

ANTOINE GOLÉA

**MUZICA DIN NOAPTEA TIMPURILOR
PÂNĂ ÎN ZORILE NOI**

© 2024. Casa de Editură GRAFOART®

Toate drepturile rezervate.

Redactor corector: Nicoleta Dobrin

În elaborarea prezentei ediții s-au folosit lucrarea:

Antoine Goléa, *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*,

Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1977, vol. I.

și versiunea în limba română

Antoine Goléa, *Muzica din noaptea timpurilor până în zorile noi*,

trad. din lb. fr. de Iosif Igiroșianu, Ed. Muzicală, București, 1987, vol. 1.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

GOLÉA, ANTOINE

Muzica din noaptea timpurilor până în zilele noi / Antoine Goléa ; trad. din lb. franceză de Iosif Igiroșianu și Lidia Igiroșianu. - București : Grafoart, 2024
2 vol.

ISBN 978-606-747-243-1

Vol. 1. - 2024. - ISBN 978-606-747-244-8

I. Igiroșianu, Iosif (trad.)

II. Igiroșianu, Lidia (trad.)

78

EDITURA MUZICALĂ GRAFOART

București, str. Brașov nr. 20

LIBRĂRIA MUZICALĂ GEORGE ENESCU

București, piața Sfinții Voievozi nr. 1

TEL. : 0747 236 278 (07-GRAFOART) ; 021 315 07 12

E-MAIL : GRAFOART1991@GMAIL.COM

COMENZI ON-LINE : WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO

Antoine Goléa

MUZICA
DIN NOAPTEA TIMPURILOR
PÂNĂ ÎN ZORILE NOI

Traducerea din limba franceză de
Iosif Igiroșianu

Volumul 1



Cuprins

Înaintea „începuturilor”	9
Civilizațiile muzicale tradiționale	12
Dublul leagăn al muzicii Occidentului	43
Muzica Evului Mediu	50
Polifonia Evului Mediu	66
Strălucirea și decadența polifoniei	77
Incertitudinile veacului al XVI-lea. Palestrina și Lasso .	102
Palestrina și Lasso	112
Spania și Anglia	136
Splendoarea Barocului. Triumful umanului	144
Claudio Monteverdi.....	152
În jurul lui Monteverdi și, după el, în Italia	170
Jean-Baptiste Lully și ce l-a precedat.....	181
După Lully, tot Lully și opera-balet.....	196
Muzica instrumentală și corală a evului baroc dinaintea lui Purcell, Rameau, Händel și Bach	203
Henry Purcell	224
Jean-Philippe Rameau	227
Georg Friedrich Händel	232
Johann-Sebastian Bach.....	239
Câțiva contemporani ai lui Bach.....	269
Anevoioasa naștere a clasicismului	277
Școala de la Mannheim.....	283
Fiii lui Bach.....	290
Spre opera clasică.....	297
Christoph Willibald Gluck	304

Instaurarea Clasicismului. Joseph Haydn	313
Wolfgang Amadeus Mozart	321
Ludwig van Beethoven	342
Paradoxuri și neînțelegeri în jurul romantismului	360
Franz Schubert	376
Hector Berlioz.....	381
Frédéric Chopin.....	393
Franz Liszt	400
Cei doi giganți ai romantismului: Giuseppe Verdi – Richard Wagner.....	410
Dezechilibrul și declinul romantismului.....	446
Johannes Brahms	455
Hugo Wolf.....	461
Anton Bruckner	465
Gustav Mahler	470
Salvatorii muzicii franceze în secolul al XIX lea: Camille Saint-Saëns și Gabriel Fauré.....	480
Georges Bizet	490
Jules Massenet	497
César Franck și discipolii săi	500
Rusia și muzica sa	510
Școala cehă?.....	524
Edvard Grieg.....	530
Ultimele manifestări înaintea noului secol	534

Înaintea „începuturilor”

În marele său roman-epopee *Iosif și frații săi*, Thomas Mann pomenește de fundalurile istoriei care se înșiră, unele după altele, într-o perspectivă nesfârșită, ascunzând tot ceea ce nu știm despre începuturile omenirii. De fiecare dată când cercetătorii izbutesc să dea la o parte unul din aceste fundaluri în spatele căruia au crezut, o vreme, că s-ar ascunde adevăratele începuturi, ei își dau seama că, dincolo de el, se află o infinitate de alte fundaluri ascunzând începuturi și mai îndepărtate. În cele din urmă, trebuie să recunoaștem că omenirea, socotită de noi drept primitivă, se află ea însăși într-un stadiu foarte înaintat de civilizare. De altfel, reprezentând ca specie pe scara animală cea mai înaltă treaptă de dezvoltare, omul nu constituie oare, prin el însuși, o convergență de împliniri, în clipa ivirii sale?

Ceea ce este un adevăr pentru civilizație, în general, se dovedește și mai adevărat pentru muzică. Controversa dacă omul mai întâi a cântat sau a vorbit, se vedește destul de lipsită de rost, mai ales în zilele noastre, când muzica, reîntorcându-se la multiplele ei începuturi, tinde să sfarme cercul îngust al sunetului organizat, pentru a reintegra printre mijloacele ei de exprimare strigătul, șoapta, sunetul nearticulat, precum și cuvântul, acesta din urmă nu doar ca un suport al sunetului muzical, cu semnificația dramatică sau poetică, ci ca un element constitutiv cu putere autonomă.

Ceea ce totuși poate fi socotit drept sigur este faptul că omul s-a exprimat întotdeauna prin sunet, termenul acesta fiind folosit aici în înțelesul lui cel mai general. Cel dintâi om, în măsura în care această noțiune poate avea un sens oarecare, îmbrățișând prima femeie, și-a exprimat

Civilizațiile muzicale tradiționale

Prin *civilizațiile muzicale tradiționale* se înțeleg, geografic vorbind, civilizațiile muzicale extra-europene, iar din punct de vedere istoric, civilizațiile muzicale care s-au format în afară de orice înrâurire europeană și - în ce privește esențialul - înaintea oricărei civilizații muzicale europene. Este vorba, înainte de orice, de civilizațiile muzicale din Africa și din Asia. În ce privește America, nu ar putea fi avută în vedere decât muzica „Pieilor Roșii” care a dispărut însă pe măsură ce dispărea, masacrată de cotropitori, populația băștinașă a continentului. În afară de aceasta, muzica americană care, într-o anumită optică, ar putea fi calificată drept tradițională, își trage rădăcina din muzica africană (jazzul), din muzica spaniolă și portugheză - în America de Sud - și a avut de suferit amestecuri și transformări adânci din contactul cu muzica europeană clasică și modernă (coralul luteran, în ce privește jazzul și toate formele de muzică europeană savantă, în ce privește muzica populară specifică a populației albe din America de Nord).

