

©2018. Toate drepturile rezervate.

Copierea, chiar și parțială, se poate efectua exclusiv cu acordul scris al Editurii Muzicale GRAFOART.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

ȘTEFĂNESCU, IOANA

O istorie a muzicii universale / Ioana Ștefănescu ;

ed.: Matei Bănică. - București : Grafoart, 2018

4 vol.

ISBN 978-606-747-074-1

Vol. 1 : De la Orfeu la Bach. - 2018. - Conține bibliografie. -

Index. - ISBN 978-606-747-075-8

I. Bănică, Matei (ed.)

78

EDITURA MUZICALĂ GRAFOART

București, str. Brașov nr. 20

LIBRĂRIA MUZICALĂ George Enescu

București, piața Sfintii Voievozi nr. 1

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

E-MAIL: GRAFOART1991@GMAIL.COM

COMENZI ON-LINE: WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO

IOANA ȘTEFĂNESCU

**O ISTORIE
A MUZICII
UNIVERSALE**

VOL. I

DE LA ORFEU LA BACH



Zlatna – (Opitz), 250 eni și cărți

Zoroastre – (Rameau), 340

Zufriedengestellte Aeolus – (Bach), 462, 463, 464

Xerxes – (Cavalli), 218, 230

Xerxes – (Händel), 390

CUPRINS

CAPITOLUL I: O PREISTORIE A MUZICII 9

Problema originii și a trecutului îndepărtat al muzicii. Sfera limitată a ipotezelor și a investigațiilor. De la teoretizare, la practică. Metoda cercetării comparate (înregistrări fonografice de cântec și inflexiuni muzicale în ținuturi izolate, cu vîțuire asemănătoare celei primitive). Primul stadiu de muzicalitate din evoluția omului.

CAPITOLUL II: PE URMELE MUZICII ÎN ANTICHITATE 15

Pe valea fluviului galben. (China) 17

Muzica – artă supremă în China veche.

Confucius: „Cartea cântecelor“, document de creație populară. Muzica în templu și la curtea împăratăască. Sistemul pentatonic de organizare a sunetelor. Continuitatea spirituală în evoluția poporului chinez.

Pe valea râului Indus. (India) 19

Documente despre cultura indiană („Vedele“, poemul epic „Ramayana“). Specificul sincretic al artei indiene (cânt-cuvânt-gest). Deosebirea dintre muzica procesiunilor de cult și a celei populare. Sfertul de ton firesc în desfășurarea diatonica (organizată heptatonic) a muzicii.

Pe pământul dintre fluvii. (Mesopotamia) 21

Civilizațiile sumeriană, sumero-babiloniană, asiro-babiloniană. Urme de cultură (scrierea cuneiformă, vestigiile de la Ninive și din „noul Babilon“). Înflorirea științelor și a artelor. Atenuarea granitelor dintre muzica populară și cea de curte. Vestigii arheologice și poemele epice despre muzică. Documentul de la Tel Hamar (prima mărturie de notație muzicală cunoscută).

<i>Pe malurile Nilului. (Egiptul)</i>	24
<p>Civilizația Egiptului antic. Istoric. Concepția despre muzică (natura ei sacră). Prețuirea cântăreților și a instrumentiștilor, dezvoltarea profesionalismului muzical. Cheironomia. Reprezentații teatral-muzicale (mistere) inspirate de miturile despre viața zeilor. Instrumente acompaniatoare. Principii estetice înaintate.</p>	
<i>În „țara făgăduinței”. (Canaanul ebraic)</i>	27
<p>Prima civilizație fără zei, fără mărturii picturale sau sculpturale despre practica muzicală. Biblia (Vechiul Testament) – documentul literar de valoare etică, istorică, documentară. Informații privind creația muzicală (Psalmii lui David, „Cântarea cântărilor” atribuită lui Solomon), instrumentele, termenii muzicali. Muzica de cult. Psalmodie (maniera recitativ-cantabilă). Cântarea lirică a psalmilor. Frumusețea textelor. Melodismul bogat în ornamentații melismatice. Tendințe de cromatizare și variații improvizatorice.</p>	
<i>Pe malurile Mediteranei. (Fenicienii)</i>	30
<p>Consemnări despre spectacole de dansuri feniciene, dispărute de Greci și Evrei. Reprezentări muzical-dramatice pentru slăvirea zeilor. Rolul secundar pe care fenicienii l-au avut în istoria artelor antice.</p>	
<i>La poalele Olimpului. (Elada)</i>	31
<p>Istoricul civilizației elene. Concepția despre zei, mitul lui Orfeu. Practica muzicală oglindită în epopeile homerice, în scările filozofilor, istoricilor, teoreticienilor eleni, în artele plastice. Primele documente muzicale. Rolul determinant al factorului poetic. Întrecerile olimpice. Arta rapsozilor, aezilor, kitarozilor și auleților. Tradiția corală. Tragedia – gen de sinteză a tuturor formelor poetic-muzicale. Teoria ethosului. Rolul social al artei. Sistemul muzical grec sprijinit pe tetracordul diatonic descendant. Structura modurilor grecești. Perioada finală („elenistică”) a civilizației Greciei antice. Transformări de formă și conținut, dezvoltarea stilului cromatic și enarmonic, tendințele către virtuozitatea instrumentală.</p>	
<i>Pe plaiul Mioriței. (Traci)</i>	44
<p>Vechile scriri grecești și romane despre vitejia și muzica Tracilor, despre originea tracă a unor cântăreți vestiți, a unor instrumente muzicale din practica Grecilor (lira, aulosul), despre genurile, instrumentele și sincretismul artistic tracic. Continuitatea esenței spirituale tracice în muzica populară românească.</p>	

<i>Tinutul celor șapte coline și razele lui. (Romanii)</i>	47
<p>Istoricul imperiului roman. Influența culturii grecești (preluarea sistemului teoretic, a notației muzicale, a artei instrumentale, dar nu și a principiilor estetice). Dezvoltarea muzicii culte în direcția divertismentului, a virtuozității, a vieții războinice. Deosebirea dintre muzica profesionistă și cea populară (genuri muzicale tradiționale, instrumente). Muzicalitatea poporului roman transmisă popoarelor de origine latină.</p>	
CAPITOLUL III: PE URMELE CÂNTECULUI ÎN EVUL MEDIU	51
<i>Cântecul primilor creștini. Muzica gregoriană</i>	53
<p>Cântecele primilor creștini. Stilul psalmodic și responsorial. Immodia – creația melodică deschisă lirismului improvizatoric. Canonizarea cântărilor de cult (Grigore cel Mare). Principiile și stilul muzicii gregoriene. Scolile mănăstirești. Pătrunderea elementelor laice în muzica de cult codificată (jubilații, secențe, trope). Notația neumatică (Guido d'Arezzo). Zorii polifoniei (diafonie, organum, discant). Școala de la Notre-Dame (Leoninus și Perotinus Magnus). Primele forme polifonice (conductus, motetus). Notația mensurală.</p>	
<i>Cântecul cavalerilor medievali</i>	65
<p>Evenimentele istorice ale sec. XI și XII (Cruciadele). Legături comerciale între apus și răsărit. Dezvoltarea orașelor în sudul și nordul Europei. Jongleurii – purtători ai tradițiilor artistice populare. Trubadurii și truverii francezi, purtători ai unei arte bazate pe instruire. Genuri, instrumente, stil. Minnesängerii. Trăsături ale manifestațiilor lor artistice legate de viața castelelor. Evoluția cântecului popular german (Leich) reflectată în culegere („Carmina Burana”). Primele mărturii de prelucrări polifonice (colecția de manuscrise „Lochhamer Liederbuch”).</p>	
CAPITOLUL IV: RENAȘTEREA	73
<i>Arta cea nouă</i>	75
<p>Noi condiții de dezvoltare a artei și culturii. Curentul umanist. Genuri poetic-muzicale. Influența laică asupra muzicii religioase (laude, drame liturgice). Primele nume de compozitori italieni. Francesco Landino – poet-muzician al artei florentine. Orientarea umanistă în Franța. Philippe de Vitry. Creația și contribuția teoretică. Guillaume de Machault – primul compozitor complex din istoria muzicii. Forță expresivă a limbajului său în creația profană și religioasă. Missa pentru patru voci – creație de importanță istorică. Evoluția</p>	

