genurilor și mai ales al formelor, compozitorii romantici se plasează într-o linie de continuare remarcabilă în raport cu

predecesorii clasici: *simfonia*, *concertul*, *sonata instrumentală*, *cuartetul* și celelalte genuri camerale se regăsesc în mod constant în preocupările creatorilor de-a lungul întregii perioade romantice.

Opera continuă să reprezinte un gen de mare atracție, beneficiind de înnoiri paralele cu cele survenite în arta teatrală – la nivelul tematicii și libretelor – și desigur și cu cele specifice de limbaj sonor; tehnica de cânt evoluează în mod exemplare în Italia, configurând maniera deosebit de eficace și expresivă cunoscută sub denumirea de *bel canto* (cânt frumos) – influența acestei tehnici generalizându-se la nivel european.

Formele cultivate sunt în continuare cele perfecționate de compozitorii clasici – *sonata*, *formele strofice mici și mari*, *ciclul de variațiuni* (mai cu seamă pe linia variațiunilor de caracter), *rondoul cu variantele sale* (*rondo bitematic* și *rondo-sonată*) – o remarcă specială cuvenindu-se adusă în ce privește tendința către *formele complexe* ce îmbină constructiv principii formale distincte și respectiv amplificarea travaliului tematic în direcția așa-numitei *concepții ciclice* (toate aceste linii fiind de altfel inițiate în principal de către Beethoven).

Pe fondul acestei continuități de ansamblu se evidențiază câteva ***direcții de dezvoltare caracteristice***: *Tendința spre cultivarea extremelor* - caracteristică romantică prin excelență - se manifestă și în domeniul genurilor prin proliferarea *piesei instrumentale de caracter* și a *liedului*, ca genuri de mici dimensiuni, uneori chiar miniaturale, creuzet optim al experimentării acelor note expresive prin excelență individuale, fugitive, particulare, pitorești – pe de o parte, și a *lucrărilor simfonice* sau *lirice* de extremă amploare sonoră, formală și ca durată, cu tendințe de adevărat „gigantism“ pe de altă parte. Enumerăm între primele numeroasele lucrări purtând o varietate de titluri generice – *impromptu*, *intermezzo*, *feuille d'album*, *étude* (studiu), *novelette* (povestioară), *chanson sans paroles* (cântec fără cuvinte), *scherzo*, *balada*, ca și diversele dansuri – *valsul*, copios reprezentat,

mazurca, poloneza, ș.a. – genuri integrate cel mai adesea unei culturi muzicale de mare difuziune în păturile urbane burgheze, cu forma social-culturală a „salonului” care, treptat, a evoluat înspre facilitatea progresivă a unor genuri de consum.

Crearea unui gen nou, caracteristic Romantismului și anume *poemul simfonic*, quintesență a așa-numitei muzici cu program. Genul ca atare a fost creat și strălucit teoretizat de către Franz Liszt, și s-a bazat pe antecedentele oferite de sporadicele abordări programatice ale perioadelor anterioare și mai cu seamă pe creațiile în genul simfoniei programatice semnate de Hector Berlioz (cu exemplul pregnant al „Simfoniei fantastice”). Ideea de bază ce stă la temelia poemului simfonic este generarea muzicii în concordanță cu o idee poetică exprimabilă, descriptibilă în formă verbală, care va constitui programul lucrării muzicale și care va trebui să fie cunoscut de către ascultător, orientându-i și îmbogățindu-i perceperea muzicii și satisfacția estetică prilejuită de aceasta. Astfel se așează într-un prim-plan subliniat ideea de conținut muzical ce premerge și condiționează forma pe care muzica propriu-zisă o va adopta, formă ce se va plia în mod optim necesităților expresive și descriptive ale ideii poetice. Prin aceasta se lansează o polemică la adresa primatului formei și proporției ca o condiție a frumosului artistic, concepție a esteticii clasicizante.

Polemica aceasta a devenit o dispută amplă în sânul vieții muzicale a secolului XIX, cunoscând un moment de apogeu în cea de a doua jumătate a acestuia, având în vedere că o serie de personalități au rămas solidare principiului „muzicii pure”, cucerire de seamă a Clasicismului, militând pentru primatul acestei modalități și pentru ideea unității inseparabile înspre conținut și formă în muzică, unde conținutul ar fi reprezentat tocmai de fenomenul sonorității organizate după legități specifice.

Personalitățile angajate în această dispută au fost compozitorii (în egală măsură și rafinați teoreticieni) Franz Liszt și Richard Wagner, de partea „muzicii

cu program“ și așa-numitei atitudini novatoare, revoluționare, pe de o parte, iar pe baricada conservatoare, tradiționalistă și partizană a conceptului „muzicii pure“ compozitorul Johannes Brahms și renumitul critic vienez Eduard Hanslick.

În realitate, într-un poem simfonic bine realizat muzica nu pierde nimic din coerența sa specific muzicală chiar în absența programului respectiv, deci când este ascultat în condițiile „muzicii pure.“ Pe de altă parte, muzica creată în virtutea propriilor legități conține potențialități expresive capabile să determine în auditor mișcări emoționale și sugestii puternice, traductibile prin impresii subiective, imagini sau idei ce pot constitui germenul ad-hoc al unui virtual program.

Ca atare întreaga dispută, de altfel nerezolvată, a vizat mai curând elemente atitudinale decât elemente de esență profundă legate de fenomenul muzical. Primatul ideii poetice, a conținutului asupra formei a avut drept consecință tocmai manipularea sintezelor formale și bogăția experimentărilor de structură armonică, timbral-orchestrală și factură instrumentală, contribuind în mod substanțial la progresele notabile înregistrate pe aceste coordonate ale limbajului muzical. Nu este întâmplător faptul că Berlioz, Wagner și mai târziu Richard Strauss, continuatorul poemului simfonic, se numără printre cei mai fecunzi inventatori de armonii și sonorități orchestrale noi, iar Franz Liszt este unul dintre cei mai mari și inventivi înnoitori ai tehnicii pianistice, reprezentant de vârf al virtuoizismului tipic romantic, alături de „diabolicul“ Niccolò Paganini și de inegalabilul poet al claviaturii Frédéric Chopin.

Bogata reprezentare a miniaturii vocale, *liedul*, gen în care se materializează zorii noului stil (în creația lui Franz Schubert). Alături de acesta, au creat capodopere ale genului Robert Schumann, Johannes Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauss, Gustav Mahler – pentru a aminti doar pe cei mai de seamă. De la lirism și naivitate la dramatism și tragism, întregul spectru al trăirilor celor mai particulare, mai intime au fost exprimate cu sensibilitate inegalabilă de acești mari maeștri.

Melodicitatea și expresivitatea atât de variată a liedului, a esenței sensibile și rafinat stilizate a vocalității a avut o influență notabilă asupra întregii concepții muzicale romantice, cu efecte directe asupra stilului instrumental. Se pot cita în acest sens capodopere camerale ale lui Schubert derivând din lieduri nu mai puțin celebre (cvintetul „Păstrăvul“, cvartetul „Fata și moartea“), „Cântece fără cuvinte“ pentru pian ale lui Mendelssohn, ornamentica și cantabilitatea specifică a lui Chopin, dar mai ales frecvențele valorificări ale liedului în marile simfonii postromantice ale lui Gustav Mahler.

Opera, în paralel cu cristalizarea influentului stil italian de *bel canto* strălucit reprezentant de Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti și Giacomo Rossini, primește puternice note de înnoire și diversificare pentru tendințele naționale, manifestate mai întâi în Germania (Carl Maria von Weber) și curând și în Rusia (Ivanovici Glinka), Cehia (Bedrich Smetana) – pentru a aminti doar manifestările cele mai timpurii și mai pregnante. Primatul operei italiene se menține, atât în virtutea extraordinarei tradiții și masivității producției, cât și monumentalei creații a lui Giuseppe Verdi, care o aduce la un adevărat apogeu, cu trăsături de originalitate indeniabile. Contemporan cu Verdi, Richard Wagner orientează opera națională germană spre o puternică particularizare – așa-numita dramă muzicală wagneriană. În esență Wagner își propune să creeze o artă sintetică, numită de el *Gesamtkunst*, urmărind să înmănuncheze în modul cel mai intim solidar și inseparabil toate componentele spectacolului liric – libretul conceput într-o firmă poetică, muzica, elementele plastice ale scenografiei și costumelor. Concepându-și singur libretele, realizează texte poetic-teatrale de ridicată valoare, ce dau naștere unei noi direcții stilistice în teatrul secolului XIX-XX, anume *Simbolismul*.

Inovațiile specific muzicale sunt masive: aria și recitativul fuzionează în fluxul unui discurs de mare continuitate și amploare, personajele, situațiilor, sentimentelor și diverselor simboluri din textul poetic li se asociază motive

muzicale recurente, prelucrate tematic și simfonic în întreaga substanță a dramei, numite *leitmotive* (motive conducătoare).

Influența acestei concepții grandioase, întemeiată în special pe valoarea incontestabilă a creațiilor sale de maturitate a fost resimțită mai cu seamă în spațiul german, dar un reflex al acesteia se resimte și în ultimele creații ale lui Verdi, și, mai târziu, la Puccini.

5. Școlile naționale romantice

Cultivarea pitorescului, culorii locale și exotismului, apelul la trecutul îndepărtat și idealizat în legendă – sunt componente ale amintitei dihotomii real-imaginar. Pe o asemenea cale este descoperită sursa folclorului, Germania și Anglia având în această direcție merite și realizări importante (spre exemplu, denumirea de *folclor* provine din expresia englezească *folk lore* – înțelepciune a poporului, iar primele culegeri de mare cuprindere au fost realizate prin cercetarea folclorului literar german, de către Arnim și Brentano – „Conținutul minunat al băiatului“, și respectiv de frații Grimm, cu culegerile de povești devenite celebre).

Efectul interesului pentru expresia și caracterul folcloric a avut efectul cel mai spectaculos la compozitorii reprezentând națiunile a căror intrare în circuitul „marii muzici“ se produce numai în perioada romantică: cehii (prin Smetana și Dvořák), polonezii (prin Chopin), rușii (printr-o importantă pleiadă, cu Glinka, Ceaikovski, Borodin, Musorgski, Rimski-Korsakov), nordicii (prin danezul Gade și norvegianul Grieg), în parte ungurii (prin Liszt, la nivelul unei inspirații relativ limitate la cultura lăutăriei practicate în spațiul etnic maghiar) – și, ceva mai târziu, orientarea spaniolilor spre specificul național propriu.

Școlile naționale romantice (ai căror reprezentanți au asimilat și practicat genurile, formele și topica instrumentală general cultivate) și-au adus o valoroasă contribuție la îmbogățirea limbajului muzical prin numeroasele elemente melodice

caracteristice și prin efectul acestora în introducerea unor savuroase colorații modale în cadrul armoniei (ce rămâne cu o structură de fond tonal-funcțională), prin vitalitatea unor ritmuri și chiar structuri metrice sau frazeologice prevenind din folclor, prin inovații timbrale și prin sonoritatea distinctă a limbilor naționale folosite în muzica vocală.

