

© Elena Maria ȘORBAN

Textele din acest volum – deopotrivă, traduceri și explicații – pot fi utilizate liber în cadrul manifestărilor culturale gratuite, cu menționarea obligatorie a numelui autoarei, iar în cazul unor concerte sau spectacole cu bilete contra cost, cu plata drepturilor de autor.

© Editura EIKON

București, Calea Giulești 333, sector 6,
cod poștal 031310, România

Difuzare / distribuție carte: tel/fax: 021 348 14 74
mobil: 0733 131 145, 0728 084 802
e-mail: difuzare@edituraeikon.ro

Redacția: tel: 021 348 14 74
mobil: 0728 084 802, 0733 131 145
e-mail: contact@edituraeikon.ro
web: www.edituraeikon.ro

Editura Eikon este acreditată de Consiliul Național
al Cercetării Științifice din Învățământul Superior (CNCSIS)

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
ȘORBAN, ELENA-MARIA

Muzica din cuvânt - De la Bach la Beethoven / Elena Maria Șorban ;
pref. de Oleg Garaz. - București : Eikon, 2022

ISBN 978-606-49-0600-7

I. Garaz, Oleg (pref.)

78

DTP: Mihăiță Stroe

Editor: Valentin Ajder

Elena Maria Șorban

MUZICĂ DIN CUVÂNT

De la Bach la Beethoven

Prefață de Oleg Garaz

E I K O N

București, 2022

CUPRINS

Prefață (Oleg Garaz)	7
Precizări despre conținut și redactare	13
Printre capodopere...	
BACH, <i>Oster-Oratorium</i> – „Oratoriul de Paști”	21
BACH, <i>Matthäus-Passion</i> – „Patimile după Matei”	35
HÄNDEL, <i>Neun Deutsche Arien</i> – „Nouă arii germane”	101
MOZART, <i>Das Veilchen</i> – „Vioreaua”	111
HAYDN, <i>Die Schöpfung</i> – „Creațiunea”	123
BEETHOVEN, <i>Christus am Ölberge</i> – „Cristos pe Muntele Măslinilor”	153
Conținutul expresiv al tonalităților – Mattheson	173
Conținutul expresiv al tonalităților – Schubart	179
Referințe generale	183
Recomandări bibliografice suplimentare	187
Glosar	189
Tabel cronologic al pieselor prezentate	201
Tabel sistematic al al ecurilor contemporane menționate, referitor la lucrările prezentate	202
<i>Abstract (English)</i>	205

Johann Sebastian BACH, *Oster-Oratorium* – „Oratoriul de Paști”¹

A. Textul

A1. Despre scriitor și textul original

Nu se cunoaște cine a scris libretul acestei lucrări. Se presupune că autorul său ar fi Picander (pseudonimul juristului-scriitor Christian Friedrich Henrici, concetățean din Leipzig și prieten al lui Bach; 1700-1764).

Picander își reunise publicistica de poezie religioasă din anul anterior, în volumul *Sammlung Erbaulicher Gedanken* („Colecție de gânduri ziditoare”; 1725), care a fost remarcat de Bach, inițiind colaborarea lor. Dintre numeroasele librete de Picander pentru Bach, fac parte „Patimile după Matei” și „Patimile după Marcu”², precum și lucrări laice, ca: „Cearta dintre Phoebus și Pan”, „Cantata cafelei” sau „Cantata țărănească”³.

În cazul „Oratoriului de Paști”, sarcina libretistului era mai dificilă, deoarece avea de scris un text nou pentru o muzică preexistentă a lui Bach (exceptând recitativele). Așadar, trebuia să respecte structura poetică a textului anterior⁴.

¹ BWV 249, cu referire la Schmieder 1950 (*Bach-Werke-Verzeichnis*), respectiv BC D8a, D8b, potrivit Schulze – Wolff 1988 (*Bach Compendium*), care aduce la zi și reorganizează moștenirea artistică bachiană.

² S-a păstrat numai textul, nu și muzica.

³ Detalii: bach-cantatas.com/Lib/Picander.htm.

⁴ Este de presupus că Bach a apelat la același libretist, care scrisese textul cantatei laice pe care a prelucrat-o, însă autorul literar rămâne incert, având în vedere că Picander avea obiceiul de a-și publica producțiile, iar

Libretul conține exclusiv versuri, fără citate scripturale –, astfel încât nu apare naratorul-evangelist, firul epic reieșind din textul de autor. Vocile soliste pot fi asociate, totuși, cu personaje din Evanghelie, ele fiind numite în versiunea primară a partiturii:

- soprana – „Cealaltă Marie” (sau „Maria lui Iacob”);
- altista – Maria Magdalena, căreia îi este conferit un text de intensă expresivitate (Aria nr. 9), inspirat din „Cântarea Cântărilor”⁵;
- tenorul – apostolul Petru;
- basul – apostolul Ioan.

