

PIANISTICA MODERNĂ

**Pentru o teorie superioară a artei pianistice
Perspective diacronice, abordări teoretice, aspecte ale
pedagogiei instrumentale**

CAPITOLUL I. O PERSPECTIVĂ DIACRONICĂ ASUPRA EVOLUȚIEI ARTEI PIANISTICE	9
PREAMBUL	11
A. MOMENTE SEMNIFICATIVE ÎN EVOLUȚIA INSTRUMENTELOR CU CLAPE ȘI CORZI	11
Primele etape ale genezei clavierului.....	11
Marea epocă a dominației clavecinului.....	15
Das Wohltemperierte System, o soluție de compromis pentru rezolvarea problemei acordajului instrumentelor cu claviatură.....	22
Apariția și dezvoltarea pianofortelii.....	24
Pianul modern, instrument de maximă complexitate constructivă.....	29
Aportul firmelor constructoare de instrumente la îmbunătățirea performanțelor tehnic-artistice ale pianului și la răspândirea acestuia în mediile culturale.....	33
B. TRADIȚIE ȘI DEVENIRE PE VIA MAGNA A ARTEI PIANISTICE	39
Conturarea unei tehnici specifice a tușului la pian	39
Contribuțiile marilor compozitori și profesori la dezvoltarea artei pianistice.....	44
Premisele școlii psihologice.....	68
Stiluri pianistice netradiționale. Noua pianistică a secolelor XX și XXI.....	70
O problemă de identitate: Există un stil pianistic?.....	80
CAPITOLUL II. DESPRE GÂNDIREA MUZICALĂ CA SUPTOR TEORETIC AL INTERPRETĂRII PIANISTICE	87
PREAMBUL	89
A. O ABORDARE FENOMENOLOGICĂ A ARTEI SUNETELOR.....	90
Edmund Husserl și metoda fenomenologică în gândire.....	90
Concepția fenomenologică a lui Roman Ingarden asupra domeniului artistic	93
SERGIU CELIBIDACHE, promotor al fenomenologiei muzicale	98
Actul muzical ca act intențional de semnificație în sistemul teoretic al lui Constantin Bugeanu	103
B. CONTRIBUȚII ALE SEMIOTICII LA DESĂVÂRȘIREA ACTULUI INTERPRETĂRII MUZICALE	109
Cercetări de semantică muzicală teoretizate într-un eseu de psiho-fiziologie auditivă al lui Alain Daniélou	109
O teorie a comportamentului pianistic.....	117
Către o semiotică a interpretării pianistice din perspectiva principiilor expuse de J. J. Nattiez în lucrarea „Fondements d’une sémiologie de la musique”.....	121
Despre funcțiile citatului muzical și ale leitmotivului	122
Despre tripartiția lui Molino și specificitatea simbolicului.....	127
Analiza muzicală din punct de vedere semiologic.....	128
Analiza muzicală din punct de vedere estetic	129
Identitate și pertință	130
Despre normă și stil.....	132

Modalități de analiză.....	134
Despre existența fizică a operei muzicale.....	134
Despre semnificația muzicală.....	135
Despre specificitatea semiologică a muzicii.....	140
Despre unitățile minimale muzicale din punct de vedere etic și din punct de vedere emic.....	142
Descrierea nivelului neutru.....	145
Despre taxinomie și stilistică.....	147
Concluzii.....	150