Civilizațiile muzicale tradiționale din Africa și din Asia au un oarecare număr de puncte comune care se trag dintr-un trecut foarte îndepărtat ce ne întoarce cu două sau trei milenii înaintea erei noastre, cel puțin pentru unele din aceste civilizații. Limbajul muzical format în acest trecut îndepărtat s-a păstrat - în ceea ce are el esențial - până în zilele noastre. Totuși, ar fi greșit să credem că acest limbaj și-a păstrat, de-a lungul veacurilor, o imuabilitate absolută. El a evoluat când complicându-se, când simplificându-se, și este probabil că și în zilele noastre continuă să fluctueze pretutindeni unde practicarea lui a supraviețuit. Dar

Dublul leagăn al muzicii Occidentului

De la originile care au ajutat-o să se constituie, cu alte cuvinte, din primele timpuri ale evului mediu, muzica Occidentului se manifestă limpede prin modurile, ritmurile și stilul ei, ca reflex al acestor mari civilizații ale Antichității: civilizația Orientului apropiat și civilizația greacă. În epoca lor clasică, altfel spus, în cursul ultimei treimi a mileniului care a precedat era noastră, contacte între aceste două civilizații au existat, desigur, dacă n-ar fi fost decât stabilirea circulară, pe întreg litoralul Mediteranei a celor mai vechi așezări ale Orientului apropiat, pe de o parte, și grecești, pe de alta. Roma a servit de catalizor, de convergență a tuturor influențelor, fără însă ca această acțiune să aibă asupra muzicii o urmare notabilă. Oricum ar fi, muzica din sudul peninsulei balcanice și din Orientul apropiat și cea greacă erau înfățișate în temelii lor încă dinaintea primelor mari migrații ale popoarelor. Trebuie să reținem că, în cursul ultimului mileniu dinaintea erei noastre, două efluvii de muzică s-au constituit definitiv pe țărmurile extrem-orientale ca și la nord-estul Mediteranei, fără legătură deosebită între ele, cu semnificații și funcții foarte diferite, dar ciudat de asemănătoare prin structurile lor adânci.

Pentru noi, muzicologi și simpli melomani de astăzi, o mare deosebire există totuși între aceste două civilizații muzicale.

Dintr-un impresionant ansamblu de scrieri s-a putut deduce ce au putut fi muzica Orientului apropiat și muzica greacă. Totuși, notațiile care au ajuns la noi sunt neînsemnate și inutilizabile într-atât fiind de fragmentate și neînsemnate. Și este și firesc să fie așa, deoarece, ca și

Muzica Evului Mediu

Începând chiar cu titlul acestui capitol, concepția despre lumea din Evul Mediu, despre lume în general ca și despre lumea muzicală, trebuie corectată. Ce era, într-adevăr, Evul Mediu, în primele lui secole, în tot cazul în primele trei? O lume păgână în care mișunau tot felul de păgânisme, de la zeii Romei, copiați după cei ai Greciei, până la divinitățile popoarelor cucerite de romani, de la celții din apus până la tracii și sciții din răsărit.

Nu cunoaștem această muzică, dar, prin simplă deducție, putem să spunem că fiecare popor, fiecare trib și-o avea pe a sa. Romanii aveau muzica Greciei, devenită decadentă și grosolană. Dar înainte de stăpânirea romană, locuitorii băștinași ai Italiei își vor fi avut și ei muzica lor, și urme însemnate trebuie să se fi păstrat sub poleiala civilizației romane. Lucrul acesta era cu atât mai adevărat în Galia, în Britania cea de peste mare – în cea mare ca și în cea mică – în ținuturile celților de la marginile uscatului și în Finisterul cucerit mai târziu, fără să mai vorbim de Germania, rămasă încă barbară, păgână și neînvingă, în timp ce țările din apus, trăind sub stăpânirea legiunilor, dădeau naștere unor noi ramuri de omenire. Peste aceste ramuri noi avea să cadă fermentul creștinismului care dospea deja în plămada romană și în aceea a popoarelor din răsăritul unde se ivise.

Toate aceste popoare, creștinate sau pe cale de a fi, se rugau și ele pe muzică și, deci, cântau. O afirmăm prin inducție fiindcă nicio urmă din primele lor cânturi nu a ajuns până la noi. Ca și în civilizațiile extra-europene, tradiția muzicală era pur orală. Rarele texte care ne-au parvenit de la celții preromani, de pildă, din Bretania și din

Polifonia Evului Mediu

De la ivirea ei în veacul al IX-lea, polifonia Occidentului se afirmă ca un fenomen unic în muzica întregii lumi. Am văzut și ceea ce, în civilizațiile tradiționale din Asia și din Africa, îndreptătea să se creadă că polifonia nu ar fi un fenomen exclusiv al civilizației europene. Dar, în același timp, am văzut și ceea ce deosebea fundamental anumite cânturi pe două voci ale popoarelor negre din sudul Africii, de pildă, sau anumite forme instrumentale ale muzicii din Bali, de polifonia occidentală. De altfel, oricum, aspectele fals polifonice ale cutărei sau cutărei muzici tradiționale s-au păstrat neschimbate până în zilele noastre, pe câtă vreme polifonia occidentală, de la apariția primelor ei forme, până la operele lui Guillaume de Machault – fără să mai vorbim de imensele ei dezvoltări ulterioare – nu a încetat să progreseze pe calea complicării, adăugirilor și a unor descoperiri mereu noi.

La drept vorbind, nu această neîncetată progresie poate stârni cea mai mare mirare. Înaintarea, transformarea, căutarea, descoperirea, inventarierea sunt demersurile fundamentale și organice ale spiritului occidental. Aspectul cel mai uimitor în istoria polifoniei este prima ei apariție, nașterea ei. Și ne putem întreba cărui fenomen insolit și singular se poate datora această naștere? Cum s-a ivit această nevoie de a cânta pe două voci, dedublare care reprezintă forma primitivă a polifoniei? Firește, nu avem la îndemână nicio precizare istorică în această privință. Nu putem decât să propunem o ipoteză verosimilă, pornind de la un fenomen firesc, acela al deosebirilor fiziologice între țesăturile vocale, fără

Strălucirea și decadența polifoniei

Trubadurii, acești ultimi mari artiști ai monodiei, au trăit și creat în vremea când polifonia își lua avântul și ajungea cu Guillaume de Machault la prima ei mare realizare. Secolul al XIV-lea cunoaște, în Franța, dispariția artei trubadurilor. Ea nu mai supraviețuiește decât în țările în care, ca în Germania, nașterea ei a fost mai târzie, reprezentând totuși un al doilea val, și mai mult o imitație decât o creație originală. Dar muzica monodică nu dispare cu totul nici în secolul al XIV-lea, nici chiar în al XV-lea. Într-adevăr, dacă trubadurii dispar, străluciții lor emuli, jonglerii și menestrelii (care echivalau oarecum cu lăutarii noștri, n. tr.) nu numai că subzistă mai departe, dar cunosc chiar o perioadă de mare prosperitate. Este vremea când se constituie la Paris și în multe alte părți, cele dintâi bresle de menestrelii. Puternic organizați, acești artiști trezesc – prin propria lor pildă – tot mai multe vocații în jurul lor, cu atât mai mult cu cât evoluția socială înlesnește acest fenomen. Feudalitatea, castelană și agrară, tinde să recunoască o supremație orașelor și o întâietate locuitorilor acestora, burghezi, negustori, meșteșugari care călătoresc și încurajează schimburile. Într-un prim stadiu al existenței sale, această nouă clasă socială și breslele sale favorizează în chip firesc formele muzicale mult mai simple decât cele respectate de admiratorii polifoniei. Cultura lor este mai puțin profundă ca aceea a admiratorilor polifonici; mintea și inima lor au nevoie de o artă mai simplă și mai directă. Această situație se va prelungi în tot cursul Renașterii, atât în secolul al XV-lea, cât și în al XVI-lea și nu va aștepta lucrările create de la „camerata fiorentina”, la finele secolului al XVI-lea ca să se dezvolte. Cu această tendință

Incertitudinile veacului al XVI-lea.

Palestrina și Lasso

Ar putea să pară logic ca, pe linia dezvoltării istorice, cuceririle geniale ale lui Josquin des Près să fi avut o înrâurire imediată asupra muzicii în prima jumătate a veacului al XVI-lea.

