

Sigismund Toduță
în colaborare cu **Vasile Herman**

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

Volumul III
Variațiunea, Rondoul



CUPRINS

Abreviațiuni	5
Cuvânt înainte	7

PARTEA I – VARIAȚIUNEA

Introducere	11
I. Aspecte metodologice. Aspecte tehnologice	14
– Coloratio-decoloratio	14
– Basso quasi ostinato	15
– Basso-ostinato	16
– Figura, figurația	18
– Figura motivică	18
– Variațiunea melodică-ritmică-armonică-polifonică	19
– Imitația	19
– Canonul	20
– Fugheta și fuga	22
II. Orizontul morfologic	23
– Double	23
– Suita variațională	24
– Fuga variațională	25
– Canzona-sonata-ricercar-rondo variațional	26
– Variațiune de coral	27
– Partita	27
– Ground, follia, ciaconna, passacaglia	28

ANALIZE

1. Suita engleză nr. VI în re minor pentru pian – Sarabanda-Doublé	33
2. Uvertura în si minor – Poloneza-Double	39
3. Partita I în si minor pentru violină solo	45
4. Concertul pentru pian și orchestră în re minor – P. II, Adagio	53
5. Concertul italian – P. II.	59

6. Preludiul și Fuga în mi bemol major pentru orgă – Fuga variațională	66
7. Passacaglia în do minor pentru orgă	72
8. Partita nr. II pentru violină solo – Chaconna	98
9. Variațiunile Goldberg	106
10. Variațiuni canonice asupra coralului „Vom Himmel hoch, da komm ich her”	184

PARTEA II – RONDOUL

I. Originile și alcătuirea formelor cu refren	195
II. Elemente de refren în poezia și muzica religioasă a evului mediu european.	202
III. Muzica laică medievală și primele rudimente ale formei de Rondeau	211
IV. Forme de Rondo în epoca de aur a polifoniei.	219
V. Barocul muzical european și supremația refrenului	225

ANALIZE

A. Rondouri pentru instrumente soliste cu coarde	255
1. Partita nr. III pentru violină solo – Gavotte en Rondeau	235
2. Suita nr. VI pentru violoncel solo – Gavotte II	256
B. Rondouri pentru pian	263
3. Suita engleza nr. V în mi minor – Passeped (en Rondeau)	263
4. Partita nr. II în do minor – Rondeau	272
C. Rondoul concertant și rondoul pentru orchestră	284
5. Suita (Uvertura) nr. II în si minor pentru flaut, orchestră de coarde și clavecin – Rondeau	284
6. Concertul în mi major pentru violină și orchestră de coarde – Rondeau (Final)	295
D. Rondoul vocal-simfonic	308
7. Johannespassion – Coro No. 67	308
Considerațiuni finale	319
Bibliografie.	321

Partea I

VARIATIUNEA

I. ASPECTE METODOLOGICE. ASPECTE TEHNOLOGICE

Coloratio

Coloratio reprezintă una dintre primele artificii variaționale, chemată să atribuie unui fragment dat un nou *facies*, prin procesul „colorării” liniei melodice cu noi elemente ornante. Dacă în *Ars nova* repetarea unui model ritmic la *superius* putea da naștere la „*Kolorierung der Motetten*”, dacă „cea mai mare formă didactică a *Fundamentum organisandi* aparține lui Konrad Paumann” (1452)¹, în accepțiunea sec. 16—17 *coloratio* înseamnă o treaptă incipientă a gradației expresive melodice, fără să oblitereze structura modală sau metrică a țesutului. Barocul incipient cunoaște valoarea acestui artificiu, și nu o dată înobilează o melodie de coral prin *cantus coloratus* (S. Scheidt), prin repetarea, circumscrierea unei note, sau a unui fragment intonațional. Promovat de Sweelinck, metoda colorării este practică prin *cantus coloratus*, *basso colorato*, *colorato per omnes voces*.² Termenul de „colorist” este cunoscut, în egală măsură, atât în Germania, cât și în Anglia, unde virginaliștii fac un larg uz de acest procedeu al gradației expresive, apropiate de tehnica improvizației.³ Termenii „a înflori”, „a ornamenta” (germ. *Ornamentierung*, *Verzierung*, ital. *fioriture*, *abbellimenti*) reprezintă procedeul de totdeauna de a înveșmînta o idee melodică. Scrisă sau nescrisă, această *floră* melodică aduce un coeficient nou, lărgind traseul melodic de la o simplă agrementare pînă la o bogăție flamboiantă a conturului. De la *plica* și *quillisma* medievală, de la manierele de ornare (*Spielfiguren*) ale liutiștilor și piffariștilor și pînă la procedeele cembaliștilor francezi, germani etc., vocabularul ornamental este deosebit de bogat. Spre a nu lăsa însă ca țesutul muzical să fie năpădit de o vegetație parazitară, iar interpretul abandonat și pierdut în hățișul puzderiei de hieroglife semeiografice, Fr. Couperin intervine în *L'art de toucher le clavecin*, oferind un ghid prin „*Explication des agréments et des signes de Couperin*”, spre a ghida interpretul în labirintul floral al semnelor interpretative.⁴ J. S. Bach se explică și el prin „Introducerea” la *Pieces de clavecin* vol. III (1722), eliminînd „bunul plac” și răstălmăcirea sensurilor, prin indicații semeiografice eronate. Deosebit de instructive sînt, în

