

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI ȘTIINȚEI
UNIVERSITATEA DE STAT "A. RUSSO" DIN BĂLȚI
CATEDRA INSTRUMENTE MUZICALE ȘI METODICĂ

ESTETICA MUZICALA

Curs universitar pentru studenții Facultății
"Muzică și Pedagogie Muzicală"

specialitatea "Profesor de muzică și instrument"
"Profesor de muzică și dirijor de cor"

Autor - dr. Margareta TETELEA

Discutat la ședința catedrei din
26 iunie 1997

Aprobat la Consiliu! Facultății
Muzică și Pedagogie Muzicală
Din 28 iunie 1997

Procesul verbal Nr. 6

177712

Uft!% «rs » tatea dă Sti;
. Atteu Ruaso"

Bibllotsca Şilinflică
Fond principal

md

S U M A R

I. ISTORIA ȘI EVOLUȚIA GÎNDIRII ESTETICO-MUZICALE

- Tema 1. Antichitatea. Apariția muzicii. Triuna horeic.
Asocierea cu dansul. Asocierea cu poezia.
Ritmul. Nomos. Estetica muzicală a lui Pitagora,
Aristotel, Plutarh. Lupta dintre „armonici” și
„canonici”. Teoria etosului.
- Tema 2. Evul mediu. Estetica creștină patricistă. De
la Augustin la Guido d'Arezzo și reforma lui
muzicală. Știința medievală despre modurile
muzicale. Problema clasificării muzicii. De la
monodie la polifonie. Estetica „Ara Nova”
- Tema 3. Renașterea în literatură și arte. Estetica
muzicală a sec. XVI. Zarlino. Salines. Opera -
artă sintetică. V. Galilei.
- Tema 4. Estetica muzicală a sec. XVII. Caracteristici
generale. Teoria afectului. Estetica muzicală
a barocului. Problema stilului național în
muzică
- Tema 5. Iluminismul. Dezvoltarea esteticii muzicale în
Italia
- Tema 6. Clasicismul francez: Rameau, Rousseau, Diderot.
Reforma operei de Gluck
- Tema 7. Estetica muzicală germană. Kant despre muzică.
Muzica în „Estetica” lui. Fichte, Schelling și
concepția lor despre muzică
- Tema 8. Romantismul - muzica mai presus decât
filozofia. Schopenhauer, Schumann, Liszt și
scrierile lor despre muzică. Wagner și teoria
dramei muzicale. Hanslick împotriva
romantismului

Tema 9. Manifeste estetice la sfârșitul secolului al XIX și începutul sec. XX – impresionismul, expresionismul, neoclasicismul, cubismul, suprarealismul, dadaismul	
Tema 10. Direcții în estetica post-modernă și contemporană. Muzica între expresie și sonoritate	
Tema 11. Gîndirea estetică în Rusia	
Tema 12. Gîndirea estetică românească. G. Enescu, D. Cuclin, G. Breazul	
BIBLIOGRAFIE	

T E M A 1.

M u z i c a a ocupat, încă de foarte timpuriu, un loc aparte în triuna horeie primitivă a grecilor și a preluat treptat funcția unei arte predominant expresive, rostirea sentimentelor. Ea și-a păstrat totodată legăturile cu cultele religioase. diferitele ei forme s-au dezvoltat din ritualele cultice consacrate mai multor zeități. Peanul era cântat în cinstea lui Apolo, ditirambul, cântat de cor în timpul ritualurilor de primăvară, îl slăvea pe Dionisos, iar prozodiile erau cântate în timpul procesiunilor. Muzica era una dintre caracteristicile misterelor, cântărețul Orfeu fiind considerat ca inițiatorul ei, după cum era considerat și ca inițiatorul misterelor ineseși. Muzica și-a păstrat legăturile cu religia, desi s-a răspândit și în ceremoniile laice, atât publice, cât și private. Era privită ca un dar deosebit al zeilor. I se atribueau puteri speciale, ca de pildă puteri magice. Se credea că incantația (a o i d é) exercită o forță asupra omului, răpindu-i libertatea de acțiune. Sectele orfice tindeau că muzica delirantă folosită de ele smulgea măcar temporar sufletul din chingile trupului.

A s o c i e r e a c u d a n s u l . Chiar după ce s-a desprins din triuna horeiay, muzica grecească și-a păstrat legăturile cu dansul. Cântăreții de ditirambi deghizați în satiri erau și dansatori. Cuvântul grecesc h o r e ú e i n avea două înțelesuri: dans colectiv și cântare colectivă. "Orchestra", adică acel loc din teatru rezervat cântăreților, și-a luat numele de la ó r h e s i s, dans. Cântăreții însuși se acompania la liră, iar corul combina acompaniamentul cu dansul. Mișcările brațelor nu erau mai puțin semnificative decât mișcările picioarelor. Ca și în cazul muzicii grecești, trăsătura lui esențială era ritmul. Era un dans care nu necesita măiestrie tehnică, adică era lipsit de numere solistice, de piruete rapide, de imbrățișări, de femei sau de erotism. Era o artă expresivă în aceeași măsură ca și muzica.

A s o c i e r e a c u p o e z i a . Muzica grecească timpurie era într-o strinsă legătură și cu poezia. Intocmai după cum nu există poezie necântată, la fel și întreaga muzică era muzică vocală, instrumentele servind doar ca acompaniament. Ditirambul (cântat de în cor pe ritmul unui pentametrul trohaic) era o formă poetică și totodată muzicală. Arhih și Simonides erau amândoi poeți și muzicieni în egală măsură, iar poemele lor erau cântate. În tragediile lui Eschil, părțile cântate (m é l e) predominau față de părțile vorbite (m é t r a).

La origine, cantecele nu erau nici măcar acompaniate. Potrivit lui Plutarh, Arhih a fost cel care, în secolul al VII-lea, a introdus acompaniamentul. Muzica fără cîntec a reprezentat o dezvoltare mai târzie. Execuția solo la cithară a fost o noutate introdusă la jocurile pitianice din 588 i.e.n. și a rămas oarecum o excepție. Grecii nu au dezvoltat muzica instrumentală de tipul celei cunoscute astăzi.

Instrumentele grecești emiteau sunete slabe, fără foarte mare rezonanță și nu prea eficiente, lucru lesne de înțeles dacă ținem seamă că vreme îndelungată instrumentele au fost folosite doar pentru acompaniamentul. Ele nu permiteau manifestarea virtuozității și nu puteau fi utilizate în compoziții mai complexe. Grecii nu au folosit instrumente de metal sau de piele. Numai lira și cithara, o variantă ameliorată a lirei, erau privite de ei ca instrumente naționale. Erau atât de simple, încât oricine putea cânta la ele. Din Orient, grecii au împrumutat unele instrumente de suflat, în primul rând a u l ó s -ul, asemănător flautului. Doar acest instrument era capabil să înlocuiască sunetele izolate cu o melodie continuă și, ca atare, când a fost introdus pentru prima oară, a produs o puternică impresie asupra grecilor antici. A ajuns să fie considerat ca stimulent orgiastic

și a căpătat o poziție dominantă în cultul dionisiac, comparabilă cu cea

a lirei din cultul lui Apolo. A jucat în tragedie și dans același rol pe care-l juca kora în sacrificii, procesiuni și educația generală. Grecii făceau o atît de mare deosebire între cele două tipuri de instrumente muzicale încît nici nu includeau muzica instrumentală într-un concept unic; Aristotel însuși trata încă în mod distinct "citaredia" și "auletica".

R i t m u l. Muzica grecească, îndeosebi la începuturile sale, era simplă. Acompaniamentul era totdeauna la unison și nu se punea problema existenței a două melodii independente paralele. Grecii nu au avut nici o idee despre politonie. Această simplitate nu era însă un simptom de primitivism și s-a datorat nu incompetenței, ci anumitor ipoteze teoretice, adică teoriei consonanței (s y m p h o n i a). Potrivit grecilor, consonanța dintre sunete se realizează cînd ele se amestecă în asemenea măsură, încît devin indiscernabile, cînd, după cum spuneau ei inșiși, sunetele se contopesc "ca vinul și mierea". Aceasta, credeau ei, nu se poate realiza decît în cazul în care raporturile dintre sunete sînt cele mai simple cu putință.

În muzica lor, ritmul avea prioritate față de melodie. În ea era mai puțină melodie decît în muzica modernă, dar mai mult ritm. Așa cum avea să scrie mai târziu Dionis din Halicarnas, "melodiile plac urechii, dar cea care stimulează este ritmul". Predominanța ritmului în muzica grecească se explică în parte prin faptul că muzica era asociată cu poezia și dansul.

N o m o s. Originile muzicii grecești se situează în epoca arhaică, iar grecii le puneau în legătură cu Terprandru, care a trăit în Sparta în secolul al VII-lea î.e.n. Realizarea lui a constatat în stabilirea unor norme muzicale. Astfel, grecii puneau în legătură originea muzicii lor cu momentul cînd i-au fost stabilite normele fixe. Ei obișnuiau să descrie acțiunea lui Terprandru "ca prima fixare a regulilor", iar forma muzicală fixată de el (pe baza unor cîntări liturgice mai vechi) a fost numită n ó m o s, adică lege sau ordine. N o m u l lui Terprandru era o arie monodică alcătuită din șapte părți. A triumfat de patru ori la Delfi, devenind în cele din urmă o formă obligatorie. Nomul era o schemă în care se introduceau texte diferite. Unele modificări i-au fost aduse mai târziu de către Thaletas din Creta, care a activat tot la Sparta și căruia i se datorează, după Plutarh, "cea de-a doua fixare a regulilor". Regulile s-au schimbat, dar nici atunci, nici mai târziu muzica grecească nu a încetat să depindă de ele. Cea mai strictă respectare a lor a avut loc în epoca ei de aur din secolele al VI-lea și al V-lea î.e.n. Termenul n o m o s însemna că, în Grecia, cultivarea muzicii era guvernată de norme obligatorii. Pînă și muzicologul grec tirziu Plutarh putea scrie: "Cea mai înaltă și mai caracteristică trăsătură în muzică este păstrarea unei măsuri potrivite în toate lucrurile".

Normele erau identice pentru compozitor și executant. Distincția modernă dintre cei doi era virtual necunoscută în Antichitate. Compozitorul nu făcea decît să furnizeze un schelet al operei care urma să fie completat în amănunt de interpret. Într-un anumit sens amîndoi erau compozitori, libertatea de compoziție fiind însă îngrădită de norme fixe.

M u z i c a e l e n i s t i c ă. Arta grecească arhaică se întemeia pe reguli obligatorii, deși nescrise. Ea era rațională și obiectivă. Nu căuta nici bogăția, nici originalitatea, ci doar perfecțiunea. Platon arătase cu insistență că o atare artă trebuie urmată totdeauna, oricare alta fiind exclusă, iar artistii trebuie să se mărginească la crearea unor variații pe această temă, fără a introduce noi principii sau forme. Dar încă din timpul vieții lui, pictura și sculptura s-au deplasat pe tărîmul total diferit al impresionismului și subiectivismului. Această schimbare a avut loc și în poezie, după cum se vede din tragediile lui Euripide. Chiar și muzica, în ciuda naturii ei ritualiste și a conservatorismului subsecvent, a suferit modificări încă de la mijlocul secolului al V-lea. Atît Plutarh cit și Platon priveau această dată timpurie ca începutul "prăbusirii muzicii".

Grecii asociau punctul de cotitură din muzică cu numele lui Melanippides, citareul Frynis din Mitilene (mijlocul secolului al V-lea) și elevul său Timotheos din Milet, activ îndeosebi la Atena în secolele al V-lea și al VI-lea î.e.n. Acești muzicieni abandonaseră simplitatea vechii școli a lui Terpandru și îmbrățișaseră un nou tip de compoziție în care melodia a căpătat înțietate față de ritm, în care tonalitatea și ritmul variau și care făcea uz de efecte neașteptate, de contraste izbitoare, modulații rafinate, apel masiv la cromatism și execuții corale ale n o m i l o r. Istoricul muzicii Abert l-a asemuit pe Timotheos cu Richard Wagner. Scimbările introduse de el în muzica grecească au avut un vast ecou. El a părăsit vechile reguli și forme imubabile și a inaugurat compoziția personală. Caracterul anonim al artei a luat astfel sfîrsit și artiștii au început să se deosebească prin stilurile lor individuale. Reacția ascultătorilor s-a modificat și ea, compozițiile muzicale acum, pentru prima oară, stîrnind aplauze.

În secolul al V-lea, muzica a trecut de la formele canonice la cele individualiste și de la forme foarte simple la altele mai complexe. Referindu-se în special la cîntatul din flaut, Plutarh scria că el a evoluat de la "forme simple la forme bogate",. În același timp, muzica a evoluat către forme libere. Dionis din Halicarnas spunea despre muzicieni că "amestecînd în una și aceiași compoziție modul dorian, frigian și lidian și gamele diatonice, cromatice și enarmonice, ei s-au complăcut într-o libertate inadmisibilă în artă".

În același timp a survenit în muzică o deplasare de accent de pe muzica vocală pe cea instrumentală. Traditionaliștii regretau că "acum, cîntăreții din flaut nu mai sînt pregătiti să cedeze rolul conducător corurilor, așa cum se întimpla în trecut", și afirmau că la urma urmelor "Muzele au incredințat corului conducerea, așa încît flautul să ramînă în spate, fiindcă are un rol subordonat". Această schimbare a avut un rezultat deosemnificatie considerabilă. Cînd muzica a început să fie asociată cu instru-

mentele, ea s-a desprins de poezie și în locul a ceea ce fusese o artă unică au apărut două arte. Pe de o parte a luat naștere muzica pur instrumentală, iar pe de alta, deopotrivă de necunoscută în trecut, poezia menită lecturii și nu cîntării sau recitării și ascultării. "Cîntul poetului" a devenit o expresie pur metaforică.

Romanii nu erau nici foarte pasionați de muzică și nici nu aveau un talent deosebit pentru ea. Nu se simțea atrași de melodia fără cuvinte sau spectacol. Sub numele de cîntec (c a n t i c u m), ei compuneau recitări scenice și pantomime. Aceasta era situația în perioada romană timpurie, dar ulterior a avut loc o schimbare și Roma a suferit în fața influențelor nu numai ale muzicii grecești, dar și ale celei orientale. Titus Livius ne spune că în anul 187 î.e.n., Roma a fost invadată de muzică orientală, aceasta întîmpinînd rezistența conservatorilor care, în 115, au promulgat o interdicție oficială a tuturor instrumentelor cu excepția tibiei romane. Cu toate acestea nimeni n-a luat în seamă interdicția și viața și-a urmat cursul. Cicero era înclinat să vadă o legătură între formele muzicale noi și declinul moravurilor, condamnînd prin urmare rafinamentul muzical care se generalizase în timpul vieții lui.

Sub Cezari, muzica a devenit mult mai importantă în viața publică și privată, iar interpretările au dobîndit în scurt timp proporții colosale. Același lucru e valabil și în cazul Alexandriei, unde dădeau concerte coruri și orchestre uriașe. Sub Ptolemeu Filadelful, la procesiunile dionisiace au luat parte 300 de cîntăreți și 300 de chitare. Roma a întrecut însă chiar Alexandria. Acolo, coruri alcătuite din sute de persoane dădeau spectacole în teatre și sute de executanți dădeau concerte pentru zeci de mii de ascultători.

Dacă înainte vreme romanii se mărginiseră să asiste la dansurile sclavilor fără a lua parte la ele, din epoca Gracchilor și-au făcut apariția școli de dans și de cînt, în pofida protestelor tradiționaliștilor. Cezarii,

ale căror gusturi i-au apropiat mai mult de popor decît de aristocrație, au sprijinit muzica și unii dintre ei puteau ei înșiși să cînte din gură sau din instrumente. Capacitatea de a face muzică vocală și instrumentală a ajuns să fie privită ca o podoabă a personalității feminine. Din Grecia a venit moda interpretării muzicii în timpul meselor.

Marii interpreți erau inconjurați cu toate onorurile și făceau turnee în tot cuprinsul imperiului. Mulți dintre ei erau întreținuți de curtea imperială și nu numai că erau remunerați generos, ei se ridicau și statui în cinstea lor. Neron i-a dăruit un palat citharedului Menecrates, iar Anaxenoos a primit de la Marcus Avrelius tributurile plătite de patru orase cucerite și avea a gardă de onoare postată în fața casei lui. Strabon spune despre el că orasul natal i-a acordat un titlu religios și a înălțat o tablă cu o inscripție în care era comparat cu zeii. Trebuie să ne măfginim la aceste informații sociologice despre muzica în Roma pentru că, în pofida dragostei lor pentru muzică, romanii nu au adus nici o contribuție la dezvoltarea ei.

Dar chiar în Grecia muzica a progresat prea puțin în veacurile mai târzii. Deși însă creativitatea muzicală a avansat atît de puțin, teoria muzicală s-a dezvoltat într-un mod cu totul considerabil. Aceeași observație e valabilă și pentru istoria muzicii. Tot ce stim despre perioada elenă timpurie de creație o datorăm istoricilor din era elenistică, perioadă cînd pasiunea erudiției a înlocuit munca creatoare.

D i v e r s e l e a c c e p ț i i a l e c u v i n t u l u i " M U Z I C Ă ". Derivat etimologic din "Muze", cuvîntul "muzică" însemna inițial toate activitățile și meșteșugurile aflate sub patronajul lor. Dar încă dintr-un stadiu timpuriu, accepția lui s-a redus la arta sunetelor. În vremurile elenistice, semnificația originală largă nu mai era întrebuințată decît metaforic.

Cuvîntul *m o u s i k é* era o abreviere de la *m o u s i k é t e h n e*,

semnificând arta muzicii, și a păstrat permanent ambiguitatea termenului grecesc de "artă", care îngloba atât teoria cât și practica. Cuvântul *m o u s i k é* semnifică nu numai muzica în accepția modernă, ci și teoria muzicală, nu numai capacitatea de a produce ritmuri, ci și procesul de producție însuși.

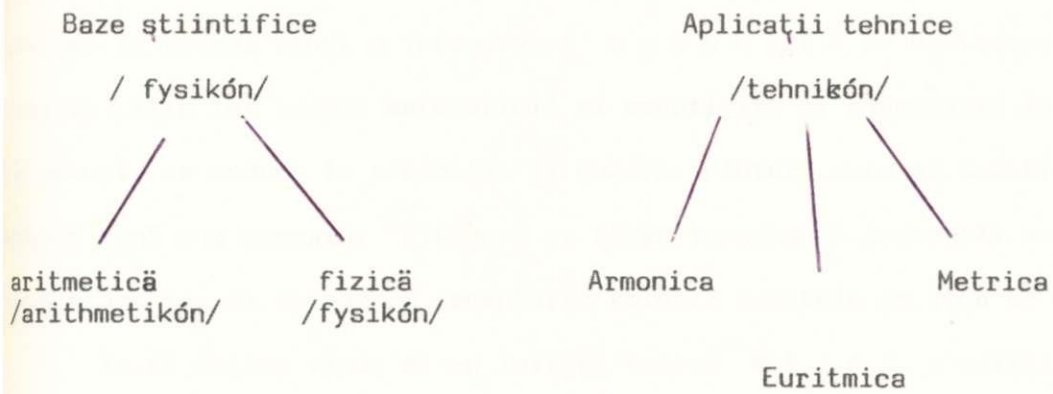
Astfel, Sextus Empiricus scria că în Antichitate cuvântul "muzică" avea un triplu înțeles. În primul rând, semnifică o știință, știința care se preocupa de sunete și ritmuri (adică ceea ce azi am numi teorie muzicală). În al doilea rând, el însemna competența în canto sau în muzica instrumentală, în producerea sunetelor și ritmurilor, dar și produsul acestei competențe, adică lucrarea muzicală însăși. În al treilea rând, cuvântul "Muzică" însemna, în accepția lui originară, orice operă de artă în cel mai larg înțeles, inclusiv pictura și poezia, deși mai târziu a încetat să mai fie utilizat în acest sens.

S f e r a t e o r i e i m u z i c a l e. Știința muzicii la antici era extensivă, îndeosebi fiindcă ei includeau în ea atât fundamentele ei matematice și optice cât și teoria dansului și, într-o anumită măsură, teoria poeziei. Opera lui Aristoxenos arată că, încă de la începutul epocii elenistice în secolul al III-lea î.e.n., această știință cuprindea o mare diversitate de subiecte.

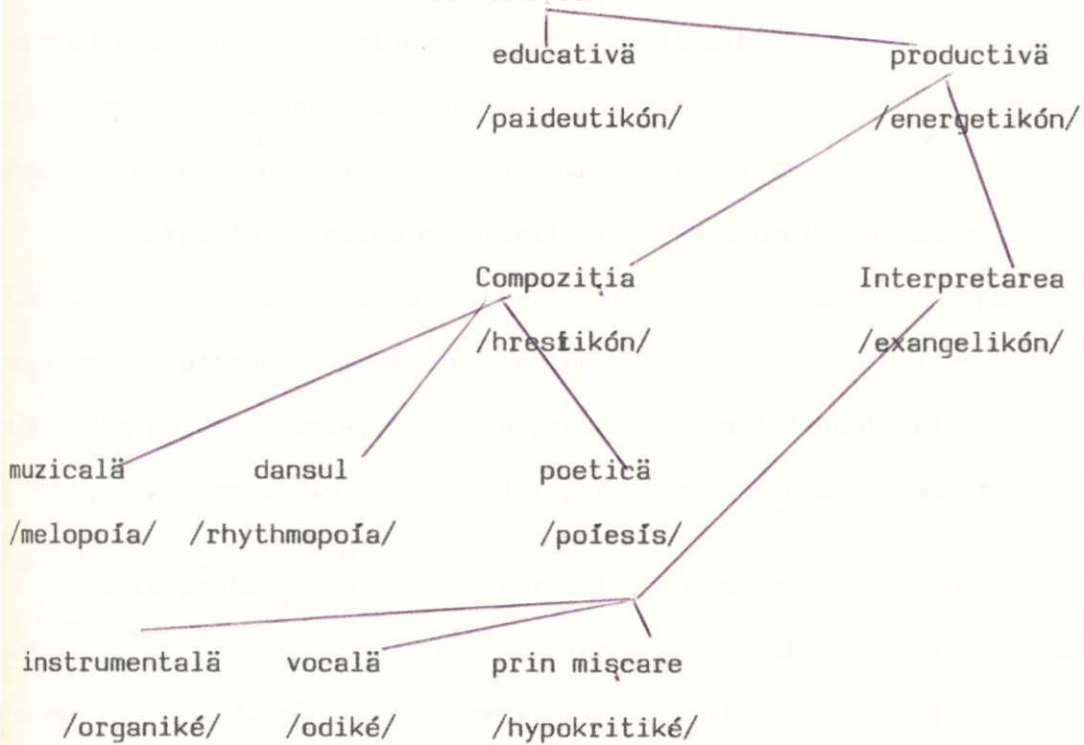
Astfel, știința muzicii avea un aspect teoretic și unul practic. Aspectul teoretic rezida în bazele științifice și în aplicațiile lor tehnice. Aceste baze constau parte în aritmetică și parte în fizică, în timp ce aplicațiile lor cuprindeau armonica, euritmica și metrica. Aspectul practic era deopotrivă educativ și productiv. Compoziția putea fi la rândul ei de trei feluri: fie muzicală în accepția noastră modernă, fie ocupându-se de dans sau de poezie. Interpretarea era de asemenea divizibilă: interpretarea la instrumente, interpretarea vocală și interpretarea prin intermediul mișcărilor corpului, precum în cazul unui actor sau al unui dansator.

ȘTIINȚA MUZICII

a. TEORIE



b. PRACTICĂ



TRADIȚIA PITAGORICIENILOR, A LUI

PLATON SI ARISTOTELE. Grecii au fost cei mai puternic influențați în atitudinea lor față de muzică de cei care i-au studiat primum teoria, și anume de pitagoricieni. Modul lor de înțelege muzica avea trăsături aparte. În primul rând, o interpretau m a t e m a t i c. Bazându-se pe observațiile lor asupra matematicii și acusticii, ei ajunseseră la concluzia că armonia se reduce la proporții și numere. Plutarh avea să descrie această metodă după cum urmează: "Pitagora nu dădea importanță judecării muzicii după senzație, ci spunea că receptarea valorii acesteia se face cu mintea".

În al doilea rând, ei au inițiat teoria e t i c ă a muzicii. Ei au dezvoltat opinia curentă în Grecia că muzică nu e doar un amuzament, ci și un stimulent către fapte bune și susțineau că ritmul și tonalitatea influențează atitudinea morală a omului, fie paralizându-i voința, fie încurajându-i-o, și-l pot duce de la normalitate la nebunie sau, dimpotrivă, pot calma și înlătura tulburările psihologice, având o valoare terapeutică. După cum spuneau grecii, ele influențează etosul omului.

Interpretarea etică a muzicii, formulată pentru prima oară de pitagoricieni, a fost dezvoltată de Damon și de Platon. De la bun început au existat două școli pitagoriciene, una tratând muzica pur teoretic, pe picior de egalitate cu astronomia, cealaltă preocupată de influența ei etică. Platon a susținut această din urmă școală, care poate fi numită așadar, școala pitagoriciano-platonică.

Interpretarea muzicii în termeni etici se explică lesne. Unul din motive a fost extraordinara sensibilitate la muzică a grecilor, împrejurare foarte obișnuită printre popoarele aflate în stadii timpurii ale dezvoltării culturale. Aceasta a avut consecințe remarcabile în faptul că teoria muzicală s-a arătat mai interesată de efectele morale ale muzicii decât de cele estetice, în timp ce credința că muzica e construită după aceleași legi matematice ale armoniei ca și universul a înzestrat teoria muzicală grecească cu o tendință metafizică și mistică. Această moștenire pitagoriciano-platoni-

că, în parte metafizică, în parte morală și educativă, a supraviețuit în veacurile elenistice. A supraviețuit, însă și opoziția sofistilor față de această teorie. Ei susțineau că singura funcție a muzicii e de a furniza plăcere, ceea ce însemna o puternică lovitură împotriva unei arte care pretindea cunoașterea cosmosului și capacitatea de a ameliora sufletele oamenilor.

Teza etico-metafizică și critica ei s-au perpetuat amândouă în erta elenistică, dar în același timp, erudiții aparținând tuturor școlilor filosofice contemporane, îndeosebi școlii peripatetice, au interpretat studii muzicale specializate și empirice, eliberate de presuposițiile metafizice și etice.

"P R O B L E M E L E". Acestei școli i se datorează P r o b l e m e l e, atribuite cândva lui Aristotel însuși. Deși nu sînt opera lui, ele derivă din gîndirea sa și-i utilizează metoda științifică de rezolvare a chestiunilor specializate. Cel puțin unsprezece capitole din această lucrare sînt consacrate teoriei muzicale, și întrebările pe care le elaborează sînt în parte similare cu cele puse de estetica modernă, cu toate că soluțiile sînt tradiționale și specifice Antichității.

Astfel, în P r o b l e m e l e 34, 35 și 41 se pune întrebarea: Cînd sunetele în armonie sînt plăcute urechii? Răspunsul este: cînd se găsesc într-o relație numerică simplă. Era un răspuns pitagorician tradițional, general acceptat de greci.

P r o b l e m a 38 întrebă de ce oare ritmurile, melodiile și armoniile produc plăcere, răspunzînd că plăcerea produsă de ele este parțial naturală și înnăscută și parțial își are obisia în număr, stabilitate, ordine și proporție, care sînt prin natura lor dătătoare de plăcere. Aici întîlnim o nouă doctrină a deprinderii și familiarizării, alături de vechea doctrină pitagoriciană, potrivit căreia ordinea și proporția sînt izvoarele frumuseții și bucuriei.

P r o b l e m e l e 27 și 29 examinează modul în care muzica, chiar dacă e lipsită de voce, poate exprima caracterul, și răspunsul este că muzica poate face acest lucru din cauză că în muzică percepem mișcarea,

În mișcare percepem acțiunea și în acțiune caracterul. Și răspunsul acesta reflectă vechea interpretare "etică" a muzicii.

P r o b l e m e l e 33 și 37 întrebă de ce găsim că o voce gravă e mai plăcută decât una acută și ne spun că lucrurile stau astfel deoarece ni se pare că o voce acută reflectă slăbiciunea unei persoane. Și acesta este un ecou al teoriei "etosului" în muzică.

