

IOANA ȘTEFĂNESCU

# O ISTORIE A MUZICII UNIVERSALE

VOL. II

DE LA BACH LA BEETHOVEN

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. 2 : De la Bach la Beethoven.** - 2018. - Conține bibliografie. - Index.  
- ISBN 978-606-747-076-5

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](http://WWW.LIBRARIAMUZICALA.RO)



Triplu concert (Beethoven) (Vezi Concert pentru pian, vioară și violoncel)

Triomphe de Trajan (Lessueur) 255

Tristan și Isolda (Wagner) 105

## U

Uthal (Méhul) 254

## V

Variațiuni pentru pian (Beethoven) 270, 271, 287–289, 330, 380

Variațiuni pentru vioară și pian (Beethoven) 314

Variațiuni pentru violoncel și pian (Beethoven) 322

Variațiuni pentru pian, vioară și violoncel (Beethoven) 330

Variațiuni pentru pian (Mozart) 118, 131, 150, 154

Vera Constantze (La) (Haydn) 71

## W

Wellingtons Sieg bei Vittoria (Beethoven) 281

Westphaleus Freude (Bach, W.F.E.) 23

Wohltemperierte Klavier (Bach, J.S.) 160, 266

Wurttembergische Sonate (Bach, C.Ph. E.) 20

## Z

Zaide (Mozart) 130, 218

## CUPRINS

## PARTEA I

### CAPITOLUL I:

#### CĂTRE EPOCA DE AUR A ȘCOLII DE COMPOZIȚIE VIENEZE .....

Muzica și istoria ei după „fenomenul Bach“. Rolul pe care factorul armonic începe să-l ocupe în concepția creațoare. Avântul muzicii instrumentale – în practica grupurilor de instrumentiști amatori, în viața de concert organizată. Înviorarea adusă de muzicalitatea artiștilor cehi în interpretarea și creația muzicală. Importanța „Scolii de la Mannheim“ (J. Stamitz, F.X. Richter, J.C. Cannabich și urmășii lor). Fiile lui Johann Sebastian Bach (talentul și temperamentul artistic al lui Wilhelm Friedemann Bach; rolul avut de C. Ph. Em. Bach în evoluția creației și pedagogiei muzicale; contrastul existent între biografia și realizările următorilor doi frați – J. Christoph Bach și J. Christian Bach, ultimul detașându-se de tradiția familiei și apărând ca precursor al lui Mozart). Viena – metropola austriacă cu o structură socială multinnațională; ambianța ei muzicală. Marea răspândire a genurilor „divertimenti“. Prezența paralelă a celor două tipuri de operă („seria“ și „buffa“) alături de cultivarea formei naionale a Singspiel-ului. Contribuții pregaritoare (M.G. Monn, G. Chr. Wagenseil) la conturarea Scolii de compozitie vieneze, ce va fi ilustrată de trinitatea Haydn-Mozart-Beethoven.

### CAPITOLUL II:

#### CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK .....

Copilăria, adolescența și tinerețea (împărțite între meseria de muzician ambulant autodidact și cea de muzician de curte). Studii de compozitie cu Sammartini (reflectate în creația de Trio-Sonate). Optiunea pentru genul operei, fără ca realizările sale să anunțe viitorul reformator. Călătoria la Londra, contactul cu muzica lui Purcell și Händel. Stabilirea la Viena (creația pentru Burgtheater și pentru Curtea imperială), colaborarea muzicianului cu libretiști celebri (Metastasio, Calzabigi). Tendințe înnoitoare în opera *Orfeo ed Euridice* (teoretizate în prefata operei *Alceste*), gravitând în jurul ideii de integrare a muzicii în desfășurarea adevărului dramatic.

Reflectarea manifestului său estetic în opera *Iphigenia in Aulida* (1774 - începutul „perioadei franceze“ din viața compozitorului). Conturarea unei intenții de continuitate ciclică în istoria operei (*Iphigenia in Taurida*). Afirmarea noilor principii din dramaturgia ultimelor opere de Gluck - sursă a unei noi dispute estetice la Paris (cea dintre „gluckiști“ - ca partizani ai dramei muzicale - și „piccinisti“ - partizani ai operei „seria“). Sfârșitul vietii lui Gluck (Viena-1787).

Sinteză asupra perioadei premergătoare momentului Mozart din istoria operei, importanță pe care o are contribuția lui Gluck (alături de cea a lui Pergolese) în această perioadă.

