

MIHAELA MARINESCU

COMPENDIU DE ESTETICĂ ȘI STILISTICĂ MUZICALĂ

© Editura Fundației *România de Mâine*, 2007

Editură acreditată de Ministerul Educației și Cercetării
prin Consiliul Național al Cercetării Științifice
din Învățământul Superior

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

MARINESCU, MIHAELA

Compendiu de estetică și stilistică muzicală/

Marinescu Mihaela, București: Editura Fundației *România de Mâine*, 2007

Bibliogr.

ISBN 978-973-725-947-9

78.01(075.8)

Reproducerea integrală sau fragmentară, prin orice formă
și prin mijloace tehnice, este strict interzisă
și se pedepsește conform legii.

*Răspunderea pentru conținutul și originalitatea textului
revine exclusiv autorului/autorilor.*

UNIVERSITATEA *SPIRU HARET*
FACULTATEA DE MUZICĂ

MIHAELA MARINESCU

**COMPENDIU DE ESTETICĂ
ȘI STILISTICĂ MUZICALĂ**

EDITURA FUNDAȚIEI *ROMÂNIA DE MÂINE*
București, 2007

CUPRINS

Prefață	7
I. Estetica muzicală	
1. Obiectivul esteticii în general și al esteticii muzicale în special	9
2. Categori estetic	11
2.1. Categoria estetică fundamentală- frumosul	12
2.2. Estetica urâtului	14
2.3. Categoria sublimului	15
2.4. Categoria grațiosului	17
2.5. Categoria tragicului	18
2.6. Categoria comicului	19
3. Valoare estetică. Gust estetic	20
4. Muzica și raporturile sale cu mitologia, religia și morala	22
5. Concepțiile despre muzică în Antichitate	25
6. Arta creștină și descoperirea prin artă a lui Dumnezeu	26
7. Concepții estetic	28
8. Artistul renașcentist și arta sa	30
9. Estetica Barocului muzical	33
10. Implicațiile muzicale ale ideilor generate de <i>Aesthetica</i> lui A.G. Baumgarten	36
11. Teorii despre frumos și muzică în gândirea estetică a enciclopediștilor francezi din secolul XVIII	38
12. Gândirea kantiană în configurarea esteticii muzicale clasice	41
13. Estetica echilibrului clasic musical	43
14. Gruparea literară – „Sturm und Drang” – promotoare a romantismului german	45
15. Expansiunea expresivității romantice în muzică	48
16. Modernitatea secolului XX	49
17. Sensul culturii și atributele creativității	51
18. Tendințe și curente estetic	54
II. Stilistică muzicală	
1. Obiectul stilisticii muzicale. Conceptul de stil	56
1.1. Conceptul de stil în muzică	58
1.2. Calitățile stilului. Funcții	59
1.3. Dimensiunile stilistice constructive	60
2. Stiluri muzicale ale Antichității	62

2.1. Stiluri muzicale orientale antice	63
2.2. Stiluri muzicale europene antice	66
3. Stilurile muzicale în Evul Mediu	67
3.1. Stilul muzical bizantin	68
3.1.1. Evoluția stilului muzicii bizantine în perioadele istorice care o definesc	69
3.2. Stilul muzical gregorian	71
4. Stiluri vocale polifonice	73
4.1. Stilul muzical în Ars Nova	76
5. Stilul polifonic al Renașterii	78
5.1. Stilul Palestrinian	80
6. Stilul muzical baroc	82
6.1. Stilul muzicii baroce vocale	83
6.2. Stilul muzicii baroce instrumentale	85
7. Stilul muzical clasic	87
7.1. Clasicismul muzical vienez. Stilurile haydnian, mozartian și beethovenian	89
8. Stilul muzical romantic	91
8.1. Stil și substiluri în genul operei romantice	94
8.1.1. Stilul operei romantice italiene	94
8.1.2. Stilul operei romantice franceze	95
8.1.3. Stilul operei romantice târzii (postromantice, germane)	95
8.1.4. Stilul operei romantice ruse și cehe	96
8.2. Stil și stiluri în genul muzicii simfonice romantice	96
9. Tendințe și stiluri muzicale ale secolului XX	98
9.1. Impresionismul muzical	99
9.2. Expresionismul muzical. Dodecafonismul, serialismul, atonalismul	101
9.3. Stilul muzical neoclasic ca alternativă la muzica avangardelor ...	102

Bibliografie

Anexă

Stiluri simfonice – partituri

PREFAȚĂ

Estetica și Stilistica muzicală sunt discipline prevăzute să încheie primul ciclu al învățământului muzical superior, licențial, dorind să formeze o imagine globală asupra esenței muzicii, deschizând orizontul gândirii spre o viziune integratoare, a artelor în general și a muzicii în special, în dinamica evoluției istorice a ideilor filosofice, a tendințelor estetice și de tehnică a compoziției, detectând interdeterminarea acestora, direcțiile urmărite și rezultanta demersului artistic.

*Pătrunderea în acest univers vast presupune cunoașterea și aprofundarea tuturor elementelor componente muzicale, a tuturor disciplinelor cu care studenții s-au familiarizat pe parcursul primilor ani de studiu. Dacă **Estetica muzicală** privește spre sensul muzicii, dat de ideile filosofice – artistice în gândirea teoretică a fiecărei epoci, **Stilistica muzicală** se îndreaptă spre analiza și cercetarea mijloacelor de expresie, a tehnicilor de abordare a materialului muzical și punerea în pagina de partitură muzicală a acestuia, modalități de compoziție caracteristice fiecărei epoci, dar și fiecărei personalități creatoare.*

Metodele de abordare ale acestor discipline pot fi multiple și complexe. Se poate merge pe firul istoric, urmărind pas cu pas metamorfoza ideilor și substanței muzicale prin cercetarea teoriilor formulate și partiturilor elaborate în epocile istorice cunoscute, sau se poate merge la analiza componentelor estetice și stilistice ale unei epoci, apelându-se la detaliul tehnic, sau se poate alege un element estetic muzical urmărindu-se avatarurile acestuia la diverși compozitori, în diverse epoci, sau ... sau ...

Posibilitățile sunt, poate, infinite. Lucrul cere însă un timp mai îndelungat pentru analiză, asimilare și înțelegere, ceea ce este mai problematic de obținut pe parcursul unui singur semestru dedicat fiecărei discipline. De aceea, am optat pentru o formulă care să îmbine o introducere în obiectul și elementele de bază ale fiecărei discipline cu ideea unui excurs istoric, de sinteză, care să traseze coordonatele principale și să formeze un sistem de gândire și cercetare în domeniile Esteticii și Stilisticii muzicale, la îndemâna studenților noștri, viitori licențiați, viitori profesori de muzică, pentru a-și putea trasa vectorii personali de cercetare în profesia care îi așteaptă.

Cursul de față, cu titlul de compendiu, formulează cel mai succint posibil materia de bază a celor două discipline de studiu, aprofundarea și detalierea elementelor estetice/stilistice rămânând o necesitate de studiu suplimentar al bibliografiei recomandate.

ESTETICA MUZICALĂ

1. *Obiectul esteticii în general și al esteticii muzicale în special*

Estetica este o știință umanistă. Deși denumită ca atare și atestată abia din secolul al XVIII-lea, mai precis în anul 1750, la apariția lucrării *Aesthetica* a lui Alexander Baumgarten, preocupările de ordin estetic au existat încă din cele mai vechi timpuri. De când a existat *frumosul* și plăcerea creării și contemplării lui, oamenii i-au cercetat sursele, legile, efectele, analizându-l până în cele mai mici detalii.

Teorii referitoare la problematica frumosului și artelor sunt cunoscute din scrierile filosofilor chinezi (Confucius, Lao-Tzi), ale celor indieni, dar mai ales ale celor eleni, Grecia antică fiind leagănul gândirii filosofice europene. De la Pitagora, Hesiod, Socrate, Platon și Aristotel, până la Democrit, filosofia antică a luat în discuție problema frumosului, în special în raport cu artele practicate în Antichitate și cu importanța lor în viața cetății.

În Evul Mediu și Renaștere teoriile despre „Frumos” s-au îngemănat cu cele despre „Bine” și „Adevăr”, influența gândirii religioase creștine (Plotin, Sfântul Augustin ș.a.) dând noi direcții de înțelegere și cercetare a subiectului. Epoca modernă a adus în atenție estetica în cea mai strânsă relație cu filosofia, Lessing, Diderot, Descartes, Kant, Schiller, Hegel, Schelling fiind numai câțiva dintre cei care au avut un cuvânt greu de spus în acest domeniu.

Din secolul al XIX-lea, estetica este privită ca o disciplină în sine, cercetările se diversifică și specializările se înmulțesc, principalele domenii vizate fiind cele ale artelor plastice, arhitectură, literatură și mai puțin muzică. În secolul al XX-lea, teoreticienii germani au început să distingă estetica privită ca „filosofie a frumosului” de „știința artei”, care studia problemele specifice ale creației artistice (legate de psihologia artistului) și ale relațiilor artei cu alte domenii ale culturii umane.

Definițiile date esteticii s-au cristalizat în timp și au căpătat o sintetizare în formulările contemporane. Un dicționar de filosofie pune în circulație această definiție: „Disciplină filosofică, estetica studiază

esența, legitățile, categoriile și structura acelei atitudini umane față de realitate, caracterizată prin reflectarea, contemplarea, valorizarea și făurirea unor trăsături specifice ale obiectelor și proceselor din natură, societate și conștiință sau ale creației omenești (artistice). Aceste trăsături își capătă caracterul prin structurarea armonioasă, colorată sau expresivă, legată de semnificația umană pe care ea o include”.

Această definiție include toate formele de frumos pe care omul le percepe, și cele din natură, și cele din spațiul social în care-și desfășoară activitatea, și cele ale artelor. Unii esteticieni, printre care și Tudor Vianu, iau în considerare în demersul de teoretizare al fenomenului estetic numai segmentul creativ, acele opere artistice create deliberat de omenire, înscrise în patrimoniul culturii la compartimentul *arte*, acesta incluzând recunoscutele șapte arte, între care se numără și muzica.

„O operă de artă este un popas de frumusețe într-o lume urâtă sau indiferentă.” – afirma Tudor Vianu în *Estetica* sa, continuând: „Prin artă se introduce într-un punct al lumii o valoare care lipsește restului ei. Cine se apropie de o operă artistică are conștiința limpede că pătrunde într-o lume deosebită de aceea a percepției comune și a vieții practice. Caracterul etero-cosmic al oricărei creații de artă este absolut evident. Funcțiunea pe care arta o îndeplinește rezultă de altfel din această însușire a ei, prin care sufletul omenesc se întrecește, exercitându-se într-un fel de activitate pe care restul lumii n-are prilejul s-o determine.”

Urmând concepția lui Vianu, vom studia estetica frumosului artistic, a frumosului creat de om și nu pe cel natural, în care se manifestă legile Creației universale, independente de capacitatea volițională umană. În această direcție, problematica pusă în discuție se referă la originile și esența artei, funcțiile și rolul artei în viața omului, legitățile generale ale dezvoltării artei, ale relațiilor dintre artă și realitate, dintre conținut și forma operei de artă, la modalitățile specifice de reflectare artistică, la limbajul artistic, la valorizarea estetică prin gust estetic și ideal artistic, la coordonatele educației estetice.

O altă problemă dezbătută de esteticieni este aceea a „Frumosului”, obiectul principal și categoria de bază a esteticii. Definirea frumosului

universal, capacitatea discernerii acestuia în producția artistică sunt mereu teme de meditație la care această disciplină filozofică incită.

2. *Categorii estetice*

Dacă ideea de frumos este mai ușor și direct abordabilă în domeniul artelor vizuale, a celor statice, în care frumosul este fixat și așteaptă contemplarea, frumosul muzical este mai greu definibil, noțiunile fiind de cele mai multe ori insuficiente pentru a pătrunde esența acestei arte temporale, artă a sunetelor ce se pierd în eter, dar ne marchează puternic interiorul ființei, a formelor sonore plutind în inefabilul vibrațiilor atmosferei, dar atât de consubstanțiale ființei noastre universale.

Cu atât mai mult, poate, arta muzicală incită la reflecție și estetica muzicală are un domeniu de referință mult mai vast, aproape de necuprins.

Pentru a putea descifra misterul existenței încifrate în operele de artă ale unor mesaje universal recunoscute, o unanimă accepțiune a valorilor propuse de acestea, s-au formulat în teoria esteticii noțiuni cu care se operează în cercetarea efectului produs de aceste creații. Categoriile estetice sunt astfel de noțiuni. Cu ele operează creatorul și de ele se folosește receptorul în procesul comunicării estetice. Ele s-au format din experiența ancestrală umană și s-au perfecționat în evoluția interrelaționării continue a omului cu mediul, cu societatea, cu divinitatea.

O definiție formulată în *Dicționarul de termeni filosofici* ne spune: „*Categoriile estetice* sunt noțiuni de largă generalitate care desemnează tipuri de relații afective și care reprezintă instrumente de cunoaștere estetică a lumii.”

Denumirea lor ca atare este de dată recentă, dar cristalizarea noțiunii de categorie estetică este rezultatul unui raport inițial stabilit, din timpuri imemorabile, între afectivitatea subiectului uman contemplator și obiectul contemplat. În evoluția istorică, acest îndelung proces s-a desfășurat în două etape: prima a fost cea *ontic-afectivă* (elementară și intuitivă estetic), iar cea de-a doua a fost cea *rațional-ordonatoare*, când s-au formulat categoriile estetice propriu-zise sub formă de concepte.

Pe prima treaptă, la contactul obiect-subiect, afectivitatea umană a determinat atitudini primar-estetice. Elementul care a declanșat reacția intuitiv estetică a fost *misterul*, inexplicabilul logic. Și poate de acest moment este mai mult legată substanța muzicală și reacția declanșată de aceasta în receptor.

Experiența continuă, prin receptare repetată, a declanșat reacțiile conștiente, astfel încât reacțiile primare s-au decantat. În funcție de temperamentul și structura psihologică a subiectului uman, aceste repetiții au dus la reacții raționale, ordonate mental pe categorii.

Conceptualizarea intuițiilor, pătrunderea acestora în sfera logicului, au condus la transformarea presentimentului estetic inițial în sentiment estetic și, apoi, la cunoaștere estetică.

Categoriile estetice desemnează atât conținutul operei, cât și materialul artistic ce a stat la baza fabulației operei. Ele au un trunchi comun al înțelegerii (decodării) atât în conștiința creatorului de artă, cât și în cea a consumatorului (receptorului) de artă. Categoriile estetice nu sunt valabile numai în sfera artisticului, ci operează și în cea a manifestărilor umane cotidiene, ele fac parte din trăirea și simțirea curentă, se aplică la desemnarea atitudinilor și aspectelor vieții.

În concepția lui Tudor Vianu, „categoriile estetice sunt nume colective prin care sunt înțelese *anume impresii tipice*, pe care le putem primi de la artă, precum frumosul, urâtul, comicul și umorul, grațiosul, sublimul și tragicul”. Dar, „există nu numai un *frumos*, un *urât* sau un *grațios* al artei, ci și astfel de însușiri ale naturii, pentru a nu mai vorbi de *sublim*, ale cărui caractere infinite au fost stabilite mai cu seamă în legătură cu aspectele infinite sau dezlănțuite ale firii. Există apoi un *comic* sau un *umoristic* al împrejurărilor sociale și un *tragic* care însângerează istoria”.

2.1. Categoria estetică fundamentală – frumosul

Frumosul este categoria fundamentală a esteticii, chiar obiectul de referință al acestei discipline. În jurul acestei categorii estetice s-au țesut nenumărate teorii și controverse. Desigur că în fiecare există un adevăr, așa cum în fiecare se pot detecta erori sau semnificații neelucidate. Toate acestea au fost posibile și datorită transformărilor prin care au trecut mijloacele de expresie artistică de-a lungul timpului, concepțiile diferite despre artă și menirea ei formulate de la

o epocă la alta. Totuși o accepțiune fundamentală, general valabilă rămâne peste timp.

În expresivitatea lui imediată și frapantă, ca splendoare, ca strălucire-exuberantă sau discretă, frumosul este *armonie*. Iată un termen curent în arta muzicală, ceea ce înseamnă că muzica în sine, concepută ca armonie, este expresia cea mai directă a frumosului.

Din această perspectivă, sentimentul frumosului ar putea fi numit drept tentația perfecțiunii, atracția sau chemarea către intuirea sau realizarea plenară a virtuților desăvârșite. Perfecțiunea se percepe cel mai adesea ca un absolut, arareori sau chiar imposibil de atins. Sentimentul frumosului este, în esența sa, o tindere continuă spre acest absolut, spre această perfecțiune.

Frumosul a fost și va rămâne o problemă deschisă a esteticii, tocmai pentru că este un fenomen estetic deosebit de proteic, de fluent și, de aceea, greu de definit. Cu atât mai greu de definit devine pentru domeniul muzicii, care este și ea un fenomen fluent, greu de încadrat în concepte. Frumosul muzical poate fi considerat ca dublu-enigmatic, dar, dintr-un spirit al bunului simț comun, suntem de acord cu prezența lui acolo unde se manifestă și îl recunoaștem ca forță de armonizare a ființei noastre cu universul. Vibrația universală se materializează în opera de artă spre a ne face să-i simțim nu numai vecinătatea, ci și apartenența directă, pe care uneori suntem tentați să o uităm sau să o ignorăm.

Frumosul străbate manifestările esteticului, având configurația unei străluciri caleidoscopice, a unei radiații multicolore, care obligă la o parmanentă corelare a lui cu o multitudine de coordonate și perspective ale esteticului ca și ale altor manifestări ale spiritului uman.

În concepția antică, frumosul era contopit cu binele și utilul. Platon găsisese pentru fuziunea dintre frumos și bine termenul de *kalon-kagathon*.

În contemporaneitate, frumosul și-a pierdut din aureola inițială. Acum ipostazele frumosului sunt din ce în ce mai mobile și au o largă accepțiune, uneori tentând pe cea a „urâtului”, ca formulă de perfecțiune pentru ilustrarea „răului”. Astfel s-a accentuat fluentza și s-a schimbat perspectiva de abordare a frumosului.

Lucrul este valabil și în muzică, pentru un segment sonor ce coboară mult prea mult în material, schimbând esența divină a muzicii pe culoarea șocantă a unui concret sonor.

Dacă ar fi să translăm la fenomenul muzical unele concepte generale formulate în raport de categoria frumosului estetic, am putea spune că frumosul muzical se înscrie pe orizontala sensului *melodios* și pe verticala ideii de *armonios*.

Termenul *melodios* desemnează atributul melodiei, care, ca unitate elementară creată, trebuie să răspundă normelor unor matrice umane interioare, capabile să o perceapă și să o recunoască drept proprie ființei superioare, realizând starea de bine, de confort, de bucurie a regăsirii coordonatelor esențiale.

Termenul *armonios*, la rândul lui, desemnează atributul armoniei, care, ca unitate creativă complexă, are rolul de a pune în vibrație universul muzical uman tridimensional, pe axa verticalității ce urcă spre cosmos (Dumnezeu), aflând concordanța dintre acestea. Funcționează, aici, teoria pitagoreică a corespondențelor și proporțiilor matematice care guvernează atât muzica, ființa, cât și universul.

2.2. Estetica urâtului

Categoria estetică dialectic contrară frumosului este **urâtul**. Ea este apreciată fie în ipostaza de corelativ al frumosului, fie ca valoare anestetică.

Urmând unor concepții antice greco-romane, Clasicismul francez și german consideră categoriile frumosului și urâtului drept o pereche corelativă numai pe plan formal. Ele au această dimensiune în plastica medievală, la Bosch și Breugel, sau la Goya. În drama și tragedia shakespeariană caracterele personajelor negative fac pereche cu cele ale personajelor pozitive. În Romanticism apare adesea practica antitezei. Schlegel considera, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, că principiul artei nu este constituit de categoria frumosului, ci de cea a *interesantului*, care include și *urâtul*.

Iată că această categorie, câștigă teren pe timp ce trece, la mijlocul secolului al XIX-lea, Rosenkranz elaborând o *Estetică a urâtului*. Urâtul este prezentat aici ca o medie între frumos și comic, formulându-se și categoria de *satanic*, ca perfecțiune a urâtului.

Secolul XX (modernismul) reconsideră categoria urâtului, impus conștiinței sociale ca efect al polarizării maxime a contradicțiilor epocii și desemnat ca cel mai adecvat să o reprezinte în artă, în virtutea teoriei mimesisului (arta trebuie să imite viața, natura).

S-a asimilat astfel în planul esteticului și s-a impus ca *atractivitate a urâtului, expresivitate șocantă, fascinația urâtului*.

Evoluția muzicii nu face excepție de la acest plan de pervertire a frumosului în urât. Substanța inefabilă a muzicii, sistemele sonore perfect armonizate în proporția universală au fost uneori înlocuite de haosul zgomotelor, de materia dezorganizată (uneori aleatorie) a sonorităților concrete.

Dacă ar fi să formulăm opusul ideilor etalate în cadrul categoriei estetice a frumosului, am putea spune că *urâtul în muzică* se identifică cu melodia (sau lipsa ei) *non-melodioasă* și armonia (sau lipsa ei) *non-armonioasă* (disonantă). Non-melodia (antimelodia) apare astfel ca o înșiruire intervalică a sunetelor care nu realizează pandantul matricei umane interioare, ființa nu se mai recunoaște și se crează starea de disconfort, de rătăcire și înstrăinare ce duce la angoasă.

Non-armonia este o suprapunere disarmonică (sunete non-funcționale) care nu au capacitatea de a crea concordanța vibrației universului uman cu aceea a cosmosului, având ca rezultată adâncirea stărilor specificate mai sus (disconfort, rătăcire în neant, dispersare în haos, disperare metafizică).

2.3. Categoria sublimului

Categoria estetică a **Sublimului** aduce în formulare un termen din literatura latină care înseamnă *înălțime, elevație*. Astfel că sensul acestei categorii se referă la perfecțiunea și grandoarea realizate în cuprinsul operei de artă.

În lucrarea sa *Despre sublim*, Longinus aprecia că sublimul „înalță sufletul în regiuni supreme și face să se nască în noi o stare admirabilă de uimire”. Iar Kant, în *Critica puterii de judecată*, asociază sublimul cu facultatea rațiunii universale. În viziunea lui, sublimul este întotdeauna o categorie ce exprimă grandiosul, lumea „macro”, pe când frumosul poate avea și sensuri ce trimit la natura „micro”. Sublimul reprezintă maximum de perfecțiune.

S-ar putea spune că sublimul este o supradimensionare a frumosului, sau prototipul celest al acestuia.

În artă, în timp ce frumosul este o ardore constructivă, activă, o năzuință către perfecțiune, sublimul este o perfecțiune realizată grandios.

În accepțiunea pe care i-o conferă Hegel, intră noțiunea de simbol, acea imagine concretă sau expresia care a fost ridicată la nivelul unei semnificații universale. Astfel, „sublimul este o stare limită a faptului simbolic”.

Dacă privim cu atenție, categoria sublimului este mereu considerată în raport cu cea a frumosului, în ideea de treaptă superioară a acesteia. Mai mult decât atât, Etienne Souriau consideră sublimul ca „o categorie estetică supremă, care intră în țesătura tuturor celorlalte categorii”.

Sublimul în muzică s-a realizat, poate, pe tot parcursul istoriei muzicii, când compozitorii o considerau capabilă să exprime Divinitatea, singura capabilă să se adreseze direct, singura purificată de tentațiile materiei și ridicându-se imponderabilă spre zărilor aureolate. Arta muzicală legată de cultul religios, fie catolic, fie bizantin, care s-a dezvoltat pe parcursul celor două milenii creștine, a mers o lungă perioadă în același pas cu textul Cărilor Sfinte.

Genurile muzicale principale au fost cele legate de desfășurarea cultului liturgic. Muzica vocală și corală avea în vedere consonanța perfectă, iar intervalele desemnate să o susțină erau cele deduse din principiile proporțiilor pitagoreice: cvarta, cvinta, octava. Acestea dădeau sentimentul serenității, imponderabilității, armoniilor celeste. Ce poate fi mai aproape de perfecțiune decât această expresie celestă ?

Dar și mai potrivită categoriei estetice a sublimului este muzica lui Johann Sebastian Bach. Lucrările sale grandioase, având la bază subiecte și texte liturgice, precum *missele* și *passiunile* (patimile Mântuitorului), tentează categoria sublimului, prin implicarea sentimentului sacru, prin perfectă realizare armonico-polifonică, prin măreția sonorităților coral-orchestrale. Opera lui Bach este prototipul sublimului, prin măiestria și complexitatea travaliului armonic, polifonic, timbral, defășurat în grandioase forme muzicale. Arta sa atinge perfecțiunea, deci sublimul.

2.4. Categoria grațiosului

O altă categorie estetică în care măiestria artistică are un rol capital este cea a **grațiosului**. Acesta se definește ca un stadiu al totalei depășiri a dificultăților de finalizare a unei acțiuni sau modelare a unei structuri, în care scopul, tematica, funcționalitatea sunt estompate printr-o întârziere voită a rezolvării, printr-o extremă suplețe și prelungită continuitate a traiectoriilor, fie gestice (coregrafie, arte scenice), fie grafice (artele plastice), fie melodice (în muzică). Grațiosul este o categorie care vizează în mod special măiestria și ingeniozitatea execuției, ușurința și mai ales naturalețea.

În viziunea lui Plotin, grațiosul era legat de accepțiunea mistică, însemnând *grația divină*. În secolul al XVIII-lea, grațiosul a trecut printr-o perioadă în care sensul său a căpătat tente frivole. Abia Schiller a readus în discuție sensul spiritual mai vechi al termenului, translând semnificația mistică spre o semnificație etică.

Dacă aplicăm terminologia definiției la domeniul muzical, ar rezulta că *grațiosul muzical* reprezintă întârzierea gestului muzical, prelungirea melodiei, care se face în special prin *ornamentică* (apogiaturi, triluri, întârzieri, mordente, grupete etc.), o practică specifică Barocului muzical, ca și Barocului în artele plastice și arhitectură.

Grațiosul muzicii baroce obținut prin ornamentica specifică, a fost continuat de ornamentica epocii clasice. Dacă sublimul caracteriza creația marelui Johann Sebastian Bach, am putea spune că grațiosul este făcut să ni-l aducă în memoria auditivă pe Wolfgang Amadeus Mozart.

Și nu este vorba de grațiosul în accepțiunea frivolă, ci de grațiosul rezultat dintr-o mare ușurință în mânuirea elementelor muzicale, în desenarea unor volute melodice suple și armonioase, în măiestria plină de eleganță a tratărilor orchestrale, din toate simfoniile mozartiene, din toate operele în care este evidențiată suplețea și strălucirea vocilor, în toate concertele și sonatele instrumentale în care interpretul trebuie să-și demonstreze agilitatea, cu ușurință și eficiență.

Muzica lui Mozart parcă vine să confirme adevărul definiției: „*Grațiosul* reprezintă mișcarea omului cu o spontaneitate ușoară și

fericită, de natură să demonstreze că voința morală și înclinațiile au ajuns să se armonizeze în unitatea sufletului frumos”.

2.5. Categoria tragicului

Tragicul este o categorie estetică legată mai mult de artele scenice, care presupun o narațiune, un conflict dramatic. Tocmai acest conflict dramatic se constituie în element tragic, de cele mai multe ori însemnând un destin frânt înainte de vreme, învins de vicisitudinile vieții, de un destin implacabil, de inadaptarea la o societate ostilă. În evoluția tragică, pieirea valorilor este însoțită de existența unui ideal. Tragicul înfricoșează, dar și înalță, strivește, dar și purifică.

