

**Sigismund Toduță**  
în colaborare cu **Hans Peter Türk**

**FORMELE MUZICALE  
ALE BAROCULUI  
ÎN OPERELE LUI J. S. BACH**

Volumul II - Tom 1  
15 Invențiuni la două voci

GRAF<sup>®</sup>ART

# CUPRINS

## TOM I

Introducere . . . . .	7
-----------------------	---

### PARTEA I

Prolegomena . . . . .	9
-----------------------	---

<b>Generalități</b> . . . . .	13
-------------------------------	----

a) Geneza Invențiilor . . . . .	15
---------------------------------	----

b) Istoricul invenției . . . . .	18
----------------------------------	----

c) Cembalo, clavicord sau pianoforte ? . . . . .	22
--	----

d) „...eine cantable Art im Spielen zu erlangen“ . . . . .	30
--	----

e) Literatura muzicală pedagogică . . . . .	34
---	----

f) Invențiunea este o formă muzicală ? . . . . .	36
--	----

g) Cazul Bonporti . . . . .	38
-----------------------------	----

h) „...Einen starken Vorschmack von der Composition zu über-: kommen“ . . . . .	40
---	----

<b>Bach pedagogul</b> . . . . .	45
---------------------------------	----

– Rameau–Fux–Bach: puncte cardinale de orientare teoretică . . . . .	47
--	----

– Obiective de tehnologie muzicală . . . . .	53
--	----

– Orientări metodologice . . . . .	54
------------------------------------	----

a) Armonizarea coralului la patru voci . . . . .	55
--	----

b) Liniarizarea vocilor . . . . .	57
-----------------------------------	----

c) Rolul imitației . . . . .	58
------------------------------	----

d) Bivocalitate supraordonată . . . . .	59
---	----

e) Polifonie armonic fundamentată . . . . .	60
---	----

f) Funcțiunea basului general . . . . .	61
---	----

g) Variația (figurația) basului general . . . . .	63
---	----

– Obiective artistico-estetice . . . . .	67
--	----

a) Retorica . . . . .	68
-----------------------	----

b) Afectul . . . . .	71
----------------------	----

c) Simbolurile . . . . .	72
--------------------------	----

d) Corelațiile matematice (Simbolul numerelor) . . . . .	73
--	----

e) Ars inveniendi – Inventio . . . . .	81
--	----

f) Loci topici . . . . .	83
--------------------------	----

g) Dispositio . . . . .	84
-------------------------	----

h) Elaboratio . . . . .	85
-------------------------	----

i) Figura . . . . .	86
---------------------	----

## PARTEA II

Analize . . . . .	93
<b>15 Invențiuni la două voci . . . . .</b>	<b>95</b>
Nr. 1 în Do . . . . .	97
Nr. 2 în do . . . . .	113
Nr. 3 în Re . . . . .	127
Nr. 4 în re . . . . .	141
Nr. 5 în Mi bemol . . . . .	156
Nr. 6 în Mi . . . . .	169
Nr. 7 în mi . . . . .	184
Nr. 8 în Fa . . . . .	196
Nr. 9 în fa . . . . .	208
Nr. 10 în Sol . . . . .	220
Nr. 11 în sol . . . . .	232
Nr. 12 în La . . . . .	245
Nr. 13 în la . . . . .	257
Nr. 14 în Si bemol . . . . .	272
Nr. 15 în si . . . . .	284

## TOM II

<b>15 Invențiuni la trei voci . . . . .</b>	<b>299</b>
Nr. 1 în Do. . . . .	301
Nr. 2 în do . . . . .	316
Nr. 3 în Re . . . . .	332
Nr. 4 în re . . . . .	350
Nr. 5 în Mi bemol . . . . .	368
Nr. 6 în Mi . . . . .	378
Nr. 7 în mi . . . . .	390
Nr. 8 în Fa . . . . .	407
Nr. 9 în fa . . . . .	424
Nr. 10 în Sol . . . . .	455
Nr. 11 în sol . . . . .	468
Nr. 12 în La . . . . .	487
Nr. 13 în la . . . . .	605
Nr. 14 în Si bemol . . . . .	523
Nr. 15 în si . . . . .	537