¹ Riemann, H. *Grosse Kompositionslehre*, vol. II. Berlin, Verlag Spemann, 1903, p. 12.

² Apel, W. *Op. cit.*, p. 354.

³ Novak, Leopold. *Grundzüge einer Geschichte des Basso-ostinato in der abendländischen Musik*, Wien, 1932, p. 40—41.

⁴ *L'Andacieuse*, de pildă, poate promova un exemplu de referință.

Figura — Figurația

Orice piesă muzicală este clădită din pietre de construcție. Unitatea celulară elementară de construcție, particula muzicală cea mai mică, este *figura*¹. Prin procesul neîncetatei repetări (nevariate sau variate), figura se transformă în factor generator al discursului muzical.

Figurația reprezintă un aspect tehnologic de valorificare a celei muzicale, cu semnificație subliniată, caracteristică Barocului târziu. Instrumentală sau vocală, figura și figurația, datorită caracterului lor celular, se coroborează sau se înrudește cu acțiunea termenilor de *coloratio* și *decoloratio*. Figurația, dispunând de un ansamblu de figuri intonaționale, tipice pentru topica instrumentelor cu taste, sau muzicii vocale (*Spielfigur*), se pretează pentru arta de a „continua discursul“. În timpul Barocului muzical figurația primește trăsături stilistice, prin implicația procedurii imitativ și secvențial. Factor activ în procesul dinamizării unui text muzical, figura și figurația, datorită valorii cuprinse în *Spielfigur*, marchează un element al plămuirii substanței melodice; reprezintă o imagine plastică a unui țesut alcătuit din elemente de construcție. Întreaga creație al lui J.S. Bach oglindește imaginea plastică a figurii și a figurației. *Variațiunile Goldberg* (Var. VIII) oferă în această privință un punct de referință. Unitate de tipar, entitate în stare endogenă, figura nu are substanța expresivă a unui motiv; dispune însă de o calitate propulsivă prin elasticitatea și dinamica ei imanentă. Este o valoare formativă, obținută prin natura aditivă, predispusă procesului formativ, datorită mecanismului repetării.²

Figura motivică

Figura motivică face parte din lexicul Barocului muzical, avînd o valoare tehnologică subliniată. În accepțiunea dată noțiunii de R. Dammann³, „figura este un ornament al muzicii... prima piatră de construcție a alcătuirii muzicale“, un desen melodico-ritmic de ordin tehnologic, prin excelență. Figura motivică este rezultatul unei faze a plămuirii, unde această primă piatră este investită cu o „încărcătură psihică“, cu „tensiunea unui conținut“ (H. Degen). Parte a alcătuirii muzicale, figura motivică investește cele mai variate aspecte intonaționale și ritmice. În alcătuirea ei, asemenea unei micro-unități, sălășluiesc virtualități pe care Barocul muzical le asociază valorilor purtătoare de sensuri (*Figurenlehre*). Metamorfoza figurii motivice este un fragment al traseului, care vehiculează substratul psihic al discursului muzical.

¹ Vezi Toduță, S. *Formele muzicale ale Barocului*, vol. I. București, Edit. muzicală, 1967, pag. 19.