Tragedia este o specie artistică datând din antichitatea greacă. În lucrarea sa *Originea tragediei*, Nietzsche urmărește condiția istorică a nașterii tragediei ca specie dramatică. În Antichitate, prin tragedie se urmărea obținerea catharsisului (purificarea prin suferință). Dimensiunea tragicului a incitat mereu gândirea filosofică. Pe lângă Nietzsche, și alți mari filosofi ai lumii – Aristotel, Boileau, Diderot, Lessing, Hegel, Kierkegaard, Schopenhauer, Unamuno, Heidegger, Camus, Steiner ș.a. – au teoretizat conceptul.

Dintre esteticienii români, Tudor Vianu, Lucian Blaga, D. D. Roșca, Gabriel Liiceanu s-au apropiat cu interes de acest subiect.

Tragicul în muzică poate fi urmărit pe spații mai mari sau mai largi, în lucrări simfonice în care conflictul dramatic este evident. Edificatoare este Simfonia *Tragica* de Schubert, dacă ar fi să amintim o simfonie care se etichetează singură, dar nu mai puțin tragism conține în unele părți Simfonia *Eroica* de Beethoven, sau Simfonia *Patetica* de Ceaikovski. Tragismul nu este străin nici caracterului unor piese instrumentale sau unor lieduri romantice precum *Fata și moartea* de Schubert. Foarte multe din lucrările romantice își revendică expresia de la categoria tragicului. Gândirea romantică, dar și destinul unor compozitori ai epocii s-au înscris pe această traiectorie tragică, exprimând în lucrările lor tocmai conflictul născut între realitate și aspirații (idealuri).

Genul muzical cel mai apropiat acestei categorii este însă opera. Dramaturgia teatrului liric a fundamentat tragismul muzical, dar expresia muzicală s-a adecvat tot mai mult cerințelor tragediei.

Wagner este cel care reînvie tradiția tragediei antice, în operele lui, și conceptul de spectacol total, provenit din sincretismul spectacolelor Antichității. Tragicul operelor wagneriene este susținut de tratările simfonice tensionate, de intensă cromatizare a liniei melodice, de modulațiile continue și de componența copleșitoare a aparatului orchestral. Ariile și recitativele operelor sale au o notă aparte de tragism, care de cele mai multe ori, ca în tragediile antice, aduce catharsisul. Purificarea prin suferință, prin jertfă, prin iubire, aduce moartea izbăvitoare, înălțarea în sfere spirituale.

2.6. Categoria comicului

La polul opus, categoria **comicului** are totuși dimensiuni comune cu tragedia, prin echivalența scenică, dar și prin apartenența la lumea artei antice grecești, unde își are originea.

Comicul este o categorie estetică ce desemnează, în genere, un fenomen care provoacă râsul. Comicul nu există în afara umorului și rezultă din neconcordanța dintre aparență și esență, dintre conținut și formă, dintre parte și întreg, dintre valoare și nonvaloare, dintre scop și mijloace etc.

Modalitățile de realizare a comicului sunt umorul, satira, ironia, zeflemeaua, sarcasmul, gluma etc. Ca spectacol dramatic îi corespunde genul comediei.

Comicul muzical este evidențiat de asemenea în spectacole lirice, de tipul *opera buffa*, apărut ca și *opera seria* tot în Baroc. Tratările muzicale sunt alerte, suple, vioaie. Ariile melodioase și simple, duetele spirituale se înlanțuie cu rapiditate dând ritm acțiunii. Renumitele opere comice *Servitoarea stăpână* de Pergolesi, *Bărbierul din Sevilla* de Rossini, *Don Pasquale* de Donizetti și multe altele sunt exemplare pentru ilustrarea acestei categorii estetice.

Față de complexitatea lucrărilor muzicale, uneori trimiterea la una singură dintre categoriile estetice poate părea simplistă. De cele mai multe ori, ele apar amalgamate sau se succed caracterizând fiecare parte a unei lucrări muzicale (care, de obicei are o formă tripartită), bazată pe contrastul de mișcare, deci și de caracter, și de expresie muzicale, precum Allegro – Andante – Allegro. Caracterul unei părți

Allegro variază și el în funcție de formă. Într-un fel sună expresia unui Allegro de *sonată* și altfel a unui Allegro de *rondo*.

Astfel catalogarea unei lucrări într-o categorie sau alta estetică nu se poate face simplist, ci implică diverse corelări, diverse intersectări caracteriale, diverse și multiple implicații categoriale.

3. *Valoare estetică. Gust estetic*

Întreaga existență umană este dedicată realizării valorilor, sub diverse forme. Goethe spunea: „Dacă vrei să te bucuri de propria ta valoare, atunci conferă o valoare lumii”.

Ce este valoarea? Un produs al creației axiologice, valoarea reprezintă obiectivarea esenței umane, a scopurilor, dorințelor, intențiilor sau idealurilor, în realități, în produse de un tip specific, corespunzătoare diverselor necesități sociale.

Creativitatea umană a reușit să îmbrace bunurile deja existente cu însușiri noi, făurindu-și un cadru existențial înnobilit cu noi semnificații. Existența valorii este condiționată de prezența celor doi factori de bază, obiectul valorizat și subiectul valorizator.

Știința care se ocupă cu studiul valorilor este axiologia (de la *axios* = a aprecia și *logos* = știință), în vizorul său intrând toate relațiile care se stabilesc între cei doi termeni de bază.

În sistemul de valori umane există valori materiale și valori spirituale. Din această a doua categorie fac parte *valorile estetice*.

Valoarea estetică este rezultanta elevată a spiritului creativ. Ea dobândește valențe superioare prin capacitatea de a semnifica, de a releva o ipostază aparte a realului. Prin valoarea estetică se dezvăluie sensurile încifrate ale lumii. În ea se întâlnesc concretul cu abstractul, potențând maxima generalitate a semnificațiilor.

În receptarea valorilor estetice intervin o seamă de factori subiectivi, dată fiind structura polivalentă a obiectului estetic, dar și sistemul de valori individuale diferențiat în funcție de gustul, cultura și ideologia subiectului (receptorului de valori estetice).

Unii teoreticieni fac deosebirea între valoarea estetică și valoarea artistică, alții nu, după cum în conceptul de estetică se

integrează și natura, și viața socială, și arta, sau numai arta. În ultimul caz, desigur că valoarea estetică se confundă cu valoarea artistică, pentru că aceasta se referă numai la universul artelor.

Atât în cadrul generalizat al valorilor estetice, cât și în cel specializat al valorilor artistice, funcționează un sistem de criterii și perspective de selectare, o scară de ordonare și ierarhizare a valorilor. Aceste criterii pot fi variabile de-a lungul timpului, corespunzând gândirii și necesităților de moment sau al celor perene, completându-se sau negându-se, dând o dinamică a valorilor.

Și în muzică putem urmări, în evoluția temporală, păstrarea sau schimbarea criteriilor de valorizare (axiologice), determinând configurația spirituală a fiecărei epocii creatoare în parte.

O multitudine a posibilităților de clasificare a valorilor ne dă imaginea complexității axiologice. Valorile pot fi ideale sau reale; ale lucrurilor sau ale persoanelor; individuale sau socio-culturale; pozitive sau negative; valori care se adresează rațiunii, sensibilității sau voinței; valori fundamentale sau deviate și multe altele.

Criteriile folosite în valorizarea estetică sunt: expresivitatea, forța de sugestie, reprezentarea, concordanța dintre formă și conținut, locul și rolul în cadrul contextului stilistic.

Gustul estetic a fost numit „gust” prin analogie cu simțul gustului, deși simțurile care participă la receptarea artelor sunt văzul și auzul. El desemnează o reacție spontană, de plăcere sau neplăcere, la contactul cu o operă de artă. Esteticienii secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea îi recunosc gustului calitatea de a produce sentimentul frumuseții.

În manifestarea gustului se pot detecta trei modalități de receptare: senzorială, afectivă și rațională. Subiectivismul pus pe seama manifestării gustului nu este singurul care intră în ecuație, există și criterii raționale care se formează, se consolidează și se amplifică prin cunoaștere și educare.

La fel ca toate celelalte gusturi, fie estetice generale, fie artistice, și gustul estetic muzical se poate forma și cultiva. Rolul profesorului de muzică este acela de a exersa cu elevii acest gust și de a-l direcționa spre valorile autentice ale muzicii universale.

4. *Muzica și raporturile sale cu mitologia, religia și morala*

De-a lungul secolelor, muzica a fost privită din diverse unghiuri și a ocupat locuri variabile în conștiința estetică, în gândirea filosofică. În perioada gândirii arhaice grecești, muzica era amalgamată cu poezia și dansul în așa numita *triuna horeea*. Avea funcția unei arte predominant expresive pentru rostirea sentimentelor și era direct legată de desfășurarea misterelor, cântărețul Orfeu fiind considerat ca inițiatorul ei. Această legătură a muzicii cu sacrul nu s-a pierdut nici în ceremoniile laice, publice sau private. Instrumentele de bază ale muzicii erau de proveniență divină: lira era instrumentul zeului Apollo (arta cântului la liră fiind *citaredia*), iar aulos-ul era instrumentul zeului Dionisos (arta cântului la aulos numindu-se *auletica*).

Tot în mitologia greacă, artele erau protejate de *muze*, nouă divinități alegorice inspiratoare și ocrotitoare ale artelor și științelor, considerate fiice ale lui Zeus și ale Mnemosinei. Acestea erau: *Caliope* – muza poeziei epice și a elocinței, *Clio* – muza istoriei, *Erato* – muza poeziei erotice, *Euterpe* – muza poeziei lirice și a muzicii, *Melpomene* – muza tragediei, *Polimnia* – muza imnurilor, *Talia* – muza comediei, *Terpsihora* – muza dansului, *Urania* – muza astronomiei.

După cum se vede, Euterpe nu era numai muza muzicii, ea ocrotea și poezia lirică. Poate de aceea, un timp foarte îndelungat, în istorie, aceste două arte s-au îngemănat, ajungând în Romantism să desemneze un gen atât de sensibil în percepția muzicală, încărcat de trăiri nobile și sentimentale, liedul.

Dar această apropiere mai spune ceva, că esența muzicii este în lirism și că această coordonată nu trebuie să dispară niciodată în manifestarea muzicii, dacă vrem să-i păstrăm ființa în integralitate. Este adevărat că unele evoluții muzicale, mai ales contemporane, se dezic de această componentă, dar trebuie să recunoaștem că ajung mult sărăcite în expresie și adresabilitate umană.

O altă caracteristică imprimată muzicii de către gânditorii antichității grecești este cea a ethosului. Modurile muzicii erau considerate purtătoare de ethos, influențând sufletul, capabile de a insufla

ascultătorului o anume stare de spirit, astfel că unele moduri erau mai frecvent folosite, cele tonice, cu caracter mobilizator, iar altele erau interzise, pentru că inspirau lascivitate sau pasivitate, chiar tendințe morbide.

Dar dacă filosofii erau unanim de acord în privința faptului că muzica exercită o anumită acțiune asupra naturii etice a omului, divergențele de păreri apăreau când trebuia să se desemneze acțiunea etică a fiecărui mod în parte.

Modul *doric* era considerat de Platon ca excelent pentru redarea unei atmosfere festive, avântate, în timp ce modul *frigic* aducea o atmosferă de blândete și duioșie, iar modul *lidic* putea imprima o stare de moleșală ostașilor, devenind astfel dăunător.

În concepția lui Aristotel, însă, modul *frigic* era potrivit pentru o atmosferă plină de entuziasm.

Această influență morală se va păstra, dar mult diminuată, în cadrul tonalităților, prin modurile majore și minore, considerate tonice și depresive. Folosirea cu precădere a tonalităților majore în Clasicism și a celor minore în Romantism, reprezintă indicele de echilibru sufletesc specific fiecărei epoci, dominantă morală care se poate detecta prin intermediul creației muzicale, al înclinațiilor creative componistice. Depresivitatea unor compozitori, precum Schumann, a dus chiar la instalarea unor boli psihice, dar și a unei sensibilități ce a depășit cota normală.

Ieșirea din mod și tonalitate, pe care o operează sistemul atonal (serialist-dodecafonic) înseamnă, de fapt, scoaterea dintre coordonatele muzicii a componentei ethosului, a implicării sufletești, deci a trăirii umane. Această obiectivare, ieșire din uman, a sistemului sonor atonal este considerată de compozitorul Theodor Grigoriu adecvată redării muzicii cosmosului.

În drumul său prin epoci, muzica a urmat îndeaproape tendințele și credințele spirituale. Începutul erei creștine a însemnat un moment hotărâtor pentru drumul muzicii europene. Strâns legată de practica muzicii în biserică, muzica s-a pliat cerințelor acesteia, a dezvoltat forme și genuri specifice, fiind în primul rând vocală, pentru a aduce cu claritate în sufletele credincioșilor cuvântul Domnului.

Evul Mediu a însemnat din acest punct de vedere o direcționare a tuturor artelor pe coordonata religioasă. Cele mai înfloritoare arte

fiind arhitectura, prin construcția monumentalelor edificii bisericești, pictura și sculptura – ilustrând cu cea mai mare acuitate scene și pilde biblice, iar muzica – s-a remarcat prin prezența sa continuă în ritualul liturgic, considerată cea mai aproape de limbajul potrivit pentru adresarea divină.

Un gen aparte în evoluția muzicii religioase l-au format *misterele*, acele spectacole cu subiect religios, organizate în biserică și prin care laicii puteau participa afectiv la desfășurarea narațiunii biblice.

Momentul emancipării artelor plastice de sub tutela regulilor ecleziastice s-a fixat în Renaștere, prin introducerea realității corpului uman în pictură și sculptură (vezi Michelangelo), dar domeniul muzicii s-a mai păstrat un timp în cadrul bisericii, deși genurile muzicii laice au început să se afirme și să se dezvolte. O ieșire spectaculoasă din aceste cadre o reprezintă transformarea genurilor religioase în genuri de concert. Oratoriile cu subiecte religioase, *Recviemul* și *Patimile*, ies la rampă. Redescoperirea oratoriului *Pasiuniilor după Matei* de Johann Sebastian Bach, de către Felix Mendelssohn-Bartholdy, în 1829, și executarea lui în concert este un eveniment edificator în acest sens.

Laicizarea muzicii s-a făcut în timp și cu încetul, dar legăturile sale cu lumea credinței s-a subțiat și chiar s-a rupt pe alocuri. Muzicieni ai secolului al XX-lea se întorc însă spre muzica sacră, cântul gregorian și cel bizantin fiind în atenția lor. Olivier Messiaen se remarcă în acest demers în lumea occidentală, dar și școala muzicală românească a secolului XX cunoaște reprezentanți ce se îndreaptă spre valorificarea unor resurse de muzică religioasă bizantină (Paul Constantinescu, Sabin Drăgoi, Marțian Negrea, Doru Popovici, Theodor Grigoriu, Ștefan Niculescu, Petru Stoianov, Cristian Petrescu ș.a.).

5. Concepțiile despre muzică în Antichitate

În perioada gândirii clasice grecești, estetica doriană a pitagoreicilor a formulat unul dintre conceptele fundamentale susținând că *lumea e construită matematic*. Principiul pitagoreic era:

„Numerele sunt elementele tuturor lucrurilor”, aceasta însemnând că toate principiile care guvernau natura (Cosmosul) trebuiau descoperite și în viața omenească.

Ipoteza generală după care numărul este substanța realității și-a găsit cea mai la îndemână aplicativitate în muzică. Studiarea bazei matematice a muzicii s-a dezvoltat pe două direcții. Mai întâi, s-a stabilit o ordine matematică în *acustică* și proporții pentru sunetele armonioase. Armonia, în viziunea lor, depindea de proporție, măsură și număr, de o relație matematică a părților. În al doilea rând, teoria pitagoreică a avut o semnificație *morală și cosmică*. Ei au formulat teoria conform căreia Cosmosul era guvernat, ca și muzica, de aceleași legi matematice. Speculații de mare amploare au dus la considerarea că există o muzică a sferelor, rezultată din aceste proporții numerice, fiecărui sunet corespunzându-i o planetă.

„Cosmosul pitagoreic este un soi de cutie cu muzică divină: stelele dispuse la distanțe armonioase una de alta, își urmează calea cu o iuțeală prestabilită, iar eterul, agitat de mișcarea lor, produce cea mai puternică dintre melodii”. (Gilbert/Kuhn – *Istoria esteticii*)

Termenii de *Harmonia* și *Simetria* sunt introduși în estetică tot de pitagoreici, care au emis și teoria *ethosului* muzicii, adică efectul produs de muzică asupra sufletului ascultătorului. De aceea au numit muzica *artă excepțională* și i-au atribuit în exclusivitate puteri expresive și psihologice.

Prin teoriile pitagoreice, **muzica** este privită ca imitație și vehicul al melodiei divine și este în măsură să acordeze sufletul la acea eternă armonie, a cărei transportare din cer pe pământ cade în sarcina muzicianului. Funcția muzicii este de a întipări în suflet marca obârșiei divine.

Această interpretare psihologică, etică și educativă dată muzicii a câștigat o largă recunoaștere printre greci. De asemenea, muzica era recunoscută și ca având o semnificație epistemologică, deoarece releva legile care guvernează universul, atribuindu-i-se și o semnificație morală și soteriologică (magică). Concepția matematic- ezoterică a pitagoreicilor a fundamentat întreaga gândire despre muzică și a fost reluată mereu peste veacuri de cei care au știut să prețuiască inefabilul acestei arte și puterea sa de modelare a sufletelor.

Acest rol esențial, care i se atribuisese muzicii încă din primele veacuri ale antichității grecești, a cunoscut creșteri și descreșteri în viziunea filosofilor următori. Psihologismul artei sunetelor a fost formulat și amplificat în gândirea filosofică a lui Aristotel.

Aristotel include muzica în rândul artelor imitative, alături de poezie și artele plastice. Tot el arată că artele imitative se deosebesc prin mijloacele folosite, iar *ritmul*, *limbajul* și *melodia* sunt mijloacele întrebuințate de poezie și muzică, dans ditiramb, tragedie și comedie, fie unul, fie două, fie trei împreună.

6. *Arta creștină și descoperirea prin artă a lui Dumnezeu*

Extinderea creștinismului și a dogmelor bisericii creștine îndepărtează preocupările artistice, considerate ca barbare și păgâne, ale Antichității. În primele secole după Hristos, când monahismul ascetic atrăgea spre o existență retrasă în pustiu, arta păgână a fost considerată erezie.

Încetul cu încetul însă, arta și-a intrat în drepturi, ca suport de accedere la divinitate. În primul rând, muzica era considerată singura aptă de a face apropierea de Dumnezeu însă era supusă unor dogme și se plia ritualului liturgic.

În viziunea Sfântului Augustin, modelul de urmat era cel al cântărețului lui Israel, David. „Era un om priceput în cântece, care iubea din inimă armonia muzicală – nu cu o desfătare vulgară, ci cu o fire credincioasă și prin ea slujea Dumnezeului său, căci concordia rațională și bine orânduită a diverselor sunete într-o varietate armonioasă sugerează unitatea neslăbită a Cetății bine orânduite”.

Apropierea de arte se făcea, astfel, cu atitudinea supusă a celui conștient de creația divină, din care omul se împărtășește, încercând să imite o mică parte și cu o palidă realizare, dar relevând astfel măreția creației lui Dumnezeu.

Dumnezeu este artistul naturii și artistul omenesc îi urmează procedările, (ne arată Sfântul Augustin), luând seama la tiparul răsădit în el de către înțelepciunea eternă. Cu singura deosebire, că el e limitat de condițiile mediului său material, pe când Dumnezeu, omnipotent, nu este. Pentru filosoful creștin, nimic în afară de Dumnezeu nu era

integral și necondiționat real. Dumnezeu era subiectul ultim al oricărei judecăți. Materia, organele senzoriale, localizarea concretă a frumuseții și aparatul percepției ei primare de către om erau iluzorii. Hristos, prin resurrecția sa, concentrase cucerirea universală a trupului dând, din acel moment, o semnificație spirituală tuturor lucrurilor.

În acest sens, artele trebuiau să subordoneze materia revelării spiritului. Muzica era chemată să susțină ruga și închinăciunea către Domnul, textul liturgic fiind primordial în expresia religioasă. Artele plastice, prin pictură și chiar prin sculptură, trebuiau să dea formă momentelor biblice, să le facă cunoscute și pe înțelesul masei creștinilor, în majoritate lipsiți de știința scris-cititului, fără acces la cunoașterea cărților Sfinte.

Se dezvoltă astfel, un tipic al realizărilor picturale, *icoana*, în care formele trebuiau să ignore realitatea și să redea spiritul, prin lipsa perspectivei, a tridimensionalității, a liniei de orizont etc. Astfel, figurile biblice căpătau o hieratizare a liniilor desenului și o imponderabilitate a situării spațiale. Culorile, de asemenea, trebuiau să se supună unei simbolistici divine, fiecărui personaj biblic corespunzându-i o anume culoare, ceea ce creaa un tipar ușor de urmărit de către simpli enoriași.

La un moment dat, s-a creat o mișcare iconoclastă, care repudia orice imagine pictată sau cioplită a lui Dumnezeu, acuzând-o de idolatrie. Multe icoane și cărți sfinte care conțineau desene au fost distruse, pierzându-se atunci multe din documentele care ne-ar fi făcut cunoscută notația muzicală a primelor secole creștine.

Muzica era notată, desigur, în acele prime cărți sfinte, deasupra, dedesubtul sau între rândurile textului liturgic, indicând urcarea sau coborârea glasului, accentele și întorsăturile melodice folosite în expresia muzicală.

În dezvoltarea liniilor melodice, era repudiată tendința de armonie care ducea la desfătarea voluptoasă a auzului. Muzica, în primul rând, care avea harul divin, trebuia să se păstreze în sistemul valorilor morale, cu o expresie austeră. În viziunea acestor prime secole creștine, nu exista conceptul de frumos în afara celui al lui Dumnezeu. Dumnezeu era întruchiparea Frumuseții, a Binelui și Adevărului suprem, iar frumusețe în sine, în afara celei divine nu se putea concepe. De aceea artele erau subordonate discursului teologic.

Într-un singur punct, concepțiile antice par a coincide cu cele creștine ale Evului Mediu: *Muzica este de esență divină*, fie că este considerată „copilul lui Jupiter”, fie că este considerată creația lui Dumnezeu. Modalitățile de expresie ale substanței sale divine trebuiau însă modelate conform cerințelor noilor ideologii. Iar forma sub care muzica s-a etalat și și-a dezvoltat personalitatea, în acest Ev Mediu, a fost forma vocală a cântului liturgic: cea gregoriană pentru spațiul occidental al Imperiului Roman și cea bizantină pentru spațiul Imperiului de Răsărit.

7. Concepții estetice ale Evului Mediu

Teologia creștină, care a adus în prim plan Creatorul (Dumnezeu), căruia I se subordonează toate celelalte elemente, nu a dezvoltat un sistem estetic aparte. Ideea de bază era aceea că: „dacă Dumnezeu e frumos, toate operele lui sunt oarecum frumoase”. De aici, lucrurile tind către „Unul”, principiul unității absolute, fără a-l putea atinge, pentru că fiind părți sunt excluse din unitatea fără fisură.

De asemenea, urmare a aceleiași incapacități, lucrurile nu pot fi adevărate oglinzi ale lui Dumnezeu, ci sunt mai mult „umbre” șterse ale sale, îngreunate de materie.

Un alt demers al filosofiei Evului Mediu a fost cel al recuperării frumuseții sensibile sub protecția teologiei creștine. Astfel forme clasice au fost alese pentru a înveșmânta idei creștine. Figuri mitologice erau folosite la ilustrarea noilor idei. Spre exemplu, un înger era desenat sub forma Victoriei clasice, Amor și Psyche erau folosiți ca tipuri ale iubirii lui Dumnezeu în sufletul omenesc.

Poate în aceeași metodologie putem include folosirea modurilor antice grecești, într-o nouă înveșmântare a muzicii religioase medievale.

Simbolul a intrat în practica omului medieval pentru a coborî din cer idealul de frumusețe care îi aparținea numai lui Dumnezeu. Numelui divin I s-a îngăduit să țină cumpăna între spiritul pur și materia grosolană, prin simbol. Dacă ne gândim la opulența „spectacolului” liturgic bizantin, cu veșmintele încărcate de aur și pietre prețioase, cu ansamblurile arhitectonice pavate în marmură și tapetate în mozaicuri, acordul cu gândirea teologală se află în ideea că

„ochii din afară văd marmura și aurul, dar ochiul lăuntric vede înțelepciune și dreptate”. Lumea era admirată ca o imagine a lui Dumnezeu.

Una dintre figurile centrale de gânditori ai acestui început de Ev Mediu este Sfântul Augustin. El face translatarea concepțiilor clasice despre frumos spre concepțiile teologice, punând bazele esteticii teologale. El se îndreaptă spre concepțiile pitagoreice, făcând din număr esența lucrurilor. Sfântul Augustin folosește armonia numerică și pentru a explica legea după care se desfășoară călătoria sufletului către Dumnezeu. În acest drum, Rațiunea se îndreaptă spre arte ca purtătoare de numere și proporții. „După ce sufletul va fi ordonat de arte, după ce va izbuti să se facă armonios și frumos, numai după aceea va putea să-l contemple și pe Dumnezeu.” Iată deci care era menirea artelor în concepția medievală, iar dintre arte cea mai apropiată de matematică era muzica. Referindu-se la muzică, Sfântul Augustin o consideră ca „știința buneii modulării”, căreia îi acordă, pe lângă etalonul matematic, și o componentă sensibilă.

Alături de teoria numerică și simbolistica cifrelor, care cunoaște o exacerbată amploare, teologii-filosofi medievali elaborează și un sistem de valori estetice, numit „scara frumosului”. Această ierarhie a gradelor de manifestare a frumosului se înalță de la simplele impresii senzoriale, la rațiuni și la fericirea divină. Iată un exemplu al scării Sfântului Augustin, în care treptele sunt denumite astfel: 1. însuflețire corporală, 2. simțul, 3. arta, 4. virtutea, 5. liniștea, 6. intrarea, 7. observația. Aceleași 7 trepte erau intitulate și altfel, cu referire la stadiile materiale și spirituale: 1. ținând de trup, 2. prin trup, 3. pe lângă trup, 4. către suflet, 5. în suflet, 6. către Dumnezeu, 7. cu Dumnezeu. Folosind denumirea categoriei estetice fundamentale, aceste trepte corespund cu: 1. ceea ce e frumos din altă parte; 2. ceea ce e frumos prin alt lucru; 3. ceea ce e frumos pe lângă alt lucru; 4. lângă frumos; 5. în frumos; 6. către frumos; 7. cu frumusețea.

„Evoluția pornește de la treapta cea mai de jos, semnificând frumusețea unui stimul fizic exterior aproape neformat, iar progresia îl duce pe spectator spre frumuseți mai unificatoare, mai morale, mai în interiorul său, către împlinirea în care frumusețea înseamnă unirea cu unitatea lui Dumnezeu și asimilarea cu forma lui”. (Gilbert/Kuhn – *Istoria esteticii*).

Data fiind substanța muzicii, inefabilul ei, dintre artele frumoase numai Muzica era considerată *artă liberală*, artă superioară. Cele șapte arte liberale erau grupate în *trivium*- care includea gramatica, retorica și dialectica; și în *quadrivium* – care includea aritmetica, **muzica**, geometria și astronomia.

8. *Artistul renașcentist și arta sa*

Renașterea aduce în discuție ființa umană, atunci când este vorba de artă, dar nu numai. Ideea de modernism este plasată de unii teoreticieni ca aparținând acestei epoci, când se realizează emanciparea față de dogmele bisericești și arta se întoarce pe drumul laicizării.