În P r o b l e m a 10 se pune întrebarea de ce vocea umană produce mai mare plăcere decât instrumentele și de ce plăcerea aceasta e diminuată când cântecul e fără cuvinte. Răspunsul arată că explicația stă în faptul că plăcerea armoniei în sine este potențată în prezență cuvintelor de către plăcerea imitației. Acest răspuns e tipic aristotelic, întrucât introduce ideea de m i m e s i s într-o interpretare.

P r o b l e m e l e 5 și 40 se interesează de ce resimțim mai multă plăcere când ascultăm unul necunoscut. Răspunsul arată că există o plăcere în recunoaștere, iar recunoașterea unui cântec familiar, a melodiei și ritmului său necesită mai puțin efort. Această observație e la fel de veche ca Homer, dar referirea explicativă la "plăcerea recunoașterii" introduce o idee aristotelică.

În esență, P r o b l e m e l e arată cât de răspindită și de durabilă a fost în Grecia maniera de a înțelege muzica dezvoltată de pitagoricieni, cu interpretarea numerică a armoniei și cu doctrinele ei despre ordine, expresie și etos. Aceste doctrine s-au interpenetrat însă cu ideile ale lui Aristotel, îndeosebi cu teoria imitației.

T E o f r a s t și A r i s t o x e n o s. Teofrast, elev strălucit al lui Aristotel și savant preocupat chiar mai mult decât magistrul său de problemele speciale și tehnice, și pe care Aristotel l-a dojenit pare-se pentru "claritate excesivă", a manifestat un deosebit interes pentru estetică și teoria artei. Pe lângă p o e t i c a și monografiile despre stil, Despre comedie, Despre ridicol și Despre entuziasm, el a scris A r m o n i c i l e și D e s p r e m u z i c ă. Fragmente păstrate din aceste lucrări muzicologice ne arată că el explica efectele muzicii prin

cele trei emotii stimate: tristete, desfătare si entuziasm. Muzica descarcă aceste emotii si le împiedică prin urmare să aibă efecte negative. Vedem astfel că Teofrast accepta teoria catharsisului în muzică si teza efectelor morale ale muzicii. El a păstrat vechea concepție grecească despre muzică, dar in formularea precută a lui Aristotel.

Aristoxenos din Tarent, alt elev al lui Aristotel, a avut o contribuție si mai importantă la teoria muzicală. Printre numeroasele-i lucrări (Suidas ii enumeră 453 de cărți) locul întâi îl ocupă cele consacrate teoriei muzicale. Au supraviețuit trei cărți din Armonicile sale, ca si fragmente pe teme muzicale din Introducerea în armonie (la Cleonides) si în Discuțiile conviviale (la Plutarh). Tratatul său Despre euritmie e cunoscut din transcrieri târzii. Anticii erau conștienți de rolul său în acest domeniu si-l numeau "muzicianul". Cicero i-a comparat realizările în analele muzicii cu acelea ale lui Arhimede in matematică. Informațiile istorice compilate de Aristoxenos fac din ele una din principalele noastre surse referitoare la muzica antică, în timp ce propriile sale studii muzicale nu și-au pierdut actualitatea nici azi, după două mii de ani.

A fost elevul nu numai al lui Aristotel, ci si al matematicienilor si experților pitagoricieni in acustică. A studiat deopotrivă problemele tehnice si cele filozofice referitoare la muzică. A fost partizantul muzicii simple a trecutului și i-a elogiut pe muzicienii timpurii care "disprețuisu polifonia si varietatea",. Lor li i-a opus pe inovatori, susținind că "sîntem aidoma locuitorilor din Paestum, care erau odinioară eleni, dar s-au dedat barbariei și au devenit romani". El susținea învățătura tradițională despre etosul muzicii si despre efectele ei morale, educative si terapeutice. Credea că "vechii eleni aveau dreptate in privința puterii educative a muzicii".

Orientarea pitagoriană și cea aristoxeniană. Noutatea și importanța istorică a lui Aristoxenos stau însă nu atât în această, cât în studiile sale obiective asupra muzicii, inclusiv în studiile psihologice. A recunoscut însemnătatea acestora pornind de la premisa că trebuie acordată mai multă atenție actului judecării decât lucrului judecat.

A avut de înfruntat două concepții antagoniste despre muzică, una dintre ele afirmând că muzica înseamnă forță morală, iar cealaltă că nu face decât "să gâdile urechea". Concepția pitagoriciană era că muzica are un fundament matematic imuabil, iar Democrit și sofistii susțineau că este o chestiune de simțiri. Aristoxenos nu a sprijinit integral nici una din aceste concepții, luindu-și însă din fiecare o seamă de idei. A inclus în teoria sa doctrinele pitagoricene, dar a relevat și elementele senzoriale ale muzicii. El scria că, în privința muzicii, "precizia percepției este pentru cel ce studiază muzica o cerință de căpătîi" și că priceperea muzicii depinde de două lucruri: de percepție și de memorie. Astfel, teoria muzicală avea de acum încolo să opună direcția pitagoriciană celei aristoxeniene. Amindouă susțineau interpretarea "etică" a muzicii, deosebirea dintre ele constând în faptul că modul de abordare al celei dintîi era metafizic și mistic, asociind armonia muzicală cu armonia cosmosului și atribuind muzicii o forță specială și o capacitate unică de a influența sufletele, în timp ce mișcarea aristoxeniană încerca o interpretare pozitivă, psihologică și medicală. Deosebirea dintre pitagoricieni și adepții lui Aristoxenos stă nu atât în modul lor de înțelegere a muzicii cât în metoda utilizată pentru studierea ei. *Armonicii și Canonicii.*⁴

Urmind spiritul vremii, majoritatea teoreticienilor muzicali au început să-l sprijine din acel moment pe Aristoxenos, cu toate că și ei au adoptat o atitudine de compromis față de poziția pitagoriciană. Printre ei s-au numărat o serie de stoici, dintre care cel mai mare interes pentru

1. Улемарков. Он омова к афферму.

teoria muzicii l-a manifestat Diogene, supranumit din Babilon. Lucrarea sa despre muzică, în care a preamărit puterea muzicii și utilitatea ei în cult și educație, în război și jocuri, în acțiune și în gândire, și în care i-a subliniat nu numai valoarea morală, dar și pe cea epistemologică, s-a bucurat o vreme de un succes remarcabil. Cel mai important dintre scriitorii târzii ai acestei mișcări a fost Aristides Quintilian, autorul celor **Trei cărți despre muzică**.

S t u d i u l e t o s u l u i. Un element esențial în întreaga teorie a muzicii atât în interpretarea ei pitagorică cât și în cea aristoxeniană, era învățătura antică grecească despre "caracterul muzicii". Pe măsură ce a devenit mai amănunțit, studiul lui a depășit condiția unei teze generale despre efectul muzicii asupra caracterului (etos), descriind diverse aspecte ale acestui efect și îndeosebi punându-i în contrast efectele pozitive și negative. Muzica fiecărei seminții grecești avea câte un mod diferit: modul dorian era auster, cel ionian melodios. Muzica orientală transpusă în modul frigian și în cel lidian, care își consolidase situația în Grecia, era foarte diferită de muzica autentic grecească, în special de muzica doriană. Pentru greci, contrastul cel mai puternic era între muzica doriană austeră și muzica frigiană, pasionată și patrunzătoare. Modurile lor erau diferite.. Unul era profund și grav (h f p a t a), celălalt acut (n é t a). Unul întrebuința cithara, celălalt flautul. Ele acompaniau culte diferite, modul dorian fiind asociat cultului lui Apollo, iar cel frigian cultului lui Dionisos, al Cibelei și al morților. Unul era indigen, celălalt exotic. Muzica frigiană era atât de diferită de aceea cu care se obișnuiseră grecii, încât introducerea ei a fost resimțită ca un șoc, datorindu-i-se probabil într-o anumită măsură apariția întregii teorii despre etosul divers al muzicii. Grecii își considerau muzica tradițională ca fortifiantă și linistitoare, noua muzică străină văzind-o ca stimulatoră,

excitantă și orgiastică. Tradiționaliștii, Platon îndeosebi, i-a atribuit celei dintâi un etos pozitiv, iar celei de-a doua unul negativ. Ei au condamnat modul frigian, încuviințându-l exclusiv pe cel dorian.

Între aceste două extreme, grecii recunosteau multe moduri intermediare: modul eolian epic (pe care, datorită apropierii sale de modul dorian, îl numeau hipodorian), modul ionian liric (care, datorită asemănării sale cu modul frigian, era numit hipofrigian), modul lidian, modul mixolidian, modul hipolidian și altele. Încercând să simplifice această varietate, teoreticienii greci au distins trei moduri muzicale, două dintre ele extreme și un al treilea intermediar înglobându-le pe toate celelalte.

Filosofii au furnizat o interpretare morală și psihologică pentru această multitudine de moduri. Din acest punct de vedere, Aristotel a deosebit trei tipuri de moduri: etic, practic și entuziastic. El susținea că modurile "etice" influențează întregul etos al omului, fie dotându-l cu stabilitate etică (precum face modul dorian cu austeritatea lui), fie distrugându-i-

În fapt (asa cum face mixolidianul cu melancolia lui sau modul ionian cu accentul lui iritant). Modurile "practice" trezesc în om acte specifice de voință, pe când cele "entuziastice", îndeosebi frigianul, îl duc pe om din starea normală în extaz și determină o descărcare emoțională.

Această triplă diviziune a modurilor s-a menținut de-a lungul întregii ere elenistice, deși de obicei în combinații și sub nume diferite. Aristides Quintilian deosebea trei tipuri de muzică: 1. muzică cu "etos diastaltic", caracterizată prin măreție, virilitate și eroism; 2. contrariul ei, muzică cu "etos sistaltic", lipsită de bărbăție și dând naștere simțămintelor amoroase și tînguitoare; 3. "etosul isihastic", de mijloc, caracterizat prin stabilitate internă. În poezie, primul "etos" e adecvat tragediei, al doilea lamentațiilor și al treilea imnurilor și peanilor.

Analiza "etică", trăsătura cea mai caracteristică a teoriei grecești despre muzică, a apărut printre pitagoricieni sub forma unei teorii metafizice și mistice. Apoi, din epoca lui Damon și Platon, a început să fie

asociată cu concluzii etice, pedagogice și politice, care pretindeau utilizarea anumitor moduri și interzicerea altora. În sfârșit, încăpută pe mâinile lui Aristotel și ale elevilor lui, ea s-a modificat atât de mult, încât a fost redusă la o fenomenologie a efectelor muzicii. Pretențiile și-au scăzut, dar valoarea științifică i-a sporit.

În pofida respectului nutrit de greci față de teoria metafizică și etică a muzicii, ele nu au fost scutite de critici. Chiar interpretarea fenomenologică a "etosului" a provocat obiecții din cauză că ea admitea că "etosul" există independent de atitudinea ascultătorului și atribuia sunetelor o putere bine definită. Existau de asemenea gânditori mai prudenți care îi tăgăduiau muzicii această forță și susțineau că toate atributele modurilor - exaltarea modului dorian, fantezismul inspirat al modului frigiam, lamentația jalnică a modului lidian - nu trebuiau căutate în ele înseși, ci mai degrabă fuseseră încărcate cu aceste atribute chiar de om în cursul unui îndelungat proces evolutiv.

O r i e n t a R E a p o z i t i v i s t ă : F i l o d e m .
Această critică începuse încă din perioada de renastere din veacul al V-lea. Sofiștii și atomiștii nu acceptau teoria "etosului". Ei ofereau în locu-i o teorie total diferită, potrivit căreia muzica nu ar fi decât o combinație plăcută de sunete și ritmuri, și nu o forță psihagogică sau etică. Cele mai vechi dubii cu privire la puterea psihagogică a muzicii se găsesc într-un fragment păstrat și cunoscut sub numele de papirusul de la Hibeh. Conflictul dintre cele două mișcări, pe care le putem numi etică și pozitivistă, a dus la cea mai aprigă controversă asupra teoriei muzicii din perioada elenistică, scepticii și epicurenii jucând aici rolul de purtători de cuvânt ai mișcării pozitivistice. Ne-au parvenit două lucrări savante pe această temă: una datorită epicurianului Filodem, iar cealaltă scepticului Sextus Empiricus, ambii făcând deja obiectul discuției noastre. Concepțiile lor și îndeosebi cele ale lui Filodem, care se abate de la tradiția metafizico-etică a teoriei grecești despre muzică, pot fi considerate drept caracteristice pentru anumite școli de gândire.

Desi constituia concepția unei minorități, nu era mai puțin caracteristică pentru perioada respectivă.

Filoderm a lansat un atac polemic: 1. contra afirmației că ar exista o asociație specifică între muzică și suflet. El a declarat în mod brutal că efectul ei asupra sufletului nu se deosebește de cel al artei culinare; 2. contra pretinsei ei asocieri cu divinitatea, deoarece stările de extaz generate de ascultarea muzicii sînt ușor explicabile; 3. contra pretinselor ei efecte morale și capacități de a fortifica sau slăbi virtutea; 4. contra capacității ei de a reprezenta ceva și cu atît mai puțin caractere.

Filodem argumenta că stimulul muzicii, pe care fusese edificată teoria "etosului" muzical, nu este nicidecum general și nu-i influențează decît pe oamenii de un anumit tip, mai ales pe femei și pe bărbații efeminați. Mai mult, el poate fi explicat psihologic fără referire la atribute mistice și fără a-i atribui muzicii nici o putere specială. Dacă am fi exprima ideile lui Filodem în limbaj modern, am spune că el explică efectele muzicii ca pe un rezultat al asociației de idei. Reacțiile la muzică depind nu numai de senzațiile auditive, ci și ideile asociate lor, aceste idei depinzînd la rîndul lor de diverse elemente incidentale, dintre care cel mai semnificativ e poezia ce însoțește muzica. Inventatorii teoriei etice a muzicii confundau efectele muzicale cu efectele poetice, imaginindu-și că efectele produse de cuvinte și cugetări sînt efecte ale sunetelor. Intemeietorii muzicii grecești, ca Terpandru și Tirteu, erau mai curînd poeți decît muziceni. În particular, Filodem explică efectele muzicii religioase și extazul provocat de ea ca fiind rezultatul anumitor idei și asociații. El credea că instrumentele zgomotoase folosite în timpul ceremoniilor determinau "conexiuni de idei" deosebite.

Filodem a conchis că, dacă luăm în considerare toate acestea, devine clar că muzica nu are și nici nu poate avea funcții morale fiindcă nu are competente speciale în acest domeniu. Ea nu are nici o semnificație metafizi-

că sau epistemologică, deoarece tot ce face ea este să furnizeze plăceri într-un mod foarte asemănător cu mîncarea și băutura. Ea poate aduce relaxare și bucurie, în cel mai bun caz poate ușura munca, dar în afară de acestea, muzica e un lux. Nici nu poate fi altfel deoarece nu este decît un amuzament, un joc cu conținut formalizat. Astfel vedem că materialistul epicurian Filodem și idealistul Platon aveau, în concepțiile lor despre artă, zone de consens ca și de divergență.

Mișcarea "etică" și-a epuizat foarte curînd potențialul. Încă de la bun început a accentuat avantajele morale ale muzicii, neglijîndu-i valorile estetice. Abia mai tirziu mișcarea opusă reprezentată de Filodem a contribuit oarecum la dezvoltarea esteticii, chiar dacă în focul controverselor Filodem a fost tîrît pe poziții extremiste. Două școli filosofice, epicurienii și scepticii, și-au declarat fidelitatea față de această nouă interpretare a muzicii, mai pozitivistă, dar reacția contra teoriei "etosului" nu a fost permanentă. Această a fost resuscitată în anii de amurg ai Antichității cînd a avut loc o revenire generală la ideile religioase, spiritualiste și mistice.

I n t e l e c t s i u z. Istoricii teoriei elenistice a muzicii disting și alte grupări în afară acestora. Ei îi enumeră pe "canoniști" (pitagoricienii), pe "armoniști" (adeptii lui Aristotel), pe "eticiști" (adeptii lui Damon și ai lui Platon) și pe "formaliști". Pentru ei, teoria grecească a muzicii era divizată și de alte forțe oponente. Chiar printre pitagoricieni existau două grupuri, unul din ele accentuînd aspectul etic al muzicii, celălalt concentrîndu-se în schimb asupra implicațiilor ei matematice.

Există însă și o altă serie de chestiuni controversate, și anume dacă judecata noastră despre muzică se bazează pe rațiune sau pe sensibilitate și dacă ea presupune calculul său e pur și simplu problemă ce ține de frumos și de experiența plăcerii. Încă din perioada clasică, pitagoricienii au susținut prima concepție, pretinzînd că muzica are un caracter rațional.

1177712

Universitatea de Stat
"Alec Russo"
31b1lotsca Șt. h. j. fică
Fond p'ncip-zi

, in timp ce sofistii li s-au opus punindu-i in evidenta caracterul irational. Rationalistii au privit judecatile despre muzica drept obiective, in timp ce irationalistii au sustinut ca ele sint subiective. In acest caz particular, Platon s-a situat alaturi de sofisti si a interpretat muzica drept irationala si subiectiva.

Ambele conceptii au supravietuit in era elenistica, dar li s-a alaturat o a treia care sustinea ca receptarea muzicii nu depinde nici de intelect si nici de sensibilitate, ci de impresia senzoriala a auzului. Aceasta a fost pozitia adoptata de Aristoxenos si cea care, mai mult decit atitudinea fata de teoria "etosului", i-a conferit scolii lui un caracter distinct. Pozitia aceasta a fost adoptata si de stoici. Importanta distinctie referitoare la conceptul de impresie, discutata in capitolul despre estetica stoicilor, a facut posibila o mai buna aplicare a acestui concept in estetica. El a fost introdus foarte de timpuriu de catre academicianul Speusip si dezvoltata de un stoic, Diogene din Babilon. Ei au distins impresiile de sentimentele de placere si durere care le insotesc si care sint cu adevarat subiective, desi impresiile in sine nu sint. Mai departe, ei au distins doua tipuri de impresie (trebuie sa evidentiem din nou acest punct cind vorbim despre muzica). Unele, ca impresiile de cald sau de rece, sint spontane pe cind altele ca impresia de armonie si dizarmonie, sint rezultatul educatiei si invataturii. Tocmai de aceste impresii educate depinde muzica. Muzica are o baza senzoriala, fiind cu toate acestea rationala, obiectiva si putind constitui un subiect de studiu.

Aparitia printre greci a teoriei lui Speusip si Diogene e surprinzatoare, mai ales dupa ce Platon instituisese o distinctie neta intre intelect si simturi si-si exprimase convingerea despre rationalitatea gindirii si irationalitatea impresiei senzoriale. Teoria era pe cit de noua si de promitatoare pe atit de controversabila, provocind opozitia lui Filodem. Epicuriantul, gindind dupa directiile traditionale, nu accepta distinctiile subtile instituite de stoici, cel mai mult nemulțumindu-l insa ideea ca muzica

este o activitate rațională. Despre disputa dintre interpretarea rațională a muzicii datorată stoicilor și interpretarea ei irațională de către epicurieni s-a spus că a fost "ultima mare polemică din estetica antică".

TEMA 2.

Orientarea clericală a gândirii medievale despre muzică. Timp de aproape un mileniu înțelegerea și explicarea muzicii au loc în Europa apuseană sub semnul autorității despotice a bisericii catolice. Revelațiile evanghelice - iată singurele idei acceptate. Știința este tolerată în măsura în care poate contribui la justificarea teoretică și propagarea acestor revelații. Studiul faptelor reale îi este preferat comentariul pseudosavant al pasajelor biblice. Spiritul cercetător și năzuinței de a cunoaște, părinții bisericii le opun fidelitatea necondițională față de dogmele ecleziastice. Demonstrația teoretică este înțeleasă doar ca un mijloc în plus de a contribui "ad majorem gloriam Dei". Sîntem departe de vremurile cînd mintea omenească își arăta uimitoarea sa putere de a pătrunde în tainele naturii. Era o atitudine "păgînă", pe care mentalitatea religios-scolastică a evului mediu o repudiază cu minie. Servilismul teologic al gândirii face ca dezvoltarea spirituală să stagneze, cugetătorii medievali mulțumindu-se să intoneze la unison cîteva idei preluate de la cei vechi și acordate pe strunele ideologiei clericale - deci mistificate și misticizate.

Acest cadru social și spiritual avea să influențeze și cugetarea despre muzică a vremii. Singură tolerată este așa-zisă cîntare gregoriană, melopee care se desfășoară lent și grav, aproape aritmic, respirînd supunere și reculegere în fața forței nevăzute a divinității. Forurile bisericesti reacționau cu vehemență atunci cînd piosenia imaculată a acestei cîntări era amenințată de tendințele realiste, laice care, din cînd în cînd, se nășteau la contactul cu viața și muzica poporului. Teoria muzicală era chemată să apere puritatea evanghelică a muzicii de pericolul acestor molip-

siri. Ea trebuia să se conformeze unor comandamente ca cel formulat bunăoară de Conciliul de la Tours: "Tot ceea ce seduce urechile și ochii și poate fi considerat ca un principiu moleșitor trebuie ținut la distanță de către preoții Domnului; căci tocmai pe această cale, a încântării urechii și ochiului, intră de obicei mulțimea viciilor în suflet. Trebuie ca ei înșiși să fugă de nerușinarea istrionilor, de jocurile obscene și să recomande și celorlalți preoți a le evita".

Notiunea de frumos se suprapune în gândirea estetică medievală aceleia de dumnezeire. Atributele frumuseții vor fi: simetria, ordinea, armonia, adică cele legate de ideea unei forțe atotputernice și desăvirșite, de atitudinea smerită și contemplativă a omului în fața acestei forțe. Reprezentând cea mai înaltă expresie a ordinii și armoniei, Dumnezeu este, implicit, întruchiparea absolută a ideii de frumos. În sînul divinității s-a născut muzica, spune Ioan Christosom, unul dintre primii părinți ai bisericii: "Cîntecul nostru nu este decît un ecou, o imitație a celui îngeresc. Muzica a fost creată în cer. În jurul nostru și deasupra noastră cîntă îngerii. Dacă omul este muzician, aceasta se datorește unei revelații a Sfîntului Duh; cîntărețul este inspirat de către Cel de sus". Ajunsă pe pămînt, muzica și-a pierdut desigur din strălucirea celestă, dar, practică în concordanță cu poruncile bisericii, poate ajuta omului să se apropie de divinitate, să comunice cu aceasta. Avem a face cu transfigurarea creștină a tezei platoniciene că arta nu este decît o copie palidă a ideilor eterne și nu merită atenție decît în măsura în care amintește omului de aceste idei și îi ușurează accesul la ele.

S c o l a s t i c a . S f î n t u l A u g u s t i n ș i m u z i c a . Personalitatea care domină gândirea despre muzică a evului mediu timpuriu este Sf. Augustin. Bogata cultură clasică, dobîndită mai ales în vremea cînd fusese retor roman, a imprimat activității sale teoretico-religioase o anumită gravitate intelectuală. Printre altele, a scris

un tratat intitulat „De muzica”. El își imaginează o scară a frumuseții pe care omul, urcînd-o, poate să se ridice pînă la completarea nemijlocită a divinității. Treptele cele mai de jos sînt reprezentate de frumusețea naturală, fizică, de satisfacțiile senzoriale. Prin smulgerea din mrejele unor asemenea atracții, tributare păgînismului, omul poate ajunge pe treapta cea mai de sus, aceea a frumuseții și satisfacției pur spirituale, de esență religios-etică. Arta se află pe undeva la mijlocul acestei scări.

Atenția deosebită acordată de Sf. Augustin muzicii se explică prin aceea că vede în ea una dintre căile pe care se poate ajunge cel mai direct la identificarea cu divinitatea. Avînd la baza sa raporturi numerice, muzica poate realiza cu maximă plenitudine ideea de simetrie și ordine - atribut principal al frumuseții supreme. Aceasta, bineînțeles, dacă în compunerea ei se urmărește riguros respectarea unor relații numerice. Preferabile sînt, după Augustin, relațiile în cadrul cărora un număr se împarte fără a lăsa rest (de pildă 2:4) sau numerele care au un divizor comun. Primele patru cifre (1,2,3,4) i se par a fi progresia muzicală ideală, raporturile dintre ele stînd la baza întregii armonii sonore. Această reprezentare aritmetică a muzicii avea să persiste pe tot parcursul evului mediu. O întîlnim peste șase secole în *Muzica enchiridias*: "Tot farmecul melodiei provine din număr, care măsoară exact vocile; tot ceea ce ritmurile au seducător, fie în melodii, fie în diversele mișcări, este opera unică a numărului". Și o vom întîlni și la sfîrșit de ev mediu, în secolul al XV-lea, menționată de Adam de Fulda, călugăr, compozitor și autor al unui tratat. de muzica: "Prin proporția regulată și exactă a numerelor, muzica imprimă oamenilor o înclinare spre dreptate, blîndețea caracterului, /potrivite la/ cerințele vieții sociale; ea reduce pe desfrînați la castitate, mințile dezechilibrate la ordine și rațiune, pe leneși și nefolositori la activitate; ea reface curajul, dă bucuria necesară pentru a suporta oboselele și, în sfîrșit, obține mîntuirea sufletului, căci numai

ea, printre arte, a fost instituită în acest scop". Teoria nu strălucește prin originalitate: se reactualizează pe bază creștină concepția speculativ-numerică a muzicii elaborate de școală lui Pitágora. În acest personaj aproape legendar al cugetării elene Augustin îl vede, de altfel, pe inventatorul muzicii: primus omnium Pythagoras inventor musicae. Pe urmele pitagoreicilor, părinții bisericii se arată înclinați să sublinieze în muzică nu atât latura ei artistică și expresivă, cât cea constructivă și matematică. Definind-o ca scientia bene modulandi, Augustin o prezenta ca pe o activitate predominant cerebrală. Nu lăsa decât un loc foarte redus elementului expresiv (pe care-l limita la contemplația elevată) și satisfacției auditive prilejuite de sonoritate. Acestea erau acceptate doar ca stimulenți ai cucerniciei și virtutii. "Uneori - își aminteste Augustin în Confesiunile sale - prea înclinat să mă tem de o asemenea capcană, mă las dus de o severitate exagerată: aș vrea atunci să îndepărtez de urechile tuturor creștinilor, ca și de ale mele, orice accent al suavelor cantilene care întovărășesc de obicei Psalmii lui David, părintu-mi-se mult mai prudent să urmez exemplul lui Athanasie, episcopul Alexandriei care, după cum mi s-a povestit, preconiza pentru psalmodie o sonoritate atât de sobră, încât psalmii păreau recitați, iar nu cântați. Totuși, când îmi amintesc lacrimile pe care le vărsam auzind cîntecele bisericii noastre în primele zile ale convertirii mele, și chiar și acum, ori de câte ori sînt emoționat, nu de cînt, ci de ceea ce exprimă el, dacă vocea cîntărețului este clară și bine ritmată, mă conving din nou de utilitatea unei asemenea instituții; iată de ce - fără a pretinde să rezolv problema - manifest tendința de a aproba menținerea acestui obicei în biserică; bucuriile auzului vor întări credința în sufletul Șovăielnic".

Pe măsură ce scolastica prinde rădăcini în mentalitatea medievală, se amplifică și modul speculativ de a înțelege muzica. Pentru Boetius, autorul renumitei cărți DE CONSOLATIONE PHILOSOPHIAE, muzica aproape că nici nu mai există ca artă, ci ca teorie pură; în orice caz, pe cei care se indeletnicesc cu practicarea ei (numindu-i c a n t o r e s) el îl

priveste cu superioritate, de la înălțimea celor dedicați teoriei și pe care îi numește **m u s i c i** : "Cît este de superioară practicii știința muzicală, cunoașterea teoriei! tot așa cum inteligența este superioară corpului ... Muzician poate fi socotit doar acela care și-a însușit știința cîntului prin rațiune, fără a suferi servitutea practicii, și cu ajutorul unei speculații care este suverană. Toată muzica este raționalism și speculație". Ceea ce nu l-a împiedicat totuși să facă în alt loc o notație foarte originală și profundă despre înțelegerea muzicii: "Muzica o înțelege oricine coboară în sine însuși". Un alt învățat de seamă al evului mediu, irlandezul Alcuin, va include muzica în clasificarea făcută de el științelor, situind-o între aritmetică și geometrie.