6. Coordonate estetice

Acoperirea extremelor – trecerea de la idealul de „frumos“ cu conotațiile sale întrucâtva limitative la conceptul de „expresiv“ cu implicația unei mari mobilități și libertăți a sensibilității.

Lărgirea în consecință a spectrului categoriilor estetice – insistența înspre zădărnirea sublimului, transcendentului, fragilității, suavității și impresionabilității pe de o parte și a grotescului, durerii, agresivității, brutalității, meschinăriei și falsității pe de altă parte.

Aceste registre categoriale se vor face simțite tot mai mult pe măsura maturizării esteticii romantice, tinzând spre exces în perioada târzie a curentului. Plierea lor pe versantele dihotomiei real-ideal este evidentă, iar conotațiile filosofice și sociale nu lipsesc - dezvoltarea acestora necesitând însă o discuție aprofundată, cu implicarea a numeroase repede din afara domeniului strict muzical.

CURS XII

INTERPRETĂRI ALE MUZICII CONTEMPORANE

1. Limbajul componistic al secolului XX.

Secolul XX aduce o mare bogăție de sisteme componistice, cu legi proprii și însoțite de explicații personale ale autorilor – reflectând căutări de generalizare a unor foarte diverse experiențe și cercetări ale fenomenului muzical. Prefacerile pe care le-a cunoscut muzica au zguduit din temelie accepțiunile de până atunci ale conceptelor de melodie, consonanță, disonanță, ale raportului dintre diferitele elemente ale discursului muzical, ale sunetului raportat la zgomote, ale modalităților de emiteră a sunetelor și de percepere a muzicii. Noile materiale sonore (*serialismul, linearismul modal, muzica concretă și electronică, aleatorismul*) impun resistemalizări atât în planul muzical cât și în cel semiografic.

Noțiunea de funcțiune a căpătat noi accepțiuni față de cea clasică, (major/minor) prezentând mai multe tipuri de funcțiuni. Reorganizarea consonantică nu mai poate ține cont de antinomia consonanță/disonanță, cea dintâi extinzându-se mult. Schönberg menționa încetarea existenței disonanței, considerând-o drept o consonanță îndepărtată. Desigur, a caracteriza muzica contemporană drept „nefuncțională” este o greșeală, generată de acceptarea exclusivă a funcțiilor de tip clasic. Melodia secolului XX a devenit o constantă și o sumă a raporturilor structurale; armonia a dobândit un anume specific – nemaifiind coordonatoare și subordonatoare, iar cromatismul constituie un criteriu de apreciere a gradului de contemporaneitate al unei opere, dar și motiv de stagnare a diatonicii – fiecare sistem componistic fiind caracterizat de un anume tip al cromaticii.

Cel care are meritul de a fi rupt cu vechile obișnuințe în domeniul analizei muzicale este **Pierre Boulez** – odată cu prezentarea făcută operei lui I.Stravinski – „Sacre du printemps” – folosind ca principiu analitic dezvăluirea unității tuturor elementelor discursului muzical, față de elementul cel mai important (aici – ritmul). Astfel, el deschide o nouă cale – cea a adâncirii într-o direcție precisă a universului sonor contemporan.

Microstructura unei opere este elementul fundamental determinant al macrostructurii. În acest sens se poate constata că ritmul este elementul predominant la Stravinski și Messiaen, intonația și dimensiunea „oblică”- la Webern, intensitatea – la Varèse, modul de atac – la Messiaen.

Conceptul de formă muzicală nu mai concordă cu muzica actuală. Abordarea analitică a unei lucrări trebuie să țină seama de schimbările survenite în însăși structura muzicii și de posibilitățile mereu deschise descoperirii unor zone de expresie artistică – generând o pluralitate de manifestări, de legi componistice și interpretative. În acest sens, P.Boulez considera că trăim într-o epocă de „bilanț și organizare” – ce implică crearea unei viziuni organice și unitare asupra fenomenologiei limbajului contemporan, cu fondarea unor explicații general valabile sau sisteme ce încadrează fenomene foarte eterogene.

2. Jaloane componistice

Dat fiind cadrul restrâns al cercetării de față, ne vom referi în continuare doar la câteva exemple componistice care au marcat adevărate jaloane în muzica secolului XX, constituind pași novatori care au propulsat muzica spre diversitatea și complexitatea de astăzi: **O.Messiaen, P. Boulez și K.Stockhausen.**

2.1. Olivier Messiaen este considerat unul dintre cei mai valoroși compozitori ai secolului al XX-lea, putând fi comparat cu marii maeștri ai

trecutului. Inovațiile sale în domeniul ritmului și al timbrului muzical, care fac muzica să fie asemănătoare unei tapiserii sonore – sunt incontestabile.

Ritmurilor tradiționale el le substituie durate inegale, valori adăugate – mărite sau diminuate – făcând acest parametru muzical să devină independent de melodie și armonie – amintind astfel de ceea ce realizase, cu secole în urmă, Guillaume de Machault. Preocupările sale modale și ritmice și-au avut ca punct de plecare studiul modurilor și al ritmurilor medievale și a celor asiatice – din care au rezultat modurile cu transpunere limitată, ritmurile neretrogradabile și valorile adăugate - pe care le folosea în mod aprofundat și sistematic alături de polimodalism. Toate acestea au dat naștere unor structuri fundamentale fondate pe autonomia intervalelor, culorilor, duratelor și intensităților, precum și combinarea și diversificarea lor prin variațiuni - generând o nouă sinteză muzical-filosofică și un nou mod de a gândi muzica.

Noutatea scriiturii sale pianistice se datorează agregatelor sonore inedite, calculate cu grijă – pe baza cărora compozitorul obține interferențe armonice ce sunt sursa unei prodigioase varietăți timbrale. Culorile erau obținute prin folosirea foarte riguroasă și controlată a structurilor fundamentale. Messiaen se pare că este cel ce a adus cele mai importante înnoiri pianului – după Claude Debussy.

Dintre operele dedicate acestui instrument se impun „Vingt Regards sur l'Enfant Jesus”, „Catalogul păsărilor”, „Quatres Etudes de Rythme”.

Ne vom opri asupra acestora din urmă – relevante pentru limbajul ritmic al compozitorului și serializarea sistematică a parametrilor muzicali.

Cele „Patru studii de ritm” (1949-1950) furnizează un exemplu care are o valoare experimentală. În lucrările anterioare acestora, ritmul era implicat în fluxul larg sonor, ca un element obișnuit al limbajului muzical, pe câtă vreme în acest ciclu de lucrări duratele sonore primesc întâietate asupra celorlalte elemente muzicale constitutive. Două dintre piesele ciclului muzical – „Ile de feu I” și „Ile

de feu II” sunt bazate pe ritmurile frenetice caracteristice țărilor îndepărtate (Papua, Noua Guinee).

Lucrarea „*Neumes rythmiques*” este un foarte curios experiment de transpunere în plan ritmic a unor grupuri de *neume*, proprii vechii notații gregoriene – neavând semnificații generale, ci constituindu-se mai mult ca un veritabil joc menit să stabilească corespondențe cu neumele care aparțineau de „*plain-chant*”. Trei elemente principale alternează urmând succesiunea: ABCB – ABCB – ABCB – ABC în care elementul „A” constituie refrenul I și prezintă 3 durate – breva, medie, lungă – lungite progresiv cu o șaisprezecime la fiecare revenire a refrenului; elementul „C” – refrenul al II-lea - constă în numere prime mai mari cu fiecare apariție a refrenului, tratate în ritmuri non-retrogradabile; elementul „B”- oferă neumele ritmice propriu-zise. Cele șapte strofe sunt din ce în ce mai dezvoltate, iar fiecare neumă posedă rezonanțele și intensitățile proprii, fixate cu precizie. Această muncă asupra rezonanțelor este un aspect interesant al piesei - apropiindu-se de registrele orgii - oferind combinații armonice îndepărtate de fundamentală obținute prin suprimarea primelor armonice. Caracterul lucrării este sumbru, aspru, trist și meditativ – întrerupt de scurte accese de furie (C). Cea mai uimitoare piesă dintre cele patru este cea intitulată „*Mode de Valeurs et d’Intensités*”.

Această lucrare, deși cuprinde doar nouă pagini și execuția sa durează patru minute, se spune că a făcut să curgă mai multă cerneală decât oricare altă operă a lui Messiaen, depășind cu mult interesul unui simplu „studiu de ritm” și reclamând o tehnică pianistică desăvârșită și complexă. Prin intermediul acestei piese O.Messiaen ni se relevă drept primul muzician al secolului XX care epuizează posibilitățile combinatorii ale parametrilor fundamentali ai materiei sonore – deschizând porțile spre muzica serială integrală. Aici toți parametrii sunt determinați. Cuvântul „mod” - cuprins în titlu - ne face să înțelegem că de fapt

Messiaen nu este un compozitor de muzică serială ci unul „modal”, căci el se află la extrema opusă a principiului schönbergian și webernian al variației perpetue – promovând procedeul „fixității modale” – propriu și muzicii medievale – în care o piesă nu ieșea niciodată din granițele modului în care era compusă. Mutațiile modale în cadrul unei aceleiași piese nu au început să apară decât în muzica polifonică foarte evoluată.

Acest studiu este compus la trei voci – fiecare avându-și propriul tempo. Vocea mediană este o augmentare simplă a vocii superioare, iar cea gravă - o augmentare dublă a aceleiași voci superioare. Fiecare „etaj” dispune de 12 durate cromatice. Aceleași sunete trecând de la o octavă la alta își schimbă înfățișarea – adică durata, intensitatea și atacul. Derularea înălțimilor face apel la principiul reprizelor prin inversiune. Este evident interesul compozitorului pentru registrație – sub aspect calitativ, fonetic și dinamic al sunetului – conferindu-i noi posibilități coloristice.

Olivier Messiaen utilizează patru moduri diferite de valori, intensități, timbre și atacuri. Dintre acestea doar primele două sunt menționate în titlu – compozitorul acordându-le o importanță sporită. Primul mod este constituit din materia sonoră pură a operei (înălțimile) – cuprinzând 36 de sunete diferite - ce formează succesiuni intervalice. Pe acest mod se grefează unul ritmic - de 24 de durate diferite – mergând de la cele mai scurte (treizecindoimi) la cele mai lungi (notă întreagă cu punct). Fiecare sunet al modului sonor este afectat de o durată – astfel încât cele 12 sunete grave constituie duratele cele mai lungi, cele medii – duratele medii, iar cele acute – valorile cele mai scurte.

Pe „sunetele – durate” constituite se aplică 12 atacuri pianistice diferite - mergând de la *louré* la *staccatissimo* și trecând prin toate posibilitățile de atacuri intermediare. Atacurile diverse sunt un echivalent pianistic al culorilor orchestrale.