Modelul preluat de filosofi și artiști în dezvoltarea artelor este cel al Antichității. Cercetarea corpului uman, a vechilor proporții ce tind spre perfecțiune sunt considerate de ordin divin, creațiile divinității, elemente ce trebuiesc puse în prim plan, ca frumosul spiritual oglindit în corpul uman. Pictura *Capellei Sixtine* realizată de Michelangelo a constituit un șoc, la vremea respectivă, pentru gândirea închisă în dogme, dar a însemnat și o victorie a spiritului liber să-și exprime propria-i măreție umană.

Artistul renașcentist are o cu totul altă deschidere față de lume și viață. El nu este doar artist. El are o capacitate mare de cuprindere și se manifestă pe diverse planuri. Este un om universal. Îmbină preocupările științifice cu cele artistice. Nu este specializat doar pe un gen al artelor, ci este și pictor și sculptor, dar și poet și muzician, ba chiar și constructor și arhitect. El realizează totul la parametrii cei mai ridicați ai calității, cu ardoarea de a atinge perfecțiunea, de a fi demn de Creatorul a cărei creație este.

Artistul renașcentist nu se mulțumește doar să privească neconținut natura, el cercetează, judecă ceea ce vede și din personalitatea sa ca un tot decurge până la sfârșit o critică, mai mult decât o fotografie a naturii.

Artistul renașcentist râvnește la titlul de filosof și prin aceasta își afirmă dubla natură: respectul medieval față de teologie, dar și vasta înțelepciune laică ce speculează în jurul rațiunilor subtile ale

lucrurilor. Iar acestea se amalgamează cu respectul modern pentru cunoașterea specializată.

El îl recuperează pe Dumnezeu prin perfecțiunea lucrărilor sale, care sunt dovezi sensibile ale multilateralei sale erudiții.

Renascentistul are un ideal al proporțiilor, ceea ce implică mai mult matematica în domeniul artistic. Alberti a scris o carte despre *natura perspectivei*, Dürer un *Tratat despre proporții*, iar Luca Pacioli cartea *De divina proportione*, anticipând legea secțiunii de aur, stabilită experimental de Zeising la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Disecția a dus la o mai bună cunoaștere a corpului omenesc, astfel, naturalismul pictorilor renascentiști și dorința lor de a înțelege în chip desăvârșit obiectul studiului le-a lărgit orizontul și a dus la crearea unor replici intelectuale. Prin pictură realizau un comentariu asupra naturii, operele lor fiind fie un mijloc de perfecționare a acestora (Michelangelo făcea schițe după natură ale diferitelor părți ale corpului, alegându-le pe cele mai frumoase și ansamblând un întreg ce tindea spre perfecțiune), fie o formă de concurare a activității creatoare a lui Dumnezeu.

Aceeași muncă de alegere făcea și Dürer, explicându-se: „Creatorul i-a făcut cândva pe oameni așa cum trebuie să fie și socotesc că înfățișarea chipeșă și drăgălășenia se află răspândite prin toată mulțimea oamenilor. Artistul trebuie să găsească urmele acestei forme perfecte pierdute.”

În statutul artistului, poetul este considerat a fi la înălțimea tuturor operelor, depășind natura, fiind însuși creatorul. Poezia sporește cantitatea de realitate morală, dar o înalță cu ajutorul divinului spre culmea unei noi slave. Întreaga *Divină Comedie* a lui Dante este un exercițiu exemplar al acestui deziderat al poetului.

Artiștii Renașterii tind să pună arta pe prim plan, opera este mai importantă decât persoana și chiar decât Dumnezeu. Dürer spune că arta și nu omul făurește magia artei, iar Francastoro că arta și nu Dumnezeu însuflă frenezia geniului. „Nu Dumnezeu e cauza, ci muzica însăși, plină de un fel de minune măreață și răscolitoare ce face ca pulsul să bată odată cu ritmul, ca și cum ar fi stârnit de vreo frenezie violentă, și face să piară stăpânirea de sine și te înalță până la extaz”.

Armonia și proporția sunt coordonatele operei de artă, pentru care artistul trudește. „Proportionalitatea este în măsură nu numai să constituie frumusețea în cadrul operei, ci și să realizeze o legătură congenitală între spectator și obiectul contemplat”. (Gilbert/Kuhn – *Istoria esteticii*)

Spiritul cartezian, introdus de Descartes în secolul al XVII-lea, se dezvăluie în tratatul său muzical *Compendium Musicae*, în care explică de ce un sunet este mai plăcut decât altul. În concepția sa, armonia frumosului are înțelesul nu de proporție între linii, mase sau membrane, ci între stimul și reacție.

Genul muzical înfloritor în această epocă este *polifonia vocală*. Compozitorii ajung la performanțe de măiestrie nemaiîntâlnite. Tehnica îngemănării vocilor în perfecțiunea sonorităților armonioase reflectă acea pluridimensionare a personalității caracteristic renascentistă. Este o întrecere cu sine și o întrecere cu spațiul sonor, pentru a-l modela pe voia creatorului. Numărul sporit de voci suprapuse solicită la maximum inteligența creatoare, spre a afla soluțiile cele mai frumoase.

De altfel, armonia se diversifică și ea, răspunzând acestor cerințe, iar consonanțele perfecte (cvarta, cvinta, octava), care reprezentau cosmosul și divinul, se îmbogățesc cu acele consonanțe imperfecte (terța, sexta), care erau mai aproape de natura umană. Omul este cel care se conturează și în atenția compozitorilor renascentiști. Subiectele laice ale madrigalelor și chansonurilor sunt cele ale vieții de zi cu zi a omului. Toate aspectele vieții sunt cântate în mod plinar, cu aceeași frecvență și intensitate cu care se cultivă și muzica religioasă.

Un pas în plus pe care îl face muzica renascentistă este introducerea treptată a instrumentelor muzicale în mersul polifonic al vocilor umane. Se insinuează ideea că muzica, spre a grăi, nu are neapărat nevoie de cuvinte și puritatea ei poate avea mai mult efect asupra sufletului, o adresabilitate mult mai mare și mai abstractă.

Gândirea estetică a Renașterii nu produce o ruptură bruscă cu filosofia medievală, dar încet – încet frumusețea se dezvăluie numai în urma travaliului asiduu și anevoios, prin știința și cunoașterea adevărului artistic. Este un spirit nou ce se întrevede în gândirea estetică.

9. *Estetica Barocului muzical*

Barocul este o epocă de mare efervescență creatoare, pe tărâmul muzical și nu numai.

Termenul consacrat pentru a denumi această epocă înseamnă „bizar, ciudat” și vine din portugheză unde însemna o perlă cu formă neregulată, asimetrică. În istoria artelor el desemnează noul stil apărut în arta apusului și a centrului Europei, care, îndepărtându-se de tradiția și echilibrul specific Renașterii, cultivă libertatea și grandoarea formelor, bogăția ornamentației, libertatea și fantezia exprimării.

În muzică, Barocul a însemnat apariția unor forme și genuri noi, o mai mare libertate și inventivitate în compoziție, reușindu-se prima sinteză în cultura muzicală, cea vocal-instrumentală, amalgamându-se în forme noi experiența muzicii vocale (omofonia liturgică a cântului gregorian, cântecul popular și coralul protestant), dar și experiența muzicii instrumentale populare și culte.

În cadrul Barocului muzical se disting trei perioade, momente: 1. faza de început, caracterizată prin înlocuirea treptată a muzicii corale polifonice cu omofonia cântecului solistic; 2. faza înfloririi muzicii de operă, baletului de curte și operei-balet; 3. ultima fază a Barocului muzical (1710-1750) marea sinteză creatoare realizată de Haendel și J. S. Bach.

În prima fază, se acordă o mai mare importanță vocii superioare melodice, care iese în relief, făcând mai inteligibil și expresiv textul literar care îi stă la bază. Aceasta duce la apariția unor genuri vocal-instrumentale noi, cum sunt opera, oratoriul și cantata. Se produce de asemenea o înflorire a muzicii instrumentale și a formelor muzicale specifice acestora: concertul, canzona da sonar, sonata, suita etc.

Ce poate fi mai reprezentativ, acum, pentru stilul galant, pentru grandoarea și opulența întruchipate de acest stil, decât marile spectacole de operă sau de balet organizate la curtea regilor. O idee a spectacolului sincretic vine din epocile de mult trecute și reflectă în muzică spiritul renașcentist, care a reînviat arta și gândirea antică greacă într-o nouă formulă.

Epoca de înflorire barocă a muzicii este tocmai epoca de înflorire a acestor grandioase genuri muzicale. Compozitorii francezi: Charpentier, Cambert, Couperin, Lully, englezul Purcell, dar și italienii Scarlatti, Casella, Vivaldi și mulți alții sunt creatorii renumiți și recunoscuți ai acestor spectacole magnifice.

Nu mai puțin importantă pentru evoluția muzicii se arată a fi cea de a treia fază a barocului muzical, în care genurile și formele muzicale instrumentale cunosc o impresionantă evoluție, prin arta componistică a lui Haendel și Bach. Tot în această perioadă se cristalizează și se formează gândirea muzicală bazată pe tonalitate, sistemul tonal cu modurile major și minor. Se sistematizează teoria muzicală polifonică și armonică pe baza sistemului tonal în lucrările teoretice ale lui Rameau (*Tratatul de armonie*) și a lui Fux (*Gradus ad Parnassum*). Dar cel mai uluitor „tratat” practic, îl realizează Johann Sebastian Bach prin cele două caiete ale *Clavecinului bine temperat*.

Clavecinul bine temperat, această sublimă demonstrație de rațiune polifonică, de intuiție melodică și de genialitate a armonizării întregului muzical, este exemplară pentru spiritul barocului târziu manifestat în domeniul muzical. Ultima perioadă a barocului, de fapt o pregătire a Clasicismului muzical, aduce prin preludiile și fugile Clavecinului, un nou echilibru în domeniul formelor, o nouă măiestrie în tratarea instrumentală.

Și dacă vorbim de rațiune, această lucrare poate fi considerată o replică la filosofia carthesiană, o demonstrație a rațiunii muzicale în forma ei cea mai pură. Domnia rațiunii care a înflorit în Franța secolului al XVII-lea și a continuat în Anglia secolului al XVIII-lea e reprezentată în filosofie de Decartes (1596-1650). El a decis să nu accepte „nici o idee ca adevărată dacă nu i se impune rațiunii cu aceeași evidență pe care o constatare în intuirea propriei sale existențe, ori care nu poate fi dedusă din axiome și certitudini fundamentale, prin înălțări logice”.

Și ce însemna *Clavecinului bine temperat*, decât impunerea rațională a adevărului unui sistem, sistemul temperat, pentru natura muzicii instrumentale. Tonalitatea, legată direct de sistemul temperanței, realizat prin construcția noilor clavecine, deschidea artei muzicale

instrumentale, și nu numai, orizonturi de creativitate, incitându-i compozitorului dar și interpretului atât spiritul inventiv, cât și capacitățile tehnice de execuție.

Gândirea polifonică bachiană se plasează sub semnul rațiunii. Forma strictă a *fugii* este un exercițiu de rațiune pură, de supunere a minții unor reguli stricte și severe, a căror rezultat este un edificiu muzical fără fisură. Dar Bach mai aduce o coordonată pe traiectoria evolutivă a formelor muzicale, contrastul pe care îl realizează prin alăturarea acestei forme stricte unei alte forme libere – *preludiul*. Gândirea muzicală bachiană se arată la fel de complexă ca cele mai solide sisteme filosofice. *Preludiul* și *Fuga*, două elemente contrastante sunt contopite de Bach într-o perfectă unitate tonală. Iar sensul de *riguros* și *liber* impus de cele două forme muzicale ilustrează cele două ipostaze ale firii umane, tentate mereu de libertate, dar constrânsă să se ordoneze și să se așeze la lucrul rațiunii sale.

Creația lui Johann Sebastian Bach a fost mereu prilej de meditație și uimire pentru cercetătorul muzical. Genialitatea sa nu este măsurabilă și nici explicabilă de legile umane. Dar el s-a născut la acest sfârșit de epocă barocă, spre a ne demonstra că rațiunea muzicii este de a fi la fel de liberă pe cât este de constrânsă de legi. Dialectica muzicală merge astfel în pas cu dialectica unor contemporani filosofi. Estetica muzicii bachiene este incitantă și merită a fi cercetată în profunzime. Iată că termenul de estetică se poate aplica acestei creații și poate nu întâmplător, anul morții lui Bach, al încheierii menirii sale pe teritoriul și în lumea muzicii, căreia i-a lăsat o vastă moștenire spirituală, avea să fie și anul apariției primei cărți teoretice complexe de estetică. Odată cu anul 1750 se înregistrează în istoria culturii și artelor volumul care avea să dea numele unei frumoase discipline artistice și filosofice, *Aesthetica* de Alexander Gottlieb Baumgarten.

10. Implicații muzicale ale ideilor generate de *Aesthetica* lui A.G. Baumgarten

Prin lucrarea sa *Aesthetica*, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) este considerat a fi întemeietorul esteticii germane. Dar

meritul acesta nu îi este recunoscut de toți istoricii și teoreticienii domeniului. Contribuția sa la gândirea și critica de artă este văzută astăzi și din punctul de vedere al implicării problematicii intelectuale într-o sferă distinctă a esteticii.

Ideile sale își au rădăcina în lucrarea de tinerețe intitulată *Unele chestiuni referitoare la poeme*, apărută în 1735, în care scria: „Științei noastre i se poate obiecta că este sub demnitatea filosofilor și că produsele simțurilor, fanteziile, fabulele și agitația pasiunilor sunt sub orizontul filosofic. Răspund: Filosoful este un om printre oameni și, precum Terențiu care spunea că nimic din ce e omenească nu socotește a-i fi străin, el nu consideră a-i fi străină o parte atât de întinsă a cunoașterii omenești.”

Baumgarten îi atribuia poetului intuiția veșniciei, dar demersul său nu are nimic romantic, pentru că filosoful preocupat de estetică era un adept al proceselor lente ale rațiunii. Pentru el rațiunea în artă era dovada unui tip de ordine și perfecțiune specific și vrednic de respect. Și dacă acest tip de ordine și perfecțiune era poate mai puțin strălucit decât virtuțile rațiunii, reprezenta totuși o existență „sui generis” și impunea o interpretare independentă, putând fi legat metodic într-un tot logic, care trebuia să aibă un domeniu specific și independent în cadrul comunității generale a filosofiei.

Meritul său este de a fi organizat într-un sistem acele cercetări nedezvoltate ale epocii sale, iar sistemul său a susținut observațiile celorlalți filosofi mai puțin exhaustivi și ai criticilor care au pregătit drumul către *Critica puterii de judecată* a lui Emmanuel Kant, ca o încununare finală a acestei gândiri germane.

Prin sistemul său, Baumgarten a pus bazele gândirii estetice ulterioare despre frumos, iar această estetică germană a deschis drumul mării epoci a poeziei și dramei germane, cunoscută ca o epocă a „înfloririi literaturii naționale germane” dar și a domeniului muzical, pornit spre un clasicism specific și apoi spre direcția romantică, în care relația muzicii cu poezia și ideile literare a fost evidentă.

Demersul lui Baumgarten s-a făcut pe o conștiință precisă a dublei naturi a sarcinii sale. În primul rând, el a fost conștient de faptul că artele au un material unic, non-intelectual (cu adresabilitate senzorial-sensibilă), și în al doilea rând că artele au valori sau, mai exact, „o perfecțiune ireductibilă la orice alt tip de perfecțiune și care

nu este intelectuală, deși paralelă cu perfecțiunea reală”. El si-a definit astfel domeniul de referință, arătând că spiritul are un nivel superior și unul inferior. „Cunoașterea superioară” este facultatea gândirii distincte și adecvate, ca sursă a științei și filosofiei, iar „cunoașterea inferioară” – un tărâm al imagisticii adeseori vii, dar confuze și neanalizabile – este domeniul artelor frumoase.

Baumgarten enumeră materialele poeziei (artei) disponibile în acest al doilea rezervor al spiritului (a jumătății inferioare), între care plasează lucrurile individuale (pentru că sunt cu totul unice și determinate) și clasele de lucruri cele mai apropiate de exemplul unic ce constituie materia primă indicată. Știința și logica, organe ale spiritului superior, operează cu universalii.

Referindu-se la domeniul sensibil-senzorial, arată că schimbările ce se petrec în suflet și sunt percepute ca senzații particulare sau ca emoții de plăcere și durere slujesc scopurilor poetice (artistice și implicit muzicale – am putea completa).

„O imagine scăldată în pasiune e mai poetică decât o imagine simplă”. Dar Baumgarten limitează apelul la o lume imaginară, la o lume diferită „în mod heterocosmic”, susținând că artistul cel mai înțelept este acela care imită natura. Astfel se încadrează în deviza familiară epocii: „arta e imitația naturii”, căreia argumentația lui Baumgarten i se potrivește.

„În lumea existentă se află cea mai mare varietate posibilă de forme, ce pot coexista fără contradicție. Artistul trebuie să imite deci natura acestei lumi reale, căci, procedând astfel, intră în emulații cu idealul.”

Încercând să apropiem gândirea estetică astfel formulată de domeniul nostru de referință – muzica – am putea spune că imitația naturii intră în procedurile artei muzicale baroce prin două forme consacrate. Una este aceea a tehnicii de compoziție contrapunctice care afirmă cu tărie *imitația* formulelor melodice. Temele melodice pot fi dezvoltate în travaliul componistic, în primul rând, prin procedeul imitației. Imitația perfectă – *canonul* – este un prim pas în elaborarea materialului muzical, apoi imitația „în oglindă”, prin inversare sau/și ranversare, implică și un simbol drag și des folosit în exprimarea artistică și filosofică a epocii, chiar anterioară Barocului muzical (Renașterea), ce investește *oglinnda* și *oglindirea* cu sensuri abisale.

A doua formă ar fi aceea a investirii muzicii cu capacitatea de a reda sunete din natură sau de a transpune în imagini sonore imagistica naturii, a ființelor care o populează și a trăirilor pe care le determină. Așa au apărut piese muzicale vocale și instrumentale în care se imită cântecul păsărilor – un element al sonorului natural, foșnetul frunzelor, al vântului, al ploii, zgomotele furtunii, ritmicitatea picăturilor de apă și multe alte aluzii incluse în titlurile multora dintre lucrările compuse de compozitorii epocii Baroce: *Anotimpurile* de Antonio Vivaldi, piesele pentru clavecin *Găina*, *Timidul*, *Indiscretul* ș.a. de J. Ph. Rameau etc.

Revenind la excursul lui Baumgarten, putem completa cu o concepție formulată asupra condiției artistului, spunând că acesta înțelege adevărurile morale într-un fel deosebit de modul de înțelegere al filosofului. În domeniul cunoașterii estetice, Baumgarten spunea că „pentru tipurile de ordine pe care le descoperă rațiunea, echivalențele sunt perfecțiunea abstract definită și unitatea în varietate”.

Iată încă o trimitere care se poate regăsi în domeniul muzical – *unitatea în varietate* – forma de *temă cu variațiuni* fiind preferată adesea în elaborările componistice. Tema, fie creată, fie preluată din melosul popular sau din tradiția cântului gregorian, se prezintă variațional prin transformări succesive, determinând genuri instrumentale baroce precum: *folia*, *passacaglia*, *ciaccona* ș.a., în creațiile semnate de Bach, Corelli, Vivaldi etc.

11. *Teorii despre frumos și muzică în gândirea estetică a enciclopediștilor francezi din secolul XVIII*

Legăturile filosofilor enciclopediști francezi cu muzica sunt mai directe prin faptul că unii dintre ei au și compus, cum este cazul lui Jean Jacques Rousseau.

Inițiatorul și animatorul *Enciclopediei* franceze a fost Denis Diderot (1713-1784). Articolul său despre *frumos* conținea o definiție criptică și vagă, în care acesta era privit ca o serie de raporturi. Dar Diderot completa tezele expuse de Du Bos și Batteaux, arătând că „artele trebuie să intre în contact cu sentimentele noastre, devenind naturale”. Teza sa constata că definițiile formulate până atunci asupra

frumosului arătau în ce consta acesta (ordine și simetrie), dar nu elucidau originile acestor noțiuni.

Cercetarea lui se îndreaptă spre aceste origini, spunând că orice experiență estetică începe, ca orice experiență, cu percepția senzorială. „Acele impresii senzoriale inițiale, sau stimuli motori, sunt combinate și puse de noi în legătură uneori cu rezultatele satisfăcătoare, alteori cu rezultatele nesatisfăcătoare”. La această constatare adaugă că „la baza experienței noastre stau anumite necesități primare, iar noi inventăm unelte și mecanisme pentru a împlini aceste necesități. Or, atunci când raporturile pe care le imaginăm și uneltele pe care le proiectăm capătă aprobarea noastră, le numim frumoase”.

Într-un tratat elementar despre muzică, Diderot își ilustrează teoria după care gustul constă în perceperea și complicarea raporturilor. În ciuda diversităților de gusturi naționale, în fenomenul aprecierii muzicale există o uniformitate controlabilă. În muzică, raporturile cele mai simple sunt cele mai universal apreciate, iar dintre toate raporturile, cel mai simplu este egalitatea, care dă octava. Cvinta și terța o urmează din punctul de vedere al agreării. Vibrațiile notelor înalte sunt mai rapide decât ale celor joase și raporturile dintre ele sunt mai ușor sesizabile. Muzicienii au fost călăuziți în secret de adevărul acesta și, ca atare, au admis o succesiune rapidă între sunetele înalte, pe cele joase susținându-le.

Pe lângă aceste judecăți formulate despre relațiile muzicale, Diderot se referă și la aportul lui Pitagora în domeniu: „Pitagora a întemeiat știința universală de care depinde muzica extrăgând prin analizarea naturii înseși uniformitățile matematice abstracte ce stau la baza preferinței noastre primare pentru corzile simple.”

Pentru a studia reacțiile organismului uman la muzică, Diderot presupunea un ascultător ideal, bine instruit și cu organe de percepție sănătoase. Căci frumosul muzical e condiționat, din punctul de vedere al observatorului, de starea organului de simț, de imaginile reținute și de transmiterea lor către spirit, de starea spiritului însuși în momentul când primește aceste imagini și de starea judecății. Ascultătorul ideal va avea o capacitate maximă de a sesiza și combina într-o perioadă scurtă de timp raporturile complicate de înălțime, intensitate și timbru, rezultând din întinderea, numărul și forma vibrațiilor eterice care-i parvin.

Concluzia cercetărilor estetice ale lui Diderot se formulează astfel: „Frumosul nu e altceva decât adevărul pus în relief de împrejurări posibile, dar totodată deosebite și miraculoase. Căci frumosul, oricât de apropiat ar fi de ordinea și conexiunea intimă a evenimentelor reale, trebuie să emoționeze și să miște.”

Așa cum notam la începutul capitolului, Jean Jacques Rousseau (1712-1778) a fost ales de Diderot pentru a realiza articolele despre muzică ale *Enciclopediei*. Cu o temeinică instruire în domeniul muzical, Rousseau este cunoscut mai mult ca filosof și literat, dar a avut și realizări muzicale, una dintre ele fiind inventarea unui sistem de notație muzicală (care nu a obținut acceptul academiștilor), precum și o serie de compoziții, între care *Les Muses galantes* a fost aplaudată la Paris în 1745.

În exprimarea gândirii sale estetice, Rousseau a prezentat și el un îndemn către sentimentul naturii în artă, dar într-o formulare clară și intensă, neînvăluită în nici un fel de definiții criptice, astfel că dă o pondere deosebită naturii în rolul de model pentru artă. O contribuție în domeniul esteticii muzicale se poate urmări în *Scrisoare despre muzica franceză*, scrisă în 1753. Atitudinea sa rezidă din disputa avută cu Jean Philippe Rameau, în ceea ce privește opoziția dintre muzica franceză și cea italiană, cunoscută în epocă sub numele de „la querelle des Bouffons” (cearta bufonilor). Rousseau era partizanul muzicii italiene, pe care o vedea ca expresie directă a pasiunilor simple ale unui popor, capabilă a transmite prin modulațiile vocilor de operă lirică muzica naturală. Rousseau tăgăduia astfel posibilitatea limbii franceze de a genera o muzică satisfăcătoare, ea fiind prea monotona și intelectuală.

Armonia muzicală, susținea el, este independentă de accentul și ritmul unei limbi naționale, dar efectul armoniei e doar fizic și efectul unui coral lent pur senzorial. El acționează asupra organului de simț asemenea unei scheme coloristice abstracte și nu stârnește emoțiile. Ceea ce contează în ultimă instanță este aria cântată. Ea este analoagă acțiunii sau subiectului unei piese, conferind unitate și semnificație întregului.

Jean Philippe Rameau (1683-1764) este adeptul muzicii franceze în cearta bufonilor (1752). El a pus bazele științei moderne a armoniei, prin *Tratatul de armonie redus la principiile sale naturale* (1722), a

reformat expresia muzicală în lucrările sale de operă, prin folosirea recitativului și a simfonizării, juxtapunând cu artă drama divertismentului, iar printre lucrările sale de clavecin, unele anunță tehnica de piano-forte de mai târziu. Este de notat că a fost luat ca model pentru personajul fictiv din *Nepotul lui Rameau* de Diderot.

12. *Gândirea kantiană în configurarea esteticii muzicale clasice*

În plină derulare a clasicismului muzical, un mare gânditor german elabora lucrările sale filosofice, între care *Critica rațiunii de judecată* (1790) avea să aducă și contribuții esențiale la configurarea gândirii estetice a epocii.

Emmanuel Kant (1724-1804) se află în căutarea suprasensibilului relevat din alt unghi decât cel al libertății. El află un al doilea drum de acces spre acest „sensibil”, în natura însăși și în lucrurile din lume. Lucrarea sa, mai sus citată, expune un sistem, o schemă de argumentare a teoriilor sale. El a divizat lucrurile în fenomene și numene. „Forma fenomenelor vine din spirit, iar materia vine dinafară. Numenul este cauza senzațiilor noastre, a așteptărilor noastre care exprimă subiectivismul. De asemenea, avem un suflet numenal, cauză a fenomenelor psihice. Ansamblul tuturor lucrurilor, din noi și din univers, vine de la Dumnezeu: acesta este al treilea numen.”

Critica puterii de judecată nu este doar o metodologie, ci și o morală. Ea este împărțită în două părți: 1. Critica frumosului și a sublimului; 2. Teleologia sau știința finalității. Finalitatea, cea care precede acțiunea și care împlinește acțiunea, este țelul. Când cercetăm universul, trebuie să ținem seama numai de cauzalități.

„Obiectele frumoase ascund în ele o armonie conspirativă, cu o perfecțiune a finalității. Nu putem explica frumusețea fără a postula un fel de cauzalitate a ideii. Când opera de artă este confecționată, planul, desenul, este foarte bine evidențiat; este triumful finalității.”

Cu alte cuvinte, forma este, din punctul de vedere al lui Kant, finalitatea artei. Din acest punct de vedere putem vedea estetica muzicală a Clasicismului ca o estetică a formelor. Și adevărul nu este departe, dacă ne gândim că atunci s-au stabilit cele mai importante

tipuri ale formelor și genurilor muzicale, cele mai clare și mai rațional conturate: sonata, simfonia, concertul instrumental, cvartetul de coarde. Așa cum o percepe Kant, o operă de artă (asemenea frumosului din natură) este „o conspirație a părților și a întregului, ca într-un organism viu care se relevă structurii noastre sensibile”. Forma muzicală este un complex sonor al coordonării și subordonării părților, idei muzicale finale încadrate în forma de expunere aleasă de compozitor. „Este o aparență a finalității, un simbol al intenției și o finalitate subiectivă.”