I n t o l e r a n ț ă . Mentalitatea muzicală a vremii este puternic înrîurită de spiritul intoleranței care prezidă intervenția bisericii în viața spirituală. Ori de cîte ori în muzică se schițau tendințe de abatere de la normele ecleziastice, biserica rostea amenințător interdicții la adresa sentimentelor străine de cucernicia religioasă și a procedeelelor care ar favoriza exprimarea unor asemenea sentimente. "Am decretat - proclama în 1209 Conciliul de la Avignon - ca în ajunul sărbătorilor sfinților să nu aibă loc în biserică acele dansuri de teatru, acele înveseliri nerușinate, acele reuniuni de cîntăreți și acele cîntece lumesti care, în cea mai mare parte a timpului, îndeamnă sufletul ascultătorilor spre păcat, ba chiar pingăresc văzul și auzul spectatorilor". Numai anumite moduri, numai anumite intervale erau considerate ca fiind compatibile cu menirea religioasă a muzicii. Sfera acestor moduri și intervale era extrem de restrînsă. Modurile cîntării populare erau respinse ca manifestări de impietate, după cum tot ca o impietate erau privite și intervalele mai aspre; ceea ce conștiinței muzicale a clerului i se părea a suna disonant era pus în legătură cu necuratul. **D i a b o l u s ș i m u s i c a** - așa era denumită cvarta mărită. Ne reamintim intoleranța ce caracteriza atitudinea lui Platon față de tendințele realiste, democratice, novatoare în muzică. Dar în timp ce intoleranța lui Platon răminea ... platonice, biserica își traducea intoleran-

ța de fapt, cu toate mijloacele de constrângere și reprimare de care dispunea.

√ L i m i t e l e m u z i c i i. Muzica creștină a fost deliberat limitată în privința mijloacelor și efectelor ei, mult mai mult decât muzica antică. Ea era în exclusivitate bisericească. Tonalitatea enarmonică și cromatică a fost abandonată. Ritmurile ușoare au fost evitate, ca fiind, după opinia lui Clement din Alexandria, potrivite doar pentru orgiile curtezanilor. Instrumentele muzicale au fost interzise în biserici în secolul al IV-lea. După cum spunea Eusebie, episcop al Cezareei (sec. al III-lea - al IV-lea): "Îi lăudăm pe Domnul pe un psalterion viu. Armonia întregii suflări creștine e mai dragă și mai plăcută Domnului decât oricare alte instrumente. Tîtera noastră este întregul trup al nostru, prin care sufletul cîntă un imn lui Dumnezeu". De-a lungul acestor secole timpurii, vocea umană a fost singura formă de muzică creștină.

Biserica respingea orice formă de muzică ce desfăta numai simțurile. Și în 813, conciliul din Tours ordona preoților să se ferească de orice ce acționează asupra văzului și auzului, avînd un efect debilitant asupra sufletelor. Dacă muzica era auzită în biserică, scopul urmărit astfel nu era plăcerea oamenilor, ci numai slujirea lui Dumnezeu, trezind în ascultător o virtute a iubirii, a d a m o r i s v i r t u t e m e x c i t a t e. Se credea (așa cum crezuseră și grecii) că efectul anumitor ritmuri și melodii este generator de desfrîu, în timp ce efectul altora e sublim. Primele trebuiau evitate, cele din urmă trebuiau cultivate și privite ca un dar prețios de la Dumnezeu. Ioan Gură-de-Aur spunea că Dumnezeu, cunoscînd neglijența oamenilor și vrînd să facă mai lesnicioasă citirea SCRIPTULUI, a adăugat melodii cuvintelor profetului. Astfel, farmecul muzicii ne poate ajuta să-i înălțăm cîntece cu bucurie.

U n i f i c a r e a m u z i c i i. Formele muzicii creștine au fost împrumutate din izvoare diferite: din litaniile păgîne, din psalmii și antifoanele ebraice. Originile ei erau predominant răsăritene. Ea a luat naștere mai ales în mănăstirile din Siria și Egipt. Pînă în secolul

al III-lea, în liturghia romană se utiliza limba greacă. După Marea Schismă (sec. al XI-lea), muzica răsăriteană nu a mai ajuns în Apus, întrerupându-se dezvoltarea chiar și în Răsărit. Muzica occidentală s-a dezvoltat independent. La început însă națiunile nordice n-au luat parte la dezvoltarea muzicii creștine. În contrast cu poezia și artele plastice din acea perioadă, ea era uniformă, se întemeia pe o estetică uniformă. Consta mai cu seamă din imnuri, psalmi și antifoane. Imnurile erau cea mai originală trăsătură a ei. Imnuri foarte frumoase au fost scrise încă din secolele al IV-lea și al V-lea, atât în Răsărit cât și în Apus. În Răsărit, ele au fost aranjate de sf. Efrem, părinte al bisericii siriene, iar în Apus, de sf. Ambrozie, episcopul Milanului. Imnurile, psalmii și antifoanele erau poeme puse pe muzică, făcând parte integrantă din viața de fiecare zi a credincioșului. Interpretarea lor era guvernată de reguli liturgice. Sf. Benedict a prescris imnurile adecvate pentru fiecare ceas al cultului monastic.

Muzica liturgică creștină era aranjată inițial în moduri diferite și existau numeroase variante locale: de pildă, varianta milaneză ("ambrozi-ană"), galicană și spaniolă (mozarabică). La sfârșitul secolului al VI-lea și începutul celui de-al VII-lea, ea a fost unificată în Apus de către Grigore cel Mare (Papă între 590 și 604). El a produs antifonarul, care prescria muzica pentru diferitele servicii și ceremonii. El nu a fost inovatorul, ci codificatorul a ceea ce avea să se numească cântecul "gregorian". Cântecul gregorian a fost acceptat practic pretutindeni în biserică. Puritatea lui a fost păstrată de "Schola Cantorum" din Roma, întemeiată de Grigore însuși. A fost propagat nu numai de către papă, ci și de către împăratul Carol cel Mare. Ambii îl considerau ca pe un mijloc de întărire a unității Bisericii latine. În țările supuse împăratului și papei existau numeroase limbi și melodii populare, pe care biserica se străduia să le controleze printr-un cânt uniform. Limba latină era folosită peste tot din același motiv. Deși, scopul a fost politic, nu artistic, faptul a avut o influență considerabilă asupra artei; rezultatul a fost un canon artistic foarte larg răspândit și foarte durabil.

M u z i c a g r e g o r i a n ă . Muzica gregoriană, singura muzică ecleziastică utilizată vreme de veacuri în cea mai mare parte a Europei, era extrem de austeră. Ea a eliminat acompaniamentul, bizuindu-se numai pe o voce. Corurilor nu le era permis să cînte decît la unison. Textele erau luate în exclusivitate din psalmi și nu se făcea nici o încercare de a le adapta melodiei. Nu era acceptat ă decît o singură formă de ritm. Nu erau necesare voci frumoase, deoarece muzica nu era destinată ascultătorilor. În realitate nici nu existau ascultători, ci numai interpreți, întrucît toată congregația se alătură cîntăreților. S-a renunțat nu numai la efectele muzicale, ci și la orice progres. Ea a rămas credințeeoasă canoanelor ei, de la care nu se îngăduia nici o abatere. Simplitatea îi mărginea de la bun început posibilitățile. Din acest motiv, ea a devenit, așa zicînd, o muzică atemporală, incapabilă de dezvoltare. Vreme îndelungată, scriitorii medievali au privit-o ca pe singura muzică posibilă, cea mai înaltă culme pe care o putea atinge arta.

N-a existat nicicînd artă mai puțin preocupată de plăcerea senzorială. Artă n-a realizat niciodată o mai mare desprindere de viața reală. Avea însă un efect foarte puternic asupra sentimentelor și spiritului, exprima și producea stările spirituale cele mai sublime. Cu elevația și simplitatea melodiilor ei, ea menținea sufletul într-o stare de puritate și austeritate aproape supraomenească. Starea de spirit evocată de muzica gregoriană (scriitorii vremii o numeau "farmec", s u a v i t a s) era marcată îndeosebi de liniște și împăcare. N-a existat probabil niciodată o muzică mai religioasă decît cîntul gregorian. Cu toate că era exclusiv vocală, cuvintele nu erau elementul ei cel mai important. Cu adîncă lui intuiție psihologică, atît de caracteristică, Augustin scria (în comentariul la Psalmul 169), chiar înainte de apariția cîntecului gregorian: "Cine se bucură nu rostește cuvinte; cîntecul lui bucuros e fără cuvinte, este glasul unei inimi care se topește în propria-i bucurie și se străduiește a-și exprima simțămintele chiar cînd nu le prinde înțelesul".

Estetica inerentă acestei muzici creștine timpurii e cu totul caracteristică. Este o estetică eteronomă, din cauză că subordonează arta vieții religioase; ascetică, din cauză că își limitează în mod conștient efectele; o estetică a sublimului, mai degrabă, decât a frumosului, sau mai degrabă a unui frumos intelectual decât a unui sensibil.

T e o r i a m u z i c i i . Evul Mediu a moștenit din antichitate concepția potrivit căreia muzica nu e o formă de creativitate liberă, ci o știință exactă, aplicația unei teorii matematice. Teoria muzicii a părut astfel mai perfectă decât muzica însăși, muzica nefiind decât teorie aplicată. Muzica antică era săracă, dar teoria ei era magnifică. Ea aspira să fie o teorie nu numai a muzicii, dar și a armoniei universului. Atât arta cât și teoria erau numite "muzică". Respectul medieval pentru muzică era, strict vorbind, respect pentru o teorie care întâmplător era aplicată și în practică.

Această concepție a avut numeroși susținători în Grecia și, mai târziu, la Roma, inclusiv pe Boethius. În spiritul medieval, muzica, fiind în primul rând teorie, era clasificată laolaltă cu științele. Ea era numită artă numai în sensul în care termenul era folosit pentru logică, geometrie și astronomie, iar nu în sensul în care era aplicat picturii și sculpturii.

Potrivit contemporanului lui Boethius, Cassiodorus, "muzica este știința care tratează despre numere"; "muzica este știința sunetelor concordante, ea este o cercetare a modului în care acestea se armonizează sau se deosebesc". Acesta duce la concluzia paradoxală că, dacă muzica este o știință matematică, sunetul nu e esențial. Boethius l-a elogiat pe Pitagora pentru că s-a ocupat de muzică fără a se referi la simțul auzului. "Știința muzicii e mai strălucită pe tărîmul cunoașterii raționale decât pe cel al făuririi și execuției. Muzician este acela care a dobândit-o prin rațiune, slujind nu ca executant, ci folosindu-se de puterea minții". Și în Evul Mediu, tocmai Boethius, filosof și teoretician, nu compozitor, era considerat drept principalul exponent al muzicii, cel care a explicat-o, criticat-o și dezvoltat-o.

Legile universului, se spunea, sînt legi muzicale. Asta nu însemna că universul răsună de muzică, ci că este armonios și guvernat de număr. Legile muzicii sînt numerice: "plăcerea muzicii rezultă din număr". Aceasta se aplică atît în cazul lumii externe cît și în cel al lumii interne: "Găsim în sunet aceeași relație pe care o găsim în trup și în suflet". Proporțiile din lucruri produc plăcere minții pentru că aceleași proporții există în suflet.

Conteptia matematică despre muzică nu reprezenta, firește, atitudinea estetică a majorității celor ce ascultau muzica bisericească și intonau cîntecul gregorian, ci era atitudinea estetică a specialiștilor care aranjau cîntecul. Ea poate fi găsită în scrierile filosofilor și muzicologilor medievali, constituind baza tratatelor de muzică timpurii. Era o estetică extrem de rationalistă și cosmologică și care reducea legile artei și ale frumosului la cele ale rațiunii și ale universului.

Muzica vremii era întotdeauna asociată cu poezia deoarece era exclusiv vocală, deși nu orice poezie era pusă pe muzică. Estetica rationalistă și matematică nu era aplicată oricarui tip de poezie. Concepția contemporană despre artele plastice era încă și mai îndepărtată de aceea despre muzică. Muzica a fost copleșită de teorie; artele plastice au fost aproape neafectate de ea.

T r a t a t e d e s p r e m u z i c ă . Evul mediu posedă cunoștințe despre teoria muzicii din Antichitate. Aceasta a fost transmisă în tratatele celor doi intermediari dintre Antichitate și Evul Mediu, Augustin și Boethius, ambii familiarizați cu teoria grecească despre muzică. Scriitorii medievali care s-au ocupat de muzică după ei n-au făcut adeseori altceva decît să le reproducă scrierile parafrazîndu-le, iar uneori chiar le-au copiat textual, așa cum Regino din Prüm l-a copiat pe Boethius. Tratamente despre muzică au continuat să apară de-a lungul Evului Mediu: cele ale lui Aurelianus de la Minăstirea din Moûtiers-Saint-Jean, în secolul al IX-lea; cel al abatelui benedictin Odo din Cluny, Hucbald și Regino, abatele

Benedictin din Prüm, în secolul al X-lea; al lui Guido d'Arezzo și Aribio, un filosof scolastic din Freising, în secolul al XI-lea; al franciscanului spaniol Gil de Zamora, în secolul al XIII-lea; al lui Jean de Muris în secolul al XIV-lea și al lui Adam din Fulda în secolul al XV-lea. Pe lângă aceștia, despre muzică au vorbit filosofi; muzica era considerată ca fiind o proprietate universală a lucrurilor și teoria muzicii era privită, așadar, ca o ramură a filosofiei.

Aproape toți filosofi începând cu Eriugena, au fost chemați să vorbească despre muzică: umanistul Hugo de la Sf. Victor, misticii cistercieni, școala de la Chartres Adelard din Bath și Guillaume de Conches, Gondissalvi, care a fost format de arabi, naturaliștii din secolul al XIII-lea, Robert Grosseteste și Roger Bacon, și cei mai eminenti filosofi scolastici, Bonaventura și Toma din Aquino, cu toții au menționat-o. Ideile medievale despre muzică au făcut în asemenea măsură parte integrantă și comună din gândirea medievală, încât punctele de vedere ale muzicologilor și filosofilor au prezentat foarte mici diferențe. Astfel, teoria medievală a muzicii poate fi tratată ca un tot, începând din secolul al IX-lea și până în secolul al XV-lea.

M u z i c a ș i m a t e m a t i c a . În teoria medievală a muzicii au fost păstrate ideile fundamentale ale Antichității, îndeosebi teza potrivit căreia esența muzicii rezidă în proporție și număr, o idee axiomatică pentru pitagoricieni. Urmând teza lui Cassiodorus, **musica est disciplina, quae de numeris loquitur**, medievalii au legat muzica mai strâns de matematică, decât de estetică și, ea era pentru ei mai mult o știință.

Conceptia medievală despre muzică era mai largă decât cea a zilelor noastre. Oriunde există armonie, există, după concepția medievală, și muzică. "Muzica e armonie", scria Hugo de la Sf. Victor, "muzica e temelul (rațio) armoniei", scria Rudolf de la St.-Trond: Armonia nu se exprimă neapărat în sunet; mișcarea era și ea o formă de muzică. Muzica sunetului era doar una din formele muzicii. Deși unii scriitori medievali au vorbit despre sunet, alții s-au ocupat însă numai de teoria abstractă a armoniei

și proporției și n-au manifestat mai nici un interes față de sunet,. Acest aspect dublu al muzicii, auditivă și abstractă, este chiar mai caracteristic pentru teoria medievală despre muzică, decât pentru cea antică.

Conceptia abstractă despre muzică a fost cea dominantă. Ea deriva din pitagorism, din *T i m a i o s* al lui Platon și din Boethius. Potrivit acestei concepții, muzica nu era doar corelată cu matematica, ci a devenit chiar o ramură a matematicii.

Și intrucât conceptul de proporție era conceptul central în muzică, iar despre proporție se credea că nu e un produs al intelectului uman și nici o invenție a muzicianului, ci e derivată din realitate, teoria muzicii era privită ca o ramură a teoriei existenței sau ontologiei.

E o n c e p ț i a l ă r g i ț ă d e s p r e m u z i c ă .

Această concepție despre muzică era însoțită de credința că muzica e percepută nu numai de auz, ci și, ba chiar în mod mai deosebit, de spirit, "de simțul interior al sufletului". Ea include proporții și armonii inaudibile. "Muzica în general", scria Iacob din Liège, "se aplică în mod obiectiv tuturor, lui Dumnezeu și creațiilor sale spirituale sau fizice, cerești și omenești, științelor teoretice și celor practice". Oriunde există armonie sau în raport numeric adecvat, există muzică, și astfel, în concepția scolasticilor, muzica există pretutindeni în lume (*consonantia habetur in omni creatura*) .

Acest domeniu extins al muzicii era divizat în trei mari secțiuni: muzica din univers, muzica din om și muzica din operele omului. Impărțirea muzicii în aceste trei secțiuni reprezintă o întoarcere la Antichitate, la pitagoricienii târzii, Evul Mediu atribuind-o lui Pitagora însuși. Ea îi fusese transmisă de Boethius și era o axiomă universal acceptată a teoriei muzicale medievale.

Muzica produsă de om cu ajutorul instrumentelor inventate de el însuși era numită muzică "instrumentală" (*instrumentalis*). Muzica din univers era numită **muzica mundana**. Iar cel de-al treilea fel de muzică, muzica

din sufletul omului, constând din armonie lăuntrică, era numită muzică "umană" (**musica humana**). Scriitorii medievali făceau distincție și între muzica artificială (**artificialis**) și cea naturală (**naturalis**). "Există două instrumente universale", scria Regino, "unul aparținând naturii și altul artei, adică unul cosmic și celălalt uman: stelele sînt instrumentul cosmic, corzile vocale instrumentul uman". Regino vorbește despre corzile vocale ca instrument muzical pentru că în Evul Mediu muzica era mai ales vocală. Muzica, scria Adam din Fulda, e de două feluri: muzica naturii și muzica omului. Muzica naturii este muzica lumii și a omului. Muzica lumii constă în sunetele corpurilor ceresti, produse de mișcarea sferelor, și constituie preocuparea matematicienilor. Muzica omului constă într-o justă proporție dintre trupul și sufletul lui, ea fiind obiectul fizicienilor. Doar muzica privită ca artă constituie obiectul muzicienilor.

ă
Scolasticii priveau muzica naturii ca origine și izvor al muzicii artistice, care nu e decît o imitație a ei. Vorbind despre muzica inaudibilă a naturii, ei se gîndeau la ceea ce în Antichitate era cunoscut ca "muzică a sferelor", adică armonia universului. Ei aveau însă în vedere și altceva încă și mai general și mai puțin tangibil, și anume ceea ce ei numeau armonia "metafizică" sau "transcedentală", adică armonia care se află în tot ceea ce există. Această armonie este inaudibilă, pentru că este o armonie inteligibilă, iar nu o armonie sonoră, devenită inaudibilă din cauza distanței prea mari sau din cauza limitelor auzului nostru, după cum se credea în Antichitate. Scolasticii au inclus, așadar, în concepția lor mult mai largă despre muzică un fel de muzică ce poate fi percepută numai de către minte (**speculativa**). Aceasta era pentru ei noțiunea primordială de muzică; după cum se exprima Iacob din Liège, **muzica principalius est speculativa quam practica**.

Muzica mai era împărțită și în terestră sau "sublunară" (sublunaris) și cerească (coelestis), în sensul de "muzică a sferelor" la antici. Muzica cerească era obirșia și fundamentul oricărei alte muzici. Existau astfel două feluri de muzică, materială și spirituală (spiritualis). Muzica, așa cum e înțeleasă astăzi, forma, asadar, numai o parte din ceea ce se înțelegea prin muzică în Evul Mediu.

Din această concepție despre muzică rezultă că armonia e ceva independent de om și neprodus de el, neputând fi decât percepută și asimilată. Scriitorii medievali erau de aceeași părere cu pitagoricienii când susțineau că nu există decât un singur fel de armonie, în muzică nemaiincăpând prîn urmărire varietatea, originalitatea sau fantezia. Muzica, scriau ei, este "în mod atit de natural legată de noi, încit chiar dacă am vrea să ne lipsim de ea, nu am putea".

M u z i c a t e o r e t i c ă ș i p r a c t i c ă . DE vreme ce muzica cea mai desăvirșită există independent de muzician, datorită acestuia e nu numai de a o crea, ci și de a descoperi, cu alte cuvinte, muzicianul, pe lângă preocuparea de a compune armonii, trebuie să le și descopere pe cele ale universului. Astfel, există două feluri de muzicieni: cel practic și cel teoretic. Cel dintâi se consacră compunerii sau interpretării muzicii, iar cel din urmă studierii muzicii. Cele două feluri de muzică ce corespund acestor două atitudini față de muzică, practică (practică) și teoretică sau speculativă (theoretica, speculativa), erau denumite amîndouă în Evul Mediu "artă" (ars). Termenul de "artă" e folosit aici într-o accepție largă, boethiană, care include ceea ce noi, astăzi, numim artă, pe de o parte, și știință, pe de altă. Studiul teoretic al muzicii nu adepășit treapta însușirii cunoștințelor; nu e de mirare, asadar, că era inclus, alături de geometrie și logică, printre disciplinele școlare. O altă distincție se făcea între muzica "pur elasié-- practică" (practica pura) și "practică îmbinată cu teorie" (practică mixta).

Foarte adesea, numele de "muzician" (musicus) era rezervat celor care posedau o cunoaștere teoretică a muzicii și erau capabili să specule-

ze despre armonia cerească (speculativa et ratiōne); profesioniștilor le erau date alte nume. O altă caracteristică a atitudinii medievale față de muzică era aceea că interpretul ocupa un loc mai important decât compozitorul, iar printre interpreți, locul cel mai înalt era ocupat de cântăreț. Cântărețul îl reprezenta în fapt adeseori pe muzicianul profesionist în opoziție cu teoreticianul. Guide d'Arezzo și Ioan Cotton vorbesc despre muziciam și cîntăreț (cantor). Unul se distingea prin cunoștințe, celălalt prin înzestrare. Se făceau distincții și între muzicianul teoretic, compozitor și cîntăreț. Un loc de primă importanță era acordat teoreticianului care, potrivit scolasticilor, practică "arta". Profesionistul exploatează doar un talent natural, ceea ce face el este **non ars, sed natura**. Conform concepției lor despre artă și artist, muzicologul, și nu compozitorul sau interpretul, era veritabilul artist.

Scriitorii din secolul al XII-lea care, ca Adelard di Bath, aveau afinități cu școala platonice de la Chartres, au contrapus aceste două aspecte ale muzicii: teoria și practica, știința și talentul, proporția matematică și armonia audibilă, legile eterne și aplicația lor. În tratatul său despre identitate și diversitate, el a simbolizat acest aspect dihotonic al muzicii prin două figuri alegorice pe care le-a numit Filosofia și Philocosmia. Filosofiei îi aparține muzica teoretico-practică, ea te conduce la contemplare și la bucurie intelectuală în unitatea muzicii. Philocosmiei îi aparține muzica practică; ea deșteaptă curiozitatea și produce desfătare (voluptas) în diversitate.

N u z i c a u m a n ă ș i e f e c t e l e e i . Deși muzica mundană și speculativă ocupau un loc important în concepția medievală despre muzică, muzica sunetelor nu era neglijată. Iacob din Liège o privea ca pe "muzica în înțelesul propriu al cuvintului", căci ea este mai apropiată de noi și ne e mai bine cunoscută (nobis notior). Scriitorii mai târzii s-au arătat interesați de creativitatea umană ca și de armonia eternă a universului. Roger Bacon a restrâns noțiunea de muzică la muzica vocală și instrumentală, în delectationem sensus. Cotton a susținut dreptul de

a fi creator în muzică. Prin aceasta, el s-a desprins de opinia tradițională după care o lucrare muzicală nu poate fi rezolvată decât într-un singur fel, din cauză că nu există decât o singură armonie eternă obiectivă. El admitea că creativitatea trebuie să țină seama de această armonie eternă obiectivă. Dar ea trebuie să țină seama și de factorul subiectiv, adică de gustul ascultătorilor, pe care caută să-l satisfacă (**quibus cantum suum placere desiderat**); gustul poate diferi mult, deoarece lucturile diferite produc diferențelor oameni plăceri diferite (**diversi diversis delectantur**). Iar unii muzicologi medievali, că Guido din Arezzo, relevau deja calitatea emoțională pe care muzica o are în comun cu culoarea și mirosul. "Nu este de mirare că auzul se delectează cu diversitatea sunetelor, căci și privirea se bucură de felurimea culorilor, și mirosul de diversitatea parfumurilor, și limbii îi plac schimbările gusturilor. Tot astfel prin fereastra corpului ajunge ca prin minune în adincul inimii dulceața lucrurilor desfătătoare". Sînt relevante aici efectele sensibile și subiective ale muzicii.

Efectul muzicii, în accepția restrînsă a cuvîntului, a fost descris de unii dintre scolastici aproape în același fel în care fusese descris la greci, în special de stoici. Ea îi desfată pe copii, îi ajută pe adulți să-și uite necazurile (muzica este **consolatum unicum et familiare**), e odihnătoare și plăcută, e necesară în vreme de război și de pace, are o funcție religioasă și morală, liniștește sufletul tulburat și-l înalță la contemplarea sublimului și are un efect ameliorator asupra caracterului. Ea contribuie chiar la mentinerea unui sistem politic normal, are un efect terapeutic și exercită o înrurire chiar și asupra animalelor.

Distincția făcută în aceste tratate între formă și conținut (deși nu neapărat în acești termeni) se aplica numai muzicii ca artă provenită din invenția umană. Nu era o distincție lesne de făcut pentru un medieval, deoarece muzica era aproape în exclusivitate vocală, adică ea consta deopotrivă din text și din sunet. Forma muzicii, conform teoreticienilor medievali, era sunetul, iar textul era conținutul ei. Potrivit lui Cotton, forma e înfrumusețată într-un fel (**ornatus**), conținutul în altul. Acest punct de vedere corespunde exact celui exprimat în tratatele contemporane despre poezie.

D e z v o l t a r e a t e o r i e i m u z i c a l e . Astfel, concepția medievală, ca și cea antică, despre muzică se întemeia pe o credință fundamentală în armonia universului, o armonie a spiritualului și fizicului, a cerescului și terestruului, o armonie eternă a proporțiilor matematice, care există independent de om și pe care el nu o creează, dar poate și trebuie s-o perceapă. Adevăratul muzician e acela care percepe muzica universului, nu acela care își creează propria lui muzică microcosmică. Cu toate că muzica sunetului inventată de om alcătuiește doar o mică parte din muzica universului, ea îi este mai apropiată și mai familiară omului. Astfel, în cursul Evului Mediu, interesul omului s-a îndreptat de la muzica universului, de la contemplarea abstractă a legilor obiective ale muzicii, spre muzica mai familiară, artă umană, spre creativitatea și armonie sensibilă, spre efectele și sentimentele trezite de muzică. Astfel, teoria muzicală medievală, care pornise de la ipoteze foarte diferite de cele ale concepției moderne despre muzică, adică muzica văzută ca o artă umană și ca o artă a sunetelor, s-a apropiat treptat de această concepție. La început, creativitatea umană în domeniul sunetelor fusese inclusă în viziunea spirituală despre lume, mai largă și transcendentală, dar în cele din urmă ea a fost considerată în sine.

T e o r i a m u z i c i i ș i t e o r i a g e n e r a l ă a f r u m o s u l u i . Teoria muzicală medievală a influențat atât teoria celorlalte arte cât și concepțiile generale despre artă și frumos. "Sunetele afectează urechea în același mod în care ochiul e afectat de ceea ce vede" (**Eodem modo auris afficitur sonis vel oculus aspectu**). Frumosul celorlalte arte este, ca și muzica, bazat pe armonie, care se bazează, la rîndul ei, pe proporții simple. "Frumosul stă în raportul just dintre părți". Frumusețea poeziei se bazează pe ritm și pe raportul dintre cuvinte. Baza frumosului e aceeași ca și în cazul muzicii. S-ar putea spune că muzica, în sensul cel mai larg, determină în mod universal frumosul. Ea se întâlnește în lucruri vizibile, de exemplu în mișcările dansurilor. În Evul Mediu, orice frumos era derivat, ca și frumusețea melodiei, din "modulație" (**modulatio**), adică din comensurabilitatea părților, care sînt multipli ai aceleiași unități. Această e valabil în cazul dansului, al poeziei, al picturii, al sculpturii și arhitecturii, ca și în cazul muzicii vocale. Vedem aici că Evul Mediu generalizează și dezvoltă o teorie estetică a cărei origine se situează în Antichitate.