## PARTEA A II-A

### CAPITOLUL I:

#### FRANZ JOSEPH HAYDN ..... 49

A. *Biografia*. O viață împlită cu muzica: În ținutul austriac de frontieră populat multinațional (unde s-a născut); în ambiția corală bisericescă (în care a cântat până la schimbarea vocii); în cea a străzilor vieneze (ca membru în mici formații instrumentale). Primele compozitii în stil „divertimento“. Evoluția muzicianului ca autodidact, sub influența lecturilor din tratatele lui J. J. Fux (contrapunct) și Ph. Em. Bach (arta cântatului la instrumente cu claviatură). Contactul cu stilul „bel-canto“ italian în casa lui Niccolo Porpora (ca angajat corepetitor). Angajat al Curții baronului Fürnberg (creația primelor 12 cvarțete de coarde); al contelui Morzin (prima simfonie, noi „Divertimenti“) și al familiei principale Eszterházy (între 1761-1790). Conducător principal al vietii muzicale de la Curte, creația de opere comice, de simfonii, de cvarțete, de lucrări religioase și de numeroase compozitii ocazionale. Întâlnirea cu Mozart, începutul celebritatii (comenzi primeite de la Paris, Londra, Napoli), călătorii la Londra (doctor honoris causa al Universității din Oxford), întâlnirea cu realizările lui Händel (a cărui glorie o continuă în capitala Angliei), întâlnirea cu Tânărul Beethoven (la Bonn, cu prilejul reîntoarcerii la Viena). Ultima perioadă a vieții, ultimele lucrări. Presa austriacă și străină la moartea sa din 31 mai 1809.

B. *Creația*. Creația de opere, mai puțin reprezentativă, dar deosebit de bogată la începutul carierei de „compozitor de Curte“. Lieduri și genuri instrumentale sau orchestrale, mereu prezente în evoluția sa (creația în stil „divertimento“, sonata pentru pian, trio-uri cu pian, trio-uri cu coarde). Cvarțetul de coarde haydnian, importanță pe care o prezintă în evoluția genului. Creația pentru orchestră simfonică: divertimenti, uverturi, concerte solistice pentru diferite instrumente și orchestră - genuri ce au răspuns obligațiilor compozitorului de a crea pentru ceremoniile de la Curte. Simponii. Evoluția și importanța celor 104 simponii compuse. Structura lor arhitecturală - dominată de construcția cvadripartită - cu dezbateri și soluții ce conduc la

unitatea din ce în ce mai strânsă a ciclului simfonic. Individualizarea ideilor muzicale, dinamizarea trăvalui tematic, contopirea procedeelor polifonice cu cele ale armoniei. Prietenia cu Mozart, influența acestuia asupra dramaturgiei muzicale din simponii ce au urmat anului 1781 (*Simponii pariziene*, *Simponii londoneze*). Stadiul final de știință componistică, suprapus pe talent și sinceritate creatoare (Oratoriile *Creaționea* și *Anotimpurile* - capodopere ale literaturii vocal-simfonice profane). Realizările din domeniul religios (ofertori, motete, cantate, rugăciuni, misse). Perioada finală (izolare în tăcere). Rolul său istoric (desăvârșirea a două prototipuri muzicale - cvarțetul de coarde și simponia).

### CAPITOLUL II:

#### WOLFGANG AMADEUS MOZART ..... 111

A. *Biografia*, particularizată prin două aspecte: precocitate artistică uluitoare, părăsirea tutelii senioriale. Copilăria și adolescența (ambianța Salzburg-ului natal, turneele copilului-minune în mari centre muzicale europene). Receptivitatea lui la eleganța stilului compozitorilor francezi (Lully, Rameau) și la sensibilitatea romantică a unor interpréti (Johann Schobert) ascultați la Paris. Contactul determinant cu personalitatea lui Johann Christian Bach și cu grandoarea muzicii lui Händel (Londra). Rolul ambianței muzicale italiene. Influența lui Sammartini, admirarea pentru muzica lui Allegri, învățătura cu Padre Martini, contactul cu muzica de operă italiană (Milano, Napoli), reflectarea cantabilității italiene în creația compozitorului adolescent. Importanța călătoriei Tânărului Mozart la Mannheim (pe plan biografic, pe plan creator), al unui nou „intermezzo“ parizian (primele suferințe) și a perioadei trăite ca angajat în serviciul Curtii de la Salzburg. Perioada finală vieneză (căsătoria cu Constanze Weber, prietenia cu Joseph Haydn), gloria internațională, declinul ei - în condițiile de viață ale muzicianului liber -, sfârșitul tragic (5 decembrie 1791).

B. *Creația* - portnită și desăvârșită într-o perioadă în care stilul de salon (galant, „rococo“) continua să domine, alături de trăsăturile de fond și de formă ce anunțau profunzimea gândirii clasice. Evoluția către originalitatea finală reflectată în multitudinea de genuri în care a creat. Liedul și miniatura vocală pentru mai multe voci, mărturii ale unei etape ce prezintă strâns legături cu creația anonim-populară. Clavecinul, pianul, în viața lui Mozart. Sonata pentru pian, Variatiunile, Fanteziile - lucrări ce propulsă evoluția genurilor și a scrierii pianistice. Vioara în muzica lui Mozart (Sonatele pentru vioară și pian). Creația pentru duo și trio instrumental. Importanța

creației de cvartete în evoluția gândirii muzicale și a diferitelor componente ale limbajului camerăl (conducerea relațiilor tonale, încorporarea expresivității contrapunctice, cu rol deosebit în tratarea celor patru voci și în articularea discursului muzical). Tendință către o esențializare a ideilor și o riguroasă economie a mijloacelor de expresie). Ultimele cvartete de coarde (perioada vieneză) - modele de măiestrie pentru Haydn și de studiu pentru Beethoven. Cvintetele instrumentale.