CAPITOLUL III. DESPRE NECESITATEA UNEI METODOLOGII MODERNE A ÎNVĂȚĂMÂNTULUI PIANISTIC 155

ARGUMENT.....	157
A. CURENTE ȘI ORIENTĂRI ÎN PEDAGOGIA PIANISTICĂ.....	158
Pedagogia clavierului în arta lui J. S. Bach.....	159
Elemente de pedagogie instrumentală prezente în tratatele baroce de clavecin.....	166
Evoluția istorică a conceptului de gust muzical în practica instrumentelor cu claviatură.....	172
Empirismul și locul său în educația muzical-instrumentală.....	178
Rolul școlii mecaniciste în pedagogia cântatului la pian.....	179
Orizonturi romantice, Pianul în creația lui Ludwig van Beethoven.....	182
Pianistica romantică în floare.....	187
Frederic Chopin sau cea dintâi întruchipare desăvârșită a pianistului romantic.....	187
Despre măiestria și originalitatea pianisticii chopiniene.....	190
Tehnica pianistică a lui Chopin.....	194
Stilul pedagogic chopinian.....	196
O viziune actuală asupra receptării în timp a artei lui Chopin.....	199
Franz Liszt - o paradigmă a virtuozului romantic.....	200
Importanța istorică a creației lisztiene pentru pian.....	203
Particularități ale tehnicii instrumentale lisztiene.....	205
Școala pianistică lisztiană.....	208
Despre pianistica lui Robert Schumann.....	212
Elemente specifice de tehnică instrumentală.....	212
Concepția pedagogică a lui Schumann.....	214
Crezul artistic al lui Robert Schumann.....	215
Contribuțiile Clarei Schumann la formarea și transmiterea tradiției interpretative romantice.....	216
Școala de pian a lui Theodor Leschetizky.....	218
Originile, dezvoltarea și importanța școlii anatomo-fiziologice.....	222
Școala anatomo-fiziologică a lui R. M. Breithaupt.....	223
Tehnica legato.....	226
Aruncarea înapoi a brațului și a mâinii. Staccato.....	226
Mișcări libere și reținute în cântat.....	227
Câteva considerații asupra metodei Breithaupt.....	228
Impresionismul muzical și ultima cucerire majoră în domeniul tehnicii pianistice.....	230
Claude Debussy - un altfel de poet al pianului.....	230
Pianistica raveliană - emblema a artei instrumentale moderne.....	239
O necesară privire comparativă.....	246
Contribuția lui George Enescu la dezvoltarea artei pianistice.....	250
Particularități ale stilului pianistic enescian.....	254

B. UNELE PROBLEME DE ACTUALITATE ALE PEDAGOGIEI PLANISTICE	256
Despre o necesară modificare de atitudine.....	256
Reflectări ale principiilor școlii incluzive în învățământul pianistic	260
Inițierea muzical-instrumentală între realități și aspirații.....	262
Despre specificul învățământului pianistic al persoanelor adulte.....	264
Comunicarea verbală și cea nonverbală ca mijloace ale persuasiunii în învățământul instrumental	266
Despre finalitatea educației pianistice.....	269
Câteva curenți ale învățământului instrumental românesc.....	271
Concluzii și perspective	273
CONSIDERAȚII FINALE	277
BIBLIOGRAFIE.....	289

Capitolul I.
O PERSPECTIVĂ DIACRONICĂ
ASUPRA EVOLUȚIEI ARTEI PIANISTICE

PREAMBUL

Prima secțiune a lucrării are ca obiectiv înfățișarea procesului istoric al dezvoltării artei pianistice, privită ca parte integrantă a istoriei muzicii universale. Expresie concretă a ingeniozității spiritului uman și totodată mijloc de comunicare a celor mai complexe trăiri sufletești, imposibil a fi cuprinse în limitele limbajului vorbit, marea familie a instrumentelor cu clape și corzi ilustrează un capitol esențial din istoria artei de a gândi cu sunetele. Pianul și maeștrii săi – constructori, compozitori, interpreți, pedagogi, teoreticieni – ocupă un loc predilect în această familie.

Demersul nostru va urmări, într-o primă fază, evidențierea principalelor etape în devenirea istorică a construcției de instrumente, pentru ca apoi să contureze drumul parcurs în dezvoltarea gândirii muzicale aplicată acestor instrumente și în definitivarea principiilor de tehnică pianistică, așa cum sunt cunoscute și transpuse în realitatea artei interpretative contemporane. Vom urmări traseele celor mai importante curente și tendințe care au determinat progrese istorice în realizarea marilor performanțe ale clavirismului, precum și influența acestora asupra evoluției artei muzicale baroce, clasice, romantice, moderne și contemporane.

Caracterul interdisciplinar al problemei abordate cere o modalitate adecvată de studiu, menită să pună în lumină, o dată mai mult, unitatea indestructibilă a multiplelor forme de manifestare a culturii.