C o n t r a p u n c t u l . Evul Mediu a infăptuit o revoluție mult mai mare în practica muzicii decît în teoria ei. A fost una din cele mai mari revoluții din istoria muzicii, și anume introducerea principului contrapunctului, din care s-a dezvoltat mai tîrziu muzica modernă.

Revoluția a fost infăptuită de teoreticieni, nefiind un rezultat al inspirației artistice. În timp ce unii teoreticieni au generalizat pornind de la ceea ce se realizase, alții le-au dăruit artiștilor noi posibilități. În Evul Mediu, primii au scris tratate despre muzica "speculativă" și "universală", pe cînd ceilalți au descoperit contrapunctul.

Astfel a devenit cu puțință trecerea de la monodie, care fusese utilizată pînă atunci, la polifonie. Acolo unde înainte se putea întrebui-

ința o singură voce în același timp, devenea acum posibilă, cu ajutorul contrapunctului, armonizarea vocilor, adică folosirea lor împreună și simultan. Aceasta a lărgit nemăsurat posibilitățile muzicii. Cuvântul "contrapunct", derivat din punctul cu care e indicată o notă, apare la începutul secolului al XIV-lea, dar practica propriu-zisă a început mai devreme. Ea își are obârșia în țările nordice, neincăzuate de tradiția muzicală antică, într-un moment în care muzica gregoriană era încă la apogeu. Velsul Giraldus Cambrensis, care a trăit în secolul al XII-lea, 1 menționează cântecele polifonice care făceau parte din vechea tradiție locală din Anglia.

Deși teoreticienii din secolul al XII-lea au început să se arate interesați de polifonie, ei și-au îngreuit misiunea menținând opinia grecească după care numai octava, cvinta și cvarta sînt armonioase. Numai acest lucru în sine n-ar fi creat polifonia. Polifonia a început să se dezvolte abia cînd, în pofida grecilor, a fost considerată armonioasă și terța. Iar aceasta a însemnat răsturnarea deprinderilor și prejudecăților de mult statornicite și acceptarea unei noi armonii, care pentru neinițiați suna cacofonic și părea o "muzică falsă". Noi cei care, în secolul al XX-lea, trăim o dezvoltare similară, putem înțelege cum a lărgit posibilitățile muzicii această respingere a prejudecăților.

✓ Polifonia a început cu armonizarea a două voci. Unei teme date (**cantus, cantus firmus, vox principalis**) i se adăuga o a doua temă (**discantus, vox organalis**). Muzica polifonică a ajuns astfel să fie denumită **d i s c a n t u s** sau, de la echivalentul grecesc, "diafonie".

Școala de la Paris a devenit centrul muzicii polifonice la începutul secolului al XIII-lea. Pérotin, supranumit "cel Mare", a fost pionierul ei. Noua muzică a triumfat însă abia pe la 1300. Datorită însemnătății acestei date, unii consideră că acum ia sfîrșit perioada muzicii medievale și începe aceea a muzicii moderne. Dar această periodizare nu e justificabilă, deoarece, în alte privințe, Evul Mediu a continuat încă multă

vreme și, așadar, muzica nouă poate fi considerată ca fiind opera Evului Mediu.

Guido d'Arezzo și reforma lui muzicală. În secolul al XI-lea, călugărul benedictin Guido d'Arezzo (995-1050) reușește prin reformele sale să realizeze un salt calitativ al notației neumatice, de importanță universală. De numele lui se leagă două mari inovații, și anume așezarea neumelor pe un sistem de patru linii și denumirea notelor. Scriind neumele pe linii și în intervalul dintre ele, el a ajuns la fixarea grafică exactă a înălțimii sunetelor. La început liniile erau colorate și denumirea tonurilor era indicată prin literele alfabetului. Din aceste indicații alfabetice au evoluat mai târziu cheile de D O și F A. Sistemul său s-a dovedit foarte reușit și s-a răspândit repede, fiind sprijinit chiar de capii bisericii (papa Ioan al XIX-lea).

Guido d'Arezzo era un adevărat învățat, pe care l-au preocupat cele mai diverse probleme ale muzicii: polifonia, problema ritmului, a notației etc.

Nevoile practicii au impus și fixarea denumirii notelor. Aceasta este a doua contribuție importantă a lui Guido d'Arezzo. Folosindu-se de un imn închinat lui Ioan Botezătorul, **Ut queant laxis**, el a dat denumirea notelor după prima silabă a fiecărui vers:

Ut queant laxis

Resonare fibris

Mira gestorum

FAmuli tuorum

Solve polluti

Labii reatum

Sancte Johanes

De la monodie la polifonie. Până în secolele al XI-lea, în muzică a dominat stilul monodic, adică melodia pentru o singură voce, fără acompaniament, sau corul unison. (După unele știri

lumea veche greco-romană, teoretic, n-a conceput un alt fel de muzică, cu toate că în practică a folosit heterofonia și unele forme de **organum**). Evul mediu, reconstituind în multe privințe concepțiile grecilor, a împrumutat și pe aceea potrivit căreia "două sunete se acoperă și intră în conflict unul cu altul", după cum spunea Aristotel. Prin urmare, suprapunerea a două sau mai multe sunete nu era posibilă și nimeni n-ar fi îndrăznit cu câteva secole mai înainte să pună în discuție autoritatea învățatului grec, a cărui teorie fusese preluată și de teoreticienii evului mediu. A fost suficient însă ca, o dată cu progresul general, cu avântul orașelor medievale, care afirmau o nouă viață, cu ascuțirea contradicțiilor dintre laic și religios, să se manifeste o puternică independență a muzicienilor față de canoanele bisericesti. De astă dată muzica se dezvoltă pe un drum nou, acela al polifoniei, una dintre cele mai importante transformări și realizări ale evului mediu.

Noul stil nu înflorește întâmplător în această perioadă. El oglindește în muzică drumul dezvoltării artistice a stilului gotic, reprezentat în arhitectură prin marile monumente care s-au ridicat în orașele medievale: Paris, Chartres, Rouen etc. Aceste mărețe monumente, a căror construcție ne umple și azi de admirație, cu slujbele lor pompoase, constituiau un îndemn pentru compozitori de a găsi resurse sonore mai bogate, vrednice de monumentalitatea lor.

În opoziție cu monodia, noul stil polifonic este un gen complex, care pretinde lărgirea teoriei și a științei muzicale, polifonia însăși fiind un mijloc de expresie mai bogat, însemnând o prețioasă cucerire a limbajului muzical. Ce se înțelege prin polifonie? Artă de a asocia și a face să se cînte simultan două sau mai multe melodii cu mers independent.

Rudimente și forme primitive de polifonie au existat în practica muzicală a popoarelor și mai înainte. În secolul al XI-lea și, poate, ceva mai devreme, după cum mărturisesc unele documente, este vorba de

un salt nou, calitativ superior. Deservită de mijloace scrise, polifonia devine o preocupare teoretică și practică în măsură să schimbe total fața muzicii culte. (Că muzica s-a îndreptat mai întâi spre polifonie și cu câteva secole mai târziu spre conceptul armonic, acest drum se explică prin structura melodiilor populare și practica muzicală a unor popoare din Nordul Europei, cum ar fi cele din Scoția, Wales, Anglia și nordul Franței). Girardus Cambriensis, călugăr din secolul al XII-lea, în **Descriptio Cambriae**, afirmă că, despre deosebire de felul cum se cântă în Franța melodiile populare pe o singură voce, în Wales, locul său de naștere, oamenii din popor acompaniază melodiile în tertele paralele.

Acest model, denumit **gemellus**, sau cântec geamăn, dovedește că teoreticienii, deși socoteau ca intervale consonante cvarta, cvinta și octava, în practică se promova cu totul altceva. Pe baza acestui exemplu, mulți cercetători sunt înclinați să creadă că leagănul polifoniei ar fi fost insulele britanice.

Intr-adevăr afirmația este întărită și de un alt exemplu de polifonie populară "Canonul de vară", pe șase voci, un produs timpuriu a cărui notă datează din primul sfert al sec. al XIII-lea. Este o creație polifonică de o mare perfecțiune în care sunt redată imagini cu caracter lirico-pastoral a naturii de primăvară.

Este adevărat că și John Scot Erigena (sec. al IX-lea și al XII-lea) afirma că polifonia era un stil frecvent în Scoția. La Oxford s-a descoperit un fragment de rugăciune pe două voci, deci o diafonie care porneste de la unison, se depărtează până la cvartă și revine iar la unison. **Tratatul de De chant**, care datează din aceeași epocă, scris în limba franceză, prezintă aceleași caracteristici.

În secolele al X-lea și al XI-lea, teoreticienii Hucbald și Guido d'Arezzo se preocupă de problemele polifoniei, dându-ne și câteva exemple de polifonie în paralele de cvartă și alte intervale, pe care le numesc

organum. La Hucbald, de exemplu, cele două voci se mișcă paralel, în timp ce la Guido d'Arezzo găsim o formă în care se îmbină isonul cu mersul la inrevale diferite.

Atât preocupările celor doi călugări amintiți, precum și modelele de polifonie din manuscrisele din Limoges, Chartres, centre care erau sub influența școlii din Paris, demonstrează că polifonia a fost un fenomen spre care se orientau și alte centre, ca urmare a cântecului popular, care se impunea din ce în ce mai mult atenției compozitorilor și care aducea cu el imense valente creatoare.

Chiar de la început compozitorii s-au servit mai cu seamă de melodiile melismatice ale coralului gregorian, care au servit de **cantus firmus**. La melodia **Aleluia** se adăuga a doua melodie, într-o mișcare liberă a vocilor, în ambitusul unei octave, revenind obligatoriu la unison.

Compozitorii au creat permanent forme și procedee noi de compoziție. O dată cu apariția notației ritmice, care elibera melodia de ritmul comandat de text, **organum**-ul a cunoscut o mare înflorire. De acum năzuințele creatorilor, concretizate în tropi și secvențe, nu se vor mai manifesta înăuntrul unui cântec bisericesc, ci în afară, într-un mers paralel cu cântul dat. Leonin, zis cel Mare, excelent organist la catedrala Notre Dame din Paris, în lucrarea sa **Magnus liberi organi** (Marea carte a organum-ului), folosește ca sprijin melodii gregoriene, la care dezvoltă vocea a doua. Termenii apăruiți în acest timp - ca **tenor** (de la cuvântul *t e n e r e - a t i n e*), **dublum, triplum, quadruplum** - demonstrează necesitatea cunoașterii rolului fiecărei melodii noi născute din suprapunerile polifonice.

S t i i n ț a m e d i e v a l ă d e s p r e m o d u r i l e m u z i c a l e. Până prin secolul al VII-lea, muzica apuseană, deși tributară muzicii bizantine, de la care preia atât teoria cât și o bună parte a practicii muzicale, caută să definească independent de Orient concepțiile despre muzică și să-i fixeze bazele teoretice. Aproape fiecare

teoretician al evului mediu a preluat teoriile muzicii antice, pe care a încercat să le interpreteze și să le dezvolte potrivit concepției creștine.

Astfel, prin secolul al V-lea, filozoful Boetius, consilier al lui Teodoric cel Mare, stabilit în Italia în 493, nu face altceva decât să reediteze ideile vechilor greci: Platon, Aristotel, Aristoxenos, Nicomah, Ptolemeu și alții. Poziția lui față de muzică nu este aceea a unui muzician, ci a unui matematician. În lucrarea sa **De Institutione musicale** își expune părerile astfel: "Numai acela este muzician care și-a însușit știința și cântul prin judecată fără a fi fost sclavul practicii; muzica este rațională și speculativă". Așadar, pentru Boetius, muzica apare ca știință pură și nu ca expresie a sentimentelor. Teoreticienii care l-au urmat, socotind indiscutabilă autoritatea lui Boetius și a lui Pitagora, care spunea că "legile universului sunt legi muzicale", au plasat muzica între celelalte științe: filozofia, fizica, logica, aritmetica, geometria, astronomia, medicina etc. Urmând aceeași clasificare, universitățile medievale includ și ele muzica în cadrul celor șapte arte libere (**septem artes liberales**), care se împărțeau în două grupe:

- a) trivium : gramatica, ritmica și logica;
- b) quadrivium : matematica, geometria, astronomia și muzica.

Alți teoreticieni, ca de exemplu Caseodor în secolul al VI-lea sau Isidor din Sevilla în secolul al VII-lea, prezintă același punct de vedere ca și Boetius și Clement Alexandrinul.

După cum știm, focarele de cultură ale evului mediu pînă la apariția orașelor medievale îl constituiau centrele mănăstirești. De aici ieșeau învățați, poeți și muzicanți. Or, acțiunea acestor continuatori ai elinismului au avut o influență puternică asupra concepțiilor bisericii și a învățămîntului din școlile mănăstirești de călugări.

Imbrățișind intragă cultură a timpului, între învățații evului mediu și muzicanții profesioniști nu se putea face o distincție. Clerici sau laici, așezția continuă să admire și să propage idei a căror rădăcină o găsim în școlile neopitagoreice și neoplatonice. Această poziție a clerului este foarte semnificativă și dovedește puternica contradicție în sînul culturii muzicale bisericesti. Pe de o parte, ea se impotrivesc te vechii arte eline - socotită păgînă - iar pe de altă parte, adoptă concepțiile și ideile estetice ale vechii păgînătăți. După cum vom vedea, conflictul dintre teorie și practică va continua de-a lungul evului mediu.

Boetius (475-524) și Caseodor (372-580) sînt ultimii teoreticieni ai muzicii evului mediu care au mai făcut direct legătura cu tradiția greacă. După ei urmează o perioadă de sărăcie și de ignorantă în domeniul științei muzicale.

Prin secolul al VIII-lea, apare Alcuin, învățătorul lui Carol cel Mare, care încearcă de asemenea să sistematizeze noțiunile științifice în legătură cu muzica. În concepția lui Alcuin, muzica este "știința despre numere". Ceva mai tîrziu, prin secolele al IX-lea și al X-lea, Hucbald și Guido d'Arezzo își vor expune și ei punctul de vedere. Pentru ei, muzica este arta frumosului și a afectelor puternice. Hucbald și Guido reprezintă vechile concepții antice ale învățămîntului despre ethos. La începutul secolului al X-lea, Hucbald, cu opera sa **Harmonica institutione**, și Guido d'Arezzo, cu inovațiile sale epocale, reprezintă o mișcare PUTERNICĂ de prelucrare științifică a modurilor și a notației.

Baza teoriei muzicale a evului mediu o constituie cele opt moduri, dintre care patru erau considerate principale sau autentice și patru plagale.

Modul autentic doric	re, mi, fa, sol, la, si, do, re
Modul plagal	la, si, do, re, mi, fa, sol, la
Modul autentic frigid	mi, fa, sol, la, si, do, re, mi
Modul plagal	si, do, re, mi, fa, sol, la, si
Modul autentic lidic	fa, sol, la, si, do, re, mi, fa

Modul plagal	do, re, mi, fa, sol, la, si, do
Modul autentic mixolidic	sol, la, si, do, re, mi, fa, sol
Modul plagal	re, mi, fa, sol, la, si, do, re

Aşa cum atătat la muzica bizantină, modurile au suferit modificări.

Modul doric, pe **mi**, acum se află cu un ton mai jos, adică pe **re**, socotind în ordine ascendentă; frigidul, pe **re**, îl vom găsi pe **mi**, deci cu un ton mai sus; lidicul pe **fa**, deci cu o cvartă mai sus, si mixolidicul cu o sextă mai sus, adică pe **sol**. Plagalele cu **hipo** se găsesc cu o cvartă mai jos de la nota de bază a modului autentic. De exemplu, doricul **re*re** va avea plagalul **la-la**. Plagalul doricului medieval, după cum vedem, corespunde cu plagalul doricului grecesc. In celelalte cazuri ele nu corespund: de exemplu plagalul frigidului medieval, care este **si-si**, nu mai corespunde cu plagalul frigidului grecesc, adică hipofrigidul **sol-sol**. Aceste deosebiri au fost o continuă sursă de confuzii. Denumirile modurilor s-au schimbat tot mereu.

După cum arată Combarieu, scara diatonică sol sol a avut cel puțin cinci denumiri: la greci, pe timpul lui Platon, s-a numit ionic, prin secolul al IV-lea s-a numit hipofrigic, in evul mediu a devenit al patrulea mod autentic, in secolul al X-lea al saptelea ton, iar in 1547 Zarlino il determină ca al cincilea ton autentic.

Cele patru moduri autentice se recunoșteau după nota finală. Ele nu formau scări muzicale determinate, ci, mai mult, un cadru al mișcării melodice; erau formule tipice, prin care se determina caracterul modului. Insuși modul constituia o melodie model. Unitatea dintre modul autentic și plagal este stabilită prin nota comună, centrul de atracție al celor două moduri; de exemplu : **re-re**, doricul, si **la-la**, plagalul, conservă ca notă de bază pe **re**, care dăxine centrul de atracție al celor două moduri. Astfel modurile medievale diferă de modurile grecesti, care aveau la bază tetracordul.

O dată cu preluarea modificată a modurilor grecesti, evul mediu

a preluat și baza etico-morală a lor. Teoreticienii evului mediu au caracterizat modurile în legătură cu învățămîntul antic despre ethos. Dar, ca și denumirea modurilor, concepția despre ethos s-a modificat după epoci. Doricul era capabil să exprime orice sentiment. Frigicul era considerat solemn, serios. Lidicul, corespunzător modului major modern, exprima durerea; altele i s-a atribuit un caracter pastoral, avînd ca note caracteristice pe **si becar** și **mi becar**. Pentru a evita cvarta mărită (diabolicus in musica), biserica întrebuinta anumite mijloace : fie că melodia evita notele acute, gravitînd pe **siu**, fie că **B**, adică **si**, se cînta **molem**, adică moale, cu un semiton mai jos. Modul mixolidic era considerat liniștit, modest, plăcut, glumeț.

E s t e t i c a " A r s N o v a ". "Ars Nova" secolului al XIV-lea nu este numai o denumire istorică a unui stil muzical, ci reprezintă o etapă nouă în istoria muzicii, determinată de condiții politico-ideologice. Transformările care au avut loc în muzica secolului al XIV-lea, nu s-au produs dintr-o dată, ci printr-o eliberare treptată din balastul ideologiei feudale. Încă de la sfîrșitul secolului al XIII-lea apăruseră în muzică elemente care pot fi socotite expresie a altor clase decît cea dominantă. Tîrgovătîimea oraselor (mai tirziu burghezia) este aceea care a început să zdruncine puterea feudală și să dezvolte o cultură cu un conținut nou, progresist, care se va opune, prin caracterul său, ignoranței și misticismului artei religioase medievale.

Atitudinea din ce în ce mai realistă față de viață, disprețul față de ipocrizia bisericească se oglindesc foarte limpede în cultura și arta secolelor al XIV-lea și al XV-lea. Societatea nu se mai putea mulțumi pe plan ideologic cu arta și cu știința medievală, al căror conținut moral-religios le devenea tot mai străin.

La sfîrșitul evului mediu se manifestă o puternică mișcare de independență în toate păturile de jos. Cauzele acestei mișcări sînt multiple, însă ele, în ultima instanță trebuie căutate în condițiile vieții materiale în dezvoltarea noilor relații sociale și în apariția unei clase noi, orășenești. Accelerarea dezvoltării vieții politice și economice este determinată de cîteva evenimente care au avut un puternic răsunset asupra întregii vieți sociale.

Țările Europei occidentale trec în secolul al XIV-lea printr-o perioadă de mari frămîntări sociale. Franța este istovită de războiul de o sută de ani pe care-l ducea cu Anglia (1337-1453). Masele țărănești și păturile sărace de la orase au suportat cel mai mult greutățile războiului. Ca urmare, au avut loc răscoale care au dat puternice lovituri orînduirii feudale. În același timp, negustorimea oraselor, burghezia, își consolidează poziția și reușește, de exemplu în Franța, să ia parte la conducerea politică prin introducerea reprezentanților ei în Statele generale. În Italia, burghezia este destul de puternică pentru a pune mina pe putere.

Exploatarea meseriașilor și a păturilor de jos este așa de brutală, încît Florența a cunoscut așa-numita răscoală a "ciompilor". Orașele italiene - Venetia, Florența, Genova - au ajuns importante centre comerciale și culturale. Familii de bancheri își fac merite spriginind arta și cultura. Ajungînd la conducerea statului, familia Medici a jucat un rol important în dezvoltarea artelor.

Lupta împotriva feudalismului s-a manifestat și pe plan național. Burghezia italiană se afirmă ca sprijinitoare a unui stat în cadrul căruia interesele ei puteau fi mai ușor satisfăcute. Acest început de afirmare națională a dus la conflicte cu biserica. Cu toate că papalitatea trecea printr-o perioadă de criză ("schisma cea mare" și captivitatea de la Avignon (1309-1377)) ea este totuși puternică, reafirmandu-și autori-

tatea din ce în ce mai mult, prin apariția inchiziției, instrument cu ajutorul căruia încearcă să siluiască conștiința unui Galilei, Giordano Bruno, ars pe rug, și a altor reprezentanți ai gândirii progresiste. Afirmarea sentimentului liber și a unei conștiințe independente de sistemul scolastic este reprezentată în literatură prin marii gânditori italieni : Dante, Petrarca, Bocaccio, propovăduitori ai libertății de gândire, ai sentimentelor umane și ai spiritului liber de cercetare și de cunoaștere a naturii. Acești umaniști, deși nu sînt ieșiți din poporul de jos, totuși au jucat un mare rol în dezvoltarea științei, literaturii și artei, a democratizării lor. Raporturile sociale care se dezvoltau, nu le mai corespundea vechea ideologie feudală, conservatoare și retrogradă.

Cultura și arta acestei epoci reflectă noile aspirații ale maselor, lupta pentru înlăturarea dogmatismului și a speculațiilor sterile ale scolasticii medievale.

La aceste transformări trebuie să mai adăugăm noile invenții : busola, praful de pușcă, tiparul, care au fost descoperite în secolul al XIV-lea și care au avut un rol hotărîtor asupra dezvoltării vieții economice și politice. Noile căi de comunicații, determinate de descoperirile geografice, înviorază comerțul Europei, stimulează viața orașelor și rădicarea burgheziei. "Mai mult decît praful de pușcă, banul a fost acela care a subminat castelul feudal", spune Engels.

Dezvoltarea științei, a literaturii și a artei constituie o trăsătură a noii epoci, denumită "Renașterea". Dar ideologiile acestei epoci, umaniștii, necunoscînd legile de dezvoltare ale societății omenești, nu și-au putut da seama că cerințele noii culturi sînt determinate de schimbările intervenite în relațiile de producție și au socotit că aceasta era o renaștere a culturii antice. În realitate, așa după cum arată clasicii filozofiei, pasiunea "umaniștilor" pentru cercetarea culturii antice - a filozofiei, a științei și a artei - n-a fost întîm-

plătoare, ci a fost determinată de necesitățile sociale și spirituale ale noilor forțe sociale.

În năzuința lor de a crea o artă și o cultură laică, umaniștii determină apariția unei orientări noi, care se manifestă prin întărirea trăsăturilor realiste. Contactul nemijlocit cu natura, exprimarea sentimentelor personale, spiritul analitic și de cercetare a tot ceea ce biserica impusese ca infailibil determină esența și conținutul noii orientări creatoare.

Aceste transformări nu puteau rămâne fără ecou în domeniul muzicii. Schimbările intervenite în muzica secolului al XIV-lea au dus la învechirea artei secolului al XIII-lea. Muzica născută în noile condiții sociale a fost denumită "**ars nova**", spre deosebire de muzica secolului al XIII-lea, care devenise "**ars antiqua**". Elementele "**ars novei**" au apărut încă de la sfârșitul secolului al XIII-lea, dar ele au primit o largă generalizare numai în secolul al XIV-lea. Noul care apare în muzica acestei epoci, strâns legat de un conținut corespunzător năzuințelor umaniste, vizează toate laturile ei.

Îmbogățirea limbajului muzical, dezvoltarea notației mensurale, apariția unor noi forme și întărirea tendințelor laice în muzica cultă constituie tot atâtea cuceriri ale artei noi. Atât în Italia, cât și în Franța se dezvoltă o muzică laică legată de curți, iar în viața de toate zilele, în casele orășenilor, ea ocupă un loc important. Alături de pictură vremii, caracterul umanist al muzicii este determinat de năzuința de a reda în mod realist natura și sentimentele diverse ale vieții omului.

Compozitorii și artiștii în general manifestă o puternică voință de a se descătușa de formele rigide ale artei bisericăști. Eliberarea conștiinței umane din cătușele feudale se revarsă asupra formelor de creație artistică, îmbogățită cu elemente noi, capabile de a reda un

conținut nou de idei. Muzica populară fecundează permanent muzica laică cultă, care se impune ca o preocupare tot atât de importantă pentru compozitori ca și cea religioasă. Formele muzicii populare din secolul al XIII-lea - chanson de geste, cantus coronatus, cantus versiculatus etc. - se vor contopi pînă în cele din urmă cu formele muzicii culte ale secolului al XIV-lea.

Caracterul umanist al culturii prerenașterii a imprimat muzicii cîteva particularități, care se pot formula astfel:

1/ Pătrunderea formelor laice în muzică, în special a formelor trubadure, cu întrebuintarea limbii naționale.

2/ În cadrul formelor polifonice se aduce pe primul plan una dintre voci cu un pronunțat caracter melodic laic.

3/ Muzică instrumentală participă cu mult mai activ în practica muzicală. Astfel, polifonia vocală se amestecă cu instrumentele: vocea care execută melodia dată este singura vocală, iar celelalte sînt instrumentele.

4/ Polifonia **discantus**-ului s-a simplificat, fiind preferate mișcările izoritmice. Iată de ce în "ars nova" a pătruns forma faux-bourdonului, care nu este altceva decît mișcarea izoritmă a vocilor în terțe și sexte paralele.

5/ Utilizarea frecventă a procedeelor imitației.

6/ Alături de diviziunea ternară, socotită perfectă, apare și diviziunea binară, care va aduce transformări în notația valorilor de durată și a raporturilor dintre ele, iar știința muzicală se va elibera din cătușele teoriei medievale. Aceste particularități ale muzicii se vor dezvolta în secolul al XIV-lea, mai cu seamă în Italia și Franța, țări care au cunoscut mai de timpuriu înflorirea economică a orașelor și o viață socială mai intensă. În condiții istorice asemănătoare, arta nouă va înflori ceva mai tîrziu și în Țările de Jos.

TEMA 3.

Renașterea în literatură și artă. Sfârșitul evului mediu a însemnat pe plan politic și social descompunerea sistemului feudal și afirmarea unor noi relații sociale, corespunzătoare noilor forțe de producție. Pe plan cultural el înseamnă triumful ideologiei unei alte clase decât cea feudală. Intr-adevăr, în secolele al XV-lea și al XVI-lea, potrivit schimbărilor care au loc în structura societății, asistăm la inflorirea nemaiîntâlnită a culturii și artelor. Această perioadă este cunoscută sub denumirea de Renastere.

Renașterea este mișcarea artistică și culturală care, prin năzuința reînvierii culturii antice, și a descoperirii unor modele de artă realistă, a constituit un protest împotriva ideilor teologiei și scolasticii medievale. Ea a apărut ca o consecință a dezvoltării relațiilor capitaliste în sînul vechiului regim, schimbare care și-a găsit expresia corespunzătoare și în domeniul suprastructurii. În Italia mai întâi, apoi în Franța și Germania, Anglia și Spania, a apărut cea dintîi literatură modernă și o artă nouă, care apărea ca o răsfrîngere a antichității grecești.