## PARTEA III

Considerații stilistice . . . . .	549
Anexe . . . . .	557
Bibliografie. . . . .	567

PARTEA I  
PROLEGOMENA

## PROLEGOMENA

Urmind bunele tradiții incetățenite de veacuri, — valabile pentru scriitori, filosofi, istoriografi și muzicologi, deopotrivă —, Johann Sebastian Bach ornează frontispiciul unor lucrări ale sale, printr-o dedicație așternută cu o caligrafie impresionantă prin trăsăturile ei îngrijite și ordonate. Se adresează, rînd pe rînd, Marcgrafului de Brandenburg, prin 6 *Brandenburgische Konzerte* — către Anfahenden Organisten, prin *Das «Orgelbüchlein» und andere kleine Orgelchoräle*, — „Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musikalischen Jugend“, prin *Das Wohltemperierte Klavier I*.

Cuvintele introductive la *15 Invențiuni la două voci* și la *15 Invențiuni la trei voci* rețin atenția prin înțelepciunea rară, prin claritatea și conciziunea cu care autorul reușește să cuprindă, în cîteva cuvinte, întreaga sa concepție artistică, pedagogică și estetică.

### Aufrichtige Anleitung

Wormit denen Liebhabern des Clavires, besonders aber denen Lehrbegierigen, eine deutliche Art gezeigt wird, nicht alleine 1) mit 2 Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bey weiteren Progressen auch 2) mit dreyen obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, ambey auch zugleich gute Inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starcken Vorschmack von der Composition zu überkommen. Verfertiget

# GENERALITĂȚI

## a) GENEZA INVENȚIUNILOR

Printre ultimele etape care au avut o semnificație deosebită pentru desfășurarea geniului creator bachian, istoria muzicii consemnează cele trei focare de cultură : Weimar, Köthen și Leipzig.

„*Hoforganist*“ și „*Kammermusikus*“, iar mai târziu „*Konzertmeister*“ în serviciul curții ducale Wilhelm Ernst din Weimar (1708 — 1717), cei nouă ani petrecuți în acel mediu cultural înaintat, marchează pentru Bach perioada de „*Meisterjahre*“ (Bessler), de conturare definitivă intelectuală și artistică.

— „*Cantor*“ și „*Director musicus*“ la Thomaskirche din Leipzig (1723 — 1750), lungă etapă de 27 de ani însemnează perioada de maturitate și apogeul în drumul prodigioasei vieți creatoare.

— Între cele două etape — Weimar și Leipzig — se înscrie, asemenea unei «paranteze fericite» (Smend)<sup>1</sup>, perioada petrecută în calitate de „*Kapellmeister*“ la curtea principelui Leopold din Anhalt-Köthen (1717 — 1723). „*Nel mezzo del cammino*“ (Dante), autorul dă la iveală un număr însemnat de opuri, destinate, în majoritatea lor, muzicii instrumentale<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> „...glückselige Cöthener Idyll“, după expresia lui B. Paumgartner (*J.S. Bach, Leben und Werke*, Atlantis Verlag, Zürich, 1950, vol. I, pag. 339).