Obiectul frumos este minunat de inutil, în viziunea lui Kant.

În judecata estetică pe care o evidențiază, Kant face deosebirea dintre *frumusețea liberă* și *frumusețea aderentă*. *Frumusețea liberă* este aceea în legătură cu care nu avem cunoștință de un scop sau de o utilizare anume. Desenele decorative grecești, frunzișurile pentru rame și cele de pe tapetele de hârtie, fanteziile muzicale, pantomimele, dansurile, orice tip de arabescuri din orice material, acea frumusețe naturală întâlnită la flori, scoici, cristale, toate ilustrează tipul de frumusețe liberă. În toate aceste cazuri, reacționăm nemijlocit la configurația agreabilă, dar Kant consideră că această frumusețe este foarte rară. El mai adaugă o categorie, *frumusețea aderentă*. Aici consideră obiectele precum casele, palatele, arsenalele, bisericile etc., la care aprecierea configurației e însoțită de cunoașterea scopului slujit. Cele două satisfacții, cea a sentimentului liber al formei și cea a inteligenței practice, se aglutinează într-o singură experiență. Deși se produce o pierdere de puritate, e un câștig de bogăție. Kant admite ce măreție și importanță superioară au acele experiențe în care devenim conștienți în același timp de formă și de conținut, forma ca o factură armonioasă, iar conținutul ca un instrument apt pentru un bine recunoscut.

13. *Estetica echilibrului clasic muzical*

Deschis de Bach, drumul echilibrului clasic în muzică avea să fie destul de scurt: de la jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea până la începutul secolului al XIX-lea. Față de epocile anterioare care s-au desfășurat pe întinderea a cel puțin un secol, Clasicismul abia

adună 70-80 de ani. Echilibrul, de fapt, este scurtul moment al orizontalei prin care trece pârghia între două balansuri. Momentul se percepe ca o stagnare, dacă mișcarea nu se continuă, așa că un moment de „echilibru” mai lung, probabil, ar fi devenit incomod și vetust.

Ce a însemnat această epocă pentru muzică ? În acest interval de timp, muzica aspiră spre perfecțiune prin sobrietate, echilibru, soliditatea și simplitatea limbajului folosit. Orice lucrare muzicală, care urmează regulile de bază ale melodiei, permanența unor elemente ritmice sau a unor motive melodice, regularitatea structurilor în alcătuirea simetrică a arhitecturii părților, logica traiectoriei tonale, se încadrează în categoria desemnată de noțiunea estetică a clasicismului.

Cunoscut prin creația celor trei mari compozitori vienezi – Haydn, Mozart, Beethoven – clasicismul are meritul de a fi stabilit cele mai importante și mai perene forme și genuri muzicale. De fapt, din acest punct de vedere, clasicismul muzical este cel al contururilor clare, al formelor simetrice sugerând echilibrul, al arhitecturilor perfect proporționate răspunzând dezideratelor utilului.

Forma care se încadrează cel mai bine acestor caracteristici este forma *tripartită*. Într-o analogie filosofică, ea este apropiată principiului *triadei* hegeliene: teză – antiteză – sinteză, dar poate fi analogă și *Trinității*.

Forma de sonată are o desfășurare ce urmează succesiunea: expoziție – dezvoltare – reexpoziție, iar expoziție se bazează pe două teme principale cu caracter contrastant. Trăvialul componistic merge pe prelucrarea acestor teme, prin transformări mai mici sau mai mari, fără a le știrbi din caracterul și configurația inițială, ele rămânând recunoscutibile pe tot parcursul lucrării muzicale. Temele urmează, de fapt, avatarurile unei ființe umane, cu destinul ei bine stabilit.

Genul de sonată are *trei* părți, prima fiind întotdeauna în formă de sonată. De cele mai multe ori și celelalte părți sunt tripartite, ceea ce ridică cifra trei la cub. Preferința pentru cifra trei se stabilește acum, în Clasicism, deși simbolistica numerologică a fost mereu în atenția creatorilor de muzică, dată fiind esența matematică a acestei arte, stabilită încă de la Pitagora.

Cifra trei reprezintă de altfel și echilibrul și simetria: o axă cu două elemente de o parte și de cealaltă. Dacă ne referim la sonată, axa

ar fi dezvoltarea, iar cele două elemente simetrice, expoziția și reexpoziția.

Iată cum forma devine subiect principal în gândirea muzicală clasică, mai mult decât în celelalte epoci, și nu întâmplător.

Celelalte genuri și forme stabilite acum sunt: simfonia, cvartetul de coarde și concertul instrumental, așa cum spuneam la început, formele de bază ale muzicii, dezvoltate mai apoi în Romanticism și care au rămas valabile și astăzi, în ciuda unor înnoitori care au încercat să le ignore.

O altă coordonată a echilibrului este tonalitatea. Sistemul tonal presupune un centru sonor către care gravitează toate celelalte sunete, iar mișcarea aceasta se desfășoară respectând regulile impuse de funcționalitatea treptelor în tonalitate. Pe aceste principii a fost posibil să se fondeze o armonie la fel de clară și de funcțională, în sensul unei eficiențe sonore demne de invidiat, de oricare compozitor din oricare epocă. Acustic, aceste principii armonice stabilite în Clasicism au proprietatea de a suna perfect deși sistemul pare simplu.

Priviți o partitură de Mozart. Scriitura nu dezvăluie un travaliu complicat. Putem urmări vocile, putem analiza la rece armoniile, succesiunile sunt cele cunoscute. Dar ce sonoritate rotundă ! Ce deplină consonanță a partiturilor orchestrei, ale vocilor ! La fel, desigur, se întâmplă și în partiturile celorlalți compozitori clasici.

Și mai este un element al echilibrului clasic: cifra patru. Ea este reprezentată de vocile unui cvartet de coarde, dar și de părțile acestuia. La fel, o simfonie are patru părți și monumentalitatea construcției sonore este indestructibilă.

Cvartetul de coarde, această sinteză a gândirii componistice, o simfonie pentru patru voci, este corespondentul cvartetului vocal, acela care alătură într-un tot timbral cele patru voci de bază, două de femei și două bărbatești – sopran, alto/tenor, bas. Practica muzicală a demonstrat că acest ansamblu reprezintă armonizarea perfectă a tuturor elementelor componistice, de timbraj, de armonie, de polifonie.

Astfel, în cele câteva forme esențiale pe care le-a elaborat, Clasicismul muzical a pus la temelie muzicii echilibrul și simetria, dovedind o gândire rațională condusă în codul regulamentului de construcție muzicală. Armonia tonală atinge apogeul în acest moment.

Prin funcționalitatea sa se edifică formele echilibrate, simple, clare ale istoriei muzicii, exemplare pentru estetica muzicii clasice.

14. *Gruparea literară „Sturm und Drang” – promotoare a romantismului german*

Inspirată de ideile lui Jean Jacques Rousseau, mișcarea literară germană *Sturm und Drang* (Furtună și Avânt) a constituit o reacție contra raționalismului și clasicismului. Tendințele și principiile acestei grupări au fost ilustrate de H. L. Wagner, Lenz, Klugler, Herder și mai ales Goethe și Schiller în perioada tinereții. Influența sa profundă asupra literaturii germane s-a făcut simțită cu precădere între anii 1770-1790.

Ca unul dintre principalii promotori ai grupării, Johann Gottfried Herder (1744-1803) s-a arătat dintru început ostil clasicismului și favorabil ideii de afirmare a spiritului național, atrăgând atenția asupra literaturii populare, a bogăției nesecate pe care aceasta o reprezintă pentru cultura unei nații. Această apreciere este ilustrată prin culegerea de *Cântece ale tuturor popoarelor* realizată de Herder în perioada 1778-1779.

Ideile sale au fost îmbrățișate de Johann Wolfgang von Goethe în lucrările sale de tinerețe, romanul *Suferințele tânărului Werther* (1774) fiind o ilustrare a spiritului romantic în formare. Evoluția ulterioară a gânditorului, poetului și literatului Goethe a atins mai multe tendințe și curenți de expresie, una dintre ele fiind neo-clasicismul. Atașamentul față de spiritul clasic și-l expune convingător în volumul *Călătorie în Italia*. Dar cel care avea să influențeze și să atragă inspirația muzicală a compozitorilor romantici este poemul său dramatic în două părți *Faust*. După cum se știe, Gounod a compus opera *Faust*, Schumann a scris *Scene din Faust*, apoi Berlioz s-a concentrat asupra subiectului elaborând simfonia-dramatică *Damnațiunea lui Faust*, iar Liszt a preluat ideea în construirea simfoniei programatice *Faust*, ale cărei părți sunt personificarea celor trei eroi principali ai dramei: 1. Faust, 2. Margareta, 3. Mefisto. Postromanticii, precum Arigo Boito în *Mefistofele*, au continuat tradiția.

Literatura germană de factură romantică a fost reprezentată în creația unor poeți de geniu, precum Friedrich Hölderlin (1770-1843), Friedrich Novalis (1772-1801), Ludwig Tieck (1773-1853) ș.a., poemele lor făcând obiectul transpunerii muzicale în creația de lied a compozitorilor romantici. Fiecare dintre aceștia a avut un cuvânt de spus, cu rezonanță poetică aparte, la sfârșitul de secol XVIII și început de secol XIX. Hölderlin s-a impus prin puritatea inspirației lirice, încercând să reunească într-un univers mistic geniul Greciei antice cu cel al spiritului german. Tieck a orientat romantismul spre literatura fantastică, iar contribuția lui Novalis este nu numai de ordin liric ci și filosofic. „El vorbea despre poezie așa cum e ea în realitate, așa cum trebuie să fie și așa cum va fi, intuind astfel dezideratele metafizicianului care definește esența, ale poetului care își revelă adevărul poetic și ale profetului care prezice o dezvoltare viitoare.” (Gilbert/Kuhn – *Istoria esteticii*).

Poezia utopică a lui Novalis e identică cu filosofia. Atât poezia cât și filosofia oferă o reprezentare a spiritului, „universul lăuntric în totalitatea lui”. În concepția sa, toate artele frumoase se împărtășesc din demnitatea filosofică a poeziei. În climatul unei astfel de concepții asupra poeziei, nu este de mirare că ea a devenit atât de importantă în elaborarea și esența muzicii romantice, lirismul fiind caracteristica de referință când tratăm acest subiect. Toate artele contribuie la realizarea „Împărăției spiritului”. Muzica nu este nimic altceva decât o formă perfectă a auzului, iar pictura o formă perfectă a văzului.

Frumusețea, conform interpretării clasice, stabilește un echilibru între simțuri și intelect, fiecare păstrându-și independența. În experiența extatică a gânditorilor romantici, distincția dintre cele două sfere dispare cu desăvârșire. Perfecțiunea vizibilității ajunge să însemne transfigurarea și spiritualizarea aparenței, absorbția zorilor pământești în lumina mistică. Sfera subconștientă de care s-a apropiat Novalis i s-a revelat în viața onirică. Pentru simțul comun al vieții diurne, visarea este o evadare din realitate. Pentru romantic, însă, lucrurile stau cu totul altfel. El nu va interpreta visele în termenii vieții diurne, ci viața în termenii experienței onirice, convins că dezvăluie un strat mai profund al existenței universale. Poeții romantici au descoperit valorile pur muzicale ale limbii și au conferit cuvintelor o

fascinație magică. Iată în ce constă înfrățirea, simbioza, poezico-muzicală declanșată de Romanticism.

La rândul lor, compozitorii romantici au înțeles valoarea muzicală a poeziei și s-au raliat caracterului său romantic, făcând această joncțiune cu poezia în lucrările lor de cea mai profundă și sensibilă inspirația. De aici s-au creat cele mai minunate *lieduri* ale literaturii muzicale romantice (vezi Schubert, Schumann, Brahms, Wolf). Ideea poetică a pătruns din ce în ce mai mult spiritul muzicii, în creații programatice, poeme instrumentale sau simfonice de un mare lirism, în care culoarea instrumentală a dat noi dimensiuni ideii literare.

Alături de contribuția poetică germană la estetica romantică, se înscrie și contribuția filosofilor, dintre aceștia remarcându-se Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Friedrich Schlegel (1772-1828), August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), Friedrich Schiller (1759-1805), prin principala sa operă teoretică intitulată *Scrisori despre educația estetică a omului* (1793-1794).

Principala contribuție hegeliană la gândirea filosofică și estetică este sistemul construit pe ideea de „a gândi viața” și a face să reîntre experiența vieții în cadrul unui sistem de concepte. Lucrarea sa *Fenomenologia spiritului* reprezintă dezvoltarea conștiinței umane care se ridică spre absolut. Metoda vie prin care Hegel permite științei să exprime mișcarea vieții este metoda dialectică, filosofia contrariilor fiind singura filosofie valabilă, în concepția sa.

Principiul contrariilor a funcționat din ce în ce mai pregnant în istoria genurilor și formelor muzicale, de la principiul de alternare a mișcărilor (rapid – lent – rapid sau lent – rapid – lent), până la contrastul tematic, contrastul tonal, contrastul ritmic sau dinamic etc.

Tot Hegel a distins în istoria marilor stiluri de cultură perioade cărora le corespund un anume tip de artă. Astfel, Orientului antic îi corespunde *arhitectura*, civilizației Greciei antice îi corespunde *sculptura*, iar perioadei romantice, preponderent receptiv-senzorială, îi corespund *pictura*, *muzica* și *poezia*.

15. *Expansiunea expresivității romantice în muzică*

Pentru că echilibrul nu putea fi menținut la nesfârșit, balansul a înclinat spre Romanticism. Elanul trecerii fusese pregătit în creația lui Beethoven. Caracterului strict formal și serenității melodice, i s-au adus mereu ameliorări, frizând sensibilul sentimentelor și trăirilor umane. Chiar Mozart este meditativ și uneori sentimental în părțile Andante ale concertelor sau sonatelor sale.

Beethoven însă merge mult mai departe. Unele dintre cele mai cunoscute sonate pentru pian ale sale au titluri edificatoare: *Appassionata*, *Patetica*, *A lunii* etc. Și nu numai titlurile sună sentimental. Muzica lor este pe măsura titlurilor. Pasiunile se dezlănțuie, melancoliile se etalează cu mai multă sau mai puțină insistență, dar evident este că un spirit nou își făcea locul între copertile partiturilor clasice.

Spiritul romantic apărea în muzică, urmându-l pe cel din literatură, prefigurat și în literatura franceză în prefața la *Cromwell* de Victor Hugo, ca și de poeții și filosofi germani, grupați în jurul ideilor mișcării literare *Sturm und Drang* (Furtună și elan). Dacă în literatură, romantismul presupunea răsturnarea formelor clasice, „muzicalizarea” textului, plasticizarea sa, în muzică romantismul se îndreaptă spre poetizarea și literaturizarea materialului muzical, păstrând totuși eșafodajul formelor deja definite ale clasicismului.

Romantismul introduce în muzică trăirea umană, frământarea sentimentelor contradictorii și mai ales predispoziția pentru liric, fantastic, melancolic, pasional, zugrăvite cu o mare libertate de expresie.

Formele muzicale, deși se păstrează în mare parte, au tendința de a se amplifica, odată cu sentimentele aduse în prim plan și cu narațiunile puse pe muzică de Liszt sau Berlioz.

Simfonia programatică și poemul simfonic sunt formele poetizate și poetizante ale muzicii romantice.

Poezia este acum mai mult decât oricând un companion de nedespărțit al muzicii. Liedul, în forma sa de cânt miniatural, atinge culmi ale sensibilității la Schubert sau Schumann. Trăirea romantică este exacerbată în armoniile și modulațiile care abundă.

Compozitorii romantici apelează la poezia romantică: Goethe, Schiller, Ruckert, Heine, Uhland și alți poeți cunoscuți sau mai puțin cunoscuți ai vremii sunt cântați în liedurile acestora. Natura, dragostea, moartea, suferința, melancolia, durerea despărțirii sunt doar câteva din trăirile și sentimentele poetice transpuse în muzica liedurilor. Melodiile de o mare noblețe și sensibilitate sunt acompaniate la pian cu teme și dezvoltări ce subliniază atmosfera poeziilor.

Pentru poemele simfonice sunt preferate figuri din literatură sau din mitologie (*Faust*, *Sapho*, *Romeo și Julieta* etc.). Impresiile de lectură sau cele produse de vizionarea unei expoziții devin și ele subiect muzical. Mai mult ca niciodată, muzica se întrece pe sine în a ilustra tot ce nu ține de esența sa. Dorința de a reflecta lumea materială, dar și cea a sufletului o apropie mai mult de sensul umanist, dar și de o umanizare excesivă.

Estetica, înțeleasă ca teorie a creației artistice și a aprecierii acesteia, a fost pusă în fața unor probleme cu totul inedite. Nu mai era cu putință ca arta greacă să fie privită ca eternul cod al perfecțiunii estetice. Filosoful nu mai putea transpune în teorie ceea ce Fidias modelase în marmură, Homer și Sofocle în versul grec și Rafael în fresce. De acum încolo, esteticienii trebuiau să țină seama de întreaga diversitate a creației artistice din toate timpurile și locurile.

Pentru prima oară apare în muzică „ideea fixă”, obsesia, în *Simfonia fantastică* de Hector Berlioz. Este un preambul pentru leitmotivele operelor lui Wagner. Simbolul muzical se naște aici pentru a amplifica semnificațiile, pentru a accentua trăirea, pentru a marca momentele.

Travaliul componistic romantic este intens, bogat. Simplitatea clasică este uitată. Pentru a reda gama nuanțată a sentimentelor umane, armoniile nu mai ajung. Cromatizări tot mai dense tind să desființeze principiile funcționalității tonale, dar pasul în neant încă nu se produce. Wagner creează însă premisele acestei treceri, prin melodia infinită, prin modulațiile continue, prin cromatizarea excesivă.

De aici până la a trece dincolo de tonalitate nu mai era mult. Pașii următori au fost făcuți în secolul al XX-lea.

16. *Modernitatea secolului XX*

Arta secolului XX se prezintă ca o reacție la romantismul exacerbat al secolului al XIX-lea. Ilustrarea, exprimarea cu prea multă pasiune a celor mai intime trăiri este considerată de artiștii secolului XX ca depășită și tendința lor este de a obiectiva și a abstractiza atât forma cât și sensul operei de artă.

Impresionismul de la sfârșitul secolului al XIX-lea, manifestat în artele plastice (pictură) s-a extins și asupra muzicii, înaintând până la

începutul secolului XX, prin creația lui Claude Debussy și Maurice Ravel, dar și prin unele influențe care s-au făcut simțite și în creația altor compozitori din deceniile următoare.

Impresia exterioară pe care o produce un peisaj, transmisă prin culoare și estomparea formelor în pictură au fost completate de viziunile de coșmar ale expresionismului, manifestat mai ales în pictura germană. Din pictură a fost preluat în muzică de către reprezentanții noii școli vieneze: Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton Webern. Este cunoscută în acest sens opera într-un act, cu un singur personaj (monolog) *Așteptarea* de Schönberg. Și tot Schönberg este recunoscut drept părintele sistemului de compoziție *dodecafonic* (care folosește scara celor 12 semitonuri, prin care era pulverizată tonalitatea), numit *atonalism* și amplificat prin *serialism* (reguli care impun folosirea unei serii de 12 sunete până la epuizarea acestora și abia apoi fiind permisă repetarea lor).

De aici, serialismul s-a extins și asupra parametrilor ritmici, agogici și timbrali ai muzicii.

O altă direcție a înnoirilor componistice manifestată în secolul XX a fost aceea care susținea o întoarcere la formele baroce sau clasice, instituindu-se curentul *neobaroc*, sau *neoclasic*, detectabil în unele perioade creatoare chiar la Schönberg, dar mai evident la Stravinski, Hindemith, Honegger, Prokofiev (la compozitorii români din prima parte a secolului XX și chiar din a doua parte: George Enescu, Filip Lazăr, Sigismund Toduță, Zeno Vancea ș.a.)

Muzica secolului XX stă sub semnul unei mutații în sensul și expresia muzicii, dar și a genurilor și formelor muzicale. Experimentul și sinteza sunt termeni care ar putea defini unele direcții trasate de componistica acestui secol.

Prima parte a secolului XX stă mai mult sub semnul mutațiilor genurilor vechi spre o viziune muzicală nouă, iar a doua parte a secolului este dominată de diversitatea experimentelor și sintezelor succedate cu reperițiune sau manifestate simultan, la compozitori cu personalități și preocupări muzicale foarte diferite.

„Începutul istoric al acestui imens ciclu de metamorfoze îl descoperim în creația lui Claude Debussy, preludiu unanim recunoscut al aventurii sonore contemporane”. (Gerard Denizeau)

Procesul de transformare a genurilor tradiționale trebuie urmărit în paginile lucrărilor create în secolul XX. Spre exemplu: baletul la Igor Stravinski (*Petrușka*), concertul solistic instrumental la Alban Berg (Concertul pentru vioară și orchestră *În memoria unui înger*), cantata la Honegger (*Cantata de Crăciun*) etc.

17. *Sensul culturii și atributele creativității*

De când se află pe pământ, omul a fost fascinat de misterele care îl înconjoară și din care provine. Demersul său continuu a fost să înțeleagă și să stăpânească aceste mistere. Din acest demers s-a născut cultura.

În evoluția treptată a culturalului, în stăpânirea naturalului, în transformarea lui, s-a ajuns până la contradicția dintre ele, până la negarea naturalului (condiție în care ne plasăm astăzi).

De la anticii care au contemplat natura spre a-i afla legile, până la contemporanii care fac alte legi pentru natură, drumul se numește civilizație.

Demersul culturii a acționat pe mai multe planuri, dintre care cel al științei a acționat în concret și materie, cel al filosofiei s-a confruntat cu *ideea*, iar cel al artelor s-a avântat chiar spre mister.

Locuțiunea cartesiană: *Cogito, ergo sum* (cuget, deci exist), formulată de Descartes (1596-1650) a precipitat evoluția ultimelor secole.

Din punctul de vedere al lui Blaga (*Artă și valoare - Trilogia valorilor III*), această propoziție cartesiană arată că „pentru conștiința umană, adică pentru conștiința care vede și se vede pe fundalul misterului, implicatul ultim și de maxim volum este altul, și anume: o existență care își este sieși un mister ia act de un orizont saturat de mister”. Blaga consideră că orizontul misterului este orizontul specific al existenței umane. „Actul revelator pe care omul îl încearcă în orizontul misterului se face totdeauna metaforic și în tiparele categoriilor abisale... Actul revelator, pe de o parte metaforic, pe de altă parte impregnat de categorii abisale, este, în desfășurarea sa deplină, identic cu creația culturală (artistică, metafizică, cunoaștere constructivă etc.).”

Cultura o înțelegem ca o dimensiune complementară necesară a modului specific uman de a exista. Ea ține de om în mod absolut și intră constitutiv în definiția acestuia: „omul este ființă metaforizantă” – specifică Blaga, adică omul este: 1. Existență în orizontul misterului; 2. Atrage după sine inevitabil încercarea revelatoare, adică actul creator de cultură, actul al cărui conținut e impregnat de categorii abisale. Cu alte cuvinte, omul nu poate fi lipsit de sfera culturii, fără a înceta de a fi *om*.

Cunoaștem împărțirea tripartită a structurilor și facultăților omenești: 1. organicul – viața; 2. sufletul; 3 spiritul. *Spiritul* este identificat în partea unei filosofii ca deținător al inteligenței, rațiunii (logos, noos), sau mai simplu, ca „facultate” a judecării, a conceptelor, a ideilor și a voinței dirijate de idei, a virtuților etc. Acești filosofi au atribuit *spiritului*, în acest sens, paternitatea *culturii*.

Din punctul de vedere al lui Blaga însă *spiritul* privit în acest sens nu pune ființele în situația de creatoare de „cultură”. Cultura implică *toate* structurile umane. El vede cultura drept *revelare metafizică și în tiparele estetice ale misterului*.

Cu omul „deplin” apare în Cosmos o nouă orânduială, un nou orizont, un nou destin și concomitent unele secrete metafizice cu totul aparte. Omul este mai mult decât o simplă specie între atâtea altele: 1. El este înzestrat cu un mod ontologic specific, existând în orizontul misterului și încercând revelarea acestuia prin plămuiți de cultură; 2. Este înzestrat cu ceea ce Blaga a denumit „categorii abisale”, adică cu funcții care îngăduie o depășire a lumii concrete imediate, dar care, în același timp îl împiedică de a revela în chip absolut, pozitiv-adekvat, misterele; 3. Aceste categorii abisale, stilistice, de existența cărora luăm act datorită eficienței lor, pot fi socotite pe alt plan ca tot atâtea momente într-o orânduială metafizică, ca „frâne transcendente” cu ajutorul cărora Marele Anonim (centrul existenței) ne împiedică, în avantajul nostru și al existenței în general, de a ne substitui Lui, și cu ajutorul cărora *sunt menținuți în permanentă stare creatoare*.

În același sistem de gândire al lui Blaga se arată că există două feluri de cunoaștere: a. *paradisiacă* – situată, constituită în orizontul lumii date, concrete și b. *luciferică* – în orizontul misterului. Valorile estetice se constituie și ele fie într-un orizont, fie în celălalt. Astfel, *frumosul* (esteticul pozitiv) ce se constituie ca valoare în orizontul

lumii date e transpozabil în orizontul misterului și al revelărilor, unde implică cu totul alte criterii. Adică, în fiecare din cele două mari orizonturi se încheagă valori estetice atât pozitive cât și negative, absolut eterogene, ireductibile.

Arta încearcă a revela misterul prin mijloace care țin de planul sensibilității sau al concretului intuitiv. Opera de artă, ca și celelalte creații de cultură, este, ca intenție, act revelator de cultură. Creația operei de artă implică *geniu și talent*. Geniului, în ordine culturală, îi acordăm o calitate care rezultă din semnificația ontologică și metafizică a culturii.

În viziunea lui Blaga, „Geniul este darul de a trăi cu deosebită intensitate în orizontul misterului și, mai ales, darul de a converti misterele în metafore revelatoare și de tipare abisale. ”Talentul apare ca un dar auxiliar, totdeauna circumscris prin specificul domeniului în care se manifestă individul creator. El definește mai cu seamă darul perfectibil până la virtuozitate, de a stăpâni materia sensibilă, în vederea unei valorificări a ei într-un proces revelator. Talentul indică o mulțime de destoinicii utile în lupta cu materialul, destoinicii care colaborează la revelare și converg în creația artistică.

Arta, așa cum o concepe Blaga, nu poate să apară decât ca rezultat și semn vizibil al existenței în orizontul misterului. „Arta, la fel cu celelalte creații de cultură, trebuie s-o privim și s-o înțelegem ca simptom al unui anume mod ontologic, care pune între om și antropoid o distanță mai abruptă decât aceea de la specie la specie, și anume, o distanță ca de la regn la regn.”

Toate artele deopotrivă se definesc ca încercări de a revela misterul, ca încercări limitate și înfrânte prin metaforismul nostru congenital și prin categoriile noastre estetice. Satisfacția estetică datorată artei implică procesul de asimilare, de consumare, de receptare. „Opera de artă este destinată să ne transpună prin înseși condițiile și aspectele ei obiectiv-sensibile în orizontul misterului și al revelării, pe câtă vreme natura, prin aspectele ei ca atare date, nu are deloc această destinație.”

18. *Tendințe și curente estetice muzicale în a doua jumătate a secolului XX*

Dacă în prima parte a secolului XX înnoirile în domeniul artei, așa zisa *artă modernă*, au fost mai puțin evidente, muzica păstrându-și încă substanța nealterată, a doua jumătate a secolului a adus în discuție *avangarda*, acel segment al artiștilor în căutare permanentă a noului, determinând o fluctuație frecventă a direcțiilor și tendințelor creatoare.