Privită superficial, muzica acestei perioade prezintă efectiv toate semnele acestei înrâuriri. Muzica franco-flamanzilor și cea a italienilor s-au întrepătruns mai mult ca oricând. Pe cât de avidă se arată Italia de a asimila subtilitățile polifoniei din nordul Europei, pe atât urmașii lui Josquin, originari din Hainaut sau din ținuturile imediat învecinate, se lasă fascinați de simplitatea, claritatea, expresivitatea artei italiene.

În cele din urmă, influența italiană va predomina în evoluția muzicii după moartea lui Josquin, în 1521, și chiar înainte de puternica afirmare a geniului lui Palestrina și al lui Lasso, în a doua jumătate a veacului. Pe de altă parte, ea va da naștere unui fenomen care, pe plan social, se va dovedi extrem de fecund pentru răspândirea și popularizarea muzicii. Dar pe plan estetic, ea va însemna, în general, în aria muzicală, un timp de certă oprire, de regres chiar.

Acest fenomen se datorează unui evident amatorism muzical în mediile cultivate în care se practicau artele conjugate: ale muzicii și ale poeziei.

Amatorismul acesta se manifestă în primul rând datorită faptului că, după dispariția lui Josquin, muzica religioasă trece printr-o perioadă de decadentă. Desigur, sursele fenomenului sunt multiple și trebuie căutate – mai

Palestrina și Lasso

Palestrina a compus și el madrigale profane. Ne-am fi așteptat destul de puțin la aceasta, ținând seama de imaginea pe care acest ilustru muzician a lăsat-o în istorie. După moartea sa, în 1594, și timp de trei veacuri, el a încarnat în ochii lumii muzicianul de biserică în esența lui cea mai pură. În această privință, el a fost mult imitat în veacul al XIX-lea, mai ales în Franța, unde epigonii săi – printre care se numără muzicieni foarte cunoscuți și prețuiți – au făcut din stilul lui singurul stil muzical catolic valabil, opunându-l stilului personal al maeștrilor clasicismului baroc și romantismului. Ceea ce era, evident, o absurditate care nu a întârziat să dea naștere celeilalte atitudini excesive, ce consta – și mai constă și astăzi – în a taxa muzica lui Palestrina drept convențională, banală și plicticoasă, mai ales reacționară în raport cu timpul ei și în raport cu toate epocile. Să lăsăm deoparte aprecierile calitative. Important este să clarificăm o problemă pe care, de secole, unii se complac s-o încurce tot mai mult. Această problemă se rezumă la întrebarea: care este locul lui Palestrina în istoria muzicii polifonice?

Născut în 1525, Palestrina începea să compună într-o epocă vitregă pentru muzica polifonică, mai ales în Italia. Alături de o muzică profană care poate fi, în cele mai multe cazuri, socotită ușoară, muzica de cult, reprezentată de epigonii lui Josquin, se crispa într-o atitudine de împotrivire și de refuz: care, sub pretextul de a ocroti puritatea învățământului polifonic – care încetase de a mai fi acela al lui Josquin – respingea orice inovație, orice simplificare și își închipuia astfel că apăra continuitatea arhitecturilor edificate începând din veacul al XIV-lea. Dar,

Spania și Anglia

Am văzut cum Orlando di Lasso, geniul internațional, cel dinții în cântecul francez și în madrigalul italian al vremii sale, a fost și stâlpul, deci contraponderea lui Luther, în dezvoltarea muzicii germane, începând din veacul al XVII-lea. Numai periferia Europei i-a scăpat, mai ales Spania și Anglia, unde se desfășoară, în secolul al XVI-lea, manifestări ce par a fi contradictorii, dar al căror rezultat este de a face din muzică, o dată mai mult, un fel de refugiu, la adăpost de lume și de luptele ei, lupte în centrul cărora, dimpotrivă, în aceeași vreme, un Luther și un Lasso o așezau. Această fugă de realitate nu a împiedicat însă nașterea unui anumit număr de capodopere a căror supraviețuire s-a datorat poate tocmai atemporalității ei.

Aceasta nu înseamnă că unele contacte între Spania și Anglia, pe de o parte, și între aceste două țări și restul Europei apusene, pe de alta, nu ar fi existat în cursul veacului al XVI-lea. Dimpotrivă, muzicienii spanioli și englezi au făcut dese călătorii și au și locuit uneori în Italia și în Franța. De pildă, cel mai mare maestru spaniol al timpului, Tomaso Luiso da Vitoria a fost prietenul și elevul lui Palestrina, după cum John Dowland a stat deseori în Franța. S-ar putea înmulți aceste exemple, dar surprinzător este că toate aceste contacte și schimburi nu au avut nicio importanță, dacă e vorba să privim muzica în sine, muzica spaniolă și cea italiană, pe de o parte, și muzica engleză și cea franceză, de cealaltă. Acestea sunt două exemple elocvente pentru a vedea că, în ultimă analiză, muzica nu constă numai în forme, modalități și stiluri de scriitură, că este și altceva, ceva indefinibil, inefabil, în sensul propriu al cuvântului, ceva ce nu se analizează și care sălășluiește în

Splendoarea Barocului. Triumful umanului

Ceea ce începe în zorii veacului al XVII-lea, la care iată-ne ajunși, este răzbaterea definitivă a unei muzici care nu va mai ține în niciun fel socoteală de originile sale matematice, în general, nici măcar filozofice.

Desigur, tot o filosofie va ajuta dacă nu în edificarea, cel puțin în justificarea ei; dar va fi, de data aceasta, o filosofie a umanului, o filosofie ferită de metafizica sau de vreo știință exactă, transcendând umanul.

Această muzică va fi într-un anumit sens, o reîntoarcere la primitiv, cu alte cuvinte la cântecul pur. Dar acest primitiv se va îmbogăți, bineînțeles, cu toate rafinamentele unei civilizații și unei culturi tinzând, încă de atunci, spre apogeu.

Simplitatea cântului va triumfa pretutindeni chiar atunci când, din punct de vedere teoretic, supremația ei va fi negată, chiar atunci când, într-o sublimă bătălie de ariergardă, polifonia se va mai menține totuși, ca în madrigalele lui Monteverdi și, un secol mai târziu, la Bach.

Dar chiar la Bach, polifonia pe care o mânuia cu toată măiestria, nu se recunoaște ea, în fiecare clipă învinsă? Nu se recunoaște oare, pretutindeni în opera lui, în fața coralului, expresie supremă a armoniei verticale, și în fața monodiei acompaniate? *Pasiunile* de Bach nu sunt oare opere în care se dă prioritate recitativelor și ariilor protagoniștilor?

Monteverdi și Bach: iată-i, în timp, în spațiu și în stil pe cei doi poli ai epocii muzicale pe care o vom aborda acum. *Orfeu* datează din 1607, *Pasiunile după Matei*, din 1729. Totul, între aceste două lucrări, se naște, trăiește, în splendoarea muzicii baroce. Ultimele volume de madrigale ale lui Monteverdi și *Arta Fugii* a lui Bach? Un bun rămas

Claudio Monteverdi

Ca atâtea alte invenții majore ale minții omului în domeniul artelor sau al științelor, aceea a operei a fost rodul unei împletiri de hazarduri. De cele mai multe ori, se stabilește o legătură directă între căutările formației *La Camerata fiorentina* a contelui Bardi și compunerea lui *Orfeu* de către Monteverdi. Numai că această legătură se datorește întâmplării.

Într-adevăr, nu trebuie să uităm că Monteverdi nu a locuit niciodată la Florența și nu a fost niciun moment în contact direct cu artiștii, poeții și filosofi care frecventau palatul contelui Bardi. S-a născut la Cremona, în 1567, și *Orfeu* a fost compus în 1607. Creație de maturitate a unui muzician în vârstă de 40 de ani, așa cum va fi și *Pelléas*-ul lui Debussy, trei veacuri mai târziu.