A. MOMENTE SEMNIFICATIVE ÎN EVOLUȚIA INSTRUMENTELOR CU CLAPE ȘI CORZI

Primele etape ale genezei clavirului

Cel mai îndepărtat strămoș al instrumentelor cu clape și corzi este considerat **monocordul**. Invenția acestuia este atribuită marelui învățat grec Pitagora, în jurul anului 550 î.e.n., cu toate că este posibil ca acesta să-l fi adus din Egipt. Instrumentul era alcătuit dintr-un fir de intestin sau dintr-o coardă metalică întinsă, fixată între două capete ale unei scânduri de lemn. Un scăunăș mobil împărțea coarda în două secțiuni. Pitagora utiliza monocordul pentru a-și

demonstra teoria acustică, anume în scopul determinării raportului dintre cele două secțiuni ale corzii aflată în vibrație și care producea intervalele cunoscute. Dacă raportul era de unu la doi, intervalul era *diapason* – octavă; dacă raportul era de doi la trei, intervalul era *diapente* – cvintă; dacă raportul era de trei la patru, intervalul era *diatessaron* – cvartă. Se spune că Pitagora respingea formularea judecăților despre muzică pe baza simțurilor, admițând că acestea pot fi realizate numai prin subtilitatea gândirii, ca rezultat al proporțiilor armonice, și nu prin facultatea auzului.

Monocordul a fost utilizat mai târziu de către Euclid, apoi de către Ptolemeu în secolul al II-lea î.e.n. Într-o altă formă teoreticianul francez Mersenne l-a folosit pentru a determina legile vibrației corzilor în secolul al XVII-lea (*De la nature des sons*, 1635).¹

Un alt precursor îndepărtat este **psalterionul**, instrument din familia citerei (sau țiterii), făcând parte din același tip ca și persanul *santir*, arabul *kanum* sau ebraicul biblic *nebel*. În Grecia antică instrumente de acest fel erau mânuite cu precădere de femei și produceau un gen de muzică dezaprobat de filozofi, întrucât cromatismele ar fi avut, după cum susțineau aceștia, un caracter molesitor, influențând negativ educația tinerilor. În Evul Mediu psalterionul avea forma trapezoidală, iar corzile fixate pe cutia de rezonanță erau ciupite cu degetele sau cu un plectru. Exemplarul descris de părintele Mersenne avea treisprezece rânduri de corzi, fiecare având două corzi la unison sau la octavă, sistem care prefigurează registrele clavecinului². Psalterionul era apreciat pentru calitatea pură și pentru blândețea sunetului său.

Dulcimerul, numit astfel, probabil prin derivație de la „dulce melos”³, poartă denumirea de *timpanon* în aria culturală franceză și în cea italiană. Era foarte asemănător ca aspect cu psalterionul, fapt care conducea adesea la confundarea celor două instrumente. Ceea ce le deosebea era modul de producere a sunetului. Dulcimerul, așezat pe o masă ori pe o ramă (suport), era lovit cu ciocănele, ale căror capete erau îmbrăcate pe o parte cu piele dură, iar pe cealaltă parte cu piele moale, după cum instrumentistul dorea să producă

¹ Ca o curiozitate, în primul capitol, intitulat *Considerațiuni asupra științelor exacte și empirice* al cărții sale *Cultura Greciei*, G. D. Hurmuziadis enumeră, printre diferitele invenții mecanice ale grecilor antici, un complicat instrument muzical de percuție al cărui nume nu s-a păstrat, „un fel de pian” construit în secolul al IV-lea î.e.n. de Archita din Tarent. (G. D. Hurmuziadis, *Cultura Greciei*, Ed. Științifică și Enciclopedică, București, 1979, p. 16).

² A. Schaeffner. *Le clavecin*, în *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Librairie Delgrave, Paris, 1927, p. 2037.

³ E. F. Rimbault. *The Pianoforte*, London, 1860, p. 23.

efecte de forte sau piano. Avea întinderea de două sau trei octave, pornind de la do sau re în cheia de bas, octava mică, divizarea fiind diatonică în Anglia și devenind cromatică în Germania spre sfârșitul secolului al XVIII-lea.

Dulcimerul și psalterionul par să fi fost aduse în Europa din Răsărit, poate cu prilejul cruciadelor, având în vedere că instrumente asemănătoare erau utilizate cu multe veacuri înainte în Persia, Arabia sau în Caucaz, sub numele de santir. În Europa modernă varianta cea mai răspândită a dulcimerului este cimbalon-ul unguresc sau țambalul nostru, component de bază al tarafului popular în cele două țări.

Pantaleonul a fost construit în secolul al XVIII-lea, ca un dulcimer în mărime gigantică. Regele Franței, Ludovic al XIV-lea, i-a atribuit numele inventatorului său, Pantaleon Hebenstreit. Acesta l-a construit ca pe un dulcimer de patru ori mai mare, cu două cutii de rezonanță, fiecare purtând câte un rând de corzi, pe o parte din intestine de animal, iar pe cealaltă din sârmă, în total 185 de corzi.