gândirii componistice în Anglia. Tradițiile muzicale din ținuturile britanice (cantus gymelus, faux-bourdon) „Summer-cannon” – cea mai veche mărturie de polifonie populară. John Dunstable – precursor al școlii franco-flamande. Arta variației și a improvizării pe o idee muzicală în creația sa.

Școala franco-flamandă

87

Prosperitatea economică și arta. Instruirea muzicală (mâtrișses). Primii polifoniști flamanzi (Gilles Binchois, Guillaume Dufay). Genuri laice și religioase (chansons, ballades, motete, misse). Evoluția polifoniei franco-flamande (Ockeghem, Obrecht). Apogeu artistic (Josquin des Prés). Interfereanța dintre meșteșugul contrapunctic flamand și muzica ținuturilor franceze, italiene, germane (H. Isaac).

Aspecte naționale, neoelenistice și anticalotice în creația secolului al XVI-lea

99

Tiparul muzical (răspândirea creației și a gândirii teoretice muzicale). Muzica în ținuturile germanice: Maeștrii cântăreți (Hans Sachs); coralul protestant (Martin Luther); liedul polifonic (Ludwig Senfl, H.L. Hassler). Curentul umanist în Franța. Estetica Pleiadei. Cântecul hughenot. Chansonul polifonic (Clément Janequin). Genuri laice și religioase în creația compozitorilor francezi (Sarmisy, Gombert, Cl. le Jeune, Cl. Goudimel, Costeley, Maudit, Passereau). Trăsături specifice de evoluție a creației muzicale în Anglia.

Începuturile creației instrumentale

116

Muzica de dans (basse-danse, tordion, pavana, saltarella, piva, gagliarda). Transcrieri ale creației vocale pentru instrumente cu posibilități polifonice. Tabulaturi. Școala de organiști de la Nürnberg, München și Viena (Konrad Paumann, Hans Leo Hassler, Paul Hofheimer). Literatura pentru lăută (Valentin Bakfark). Familia clavicordului (clavecin, spinetă, virginal). Importanța muzicii instrumentale în evoluția gândirii componistice.

Școala venețiană

123

Noi trăsături ale genurilor laice (frottolla, madrigalul). Adrian Willaert și discipolii săi (Cipriano da Rore, G. Zarlino, B. Donati, G. Groce, N. Vicentino). Tradiția muzicii pentru orgă de la biserică San Marco (G. Segni, J. Buus, G. Parabosco, A. Padovano, Cl. Merulo). Evoluția genurilor laice și religioase, vocale și instrumentale, în creația lui Andrea și Giovanni Gabrieli.

Școala română

137

Contrareforma. Conciliul de la Trent. Giovanni Pierluigi Palestrina. Ucenicia și afirmarea talentului. Cariera artistică și didactică. Vasta creație religioasă (misse, motete, imnuri,

laude, ofertorii, psalmi, magnificante). Madrigalele profane inspirate de lirica renascentistă. Stilul palestrinian (importanța textului în conducederea gândirii muzicale, contopirea tehnicii franco-flamande cu trăsăturile cantabilității italiene, a măiestriei polifonice cu tendințe spre relații acordice, arta arhitecturală). Personalitatea lui Palestrina și renumele școlii de compozitie romane. Discipolii săi: frații Nanino, frații Anerio, M. A. Ingegneri, F. Soriano, G. Allegri, L. da Viadana. Începutul stilului monodic acompaniat în muzica cultă catolică (concepția concertelor eclesiastice de Viadana, în stil polifonic sprijinit pe fundalul armonic instrumental sau pentru o singură voce și orgă).

Școala spaniolă

148

Implicații istorice în specificul muzical spaniol. Genuri poetic-muzicale laice (Luiz de Milan). Organiști (Antonio de Cabezon) și compozitori de muzică religioasă (Cr. de Morales, Fr. Guerrero, Luiz Tomaz de Victoria).

Școala cromaticienilor

153

Luca Marenzio, continuator al expresivității cromatice inaugurate de Cipriano da Rore. Carlo Gesualdo di Venosa. Talent manifestat cu precocitate. Primele madrigale inspirate din poemele lui Tasso prevestind geniul. Implicații biografice de-a lungul creației de madrigale, gen ajuns în ultima fază a evoluției (faza poetic-dramatică). Forță dramatică a stilului cromatic, fără precedent în istoria compozitiei și anticipare a limbajului postromantic. Latura pesimist-sobieictivă reflectată în creația religioasă (sacrae cantiones, psalmi).

Diversitatea cosmopolită în creația ultimului flamand ilustru: Orlando di Lasso

160

Formația în spiritul tradiției franco-flamande. Stratificarea influenței renascentiste italiene (Napoli, Roma). Cariera artistică și didactică ca angajat al curții ducelui de Bavaria (München). Călătoriile în Franța. Creația profană (cântece polifonice italiene, franceze, germane, pe versuri de poeti antici și umaniști), dominată de genul madrigalului. Măiestria și lirismul lucrărilor religioase (misse, magnificante și cu deosebire motete, psalmi, lamentații). Evoluția stilistică (de la villanelle la „Lacrimile Sfântului Petru”), verigă de legătură între epoci creațoare și prototipuri muzicale naționale.

Școala engleză

169

Răspândirea madrigalului în Anglia. Trăsături naționale în creația engleză. Muzica pentru virginal. (W. Byrd, Th. Morley, J. Dowland, J. Bull, O. Gibbons).

**Capitolul V: tru o AFIRMAREA ȘI RĂSPÂNDIREA OPEREI
ÎN SECOLUL AL XVII-LEA 177**
Dramma in muzica 179

Premise („Sacre rappresentationi”, „Canti carnascialensi”, „Triomphi”, interludii, madrigalul dramatizat). Influența principiilor estetice antice asupra artiștilor renascentiști. Florența – leagănul dezbatelor dintre vechi și nou. Camerata lui Giovanni Bardi (prima etapă) și Camerata lui Iacopo Corsi (a doua etapă) în promovarea stilului monodei acompaniate. Primele realizări (Vincenzo Galilei). Stilul „rappresentativo” (Iacopo Peri, Giulio Caccini, Emilio di Cavalieri, Marco da Gagliano).

Claudio Monteverdi 190

Monteverdi – reprezentant al întâlnirii dintre epoca madrigalului și cea a operei. Formația de la Cremona. Primele creații. Compozitor al curții Gonzaga de la Mantua. Operele „Orfeo” și „Arianna”. Tratarea vocilor (recitativ, aria da capo, aria-lamento) și valorificarea forței expresive instrumentale. Creații religioase (Roma). Maturitatea creatoare (Venetia). Al 7-lea volum de madrigale („Il combattimento di Tancredi e Clorinda”, Stilul „concitato”). Creația pentru primele teatre de operă cu plată în Venetia. Diversitate în creație: „Scherzi musicali” (canzonete), madrigale (volumul 9), lucrări religioase, opere (detașarea de mitologie în „L'incoronazione di Poppea” – capodopera vietii). „Revelația Monteverdi” (sec. XX), după trei secole de uitare.