A2. Traducere în limba română

1. *Sinfonia* [re major]

2. *Adagio* [si minor, oboi/flaut⁶ concertant]

3. *Arie (Duet)/Cor cu duet*⁷ – cor, tenor, bas

[re major; repriză dinamizată a Nr. 1]

Kommt, eilet und laufet

Cor: Hai, grabă și fugă⁸, agile picioare,
Ajungeți la hruba ce Hristul primi,

acest libret nu a fost publicat de el (Braatz 2010, 2).

⁵ Imaginea iubitei care îl caută pe Mire („Cântarea Cântărilor” 3, 1-3).

⁶ În prima, respectiv a doua versiune păstrată; v. punctul B1., pp. 27-28.

⁷ În prima, respectiv a doua versiune păstrată; v. punctul B1., pp. 27-28.

Tenorul și basul solist îi reprezintă pe apostolii Petru și Ioan (cu tipurile de voci care se vor fi inversat ulterior, în „Patimile după Matei”).

⁸ Literal: „Veniți, grăbiți-vă și fugiți”. Acțiunea de a fugi este redată muzical în mod ilustrativ. Este o chemare nu numai în sens fizic, ci și îndemn la disponibilitate spirituală (Rathey 2016, 148).

Tenor, bas: Râs, bucurie

Inima-nvie:

Salvatorul ni Se trezi.

Cor: Hai, grabă și fugă, agile picioare,
Ajungeți la hruba ce Hristul primi.

4. Recitativ

Alt: O, rece simț viril!

Unde vi-e dor febril,

Pe care Lui îl datorati?

Sopran: Slabe femei vă rușinează!

Tenor: Ah, tulburare trează,

Bas: În suferinți vitează,

Tenor, bas: Cu lacrimi preasărate,

Cu triste mădulare,

I-a fost dus mirul, făr' habar,

Sopran, alt: Și voi, și noi: trebi în zadar.

5. *Arie* – sopran [si minor; flaut concertant]

Seele, deine Spezereien

Suflet, aste mirodenii

Să nu fie mirhă iar. *BIS.*

Doar și doar

Cu de lauri o coroană⁹

Stingi a sufletului teamă. *BIS.*

DA CAPO. Suflet... iar. *BIS.*

6. Recitativ

Tenor: Aci-i cavou,

⁹ De remarcat antiteza privind uzul și simbolismul celor două plante: mirha funerară și laurii victoriei.

Bas: Aci, pietroi

Ce îl acoperi.

Salvatoru-mi, El unde-o fi?

Alt: Ci El din moarte S-a trezit!

Un înger noi am întâlnit,

Care acestea ne-a vestit.

Tenor: Aci văd, încredințat,

Giulgiul Lui, împăturat.

7. Aria – tenor [sol major; două flaute drepte concertante]

Sanfte soll mein Todeskummer

Lină fie-mi agonia:

Ațipire,

Doamne, zău, prin giulgiul Tău.

BIS (Lină... Tău.)

Da, acesta, consolare,

Lacrimilor de alean

De pe-obrajii-mi: alinare. *BIS*.

DA CAPO. Lină... prin giulgiul Tău.

8. Recitativ

Sopran, alt: În timp ce suspinam,

Cu arzător alean,

Ah, iar acum de s-ar putea

Pe Însuși El a-L revedea!

9. Aria – alt [la major; oboi *d'amore* concertant]

Saget, saget mir geschwinde

Spuneți, spuneți, cu grăbire,

Unde-i El, spre regăsire,

Cel ce sufletu-mi iubi! *BIS* („Spuneți... iubi!”)

Vino, vin', cuprinde-mă;

Al meu suflet fără Tin'

E orfan și tulburat.

„Vino... tulburat.”¹⁰

DA CAPO. Spuneți... iubi! *BIS* („Spuneți... iubi!”).

10. Recitativ

Bas¹¹: Ne-mbucurăm¹²:

Isus al nostru este viu,

Al nostru gând,

Adineaori prea trist,

Apatic și pustiu,

Uită¹³ de chin,

Își cântă¹⁴ bucurie;

Că Salvatorul nost' învie.

11. Cor [re major]

Preis und Dank

Al nost' cânt

¹⁰ Această repetare de text este o lărgire muzicală față de momentul corespunzător, din menționata cantată pastorală, aflată la baza parodiei: tempoul se rărește, potrivit ideii din text (Dürr 1971, *Band 1*, 315), iar discursul ajunge în tonalitatea do diez minor – tărâm neumblat în practica și estetica epocii (Mattheson nu tratează această tonalitate, prea disonantă pentru posibilitățile obișnuite de acordaj din epocă)

¹¹ De observat că basul, spre deosebire de ceilalți soliști și în mod aparte față de obiceiul vremii – ca fiecare solist să aibă cel puțin o arie – nu are niciuna în această cantată.