Frumusețea fizică și spirituală a omului, pe care anticii o înțeleseseră atît de bine - iată tema care se află în centrul gîndirii Renașterii. Umanismul acestei epoci este totodată impregnat de o imensă curiozitate pentru cunoașterea legilor naturii. Dispar, una după alta, barierele pe care obscurantismul religios-scolastic le pusese între om și realitate, obligîndu-l pe cel dintîi să se mărginească la comentarea textelor evanghelice și ale părinților bisericii. Renașterea pune în fața celor însetați de cunoaștere o altă carte, cea a naturii, ale cărei taine atrag geniul uman în palpitanta aventură a marilor descoperiri științifice. Fecundînd și gîndirea artistică, spiritul umanist și realist al Renașterii îi determină pe scriitori, pictori și compozitori să facă din om tema

principală a creației, chiar cînd aparenta rămîne de natură religioasă, îi indeamnă să caute modelul frumuseții artistice în viața înconjurătoare. Cultura spirituală a Europei face astfel o cotitură care axează o ducă treptat pe poziții diametral opuse mentalității medievale.

Așadar, primii ani ai secolului al XV-lea asistă la începutul perioadei istorice cunoscute sub numele de Renaștere. Inceputul acestei perioade a fost și începutul erei moderne în istoria Europei. Sînt multe motive care ne îndreptățesc să privim acest moment ca începutul unei noi ere:

1. S-a produs pe atunci o **îndepărtare** de convingerile și predilecțiile care dăinuiseră de-a lungul celor o mie de ani ai Evului Mediu. Această îndepărtare a constat în primul rînd într-o părăsire a lumii transcendente; problemele temporale au început să-i absoarbă pe oameni, făcîndu-și apariția un proces de laicizare a vieții și culturii.

Intr-una din țările europene, **I t a l i a**, arta, știința și rafinamentul vieții au luat-o cu mult înaintea celor din oricare altă țară. Această țară a creat ea singură o cultură nouă și grandioasă.

Aspirațiile Renașterii italiene au fost doar parțial realizate. Devenise cu neputință să se creeze o ruptură completă de cultura medievală sau o întoarcere completă la Antichitate. Cu toate acestea, realizările acestei perioade au fost noi și importante. Unele predilecții și aspirații vizau și estetica. Destimul ei a fost influențat de îndepărtarea de tradiția medievală și întoarcerea la Antichitate, ca și de laicizarea culturii și de primatul Italiei în artele plastice. Istoricul esteticii e obligat în consecință să pună accentul principal pe Italia, pe moștenirea antică și pe teoria artelor plastice.

2. **C o n t r o v e r s e** **î n j u r u l r e n a s t e r i i**. Sînt multe puncte controversabile în legătură cu Renasterea : cînd a început? A apărut oare brusc sau a fost rodul unei dezvoltări treptate? Cît a durat și cînd s-a încheiat? Care sînt trăsăturile ei esențiale? A fost

oare un fenomen specific italian sau a fost și unul european universal? A marcat oare o epocă numai în istoria artei sau și în ansamblul culturii ?

Răspunsurile la aceste întrebări sînt atît de diverse, încît în ultimă analiză s-ar părea că orice s-ar spune despre Renaștere ar fi îndoielnic. Lucrurile nu stau însă așa: adevărul în această problemă este că pe atunci totul era fluid, așa cum se intimplă de obicei în istorie. La fel de adevărat este că Renașterea n-a fost monolitică. Artă s-a dezvoltat într-un fel, știința în altul. Perioada a început într-un fel, sfîrșindu-se în altul. Dar cel puțin în artă și în teoria artei, Renașterea a fost o perioadă distinctă, cu trăsături clare.

Limitele cronologice ale Renașterii constituie un punct controversat. Unii istorici susțin că Renașterea abia se dezvoltă în secolul al XV-lea. Alții însă îi văd sfîrșitul pe la 1530, deoarece în jurul acestei date arta începea să treacă deja sub influența noilor orientări ale manierismului și barocului. Dacă acceptăm acest punct de vedere, rezultă Renașterea a durat o singură generație, de la 1500 pînă la 1530. Acest soi de reductionism a fost împins chiar și mai departe. O generație, se argumentează, nu reprezintă o perioadă, ci doar o tranziție între perioade; prin urmare, generația de la 1500 n-a fost decît o fază de tranziție între gotic, pe de o parte, și manierism și baroc, pe de alta. De aici afirmația a cel puțin unui istoric bine cunoscut că n-a existat Renaștere.

Dar o periodizare care elimină un fenomen atît de distinct ca Renașterea nu poate fi corectă. Nu poate fi corectă nici limitarea Renașterii la o singură generație, pentru că în acest caz Ghiberti, Alberti și Ficino, pe de o parte, și Palladio, pe de alta, n-ar aparține Renașterii. Generația de la 1500 a ocupat doar centrul perioadei: perioada însăși a început mai devreme și s-a terminat mai tîrziu. Unele elemente ale culturii și gîndirii estetice renaștentiste apăruseră încă de pe la

1400, fiind încă foarte pregnantă la 1600. Există, aşadar, temeiuri pentru a afirma că Renaşterea a durat două secole. Perioada a început pe la 1400, cu părăsirea Evului Mediu şi apariţia unei beţii a Antichităţii, ca şi cu dominaţia incipientă a Italiei şi a artelor plastice, şi s-a încheiat în 1600, după ce toate aceste elemente dispăruseră.

3. Trăsăturile Renaşterii. Jacob Burckhardt, ale cărui opere sînt unul din pilonii cunoştinţelor despre Renaştere, considera individualismul şi naturalismul ca fiind trăsăturile esenţiale ale acestei perioade. Dar ambii termeni sînt ambigui şi aplicabili doar într-un anumit înţeles. Renaşterea a produs, într-adevăr, numeroşi indivizi remarcabili, şi în acest sens a fost o eră a individualismului. Ea a urmărit să creeze însă o cultură a formelor universale, nu individuale. Şi naturalismul a fost o trăsătură a Renaşterii, dacă prin naturalism se înţelege o atitudine temporală fără transcendenţă. Dar naturalismul nu a fost o trăsătură a Renaşterii, dacă prin naturalism se înţelege un interes faţă de natură. Dimpotrivă, Renaşterea a nutrit un mai mare interes pentru om decît pentru natura care-l inconjoară.

S-au propus şi alte definiţii ale Renaşterii. Dar o definiţie ca aceea a lui Michelet - "era care a descoperit omul şi lumea" - nu e de decît un fel de a vorbi. "O epocă cu un interes deosebit faţă de om"? Asta se poate spune însă despre orice epocă. "O epocă a oamenilor universali"? Dar nu putem caracteriza o întreagă epocă pe temeiul câtorva oameni excepţionali ca Alberti, Leonardo şi Michelangelo. "O epocă de libertate"? Fals fără doar şi poate, pentru că Renaşterea a fost guvernată de numeroase precepte şi prohibiţii şi si-a avut propriile autorităţi şi canoane, singura deosebire fiind că aceste restricţii aveau un caracter mai laic decît cele ale Evului Mediu. "O epocă de optimism"? Nici Leonardo, nici Michelangelo, nici Machiavelli n-au fost optimişti.

Chiar dacă ne-am decide să eliminăm fenomenele externe care ar sugera

că nouă eră a început pe la 1400, ca, de pildă, concentrarea culturii în Italia sau chiar stadiul avansat al artelor plastice, tot ar rămâne alți doi factori: unul tot ar putea defini perioada ca pe o ruptură cu trecutul imediat /Evul Mediu/ și o întoarcere la trecutul mai îndepărtat /Antichitatea/ sau, la un nivel mai adânc, ca pe o abandonare a atitudinii transcendente și acceptarea unei atitudini laice, temporale, cu laicizarea corespunzătoare a culturii, artei și literaturii. Această poziție a Renașterii poate fi afirmată cu vorbele lui Alberti: "Trupul se va preface în tărână, dar a disprețui trupul atâta timp cât respiră înseamnă a disprețui viața însăși. Dimpotrivă, e înțelept să ne iubim trupurile și să ni le păstrăm sănătoase". Această schimbare s-a reflectat și în literatură, artă și estetică.

Renașterea a introdus multe schimbări în modul de viață și gândire, dar noua limbă populară și invenția tiparului au intensificat de multe ori aceste schimbări și le-au făcut să pară mult mai mari decât erau în realitate. Italiană a început să înlocuiască latina și înseși cugetările vechi au căpătat o față nouă în limba comună. Există impresia că ideile noi se multiplicau când erau tipărite și răspândite în multe exemplare.

4. H o t a r e i n s t a b i l e. În fapt, schimbările aduse de Renaștere au fost parțiale și treptate, observație valabilă mai ales în cazul procesului de separare de Evul Mediu și de viziunea religioasă asupra lumii. Savonarola, care pleda pentru o viață călăuzită exclusiv de religie, nu a fost singur, printre susținătorii lui numărându-se și un artist vestit ca Botticelli. Rafael a fost un colaborator apropiat al papalității, iar istoria cunoaște puține exemple de artiști atât de religioși și transcendentali ca Michelangelo. Umaniștii platonicieni ai Academiei Florentine nu gândeau într-o manieră ortodoxă, dar gândeau transcendent. Petrarca și Valles nu-și ascundeau repulsia față de Evul Mediu, dar alți bărbați ai Renașterii, ca Pico della Mirandola, i-au luat apăra-

rea. Pe atunci, Evului Mediu i se reproșa mai mult latina defectuoasă decît modul de gîndire scolastic. În Italia, majoritatea științelor cuprinse în quadrivium, ca dreptul, medicina sau matematica, erau predate prea puțin diferit decît în Evul Mediu. Organizarea artei și artiștilor a rămas aceeași ca în secolul al XIV-lea. Giotto, privit ca primul artist a Renașterii, s-a îndepărtat destul de puțin de gotic. Chiar și un om ca Leonardo da Vinci se întemeie mai mult pe savanții antici în cercetările lui științifice. Și toate acestea nu puteau să nu se reflecte și în estetica și teoria artei.

Această concluzie nu e surprinzătoare, pentru că mai toate schimbările din istorie sînt parțiale și treptate. Schimbările din modelele de viață și gîndire ale Renașterii au fost și ele treptate. Aceste schimbări au fost vădite doar în viețile și gîndirea cîtorva oameni, la început doar în micul grup al unor personalități mai luminate și mai libere. Majoritatea locuitorilor Italiei și, într-o măsură și mai mare, ai celorlalte țări europene din secolele al XV-lea și al XVII-lea, trăiau, munceau, călătoreau și gîndeau despre lume, viață și ei înșiși într-o manieră esențial medievală. Artiștii și teoreticienii artei erau însă membri ai celor cîtorva cercuri luminate unde noile idei ale Renașterii au fost adoptate foarte repede.

5. D o u ă R e n a ș t e r i. Renașterea și-a primit numele din două motive diferite, și numele însuși are de fapt două înțelesuri. Mai întîi, Renașterea a fost și este privită ca resurrecție a umanității, **renovatio hominus**, ca mișcare a omului spre un nivel superior,. În al doilea rînd, ea a fost și e privită ca resurrecție a trecutului, a culturii, științei și artei mai vechi, resurrecția Antichității, **renovatio antiquitatis**.

Oamenii din secolele al XV-lea și al XVI-lea, iar Petrarca încă din secolul al XIV-lea, simțeau că o rupseseră cu un trecut rău și că aparțineau unei umanități "renăscute". Acest sentiment nu era unic -

- la răscrucele critice ale istoriei, oamenii au gîndit deseori astfel; de pildă, creștinii timpurii nutreau un simțămînt asemănător nu mai puțin puternic. Oamenii Renașterii vorbeau ei înșiși de "renaștere", dar n-au folosit des acest termen: era un termen ocazional, nu unul universal acceptat. El a devenit popular abia în secolul al XIX-lea; n-a fost creat de fapt de oamenii Renașterii, ci de **istorici** mai târzii.

La început, oamenii Renașterii aveau în vedere doar această de-a doua Renaștere, **resurecția trecutului**. Ei priveau această renaștere a trecutului ca pe un fenomen unic, ceea ce de fapt nu era. Existaseră și alte resurecții ale Antichității în istorie. Antichitatea însăși căutase uneori să-si reinnoiască cultura mai veche și să se întoarcă la era clasică; în Evul Mediu, era carolingiană a fost o încercare de reinviere a artei și științei antice, iar secolul al XIII-lea, deși a reprezentat zenitul Evului Mediu, a făcut probabil mai mult pentru reinvierea filosofiei grecești antice decît Renașterea. Dar marea cotitură s-a produs cu adevărat abia în Renașterea din secolul al XV-lea.

Termenul de Renaștere e folosit astăzi în ambele accepții și este, așadar, imprecis. E drept totuși că ambele "renașteri" au fost **interconexate** - oamenii din secolul al XV-lea, care erau dornici de o resurecție intelectuală, au căutat sprijin în scriitorii antici; în scopul de a reînnoi arta, ei au determinat o resurecție a Antichității.

Modurile antice pentru estetică. Dintre filosofi antici, Platon a fost cel de pe urma căruia esteticienii Renașterii au tras cele mai mari foloase: estetica lui Aristotel a ajuns să fie cunoscută mult mai târziu. Cu toate acestea, esteticienii Renașterii au fost incapabili să accepte tezele fundamentale ale esteticii lui Platon (această problemă va fi discutată amănunțit mai târziu). Dintre poeți, principală sursă a fost Horațiu, **Ars poetica** era însă o sursă numai pentru problemele speciale de poetică și, în plus, teoria a trebuit

să fie spicuită din poem. Esteticienii au beneficiat mai mult de pe urma retorilor antici, Quintilian și, în special, Cicero. Cel mai mult au împrumutat din cele **Zece cărți despre arhitectură** de Vitruviu, singurul tratat antic referitor la artele plastice cunoscut savanților și artiștilor renascentiști.

Soarta esteticii poate fi mai bine înțeleasă dacă o privim în lumina situației din filozofia Renașterii. De la bun început, estetica a constituit o componentă esențială a filosofiei florentine, dar nu și a celei padovane. Cu toate acestea, unii aristoteliști padovani s-au ocupat de problemele estetice în scrierile lor, printre ei numărându-se savanți vestiți ca Minturno, Trissino și Campanella. În timp ce estetica platonicienilor era o teorie a frumosului, estetica acestor aristoteliști era o teorie a artei, și chiar numai o teorie a poeziei, întrucât teoria muzicii și a artelor plastice a rămas în mâinile specialiștilor, filosofii ocupându-se numai de poetică. Filosofii n-au început să lucreze în domeniul esteticii decât din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, când influența Stagiritului se și atenuase.

Tocmai atunci a fost tradusă și publicată și **Poetica** lui Aristotel. Lucrarea i-a incins și i-a inspirat pe scriitorii italieni și li s-a părut a fi modelul incomparabil și unic pentru tratarea științifică a artei - și așa s-a făcut că într-o perioadă în care influența generală a lui Aristotel era în declin, influența lui asupra poeziei, și, indirect, asupra întregii estetici, a atins punctul maxim. Prin urmare, locul pentru discutarea esteticii de tip platonice este secolul al XV-lea, iar pentru discutarea esteticii de tip aristotelic, secolul al XVI-lea prima va fi pusă în legătură cu umanismul, cealaltă cu filosofia universitară.

Deplasarea dinspre Evul Mediu spre Renaștere a început în literatură; mai târziu, ea a survenit și în artele plastice; de mult timp, acestea

din urmă înregistrașeră realizări mai mari și începeau să fie mai importante decît literatura.

Deplasarea s-a produs mai întîi la Florența, unde condițiile sociale și administrative ale artiștilor care trăiau acolo erau total diferite de cele de care se bucurau oamenii de litere umanști oriunde altundeva. Aceste condiții au influențat și teoria artei, deoarece artiștii au fost inițial cei care au dezvoltat teoria.

, P e t r a r c a și B o c c a c c i o. Forme moderne de poezie și artă care să fie fundamental diferite de formele medievale au apărut în secolul al XV-lea: poetica și teoria modernă despre artă au început să se dezvolte simultan. Opera a doi scriitori din secolul precedent, Petrarca și Boccaccio a prefigurat însă această nouă poetică și nouă teorie. Dar opera lor n-a fost altceva decît o anticipare a viitoarelor stări de lucruri, pentru că în timpul vieții lor și mult după aceea, arta, poezia, teoria estetică, modul de viață și relațiile sociale au rămas în esență medievale.

Petrarca a fost în egală măsură învățat și poet, iar Boccaccio n-a scris numai **Decameronul**, ci și o lucrare erudită de istorie a mitologiilor. Mai presus de orice, amîndoi au fost însă poeți. Opiniile lor teoretice despre poezie și artă au fost exprimate în chip de comentarii ocazionale pe marginea propriilor lor opere literare. Nici unul dintre ei n-a avut formația filosofică a lui Dante. Au avut însă vederi teoretice despre frumos, poezie și artă, vederi care, în cea mai mare parte, au fost noi și originale, asigurîndu-le un loc în istoria esteticii.

Deși doar puțin mai în vîrstă decît ei, Dante (mort în 1321) era încă poet medieval, cu un stil medieval și cu o concepție medievală despre lume. Opiniile lui despre poezie și artă aparent lipsite de caracteristici medievale s-ar părea că nu-i exprimă intențiile principale. Nu e sîm cazul celorlalți doi mari scriitori italieni din secolul al

XIV-lea, Francesco Petrarca (1304-1374) și Giovanni Boccaccio (1313-1375). Deși născuți în timpul vieții lui Dante, ei n-au ajuns la maturitate decât la un sfert de veac după moartea lui. Acest sfert de veac a fost important prin deplasarea de accent survenită. Pe lângă Toma din Aquino și Petrus Lombardus, scriitorii puteau utiliza acum ca autorități pe Cicero, Quintilian sau Varro. Petrarca și Boccaccio au fost mai puțin preocupați de lumea transcendentală decât Dante și scolasticii. Boccaccio îndeosebi a fost mai interesat de treburile omenești contemporane decât de teologie și misticism. Acest interes față de problemele contemporane n-a durat însă de-a lungul întregii lor vieți; ^{deși} ultimele lor opere reflectă o întoarcere la stilul mistic și moralistic mai vechi. (Boccaccio a revenit la acest stil destul de repede, pe la 1354, doar la câțiva ani după ce scrisese **Decameronul**).

Boccaccio și Petrarca au fost contemporani, compatrioți și cunoscințe personale. Boccaccio s-a modelat conștient după mai vârstnicul Petrarca. Opera lui literară, deși deosebită din diverse puncte de vedere, avea fundamente estetice similare, așa încât vederile lor pot fi tratate laolaltă. Petrarca a inițiat o nouă estetică. Boccaccio a dezvoltat-o. Concepțiile lor estetice generale sînt similare, cele particulare sînt complementare. Petrarca și-a exprimat concepțiile despre poezie, artă și frumos în treacăt - în **Invectivae, Epistolae familiares** și **Epistolae seniles**, Boccaccio, dimpotrivă, a consacrat aceleși probleme două capitole speciale din **Genealogia zeilor**.

Deși opera și concepțiile lor artistice erau foarte neobișnuite pentru secolul al XIV-lea, existau cu toate acestea anumiți factori sociali care favorizau o atare dezvoltare. Petrarca a dus o viață activă în diverse cercuri sociale și în condiții diferite, alternîndu-și reședința între Italia și Franța. Boccaccio, și el, a trăit în diverse locuri, printre care Neapole și Florența. El însă a datorat puțin Florenței și mediului ei artistic, deoarece pe atunci Florența era încă un oras

XIV-lea, Francesco Petrarca (1304-1374) și Giovanni Boccaccio (1313-1375). Deși născuți în timpul vieții lui Dante, ei n-au ajuns la maturitate decât la un sfert de veac după moartea lui. Acest sfert de veac a fost important prin deplasarea de accent survenită. Pe lângă Toma din Aquino și Petrus Lombardus, scriitorii puteau utiliza acum ca autorități pe Cicero, Quintilian sau Varro. Petrarca și Boccaccio au fost mai puțin preocupați de lumea transcendentală decât Dante și scolasticii. Boccaccio îndeosebi a fost mai interesat de treburile omenești contemporane decât de teologie și misticism. Acest interes față de problemele contemporane n-a durat însă de-a lungul întregii lor vieți; ^{deși} ultimele lor opere reflectă o întoarcere la stilul mistic și moralistic mai vechi. (Boccaccio a revenit la acest stil destul de repede, pe la 1354, doar la câțiva ani după ce scrisese **Decameronul**).

Boccaccio și Petrarca au fost contemporani, compatrioți și cunoscințe personale. Boccaccio s-a modelat conștient după mai vârstnicul Petrarca. Opera lui literară, deși deosebită din diverse puncte de vedere, avea fundamente estetice similare, așa încât vederile lor pot fi tratate laolaltă. Petrarca a inițiat o nouă estetică. Boccaccio a dezvoltat-o. Concepțiile lor estetice generale sînt similare, cele particulare sînt complementare. Petrarca și-a exprimat concepțiile despre poezie, artă și frumos în trecut - în **Invectivae, Epistolae familiares** și **Epistolae seniles**, Boccaccio, dimpotrivă, a consacrat aceluiași probleme două capitole speciale din **Genealogia zeilor**.

Deși opera și concepțiile lor artistice erau foarte neobișnuite pentru secolul al XIV-lea, existau cu toate acestea anumiți factori sociali care favorizau o atare dezvoltare. Petrarca a dus o viață activă în diverse cercuri sociale și în condiții diferite, alternîndu-și reședința între Italia și Franța. Boccaccio, și el, a trăit în diverse locuri, printre care Neapole și Florența. El însă a datorat puțin Florenței și mediului ei artistic, deoarece pe atunci Florența era încă un oras

de politicieni și oameni de afaceri care nu erau interesați de știință și arte. Inspirația necesară creativității lui artistice pare a fi venit mai curînd de la Neapole, unde și-a petrecut tinerețea, (și l-a întîlnit pe Petrarca) și unde curtea lui Robert d'Anjou era asemănătoare **Decameronul lui** - foarte artistică și foarte neînhibată.

C o n t e p ț i i g e n e r a l e. Petrarca și Boccaccio au folosit termenii de "frumos", "artă", "poezie", dar în accepții diferite de cele pe care aveau să le dobîndească în scrieri estetice ulterioare. Conceptul lor de **f r u m o s**, consecvent cu tradiția antică și medievală, era deopotrivă mai restrîns și mai larg decît conceptul nostru. Era mai restrîns prin aceea că, în cea mai mare parte, se referea numai la frumusețea omului, nu la aceea a naturii și artei; și era mai larg prin aceea că, în legătură cu omul, el includea nu numai frumusețea corpului, ci și virtuțile sufletului acestuia.

Arta era de asemenea interpretată în conformitate cu tradiția antică și medievală, prin urmare mai larg decît azi: ea însemna priceperea de a produce lucruri, nu numai arta de a produce picturi și versuri, ci orice îndemînare bazată pe principii și reguli. Boccaccio, folosind distincțiile făcute de scolastici, ajunsese să aibă o concepție mai clară despre artă (**ars**): el o deosebea de înțelepciune (**sapientia**), de știință (**scientia**), ca și de îndemînările pur practice (**facultas**).

Fiind amîndoi scriitori profesioniști, Petrarca și Boccaccio au fost aproape în exclusivitate interesați de literatură și artă. Cu toate acestea, ei au detectat anumite trăsături ale literaturii prezente în egală măsură în toate artele. Unele din aceste trăsături nu fuseseră observate înainte: poetica lor prefigurează astfel noua estetică.

R e n a ș t e r e a c l a s i c ă. Renașterea e una din puținele perioade unanim recunoscute ca fiind mari din punct de vedere cultural. Aceasta se aplică în special la faza ei mediană din jurul anului 1500,

numită aici "Renasterea clasică". Există pe atunci o conștiință a măreției ei, și această măreție a fost confirmată de veacurile ulterioare, deși ele au avut o cultură și artă diferită.

Renașterea își datorează recunoașterea universală operei realizate atunci în artele plastice sau **arti del disegno** cum începeau să fie numite în epocă. Poezia, muzica și știința n-au atins același nivel ca arhitectura, pictura și sculptura. Faza lor clasică n-a fost simultană cu aceea a artelor plastice: muzica lui Palestrina (1524-1594) și poezia lui Tasso (1544-1594) au apărut după ce perioadă clasică a artelor plastice se încheiase.

Măreția Renașterii clasice e asociată în general cu numele unui mic număr de bărbați: Leonardo, Rafael, Michelangelo. Dar au fost și alți artiști faimoși: arhitectul Bramante, pictorul Giorgione, Tițian și mulți alții. Acești mari oameni ai Renașterii făceau parte din două generații: Bramante (născut în 1444) și Leonardo (născut în 1452) erau o generație mai bătrâni decât Michelangelo (născut în 1475), Giorgione (născut în 1478) sau Rafael (născut în 1483). Dar ambele generații au atins apogeul carierei lor cam în același timp. Faptul se petrecea în jurul anului 1500, când a început perioada clasică a Renașterii.

Mai multe orașe și state italiene au contribuit la arta acestei perioade: Leonardo a activat vreme îndelungată la Milano, Michelangelo la Florența, Giorgione și Tițian și-au desfășurat întreaga carieră la Venetia. Principalul centru artistic era însă pe atunci Roma. Poziția ei excepțională se datora deopotrivă trecutului imperial și prezentului papal: monumentele Romei imperiale, deși în ruine, stăteau sub ochii artiștilor și-i îndemnau spre forme clasice, în timp ce ambițiile imense ale papilor renascetiști îi îndemnau spre grandoare.

Valul Renașterii clasice n-a venit dintr-odată: el a fost rezultatul unei evoluții treptate de aproape un secol. Pictura Renașterii a trecut

printr-o serie de stadii înainte de-a ajunge în faza ei clasică. A început cu observarea și reprezentarea directă a lucrurilor și de aici s-a îndreptat spre o viziune mai raționalizată, corectată de reflecție, construcție și o cunoaștere a lucrurilor și spațiului. Dezvoltarea ei s-a făcut în direcția clasicului, adică spre mai mare claritate și unitate și spre un monumentalism mai clasic; nu doar spre forme mai mari, ci spre ~~spre~~ forme care sînt de fapt cele mai mari produse în epoca modernă: **Mutatis mutandis**, celelalte arte plastice s-au dezvoltat într-un mod asemănător pe drumul către faza clasică.

Marile edificii, sculpturi, fresce și picturi ale Renașterii clasice au ieșit la iveală repede unul după altul: **Cina cea de taină** a lui Leonardo în 1495/7, Cancellaria, cel mai desăvirșit edificiu laic al Renasterii in 1487/97, **David** al lui Michelangelo în 1501/4; proiectele lui Bramante pentru Sf. Petru din Roma începînd din 1505; primele "stanze" de la Vatican ale lui Rafael: **Disputa** și **Școala din Atena**, în 1509/11, tavanul capelei Sixtine de Michelangelo - 1508/12, **Assunta** lui Tițian -1516/18, Logiile de la Vatican ale lui Rafael - 1517/18, capela Medicilor de Michelangelo - 1524/26. Și curînd după aceea a venit sfîrsitul: Rafael a murit în 1520, Giorgione în 1510, Bramante în 1514, iar Leonardo da Vinci în 1519. Distrugerea în război a Romei, "sacco di Roma" din 1527, a închis marea perioadă. Ea durase cel mult un sfert de veac. Ca și celelalte perioade clasice din istorie, perioada clasică a Renasterii a fost scurtă.

Artei clasice a Renașterii i s-a dat numele de Cinquecento și ea aparține într-adevăr secolului al XVI-lea, acoperind însă numai începutul secolului, anul 1500 și cițiva ani după. O putem data de la 1495 pînă la 1527 sau, în cifre rotunde de la 1500 pînă la 1525. Desigur, Michelangelo și Tițian au trăit mult peste această dată, primul pînă în 1564, și celălalt pînă in 1576, dar în anii lor mai tîrziu amîndoi

incepuseră să picteze într-un stil diferit. În plus, acești doi mari clasici ai Renașterii au avut încă de la început în opera lor elemente neclasice, care mai târziu aveau să iasă în prim plan. Anul 1525 n-a reprezentat nici sfîrsitul înfloririi artei italiene și nici sfîrsitul Renașterii, marcînd însă finele perioadei de înflorire a artei renascen- tiste clasice: orientarea clasică n-a dispărut, dar a fost umbrită deocam- dată de orientarea manieristă și barocă.