Opera cantata și oratoriul la Roma 208

Scoala de compozitie romană. Adoptarea operei pe teme iuri moralizatoare. Genul operei în creația compozitorilor români (Stefano Landi, Domenico Mazzochi, Marco Marazzoli, A. M. Abbattino). Viitorul papă Clement V (Giulio Rossipignoli) libretist și creator al elementului comic în conținutul operei (implicații în stilul și concepția finalurilor). Contribuția lui Luigi Rossi – autor al primei opere italiene reprezentate la Paris. Orientarea școlii de compozitie romane către genuri înrudite cu opera: cantata și oratoriul. Elemente comune și diferențiate față de operă. Desăvârsirea cantantei (Luigi Rossi). Giacomo Carissimi – viața și cariera sa. Trecerea de la motetul concertant la oratoriul. Creația de cantate, oratori, povestiri sacre. Funcția recitarului, amplificarea expresivității pe cale instrumentală, efecte descriptive, lirism și dramatism în viziunea sa artistică. Contribuția elevilor săi italieni, germani, francezi, englezi la răspândirea creației sale pe plan european și influența acestia asupra concepției vocal-simfonice din secolul următor.

Opera venețiană – fenomen național și internațional 216

Opera – eveniment artistic public în primele teatre cu plată din Venetia. Libretiștii răspund gustului marelui public (aluzii satirice la actualitate, humor, extravaganță scenică). Dețășare de estetica florentină, de echilibrul concepției lui Monteverdi (accent pe vizual și pe virtuozitate). Rolul important al ariei și neglijat al corului. Creația lui Fr. Cavalli, cântăreț și organist la biserică San Marco, („Nunta lui Thetis și Peleus” – prima lucrare cu titlul de „operă” din istoria muzicii – 1639). M. A. Cesti, compozitor cu o carieră internațională, autor a peste o sută de opere (prototip „Il pomo d'oro”). Faima europeană a operei italiene. Giovani Legrenzi – compozitor complex, pe linia tradiției estetice – și elevii săi (A. Lotti, A. Caldara, T. Albinoni).

Scoala napolitană 222

Condiții politice de întârziere a afirmării operei la Napoli. Fr. Provenzale, fondator al școlii napolitane. Revitalizarea genului în conținut. Al. Stradella, compozitor de origine napolitană cu o biografie aventuroasă și o creație de mare valoare (de la madrigal la cantată, oratoriu, operă). Al. Scarlatti – formația și atitudinea sa în artă. Trăsături specifice ale stilului său (fluență melodică, echilibru formei) în cantate și oratorii. Vasta creație de opere. Contribuție la perfecționarea elementelor consolidate în evoluția genului (tipul tripartit al uverturii, solicitarea expresivității instrumentale, cursivitatea dintre recitativ și arie). Concluzii asupra evoluției operei italiene, ajunsă în perioada declinului ei valoric.

Opera în Franță (Premise) 227

Rădăcini ale operei franceze în tradiția chansonului, în principiile estetice ale Academiei lui Baïf, în aria de curte, în baletele de curte (balete „mascarades”, „mélodramatiques”, „à l'entrées”). Colaborarea dintre compozitorii (Guédron, Boesset, Cambefort) și poetii timpului.

„Dictatura lui Lully” 231

J.B. Lully – date biografice (origine italiană, educație franceză, activitate de violonist, clavecinist, conducător artistic, compozitor al curții lui Ludovic XIV). De la baletul de curte la o vastă creație de opere. Colaborarea cu Molière (comedia-balet), cu Racine (stilul declamației cantante), Vigearani, Quinault. Concepția unitară a dramaturgiei muzicale, axată pe recitative și pe fluență dintre acestea și arii (concepute pe tradiția chansonului francez și a ariei de curte). Rolul corului și a acompaniamentului orchestral. Statornicirea tipului de uvertură franceză, valoarea paginilor orchestrale.

Respect pentru o Independență operei lullyste față de opera italiană, prestigiul ei pe plan european.

Opera în Anglia 240

Începuturile operei frâname de frământările politice și religioase. Măsuri anticatolice în perioada dictaturii lui Cromwell. Experiența componistică în spectacolele moralizatoare. Debutul în genul operei pe tematică istorică (și nu mitologică). Rădăcini în teatrul muzical („Masques“). Influență franceză în perioada restaurării monarhiei prin compozitorii francezi (Grabu, Cambert) și prin muzicienii englezi cu studii la Paris (Humphrey, Blow). Henry Purcell – formația muzicală în ambiante bisericice anglicane și a curții regale londoneze (corist, organist, compozitor). Afirmarea în creație (compoziții vocale și instrumentale). Vocajia dramatică în capodopera „Dido and Aeneas“, sinteză între tradițiile muzicale engleze și cuceririle estetice ale operei italiene și franceze. Legătura cu epoca elisabetană în muzica pentru piesele shakespeariene. Locul și rolul lui Purcell în istoria muzicii engleze, prin opera de sinteză între tradiția națională corală (gândirea polifonică), instrumentală (arta variației pe o temă), religioasă (anthems) profană (teatrul muzical) și școala de compozitie italiana (sonata à tre, cantata, opera), ca și cu arta lui Lully (declamația cântată), într-o vizionare renascentistă.

Opera, cantata și oratoriul în Germania 249

Războiul de treizeci de ani și urmările lui. Influență muzicii italiene și a rafinamentului francez la curțile principale. Tendințe de germanizare a genului de operă. Viața muzicală la Hamburg – oraș în care se declanșează prima dispută estetică din istoria operei. Contribuțile lui J.S. Kusser și R. Keiser la faima operei din Hamburg. Heinrich Schütz – prima personalitate impunătoare din istoria muzicii germane. Educația sa muzicală la Kassel și Veneția (cu Giovanni Gabrieli, cu Claudio Monteverdi). Cariera de organist, compozitor și maestru de capelă al curții de la Dresda. Începuturile creației sprijinite pe stilul tradițional „a cappella“ în primul volum de madrigale. Influența lirismului italian asupra formației sale protestante. Înlocuirea polifoniei corale tradiționale cu stilul monodiei acompaniate în creația de cantate religioase, prima contribuție inovatoare în evoluția compozitiei germane. Importanța celor trei volume de „*Synfonii Sacre*“ (ultimele două pe texte în limba germană), a culegerilor de „Concerne spirituale“, de „Concerti sacrae“ și cu deosebire a muzicilor funebre („*Musikalische Exequien*“) concepută sub forma unui Requiem german. Revinearea la idealul religios colectiv în ultima perioadă a vieții

(Creația de oratorii și de „pasiuni“). Ultimul cuvânt în creație: Magnificatul german.