¹² Accentuat pe silaba a doua, potrivit indicativului perfect simplu.

¹³ Cuvântul *erfreut* (germ., „bucuroși”) este subliniat retoric cu o melismă relativ largă, așa cum va face și Beethoven în deschiderea discursului din partida basului solist, în finalul Simfoniei a IX-a, pe cuvântul *freudenvollere* (germ., „mai pline de bucurie”).

¹⁴ Accentuat pe prima silabă, potrivit indicativului prezent.

Fie, Doamne, slava Ta.¹⁵ *BIS*.

[si minor] Iadul, dracii, sunt învinși ei,

Poarta lor s-a dărâmat.

Jubilați, limbi liberate,

Să se-audă până-n cer!

Deschideți, voi ceruri, canaturi sublime,

Ca leul din Iuda, vestitul, să intre!

[re major] Al nost' cânt

Fie, Doamne, slava Ta. *BIS*.

B. Muzica

B1. Despre compozitor și lucrarea sa

Johann Sebastian Bach (1685-1750) se stabilise în 1723 la Leipzig, unde va fi rămas până la sfârșitul vieții sale, în calitate de cantor al bisericii evanghelice „Sf. Toma” și profesor la școala de băieți a aceleiași biserici. Creativitatea sa este cu atât mai surprinzătoare, cu cât compozitorul se afla într-un climat de „conservatorism inerent, indiferență artistică și discordie”.¹⁶

„Oratoriul de Paști” este o prelucrare, adică un contrafact sau o parodie – în accepțiunea de epocă a termenului, de adaptare muzicală a unei lucrări anterioare¹⁷. Bach relua, în lucrarea pascală, muzica unei cantate laice proprii, de la începutul aceluiași an (1725; BWV 249a¹⁸), pe care o compusese ca primă colaborare cu libretistul Picander. Astfel de situații nu erau o raritate în epocă, fiind, totodată, modalități de a economisi

¹⁵ Original: „prețuire și mulțumire/fie, Doamne, cântecul Tău de laudă”.

¹⁶ Gardiner 2013, 196.

¹⁷ Termen dezbătut de Braatz 2010, 34-37.

¹⁸ *Entfliehet, verschwindet, entweichet, ihr Sorgen* („Fugiți, dispăreți, plecați, voi griji”), dedicată zilei de naștere a principelui Christian de Saxa-Weissenfels, din 23 februarie 1725, cu caractere de pastorală.

munca de copiere a știmelor instrumentale și timpul pentru repetiții. Cu excepția recitativelor, compuse anume, celelalte părți preiau muzica acelei cantate cu subiect pastoral.

Primele trei părți (atât din cantata laică, cât și din „Oratoriul de Paști”), provin dintr-un concert instrumental, pierdut, al autorului. Prima parte, dansantă, instrumentată cu trompete și timpani, oboae, corzi și bas continuu, are un caracter festiv. Partea a doua, lentă, are frumusețea meditativă a unui concert instrumental venețian¹⁹, iar partea a treia adaugă vocile corului²⁰.

În pofida faptului de a recurge la procedeul parodiei, Bach reușește, ca și în celelalte lucrări ale sale cu adaptări (între care „Misa în si minor” și „Oratoriul de Crăciun”), să creeze efecte care proiectează cu elocvență semnificațiile textului în retorica muzicală²¹.

Lucrarea a fost cântată prima oară de Paști, în anul 1725, în biserica evanghelică „Sfântul Toma” din Leipzig. Există versiuni ulterioare ale compoziției, ea fiind păstrată în trei grupe de surse, a doua din anul 1738, iar a treia (aproape identică cu cea precedentă), din perioada cuprinsă între

¹⁹ Gardiner 2013, 333. Oboi concertant în prima versiune, flaut în a doua. Este posibil ca mișcarea a doua, lentă, în si minor, să sugereze starea de spirit de jale, a discipolilor, după crucificare, înainte de a afla Învierea; din acest punct de vedere, Nr. 1 – celebrând Învierea, ca fapt împlinit – antcipă relatarea, care începe, practic, cu Nr. 2 (Rathey 2016, 147-148). Aș adăuga că ritmul punctat din *Adagio* îmi sugerează reamintirea (ca într-un ralanti de film), a loviturilor biciuirii lui Isus – figură ritmică proprie reprezentărilor muzicale baroce a acestei scene (mă limitez la un singur exemplu bachian: recitativul Nr. 60, *Erbarm es, Gott!*, din „Patimile după Matei”).