² Vezi: Degen, H. *Handbuch der Formenlehre*. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1957, p. 62.

³ Dammann, R. *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Köln, H. Gerig, 1967, p. 103.

II. ORIZONTUL MORFOLOGIC

Double

*Double*¹ își face apariția în muzica vocală și instrumentală franceză în jurul anilor 1550, acoperind o semnificație cvasisinonimă cu : *diminutio*, *variatio*, *diferencia*, *partita*, *divisions*, iar prin anii 1760 se promovează termenul de *Variation*, ca în timpul clasicismului vienez să se generalizeze această expresie. Clavicembaliștii francezi din timpul lui Fr. Couperin adoptează, cu predilecție, termenul *ordre*, care imprimă, împreună cu *double* și *agréments*, delimitări morfologice determinate. În Germania se încetățenește termenul de *double* pentru variațiuni de dans (Tanzvariation), iar pentru celelalte genuri termenul de *Variatio*.

În literatura instrumentală bachiană, *double* aparține lucrărilor ciclice (*Suitele engleze pentru pian*, *Sonatele pentru violină solo*, *Suita la minor pentru pian*, *Partita în do minor pentru lăută*, *Uvertura pentru orchestră de coarde și flaut* etc.). De preferință formează un diptic legat de *sarabandă*, unde imaginea tabloului original de nuanță nobilă, liniștită, primește o subliniere expresivă nouă. În afară de *sarabandă* pot fi asociate cu *double* și alte elemente constitutive ale suitei, ca : *allemande-double*, *courante-double*, *gigue-double*, *tempo di bourrée-double*, *polonaise-double*.

Acolo unde elementele variaționale melodico-ritmice se adresează numai discantului, se folosește denumirea franceză : *Les agréments*². Literatura bachiană oferă și exemple unde noțiunea de *double* și *les agréments* se intersecționează.

Rolul tehnic cel mai de seamă în acest proces „variațional“ îl vor avea : apogiatura, notele de schimb, de trecere, de suspensie, anticipație, trilul, grupetul, mordentul etc., care acționează asupra factorului melodic (discant). Cele mai frecvente aspecte se desprind din :

— *Uvertura în si minor* (BWV 1067) : *Polonaise-Double*, unde discantul din *Polonaise*, în cuprinsul aliniatului *Double*, se transpune la bas și primește „agrementul“ ornat.

— *Suita engleză nr. 6 în re minor* (BWV 811) : *Sarabanda* care în *Double* primește o transformare organică, datorită procesului motivic variațional, ce

¹ Variația unei piese de dans — *Tanzstück* (Spitta, Ph. Op. cit., vol. I, p. 700).

² J. S. Bach : *Suita engleză în la* (BWV 807) — *Sarabanda*; *Suita engleză în soi* (BWV 808) — *Sarabanda*.

ANALIZE

UVERTURA ÎN SI MINOR — Poloneza-Double (BWV 1067)

Perioada creatoare bachiană din Köthen (1717—1723), în care precumpnesc piesele instrumentale cu declarată „finalitate didactică”, cuprinde, printre altele, și această „*distinguirteste Kammermusik*” (Ph. Spitta). Concepută pentru flauto-traverso, violino I, violino II, viola și continuo, piesa se inițiază printr-o *Overture* (franceză) larg elaborată (în care mișcarea lentă de început și de încheiere flanchează un *Allegro*, conceput în stil fugat), urmată de: *Rondeau*, *Sarabande*, *Bourrée I*, *Bourrée II*, *Polonaise-Double*, *Menuet* și *Badinerie*.¹

Alcătuirea *incipit*-ului, motivul măsură *a*, este constituit din două celule meledico-ritmice tricordale: *x* și *y*:

Prezența acestei microunități intonaționale, asemenea unui *entête* al *Polonezei*, nu este întâmplătoare. *Uvertura* (*Allegro*), *Sarabanda*, *Badineria* se grefează pe aceeași terță mică, investind rolul unei magme comune, chemate să sublinieze unitatea plasmii sonore în tot cuprinsul *Uverturei*.

¹ Sint dansuri în care A. Schweitzer vede... „representarea muzicală ideală a perioadei rococo” (*J. S. Bach*. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1956, p. 354).