<sup>2</sup> „Despre perioada din Köthen există puține date sigure. Din păcate nu dispunem de o cronologie a lucrărilor scrise la Köthen“, remarcă H. Bessler. (*Zur Chronologie der Konzerte Joh. Seb. Bachs*, în *Festschrift Max Schneider*, Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1955, pag. 116). O înșirare, cu totul întâmplătoare, marchează, doar, principalele titluri de lucrări : 6 *Concerte Brandenburgice* (1721), *Suitele pentru orchestră* (1721), *Clavecinul bine temperat* (1722), *Suitele franceze* (1722), *Suitele engleze* (1722), *Orgelbüchlein* (1717), *Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach* (1720), *Fantasia cromatică și fuga*, *Sonate pentru violino solo* (1720), 6 *Suite pentru violoncello solo* (1720), *Sonate pentru flauto și cembalo*, *Trionsonate*, *Concerte pentru violino* (1720), 6 *Sonate pentru violino și cembalo* (1720), 3 *Sonate pentru viola pomposa și clavecin* (1720) etc.

### c) CEMBALO, CLAVICORD SAU PIANOFORTE ?

„Am liebsten spielte er auf dem Clavichord“.  
(De preferință cînta la clavicord).

(J. N. FORKEL = Op. cit., pag. 38.)

În cuvîntul său introductiv la ciclul de invențiuni, autorul se adresează prin *Aufrichtige Anleitung* către *Liebhabern des Clavieres*. Pornind de la adevărul, după care orice noțiune evoluează împreună cu obiectul pe care-l determină, se poate pune întrebarea : Ce înseamnă acest termen — *Clavier* — în perioada cînd invențiunile au fost conturate ? Indiciile cele mai sigure ne parvin, fără doar și poate, din partea contemporanilor lui Bach. Astfel *J. Mattheson*, unul dintre teoreticienii de frunte ai secolului XVIII, în lucrarea sa fundamentală *Das neu eröffnete Orchestre* (1713), emite teza după care :

(Clavicordul) „...înlesnește interpretarea *cantabilă* (s.n.) prin susținerea și *vibrato*-ul său, notele putînd fi reliefate prin apăsarea tastei după atac, într-un mod mult mai satisfăcător decît *Flügel*-ul și *Spinett*-ul, care au, întotdeauna, o puternică rezonanță cu ecou“<sup>1</sup>.

*J. Kuhnau*, predecesorul lui Bach la Thomaskirche, adresîndu-se printr-o scrisoare către *J. Mattheson*, spune, printre altele :

„Acest instrument (clavicord) are *praerogatio* și caracteristica care îl situează înaintea clavierului (*cembalo*-ului), prin faptul că poate emite atît *forte* cît și *piano* ; proprietate în care rezidă un *momentum dulcedinis et gratiae musicae*“<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> După R. Buchmayer : *Cembalo oder Pianoforte ? B. Jb.*, 1908, pag. 68.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pag. 70

d) „...EINE CANTABLE ART IM SPIELEN ZU ERLANGEN...

Fiecare perioadă istorică promovează trăsături melodice, ritmice și armonice care, împreună, îi definesc stilul. Printre purtătoarele componentelor stilistice figurează și factorii care circumscriu idealul de frumusețe sonoră (*Schönklangideal*)<sup>1</sup>. Legat de sursa emitentă, de gradul de perfecțiune al mijloacelor fonice, de ambianța acustică, de elementele care definesc știința ton-psihiologiei (E.v. Hornbostel, W. Köhler), calitatea sunetului, euforia textului muzical cîntat reprezintă o dimensiune a expresiei muzicale.

În perioada Barocului muzical preocuparea pentru calitatea emisiunii, năzuința de a obține o intonație sonoră capabilă să genereze imagini estetice, reprezenta un scop și o finalitate.

— (Frescobaldi) „...cu tonul său dulce (s.n.), și suav cu care cînta la toate instrumentele muzicale, la cele de suflat, dar mai ales, la clavicembalo și orgă, a captat urechile, spre a fi ascultat și limbile, spre a fi lăudat“<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Fiecare stil dispune de propria sa frumusețe sonoră și perfecțiune, poartă înveșmîntarea sa sonoră particulară, trăiește sub semnul unui orizont sonor propriu, unde muzica, prin înfățișarea ei, are o apartenență bine conturată“, remarcă W. Gurlitt (*Das historische Klangbild im Werke J. S. Bachs*, 1954, pag. 61—64).