Creația pentru orchestră. Stilul „divertimento”, ilustrat de-a lungul întregii vieți prin lucrări izolate sau grupate (dansuri, mășuri, serenade, casătuni etc.). Simfonii, reflectarea desăvârsirii istorice a dramaturgiei simfonice (de la prima simfonie, tributară influenței lui Johann Christian Bach, la complexitatea *Simfoniei „Jupiter”*). Legătura cu modelul uverturii italiene, cu ambianța de la Mannheim și „Concertele spirituale” de la Paris, cu învățătura lui Michael Haydn. Ultimele realizări (perioada vieneză). Rapiditate creatoare (*Sinfonia „Linz”*), complexitatea înaintării expozițive, libertatea construcției formei (*Sinfonia „Praga”*), bogăția ideilor, limpezimea lor emoțională, marea varietate a procesului dramaturgic (trilogia finală). Specificul subiectului muzical, cu acțiune asupra întregii lucrări (*Sinfonia în sol minor*), monumentalitate și sinteză între gândirea modernă și cea tradițională (ultima simfonie - „*Jupiter*”). Concerțele instrumentale. Concerțele pentru vioară și orchestră (ale anului 1775), concerțele pentru instrumente de suflat, dominația concertului pentru pian. Valoarea și rolul contribuției lui Mozart la conducerea concepției concertante către factura romantică.

Prezenta operei în evoluția lui Mozart. Precocitate creatoare (*La finta semplice, Bastien și Bastienne*). Influența operei „seria” italiene, a stilului „bel-canto” (Mitridate, Ascanio, Lucio Silla) și a operei „buffa” (*La finta giardiniera*). Receptivitate la principiile lui Gluck (*Idomegiardiniera*). Receptivitate la principiile lui Gluck (*Idomeneo*). Creația capodoperelor (perioada vieneză). Factura națională (conceptia de *Singspiel*) și romantică (exotismul) în dramaturgia operei *Răpirea din Serail*. Trăsături de universalitate (adâncimi psihologice, idei moralizatoare), modernitate în fond (colaborarea cu Da Ponte) și în portretistica muzicală (*Nunta lui Figaro, Don Juan*). Intermezzo „buffa”, rafinament camerăl (*Cosi fan tutte*). Sinteză real-ideal, dramatic-comic, național-universal în opera *Flautul fermecat*.

Creația religioasă instrumentală (17 *Kirchen Sonate*) și vocal-instrumentală (Motete, Misse). Legenda capodoperei vocal-simfonice (*Missa da Requiem*), valoarea și romantismul ei.

## PARTEA A III-A

### CAPITOLUL I: MUZICA ÎN TIMPUL REVOLUȚIEI DIN FRANȚA ..... 249

Glorificarea libertății (*Declarația drepturilor omului* - 4 august 1789) în cântul coral francez. Popularitatea imnurilor (*Ça ira, La Marseillaise* etc.), rolul lor în educația civică. Păstrarea noii ideologii în genul operei (Philidor, Monsigny, Grétry, Dalayrac), în lucrări vocal-simfonice și orchestrale (Gossec, Grétry, Méhul, Lesueur). Activitatea și creația italianului Luigi Cherubini în Franța, patria sa adoptiune.

### CAPITOLUL II: LUDWIG VAN BEETHOVEN ..... 261

A. *Biografia*. Perioada Bonn (1770–1792). Specificul copilăriei și al formației muzicale. Contactul cu problematica revoluționară (profesorul Elogius Schneider). Primul Mecena (contele Waldstein), primele creații (dominația genurilor camerale). Perioada vieneză (1792–1827). Pianistul și compozitorul, pedagogul și îndrăgoșitul. Testamentul de la Heiligenstadt. Intensitatea suflului eroic (subiectiv și obiectiv) reflectată în muzică. Universul interior din perioada finală a vieții, răspunsul dat de artist la ultimele suferințe (fizice, familiale) în testamentul său artistic (ultima simfonie, ultimul cvartet).

B. *Creația*. Muzica de cameră, dominația creației pentru pian. Variația pe o temă și sonata. Independența creatoare în fond și formă (de la zburciumul din *Patetica* la echilibrul sufletesc din *Arietta* finală). Sonatele pentru vioară și pian; pentru violoncel și pian. Creația pentru diferite forme instrumentale, influența stilului „divertimento” în prima perioadă a evoluției creațoare (lucrări pentru instrumente de suflat, pentru formații cu componentă mixtă). Creația de trio-uri și cvintete. Rolul cvartetului de coarde beethovenian în evoluția genului.

Creația pentru orchestră simfonică. Concertul pentru pian și orchestră în evoluția pianistului-compozitor (Conceptia simfonic-concertantă din *Concerțele în sol major și în mi bemol major*). Valoarea istorică a *Concertului în re major* pentru vioară și orchestră (model pentru simfonismul concertant romantic). Uverturile și Simfonii. „Noul” programatismul lor (eroicul, lirismul, umanitarismul) determinant în realizarea arhitectural-stilistică. Simfonia a IX-a, culme a idealului clasic (substanță, unitate de gândire) și romantic (eliberată de constrângeri convenționale).