PARTITA I ÎN SI MINOR PENTRU VIOLINĂ SOLO (BWV 1002)¹

Partita în si minor se impune în ansamblul celor *Sechs Sonaten für Violine* printr-o structură cu totul particulară. E constituită din patru mișcări, din patru dansuri: *Allemanda*, *Corrente*, *Sarabanda* și *Tempo di Borea*². Fiecare parte se îngemănează cu o *Double*, creînd tot atîtea bistroficități și dînd naștere, în final, la o formă muzicală alcătuită din patru aliniate bistrofice mari.

Allemanda

Densitatea liniei melodice, atmosfera de plenitudine și nobilă măreție, este animată de pulsația ritmurilor punctate. Densitatea facturii se subliniază și prin îmbogățirea textului cu latențe polifonice, cît și prin straturi armonice-acordice, realizate la trei și patru voci. *Incipit*-ul promovează trei turnuri caracteristice, și anume:

— cîscantul, prin oscilația criptică de *torculus*: *fa diez — sol — fa diez* (m. 1);

— basul, cu pendularea de *porrectus*: *si I — la diez V — si I* (m. 1)³;

— cea de a treia turnură se extinde pe spațiul unei game descendente (în bas): *si — la diez — sol — fa diez — mi — re — do diez — si* (m. 1—3) și constituie, adesea, contrapanta descendentă *post-climax*. Cele trei turnuri (*torculus*, *porrectus* și succesiunea de gamă) primesc în cadrul *Partitei* o semnificație emblematică și pledează pentru prezența ideii de *Partită variațională*. Structura morfologică se impune prin proporția desăvîrșită și echilibrul simetric, realizate prin bistroficitatea:

A	B
12 m	12 m.

așezată în cadrul armonic: *si I fa diez I fa diez I mi I si I*

¹ „Köthen, în jurul anilor 1720“ (Schmieder, W. *Op. cit.*, p. 559).

² Reține atenția nomenclatorul italian utilizat de autorul *Partitei* pentru cele patru părți constitutive.

³ Același fenomen se afirmă și în cadrul *Partitei în re minor pentru violină solo* (BWV 1004), vezi pag. 98.

CONCERTUL PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ ÎN RE MINOR (BWV 1052) P. II, Adagio

Din grupul pieselor „prelucrate“ de J. S. Bach, W. Schmieder¹ citează *Sieben Konzerte (Bearbeitungen)*, dintre care concertele I—II—III—IV—V sînt concepute pentru „Cembalo [con]certato, due violini, viola e Cont“. Literatura muzicologică bogată afectată *Concertului în re*, care „în cadrul artei pianistice interpretative se află pe primul loc“ (H. Keller), a încercat să găsească un răspuns la întrebările: cine este autorul *Concertului în re*, pentru ce instrument a fost conceput originalul, care este rolul lui J. S. Bach în realizarea *Concertului în re* sub forma în care el se cunoaște azi?

Comentatorii, căutînd sursele genezei *Concertului în re*, emit diferite ipoteze, astfel:

— după W. Rust, „...originalul a fost un concert pentru violină“². „...Concertul este o prelucrare, deci nu o lucrare originală“³.

— După opinia lui A. Aber, „...nu este vorba de o compoziție bachiană originală, ci de prelucrarea unui concert pentru violină străin“⁴. Autorul optează însă pentru originalitatea viziunii orchestrale bachiene: „Ceea ce ar pleda pentru originalitate în cadrul Concertului în re minor se referă la factura orchestrală“⁵. În schimb „...unele criterii stilistice (unisonul orchestral al P.I. și, în special, al P. III) pledează, cu toate acestea, pentru concepția vivaldiană“⁶.

— P. Hirsch, la rîndul lui, emite prezumția: „Concertul în re minor probabil nu este de J. S. Bach, și cu greu s-ar putea atribui lui A. Vivaldi. Instrumental solo al lucrării originale se presupune a fi fost o viola d'amore cu 7 coarde, eventual o gambă, sau o viola da bordone“⁷.

— Există și o altă ipoteză, după care „...cealaltă prelucrare aparține, probabil, lui C. Ph. E. Bach“⁸.

¹ Schmieder, Wolfgang. *Thematisch-systematisches Verzeichnis der Werke J. S. Bachs*. Leipzig, VEB Breitkopf u. Härtel, 1950, p. 586.