<sup>2</sup> Fr. Abbatiati : *Storia della musica*, Vol. II, pag. 43, citează pe Libarori (1674).

## D) INVENȚIUNEA ESTE O FORMĂ MUZICALĂ ?

Muzicologia, prin opinia unui însemnat număr de exegeți, și-a formulat tezele cu privire la sensul morfologic al invențiunii.

— Încă din anul 1873, Ph. Spitta, în lucrarea sa fundamentală *J. S. Bach*, subliniază : „...într-o privință invențiunile lui Bach depășesc întreaga muzică destinată pentru pian, prin noutatea absolută a *formeii*“<sup>1</sup>.

— Noutatea formei subliniată de Ph. Spitta, este corelată în cele mai multe cazuri, cu *libertatea* formei. Astfel G. Reichert vorbește de „...formele *libere* (s.n.) ale muzicii instrumentale și vocale (preludii, invențiuni, suite, arii ș.a.“)<sup>2</sup>. Pentru același concept de libertate a formei optează și *Dicționarul Ricordi* : „Nu e deslușită încă derivația acestui cuvânt, care indică, în general, o piesă concepută în formă *liberă* (s.n.) și în stil imitativ“<sup>3</sup>.

— Comentarul lui R. Opper, semnat în anul 1907, este atașat încă opiniei enunțate de Ph. Spitta („forma ei a fost nemaiauzit de nouă“), dar, face un pas înainte, prin anunțarea *tipului* morfologic : „Bach utilizează sporadic *tipul* (s.n.) formei de invențiune și în cadrul *Clavecinului bine temperat*“<sup>4</sup>. Pentru ideea *tipului* morfologic pledează și L. Landshoff : „Bach realizează prin invențiunile sale un *tip de formă* (s.n.) cu totul nou, cu semnificație artistică și istorică deosebită“<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Ph. Spitta : *J. S. Bach*, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1964, vol. II, pag. 667.

<sup>2</sup> G. Reichert : *Harmoniemodelle in J. S. Bachs Musik*, în *Festschrift Friedrich Blume*, Bärenreiter, Kassel, 1963, pag. 282.

<sup>3</sup> *Dizionario Ricordi*, Ed. Ricordi, Milano, 1959, pag. 619.

<sup>4</sup> R. Opper : *Die neuen deutschen Ausgaben der zwei- und dreistimmigen Inventionen*, B. Jb., 1907, pag. 102.

<sup>5</sup> J. S. Bach : *Inventionen und Sinfonien*, Urtextausgabe (L. Landshoff), Ed. Peters, Leipzig, 1933, Vorwort.

**BACH PEDAGOGUL**

RAMEAU — FUX — BACH : PUNCTE CARDINALE  
DE ORIENTARE TEORETICĂ

„C'est l'harmonie qui nous guide“.  
(Ceea ce ne conduce este armonia)

(J.-Ph. RAMEAU)

În anul 1722, apare *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* de J.-Ph. Rameau, lucrare fundamentală care va exercita o înfrurire covârșitoare asupra evoluției teoriei muzicale în următoarele două secole. Pornind de la constatările lui J. Sauveur cu privire la fenomenul sunetelor armonice,<sup>1</sup> Rameau investighează, în baza studiilor acustice și matematice, legitatea care stă la baza construirii acordurilor<sup>2</sup>. Elaborează un concept, pe cât de simplu pe atât de ingenios, care enunță, pentru prima oară, legea *acordurilor fundamentale*, legea *răsturnării acordurilor* și legea de *înlănțuire a acordurilor*. Astfel *trias harmonica radix omnis harmoniae* — construit prin suprapunere de terțe, cercetat și comentat de toți teoreticienii Renașterii, devine, prin viziunea novatoare a lui Rameau, un element central al *sistemului armonic modern*.

