
Elemente de stilistică muzicală

OBIECTUL DISCIPLINEI, CONSIDERAȚII GENERALE DESPRE NOȚIUNILE DE STIL ȘI LIMBAJ. STATUTUL ȘI LOCUL STILISTICII ÎNTRE DISCIPLINELE CONSACRATE STUDIULUI RAMURILOR ARTISTICE

Stilistica este disciplina ce se ocupă cu studiul aspectelor legate de stil și este îndeobște aplicată artei în general, sau unei ramuri anume a acesteia.

Ansamblul de concepte și noțiuni cu caracter general, care își dovedesc validitatea sau aplicabilitatea în oricare dintre domeniile artistice concrete constituie reperatele unei teorii generale a stilisticii. Reflectarea acestora în strânsă legătură cu aspectele distincte ale fiecăruia dintre domeniile artistice particulare constituie obiectul stilisticilor speciale (literară, muzicală, arhitectonică, etc).

Stilul, într-o încercare de definiție cât mai succintă și generală, ar desemna *modalitatea specifică de utilizare a unui limbaj*.

Etimologic noțiunea derivă de la cuvântul „stylus” ce desemna în antichitate ustensila cu care scribul (cunoscătorul scrierii) zgâria semnele sale pe tăblițele din argilă sau din ceară. Caligrafia păstrează până în zilele noastre spiritul acestei accepțiuni primare, prin stilurile sale – scrierea cursivă, scrierea rondă, etc.

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

În paralel cu această evoluție pe planul gândirii elevate, este de remarcat o *proliferare* deosebită a utilizării și înțelesurilor atribuite noțiunii și sferei sale aferente, atât în numeroasele domenii specializate cât și în zona *limbajului de zi cu zi*. În legătură cu diversele modalități de exprimare, prin cuvânt distingem o varietate de sintagme curente, ca de exemplu: stil literar, poetic, academic, jurnalistic, științific, oral, colocvial, argotic. Termenul este în mod firesc predispus conectării cu un mare număr de determinative, atât în ce privește uzul său în limbajul comun, cât și în cel specializat: astfel stilul poate fi original, eclectic, epigonic, îngrijit, elegant, direct, concis, aforistic, laconic, împodobit, căutat, declamatoriu, emfatic, prețios, dar și semidoct, de mahala, etc. Nu trebuie neglijată nici extensia noțiunii de stil asupra particularităților caracteristice ale unei structuri, civilizații, epoci, activități, ș.a. De la stilul arhitectonic la stilurile ce diferențiază diferite activități sportive – stilurile de înot sau de ridicare a greutății de pildă – plaja sensurilor este mai mult decât considerabilă. Mai mult decât atât, noțiunea de stil este foarte insistent asociată cu aspecte pe cât de efemere pe atât de omniprezente precum cele supuse modei – stil vestimentar, stilul pieptănăturii (termenul de „*hair stylist*” folosit pentru banala meserie de coafor este

semnificativ) sau chiar într-o accepțiune mai pretențios-integratoare ca aceea de stil de viață (*life-style*). La acest nivel noțiunea este copios exploatată de mecanismele societății de consum care, prin intermediul elitelor mondene, stimulează și orientează în folosul propriu orientările stilistice de masă și dese schimbări de direcție ale acestora în cam toate domeniile vieții cotidiene.

Revenind la definiția succintă a stilului, vom formula câteva considerații asupra limbajului. Încercând să definim aria noțională a termenului, prima conexiune pe care o facem ne plasează firesc în perimetrul exprimării prin cuvânt. Conceptul de limbaj cunoaște însă extrapolări numeroase, din domeniul limbii în toate celelalte domenii de exprimare, artistice sau științifice. Se impune deci să luăm în considerare noțiunea de limbaj într-un sens mai larg, care să permită referirea adecvată la domeniul nostru specific, cel muzical – sau după caz la oricare dintre celelalte domenii de aplicabilitate (nu trebuie scăpat din vedere faptul că există o intensă comunicare între domeniile artistice distincte în ceea ce privește definirea elementelor de stil și de teorie a stilului).

Limbajul ar constitui așadar un sistem coerent de elemente înzestrate cu un anumit sens și/sau o anumită funcție ce le face apte de a fi purtătoare ale unei informații transmisibile, și ca atare slujind la realizarea comunicării, fie aceasta lingvistică sau non-lingvistică.

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

Lăsând la o parte de acum considerațiile referitoare la domeniul comun sau la cel științific, ne vom orienta în continuare spre problematica limbajelor artistice. Atât materialitatea lor cât și algoritmi morfologici și sintactici ce se aplică acestora implică prezența unor tehnologii de elaborare, tehnologii ce sunt desigur specifice fiecărui domeniu artistic în parte. Studiul și deprinderea de folosire a acestor tehnologii specifice constituie de fapt principala preocupare în procesul de învățare aferent domeniilor artei. Pentru muzică disciplinele „tehnologice” sunt reprezentate în principal de teoria muzicii, armonie, contrapunct și forme muzicale – cărora li se pot adăuga disciplinele legate de tehnica scriiturii – disciplinele indispensabile pe de o parte înțelegerii superioare a fenomenului muzical, iar pe de altă parte implicării creatoare sau interpretative în acest fenomen.

Creația artistică în general – creația muzicală nefăcând excepție – își propune să realizeze mai mult decât o simplă comunicare; țelul realizării obiectului artistic este acela de a împărtăși o viziune fundamental expresivă, expresia fiind rezultatul unei

intenții exprese a creatorului de artă, condiționată de o inerentă aspirație estetică. La acest pol superior al studiilor despre artă e află disciplina esteticii, care pornind de la definiția frumosului, dezvoltă un evantai de categorii de mare generalitate și subtilitate, prin care se străduiește să circumscrie esența artei, a raporturilor ei cu realitate și a receptării ei.

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

Am menționat mai sus existența acelei problematici și terminologii ce se situează pe un plan general, comun mai multor ramuri ale artei, ceea ce ar constitui o *stilistică generală*, alături de care se particularizează disciplinele adecvate fiecărei ramuri artistice în parte, stilisticile particulare. În ceea ce privește muzica, avem de a face cu o situație aparte, pornind de la faptul că, în cazul muzicii culte, comunicarea operei muzicale către publicul receptor se realizează prin intermediul unei verigi obligatorii, înalt specializate, aceea a interpretului. Ca atare, stilistica muzicală se diferențiază prin două unghiuri de abordare, *stilistica creației* și *stilistica interpretării*. Obiectul paginilor de față este constituit cu precădere din problematica stilisticii creației.

DETERMINANTELE STILULUI

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

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

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

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

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

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

În alchimia ce generează subtila esență a stilului ne reține atenția o definiție remarcabilă a teoreticianului literar Georges Louis Buffon (secolul XIX), adesea citată într-o formă laconică dar infinită în sensuri: „Le style c'est l'homme” – *Stilul este omul* (formularea completă este „Les faits matière de la science, sans hors de l'homme, le style, c'est l'homme même”). Se implică în această formulare ideea că *individualitatea*

creatorului, expresie a ceea ce am putea defini drept *eu-l profund*, este în fond *cheia întregii problematice a stilului*, el este acela ce se ridică, prin expresie artistică, de la individ la umanitate. Iar expresia artistică autentică este inevitabil purtătoare de stil. Creatorul este acela ce pune în joc, prin filtrul propriei conștiințe, a capacităților sale de asimilare, reflectare și invenție întreg ansamblul factorilor de natură intențională, operând la nivelul conștientului – cerința funcțională/genuistică, meșteșugul tehnologic, aspirația estetică – cu cei de natură non-intențională, operând la nivelul subconștientului – spiritul timpului, orizontul stilistic, eu-l profund – pentru a crea opera de artă validă, semnificativă, aptă să înfrunte trecerea timpului.

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

- Condiționările de natură *funcțională-genuistică*, manifestare în sfera conștientului și a unei relative obiectivități
- Condiționările *temporal-spațiale* (istorice), cu o dublă componentă: pe de o parte opțiunea conștientă în raport cu tradiția, pe de alt parte o subsumare inevitabilă la spiritul timpului, operând la un nivel sub-conștient. Legat de datele concrete temporal-spațiale se operează și procesul de selecție a procedurilor tehnologice – stileme și „tabu”-uri
- *Aspirația estetică*, factor intențional și personal, în strânsă legătură cu coordonatele eu-lui profund, factor non-intențional complex, determinat de date psihologice abisale și individuale

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

- *Ideologia*, care formulează adesea cerințe provenind dintr-un anumit înțeles dat funcționalității, și care poate influența opțiuni stilistice
- *Piața*, cu o acțiune încă mai puternică decât a ideologiei, mai intim legată de mecanismele funcționalității, și care se află într-o extrem de dinamică dialectică a cererii și ofertei în domeniul artistic, unde pe de o parte creatorul modelează piața, iar pe de altă parte cerințele pieței pot impune creatorului opțiuni determinate
- *Moda*, în strânsă legătură cu piața, dar și cu alte considerente de natură preponderent identitar-socială, exercită la rândul său o influență deloc neglijabilă în ceea ce privește opțiunile momentane ale artiștilor

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

DESPRE TEORIE ȘI TERMINOLOGIE. VOCABULARUL STILISTICII ȘI PROIECȚIA PARAMETRULUI „STIL” ÎN PERIODIZAREA ISTORIEI ARTELOR ÎN GENERAL ȘI A MUZICII ÎN PARTICULAR

Teoria – formă superioară a cunoașterii științifice care mijlocește reflectarea realității. Ansamblu sistematic de idei, ipoteze, legi și concepte care descriu și explică fapte și evenimente privind anumite domenii și categorii de fenomene (DEX). Ce înseamnă aplicarea acestor definiții domeniului artei în general și muzicii în special? Înseamnă în primul rând angajarea gândirii pe un front mai larg decât acela al strictei specialități, astfel încât aceasta să îmbrățișeze pe cât posibil totalitatea aspectelor legate de domeniul în cauză, de la cele privind materialul (sunetul, în cazul muzicii), modalitățile specifice de utilizare, multitudinea alcătuirilor și legitățile acestora, până la strategiile logice implicate de viziunea amplă asupra inserțiilor istorice, interdisciplinare, comunicaționale, ș.a.

Pentru ca teoria și teoretizarea să fie posibile, fenomenele studiate și toate componentele lor trebuie să fie denumite.

Limba reprezintă mediul specific de exprimare a proceselor gândirii, iar **termenii**, cuvintele cu valoare noțională, sunt instrumente ale acestei gândiri. Dintr-o asemenea perspectivă, acordăm terminologiei o importanță considerabilă în demersul informării, relatării, ordonării, clarificării și reflexiei ce însoțesc în mod necesar studiul coerent al oricărei problematice.

Spre deosebire de domeniile științelor exacte, unde termenii odată definiți au tendința de a dobândi o valabilitate și un caracter univoc ce se plasează în afara temporalității, unde noțiunile se definesc și redefinesc, evoluează și se adaptează, se nasc și cad în desuetudine, adoptă accepțiuni diverse – domeniul nefiind scutit de primejdia confuziei în ciuda eforturilor depuse înspre edificarea unei coerențe sistematice după modelul științei. Două exemple: **sinfonia**, din antichitate (unde însemna pur și simplu melodie, structură sonoră în care sunetele sunt coordonate de un principiu integrator superior), în baroc (unde însemna piesă muzicală pentru un ansamblu de instrumente sau, mai abstract, pentru un număr de voci polifonice), în continuare desemna mișcarea instrumentală cu care se deschidea un spectacol de operă, respectiv uvertura, evoluând în clasicism la definirea unui gen instrumental-orchestral de sine stătător, multipartit (în paralel cu modificarea ortografiei) și dezvoltând adjectivul „simfonic” cu referire la ansamblul orchestral ca atare și scriitura specifică acestuia, și mai târziu substantivul „simfonizare” cu referire la tehnici specifice de construcție a discursului muzical evoluând din gândirea edificată de genul simfoniei. Alt exemplu ar fi termenul de **sintaxă**, care este utilizat pe de o parte în analiza și definirea structurării discursului muzical în forme specifice prin modalitatea de îmbinare funcțională a etapelor, secțiunilor de discurs pentru a forma un întreg coerent, iar pe de altă parte, într-o accepție destul de răspândită la noi în țară prin studiile subtile ale compozitorului Ștefan Niculescu, sintaxa este chemată să desemneze modalitățile distincte de organizare a discursului sonor pe planuri

simultane (mododia¹, omofonia², polifonia³, eterofonia⁴). Iată două exemple de amploare diferită, unul de mare generalitate și notorietate, altul ținând de un fenomen local, care sugerează în egală măsură caracterul viu al elaborării terminologice.

Cercetătorul german Hans Heinrich Eggenbrecht, în remarcabila sa scriere *Muzica în Apusul Europei. Procese și stațiuni în Evul Mediu până în zilele noastre* remarcă referitor la această situație: „Este o importantă sarcină a scrierilor despre muzică să urmărească și să clarifice înțelesul cuvintelor de specialitate în stadiile și transformările lor istorice pentru a comunica cititorului noțiunile în contextul lor și pentru a face înțeles potențialul lor de semnificație în mod adecvat.”

Muzica deține căile sale specifice de comunicare, ce nu au nevoie de suportul limbii pentru a se valida – acesta fiind un fapt dovedit, chiar și în cazul muzicii vocale cu text. Această situație nu diminuează însă cu nimic importanța, adesea determinată, a limbii în evoluția diverselor ramuri ale artelor, prin constituirea teoriilor specifice ale acestora. Teoriile denumesc, ordonează, contribuie la stocarea și transmiterea experienței și stimulează enorm progresul, descătușând limitele impuse de experiența acumulabilă în spațiul unei singure vieți, oricât de extraordinară ar fi aceasta.

Pentru muzică, teoria include și inventarea și perfecționarea continuă a sistemelor de notație, care sunt piatră de temelie la baza dezvoltării (în Europa) a unei practici multivocale de neimaginat pe alte căi, precum și elaborarea și perfecționarea unei terminologii specifice variilor aspecte ale fenomenului muzical. Aici vom aminti, într-o paranteză ce ni se pare oportună, de una dintre personalitățile covârșitoare ale istoriei muzicii, Guido d'Arezzo, autor al tratatului *Micrologus de musica* (1025-1026). Muzician complex, cu o contribuție de excepție în dezvoltarea genului de organum⁵, a conceptului de cadență în contextul multivocalității incipiente a unor viziuni inovative în notația muzicală ce duc înspre cristalizarea portativului și a cheilor, a trainicelor baze ale solmizării prin denumirea silabică a notelor (*ut, re, mi,*

¹ Cântec pe o singură voce, solo sau amplificat de un ansamblu la unison sau la octavă.

² Tip de muzică în care predomină o linie melodică asupra celorlalte care o întregesc armonice formând acompaniamentul.