Ceea ce nu înseamnă că Monteverdi nu a manifestat o anumită precocitate. Se trăgea dintr-o familie înstărită și instruită aparținând burgheziei cremoneze. Tatăl său era medic și cel puțin doi din frații lui Monteverdi (erau cinci copii în familie) au fost și ei muzicieni talentați. Unul dintre ei, Giulio, era chiar colaborator al lui Claudio, când acesta va fi șeful capelei la curtea din Mantua.

La Cremona, Monteverdi a avut ca profesor pe Marc' Antonio Ingegneri, șeful capelei catedralei orașului. Era unul din acei mari maeștri ai polifoniei din cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea. El întrunea în stilul său esențialul cuceririlor lui Palestrina și ale Școlii venețiene, deci ale fraților Gabrieli și ale lui Cypriano da Rore. Era un polfonist modern, făcând parte din cei ce se străduiau neobosiți să realizeze o sinteză între stricta orizontalitate flamandă și noile tendințe spre o scriitură armonică

În jurul lui Monteverdi și, după el, în Italia

În timp ce Monteverdi se mai afla în viață și nici nu compusese încă ultimele sale capodopere lirice, mai ales *Încoronarea Poppeei*, moștenirea lui a și început să se degradeze. Ceea ce s-a vădit numaidecât, chiar dacă se pot stabili oarecare legături între unele lucrări ale unui Luigi Rossi, mai ales ale unui Stefano Landi și acelea ale lui Monteverdi. Acești doi compozitori erau romani, fiindcă Roma a fost unul din cele trei mari centre ale teatrului liric în Italia, în veacul al XVIII-lea, și acest centru a izbutit cel dintâi să se impună atenției. Celelalte două vor fi, succesiv, Veneția și Neapole. Dar o Veneție care, foarte curând, nu a mai avut nimic comun cu aceea a lui Monteverdi. În ciuda a tot ce mai lega încă de estetica acestuia cele mai puțin neizbutite din lucrările școlii romane, degradarea valorilor s-a abătut repede asupra Italiei și avea să continue în tot cursul celei de a doua jumătăți a veacului al XVII-lea și al întregului veac al XVIII-lea. S-ar putea adăuga la acest proces negativ și prima treime a veacului al XIX-lea, dar, în această privință, asistăm la un paradox care merită o mai amplă cercetare. Dacă față de veacul al XVI-lea, mai ales, această primă treime a veacului al XIX-lea, reprezentată esențial de Bellini, Donizetti și Rossini, se caracterizează printr-un oarecare efort de redresare, declinul care o precedase fusese atât de catastrofal, încât și operele datorate acestui efort au apărut – în lumina de mai târziu a capodoperelor lui Verdi, în Italia, Weber și Wagner, în Germania – ca niște manifestări de decadentă, situându-se în realitate pe linia evoluției secolelor precedente.

Firește, această evoluție a cunoscut anumite etape. Primele succese ale operei romane se situează cam între

Jean-Baptiste Lully și ce l-a precedat

Prima „tragedie pe muzică” a lui Jean-Baptiste Lully, *Cadmus și Hermiona*, datează din 1673. Așadar, după ce se scurseseră șaiszeci de ani de la *Orfeul* lui Monteverdi și treizeci și unu de ani de la *Încoronarea Poppeei*. Iată deci întârzierea, în istorie, a operei franceze față de cea italiană. Aceasta din urmă, după desăvârșirea formelor ei în prima jumătate a veacului al XVII-lea, fusese detronată, în propria sa țară de origine, de formele decadente și derizorii, apărute la Roma, la Veneția și mai ales la Neapole, pe care le-am evocat în precedentul capitol. Situația operei franceze a fost oarecum inversă. Precedată și ea de unele forme care nu mai prezintă astăzi decât un interes istoric și documentar, dar care, toate, au contribuit, într-o oarecare măsură, la nașterea ei. Această naștere a pus totuși capăt acelor forme care, în bună parte, veniseră și ele din Italia. Dar dintr-o Italie anterioară lui Monteverdi și, cu atât mai mult, perioadei de decadentă care i-a urmat.

Acele forme constau într-un fel de cuvinte de ordine-cheie, privind, unele, muzica, altele, dansul. Pentru muzică era, *Aria de Curte*. Pentru dans, era baletul sub diversele aspecte pe care le-a îmbrăcat succesiv: *mascarada*, *baletul melodramatic*, *baletul cu intrări*, toate aceste aspecte dând naștere, în cele din urmă, *baletului de Curte*. Iată ce a găsit Lully în Franța la sosirea sa. Și, în tinerețea lui, a contribuit la îmbogățirea unora din aceste forme. Dar după propria sa mărturisire, nu aceste părți din opera lui care s-au situat înaintea *tragediilor pe muzică* ale lui mai au viață astăzi. Ceea ce continuă să aibă o semnificație pentru noi este muzica de scenă compusă de el, între anii 1664 și 1671, pentru comediile-balet ale lui

După Lully, tot Lully și opera-balet

În chip aproape unanim, lumea muzicală, din cele mai vechi timpuri, din renașterea și din baroc, nu a manifestat nicio preocupare care să dovedească un cult al predecesorilor. Chiar și când aceștia aveau geniu. Creațiile unui compozitor nu mai erau cântate după moartea lui decât în mediul foarte restrâns în care își trăise ultimele zile, și chiar atunci amintirea lui nu se păstra prea mult timp. Muzicianul ca și melomanul acelor epoci trăiau prezent, și pretutindeni nu se cânta decât muzică contemporană. Abia în vremea romantismului această mentalitate s-a schimbat fundamental. Odată cu nostalgia exagerată a trecutului, au început să fie cântate numai lucrări provenite din acest trecut și să se neglijeze tot mai mult muzica contemporanilor. Dar în veacurile al XVII-lea și al XVIII-lea, muzicienii dispăruți nu mai erau decât niște nume și nici măcar de ele lumea nu-și mai amintea prea mult.

Foarte rare au fost excepțiile de la această regulă, și Lully a rămas cea mai izbitoare dintre ele. A murit încă tânăr și în plină activitate, în urma unui accident survenit în timp ce dirija *Te Deum*-ul său pentru a sărbători vindecarea regelui care fusese grav bolnav. Operele lui au continuat să fie reprezentate ca și cum ar fi fost în viață. Apoi ele au rămas vii chiar când umbra lui a început să se îndepărteze. Principalele, sale tragedii lirice au figurat în repertoriul Operei până la Revoluție¹⁰. Rameau le cunoștea temeinic și nutrea cea mai mare admirație pentru Lully. Gluck le-a putut și el cunoaște în tot cazul, propriile lui opere, precum și întreaga reformă pe care a întreprins-o, se

¹⁰ Se referă la Revoluția franceză de la 1789. (n. red.)

Muzica instrumentală și corală a evului baroc dinaintea lui Purcell, Rameau, Händel și Bach

Barocul asistă la emanciparea totală a muzicii instrumentale de sub dominația celei vocale. Nu mai este vorba acum de transcrierea muzicii vocale. Odată cu nașterea veacului al XVII-lea, adică după 1600, încep să se ivească lucrări compuse exclusiv pentru instrumente.

Instrumentele cu arcuș și cele cu claviatură își împart favoarea compozitorilor ca și a publicului. Și de îndată, vioara devine regina instrumentelor. Această evoluție este grăbită de hărnicia constructorilor de viori italieni cei mai căutați și mai vestiți din aceștia aflându-se la Brescia și la Cremona. Dintre instrumentele cu claviatură, clavecinul și orga cunosc o perioadă de mare strălucire.