Creația vocală și vocal-instrumentală (Liedul, gândirea genului în ciclu). Opera - gen reprezentat printr-un unicat (*Fidelio*). Actualitatea subiectului („operă a salvării”), desfășurarea lui pe structura tradiției (numere închise), într-o tratare vocal-simfonică ce prefigurează trăsăturile veridicității dramei muzicale moderne. Cantata, Oratoriul, Missa în creația beethoveniană. Măiestrie sintetizatoare, romanticism (sinceritate religioasă) în muzica *Missei Solemnis*. Gândirea lui Beethoven (supremația expresivității) - deschidere către creația secolului romantic.

**CAPITOLUL I**  
**CĂTRE EPOCA DE AUR**  
**A ȘCOLII DE COMPOZIȚIE VIENEZE**

**A**nul 1750, în care se sfârșește viața lui Johann Sebastian Bach, se impune printre datele ce pot favoriza încercările de periodizare a istoriei muzicii culte, creația modestului cantor de la Leipzig încheind pentru multă vreme evoluția glorioasă a polifoniei. În multitudinea lucrărilor sale religioase sau laice, vocale sau instrumentale, poate fi surprinsă sinteza tuturor realizărilor stilistice intervenite în sirul celor patru secole de artă polifonică, precum și cea a unor trăsături de muzicalitate aparținând zonelor ei de înflorire (franceză, italiană, engleză – alături de cea natală, germană). Dar ceea ce dă operei lui Bach dreptul de a fi plasată pe o înălțime de hotar între epoci de creație este faptul că în realizările stilului său polifonic armonia nu mai apare ca rezultat întâmplător al desfășurării liniilor melodice componente, cursul lor începând să aibă un cadru armonic prestabilit. Este momentul în care gândirea prin sunete este din ce în ce mai captivată de infinita varietate pe care o oferă Tânără artă a relațiilor tonale. Desigur, nu poate fi vorba de o demarcație între ceea ce a fost și ceea ce a urmat acestui moment de culme, continuitatea rămânând o realitate de nezdruncinat în orice proces de evoluție artistică. Stilul omofon armonic își impusese limpezimea cu mult înainte ca cel polifonic să fi fost părăsit, după cum arta conducerii simultane a mai multor linii melodice va continua să intensifice expresivitatea unor pagini de inestimabilă valoare din creația compozitorilor clasici vienezi. Apare, astfel, justificată denumirea de epocă a primului clasicism pe care unii muzicologi au dat-o epocii lui Bach, având în vedere nu numai accepțiunea de valoare pe care noțiunea de „clasic“ o are, ci mai ales importanța rolului pe care factorul armonic începea să-l ocupe în concepția creatoare. Evoluția către ceea ce ei vor numi apoi *cel de-al*

doilea clasicism (sau *noul clasicism muzical*) se va desfășura anevoie (de-a lungul câtorva decenii de la mijlocul secolului al XVIII-lea), într-o perioadă mai puțin cunoscută – ca una ce era umbrită de strălucirea unor nume ce o străjuiau<sup>1</sup> –, dar cu o însemnatate ce nu poate fi ne-ignorată în procesul evolutiv din istoria compozitiei

O scurtă privire înapoi, către ambianța în care s-au format și au creat compozitorii acestei perioade de tranziție, este plină de surprize. Uimește în primul rând avântul impresionant, nemai întâlnit până atunci, al muzicii instrumentale. Și nu numai în efervescența pe care o cunoaște prin intermediul unor grupuri de instrumentiști amatori (printre care școlari, studenți, meseriași, cărora li se alăturau uneori și muzicieni profesioniști), care cîntau pe străzile sau prin piețele orașelor, dar chiar în cadrul unor asociații statutar organizate. De la „serile de concert“ (*Abendmusik*) inaugurate de organistul Franz Tunder și înălțate la mare strălucire de arta lui Buxtehude la orga de la Marienkirche din Lübeck, de la aşa-numitele *Collegia musica* (mici organizații orchestrale de amatori care au înflorit în orașele germane și au ajuns – prin cooperarea de instrumentiști profesioniști – la formații de prestigiu<sup>2</sup>), se trece curând la organizații de concerte pentru marele public. Modelul lor este găsit și de data aceasta în viața muzicală a Parisului, unde compozitorul A.D. Philidor inaugurează în 1725 celebrele *Concerte spirituale*. Denumirea lor a fost aleasă pentru a se sublinia finalitatea lor gravă (spre deosebire de cea a concertelor de amuzament), precum și faptul că puteau fi ascultate doar în zilele de sărbători religioase ce erau cuprinse în perioadele posturilor mari (când spectacolele de teatru erau interzise). Câteva decenii mai târziu (în 1770) François Joseph Gossec (1734–1829) – unul dintre compozitorii ce au trăit perioada clocoitoare a revoluției din 1789 – va înființa o nouă întreprindere de concerte („Concerts des amateurs“), cu o activitate ce va continua apoi (după 1780) în cadrul concertelor de la „Loge Olympique“, nume ce mai figurează în istoria muzicii doar datorită celor șase simfonii pe care Haydn le-a prezentat în cadrul lor (*Simfoniile pariziene*) în anul 1786. Numele lui Haydn va da prestigiu și „Concertelor profesionale“ din Londra, unde ilustrul compozitor german a condus alte douăsprezece simfonii ale sale

<sup>1</sup> Bach, Händel – pe de o parte; Haydn, Mozart – pe de alta.