² Rust, W. *Vortwort zur Bach-Ausgabe*, XVII. S.XIV.

³ Rust, W. *Ibid.*

⁴ Aber, A. *Studien zu J. S. Bachsche Klavierkonzerten*. B. J., 1913, p. 16.

⁵ Aber, A. *Ibid.*, p. 22.

⁶ Aber, A. *Ibid.*, p. 25.

⁷ Hirsch, P. *Nachtrag zu den Beitrag „Über die Vorlage zum Klavierkonzert in d-moll*. B. J. 1930, p. 144.

⁸ Hirsch, P. *Ibid.*, p. 174.

PRELUDIUL ȘI FUGA ÎN MI BEMOL MAJOR PENTRU ORGĂ (BWV 552) Fuga variațională

Ideile mari reclamă o înveșmîntare morfologică corespunzătoare. Remarca este pe deplin valabilă pentru *Preludiul și Fuga în Mi bemol major pentru orgă*¹, diptic care, în ansamblul creației bachiene, ocupă un loc primordial.²

Preludiul, o monumentală construcție din ultima perioadă de creație bachiană³, formează „...eines den leuchtendsten Juwelen im Sanktuarium seiner Kunst“ (H. Keller)⁴.

Privită prin prisma capitolului — *Variationsfuge* — pe care îl dezbatem, partea a II-a din diptic apare ca o îngemănare monumentală de trei fugi, organic sudate printr-o temă comună, promovată în trei ipostaze „variate”.⁵

Fuga I ♯

Tema Fugii I ♯ — ideea comună a celor trei fugi, în același timp — poartă trăsăturile intonaționale ale unui coral. Spre deosebire de temele care se desfășoară sub formă de gamă (*Skalenmelodie*), sau se grefează pe repetarea notei de debut (*Repercussionsmelodik*), tema *Fugii în Mi bemol* aparține

¹ Exegeza orientată spre interpretarea teologală a afectelor din timpul Barocului muzical vorbește de *Trinitätsfuge*.

² Este inclus în *Clavier-Ubung*, partea a III-a, datat 1739.

³ Dimensiunile acestui op unic au găsit o tălmăcire „ultra“-monumentală prin viziunea orchestrală a lui A. Schönberg, realizată în 1928.

⁴ O analiză cuprinzătoare a *Preludiului* ni se oferă în lucrările lui R. Steglich: *Johann Sebastian Bach*. Athenaion, p. 146, și H. Keller: *Die Orgelwerke Bachs*. C. F. Peters, p. 123.

⁵ În interpretarea eronată a lui Ph. Spitta ar supraviețui aici tradiția buxtehudeiană: „ilustrează în mod straniu trăsăturile pluripartite ale formei buxtehudeiene“ (*J. S. Bach*, vol. II, p. 690); în timp ce H. Keller acordă opului o interpretare mai nuanțată: „...sînt trei fugi cu trei teme care formează o unitate“ (*Op. cit.*, p. 124); iar G. Frotscher vede: „...o îmbinare de fugă cu trei teme, cu variațiune tematică“ (*Geschichte des Orgelspieles*, Berlin, Verlag Merseburger, 1958, vol. I, II, p. 896—897).

— „La succession de trois fugues reliées par une idée centrale dit autant son attachement à la vieille forme du *ricercar*, que son admiration pour Buxtehude“, afirmă N. Dufourcq (*J. S. Bach: Le maître de l'Orgue*. Paris, 1948, p. 237).

PASSACAGLIA ÎN DO MINOR PETNRU ORGĂ (BWV 582)

„Instrumentul propriu-zis al Barocului este orga“, iar „muzica lui Bach, concepută pentru acest instrument, este arta organistică absolută“¹. Instrumentul predilect al lui Bach, începînd cu primele prelucrări de coral și pînă la celebra *Kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm' ich her“* (1746), orga, „*Sume der Musikinstrumente*“ (H. Riemann), nu a încetat să stea în miezul preocupărilor creatoare ale Maestrului.