---

<sup>1</sup> *Principes d'acoustique et de musique* (1701) și *Application des sons harmoniques à la composition des jeux d'orgue* (1702).

<sup>2</sup> Teoria „*der begrenzten Tonrelationalität*“, „*Theorie der tonalen Harmonik*“ (E. Ansermet), a fost întîmpinată la apariția ei cu meritată apreciere, iar după cca. două secole și jumătate i se contestă temeiul științific :

„Punctul lui de plecare a fost eronat, pentru că se baza pe acustică ; or noi știm, astăzi, că legile tonalității sint determinate de conștiința auzului și nu de acustică“. (E. Ansermet : *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewusstsein*, R. Piper Verlag, München, 1965, pag. 702).

## ORIENTĂRI METODOLOGICE

Autorul acestei *Musica applicata*, cel mai remarcabil pedagog în domeniul creației muzicale, nu a lăsat nici un tratat, elaborat în sensul unei alcătuirii metodologice, din care s-ar putea desprinde coordonatele generale ale unei viziuni de ansamblu. Unicele rinduri teoretice semnate de Bach, cuprinse în *Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* (1722 — 1725), *Einige höchst nöthige Regeln vom General Basso di J. S. Bach* și *Einige Regeln vom General Bass*,<sup>1</sup> circumscriu o zonă relativ limitată din domeniul compoziției, *Generalbass*-ul<sup>2</sup>. Cercetările cele mai recente au reușit să contureze linia metodologică și obiectivele artistico-estetice care l-au călăuzit pe „profesorul“ Bach. Conduc de înțelepciunea unui vechi adagiu — *ars sine usum parvum valet*, Bach stăruie în orientarea sa didactică asupra conexiunii strânse între teorie și practică. Promovează tipul unui „maestru“ care forjează într-o unitate echilibrată însușirea temeinică a măestriei — (în care supraviețuiește încă opțiunea pentru idealurile de desăvârșire ale artizanului din Renaștere), --- cu obiectivele artistico-estetice ale timpului său. Teoretizarea abstractă, precum și virtuozitatea tehnică a scrisului *per se* îi erau străine, deopotrivă. După mărturia lui Ph. E. Bach :

„El (Bach) aborda cu discipolii lui numai decît problemele folositoare, lăsînd la o parte toate speciile seci ale contrapunctului, promovate de Fux și alții“.

---

<sup>1</sup> J. S. Bach : *Das Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach* (1722 — 1725) D.V.f.M., 1957, Leipzig, pag. 131.

<sup>2</sup> O bibliografie cuprinzătoare cu privire la acest domeniu teoretic se include în P. Benary ; *Op. cit.*

## b) LINIARIZAREA VOCILOR

„...Cantabilitatea continuă a tuturor vocilor“.

(J. N. FORKEL)

Această primă treaptă a inițierii în compoziție muzicală este dominată, deci, de succesiunea izocronă de acorduri — *vierstimmige Akkordharmonik* (S. Borris) —, guvernată de basul general,<sup>1</sup> ceea ce înseamnă că „modul de compunere pornește de la bas, considerat ca fundament“. (P. Benary)<sup>2</sup>. Prima fază de însușire a tehnologiei muzicale este urmată de „trecerea la compoziția propriu-zisă“ (P. Benary)<sup>3</sup>, prin mlădierea celor patru voci ale coralului, cu ajutorul notelor melodice (printre care suspensiunile, notele de trecere și anticipațiile sînt cele mai eficiente purtătoare ale liniarizării)<sup>4</sup>. Suplețea vocilor, cîștigată cu ajutorul acestor „epitete ornans“, vine să sublinieze un obiectiv superior. prin „predominarea elementului melodic“ și prin „individualizarea vocilor“. (P. Benary). Este prima fază de deschidere spre ideul estetic bachian care tinde să reliefeze *cantabilitatea vocilor*.