Prima culegere de *Trio-Sonate* a apărut la Veneția în 1607. În același an fusese creat *Orfeo* lui Monteverdi. Nașterea și evoluția celor două genuri este paralelă. Departe de a dăuna muzicii instrumentale, prodigiosul avânt al muzicii vocale pare, dimpotrivă, să-i înlesnească o mai prielnică dezvoltare. Și era firesc. Cu cât vocea se specializa într-un domeniu în care instrumentele nu puteau izbuti să atingă aceleași performanțe, cu atât acestea din urmă trebuiau să caute orientări noi. Ele colaborează, cum am văzut, cu vocea în operă, dar se emancipează mai ales ca să domnească singure pe un teren atât de nou ca acela al sonatei.

Autorul culegerii din 1607, este Salomone Rossi. Piese sunt compuse pentru trei instrumente: două cu arcuș sau două pentru suflători și un instrument cu claviatură. Această formă tri-instrumentală va fi aproape

Henry Purcell

În afară de Schütz, dintre compozitorii geniali ai Evului baroc, Henry Purcell, născut în 1659 la Londra, unde a și murit în 1695, este, cronologic, cel mai vechi, nu numai prin data venirii lui pe lume, ci și prin scurtimea vieții lui: ca și Mozart, el a murit la 36 de ani. Ca și Couperin și Bach, Purcell s-a născut într-o familie de muzicieni care va fi tot de muzicieni și după moartea lui, prin fiu și nepot. Tatăl lui fiind șeful capelei regale, l-a angajat în corul de copii al acesteia. La ieșirea din copilărie, a devenit elevul lui John Blow care, după ce băiețandru mai avusese și alți dascăli, l-a inițiat în muzica italiană și cea franceză a vremii. Dar această dublă influență nu avea să facă din Purcell un epigon, un imitator al muzicii continentului. Cu totul dimpotrivă, el a știut să realizeze între limba engleză și muzică o contopire la fel de profundă și subtilă ca cea realizată de Schütz între limba germană și muzică. Numit compozitor al regelui în 1679, la vârsta de douăzeci de ani, – primele sale lucrări începuseră să fie scrise la unsprezece ani – a devenit în același an și organist la Westminster, iar, în 1682, al capelei regale. Aceste situații oficiale, normale în acea epocă (și care aveau să rămână astfel până la sfârșitul veacului al XVIII-lea) nu l-au împiedicat însă pe Purcell să aibă geniu și să se dovedească de o prodigioasă fecunditate. Prin multe aspecte, i se poate recunoaște un fel de înrudire cu Mozart. În afară de scurtimea vieții și de imensitatea producției sale, avea o ușurință de a compune, care îi îngăduia să realizeze operă după operă, de o calitate mereu egală; a urmat apoi misterul morții timpurii, ale cărei cauze nu au putut nici, până astăzi, fi descoperite. Nu te poți împiedica să-ți spui, ca și pentru Mozart, că paharul vieții se umpluse și că Purcell apucase să spună tot ce avea de

Jean-Philippe Rameau

De-a lungul veacurilor ce i-au urmat, și chiar din timpul vieții, greșite interpretări s-au îngrămădit asupra lui Rameau. Cel mai mare dintre muzicienii clasici francezi nu a fost recunoscut ca atare de către pontifii contemporani ai muzicii oficiale, în ciuda triumfului pe care lucrările lui lirice le obțineau din prima clipă în rândurile marelui public. După moartea sa și de-a lungul întregului secol al XIX-lea, fără să mai vorbim de al XX-lea, o uitare a cărei tenacitate părea să fie oarecum organizată, voită, a învăluit întreaga sa operă, cu excepția câtorva bucăți pentru clavecin, mereu aceleași și a câte unei rare reprezentatii la Operă, care avea de fiecare data aerul unei ceremonii oarecum comemorative și funebre: încă o dată era îngropat un muzician neînțeles. Abia din 1950 lucrurile s-au mai schimbat întrucâtva, de când au fost redescoperite *Indiile-Galante* și, apoi, *Zoroastru*. Dar dacă, în Franța, începe să se înfiripe o nebuloasă conștiință a realei dimensiuni a lui Rameau, în străinătate, în statele germane mai ales, el a rămas la fel de necunoscut ca și mai înainte. Și dacă încerci să schițezi o asemănare între el și Bach, te întâmpină un zâmbet plin de milă. Lupta începută de Debussy în favoarea unei reînvieri a operei lui Rameau a părut multă vreme sortită eșecului.

Și totuși, nu e vorba numai de un mare muzician cu o inspirație plină de profunzime, ci și de un teoretician revoluționar care a contribuit, ca și Bach și contemporanii săi germani, la instaurarea definitivă a scriiturii armonice, aceea pe care avea să se întemeieze întreaga strădanie creatoare, din 1750 până în 1900 și chiar după această dată, căci inovațiile unui Schönberg și ale discipolilor săi nu sunt

Georg Friedrich Händel

Cel mai mare muzician englez din secolul al XVIII-lea a fost un german, născut la Halle în 1685. Naturalizat englez în 1726, avea să moară la Londra în 1759 și să fie înmormântat la abația din Westminster, ca cei mai mari eroi ai istoriei britanice.

Pe acest muzician englez, Beethoven îl socotea drept cel mai mare geniu al epocii sale și unul din cele mai mari din toate timpurile. E drept că același Beethoven găsea că și Cherubini era genial. Ceea ce ne îngăduie să acordăm mai puțin credit spiritului critic al gigantului de la Bonn decât geniului său muzical propriu, acesta fiind incontestabil.

Din totdeauna, contemporaneitatea lui Händel și a lui Bach a îmboldit la comparații. E însă greu de închipuit ceva mai diferit decât temperamentul, viața și concepțiile lor ca și genul și stilul operei fiecăruia din ei. Dar geniul lor? În această privință, alte deosebiri sunt viu discutate între admiratorii și criticii lor. Dar ele privesc doar pe Händel. În ce-l privește pe Bach, admirația domnește unanimă.

Sunt două feluri de a aborda opera muzicală: bizuindu-te pe instinct și acesta e modul cel mai răspândit, sau prin analiză, și aceasta este sarcina specialiștilor sau a amatorilor celor mai pregătiți. Pentru specialiști ca și pentru cunoscătorii luminați, nu există nicio îndoială: operele lui Händel sunt mult mai sărace decât ale lui Bach, prin polifonia lor, mai ales, fie orizontală – și a lui Händel nu e aproape niciodată – fie verticală. Aproape totalitatea operelor lui Händel are un fel de simplitate monumentală, care dă naștere adesea monotoniei. Este mai multă diversitate într-o cantată, de un sfert de oră, a lui Bach, mai multă originalitate și neprevăzut decât în întregul *Messia*,

Johann-Sebastian Bach

La origine, actul de creație la Bach a fost unul de umilitate. Dar o umilitate dublată de orgoliu. Acest orgoliu l-a făcut, copil încă, să-și dea seama că nu era făcut doar ca să învețe meseria de muzicant după tipicurile înguste ale unui sistem didactic întemeiat, înainte de orice, pe respectul tradiției, și care nu îngăduia să te apropii de vreuna din cele mai noi cuceriri ale muzicii decât cu o extremă prudență și să ți le însușești doar în doze care s-ar putea numi homeopatice. Acest sistem era și acela al fratelui său mai mare, Johann-Christoph, organist la Ohrdruf. Născut în anul 1685, la Eisenach, în Turingia, într-o familie care constituia de pe atunci o dinastie de muzicieni, Johann-Sebastian și-a pierdut, în numai un an, și tatăl și mama. Aceasta s-a întâmplat în 1695, când avea vârsta de zece ani și a fost luat la el de Johann-Christoph. Știa deja să cânte la vioară și la violă și fratele lui a socotit că putea să-și înceapă chiar de atunci o educație muzicală serioasă. Cu alte cuvinte, o educație completă, în care arta instrumentală și aceea a scriiturii erau contopite, potrivit obiceiului obștesc al vremii.