În scopul amplificării și diversificării resurselor muzicale precum și în vederea simplificării modului de a cânta, cu timpul constructorii au adaptat la aceste instrumente o claviatură și un mecanism. Astfel au fost create clavicordul, spineta și virginalul.

Primele mențiuni scrise cu privire la **clavicord** apar la începutul secolului al XV-lea, dar este posibil ca instrumente rudimentare de acest tip să fi fost utilizate încă din secolul al XIII-lea. În varianta consacrată, clavicordul era construit dintr-o cutie dreptunghiulară, iar corzile erau întinse orizontal, astfel încât să intersecteze capetele din spate ale clapelor. Deasupra cutiei de rezonanță se află o punte (scăunel) în formă de S, făcută astfel pentru a împărți în mod corect lungimea fiecărei coarde corespunzătoare unei note. La capătul fiecărei clape se află, bine fixată, o mică lamă din alamă, numită tangentă. Când clapa este apăsată, această tangentă se ridică și atinge coarda, producând sunetul. De obicei două sau trei clape puteau lovi aceeași coardă, însă în puncte diferite, pentru a se produce sunete de înălțimi diferite. Aceasta făcea ca sistemul mecanic să fie relativ simplu iar instrumentul, fiind portabil cu ușurință, s-a bucurat de popularitate și din rațiuni de comoditate.

La început era așezat pe o masă iar ulterior a fost pus pe picioare, pentru o mai mare ușurință în mânăuirea claviaturii. O anumită particularitate de construcție permitea obținerea unui sunet calitativ, datorită presiunii mai reduse a corzilor întinse asupra cutiei de rezonanță. Un alt avantaj al construcției sale speciale constă în posibilitatea de a modifica înălțimea sunetelor prin gradul de apăsare a clapelor. Astfel, la o apăsare mai puternică se ridică tensiunea coardei,

sunetul devenind mai înalt. De asemenea printr-o apăsare adecvată a clapelor se putea obține un efect de *vibrato*⁴, după cum interpretul putea realiza și diferențieri dinamice de la un pianissimo intim până la un forte relativ. Cel mai mare neajuns al acestui instrument era volumul sonor foarte redus. Din această cauză nu putea fi utilizat pentru acompaniament, ci doar pentru studiu și în reuniuni muzicale intime. În limitele date, clavicordul nu a avut egal printre claviaturi în ceea ce privește capacitatea de a realiza interpretări expresive. Ambitusul a crescut de la trei octave și jumătate în secolul al XVII-lea până la cinci octave în secolul următor. Unul dintre cele mai frumoase exemplare cunoscute, fabricat de Hieronymus Hass din Hamburg în anul 1744 avea întinderea de cinci octave. Datorită calităților expresive menționate, a fost instrumentul favorit al lui Bach și al lui Mozart. În realitate toți claveciniiști își formează tehnica studiind la clavicord. Contactul cu acest instrument, dată fiind capacitatea lui de a evidenția expresivitatea muzicianului interpret, îi asigură baza tehnică pentru obținerea celui mai cald tușeu, a celor mai alese calități artistice ale stilului său de a cânta. Clavicordul era, totodată, instrumentul de studiu pentru organişti, care utilizau în acest scop exemplare prevăzute cu pedale ca la orgă. Soluția studiului acasă la clavicord se impunea, având în vedere frigul din biserici pe timp de iarnă, imposibilitatea de a plăti muncitori care să acționeze foalele orgii etc. Ulterior a cunoscut o perioadă de uitare, până la sfârșitul secolului trecut, când reapare, pentru a fi din ce în ce mai frecvent întâlnit în concerte pe parcursul ultimelor decenii și în prezent. Interesul specialiștilor și al unui public de elită este astăzi în continuă creștere, în paralel cu preocuparea unor fabrici constructoare din Germania, Anglia și Statele Unite ale Americii de a obține exemplare cât mai asemănătoare prototipurilor originale.