La a doua categorie, contribuții clar inovatoare au Edgar Varese (*Ionizare, Poem electronic*), Pierre Boulez (*Memorial*), rupturi radicale cu tradiția produce Georgy Ligeti (*Lux aeterna*), Krzysztof Penderecki (*Threni – în memoria victimelor de la Hiroșima*) etc.

Ambițiile novatoare ale secolului s-au manifestat în special în sincretismul artelor (o direcție deschisă încă din secolul al XIX-lea de Wagner). Acestea au determinat și apariția unor noi centre muzical-experimentale (Finlanda, Olanda, Polonia, U.S.A. etc.) și au alimentat inspirația din surse muzicale noi, în special din folclorul autentic și din muzicile extrem-orientale, asiatice și africane.

Noua școală componistică vieneză, prin Arnold Schönberg, Alban Berg și Anton Webern, a lucrat la abolirea materialului tonal, tendință care a fost urmată de numeroase condee muzicale de după cel de-al doilea război mondial și de instituții oficiale precum seminariile de vară de la Darmstadt și IRCAM (Institutul de Cercetare și Coordonare Acustică Muzicală).

În acest cadru al cercetărilor acustice au apărut muzicile *concrete, aletorice, electronice*, diverse tehnici de compoziție în care au fost „dinamitate” conceptele de melodie, de ritm, de armonie, de formă etc. Căutarea noutății s-a bazat foarte mult, în această perioadă, pe latura timbrală a sunetelor, inventându-se tehnici noi de emiterie a sunetelor pe instrumente clasice și noi sonorități pe aparatura electronică (computere).

Această muzică s-a îndepărtat din ce în ce mai mult de înțelegerea publicului, devenind un apanaj al elitelor.

Pe de altă parte, prin înmulțirea mijloacelor tehnice de înregistrare și redare, opera de artă muzicală poate ajunge mai repede și mai direct în folosința publică. Astfel, ideea de concert public este din ce în ce mai puțin cunoscută de generațiile tinere, când este vorba de muzica numită *clasică*.

Opera de artă muzicală își schimbă funcționalitatea, așa cum și-a schimbat și forma și structura.

Pentru atragerea publicului și diversificarea formelor de manifestare, compozitorii au inventat *teatrul instrumental* o formă de interpretare instrumentală care presupune o acțiune, uneori o narațiune și în care interpretul-instrumentist (vocal) trebuie să aibă calități de actor sau mim.

Alteori, se folosește muzica drept fundal al desfășurării sau prezentării altor arte (plastice) sau pentru a crea o anumită ambianță într-un spațiu special amenajat, numită *muzică ambientală*, pentru care se folosesc muzici preînregistrate sau interpreți „încadrați în peisaj”.

Colaborarea dintre arte se face astfel din ce în ce mai mult simțită, căutându-se o implicare a publicului în această desfășurare, pe ideea spectacolului interactiv. De aici vine și o schimbare a statutului receptorului de artă, care își depășește rolul de simplu spectator și este chemat să participe direct la desfășurarea (uneori chiar crearea progresivă) a spectacolului „interdisciplinar” (un sincretism modern al artelor).

STILISTICĂ MUZICALĂ

1. *Obiectul stilisticii muzicale. Conceptul de stil*

Dezideratul permanent al omenirii este comunicarea. Această comunicare inter-umană presupune existența unor limbaje specifice. În esența lor, limbajele pot fi generale sau particulare, naturale sau programate. Ele s-au cristalizat în timp și s-au circumscris spațiului, conform unor norme structurale precise ce guvernează formațiunile umane.

Comunicarea se stabilește între indivizi, atât de pe poziția de emițători, cât și de pe poziția de receptori, raportul de comunicare fiind determinat de claritatea mesajului, de modalitatea sa de exprimare.

Modalitatea de adecvare și de exprimare distinctă și individualizată poartă denumirea de *stil*.

În afara limbajelor comune, stilul are particularități mai puțin pregnante, dar în sfera creativității se ivesc o multitudine de variații specifice.

De la definiția lui George Louis Leclerc conte de Buffone (1707-1788), care spunea că „stilul este omul însuși”, până la definiții complexe, implicând corelații în timp și spațiu, termenul de stil se caracterizează printr-o semantică flexibilă și variate excepții, cumulând semnificații a căror sferă de determinare este mai largă sau mai restrânsă în funcție de sensul pe care îl manevrează sau cu care este folosit într-un context sau altul, într-o epocă sau alta.

Dacă termenul este folosit în general pentru a desemna modul de viață și comportamentul uman, el este folosit și în raport de fiecare unitate umană, este întâlnit desemnând modalitățile de exprimare ale limbajelor particulare, precum în limbajele literare, în artele plastice și monumentale, desigur în muzică, în cinematografie, în sport etc. În actualitate, este folosit foarte des în vestimentație, coafură, machiaj, viața omului tinzând tot mai mult spre o individualizare și o personalizare cât mai accentuată a expresiei umane, pe toate planurile de manifestare.

Data fiind această varietate, o definiție complexă și unanim acceptată a stilului este greu de formulat. Esteticieni și cercetători ai stilurilor au dat de-a lungul timpurilor numeroase definiții, diverse și venite din domenii de activitate distincte.

Dicționarul limbii române moderne îl definește astfel: „Stilul este un mod propriu de exprimare într-un anumit domeniu al activității omenești, pentru anumite scopuri de comunicare. Este un fel propriu de a se exprima al unei persoane, dar și totalitatea mijloacelor lingvistice pe care le folosește un scriitor pentru a obține anumite efecte de ordin artistic.”

De cele mai multe ori, definițiile se referă la domeniul literar și lingvistic, dar ele pot fi translate și la domeniul muzical, considerat ca un limbaj aparte, un limbaj al sunetelor muzicale. Putem spune că stilul muzical desemnează totalitatea mijloacelor de expresie muzicală folosite de un compozitor. Dar nu numai acestea, ci și modalitatea de îmbinare a lor pentru a obține o exprimare logică și coerentă, capabilă să transmită gândul muzical și trăirea formulate de compozitor.

În definirea stilului apare adesea componenta spirituală, când autorii se referă la comunicările de ordin literar, artistic sau filosofic. În *Orizont și stil*, Lucian Blaga leagă definirea de această componentă: „Stilul, ca atribut în care înfloarește substanța spirituală, e factorul imponderabil prin care se împlinește unitatea vie, într-o varietate complexă de înțelesuri și forme.” Și tot marele poet și filosof român își completează gândul, în stilul său de a vedea relația omului cu lumea și divinitatea: „Stilul, mănunchi de stigme și motive pe jumătate tănuite, pe jumătate relevate, este coeficientul prin care un produs al spiritului uman dobândește demnitatea supremă, la care poate aspira.”

Tot o definiție în stil propriu, aceea a lui Tudor Vianu, teoretician profund și elaborator al unor sisteme de gândire filosofice și estetice fundamentale, ne face o mai precisă trimitere la domeniul de referință al stilului: „Stilul este o manieră de exprimare, un anumit fel de a-ți înfățișa ideile, în scris sau în vorbire, în pictură sau sculptură, în arhitectură sau în muzică, este un ansamblu de procedee cu ajutorul cărora un scriitor sau orator, pictor sau dramaturg, arhitect sau compozitor își exteriorizează gândirea artistică.”

1.1. Conceptul de stil în muzică

Statutul apartine al muzicii printre celelalte arte, materialul sonor fiind cel mai abstract, în comunicarea muzicală intervin factori specifici. Între creator (emițător) și public (receptor), de cele mai multe ori, intervine un mijlocitor, interpretul, un intermediar cu dublu caracter, de receptor și emițător, în același timp. Interpretul este un receptor pentru compozitor, da și un emițător pentru public. De calitatea actului său de recepție-emisie depinde transmiterea mai mult sau mai puțin fidelă a stilului compozitorului. Astfel, în comunicarea muzicală se suprapun două stiluri, cel al compozitorului și cel al interpretului, care este de dorit a fi cât mai apropiate, dacă nu vor putea fi identice, dat fiind subiectivitatea ce intervine în actul de receptare artistică.

Pentru muzică să apelăm la o definiție formulată de Igor Stravinski în *Poetica muzicală*: „Stilul reprezintă modul special în care un autor își ordonează conceptele și vorbește limbajul meșteșugului său.” Poate mai simplu și mai direct, muzicianul creator nu face diferențieri de sens în ceea ce privește stilul când se referă la creatori de limbaje artistice, indiferent de domeniul pe care se manifestă, atâta timp cât stăpânesc conceptele și limbajul „meșteșugului” lor.

În volumul său, *O carte a stilurilor muzicale*, Vasile Iliuț aduce definiția stilului spre o generalitate și o complexitate formulată în termenii contemporaneității: „Stilul poate fi definit ca un ansamblu distinct de valori semantice dat de reuniunea mulțimilor conjuncte, deduse din efortul și din modul personal de adecvare a mijloacelor de expresie în vederea unei comunicări speciale. În artă, stilul nu trebuie gândit în sine ca o entitate aparte, ci în raport de intercondiționarea cu opera/operele de artă care rezultă din stil, iar stilul rezultă din aceasta/acestea.”

Stilistica muzicală. Ținând seama de aceste particularități, stilistica muzicală este o disciplină specială, aparținând muzicologiei moderne. Având un caracter interdisciplinar, ea își propune studierea stilurilor muzicale, în mod științific și progresiv, atingând într-o oarecare măsură și domeniul valorilor estetice. Obiectul stilisticii muzicale este opera muzicală, privită prin determinările exterioare,

configurația ei structurală, particularitățile de asamblare a factorilor contextuali (melodie, ritm, polifonie, armonie, timbru etc.), ineditul lor, perspectiva integrării acestor factori în contextul operei, creației autorului și al epocii de definire. Astfel, stilistica muzicală studiază stilul muzical din toate punctele de vedere prin care acesta se individualizează și se pune în valoare.

1.2. Calitățile stilurilor. Funcții

Calitățile stilurilor. Pentru că în artă este foarte important „cum spui”, stilul trebuie să întrunească unele calități de bază. **Calitățile generale** ale stilului sunt *originalitatea, unitatea, claritatea, puritatea și coerența*.

Originalitatea se referă la spiritul creator, noutatea pe care o introduce autorul și coerența limbajului de bază. *Unitatea* are în vedere capacitatea creatorului de a-și alege un anume „pachet” de mijloace din multitudinea ce îi este oferită de epocă, de experiența colectivă. Opusul unității este *eterogenitatea*. *Claritatea* este o calitate esențială în procesul comunicării, asigurând înțelegerea mesajului formulat de autor. Opusul ei este *obscuritatea, echivocul, nonsensul*. *Puritatea* cere autorului respectarea regulilor propuse, încadrate în propriul stil. *Coerența* presupune stăpânirea sistemului de înlănțuire firească a evenimentelor sonore, însăși fenomenologia mecanismelor intime ale creației și trăirii estetice. Lipsa coerenței duce la dispariția expresiei muzicale.

Dintre **calitățile particulare** ale stilului, detectabile la fiecare compozitor, în funcție de propria personalitate, se pot enumera: *simplitatea, concizia, naturalețea, finețea*.

Se observă în fenomenele devenirii stilurilor și unele de degenerescență, între care: *manierismul* (folosirea mecanică a unor procedee stilistice cunoscute, „în maniera...”, ducând la lipsa originalității și a naturaleții), *banalitatea* (tot o lipsă de originalitate, care nu duce neapărat la o manieră, dar determină sărăcirea sensurilor), *prolixitatea* (definește un stil încărcat, confuz, complicat, în care autorul nu-și poate stăpâni abundența ideilor muzicale), *pastișa* (copierea deliberată a stilului unui alt autor), *parodia* (copierea unui stil în scopul de a-l satiriza, cu efecte comice).

Funcțiile stilisticii muzicale. Prin opera de artă muzicală ajung la ascultători informații privind structura artistică, relația temporală stabilită de operă (epoca realizării ei artistice), semnificația modelului muzical-artistic, determinând *funcția gnoseologică* a stilisticii muzicale.

Dar stilul nu definește numai creația muzicală, ci îi evidențiază și sensurile espressive, stabilind o relație emoțională între operă și receptor (publicul auditor), ceea ce conferă stilisticii muzicale și o *funcție estetică*.

Dimensiunile constitutive. Stilul muzical are o existență complexă, elementele sale constitutive determinându-i configurarea și profilul final. Analiza globală a acestora este practic imposibilă, dar decelarea fiecărei componente/dimensiuni și stabilirea caracteristicilor structurale ale fiecăreia este esențială pentru cunoașterea și delimitarea stilurilor muzicale. Stilurile muzicale evidențiază morfologii și sintaxe aparte într-o gramatică specifică. Pascal Bentoiu, în volumul său *Imagine și sens*, numește acestea „flux sonor articulat”, analizabil prin descompunere și recompunere, „un ansamblu de procedee pur tehnice” care evidențiază stilul muzical respectiv.

1.3. Dimensiunile stilistice constitutive

Dimensiunea *melodică* este primordială în fenomenologia muzicală. Ea se constituie într-o unitate macro-structurală, cu o organizare intimă variabilă, desfășurată orizontal, determinând o interpretare semantică și fonologică.

Dimensiunea *ritmică*, determinată de succesiunea temporală a duratelor, a cunoscut în timp, în diferite epoci creatoare, diverse sisteme de structurare, pornind de la cele folclorice, până la cele culte, caracterizând creația unor compozitori contemporani.

Dimensiunea *timbrală* aduce și ea amprenta unor epoci, dar și preferințele proprii compozitorilor, care au investigat și valorificat din plin posibilitățile de expresie timbrală.

Dimensiunea *polifonă* se manifestă în raport cu primele elemente, reprezentând o modalitate de tratare a acestora pe verticală (suprapunere de melodii). Sincronia sonoră (polifonă, omofonă, eterofonă, glogală) este prezentă în toate stilurile muzicale.

Dimensiunea *armonică* este privită și ea în raport cu dimensiunea melodică, o lărgire a acesteia pe verticală, urmând un

traseu de la modal, la tonal și atonal, apoi din nou la modal în sensul contemporan al termenului, caracterizând epocile creatoare.

Dimensiunea *dinamică* se aplică la dimensiunile anterioare și strâns legat de acestea, referindu-se la nuanțele care notează în detaliu intențiile componistice. Au avut și ele o evoluție evidențiată în timp, în stilul diverselor epoci.

Dimensiunea *agorică* definește însuși caracterul muzicii, stabilitatea tempoului exact determinând și încadrarea într-un anumit stil.

Dimensiunea *spațială* reprezintă densitatea materialului sonor folosit, de la rarefiere la aglomerări pe plan vertical și orizontal, realizând la unii compozitori contemporani *texturi*, suprafețe sonore intrate în coliziune.

Dimensiunea *arhitecturală* se referă la schemele formelor muzicale, specifice unor epoci, dar și la cele îmbogățite sau transformate în procesul creator de către personalitatea compozitorului.

Dimensiunea *aleatoare* este apanajul unor muzici contemporane, în care compozitorii adoptă exprimări având la bază hazardul și liberul arbitru, neîncadrându-se în sistemele compoziționale standardizate.

Dimensiunea *semiotică* se referă la ansamblul semnelor muzicale folosite de autor pentru a-și nota în partitură multitudinea de intenții de tehnică și expresie muzicală ale propriei creații. Ea a suferit mai multe transformări de-a lungul epocilor, cristalizându-se treptat, căutându-se coincidența semnului cu sensul (semantica) intenției muzicale.

Dimensiunea *semantică* este dimensiunea cea mai complexă și cea mai greu de stabilit, dat fiind caracterul nenoțional al muzicii. Semnificația operei muzicale este variabilă și pretabilă la interpretări, luând în considerare factorii obiectivi și subiectivi ai receptării specific muzicale.

De aici, stilistica muzicală se constituie și ca o știință exactă prin analiză, dar și ca o artă a unor interpretări complexe prin sinteza reprezentată de fiecare operă muzicală în sine, în aceeași măsură obiectivă și subiectivă. Ea urmărește opera artistică a fiecărui compozitor, în contextul stilistic general în care aceasta se încadrează, precum și elementele noi care îmbogățesc tradiția, determinând originalitatea lucrării muzicale.

Stilurile muzicale se împart în două mari categorii: 1. *stiluri naturale* (folclorice) și 2. *stiluri cultivate* (profesioniste). Obiectul stilisticii de față este studierea celei de-a doua categorii, stilurile cultivate sau profesioniste fiind cele care se succed în evoluția creațiilor de-a lungul epocilor stilistice, constituind o *Istorie a muzicii universale*.

Stilistica muzicală s-a afirmat ca știință mai recent și, după modalitățile de abordare ale cercetării, poate fi:

Stilistica empirică, bazată pe studiul faptelor de stil din punct de vedere al conținutului expresiv și al acțiunii acestora asupra sensibilității ascultătorului;

Stilistica analitică sau descriptivă, care are drept obiectiv principal studiul tipologic, bazat pe criterii diacronice, pe identități de structură și pe obținerea datelor din analiza textului muzical;

Stilistica structuralistă, aplicată începând cu anii '60, care pune accentul pe cercetarea sincronă și are în vedere explicarea dinamicii părților componente ale operei, relația dintre termeni.

Stilistica generativ-transformațională, una dintre cele mai recente, cercetarea făcându-se pe computer. După cum o concepe Dinu Ciocan, ea dezvoltă în continuare baza de date obținută prin metodele tradiționale de analiză a fenomenelor de limbaj muzical și realizează clasificarea lor sistematică prin metode structurale.

Stilistica universală studiază, prin muzicologia actuală, posibilitatea stabilirii unor elemente de echivalență care să determine crearea unei stilistici panlingvistice universale.

2. Stiluri muzicale ale Antichității

Dacă se spune că „stilul este omul”, putem considera că stiluri există de când există omul pe Pământ. Iar dacă ne referim la domeniul artelor, vom putea întâlni diverse stiluri în succesiunea timpului, precum vârstele omului, pentru că, așa cum nota Vasile Iliuț, „artele sunt produse temporale ale spiritului uman inteligent, determinate de necesități spirituale, proprii exclusiv ființelor umane, produse perfect adaptate unui moment istoric dat și supuse unor reguli naturale, neformulate aprioric, structurate pe baza unor experiențe acumulate în

timp și coordonate de registrele superioare ale intelectului uman. Aceste reguli diferă de la o epocă la alta, de la un popor la altul, de la o etnie la alta și sunt determinante în particularizarea modului propriu de exprimare artistică individualizată, a stilului.”

Condițiile specifice geo-climatice și socio-istorice diferite, pe diferite zone terestre, au determinat conturarea diferențiată a „familiilor spirituale”, a culturilor artistice omogene. Ele datează din faza constituirii primelor formațiuni socio-economice ale omului primitiv și se structurează în schemele inițiale ale apartenenței, *arhetipurile*, născute din straturile enigmatice ale spiritului uman ancestral.

Aceste scheme inițiale au fost cristalizate în epoca primitivă a omenirii și au fost cizelate, ca elemente de bază ale identității producțiilor artistice, ale stilurilor și ale ființei unui neam, în epoca primei orânduiri civilizate, *Antichitatea*.

Într-o primă formă, deosebirea dintre stilul folcloric și cel cultivat nu erau esențiale, cel de-al doilea fiind derivat din primul. Apoi, cele două stiluri fundamentale și-au accentuat tendințele de diferențiere, arta cultivată căpătând amploare și pornind pe drumul propriu, dezvoltător și schimbător. Arta populară și-a păstrat mai mult caracterul nealterat, îmbogățindu-se ca fond și determinând cultivarea trăsăturilor distincte ale fiecărui popor.

În Antichitate se deosebesc două stiluri definitorii, unul pentru civilizațiile orientale, iar celălalt pentru cele europene.

Dintre civilizațiile orientale, mai importante sunt cele din Babilon, Egipt, China și India, iar dintre cele europene sunt civilizația greacă și cea romană.

2.1. Stiluri muzicale orientale antice

Stilul muzical sumero-babilonian se poate cunoaște, ca și multe alte stiluri, doar din descoperirile arheologice, fragmente de instrumente muzicale, reprezentări ale acestora și ale unor momente implicând muzicieni și formații muzicale, imortalizate pe fresce, basoreliefuluri, documente etc. Nu putem ști cum suna muzica în Babilon, dar știm că instrumentele folosite erau harpa, instrumente de percuție – tobe, de suflat – flautul arhaic și oboiul, cu coarde – lăuta, care acompaniau cântecele vocale. Genurile muzicale erau de asemenea vocale: imnurile,

cântecele de dragoste și bocetele – ale căror texte poetice s-au păstrat, ceea ce nu se poate spune și despre liniile melodice.

Stilul muzical egiptean îl putem reconstitui din documentele aflate în mormintele faraonilor. Muzica era foarte prețuită în Egiptul antic, participând la misterele organizate în cinstea marilor zeități Osiris și Amon-Ra. Lipsa notației ne împiedică să cunoaștem suportul melodic al muzicii egiptene, dar instrumentele folosite erau aceleași ca și în Babilon, iar din desenele aflate în piramide aflăm de existența multor cântăreți, instrumentiști și dansatori, figurați acolo. Se presupune că melodia egipteană era preponderent diatonică, cu desfășurarea lină a înălțimilor, cu ambitus restrâns, în limita unei cvarte sau cvinte (precum flautul folosit la acompaniament). Cântatul coral era practicat în ceremoniile religioase și în procesiunile funerare. Din configurația corzilor lirei, se pot deduce unele scări și structuri modale alcătuite din tonuri și semitonuri, diatonice, cromatice și enarmonice.

Exemplul 1



Stilul muzical chinez se poate reconstitui din documente ce datează din epoca împăratului Fu-hi (mileniul IV î.H.), unde se notează că natura este cea care naște muzica, iar omul se conduce după legile cerului.

Din mileniul II î.H. datează cristalizarea modului cromatic practicat de chinezi până astăzi, mod generat de anumite structuri, fiecare sunet purtând denumirea de *liu*, cu înălțime fixă și o stare neutră de echilibru în raport cu celelalte. Din scara totalului cromatic se extrăgeau anumite sunete pe care se cânta o anumită melodie, născându-se *gama pentatonică* (do, re, mi, sol, la). Fiecare mod alcătuit pe aceste sunete avea o denumire specială. Transpunerea celor cinci moduri pe cele 12 linii ale scării cromatice determina apariția a 60 de scări diferite ca expresie și culoare sonoră. Muzica era diatonică, preponderent vocală, dar și instrumentală. Se întrebuița o mare varietate de instrumente. De asemenea, ritmurile erau complexe, derivate din sistemul ritmic divizionar. Un loc important îl aveau

muzica de cult și ritualurile. Muzica veche din China a influențat muzica statelor vecine: Japonia, Coreea, Mongolia, Indochina.

Stilul muzical indian s-a format prin secolele IV-II î.H., deși statul indian este mult mai vechi (de pe la mijlocul mileniului I î.H.). Și aici muzica a ocupat un loc foarte important, muzica și dansul fiind considerate pe placul lui Buddha. Cea mai importantă carte, pentru cultura muzicală, este *Sâma-Veda*, o culegere de cântece scrise pe baza textelor de cult ale *Rig-Vedei*. Fragmente din povestirile și legendele din *Ramayana* și *Mahabharata* au fost transpuse pe muzică, formând renumite *Raga*, caracteristice ale stilului indian antic. Sistemul muzical indian avea o structură complexă. Imnurile din *Sama-Veda* erau metrice și se cântau. Din datele sumare rămase sunt precizate numai prelungirile sunetelor pe vocale. Muzica indiană antică era monodică, modală cu rare momente de eterofonie. Scara *heptatonică* era cunoscută din sec. IV î.H. și se baza pe consonanțe și disonanțe, sunetele fiind notate cu literele alfabetului și dispuse în succesiune ascendentă. Un sistem propriu numai muzicii indiene este sistemul *shruti*. Sistemul adăuga scării principale diverse nuanțe de expresie prin micro-intervale. Octava era împărțită în 22 *shruti* (micro-intervale), dispuse în succesiunea: 4, 3, 2, 4, 4, 3, 2 shruti, pentru a forma sunetele scării heptatonice. Ritmica era divizionară (binară și ternară), fiind foarte importantă, în acompanierea cântului și dansului marcându-se timpii într-o structură aparte față de cea a melodiei pe care o acompania. Muzica vocală indiană era de o mare varietate, cuprinzând și un stil recitativ.

Exemplul 2



Particularitățile stilistice ale muzicii indiene vechi sunt date și de instrumentele folosite, în special cele de percuție (cinele, gonguri, timpane etc.), de instrumentele cu coarde (vina, sitar, ravanastrom,

saranghi, rabab). Strânsa legătură a muzicii vocale cu acompaniamentul și cu dansul este o caracteristică de bază a stilului indian. Muzica indiană a influențat muzica țărilor din Asia Centrală – Tibet, Nepal, și din Marea Sudului – Indonezia, Malaezia, Indochina.

2.2. Stiluri muzicale europene antice

Dintre popoarele europene, cultura antică greacă – în general și **stilul muzical antic grec** - în special au fundamentat și influențat cultura celorlalte țări europene, stilurile muzicale profesioniste care au apărut de-a lungul timpului și au format stilistica muzicii universale (europene). Muzica antică greacă și stilul său au fost cristalizate pe parcursul a două perioade: 1. preistorică (sec. X-VI î.H.); 2. istorică clasică (sec. VI-IV î.H.) și istorică elenistică (sec. III-I î.H.).

Deși greu de stabilit cu precizie stilul acestei muzici, din analiza puținelor documente muzicale rezultă că muzica grecilor antici era vocală, instrumentală și vocal-instrumentală, laică și religioasă, populară și cultivată, în alcătuiri monodice, în care era folosit ritmul, melodia, măsura. Folosirea termenului de *armonie* se referea la organizarea sunetelor în melodie și în mod (nu avea accepțiunea de astăzi a termenului). Putem avea o imagine asupra particularităților muzicii antice grecești urmărind fragmentul Odei I pitică, *Către Apollo*, atribuită lui Pindar, din secolele V-IV î.Hr.

Exemplul 3



Melodia are o structură tetracordală, cu mers preponderent descendent, sunetul principal aflându-se la mijlocul scării muzicale a modului *doristi*, cu un etos bărbătesc, sever. Traectul melodic este lin,

diatonic, cu salturi mici de până la cvartă, într-un ambitus restrâns, iar ritmica trohaică o păstrează pe cea a textului.

Notația muzicală era bazată pe literele alfabetului. Se utilizau intervale consonante (cvarte, cvinta, octava) și disonante (semiton diatonic, ton, terță, sextă), consonanțele fiind deduse din tetracorduri. Sistemul modal grecesc (doristi, frigisti, lidisti) era foarte bine fundamentat, modurile fiind utilizate în funcție de ethosul pe care îl produceau. Melopeea greacă era în strânsă legătură cu versul poetic, cu ritmul prozodiei, care determina și ritmurile muzicale. Tot structura versurilor determina și forma muzicii grecești antice. Stilurile generice ale compozițiilor melodice, după cum le teoretiza Aristide Quintilian erau: 1. stilul ditirambic, 2. stilul nomic și 3. stilul tragic.

Muzica era preponderent vocală, genurile de bază fiind imnurile și marșurile cu caracter declamatoriu. În muzica tragediilor și comediilor, un rol important îl avea corul, însoțit de dans, care imprima caracterul (grav – în tragedie, vesel – în comedie). Ca instrumente de acompaniament se foloseau aulosul, chitara, lira, sirinxul, crotalele, timpanonul.