CAPITOLUL VI: EVOLUȚIA MUZICII INSTRUMENTALE ÎN ITALIA (secolele XVII – XVIII) 261

Creația pentru orgă și clavecind. Girolamo Frescobaldi 263

Cristalizarea stilului instrumental oglindită în lucrarea „*Il Transilvano*“ de G. Diruta. Răspândirea muzicii instrumentale prin tipăriturile muzicale. Muzică pentru orgă și clavicind. Girolamo Frescobaldi – primul „copil minune“ din istoria muzicii. Formația, afirmarea, cariera de organist la biserică Sf. Petru din Roma. Creator al unui nou stil interpretativ. Creația pentru orgă, clavicind și diferite instrumente. Împrospătarea genurilor existente (varietatea procedeelor, sublinierea expresiei, tendințe spre organizarea tripartită, îmbinarea conducerii liniare a vocilor cu viziunea vertical-armonică). Răspândirea concepției interpretative și compozitive prin discipoli italieni și străini.

Vioara intră în scenă 270

Vioara, instrument neglijat în secolul XVI (prezență trecătoare în creația lui G. Gabrieli și Monteverdi). Perfectionarea instrumentului la Brescia și Cremona („dinastile“ Amati, Guarneri, Stradivarius). Rolul viorii în evoluția suitei. Sonata da chiesa, da camera, à tre. Începutul literaturii pentru vioară (B. Marini, S. Rossi, G. Legrenzi, G.B. Fontana, M. Neri). Școala de vioară de la Bologna (Cazzati, Vitali, Corelli, Torelli). Arcangelo Corelli. Cariera violonistică de la Roma (conducător muzical al Academiei Ottoboni). Creația (sonata à tre, sonata pentru vioară solo, tema cu variații – „La Follia“ –, concerto grosso) determinantă în evoluția muzicii de cameră. Anticipări ale concepției de „concerto grosso“. Definitivarea genului în creația lui Corelli. Importanța activității interpretative, compozitive și pedagogice. Giuseppe Torelli – rolul său în afirmarea concertului pentru un singur instrument și orchestră, statoricirea formei lui tripartite. Școala de la Veneția (Albinoni, Benedetto Marcello, Locatelli, Somis). Elevii lui Somis (Giardini, Pugnani, J.M. Leclair – colegi de generație cu Geminiani, Locatelli, Veracini și Tartini). Activitatea lor concertistică, compozită, pedagogică. Elevii lui Tartini (Ferrari, Nardini). Concluzii asupra rolului pe care l-au avut școlile de vioară italiene (Bologna, Roma, Veneția), implicații asupra compozitiei și a evoluției formelor și genurilor muzicale (camerale și concertante).

Respect pentru o *o Antonio Vivaldi* 290

Compozitor venetian cu o biografie puțin cunoscută. Violonist în orchestra bisericii San Marco. Cariera violonistică la Conservatorul della Pieta. Influența artei lui Corelli prin Gasparini. Primele compozitii (sonate à tre, sonate pentru vioară, concerte). Vasta creație de opere pentru teatrele venețiene. Colaborarea cu Metastasio și Goldoni. Lucrări pentru repertoriul religios catolic. Muzica de cameră (5 volume de sonate și 9 de concerte tipărite în timpul vieții). Fondul de manuscrise descoperit la Torino (concertele „ripieni”, sinfoniile-concert). Influența operei și a carierei violonistice asupra creației camerale și concertante (patetismul expresiei, programatismul, stilul violonistic). Însemnatatea creației lui Vivaldi, ca reflectare a concepției componistice preclasice italiene și supremă manifestare a ei, cuprinzând trăsături premergătoare gândirii clasice și romantice.

Domenico Scarlatti 303

Domenico Scarlatti, compozitor napolitan cu o biografie și creație desfășurată pe două etape distincte. 1/ Perioada italiană (educația muzicală, cariera de organist, de clavecinst-concertist și de compozitor). Influența creației lui Al. Scarlatti (la Napoli), a lui Vivaldi (la Venetia), a lui Corelli (la Roma) asupra concepției primelor lucrări. 2/ Perioada iberică (afirmarea geniului său în creația pentru clavecين). Procesul de stilizare a gândirii polifonice și a inspirației din dansurile suitei în evoluția celor 555 de „essercizi”, „sonate”, piese pentru clavecîn. Forță dinamică, gândirea modulatoare armonică, verva improvizatorică în muzica lor. Tendințe spre bitematism, influențe ale muzicii populare spaniole în creația de maturitate. Mărturii de prețuire date creației lui Scarlatti (contemporane și postume).

CAPITOLUL VII: CLASICISMUL MUZICAL FRANCEZ (1600 – 1750) 313

Spiritualitatea franceză reflectată în creația muzicală 315

Termenul „baroc“ (etimologie, sensuri, dezacord în accepțarea lui pentru periodizarea istorică a muzicii). Trăsăturile epocii cuprinse între anii 1600 – 1750 și adoptarea termenului „clasic“ de către muzicologia franceză. Tranziția spre stilul concertant în creația religioasă (Titelouze, Formé, Bouzignac, Viellot, Du Mont, Charpentier, Lalande). Motetul, gen dominant în creație. Evoluția creației instrumentale paralelă cu cea a operei (tratată în capitolul V). Școala de orgă din diferitele centre ale Franței (Rouen, Paris, Reims). Creația pentru clavecîn (Chambonnière, Hardel, Louis Couperin, d'Anglebert).

François Couperin 322

Dinastia Couperin. Precocitatea, educația și cariera de organist la St. Gervais și la capela regală. Arta și temperamentul clavecinstului. Pasiunea pentru muzica de cameră. Primele creații (religioase și camerale). Creația pentru clavecîn (volumul de „ordres“). Portrete muzicale, subiecte pastorale, descrierii din natură, din lumea bălcuiului. Evoluția concepției arhitecturale și a stilului. Latura romantică din ultima perioadă a creației. Răspândirea creației lui Couperin după un secol și jumătate de uitare. Elogiile aduse de Brahms, Debussy, Ravel.

Jean-Philippe Rameau 330

Formație muzicală timpurie. Nestabilitatea în cariera de organist (Avignon, Clermont-Ferrand, Dijon, Lyon). Stabilirea la Paris. Activitatea de savant și de compozitor. Tratatul de armonie. Suitele pentru clavecîn (depărțarea de forma tradițională, programatism; scriitură). Muzica de cameră: „pièces de clavecîn en concerts“. Motetele și cantatele profane. Creația de opere (forță de caracterizare a personajelor, simțul dramatic, trăsături afirmate în primele opere (Hippolyte et Arlecie). Disputa dintre adeptii lui Lully și cei ai lui Rameau („lullyști“ – „ramiști“). Capodopera vieții: „Castor și Pollux“. Măiestria tratării vocilor, atenuarea granitelor dintre recitativ și aria, coloristica armonică, virtuozitatea orchestrei, frumusețea corurilor, dansurilor și „sinfoniilor“ descriptive. Comedia-balet „Plateea“ (îmbinarea elementelor tragicului cu cele ale comicului). Disputa intervenită între partizanii operei comice italiene („La serva padrona“ de Pergolesi) și cei ai operei franceze. Ultimele opere create de Rameau (statonicirea legăturii dintre muzica uverturii și conținutul operei). Complexitatea vizionii artistice și a orizontului său științific, reflectate în creație și în lucrări teoretice.

Evoluția către o școală de vioară franceză 345

Privirea generală asupra muzicii franceze din prima perioadă de creație a secolului al XVIII-lea (cea de a doua apartinând perioadei de după revoluția din 1789). Continuitatea tradițiilor transmise de secolul al XVII-lea. Difuzarea creației pe calea „concertelor spirituale“. Evoluția muzicii instrumentale, independența ei față de operă și de opera-balet. Afirmarea școlii de vioară (Anet, Rebel, Duval, Aubert, Francoeur, Gavinies). Jean-Marie Leclair. Formația artistică care anunță celebritatea violonistului. Cariera virtuozului concertist. Creația de sonate pentru vioară și bas. Sinteza între stilul concertant italian și spiritul francez.