³ Artă și știință a suprapunerii coordonate a mai multor linii melodice care se află în relații armonice, fără ca în ansamblu ele să-și piardă individualitatea melodică, prin restricție, contrapunct.

⁴ Aspect particular al discursivității muzicale prin exprimarea unei alternanțe aleatoare dintre ipostazele de unison și cele de multivocalitate. Eterofonia exprimă în fond o continuă dilatare și condensare a densității scriiturii, coordonând expresia muzicală pe linia firescului. „Formă specială de multivocalitate ce se constituie ca urmare a abaterilor ritmice și de intonație ale vocilor de la starea de unison și comportă alternarea acestuia cu desfășurarea simultană a melodiei și a variantelor ei. La origine, implicit în muzica de tradiție străveche (folclorică sau de cult) a unor popoare, eterofonia se produce spontan, sub acțiunea unor factori naturali (fiziologici sau de tehnică naturală a execuției) sau a fanteziei improvizatorice. [...]” (*Dicționar de termeni muzicali*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1984)

⁵ Formă polifonică primitivă, desemnând începutul cântului pe mai multe voci. În primele încercări polifonice ale secolelor IX-X, o consta în acompanierea tenorului gregorian (*vox principalis*) cu o voce paralelă (*vox organalis*) plasată la o distanță intervalică de cvartă sau cvintă inferioară urmărind notă contra notă mersul primei voci. Organumul stă la baza multifoniei, din el născându-se atât polifonia cât și omofonia.

fa, etc. din imnul „Utqueant laxis, resonare fibris”) Guido d’Arezzo este autorul unei savuroase „sententia” versificate, în forma tradițional medievală a terținei, inclusă într-o altă scriere importantă a sa, „Regulae rhythmicae” (1025-26). Terțina ilustrează într-o manieră extrem de netă importanța capacității de cunoaștere teoretică în profilul adevăratului muzician, distingând între „cantor” – cântăreț ce se bazează în exercitarea practicii sale doar pe intuiția și datele sale naturale și „musicus” – muzician care dispune de o înțelegere superioară, atât rațională cât și sensibilă a practicii sale:

*„Musicorum et cantorum magna est distantia,
Isti discutunt, illi sciunt, quae composit musica.
Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.”*

*„E o mare diferență între cântăreți și muzicieni,
Aceștia doar cântă, ceilalți însă și înțeleg al muzicii cuprins.
Căci acela ce face un lucru pe care nu-l știe se numește animal.”*

Limbajul de specialitate atașat studiului fenomenului muzical prezintă *un prim nivel*, cuprinzând ansamblul terminologiei legate de particularitățile materialului sonor, de notație, voci, instrumente, compoziții, etc. Dincolo de limbajul conectat la procedurile tehnologiei artistice, constituit tocmai de această terminologie specifică, *un al doilea nivel* al implicării limbii este legat de fenomenul axiologic ce însoțește cu egală necesitate fenomenul artistic. Stilistica, și mai apoi estetica, uzează de acest al doilea nivel terminologic.

Noțiunile de care se servesc disciplinele amintite nu definesc deci aspecte concrete ale teoriei și tehnologiei, ci sintetizează trăsături de factură predominant abstractă, cu mare putere de generalizare, de natură a surprinde atitudini, raportări, aspirații, afinități, adversități – reunite într-un tablou ce îmbrățișează problematica creației dintr-o perspectivă amplă. Este vizată astfel degajarea unor trăsături caracteristice, unde delimitarea este completată de un infinit și subtil joc al nuanțelor. Majoritatea acestor termeni, care în concizia lor reflectă și evocă nu doar trăsăturile fundamentale și definitorii, dar și o întreagă constelație de caracteristici adiacente și detalii, conexiuni și filiații, sunt binecunoscute datorită faptului că au fost aleși, pe bună dreptate, ca embleme pentru periodizarea și structurarea derulării evolutive a practicii artistice pe fundalul istoriei. Renaștere, Baroc, Clasicism, Romantism – la nivelul de mare amploare – Impresionism, Verism, Expresionism, Școli naționale, Futurism, ș.a. la nivelul unor direcții de mai redusă amploare dar bine conturate – sunt tot atâți termeni care fixează repere istorice pe baza unui conținut de natură stilistică.

STILUL ȘI DIALECTICA ISTORIEI. DESPRE DIHOTOMIA CLASIC – MODERN ȘI PRINCIPIUL ALTERNANȚEI

Una dintre realitățile primordiale de la care pornește însăși necesitatea noțiunilor definitorii de stil este raportul între nou și vechi. De foarte multe ori, definirea acestui raport implică materializarea unei anumite tensiuni. O avem în firea generațiilor, o avem în dialectica evoluției artelor. Generația tânără ajunge inevitabil la momentul în care, aflată în pragul propriei maturizări, trebuie să-și afirme personalitatea, individuală sau colectivă, independentă de tutela sau chiar de modelele generației (sau generațiilor) anterioare.

Exemple: *Ars antiqua* (secolele XI-XII) – *Ars nova* (secolul XIII); *prima pratica* (secolele XV-XVI) – *secunda pratica* (secolul XVII); fiii lui Bach, în evoluție spre noul orizont al clasicismului spuneau despre tatăl lor, marele Johann Sebastian, sinonim cu monumentalitatea barocului înalt, că este „perucă bătrână”; romantismul a exacerbât conștiința noului și revoluționarului, la fel, și cu sporită virulență, o serie de orientări ale secolului XX.

Am menționat cuvântul „model.” Realizările cele mai înalte ale creației tind să devină modele, iar raportarea la ele poate fi diferită: prețuire și tendință de emulație respectuoasă, în păstrarea spiritului modelului, sau dimpotrivă, dorință de emancipare sub posibilă tutelă a modelului. În jurul acestei noțiuni a modelului, a exemplarului și a acestor posibile atitudini se configurează unul dintre conceptele stilistice – reper, acela al clasicismului.

Sensul acestui concept, intens folosit, este dublu: pe de o parte unul stilistic, pe de alta unul legat de periodizarea istoriei culturii. Cele două sensuri sunt inextricabil îmbinate.

Ne propunem aici să pornim de la etimologia termenului de „clasic”, întrucât aspectele relevate de un asemenea demers sunt întotdeauna interesante: coborând către „originile îndepărtate ale cuvântului” observăm că acesta, „chiar dacă și-a schimbat sensurile de-a lungul multor secole, își păstrează totdeauna ceva din înțelesul etimologic, fie și doar ca o palidă, dar esențială, amintire.” (Matei Călinescu, *Clasic–Romantic–Baroc–Manierist*). Cităm în continuare din studiul lui Matei Călinescu pasajul consacrat prezentării acestei origini etimologice, atrăgând în același timp atenția asupra calității exemplare a modului de expunere:

«Clasic derivă, cum se știe, din latinescul *classicus*, adjectiv format din substantivul *classis* (clasă, subîmpărțire; aplicat social, cuvântul desemna pe cetățenii romani aparținând primei clase); *classicus* însemna deci, aparținând primei clase, rangului celui mai înalt, cu posibilități de folosire și la figurat, cum o dovedesc unele expresii (*classicus testis* – martor vrednic de încredere). Prima aplicare literară a termenului o aflăm în secolul II la Aulus Gellius, autorul *Noaptilor atice*. Aulus Gellius utilizează *classicus* și în sensul obișnuit consacrat de tradiție atunci când, de pildă, discută ce înseamnă după Cato *classicus* și *infra classem*: „Se numeau *classici* nu toți cei care erau în cele cinci clase, ci numai oamenii din prima clasă care erau înscriși la cens cu un venit de 125.000 de ași

sau mai mult.” Punctul de plecare al bogatei istorii mai noi a acestui cuvânt îl formează însă un alt fragment, în care Aulus Gellius reproduce o afirmație a lui Cornelius Fronto, personalitate cunoscută a epocii. Fronto, care făcuse studii de retorică, drept și gramatică, devenind după aceea preceptor al lui Marcus Aurelius și al lui Lucius Varus, pentru a fi onorat apoi cu diferite funcții înalte în stat (membru în senat, consul), era socotit de contemporanii săi drept un al doilea Cicero. Aulus Gellius îl citează, deci, ca pe o autoritate. Fragmentul în discuție (*Noaptele atice*) relatează o convorbire între Fronto, autor și un al treilea interlocutor, „om instruit și poet cunoscut”, o convorbire având drept obiect lămurirea unor probleme gramaticale. În încheiere, Fronto îi îndeamnă pe cei cu care se întreținuse: „Acum duceți-vă și, când veți avea timp liber, căutați să vedeți dacă a spus *quadriga* și *harenae* vreunul din cohorta poezilor și a oratorilor vechi, adică vreun scriitor de rangul întâi (*classicus*) și de viță bună (*assiduus*), iar nu proletar (*proletarius*). Vom constata mai întâi, că prima folosire a lui *classicus* în sens literar se bazează pe o opoziție, în cazul dat explicită: *scriptor classicus* – (*scriptor*) *proletarius*. Nu este oare aceasta o indicație asupra viitoarei vocații a cuvântului clasic de a sta la originea unor mari opoziții moderne, atât de fecunde în istoria ideilor literare, cum sunt cele de *clasic-romantic*, *clasic-baroc*, etc.?»

Distingem conotații ale cuvântului ce indică exemplaritatea, corectitudinea, un anumit elitism, vechimea în sensul în care este confirmată de calitatea durabilității. În acest sens, termenul este reluat în limbile europene moderne (secolele XVI-XVII) și își adaugă conotația prin care definește antichitatea, mai ales în accepțiunea de epocă-model pentru artă și gândire (clasicitatea greco-romană). Interesant este faptul că în această perioadă se construiește o a doua variantă de explicație etimologică, pornind de la cuvântul „clasă” în accepțiunea dată de școală: adjectivul „clasic” s-ar aplica autorilor studiați în clase, în școală. Printr-o asemenea viziune se trece centrul de greutate asupra caracterului de exemplaritate, model, valoare perenă și de referință, termenul ne mai aparținând unei perioade anume, ci fiind aplicabil oricărei înfăptuiri artistice importante.

Nu vom intra aici în ramificațiile largi ale acestui termen central vehiculat de stilistică – vom avea ocazia și obligația să revenim în mod repetat la domeniul său. Din cele arătate până aici în legătură cu noțiunea de „clasic” dorim să sintetizăm câteva aspecte, valabile în principiu și pentru alți termeni din domeniu:

Înțelesul stilistic al termenului, respectiv identificarea anumitor trăsături bine precizate în fizionomia stilistică a unei opere, a unui autor sau a unor segmente desprinse din evoluția unor tradiții artistice multisekulare: elemente clasice la un compozitor romantic ca Brahms sau la un modern ca Prokofiev, clasicitatea repertoriului de colinde profane sau a cântecelor rituale în folclorul românesc, structură permanentă a spiritului omenesc.

Înțelesul istoric al termenului, respectiv aplicabilitatea în procedura fixării unor repere istoric-geografice relativ cuprinzătoare: clasicitatea greacă (secolele VI-IV î.e.n.), cu referire la un complex cultural – filosofic – artistic, clasicismul literar francez (secolele XVI-XVII), cu referire la teatru, poezie, teorie literară, clasicismul muzical vienez (secolul XVIII).

Aria de aplicabilitate a termenului, care nu este limitată la un singur domeniu al artei, ci are tendința extrapolării sau chiar generalizării; îndeobște termenii stilistici își au originea în domeniul literaturii sau artelor plastice, de unde ajung și în domeniul muzical cu un anumit decalaj în timp.

Evoluția istorică a sensului termenului, cu implicația că întreaga terminologie stilistică, asemenea celei teoretice și chiar artei în sine își are o istorie a ei, care se cere trasată (am amintit opinia lui H.H.Eggenbrecht).

Este interesant de relevat faptul că autorii categorisiți și recunoscuți de posteritate drept „clasici” nu s-au considerat niciodată ei înșiși ca atare. Termenul, atât în accepțiunea științifică, cât și în cea istorică, este aplicat în mod retroactiv, are nevoie de o asemenea perspectivă pentru a se legitima și în virtutea acestui fapt deține un rol evident tocmai în definirea polarității nou-vechi. În ceea ce privește acest mecanism, formularea lui André Malraux, scriitor, istoric și gânditor francez din secolul XX, este memorabilă: „Metodele artistice nu vin de la natură, ci se trag din alte metode artistice, un stil se naște din conflictul cu alt stil.” Este deosebit de clar exprimat aici acel principiu al istoricității, propriu, așa cum s-a arătat, atât dezvoltării artelor ca atare, cât și terminologiei legate de acestea.

Noțiunea de modern se explică cu ușurință pornind de la însăși semnificația cuvântului: care aparține timpului prezent, care este actual, din ziua de azi. Este deci de la sine înțeles că modernitatea este o firească formă de conștiință a prezentului, și că deci fiecare perioadă istorică s-a identificat, la vremea actualității ei, cu conștiința propriei modernități. Cuvântul ca atare a fost folosit destul de timpuriu pentru a desemna în scrierile despre artă actualitatea și trăsăturile stilistice distinctive asociate acesteia, fiind pus în contrast cu termeni care desemnau tradițiile sau practicile anterioare. Astfel, Johannes Tinctoris, compozitor și teoretician contemporan cu cea de a doua generație de compozitori renascentiști ai școlii franco-flamande (prima jumătate a secolului XV) folosește deja la acea vreme termenul de modernii pentru a desemna acești compozitori (John Dunstable, Gilles Binchois, Johannes Ockeghem și alții) – mai mult decât atât, afirmă că doar muzica scrisă de aceștia prezintă interes, întreaga creație anterioară fiind lipsită de valoare. Începutul secolului XVII cunoaște o dispută celebră, ce repune în discuție noțiunea de modernitate, odată cu aracul formulat de compozitorul Giovanni Artusi la adresa creației lui Claudio Monteverdi, prin scrierea polemică „L'Artusi overo della imperfetione della moderna musica.” Răspunsul lui Monteverdi se axează pe conștientizarea și explicarea unui dualism *musica vecchia – musica moderna*.

Această opoziție fundamentală este pe cât de firească, pe atât de fecundă în dezvoltarea istorică a domeniilor artistice. Din perspectiva unei experiențe istorice cuprinzătoare, generalizate, se relevă numeroase aspecte de nuanțează opoziția și-i definesc dialectica elementară. Clasicismul, ca valoare afirmată și larg recunoscută, invocă exemplaritatea pentru a-și menține normele. Este conservator. Modernismul se manifestă drept contestare. Elogiul ideii de modern, temă ce revine ciclic în cursul dezvoltării istorice, mai cu seamă în luări de poziție teoretice pe marginea fenomenului artistic viu, este efectul unei răsturnări de perspectivă. Prin delimitări tot mai radicale, pe primul plan al atenției trec noi aspecte și realități, ignorate sau negate de spiritul și ierarhiile clasice.