T r ă s ă t u r i l e a r t e i c l a s i c e. Artiștii Renașterii clasice aveau talente și înclinații diverse, dar arta lor, arta din primul pătrar al secolului al XVI-lea, era unită de anumite trăsături comune perceptibile. Negativ vorbind, ea se caracteriza prin lipsa elemen- telor numite romantice, baroce și manieriste, atît de puternice înaintea Renașterii și după aceea, și care au apărut chiar și în timpul Renașterii, înainte și după faza ei clasică. Pozitiv, arta Renașterii clasice se poate caracteriza prin expresii ca grandoare, armonie, echilibru; s- a spus despre ea că a cutezat să fie grandioasă, că a căutat armonia, că a realizat echilibrul între formă și conținut, între idee și realita- te. Ea ar putea fi caracterizată și prin expresii ca sobrietate, discipli- nă și renunțare: subordonare experienței nemijlocite față de sarcinile obiective și compoziția conștientă, sobrietate în utilizarea decorației în favoarea construcției; disciplină în imaginație și subordonarea ei față de realitate; dar și inhibarea acelei beții produse de imediatitatea și bogăția realității ce se arată cînd îi cauți trăsăturile esențiale, excluzindu-i-le pe cele accidentale, locale și individuale; renunțarea la farmecele miniaturii în favoarea marilor dimensiuni; renunțarea la grație în favoarea trupurilor în plină înflorire, la bogăție în favoare simplității, la diversitate în favoarea monumentalității; renunțarea la atracțiile pluralității în favoarea unității.

Arta clasică se caracteriza printr-o mare sobrietate și prin refuzul

inclinațiilor și avantajelor naturale și al efectelor artistice. Această renunțare a avut o motivație pozitivă: era o abandonare a altor valori în scopul de a realiza măsura, disciplina, claritatea, grandoarea. Faptul acesta a avut implicații deosebite pentru estetică.

T e o r i a m u z i c i i î n R e n a s t e r e. Marea cotitură în muzică se produsese în Evul Mediu, în jurul anului 1300, când s-a dezvoltat contrapunctul. Această **ars nova** a fost invenția teoreticienilor, savanților și scribilor (**scriptores**). Ideea lor a fost preluată de muzicienii și compozitorii practicanți, la început însă sub o formă oarecum primitivă. În secolul al XIV-lea, teoria muzicală era mai avansată decât practica. Potențialitățile noii muzici n-au început să fie realizate pe deplin decât în secolul al XV-lea.

Dar secolul al XV-lea a produs o mare muzică, precum și o mare artă. În timp ce însă artele s-au dezvoltat mai cu seamă în Italia, înflorirea muzicii a avut loc deocamdată în Nord, mai ales în Țările de Jos. Vestita muzică flamandă din secolul al XV-lea aparținea Renașterii doar în sens cronologic. Ea era încă medievală ca factură, și de fapt, după opinia unor istorici, ea reprezintă punctul culminant al muzicii gotice. În măsura în care i se pot găsi analogii în domeniul artelor plastice, trebuie să i le căutăm mai curînd în arta gotică decât în cea renascen-tistă.

Contrapunctul, care și-a făcut apariția la scurt timp după începutul secolului al XIII-lea, permitea cîntarea a două melodii simultan. Aceste melodii trebuiau, evident, să fie armonizate una cu cealaltă, ceea ce la rîndul său necesită cercetări aprofundate în domeniul armoniei și al structurării ingenioase a sunetelor în scopul de a evita disonanța. Muzica secolului al XV-lea a fost atît de preocupată de aceste cercetări, încît a avut puțin timp să se consacre melodiei sau expresiei. Minuțios gîndită, complexă și abstractă, era un fel de analiză combinatorie,

mai apropiată de știință decât de artă. Faptul că, într-o clasificare a științelor alcătuită pe atunci, muzica a fost situată alături de geometrie, nu a fost un accident.

Principalii compozitori din secolul al XV-lea sunt citați de obicei sub numele generic de "scoală din Țările de Jos". De fapt, începuturile se situau în Anglia, pe la 1400, cu compozițiile lui Gohn Dunstable, dar dezvoltările ulterioare s-au concentrat în Țările de Jos, mai ales în provincia flamandă Hainault. Țările de Jos aveau pe atunci legături politice cu Burgundia și trăgeau foloase de pe urma bogăției și aspirațiilor artistice ale curții burgunde. Activitatea și progresul artistic din Țările de Jos au fost atât de întinse, încât putem distinge chiar trei școli muzicale de sinestătătoare de-a lungul secolului. Prima cuprinde figuri ca Gilles Binchois, **maestro di capella** al lui Filip cel Bun, și Guillaume Dufay, canonicul din Cambrai, ambii născuți în jurul anului 1400. Figura cea mai importantă a celei de-a doua școli a fost Ioannes Ockeghem (m. 1495), elev al lui Dufay și **maestro di cappella** pe lângă Carol al VII-lea al Franței. A treia și cea mai însemnată școală îi cuprindea pe Jacob Obrecht din Utrecht (1430-1505) și Josquin Després (c. 1450-1521). Aceștia doi au activat în Italia, iar compozițiile lor au anumite trăsături specific meridionale. Producția școlii din Țările de Jos a fost abundență și destinată îndeosebi uzului bisericesc: printre operele lui Ockeghem, Obrecht și Despre's care s-au păstrat, se numără 12, 24 și, respectiv, 30 de mise, fără a mai menționa și alte forme de muzică bisericească.

T e o r i a m o ș t e n i t ă . Școala din Țările de Jos a produs o nouă muzică, nu însă și o nouă teorie aferentă. Muzica contrapunctică din secolul al XV-lea a fost încadrată confortabil în concepțiile tradiționale. Teoria din secolul al XV-lea corespundea în cea mai mare parte teoriei anticilor, inițiată de pitagoricieni și dezvoltată și radicalizată de glosele medievale. Din cadrul acestor linii directoare

teoretice s-a ivit muzica modernă. Și de fapt ideea de contrapunct și compozițiile școlii din Tübingen de Jos au fost cea mai completă realizare a acelei teorii. Era o teorie extremistă, monumentală în multilateralitatea ei, foarte depărtată de orice viziune naturală sau cel puțin de viziunea modernă asupra muzicii, mai îndatorată filosofiei decât unui contact direct cu muzica propriu-zisă. Tezele ei principale erau următoarele:

1. Muzica e **cunoaștere**: cunoaștere despre consonanță și disonanță, armonie și dizarmonie. E o știință, ca și aritmetica și geometria. Compozițiile muzicale sînt o aplicație a acestei științe. 2. Raporturile armonice sînt percepute de auz, dar și de **spirit**; muzica spirituală (**spiritualis, speculativa**) pe care n-o putem auzi este chiar mai desăvîrșită decît aceea pe care o putem auzi. În consecință, muzica nu se mărginește la lumea audibilă. 3. Raporturile armonioase pot fi găsite nu numai în vocea umană și în instrumentele muzicale, ci și în natură și suflet. Muzica naturii și a sufletului este primară, naturală (**naturalis**), pe cînd muzica produsă de om e imitativă și artificială. Muzica se divide în trei părți principale: cosmică (**mundana**), muzica sufletului (**humanay**) și muzica produsă de om (**instrumentalis**). 4. De vreme ce în lume există relații armonioase, compozitorul nu trebuie să le inventeze, ci mai de grabă să le studieze și să le imite. Se credea astfel că muzicianul lucrează ca un om de știință, iar nu ca un artist în accepția contemporană a cuvîntului. Muzica mai putea fi împărțită în teoretică și practică: prima constituia domeniul omului de știință, al cercetătorului proporțiilor armonioase; cea de-a doua, apanajul muzicianului practic, al compozitorului sau interpretului. De fapt însă, potrivit unei concepții susținute de antici și, cu și mai mare convingere încă, de teoreticienii medievali, adevăratul muzician era cercetătorul muzicii cosmosului, nu omul care compune muzica proprie, adică, în terminologia modernă, muzicologul,

nu muzicianul. 5. În muzică - la fel ca și în știință în general - există o singură soluție corectă pentru orice problemă; nu există nici un motiv de a căuta în muzică diversitatea sau noutatea. 6. Cunoașterea adevăratei armonii înlesnită de muzică are ca rezultat înălțarea morală. Plăcerea furnizată auzului e o chestiune de importanță secundară. 7. Diferitele armonii au efecte psihologice diferite, unele întăresc sufletul și îndeamnă la acțiune, pe cînd altele îl slăbesc. Teoria antică grecească privitoare la moduri făcea și ea parte din teoria tradițională acceptată și în Renastere.

Acestea erau principalele teze ale teoriei tradiționale a muzicii. Enunțuri asemănătoare aveau să fie găsite în teoriile antice și medievale despre artele plastice, aici însă sub forme mai puțin radicale și fără ca arta să fie complet asimilată cunoașterii.

Teoria tradițională a muzicii, care, vreme de veacuri, a rămas o dogmă necontestată, a fost pe larg discutată în volumele precedente ale acestei istorii. Aici însă a fost necesar să reamintim tezele ei principale deoarece ea reprezintă prima teorie muzicală din epoca ~~medievală~~ modernă ca și baza pe care s-a dezvoltat marea școală din Țările de Jos. Compozițiile lor contrapunctice, care se pretau investigației matematice într-o și mai mare măsură decît cîntecele gregotiene monofonice, acceptau integral tezele teoriei tradiționale.

Cu toate acestea, încă înainte de sfîrșitul Evului Mediu apăruseră primele semne ale unei reorientări viitoare a teoriei. Interesele teoreticilor au început să se îndepărteze tot mai mult de armonia abstractă în beneficiul compozițiilor vocale și instrumentale concrete, de armonia universului în beneficiul aceleia create de strădania omului. Chiar la teoreticienii din secolul al XIII-lea și al XIV-lea putem găsi afirmații în sensul că muzica trebuie să slujească **ad delectationem sensus** și că ea are dreptul să țină seama de deosebirile de gust. Această tendință a căpătat avînt în Renaștere. O putem întrezări în scrierile primului

teoretician muzical al Renașterii, Tinctorus.

Tinctoris: teoreticianul școlii **Flamande**. Jan Tinctoris (1435- sau 1436 - 1511) a fost un olandez care a activat vreme îndelungată în Italia, la curtea lui Ferdinand de Aragón de la Neapole. Numeroasele lui tratate despre muzică (publicate laolaltă în cel de-al patrulea volum al lucrării lui E. de Coussemaker, **Scriptorum de musica medii aevi**, 1876) sînt în cea mai mare parte pur tehnice; ele includ însă și **Complexus effectum musicae** (scris între 1472 și 1475), în care se găsesc discuții de natură estetică generală. Concepțiile lui generale pot fi studiate și în culegerea sa de definiții **Diffinitorium musicae**.

Așa cum era firesc pentru un muzician al vremii, Tinctoris a fost un erudit; pe lângă funcția de capelmaistru, **regis Sicilae capellanus**, a fost și jurist, **in legibus licentiatus**. Printre autorii citați de el, întilnim numele lui Platon și Aristotel, Quintilian și Cicero, Bernard din Clairvaux și Toma din Aquino, și pe teoreticienii muzicali din Evul Mediu, Guido din Arezzo și Jean de Muris. Mai adesea se referă la autorități mai apropiate de el atît cronologic cît și intelectual: Dunstable și Binchois, Dufay și Ockeghem; el a exprimat **theoretice** ceea ce ei făceau **practice**.

Modul de abordare al lui Tinctorius era în esență tradițional, adică matematic. Dar evaluarea rolului matematicii în muzică era mai circumscrisă la el decît aceea adoptată în Evul Mediu. Muzica, susținea el, nu e ea însăși matematică, ci e doar subordonată ei, **subalternatur mathematicae**. Și deși afirma că anumite proporții sînt armonioase, el s-a abținut de la speculația cosmologică sau teologică în această ordine de idei. Vedem aici o anumită analogie între Tinctorius și Dürer: acest pitagorism nespeculativ și nemistic pare a fi fost o trăsătură caracteristic renascen-tistă.

Tinctorius a mers mai departe: compoziția, susținea el, trebuie

să fie mai mult decât analiza matematică a unor sunete, ea trebuie să fie călăuzită de judecata auzului, **aurium iudicium**. În practică așa s-a și întâmplat întotdeauna, dar teoria a ignorat vreme îndelungată faptul acesta.

Pentru Tinctorius, frumusețea sunetelor (**amoenitas ex convenienti sono causata**) făcea parte din însuși conceptul de armonie (**harmonia, euphonia** sau **melodia**). Consonanța (**concordantia, symphonia**) era definită de el ca un grup de note care plac auzului și-l delectează pe ascultător. Și se abținea de la orice discuții odioase despre armonii abstracte și cosmice. Era aici o nouă abordare a conceptului de muzică și a criteriilor acesteia.

Punctul de cotitură la care se ajunsese rezultă și din chipul în care Tinctoris concepea scopurile muzicii, subiect căruia i-a consacrat un tratat special, unde, printre altele, enumeră douăzeci de scopuri diferite ale muzicii. Unele sînt religioase: să-l slăvească și să-l bucure pe Dumnezeu, să îmboldească sufletul la smerenie și să-l ajute în vederea mîntuirii. Altele sînt morale: să înmoaie inimile împietrite, să înalțe sufletul, să înlăture reaua-voimță și să înlesnească iubirea. Cele din al treilea grup sînt utilitare: să-i vindece pe bolnavi și să-i aline pe obidiți. Altele sînt însă estetic-hedoniste: să-i inveselească pe oameni (**homines laetificare**), să risipească tristețea și să facă mai plăcute contactele sociale. Pare improbabil ca vreun asemenea catalog să mai fi fost produs înainte de Tinctoris; și avea să mai treacă multă vreme pînă cînd avea să mai fie întocmit altul asemănător. Doar una sau două tendințe minore din estetica antică - epicurienii, poate, sau scepticii - puseseră un mai mare accent pe aspectul hedonist al muzicii, pe **naturalia delectatoii** specifică ei.

În concepția despre muzică predominantă pînă atunci, teoria fusese privită ca fiind de primă însemnătate, în timp ce practica era considera-

tă drept simplă aplicare a ei. Compozitorul trebuie să învețe de la muzicolog, iar muzicologul de la matematician. Operele muzicale trebuiau să fie modelate după teorie și nu invers. Acum, raportul acesta începea să fie răsturnat, cistigind teren ideea că teoria trebuie să se adapteze compozițiilor existente, că ea trebuie să fie o generalizare extrasă din ceea ce compozitorii au realizat efectiv. Cu alte cuvinte, acum se sustinea că muzică nu este o știință bazată pe cercetare și deducție, ci e mai curând o artă. A fost o cotitură de mare importanță. Un istoric al teoriei muzicii s-a referit chiar la ea numind-o "coperniciană". Această tranziție de la primatul teoriei la primatul practicii, trecerea muzicii **ex statu scientiae in statum artis**, a avut loc în timpul Renașterii fiind tipică pentru această epocă, iar Tinctoris a contribuit la realizarea ei. Ar fi însă o exagerare să-l caracterizăm ca pe un Copernic al muzicii. Schimbarea s-a efectuat doar treptat. Paradoxal e faptul că Tinctoris a luat parte la ea, pentru că, în definitiv, el era legat de școala din Țările de Jos, care continua să privească muzica drept cunoaștere, analiză matematică și produs al investigațiilor teoretice.

Progresul în domeniul teoriei n-a fost ușor; al doilea mare teoretician recunoscut al muzicii (activ după Tinctoris, în plin secol al XVI-lea) a fost mult mai conservator decât Tinctoris.

G l a r e a n u s. Heinrich Loris (Henricus Loritus) era un elvețian din Glarus, de unde și numele sub care e cunoscut îndeobște. Mai tânăr cu o jumătate de veac decât Tinctoris, a fost încă și mai erudit și mai multilateral decât predecesorul său: în 1512 a fost investit ca **poeta laureatus** la Köln, de către Maximilian I; a predat latina și greacă la Basel și a întemeiat o școală la Paris, fiind prieten atât cu Erasmus cât și cu Justus Lipsius. Teoreticianul italian al muzicii, Vincenzo Galilei, avea să spună despre el că a fost **un homo veramente scientissimo e di gran litteratura**. Tratatul său **Dodekachordon** a fost publicat

la Basel în 1547. Erudiția lui, îndeosebi în domeniul civilizației clasice, era nu doar mai întinsă decât aceea a lui Tinctoris (citează 35 de scriitori antici), ci și mai profundă. Dar se poate ca însăși această erudiție să-l fi făcut mai conservator în gândire.

Conform tradiției, Glareanus împărțea muzica în muzică teoretică și practică, pe ambele caracterizându-le cu cuvintele autorilor mai vechi: accepta definiția dată de Boethius muzicii teoretice ca o capacitate de a face distincție între sunete diferite cu ajutorul simțurilor și al rațiunii; iar în ceea ce privește muzica practică, prelua definiția augustiniană potrivit căreia aceasta este știința **recte modulandi**. A păstrat distincția grecească antică dintre diferitele tonalități (**modi musici**), afirmând chiar că aceasta e partea cea mai valoroasă a teoriei muzicii. Și tot conform tradiției, a făcut distincția între muzica naturală (**mundana**) și cea artistică.

Referitor la muzica artistică, el făcea deosebirea între **natură** și **artă**. Această distincție le fusese cunoscută grecilor timpurii; dar ei numeau "natură" talentul innăscut al artistului (în opoziție cu măiestria dobândită), pe când Glareanus folosea acest cuvânt pentru a denumi legile obiective ale armoniei pe care e obligat să le respecte fiecare muzician. Muzicianul nu poate face nimic fără "natură", dar mulțumită "artei", dispune totuși de o anumită libertate și creativitate. Aceasta a fost contribuția lui Glareanus la trecerea de la teoria tradițională la teoria modernă a muzicii.

Muzicienii italieni: Palestrina și Orlando. Muzicienii olandezi și-au extins influența și asupra altor țări: cei din prima școală asupra Burgundiei, cei din cea de-a doua școală asupra Franței, iar cei din cea de-a treia asupra Spaniei și îndeosebi asupra Italiei. Ideile și influențele au început acum să circule și să se interconecteze. Introducerea pe la 1500 a partiturilor

muzicale tipărite a accelerat acest schimb reciproc. Cel mai mult, el a avut loc între Țările de Jos și Italia. Teoria făcea și ea parte din schimb, după cum se poate vedea încă din ideile lui Tinctoris. Pe la începutul secolului al XVI-lea, muzica italiană de inspirație olandeză ajunsese deja să ocupe o poziție proeminentă. Până pe la jumătatea secolului, influența olandeză a rămas perceptibilă; după aceea, stilul italian s-a manifestat independent.

Italia a dat acum doi mari compozitori. Primul dintre ei a fost Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), capelmaistru, din 1571, la San Pietro din Roma. Compozițiile lui Palestrina, cu armonia lor sublimă, pură, impecabilă, sunt privite indeobște ca o culme a muzicii bisericesti și chiar a muzicii renascentiste în general. Palestrina însuși e adesea comparat cu Rafael, fiind văzut ca omologul lui în muzică, cultivător al unui stil la fel de clasic, deși a activat cu o jumătate de veac mai târziu.

Cel de-al doilea mare compozitor din veacul al XVI-lea a fost Orlando di Lasso (1532-1594). Flamand de origine, din apropierea hotarului cu Franța, di Lasso a activat ca dirijor de curte la München, dar a trăit mult timp în Italia și a scris o muzică cu trăsături italienești. Deși contemporan cu Palestrina, di Lasso a fost foarte diferit de el: temperament dramatic și exploziv, talent de mare respirație, di Lasso a scris într-un limbaj care anticipă în unele privințe barocul. Palestrina și di Lasso reprezintă laolaltă principalele tendințe ale muzicii contrapunctice din secolul al XVI-lea, una sub forma ei pur italiană, cealaltă sub forma nord-italiană; una sub forma ei clasică, cealaltă sub forma ei parțial barocă.

T e o r e t i c i e n i c o n s e r v a t o r i . Z a r l i n o .
Un centru muzical important în secolul al XVI-lea a fost Venetia, unde a activat cel mai cunoscut teoretician al perioadei, Gioseffo Zarlino (1517-1590). În scrierile lui teoretice, Zarlino, "maestro di capella

della Serenissima Signoria di Venetia" și autor al lucrării **Institutioni Harmoniche**(1558) s-a ocupat de muzica vremii lui, încadrind-o fără nici o dificultate în ansamblul ideilor tradiționale.

În opera lui Zarlino se arăta aceeași obediență ideilor de **musica mundana si musica humana**. Muzica era privită tot ca o știință: **scienza che considera i numeri e le proportioni**, deși se admitea că este și o artă. Se făcea, de fapt, distincția între muzica **speculativa b si practica**: cea dintâi este **scienza**, iar cealaltă **arte**. Zarlino credea că muzica, la fel ca oricare știință, apelează la rațiune și nu doar la simțiri și că ea există în vederea unui scop mai înalt decât simpla furnizare de **solazzo e diletatione all'audito**. Aceasta din urmă poate fi suficientă pentru oamenii de rând, dar scopul mai nobil al muzicii e de a fi o artă liberală.

Pentru Zarlino, lumea vizibilă și cea audibilă, **il Visibile si Udibile** erau total separate. Nu putem vedea sunete și nici nu putem auzi culori și figuri geometrice. Muzica și artele olastice sînt, așadar, total neconexe. Cu toate acestea, Zarlino a detectat o anumită analogie între ele și a meditat asupra posibilității de a aplica în domeniul artelor plastice moduri care se precizaseră în muzică. În secolul al XVII-lea, Poussin avea să revină la aceeasi idee.

O p o z i ț i a "C a m e r a t e i". În anii optzeci ai secolului al XVI-lea, concepția ortodoxă predominantă în muzică a fost atacată de un grup de florentini din enturajul Medicilor și cunoscuți în general sub numele de **Camerata**. Grupul, alcătuit mai mult din amatori decât din muzicieni profesioniști, era centrat în jurul figurii comtelui Giovanni de Bardi, și avîndu-l în frunte ca expert pe Vincenzo Galilei, tatăl marelui savant; Galilei fusese elev al lui Zarlino, acum părăsind însă ideile profesorului său. Principalele aspirații ale **Cameratei** sînt expuse în scrierea sa **Dialogo della musica antica e moderna** (1581).

Țelurile florentinilor erau revoluționare, dar paradoxale, deoarece ei propuneau revoluționarea muzicii printr-o **intoarcere la Antichitate**. Aceeași trăsătură caracteristic renascentistă își făcuse apariția în literatură și în artele plastice la o dată mult mai timpurie. Muzica polifonică contrapunctică era condamnată ca un barbarism gotic de către membrii **Cameratei**, care îi îndemnau pe compozitori să se întoarcă la monofonia practică de antici. Faptul acesta, firește, elimina întemeierea calculelor și construcțiilor complicate care fuseseră la modă și debarasa muzica de intelectualismul și scientismul care o caracterizaseră în secolul precedent. Punctul de pornire a polemicii florentino-venețiene a fost o deosebire de gust, care însă, cu timpul, a dus și la o diferențiere de ordin teoretic. Grupul **Camerata** și activitățile lui au fost unul din factorii care au determinat prăbușirea teoriei tradiționale.

Un alt aspect al campaniei duse de **Camerata** (legat și el de indemnul lor de intoarcere la Antichitate) era accentul pus asupra muzicii **vocale**. Muzica pur instrumentală era stigmatizată ca fiind artificială. Instrumentele, susțineau ei, trebuiau să fie însoțite de cuvinte. Muzica era definită de Caccini ca "vorbitură armonioasă". Ca atare, ea trebuie să încorporeze poezia, stăpânind atât legile acesteia cât și pe cele ale acusticii. Se făcea apel la ideea platonice potrivit căreia muzica este alcătuită din trei elemente: ritm, melodie și cuvânt. Se compuneau anume **poesie per musica**. Galilei concepea muzica drept "expresie a conceptelor" (**espressione de concetti**). Dacă muzica Renașterii timpurii (școala din Țările de Jos) fusese asemănătoare cu o ornamentație abstractă, acum, către sfîrșitul Renașterii, ea era chemată să se apropie cât mai mult cu putință de pictura figurativă.

Această concepție a avut implicații teoretice profunde. Combinată cu cuvinte și concepte, muzica înceta să mai fie o construcție matematică și înceta să mai sune cu o știință; devenea în schimb un gen de artă reprezentatională vizând expresia.

In controversă s-au impletit diverse filoane ale gândirii estetice și etice. **Camerata** le reproșă contrapunctiștilor că muzica lor slujește doar plăcerii senzoriale, iar nu ameliorării morale, că ea nu izbuteste să transmită idei sau să regleze emoțiile. Florentinii credeau că numai programul lor poate face din muzică o artă liberă. Zarlino și adepții lui, pe de altă parte, aveau pretenții similare.

Zarlino și Galilei: năzuințe estetice comune. Pe deplin contemporani unul cu celălalt și respirând amândoi atmosfera Renasterii italiene, Zarlino și Galilei au o seamă de puncte comune în concepția lor despre muzică. Aceste puncte comune reprezintă, de fapt, bilanțul ideilor inovatoare pe care predecesorii lor le impuseseră în lupta cu spiritul conservator și intolerant al ideologiei oficiale. Am putea sistematiza astfel bilanțul acestor cuceriri:

a) muzica trebuie să urmărească miscarea și varietatea fenomenelor - în primul rând sufletesti - la care face aluzie textul literar, redându-le adecvat (Zarlino: **imitare le parole con la ben intensa armonia**).

Deci, reacție împotriva uniformității pe care o impunea muzicii ascetismul creștin;

b) compozitorul trebuie să fie călăuzit mai presus de toate de un tel estetic, acela constând în simetrie, ordine și armonie (frumusețea formei artistice). Zarlino își propune, în prefață la **istitutioni armoniche**, "să arate cum se compune muzică prin respectarea unei ordini bune, ingenioase și elegante". Decu, eliberarea de mentalitatea strict religioasă care făcea din autorul medieval serv al bisericii și al intereselor clerului;

c) satisfacția prilejuită auzului ascultătorilor (**satisfazione dell' udito**) - principal criteriu de apreciere a valorii artistice. Dacă sonoritatea trezește o impresie agreabilă și încântă, ea merită să fie pretuită, indiferent dacă tratatele o admit sau nu. Deci, înlăturarea dogmelor scolastice care prezidau la stabilirea valorii și dictau respingerea

muzicii necorespunzătoare prescripțiilor riguroase ale bisericii;

d) admiterea și - în consecință - promovarea disonanțelor ca factor generator de tensiune și interes artistic. "Disonanța - spune Zarlino - permite consonanței care urmează să pară mai plăcută". Deci, compromiterea prejudecării medievale cu privire la influența distructivă a disonanței asupra sufletului uman și depășirea monotoniei ce rezultă din folosirea unilaterală a intervalelor consonante;

e) înțelegerea muzicii ca artă a cărei capacitate de a pătrunde în suflet produce o profundă purificare morală (Zarlino: Melodia posedă o mare putere de a schimba dinlăuntru pasiunile și moravurile) merge mină în mină cu încintarea pe care o operă ingenioasă o produce sensibilității noastre artistice; dar și respingerea ideii că muzica ar fi doar un divertisment (**per dar sollazzo dilettazone all'udito**). Deci, învingerea unilateralității puritane, proprie gândirii medievale care atribuia muzicii doar o funcție moralizatoare, lăsând-o în umbră pe cea estetică.

Această platformă estetică îi situează pe Zarlino și Galilei la antipodul gândirii despre muzică a părinților bisericii și reprezentanților scolasticii. În timp ce aceștia nu făceau decât să răsfringă prin prisma religiei creștine tradiții pitagoreice și platoniciene, gândirea despre muzică a Renasterii tinde să restaureze idealul aristotelic trecut prin filtrul unei viziuni epicureice a vieții și artei.

P o l e m i c a d i n t r e Z a r l i n o s i G a l i l e i .

Între Zarlino și Galilei au loc însă și divergente estetice de o mare importanță pentru dezvoltarea ulterioară a gândirii despre muzică: Ei nu concep în același fel raportul dintre muzică și subiectul literar. Zarlino preconizează redarea textului în ceea ce are el mai general, muzica urmându-și drumul dictat de legile sale specifice. Muzica va repercuta asadar, ca un ecou, doar atmosfera psihologică a textului, spiritului său.