Fost elev al vestitului Pachelbel, Johann-Christoph a transmis fratelui său mai mic stilul și tehnica dascălului său, mai ales maniera acestuia de a trata preludiul coralului, în care dezvoltarea fugată și variațiile ritmice aveau un loc important. Dar această metodă de învățământ era foarte mărginită și îngrădirile ei închideau în așa măsură orizonturile muzicale ale lui Johann-Sebastian încât acesta a făcut tot ce a putut ca să le spargă. Johann-Christoph avea totuși și el de gând să lărgască cercul îngust al acestor îngrădiri, dar în mod prudent și nu

Câțiva contemporani ai lui Bach

Bach moare în 1750, celebru ca organist, dar nerecunoscut în calitate de compozitor. E drept că el nu se îngrijise de loc de editarea operelor sale. Desigur, era conștient de geniul său, dar modestia lui l-a împiedicat să dea o însemnătate prea mare compozițiilor sale. Părerea aceasta a fost împărtășită și de cei din jurul lui: cei mai mulți din cei ce-i cunoșteau aceste compoziții, le găseau prea complexe, prea grele, neinteligibile. Un Johann Adolf Scheibe, născut la Leipzig (și care și locuia acolo în timp ce Bach își desfășura în acel oraș activitatea), unul din teoreticienii muzicii cei mai cunoscuți din acea vreme, a formulat asupra lui Bach, în culegerea sa de articole: *Der critische Musikus* (Muzicianul critic) o judecată care rezuma cu cruzime ceea ce contemporaneitatea gândea despre el: „Acest mare om ar stârni admirația tuturor națiunilor dacă ar oferi mai mult agrement și nu ar scoate din bucățile lui firescul, înlocuindu-l cu umflături și cu câte ceva încurcat, și dacă nu ar întuneca frumusețea acestor bucăți cu un exces de artă. Această umflare l-a făcut să cadă din natural în artificial, din sublim în obscur. Admirăm la el o muncă strivitoare, o strădanie enormă, vai, zadarnic cheltuite fiindcă ele se luptă cu rațiunea”. Deslușim în această critică, atât de asemănătoare cu acelea ce vor fi adresate mai târziu lui Beethoven, lui Wagner și câtorva din cei mai mari muzicieni ai secolului al XX-lea, revolta melomanului instinctiv și mărginit împotriva a tot ce muzica poate aduce esențial pentru disciplina sensibilității și a rațiunii umane. Bach se împotriva secolului său care pregătea năvala, îndată după moartea sa, a cumplitei muzici *galante*, care puțin a lipsit să nu ucidă muzica. Singurii

Anevoioasa naștere a clasicismului

Cu aproximația îngăduită privirii care vrea să cuprindă întreaga evoluție a muzicii, se poate spune că stilul baroc se sfârșește o dată cu moartea lui Johann-Sebastian Bach. Fără îndoială, și cu mult înaintea ei, campionii unui stil mai ușor, mai simplu, mai superficial, au încercat să distrugă, pornind chiar din lăuntrul lui, edificiul grandios și complex al barocului. Acesta izbutise să săvârșească sinteza artei vechi, a polifoniei și stilului *modern*, al omofoniei melodice, al armoniei verticale și al basului continuu. Din punct de vedere tehnic, ca și din cel spiritual, epoca barocă încercase să traducă complexitatea însăși a lumii sensibile prin intermediul exprimării ei artistice. În cele trei mari zone de tradiție muzicală occidentală, atât una, cât și cealaltă din aceste tendințe fundamentale au predominat rând pe rând. Italia a renunțat foarte repede la scriitura veche în favoarea aproape exclusivă a exprimării melodice și a farmecului ce se desprindea din ea. Franța a acordat și ea supremație melodiei, dar nu fără a da o destul de mare importanță învelișului armonic și nu fără a integra culoarea instrumentală în mijloacele predilecte de exprimare. Cât despre Germania, ea era țara în care tradiția polifonică a avut longevitatea cea mai tenace, în parte și datorită geniului lui Bach, în parte și conștiinciozității artisanale a muzicienilor mediocri. Dar, după dispariția lui Bach, destrămarea totală a scriiturii polifonice s-a produs treptat în câțiva ani. Edificiul baroc s-a prăbușit astfel, nu sub loviturile unei revoluții muzicale imediate ci, ca și cum ar fi putrezit pe dinăuntru, ros pe nesimțite de infiltrațiile otrăvite ale facilității și apoi brusc dislocat de dulcegăriile melodice fade ale stilului *galant*. Barocul s-a transformat în

Școala de la Mannheim

Înscăunarea școlii simfonice de la Mannheim constituie un eveniment cu totul excepțional în istoria muzicii. Epoca în care s-a produs, mijlocul secolului al XVIII-lea, îi accentuează acest caracter.

În primul rând, este vorba de o școală de interpretare, nu de creație. Desigur, muzicienii instalați succesiv de Marele Elector în fruntea orchestrei de la Mannheim sunt toți compozitori și, practic, înaintea apariției lui Haydn și Mozart, orchestra aceasta nu va executa decât operele celor ce o conduc și o formează în spiritul lor. Aceste opere sunt firesc dominate de tendințele care se opun, la început timid, mai apoi repede fățiș, înscăunării stilului *rococo* după căderea barocului. Totuși, ele sunt încă departe de a avea o însemnătate muzicală intrinsecă și niciuna nu a intrat în istoria muzicii ca o capodoperă. Fără teamă de a exagera, putem afirma că importanța lor se mărginește la faptul că au introdus în executarea orchestrală, în general, un anumit număr de inovații tehnice cu scop esențial expresiv, pe care clasicismul pur, acela al lui Haydn și al lui Mozart (cu excepția ultimelor simfonii ale acestuia) nici nu avea să și le însușească. Dincolo de clasicism, stilul orchestral de la Mannheim va fi, în secolul al XIX-lea, acela al școlii romantice.

Pe un anumit plan totuși importanța, școlii de la Mannheim a fost imediată: aceea a calității pur tehnice a execuțiilor, în sensul cel mai primitiv al termenului. Este greu de închipuit astăzi cât de aproximative erau execuțiile instrumentale în secolul al XVII-lea și în prima jumătate a secolului următor, deși această epocă a cunoscut avântul muzicii instrumentale, al soliștilor și ansamblurilor.

Spre opera clasică

Dacă evoluția muzicii instrumentale de la baroc la clasicism a izbutit, străbătând neabătută dezlănțuirea găunoasă a muzicii galante, să ajungă în Europa Centrală, la geniul lui Haydn și al lui Mozart, opera europeană din perioada clasică avea să-și ia avântul din Franța, unde Gluck a reînnotat firul întrerupt al tragediei lirice franceze inaugurată de Lully și de Rameau, în ciuda tuturor piedicilor ce-i fuseseră puse în cale, și să permită lui Mozart să realizeze, în chip desăvârșit, sinteza, niciodată reînnoită de atunci, între muzica nordului și a sudului Europei, cu alte cuvinte, dintre gândire și pasiune.