Întreg acest mecanism polemic recunoaște odată mai mult caracterul primordial al fenomenului clasic. Clasicul este termenul prim; modernul momentul secund. Clasicul fixează reperul stabil; modernul se constituie numai în funcție de acest reper. Deplasarea de la clasic la modern nu este posibilă decât prin această antiteză. Definiția cea mai elementară și mai generală a modernului nu poate fi decât negația clasicului. Modern înseamnă anticlasic.

Disocierea stilurilor este un produs al spiritului, al analizei. Genealogia ideii de modern implică o ascendență predominant ne-estetică, produs al unui număr de cauze și condiții convergente:

- *Conflictul de generație*: generația tânără, inevitabil „modernă”, fixează cadrul confruntării, făcând din instinct front comun, ca reacție la apăsarea generațiilor mature, consolidate, consacrate, ocupante ale pozițiilor cheie.
- *Psihologia concurenței și promoției sociale*: naște poziții doctrinare adverse ce cauză să combată din principiu concurența, având ca rezultat o anumită tactică critică. Aici se încadrează și cultivarea factorilor sociali care consacră și promovează valorile – elogiul, panegiricul, dedicațiile (lingușiri literare).
- *Principiul actualității*: invocarea până la saturație a „noului gust” ca polemică împotriva monopolului „gustului” tradițional, sinteză de norme cu tendință „universală”, grefate pe o sensibilitate disciplinată. Estetica gustului nou devine o formulă a succesului de public. Stendahl scrie în „Racine et Shakespeare” (1823) – „Romantismul este arta de a oferi popoarelor opere literare care, în starea actuală a obiceiurilor și credințelor lor, sunt susceptibile a le producea cea mai mare plăcere posibilă. Clasicismul dimpotrivă, le oferă o literatură care producea cea mai mare plăcere posibilă străbunicilor lor.” Sau opinia lui Fontenelle – „Citim pe antici din datorie, pe moderni din plăcere.” În acest cadru se consacără și recunoașterea fenomenului modei, care este cultivat ca fenomen bazat pe psihologia succesului proiectată în întreaga sferă a relațiilor mondene.
- *Afirmarea conștiinței istorice*: dezvoltarea conștiinței despre importanța mediului (sistem politic, legislativ, educativ, religios, de moravuri) precum și a ideii de evoluție, progres.
- *Naționalizarea conștiinței istorice*: este un fenomen concomitent – noul gust național, recunoașterea „specificului” este una dintre cele mai fecunde idei moderne. Spiritul modern se diversifică prin localizări specifice: nord, sud, gotic, scandinav, etc. Redescoperirea folclorului, integrată unui adevărat curent ideologic.
- *Consacrarea superiorității mijloacelor de expresie noi*: progresul, întemeiat pe acumularea experienței și cunoștințelor, legitimează rațiunea cu forță de pătrundere sporită în contrast cu dogmatismul. Este un puternic factor al modernismului această conștiință a superiorității determinată de progresul istoric. Ea conduce și la o puternică dezvoltare a „spiritului critic”, cu tendința fundamentală a refuzului „autorității” consacrate, admirației conformiste.

Conștiința modernității

Dobândirea „independenței”, legitimarea, înfrângerea inhibiției în fața modelelor. Seneca a spus: „Înaintașii sunt ghizii, nu stăpânii noștri.” Clasicul pierde din prestigiu, modernul are o atitudine „de la egal la egal.” Un ciudat exemplu de inhibiție mărturisește umanistul Niccolo Niccoli, care nu a scris nici un rând, întrucât era definitiv convins că autorii clasici nu pot fi egalați.

Înlocuirea principiului imitației cu cel al emulației.

Libertatea de inițiativă artistică, cu respingerea normelor și uniformității. Contestarea în numele libertății este un semn al modernismului.

Refuzul categoric al imitației duce la seducția originalității, până la cel mai extremist stadiu. Conștiința originalității creatoare duce la o permanentă diferențiere.

Setea de noutate în domeniul limbajului, genurilor; noul gust până la atomizarea „modelor.”

Stadiul extrem și atitudinea extremistă a modernismului în desprinderea de modelul clasic este negația, ruptura totală ce caracterizează avangarda radicală. Unul din aspectele cele mai pregnante este deposedarea vechiului de atributele sale de calitate și conceptul „perimării.” Acestuia i se asociază refuzul ideii de precursor, al începutului prin ruptura cu trecutul, al atitudinii de contestare.

În concluzie, **clasic** și **modern** definesc valori de relație, concepte în mișcare și relativizare continuă. Modernii de azi sunt clasicii de mâine, aceasta este o lege inevitabilă a istoriei care depășește și în același timp teaurizează. Astfel se poate vorbi despre „modernitatea și actualitatea clasice”, adică asimilabilitatea lor pe o latură sau alta a sensibilității artistice. Inovația, fie ea și radicală la vremea ei, va deveni în evoluția istorică un conformism. Toată această dispută este de privit ca inconsistentă în plan pur estetic. Conceptele de clasic și modern sunt subordonate ideii fundamentale de artă și în câmpul artei toate creațiile realizate rămân la fel de legitime. În acest cadru intră și evoluția raportului tradiție-inovație, problemele continuității și antagonismului.

Polaritatea stilistică **clasic-modern** se îmbogățește cu nuanțări terminologice cu implicații atitudinale ca:

- **tradiționalism** = conștiința asumată a unei continuități cu valorile tradiției, prin definiție clasice
- **academism** = concepție conservatoare și elitistă, bazată pe continuarea tradițiilor clasice considerate ca unice garanții valorice
- **dogmatism** = absolutizarea modelului clasic la nivelul regulilor considerate imuabile și obligatorii – fenomen de pronunțată sclerozare
- **epigonism** = preluare a modelelor clasice fără capacitatea de a asigura valoarea de conținut
- **avangardism** = atitudine consacrată devansării prezentului prin prospectarea exclusivă a noului

Toți acești termeni se referă la caracteristici atitudinale ce determină, de la caz la caz și de la un moment istoric la altul, concretizări stilistice particulare.

Conștientizarea progresivă a aspectelor legate de *principiul istoricității* și *principiul alternanței* duce la teoretizarea tot mai amănunțită, mai precisă și mai revelatoare a polarităților stilistice conturate în evoluția practicii și teoriei artistice: clasic/romantic, clasic/baroc, clasic/modern, tradiție/inovație, etc. Importanța definitorie a aspectelor stilistice este recunoscută în însăși concepția actuală despre istoria artei (a muzicii în speță), care este ordonată în binecunoscuta *succesiune de epoci stilistice*. Nivelul „barometrului” stilistic este revelator și în interiorul acestor unități ample ale epocilor stilistice, urmărind tendințele conturate prin diferențieri mai mici sau mai pronunțate, adesea chiar polemice, concretizate prin așa-numitele *curențe* sau orientări, care, fie că se rezumă într-o perspectivă mai largă la îmbogățirea unui peisaj ce nu va fi niciodată monocolor sau monolitic, fie că sunt menite unei creșteri care să semnifice ulterior edificarea unei noi etape stilistice generalizate.

Perioade stilistice, mișcări, curențe

O rezultantă importantă a efectului dialecticii istoriei asupra configurației stilului este posibilitatea identificării și definirii așa-numitelor *perioade stilistice*. Esteticianul polonez Wladislaw Tatarkiewicz a formulat într-un mod pe cât de sintetic, pe atât de limpede definiția perioadei istorice: „O perioadă a istoriei e un segment de timp în care evenimentele curg în linie relativ dreaptă, mai mult sau mai puțin într-o singură direcție, fără sau doar cu mici abateri, până ce se produce o deplasare.” (în *Istoria esteticii*) Aceeași definiție orientată asupra fenomenului cultural, potrivit global sau pe ramuri, se va putea aplica noțiunii de *perioadă stilistică*. Acele „mici abateri” menționate în definiția citată reprezintă factorii de schimbare ce conduc la un moment dat, prin îndelungate acumulări cantitative, o mutație calitativă (constatabilă post factum, ca un rezultat al comparației oferită de o anumită perspectivă a timpului, și nu ca un fapt subit). Mutația calitativă caracterizează și legitimează de fapt instalarea unei noi perioade stilistice. Distingem aici o materializare a concepției dialectice hegeliene asupra mersului istoriei, care de altfel se verifică foarte bine în practică.

Mai trebuie remarcat faptul că în interiorul perioadelor stilistice, având de regulă o anumită amploare în timp, se lasă identificate orientări artistice ale unor grupuri restrânse, care anticipează direcția schimbărilor, orientări care pot fi mai mult sau mai puțin viabile. Vorbim în acest caz de *mișcări sau curențe artistice*, a căror direcție stilistică tinde să se particularizeze față de aspectele de generalitate care sunt caracteristice perioadei în care se cuprind. Aceste mișcări sau curențe sunt cu atât mai vizibile, cu cât perspectiva examinării este mai apropiată. Evidentă că tabloul cel mai variat sub acest aspect îl prezintă întotdeauna stricta contemporaneitate.

Actualitate și perimare

Producția muzicală este caracterizată de o anumită funcționalitate, având locul său bine precizat în cadrul unei vieți muzicale, la rândul său caracterizate prin perpetua sa actualitate. De-a lungul istoriei, pentru multă vreme cerința actualității a funcționat în așa fel încât perioade de circulație în timp a produselor muzicale a fost limitată (în general la perioade vieții autorilor respectivi), după care ele au căzut în desuetudine și ulterior în uitare. Acest fenomen de perimare este legat de evoluția gustului și respectiv a stilului creației, elemente vii, aflate precum am văzut în

permanentă schimbare, iar exemplele în acest sens se găsesc din abundență în decursul istoriei.

Legat de ideea actualității produsului muzical și de fenomenul perimării asociat tendinței de plasare permanentă în actualitate, putem constata la un moment dat configurarea în domeniul artistic a unei cunoștințe istorice care înțelege să atribuie produselor epocilor anterioare nu doar o valoare muzeală, limitată la sfera cunoașterii erudite, ci o valoare curentă, recunoscându-le dreptul la actualitate. Astfel, un segment al produselor artistice de vârf ale unor perioade revoluționare se „clasicizează” și dobândesc în mod efectiv o astfel de actualitate, ce tinde să devină permanentă.

În cultura europeană, premise ale acestui fenomen se înregistrează deja în jurul anului 1600, la nivelul unor idei exprimate în cadrul unor dezbateri teoretice (polemica Artusi–Monteverdi) pentru ca să devină loc comun la sfârșitul secolului XVIII, unde putem constata că muzica „titanului” Beethoven spre exemplu nu a mai fost atinsă în nici un fel de umbra perimării, rămânând un bun de repertoriu încă de la data creării ei. Totuși, la aceeași epocă, muzica maeștrilor barocului, fără a fi căzut efectiv în uitare, nu mai constituia un bun repertorial al vieții muzicale decât în mod sporadic (mai cu seamă unele dintre oratoriile lui Händel au avut șansa de a fi integrate unei tradiții repertoriale perene în Anglia). O restituire de proporții a efectuat Felix Mendelssohn-Bartholdy, atunci când a relansat capodoperele vocal-simfonice ale lui J.S.Bach (în anul 1829), marcând o direcție de reactualizare a barocului înalt care a avut un răsunător succes și a devenit ulterior o preocupare permanentă și mereu lărgită. Ulterior, interesul vieții de concert a făcut încă un pas prin recuperarea masivă a reprezentanților „secolului de aur al polifoniei vocale”, respectiv Renașterea târzie (aceasta petrecându-se în primele decenii ale secolului XX), pentru ca în ziua de azi să existe preocupări, din partea ansamblurilor specializate, pentru epoci mai vechi, mergând până la începutul multivocalității și la culturile monodice – gregorian și bizantin – care le-au precedat. (Este de la sine înțeles că perioadele ulterioare clasicismului – romantismul și secolul XX – au beneficiat de la bun început de înscrierea capodoperelor produse în elita actualității perpetue.) Astfel că în prezent viața muzicală se bucură de o diversitate nemaiîntâlnită, copleșitoare dacă luăm în considerare și inepuizabila multitudine a orientărilor și produselor muzicii de divertisment, precum și sfera nu mai puțin întinsă a folclorului provenind din toate colțurile pământului.

Vom continua să examinăm aspectele legate de stil în cadrul concret al unora dintre perioadele stilistice cele mai bine conturate la nivelul cunoașterii și conștiinței culturale beneficiind de bogăția documentației și aprofundării studiului teoretic ce le-a fost și le este în continuare consacrat. Preocuparea acestui material nu va putea îmbrățișa desigur decât o arie limitată din panorama imensă a aspectelor stilistice pe care muzica din toate timpurile și locurile o comportă. Menținându-se interesul asupra aceluși segment al creației care este parte a vieții noastre muzicale cotidiene, vom încerca să le lărgim orizontul de percepție asupra unor eșantioane de studiu aparținând epocilor stilistice începând cu Renașterea și continuând până în zilele noastre.

RENAȘTEREA. ÎNCEPUTUL ISTORIEI MODERNE A ARTELOR

Renașterea este perioada ce cuprinde secolele XV-XVI. Câteva aspecte dominante legate de fundalul istoric, economic și cultural ar putea fi punctate prin menționarea avântului înregistrat de activitățile economice și comerciale ce au marcat ieșirea definitivă din limitările Evului Mediu înspre o civilizație dominată de variatele performanțe ale meșteșugurilor și larga difuzare a schimbului. Pe acest fond, se clădesc puteri întemeiate de dezvoltarea activității comerciale – Veneția, Geneva, Țările de Jos, orașele hanseatice – urmate de ambiții în această direcție a marilor state feudale – Spania, Anglia. De la venețianul Marco Polo până la genovezul Cristofor Columb, călătorii și descoperitorii de drumuri comerciale sunt adevărați eroi ai acestei evoluții. Tot acum se clădește și mecanismul ce va duce la o altă mare sursă de putere – cea a finanțelor, cu centre de mare prestigiu ca Florența (familia Medici) și Augsburg (familia Fugger) care, prin puterea capitalului, exercită adesea importante influențe politice. Biserica Catolică, ajunsă la o putere considerabilă și la plenitudinea influenței sale în Europa centrală și apuseană, complet creștinată, reprezintă în continuare un mare sprijinitor al artelor legate de cultul propriu. Pe de altă parte, papalitatea dă tot mai mult curs unei vocații politice, angajându-se chiar în conflicte armate cu puterile lumești. Toate acestea conduc la o relativă neglijare a funcțiilor sale fundamentale și provoacă o reacție puternică ce va lua formă militantă în activitatea clericului german Martin Luther, inițiatorul mării primeniri a Reformei, care scindează dramatic lumea creștină apuseană și obligă Biserica Catolică la o serioasă revizuire a pozițiilor reprezentată de Contrareforma elaborată în Conciliul de la Trento. Orientările intelectualității îmbrățișează direcția numită generic umanism, care vedește la rândul ei tendințe ferme de emancipare față de dogmatismul religios catolic. Cercetarea științifică adoptă poziții fără precedent, afirmându-și ipotezele și rezultatele chiar dacă acestea contraziceau respectivele dogme – Nikolaus Kopernicus și Giordano Bruno sunt figurile emblematice în acest sens.