---

<sup>1</sup> Cunoscut sub numele de *basso continuo*, bas general, *Generalbass*, bas cifrat etc. „*Continuo*-ul constituie suportul armonic, pe care, sau în care sînt cuprinse vocile obligate ale polifoniei bachiene.“ (I. Burths : *Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft*, B. Jb., 1910, pag. 183.

<sup>2</sup> „Compozitorul Barocului compune pornind de la bas“. (R. Scholz : *Ein Thementypus der empfindsamen Zeit*, în *A.f.Mw.*, XXIV, Jg., 1967, pag. 182.

<sup>3</sup> „Punctul de plecare al metodei lui Bach l-a constituit basul general realizat la patru voci, cît și armonizarea coralului. Figurația și imitația vocilor au format puntea de trecere spre compoziția propriu-zisă“. (P. Benary : *Op. cit.*, pag. 43).

<sup>4</sup> „Figurarea coralului la patru voci a constituit pentru Bach primul obiectiv al inițierii în compoziție.“ (P. Benary : *Op. cit.*, pag. 213).

#### f) FUNCȚIUNEA BASULUI GENERAL

„Basul general este fundamentul muzicii Barocului“.

(R. DAMMANN : *Der Musikbegriff* pag. 175)

Conceptul de *polifonie armonic fundamentată* este organic legat de practica basului general (*Generalbass*)<sup>1</sup>. Întreaga perioadă istorico-stilistică a Barocului reprezintă o viziune care este gândită și construită de „jos în sus“, de la expresii armonice proiectate pe verticala basului. Datorită scriiturii sumare și prezentării sale grafice, basul general nu refuză o oarecare referire la o stenogramă muzicală. Linia basului, împreună cu discantul, reprezintă cele două voci esențiale — *Konturstimmen* (H. J. Moser) —, lăsînd, adesea, un coeficient de libertate la dispoziția interpretului (*Akkompagnist*), de a „improviza“ structura armonică completă, la 3 — 4 — 5 voci. În acest sens, basul general nu reprezintă o compoziție propriu-zisă (*Compositio extemporanea*, după expresia dată noțiunii de J. S. Bach), ci, mai curînd, o metodă de scriitură-lectură a jalonului armonic. Prin natura sa criptică, oglindită cu

---

<sup>1</sup> Vezi *Formele muzicale ale Barocului*, vol. I, pag. 15.

## OBIECTIVE ARTISTICO ESTETICE

„Deprinderea înclină automatul  
care la rindul lui, înclină spiritul.“

(BL. PASCAL)

*Musica poetica* în secolele XVII—XVIII înseamnă studiul compoziției, *Kompositionslehre* (J. Mattheson); reprezintă o noțiune care subsumează, pe lângă elementele de tehnologie muzicală, și acele componente, care definesc înseși obiectivele artistico-estetice ale muzicii în perioada Barocului. S-a remarcat, în prealabil, că prin latura tehnologică „compoziția constituie o realizare meșteșugărească, legată de un termen dinainte fixat“<sup>1</sup>. Dar dincolo de tehnologia muzicală și de desăvârșitul artizanat, spre a putea trece pragul artei, se face apel la acele componente superioare care guvernează actul plămuirii. Forjarea acestor două trepte a constituit, de fapt, obiectivul artistic al lui Bach:

„Idealul artistic al lui Bach a fost îmbinarea celor două laturi caracteristice muzicii sale: cea sonoră și cea simbolică, spre a crea o unitate desăvârșită în contopirea *ideii* cu *materia*“<sup>2</sup>.

În acest sens îngemănarea — idee și materie — definește noțiunea, după care „compoziția va trebui, pentru mult timp să fie cercetare“ (K. Stockhausen). Se creează astfel o dimensiune, unde a compune și a crea devin sinonime și deschid, în mod implicit, corelații strânse între elementele estetice proprii Barocului, cum sînt, de pildă: arta retoricii, concepția afectelor, lumea simbolurilor, metaforei și alegoriei, articulate prin figurile melopoetice.