Acestui „*de tous instrumentes le roi*“ (L. Marchand), i-a dăruit un număr însemnat de prelucrări de coral, preludii și fugi, toccate, fantezii și sonate nemuritoare. Literatura aceasta vastă destinată orgii cuprinde o singură Passacaglia.² În primele decenii ale secolului al XVIII-lea, cînd acest gen instrumental — după o viață prosperă de aproape 200 de ani — a dat semne de îmbătrînire, apare *Passacaglia în do pentru orgă*, ca să sintetizeze experiența deceniilor trecute și să indice, printr-o prefigurare genială, jaloanele unui drum de urmat.³

Tema

Saltul anacruzic ascendent de cvintă perfectă (x) inițiază tema ; cvinta perfectă (x_1), replica inversă a *incipit*-ului, o încheie :

¹ Gurlitt, Wilibald. *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Licht des Musikgeschichte*, Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst. Augsburg, Bärenreiter—Vérlag, p. 82.

² Cu privire la data cînd a fost concepută *Passacaglia*, opiniile nu concordă. W. Schmieder opiniază pentru Weimar : „Circa 1716/17 (sau abia la Köthen?)“ (*Op. cit.*, p. 434), în timp ce H. Keller este de părere că (*Passacaglia*) „încheie șirul capodoperelor coetheniene prestigioase“ (*Op. cit.*, p. 95). W. Gurlitt o datează la 1716, iar după N. Dufourcq : „Nous la datons des premières années de Coethen“ (*op. cit.*, p. 242) ; F. G. Griepenkerl afirmă : „Timpul cînd a luat ființă se situează, mai degrabă, în vecinătatea celor 30 de variațiuni, reprezentînd aceleași trăsături artistice...“ (deci în preajma anilor. 1740 ??) (*Vorrede zur ersten Auflage*, Band I. Braunschweig, 1844, p. IV).

³ „...arta lui nu reprezintă doar un ultim punct culminant, sfîrșitul unei tradiții, ci, totodată, un început“ (Gurlitt, Wilibald. *Johann Sebastian Bach in seiner Zeit und heute*, Bericht über Wissenschaftliche Bachtagung 1950. Leipzig, Peters, p. 130).

Tema

ω

mod.

B - A - C - H

Prin motivul în care este încifrat numele autorului, tema primește o încărcătură simbolică, atribuită afectului vehiculat de *Chiasmus*.

VAR. I (4 voci)

Prima silabă a variațiunii proiectează o expresie armonică simplă (a) :

Var. I

a)

b)

do · I | V⁶₄ 5 5_{3h}

cu rezolvarea figurată a acordului de dominantă, conexasă cu implicațiile ritmului complementar (b), realizat la patru planuri (voci). Caracterul iambic al basului se subliniază prin apariția sincopată a impactului armonic, precedat de o pauză retorică.¹ Repetarea secvențială a primei silabe ritmico-me-

¹ În complexul armonic al primelor două variațiuni, impactul armonic înglobează trei structuri ritmice diferite, trei „personaje ritmice“.

PARTITA Nr. II PENTRU VIOLINĂ SOLO (B W V 1004)

Chaconna în re minor

Noțiunea de chaconna are o dublă semnificație : desenează un dans de origine spaniolă, din sec. 12 (?), conceput în mișcare ternară ; în drumul evoluției sale de-a lungul perioadelor stilistice diferite, primește un sens nou, determinînd o formă și o structură muzicală. Din multiplele ei aspecte pe care ni le transmite literatura muzicală, cea mai largă răspîndire va primi variațiunea corelată cu *basso-ostinato*. Determinările cu privire la această formă muzicală se diferențiază din ce în ce mai mult, cu cît noțiunea este privită de epoca noastră, prin prisma elementelor diacronice. În dorința de a acoperi sensul noțiunii și sub aspectul valorificării istorice, muzicologia a emis numeroase ipoteze și opinii cu privire la acest subiect. Erorile istorice, ca și în atîtea alte domenii ale cercetării științifice, au constituit, mai totdeauna, un fenomen secundar.

Majoritatea exegeților tratează chaconna conexată cu passacaglia, cele două noțiuni apropiindu-se, sau suprapunîndu-se, adesea, datorită unor stileme comune.

— J. Mattheson (contemporanul lui J. S. Bach), de pildă, sesizează deosebirea : „Chaconna își permite să se îndepărteze cu mai mare libertate de tema anunțată în bas, spre deosebire de passacaglie, care se desfășoară în mod minor (fără să afirme prin aceasta o trăsătură principală), pe cînd chaconna evoluează în mod major“ (*Das neu eröffnete Orchester*, 1713).