Pe acest fond deosebit de bogat în idei și evenimente, curentul dominant al gândirii, umanismul, a înregistrat o orientare a atenției spre arta antică romană și greacă, redescoperindu-i valențele expresive, perfecțiunea tehnică a reprezentării și celebrarea omenescului – aceasta mai ales în sculptură, filosofie și literatură, unde accesibilitatea era directă. Luarea ca mode a artei anticilor a determinat acel curent curând generalizat care s-a numit **Renaștere**.

În muzică se folosește acest termen, dar sensul lui nu poate fi tratat literal, întrucât muzica anticilor nu putea fi cunoscută în mod real, deci nu putea fi luată ca model. Ceea ce era cunoscut era eventual teoria muzicii și referirile la aceasta din diferite scrieri științifice, filosofice sau literare. Din acest motiv, fenomenul cel mai pregnant înregistrat de dezvoltarea artei sunetelor se leagă mai curând de o umanizare a acestei arte, în sensul unei repercutări specifice a curentului de gândire amintit, decât de o renaștere a unei culturi anterioare.

Reperle istorice ale perioadei numită Renaștere sunt bine identificate prin momentele deja amintite, marcate de scrierea lui Tinctoris (cca.1420) și de polemica Artusi-Monteverdi (cca.1600). Istoriografia identifică în această perioadă de

aproximativ două secole activitatea a șase generații de compozitori, promotori ai unor trăsături unitare aflate într-un continuu progres de la o generație la alta. Un alt criteriu util în examinarea perioadei în cauză îl constituie specialitățile, paralelismele și convergențele înregistrate de grupările naționale ce și-au dat concursul în marea construcție culturală a Renașterii: școlile engleză, franco-flamandă, italiană, spaniolă și germană. Ambele criterii sunt utile și rodnice în concluzii, cu atât mai mult cu cât circulația multora dintre marii compozitori ai acestor două veacuri prin medii naționale succesive sau alternative a condus la un fenomen admirabil și fără precedent de sincronie europeană.

Fără a ambiționa la un tablou exhaustiv al acestei epoci de înflorire, vom urmări pe canavaua generațiilor și a școlilor naționale modul în care se conturează principalele caracteristici stilistice ale Renașterii muzicale.

(1) Genurile - preponderența genurilor vocale - cele religioase (missa și motetul), cele laice de sorginte populară (chanson, canzona, frottola, ș.a.) și cultă (madrigalul).

Missa și motetul - un interesant spirit variațional își face simțită prezența în așa-numitele misse-tenor (unde toate părțile se bazează pe același cantus firmus⁶ gregorian, având în consecință incipit-uri extrem de asemănătoare), precum și missa-parodie, adică missa în care se folosește ca punct de plecare muzical o lucrare preexistentă, de regulă bine cunoscută, fie că este religioasă sau profană, fie că este de același autor sau împrumutată unui alt autor.

Genurile laice sunt cele legate de cântecul sau dansul de sorginte populară, unde nu se face simțită influența coralului gregorian și unde modul de tratare este relativ liber. Forme strofice se realizează cu o tehnică influențată de gândirea polifonică, pornind de la chanson, canzona, frottola și alte asemenea. La jumătatea secolului XVI apare forma superioară a madrigalului, ce beneficiază de sinteză a tuturor elementelor preexistente, de la libertatea genurilor populare la tehnica polifonică și formală a motetului (lanțul de valori imitative cu fragmentarea textului și implicita rafinare, adâncire a expresiei determinată de acesta). Tematica este laică, vehiculând texte poetice de cea mai mare valoare ale poezilor contemporani. Prima apariție a genului este în 1530, într-o colecție cu titlul *Madrigali de diversi musici* apărută la Roma. Printre primii madrigaliști se numără Constanzo Festa, Jacob Arcadelt, Philippe Verdelot, urmași apoi de toți marii maeștri ai generațiilor de sinteză. Madrigalul a prilejuit cele mai remarcabile rafinamente expresive, fiind într-o ultimă etapă creuzetul făuririi așa-numitului „stile-concitato” care a dus în mod nemijlocit la configurarea noului gen al operei. Madrigalul a avut și o ramură de apropiere tematică față de motet, prin așa-numitul madrigal spiritual.

Muzica instrumentală este prezentă mai cu seamă prin tabulaturile de orgă și lăută, care de regulă pornesc de la transcripții. Uneori instrumentele dublează vocile ansamblurilor vocale. Ansamblurile instrumentale autonome au același punct de pornire, imitând corurile de voci. (Practici instrumentale antifonice la San Marco,

⁶ Cuvânt lat. *melodie fixă*. Linie melodică, «dată», peste care sau sub care se construiesc celelalte linii melodice în cadrul contrapunctului sever.

Giovanni Gabrielli). Fructificarea acestor acumulări și formele specifice (ricercarul – între transcripție și improvizație), va avea loc în perioada următoare.

(2) Rafinarea procedeelelor polifonice și principiile formale. Convergențe tehnice și formale între genurile religioase și laice: modalitățile de abordare ale missei și motetului. Se menține uzanța de a apela la utilizarea unui cantus firmus gregorian, dar această preluare melodică cu o tot mai insistentă utilizare a polifoniei imitative. Astfel melodia de coral constituie tot mai mult un pretext, un punct de plecare pentru evoluții componistice variate decât un traseu impus peste care se suprapun procedeele multivocalității. Decuparea textului în fragmente, transformarea melodiei corespunzătoare fragmentului într-un subiect de imitație, constituirea pentru fiecare subiect astfel definit a unui val imitativ cu antrenarea diverselor voci în discurs, egalitatea în importanță pe care vocile polifonice o dobândesc în acest fel și edificarea formei de ansamblu din succesiunea valurilor imitative ordinate de logica și cerințele expresive ale textului duc la edificarea unei forme de lanț tipice, extrem de maleabile și eficiente, slujind atât genului de motet cât și elaborării părților succesive ale missei.

(3) Cristalizarea modurilor polifonice și configurarea unei discipline a armoniei. **O primă etapă** hotărâtoare: terța și sexta, consonanțele „imperfecte” se impun ca elemente de egală importanță în constituirea normelor de simultaneitate. Contribuția engleză este importantă, deja la nivelul primei generații. John Dunstable și activitatea sa pe continent. Influența exercitată de creația sa asupra primei și celei de-a doua generații de compozitori franco-flamanzi (Gilles Binchois, Guillaume Dufay, Johannes Ockenghem). **A doua etapă:** depășirea diatoniei modurilor gregoriene prin fenomenele „genus naturale” și „genus molle” și prin „musica ficta.” Răspândirea manierei de cadențare (finală sau interioară) prin utilizarea „subsemitonum modi”, adică a sensibilei. De aici utilizarea unor alterații denumite de teoria timpului „musica ficta.” Cu toate că acest mod de cadențare edifică ceea ce noi astăzi numim cadența autentică a tonalității, nu este vorba despre depășirea concepției modale, întrucât formațiunile acordice sunt înlănțuite cu deplină libertate de mișcare (standardizările de succesiune ce vor caracteriza tonalitatea major-minoră se vor instala și generaliza abia peste circa două secole). Echilibrul și varietatea mijloacelor oferite de această concepție armonică progresează de la o generație la alta, cu nume ilustre ca Josquin Desprez, Clément Janequin, Adrian Willaert, Ludovico da Victoria – ajungând până la cea de-a patra generație renescentistă, dominată de geniile lui Giovanni Pierluigi da Palestrina și Orlando di Lasso, a căror sinteză încununează ceea ce se numește „secolul de aur al polifoniei vocale.” **A treia etapă:** extinderea tehnicii de utilizare a posibilităților cromatice până la un colorism armonic modal, uneori cu caracter vizionar și chiar extrem, la reprezentanții ultimei generații (Marenzio, Monteverdi, dar mai ales Gesualdo).

(4) Aspecte ale teoriei. Mari teoreticieni contribuie la consolidarea cuceririlor muzicale ale Renașterii. Johannes Tinctoris (flamand) formulează „actul de naștere” al noului stil renescentist, Henricus Loriti Glareanus (elvețian) sintetizează teoria și genurile apogeului perioadei prin lucrarea sa celebră „Dodecachordon”, Gioseffo Zarlino (italian), compozitor și teoretician, scrie nu mai puțin celebra *Instituzioni harmoniche*, consfințind cuceririle acestei discipline care, evoluând din necesitățile multivocalității contrapunctice, ajungând la un stadiu quasi-autonom, apt pentru

apariția în viitorul imediat a unor noi concepte de structurare a discursului muzical (monodia acompaniată). În spiritul umanismului ce a impregnat toate direcțiile de dezvoltare ale acestei perioade, sunt de menționat și două noțiuni ce s-au lansat acum, devenind ulterior termeni *sine-qua-non* ai vocabularului legat de arta muzicală (și nu numai). Este vorba despre „ingenium”, premisă primară a creației artistice, care va evolua mai târziu în cuvântul „geniu.” Glareanus îl caracterizează drept „forță înăscută” - „ingenita virtus”, forță a naturii - „vis naturae”, concluzionând cu exprimarea „natura producit ingenium” și caracterizând această trăsătură ca „ceva ce putem mai mult să admirăm decât să explicăm.” O astfel de concepție se îndepărtează evident de determinismul dogmatic religios al perioadei medievale anterioare, înălțând capacitățile omului. O a doua noțiune importantă teoretizată acum este cea de „opus”, ca scop al creației artistice. Formulări semnificative în acest sens formulează cantorul german Nicolaus Listenius: *cuius finis est opus consumatum et effectum* - „al cărei scop este opera desăvârșită și meșteșugită”, remarcând faptul că prin opera sa, autorul își va marca prezența chiar și după moartea sa. Este cât se poate de vizionar exprimată aici realitatea că istoria muzicii este de acum istoria numelor și operelor care au marcat-o, opere a căror perfecțiune le face să supraviețuiască creatorului lor, ca valori perene ale timpurilor consumate, ce-și păstrează actualitatea mesajului și expresivității.

BAROCUL

Periodizare, etimologia termenului, caracteristici generale

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

De origine destul de obscură, termenul de baroc derivă probabil din cuvântul portughez *berrueca*, la rândul său provenind din latinescul *verruca* (bășică, veziculă, cu adjectivul *verrucosus* – bășicat, ciupit, râios). Sensul atribuit acestui cuvânt se referea, prin extensie, la calitatea defectuoasă a perlelor sau a pietrelor prețioase indicând o suprafață neregulată a acestora, asemenea unei structuri vezicate, bășicate. Aceste domenii lexiconale, legate de meșteșugul giuvaergeriei, era desigur foarte apropiat limbajului legat de teoria artelor, așa că treptat termenul, preluat în spaniolă ca *barruco* și în franceză ca *baroque*, a început să fie folosit cu sens figurat și în legătură cu anumite caracteristici ale operelor de artă, fiind citat și în dicționarele vremii cu referire la literatură, arte plastice și muzică – pentru început în sens preponderent negativ, asociat cu aspecte ca neregularitate, nefiresc, contrast pronunțat, exces, complicație. Astfel de exemplu, Jean-Jacques Rousseau explică cuvântul în *Dictionnaire de musique*, Paris 1768: „O muzică barocă este aceea a cărei armonie este confuză, încărcată de modulații și disonanțe, melodia este dură și puțin naturală, intonația dificilă și mișcarea silită.” (citată după Eggenbrecht). Această conotație negativă se menține până la jumătatea secolului XIX, când Jacob Burckhardt folosește termenul pentru a defini perioada stilistică urmând Renașterii („*Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens*”, acesta fiind apoi pe deplin consacrat prin scrierile lui Heinrich Wölfflin – „*Renaissance und Barock*” (1888) și „*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*” (1915). Conotațiile negative fac locul unor analize ale trăsăturilor distinctive, termenul de baroc fiind contrapus celor de Renaștere și Clasicism.

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

Barocul, o epocă făuritoare de genuri

Problematica genurilor, componentă importantă a definiției stilistice a unei epoci, implică întotdeauna considerarea unui raport între continuitate și inovație. Acest raport implică pe de o parte menținerea unor genuri prestigioase, răspunzând unor funcționalități perene – ca de exemplu genurile legate de muzica religioasă – și pe altă parte elaborarea de noi configurații genuistice prin transformarea celor

moștenite sau prin prelucrarea unor influențe diverse, cel mai adesea provenind din sfera genurilor muzicale populare.

Perioada barocului se caracterizează prin extraordinara evoluția și diversificare a genurilor, materializată pe mai multe sectoare ample ale repertoriului: opera, oratoriul, aria, cantata, genurile concertante – concerto grosso și concertul instrumental, genurile instrumentale pure ca sonata da camera, sonata da chiesa, suita, variațiunile de bas ostinat, numeroasele piese instrumentale de tip preludiu, toccata, fantezia, fuga, etc., constituie repere genuistice valide până în ziua de astăzi și sunt toate creații ale spiritului inventiv și demiurgic al acestei epoci. Vom urmări în continuare câteva detalii definitorii referitoare la unele dintre cele mai semnificative genuri ale barocului.

Opera. Deja de la începutul perioadei se afirmă, ca o continuare logică a tendinței definitorii a Renașterii – aceea de a reînvia spiritul și bogăția formelor de expresie ale antichității – intenția grupului cunoscut sub numele de Camerata Florentină de a reactiva tragedia greacă în forma unui spectacol scenic cu muzică, ceea ce va deveni genul de operă. Prima operă propriu-zisă, compusă în acest spirit, poartă titlul de „Dafne” (1598) și aparține compozitorului Jacopo Peri – fiind curând urmată de alte realizări ce se vor bucura de un succes crescând și o răspândire spectaculoasă. Acest demers constituie evident un fenomen al inovației, chiar una în care, într-un mod puțin caracteristic acelor vremuri, teoria a precedat practica. Dar cursul unei astfel de direcții evolutive se manifestă și în linia de continuitate reprezentată de cultivarea genului madrigalesc. Astfel, un alt compozitor florentin, Giulio Caccini, inițiază în colecția sa „La Nuove Musiche” (1601) *madrigalul solistic și aria*. O altă varietate o constituie așa-numitul *madrigal dramatic*, reprezentat prin remarcabile realizări în creația lui Monteverdi. Pe de o parte, stilul acestor madrigale dinte să configureze tot mai convingător o expresie muzicală pusă în slujba textului, a imagisticii și emoției ce decurge din acesta – ceea ce Monteverdi formula ca „*oratiom padrona della musica*.” Pe de altă parte, opoziția unor personaje, situațiile conflictuale dramatice sporesc potențialul expresiv al textelor și conduc spre întruchipări scenice. Capodopera lui Monteverdi în acest gen intermediar este madrigalul dramatic „Il combattimento di Tancredi e Clorinda” (realizare model al aceluia *stile concitato*), despre care se relatează că, la prima audiție privată în casa unui înalt demnitar venețian, a impresionat aleasa asistență până la lacrimi. Tot Monteverdi este cel care se va afirma curând drept cel mai important compozitor de operă propriu-zisă, prin „Arianna” (pierdută, păstrate însă fragmentar câteva excepționale momente în prelucrare corală sub titlul de „Lamento d’Arianna”), „L’incoronazione di Popea”, „Il ritorno di Ulisse in patria”, etc.