Aceste „sunete-durată-timbrate” sunt la rândul lor afectate de 7 intensități diferite – mergând de la *ppp* la *fff*. De fapt titlul relevă în primul termen - primele două moduri, iar în cel de al doilea – ultimele două moduri. Sinteza acestora – separate doar în vederea facilitării unei analize – dă naștere de fapt unui singur mod – cel constituit din sunetele purtătoare ale unei singure durate, executate cu un singur atac și cu o singură intensitate – pentru fiecare sunet.

Tot sistemul componistic al lui Olivier Messiaen se găsește explicat în celebra sa lucrare teoretică „Technique de mon langage musical”(Paris, 1944). Modalitățile componistice ale lui Messiaen au exercitat o mare influență asupra generațiilor de compozitori ce i-au urmat – mare parte dintre aceștia fiind chiar discipoli ai săi, în cadrul clasei de analiză muzicală a Conservatorului din Paris, sau urmând prestigioasele cursuri de compoziție de la Darmstadt.

2.2. Pierre Boulez a fost cel ce a adus un omagiu acestor piese și prin aceasta întregului sistem componistic al lui Olivier Messiaen: „Nous devons à Olivier Messiaen d’avoir créer une technique consciente de la durée. Le fait est sans doute d’importance, puisqu’il faut remonter jusqu’au XIV^e siècle pour retrouver semblable préoccupation dans la musique occidentale, alors que ce fut une des constantes de la musique dans d’autres civilisations (Afrique noire, Inde, Bali, Jawa).”²¹ Tot Pierre Boulez va fi cel care va distruge principiul „fixității” lui Messiaen – când va folosi drept punct de plecare al lucrării sale „Structures”I – II pentru două pianе – primul element de 12 sunete al modului de 36 de sunete utilizat de Olivier Messiaen, în celebrul său studiu de ritm.

21. Boulez, Pierre -. „Relevés d’apprenti” - Le Seuil – Paris, 1952 . „Îi datorăm lui O.Messiaen crearea unei tehnici conștiente a duratei. Faptul este fără îndoială important, deoarece trebuie să ne întoarcem până în secolul al XIV-lea pentru a găsi preocupări asemănătoare în muzica occidentală, în timp ce aceasta era o constantă a muzicii altor civilizații.”

Lucrarea „Structuri I” (1951-1952) pentru două pianе conține ideea fundamentală a eliminării oricărei urme de moștenire din cadrul vocabularului muzical și de a realiza o sinteză absolut nouă. Principiile acestui demers au fost expuse în cadrul articolului „Eventuelement”(Le Seuil – Paris 1966).

Modalitatea componistică a lui Pierre Boulez va consta aici în modificarea treptată a diferitelor sunete ale seriei astfel constituite - duratele, atacurile și intensitățile diferite fiind de fiecare dată grupate altfel. În această mod posibilitățile „structurii” vor deveni infinit mai variate și mai numeroase decât în cadrul scriiturii modale a lui Messiaen și, ca o consecință directă, importanța alegerii structurilor particulare va crește substanțial. Astfel, un studiu serial dedus din „Studiul modal”a lui O.Messiaen – folosindu-se toate posibilitățile structurilor oferite - ar putea dura ani întregi.

Operele lui Pierre Boulez relevă tradiții ale Extremului Orient – cu precădere ale muzicii balineze – în care structurile fundamentale de vârste imemorabile sunt asuplitate prin constanta spontaneitate a interpreților.

Într-o primă fază, Boulez prezintă o mare disciplină a scriiturii, un profund simț al structurilor sonore și ritmice, precum și o inspirație generoasă („Le Soleil des Eaux”, primele două sonate pentru pian). Cea de a doua fază – care cuprinde „Pli selon pli”, „Polyphonie X” și „Structuri” – prezintă o extremă rigoare în folosirea celor patru structuri seriale fundamentale – dând naștere „serialismului total”. În lucrarea „Polyphonie X” se remarcă structurile supuse unui perpetuu spirit al variației – acest procedeu constituind însuși spiritul muzicii sale.

„Sonata a II-a” pentru pian, în care gustul pentru invenție este fără limite – celulele sonore constituie un suport al temelor ritmice – lucrate și dezvoltate după un principiu generator al variației și al transformării – pe care P. Boulez îl duce la extremă. Temele ritmice se caracterizează prin transformarea valorilor raționale concretizate în valori iraționale și invers – a valorilor simple în valori punctate, a

celor lungi în valori scurte, iar a duratelor egale – în inegale. Astfel, varietatea ritmică devine un element de stil, dând coerență scriiturii compozitorului – care parcurge o gamă întregă de posibilități tehnice și expresive. Această sonată constituie o previziune a „libertății controlate” a interpretului – tendință ce va prolifera în cea de a doua jumătate a secolului XX.

„Sonata a III-a” pentru pian aduce cinci entități fixe – Antiphonie, Trope, Strophe, Sequence - care gravitează în jurul celei denumite „Constellation – miroir” și a căror loc poate varia, dar se exclude orice intruziune în omogenitatea lor. Secțiunea „Trope” prezintă o scriitură împrumutată din muzica gregoriană – lărgită prin structura formală circulară. Se poate sublinia înrudirea profundă care există între muzica occidentală modernă - modală, serială sau rezultând din sinteza celor două curente - și muzica modală veche occidentală – fapt ce a deschis noi posibilități expresive în domeniul componistic al secolului XX.

Execuția lucrării poate începe cu orice secțiune și combinarea cu celelalte se realizează în spirală – înlănțuirea făcându-se pe baza indicațiilor sub formă de săgeți – însă totul se cântă o singură dată. Scriitura pianistică prezintă o notație extrem de detaliată – ce permite alegerea unor traiectorii vizând fluctuații diferite de viteză și tempo. Concepția compozitorului stă și în acest caz sub semnul „operei deschise” – Pierre Boulez optând în concepția și creațiile sale pentru un „hazard controlat”(dirijat).

2.3. Karlheinz Stockhausen - influențat puternic atât de Olivier Messiaen cât și de Pierre Boulez - a ridicat tehnicile de compoziție la noi cote, utilizând în creațiile sale serialismul integral reconciliat cu tehnicile muzicii concrete și a celei electronice în cadrul „operelor deschise”. Prima lucrare care a atras atenția lumii muzicale a fost „Kreuzspiel”- compusă la Darmstadt în anul 1952, urmând „Gesang der Junglinge” și „Klavierstucke”.

Lucrarea care are un merit incontestabil în cadrul pianisticii contemporane este însă „Klavierstucke”. Cele paisprezece piese au fost compuse în perioade diferite și sunt grupate conform unor inițiative foarte precise: I-IV, V-XI, ultimele trei necesitând o analiză separată. Cu o durată cuprinsă între trei și douăzeci de minute - acestea sunt însoțite de explicații teoretice care se numără printre cele mai elaborate ale secolului XX.

Primul grup de piese marchează trecerea de la „pointilismul” postwebernian la „Gruppen”(„compoziția de grup” - sunetele au în comun cel puțin o calitate). Sunetele sunt afectate de o valoare ritmică și o intensitate proprie (I), ca apoi serializarea să devină generalizată (IIV). Valorile iraționale fac notația ritmică deosebit de dificilă, iar execuția se realizează în funcție de calitățile și agilitatea interpretului.

Piese V-X oferă o nouă concepție asupra timpului muzical și asupra fenomenelor muzicale necuantificabile în partitură – care constau în subtilități ale nuanțelor iraționale și fluctuațiile de mișcare - realizate de interpret în mod spontan – care sunt adesea mult mai apropiate intențiilor piesei decât poate sugera notația. Se pune de fapt problema de a stabili o relație între rezultatele sonore proprii unui anumit instrument și modalitățile de a cânta la acel instrument (mijloace tehnice și de expresie). Compozitorul introduce noțiunea de „câmp temporal”- în care durata este în funcție de posibilitățile de execuție ale interpretului, iar acțiunea acestuia este integrată scriiturii. Acest parametru este notat chiar prin procedee vizuale și nu prin intermediul cuvintelor (o linie continuă indică fluctuațiile de viteză).

Posibilitățile pianului sunt puse în valoare în piesa a VII-a - cu efecte de rezonanță- grație folosirii armonicilor cât și a notației foarte precise a celor trei pedale. Cea de a IX-a piesă folosește principiul aperiodicității repetării unui acord - totul fiind guvernat de legile „secțiunii de aur”, iar a X-a lucrare apropie două

categorii extreme – ordine/dezordine, cu categoriile intermediare – de la sunete izolate la clustere, glissando-uri executate cu mânuși speciale.

Una dintre piesele cele mai celebre ale acestui ciclu și totodată ale muzicii pentru pian a secolului XX rămâne însă „Klavierstück XI”(1956). Nousprezece celule sunt repartizate pe o coală de format mare – fiind toate vizibile pentru interpret – care va începe execuția cu primul grup pe care îl va întâlni privirea sa; el va fi cel care va decide asupra vitezei, a dinamicii și atacurilor pianistice (fapt sugerat în prefața la această piesă). Se va trece apoi de la o celulă la alta fără intenții preconcepute dar ținându-se seama de această dată de indicațiile înscrise la sfârșitul fiecărei celule. Pentru fiecare parametru există șase categorii gradate și un „ad libitum”care organizează înlanțuirea. O aceeași celulă poate fi cântată de mai multe ori diferit, în timp ce pianistul poate să excludă o celulă sau alta. Posibilitățile de reapariție sunt însă limitate la un maxim de trei ori - caz în care se încheie o posibilă variantă interpretativă.

Introducerea hazardului în muzică are legătură cu dorința compozitorului de a aboli orice început sau sfârșit al unei piese. Stockhausen consideră timpul ca pe un „trecut- prezent-viitor”- care nu fac decât o unitate comună - noțiune pe care o va dezvolta ulterior, odată cu „Moment form”.

Opera este astfel concepută ca un parcurs variabil în interiorul unui „tot”, la fel cum un sunet ar fi explicat prin toate componentele sale, așa încât toate elementele pot fi permutate fără ca piesa să-și modifice caracterul. În această optică „Studiul XI” poate fi executat de două sau mai multe ori în cursul aceluiași program – după preferința interpretului. Prima execuție va trebui să fie însă „neutră”- ca și o prezentare a unei teme (ca atac și intensitate) urmată de variațiuni. Totul nu trebuie să dureze mai mult de 15- 20 de minute.

Lucrarea lui Boulez constituie un prim exemplu de *aleatorism* – constituind o muzică în mișcare, transformabilă - ca o improvizație dirijată.

Reîntoarcerea la vechea tradiție a improvizației nu este fără legătură cu anumite obiceiuri ale compozitorilor-interpreți ai secolului al XVIII-lea, care nu executau niciodată în public simplele note ale partiturii, ce serveau doar drept reper, ci le înlocuiau cu diverse variante care ascultau totuși de reguli fundamentale de armonie și conduită melodică – neputând fi multiplicare la infinit.