²⁰ A fost exprimată și opinia că cele trei mișcări nu ar corespunde unui concert bachian tipic și că este posibil ca ele să fi fost părți ale unei suite de orchestră, din perioada de la Köthen – Braatz 2010, 20.

²¹ A se vedea și Braatz 2010, 42-45.

1743-46²². Este posibil ca „Oratoriul de Paști” să fi fost reprezentat și cu elemente scenice, potrivit obiceiurilor dramei liturgice medievale²³.

Prin proporțiile sale, *Oster-Oratorium*²⁴ aparține genului de cantată – la fel ca celelalte lucrări ale sale, pentru sărbătorile mari ale anului liturgic, pe care Bach le-a intitulat „oratorii”, potrivit uzanțelor de la Curtea saxonă din Dresda²⁵: *Weihnachts-Oratorium* („Oratoriul de Crăciun”, 1734, care constă din șase cantate²⁶) și *Himmelfahrts-Oratorium* („Oratoriul Înălțării Domnului”, 1735).

Spre deosebire de alte cantate, în cele din perioada de după Duminica Floriilor din 1725 (deci, și aici), Bach a renunțat să integreze corale protestante²⁷. Totuși, crezul său – potrivit căruia „scopul final și ultim al tuturor muzicilor nu trebuie să fie nimic altceva decât lauda lui Dumnezeu și recreația sufletului”²⁸ – se împlinește și în această lucrare. Iar crezul bachian este, de fapt, interpretarea personală a poruncii cristice de a-L iubi pe Dumnezeu și pe aproapele²⁹.

B2. Note analitice și subiective

Deschiderea lucrării se face cu o muzică dansantă (*Sinfonia*) – ca de obicei în cantatele bachiene, dansul fiind rugăciune nu numai a minții, ci a întregii făpturi³⁰.

Tonalitățile reliefate în dramaturgia „Oratoriului de Paști” sunt re major și si minor. Semnificațiile lor pentru muzica barocă germană târzie, formulate de estetica lui Johann Mattheson, sunt sugestive și pentru această lucrare. Tonalitatea-cadru a „Oratoriului” (Nr. 1, 3, 11) este re major – „prin natura sa, cam tăios și îndărătnic; cel mai potrivit pentru conținuturi gălăgioase, vesele, războinice și încurajatoare; însă totodată, nimeni nu va nega că nu s-ar putea da acestui ton aspru, chiar referiri cuviincioase și neobișnuite înspre lucruri delicate”. Utilizat în această lucrare în mod contrastant, si minor este, potrivit lui Mattheson, „bizar, fără chef și melancolic” (Nr. 2, Nr. 4 și Nr. 5). Această dualitate tonală, re major/si minor, reflectă fermitatea în raport cu fragilitatea credinței – despre care Sf. Pavel atenționează: „Și dacă n-a înviat Hristos, atunci propovăduirea noastră este zadarnică și zadarnică este și credința voastră” (1 Corinteni 15, 14).

Să examinăm mai îndeaproape aria de soprană *Seele, deine Spezereien* – „Suflet, aste mirodenii” (Nr. 5), care are, prin timpul său de desfășurare, o pondere de peste un sfert din totalul „Oratoriului”. Potrivit libretului, ea înfățișează sentimentele confuze ale femeii venite la mormântul lui Isus, înainte de a constata Învierea Lui. Secțiunea de aur negativă a întregului oratoriu se plasează în desfășurarea acestei arii, fapt care, de asemenea, îi întărește impor-

³⁰ Această opinie are ca fundament biblic dansul de preamărire a lui Dumnezeu, al regelui David (2 Samuel 6, 14-22).

²² Braatz 2010, 23.

²³ Dürr 1971, *Band 1*, 315.

²⁴ Determinarea inițială a lucrării fost aceea de cantată, iar Bach a redenumit-o ca oratoriu la reluarea din 1735 sau la cea din 1738.

²⁵ Rathey 2016, 142-143

²⁶ Pentru prima, a doua și a treia zi de Crăciun, Anul Nou, duminica de după Anul Nou, Epifania (Vizita Magilor).

²⁷ Gardiner 2013, 293. Faptul că după corul Nr. 11 nu trebuie adăugat un coral (cum procedează unii dirijori, urmând modelul altor cantate bachiene) este dovedit și de mențiunea *Fine* înscrisă de compozitor în partitura autografă, trecută pe curat de el însuși (Braatz 2010, 30).

²⁸ Din Capitolul 2 al lucrării sale didactice *Gründlicher Unterricht des General-Basses* („Predarea temeinică a basului general”, ed. 1738), la: zeno.org/Musik/M/Spitta,+Philipp/Johann+Sebastian+Bach/Zweiter+Band/Anhang+A+und+B/Anhang+B/12.

²⁹ Gardiner 2013, 295.