Genurile concertante. O foarte interesantă și oarecum surprinzătoare linie conduce de la practicile motetului religios la genul concertant, astăzi asociat cvasi-exclusiv domeniului muzicii instrumentale. În prelungirea practicii fastuoase a motetului antifonic de la San Marco din Veneția (deja în creația lui Adrian Willaert – „Salmi spezzati” (*Psalmi divizați*, 1558), se remarcă procedeul multiplicării corurilor în vederea obținerii unor efecte sonore-spațiale spectaculoase) va rezulta o primă formă a genurilor concertante, prin așa-numitul *concerto spirituale* sau *concerto ecclesiastico*.

Termenul de *concerto*, cuvânt italian provenit din latinescul „concertare”, implică două sensuri: *acțiune comună, coordonată, concertată și concurs, competiție*. Cele două sensuri se împletesc în mod subtil în accepțiunea muzicală a noțiunii. Acest termen este folosit pentru prima dată la Veneția, în colecția „Concerti di Andrea e di Giovanni Gabrieli”, 1587, ce cuprinde motete și madrigale pentru 6 până la 16 voci (deci multicolore), cu voci, voci și instrumente, precum și un *ricercar per sonar* pentru instrumente – indicație a liniei instrumentale ce se va afirma atât de viguros în cursul secolului următor. Ludovico Viadana este un alt nume important în această perioadă de stabilire a premizelor genului, prin „*Cento concerti ecclesiastici a uno, a due, a tre e a quattro voci con il basso continuo per sonal nell'organo*” (1602). Este interesant de relevat faptul că la elaborarea primelor forme concertante camerale au prezidat unele motive conjuncturale: Viadana relatează în prefața la „Concerti ecclesiastici” cum i-a venit ideea pentru *questa mia invenzione*: din lipsa repertoriului solistic în domeniul religios, diverși cântăreți extrăgeau câte o știmă din motete și o cântau cu acompaniamentul orgii. Valoarea melodică a oricăreia dintre știmele extrase dintr-un context gândit polifonic era evident mult deficitară, așa că Viadana s-a gândit să scrie motete unde vocea solistică să fie concepută ca atare, iar acompaniamentul să fie o formă de susținere armonică a acesteia. O situație asemănătoare menționează marele compozitor german Heinrich Schütz, în prefețele culegerilor sale „*Kleine geistliche Konzerten mit 1,2,3,4 und 5 Stimmen sampt beigefügtem Basso continuo für die Orgel*” (1636, 1639), motivând redactarea în dimensiuni camerale prin constrângerea condițiilor grele din vreme de război, unde amploarea ansamblurilor mari cu implicațiile financiare și organizatorice inevitabile nu-și afla locul.

Înfiriparea stilului concertant permite așadar sesizarea de la bun început a explorării în paralele a două linii de dezvoltare – cea care viza efectul amplu, coral sau coral-instrumental (sau doar instrumental), în maniera corurilor „spezzati”, păstrând structurile arhitecturate polifonic și antifonic, și cea solistică, convergentă cu genurile camerale, dar și cu expresivitatea operei. Astfel, aceste linii evolutive vor conduce la cristalizarea în timp atât a genurilor vocal-simfonice – cantata, oratoriul, missa vocal-simfonică – cât și a genului concertant propriu-zis, în cadrul căruia s-a emancipat în mod viguros exprimarea pur instrumentală.

Evoluția genurilor muzicii instrumentale a fost spectaculoasă, pornind de la repertoriile de tip tabulatură pentru orgă sau lăută ale Renașterii, inițial tributare transcripțiilor pieselor corale, apoi emancipate la *ricercar* și progresiv trecând la forme de muzică de cameră intitulate generic „sonata”, cu cele două linii „da chiesa” și „da camera.” Forma extrem de răspândită a cuplurilor de dansuri (dintre care cu mare frecvență apărea în Renaștere cuplul Pavana-Gagliarda) a cunoscut un proces de amplificare și de stabilire la un tipar la care au aderat un număr mare de compozitori. Este vorba despre genul suitei, al cărui model echilibrat este dat de compozitorul german Johannes Jakob Froberger, prin formula *Allemanda – Couranta – Sarabanda – Giga*. Acestei succesiuni tipizate i se puteau adăuga diverse alte secțiuni, ca de exemplu Preludiul sau o serie de dansuri ca Menuetul, Gavota, Bourée, Loure, Siciliana, ș.a. Suita a fost cultivată atât în domeniul instrumental cameral (pentru clavecin, lăută, vioară, violoncel), cât și orchestral.

Un semnificativ impuls pentru procesul evolutiv al muzicii instrumentale este legat de ofensiva extraordinară a instrumentelor din familia viorii, beneficiind de realizările constructive ce au dus la desăvârșite forma și performanțele acustice ale instrumentelor, neegalate până în ziua de astăzi – școlile de la Cremona (Guarnieri, Amati, Stradivari). Aceste instrumente au determinat o splendidă înflorire genuistică și repertorială pe linia concertantă, a opoziției dintre *concertino* (soli) și *ripieno* (tutti), caracteristică structurală a genului de *concerto grosso*, din care s-a cristalizat curând și concertul pentru solist și ansamblu. Această linie și cu cea a operei au contribuit hotărâtor la configurarea unui standard al ansamblului orchestral, bazat pe cvintetul de coarde cu adăugarea ulterioară a unor instrumente de suflat, pentru început ca soliști.

Tot în această perioadă se ajunge la realizarea acordajului temperat, prin cercetările acustice încununate de succes ale lui Andreas Werkmeister, această epocală înfăptuire deschizând nebănuite căi de progres pentru dezvoltarea limbajului armonic în special. J.S.Bach a manifestat cel mai viu entuziasm pentru aceste posibilități, compunând cele două volume ale monumentalei capodopere a *Clavecinului Bine-Temperat* (1721 și 1725).

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

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

Emanciparea definitivă a disciplinei armoniei este evident legată de tehnica basului cifrat, apărând astfel ca rezultanta sistematizată și esențială a sonorităților rezultate din practica multivocalității, sonorități bazate pe sinteza consonantă și percepția integrată a acestora sub forma acordului. Acordurile și succesiunile lor tot mai standardizate (mai cu seamă în formele succesiunilor cadențiale) dezvoltă un mod de gândire cvasi-autonom care, beneficiind și de formula stenografică a cifrajului, constituie baza cristalizării depline a sistemului gândirii tonale, ca și a unor practici improvizatorice remarcabile dezvoltate până la înalte cote de virtuozitate. Bach este unul din exemplele cele mai ilustre, fiind considerat cel mai mare virtuoz și improvizator la orgă al timpului său. Virtuozismul în execuție și improvizație era de altminteri o caracteristică a vremii, cântăreții de opere îmbogățindu-și rolurile cu o

elaborată și spectaculoasă tehnică a ornamentării – este epoca celebrilor cântăreți castrați, cu staruri ca Farinelli, care induceau prin arta lor o adevărată psihoză în rândul publicului. Cu toate că, în mod teoretic, noțiunile despre moduri nu au dispărut, este interesant de observat forța deosebită a practicii armoniei tonale într-un exemplu ca *Toccată dorică* pentru orgă de J.S.Bach: cu toate că, în conformitate cu titlul, Bach scrie această piesă fără armură și pe finala *re*, în realitate introduce extrem de frecvent alterația *si bemol* în text, astfel încât nu percepem practic niciodată alte culori și structuri armonice decât pe acelea ale minorului.

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

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

Aspirația estetică și spiritul timpului: secolul filosofiei raționaliste pe de o parte (Descartes, Leibnitz), și al începuturilor preocupării pentru psihologie (Gracian, Pascal). Convergența teoriei afectelor cu matematica, sub egida religiei de Andreas Werkmeister.

Teoria afectelor și figurile limbajului sonor

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

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

Teoreticienii vremii se preocupă de definirea și enumerarea afectelor. Athanasius Kirchner în „*Musurgia universalis*” (1650) stabilește opt afecte de bază posibil de exprimat prin muzică: iubire, tristețe, bucurie, mânie, compasiune, spaimă, curaj, îndoială. Compozitorul Johann Mattheson (coleg mai mare al lui Händel la Hamburg) scrie „*Der vollkommene Kapellmeister*” (1739) în care lărgeste această sferă cu încă șapte aspecte: speranță, dorință, mândrie, descurajare, încăpățănare, invidie - de unde concluzionăm parcurgerea unei evoluții orientate spre sfera psihologului. Andreas Werckmeister scrie o carte în care expune concepția după care perfecțiunea sa cea mai înaltă este reprezentată de unitate, din care decurg toate lucrurile (o concepție esențialmente religioasă) - „Dumnezeu însuși este unitatea.” Tradus în termenii matematicii, unitatea reflectată în proporția $1:1 = 1$, fiind deci asimilată cu egalitatea. Werckmeister stabilește axioma după care ceea ce se apropie de această unitate este cu atât mai inteligibil și mai desăvârșit, iar ceea ce se îndepărtează este cu atât mai confuz, mai nedesăvârșit. Desigur că următoarea observație se referă la intervalele muzicale, reprezentabile prin proporții armonice numerice, urmând ca acestora - consonanțe și disonanțe - să le fie asociate anume predispoziții afective și temperamentale. Nu va rezulta în continuare o simplificare a problematicei complexe a armoniei, în schimb clasificările și ierarhizările vor fi conforme concepției după care „natura tinde către perfecțiune.”

Figura reprezintă imaginea muzicală tipică, tipul unei configurații sonore - de pildă a unei melodii - a cărei cea mai evidentă particularitate este de a corespunde unei prezentări de sorginte textuală, pe care o imită sau o sugerează, o evocă sub raport muzical. Procesul sensibil-intelectiv primar care duce la eșafodarea acestei discipline a figurilor este analogia.

Se operează o corespondență cu disciplina retoricii (*Ars rhetorica* tratează despre modul în care oratorul trebuie să-și pregătească discursul (*oratio*), pe baza unui obiect și unui scop al acestuia, în așa fel încât să fie convingător și impresionant și să aibă asupra ascultătorului efecte ce țin de instruire (*docere*), impresionare (*movere*) și delectare), respectiv cu acea parte a retoricii care se ocupă de „figurile limbajului.” În retorică aceste figuri ale limbajului sunt definite și sub un alt aspect, drept conformații a unei exprimări ce se abate de la obișnuit, adică de la maniera cea mai simplă sau directă de exprimare a unui conținut. Sunt binecunoscute în acest sens noțiunile legate de tropi și figurile de stil (epitetul, comparația, metafora, metonimia, sinecdoca, hiperbola și multe altele).

În mod similar, teoreticienii muzicali ai barocului (cea mai cuprinzătoare și sistematică tratare de acest fel aparținându-i lui Joachim Burmeister și purtând titlul deosebit de sugestiv „*Musica poetica*”, Rostock, 1666) identifică, descriu și denumesc

(în general cu denumiri științifice derivate din limbile clasice, greacă sau latină) figurile limbajului sonor, ajungând să inventarieze mai bine de o sută de astfel de figuri. Iată câteva:

<i>passus duriusculus</i>	trecere dificilă (exemplu, tetracordul armonic, prin contrast cu diatonia – tonică, echilibrată – este asociat cu suferința, durerea, dificultatea; exemplele sunt numeroase, multe chiar renumite)
<i>gradatio</i>	gradare, repetare (exemplu, repetarea, de regulă la aceeași voce, dar la o altă înălțime – adică secvențarea – conduce la întărirea, accentuarea unei idei)
<i>fuga</i>	evadarea (reprezintă de asemenea un procedeu repetitiv, dar repartizat la voci diferite)
<i>abruptio</i>	frângere (exemplu, înlocuirea unei rezolvări așteptate cu pauză)
<i>aposiopesis</i>	amuțire (este vorba de așa-numita pauză generală, efectul încetării simultane a tuturor vocilor)
<i>tmesis</i>	despărțire, tăiere (exemplu, fragmentarea unui pasaj melodic posibil a fi înțeles continuu)
<i>suspiratio</i>	suspin (exemplu, despărțire a unor motive de două note, de regulă treptat descendente, asemănătoare unui geamăt sau suspin)
<i>apocopa</i>	retezare (exemplu, scurtarea expresivă a ultimului sunet al unei fraze sau secțiuni oarecare)
<i>syncopatio</i>	răsturnare (binecunoscuta sincopă)
<i>anabasis</i>	ascensiune, urcuș (profil melodic ascendent cu diferite posibile expresii asociate)
<i>catabasis</i>	coborâre (profil melodic descendent cu diferite posibile expresii asociate)
<i>hypotyposis</i>	ilustrare (multe posibile profiluri melodice se pot integra în această tehnică figurală, prin sugestia plin – gol, sus – jos, ascendent – descendent, tare – slab sau chiar elemente onomatopice)

Observăm că două sunt sursele configurării acestor figuri: caracterul descriptiv pe de o parte și asocierea unui anumit conținut afectiv pe de altă parte. Figurile se extind și asupra procedeelor specifice de tratare a disonanțelor în contextul armoniei, respectiv ceea ce se concretizează în formulele notelor melodice (ca de exemplu *torculus*, denumind nota de schimb superioară, *porrectus*, denumind nota de schimb inferioară, *figuratio*, denumind diverse contururi sinuoase, ca de exemplu rezolvarea figurată a întârzierii, etc).

CLASICISMUL

Caracteristicile generale ale stilului clasic sunt probabil cele mai cunoscute, întrucât ele reprezintă un reper tradițional în cristalizarea conștiinței istorice a artei muzicale, constituind în consecință măsura firească a unui întreg sistem de valori perpetuat în viața muzicală, învățământul specific, estetica și critica curentă, etc. După Eggenbrecht, clasicismul se exprimă și se explică în contextul unor evoluții foarte caracteristice ale vieții muzicale, proiectate în mod firesc pe un fundal istoric-cultural de particulară semnificație, și care sunt sintetizate prin caracterul public al manifestărilor cerința inteligibilității și caracterul personal al expunerii.