După primele secole creștine, arta antică greacă este înlocuită de cultura bizantină și de cea romană, care vor dezvolta în muzica profesionistă coordonatele stilistice ale Greciei antice, edificând muzica Evului Mediu.

3. Stilurile muzicale în Evul Mediu

Evoluția stilurilor muzicale cultivate este marcată de trecerea de la Antichitatea târzie, corespunzătoare primelor secole creștine, la orânduirea feudală. Planul artistic a fost mereu în strânsă relație cu cel al credințelor religioase, ca bază spirituală. Apariția creștinismului a determinat o direcția nouă de dezvoltare a artelor și mai ales a muzicii culte. Creștinismul a influențat culturile laice, în special pe cea creștin ortodoxă și pe cea catolică din Europa.

În primele secole după Hristos, stilul muzicii creștine era influențat de elemente rituale venite din Orientul Apropiat (Antiohia, Siria, Egipt, Ierusalim). Creștinarea popoarelor europene de la

Mediterranean, aflate în Imperiul Roman a însemnat deplasarea centrului creștinismului spre orașele europene, Bizanțul și Roma.

Sub egida bisericilor Bizantin ortodoxă și Romano-catolică întreaga cultură, implicit muzica medievală, a cunoscut o dezvoltare semnificativă. Bisericele, catedralele, mănăstirile erau centre de cultură, unde înflorea toate artelor: literatura, arhitectura, teologia și muzica. Muzica era însoțitoare a ritualului religios și se practica numai sub forma vocală. Apoi, în partea apuseană, au pătruns și instrumentele, acompaniind sau în lucrări de sine stătătoare, călugări și preoți devenind profesioniști ai muzicii, dezvoltând forme și genuri muzicale de cea mai mare eficiență expresivă în activitățile religioase.

Stilul bizantin și *stilul roman* pot fi considerate primele stiluri veritabile ale muzicii culte europene. Ele au avut o influență hotărâtoare asupra dezvoltării muzicii laice culte ulterioare.

În timp ce *stilul bizantin* (ortodox) a păstrat aproape nealterată tradiția muzicii religioase, fără să genereze stiluri laice dezvoltătoare, *stilul roman* a fost generatorul unei bogate arte muzicale laice, dezvoltate în special în partea occidental-europeană. Acest progres stilistic poate fi urmărit pe parcursul secolelor până astăzi, trecând prin stilurile: medieval, renescentist, baroc, clasic, romantic, contemporan. Evoluția s-a datorat mereu efervescenței confruntări dintre tradiționaliști și inovatori, în dorința de a îmbogăți arta componistică muzicală cu o din ce în ce mai mare expresivitate.

3.1. Stilul muzical bizantin

Stilul muzical bizantin s-a format și dezvoltat în Imperiul Bizantin, între anii 395-1453, fiind integrat artei și culturii bizantine. După căderea Imperiului Bizantin, formele sale de manifestare au fost preluate și continuate pe teritoriile popoarelor creștine balcanice și răsăritene, situate la nordul fostului Imperiu, între acestea numărându-se și Țările Române. Marele istoric român, Nicolae Iorga, urmărește această translație a tradițiilor bizantine în cartea sa *Bizanț după Bizanț*, enumerând relațiile stabilite în timp, între teritoriile românești și Bizanț, între cultura românească și cultura bizantină, implicând și dezvoltarea artelor și muzicii bizantine pe pământ românesc.

Formată în Bizanț și pe teritoriile Greciei antice, arta bizantină o continuă în mare pe cea antică greacă. Limba greacă s-a impus ca limbă a imperiului, iar în mănăstirile și bisericile devenite școli și focare de cultură, au fost preluate lucrările clasicilor greci, formând, alături de scrierile sfinților părinți, baza educației, științei, artei și gândirii bizantine. La fundamentul culturii Ortodoxe creștine stau Sfintele scripturi, literatura hagiografică, melodică imnică ș.a.

Cercetările bizantinologice intensificate în secolul al XX-lea au definit caracteristicile melosului bizantin și etapele de evoluție ale acestora. În tratatul său despre *Melodica bizantină*, Victor Giuleanu aprecia: „Cântul bizantin prinde forme în ambianța cultului creștin de rit ortodox din primele secole ale erei noastre, nu mult după căderea civilizației grecești, cu elemente provenind din amestecul de procedee de origine greco-romană, ebraică și arabo-siriană, la care se vor adăuga, în mod firesc, structuri consistente ale muzicii laice de factură orientală, muzica populară ocupând un loc important în viața cotidiană și a ceremoniilor de la curte.”

3.1.1. *Evoluția stilului muzicii bizantine în perioadele istorice care o definesc*

Studiind stilul muzicii bizantine, Victor Giuleanu detectează variațiile acestuia în funcție de perioadele străbătute. Păstrându-și nealterată substanța și formele monodice până în zilele noastre, stilurile muzicii bizantine pot fi definite prin cele trei mari stadii de dezvoltare ale mijloacelor de expresie, astfel: 1. cântarea în stil bizantin vechi, *stilul paleo-bizantin*, manifestat între secolele IV-XII d.H.; 2. cântarea în stil bizantin *medio-bizantin*, plasată între secolele XIII-XVIII; 3. cântarea în stil bizantin nou, *stilul neo-bizantin*, ca ultim stadiu de dezvoltare în secolele XIX-XX.

1. În perioada paleo-bizantină, ***stilul paleo-bizantin*** se caracterizează printr-o melodică preluată din practica sinagogilor, prin psalmodierea poeziei ritmice a cântărilor sfinte. Cântările eminamente vocale erau interpretate în două feluri: psalmodic și responsorial. Desfășurarea cântării de acest tip se face printr-o melodie simplă, senină, alcătuită din formule de început, recitări melodice, semi-cadențe și cadențe finale.

Exemplul 4



Cantabilitatea melodică specifică acestei perioade se face printr-un sistem intonațional diatonic modal, cu ambitus redus, cu forță emoțională maximă, cu ornamentică melodică, vocalizarea textului, intonarea microintervalică, generând o melismatică bizantină cu tente orientale. Aceste caracteristici s-au păstrat în ritul ortodox pe tot parcursul anilor. Problema de bază a transcrierilor actuale din manuscrisele vechi este cea a notației, care a suferit mereu modificări, existând mai multe etape de notație. Prima formulă este aceea a notației ecfonetice, reprezentată prin semne de culoare roșie scrise deasupra, dedesubtul sau între cuvintele textului. Interpretarea semnelor este foarte dificilă și diferă de la o cercetare la alta.

2. Perioada **stilului medio-bizantin** aduce o dezvoltare stilistică superioară. Melurgii și maistorii introduc în vechile melodii ale cântecelor multe ornamente, melisme, solicitând virtuozitatea interpreților. Stilul melismatic este caracteristic manierei *papadice* de cântare, pe vocalize ample.

Sistemul de notație realizat de Ioan Cucuzel a adus multe perfecționări scrierii muzicale, în ideea de a deveni cât mai fidel practicii muzicii de cult. Se perfecționează și textul muzical propriu-zis, pe baza *isonului*, *oligonului* și *apostrofului*, combinate cu alte semne, putându-se nota toate intervalele din ambitusul vocal bărbătesc.

Stilul melodic bizantin presupune o organizare muzicală pluri-modală, în cele 8 ehuri autentice și plagale (*protos*, *deuterus*, *tritos*, *tetrartos*). Tot acum se cristalizează și modalitățile de cânt bizantin: cântul recitativic, cântul irmologic, cântul stihiraric și cântul papadic.

Exemplul 5 (Ioan Cucuzel)



3. **Stilul neo-bizantin**, cristalizat în secolul al XIX-lea este și ultima perioadă a muzicii bizantine. Ea delimitează reforma făcută de Mitropolitul Chrysant împreună cu psalții Hurmuz Hartofilax și Grigore Levitul, care a simplificat semiografia bizantină prin eliminarea neumelor orientale, stabilind tipul și caracterul cântecelor uzuale, structura modurilor și formulelor cadențiale. Reforma s-a numit *chrisantică* și a stabilit un număr fix de sunete, după modelul guidonian, s-a renunțat în general la microtonii și la grafia acestora, ceea ce a dus la o sărăcire a intonației, dar la o mai mare precizie în cânt. Tot în această perioadă se instituie practica *isonului*, adăugare la melodia inițială a unui sunet ținut prelung, intonat pe vocala *a*, apoi s-au adăugat alte sunete, reprezentând sunetele principale ale modului respectiv. S-a ajuns astfel la prima încercare de „verticalizare” a monodiei bizantine, care a continuat în secolul al XIX-lea prin armonizarea melodiilor și prin introducerea practicii corale în biserica ortodoxă.

3.2. Stilul muzical gregorian

La baza stilului gregorian stă tot muzica religioasă creștină a primelor secole, unitară la început atât în vestul cât și în estul Europei. La acest fond comun, muzicile orientale și-au pus prea mult amprenta, deviind uneori de la caracterul auster, seren, pe care muzica de cult

trebuia să-l aibă. Pentru biserica apuseană, Papa Grigorie cel Mare a hotărât ca aceste influențe să fie eliminate și să se păstreze puritatea muzicii în cadrul liturgic.

Papa Grigorie a realizat unificarea stilistică a tuturor melodiilor practicate în biserică, fie mai vechi (de proveniență ebraică, ariană sau greco-romană), dar și mai noi (unele melodii compuse chiar de el), selectându-le pentru serviciul divin și adăugându-le textele liturgice latine. A constituit astfel un codice al muzicii sacre, în care se regăseau toate cântecele de peste an, intitulat *Antiphonarium centonem*. Aceste cântece au format fondul muzical gregorian obligatoriu în întregul imperiu liturgic catolic, care cuprindea Europa centrală și de vest. Această ordine stilistică muzicală nouă, extinsă pe teritoriu, dar diferită de cea bizantină a fost impusă și întărită prin edicte bisericești și bule papale. Stilul gregorian s-a individualizat prin universalitatea structurală, prin alcătuirea melodică și ritmică, prin expresia hieratică unică.

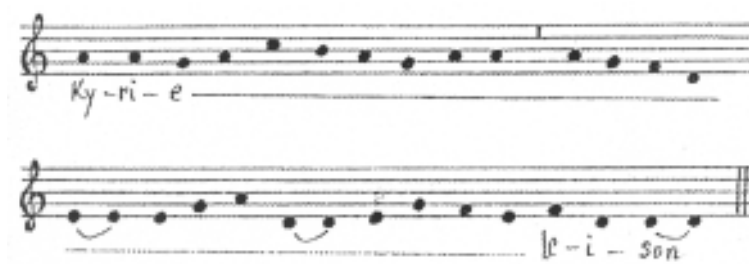
Stilul melodic gregorian se caracteriza prin: 1. strânsă legătură cu ritualul creștin catolic; 2. vocalitate, exclusiv monodică, executare individuală sau corală, fără acompaniament instrumental; 3. simplitate melodică, sunete egale ca durată, mers treptat, salturi rare, diatonism; 4. desfășurare calmă, liniștită, solemnă, într-un ambitus bărbătesc restrâns la limita unei octave, cu expresie hieratică și grandioasă; 5. absența măsurilor, ritm liber, determinat de textele liturgice în limba latină, conturat prin accentele vorbirii; 6. modalism reprezentat de cele 8 moduri bisericești (4 autentice, 4 plagale).

În interpretare se practica un stil *accentus* - însemnând o cântare silabică, cvasi-recitativă, unei silabe corespunzându-i un sunet, și un stil *concentus* – în care cântarea psalmodică putea fi simplă sau melismatică, ambele caracteristice cântării solo din *Alleluia*.

În psalmodia simplă exista o formă *responsorială* – rezultată din intercalarea între versetele psalmilor a unui scurt refren interpretat de ansamblu; și o formă *antifonică* – rezultată din divizarea ansamblului în două coruri care alternau la interpretarea versetelor psalmilor.

Psalmodierea melismatică era caracteristică imnurilor și aclamațiilor *Alleluia*, dar și unor părți ale missei – *Kyrie eleison*.

Exemplul 6



Cea care a contribuit foarte mult la evoluția artei muzicale a occidentului a fost notația. O preocupare permanentă a reprezentării cât mai fidele a sunetului muzical pe hârtie a dus la inventarea semnelor ce se folosesc și astăzi în notația muzicii culte universale. Hucbald și Guido d'Arezzo au perfecționat scrierea inventând notația modernă, pe portativ. Evoluția a durat trei secole, dar rezultatul este uimitor de eficient. Denumirea sunetelor, portativul, semnele desemnând duratele divizionare etc. sunt câteva dintre elementele de bază ale semioticii inventate de muzicienii occidentali.

Notația muzicală a venit și în sprijinul dezvoltării muzicii pe mai multe voci, polifonică, răspunzând necesității de sincronizare.

Astfel, muzica gregoriană a deschis drumul dezvoltării muzicii religioase polifonice și a întregii tehnici laice de compoziție, care a constituit muzica profesionistă a Europei pe parcursul mileniului al II-lea.

Subiecte pentru pregătirea în vederea evaluării finale:

4. *Stiluri vocale polifonice*

Monodia latină gregoriană practică în secolele VII-IX a generat un nou stil, organizând materialul muzical pe verticală, *polifonia*, prin suprapunerea melodiilor. Cântul monodic a fost înlocuit de cel polifonic, mai întâi în catedrale precum Notre Dame din Paris, apoi s-a răspândit în toate țările vest-europene.

Polifonia incipientă, datorată cântului colectiv la intervale de octavă, cvartă sau cvintă, a dat naștere unor forme și genuri pe care le-au codificat în tratate muzicienii vremii (Hucbald în *Musica Enchiriadis*, Guido d'Arezzo în *Micrologus*).

Primele forme de polifonie au fost cele denumite *organum*. Era o suprapunere a unei voci principale – o melodie vocală simplă, cu o voce organală.

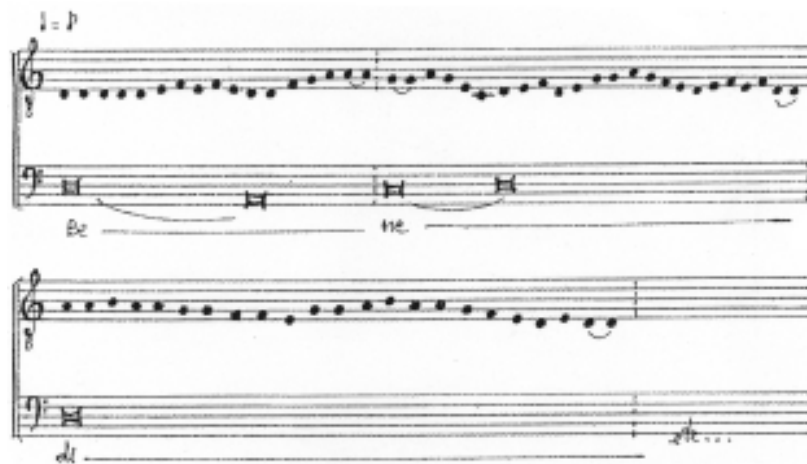
Exemplul 7



Această voce a fost mai apoi multidimensionată, ducând la suprapuneri de mai multe voci și la sisteme savante de dezvoltare a construcțiilor polifonice.

O altă formă de polifonie primară a fost *discantus*, un tip de organum realizat prin mersul contrar al vocilor. Leonin a creat primele organum-uri cu melisme, în care vocea organală a fost trecută deasupra tenorului și dezvoltată melodic în ritm liber.

Exemplul 8



Perotin este cel care dezvoltă mai mult genul, conferind organum-ului contur ritmic precis, creând organumul triplu și quadruplu.

Exemplul 9 (Viderunt – Perotin)



În această perioadă, a *Artei vechi*, se cultivă noi genuri precum *causula* și *motetul* – o piesă polifonică la care se atașase un text ce comenta textul liturgic al unui *cantus firmus*. Pe lângă acestea mai existau *conductus* și *hoquetus* – rezultat din alternanța vocilor (când una cântă, cealaltă ține un sunet).

Deși se născuse polifonia, monodia a continuat să coexiste cu aceasta sub diverse forme și genuri, în cântecul gregorian (imnuri, antiene, proze), în muzica dramelor liturgice și mai ales în muzica laică a trubadurilor, truverilor și minnesangerilor.

În perioada *Ars antiqua*, polifonia a fost simplă, cu o ritmică variată, bazată pe consonanțe perfecte, rezultate din sincronia verticală a sunetelor vocilor.

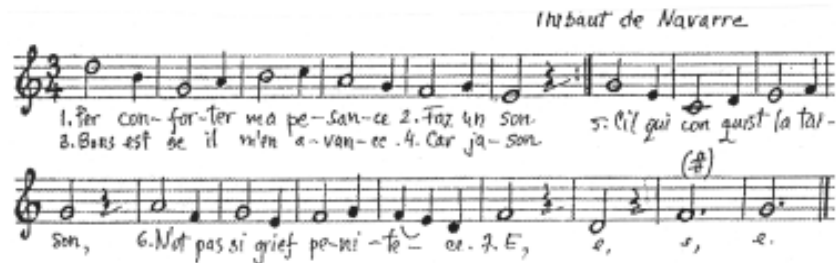
Paralel cu stilul muzicii religioase s-a dezvoltat și **stilul muzicii laice** a trubadurilor, truverilor și minnesangerilor. Muzica laică se păstra încă monodică și era acompaniată uneori de instrumente (viola, chitara). La curțile seniorilor feudali era cultivată expresia lirică, sentimentală, care atrăgea mult public. Un atu în plus al acestei muzici este că era practică în limba populară, drept care putea fi înțeleasă și accesibilă mulțimilor.

Genul cel mai cultivat de trubaduri era *chansonul*, cu o bogată tematică de dragoste, de cruciade, de petrecere, cu conținut moralizator, cavaleresc, pastoral, de dans etc.

Melodia acestor cântece se desfășura simplu, într-un ambitus acceptabil vocii, cu o structură diatonică, în mers treptat, ușor melismatic, solicitând o virtuozitate vocală.

Ritmul era dedus din cel al versurilor și urma măsura celor 6 scheme formulate în această epocă. Schema ritmică aleasă nu se schimba pe tot parcursul cântecului.

Exemplul 10 (Per conforter ma pesance – Thibaut de Navarre)



Timbrul muzicii laice se limita la vocile bărbătești, dar insera uneori și instrumente muzicale precum viola, psalterionul, harpa, chitara, flautul. În cea mai mare parte, instrumentele dublau vocea, foarte rar realizând variații ușoare subordonate vocii.

Formele predilecte de desfășurare a muzicii erau de dimensiuni reduse, foarte simple, strofice, cu repetabilitate variabilă. Forma *bar* (AAB) este cea mai larg răspândită.

4.1. Stilul muzical Ars Nova

Stilul muzicii Ars Nova se manifestă în a doua perioadă stilistică medievală, circumscrisă secolului al XIV-lea. Cel care a denumit-o astfel a fost Philippe de Vitry. Apariția acestui stil nou a fost favorizată de perfecționarea notației muzicale și de extinderea practicii polifonice în creația muzicală laică.

Philippe de Vitry este cel care elaborează și un tratat cu acest titlu, în care sunt descrise caracteristicile muzicii noi. Tot lui îi aparține și o teorie a disonanței, subliniând rolul terțelor și sextelor (consonanțe imperfecte) în discursul muzical. O altă contribuție importantă a sa este în domeniul muzicii *mensurata*, în notația valorilor de note și a înălțimilor, precum și al schimbării măsurilor.

Astfel, caracteristicile stilului muzical Ars Nova se conturează astfel:

Melodia are structuri clare, expresive și frumoase. Se întinde pe un ambitus de 2 octave. Apar mai multe melisme, precum broderii, note de pasaj etc., încadrate și notate în melodie. Mersul melodic este treptat, fără salturi, dar se îmbogățește cromatic, prin alterații frecvente.

Ritmul capătă o notație precisă a valorilor, cu durate bine stabilite prin semne adecvate: maxima, longa, brevis, semibrevis, minima, valori corespunzătoare celor de azi.

Armonia pe care o instituie Ars nova este un fel de anticipare a tonalismului. Se foloseau cu predilecție modurile de do și de fa, cu tendințe de conturare a cadențelor. În creația lui Machault se găsește tritonul, care duce spre armonia tonală, la fel ca și frecvența folosire a două sensibile. La Machault se află și prima cadență perfectă spre un acord perfect final.

Polifonia aduce progrese în plan melodic și în raportul dintre sunete, consonanțe perfecte și imperfecte, tratarea riguroasă sub raport melodic, ritmic, armonic, arhitectural, conform normelor de creație stabilite. Sunt introduse în țesătura polifonică instrumente care înlocuiesc vocile din alcătuirile polifonice vocale.

Formele muzicale evoluează la structuri binare, aducându-se în desfășurare introduceri vocale și/sau instrumentale. În cadrul formelor religioase, motetul, conductusul (pe trei voci), genurile de *Kyrie eleison*, *Credo*, *Gloria* introduc și ele momente scrise pe trei voci, desfășurându-se cu puține melisme.

Exemplul 11 (*Ma fin est mon Commencement* – Guillaume de Machault)



Muzica laică aduce forme adaptate scriiturii contrapunctice precum: balada, rondoul, laiul, virelaiul, madrigalul, caccia etc.

5. *Stilul polifonic vocal al Renașterii*

Renașterea a reprezentat o mișcare cultural-artistică modernă, propunând întoarcerea la filosofia și arta antice, luate ca etalon. A fost leagănul „umanistilor”, ai creatorilor universalisti, plasați sub deviza „Cunoaște-te pe tine însuși”. Cercetarea universului, atât cel ceresc, cât și cel uman, era preocuparea centrală a reprezentanților acestei epoci.

Plasată între secolele al XV-lea și al XVI-lea, Renașterea muzicală reprezintă epoca desăvârșirii artei contrapunctului vocal. Acum a atins perfecțiunea stilul polifoniei vocale, extins pe mari suprafețe ale Europei vestice, nordice și centrale, reprezentanții de seamă provenind din toate țările: Guillaume Dufay, Gilles Binchois, Johannes Ockeghem, Josquin des Pres, Clement Janequin, Claude le Jeune, Jakob Obrecht, Adrian Willaert, Orlando di Lasso ș.a.

Creatorii acestei epoci au realizat contrapunctul vocal cel mai înfloritor, au dus această tehnică de compoziție la perfecțiune. Au fost cultivate în continuare genurile muzicii religioase – *missa* și *motetul*, dar s-a extins și genul muzicii laice, prin tradiția cântecului cavaleresc și a cântecului popular. Genurile predilecte erau *chansonul*, *madrigalul* și *liedul polifonic*.

Melodia este construită fie spre simplificare, folosindu-se cantus firmus-ul cântului gregorian pe valori mari, reducându-i-se treptat dimensiunea și funcția, fie prin complicarea, accentuarea importanței cântului gregorian, greșit pe sistemul măsurat al duratelor și integrat savant în dezvoltările polifonice. În țesătura polifonică pot fi întâlnite și alte melodii, ale unor cântece profane, selectate pe criteriul pregnanței tematice, adecvate travaliului contrapunctic, în special *imitației*. Desfășurarea melodică are mai mare suplețe intervalică și salturi mai mari de terță, ambitusul mai amplu, dar dimensiuni mai reduse. Melodia ține seama și de expresivitatea textului poetic, intervalica variabilă și abordarea sensibilelor în pregătirea cadențelor, abordări îndrăznețe ale cromatizmelor aducând un plus de culoare și o mai mare vitalitate muzicală. Erau însă reguli stricte pentru mersul

intervalic (mărimea și sensul) și pentru duratele sunetelor, impuse de trivaliul contrapunctic. Mersul pe orizontală și construcția liniară sunt perfect stăpânite de regulile contrapunctului, melodia vocală a Renașterii utilizând mersul treptat, prin intervale de secunde mari și mici diatonice, și dezvoltându-se în lungi fraze meandrice. Salturile pregătite și rezolvate în direcții opuse producerii lor se opresc la sextă, septimile și octavele nefiind folosite, la fel și intervalele mărite și micșorate, care erau interzise. Dacă apar, în faza târzie a Renașterii, la Gesualdo și la Monteverdi, acestea sunt tratate în mod special, cu reguli stricte.

Ritmica se diversifică și ea, în raport de diversificarea intervalică și melodică. Există și aici însă reguli stricte de folosire a duratelor și se observă o folosire a duratelor mai mari la începutul și sfârșitul frazelor melodice, valorile mai mici fiind utilizate în interiorul acestora. Combinațiile ritmice sunt foarte numeroase. Regulile de folosire se referă la valorile de note utilizate în epocă, începând cu doimea ca unitate de timp. În configurația ritmică mensurata apare alternanța duratelor, rezultând o mare varietate a formulelor ritmice. În stabilirea ritmicii o mare importanță o are textul, astfel de o anume factură era ritmica polifoniei religioase, urmând textul latin cu organizare liberă, neregulată și asimetrică a valorilor, și alta era factura ritmică a polifoniei laice, rezultată din simetria și uniformitatea versurilor, impunând tratarea silabică și simultaneitatea duratelor pe verticală.

Armonia renașcentistă impune noi raporturi de alternanță a consonanțelor și disonanțelor. Se utilizează frecvent terța și sexta în acord, renunțându-se la sonoritatea goală a cvartelor, cvintelor și octavelor. Se cristalizează reguli de tratare a disonanțelor, provenite din note de pasaj, întârzieri, broderii. Succesiunea acordică se face liber, neexistând încă funcționalitatea tonală.

Polifonia este eliberată de subordonarea cantusului firmus și se dezvoltă pe trei sau patru voci și chiar mai multe (în vestitul *Canon „Deo gratia”* al lui Ockeghem ajungându-se la 36 voci). Acum se acordă egală importanță vocilor. Gioseffo Zarlino a formulat regulile contrapunctului „modern” al Renașterii, realizând o unitate stilistică și de scriitură până spre sfârșitul perioadei.

Formele muzicale predilecte în polifonia vocală a Renașterii erau cele religioase (*missa, motetul*) și cele laice (*chansonul, madrigalul,*

liedul polifonic). Forma polifonică specifică perioadei este *canonul*, bazat pe imitația strictă, la două, trei, patru și chiar mai multe voci.

Exemplul 12 (Summer is icumen in – John of Fornsete)



În creațiile polifoniei vocale renascentiste încep să apară particularități stilistice naționale și individuale. Pe un fundal de unitate stilistică se conturează un stil flamand – reprezentat de Dufay, Binchois, Ockeghem, Des Pres, Obrecht, un stil francez – reprezentat de Janequin, Le Jeune, Goudimel Costeley, un stil italian reprezentat de Marenzio, Gesualdo, Palestrina etc.

5.1. Stilul palestrinian

Stilurile individuale, prin italianul Giovanni Perluigi da Palestrina, flamandul Orlando di Lasso, spaniolul Tommaso Lodovico da Vittoria și englezul William Byrd marchează cele mai importante momente ale epocii Renașterii, ale polifoniei vocale. Stilurile lor și-au pus pecetea pe stilul epocii, impunându-se prin perfecțiune tehnică și expresivitate. Mai mult, autoritățile de la Vatican au decretat prin Conciliul de la Trento (1545-1563) că „Missa Papei Marcelli este un model de scriitură pentru muzica bisericească”, iar stilul lui Palestrina este „stilul oficial al bisericii catolice”.

Marii compozitori renascentiști și-au aliniat creația regulilor impuse și astfel a rezultat cristalizarea și cultivarea unui stil general, unitar, care și-a luat titlul generic de „stilul palestrinian”, fără a-i aparține în exclusivitate lui Palestrina. Acest stil a devenit stilul epocii, desemnând întreaga creație a polifoniei vocale elaborate în a

doua jumătate a secolului al XVI-lea. El a însemnat atingerea apogeului unei întregi creații renașcentiste, perfecțiunea stilului vocal polifonic.