Muzica *serială integrală* - în tentativele ei de eliberare - se reîntoarce la una dintre cele mai vechi tradiții ale muzicii – improvizația individuală sau colectivă.

Lucrurile au evoluat mult după aceste tentative și primi pași, în ideea îmbogățirii paletei sonore combinate cu ideea autonomiei structurilor și expresiei timbrelor muzicale – ducând la amplificarea fără precedent a procedeelor – atât din punct de vedere cantitativ cât și calitativ.

CURS XIII

FENOMENUL COMONISTIC ȘI SEMIOGRAFIA

Ca un corolar al întregului demers ce tinde spre o concentricitate, se poate aborda relația dintre fenomenul comonistic și semiografie - de-a lungul timpului - focalizându-ne atenția asupra secolului al XX-lea. Fenomenul comonistic și semiografia se află într-un raport de strânsă intercondiționare – notația reflectând evoluția stilistică printr-o complexitate grafică crescândă sau prin sedimentări ce au loc în anumite momente de apogeu ale gândirii muzicale.

De-a lungul desfășurării istorice a muzicii, momentele de amplificare ale semiografiei au alternat cu cele de sistematizare și clarificare ale acesteia – marcând o evoluție concentrică, în spirală – cu reeditarea unor fenomene similare, dar în nici un caz identice – atât în plan comonistic cât și semiografic.

Înainte de abordarea comonisticii secolului al XX-lea este necesară o succintă incursiune în domeniul **semiografiei**, în paralel cu relevarea unor aspecte stilistice – marcând etapele mai importante pe scara evoluției muzicale - împreună cu sublinierea unor aspecte ce vizează fenomenul ornamental.

1. Semiografia – scurt istoric.

Notația muzicală sau ansamblul semnelor muzicale semnificante, constituie o dimensiune stilistică autonomă, care, așa cum releva Umberto Eco – permite cunoașterea „producerii speciale a semnelor și a sistemelor de semne ca fenomen cultural”²² și ca mijloc de perpetuare în timp a operelor muzicale.

22. Eco, Umberto - „Tratat de semiotică generală”- Ed. Științifică. și Enciclopedică., București, 1982 – pg.262

Semnul – ca desen convențional al sunetului muzical – constituie elementul de bază al dimensiunii semiotice. Între sunet și semnul grafic se stabilește o legătură mai aparte (auditiv/vizual), care necesită operațiuni mentale, dar și utilizarea unor cunoștințe aprioric dobândite, pentru ca punerea ambelor în valoare să ducă la înțelegerea sensului încifrat în semn și la deslușirea semnificației acestuia.

Raportul semn/semnificație a prezentat întotdeauna un grad variabil de relativitate și aproximație, care a fost mai mare în perioada scrierii *alfabetice* și *diastematice*, din ce în ce mai exactă începând cu *notatio guidoniana* și *notatio mensurata*, pentru ca să devină foarte exactă și amănunțită în perioada romantismului târziu și prima jumătate a secolului al XX-lea.

Conform evoluției concentrice, odată cu a doua jumătate a secolului XX, semiografia a ajuns la o nouă complexitate și la un grad mare de aproximație – ducând chiar la dispariția semnelor tradiționale și înlocuirea lor cu desene grafice, impuse de elementele noi ce caracterizează muzica actuală – și care au început odată cu primele încercări ale *muzicii concrete* și *electronice*, ale *aleatorismului* muzical, precum și cu alte tehnici experimentale de compoziție.

2. Stiluri de notație

Primele tipuri europene de notație – cea *bizantină* și cea *romană* – constituie reflectarea semiografică a celor dintâi stiluri veritabile și autentice ale muzicii cultivate europene, care vor exercita o influență puternică asupra dezvoltării ulterioare a muzicii laice, ce va culmina cu muzica Renașterii – constituind o perioadă de clasicizare a mijloacelor de expresie – care au impus o nouă gândire estetică și au constituit unul dintre momentele de apogeu ale evoluției muzicale.

În cadrul **notației bizantine** s-au dezvoltat trei tipuri semiografice: *ecfonică* (sec. VI-XIII), *neumatică bizantină* sau *diastematică* (sec.VIII-XIX) și *neogreacă* (începutul sec. XIX).

Notația diastematică prezintă la rândul său trei stadii de evoluție: *paleo-bizantină* (se.VIII-XII), *medio-bizantină* sau *rondă*, *hagiopolită* (sec.XII-XV) și *neo-bizantină* sau *cucuzeliană* (sec.XV-XIX).

Scrierea ecfonică includea diferite semne reprezentând modurile de interpretare – ca de pildă: *oxia* = ridicarea vocii, *varia* = coborârea vocii, *syrmatichi* = o mișcare ondulatorie, *cathisti* = stil narativ, *cremasti* = urcare în acut, *synemba* = un tip de legato, *paraklitiki* = implorare, *apostrof* = coborârea vocii, *telia* = oprire completă. Așa cum specifică Grigore Panțăru în lucrarea sa „Notația și ehurile” – unele dintre acestea aveau un rol ornamental. Este vorba despre *syrmatichi* (si-doI-si-doI-re) – grup de sunete ca o undulație ornamentală și *paraklitiki* - format din *oxia* cu ornament înainte – care este echivalent cu o secundă ascendentă ornată cu un mordent.

Dintre cele patru tipuri structural-expresive ale perioadei **paleo-bizantine** - *recitativic*, *irmologic*, *stihiraric* și *melismatic* – primele două stiluri sunt caracterizate de o melodie și o ritmică mai simplă, solistică, iar ultimele două – printr-o cântare mai dezvoltată, lirică, bogată în ornamente și înflorituri, iar în plan semiotic - prin diverse combinații ale semnelor, care denotă o neumatică îmbogățită, alături de semnele modificate adăugându-se și altele noi, impuse de evoluția și perfecționarea continuă a artei cultivate. Apar astfel neume complementare - menite a aduce mai multă precizie în intonație și care constituiau adevărate „chei” ale notației muzicii modale bizantine.

Perioada **medio-bizantină** induce o stagnare pe planul semioticii – care reflecta modul de interpretare bazat pe înfrumusețarea și ornarea unor melodii existente – fapt ce duce la accentuarea stilului melismatic. Apar neume cu rol

ritmic, dinamic și agogic, precum și semne hironomice, care indică pentru prima dată și gestul dirijoral.

Neo-bizantinismul aduce tendințe de simplificare și restructurare a cântului bizantin – prin reforma chrisantică – ce stabilea un număr fix de sunete (după modelul guidonian), în detrimentul bogăției intonaționale anterioare, renunțându-se la microtonii și la grafemele lor. Se adaugă în schimb *semnele temporale* – reprezentând durate, pauze, ornamente și alterații; muzica bizantină se va îndrepta către o verticalizare.

Stilul muzicii romane - răspândit în partea occidentală a Europei și bazat pe ritualul bisericesc format din „numere” - a cuprins două etape: cea *ambroziană* și cea *gregoriană* – prima caracterizându-se prin rafinamentul și simplitatea cântului, melodică silabică, simplă și austeră, iar cea de a doua fiind impregnată de o hieratică inconfundabilă, dată de cântul simplu – constituit din valori egale – și executat de corul lipsit de acompaniament. Adaptarea sunetelor la text impunea o ritmică liberă, ce însoțea muzica modală (8 moduri – 4 autentice și 4 plagale). Existau două maniere de cânt – *accentus* (silabică) și *concentus* (melismatică).

Psalmodiarea melismatică (cântul ornat, jubilația) alcătuiește de fapt marele tezaur al muzicii gregoriene. Caracteristicile acesteia au avut o mare înrâurire asupra muzicii culte europene – atât prin preluarea și prelucrarea unor teme pregnante - cum ar fi „Dies irae” (cu precădere în epoca romantică), cât și prin reeditarea modalismului gregorian, odată cu unii compozitori ai secolului XX - ca de pildă cazul lui Olivier Messiaen – care pe lângă modalism a încercat și transpunerea *neumelor* (ritmice) în cadrul celui de al III-lea studiu de ritm („Neumes rythmiques”).

Contribuția cea mai de preț o constituie însă sistemul semiografic gregorian (*neumatic*) - de o deosebită complexitate - care îmbunătățit de către Hucbald și apoi de Guido d'Arezzo a dat naștere *notației moderne pe portativ*.

Evoluția a durat trei secole și a străbătut diferite faze:

1. notația prin *neume punti* – puncte plasate deasupra textului;
2. notația cu *neume in campo aperto* – puncte ordonate pe un portativ imaginar;
3. notația rezultată din combinațiile între *punctum* și *virga*.

Hucbald introduce portativul cu șase linii - pe care se scria direct textul, pentru ca ulterior să se constituie portativul cu patru linii colorate (format în timp) - cuprinzând de sus în jos: o linie galbenă pentru nota „do”, o linie neagră pentru „la”, una galbenă pentru sunetul „fa” și o altă linie neagră pentru „re”. Se foloseau trei chei: fa, do, sol.

Neumele - la baza cărora au stat cele două semne fundamentale – accentul grav și accentul acut - s-au format prin combinații și metamorfozări, constituindu-se în *neume simple, compuse, de expresie și de ornament*.