Concluzii asupra clasicismului muzical francez (capăt de drum al motetului și al gloriei clavecinului, deschidere în creația camerălă, în concepția orchestrală, în stilul interpretativ violonistic, în știința armoniei).

CAPITOLUL VIII: EVOLUȚIA CREAȚIEI MUZICALE GERMANE (1600 – 1750) 349

Tendințe de germanizare a genurilor muzicale. Școala de orgă. Muzica de cameră 351

Tendințe de germanizare a genurilor cultivate și desăvârșite în Italia. Pătrunderea stilului concertant în creația religioasă. Trăsături specifice ale evoluției cantatei, oratoriului, pasiunii în concepția compozitorilor protestanți. Școala de orgă germană și marii ei reprezentanți. Stilul organistic italian și influența lui în Germania de sud (Froberger). Aspekte cosmopolite în creația de orgă (Muffat). Școala de orgă nordică (Sweelinck și elevii săi). Importanța școlii de la Hamburg (Reinken), de la Lübeck (Buxtehude), de la Lüneburg (Böhm). Tradiții în școala de la Nürnberg (Pachelbel), Viena (Fux), Leipzig (Kuhnau), Halle (Zachow).

Compozitorii germani și muzica de cameră. Aportul italian și francez în evoluția genurilor (suite de dansuri, sonata à tre, concerto grosso). Literatura pentru clavecin (Schein, Rosenmüller), pentru vioară (Schop, Schmelzer, Biber, Walter). Pionierat în creația de lieduri (Albert, Rist și elevii săi, Krieger). Atitudinea națională în lucrările teoretice ale timpului (Mattheson).

Georg Philipp Telemann 364

Evoluția formării intelectuale (Magdeburg, Zellerfeld, Liedesheim, Leipzig), paralel cu cea muzicală de autodidact. Afirmarea timpurie în creație, în activitatea dirijorală, în munca de organizare a diferitelor instituții muzicale (Leipzig). Cariera de muzician angajat al curților principale (Sorau, Eisenach) și de animator al vieții muzicale din Frankfurt pe Main. Importanța activității de la Hamburg din ultimele patru decenii de viață. Vastitatea creației, cuprinzând lucrări vocal-simfonice (religioase și laice), camerale (lieduri, sonate, suite, fugi, fantezii, etc.), orchestrale (suite, uverturi, concerti grossi, concerte instrumentale). Contribuția adusă la evoluția operei germane (inspirația din viața de toate zilele, deschiderea căilor spre opera comică). Trăsături stilistice (îmbinarea elementelor de influență italiană, franceză, popular-germană, popular-poloneză). Rolul activității lui Telemann în viața muzicală germană (în manifestările concertante religioase și laice, în viața studențească, în domeniul editorial muzical).

CAPITOLUL IX: GEORG FRIEDRICH HÄNDEL 375

Vocația muzicală precoce, într-o familie total lipsită de muzicieni. Studii muzicale (cu Zachow), gimnaziale și universitare. Organist la catedrala din Halle la 17 ani. Violonist angajat în orchestra operei din Hamburg la 18 ani. Primele creații. Călătorie în Italia (Florența, Roma, Venetia, Napoli). Arta clavecinistului și a compozitorului (creația de cantate, oratorii, opere). Angajat al curții din Hanovra. Călătorie și stabilirea în Anglia. Ultima creație în limba germană (pasiunea după Brokes) și prima pe text în limba engleză (imn coral închinat reginei Ann a Angliei). Conducător al vietii muzicale la castelul Chandos. Creația de opere, oratorii, anteme, lucrări festive). Înființarea academiei regale de muzică. Rivalitatea cu compozitorii italieni (Bononcini, Porpora). Evenimentul muzical al timpului (Beggar's opera). 20 de ani de luptă cu ostilitatea publicului față de opera italiană. Succese și înfrângeri pe scena operei. Îndreptarea definitivă spre genul oratoriului. Anul de triumf de la Dublin. Sfârșitul carierei și al vieții.

Privire retrospectivă asupra creației. Lucrări instrumentale și orchestrale: suitele pentru clavecin (lessons) sonata, sonata à tre, concerti grossi, concertele pentru orgă, suitele orchestrale. Concluzii asupra creației de opere și oratorii. Suflul dramatic și popular al oratoriilor din maturitatea creatoare. Capacitatea de sinteză, adaptare și transformare a mijloacelor de exprimare culese din educația muzicală german-protestantă, din contactul cu muzica italiană și engleză. Mareea măiestrie corală. Trăsături ale artistului (forță de muncă, geniu) și omului (generozitatea). Admirarea marilor clasici (Haydn, Beethoven) și românci (Brahms) pentru arta lui Händel, prezentă fără întrerupere în viața de concert de pretutindeni.

CAPITOLUL X: JOHANN SEBASTIAN BACH 407

Johann Sebastian Bach, descendent al unei vechi familii de muzicieni. Anii copilăriei (Eisenach și Ohrdorf) și ai adolescenței (Lüneburg). Contactul cu maeștrii organiști ai timpului (Böhm, Reinken, Buxtehude), cu muzica franceză (orașul Celle). Cariera de muzician angajat al bisericii (Arnstadt, Mühlhausen) și al curților principale (Weimar, Köthen). Munca de autodidact (transcripții) asociată permanent geniului artistic. Interpretul și compozitorul, tatăl de familie și pedagogul. Cariera de cantor al școlii de pe lângă biserică Sf. Toma din Leipzig. Creația – un răspuns imediat la cerințele dictate de posturile ocupate, de vocația pedagogului pasionat, de viața de familie. Prezența compozitoriilor pentru orgă în evoluția compozitorului. Importanța creației pentru cla-

vecin, a muziciei de cameră și concertante. Creația vocal-simfonică (cantata, motetul, oratoriul, pasiunea, missa). Sentimentul religios (protestant), național și umanitarist reflectat în arta compozitorului. Știința contrapunctică și bogăția fanteziei în ultimele două lucrări: „Ofranda muzicală” și „Arta fugii“.

Locul și rolul creației lui Bach în epoca de tranziție către clasicismul muzical. Renumele postum (secolul XIX), cunoașterea deplină (secolul XX) și însemnatatea creației lui Bach în artă și cultura germană și universală.

POSTFAȚĂ

Apariția unei lucrări științifice de mare anvergură în mijlocul noianului de publicații de discutabilă calitate care a invadat piața în ultimii ani este un eveniment de certă importanță. El semnifică în primul rând reacția față de falsa înțelegere a libertății cucerite cu atâtea sacrificii. Mai înseamnă și regăsirea rostului pe care îl are carteia în existența culturii noastre, încrederea în forța civilizatoare a acestei culturi. Să mai credem și în faptul că poporul nostru este conștient de marea bogăție spirituală hărăzită de Dumnezeu prin talentul românesc, mereu și cu autoritate afirmat, ceea ce conduce gândul la obligația ca acest talent – prezent în orice activitate culturală – să fie cultivat cu toată puterea de abnegație.

În această nobilă aspirație se înscrie realizarea unei istorii a muzicii universale – pentru prima dată în limba română – pe care Editura Fundației Culturale Române are meritul de a o fi editat în aceste vremuri de descumpărare a valorilor spirituale.