Toate acestea se împletesc în conturarea unui aspect al funcționalității caracteristic, unde muzica este destinată ascultării și delectării pure, în forma unui divertisment elevat, nelegat nici de reprezentarea teatrală, nici de ceremonialitate, nici de dans în mod direct (dar păstrând o relație stilizată cu acest domeniu), și cu atât mai puțin de cultul religios. Acest statut funcțional ce dobândește tot mai mult teren își are obârșia în manifestările vieții de curte și deschiderea acestora către mediile orășenești, burgheze, deosebit de receptive în tendința lor de emancipare, de imitare și ulterior chiar concurare a mediilor aristocratice – aceasta mai cu seamă în marile metropole. Paris. Londra, Viena, Hamburg, Berlin, Mannheim, München sunt câteva din centrele cele mai semnificative ale acestei evoluții. O astfel de orientare înspre cultură, înspre emanciparea prin cultură, a fost în deplin acord cu ideile curentului de gândire al iluminismului, curent de factură umanistă care a dat pentru prima dată în istorie o mare atenție factorului social și responsabilității sociale. Ideile acestui curent, pronunțat progresiste, ce au prins contur în scrierile unor mari filosofi (poate cel mai pregnant la Jean-Jacques Rousseau, cu al său „Contract social”) au fost îmbrățișate nu doar păturile burgheze dar și de mulți reprezentanți ai aristocrației ereditare, inclusiv capete încoronate.

Este binecunoscută importanța așa-numitei „școli de la Mannheim” în edificarea noului stil clasic. O examinare mai apropiată a fenomenului Mannheim va fi deosebit de sugestivă pentru a exemplifica aspectele concrete ale acestui proces istoric.

Ascensiunea orașului Mannheim a început în anul 1720 când prințul elector Karl Philipp și-a mutat aici rezidența sa (ce se afla anterior la Heidelberg). A început atunci construirea unuia dintre cele mai mari castele rezidențiale din Europa acelei vremi (construcție finalizată în 1760), în acord cu o fastuoasă viață de curte pe care o promova acest principe. În paralel s-au construit biserici importante, iar la 1742 a fost inaugurată opera, într-o clădire luxoasă special construită pentru aceasta. O serie de importante organisme culturale și științifice au fost promovate – un colegiu iezuit, o academie de medicină, o academie de științe, un colegiu al chirurgilor, o școală de desen, asociațiile culturale, *Deutsche Gesellschaft* (Asociația germană) și *Nationalschaubühne* (Scena națională), o grădină botanică, un cabinet meteorologic, o colecție de gravură și pictură, o reședință de vară la Schwetzingen, înconjurată de parcuri și grădini special amenajate, cu un întreg sistem de fântâni arteziene – loc unde se desfășurau numeroase activități cu profil artistic și monden. În 1743, tânărul prinț Karl Theodor, în vârstă pe atunci de nouăsprezece ani, îi urmează tatălui său.

Iubitor fervent al muzicii, cu o remarcabilă educație în acest sens (cunoscător a două instrumente – flautul și violoncelul), acesta a impulsionat și mai multă nivelul deja foste ridicat al muzicii promovate, ajungând ca ansamblurile întreținute de curtea sa – orchestra, teatrul, muzica de cameră, muzica religioasă – să ajungă la cotele unei unanime recunoașteri europene. Orchestra curții a reprezentat în mod special un fenomen. Fondat în 1720, ansamblul a început să dobândească trăsături de originalitate și calități sonore cu totul deosebite odată cu venirea la conducerea sa a lui **Johann Stamitz** (1717-1757). Violonist virtuoz și remarcabil compozitor, Stamitz a impus o viziune nouă cântului orchestral, viziune ce a fost curând recunoscută drept o adevărată „școală a tonului” (*Mannheimer Tonschule*). Pe lângă faptul că orchestra era cu totul de excepție pentru acea perioadă (douăzeci și patru de cordari și douăsprezece suflători, cărora li se adăugau la nevoie trompetiștii și timpaniștii Curții), componența era de-a dreptul fenomenală, numeroși dintre instrumentiștii de excepție ai ansamblului fiind și compozitori de talent. O scurtă trecere în revistă a acestor instrumentiști-compozitori: **Franz Xavier Richter** (cca. 70 de simfonii, numeroase concerte pentru pian și muzică de cameră); **Ignaz Fränzl** (violonist – simfonii, concerte pentru vioară, muzică de cameră); **Anton Filz** (violoncelist – cca. 40 de simfonii); **Alessandro Toeschi** (virtuoz italian al viorii, concert-maestru); **Carl Giuseppe Toeschi** (violonist, fiul primului și urmaș al acestuia pe postul de concert-maestru – 66 de simfonii, 30 de concerte pentru flaut și vioară, muzică de cameră); **Ignaz Holzbauer** (capelmaestru al teatrului – 65 de simfonii, opere, concerte, muzică de cameră); **Franz Beck** (violonist, muzician de cameră – 30 de simfonii); **Christian Cannabich** (violonist, director succesor al lui Johann Stamitz – 90 de simfonii, opere, concerte pentru vioară, balet, muzică de cameră); **Carl Stamitz** și **Johann Anton Stamitz** (fiii lui Johann Stamitz), **Willhelm Cramer**, **Franz Danzi**, instrumentiști și compozitori ai unei a doua generații, crescută în aceeași înaltă tradiție. Desigur că avem de a face cu un fenomen remarcabil, făcut posibil în bună măsură datorită viziunii casei princiare ce a patronat și oferit acest cadru deosebit de propice vieții muzicale și performanței în domeniu. Foarte important de remarcat faptul că la majoritatea acestor manifestări muzicale organizate de curte aveau acces iubitorii de muzică din afara acestui cerc aristocratic – reflectarea a unei generozități caracteristice aristocrației pătrunse de ideile iluminismului.

Iată câteva opinii exprimate în epocă: „Este o armată de generali, capabili în egală măsură să facă un plan de bătăie și să lupte în linia întâi”, scrie britanicul Charles Burney, autorul unei excepționale scrieri de consemnări intitulată „Jurnalul unei călătorii muzicale” (1772); „Nici o orchestră din lume nu a anticipat ceea ce fac cei din Mannheim în execuțiile lor. *Fortele* este un tunet, *crescendo* o cataractă, *diminuendo* este un curs de apă cristalin clipocind în depărtare, *piano* este o adiere de primăvară. Instrumentele de suflat înaltă și susțin sau (după caz) împlinesc și însuflețesc furtuna cordarilor”, sună aprecierea unui reputat estetic al perioadei, Christian Friedrich Daniel Schubart, autor al cărții de referință *Ideen einer Ästhetik der Tonkunst*, 1785 (Idei pentru o estetică a artei muzicale). Prestigiul valoric al acestor interpretări instrumentale a contribuit substanțial la o schimbare de statut a muzicii orchestrale, care devine o muzică „de ascultat” în sine, depășind statutul genului inspirator – acela a uverturii de operă. Același Charles Burney remarcă cu exactitate acest fenomen: „Tocmai aici a realizat Stamitz saltul dincolo de granițele obișnuite ale

uverturii de operă, care până atunci servea doar ca un *apel la datorie*, pentru a atrage atenția asupra intrării soliștilor.”

În anul 1777 prințul Karl Theodor moștenește titlul princiar al Bavariei și curtea sa se va muta la München, acesteia urmându-i majoritatea muzicienilor orchestrei și operei. Fenomenul ce a urmat acestui moment este remarcabil și definitiv pentru întreg spiritul timpului: prietenii muzicii din pătura burgheză stabilă a locului au luat inițiativa organizării unor concerte publice (*Liebhaber-Konzerte* – concerte ale iubitorilor muzicii), concepute în forma unei instituții stabile. Modele în acest sens existau deja în mari centre, ca de exemplu *Académie des amateurs* din Paris și altele. Orchestra era formată din reprezentanți ai nobilimii și burgheziei locale, consolidată cu muzicieni profesioniști rămași la Mannheim. Concertele aveau loc regulat și programau uverturi de operă, arii, simfonii, concerte. Societatea respectivă avea statute proprii, publicul încheia abonamente, din venituri se acordau gratificații muzicienilor participanți, se lansau comenzi către compozitori pentru crearea de lucrări destinate acestor concerte. Era astfel pe deplin conturată structura instituției publice de concerte, așa cum ființează ea până în ziua de astăzi. În 1788, W.A.Mozart, aflat la Mannheim pe drumul de întoarcere dintr-o călătorie la Paris, scrie tatălui său: „Se organizează și aici o *Académie des amateurs*, ca la Paris, unde dl Fränzl dirijează, și pentru ei scriu acum un concert pentru pian și vioară.”

Un alt mare patron al muzicii din aceeași perioadă a fost Friedrich II (cel Mare), rege al Prusiei, nu doar un mare iubitor de muzică, ci și un practician remarcabil, flautist solist, elev al reputatului Johann Joachim Quantz. În vreme de pace regele obișnuia să facă muzică în fiecare seară, ascultând concertele pregătite de celebra sa capelă (orchestră) și de cele mai multe ori participând direct ca solist la flaut. Pentru aceste ocazii muzicienii săi au compus numeroase piese muzicale, între care cca 300 de concerte pentru flaut semnate de Quantz, destinate a fi interpretate exclusiv de către regele-muzician! La curtea lui Friedrich a activat timp îndelungat Carl Philipp Emanuel Bach, autor prolific și inspirat, moștenitor al meșteșugului componistic al tatălui său, Johann Sebastian, și în același timp activ promotor al noilor trăsături stilistice. În importanța sa lucrare teoretică, *Eseu asupra adevăratei arte a cântatului la clavecin* (Berlin, 1753) tratează inclusiv aspectele legate de compoziție, gust, expresivitate, interpretare, improvizație și chiar destinație a muzicii, dând astfel o expresie clară spiritului muzical a epocii. Necesitățile de adaptare la anumite cerințe ale destinatarilor pieselor muzicale sunt evidențiate în mod obiectiv: „Pentru că a trebuit să scriu majoritatea pieselor mele pentru anumite persoane și pentru public, am fost prin aceasta întotdeauna mult mai îngrădit decât în puținele piese pe care le-am scris doar pentru mine.” Pe de altă parte, aceste îngrădiri sau limitări pe care artistul este nevoit să și le impună, pot conduce uneori la rezultate pozitive nebanuite: „Am avut de urmat uneori prescripții de-a dreptul caraghioase; se poate totuși ca astfel de condiții nu tocmai plăcute să fi stimulat ingeniozitatea mea înspre anumite soluții pe care altminteri nu aș fi avut ocazia să le născocesc.” Tot Carl Philipp Emanuel Bach este unul dintre primii compozitori care au vizat în activitatea lor acea piață muzicală liberă ce se constituia din cunoscători și iubitori de muzică (amatori sau diletanți, etimologie: *amator* = cel care iubește ceva, din it. *amare* = a iubi; *diletant* = cel care găsește plăcere în a face ceva, din it. *diletto* = plăcere, delectare). Mai multe titluri de culegeri ale sale sunt dovadă a acestei orientări – *Piese scurte și ușoare pentru clavecin*

pentru începători (1766), *Şase sonate uşoare pentru clavecin* (1766), *Şase sonate pentru clavecin pentru uzul doamnelor* (1770) și mai cu seamă cele șase *Colecții pentru cunoscători și amatori*. În aceste opusuri Carl Philipp Emanuel Bach și-a propus să îmbine seriosul cu ușorul, rafinamentul armonic cu farmecul melodiei, dificultatea tehnică cu expresivitatea cantabilă, astfel încât să pună la dispoziția fiecăruia, după gustul și puțința sa, un produs muzical de calitate.

Poate cel mai cunoscut dintre acești luminați patroni ai artei muzicale este prințul Eszterházy, aceasta neîndoios datorită faptului că în serviciul său a activat timp îndelungat un geniu de talia lui Joseph Haydn. Haydn a avut o lungă perioadă de autodidact la Viena, a dat ore, a cântat ocazional, a compus în special muzică de divertisment. A studiat singur *Der vollkommene Kapellmeister* de Mattheson și *Gradus ad Parnassum* de J.J.Fuchs. A studiat foarte scurt timp cu Nicola Porpora, fiind vecin cu acesta, și angajat la el ca acompaniator și valet. Acesta a fost de mare folos coagulării numeroaselor sale experiențe practice și studii autodidactice. Mai târziu, ajuns la Eszterházy, Haydn scria într-o schiță autobiografică (1776): „Prințul meu era mulțumit cu toate activitățile mele, m-am bucurat de aplauze, am putut, ca șef al unei orchestre, să fac încercări, să observ ce anume trezește atenția și ce anume o face să slăbească, deci să îmbunătățesc, să adaug, să elimin, să îndrăznesc. Eram rupt de lume, nimeni în preajma mea nu putea să mă facă să rățăcesc sau să mă chinuie, și astfel a trebuit să devin original.”

Genurile muzicale. Triumful muzicii instrumentale și apogeul structurării formale

Genurile practicate în această perioadă parcurg un proces de cristalizare și convergență, astfel că printr-un fenomen de continuitate se înregistrează evoluții calitative cu rezultate pregnante. Astfel, suita barocului constituie cadrul pe care se operează desprinderea de funcționalismul dansului înspre genurile-reper ale simfoniei, sonatei instrumentale și genurilor camerale dominate de cvartetul de coarde. În edificarea acestora se evidențiază și tendințele de standardizare a formulelor organologice, repertoriale, și anume **formația orchestrală clasică** (înmănunchind tradițiile provenite în principal din practicile operei – simfonia – și ale concerto-ului grosso și instrumental, **genurile camerale** în prelungirea practicilor sonatei da camera, cu standardizările ce au dus la cvartetul de coarde și variantele înrudite – trio-ul sau diversele varietăți de cvintet de coarde, cvartetul și cvintetul de pian, formula intens uzitată a sonatei pentru instrument (în special pentru coarde – vioară și violoncel) au acompaniament de pian, variante incluzând instrumente de suflat sau ansambluri alcătuite din instrumente de suflat – trio, cvintet, octet și firește genurile dedicate instrumentelor cu clape, unde clavecinul și orga dragi barocului cedează locul modelelor constructive noi, rezultat al unor numeroase inovații și îmbunătățiri ce s-au succedat vertiginos în această perioadă – piano-forte, capabil să redea o dinamică nuanțată în funcție de tușeu, și Hammer-Klavier, al cărui sistem de lovire a corzilor prin ciocănele duce la un randament sonor spectaculos pentru vremea respectivă. Caracteristic este faptul că structurarea acestor genuri – simfonice și camerale – aderă la un model compun, alcătuit din trei sau patru părți articulate ca mișcări contrastante cu o funcționalitate specifică, ce vehiculează un număr restrâns

de tipare formale curente, extrem de performante și adaptabile din punct de vedere expresiv.