Galilei este pentru o îngemănare intimă între text și muzică. El cere compozitorului să urmărească cât mai îndeaproape intonațiile specifice vorbirii oratorice și actoricești, adoptând discursul muzical la curba acestora, ceea ce a deschis drumul spre recitativ. Totodată însă, el combate mărginirea la ilustrarea exterioară a textului. "Se întâmplă uneori - scrie el - că, de pildă, într-un vers se spune așa: "am coborît în infern, în imperiul lui Pluto"; atunci ei /compozitorii/ obligă anumite voci care intonează cantilena să coboare atât de jos, încât ti se pare că, prin tînguirile sale, cîntărețul vrea să-i sperie pe copii; dimpotrivă, acolo unde se spune: "năzuiește spre stele", glasurile se înalță atât de sus, cum omului care suferă de cine știe ce boală internă sau externă niciodată nu i-ar izbuti".

Deosebită este de asemenea atitudinea fiecăruia în problema raportului dintre muzica profesională și genurile populare. În legătură cu acestea din urmă, Zarlino adoptă o poziție oarecum aristocrată. După părerea sa, compozitorul trebuie să mențină tot timpul expresia într-o sferă elevată de intonații, nefăcînd concesii muzicii care se cîntă la **feste publice în locuri comune a uso delle vulgari orecchie**. Fiind o muzică destinată exclusiv categoriei numite de Zarlino **vulgo ignorante**, aceasta nu trebuie lăsată să se infiltreze sub nici o formă în creația compozitorului.

Galilei afirmă, dimpotrivă, necesitatea receptivității compozitorului la genurile populare: absorbînd intonațiile acestora, muzica își va îmbogăți expresivitatea, va deveni mai diversă, va iradia mai multă viață.

În sfîrșit, cei doi gînditori ai Renasterii se diferențiază și în modul de a pune problema raportului dintre tradiție și inovație. Zarlino privește cu o oarecare neîncredere formele noi (recitativul, monodia, instrumentalismul) cărora le preferă stilul polifonic tradițional, ajuns

pe atunci la un grad suprem de rafinament și complexitate. Veridicitatea imitării muzicale a textului, pentru care se pronunță alături de Galilei, Zarlino o concepe în granițele acestui stil.

Cu totul alta este opinia contemporanului său. Galilei pledează pentru innoirea limbajului muzical cu o pasiune și o luciditate care fac din el un adevărat precursor al ideii de modernitate. Că el și-a pus în modul cel mai conștient problema depășirii tradiției prin noi descoperiri sonore o dovedește lucrarea sa teoretică de bază **Dialogo della musica antica e della moderna** (1581). Concepția sa inovatoare este alimentată de viziunea realistă și democratică a muzicii: compozitorul va improspăta materia sa sonoră încercând să găsească echivalentul muzical al inflexiunilor glasului omenesc, "să atingă unitatea ideală a muzicii și cuvintului, să observe cu atenție puterile muzicale ale declamației actorilor dramatici, adică să studieze elementele sonore, ritmice și frazarea acestei declamații și diferitele momente ale acțiunii, conform caracterului, stării sociale și situației psihologice a personajului". Recunoaștem în aceste deziderate anticiparea estetică a unui Gluck, Wagner, Musorgski, Debussy. În secolul al XVI-lea însă prea puțini erau cei care luau în serios asemenea idei. Replica lui Zarlino era plină de ironie: "O, intelepte vorbe, cu adevărat demne de marele om, care el /Galilei/ se socotește a fi. Din ele se vede clar că dînsul dorește în adevăr să aducă muzicii laurii gloriei și respectului cînd ne sfătuesc să mergem a asculta comediile și tragediile actorilor de bilci și să ne transformăm cu totul în comedianti sau măscărici pentru a putea imita pe oricine".

În atitudinile conturate cu prilejul acestei polemici se puneau bazele unor concepții pe care le vom întîlni confruntîndu-se pe tot parcursul istoriei muzicii. Una dintre ele va vedea în muzică o artă a expresiei distinse, a frumuseții armonioase, a formelor rotunjite în spiritul imperativelor tradiției. Este o concepție de esență esteti-

zant-academistă. Cealaltă va cere muzicii adevăr și intensitate în expresie, va admite frumusețea formală în măsura în care nu umbrește veridicitatea iar tradițiile care împiedică înfăptuirea acestui tel le abandonează în favoarea unor forme inedite, corespunzătoare noilor necesități expresive. Este o concepție realist-novatoare. Mai toate teoriile despre muzică se vor defini de acum înainte și prin atitudinea autorilor lor față de aceste două linii.

S t i l e n u o v o. Noua teorie a avut efect asupra creației compozitorilor, cea mai notabilă urmărire a ei fiind apariția operei, gen conceput ca un coprodus al poetului și al muzicianului. Inceputurile operei datează chiar din primul an al noului veac: în 1600 a fost prezentată opera **Euridice**, libretul ei fiind scris de poetul Rinucini iar muzica de compozitorul Jacopo Peri, ambii membri ai **Cameratei**. Cu Claudio Monteverdi (1567-1642), al cărui **Orfeo** a fost reprezentat pentru prima oară în 1607, noul gen s-a impus ca o formă artistică muzicală majoră.

Opera furnizează esteticii un material valoros deoarece ea a combinat într-o singură formă artistică trei arte cultivate altminteri separat: muzica, poezia și dansul. Dar de o și mai mare însemnătate pentru estetică a fost deplasarea petrecută în muzica secolului al XVI-lea de la abstracționism la expresionism, deplasare care s-a produs datorită accentului pus pe text, pe conținutul poetic al lucrării muzicale.

Cîndva, pe la 1300, apăruse ideea contrapunctului, provocînd în muzică o schimbare dramatică. Noua muzică contrapunctică era numită **ars nova**, din pricina noutății ei. Trei veacuri mai tîrziu s-a produs o altă schimbare de direcție: muzicienii au abandonat contrapunctul și s-au întors la monofonie. Și monofonia a ajuns acum la rîndul ei să fie cunoscută ca **stilo nuovo** sau **arte nuova**. Faptul poate părea ciudat, dar, în istoria artei și a gustului, atare dezvoltări nu sînt excepționale.

M u z i c ă s i S t i i n t ă. Deși către sfîrșitul veacului al

XVI-lea s-a statornicit convingerea că teoria muzicii trebuie să se adapteze neapărat practicii, iar nu să fie concepută și elaborată în gol, schimbările care aveau loc în compoziție au avut un efect redus asupra teoriei. Continuau să fie susținute numeroase teze tradiționale, bunăoară ideea că muzica e un lucru ce ține mai curînd de intelect decît de simțul auzului. Evident, așa cum scria Vincenzo Galilei (și cum însuși Zarlino ar fi putut spune), fără auz nu poate exista muzică; totuși, în compunerea sau judecarea muzicii trebuie să fii călăuzit mai degrabă de rațiune decît de ureche, pentru că rațiunea e dominantă, iar urechea trebuie să i se supună. Plăcerea încercată de ureche, diversitatea și noutatea sunetelor - acestea nu sînt adevărate criterii muzicale; numai vulgul ignorant poate gîndi astfel. Și constatarea e valabilă și în celelalte arte, îndeosebi în artele plastice: nu plăcerea senzorială, ci rațiunea este judecătorul adevăratei lor valori.

Pe de altă parte, teoria muzicală din secolul al XVI-lea respingea ideea tradițională potrivit căreia muzica este o știință. Acum se susține că muzica nu e un gen de matematică, ci un gen de artă. Încetînd a mai fi privită ca o știință, ea a început însă a fi tratată ca un **obiect** de cercetare științifică. Metodele științifice n-au mai fost considerate ca adecvate compunerii operelor muzicale, ci mai curînd studierii lor. Spre sfîrșitul Renașterii, au început să se efectueze două tipuri de cercetare muzicală.

Unul din aceste tipuri era **istoric**. În 1600, cântorul Seth Kallwitz (Calvisius) din Leipzig și-a publicat valoroasa lucrare **De origine et progressu musicae**. Pe lângă faptul că era un studiu **istoric**, această carte era menită să sprijine noua muzică și să pună în practică direcți-
va lui Luther ca muzica să fie încă și mai simplă și mai accesibilă.

Celălalt tip se ocupa de aspectul acustic al muzicii. Cea mai importantă lucrare în acest domeniu a fost făcută de către prietenul lui Descartes,

preotul Marin Mersenne (1588-1648), despre care s-a spus că "ocupă aceeași poziție în istoria muzicologiei ca și Descartes în istoria științei". Cartea lui, **Traité d'Harmonie Universelle**, a apărut în 1627, adică înaintea **Discursului asupra metodei**. Problemele acustice în muzică sunt discutate în **Traite'** într-un cadru larg și comparativ, care include, printre altele, "ritmul, metrul, versificatia, coloritul, gustul, figurile, formele geometrice, virtutile, viciile, elementele, cerurile și planetele".

M u z i c a s i a r t e l e p l a s t i c e. Teoria renașcentistă a muzicii a evoluat oare paralel cu dezvoltările din alte domenii ale esteticii? Unii istorici au văzut trăsături comune tuturor în întoarcerea la antici și în îndepărtarea subsecventă de formele clasice către cele baroce, de armonie și moderatie către bogăție, grandoare și dinamism. Dar aceste orientări nu au fost sincromizate; în artele plastice, Renașterea a început cu o întoarcere la antici, pe când, în cazul muzicii, această întoarcere a reprezentat ultima dezvoltare în succesiune. Formele artistice din secolul al XVI-lea au vădit tendințe nu numai către baroc, ci și către manierism; nu numai, cu alte cuvinte, către bogăție și dinamism ci și către subtilitate și rafinament,.

Teoreticienii diferitelor arte au pus probleme similare, dar le-au rezolvat în mod diferit. Pictorii și sculptorii doreau să-și înalte disciplinele la rangul de arte liberale, statut de care muzica se și bucurase cu multe veacuri înainte. Muzicienii din secolul al XVI-lea, pe de altă parte, voiau să separe muzica de artele liberale și să o plaseze la același nivel cu poezia. Muzicienii, care vreme de secole fuseseră priviți ca oameni de știință, au fost cei dintii artiști care au sesizat deosebirea dintre știință și artă: omul de știință cercetează, în timp ce artistul face lucruri, omul de știință descoperă lumea exterioară, în timp ce muzicianul își conduce ascultătorii în propria-i lume lăuntrică.

In secolul al XV-lea, cea mai insemnată contribuție la estetică au adus-o artele plastice; notiunile renescentiste clasice de **concinnitas**, armonie, proporție și fidelitate față de natură și antici derivau, toate, din acest izvor. In veacul următor însă foarte semnificativă a fost contribuția muzicii și poeziei la estetică: căci din poetică s-a ivit ideea naturii creative a artei; și din teoria muzicală, evidentă factorilor psihologici implicați în artă.

T E M A 4.

E s t e t i c a m u z i c a l ă a s e c. a l X V I I - l e a .

P e r i o a d ă B a r o c u l u i (1600 - 1750).

C a r a c t e r i s t i c a g e n e r a l ă . In secolul al XVII-lea, italienii continuau să aibă aceleași virtuți și talente care le îngăduiseră să creeze civilizația Renasterii în veacurile precedente și multumită cărora țara lor rămăsese centrul culturii și al modei, iar Roma și Venetia cele două Mecca ale Europei. Noul stil al secolului al XVII-lea - barocul - a apărut la Roma; în muzică, italienii erau suverani; în artele plastice, îi aveau pe Bernini și Borromini. Isi pierduseră însă poziția unică. Unele țări deveniseră mai puternice politic și mai bogate decât Italia și-să puteau permite cheltuieli mai mari în domeniul artei și al eruditiei artistice.

Alte țări, din Peninsula Iberică pînă în Ungaria și Polonia, beneficiu au de cultura artistică a italienilor. Dar altoite pe alte tulpini, roadele culturii italiene au fost diferite. Pe pămînturile spaniole, germane, flamande și slave, barocul a pierdut ceva din grandoarea lui romană. A cistigat, pe de altă parte, o mai mare bogăție, viață, colorit, libertate și exotism. Arhitectii ca Herrera și Churriguera, Dietzenhofer-

ii și Tylman din Gameren au imprimat barocului o formă diferită de aceea a lui Maderno sau Bernini. Și același fenomen s-a putut observa și în pictură, mobilier și costume. Virtual, fiecare țară și-a avut propriu baroc.

Italienii și-au pierdut poziția unică și în teoria artei. În secolul al XV-lea, ei fuseseră singurii teoreticieni ai artei; în secolul al XVI-lea, au avut elevi; acum, în secolul al XVII-lea, au avut rivali. Dar însăși teoria artei și-a pierdut ceva din preeminența de care se bucurase în epoca Renasterii, îndeosebi în secolul al XVI-lea. Ea guverna-se pe atunci arta. Acum arta se descurca fără ea; tratatele despre artă deveneau mai rare. Aceasta era situația în Italia. În Franța, pe de altă parte, se petrecea exact fenomenul contrariu: scrierile despre artă deveneau din ce în ce mai numeroase. Franța devenise principalul centru al esteticii.

Circumstanțele erau favorabile operei teoretice. Tiparul devenise un bun comun, iar viața cea mai puțin nesigură. Războaiele, e drept, nu încetau: spaniolii se luptau cu englezii, olandezii se luptau cu spaniolii, iar în Germania izbucnise Războiul de treizeci de ani. Terorile acestor războaie pot fi însă supraestimate; dacă-i excludem pe amatorii de senzații, numai o mică parte din populații lua parte la ele, de obicei numai militarii de profesie. Descartes s-a dus să observe războiul din pură curiozitate. Polonia a fost poate singura țară complet distrusă într-un război (ca urmare a invaziei suedeze). Imperiul a fost atins mai mult de rezultatele războiului decât de războiul în sine. Pierderea și a Oderului inferior și Elbei în favoarea Suediei au dat o grea lovitură poziției sale economice, în special marii sale industrii a confecțiilor.

Situația politică și economică din Europa Centrală era un handicap mai grav decât orice război. Pulverizarea în mici state făcea aproape

imposibilă activitatea industrială pe scară mare, determinind diverse dificultăți și abuzuri tarifare și monetare, devalorizare, pauperizare a majorității, îmbogățirea citorva speculanti, greve și un clocot de nemulțumire în rindul victimelor. Nimic însă din toate acestea n-a stingherit activitatea artistică normală. Universitățile s-au extins și producția de carte a înflorit.

O l a n d a. În secolul al XVII-lea, Olanda s-a bucurat de circumstanțe economice carecum mai bune decât ale altor țări. Și ea a avut de suferit de pe urma unui război, dar cel puțin a unuia victorios, iar începind din 1648, a cunoscut pacea. În comerțul internațional, Olanda ocupa primul loc; flota ei comercială era mai mare decât flotele tuturor celorlalte țări la un loc. Avea posesiuni coloniale sau factorii în America de Nord și de Sud, Australia și Asia. New York-ul era cunoscut încă sub numele de Noul Amsterdam, Australia sub acela de Nouă Olandă. În Brazilia mai pot fi încă și azi văzute fermecătoare orașe olandeze în stilul secolului al XVII-lea. Olanda avea atât o Companie a Indiei de Est (1620) cât și o Companie a Indiilor Occidentale (1621) și, în general, o organizare comercială exemplară. Olanda este aceea care a fondat instituția bursei de valori.

Condițiile interne erau excepțional de prielnice. Unificată rasial, politic, cultural și religios (din 1581, când provinciile catolice din sud căzuseră sub Habsburgi), Olanda își câștigase independența și a știut cum și-o întrebuința. Fiecare era lăsat să gândească și să trăiască așa cum găsea de cuviință. Descartes și numeroși alți gânditori străluciti au venit să se stabilească aici, ca să poată lucra în tihnă. Olanda a devenit un centru de cultură renumit. În universitățile ei înfloreau atât științele cât și disciplinele umaniste. Tradiția lui Erasmus și Lipsius rămânea puternică, iar faima lui Grotius s-a răspândit în între-

ga lume. Atelierul tipografic al Elzevitilor producea cele mai minunate cărți. Olanda era vestită pentru mobilele și ustensilele ei, pentru dulapurile ei și pentru incomparabila ceramică de Delft, ca și pentru flori. Arhitectura olandeză din secolul al XVII-lea era un gust excelent, reușind să se opună extravagantelor barocului. A înflorit o superbă școală națională de pictură: Rembrandt și Vermeer, incomparabile portrete, peisaje și naturi moarte. În aceste împrejurări, ar fi fost de așteptat să propășească și estetica; de vreme ce atât arta cit și științele erau înfloritoare, era obligatoriu să înflorească și știința despre artă. Și totuși nu s-a întâmplat așa. Încă pe la începutul veacului, Junius a publicat **De sculptura veterum** (1638), Heinsius **De tragoediae constitutione** (1611) și Vossius **Ars poetica** (1647); nu era însă decât pură arheologie, redactată în plus și în latineste, în vechea manieră italiană. Filosofii olandezi, în fruntea cărora se afla Spinoza, se ocupau de numeroase domenii diferite, dar nu de estetică.

S p a n i a. Situația în Spania secolului al XVII-lea era total diferită. Filip al III-lea (1598-1621) și Filip al IV-lea (1621-1665) moșteneau o țară epuizată și ei însși au împins-o și mai mult spre ruină. Expulzarea maurilor în 1609 a dezorganizat țara, în timp ce Inchișitia o ținea în nesiguranță și frică. Cu toate acestea, spaniolii numesc secolul al XVII-lea **el siglo de oro**. Orice s-ar fi întâmplat, viața își urma cursul obișnuit, cu lupte de tauri, sărbători și procesiuni mai splendide decât oriunde pe lume. A înflorit și arta: El Greco și Velázquez, sculptură fascinantă, **azulejos** minunate. Gustul spaniol *s-a răspândit pe celălalt continent și a devenit, într-o anumită măsură,* moda dominantă în Europa. Teoria artei și a literaturii s-a dezvoltat cu ceva mai mult succes decât în Olanda. Au fost publicate câteva opere importante, îndeosebi acelea ale lui Carducho (1633), Pacheco (1649) și, în primul rând, Gracián. S-a putut vedea astfel că chiar și în condi-

tii ingrozitoare, arta poate inflori la fel de bine ca si in perioadele de maximă prosperitate.

F r a n t a. In domeniul esteticii si al teoriei artzei, Franta secolului al XVII-lea a fost cu mult mai productivă decit oricare altă tară. Unul din motivele acestei stări de fapt a fost situatia politică si economică din tară, diferită atit de cea din Spania cit de cea din Olanda. Primul ministru al lui Ludovic al XIII-lea, cardinalul Richelieu (in perioada 1624-1642) a reusit să facă o Frantă unită si puternică intr-un timp extrem de scurt, demonstrind astfel că galii presupus anarhici aveau, de fapt, o considerabilă capacitate de moderatie si disciplină. Ceea ce odinioară fusese teatru de bătălie al unui război fratricid a devenit acum un stat unificat, cu potential politic si militar sporit. Aceasta s-a realizat prin pacificarea religioasă si mai ales prin ingenucherea aristocratiei si concentrarea puterii și autorității in miinile regelui. Pe vremea lui Ludovic al XIII-lea, regele era încă doar simbolul unei puteri exercitate in fapt de primii săi ministri, Richelieu si Mazarini. Dar Ludovic al XIV-lea, continuind politica absolutistă a lui Richelieu, si-a insusit atit substanta puterii cit si simbolurile ei.

Arta si literatura erau chemate să slujească acelorasi scopuri - intărirea autorității monarhului si a statului deopotrivă. Organizarea lor judicioasă era la fel de importantă ca si organizarea armatei de către Louvois sau a finantelor de către Colbert. Academiile de arzew si de stiinte erau la fel de necesare ca si fortăretele lui Vauban. Pentru o monarhie puternică, lozincile aveau aceeasi insemnătate ca decretelc administrative; spre a răspindi lozincile măretiei si unității, era nevoie de artă si poezie. Hardouin-Mansart a demonstrat grandoarea regelui construind palatul de la Versailles, Le Brun executindu-si pinzele istorice, iar piesele lui Corneille si Racine tinteau să creeze un gen

de măretie asemănătoare.

Figurile dominante aflate la cirna Frantei erau convinse că arta nu trebuie lăsată pe seama talentului artistilor și scriitorilor, ci că ea trebuie să fie călăuzită, iar regulile și criteriile ei trebuie întemeiate necondiționat pe grandoare. Doctrina estetică clasică ce fusese formulată în Italia renascentistă și cunoscută în Franța încă din secolul al XVI-lea îndeplinea aceste condiții. Această doctrină a fost ca atare oficial adoptată și elaborată, prin eforturile unite ale ministrilor, artistilor, poetilor și savanților. Tocmai sentimentul unui scop și al unei hotărâri comune care-i însufletea pe toți a făcut ca rezultatele să fie atât de extraordinare. Fondarea Academiei Franceze (de Richelieu în 1635), a Academiei de pictură și sculptură (în 1641) și a Academiei de arhitectură (1671) a reprezentat realizarea acestei politici. Astfel, Richelieu a devenit patronul lui Corneille, iar Ludovic al XIV-lea însuși l-a chemat pe Racine să-i fie istoric. Colbert, ministru al finanțelor și construcțiilor pe lângă Ludovic al XIV-lea (din 1664) a jucat un rol deosebit de important ca patron al literaturii și artelor. El a fost fondatorul Academiei Franceze din Roma, care a avut o contribuție majoră la înflorirea artei și esteticii franceze, asigurând în mare măsură urmarea de către concepția franceză despre artă a clasicismului italian și antic.

"Franța e în toate privințele centrul lumii cultivate", scria spaniolul Baltasar Gracián la jumătatea secolului al XVII-lea. Aceste cuvinte erau cu deosebire aplicabile la teoria artei. Cercetările în teoria artei și a poeziei erau dominate acum de francezi. Marele pictor francez Nicolas Poussin, care s-a stabilit la Roma în 1624, și Academia Franceză din Roma (fondată în 1666) au fost deopotrivă simboluri și factori ai cooperării dintre Franța și Italia și ai impunerii Franței pe primul loc ca națiune artistică.

Patru grupuri de teoreticieni ai artei. In cursul "marelui secol" au existat in Franta patru centre principale de gindire estetică, cel mai mare fiind cel alcătuit din:

1. **Literatii.** Un rol important a jucat aici Academia, mai cu seamă in stabilizarea pozitiei detinute de doctrina clasică.

2. **Artistii si amatorii de artă** alcătuiu alt grup. Academia de pictură si sculptură, iar mai tirziu Academia de arhitectură au făcut mult pentru a-i organiza ca grup si a-i inclina in favoarea doctrinei clasice.

3. **Diletantii**, atasati saloanelor particulare sau curtii regale, s-au ocupat si ei de probleme teoretice, dezvoltind o estetică a eleganței, opusă monumentalismului Academiei.

4. Reflectii despre frumos si artă au făcut si **filosofii**, desi relativ putine, deoarece estetica era privită de ei in secolul al XVII-lea ca o chestiune de gust personal si nu ca o stiintă. Ei erau însă aceia care au dezvoltat punctul de vedere estetic ce avea să predomine in secolul următor.

Aceste patru grupuri au activat mai mult sau mai putin simultan,. Ni se pare potrivit să incepem prin a discuta despre artisti si teoreticieni artelor plastice, si apoi să trecem la oamenii de litere, filosofi si diletanti, inainte de a ne intoarce încă o dată in final la artisti.

Franta a ocupat o pozitie dominantă in acest secol, dar personalitățile remarcabile au apărut in alte părți: Bellori si Tesauro au fost italieni, Gracián spaniol, Sandrart german, Hobbbes englez și Junius olandez prin educatie. Si ei vor fi discutati alături de ginditorii francezi mai numerosi si mai tipici.

Două probleme merită poate să fie examinate in acest stadiu: Care au fost principalele curente in estetica secolului al XVII-lea? Si care a fost punctul lor de pornire comun?

D o u ă e s t e t i c i . Autoritatea regală din Franța a asigurat în mare măsură ca în estetica secolului al XVII-lea să existe o singură orientare, și anume clasicismul. Dar uniformitatea completă n-a fost realizată niciodată, căci întărirea puterii regale a dus la un proces de dezvoltare secundar care a adus cu sine o viziune total diferită despre artă.

Seniorii feudali, pierzându-și puterea în favoarea monarhului și slujbele în favoarea ministrilor lui, au fost reduși la situația de simpli curteni. Dorind să-și conserve poziția înaltă în societate pe aceste temelii restrinse și instabile, ei s-au străduit să se distingă și să se solidarizeze pe căi exterioare și observabile: prin costum, maniere, idei și gust, prin eleganță și rafinement, prin exclusivitate și distincție. Acest soi apare de eleganță, artificială și excesivă, a devenit cunoscută sub numele de **préciosité**. Astfel, în timp ce monarhul avea o preferință pentru formele mărețe în literatură și artă, cercurile curții găseau eleganță și rafinementul mai pe gustul lor. Clasicismul regal îi opuneau manierismul. S-au format astfel două arte și două sisteme estetice paralele, cele oficiale și cele de curte, **les classiques et les précieux**. Din Franța, dualismul acesta s-a răspândit și în alte părți.

Moralistul francez din secolul al XVII-lea Saint-Evremond scria: "Schimbările care au avut loc în religie, guvernământ, moravuri și fel de viață în lume sînt atît de mari, încît avem nevoie de o nouă artă, ca să spunem așa, care să corespundă gustului și spiritului epocii în care trăim".

E s t e t i c a B a r o c u l u i . C o n c e p t i i v e c h i și noi despre baroc. Artă secolului al XVII-lea sau cel puțin o parte considerabilă a ei a fost barocă. Dar estetica acestei perioade? Răspunsul dat la această întrebare depinde de modul de a inte-

ge termenul de "baroc". Termenul e însă ambiguu și, în plus, a cunoscut o permanentă fluctuație încă de când a fost creat.

A. Veacul în care a înflorit barocul a asistat și la introducerea termenului. Nu e clar dacă acest cuvânt derivă dintr-un nume iberic al unor perle de formă neregulată, dintr-un cuvânt latinesc denumind un silogism incorect sau dintr-o expresie italienească pentru sarlatanie. Oricum, primele conotații ale cuvântului "baroc" erau oarecum diferite de cele actuale. Inițial, el denota opere de artă a căror iregularitate se învecina cu ciudățenia. Avea astfel un înțeles apropiat de acela al lui "grotesc", desemnând nu atât un stil cât o abatere de la stil, o excentricitate a gustului sau a modei. Pentru un scriitor german din secolul al XVIII-lea, **le goût baroque** echivala cu **der Geschmack des Schiefen**.

B. "Baroc" n-a devenit numele unui stil particular decât în plin secol al XIX-lea, când Burckhardt și Lübcke au împărtășit ceea ce fusese cunoscut mai înainte ca **arte moderna** în Renastere și baroc. El a devenit astfel atât numele unei perioade din istoria artei cât și cel al stilului caracteristic pentru această perioadă. În accepția lui Burckhardt și Lübcke, el era însă un termen peiorativ, deoarece, ca și Cicognara înaintea lor, ei considerau că această perioadă era marcată de **decadenza delle arti**, în opoziție cu perioada Renasterii care o precedase.

C. Acest mod de a înțelege termenul de "baroc" a rămas curent vreme de o jumătate de secol. Primul învățat care a publicat o apărare a barocului a fost istoricul austriac

Ilg, care însă, din "respect" față de opiniile predominante în rândul contemporanilor săi, a preferat să scrie sub un pseudonim. Curînd după aceea, situația s-a schimbat radical. Studiile temeinice ale lui C. Gurlitt despre baroc, publicate către sfîrșitul secolului al XIX-lea, conțin o apreciere pozitivă a stilului. Factorul decisiv în eliberarea termenului de "baroc" de asociațiile lui negative au fost însă operele lui Wölfflin, apărute între 1886 și 1915. Barocul nu mai este văzut ca fiind ceva excentric (ca în 1650 sau 1750) sau ceva decadent (ca în 1850) ci mai curînd ca un stil aparte care și-a avut apogeul în secolul al XVII-lea. Și de asemenea, estetica barocului semnifică teoria artei care a apărut în secolul al XVII-lea și care corespunde acestui stil.