Dar, în așteptarea chemării lui Gluck la Paris, datorită elevei sale Marie-Antoinette, mica muzică de toate categoriile avea să domnească sub aspectele cele mai variate și să încerce să detroneze pe Rameau cu tot ce reprezenta el. Totuși pe planul instrumental și mai ales simfonic, un curent fecund părea să se fi înfiripat încă din 1752. În acel an, un tânăr muzician de 18 ani, François-Joseph Gossec, născut în nordul Franței, la Vergnies, în 1734, și care avea să moară aproape centenar la Paris, în 1829, prezentase pe Johann Stamitz cu orchestra lui de la Mannheim publicului parizian, întâi în saloanele protectorului lui Rameau, La Pouplinière (care, la recomandarea marelui muzician, îl numise pe tânărul Gossec șeful orchestrei sale personale), apoi la *Concertele Spirituale*. Această din urmă organizație era, la Paris, refugiul tuturor celor care respingeau farmecece superficiale ale muzicii galante și aspirau deja la clasicismul întrevăzut în relativa *abstracție* a muzicii instrumentale. Ședințele acestei organizații muzicale

Christoph Willibald Gluck

Ca și în cazul multor altor mari creatori, sumedenie de confuzii s-au produs și în jurul lui Gluck și al operei sale. Uneori este greu să stabilești o linie echitabil despărțitoare între intenții și realizări, între teorii și înfăptuiri, între visuri și realitate. Esențial este deci să iei ca punct de plecare o evidență incontestabilă: ceea ce ne-a rămas astăzi de la Gluck este ceea ce a compus cu gândul de a reforma opera, de a o scoate din făgașul italianismului decadent, de a-i reda demnitatea la care o ridicaseră întâi Monteverdi, apoi Lully și Rameau. Discrepanța care s-a încercat să fie creată între acești doi din urmă și el, din punct de vedere al intențiilor și stilului, este artificială și nu rezistă unei studieri lucide a lucrărilor, așa cum le resimțim și le privim noi în prezent. E drept, contemporanii lor aveau păreri diferite și asupra lui Lully, și asupra lui Rameau, și asupra lui Gluck. Aceste deosebiri sunt vădite și pentru noi. Dar importanța lor este atenuată datorită perspectivei în timp și luminii mai revelatoare în care sunt înfățișate în această perspectivă. Secolul care desparte *Alcesta* lui Lully de aceea a lui Gluck, a fost mult mai lung decât ne apare nouă acum distanța dintre cele două tragedii lirice. Cu atât mai mult, pentru noi, *Orfeul* lui Gluck se apropie de *Zoroastrul* lui Rameau, deși cei douăzeci de ani care au despărțit în realitate aceste opere ar trebui, logic, să le sublinieze deosebiri.

Aceste deosebiri contradictorii nu privesc numai stilul și intențiile, ci se referă și la calitate. Multă vreme, de-a lungul veacului al XIX-lea, mai ales în țările germanice, a fost oarecum la modă ca Gluck să fie ridicat în slăvi, iar operele lui Lully și ale lui Rameau, în măsura în care se mai

Instaurarea Clasicismului.

Joseph Haydn

Armonia vieții lui Haydn, la maturitate ca și la bătrânețe, definde scormonirea sistematică a celor ce cultivă ciudățeniile biografice și anecdota. Totuși, în această viață în care va domni liniștea creatorului sigur de geniul și de drumul său, o mare umbră se întinde peste anii tinereții: o căsătorie nefericită urmată de o despărțire pentru totdeauna și de o existență singuratică printre partituri și muzicanți, în cursul căreia izbucnesc văpăile iuți ale unor scurte pasiuni, ascunse din pricina rigorilor ipocrite ale unui secol care, pe de altă parte, își permitea toate libertățile. Umbriți au fost și primii ani de copil sărac, fiu al unui rotar. Născut în 1732, în satul Rohrau, darurile sale extraordinare l-au salvat la vârsta de șase ani: muzicieni, pedagogi și oameni sus-puși sunt, rând pe rând, izbiți de precocitatea băiețășului, care nu avea totuși nimic din strălucirea de neînchipuit a lui Mozart, din primii săi ani. La opt ani, Haydn intră în celebra capelă-școală a Micilor cântăreți ai catedralei Sft. Ștefan din Viena unde, mai târziu, și Schubert avea să-și facă ucenicia. Haydn învață acolo nu numai să citească, să socotească și, mai ales, să cânte perfect, lucru care se va reflecta în chipul cel mai fericit în toată opera sa, ci să se și deprindă cu folosirea instrumentelor celor mai diverse, întocmai ca Bach altădată. Anii severi, dar fericiți petrecuți la capelă, trec repede; vocea sa începe să se schimbe, e drept destul de târziu – avea 16 ani –, dar atunci, sub un pretext neserios de indisciplină – era un copil destul de neastâmpărat căruia îi plăcea să joace farse și nevinovate renghiuri –, este dat afară de pe o zi pe alta. Haydn nu s-a întors însă la el în sat.

Wolfgang Amadeus Mozart

În timp ce copilul minune Mozart, născut în 1756 la Salzburg, compunea primul său menuet pentru clavecin, Haydn se pregătea să intre în slujba prințului Esterhazy. Când autorul *Flautului Fermecat* și al *Requiem*-ului neterminat a murit, în decembrie 1791, același Haydn cunoștea gloria cu prilejul primei sale șederi la Londra. În timpul celor treizeci de ani petrecuți de Haydn la Esterhaz, Mozart își construiește opera, de la primele compoziții galante până la ultimele sale capodopere, trecând printr-o maturitate pe cât de rapidă pe atât de bogată în evenimente muzicale definitive: printre acestea, cvartetele inspirate de Haydn, care, apoi, la rândul lor, îl vor inspira pe acesta.

Tânărul Beethoven sosește prima dată la Viena în 1787, pentru a lucra cu Mozart, dar aproape imediat trebuie să se întoarcă la Bonn să-și înmormânteze mama. Când se reîntoarce pentru a se instala definitiv la Viena, în 1789, Haydn părăsește Esterhazul și la școala acestuia, încearcă Beethoven să se deprindă. Nu-l va mai întâlni pe Mozart și nici nu va asista la înmormântarea lui. Dar va executa în public principalele *concerte* pentru pian ale acestuia tot atât de des ca propriile lui *concerte* și le va compune cadențele; acte de îndrăzneală care vor duce și mai departe îndrăznelile lui Mozart.

Astfel, viața lui Mozart și munca sa de creație sunt oarecum învăluite, din toate părțile, de viața și munca creatoare ale lui Haydn. Creațiile mozartiene au folosit însă drept pilde și de izvoare de inspirație nu numai lui Haydn ci și lui Beethoven. Dar acest schimb de înrâuriri a constituit, evident, un du-te-vino numai între Haydn și Mozart, pe câtă vreme impresia făcută asupra lui Beethoven

Paradoxuri și neînțelegeri în jurul romantismului

Între anii 1805 și 1827, Beethoven a creat operele sale esențiale. Că unii văd în această perioadă convergența supremă a clasicismului, iar alții elanul hotărâtor dat romantismului, lucrul are prea puțină importanță. Ceea ce pare mai ales izbitor și caracterizează, de altfel, întregul prim sfert al secolului este extraordinara disparitate dintre operele principalilor muzicieni din această perioadă. Această disparitate este efectul firesc al disparității stărilor de spirit generate de Revoluția franceză și dusă la culme de războaiele napoleoniene.