Spineta, contemporană cu clavicordul, de formă uneori asemănătoare cu acesta, dar de proporții mai mari și arătând în interior ca o harpă culcată, pare să-și datoreze numele, fie inventatorului său, venețianul Giovanni Spinetti, fie aluziei la cuvântul italian „spina” (spin). Întinderea era de patru octave, iar sunetul era produs prin ciupirea corzilor. Mecanismul era alcătuit din pârghii perpendiculare pe clape, care aveau fixate la capete, cu ajutorul unor resorturi, mici capete de pene de păsări sau bucățele de piele, solz ori lemn. Când clapa era apăsată, pârghia se ridică, iar pana ciupea coarda. O bucățică de postav fixată la capătul pârghiei avea rolul de a opri vibrațiile corzii atunci când degetul interpretului părăsea clapa, iar resortul revenea în poziția inițială.

⁴ Bebung (l. germ.)

În documentele provenite din epocă apar dese confuzii între spinetă și virginal. În realitate, principiul de producere a sunetului era același, ca și întinderea claviaturii de patru până la cinci octave începând cu octava mică în bas. Dar calitatea emisiei sonore era diferită, iar spineta prezenta forma unei aripi de pasăre, în vreme ce virginalul avea cutia în formă rectangulară, pentagonală sau, mai rar, poligonală.

Virginalul a fost numit astfel, probabil, prin derivare de la cuvântul latin „virgula” - bețișor, vărguță, cu referire la pârghiile mecanismului. Opinia potrivit căreia ar fi provenit de la regina Elisabeta I a Angliei, regina fecioară, desăvârșită interpretează la acest instrument, nu se poate susține prin datele istorice, dat fiind că numele de virginal era utilizat încă înaintea de nașterea reginei. E adevărat, însă, că virginalul se bucura de o mare popularitate în rândul nobilelor domnișoare engleze.

Corzile instrumentului erau întinse paralel cu claviatura și treceau peste două punți (scăunașe), în timp ce la spinetă corzile se aflau în unghi ascuțit față de clape și treceau peste o singură punte. La ambele, fiecărei corzi îi corespundea o singură clapă. Ambele erau extrem de împodobite îndeplinind, pe lângă funcția muzicală, și pe cea de mobilă de lux. Au fost foarte răspândite în secolul al XVI-lea și în prima parte a secolului al XVII-lea, până la intrarea clavecinului în viața muzicală.

Cu deosebire pentru virginal s-a scris o cantitate enormă de lucrări, conturându-se un stil, o modă, o școală, o epocă sau un capitol al istoriei muzicii cunoscut, îndeobște, sub genericul „școala virginaliștilor englezi”. John Bull, John Murday, Thomas Morley, William Byrd, Giles Farnaby, Peter Philips, John Dowland, John Ward sunt câțiva dintre autorii care ilustrează acest curent muzical instrumental.

Marea epocă a dominației clavecinului

Spre sfârșitul secolului al XVII-lea popularitatea spinetei și a virginalului începe să fie concurată de **clavecin**. Toate trei au ocupat pentru o vreme locul privilegiat în preferințele celor ce făceau muzică, astfel explicându-se și confuziile care se întâlnesc adesea între denumire și descrierea lor în documentele provenite din epocă. De aceea primele clavecine, având un singur resort și o singură coardă pentru fiecare clapă, instrumente comode, portabile datorită dimensiunilor mici, **au fost** cunoscute ca spinete și virginale. Confuzia a dispărut pe măsură ce dimensiunile au crescut iar mecanismele clavecinului s-au complicat, ajungând la **două și** chiar trei manuale iar pentru o singură clapă

să fie repartizate trei corzi și până la patru registre. În urma perfecționărilor succesive care au dus la obținerea unor rezultate sonore optime, clavecinul a devenit cel mai complex și cel mai important dintre instrumentele cu clape și corzi ciupite. Între primele exemplare menționate și descrise din secolul al XV-lea și clavecinele performante, somptuos împodobite, care dominau saloanele elitelor muzicale în secolul al XVIII-lea, un drum anevoios de căutări, încercări, ameliorări și cercetări neîntrerupte a fost parcurs de către fabricanții acestor instrumente. Astfel, la sfârșitul secolului al XVI-lea se detașează performanțele școlii flamande a constructorilor de clavecine, în frunte cu membrii familiei Ruckers. Instrumentele create de ei la Anvers devin celebre datorită sunetului lor fin și bogat, fiind cerute și livrate în întreaga lume. Hans Ruckers (1550-1625) este cel care dotează clavecinul cu a doua claviatură și, pentru a obține o sonoritate mai puternică, adaugă rândului de corzi existent, format din două corzi pentru o clapă acordate la unison, un al doilea rând de corzi, mai fine și mai scurte, acordate la octava superioară. Acestea din urmă corespundeau celei de-a doua claviaturi și aduceau amplificarea sunetului emis de clapele primului manual.