Prima subliniere ce se cere făcăuă în prefațarea acestei lucrări, proiectată pe întinderea a patru volume, este fapul că răspunderea actului de cultură și-o asumă un singur autor. Din ceea ce se cunoaște până în zilele noastre în istoriografia muzicală, o asemenea cuprindere (ce pornește de la Antichitate și ajunge în secolul nostru) nu s-a datorat decât unor colective de specialiști. Exceptând aparițiile unor sinteze de popularizare – care își au meritul lor cu totul remarcabil – numele unui singur autor nu figurează decât în realizarea unor monografii privind o anumită personalitate creatoare sau o problematică ce se referă fie la o perioadă istorică restrânsă, fie la o arie națională delimitată. Iată-ne în față unei autoare care pornește singură pe acest drum de secole, o autoare care, „ca profesoră de istoria muzicii, doctor în muzicologie“ – scrie muzicologul Francisc László în referatul său asupra primului volum

Voi începe cartea mea despre muzică și istoria ei cu un citat desprins dintr-o prelegere a profesorului Zeno Vancea din cadrul cursurilor de *Istoria stilurilor* pe care le-a predat la Conservatorul din București în anul universitar 1959/60. „Procesul de evoluție a unui fenomen muzical – cuvânta el – este asemănător cu formarea unui atol de corali. Se asociază mii și mii de corali, cresc unii peste alții, fără ca nimeni să știe de ei, până când se ivește un vârf în întinsul mării. Așa se întâmplă și în istoria muzicii. Apare la un moment dat un Bach, un Händel – vârfurile – dar ce este în adâncime, care a fost contribuția fiecărui «coral» în parte, este mai puțin cunoscut...“

Acest prim volum al ciclului istoric pe care năzuim să-l urmărim până în actualitatea secolului nostru este o încercare de a pătrunde în adâncuri și a cunoaște – „din coral în coral“ – formarea atolului care se îrală până la Bach, piscul ce înfruntă cu unică semetie depărtarea tot mai mare adusă de scurgerea veacurilor. Este o străbatere anevoieasă, pentru că se face în adâncurile celei mai imateriale dintre arte. Aparent imaterială, pentru că suful ei ajunge la noi prin nenumărate liante materiale, perfecționate lent, foarte lent, de-a lungul timpului. De la vechiul papirus la partitura zilelor noastre, de la ritualurile magice la universul orchestral de azi și la aparatura care ne aduce muzica în casă, este un drum lung, un drum de secole. Cel mai greu este de pornit pe el, pentru că primii pași sunt de făcut prin neantul care-și întinde ceată peste trecutele milenii. Poate că la început a fost muzica. Poate că înainte de a fi articulat rudimentele de cuvinte, oamenii au comunicat prin înlanțuiri de sunete. Dar nu în acest stadiu de însiripare a nevoii de comunicare între oameni trebuie căutat începutul istoric al muzicii,

Responzabilitatea pentru ceea ce urmărește

Începutul acestui limbaj zămislit și modelat de om pentru a-și putea exprima simțăminte și marea infinitate a nuanțelor lor. Există, fără îndoială, o îndelungată perioadă „premuzicală“, perioadă în care omul primitiv, învăluit de zgomotele naturii, cucerește însușirea de a le selecta, de a le imita și de a le folosi în îndeletnicirile lui de toate zilele. Dar nici încercările lui onomatopeice menite să atragă vânătul, nici semnalele date din depărtare semenilor din trib și nici ritmatele impulsuri coordonatoare de mișcare – la vâslit, la doborârea copacilor – nu se înscriu printre semnele de muzicalitate ale manifestărilor omenești. Asemenea aspecte ale preistoriei muzicale își pierd începuturile în negura trecutului. Cercetătorii, fie ei naturaliști (ca Darwin), filosofi (ca Spencer), economiști (Karl Bücher) și atâtia alții au căutat să-și explice procesul de însfiripare a muzicii stabilind teorii de relativă cuprindere, toate mărginindu-se la ipoteze raportate la un anumit domeniu de știință, cel pe care ei îl urmăreau. O sferă limitată de investigație a apărut și în gândirea unor muzicieni care au încercat să interpreteze acest nebulos fenomen de zămisrire a muzicii (Jules Combarieu, Fausto Torrefranca, Curt Sachs, etc.), pasul înainte fiind făcut în momentul în care s-a trecut de la teoretizare la verificarea practică, la cercetări făcute în zone izolate, în ținuturi locuite de populații neinfluențate încă de civilizație. Este perioada de la răspântia ultimelor două veacuri, când începe să se răspândească metoda înregistrărilor fonogramice de cântece și inflexiuni muzicale specifice unor asemenea oaze cu viețuire asemănătoare celei primitive, perioadă în care etnografi și geografi, antropologi și psihologi, misionari și sociologi, se înrolează în această muncă de pionierat și își aduc contribuția la alcătuirea primelor arhive fonogramice alăturate unor universități din America și Europa. Pe prețosul fond colectat de-a lungul multor ani, pe miile și miile de melodii culese, s-a putut sprijini – prin analogie – interpretarea primelor manifestări muzicale. Cu toată relativitatea pe care o prezintă și această metodă de cunoaștere (factorii civilizației pătrunzând vertiginos și învecinându-se cu rămășițele de primitivism din locurile răzlete investigate), metoda cercetării comparate a oferit o bază științifică în înțelegerea și urmărirea izvoarelor muzicii, a muzicii privită ca artă, ca act conștient de creație.

Acest stadiu de comunicare conștientă prin sunete nu poate fi plasat înainte de a fi apărut primele organizări de viață în comun, viața de trib, viața gentilică – mai întâi matriarhală (când conducerea era

încredințată femeii, de la care pornește însăși viața), apoi patriarhală (când începe să conducă bărbatul, cel înzestrat cu putere). Din acest moment, de la capătul unui îndelung drum de evoluție, se poate vorbi de o practică muzicală, atât în procesul muncii – al agonisirii hranei și bunurilor comune, al apărării lor – dar mai ales în tendința de a înrâuri misterioasele forțe ce împrejmuesc viața. Credința că anumite gesturi și intonații pot îmblânzi puterile potrivinice nevăzute – care aduc vânturile năprasnice și torentele, seceta și foamea, boala și moartea – sau pot atrage pe cele binevoitoare care le dăruiesc ploaia, belșugul, sănătatea, duce la apariția unei mari varietăți de ritualuri magice. Sunt primele forme de manifestare a credinței omului, unele simple (ca vrăjile, descântecele), altele sincrétice (cu mimică, dans, cuvinte) în care cântecul – de fapt un joc de două-trei sunete pe trepte alăturate – a avut rolul principal. Si dacă din acest prim stadiu de muzicalitate din evoluția omului poate fi semnalată și o diferențiere a genurilor (cântece de muncă, de ritual magic, de jale, de luptă, de dragoste), nu poate fi trecut cu vederea faptul că puternica credință în magie a omului primitiv pătrunde în fiecare dintre celelalte genuri, prin invocarea de ajutor într-o acțiune sau alta, putându-se astfel trasa o primă trăsătură a celei mai vechi gândiri artistice.

Cu acest moment (moment care înseamnă secole) în care cântecul – oricât de rudimentar ar fi fost – este o creație, începe și istoria muzicii, istoria sensibilității omenești, o istorie care va surprinde și va reflecta universul sufletesc al omului, aşa cum acesta se va îmbogăti mereu și mereu de-a lungul secolelor.