<sup>1</sup> R. Dammann: *Op. cit.*, pag. 77.

<sup>2</sup> A. Schering: *Das Entstehen der instrumentalen Symbolwelt*, P. Jb., 1936, pag. 15—30.

## b) AFECTUL

Barocul muzical se relevă ca o „*hochrhetorisierte Epoche*“. Retorica acestui „secol muzical“ este legată de „*Expressivmelodik*“, cît și de „*Expressiv-Polyphonie*“ (H. Bessler). Discursul muzical al Barocului, precum s-a subliniat în prealabil, pleacă de la figură, de la virtualitățile afective imanente, cuprinse în această „*Keimzelle*“, din care se constituie „*Expressivmelodik*“. Iată de ce „exprimarea afectelor nu a fost posibilă fără figură“<sup>1</sup>.

Invențiunile, ca de altfel întreaga literatură pianistică bachiană, „este bazată pe motive izvorîte dintr-un afect, din «Inventio»“. Iar „tehnica travaliului motivic“ bachian (W. Kollneder), „motivul îmbibat de afect“ bachian (H. Zenck), în drumul evoluției lor devin purtătoarele unor *Affektdarstellungen*, chemate să „reflecte stări sufletești“<sup>2</sup>. Barocul muzical fiind purtător al *Seelenbewegungen*, lasă în urmă mimetismul leonardian rinascimental al *imitatio naturae* și devine exponentul „reprezentării diferitelor pasiuni sufletești“<sup>3</sup>.

În perioada Barocului, aria de cuprindere a afectului este deosebit de nuanțată. Departe de a se limita la simplul binom bucurie-tristețe, îmbrățișează acele zone revelatoare ale poeziei<sup>4</sup> care l-au îndemnat pe Fr. Schiller să exclame: „*O, Mensch, die Musik gehört dir allein!*“

---

<sup>1</sup> A. Schmitz : *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, hg. Akad. Verlag, Mainz, Schott's Sohne, 1950, pag. 38.

<sup>2</sup> G. Frotscher : *Die Affektenlehre als geistige Grundlage der Themenbildungen J. S. Bachs*, B. Jb., 1926, pag. 92.

<sup>3</sup> H. J. Moser : *Musiklexikon*, Sikorski, Hamburg, 1955, vol. II, pag. 826.

<sup>4</sup> „...îmbină totalitatea impulsurilor și evoluțiilor sufletești, atît sentimentele cît și elementele voinței, simțul etic și religios și altele de acest gen“. (G. Frotscher : *Die Affektenlehre*, pag. 92).

#### d) CORELAȚIILE MATEMATICE (SIMBOLUL NUMERELOR)

„...entre la musique et la mathématique il y a un parallélisme absolu“,  
(...între muzică și matematică există un paralelism absolut).

(E. ANSERMET : *Entretiens sur la musique*, pag. 16).

„Muzica este înrudită cu matematica“.

(G. ENESCU)

Încă din antichitatea elină, muzica formează obiectul unor investigații științifice și reflexiuni estetice. Viziunea cosmică a lui Platon (*Armonia sferelor*), sau elaborarea sistemului de intervale bazate pe corelații matematice, experimentate de Pytagora cu ajutorul monocordului, reprezintă fragmente din cultura elină, înscrise între cuceririle gândirii matematico-filosofice. În Evul mediu și în perioada Renașterii, *ordo* — reprezentată prin gândirea și logica matematică — și-a asigurat un loc adesea precumpănitor în investigarea binomului *sensus et ratio*, componente esențiale ale muzicii. Determinarea dată artei sunetelor de Cassiodorus<sup>1</sup> „*Musica est scientia, quae de numeris loquitur*“, reflectă viziunea, care, continuată prin opera lui Guido d'Arezzo,<sup>2</sup> Glareanus<sup>3</sup> și Zarlino<sup>4</sup> nu a încetat să sublinieze prezența constantă a paralelismului existent între creația și teoria artei, corelată cu științele matematice. În perioada Barocului „...numărul apare ca o instanță cu semnificație exegetică-muzicală sau arhitectonică : instalează o ordine“<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> M. A. Cassiodorus (485—580) : *Institutiones Musicae*.