Trebuie să subliniem din capul locului: dintre toate artele, singură muzica prezintă această disparitate. Artă fundamentală a expresiei omului, poezia, mai ales, a fost scutită de fenomenul menționat. Dacă lăsăm la o parte deosebirile de vârstă și de generație, evident secundare în această privință, și dacă nu ținem seamă nici de caracteristicile naționale, ele fiind puțin importante în raport cu fondul omenesc comun din care își trage seva creația individuală, este ușor și normal să punem pe un același plan pe Chateaubriand și pe Goethe, pe Kleist și pe Victor Hugo, pe Grillparzer și pe Alfred de Vigny. Ca și în poezie, nu se descoperă, la acea epocă, nici în pictură, decât deosebiri de nivel datorate deosebirii de înzestrări. În ele, nu află confruntarea deconcertantă dintre frivolitate și profunzime, dintre strălucirea pur exterioară și adevărul spiritual esențial, confruntare pe care o întâlnești la fiecare pas în muzică. Ceea ce nu înseamnă, pe de altă parte, că tot atunci nu au existat și poeți minori, superficiali, îngâmfați, dar găunoși. Au existat, dar nimeni nu i-a luat în seamă și posteritatea nu a reținut numele niciunuia dintre ei. Pe câtă

Hector Berlioz

Este greu de imaginat un contrast mai total ca acela dintre Berlioz și Schubert. În fața introvertitului cufundat în întregime în opera sa, cu fizic șters și cu viață umilă și monotonă, iată violentul buciumaș al romantismului, luptătorul pentru o artă nouă, bubuitorul vestitor și realizator al unei lumi sonore ale cărei unde se vor repercuta departe în viitor și chiar în revoluțiile cele mai zgomotoase și mai radicale ale secolului al XX-lea. Contrar omului și creatorului care nu se văita niciodată, care se mulțumea cu orice, pe care nu-l preocupa decât munca sa și al cărui întreg geniu se putea concentra în grația profundă a unui lied de trei minute, iată veșnicul revendicativ, strigând spre toate zărilor drepturile sale care i se păreau călcate în picioare, care nu visa în viața ca și în opera sa decât răni și cucuie, care dădea, plin de turbare, lovituri cu nemiluita și le primea pe ale altora cu mânia jucătorului înrăit căruia îi e greu să-și regăsească echilibrul după o bătălie pierdută. În viața sa, plină de lupte, au fost și victorii strălucite, dar și tot atâtea înfrângeri rușinoase numai pentru cei care le provocau, dar care nu erau de natură să fie suportate de temperamentul de răzvrătit, însetat de dreptate, al celui ce știa că dreptatea era de partea lui. În muzică, cel puțin, dacă nu și în viață. Viață care pentru el a fost un lanț de catastrofe provocate de el însuși: căsătorii pripite, legături neavenite, certuri absurde cu cei de o seamă cu el în urma unor jigniri aduse tot de el unor oameni care, în fond, îl iubeau, dar care nu se puteau împiedeca să-l găsească insuportabil. Ca și Schubert, el avea doi idoli, aceiași ca ai lui Franz: Goethe în poezie și Beethoven în muzică. Avea 25 de ani când a compus cele *Opt scene din Faust*, luând

Frédéric Chopin

Era ispititor, firește, să-l considerăm pe Berlioz în chip oarecum paralel cu Schubert. La fel de pasionant este să vorbești despre Chopin știind că Liszt este și el prezent și că așteaptă rândul să vorbim despre el. În multe privințe, aceste două perechi de paralele sunt, la rândul lor ... paralele.

Totuși nimic nu este mai deosebit ca viața lui Schubert de aceea a lui Chopin. Nimic, afară de înclinarea lor comună pentru reținere, retragere și singurătate. În tot cursul vieții, Schubert nu a avut decât un singur concert public al operelor sale. Și el bolnav, Chopin a trăit însă cu șaptesprezece ani mai mult decât Schubert (născut în 1810, în Polonia, la Zielazowa-Wola, lângă Varșovia, a murit la Paris în 1849), dar, deși un foarte mare pianist, nu a dat în total decât 30 de recitaluri, dintre care primul la Varșovia, la vârsta de nouă ani. Schubert nu a părăsit niciodată Viena, iar Chopin, după prima sa tinerețe poloneză și după călătoria, în etape, care l-a dus la Paris, nu s-a mai mișcat de aici, până la moarte, cu excepția unei șederi în Baleare, în 1830 și a unor vacanțe foarte active, petrecute frecvent la Nohant, pe moșia lui George Sand, până la ruptura lor intervenită în 1847. Aproape în ajunul morții, să fi simțit oare Chopin nevoia de a schimba felul de viață, devenind un virtuoz itinerant? S-ar putea crede că da, dacă ne amintim că în 1847, la stăruința elevei sale engleze, Jane Stirling, a dat o serie de concerte în marile orașe britanice, Londra, Manchester, Glasgow și Edinburgh, în timp ce boala lui, o tuberculoză pulmonară, făcea progrese neliniștitoare. În fața bolii, a fost poate un fel de afirmare secret deznădăjduită de încredere în viață. În ce privește

Franz Liszt

S-a născut în Ungaria, la Raiding, în 1811, pe unul din domeniile prințului Estherhazy, unde tatăl lui, excelent muzicant amator, era intendent. Acesta a fost și primul lui profesor. Cel dintâi concert l-a dat la vârsta de nouă ani, la Presburg (acum Bratislava) și al doilea, cu fundamentale consecințe, la unsprezece ani, la Viena, în 1821. L-a putut deci auzi, dacă se poate spune astfel, și Beethoven. În tot cazul, a putut să-și dea seamă de prodigiosul lui talent de pianist precum și de calitățile de muzician, fiindcă i-a prezis public un frumos viitor. De îndată, câțiva din nobilime, prieteni cu Beethoven, i-au garantat o pensie pe o durată de șase ani, de care a profitat ca să facă studiile cele mai serioase în toate domeniile muzicii. Pentru pian, la Viena a fost elevul lui Czerny, moștenind deci direct tradiția beethoveniană, și a lui Salieri, contemporanul lui Mozart, pentru compoziție. Doi ani, mai târziu, părinții l-au dus la Paris, unde intrarea la Conservator i-a fost interzisă de italianul Cherubini fiindcă... era străin! A luat atunci lecții de la Paër și mai ales de la Reicha care, după Salieri, i-a dezvăluit toate tainele celei mai mari tradiții clasice. Începând de la vârsta de 13 ani, deci din 1824, Liszt era gata să pornească la lupta cu viața a oricărui mare virtuoz internațional; nu mai era însă un copil-minune, ci un muzician de o necrezută maturitate. Totuși, va înregistra un eșec cu opera într-un act: *Don Sanche de Aragon*, care nu a ținut afișul mai mult de câteva reprezentații. Plin de înțelepciune, nu a mai abordat niciodată domeniul liric; geniul lui era în altă parte.

Din prima tinerețe, a făcut lungi turnee în Franța, Anglia și Elveția, dar reședința lui principală a rămas

W

WAGNER Richard 33, 61, 62, 63, 109, 110, 111, 132, 163, 165, 170, 191, 192, 249, 269, 285, 305, 344, 350, 356, 357, 363, 365, 366, 368, 373, 374, 375, 386, 389, 390, 391, 392, 396, 402, 405, 406, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 417, 418, 420, 421, 422, 424, 425, 426, 427, 429, 430, 431, 436, 437, 438, 439, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 449, 456, 457, 458, 462, 463, 466, 467, 469, 474, 480, 491, 494, 502, 505, 508, 516, 526, 535, 536, 542

WEBER Anton 19, 42, 268, 281, 358, 472, 473, 535

WOLF Hugo 447, 461, 462, 463, 464