CAPITOLUL II

PE URMELE MUZICII ÎN ANTICHITATE

PE VALEA FLUVIULUI GALBEN (CHINA)

PE VALEA RÂULUI INDUS (INDIA)

PE PĂMÂNTUL DINTRE FLUVII (MESOPOTAMIA)

PE MALURILE NILULUI (EGIPT)

ÎN „ȚARA FĂGĂDUINȚEI“ (CANAANUL EBRAIC)

PE MALURILE MEDITERANEI (FENICIENII)

LA POALELE OLIMPULUI (ELADA)

PE PLAIURILE MIORIȚEI (TRACII)

ȚINUTUL CELOR ȘAPTE COLINE ȘI RAZELE LUI (ROMANII)

Pe valea Fluviului Galben

Marele Dao dăruiește oamenilor pacea, liniștea, muzica și hrana“ scria filosoful chinez Lao Tzi către sfârșitul secolului IV înainte de Hristos, fixând deci muzica printre cele mai de preț bunuri ale omului (înaintea hranei).

Într-adevăr, pentru China antică – China ultimelor două milenii înainte de Hristos – muzica însemna cea mai de seamă artă, o artă care putea să influențeze mișcarea astrelor sau să fie influențată de acestea. Teoria cosmogonică a învățăților chinezi – care va fi transmisă vechilor greci și prin aceștia gândirii europene medievale – este departe de a avea însemnatatea pe care o prezintă concepția acestora despre rolul educativ al muzicii, concepție desprinsă din scrisul a numerosi filosofi, dintre care cel mai celebru rămâne Confucius (551-479). „...Cartea cântecelor, spunea el, ne ajută să atragem oamenii pe drumul dorit... să înțelegem sentimentele și frământările lor“. *Cartea cântecelor* menționată de Confucius este cel mai vechi document de creație populară chineză, cuprinzând 305 povești în versuri, marcate unele din ele cu semne indicatoare de ritm, de pauze, de unduiri expresive. Din această culegere se desprinde sensibilitatea, gingășia și bogăția sentimentelor inspiratoare, varietatea poetică-muzicală a exprimării lor. Dar, în același timp, în China antică se cultivă și o muzică rigidă – muzica de templu, de cult – precum și o muzică de slăvire a împăratului, de crescândă ampoloare. Sunt semnalate la curte, pe la mijlocul secolului III înainte de Hristos, orkestre cu peste opt sute de muzicanți și formații de peste o sută de dansatori, în aşa-numita carte *Li Tzi*, care stabilea ocaziile la care aceștia participau, programul specific diferitelor ceremonii și întreaga etichetă a solemnităților. Variate instrumente de coarde, cu strune puține sau numeroase (de la

Respedouă la peste douăzeci), ciupite sau cu arcuș; o mare familie de instrumente de suflat (din bambus, din lemn, din metal, cu sau fără ancie) și mai ales de percuție (toba, gonguri, tam-tamuri, clopoței) contribuiau la desfășurarea ceremonialului de templu sau de curte. Predominau registrele înalte sau joase, alternanța lor creând contraste spectaculoase de sonoritate. Mai lirice, mai specifice muzicalității chineze erau instrumentele de obârșie populară, ca acel strămoș al flautului lui Pan, cu 16 tuburi metalice (o variantă a naiului, pe care chinezii îl numeau „paisiao“) sau „piba“ (asemănătoare lăutei sau chitarei) și mai ales mult îndrăgitul „guțin“ – un fel de vioară cu număr variat de strune făcute din mătase și cu arcuș, la care – se povestește – cânta și înțeleptul Confucius.

Ceea ce caracterizează muzica vechiului popor chinez (de cult, de curte, sau populară) și o particularizează cu pregnanță și în prezent, este sistemul pentatonic de organizare a sunetelor, despre a căruia structură¹ specifică și ale cărui moduri posibile au rămas consemnată datând din secolul VII înainte de Hristos. Sunt semnalate în vechile teoretizări și date asupra unor aspecte tehnice (printre care și formularea de legi acustice), dar mai ales considerații estetice ce și-au dovedit viabilitatea – ca și stilul pentatonic – până-n zilele noastre. De altfel poporul chinez se numără printre puținele popoare care prezintă continuitate spirituală de-a lungul vremii, evoluția lui din antichitate și până azi sprijinindu-se pe vechi tradiții de morală, cultură și artă.

Pe valea râului Indus

Despre India și vestita ei civilizație, așa cum aceasta a fost de-a lungul a două milenii înainte de Hristos, vorbesc vestigiile arheologice și cu deosebire miile de frunze de palmier pe care s-au notat (în vechea limbă sanscrită) miturile, legendele și obiceiurile pământului. Sunt așa-numitele „vede“ care constituie cel mai vechi document al culturii indiene, cultură în care muzica juca un rol deosebit. Mai întâi în legătură cu magia, cu credința în forță ei miraculoasă de a influența fenomenele naturii și voința oamenilor, de a îmblânzi animalele (șerpii, elefanți). O forță care era de natură divină, dăruită de Brahma – zeul suprem – și de soția lui, Sarasvati – zeița artelor.

Caracteristică pentru practica muzicală indiană este, fără îndoială, indisolubila legătură dintre cânt, cuvânt și gest. Mișcările capului, ale mâinilor, se alătură muzicii – așa cum se pot admira și astăzi în filmele indiene – tălmăcind sensurile cuvintelor. Se poate urmări astfel o impresionantă dezvoltare a muzicii de dans, inspirată de o mare diversitate de subiecte culese din viața de toate zilele (scene de pescuit, de seceriș, de bâlci, scene desprinse din viața pădurii, a animalelor), care conduce la arta pantomimei (cu măști și costumăție simbolică), la teatrul popular de păpuși, la „teatrul de umbre“ cu o atât de largă răspândire în practica populară de-a lungul vremii. În poemul epic *Ramayana* (despre aventurile eroului Rama) se găsesc pitorești descrieri de asemenea începuturi ale artei sincrетice indiene, precum și ale fastului artistic de la curtea monarhului. Există, desigur, ca și la chinezi, o mare deosebire între muzica viețuitorilor de pe întinsul indian și cea a solemnităților de curte sau a procesiunilor din templu, procesiuni în care vocile intonau silabici textele sacre doar în limitele

¹ La baza sistemului pentatonic chinez (anhemitonic – deci fără semitonuri) se află o scară muzicală alcătuitură din succesiunea a cinci sunete, intervalele dintre ele fiind constituite din trei tonuri întregi și două dintr-un ton și jumătate (ultimele niciodată alăturate). O asemenea scară muzicală e formată – în limitele unei octave – de tastele negre ale pianului.

Respect pentru oameni și cărti

unui interval de cvarță. Câtă deosebire față de întinderea expresivă a cântecelor inspirate de texte poetice ce transmiteau plasticitatea specifică a dansului față de unduirile muzicale în care sfertul de ton intervenea firesc în desfășurarea diatonică² a melodiei. Acompaniamentul instrumental, de o mare suplete în urmărirea unui text declamat sau cântat, presupunea o deosebită măiestrie. Se cânta la „vina”, instrument cu coarde ciupite atât de îndrăgit, încât era considerat printre cele mai de preț daruri făcute de zei; se cânta la ravanastron și rabab (străvechi instrumente de coarde cu arcuș); la o mare varietate de instrumente de suflat (diferite variante ale flautului, ale oboiului, ale cimpoiului) și, cu deosebire, la un mare număr de instrumente de percuție – de la castagnete la gonguri – dintre care cel mai important era „tabla” (un mic timpan lovit cu podul palmei și cu degetele). Se foloseau uneori și șapte asemenea „table” acordate corespunzător celor șapte sunete ale gamei, pentru a se urmări cu ele mici melodii. Caracteristic pentru practica muzical-coregrafică indiană veche era faptul că interpretului vocal iși revenea și mânuirea varietelor tipuri de instrumente de percuție, pentru a marca ritmica dansului, ceea ce însemna – având în vedere varietatea agogică – o deosebit de mare virtuozitate artistică.