Perioada clasică cunoaște și un fenomen remarcabil de *cristalizare a tiparelor formale* muzicale, care ajung acum la un punct maxim al definiției lor. Principiul tematismului este puternic reprezentat, evidențiind gândirea muzicală capabilă de a da o maximă caracterizare expresivă alcătuirilor melodico-armonice, precum și un potențial impresionant de a elabora materialul muzical, procedeu ajuns acum la apogeu. Forma centrală o constituie sonata bitematică, cu extraordinara sa capacitate de sugestie caracterială și dramatică, manevrând în câmpul determinat de polaritatea unor contraste definitorii. Alte forme impregnante de ideea tematismului sunt rondo-ul clasic tema cu variațiuni, în varianta inițială a variațiunilor ornamentale, cu perspective de dezvoltare pe noi coordonate. Formele strofice sunt și ele prezente, mai cu seamă în varianta formelor mari, de tipul formelor cu trio (Menuet-Trio-Menuet și mai târziu Scherzo-Trio-Scherzo), constituind elemente de relativă continuitate cu practica barocă a suitei. Elaborarea tiparelor formale, ajunsă la acest grad de desăvârșire, nu va înregistra un moment de stază, ci va găsi căi remarcabile de sinteză a principiilor formale ca de exemplu, rondo-ul bitematic și rondo-ul sonată, variațiunile duble și variațiunile de caracter, interferențe ale principiilor dezvoltătoare forjate în practica sonatei bitematice cu diverse tipare ca stroficitatea sau fuga (aceasta doar în mod ocazional).

Toate acelea arătate aici evidențiază elementele ce pot susține concluzia că perioada clasică înfăptuiește consacrarea supremă a muzicii instrumentale, așa-numitei „muzici pure” sau autonome, ceea ce constituie în sine o extrem de importantă realizare. Aceasta nu înseamnă că genul extrem de dinamic al operei va cădea în desuetudine; dimpotrivă, elementele de diversificare și consistentă reformă se întâlnesc și aici. Mai întâi trebuie remarcat aportul unui spirit nou, acela al comediei, al aducerii pe scenă, în ipostază – pentru început critică și generatoare de umor – a subiectului extras din mediul vieții de zi cu zi – este vorba de genul **opera buffa**. Gianbattista Pergolesi, cu *Serva padrona* este pilduitor în acest sens. Se identifică aici tradițiile teatrului popular, ale străvechii „commedia dell’arte”, cu bufoneriile ei caracteristice, pe gustul unui public de oameni simpli, dar nu numai acestora. Tradițiile teatrului comic este totuși prestigioase – ne gândim la Molière sau Carlo Goldoni. Este de identificat aici și un fenomen social și de reflectare a unui curent de mentalitate, problematica vieții burgheze și a raporturilor acesteia cu aristocrația, problematica emancipării claselor sociale modeste în contextul general al epocii.

Opera seria va cunoaște la rândul ei adaptări necesare la problematica și spiritul timpului. Christoph Willibald Gluck aduce o importantă contribuție la o reformă a operei, pe care o realizează prin ultimele sale câteva creații. Ca personalitate afirmată practic în toate marile centre muzicale europene: Milano, locul lansării spectaculoase în 1741 cu opera seria *Artaserse*, apoi Londra, unde a colaborat cu G.F.Händel; Dresden, Hamburg, Praga, Napoli, Paris, Viena – unde s-a stabilit și a devenit din 1744 „adevăratul compozitor al curții” prin titlul acordat de împărăteasa Maria Theresia. Genul desprins de Gluck a fost cel dominant în epocă, respectiv *opera seria* de tip napolitan, unde prodominanța ariilor de virtuozi era esențială, ceilalți parametri ai compoziției fiind tratați mai degrabă schematic și convențional. Tendința

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

Realizările clasicilor, contribuția lor esențială la consolidarea cunoștinței istorice și aspirația estetică

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

Acordul lucrării cu idealul său, al execuției cu proiectul, realizarea deplină și spontană a unității sub toate formele conferă operei clasice atributul perfecțiunii, idee tradițională a esteticii clasice de sorginte aristoteliană: conceptul perfecțiunii ca sens al reușitei estetice integrale, al organicității depline, unde nu se mai poate adăuga sau elimina nimic, soluția optimă a unei „probleme artistice.” De aici ideea că frumosul poate fi definit, prescris, construit. „Clasic” devine sinonim cu „perfect”, indiferent de timp, loc sau stil.

Și mai radicală este depășirea caracterului „istoric” al clasicismului prin asociere cu ideea de permanență. După Pope, „scriitorul care durează un secol nu poate avea defecte”; după Taine, clasicismul are „caractere profunde și durabile”; după G.Călinescu, avem de a face cu un „mod de a crea durabil și esențial.” Aceste atribute le-au întruchipat în mod perfect cei trei mari reprezentanți ai culturii muzicale vieneze, Haydn, Mozart și Beethoven. Sinteza clasică realizată de aceștia, fiecare în felul său, își afirmă vocația prin dominarea virtuților contrare, prin gruparea lor armonică, solidară. Dominarea contrastelor transmite clasicului un fundal cvasi-tragic: controlul rațional vine să reprime un profund zbucium interior, disimulat în forme impecabile. Seninătatea apolinică absoarbe durerea patosului dionisiac. În ceea ce privește aspirația estetică a compozitorului clasic, se poate remarca faptul că cea naturală caracteristică este rodul unei subtile transfigurări: naturalul raportat la procedeul imitării naturii (într-un sens profund conceptual și nu simplificator-ilustrativ), recomandată de Aristotel, operează prin selecție, intensificare a proprietăților naturii, generalizare care conduce la tipuri. Interesul central este în această concepție cel pentru natura umană în ceea ce are ea mai general și mai profund, pe când pitorescul, neobișnuitul, extraordinarul nu prezentau decât un interes minor sub acest raport.

Dintre numeroșii compozitori ai perioadei, cultivând un stil cu remarcabile trăsături de unitate (mai pronunțate decât în baroc) se detașează net, așa cum s-a arătat, personalitățile triadei vieneze: Haydn, Mozart, Beethoven, a căror amprentă individuală, măiestrie tehnică ireproșabilă, anvergură și profunzime de conținut a operei rămân definitorii și, cel puțin până în ziua de astăzi, neperisabile. Merită citată caracterizarea sintetică și deosebit de plastică pe care scriitorul, muzicianul și competentul critic al perioadei care a fost E.T.A.Hoffmann o face fiecăruia dintre cei trei mari clasici, în forma sugestivă a unor imagini existențial-expresive, ce sugerează și un drum evolutiv: la Haydn întâlnim „beatitudine, ca în vremurile dinainte de păcat... nici o durere, nici o suferință”; la Mozart „iubirea și melancolia răsună în tonuri pline de grație”; la Beethoven „răsunetul puternic al tuturor pasiunilor.”

Iată dar conturat prin cele arătate până aici consensul general al creatorilor prin diversele câmpuri de preocupare genuistică înspre obiectivele accesibilității, conștiința unui public larg și eterogen, necesitatea simplificării limbajului muzical, al degrevării de încărcătura reprezentată de complexitatea tehnică sau virtuozismul extrem al stilului *operei seria*, ajuns la paroxism în arta castraților, ce eclipsa toate celelalte componente ale spectacolului. Aceasta mărturisește și existența în acele timpuri a unei convergențe a divertismentului cu muzica elevată – genuri ca serenada, divertismentul, casațiunea, sunt alcătuite cu o tehnică armonică, formală, instrumentală, perfect compatibilă cu oricare dintre capodoperele simfonice. Extrem de celebra „Mica serenadă” de Mozart este de fapt o simfonie de mai mici dimensiuni, aceste dimensiuni fiind condiționate în special de faptul că ansamblul se reduce la orchestra de coarde (la fel ca mai timpuriile „Simfonii Salzburgheze” K.136, 137 și 138, care poartă și nomenclatura alternativă de „divertisment.”

ROMANTISMUL

Repere istorice și periodizare

În linii mari se poate considera că stilul romantic în muzică debutează în al doilea deceniu al secolului XIX, în jurul anilor 1815-1820. Unele trăsături romantice se identifică deja în creația lui Ludwig van Beethoven, iar primul compozitor a cărui muzică învederează pe deplin caracteristicile noului stil este Franz Schubert. De-a lungul întregului secol XIX asistăm la dezvoltarea pe multiple planuri a romantismului, un prim stadiu de cristalizare fiind reprezentat de perioada 1830-1850, prin activitatea unei generații de mare valoare între care se remarcă Robert Schumann, Frédéric Chopin, Felix Mendelssohn-Bartholdy și alții. Cea de a doua jumătate a secolului cunoaște stadiul de maximă complexitate a curentului romantic, caracterizată prin evoluții spectaculoase ale limbajului și prin diversificarea orientărilor: Franz Liszt și Richard Wagner cultivă o linie pronunțat inovatoare, Johannes Brahms realizează o sinteză axată pe un relativ tradiționalism al formelor de exprimare, se afirmă viguros compozitorii așa-numitelor școli naționale, ce aduc un suflu proaspăt elementelor de limbaj prin valorificarea inspirației din folclor – Piotr Ilici Ceaikovski, Antonín Dvořák, Edvard Grieg, Modest Musorgsky și Nikolai Rimski-Korsakov, pentru a-i aminti doar pe cei mai proeminenți – în vreme ce în Italia, Giuseppe Verdi aduce genul de operă la un adevărat apogeu. La cumpăna cu secolul XX romantismul atinge un stadiu de saturație ce va determina un moment de mare răscruce: un important număr de creatori abandonează această direcție pentru a se orienta spre alte orizonturi de expresie, în vreme ce o serie de compozitori de valoare rămân credincioși principiilor estetice și limbajului romantic pe care le cultivă în continuare, în formele cunoscute sub numele de post-romantism, curent ce își prelungește existența până în preajma mijlocului secolului XX. Între aceștia se numără Gustav Mahler, Richard Strauss și Serghei Rahmaninov.

Etimologia și consacrarea termenului

Originea îndepărtată a termenului se află în cuvântul „roman”, ce desemna un gen cristalizat în evoluția tradițiilor literare medievale din Galia romanizată (astăzi Franța), unde o mare regiune se numea la un moment dat Romania și unde acest termen se referea și la limba de origine latină (sau „romană”); genul ca atare se înscria în linia unor mai vechi tipare ce defineau o povestire cu multiple episoade prezentând isprăvile și peregrinările unor personaje ce asumau adesea o statură simbolică, parcurgând o serie de medii, situații și peripeții. Sensul primar al termenului are continuitate până în zilele noastre – cu transformările inevitabile – iar una din realizările monumentale, nemuritoare ale genului, în care structura originară se îmbină cu profunzimea de semnificații și deschiderea spre noi teritorii ale literaturii este celebrul „roman picaresc” – *Don Quijote* al lui don Miguel de Cervantes Saavedra. Limba franceză păstrează și un adjectiv, „romanesque” (preluat și în română ca *românesc*) ce se referă tocmai la caracterul, imaginar, demn de un roman.

Forma lexicală de „romantic” apare în limba engleză în secolul XVIII, ca un adjectiv ce definea calitatea de a fi „ca în romane”, cu nota aparte a pitorescului, a

atmosferei căutate, a unei anumite dispoziții estetice sau sentimente declanșate de impresii, priveliști, locuri, contacte umane sau întâmplări. Din această familie de sensuri face parte cuvântul „romance” din engleza modernă, ce definește o poveste de dragoste în aspectele ei cele mai idilice. În forma sa comună consacrată de vocabularul englez, termenul de „romantic” a fost preluat în franceză, germană și celelalte limbi europene, fiind curând folosit într-un sens asociat teoriei literare. Această accepție a fost inaugurată în 1798 de către literatul, filosoful și teoreticianul german Friedrich Schlegel, care a utilizat termenul pentru a diferenția în mod tranșant tendințele literaturii moderne a timpului față de cele clasice.

Caracteristici stilistice generale

În mod special în domeniul literar romantismul prezintă caracteristicile tipice ale unui modernism asumat și militant, aflat de cele mai multe ori în opoziție cu clasicismul, pe care îl percepe sub nota academismului. Artiștii romantici se autodefinesc ca atare, asumându-și titulatura de „romantic” ca un quasi-sinonim al modernității. Sunt semnificative în acest sens luările de poziție programatice, teoretizările și polemicile, spiritul de frondă și independență, expresia unei mari nevoi de libertate a spiritului, tradusă în contestarea regulilor și dogmelor tradiționale. Astfel de exemplu, scriitorul și dramaturgul Victor Hugo scrie în anul 1827 drama „Cromwell”, în conceperea căreia nesocotește o serie de norme și convenții ale genului, ca de exemplu unitatea de timp, acțiune și loc. În prefața redactată la această revoluționară lucrare, Hugo își expune ideile novatoare, care în esență proclamau: nici un fel de stavilă nu trebuie să existe în ce privește conținutul sau forma operei dramatice; orice poate constitui subiect al unei opere literare: lumea senzorială ca și cea transcendentă, realitatea sau visarea, grandiosul sau grotescul – și toate pot fi întreșesute între ele, așa cum sunt de fapt în viață. Premiera dramei a creat un scandal, publicul împărțindu-se în partizani înfocați și detractori înverșunați. Prefața lui Hugo a devenit un adevărat manifest al curentului romantic.

Nota contestatară, militantă, polemica deschisă cu academismul este o constantă a aceluși suflu înnoitor, revoluționar al romantismului de început. Publicația pariziană „Le Globe” poartă o adevărată campanie în acest sens, sub formula corifeului său, criticul Louis Vitet, care proclamă război regulilor.

Postura de răzvrătit a artistului romantic are cel mai adesea drept sursă o profundă senzație de nemulțumire în raport cu ambianța socială, cu adversitățile și insatisfacțiile nenumărate, mici sau mari, cu care omul este silit să se confrunte în viața de zi cu zi – cu alte cuvinte o stare de nemulțumire în raport cu lumea reală. Un reflex psihologic față de această stare – fie ea motivată obiectiv, fie subiectivă – îl constituie făurirea unei lumi alternative, ideale, o lumea a artei și imaginației neîngrădite, loc de efuziune sau consolare, pedestal al valorilor pe care lumea reală nu este în măsură să le ofere. De aici o dihotomie între real și imaginar care marchează puternic conștiința romantică, reflectându-se în forme mereu reînnoite de-a lungul întregii perioade – de la creația de tinerețe a lui Schubert până la ultimele opusuri ale post-romanticului Mahler. Numeroase sunt formulările fără echivoc ale acestei dihotomii. Poetul Chateaubriand notează undeva: „Imaginația este bogată, opulentă, minunată, iar existența reală e săracă, sterilă, neputincioasă.” Expresimile patetice ale deschizătorului de drumuri Beethoven, punctând evenimentele cu adevărat tragice ale

vieții lui personale, trasează clar aceeași opoziție între realitatea vieții și consolarea supremă prin artă: „Nu ți-e îngăduit să fii om, nu pentru tine, doar pentru ceilalți, pentru tine nu mai există altă fericire decât în tine însuși, în arta ta” sau „Să trăiești doar în arta ta! Oricât de îngădat te afli din cauza simțurilor tale, aceasta este singura realitate pentru tine.” În jurnalul intim al lui Franz Schubert găsim următoarea însemnare (1816) despre impresia produsă de muzica lui Mozart asupra tânărului de nouăsprezece ani: „Sunetele vrăjite ale muzicii lui Mozart... ele ne arată în întunecimea acestei vieți o depărtare luminoasă, frumoasă, spre care se îndreaptă cu încredere speranța noastră!”