În Anglia, Zumpe și Burckhardt Schudi erau renumiți pentru instrumentele fabricate. În Germania Stein, Schroeter, Silbermann, în Franța Faby, Marius, Blanchet iar în Italia Cristofori au răspuns cu promptitudine și profesionalism marii cereri de clavecine manifestată pe piața europeană de instrumente muzicale în cea de-a doua parte a secolului al XVIII-lea. Forma și așezarea mecanismului în interiorul cutiei au fost îndelung calculate de maiștrii constructori, până la obținerea unor exemplare de cea mai satisfăcătoare performanță. A fost urmărită posibilitatea unei poziții confortabile a instrumentistului în fața claviaturii, așezarea acestuia în așa fel încât să permită mânăuirea clapelor cu ușurință. Totodată forma și mărimea cutiei de rezonanță, așa cum a fost stabilită, contribuie în mod determinant la producerea unui sunet de bună calitate.

Modul de funcționare a mecanismului e relativ simplu. Resorturile sunt prevăzute cu un plectru din piele sau pană de pasăre. Când clapa este apăsată cu degetul, plectrul ciupește coarda și astfel se produce sunetul. Când clapa este lăsată să revină la poziția inițială, plectrul ar trebui să ciupească din nou coarda, ceea ce nu se întâmplă datorită unei limbi care îl fixează, făcându-l să treacă dincolo de coardă și abia apoi să ajungă în poziția de repaus. Amortizorul sau surdina se află în strânsă legătură cu resortul și atunci când clapa face să se ridice resortul, coarda e lăsată să vibreze liber, dar acesta o imobilizează imediat ce resortul recade în poziția de repaus. Corzile sunt din oțel, mult mai subțiri decât

cele ale pianului, întinderea claviaturii ajunge să cuprindă patru octave și jumătate iar resursele de culoare sonoră devin deosebit de bogate, datorită posibilităților de combinații ale registrelor.

Prin natura construcției sale, clavecinul oferă muzicienilor posibilități caracteristice de expresie. Ceea ce prețuiesc aceștia mai întâi este capacitatea de a cuprinde mai multe octave. O asemenea amploare a întinderii situează clavecinul în fruntea instrumentelor epocii. Rolul armonic de acompaniator sau de „bas continuu”⁵ este preluat treptat de la alte instrumente ca lăuta sau, mai ales, orga. Aceasta întrucât avantajul clavecinului constă în posibilitățile armonice mult mai bogate față de lăută și în capacitatea de a se integra mult mai discret și mai ușor decât orga în ansamblurile instrumentale sau vocale în cele mai variate formule. Caracterul centralizator, forța centripetă s-au manifestat din plin prin rolul clavecinului de „dirijor al orchestrei” acesta marcând măsura și antrenând orchestra și corurile în discursul său muzical.⁶

Paralel cu cele două funcții îndeplinite în practica muzicală, clavecinul o realizează și pe aceea de instrument solist. Bogata literatură muzicală barocă stă mărturie asupra răspândirii extraordinare pe care o cunoaște clavecinul solist în această epocă. În aria culturală germană au scris opere importante pentru aria clavecinistică J. S. Bach și fiii săi - C. Ph. Em. Bach, J. Chr. Bach, W. Fr. Bach, precum și J. G. Eckard, J. J. Froberger, G. Fr. Haendel, T. Kuhnau, G. Muffat, J. Pachelbell, J. Schobert, G. Ph. Telemann. La întâlnirea perioadei barocului cu

⁵ Basso continuo sau basul cifrat pare să fi fost inventat de către compozitorul italian Viadana (Lodovico Grossi) (1564-1645). Călugăr franciscan, contemporan al lui Monteverdi a fost maestro di capella în renumite catedrale și a compus numeroase volume de canonete, madrigale, psalmi, imnuri și messe. Opera de importanță istorică este o colecție de *Canto concerti ecclesiastici a1, a2, a3, a 4 voci, con il basso continuo per sonar nell'organo. Nova inventione commo da per ogni sorte di cantori e per gli organisti*, publicată la Veneția în anul 1602. În aceste concerti Viadana își construiește compozițiile pornind de la bas, în loc să pornească de la cantus firmus, după cum se proceda în practica timpului său, reușind să realizeze autentice melodii de sine stătătoare. Prin noua metodă și-a permis să utilizeze un stil mai liber și mai ușor decât cel al contemporanilor din școala romană. Poate fi considerat ca inițiator al principiului melodic opus principiului contrapunctic în compoziție. (Grove's Diet. Of Music and Musicians, Ed. Eric Blom, 1973, vol. VIII, p. 760, 761.)