Vocală sau instrumentală, simplă sau alături de poezie și dans, muzica indiei antice se desfășura monodic pe sistemul heptatonic (de șapte sunete) structurat diatonic, într-o mare diversitate de moduri³. O organizare ce poate fi întrevăzută încă din scările vechi, din Sama Veda (alcăuită de „vede”) și dintr-o carte atribuită înteleptului Bharata (secolul V înainte de Hristos), teoretizare pe care se vor sprăjini scările savantului Somanatha apărute mult mai târziu, în secolul al XVII-lea al erei noastre.

2 Desfășurare melodică având la bază scara diatonică (succesiunea treptată a șapte sunete cuprinse între tonic și octava ei, intervalele dintre ele fiind constituite din cinci tonuri și două semitonuri).

3 Prin mod se înțelege ordinea în care sunt dispuse sunetele în cuprinsul unei game, deosebirea dintre diferențele moduri fiind creată de calitatea intervalelor dintre trepte și de caracterul relațiilor (atracției) dintre acestea.

Pe „pământul dintre fluvii”

In ținutul dintre cursurile fluviilor Tigru și Eufrat s-a dezvoltat cea mai veche civilizație cunoscută în lumea antică, *civilizația sumeriană*, cu începuturi datând de prin mileniu al cincilea înainte de Hristos, și cu o istorie deosebit de frâmântată. Pentru că, după secole de viață pașnică, în care sumerenii ajung să lase urme de cultură – printre care și prima formă de scriere cunoscută până azi, care va sta la baza scrierii cuneiforme –, urmează cotropire după cotropire. Primii invadatori (mileniul III înainte de Hristos) au fost akkadienii, popor de origine semită. Meritul lor este de a fi fondat orașul Babilon, oraș ce va cunoaște o bimilenară faimă și va da numele unor noi civilizații: cea *sumero-babiloniană* (rezultată din asimilarea treptată a civilizației vechi sumeriene de către akkadieni) și cea *asiro-babiloniană* (ce va rezulta din coexistența acesteia cu cea a asirienilor). Pentru că fertilitatea „pământului dintre fluvii” (pământ pe care grecii îl vor numi, prin traducere, Mesopotamia) nu a încetat să atragă invazia popoarelor vecine, aşa cum a fost cea a asirienilor, popor stabilit de prin mileniul III înainte de Hristos în nordul Mesopotamiei. Ocupația asirienilor (sec. XIII înainte de Hristos) aduce distrugerea Babilonului și o epocă de sânge-roase lupte de expansiune. Urmele dominației lor s-au găsit cu deosebire în orașul Ninive, noua capitală a imperiului, unde este înregistrat – în secolele VIII și VII – apogeul manifestărilor lor culturale artistice, aşa cum rămân mărturie monumentalele palate și temple, cu basoreliefuri de o frumusețe artistică impresionantă (artă în care asirienii au excelat). La aceste mărturii se adaugă o vestită bibliotecă alcăuită din mii și mii de tablițe cu scriere cuneiformă, organizată în palatul lui Sardanapal. Sfârșitul secolului VII înseamnă și sfârșitul puterii asiriene, deoarece „pământul

Respect pentru oameni și cărti

dintre fluvii“ atrage invazia unei alte puteri, cea a mezilor. Asirienii sunt învinși iar „noul Babilon“ (sau „al doilea Babilon“ cum l-au mai denumit istoricii) renaște și ajunge unul dintre cele mai importante centre comerciale și culturale ale întregului Orient, atingând strălucirea supremă sub conducerea lui Nabucodonosor II, supranumit „Cel Mare“ (605–562). Dar faima noului stat babilonian se va sfârși curând, în anul 539 când Cyrus, regele Persiei, îl va supune.

Am străbătut în scrisul câtorva rânduri patru milenii de străveche istorie, pentru a cunoaște felul în care s-a zămislit specificul unei civilizații, cu aspectele ei de mare diversitate, să cum atestă impresionantele descoperiri arheologice și literare. Urme de ingenioase canale de irigație, de monumentale construcții, de basoreliefuri și sculpturi, de inscripții cuneiforme pe argilă arsă, pe ziduri, pe tăblite vădesc o mare varietate de preocupări, de la păstorit la viața de lux a palatelor, de la olărit la înalte concepții arhitecturale. În perioadele de liniște dintre numeroasele războaie înfloresc științele (matematica, astronomia, medicina – fiind prima civilizație antică la care este semnalată diferența dintre vraci și specialist în vindecare) și cu deosebire artele, dintre toate cea mai slăvită fiind muzica. Atât de slăvită încât se aduceau jertfe instrumentelor muzicale, se atribuiau zeilor măiestrie în arta cântului, se asemănau vocile lor cu cele ale unor instrumente de suflat, care devineau sacre, iar în ierarhia celor venerați, muzicanții veneau imediat după zei și regi și nu erau sacrificați atunci când cădeau prizonieri în nesfârșitele lupte purtate. Se povestește că regele Hiskia al Iudeei și-a salvat țara de distrugere, dăruind asirienilor un mare număr de cântăreți și cântărețe. Datorită prețuirii ce li se acorda, se atenueaază cu timpul granița dintre muzica populară și cea de curte, numeroase ansambluri de muzicieni angajați ai palatului având învoie de a da concerte în public. Există chiar o mare înflorire a muzicii laice în perioada de dominație asiriană, când sunt semnalate formații corale de 150 de persoane, angajate de negustori bogăți pentru a-i distra la mese. Pe numeroase vestigii arheologice s-au găsit imagini de grupuri de muzicanți cântând la harpe, liră, flaute duble, sau altele ilustrând scene pastorale – cum este basorelieful descoperit în templul de la Nippur, reprezentând un cioban cântând din lăută, alături de căinele și de turma sa. Fragmente de asemenea instrumente au ieșit la iveală și din săpături, după cum au fost dezgropate și instrumente tipice perioadelor de luptă (goarne, trompete, tobe). Se desprind informații despre

muzică și din unele poeme epice, să cum este vechea legendă babiloniană despre Tammuz, zeul primăverii, cel care – ucis în fiecare an de arșița soarelui – era jelit de cântărețe în acompaniament de flaute. Învățătul grec Plutarh – primul istoric al muzicii – ne va transmite în primul secol al erei noastre și informații despre legătura pe care babilonienii o făceau între muzică și mișcările cosmice, după cum va transmite și date asupra teoriei muzicii lor. Ceea ce nu s-a putut clarifica până acum este problema notației muzicale. Se știe că a existat un sistem de fixare cuneiformă a desfășurării unui cântec, ca rezultat al profesionalismului intens ce solicita marilor ansambluri să cânte omonogen, dar urmele lăsate de aceste începuturi ale notației muzicale (așa cum s-au găsit la Tel Harmal) prezintă încă dificultăți de decifrare. Un fericit rezultat al cercetărilor în acest domeniu este datorat muzicologului german Curt Sachs, care a reușit să identifice pe o placă de argilă notația unui accompagnament de harpă la o melodie vocală, document datând de la începutul primului mileniu înainte de Hristos ceea ce constituie una din cele mai vechi mărturii de notație muzicală descoperite până acum.