***Neumele latine* - *punctum* și *virga* - stau la baza tuturor evoluțiilor și inovațiilor semiografice ulterioare.**

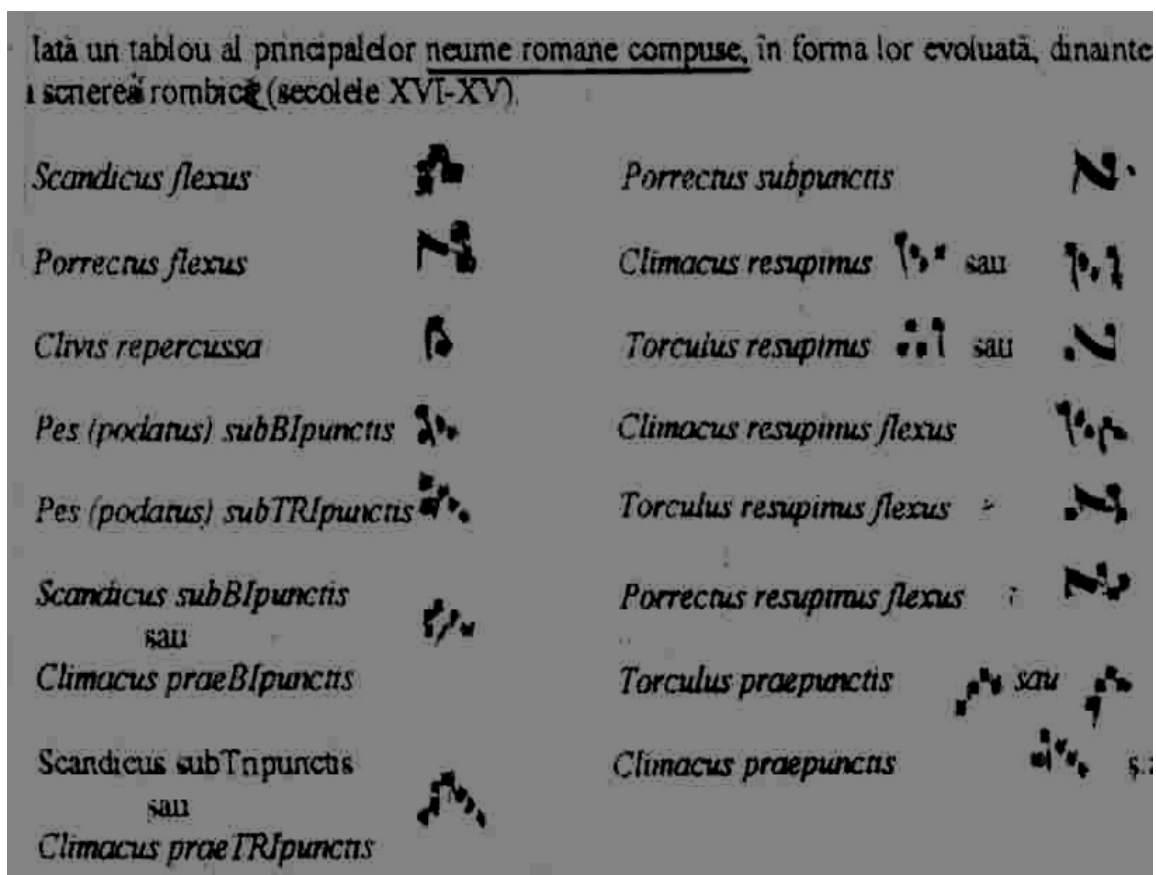
Din alăturarea celor două tipuri de accente s-au format diferite feluri de neume - *circumflexul, antiflexul, climacus, scandicus, torculus* și *porrectus* – ultimele două constituind ***neume ornamentale***:

- *Torculus* – format prin alăturarea a trei accente: grav-acut-grav - a rezultat o broderie superioară;

- *Porrectus* – format prin alăturarea accentelor: acut-grav-acut - a rezultat o broderie inferioară.

Din neumele simple s-au format cele compuse - care indicau o expresie sau o ornamentație particulară.

Neumele de expresie și ornament până în secolul IX erau *pressus (punctum + clivis)* și *quilisma* (grupetto tăiat încadrat de două note de înălțimi diferite).



Evoluția artei sunetelor a impus însă necesitatea perfecționării sistemului de notație muzicală - plasarea neumelor pe liniile portativului dovedindu-se un sistem practic și viabil.

Un nou tip de scriere - *quadrungiulară* - a luat ființă prin reducerea numărului semnelor la două - *punctum* și *virga* - care s-au scris îngroșate și s-au metamorfozat. Astfel *punctum* devine *brevis* și *virga* se transformă în *longa* - ambele neume pierzându-și sensul original.

Pe lângă acestea - care corespundeau fiecare unei singure silabe, se adaugă și *ligaturile* - care cuprindeau mai multe sunete cântate pe o aceeași silabă.

„Ars Nova” introduce și alte semne - *duplex longa* și *minima* - ajungându-se la un număr de 5 valori de note: *maxima*, *longa*, *brevis*, *semibrevis* și *minima*.

Secolul al XIV-lea a adus mutații marcante în tehnicile de compoziție și în stil, ca rezultat al unui dublu caracter al epocii: pe de o parte arsenalul pur tehnic - ce presupune o atitudine profesionistă rațională, rece și logică dar oarecum sterilă a creatorului, dar pe de altă parte o paletă de mijloace sensibil îmbunătățită (inovația melodică, ritmica *mensurata* - mai variată, armonii și combinații mai subtile). S-a născut chiar și o elită muzicală și a început procesul de intelectualizare a creației muzicale.

Lucrările teoretice ale vremii vizau în special aspectul semiografic și proporționalitatea raporturilor de înălțime și durată – simultaneitatea liniilor melodice ale polifoniei impunând relații ritmice în succesiuni sincrone, izvorâte din mensuralitatea proporțională în timp a sunetelor.

Ritmica *mensurata proportionales* devine principiu suprem de organizare a discursului muzical. Valorile au fost grupate în alcătuirii celulare mai întâi ternare, apoi și binare – constituind *divisio perfecta* (3) – notată cu un cerc și *divisio imperfecta* (2) – notată cu un „C”.

În contrast cu epoca medievală, Renașterea – născută din reeditarea valorilor Antichității – a constituit o mișcare cultural-artistică modernă pentru acele vremuri, înfloritoare fiind în special în Italia. Acest fapt s-a datorat anumitor factori favorizanți: refugierea unor oameni de cultură din Constantinople, care au adus cu ei influențe ale culturii arabe și bizantine, acordarea unui sprijin deosebit artiștilor de către Papă și mecenai (familia Medici) și, nu în ultimul rând, apariția și răspândirea tiparului.

În domeniul semiografic, tabloul valorilor se îmbogățește, iar tendința este cea de „deplasare” a valorilor spre dreapta, de la mare la mic. Se poate constata că fiecare epocă a utilizat un semn a cărui valoare pe unitatea de timp scade constant în raport de $\frac{1}{2}$ de la o perioadă stilistică la alta.

Mai târziu s-a adoptat *notația rombică*, pe portativul cu 5 linii, fără bare de măsură și cu vocile notate succesiv, nu simultan – evidențiind o scriitură polifonică lejeră, încadrată într-o arhitectură coerentă, specifică genurilor epocii.

Perioada Renașterii a marcat transformări și în cadrul muzicii instrumentale, care începe treptat să se desprindă de rolul secundar pe care l-a avut de la obârșii până acum – ca însoțitoare a vocilor - începându-și emanciparea prin timide tentative de transpunere a genurilor vocale la diferite instrumente.

Aceste transcripții beneficiau de o notație aparte – ***tabulatura*** - diferită de la un instrument la altul, în funcție de posibilitățile monodice (lăută) sau polifonice (orgă și mai apoi clavecin).

„Fundamentum organisandi” a lui Conrad Pauman (sec.XV) cuprinde note rombice scrise pe portative de 7 linii. Combinațiile de cifre și litere care le însoțeau, indicau locul precis unde trebuia pus degetul pe clapă sau pe coarzi, pentru a obține un anumit sunet.

Tabulaturile prezentau diferențe de la o țară la alta: cele germane comportau litere mari și mici cu liniuțe, cele spaniole – cifre arabe de la 1 la 7, iar octava era marcată cu liniuțe, cele italiene, franceze și engleze prezentau 2 portative cu un număr diferit de linii – cea italiană având 2-6 linii la portativul inferior și 5-8 linii pentru cel superior, englezii și olandezii se foloseau de portative cu 2-6 linii, iar francezii – de două portative cu 5 linii.

Secolul al XVI-lea aduce preocupări pentru resursele sonore și posibilitățile tehnice ale instrumentelor și se operează diferențieri între instrumente, rămânând comună doar tehnica de „colorare” (diminuție) cu cromatisme și formule sonore din ce în ce mai complexe. Acum apar și primele notații privitoare la titlul pieselor și la dinamică (G.Gabrieli), precum și primele piese instrumentale independente, ca și genurile de dans, care mai târziu vor intra în viața muzicală concertantă, devenind părți ale suitelor instrumentale.

Muzica polifonică se va regăsi totuși în muzica instrumentală, cu toate că monodia acompaniată se va impune din ce în ce mai tare, odată cu noul curent manifestat în muzică și în celelalte arte ale secolelor XVII-XVIII – Barocul.

Câteva elemente de bază vor caracteriza acest stil și-i vor conferi un specific și un farmec cu totul deosebit: monodia acompaniată de care aminteam mai sus, tonalismul, instrumentalismul ce a luat un avânt uimitor - de aici decurgând evoluția atât a limbajului muzical și a virtuozității cât și perfecționarea deosebită a instrumentelor și apariția numeroaselor genuri muzicale noi. Apariția acestora va impulsiona subiectivismul creatorilor, descoperirea contrastelor de tip „clarobscur”, *forte-piano* și importanța crescândă a ritmului, ca factor determinant al muzicii – elemente care vin să se adauge celor specifice ale esteticii baroce: monumentalitate, complexitate, virtuozitate.

Toate acestea generează interesul pentru construcții melodice pregnante, logice și clare, gândite tonal, dar mai presus de orice, lumea barocă se apleacă spre *ornament* – pe care îl savurează în varietatea sa și îl grefează creațiilor construite modulant, cu diferite tehnici de dezvoltare prin secvențări, repetabilitate și mai ales variație de tip ornamentațional.

Barocul aduce momente de apogeu în toate compartimentele creației muzicale. În privința *ornamentației* - pe lângă cea *minuțios notată* (care se regăsește destul de rar în această formă), de o diversitate fără precedent atât sub aspect muzical cât mai ales semiografic - *ornamentația liberă* era foarte frecventă, fiind lăsată la dispoziția interpreților (ceea ce ne duce cu gândul la aleatorismul contemporan). Interpreții învățau anumite formule ornamentale și reguli de plasare a acestora în cadrul discursului muzical baroc.

Ritmul se baza pe *pătrime* - care devine unitatea de timp – iar variatatea duratelor era ordonată după ictusul binar sau ternar, cu alternanța timpilor accentuați și neaccentuați. Abundă acum ritmurile caracteristice dansurilor,

anacruzele, hemiolele și procedeele de dezvoltare ritmică – *imitația, recurența, variația, pedala, ritmul complementar* și chiar *poliritmiile* – ceea ce relevă subtilitățile ritmice la care se ajunsese în muzica barocă.

Suportul armonic era ceva de netăgăduit în alcătuirea discursului muzical – *basul cifrat* fiind o altă caracteristică a epocii. Cele două dimensiuni - orizontală și verticală – dau naștere polifoniei armonice.

Stilul muzicii instrumentale a Barocului este de fapt creuzetul din care s-a născut muzica pură, desăvârșită în epoca clasică. Epoca barocă reprezintă o culminație datorită unor factori ca: apariția gândirii muzicale abstracte, conștientizarea proceselor și mecanismelor creației muzicale, cristalizarea unor genuri muzicale specifice, perfecționarea până la desăvârșire a instrumentelor, apogeul atins în practica ornamentațională și a improvizației (fapt favorizat de estetica înfrumusețării melodiei), care nu va mai atinge un astfel de nivel decât în secolul XX, dar la alte cote și parametri. Marea majoritate a ornamentelor s-au născut în Baroc și au atins desăvârșirea lor complicată tot acum, contribuind la varietatea și expresivitatea muzicală ca elemente de bază.

Clasicismul va aduce o reordonare, clarificare și restructurare a parametrilor muzicali în direcția realizării unității stilistice, impunând calmul și sobrietatea, eleganța expresiei și echilibrul construit pe baza elementelor contrastante, chiar antagoniste – care au dat la iveală bitematismul și suprema realizare în domeniul arhitecturilor muzicale – forma și genul de *sonată*.