<sup>2</sup> Guido d'Arezzo (980—1050) : *Micrologus de disciplina artis musicale*.

<sup>3</sup> H. R. Glareanus (1488—1563) : *Dodekachordon*.

<sup>4</sup> J. Zarlino (1517—1590) : *Istitutioni harmoniche* (1558).

<sup>5</sup> H. Dammann : *Op. cit.*, pag. 92.

## f) LOCI TOPICI

Procesul creator muzical cuprinde, de regulă, două faze distincte : una endogenă și alta exogenă. Prima fază conturează dimensiunile imaginare ale opului, în timp ce faza a doua articulează grafic, imprimând o formă concretă opului, cu ajutorul unui complex de elemente semio-grafice. Primele idiome — *topos*, —, purtătoarele plasmei muzicale celulare ale fazei exogene, sînt identificate de retorică prin termenul *loci topici*.

În momentul extrovertirii ideilor „compozitorul caută, întii de toate, *loci topici* <sup>1</sup>. Strîns corelate cu *ars inveniendi* apar, deci, acele articulări primare, acel simbură inițial care schițează primul impuls melodic ritmic armonic, supus, ulterior, unui proces firesc de germinație. Sînt *loci topici* care reprezintă stadiul incipient al unui discurs muzical *in statu nascendi*.

Asemenea unor cuvinte-cheie, sau a unei articulări mnemotehnice, *loci topici* reprezintă, în procesul făuririi muzicale, momentul de început. Natura acestui început „este rațională. Punctul de greutate se află pe *excogitatio*“ <sup>2</sup>. Vehiculează procesul de *inventio* (*Erfindung*), fără să constituie însuși procesul <sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> R. Dammann : *Op. cit.*, 422.

<sup>2</sup> „*Loci topici* ale inventivității artistice muzicale sînt, doar, niște trimiteri, indicații și mostre“. (*Ibid.*).

<sup>3</sup> „...*loci topici* (sînt) cele mai frumoase sugestii pentru invenție“. „Mijloace ajutătoare, artificii“ ; pot servi spre „înviorarea fanteziei firești“ în cazul unor „texte sterile sau a unei stări sufletești nepotrivite a compozitorului“. Este de la sine înțeles că *loci topici* nu apar ca o „mură în gură“ gratuit și nu pot garanta realizarea unor invențiuni autentice, cînd lipsește talentul pentru compoziția muzicală“. (J. D. Heinichen : *Anweisung zum Generalbass*, 1728, după R. Dammann : *Op. cit.*, pag. 115—116).

#### g) **DISPOSITIO**

Strîns legat de prima fază a creației, de *ars inveniendi (inventio)*, organizarea materialului sonor, „structura și repartizarea materialului“ (R. Dammann) coincide cu faza a doua a plămîuirii.

Dacă prima fază este de natură „rațională“, fundamentată pe *exco-gitatio*, cea de a doua fază a procesului de creație — prin organizarea proporțiilor, la care converg planurile tonale ghidate de itinerarul modulațiilor, dimensionarea părților componente, „relatarea părților la totalitatea lor“ (T. Vianu), armonizarea tensiunii interioare a „corelațiilor densității tematice“ (H. Zenck), — este, de asemenea, un proces controlat de rațiune. Spiritul de *ordo* prin care se obține acel *aequilibrium membrorum* care imprimă „proporții logice“ eșafodajului arhitectonic, intervine să delimiteze compartimentele întregului. „Prin această dispunere, compozitorul interpretează deja sensurile inerente ale limbii“<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> R. Dammann : *Op. cit.*, pag. 126.