<sup>2</sup> Printre primele exemple de asemenea organizații de concert sunt cele înființate de Telemann la Frankfurt pe Main sau la Hamburg.

(*Simfoniile londoneze*) în stagiuile 1791–92 și 1794–95. Dar nu trebuie uitat faptul că asemenea concerte publice apăruseră în viața muzicală londoneză cu trei decenii înainte, prima agenție de concerte pentru publicul londonez datorându-se inițiativei pe care Johann Christian Bach (cel mai mic dintre fiili lui Bach) și Karl Friedrich Abel<sup>3</sup> o avuseseră în anul 1765. De altfel, în toate orașele mari ale Europei apar asemenea organizații de concerte publice, evadarea muzicii instrumentale din saloanele aristocratice către sălile de reprezentății nou înființate însemnând o nouă demonstrație – după cea făcută cu mult înainte de genul operei – a democratizării vieții muzicale.

La acest proces de dezvoltare spectaculoasă a muzicii instrumentale, de răspândire și popularizare a ei a contribuit și treptata perfecționare a diferitelor instrumente muzicale. Răspunzînd impulsurilor date de unele îndrăzneli ivite în concepția creațoare, arta maestrilor constructori și-a dat o contribuție inestimabilă la puritatea, amploarea și strălucirea limbajului muzical instrumental. Dintre exemplele edificatoare în acest sens se detăsează realizarea lui Bartolomeu Cristofori din Florența, care – după experiente îndelungate începute prin 1709 – ajunge să construiască (în 1720) binecunoscutul instrument cu taste și coarde lovite cu ciocănele, la care interpreții își puteau doza (prin presiunea pe care degetele lor o imprimau clapelor) o nuanțare sonoră de la „piano“ la „forte“, fapt ce justifică denumirea de „pianoforte“ pe care contemporanii au dat-o pe atunci pianului. În ceea ce privește meritul maestrilor lutieri din Brescia și Cremona (afirmați între 1550–1750)<sup>4</sup>, acesta a fost determinant în întreaga evoluție a creației camerale, simfonice sau concertante. Ei au conferit viorii, violei, violoncelului și diferitelor lor variante (violone, viola de gamba, viola d'amore – dispărute între timp) posibilități de expresivitate nemai întâlnite în limbajul instrumental, deschizând perspective noi artei interpretative și compozitiei.

Dar fenomenul cel mai important al acestei perioade de pregătire a gândirii clasice se manifestă în domeniul arhitectural. Vechea structură monotonematică este treptat părăsită, începând să i se ofere discursului

<sup>3</sup> Karl Friedrich Abel (1723–1787), muzician german născut la Köthen, cu activitate muzicală la Curtea din Dresda, apoi (din 1759) la Londra, unde a devenit celebru prin arta sa de a cânta la viola de gamba. Compozitor de simfonii, concerte, muzică de cameră.

<sup>4</sup> Vezi volumul I, p. 272–277.

muzical doi piloni de sprijin în desfășurarea lui interioară, aşa cum se profilează în construcția „forme de sonată”, cea mai reprezentativă dintre formele arhitecturale clasice. Structurată tripartit, deci pe linia echilibrului ce se impusese și în trecut în construcția unor forme ale muzicii instrumentale (ca uvertura, fuga etc.), „forma de sonată” prezintă o complexitate caracteristică datorită contrastului marcat între două entități muzicale prezentate în prima ei secțiune (Expoziție), contrast obligatoriu și pe plan armonic, cea de-a doua temă trebuind să fie într-o tonalitate învecinată (la dominantă sau la tonalitatea paralelă a temei principale). Elaborarea materialului tematic expozițiv – plasată în secțiunea mediană (Dezvoltare) – conduce la concluzia formei (Reexpoziție) în care cele două subiecte muzicale au colorit tonal comun (cel inițial), corespunzător expresivității cucerite de-a lungul desfășurării gândirii muzicale. Acest tip de construcție va deveni obligatoriu pentru prima parte a diferitelor genuri ale muzicii instrumentale, gândite în ciclu de mișcări. De altfel, este perioada în care se conturează cu claritate și organizarea materialului muzical în cadrul ciclurilor tripartite, sau cvadripartite, prima categorie – tripartită – fiind ilustrată cu fidelitate în concepția concertului instrumental (în care două mișcări repezi încadrează o parte lentă), cea de a doua – cvadripartită – dominând arhitectura creației camerale, ca și cea a simfoniei, cu o desfășurare ce cuprind un Menuet între mișcarea lentă (a doua) și cea finală (a patra).