Privită ca expresie a raportului de tip antitetic între clasic și modern, comparația dintre tradiția clasică și mentalitatea romantică, exprimată atât în operele artistice cât și în luările de poziție ale noii critici partizane înnoirii, se conturează plastic și semnificativ. Tendința romantică de depășire a modelului clasic – manifestare tipică a modernismului din toate timpurile – rezultă într-un antagonism dintre reguli și libertate. Estetica libertății promovată de romantism vede arta ca pe un fenomen miraculos, datorat creativității artistului, ca o forță elementară, ca efect al unui subiectivism și unui individualism, al harului și imaginației, iar nu al rațiunii și normelor.

Marele critic de artă George Călinescu sintetizează cu caracteristica sa plasticitate și forță de sinteză și generalizare câteva dintre distincțiile curente clasic-romantic. Astfel, este de relevat „interesul pentru tipurile eterne” și „viziunea caracterologică despre lume”, iar de aici o anumită „formă sufletească unică” pe care o promovează viziunea clasică, față de care romanticul este „subom ori supraom, înger sau demon.” „Clasicul și romanticul sunt [termeni]... unul promovând înțelepciunea, celălalt bogăția vieții.” Interesante sunt extensiile proiectate de Călinescu asupra situării atitudinii critice: „Critica clasică aplică *regulile*, examinează în ce măsură a fost imitat modelul; critica romanticului e în căutarea inefabilului personal, a biograficului” sau a manifestării sentimentului religios: „În materie religioasă, clasicul e respectuos (fără fervență) față de zei, e catolic. Romanticul este sau ateu, sau mistic și inchiizitorial.” Concluzionarea călinesciană a acestui „exercițiu antinomic” este extrem de clară: „Extremele, cum vedem, sunt ale romanticului, iar mijlocul e al clasicului.”

Un alt important reprezentant al criticii literare și de artă român, Tudor Vianu, relevă un spirit de finețe și subtilă nuanțare aspecte semnificative legate de romantism. Astfel, el indică cu perfectă îndreptățire faptul că romantismul nu numai un curent istoric, dar și o „structură permanentă a spiritului omenesc, manifestându-se cu o intensitate mai mică sau mai mare în toate epocile și în toate domeniile culturii, și că manifestarea istorică a romantismului nu este decât produsul unei coincidențe între o structură permanentă a spiritului uman și anumite împrejurări care o solicită cu deosebire.” Extrem de sintetică și concludentă, chiar esențială, este formularea lui Vianu privind comparația clasic-romantic: „Clasicul înțelege lumea ca întreg statornic și încheșat cu raporturi coexistențiale. Romanticul o proiectează în timp și o resimte ca un total fluent, ca un ansamblu de relații de succesiune, reprezentare a lumii ca devenire.” Dihotomia real-imaginar evocată mai devreme este surprinsă de caracterizarea lui Vianu în termenii unei situații aparte a romanticului în fluxul

temporal, în ipostazele concrete ale tendințelor de „evadare” în idealizarea trecutului sau în proiecțiile de „revoluționare” a lumii în viitor: „Afectele reprezentative ale sufletului romantic sunt legate de trăirea timpului. Emoția întoarcerii către trecut, cu conținutul de îndemn sau de mustrare – aspirația către viitor, năzuința spre ceea ce poate schimba fața vieții și a lumii, așteptat cu farmec și neliniște.” În acest context, „prezentul ia adesea forma *urâtului* a sentimentului unui timp fără conținut, steril.” Ascensiunea muzicii spre un statut de înaltă prețuire în ierarhiile spirituale ale romantismului (îndeosebi a celui german) este impecabil argumentată de logica exegetică a lui Vianu: „Fluența individualității romantice se exprimă mai bine ca oriunde în muzică, arta succesivului prin excelență, muzica devenind arta suverană a romantismului și influențând celelalte arte.”

Particularități stilistice specifice ale romantismului muzical

Din punct de vedere al genurilor și mai ales al formelor, compozitorii romantici se plasează într-o linie de continuare remarcabilă în raport cu predecesorii clasici: simfonia, concertul, sonata instrumentală, cvartetul și celelalte genuri camerale se regăsesc în mod constant în preocupările creatorilor de-a lungul întregii perioade romantice. Opera continuă să reprezinte un gen de mare atracție, beneficiind de înnoiri paralele cu cele survenite în arta teatrală – la nivelul tematicii și libretelor – și desigur și cu cele specifice de limbaj sonor; tehnica de cânt evoluează în mod exemplare în Italia, configurând maniera deosebit de eficace și expresivă cunoscută sub denumirea de „*bel canto*” (cânt frumos) – influența acestei tehnici generalizându-se la nivel european. Formele cultivate sunt în continuare cele perfecționate de compozitorii clasici – sonata, formele strofice mici și mari, ciclul de variațiuni (mai cu seamă pe linia variațiunilor de caracter), rondo-ul cu variantele sale (rondo bitematic și rondo-sonată) – o remarcă specială cuvenindu-se adusă în ce privește tendința către formele complexe ce îmbină constructiv principii formale distincte și respectiv amplificarea travaliului tematic în direcția așa-numitei concepții ciclice (toate aceste linii fiind de altfel inițiate în principal de către Beethoven). Pe fondul acestei continuități de ansamblu se evidențiază câteva direcții de dezvoltare caracteristice:

Tendința spre cultivarea extremelor, caracteristică romantică prin excelență, se manifestă și în domeniul genurilor prin proliferarea piesei instrumentale de caracter și a liedului, ca genuri de mici dimensiuni, uneori chiar miniaturale, creuzet optim al experimentării acelor note expresive prin excelență individuale, fugitive, particulare, pitorești – pe de o parte, și a lucrărilor simfonice sau lirice de extremă amploare sonoră, formală și ca durată, cu tendințe de adevărat „gigantism” pe de altă parte. Enumerăm între primele numeroasele lucrări purtând o varietate de titluri generice – *impromptu*, *intermezzo*, *feuille d’album*, *étude* (studiu), *novelette* (povestioară), *chanson sans paroles* (cântec fără cuvinte), *scherzo*, *balada*, ca și diversele dansuri – valsul, copios reprezentat, mazarca, poloneza, ș.a. – genuri integrate cel mai adesea unei culturi muzicale de mare difuziune în păturile urbane burgheze, cu forma social-culturală a „salonului” care, treptat, a evoluat înspre facilitatea progresivă a unor genuri de consum.

Crearea unui gen nou, caracteristic romantismului și anume poemul simfonic, quintesență a așa-numitei muzici cu program. Genul ca atare a fost creat și strălucit teoretizat de către Franz Liszt, și s-a bazat pe antecedentele oferite de sporadicele

abordări programatice ale perioadelor anterioare și mai cu seamă pe creațiile în genul simfoniei programatice semnate de Hector Berlioz (cu exemplul pregnant al „Simfoniei fantastice”). Ideea de bază ce stă la temelia poemului simfonic este generarea muzicii în concordanță cu o idee poetică exprimabilă, descriptibilă în formă verbală, care va constitui programul lucrării muzicale și care va trebui să fie cunoscut de către ascultător, orientându-i și îmbogățindu-i perceperea muzicii și satisfacția estetică prilejuită de aceasta. Astfel se așează într-un prim-plan subliniat ideea de conținut muzical ce premerge și condiționează forma pe care muzica propriu-zisă o va adopta, formă ce se va plia în mod optim necesităților expresive și descriptive ale ideii poetice. Prin aceasta se lansează o polemică la adresa primatului formei și proporției ca o condiție a frumosului artistic, concepție a esteticii clasicizante. Polemica aceasta a devenit o dispută amplă în sânul vieții muzicale a secolului XIX, cunoscând un moment de apogeu în cea de a doua jumătate a acestuia, având în vedere că o serie de personalități au rămas solidare principiului „muzicii pure”, cucerire de seamă a clasicismului, militând pentru primatul acestei modalități și pentru ideea unității inseparabile între conținut și formă în muzică, unde conținutul ar fi reprezentat tocmai de fenomenul sonorității organizate după legități specifice. Personalitățile angajate în această dispută au fost compozitorii (în egală măsură și rafinați teoreticieni) Franz Liszt și Richard Wagner, de partea „muzicii cu program” și așa-numitei atitudini novatoare, revoluționare, pe de o parte, iar pe baricada conservatoare, tradiționalistă și partizană a conceptului „muzicii pure” compozitorul Johannes Brahms și renumitul critic vienez Eduard Hanslick.

În realitate, un poem simfonic bine realizat muzica nu pierde nimic din coerența sa specific muzicală chiar în absența programului respectiv, deci când este ascultat în condițiile „muzicii pure.” Pe de altă parte, muzica creată în virtutea propriilor legități conține potențialități expresive capabile să determine în auditor mișcări emoționale și sugestii puternice, traductibile prin impresii subiective, imagini sau idei ce pot constitui germenul ad-hoc al unui virtual program. Ca atare întreaga dispută, de altfel nerezolvată, a vizat mai curând elemente atitudinale decât elemente de esență profundă legate de fenomenul muzical. Primatul ideii poetice, a conținutului asupra formei a avut drept consecință tocmai manipularea sintezelor formale și bogăția experimentărilor de structură armonică, timbral-orchestrală și factură instrumentală, contribuind în mod substanțial la progresele notabile înregistrate pe aceste coordonate ale limbajului muzical. Nu este întâmplător faptul că Berlioz, Wagner și mai târziu Richard Strauss, continuatorul poemului simfonic, se numără printre cei mai fecunzi inventatori de armonii și sonorități orchestrale noi, iar Franz Liszt este unul dintre cei mai mari și inventivi înnoitori ai tehnicii pianistice, reprezentant de vârf al virtuoizismului tipic romantic, alături de „diabolicul” Niccolò Paganini și de inegalabilul poet al claviaturii Frédéric Chopin.

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

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

Opera, în paralel cu cristalizarea influențelor stil italian de „bel canto” strălucit reprezentant de Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti și Giacomo Rossini, primește puternice note de înnoire și diversificare pentru tendințele naționale, manifestate mai întâi în Germania (Carl Maria von Weber) și curând și în Rusia (Ivanovici Glinka), Cehia (Bedrich Smetana) – pentru a aminti doar manifestările cele mai timpurii și mai pregnante. Primatul operei italiene se menține, atât în virtutea extraordinarei tradiții și masivității producției, cât și monumentalei creații a lui Giuseppe Verdi, care o aduce la un adevărat apogeu, cu trăsături de originalitate indeniabile. Contemporan cu Verdi, Richard Wagner orientează opera națională germană spre o puternică particularizare – așa-numita dramă muzicală wagneriană. În esență Wagner își propune să creeze o artă sintetică, numită de el „Gesamtkunst”, urmărind să înmănuncheze în modul cel mai intim solidar și inseparabil toate componentele spectacolului liric – libretul conceput într-o firmă poetică, muzica, elementele plastice ale scenografiei și costumelor. Concepându-și singur libretele, realizează texte poetic-teatrale de ridicată valoare, ce dau naștere unei noi direcții stilistice în teatrul secolului XIX-XX, anume simbolismul. Inovațiile specific muzicale sunt masive: aria și recitativul fuzionează în fluxul unui discurs de mare continuitate și amploare, personajele, situațiilor, sentimentelor și diverselor simboluri din textul poetic li se asociază motive muzicale recurente, prelucrate tematic și simfonic în întreaga substanță a dramei, numite Leitmotive (motive conducătoare). Influența acestei concepții grandioase, întemeiată în special pe valoarea incontestabilă a creațiilor sale de maturitate a fost resimțită mai cu seamă în spațiul german, dar un reflex al acesteia se resimte și în ultimele creații ale lui Verdi, și, mai târziu, la Puccini.

Școlile naționale romantice

Cultivarea pitorescului, culorii locale și exotismului, apelul la trecutul îndepărtat și idealizat în legendă – sunt componente ale amintitei dihotomii real-imaginar. Pe o asemenea cale este descoperită sursa folclorului, Germania și Anglia având în această direcție merite și realizări importante (spre exemplu, denumirea de folclor provine din expresia englezească *folk lore* – înțelepciune a poporului, iar primele culegeri de mare cuprindere au fost realizate prin cercetarea folclorului literar german, de către Arnim și Brentano – „Conținutul minunat al băiatului”, și respectiv de frații Grimm, cu culegerile de povești devenite celebre). Efectul interesului pentru expresia și caracterul folcloric a avut efectul cel mai spectaculos la compozitorii reprezentând națiunile a căror intrare în circuitul „marii muzici” se produce numai în perioada romantică: cehii (prin Smetana și Dvořák), polonezii (prin Chopin), rușii (printr-o importantă pleiadă, cu Glinka, Ceaikovski, Borodin, Musorgski, Rimski-Korsakov), nordicii (prin danezul Gade și norvegianul Grieg), în parte ungarii (prin Liszt, la nivelul unei inspirații relativ limitate la cultura lăutăriei practicate în spațiul

etnic maghiar) – și, ceva mai târziu, orientarea spaniolilor spre specificul național propriu. Școlile naționale romantice (ai căror reprezentanți au asimilat și practicat genurile, formele și topica instrumentală general cultivate) și-au adus o valoroasă contribuție la îmbogățirea limbajului muzical prin numeroasele elemente melodice caracteristice și prin efectul acestora în introducerea unor savuroase colorații modale în cadrul armoniei (ce rămâne cu o structură de fond tonal-funcțională), prin vitalitatea unor ritmuri și chiar structuri metrice sau frazeologice provenind din folclor, prin inovații timbrale și prin sonoritatea distinctă a limbilor naționale folosite în muzica vocală.

Aspirația estetică

Acoperirea extremelor – trecerea de la idealul de „frumos” cu conotațiile sale întrucâtva limitative la conceptul de „expresiv” cu implicația unei mari mobilități și libertăți a sensibilității. Lărgirea în consecință a spectrului categoriilor estetice – insistența înspre zădărnirea sublimului, transcendentului, fragilității, suavității și impresionabilității pe de o parte și a grotescului, durerii, agresivității, brutalității, meschinăriei și falsității pe de altă parte. Aceste registre categoriale se vor face simțite tot mai mult pe măsura maturizării esteticii romantice, tinzând spre exces în perioada târzie a curentului. Plierea lor pe versantele dihotomiei real-ideal este evidentă, iar conotațiile filosofice și sociale nu lipsesc (dezvoltarea acestora necesitând însă o discuție aprofundată, cu implicarea a numeroase repede din afara domeniului strict muzical).