⁶ De fapt, în practica muzicală din epoca barocă în cazul ansamblurilor mari existau doi dirijori - clavecinistul și primul violonist (sistemul numit *doppeldirigieren*). Ei coordonau ansamblul în mod alternativ, în funcție de ponderea fiecăruia în cadrul discursului muzical. În ansamblurile restrânse, fără violonist, acest rol revine exclusiv clavecinistului. El dirijează în timp ce cântă, marcând cu mâna stângă intrările, schimbările dinamice și agogica. Ceea ce mâna stângă nu cântă în acest timp (basul), este realizat de către violoncel și fagot, în timp ce mâna dreaptă a clavecinistului continuă cântarea fără întrerupere. (n. n.)

clasicismul muzical, J. Haydn și W. A. Mozart îmbogățesc arta clavecinului cu opere de cea mai puternică semnificație stilistică.

În Franța se ilustrează compozitori claveciniști ca Fr. D'Agincourt, J. G. D'Anglebert, Cl. Balastre, J. B. de Boismortier, Ch. de Chambonière, „dinastia” familiei Couperin, în cadrul căreia supremația revine marelui François Couperin, J. Fr. Dandrieu, L. Daquin, J. Duphy, El. Jaquet de la Guerre, N. Lebegue, G. Le Roux, L. Marchand, J. Ph. Rameau, M. de Saint Lambert.

Din școala italiană fac parte D. Cimarosa, G. Frescobaldi, B. Galupi, P. D. Paradisi, G. B. Pescetti, N. A. Porpora, G. M. Rutini, Al. Scarlatti, D. Scarlatti, D. Zipoli.

Dintre claveciniștii englezi se referă Th. Ame, W. Byrd, H. Purcell. Din școala spaniolă poate fi menționat A. Soler, iar din cea olandeză J. Pieterszoon Sweelink.

Întregul patrimoniu clavecinistic ilustrează atât minunatele calități ale acestui instrument, cât și limitele sale constructive. În lucrările compozitorilor – care erau în același timp și interpreți desăvârșiți, potrivit modelului de educație muzicală din acel timp – scriitura reflectă capacitățile tehnice și expresive specifice clavecinului: ușurința producerii sunetului, care permitea dezvoltarea unei virtuozități remarcabile în tehnica de degete, viteză în discursul de tip linear dar și spectaculozitate în salturi și încrucișări de mâini; de asemenea, posibilitățile practic nelimitate de combinații ale registrelor au condus la preferința compozitorilor pentru punerea în evidență a timbrelor, a efectelor coloristice surprinzătoare. Însăși sonoritatea generală a instrumentului, acel „foșnet argintiu” despre care vorbește cu căldură H. G. Neuhaus, produce un efect estetic captivant asupra ascultătorului. Acest efect are loc, bine înțeles, de îndată ce auzul său s-a acomodat cu volumul mic al sunetului. Pe lângă sonoritatea scăzută, un alt neajuns constă în imposibilitatea menținerii sunetului. Pentru a compensa acest defect, valorile de note lungi au fost prevăzute cu tril, iar pentru a suplini imposibilitatea schimbărilor dinamice, sunetelor mai importante din cadrul frazelor li s-au adăugat ornamente, echivalente unor accente expresive. Din cauza aceluiași neajuns, în mișcările rare întâlnim o ornamentică foarte bogată și variată, într-adevăr, ornamentica are o asemenea importanță expresivă și stilistică, încât astăzi este de neconceput interpretarea muzicii baroce la clavecin fără competența deplină în acest domeniu. Pe bună dreptate Wanda Landowska pretinde unui bun clavecinist „cunoașterea ornamentelor sau *agrementelor* utilizate de fiecare autor, nu a acelor *ornamente arbitrare* prin care executantul substituie propriul său gust celui al compozitorului, ci a acelor ornamente esențiale, care îi pun în valoare atât pe