Fără a fi rigide, noile forme vor oglindi aspirația spre ordine și echilibru a creatorilor clasici, pilonii lor sprijinindu-le fantezia și conferind limbajului lor deosebită claritate. În acest sens, al limpezimii exprimării muzicale, un rol important cucerește factorul melodic. Forța lui expresivă conduce la înlocuirea vechiului tip de mici dimensiuni (ale cărui elemente se mențineau de-a lungul unei părți întregi din procesul polifonic), cu linii melodice mai ample. Între anii 1720 (când Matthesohn – eruditul muzician și teoretician al vremii – pleda pentru supremăția melodică) și 1771 (când Johann Georg Sulzer relua ideea, afirmând că o compoziție ce nu exprimă „o vibrație a sesibilității” nu este decât un „zgomot superficial”) începe să se afirme un adevărat cult pentru melodie. Si nu numai în Italia, unde forța melodică înaripase și în trecut atât muzica ariilor din atâtea opere, cât și pe cea destinată formațiilor instrumentale de către creatori (majoritatea violoniști virtuozi); și nu numai în Franța, cu strălucitorul ei Paris, unde muzica de balet și de

dans din saloanele regale și aristocratice imprimase creației culte un specific melodism în „stil galant”, cu influență în practica muzicală a tuturor Curtilor nobiliare europene. La amploarea, calitatea și contrastul melodic prin care se va afirma conținutul de idei în forma de sonată (ca și în întreg discursul muzical al unui ciclu cameră, simfonic sau concertant) își vor aduce contribuția mai ales muzicienii ce apartineau unor școli de compozitie cu înflorire în ținuturile germanice sau austriece, școli în care un rol deosebit de important încep să aibă și muzicienii cehi, angajați în orchestrele Curtilor nobiliare pentru marea lor măiestrie interpretativă, pedagogică și creațorie. Se detașează dintre acestea „Școala de la Mannheim”, a cărei contribuție a fost dezvoltuită mult mai târziu de Hugo Riemann (1849–1919). Si chiar dacă celebrul muzicolog german a dat o semnificație exagerată aportului acestui focar muzical în conceperea simfoniei moderne (în ceea ce privește creația), lui îi revine totuși marele merit de a fi îndreptat atenția cercetătorilor asupra unui stil interpretativ ce a avut implicații imediate și hotărâtoare în evoluția gândirii muzicale.

Faima școlii mannheimene începe în anul 1745, când Carl Theodor – prinț ale cărui înclinații îndreptate mai mult spre domeniul artei decât spre cel al politiciei – l-a angajat ca prim-dirijor al orchestrei sale din Mannheim (pe atunci oraș de rezidență al electorilor palatini) pe Johann Stamitz – la origine Jan Václav – (1717–1757). Era fiu al unui organist din Boemia, de la care primise și educația muzicală de la tatăl său, care îi insuflase și cultul pentru tradițiile artistice ale unui ținut renomunit pentru marea inuzicalitate a locuitorilor lui. Prezența muzicienilor cehi – semnalată la numeroase curți principale, după cum am mai amintit – l-a determinat pe vestitul istoriograf englez al vremii – Charles Burney (1726–1814) – să considere Boemia drept „Conservatorul Europei”, după cum valoarea orchestrei de la Mannheim, alcătuită în mare parte din majoritatea din instrumentiști cehi, i-a inspirat cronicarului german J.A. Scheibe (1708–1776) celebra comparație cu o „armată de generali“.

Primul dintre „generalii” a fost deci violonistul Johann Stamitz, care – de-a lungul celor doisprezece ani cât a condus orchestra mannheimeză (din 1745 până în 1757, anul morții sale) – s-a afirmat și în compozitie. Influența italiană nu l-a ocolit, să cum nu a ocolit creația nici unuia dintre contemporanii săi, dar din numeroase pagini ale lucrărilor sale (zeci de simfonii, de concerte, de sonate și de diferite alte lucrări camerale) reiese preocuparea sa pentru a sonda în adâncimile

expresivității. Pentru a materializa această aspirație, el folosește din ce în ce mai cutezător instrumentele de suflat, care ajung să înlătărească numai tradiționalul bas cifrat, dar să contribuie cu coloritul lor timbral și la țesătura simfonică. Din partiturile celor aproximativ cincizeci de simfonii care ne-au fost transmise (se pare că a compus peste o sută), cercetătorii au remarcat tendința compozitorului de a introduce treptat „glasurile“ acestor instrumente, celor doi corni (din primele lucrări) adăugându-li-se apoi doi flauți, două oboe, pentru ca în ultimele simfonii să apară două clarinete și chiar două trompete.