Utilul se îmbină acum cu frumosul, claritatea limbajului este un atribut de maximă importanță. Creațiile stau sub semnul efortului intelectual dominat de rațiune. Avântul instrumental a avut consecințe în configurația melodică, afectând însă domeniul ornamentației care se ve restrânge numeric, rezumându-se la câteva ornamente ce puteau sluji claritatea melodică și nu puteau fi interpretate eronat –

printre acestea apogiatura, notele melodice și anticipația constituind preferințele compozitorilor clasici.

Odată cu stilurile romantice, când echilibrul clasic se va zdruncina din nou, se va produce o nouă evanescență, similară celei baroce dar cu alte limbaje muzicale, tinzându-se în același timp spre o notație cât mai exactă a tuturor parametrilor muzicali, în vederea unei transpuneri cât mai fidele a tuturor intențiilor creatorilor. Ornamentația va prolifera din nou, însă stând sub auspiciile notației *in extenso*, pentru a nu mai exista dubii interpretative.

Complexitatea crescândă a muzicii ca și abandonarea treptată a sistemului tonal duce la încercări de reformă și la apariția unor noi sisteme de notație.

Dacă la clasici partitura era oglinda îndeajuns de fidelă a realității sonore – detaliul ca și complexitatea fiind perceptibile - începând cu muzica postromantică echilibrul dintre efect și grafie începe să se clatine, iar randamentul audibil este sub nivelul complex și plin de minuție al scrierii. Cauza acestui fenomen trebuie căutată în cantitatea de evenimente muzicale - considerabil sporită – perceptibilă în unitatea de timp. Fenomenul muzical exprimă diversificarea tendințelor artei moderne, care nu mai poate accepta sistemele categoriale clasice, cu principii ce păreau fixate pentru totdeauna, nici subiectivismul aprioric. Sfârșitul de romantism a destrămat acel echilibru între fundamentul limbajului și forma sa de mănuire artizanală și a restabilit o situație în care fundamentul acustic, fizic și chiar matematic este implicit și nu explicit față de fenomenul muzical. Dacă altă dată știința esteticii muzicale își propunea să surprindă inefabilul artei și al impresiei produse în ascultător, pentru estetica actuală apropierea de bazele fizice, de mijloacele de redare tehnică a imaginii specifice și de modalitatea percepției psiho-fiziologice a universului sonor au devenit esențiale. Sunetul se transformă în semantică artistică, stabilind relații intime cu afectivitatea și cu intelectul în egală măsură.

CURS XIV

SEMIOGRAFIA SECOLULUI XX

1. Notăția - generalități

Mijloc indispensabil de difuzare în spațiu și în timp a muzicii – notația a descris o curbă evolutivă ascendentă de-a lungul veacurilor, transformându-se vertiginos în epoca actuală și prezentând discontinuități și reeditări ale „haosului” din care s-a format lent, progresiv – ca sistem cristalizat care a dobândit pecetea tradiției.

Atingând la începutul secolului XX punctul de maximă precizie, prin consemnarea minuțioasă a tuturor parametrilor muzicali, notația muzicală se află actualmente într-o stare de dispersare – care reclamă noi selecții și sistematizări în vederea unei noi unități semiografice.

Secolul XX a adus două tendințe generale în notație – diametral opuse.

Prima tendință – care s-a extins până în jurul anilor '50 - constă în recurgera la mijloace tradiționale, căutându-se în același timp o din ce în ce mai mare precizie a notației – imaginea grafică trebuind să reflecte fidel exigențele expresive ale compozitorului.

Cea de a doua – după 1950 – pune în lumină importanța crescândă a unor noțiuni ca: *improvizația liberă, nedeterminarea și hazardul controlat* – incitând compozitorii la sprijinul pe metode vizuale și pe grafisme abstracte. Această tendință are la bază postulatul că o notație tradițională este reflectarea unei gândiri de rutină.

În cadrul primei tendințe semiografice, compozitorii doreau să exercite un control sever asupra notației și să reducă la maxim rolul interpretului. Paralel apar

însă și multe procedee noi, ca de pildă: suprimarea alterațiilor de la începutul portativelor, precum și a notației tradiționale a alterațiilor – ridicarea și coborârea unui sunet fiind indicată prin modificarea formei notei sau înlocuirea prin alte semne. F. Busoni indică numeroase procedee asemănătoare, bazate pe principii analoge - în lucrarea sa „Versuch einer organischen Klavierschrift”(1909).

O nouă etapă s-a constituit odată cu înlocuirea semnelor de execuție printr-un nou cod, cel mai adesea diferit de la un compozitor la altul. Semnele vizează atât procedee de execuție (*pizzicato*, *glissando*, *cluster*) cât și microintervalica ($\frac{1}{4}$ de ton), măsura, ritmul și duratele, care se notează fie în secunde - în intervalul cărora interpreții pot plasa liber sunetele, fie printr-o linie ce indică timpul de ținere a unui sunet. Alți autori indică valoarea ritmică prin fracții ($7:8 = 7$ valori în loc de 8) – cum este cazul lui Stockhausen; valorile de tempo sunt marcate cu ajutorul cifrelor ce reprezintă viteza minimală și cea maximală (Boulez – „Pli selon pli”). Apariția indeterminabilului se exprimă prin semne specifice care cer executarea unui grup de note într-o ordine aleatoare, sau execuția circulară a sunetelor, indiferent de la care se pleacă.

Proliferarea semnelor noi și absența unei codificări generale pun grave probleme muzicienilor, care sunt obligați să învețe un nou cod înainte de executarea unei opere. În plus, odată cu dezvoltarea domeniului muzicii concrete și electronice, notația tradițională ca și noile procedee s-au relevat insuficiente, căci precizia științifică trebuia să secondeze aceste noi maniere de compoziție – parametrii sunetului necesitau o notație precisă, în herzi, secunde, decibeli sau specificați sub formă de funcții - având însă ca rezultat o partitură.

Tendința manifestată începând cu a doua jumătate a secolului XX a constituit-o respingerea totală a notației tradiționale, care a adus cu sine ștergerea distanței dintre pictografia muzicală și desenul abstract - multe opere dând impresia că au fost compuse mai mult pentru aspectul lor vizual, în timp ce

realizarea lor auditivă pare neglijabilă. Sistemul de notație va influența asupra structurii muzicale, prin utilizarea diagramelor ilustrate, a grafismelor, a mobilelor notaționale transparente – care permit suprapunerea mai multor planuri de lectură ce își pot schimba locul.

Atitudinea interpretului a căpătat o nouă postură. În trecut acesta era capabil să repete execuția unei opere în manieră aproape identică - dând naștere unor versiuni similare - deoarece opera era fixată în timp printr-o grafie tradițională, inteligibilă. Interpretul era obligat să respecte cu strictețe textul scris și prin aceasta opera în sine. Astăzi, imaginea grafică se limitează la a oferi interpretului doar direcția ce trebuie urmată. Folosirea unei noi semiografii este probabil mai aptă să exprime fenomenele de permutare variabile, ca și decizia spontană sau alegerea hazardului – toate însă în detrimentul unei fixări definitive a operelor muzicale.

Muzica aleatorie s-a îndreptat către o libertate aproape totală a interpretului, atribuindu-i un rol creativ - la fel de important ca și cel al compozitorului.

Grafismele servesc drept stimulatori sau elemente asociative, iar notele muzicale dispar. „Pachetele” de note pot fi citite de la dreapta spre stânga sau invers – ceea ce adaugă dimensiuni suplimentare celor folosite. Simbolismul grafic nu este sau nu ar trebui să fie însă de neînțeles pentru un profesionist – caz similar epoci baroce.

Comentariile explicative, din ce în ce mai lungi au devenit indispensabile pentru execuția muzicii contemporane. Unul dintre exemplele celebre deja fiind „Zyklus fur einer Schlagzeuger” a lui K. Stockhausen - care conține un comentariu de 23 de pagini.

Multiplicitatea simbolurilor și sistemelor de notație oferă astăzi o mare diversitate, dar și o mare derută în rândul muzicienilor. Studiile consacrate fenomenului semiografic au în acest sens o mare valoare utilitară, aducând o imensă cantitate de informație atât amatorilor cât mai ales profesioniștilor.

În acest sens se remarcă lucrarea lui Erhard Karkoschka – „Das Schriftbild der Neuen Musik” („Tipologia scriiturii Noii Muzici”) care conține nu mai puțin de 721 de semne explicate.

2. Procedee de notație

O mare problemă o constituie cea a sistematizării acestor procedee.

O clasificare ar putea porni de la aspectul grafic în sine sau de la parametrii sonori – ceea ce ar însemna a parcurge fie drumul de la efect la cauză, fie a neglija complet cauza în favoarea efectului (sonor sau grafic). Un studiu „dialectic” ar așeza drept criteriu fundamental al clasificării cauza generatoare a noilor procedee notaționale. Printre acestea se numără extinderea domeniului sonor și modificările esențiale ale compoziției însăși.

1.Îmbogățirea universului sonor, care a atins apogeul în secolul XX, aduce cu sine cristalizarea a două metode:

a.- tratarea instrumentelor tradiționale în diferite moduri ce vizează obținerea de noi sonorități;

b.- crearea de noi surse sonore.

2.Modificările survenite în concepția componistică țin de esența creației muzicale; afectând însăși structura intimă a lucrărilor, acestea se vor reflecta pregnant în reprezentarea ei grafică. Printre aceste fenomene se remarcă: extinderea libertății improvizatorice acordate interpretului, apariția unor noi tipuri structurale fundamentale (*etrofonia* și *stochastica*) tinzând să le înlocuiască pe cele tradiționale, transferul în domenii extramuzicale (grafică, text) a impulsului și al sugestiei în realizarea sonoră, apariția spectacolului total - prin reunirea mai multor elemente – muzică, mișcare, lumină, gestică, vorbire.

3. Semiografia și domeniul pianistic.

Ne vom referi în continuare la câteva dintre aceste, aspecte vizând atât fenomenul componistic, cât și cel semiografic - cu referiri în mod special la domeniul pianistic, dar nu numai.

Partitura contemporană a achiziționat un mare număr de procedee notaționale, care constau, după cum am mai amintit, fie în noi simboluri, fie în apelul la cifre, relații matematice, frecvențe, algoritmi – ce au îndepărtat aproape complet semnele tradiționale ale partiturii.

Pianul a fost abordat ca un instrument capabil de multiple diferențe timbrale și o mare varietate de expresie. Acest lucru s-a realizat prin diferite procedee, care vizează atât muzica în ansamblul ei – așa cum am enumerat mai sus – cât și metode care pot fi aplicate cu deosebire acestui instrument.