Exemplul 13 (Missa Papei Marcelli – Palestrina)



Stilul palestrinian impune regulile de compoziție ale genului coral polifonic.

Melodia, elementul primordial al muzicii Renașterii, continuă să folosească monodia gregoriană, pe traiectele sale restrictive, în succesiuni diatonice ascendente și descendente, treptate, evitând cromatisme și salturile disonante. Salturile simple sau compuse, disonante, sunt pregătite și rezolvate.

Ritmica păstrează doimea ca unitate de timp, se încadrează în sistemul mensural (binar și ternar) și dezvoltă o mare varietate a combinării duratelor. Se crează tensiuni prin asimetrii ritmice, plasate în punctele culminante ale melodiilor. Din varietatea ritmică a liniilor melodice suprapuse și din combinațiile date de accentele ritmice ale textului poetic iau naștere poliritmii.

Polifonia este o țesătură de o extraordinară coeziune structurală a liniilor melodice. Din această țesătură apar două tipuri de scriitură: sincronă și asincronă, în funcție de intenția compozitorului de a face inteligibil textul. Partitura palestriniană poate fi urmărită atât pe dimensiunea melodică orizontală, cât și pe cea armonică verticală, realizate cu aceeași perfecțiune.

Armonia reprezintă o sinteză a stilului renașcentist, dar și un apogeu ce trimite spre tonalismul Baroc. Edificiul polifonic palestrinian se află sub controlul sever al armoniei, după principiul în care sunetele se află în raport de consonanță perfectă sau de disonanță naturală.

Exemplul 14



Formele practicate de stilul palestrinian rămân motetul, missa, madrigalul. Madrigalul nu mai este în limba latină, drept care dă posibilitatea obținerii unor mai mari efecte coloristice, în ansamblul coral. Se prefigurează reexpoziția, prin revenirea în final a tematis-mului poetic și melodic, și odată cu ea și ideea de formă tripartită, o nouă trimitere spre cuceririle epocii următoare, a Barocului muzical.

6. Stilul muzical baroc

Epoca Barocului muzical se plasează între sfârșitul secolului al XVI-lea și a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Apărut mai întâi în arhitectură și pictură, stilul baroc aduce în muzică o mare varietate, o luxurianță manifestată pe toate planurile.

Epocă ce pregătește Clasicismul, barocul muzical mai este numit și Preclasicism. În această perioadă au loc schimbări substanțiale atât în conceperea melodică, în desfășurările ritmice, armonice și polifonice, dar mai ales în formele și genurile muzicale. Alături de stilul vocal, se emancipează și stilul instrumental, determinând genuri specifice.

Astfel, monodia acompaniată, tonalismul și instrumentalismul pur sunt cele trei dimensiuni principale pe care se dezvoltă muzica în epoca Barocă.

Monodia acompaniată provine din fostul discant, ca reacție la înmulțirea exagerată a liniilor melodice în polifonie, având tendința de a simplifica și de a scoate în relief o singură melodie. A apărut astfel discursul muzical omofon care a impus organizarea tonală, *tonalismul*, bazată pe principiul funcționalității traptelor modurilor majore și minore, prin gravitația în jurul unui sunet central. Odată cu emanciparea monodiei, ajung în prim plan și instrumentele muzicale, compozitorii dedicându-le forme și genuri specifice, *genurile instrumentale*.

Compozitorii cultivă acum o monodie vocală (melodia cu text, acompaniată instrumental) și o monodie instrumentală (instrumente solo sau în ansamblu, muzică fără text, așa numita „muzică pură”).

Transformarea unor lucrări polifonice vocale, prin înlocuirea unei voci cu un instrument muzical, duce la apariția primelor lucrări mixte, vocal-instrumentale, dar Barocul este epoca apariției unor ample genuri vocal –instrumentale precum *opera*, *cantata* și *oratoriul*, toate bazându-se pe principiul monodiei acompaniate.

Dezvoltarea muzicii instrumentale este datorată și progreselor obținute în construcția instrumentelor, a celor cu coarde din familia viorilor (construite de renumiții luthieri Stradivarius, Amati și Guarneri), dar și a clavecinului bine temperat, a celui „piano e forte” capabil să redea contraste de intensitate și totodată de expresie.

Bogăția stilistică a Barocului muzical se manifestă pe multiple planuri, muzica vocală coexistând cu muzica instrumentală pură, dar și cu formele mixte de muzică vocal-instrumentală.

6.1. Stilul muzicii baroce vocale

În procesul continuu de laicizare a muzicii s-a trecut la o abordare mult mai liberă, creatoare, în cadrul noului stil. Tonul inovațiilor l-a dat Italia.

Melodia vocală are o mai mare autonomie în cadrul discursului muzical și câștigă importanță odată cu apariția marilor genuri vocal-instrumentale – opera, oratoriul și cantata. Ele aduc în prim plan două modalități de interpretare vocală: recitativul și aria. *Recitativul* baroc are o organizare sonoră tonală, funcțională, incluzând toate sunetele unei octave, folosite treptat sau prin salt, în funcție de expresia dorită de compozitor și inflexiunea vorbirii.

Exemplul 15



De asemenea, recitativul putea să fie *secco* (acompaniat de clavicin sau orchestră, în acorduri placate), dând o mai mare libertate de interpretare cântărețului, sau *accompagnato* (cu acompaniament de orchestră), sever construit, presupunând sincronizarea cântărețului cu orchestra, care are o partitură participativă.

Melodica *ariei* este largă și expresivă, pe un ambitus mare, extinsă în registrul acut pentru soprane și în grav pentru basi, permițând soliștilor să-și demonstreze tehnica și calitățile vocale. Tehnica vocală mai este încercată și de numeroasele formule ornamentice: melisma, sunetul filat, trilul, grupetto-ul, tremollo-ul, pasajul, cadența, toate concurând la realizarea *ariei de bravură*.

Exemplul 16 (Aria *Passente spirito* din opera *Orfeu* de Monteverdi)



Ritmul este sub semnul libertății totale. Unitatea de măsură este pătrimea cu toate subdiviziunile sale și toate combinațiile de structuri fie omogene (egale sau punctate), fie eterogene (egale și punctate). Ritmurile tip sunt date de ritmica dansurilor populare, folosită mai ales în muzica instrumentală.

Armonia introduce principiul funcționalității tonale, succesiunea treptelor incluzând în special *tonica, subdominanta și dominanta*. Orice scriitură la mai multe voci are acum suport armonic.

Polifonia are tendința de a dispărea din preocupările generale. Ea a supraviețuit totuși, în special în genul instrumental, dar cu o tentă de subordonare armonică, determinată de tonalism.

Dinamica și agogica sunt două dimensiuni care încep să intre în constituirea stilului baroc. Termenii de intensitate „*piano e forte*” introduși de Giovanni Gabrieli sunt preluați de întreaga muzică barocă și extinși la folosirea și altor termeni derivați, însemnând gradații de nuanțe. Termenii de tempo devin o prezență indispensabilă oricărei lucrări și existența lor imprimă caracterul întregului. Uneori acești termeni se schimbă pe parcursul lucrării muzicale. Ei reprezintă un indiciu dat compozitorului pentru orientarea interpretului în spațiul creației.

Formele muzicale baroce sunt într-o mare efervescență. Odată cu noile forme și genuri create, apare și stilul specific fiecăruia: stilul operei și al dramei lirice, stilul operei comice, stilul operei balet, stilul baletului, stilul oratorial, stilul cantatei.

6.2. Stilul muzicii baroce instrumentale

Creația barocului muzical este, desigur, muzica instrumentală cultă. Ea a determinat apariția gândirii muzicale abstracte, conștientizarea proceselor și mecanismelor creației muzicale, cristalizarea și practicarea unor genuri muzicale instrumentale specifice, perfecționarea și desăvârșirea construcției instrumentelor muzicale aflate în uz până atunci.

Genurile instrumentale care au apărut în a doua parte a perioadei baroce sunt: ricercarul, fuga, suita, sonata, simfonia, uvertura, concertul etc. Perfecționarea acestor forme muzicale instrumentale s-a făcut în a treia perioadă a Barocului, anticipând formele clasice.

Melodia instrumentală se desfășoară pe aceleași principii funcționale tonale, dar se extinde ambitusul și posibilitățile tehnice de virtuozitate instrumentală. Sunt prezente în desfășurările flexibile ale melodiei instrumentale și salturi și disonanțe și intervalică mare – diversă, atât cât o permite tehnica de execuție a instrumentului

respectiv. În melodica instrumentală se folosește tehnica secvențării, a figurațiilor armonice.

Exemplul 17 (Concertul pentru 2 pianе în Do major de J.S.Bach)



Caracteristicile melodiei instrumentale sunt: o linie sinuoasă, abundență de ornamente, amplificarea virtuozității, introducerea cadențelor, secvențarea motivelor și a micromotivelor etc.

Ritmica este determinată de osatura melodică. Apare ca foarte variată, folosind subdiviziunile pătrimii. De asemenea, formule ritmice specifice dansurilor populare se integrează în desfășurările pieselor instrumentale (allemanda, couranta, sarabanda, giga, menuetul etc.), fie în dansuri separate, fie în componența suitelor.

Armonia barocă aduce în prim plan organizarea *basului general*, care determină orice alcătuire melodică simplă sau complexă. Totul se bazează pe funcționalitatea treptelor în tonalitate, pe acordurile treptelor principale (I, IV, V). Modulațiile sunt simple și se realizează diatonic sau cromatic. Discursul muzical se realizează prin secvențe.

Formele muzicii baroce instrumentale, așa cum s-a mai spus, pornesc de la *ricercar*, *fugă*, *preludiu*, *suită* și ajung la *sonată*, *simfonice*, *concert*. Principiul de realizare al fugii a atins apogeul în creația lui J. S. Bach.

Exemplul 18 (Fuga I din Clavecinul Bine temperat Caietul 1/J. S. Bach)



Creația instrumentală barocă s-a individualizat prin stilurile specifice școlilor italiene (Corelli, Vivaldi, Scarlatti ș.a.), franceză (Couperin, Rameau etc.), germană (Handel, Bach).

7. *Stilul muzical clasic*

Clasicismul aduce în stilistica muzicală, măiestria, măsura, echilibrul ordinea. Între opulența și luxurianța Barocului și sentimentalismul exacerbat romantic, un interstițiu al calmului, clarității, sobrietății este introdus de stilul clasic.

Pentru clasiști, actul creației este un efort intelectual dominat de rațiune. În exercițiul de valorizare a frumosului, compozitorul clasic se retrage, căutând obiectivarea, expresia naturală și universală, dincolo de timp și spațiu.

Stilul muzical clasic impune echilibrul formelor, bitematismul, rezultatul a legii contrariilor; formele muzicale tripartite, replică la triada dialecticii hegeliene *teză – antiteză – sinteză*.

După anul 1750, aceste principii sunt demonstrate de compozitori în creația lor, edificând marile forme instrumentale: sonata, cvartetul, simfonia și concertul instrumental. Într-o primă etapă, Giovanni Battista Sammartini, Carl Philipp Emanuel Bach, Christoph Willibald Gluck, Johann Stamitz, iar mai apoi cei trei clasici vienezi – Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven realizează această formulă stilistică în evoluția muzicii universale, prin care se imprimă unitate, expresivitate și echilibru formal operei de artă muzicală.

Melodia este primordială în discursul muzical clasic. Sunetele își caută succesiunea firească, integrate unei gândiri tonale funcționale, în mers treptat ascendent sau descendent, în cel mai comod ambitus al vocilor și instrumentelor. Nimic forțat, totul încadrat într-o simetrie pătrată, amplificând motive, propoziții, fraze, perioade muzicale, precum în cea mai clară și rațională gramatică muzicală.

Tehnica instrumentală sporește în virtuozitate, etalându-se în genurile sonatei, al concertului, în care cadențele devin parte integrantă și notată minuțios, nu numai ca exercițiu de virtuozitate, ci realizând o unitate perfectă cu materialul tematic al lucrării în întregul ei.

Ritmica stilului clasic impune și dezvoltă simetriile binare și ternare, realizând o mai mare varietate combinatorie de ritmuri. Predomină pătrimea și sub diviziunile ei valorice, notele lungi apărând mai rar, mai mult la încheieri și cadențe armonice. Unele inserții ritmice anticipează ritmica stilului romantic, precum în sonatele de pian de Beethoven (diviziuni ritmice foarte scurte) sau în lucrări de Mozart (suprapuneri de formule ritmice binare cu cele ternare).

Exemplul 19 (Cvartetul în Si bemol major nr.9 – Mozart)



Armonia, indiscutabil, este cea clasică, tonală. Este sporit numărul disonanțelor și al modulațiilor, dar nu se depășește o limită impusă de principiile clasice. Alături de treptele principale sunt intens folosite și celelalte trepte (în special la Beethoven), creând relații armonice tensionate, folosind adesea apogiaturile, notele de pasaj, broderiile. Marșurile armonice sunt un procedeu des întâlnit în travaliul componistic clasic, precum și basul figurat (basul Alberti).

Exemplul 20 (Sonata pentru pian K.V.332 – Mozart)



Polifonia se află mai puțin în viziunea compozitorilor clasici. Apare în unele tratări ale muzicii vocale (opera, recviemul, oratoriul – la Mozart și Haydn, chiar la Beethoven – în *Missa solemnis*, sau în muzica de cameră, triouri, cvartete, între care *Marea Fugă op 133*).

Clasicismul aduce o simplificare în planul *dinamicii*, folosind nuanțe progresive, dar un mai mare rafinament în stabilirea exactă a *tempourilor*, predilecția pentru variabilitatea acestora, folosindu-se o mare gamă de termeni. La Beethoven, chiar, „tempoul contribuie la sporirea individualității stilistice”, cum remarcă Vasile Iliuț.

Formele muzicale sunt cele consacrate de epoca și stilul clasic: lied, sonată, simfonia, concertul instrumental, tema cu variațiuni, trioul cvartetul, cvintetul. Formele stabilite în Clasicism sunt etalon pentru compozitorii epocilor următoare. Romanticii pornesc de la edificiile sonore clasice spre a inventa, a modifica sau a amplifica.

Componenta *timbrală* a gândirii componistice clasice se referă la aparatul orchestrei simfonice pe care îl stabilește acum. Ideea de omogenitate, de sunet rotund și armonios se regăsește în echilibrul sonor realizat prin proporționalitatea compartimentelor orchestrale. Corzile se aliniază cu o formulă crescând progresiv numărul, de la 2-4 contrabași, la 4-6 violoncelle, 6-8 viole, 8-10 violi II, 10-12 violi I, la care se aliază compartimentul suflătorilor de lemn, luați câte doi (flauți, oboi, clarineți, fagoți), compartimentul alăturilor abia la Beethoven atingând formula de 4 corni, 3 trompete, 3 tromboni, 1 tubă, iar compartimentul percuției, în majoritate incluzând numai timpani, la Beethoven se amplifică și cu triangu, piatti, tobe. Tot o idee despre echilibrul timbral este cultivarea cu precădere a cvartetului de coarde, formulă de profunzime și omogenitate sonoră perfectă.

7.1. Clasicismul muzical vinez. Stilurile haydnian, mozartian și beethovenian

Stilurile individuale exemplare pentru stilul clasic, sunt cele ale celor trei mari clasici vienezi, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart și Ludwig van Beethoven. Stilul beethovenian este edificator pentru a urmări trecerea spre forma de gândire componistică romantică, confirmând teoriile conform cărora, trecerile nu se fac niciodată brusc, ci germenii noului se află întotdeauna între elementele creației anterioare.

Creator al genurilor și formelor muzicale clasice (cvartetul de coarde, simfonia), **Joseph Haydn** este perceput ca un pur reprezentant al stilului clasic. Lucrările sale sunt scrise într-o clară exprimare

tonală, cu o armonie la fel de clară și luminoasă, predominând tonalitățile majore.

Temele melodice sunt apte pentru o tratare dezvoltătoare conform principiilor stabilite de stilul clasic. Dezvoltările temelor sunt pe mari suprafețe temporale, dar se mențin într-o strictă urmărire a regulilor de compoziție, implicând mai puțin fantezia.

Texturile armonice sunt simple și clare, introducând uneori efecte expresive prin neașteptate relații acordice, îndepărtându-se de tonalitatea de bază. Întoarcerile la tonalitatea inițială se fac cu deosebită expresivitate.

În cadrul formei de sonată, se cultivă cu predilecție sonata monotematică, urmând aceleași reguli stricte în compoziție. Prin creația sa, Haydn a pus bazele stilului clasic vienez și a influențat evoluția componistică a lui Mozart și Beethoven al căror profesor a fost.

Prin geniul său creator, **Wolfgang Amadeus Mozart** reprezintă o individualitate componistică unică. Dacă Haydn a fost prin excelență un magician al muzicii instrumentale, Mozart a știut în egală măsură să exploateze și muzica vocală (dramaturgia muzicală, teatrul liric) și muzica instrumentală.

Temele melodice ale lucrărilor sale, fie instrumentale, fie vocale, respiră un aer galant, de curte, o vivacitate plină de spirit și lumină. Plasat cu aceeași consecvență în sistemul intonațional tonal, Mozart promovează cu mai mult curaj tonalitățile mai îndepărtate de Do major și află expresivitatea părților Andante sau Adagio în tonalitățile minore.

Allegro de sonată mozartian aduce grupuri tematice contrastante în secțiunea expozitivă, primele viguroase, cele secunde cu caracter liric, cu elansări cromatice și nuanțe de patetism. În general, secțiunile dezvoltătoare sunt scurte, excepție făcând seria ultimelor trei simfonii.

În armonie, de obicei simplă și clară, apar uneori inserțiuni cromatice, în special spre sfârșitul vieții, procedeul minorizării unui pasaj expus în major fiindu-i caracteristic, la fel ca și folosirea omonimei minore.

Sonoritățile orchestrale mozartiene sunt mai puțin ample ca cele ale lui Haydn, dar se relevă predilecția pentru folosirea clarinetului, atât în orchestră cât și în rol solistic.

Prin toate mijloacele sale de tehnică muzical-componistică, Mozart reușește să obțină o sonoritate cu totul aparte, un tonus nedesmințit al vitalității, inconfundabil pentru stilul său.

Creația lui **Ludwig van Beethoven** depășește granițele stilistice clasice și tentează un romantism timpuriu, o deschidere către expresivitatea muzicală romantică și formele care să o reprezinte.

Melodica sa este amplă, concentrată în expresie, cu forță de penetrare și cu potențial dezvoltător deosebit. Forma de sonată moștenită de la Haydn și Mozart este amplificată de Beethoven și cizelată până la perfecțiune. Fiecare sonată pentru pian în parte este un model unic, la toți parametrii componistici. Sonorități ferme, jocul contrastelor, armonia complicată și cromatizată, se regăsesc și în simfoniile de o mare densitate sonoră. Beethoven jonglează cu posibilitățile tehnice ale instrumentelor, spre o maximă expresivitate. Masa orchestrală se întrește cu compartimentul suflătorilor de lemn și alamă, jocul timbral fiind mult mai complex și mai fascinant.

Patosul muzicii sale este preluat de generația romantică, odată cu multe dintre inovațiile sale stilistice în domeniul tehnicii de compoziție și al efectelor de expresie muzicală. Deși german prin naștere, Beethoven a fost revendicat clasicismului muzical vienez, căruia i-a adus un plus de vigoare și de încărcătură filosofică.

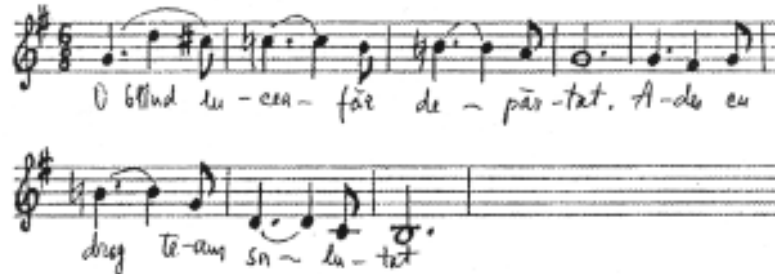
8. *Stilul muzical romantic*

Trăsături ale stilului romantic se pot urmări cu anticipație în creația lui Beethoven, așa cum am mai punctat anterior. Stilul romantic vine însă cu un val de sensibilitate ce se revarsă în esența muzicală, operând transformări de fond și de formă. Obiectivitatea clasică este înlocuită de subiectivismul romantic. Echilibrul formelor clasice este spart și lărgit prin forme variaționale sau poematice, care includ un scenariu literar epic sau liric, ideatic. Totul pare a se îndrepta spre expresia lirică, spre exacerbarea simțurilor, spre aducerea în față a individualității. De aceea, pe un fundal de transformări generale, pe toate dimensiunile constitutive ale stilului clasic anterior, stilul romantic își formulează caracteristicile prin creația fiecărui compozitor în parte: Schubert, Schumann, Mendelssohn-Bartholdy,

Chopin, Berlioz, Liszt, Ceaikovski, Grieg, Brahms, Wagner etc. Individualizarea stilistică este mult mai pregnantă decât în epocile anterioare.

Melodica romantică lărgeste tiparele cvadraturii clasicismului, amplificând melopeea, îmbogățind-o cu sensuri și culori ce transpar din armonii, mult cromatizate, din modulații ce se desfășoară la infinit (vezi melodia infinită la Wagner).

Exemplul 21 (Tanhäusser – Wagner)



Linia melodică este mereu încărcată de tensiuni, mereu pusă să ilustreze o trăire, un sentiment profund și personal, o imagine din natură care transmite o anumită melancolie, o nostalgie a unor vremi trecute etc. Pentru a descrie toate acestea, desigur, ambitusul este foarte larg, cromatisme abundă, adesea ieșind din cadrul tonalităților apropiate, migrând spre tonalități extreme, iar minorul este la loc de cinste (vezi piesele pentru pian de Chopin).

Exemplul 22 (Sonata pentru pian în si bemol minor op.35 – Chopin)



Textura melodică instrumentală se constituie adesea într-o pânză sonoră care acoperă imagini și sentimente, figurații armonice,

arpeggieri rapide, un zbor pestre registre, dau mereu sentimentul timpului fugitiv și al nostalgiei clipei pierdute.

Importanța primordială a melodiei, cu toată încărcătura sa poetică, tensionată, sensibilă, se relevă cu atât mai mult în genul operei. Poate că cele mai melodioase arii, mai frumos arcuite și mai frumos înveșmântate armonic și orchestral sunt cele ale operelor romantice. Căldura sufletească se revarsă din muzicalitatea lor și vibrația este susținută de dialogul orchestral, adâncind sentimente. Ariile din operele lui Verdi, Puccini, Massenet, Bellini, Donizetti, Gounod, Bizet fascinează de un secol și jumătate. Misterul ? Melodia de o noblete și o finețe inegalabile. La fel de fascinante sunt ariile wagneriene, dar mai greu de înțeles pentru un public neavizat. Încărcătura lor spiritualizată creează o lume legendară, plină de simboluri, în centrul căreia se află omul, față în față cu divinitatea, cu dragostea, cu moartea. Generoasele idei romantice își află suport în substanța melodică atât de măiestrit creată.

Ritmica pusă și ea în slujba ilustrării acestor trăiri se pliază melodiei, în valori de note din ce în ce mai mici, solicitând agilitatea interpretului. Varietatea ritmică se revarsă dintr-o inepuizabilă sursă de inspirație, cu inventivitatea unui joc sclipind de flash-uri.

Armonia se depărtează și ea de centrul tonal, prin cromatizări abundente, prin treceri modulatorii dintr-o tonalitate în alta. Armonia are rol de culoare, inserează lumini și umbre în narațiunea imaginată de compozitorul romantic. Accentuează, îngroașă, sau aduce o boare ușoară. Armoniile aduc mereu o rezolvare inedită, diferită de cea impusă de rigoarea clasică.

Rolul melodic este mult prea intens, iar traiectul mult prea personalizat ca să suporte tratări *polifonice*.

Recursul la vechile *forme* se face din ce în ce mai puțin. În schimb imaginația brodează forme noi, capabile să susțină narațiunea programului propus de autor, sau transformările produse asupra materialului tematic, într-o derulare continuă, ce solicită fie melopeea poematică, fie sistemul variațional. Simfonia se distanțează și ea de rigurozitatea clasică, părțile își măresc dimensiunile, pe măsura puternicelor sentimente puse în joc. De asemenea, aparatul orchestral se amplifică, spre culori noi, dense sau volatile, spre tente îngroșate până la grotesc. *Timbrul* orchestral are rolul de a da viață muzicală

fiecărei nuanțe expresive. Orchestrei clasice i se adaugă instrumente de suflat de culoare (lemnele se întăresc cu piccolo, corn englez, oboe d'amore, clarinet bas, contrafagot, iar alăturile se înmulțesc, cornii, trompetele, trombonii se dublează, se triplează, apar tubele), nici percuția nu este neglijată (tobe, piatti, campane, trianțlu etc.). Orchestra wagneriană are un rol anume în economia dramei muzicale, la fel și cea a lui Berlioz, iubitor de sonorități tunătoare.

Cuceririle romantice în domeniul armoniei, formelor, orchestrației se vor dovedi salutare pentru dezvoltarea stilurilor muzicale în secolul XX.

8.1. Stil și stiluri în genul operei romantice

Evoluția genului de operă în sec. XIX a evidențiat și mai mult vocea solistă în ansamblul creației, accentuând dramatismul unor trăiri pasionale, prin melos amplificat, prin armonie îmbogățită cu disonanțe și cromatisme. Împreună cu importanța acordată vocii, nu numai ca tehnică interpretativă, ci mai ales ca suport al expresiei, s-a dezvoltat o tratare orchestrală adecvată, o parte însemnată a dramaturgiei operei petrecându-se în intervențiile simfonice și în suportul sonor al orchestrei, amplificată și îmbogățită, la rândul ei, cu instrumente de culoare, cu aport ritmic sporit, determinând pulsul și coerența acțiunii.

Un factor evolutiv a fost și apelarea la teme majore din literatura romantică, a scriitorilor contemporani compozitorilor, la tematici umaniste, uneori cotidiene, care se apropiu mai mult de preocupările și problematica publicului larg. Apariția școlilor muzicale naționale a adus în peisajul stilistic universal, unde tronau de secole marile școli europene – italiană, franceză, germană, engleză, spaniolă – și alte contribuții notificabile, aparținând școlilor rusă și cehă, în special.

Putem urmări, astfel, un stil al operei italiene, care a avut un impact puternic asupra celorlalte stiluri, dar și un stil al operei romantice franceze, al operei romantice germane, precum și un stil al operei ruse și chiar cehe, cu câteva realizări care au rămas în istoria muzicii universale.

8.1.1. *Stilul operei romantice italiene se bazează pe bel-canto și se poate analiza în melodicitatea specifică, vocalică, determinată de limba italiană, foarte adecvată cântului și care aduce o lumină clară în expresia muzicii. Aria de bravură se dezvoltă, de la stilul instituit de*

Rossini, cu predilecție modelat pe valorificarea posibilităților tehnice vocale, măiestria compoziției slujind strălucirea și virtuozitatea interpretării vocale, la melosul cald, cu meandrică sensibil acordată sufletului și trăirilor personale ale eroilor romantici din operele lui Verdi – un melodist de fină nuanță, dar cu o simplitate vizând esențele, extinzându-se la trăirile dramatice mai concret-expresive ale verismului, detectabil în linia melodică mai mult legată de rostirea dramatică, apropiindu-se de tehnici ce vor fi dezvoltate în sec. XX.