— După A. Schweitzer, „chaconna și passacaglia descind din forme de dans vechi și se caracterizează prin faptul că evoluează deasupra unei teme ostinato în mișcare ternară, avînd o extensiune de opt măsuri. În cadrul chaconnei tema poate să apară la toate vocile, în timp ce în cadrul passacagliei tema se resfrînge doar asupra basului“.

Opinia lui A. Schweitzer¹ trebuie luată „cum grano salis“. Extensiunea temei nu este hotărîtoare și definitorie pentru determinarea celor două noțiuni. Literatura muzicală abundă în lucrări cu denumirea de Chaconna ale căror teme constituie o unitate morfologică de 4—5—6—7—8—9 și chiar 10—12—24 măsuri. Literatura muzicală infirmă și aserțiunea după care *cantus firmus* „se limitează doar la vocea basului“. Reputatul muzicolog aduce în schimb o valoroasă contribuție prin afirmația : „Compoziția lui Bach (*Passacaglia*, n.n.),

¹ Schweitzer, A. *Joh. Seb. Bach*. Leipzig, Verlag Breitkopf u. Härtel, 1956, p. 258, 359.

VARIAȚIUNI CANONICE ASUPRA CORALULUI „VOM HIMMEL HOCH DA KOMM' ICH HER“ (B W V 769)

Sîntem în anul 1747, cînd Bach număra 62 de ani. La această vîrstă matură înaintată, la care Michelangelo Buonarotti exclama : „*carico di anni e di peccati pieno*“, Johann Sebastian Bach trimite la *Societät der musikalischen Wissenschaften* din Leipzig o lucrare prin care obține calitatea de membru al societății. Lucrare științifică, o investigație teoretică în domeniul muzicii ? Nu ! Compoziția poartă titlul : *Einige kanonische Veränderungen über das Weihnachtslied „Vom Himmel hoch da komm'ich her“*. Un ciclu de cinci variațiuni canonice pe o melodie de coral preferat de Martin Luther, care se cînta în *Advent*, înveșmîntat în... „formele cele mai complicate, cărora [Bach] le-a acordat o subliniată preferință în ultima sa perioadă creatoare“¹.

Ultimele lucrări cu care se încheie prodigioasa creație bachiană — *Musikalisches Opfer* (1747) și *Kunst der Fuge* (1749—1750) — rezervă un loc din ce în ce mai subliniat fugii și canonului : două forme acuzate de a vehicula abstracțiunii, inclavate în geometria rece a arhitectonicii sonore. Cele cinci canoane „*Vom Himmel hoch...*“ fac parte din acest ultim ciclu de lucrări, și sînt deci aproape de sfera abstracțiunilor ?

Prin *definitio nominalis* de o certă factură academică, canonul ar fi o construcție în care ... „două sau mai multe voci stau într-o neîntreruptă corelație imitatorică“².

Dar în același timp ... „*le canon est source de lumière. Le divertissement parfois source de joie*“³.

¹ Spitta, Ph. *J. S. Bach*, vol. II. Wiesbaden, Breitkopf u. Härtel, 1964, p. 700.

„Se reîntoarce la începuturile artei organistice germane cultivate de Michael Praetorius și Samuel Scheidt și, dincolo de aceștia, pînă la începuturile artei de prelucrare a coralului din evul mediu și pînă la izvoarele goticului «Organum»“ (Gurlitt, W. *Op. cit.*, p. 75).

² Riemann, H. *Op. cit.*, p. 328.

³ Dufourcq, N. *J. S. Bach : Le maître de l'orgue*. Paris, Librairie Floury, 1948.

Partea a II-a

RONDOUL

I. ORIGINILE ȘI ALCĂTUIREA FORMELOE CU REFREN

„Momente insgesamt, durch welche ein Kunstwerk als ein in sich Sinnvolles sich organisiert“.

THEODOR W. ADORNO
(*Darmstädter Beiträge* Nr. X)

„Begriffe wie Melodie, Mehrstimmigkeit, Rhythmik, Form usw. wurden in gleicher Weise auf der Musik der Pangwes in Afrika und der ostasiatischen Hochkulturen, wie auf die Musik des frühen Mittelalters und die der Wiener Klassik angewandt“.