Printre acestea se numără:

- utilizarea tuturor resurselor fizice și acustice ale pianului ;
- cuprinderea, alături de sunetele pianului și a zgomotelor;
- încercări de a sugera mișcarea, vizualul, spațialitatea evenimentelor musicale;
- tendința de a diversifica la maximum domeniul stărilor afective și al celor psihice.

Toate acestea stau sub semnul lărgirii domeniului sonor pianistic și s-au putut realiza prin valorificarea tuturor părților componente ale pianului, acționate prin diferite mijloace: părți ale corpului uman sau instrumente auxiliare.

S-au obținut astfel noi efecte sonore, generatoare de timbre muzicale inedite, inexistente în creația pianistică anterioară.

Timbrul (calitatea sunetului determinată de numărul, intensitatea și durata armonicilor unui sunet fundamental) – reprezintă în muzica actuală o sursă inepuizabilă de factori de expresie, prin posibilitățile practice și tehnice ale

pianului. Datorită importanței acordate acestui parametru muzical, deseori compozitorii nu au dorit ca realizarea varietății coloristice să fie lăsată la aprecierea interpretului, deși alți parametri erau deschiși. Prin urmare, partitura contemporană a devenit tot mai complexă la acest capitol, fiind minuțios redactată din punct de vedere al semnelor grafice – deschise și explicate în legenda lucrării.

Pe lângă tehnica acționării instrumentului, nu lipsesc nici indicațiile privind direct coloristica instrumentală.

Paleta mijloacelor de acționare asupra pianului este foarte vastă:

1. **Claviatura pianului** este zona centrală de desfășurare a discursului muzical, deși tușeul nu mai reprezintă aceeași noțiune ca în epocile precedente. Noile categorii estetice înglobează deopotrivă sonoritățile agreabile și pe cele dure sau aspre. Tușeurile cuprind o gamă vastă, fiind încadrate între nuanțe extreme.

Iată câteva *modalități mai inedite de acționare a clapelor*:

- apăsată silențios, apăsată energic și silențios, apăsată mut (fără ca ciocănelele să atingă corzile), șterse cu mâna relaxată, percutate.

1. Sonoritățile se deosebesc și după *instrumentul cu care se acționează*:

a. părți ale corpului uman: palma, muchia palmei, podul palmei, buricul degetelor, unghia, a doua falangă a degetelor, pumnul, coatele, umărul.

b. instrumente intermediare (notate cu simboluri aproximativ identice la fiecare autor): o baghetă de lemn, baghetă de pâslă, de metal, măturică de oțel, gumă, cioburi de sticlă.

2. Se poate acționa de asemenea asupra **celorlalte părți ale pianului** (obținerea unor interferențe de armonice):

a. *părți din interiorul pianului*: corzi, cuie, deasupra corzilor în pian, pe partea metalică în registre diferite - prin ciupire, lovire, *glissando*, *pizzicato* sau utilizând diferite părți ale corpului - precum și instrumente intermediare.

b. *părți din exteriorul pianului* – capacul (mic, mare), bagheta, părțile laterale, pupitrul - care pot fi trântite, cu părți ale corpului sau cu alte instrumente. Toate aceste procedee relevă tratarea pianului drept instrument de percuție.

c. *sistemul de pedale* – este folosit la satisfacerea a trei imperative: amplificarea sonorităților cu pedala dreaptă, voalarea sunetelor cu ajutorul pedalei stângi, producerea unor „mase sonore”; pe lângă acestea, pedala și tijele acesteia mai pot fi lovite cu piciorul.

4. Libertatea de improvizație a interpretului s-a extins foarte mult în cadrul muzicii contemporane. Odată cu apariția muzicii aleatoare, interpreții sunt puși să improvizeze anumite fragmente. Gradul de improvizație poate fi constant sau fluctuant, în funcție de numărul parametrilor lăsați la latitudinea interpretului

În procesul de *improvizație dirijată*, elementul „ordine” se află sub raportul importanței pe același plan cu cei patru parametri ai sunetului, iar notația va ține cont de toate cinci elementele. Exprimarea grafică a libertății improvizatorice acordate interpretului a necesitat crearea unor simboluri specifice, cu scopul comunicării mesajului muzical, toate acestea fiind condiționate și de dotarea interpretului în privința procesului de receptare - comunicare. Prin operații de generalizare și abstractizare, interpretul trebuie să fie capabil să efectueze analogii între datele oferite de autor și realizarea sonoră, obținând astfel legătura dintre semnificanți și semnificat.

După forma muzicală și aspectul grafic, interpretul va deduce complexul mijloacelor de expresie pe care-l va ordona în continuum-ul spațio-temporal muzical după legități proprii unei epoci, stil sau a personalității sale. Pentru momentele improvizatorice, elementele de notație extra-muzicale reprezintă surse foarte importante de inspirație.

Interpretul trebuie să traducă și să înțeleagă mesajul componistic, reconstituind elementele limbajului muzical prin operații proprii. Deci, el nu va opera în sistemul său auditiv interior cu elemente ale unui cod grafic luat ca atare, ci va dispune de recodificări complexe, de operații de prelucrare a datelor.

Stimulii vizuali (mijloacele notaționale) invită interpretul la reprezentări muzicale pe cale asociativă, realizează un contact între lumea vizuală și cea acustică, în urma cărora vor rezulta variante sonore unice și în același timp subiective - generate de partitura polivalentă.

În privința gradului de libertate al improvizației - extrapolând această manieră de compoziție în afara domeniului strict pianistic – deosebit de interesante sunt lucrările compozitorului Nicolae Brânduș – reflectare în planul creației a unor aprofundate cercetări asupra problemei eliberării gradate în cadrul procesului de execuție a potențelor improvizatorice ale interpreților – cercetări concretizate în studiul „Valențe, grade și puteri libere”.²³ Gradul de libertate (desemnat de autor prin termenul „putere”) rămâne constant de-a lungul aceleiași compoziții, pentru a crește în compoziția următoare.

Astfel au luat ființă lucrările: 1. *Durate* (Phtora - Puterea I); 2. *Match* (Phtora – Puterea II); 3. *Cantus firmus* (Phtora – Puterea III); 4. *Ideophonie* (Phtora – Puterea IV); 5. *Soliloque* (Phtora – Puterea V). Iată ce mărturisește compozitorul în legătură cu aceste lucrări: „Ideea generatoare a acestui ciclu a fost aceea de a ierarhiza și sistematiza, în sensul unui dedus folclor imaginar, anumite principii de improvizație existente în practica noastră populară (Oaș, Maramureș, Oltenia) și a le traduce într-o semiografie legată conceptual de practici modale culte anterioare celor bazate pe sistemul de notație linear occidental.”²⁴

23.Brânduș, Nicolae – „Interferențe”, Editura Muzicală, București, 1984, pg.17; 173.

24.Brânduș, Nicolae – „Interferențe”, Editura Muzicală, București, 1984, pg.173

O altă caracteristică a semiologiei contemporane este manifestată prin tendința de a concentra grafic mai multe evenimente sonore, ca de exemplu în „Eteromorfie” de Ștefan Niculescu sau în „Laude II” de Aurel Stroe, unde compozitorul grupează instrumentele în funcție de desenul muzical comun, din care fiecare instrumentist selectează ceea ce poate executa.

Secolul XX a introdus noțiuni general-vizuale și de spațialitate în muzică – dând naștere unui nou sistem de simboluri care să reflecte modalități de articulare sau atacuri diferite.

5. Spațialitatea proiectată în notația pianistică - se realizează pe două nivele:

a. *cel elementar* – care cuprinde simboluri grafice concepute și înțelese prin intermediul unor distanțe sau elemente de spațialitate precum: înălțimea aproximativă față de un reper, limite de folosire a unor registre, duratele reprezentate prin linii; ornamente și glissando-uri față de un reper vizual; - lucrarea

b. *planul general* – realizarea sonorităților „spațiale” – prin dispunerea diferită a instrumentelor față de public.

6. Posibile criterii de clasificare.

Procedeele de notație pianistică ar putea fi clasificate după câteva **criterii**:

- a. procedee de notație care fixează cu precizie dimensiunile sunetului;
- b. procedee care acordă libertăți improvizatorice în limite stabile;
- c. procedee care apelează la explicații prealabile.

a. Procedeele de notație care fixează cu precizie dimensiunile sunetului – sau **notația precisă** – operează cu elemente oferite de notația tradițională, ulterior apărând și modificări ale semnelor sau inovații ca: suprimarea armurii, a cheilor,

3-4 portative, alterațiile notate cu alte semne grafice sau notele cu formă modificată, *clusterelor* pe clape albe, negre, cromatice sau *flageolet* – notate diferit. Duratele sunt notate cu exactitate, iar măsura temporală este înlocuită cu valori aritmetice, în care aprecierea optică joacă un rol important. Parametrii de expresie fixați cu amănunțime presupun extinderea tehnicii pianistice. Efectele de pedală presupun o elaborare prealabilă, cele de timbru – atacuri ale unui sunet și ale unui acord realizate în cele mai diverse modalități: ciupire, lovire, staccato urmat de un atac silențios.

b. Procedeele de notație care acordă interpretului libertăți improvizatorice în limite stabile – notația cadru – presupune înlocuirea semnelor obișnuite cu un nou cod, fiind generat de tendințele novatoare ce caracterizează fenomenul componistic actual. Aceste coduri diferă de la un compozitor la altul. Semnele însă sunt cuprinse în cadrul unor granițe stabile, care indică operarea în execuție cu grupe de note, intensități sau durate la alegere, sensul și ordinea fiind aleatoare. În acest context se poate renunța chiar la portativ, distanțele trebuind să fie calculate vizual; pot apărea cadre dreptunghiulare care să conțină indicații de referință intonațională (cum am văzut la Stockhausen); uneori chiar și înălțimile pot fi lăsate la alegerea interpretului, iar jocul de pedale cuprinde nuanțe de utilizare nelimitate.

c. Procedeele de notație unice, care apelează la explicații prealabile – notația cu trimiteri – cuprinde simbolurile ce necesită legende explicative sau indicații speciale destinate interpretului, care trebuie să adopte decizii spontane, la alegere sau după bunul plac.

Acest tip de notație poate viza toți parametrii:

- *Înălțimea* – sunetele pot fi sugerate prin linii, benzi, puncte, note goale runde sau dreptunghiulare, codițe fără note. Clusterelor apar notate după

modalitatea de execuție (părți ale corpului, obiecte), zgomote realizate cu diferite obiecte pe diverse părți ale pianului.

- *Duratele* – indică doar felul mișcării (gradul de viteză), iar valorile propriuzise sunt lăsate la voia interpretului, ca și repetarea unui sunet notată într-un anumit fel.

- *Intensitățile* - sunt privite și notate prin prisma modurilor de atac cât mai diverse.

Se poate observa că muzica secolului XX a considerat pianul în întregimea sa, exploatând toate părțile sale componente, motiv pentru care compozițiile dedicate acestuia s-au schimbat în esența lor. Noua optică de abordare a acestui instrument s-a manifestat în dublu sens: transformând în întregime interpretarea pianistică, indiferent de stil sau compozitor și influențând favorabil concepția muzicii contemporane, prin preluarea efectelor pianistice și în practica altor instrumente.