8.1.2. *Stilul operei romantice franceze* se conturează prin dorința de îndepărtare de influența italiană și prin aducerea în prim plan a stilului muzicii „vechi”, de la Rameau și Couperin. Spiritul fin și subtilitatea franceză își caută expresia într-un melos la fel de fin nuanțat, străin de patetism. Stilul galant al operei (baroce) clasice franceze, în care baletul își afla un loc de frunte, este continuat și în epoca romantică, numai că folosirea baletului este din ce în ce mai organic legată de dramaturgia operei, deși nu îi este străină grandilocvența și o anume retorică a expresiei. Stilul *grand opera* este cel care predomină și în operele lui Saint-Saëns, lui Massenet, lui Meyerbeer, în operele și baleturile lui Leos Delibes, în baleturile lui Adolph Adam, instituind și stilul coregrafic ce va răzbate până în zilele noastre.

Stilul *grand opera* este susținut și de simfonizarea orchestrei de operă, și de amplificarea formelor în care actele și numerele muzicale (uverturi, arii, duete, ansambluri, interludii etc.) sunt integrate organic și au o mai mare cursivitate și coerență în redarea acțiunii.

8.1.3. *Stilul operei romantice târzii (postromantice) germane* a evoluat rapid de la aproape clasicul Weber la postromanticul Wagner. Ideea de bază a fost crearea operei naționale germane și s-a făcut prin apelul la subiecte mitologice și populare germane. Melodica ariilor și corurilor s-a plasat dintru început pe rostirea și sonoritatea mai austeră a limbii germane și a melosului popular (vezi Weber), pentru ca spre sfârșit, în operele lui Wagner, să ajungă la desfășurările ample, implicând o cromatică abundentă și o modulație continuă, care au determinat meandrica *melodiei infinite* și mai apoi au dus la ieșirea din tonalitate (vezi stiluri ale sec. XX). Plasată pe această idee melodică, armonia din creația wagneriană este de o bogăție și o culoare ieșite din

comun, în acord cu ideile încărcate de sensuri spirituale ale textelor create de Wagner pentru propriile-i opere. Legarea sensului și sonorității textului vorbit de sensul și sonoritatea melodiilor, în desfășurare dramatică, este tot mai evidentă în stilul wagnerian și uneori dă senzația prolixității, fiind copleșitoare în planul înțelegerii comune, care poate avea blocaje de receptare.

8.1.4. *Stilul operei romantice ruse și ceh.* Școlile muzicale naționale constituite în sec. XIX au abordat și genul operei, în unele dintre ele chiar ajungându-se la o performanță creatoare. Este cazul operei naționale ruse, prin mentorul școlii – Glinka, și opera sa renumită, inspirată de istoria rusă – *Ivan Susanin*, și de compozitorii Grupului „Celor cinci”, din a căror creație au străbătut până astăzi operele: *Cneazul Igor* de Borodin, *Boris Gudunov* de Musorgski, *Fata de zăpadă* de Rimski-Korsakov, la care se adaugă capodoperele semnate de Ceaikovski, atât în genul operei: *Evgheni Oneghin*, *Dama de Pică*, *Fierarul Vakula*, cât și în domeniul baletului: *Lacul lebedelor*, *Frumoasa din pădurea adormită*, *Spărgătorul de nuci*.

Caracteristica de bază a stilului operei ruse este melosul inspirat din folclor, dansurile caracteristice poporului rus și popoarelor asiatice învecinate, desfășurarea muzicală amplă în orchestrații de tip romantic, cu o încărcătură dramatică și un patetism specific spiritului slav. Aria are și ea ceva din patosul și melodramaticul romanței, dar este spiritualizată, cum se poate vedea în muzica lui Ceaikovski.

O parte din caracteristicile operei ruse se întâlnesc și în opera cehă, care pornește de la același principiu de a valorifica intonația melosului popular ceh și slovac, în cadrul acelorași elemente și parametrii muzicali specific romantici. Bedrich Smetana este un exemplu în acest sens, opera sa *Mireasa vândută* fiind inspirată chiar din tradițiile populare de nuntă.

8.2. Stil și stiluri în genul muzicii simfonice romantice

Simfonismul romantic a adus un spirit nou, diferit de cel clasic, prin introducerea ideii de program, care a atras o mai diversificată paletă timbrală și o amplificare a aparatului orchestral. Subordonarea materialului muzical unui plan dramaturgic, unei expuneri de idei

literare, poetice, filosofice sau doar ilustrative (picturale, descrieri de natură) a dus la încărcarea substanței muzicale cu sensuri și dimensiuni „materiale”. Contrastele de mișcare, de ritm, de metrică, de dinamică, raportul disonanță-consonanță s-au acutizat, antrenând elementele componistice într-un travaliu dens.

Romantismul timpuriu și de înflorire. Dacă primii romantici se mențineau încă în parametrii formelor muzicale clasice, simfoniile lui Schubert, Schumann sau Mendelssohn-Bartholdy păstrând în cea mai mare parte această configurație, Berlioz și Liszt duc simfonia spre forme de poem, de oratoriu simfonic, de simfonie-dramatică, sau de simfonie cu instrument obligat – ca personaj central (vezi *Harold în Italia* de Berlioz, cu violă solo obligată).

Forma nouă pe care simfonia romantică o capătă prin apelul la un program literar, impune și subordonarea celorlalte dimensiuni stilistice muzicale obținerii efectului urmărit de compozitori. Tema muzicală-idee se conturează obsesiv, dând unitate unui ciclu de mișcări (părți) muzicale, precum se întâlnește în *Simfonia fantastică* de Berlioz. Teme muzicale-personaj evoluează într-o serie de transformări și pot forma baza de construcție a unor părți ale simfoniei, precum în *Simfonia „Faust”* de Liszt.

Melodica se configurează și ea pe baza contrastului și se profilează în salturi intervalice mai mari, acoperind o arie lărgită a ambitusului, cu treceri rapide în registre extreme. *Ritmica* se diversifică, diminuându-se tot mai mult valorile (șaisprezecimi, trezecidoimi și chiar șizecipătrimi), trecându-se ades în sfera diviziunilor excepționale. *Armonia*, care este încă în nota tonală, adună mai multe disonanțe, pregătind terenul armoniei pentru simfonia postromantică. Evoluția materialului muzical în *formele* unitare (precum poemul simfonic) aduce diversitatea prin modulații din ce în ce mai abundente și în tonalități din ce în ce mai îndepărtate. Această tehnică aduce și dramatizarea discursului muzical, realizând configurarea secțiunilor formale, dar și legătura dintre ele, pentru urmărirea unei cursivități logice a întregului.

În tratarea *timbrală* a materialului muzical se folosesc instrumente de culoare, în special din familia instrumentelor de suflat, cu timbru specific, pitoresc, cu forță de sugestie. Se utilizează oboiul și cornul englez, care au o putere de ilustrare a pastoralului, așa cum apare în *Simfonia fantastică* de Berlioz (partea a III-a, *Scenă câmpenească*).

nească) și tot la Berlioz, întâlnim folosirea timbrului cald și grav al violei, cu vibrații profunde, pentru a ilustra caracterul personajului central al Simfoniei dramatice *Harold în Italia*. Tot pentru sunetele calde și catifelate este preferat clarinetul, în colorarea temelor melodice de factură romanțioasă rusă, în simfoniile lui Ceaikovski. Compartimentul instrumentelor de percuție câștigă și el teren, datorită capacității de a realiza efecte speciale, onomatopeice sau pentru tensionarea discursului muzical.

Romantismul târziu – postromantismul. Toate elementele introduse de romantism în tratările simfonice vor fi preluate de compozitorii postromantici, începând cu Brahms, care revine la simfonia de factură clasică, eliminând aluziile literar-poetice sau ilustrativ-picturale, dar care reușește să reconstituie dramatismul pur simfonic, din combinarea măiestrită a componentelor muzicale.

Anton Bruckner se plasează pe aceeași direcție de gândire a simfonismului pur. Spiritualitatea ce rezidă din substanța sonoră este implicată în trăsăturile componistice, în serenitatea tematică, în profunzimile configurate de tratările armonice și polifonice, din paleta coloristică a instrumentelor folosite în orchestră, între care se integrează și orga (instrument complex, capabil în sine a realiza simfonizarea discursului muzical).

Gustav Mahler, compozitor care aparține și secolului XX, îmbogățește simfonismul, pe linia beethoveniană, incorporând în timbrul orchestral timbruri vocale și corale, fie mixte, fie de voci egale (masculine, feminine sau de copii).

Amplificarea aparatului simfonic devine un element de bază în caracterologia creației postromantice, sonoritățile copleșitoare prin monumentalitate, complexitate și dinamică fiind proprii atât creației bruckneriene, cât și celei mahleriene, sau a altor compozitori ce se manifestă și în sec. XX (vezi Richard Strauss).

9. Tendințe și stiluri muzicale ale secolului XX

Dacă până în secolul al XIX-lea, se putea defini stilul privit pe o perioadă întinsă de timp și chiar pe spații comune, începând cu secolul al XX-lea, stilurile se înmulțesc, se fragmentează, se densifică pe unitatea de timp și spațiu.

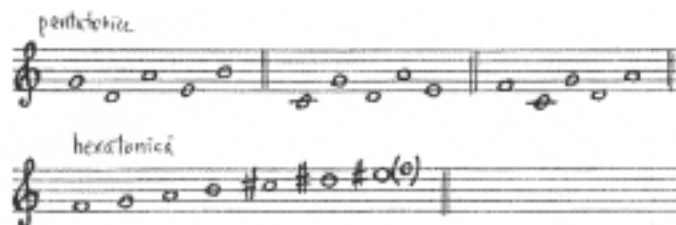
Pășind pragul secolului XX, **Impresionismul** se constituie într-un stil aparte, propus de un compozitor, Claude Debussy, urmat de câțiva discipoli (Ravel, Dukas, Roussel), apoi interesul a scăzut și alte stiluri i-au luat locul. **Expresionismul**, apărut ca și Impresionismul, prin adopție din artele plastice, a făcut câțiva adepți, s-a raliat **atonalismului**, **dodecafonismului**, **serialismului**, s-a manifestat în creația lui Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Igor Stravinski ș.a. A traversat Europa spre est și a pătruns în creația unor compozitori români, dar a intrat și el în conul de umbră al uitării. Un stil care a venit să contracareze excesele unor avangarde ale secolului XX, întorcându-se spre forma, rigoarea și serenitatea clasică, **neoclasicismul** s-a manifestat în creația compozitorilor francezi interbelici (membrii grupului „celor 6” – Poulenc, Auric, Honegger, Hindemith etc.), dar și în creația unor compozitori ruși (Prokofiev, Șostakovici), pătrunzând și în școala românească de compoziție (George Enescu, Mihail Jora, Filip Lazăr, Marcel Mihalovici, Zeno Vancea, Anatol Vieru etc.)

Pe lângă aceste stiluri bine conturate, s-au mai manifestat diverse tendințe componistice, sub cupola generică a **avangardelor** artistice, punctând o direcție a **aleatorismului**, una a **spectralismului**, una a muzicii **concrete**, a muzicii **electronice** și multe altele.

9.1. Impresionismul muzical

Stilul **Impresionist**, ilustrând imaginea fugitivă, percepută doar printr-o impresie, propus de Claude Debussy, aduce în prim plan o tratare modală a materialului melodic. Compozitorul apelează la scări hexatonice și pentatonice în construirea melodică a lucrărilor, care aduc un parfum exotic, o transparență sonoră și o instabilitate tonală, capabilă de a ilustra imponderabile, substanțe volatile (aerul, apa, focul).

Exemplul 23 (scări pentatonice; hexatonice)



Adeseori se folosesc poliritmii sau polimetrii suprapuse în construcția muzicală, în ideea realizării aceleași imponderabile ale substanței sonore. Combinațiile formulelor ritmice se diversifică, iar importanța pauzelor în fluxul discursului muzical se amplifică, în ideea tensionării sau suspendării temporale.

Tratările armonice se pliază acestor melopei modale, susținând atmosfera picturală, cu tente de culoare și jocuri de lumini, în care sunt estompate contururile, bogăția acordică și cursivitatea relațiilor armonice venind în sprijinul realizării senzațiilor fluidității. Aparatul orchestral este și el folosit de Debussy la potențarea expresiei fluide, harpa și flautul conturând imaginile fugitive. Formele muzicale se simplifică și tind spre a surprinde tablouri. În lucrările sale *Imagini*, *Schițe simfonice*, *Preludii*, desfășurările monopartite sau tripartite sugerează fie pierderea în neantul fără început și sfârșit, fie înscrierea într-un cerc, al revenirilor continue, într-un perpetuum mobile, precum în *Dialogul vântului cu marea* din *Trei schițe simfonice*.

Exemplul 24



Asemenea lui Debussy, Maurice Ravel se întrece în a crea o atmosferă specială. Muzica sa este caracteristică pentru imagini și teme fantastice, pentru accente pitorești ce vin din folclorul spaniol. Melodia sa este modală, cu ritmică variată, și se spațializează pe o armonie derivată din moduri și scări create. Un talent aparte îl conduce pe Ravel în realizarea timbrală. Culoarea orchestrală este pe primul plan în viziunea sa, în care renumită rămâne evoluția timbrală a variațiunilor din *Bolero*. Impresionismul, prin factura fluidă a materialului muzical, se manifestă în lucrările pentru pian ale lui Ravel (*Jocuri de apă*, *Oglinzi*), dar și în muzica baletului său *Daphnis și Chloe*, o replică, poate, la baletul lui Debussy *Preludiu la după-amiaza unui faun*.

9.2. Expresionismul muzical. Dodecafonismul, serialismul, atonalismul

Stilul **Expresionist**, pornit tot din sfera picturală, dar a celei șocante, impregnată de o materie grotescă sau morbidă, se manifestă mai mult în unele opere compuse de Arnold Schönberg și de Alban Berg (*Așteptarea*, *Pierrot Lunaire* de Schönberg, *Wozzeck*, *Lulu* de Alban Berg).

Materialul sonor provine dintr-un sector foarte bine teoretizat, al *dodecafonismului*, reprezentând totalul scării cromatice (12 sunete), care, folosit după anume reguli, desființează centrul tonal, instituind un nou sistem sonor, *atonalismul*.

Exemplul 25 (scara dodecafonică – variantă)



Cele 12 sunete cromatice erau folosite în realizarea unei teme melodice de bază, care era apoi dezvoltată și suprapusă contrapunctic imaginii ei în oglindă, inversate sau ranversate, obținându-se alte trei ipostaze ale modelului. Procedeu este cunoscut din tehnica de realizare a contrapunctului clasic, dar aplicată aici la o serie de factură dodecafonică. Șocul disonanțelor într-o armonie care apare din travaliul unor astfel de teme lipsite de funcționalitate tonală era folosit de asemenea în ilustrarea conflictelor și atmosferei expresioniste, dar nu întotdeauna expresionismul se suprapune ideilor de dodecafonism și/sau serialism, și/sau atonalism. Atmosfera expresionistă se realizează și printr-o paletă coloristică instrumentală capabilă să ilustreze tonuri dure, țipătoare sau sumbre, grotești. Astfel că suflătorii de alamă și percuțiile de orice fel sunt în primul rând în atenția compozitorilor expresioniști.

De asemenea, depersonalizarea, alienarea, existente în ideea subiectelor și dramaturgiei operelor compuse în acest stil, au determinat tratări speciale în tehnica vocală și/sau instrumentală, în dorința de a altera sonoritățile lor naturale. Cântarea-vorbită (sau „vorbia cântată” numită în limba germană *Sprechgesang*) apare tot

mai mult în tratarea vocală a ariilor de operă, noțiunea de „melodie” căpătând alte valențe și sensuri, spre o configurație non-melodică.

Experimentele lui Schönberg, care s-a depărtat de „banalitatea” tonalității, au dus la atonalism, reprezentând una dintre opțiunile compozitorilor secolului al XX-lea. O altă opțiune a fost aflarea unui nou modalism, contemporan, diferit de cel medieval și antic.

Dar Schönberg a optat pentru atonalism. Mai mult, împreună cu discipolii săi, Berg și Webern, a tentat *serialismul*, o rigidizare a proiectului componistic, prin supunere la niște reguli severe de folosire și tratare a totalului cromatic, a seriei aplicate sunetelor, ritmurilor, timbrurilor (*Klangfarbenmelodie*), tuturor componentelor sonore. Toate acestea nu au făcut decât să îngreuească imaginația și libertatea de creație, sistemul ajungând într-un punct mort, dovadă că însuși Schönberg a renunțat la el și s-a îndreptat către neoclasicism, revenind chiar la tonalitate.

9.3. Stilul muzical neoclasic ca alternativă la muzica avangardelor

Stilul **neoclasic** s-a individualizat prin întoarcerea la gândirea clasică, dar din unghiul de vedere al contemporaneității. Dorința era de a restabili echilibrul clasic, prin reintegrarea muzicii în forme stabile, clare, dar și prin încadrarea melodismului în structuri modale. Modurile folosite erau moduri create sau moduri populare adaptate. Olivier Messiaen și Bela Bartok au avut un aport substanțial în acest demers. Ca adept al stilului neoclasic, George Enescu a introdus intonarea în sferturi de ton, pentru a reda autenticul cântării netemperate, o modalitate personală de a aborda modalismul contemporan (vezi opera *Oedip, Sonata a III-a pentru pian și vioară „în caracter popular românesc”*).

Dacă tendințe neoclasicе putem să spunem că au apărut și în creația lui Johannes Brahms, în secolul XIX, fiind însă mai consecvent prezente în creația lui Busoni și Reger, în secolul XX neoclasicismul se constituie într-un curent, la care aderă mai mulți compozitori, în ideea de a restabili „valorile pur muzicale” (Clemansa Firca – *Dicționar de termeni muzicali*), un echilibru al formei și gândirii muzicale în contrabalansarea direcțiilor avangardiste.

Formele de manifestare componistică a neoclasicismului capătă diverse configurații, în funcție de personalitatea și gândirea creatoare a celor care îl adoptă. De asemenea, rapelul la muzici clasice (formele instituite ale sonatei, simfoniei, concertului) nu este singular, extinzându-se la tehnici de compoziție baroce (neobaroc), precum polifonia instrumentală și vocal instrumentală, tehnici ale contrapunctului imitativ și variațional, dar și forme omofone (suita, sonata preclasică), lirico-dramatice (oratoriul, cantata, opera) și concertante, determinând creații precum cele ale lui Stravinski (*Concertino pentru instrumente de coarde, Oedipus Rex*), ale lui Honegger (*Partita pentru două pian, Suita arhaică*), ale lui Hindemith (*Kammermusik op. 36, Muzică pentru coarde și instrumente de suflat*), Bartok (*Concertul pentru orchestră*), Martinu (*Concerto grosso*), Șostakovici (*24 de Preludii și Fugi*), Prokofiev (*Simfonia clasică*) etc. Compozitori care au mers în creația lor pe aceste trasee mai sunt și Orff, Kodaly, Penderecki, Poulenc ș.a.

Un neomodernism este cel afișat și creat în cadrul acestui curent de o mare parte a compozitorilor secolului XX, uneori venind și din apropierea de melosul folcloric, tendință a școlilor naționale. Creația neoclasică românească este reprezentativă prin aportul lui George Enescu, care se situează și printre primii compozitori europeni atrași de acest curent. Putem cita aici lucrările sale *Suita pentru pian op. 10*, *Sonata pentru pian nr. 3*, dar și *Preludiul la unison* din *Suita I pentru orchestră*, în care sunt evidente influențele bachiene.

Contribuțiile neoclase românești se datorează și compozitorilor Filip Lazăr, Dinu Lipatti, Marcel Mihalovici, Zeno Vancea, Marțian Negrea, Constantin Silvestri, Sigismund Toduță, Paul Constantinescu, Wilhelm Berger, Anatol Vieru, Theodor Grigoriu, Doru Popovici ș.a.

Bibliografie pentru ESTETICA MUZICALĂ

- Blaga, Lucian, *Artă și valoare (Trilogia valorilor)*, Editura Humanitas, București, 1996;
- Bălan, George, *Muzica și lumea ideilor*, Editura Enciclopedică, București, 1975;
- Berger, Wilhelm Georg, *Estetica sonatei contemporane*, Editura Muzicală, București, 1985;
- Bentoiu, Pascal, *Gândirea muzicală*, Editura Muzicală, București, 1975;
- Cuclin, Dimitrie, *Tratat de estetică muzicală*, Editura Oltenia, 1933;
- Ferry, Luc, *Homo Aestheticus*, Editura Maridiane, București, 1997;
- Grigoriu, Theodor, *Muzica și nimbul poeziei*, Editura Muzicală, București, 1986;
- Vianu, Tudor, *Estetica*, Editura Orizonturi, București, 1994.

Bibliografie pentru STILISTICA MUZICALĂ

- Berger, Wilhelm Georg, *Muzica simfonică barocă-clasică. Ghid*, Editura Muzicală, București, vol. 1, 1967;
- Berger, Wilhelm Georg, *Muzica simfonică romantică. Ghid*, Editura Muzicală, București, vol. 2, 1972;
- Berger, Wilhelm Georg, *Muzica simfonică romantică-modernă. Ghid*, Editura Muzicală, București, vol. 3, 1974;
- Berger, Wilhelm Georg, *Muzica simfonică modernă-contemporană. Ghid*, Editura Muzicală, București, vol. 4, 1976;
- Berger, Wilhelm Georg, *Muzica simfonică contemporană. Ghid*, Editura Muzicală, București, vol. 5, 1977;
- Breazul, George, *Muzica primelor veacuri creștine*, în: *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. 4, Editura Muzicală, București, 1968;
- Comes, Liviu, *Melodica palestriniană*, Editura Muzicală, București, 1977;
- Gastoue Amedee, *Arta gregoriană*, Editura Muzicală, București, 1967;
- Giuleanu, Victor, *Melodica bizantină*, Editura Muzicală, București, 1971;
- Iliuț, Vasile, *O carte a stilurilor muzicale vol. I*, Editura Academiei de Muzică, București, 1996;

Leahu, Alexandru, *Geneză, etos și stil în arta instrumentală*, Academia de Muzică, București, 1993;

Stoianov, Carmen, *Repere în neoclasicismul muzical românesc*, Editura Fundației *România de Mâine*, București, 2000;

Stoianov, Carmen, *Neoclasicismul muzical românesc, secolul XX*, Editura Fundației *România de Mâine*, București, 2001.

STILURI SIMFONICE

**Incipiturile unor partituri de compozitori
din diverse epoci**

Largo $\text{♩} = 66$

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in B
2 Fagotti
I. II in Es
4 Corni
III. IV in C
2 Pistoni in G
2 Trombe in C
Timpani
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Contrabassi

P.I. Ceaikovski – Uvertura la Romeo și Julieta

Andante non tanto quasi moderato

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

Corno Inglese

Clarineti (A)

2 Fagotti

L. II

4 Corni (F)

III. IV

2 Trombe (E)

3 Tromboni

Tuba

Timpani

Platini

Cassa

Arpa

Andante non tanto quasi moderato

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

TANNHÄUSER

OUVERTURE

Richard Wagner
(1813 - 1883)

Andante maestoso (♩ = 50)

5

Kleine Flöte

2 große Flöten

2 Hoboen

2 Klarinetten
in A

2 Fagotte

2 Ventilhörner
in E

2 Waldhörner
in E

3 Trompeten
in E

3 Posaunen

Baßtuba

Pauken
in E H (Cis)

Triangel

Becken

Tambourin

Andante maestoso (♩ = 50)

1. Violinen

2. Violinen

Bratschen

Violoncelle

Kontrabässe

5

+) ben tenuto

MOPE

Три симфонических оркестра

LA MER

Три симфонических оркестра

КЛОД ДЕБЮССИ

CLAUDE DEBUSSY

(1862-1918)

I. От зари до полудня на море

De l'aube à midi sur la mer

Très lent 116 - ♩

2 GRANDES FLûTES

PETITE FLûTE

2 HAUTOIS

COR ANGLAIS

2 CLARINETTES en LA

3 BASSONS

1^{re} et 2^e CORs chromatiques en FA

3^e et 4^e CORs chromatiques en FA

3 TROMPETTES chromatiques en FA

1^{re} et 2^e TROMBONES

3^e TROMBONE TUBA

TIMBALES

CYMBALES

TAM-TAM

1^{re} HARPE

2^e HARPE

Très lent 116 - ♩

VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

25764

ПЕТРУШКА.

PETROUSKA.

КАРТИНА ПЕРВАЯ.
НАРОДНЫЕ ИГРЫ НА МАСЛЕНИЦЕ.

PREMIER TABLEAU.
FETE POPULAIRE DE LA SEMAINE GRASSE.

ORCHESTRATION REVISÉE.

УПАД. Н. М. 4 - 100.

Игорь Стравинский.
Igor Stravinsky.

Flauto I.

1. 8 Clarineti in Sib. II, III.

2. 4 Corni in Fa. III, IV.

4 Celli soli.

Fl. I.

Fl. II.

Cl. I.

Cl. II, III.

Fag. I, II.

Corn. II.

Corn. III, IV.

Orga. I.

4 Celli soli.

Trois petites Liturgies de la Présence Divine

Olivier MESSIAEN

I. Antienne de la Conversation intérieure

(Dieu présent en nous...)

Moderé (♩ = 84)
(sonne une 8^{ve} plus haut que la notation)

CÉLESTA

VIERAPHONS
(baguettes douces) (hauteur réelle) (la pédale prolonge le son)
* (ressasser et vibrer) *pp* *pp*

MAKACAS

SYMBALE CHINOISE et TAM-TAM

CHŒUR
(Voix de femmes, 18 Soprani)
pp Mon Jésus, *pp* mes siens.

PIANO SOLO
Comme un chœur d'oiseaux *p* *pp*

ONDE MARTENOT SOLO
Timbre Onde amplifié (Gor)
p *pp*

1^{rs} VIOLONS
pp *pp*

2^{es} VIOLONS
pp *pp*

ALTOS
pp *pp*

VIOLONCELLES
pp *pp*

CONTREBASSES

Moderé (♩ = 84)
Sourd. (4 4) *pp*

1^{rs} VIOLONS
Sourd. (4 4) *pp*

2^{es} VIOLONS
Sourd. (4 4) *pp*

ALTOS
Sourd. (4 8) *pp*

VIOLONCELLES
Sourd. (4 8) *pp*

CONTREBASSES
Sourd. (4 8) *pp*

SIMFONIA Nr. 2

SYMPHONIE N° 2

I

Vivace, ma non troppo

George Enescu, op. 17

2 Grandes flûtes
1 Petite flûte
(aussi Grande flûte III)
2 Hautbois
1 Cor anglais
3 Clarinettes
en fa
3 Bassons
4 Cors chromatiques
en fa
2 Trompettes chromatiques
en sol
2 Trombones
et Tuba
Timbales chromatiques
1 Triangle
4) 1 paire Cymbales, *op. solo*
1 Grosse Caïssa *profondes*
1 Célésta
Basse
(plusieurs, *ad lib.*)

Vivace ma non troppo

Violons
Altes
(11)
Violoncelles
(12)
Contrebasses
(12)

ff *imp.* *marc.*
ff *imp.* *marc.*

4) Les Cymbales *op. solo* sont à être affectées à la Grosse Caïssa. Les 2 de la Grosse Caïssa se jouent avec deux baguettes, *marc.* de l'autre.

Redactor: Claudia Florentina DOBRE
Tehnoredactor: Florentina STEMATE
Coperta: Cornelia PRODAN

Bun de tipar: 29.10.2007; Coli tipar: 7,25
Format: 16/61x86

Editura Fundației *România de Mâine*
Bulevardul Timișoara, Nr. 58, București, Sector 6
Tel./Fax.: 021/444.20.91; www.spiruharet.ro
E-mail: contact@edituraromaniademaine.