În ceea ce privește forma acestor lucrări, Stamitz apelează deseori la arhitectura cvadripartită (cu menuetul în mișcarea a treia). Se face remarcată și tendința de intensificare a contrastului expresiv nu numai între părțile componente ale creației, dar și între elementele muzicale din interiorul lor, la care se adaugă cultivarea tehnicii de creșteri și descreșteri sonore, mult admirate de contemporani în arta interpretativă a orchestrelor pe care o conducea. La aceste trăsături se adaugă și influența stilului francez, cunoscut și admirat de Stamitz în ultimii ani ai vieții, când a avut prilejul să viziteze Parisul. Succesul obținut la 8 septembrie 1754, când i se programează una dintre lucrări la *Concertele spirituale*, atinge punctul culminant la 4 august 1755 – când i se cântă *Missa in Re*. Ceea ce trebuie subliniat în personalitatea acestui talentat muzician ceh este faptul că arta compozitorului nu poate fi despărțită de cea a dirijorului din fruntea „armatei de generali“, cu ajutorul căreia putea încerca și construi relații expresive ce au reușit să impulsioneze tehnica interpretativă până la adevarata virtuozitate orchestrală. „Nu există orchestră în lume care să egaleze execuțiile formației mannheimene. Ca tunetul este «forțele» ei, ca o cascadă puternică – «crescendo»; ca un pârâu dispărând în depărtări – «diminuendo»; ca un suflu de primăvară – «piano» –, susține un poet al vremii<sup>5</sup>. La aceste mijloace tehnice s-ar mai putea adăuga și altele – ca de exemplu momentele de tăcere generală dinaintea unei avalanșe sonore, sau așa-numitele „Mannheimer Raketen“ (circulația fulgerătoare a unui motiv de la extrema gravă a orchestrei, la cea mai înaltă) asupra căroră insistă cronicarii timpului. Ceea ce se cere a fi stabilit însă este faptul că Stamitz nu a inventat multe din asemenea mijloace de intensificare a expresiei orchestrale, ci a valorificat

<sup>5</sup> Remarca îi aparține lui Christian Schubart (1739-1791), poet și muzician german.

forța lor, în aspirația sa de a transmite vibratia unui sentiment. Să amintim că celebrul „tremolo“ al orchestrei mannheimene apăruse cu un veac înainte în creația lui Monteverdi, iar „filajul“ atât de admirat în tâlmăcirile ei nu era deloc străin interpretării vocale. Importanța lui Johann Stamitz, a colaboratorilor săi instrumentiști și a urmașilor imediați pe care i-a avut constă în ceea ce talentul și muzicalitatea lor înnăscută a reușit să imprime actului lor interpretativ și, pe această cale, și gândirii creațoare. Haydn și Mozart s-au numărat printre marii lor admiratori, de la ultimul rămânând chiar impresionante mărturii scrise în corespondență purtată cu tatăl său de la Salzburg, datând din timpul unui popas prelungit făcut la Mannheim în toamna și iarna anilor 1777-'78.

Din prima generație de muzicieni care au contribuit la fama școlii mannheimene face parte și Franz Xaver Richter (1709-1789), cu o carieră de violonist, dirijor și compozitor împărțită în mod egal între Mannheim și Strassburg, unde a fost numit maestru de capelă al Catedralei în anul 1769. Așa se explică numeroasele lucrări religioase (misse, motete, requiem-uri) care se adaugă la creația instrumentală realizată la Mannheim (simfonii, concerte, trio-uri, sonate).

O carieră remarcabilă a avut și Johann Christian Cannabich (1731-1798), elev și urmaș al lui Stamitz la conducerea orchestrei din Mannheim din anul 1757. Trecător și el prin Paris în anii 1764, 1766, 1772, perioadă din care datează înclinația sa pentru muzica dedicată scenei (balete, opere – în mare parte pierdute) ce se adaugă la o vastă creație instrumentală (peste o sută de simfonii, numeroase concerte și lucrări camerale) –, Cannabich se va stabili la München, oraș în care Carl Theodor, printul elector, își mută reședința în anul 1778. Prietenia cu Mozart – cimentată la Mannheim în iarna acelaiași an – ca și admiirația lui Haydn, care-l vizitează la München în trecerea sa spre Londra din 1790, au dat greutate biografiei sale. Prestigiul deosebit i-a conferit, pe bună dreptate însă, arta sa de violonist-pedagog, reflectată în activitatea cătorva generații de discipoli, din rândul căroră fac parte și fiii lui Stamitz<sup>6</sup>, ca și propriul său fiu – Carl Konrad Cannabich (1771-1806),

<sup>6</sup> Carl Stamitz (1746-1801), violonist în orchestra de la Mannheim între anii 1762-1770, apoi concertist virtuoz în numeroase orașe germane. Compozitor, autor de simfonii și concerte instrumentale (cele mai multe dedicate viorii). Fratele său mai mic, Ariton Stamitz (1750-1809), a trăit cea mai mare parte a vietii sale la Paris, unde s-a impus ca violonist concertist și – asemenea fratelui său mai mare – ca autor de simfonii, concerte instrumentale și lucrări camerale.

ales să ocupe postul de director al orchestrei din München în ultimii șase ani ai vieții.