KURT WESTPHAL
(*Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik* — Berlin, 1971)

Grupul de tipare muzicale cunoscut sub denumirea generală de *forme cu refren* cuprinde un mare număr de scheme și modalități de organizare. Variantele acestora s-au constituit în decursul timpului, tinzând neîncetat spre perfecționare și atingerea unor stadii cât mai evolute, atât pe planul general al formei, cât și în ceea ce privește mijloacele de expresie. Cercetătorul care caută să afle originea lor, ca și modul în care ele s-au alcătuit la începuturi, trebuie necondiționat să meargă la schemele primare, la marile principii care generează procesele alcătuirii formale.

Se constată, astfel, că piesele cu refren sînt de origine străveche, făcînd apel la două posibilități importante de îmbinare a părților: *succesiunea* și *alternanța*. Acestea guvernează deopotrivă schemele vechi, ca și pe cele mai noi, mergînd pînă la *marele rondo* clasic sau romantic. Investigațiile folclorice de dată mai recentă stabilesc că, în general, refrenele pot avea origini și funcții diferite, dar că ele provin, în mare parte, din vechi arhetipuri muzicale. „Nu toate refrenele au aceeași origine. Unele aparțin unui strat arhaic, îndeosebi în genurile ceremoniale și rituale“¹. Însăși apartenența la genurile amintite este cea mai bună dovadă a vechimii lor, căci aici s-au păstrat fără a se altera toate caracterele cîntecului, inclusiv schema formală.

¹ Comișel, Emilia. *Contribuții la cunoașterea formei arhitectonice a muzicii populare*. În: *Studii de muzicologie*, vol. VI. București, Edit. muzicală, 1970, p. 138.

II. ELEMENTE DE REFREN ÎN POEZIA ȘI MUZICA RELIGIOASĂ A EVULUI MEDIU EUROPEAN

....sicut in visu non sufficit eruditus colores formasque conspiceret, nisi etiam que sit horum proprietas investigaverunt, sic non sufficit cantilenis musicis delectari, nisi etiam quali inter se conjuncte sint vocum proportione discatur"...

BOETIUS

(*De musica*, Lib. 1. Cap. 1)

Puternicele frământări politice și marile seisme sociale prin care trece continentul european în perioada secolelor IV și V ale erei noastre determină importante mutații pe plan artistic și cultural. Vechile forme de artă ale antichității greco-romane, practicate mai cu seamă în țările Bazinului Mediteranean, suferă transformări și se adaptează noilor cerințe, stabilite de dogmele religioase creștine. Acele genuri socotite contrare dogmei sînt fie abandonate, fie transformate, spre a nu se mai recunoaște vechiul conținut laic. Este vorba de cîntecele erotice păgîne, cele de templu, sau de unele genuri ale poeziei dramatice antice.

Roma secolelor III-IV, imensă metropolă antică, adevărat „megalopolis“ cosmopolit, se caracteriza, între altele, și prin coexistența numeroaselor secte religioase, care își disputau înțîietatea, alături de religia politeistă oficială. Multe dintre acestea descindeau din orient, aducînd cu ele forme proprii ale artei de cult, operînd, astfel, o importantă sinteză artistică. Odată cu proclamarea creștinismului ca religie oficială de stat și scindarea Imperiului Roman în două mari zone — occidental și oriental —, viața romană post-constantiniană cunoaște importante transformări, oglindite și pe plan cultural. Cele două capitale — Roma (în Apus) și Bizanțul (în Răsărit) — își disputau înțîietatea în viața spirituală.

Creștinismul, noua credință de proveniență răsăriteană, odată cu supremația asupra celorlalte secte, și asupra politeismului latin tradițional, va prelua concepțiile artistice existente și le va adapta necesităților ei specifice. În acest fel, arta veche își va găsi o modalitate de supraviețuire și, totodată, de continuare a sintezei începute încă în secolele din urmă.

Nu trebuie să uităm însă că, dacă Roma se prezenta în acele timpuri ca un vast amalgam în care se topeau într-o plasmă artistică unitară multiple influențe, Bizanțul și comunitățile religioase din orient, puternice și numeroase, au avut de jucat un rol artistic la fel de important. Ele vor apare