Fenomenologia componisticii actuale presupune o viziune organică, unitară asupra sistemelor și a mijloacelor care înglobează elemente foarte eterogene atât în plan pur muzical cât și în cel semiografic – reflectare fidelă a primului.

Sinteza acestor procedee nu mai poate avea acel aspect perfect al teoriei clasice, ci se va raporta la principii paralele, egal valabile, ceea ce presupune abordarea printr-o prismă cu multiple fațete – deoarece fenomenele actuale nu-și mai ordonează și ierarhizează elementele componente conform unui principiu coordonator unic.

Știința actuală demonstrează imperativele părăsirii sistemelor închise în sine și suficiente lor însele, impunând acea pluralitate necesară explicării fenomenelor – acea relativitate a elementelor fundamentale ale lucrurilor.

CONCLUZII

Interpretarea muzicală constituie un proces deosebit de complex, care presupune conturarea unui mesaj sonor inteligibil, rațional - înveșmântat de emoții estetice și de o aură de inefabil – transmisibil receptorilor prin intermediul interpretului.

Orice interpretare reiterează câteva cerințe obligatorii: înțelegerea adâncă a textului, viziune cuprinzătoare asupra muzicii și artei în general, inteligență muzicală și o tehnică ireproșabilă - pentru a atinge perfecțiunea sonoră și a degaja fluxurile expresive purtătoare de mesaj artistic.

Opera muzicală trebuie reprodusă în mod creator de către interpret, care transformă forma virtuală a acesteia – concretizată prin semnele grafice incluse în partitură – în semnificații viabile, producătoare de emoții estetice.

Cu cât spiritul interpretului este mai cultivat și inteligența sa mai dezvoltată, cu atât exprimarea va fi mai rafinată, de aceea muzicianul trebuie să pătrundă în fenomenologia muzicală și să dobândească multiple cunoștințe privitoare la operele interpretate. Analizele, sintezele și principiile desprinse din încrengăturile conținute în structura lucrării trebuie să constituie suportul teoretic fundamental al performanței de execuție.

În comunicarea artistică a operei muzicale interpretul îmbină intuiția cu inteligența și sentimentul cu rațiunea.

Rafinamentul unei realizări sonore presupune însă cu mult mai multe șlefuiuri, pornind de la înțelegerea adâncă a textului, viziune interpretativă pătrunsă de o realizare stilistică impregnată de autenticitate, optimă transpunere

instrumentală, sonoritate adecvată, grad ridicat de empatie în comunicarea mesajului.

Autenticitatea actului muzical interpretativ presupune întoarcerea la sursele revelatoare existente, la vechi tratate cu reguli și principii valabile pentru anumite epoci istorice, la reînvățarea unor tehnici instrumentale, pentru a le putea realiza pe instrumentele de epocă sau a le adapta și transpune noilor instrumente, fără a se pierde elementele specifice stilului interpretat.

Realizarea stilistică este unul dintre dezideratele interpretative de primă importanță, constituind dovada adevăratului profesionalism muzical.

Autoevaluarea permanentă a actului muzical interpretativ propriu trebuie să reprezinte o constantă de primă importanță în activitatea oricărui muzician interpret ce-și dorește un drum ascendent către performanță și promovarea valorilor autentice în artă.

BIBLIOGRAFIE

1. Benoist, Luc - „Semne, simboluri și mituri” - Editura Humanitas, 1995
2. Bentoiiu, Pascal - „Gândirea muzicală” – Editura Muzicală, București, 1975
3. Bentoiiu, Pascal - „Imagine și sens” - Editura Muzicală, București, 1974
4. Berger, René - „Mutația semnelor” - Editura Meridiane, București, 1978
5. Berger, Wilhelm - „Teoria generală a sonatei” – Editura Muzicală, București, 1987
6. Berger, Wilhelm - „Estetica sonatei clasice” - Editura Muzicală, București, 1981
7. Berger, Wilhelm - „Estetica sonatei romantice” – Editura Muzicală, București, 1983
8. Berger, Wilhelm - „Estetica sonatei moderne” - Editura Muzicală, București, 1984
9. Berger, Wilhelm - „Estetica sonatei contemporane” – Editura Muzicală, București, 1986
10. Boboc, Alexandru - „Limba și ontologie” – Editura Didactică și Pedagogică, București, 1997
11. Botezatu, Petre - „Semiotică și negație – Orientare critică în logica modernă” - Editura Junimea, 1997
12. Brânduș, Nicolae - „Interferențe” – Editura Muzicală, București, 1984

- 13.Brumaru, Ada –„Clasicismul în muzică” – Editura Muzicală, București, 1974
- 14.Brumaru, Ada - „Romantismul în muzică” – Editura Muzicală, București, 1975
- 15.Buciu, Dan -„Elemente de scriitura modală” –Editura Muzicală, București, 1981
- 16.Carnap, Rudolf -„Semnificație și necesitate”– Editura Dacia,1987
- 17.Ciocan, Dinu -„Elemente de teoria mulțimilor în muzică” Editura Muzicală, București, 1985
- 18.Ciocan, Dinu -„Introducere în teoria limbajelor formale și a automatismelor pentru muzicieni” – Conservatorul de Muzică „Ciprian Porumbescu” 1980,1982,1984
- 19.Cioran, Emil -„Cioran și muzica” – Editura Humanitas, București, 1998
- 20.Comes, Liviu; -„Contrapunct”- Editura Didactică și Pedagogică, București, 1977
- 21.Cordoban, Aurel -„Semn și interpretare – O introducere postmodernă în semiologie și hermeneutică” - Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001
- 22.Cortot, Alfred -„Corsi d’Interpretazione musicale” – Ed. Zanibon, Padova, 1979
- 23.Delavrancea, Cella -„Scrieri muzicale” Edit. Eminescu, București, 1982
- 24.Dilthey, Williams -„Geneza hermeneuticii”- traducere de Al.Boboc, București, 2001
- 25.Dolmetsch, A. -„The Interpretation of the Music of 17th and 18th

- Century”, London, 1944; reed. – Alec Hartman, Seattle, London, 1969.
- 26.Donington,Robert -„The Interpretation of Early Music” – London, Faber and Faber, 1963; N.Y.1964, 1966
- 27.Donington, Robert -„A Performer’s Guide to Baroque Music” - Faber and Faber, London- Boston, 1978
- 28.Duțică, Gh./ Vasiliu L.-„Perspective contemporane în analiza fenomenului muzical” – Iași, 2001
- 29.Eco, Umberto -„Limitele interpretării” – Editura Pontica, Constanța, 1991
- 30.Eco, Umberto - „Tratat de semiotică generală” – Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982
- 31.Gadamer, H.G. -„Variété et méthode -Les grandes lignes d’une herménéutique philosophique” - Ed. Seuil, 1991
- 32.Giuleanu, Victor -„Principii fundamentale în teoria muzicii” - București, 1975
- 33.Giuleanu, Victor -„Ritmul în creația muzicală clasică” - Editura Muzicală, București, 1990
- 34.Goldenweiser, A. -„Despre interpretarea muzicală” – Edit. Muzicală București, 1968
- 35.Golée, Antoine -„Vingt ans de musique contemporaine”, 2 vol. Edition Seghers, Paris 196
- 36.Harnoncourt, Nikolaus -„Le Discours Musical” - Ed. Gallimard, 1984
- 37.Herman, Vasile -„Originea și dezvoltarea formelor muzicale” Editura Muzicală, București, 1982
- 38.Iliuț, Vasile -„O carte a stilurilor muzicale” – Academia de Muzică, București, 1996

- 39.Iliuț, Vasile - „De la Wagner la contemporani”, 5vol.-
București 1995\1998
- 40.Jakobson, Roman - „Essai de Linguistique Générale” – Edition
Arguments, Paris, 1963
- 41.Kagan, M.S. - „Morfologia artei” – Editura Meridiane, 1979
- 42.Karkoschka, Erhard - „Das Schriftbild der Neuen Musik” – Edition
Moeck n.4010 – Hermann Moeck Vfrlag - Celle
- 43.Marcus, Solomon - „Arta și știinta” – Editura Eminescu, 1986
- 44.Marcus, Solomon - „Semne despre semne” – Editura Științifică
și Enciclopedică, 1979
- 45.Messiaen, Olivier - „Technique de mon langage musical”- Paris, 1944
- 46.Nattiez, Jean Jaques - „Fondements d’une sémiologie de la musique”
Union Générale d’Editions, Paris 1975
- 47.Nemescu, Octavian - „Capacitățile semantice ale muzicii” – Editura
Muzicală, București, 1983
- 49.Niculescu, Ștefan - „Reflecții despre muzică” – Editura Muzicală,
București, 1982
- 50.Pascanu, Alexandru - „Armonia” – Editura Didactică și Pedagogică
București, 1982
- 51.Pocinoc Tatiana - „Ornamentația în interpretarea pianistică” –
Editura ARTES, 2005
52. Popova, N. - „Schumann despre interpretarea muzicală”
Editura Muzicală, 1979
53. Ricoeur, Paul - „Eseuri de hermeneutică” – Edit. Humanitas, 1995
54. Riemann, Hugo - „Musik Lexicon” Schott’s Schone – Mainz, 1967
55. Râmbu, Nicolae - „Prelegeri de hermeneutică” – Editura
Didactică și Pedagogică, București, 1998

56. Ruwet, Nicolas - „Language, Musique, Poésie” – Edition du Seuil, Paris, 1972
57. Schönberg, Arnold - „Fundamentele compoziției muzicale” – Editura Institutului Național pentru Cultură Română, 1998
58. Stravinski, Igor - „Poetica muzicală” – Edit. Muzicală, București, 67
59. Ștefănescu, Ioana - „O istorie a muzicii universale”, 3vol.- Editura Fundației Culturale Române, 1996
60. Veilhan, Jean-Claude - „Les Règles de l’Interpretation Musicale à l’Epoque Baroque” – Ed. Alphonse Leduc, Paris 1977
61. Vieru, Anatol - „Cuvinte despre sunete” – Editura Cartea Românească, 1994
62. XXX - „Dicționarul Explicativ al Limbii Române”,
63. XXX - „Harvard Dictionary of Music”, Second Edition, The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, Massachu1972,
64. XXX - „Studii de muzicologie”- Conservatorul C. Porumbescu, București
65. XXX - „The New Grove Dictionary of Music and Musicians” – London, 1994
66. XXX - „Larousse Classique”- Ed. Librairie Larousse, Paris, 1975
67. XXX - „Larousse – Dictionnaire de la Musique – Science de la Musique”, sous la direction de Marc Honegger, Ed. Bordas, Paris, 1976
68. XXX - „Larousse – Dicționar de mari muzicieni” – A. Goléa și M. Vignal; Editura Univers Enciclopedic, București, 2000