Acestor nume de muzicieni, datorită cărora orașul Mannheim figurează la loc de cîinste în istoria muzicii, li s-ar putea adăuga numeroase altele, fiecare instrumentist component al orchestrei mannheimene fiind un interpret virtuoz. Continuându-și activitatea la München, în noua reședință princiară, sau afirmându-se la Paris și în turnee prin diferite centre muzicale europene (unele foarte îndepărtate, ca cele din Rusia), urmașii lui Stamitz au dreptul să fie considerați drept compozițieni ai „Școlii de la Mannheim”, ca unii ce au dus mai departe trăsăturile stilului ei interpretativ orchestral (și chiar dirijoral, având în vedere faptul că i se atribuie lui Stamitz înlocuirea conducerii orchestrei de la clavecin cu cea de la pupitrul viorii prime). Structura orchestrei pe care o admirase Mozart (cu zece-douăsprezece viori, patru viole, patru violoncele, doi-patru contrabași, cu câte o pereche de flaute, oboiae, clarinete, fagoți, corni, trompete și timpani) rămâne pentru multă vreme un model, după cum multitudinea de simfonii, concerte și creații camerale ale muzicienilor mannheimeni (dintre care o mare parte editate la Paris și răspândite apoi prin alte centre muzicale) a contribuit la fixarea formei arhitectonice a acestor compozitii găndite în ciclu de mișcări. Si dacă lucrările lor au fost tributare influenței italiene și, cu deosebire, celei franceze (fapt explicabil prin adaptarea la gustul prințului elector Carl Theodor, format în cultura franceză și mare adept al ei), în ultimul sfert al secolului al XVIII-lea se face simțită și existența unui val de influență cu direcție inversă, aşa cum se conturează în creația lui François Joseph Gossec (1734–1829)<sup>7</sup> sau în cea a lui Carlo Toeschi (1722–1788), primul fiind un mare admirator al lui Stamitz, al doilea – unul dintre elevii săi.

Dar marea muzicalitate a artiștilor cehi a adus înviorare și în multe alte orașe ale Europei, de la Varșovia la Napoli, de la Paris la Moscova sau Petersburg. Dintre centrele muzicale din ținuturile germanice care s-au bucurat de prezență lor se detasează capitala Prusiei, Berlinul, în care regele Frederic al II-lea, flautist pasionat, crease o ambianță muzicală prestigioasă. În orchestra palatului său de la Potsdam au fost angajați cei trei frați Benda, originari din Boemia, toți violoniști și compozitori

<sup>7</sup> Vezi p. 252–253.

talentați. Cel mai mare, Franz (Frantisek) Benda (1709–1786) ajunge capelmaestru al formației orchestrale și se impune în creație prin numeroase lucrări de muzică de cameră, din rîndul cărora o deosebită răspândire au avut sonatele pentru vioară. Frații săi mai mici au petrecut mai puțină vreme la Potsdam, Johann (Jan) Benda (1713–1752) murind Tânăr, Georg (Jir) Benda (1722–1795) preferând să călătorească în cea de a doua parte a vieții, mai ales în orașele Italiei, unde a fost cucerit de genul operei, după ce își impusese numele în creația simfonică.

Dar școala berlineză, la cărei strălucire contribuise personalități venite și din alte țări – ca violoncelistul Jean-Pierre Dupont (1714–1818), din Franța, de exemplu – a fost ilustrată și de muzicieni germani de valoare, ca Johann Joachim Quantz (1697–1773), profesor de flaut al regelui, compozitor fecund de creații camerale<sup>8</sup> și teoretician (autor al unei metode de flaut care i-a adus celebritate din timpul vietii<sup>9</sup>); ca Johann Gottlieb Graun (1703–1771), violonist (elev al lui Tartini), compozitor de simfonii, de „Concerti grossi”, de concerte instrumentale și numeroase lucrări camerale, ales ca succesor al lui Franz Benda la conducerea orchestrei berlineze. Dar cel mai ilustru dintre muzicienii ce au contribuit la renumele școlii berlineze a fost, fără îndoială, Carl Philipp Emanuel Bach, cel de al doilea fiu pe care l-a avut Johann Sebastian Bach. Față de colegii săi de generație și de activitate din formația orchestrală a Curții de la Potsdam, al căror stil s-a menținut sub influența italiană, exprimarea sa muzicală a cucerit treptat elemente de expresivitate ce vor contribui, în bună măsură, la pregătirea căii ce va conduce la găndirea arhitecturală a clasicismului vienez. Iată-ne ajunși la ușul dintre cele mai captivante subiecte din această perioadă de tranziție către noua eră din istoria compozitiei culte, anume – prezența și contribuția fiilor lui Bach la transformările limbajului muzical. Patru dintre cei unsprezece fi și pe care modestul cantor de la biserică Sfântul Toma din Leipzig i-a avut<sup>10</sup> i-au dus mai departe învățătura și aspirațiile

<sup>8</sup> A compus în jur de 300 de concerte și 200 de piese pentru flaut pentru regele Frederic al II-lea, pasionat flautist.

<sup>9</sup> „Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen” (1752).

<sup>10</sup> După cum se stie, Bach a avut douăzeci de copii (șapte din prima căsătorie, treisprezece din cea de a doua). Zece dintre acestia nu au trăit decât câteva zile, luni, sau foarte puini ani, iar dintre cei care i-au luminat căminul (șase fi și patru fiice), Johann Gottfried Bernard (1715–1739) a murit foarte Tânăr, iar Gottfried Heinrich (1724–1763) a contactat o boală cerebrală la 15 ani.