Initial, asadar, "baroc" însemna doar decoratie stranie și iregulară. Termenul a fost apoi extins la arhitectura care folosește forme diferite de cele clasice, cum ar fi coloanele torse ori volutele frînte. Apoi a fost extins și la artele reprezentative. Burckhardt considera că compozițiile diagonale și figurile în contrapost sînt la fel de baroce ca și coloanele torse și volutele frînte. La fel, literatura secolului al XVII-lea, cu profuziunea ei de epitete ornamentale, de retorică panegirică și inflorită, ca și opera acelei perioade, au fost incluse în baroc, fie în mod direct, fie prin analogie. Barocul a conceput uneori și într-un sens mai larg care nu cuprinde doar o simplă secțiune din artă, ci totalitatea artei și culturii din secolul al XVII-lea. Și într-adevăr, termenul a ajuns să fie folosit ca un termen de maximă generalitate pentru

orice artă sau cultură a oricărei perioade care prezintă tendințe asemănătoare celor din secolul al XVII-lea. Prin urmare, cînd căutăm estetică "barocă" din secolul al XVII-lea, trebuie să luăm în considerare acele idei care să poată corespunde nu numai artei din perioada respectivă, ci și artei "baroce" din oricare altă epocă.

B a r o c u l - p e r i o a d ă s a u t e n d i n t ă? Termenul de baroc se referă, asadar, în primul rînd la arta secolului al XVII-lea. Dar trebuie oare să-l extindem la **intreaga** artă a secolului al XVII-lea? Operele de artă nu pot fi etichetate, și repartizarea lor într-o categorie sau alta este oarecum artificială. **Modus procedendi** al istoricilor, aplicat mai mult sau mai puțin constient, e în mare următorul: termenul de "baroc" e atribuit operelor unor artiști ca Rubens sau Bernini, care neidoios sînt depărtează de modelele renascentiste și clasice, fiind apoi extins asupra altora în măsura în care seamănă cu aceste prototipuri.

Dacă aplicăm acest criteriu, devine evident că barocul a început în secolul al XVI-lea, nu al XVII-lea, și că a dăinuit pînă în secolul al XVIII-lea; și că, mai mult, nu toate operele de artă create în secolul al XVII-lea au fost baroce. Ar fi greu să numim batoci artiști precum frații Carracci și Caravaggio, Poussin și Rembrandt, bunăoară. Iar dacă o facem, văduvim termenul de orice înțeles, deoarece operele acestor artiști au în comun foarte puține proprietăți. Ar fi mai nimerit să privim barocul ca fiind numai una din tendințele prezente în arta secolului al XVII-lea, și mai precis vorbind, secolele al XVI-lea și al XVIII-

lea au cunoscut si alte tendinte: clasicism, academism, manierism s.a.m.d. Faze cu o completă uniformitate artistică sint rare in artă, iar perioada dintre secolele al XVI-lea si al XVIII-lea nu se numără printre ele.

Barocul a fost un stil predominant mai ales in țările catolice. Arta protestantă a olandezilor a fost clasicistă in arhitectură si naturalistă in pictură. Franta, e adevărat, desi natiune artistică dominantă in era barocului, n-a dezvoltat o artă tipic barocă. Istoricii francezi nu utilizează cuvintul "baroc", preferind să se refere la artistii si poetii marelui secol drept "clasici". Tendințele baroce ale perioadei au lăsat însă anumite urme in clasicismul francez, naturalismul olandez si manierismul spaniol. Curentul baroc a fost mai vital decit oricare altul din această perioadă, influentind astfel artisti a căror concepie fundamentală nu era barocă. Tocmai din acest motiv sintem indreptătiți să aplicăm intregii perioade denumirea de barocă, in ciuda faptului că pot fi detectate si alte tendinte.

C a r a c t e r i s t i c i l e d i s t i c t i v e
a l e B a r o c u l u i . Propunerile lui Wölfflin in acest domeniu au ajuns să fie general acceptate. Cele mai importante trăsături distinctive ale barocului par a fi: grandoarea, bogăția si vitalitatea. Aceste aspecte sint deosebit de frapante cind comparăm arta barocă cu aceea a Renasterii, indeosebi cu clasicismul unor artisti ca Rafael sau Bramante. Arta clasică era concepută in termenii dimensiunilor omenesti, in timp ce barocul aspira la suprauman; clasicismul urmărea, si a realizat, un gen de limpiditate, pe cind barocul era

A

S

inclinat mai degrabă spre somptuozitate; clasicismul era sculptural, barocul vital. Formele clasicismului erau severe, economice, acelea ale barocului extravagante; pe de o parte moderatie, pe de alta **fortissimo**; aici contur static, dincolo dinamism.

Istoricul esteticii trebuie acum să se întrebe: epoca barocă a produs oare o estetică barocă, în care aceste calități precum grandoearea, somptuozitatea și vitalitatea să fi fost explicit formulate? Se cade să reamintim că odinioară Cardano găsisese câteva lozinci generale spre a distinge manierismul de clasicism. Bare s-a găsit cineva care măcar să schiteze un sistem de estetică barocă diferit de cel clasic?

Oamenii din secolul al XVII-lea scriau bucuroși și des. Artistii s-au exprimat la fel de bime în cuvinte ca și în pictură sau, dacă n-au făcut-o personal și direct, s-au asociat cu oameni pregătiti să-și asume sarcina în numele lor, ca prietenul lui Poussin, Félibien. Arta lor a fost însă cu mult mai originală decât scrierile. Moștenind de la clasicism un sistem de estetică (într-o versiune liberă de modificările manieriste), ei au preferat, din inerție sau obisnuință, să adere la el. Chiar aceia dintre ei care au creat noile forme artistice n-au găsit tăria necesară cele de-a doua misiuni, și anume aceea de a formula categorii estetice adecvate propriei lor opere. Energiile lor s-au consumat mai degrabă în încercarea de-a ajusta noua artă în vechiul tipar estetic.

Locul logic unde am putea căuta o estetică a barocului par a-l constitui ideile unor artiști de prim rang și indiscu-

tabil baroci ca pictorul flamand Rubens sau sculptorul si arhitectul italian Bernini. Si intr-adevăr, drumul ne e deschis, deoarece Rubens a asternut pe hirtie unele reflecții despre artă, iar Bernini l-a avut ca purtător de cuvint literar pe prietenul său, istoricul si arheologul Baldinucci, care a putut face acelasi lucru în numele lui.

B a r o c u l i n m u z i c ă. In secolul al XVII-lea, muzica a parcurs o etapă importantă din istoria ei, perioadă in care s-au realizat inovatii îndrăznete, menite a-i da un continut nou, corespunzător ideilor estetice care apăruseră in Renastere. Desi ideea frumosului - legată nu numai de viata exterioară, dar si de viata interioară a omului, de bogătia sentimentelor si a stărilor sufletesti - pătrunde cu greutate in conceptia compozitorilor si a muzicii, totusi epoca Barocului (1600-1750) ne apare ca revolutionară prin aparitia unor noi genuri si forme muzicale, determinate de ideile si de continutul nou pe care umanistii voiau să-l atribuie muzicii.

Dezvoltarea relatiilor de productie capitaliste, ca fenomen care a grăbit ascensiunea burgheziei, a reusit să provoace revolutii burgheze in Tările de Jos, in Anglia, care urmăreau eliberarea noii clase de sub tutela monarhiilor absolute. Burghezia nu izbuteste încă să se elibereze, dar uneori reuseste să contrabalanseze fortele feudale.

Aceasta inseamnă că formele culturii vor oglindi, pe de o parte, relatiile specifice capitalismului si, pe de altă parte, cele feudale purtind pecetea gustului monarhic si a curtilor aristocratice. Astfel, intre muzica secolului al XVII-lea si muzica secolului al XVI-lea este o diferentă

adincă si puternică, diferentă care oglindeste schimbările sociale, ca urmare a întăririi capitalismului.

De-a lungul secolului al XVII-lea s-a creat o viață de concerte, in special de muzică instrumentală, care n-ar fi putut să existe in evul mediu sau in Renastere. IN secolele precedente, formele artistice erau neapărat legate fie de biserică, fie de curtile nobile. De acum formele care se dezvoltă - suita, concertul instrumental, sonata - vietueac intr-un cerc de ascultători cu mult mai mare.

Incă de la sfirsitul secolului al XVI-lea s-a născut opera, care va sintetiza toate cuceririle muzicii de pină aici. Treptat, ea va părăsi curtea nobililor, ajungind in teatre speciale, in care se va intilni un public amestecat, format din nobilime, burghezie si tirgovetimea oraselor.

Cu toate acestea, in secolul al XVII-lea si in prima jumătate a secolului al XVIII-lea, muzica nu se eliberează complet de curtile monarhice si de biserică. Aceasta face ca, prin continut si mijloacele de expresie, să reflecte nu numai năzuintele bisericii, ale nobilimii si curtilor monarhice ci recunoastem deopotrivă aspecte care scot in relief pozitiile estetice ale burgheziei.

Muzica religioasă nu decade incă, ba, din contra, in această perioadă complexă si contradictorie se mai creează opere muzicale religioase insemnate.

In țările unde protestantismul a invins, muzica religioasă cunoaste o inflorire puternică, cu deosebirea că această muzică poartă in sine puternicile influente laice.

In general, revolutiile burgheze au nimicit formele der artă feudală. Formele muzicale ale evului mediu si

ale Renasterii au fost părăsite repede în țări ca Anglia sau Țările de Jos. Viața artistică însă nu cunoaște în această perioadă o înflorire paralelă cu ascensiunea capitalismului. Chiar putem spune că aceste țări, în care altădată există o artă înfloritoare, devin acum sărace din acest punct de vedere. Locul muzicanților autohtoni îl iau acum italienii, a căror artă se răspîndește în toată Europa.

În secolul al XVII-lea, cu Italia s-a întâmplat un proces tocmai invers. Decăzută din punct de vedere politic și economic, Italia cunoaște o înflorire nemaiîntilnită a artelor. Aici s-au născut formele muzicale caracteristice acestei perioade; opera, sonata, concertul instrumental. Această înflorire a fost posibilă datorită tradițiilor puternice din secolul trecut și unor condiții sociale deosebite.

Arta italiană devine o marfă de export, iar artiștii, compozitorii, care pătrund în alte țări, sunt plătiți și întreținuți de curțile monarhice. Treptat, hegemonia muzicii italiene se întinde peste toată Europa, uneori favorizând dezvoltarea muzicii autohtone, alteori împiedicînd afirmarea ei.

În secolul al XVII-lea, genul muzical cel mai important a devenit opera **dramma per musica**. Apariția și dezvoltarea ei au determinat schimbări importante în practica muzicală. Opera a jucat un rol important nu numai în dezvoltarea muzicii vocale și instrumentale laice, dar chiar și în evoluția formelor bisericesti. La baza noului gen stau concepții estetice și procedee care contraziceau vechea practică. Opera aduce pe primul plan cîntărețul solist,

acompaniat de o grupă mai mică sau mai mare de instrumentisti. Cu alte
alte cuvinte, în locul stilului determinat al secolului al XVI-lea,
stilul coral "a capella", apare acum pe prim plan monodia acompaniată,
în care expresia muzicală se concentrează mai ales în linia melodică
deținută de cântărețul solist, iar ansamblul instrumental, în general,
acompaniază, realizând suportul tonal.

Astfel, polifonia liniară vocală este înlocuită cu o practică muzicală
nouă, în care contează gândirea verticală, acordul, armonia, ca sprijin
al melodiei. Acordurile sînt dependente de bas, de instrumentul care
deține basul. Pentru a realiza un bun acompaniament la o melodie trebuie
și basul cel mai bun, căci basul determină cu ușurință restul acordului.

Acest procedeu nou de scriere muzicală, apărut încă de la sfîrșitul
secolului al XVI-lea, denumit bas cifrat devine predominant în secolul
al XVII-lea, așa încît această perioadă, din punct de vedere pur tehnic,
formal, a fost denumită, epoca basului cifrat.

Prin bas cifrat se înțelege reprezentarea grafică a concepției armonice
prescurtată, în care compozitorul notează numai melodia și basul, restul
execuției armonice fiind improvizat de executant, de obicei la clavecin,
conform indicațiilor date de compozitor, prin cifrele scrise deasupra
basului. Este un fel de stenografie muzicală care ușurează munca compozito-
rilor, dar aduce și multe confuzii și denaturări,.

Apariția monodiei acompaniate și faptul că ea s-a substituit stilului
anterior nu au dus la înlăturarea definitivă a polifoniei. Compozitorii,
mai ales cei de muzică religioasă, n-au renunțat cu ușurință la bogata
moștenire a muzicii polifonice. Ei încearcă însă s-o îmbine cu omofonia,
creînd un nou stil, mai liber, așa-zis "Baroc".

În cadrul monodiei și al basului cifrat, compozitorii utilizează,
pe cît este posibil, procedeele polifonice ale imitației. Această tenden-
ță corespundea cu năzuința artistică generală, caracteristică acestei

perioade: încărcarea ornamentală a operei de artă, adică împodobirea monodiei acompaniate simple cu toate mijloacele mestesugului compozitiei polifonice.

Acest drum al imbinării omofoniei cu polifomia, in limita posibilitătilor oferite de basul cifrat, este caracteristic intregii perioade a barocului muzical si va atinge apogeul cam pe la mijlocul secolului al XVIII-lea prin creatia marilor compozitori Bach si Haendel.

Nasterea operei corespundea pe deplin idealului estetic al epocii si năzuintelor de a crea un teatru laic in afara teatrului religios, singurul existent in evul mediu. Acest gen s-a dovedit a corespunde cerintelor generale, care pretindeau o artă expresivă si bogată in emotii puternice.

Această calitate a muzicii vocale de a reda sentimente si a crea emotii artistice printr-un singur solist a devenit proprie si muzicii instrumentale, ba chiar si muzicii religioase. In muzica instrumentală, formele încă nedefinite destinate unor ansambluri s-au adaptat treptat noii exprimări individuale, in care un instrument apare pe primul plan, acompaniat de un grup sau de un instrument capabil să realizeze basul cifrat. In modul cel mai obisnuit, aceste instrumente erau orga si clavecinul. Clavecinul dobindeste un rol insemnat prin faptul că realiza usor cerintele basului cifrat. De aceea el este nelipsit din ansamblurile muzicale, fie că acompaniază cîntăretul sau solistul instrumentist, fie că in operă este simburele orchestrei, sustinind deseori singur pe cîntăreti.

Aparitia si dezvoltarea monodiei acompaniate a ridicat si problema perfectionării instrumentelor. Diversele forme de viole nu posedau resurse sonore si expresive la înăltimea cerintelor. Cind violele au devenit exponentii melodiei, s-a simtit nevoia perfectionărilor din punctul de vedere al constructiei si al tehnicii de executie.

De-a lungul secolului al XVII-lea ele s-au perfectionat, transformându-se până la urmă în vioara modernă, așa încât la începutul secolului al XVIII-lea, atât construcția cât și tehnica de interpretare violonistică este definitiv fixată.

Tot opera a făcut necesară dezvoltarea tehnicii vocale. Cântăreții secolului al XVI-lea, cântând în ansamblu, în coruri, cunoșteau mai mult o tehnică a citirii muzicale. În operă, cântărețul îi se pretinde cu totul altceva. El trebuie să posede o voce puternică, plăcută auzului, cu o întindere mare și o tehnică dezvoltată. Nu îi se cerea o citire atât de precisă; mai degrabă el trebuia să posede o memorie bună, pentru înregistrarea și reținerea melodiilor. Aceste cerințe au dus în mod firesc la necesitatea cunoașterii vocii omenești, a studiului vocii și a unei tehnici de interpretare avansate. Într-adevăr, opera în Secolul al XVII-lea și în prima parte a secolului al XVIII-lea a cunoscut, în materie de cânt, perioada așa-zisă a **bel cantoului** (cântului frumos).

Cântărețul de operă nu numai că trebuie să cînte melodiile din memorie, dar îi se cerea să se concentreze asupra expresiei muzicale, să redea diferite sentimente conform teoriei afectelor.

Această practică a dus la o execuție muzicală cu mult mai suplă și mai virtuoză decât în secolul al XVI-lea. Ansamblului instrumental îi se cerea să-l urmărească pe cântăreț, accelerând sau răzind tempo-ul, potrivit afectelor date de text.

Cântărețul, de asemenea, participă într-o mare măsură la compoziție. Era obiceiul de a îi se lăsa solistului libertate

tea de a inflori melodia cu ornamente si improvizatii, care scoteau in relief capacitățile sale tehnice. De aceea compozitorii acestei perioade scriau, in majoritate cazurilor numai scheletul compozitiei, restul rămânind in sarcina cîntăretului. Compozitiile timpului nici nu le-am putea astfel intelege decit admitind predominarea elementelor amintite.

Acum solistul apare pe primul plan. De la el se cere o tehnică perfectă, strălucitoare si o mare capacitate de improvizatie. Acest cult a dus la dezvoltarea unui stil concertant in care accentul se punea pe virtuozitate si care, nu peste mult timp va duce la abuzuri si la denaturări.

Practica muzicală de operă, stilul individual al belcanto-ului au influentat pînă si genurile religioase din biserică. Vechile forme polifonice, ca si cele semireligioase, cum ar fi oratoriul, cantata, s-au transformat, asa că in limitele aparent religioase si-au făcut loc procedee si tendinte ale muzicii laice.

Genurile religioase devin forme de concert, incit putem spune că intre oratoriu, operă si cantată nu mai există diferente esentiale; toate devin forme de concert.

Paralel cu practica muzicală nouă au intervenit schimbări importante si in teoria si pedagogia muzicii secolului al XVI-lea. De pildă, practica basului cifrat a dus rapid la decăderea modurilor medievale si la inlăturarea sistemului de solmizatie al lui Guido d'Arezzo. In locul modurilor medievale au fost promovate modurile major si minor modern, iar solmizatia, cu procedeele ei de mutatie, devine improprie, căci in secolul al XVII-lea la hexacordul lui Guido

s-a adăugat nota **si**, a saptea.

In concluzie, se poate spune că această etapă (1600-1750) din istoria muzicii, cunoscută în artă sub denumirea de baroc, a fundamentat principalele trăsături ale muzicii moderne, fără de care n-am putea intelege marile transformări care au avut loc la sfirsitul secolului al XVIII-lea în această artă.

E s t e t i c a o p e r e i. Unul dintre evenimentele cele mai importante în istoria muzicii la sfirsitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea a fost nasterea așa-numitei **dramma per musica**, denumită mai târziu operă.

Din punct de vedere istoric, apariția operei a fost pregătită de diversele genuri de teatru laic și religios de la sfirsitul secolului al XVI-lea, ca și de diversele forme muzicale (madrigal, canzone) în care se elaborau procedeele și stilul monodiei acompaniate,.

Tendințele de sinteză a artelor și-au găsit expresia în diferitele reprezentatii teatrale de la curțile nobililor, ca și în diferitele ~~x~~entre ale Italiei din secolele al XIV-lea și al XV-lea, unde se întâlneau acele serbări mascate, cu scene alegorice și mitologice, acompaniate de cintece vocale și instrumentale, acele "trionfi", care se organizau în perioada carnavalului, cu ocazia serbărilor sau a nuntilor aristocratice. De asemenea, reprezentatiile populare, așa-zisele "maggi" (se jucau în luna mai) din jurul Florenței, comediile, misterele medievale, madrigale, pastoralele însoțite de muzică, toate gravitau spre noul gen.

Decăderea spiritului medieval si a teatrului religios, dezvoltarea burgheziei, transformările care se produc in estetica curtilor feudale sub presiunea noilor orientări artistice trezesc din ce in ce mai puternic interesul si gustul pentru teatrul laic.

Incă din secolul al XVI-lea au existat incercări de a făuri o muzică dramatică laică, fără a se părăsi însă principiile si estetica Renasterii. De pildă, s-au incercat adaptări muzicale scenice in care rolurile nu erau cintate de cei de jucau, ci de către corul ascuns privirilor. Un astfel de exemplu este **Amfiparnaso** a lui Horatio Vecchi, o adaptare scenică pe care ei o denumeau "commedia dell'arte".

După cum am văzut, schimbările si transformările intervenite in muzică erau favorabile stilului nou de operă. Polifonia a fost simplificată pină la mersul izoritmice al vocilor, apărind executia pentru o singură voce cu acompaniament. Toate formele si procedeele duceau la monodia acompaniată, ca bază a operei.

Spiritul ce se anunta a fost fără indoială determinat de schimbările intervenite in structura societății, dar si de efectul studiului antichității clasice. Umanistii - promotorii noilor idei - isi propuneau să reinvie vechiul teatru de muzică grecesc.

De ce in Italia si nu in altă parte s-a făurit noul gen muzical? Desigur, acest lucru nu a fost intimplător, dar trebuie arătat că tendintele stilului muzical dramatic n-au apărut numai in Italia. Ele au apărut si in alte părți si s-au cristalizat in diversele genuri muzicale. Grija, fată de text, de cuvint, tendintele muzical-dramatice au

apărut în madrigal, în cîntecul francez, în coralul protestant, ca și în stilul omofon (armonic) care definea și muzica de lăută. Dar în Italia ideile umaniste și interesul pentru antichitate s-au manifestat mai puternic, iar stilul nou muzical a ajuns aici mai repede la maturitate. Primele opere au apărut în același mediu care a dat naștere la "intermezzi" și nici măcar n-au fost creația unor muzicieni de profesie, aceștia avînd mai mult un rol auxiliar. Dar chiar și atunci cînd au jucat un rol mai însemnat, ei nu au fost muzicieni de primă calitate, ci mai degrabă diletanți, în majoritatea cazurilor umanisti care se ocupau și cu muzica.

C l a u d i o M o n t e v e r d i (1567-1643). Unul dintre cei mai însemnați compozitori ai secolului al XVII-lea în domeniul operei a fost Monteverdi. Avînd o viziune clară a dezvoltării noului gen, el a sesizat just cerințele și gustul publicului, reușind ca prin creația sa să depășească cu mult pe contemporani. Nu numai în domeniul operei, dar și în celelalte genuri de creație - balet, madrigale, cantonete, muzică instrumentală - poate fi considerat cel mai mare compozitor al secolului. El aparține creatorilor însufletiti de dorința de a găsi noi forme și mijloace artistice pentru intruchiparea și exprimarea conținutului de idei.

Drama muzicală, abia la începuturile ei, ridică mereu probleme care trebuiau soluționate într-un fel sau altul. Lui Monteverdi îi datorăm succese importante în domeniul dramatizării operei, în ce privește mijloacele și procedeele noi de expresie.

Acest compozitor si-a inceput cariera muzicală scriind madrigale, in care se remarcă puternica stiintă a polifoniei si măiestria de a exprima sentimentele umane in cadrul procedeelelor polifonice, imbinate adeseori cu armonii indrăznete si modulatii puternice.

Om de mare cultură, el a stăut să aleagă din arsenalul muzical al trecutului tot ceea ce era creator si corespundea convingerilor sale estetice. Considerind că muzica pină la el era doar "moale, moderată", el a descoperit mijloace noi pentru a exprima pasiuni puternice, creind asa-zisul **stilo concitato**, stil agitat, intrebuintat pină in zilele noastre.

Activitatea lui Monteverdi se leagă de centrele de la Mantua si Venetia. La Mantua, fiind in serviciul ducelui Vincenzo Gonzaga, suportă cu greutate sarcinile si obligatiile impuse. De aceea, in mai multe rinduri incearcă să se elibereze din functia de capelmaistru. Pe la sfirsitul anului 1612, cind reuseste să plece la Venetia, compusese deja cinci cărti de madrigale si operele **Orfeu** si **Arianna**.

La curtea din Mantua au fost atrasi si unii compozitori florentini: Peri, Rinuccini, Gagliano, cu care Monteverdi a putut să vină in contact si ale căror creatii le-a cunoscut indeaproape.

Legăturile sale nu s-au mărginit la atat. Călătoriile in Europa - in Spania, Flandra, Ungaria - i-au dat posibilitatea de a cunoaste modelele noii muzici si pe cei mai buni compozitori si interpreti.

In pregătirea stilului său de operă, un rol important l-au jucat madrigalele. Evolutia măiestriei sale se poate

urmări in cele opt colectii publicate pină la sfissitul vietii.

Incepind cu madrigalul poliḡonic **à cappella** al secolului al XVI-lea si pină la ultimele sale madrigale, adevărate opere dramatice, Monteverdi străbate un drum lung, străduindu se in alegerea textelor dramatice, in dezvoltarea acompania-mentului instrumental si a recitativului vocal expresiv.

Căutările indrăznete, factura si noutatea creatiilor sale i-au atras si critici aspre. Canonizul Artusi din Bologna, punind in discutie problemele muzicii contemporane, se exprimă defavorabil despre madrigalele lui Monteverdi.

Pozitia progresistă, atitudinea constientă si hotărită a lui Monteverdi se poate constata din cartea a cincea de madrigale, in care notează cu ironiue la adresa lui Artusi că "unii nu-si inchipuie existenta altei metode de opere afară de aceea a lui Zarlino ..."; si in acelasi timp arată că "există si un alt punct de vedere asupra consonantelor si disonantelor afară de ceł traditional" si acest punct de vedere se justifică prin aceea că "cei inclinati pentru noutăti caută noi armonii".

In madrigalele sale, Monteverdi lărgeste scenele dramatice si aplică procedee noi pentru redarea emotiilor puternice. De pildă, in colectia din 1638, **Madrigale martiale si de iubire**, se găseasc adevărate scene dramatice, ca **Baletul celor ingrati** sau **Duetul dintre Tancred si Glorinda**, in care partidele vocale sint bine comturate si unde sūnt aplicate noi procedee de executie. In prefata acestei lucrări vorbeste de "stilo concūtao". Intrebuintind instrumentele de coae de in pizzicato si tremolo, procedeu neutilizat

pină atunci, reușește să redea muzical iritarea, supărarea și alte stări sufletești, socotite inaccesibile muzicii.

Dintre operele sale, cele mai multe s-au pierdut. Din cele rămase, amintim din prima perioadă opera Orfeu și ultimele două: **Incoronarea Popeei** și **Intoarcerea lui Ulise**.

Scriind opera Orfeu, (pe textul lui Striggio) reprezentată la curtea din Mantua în 1607, Monteverdi adoptă principiile cameratei, însă dezvoltă latura muzicală melodică și chiar acele părți rigide de recitare cărora le dă o nouă viață.

Însăși alegerea subiectului trădează legătura cu principiile cameratei. În tratare însă, Monteverdi se depărtează de la concepția florentinilor și lărgeste părțile dramatice ale operei, creind o adevărată dramă. Elementul pastoral se păstrează numai în prolog, unde se expune povestea, mitul. Deznodământul rămâne tragic, ca și în drama greacă.

Din analiza acestei opere se desprind câteva probleme esențiale și caracteristice. Pentru prima dată opera este precedată de o introducere orchestrală, un fel de apeluri ale trompetei, urmată de un tutti la instrumentele de alamă, pe care Monteverdi a denumit-o **toccata**. Urmează apoi o ritornelă de opt măsuri, cu o temă caracteristică, pe care o mai auzim încă de două ori în decursul operei, ca un fel de latmotiv.

În această operă, autorul aplică cele mai variate mijloace expresive. Recitarea părăsește uneori redarea seacă a textului, năzuind să făurească mijloace de expresie mai generalizate. El nu urmează mecanic textul poetic, ci încearcă să redea sensul general al ideii.

Dezvoltarea largă a stilului vocal se imbină cu utilizarea îndrăzneț a expresivității orchestrei. Monteverdi folosește în Orfeu un aparat orchestral cu mult mai larg decât florentinii: două clavecine, două

contrabasuri, zece viole, harpa, două viori, două lăute, două orgi, patru tromboane, o orgă mică, două clarinete, un flaut și un clarino.

Orchestra servește ca un mijloc de transmitere a dispoziției generale, de comentator al acțiunii scenice. Acțiunea operei este comentată din cînd în cînd și de ritornele instrumentale.

Corurile de asemenea ocupă un loc important în operă. Ca exemplu ne poate servi corul păstorilor din actul I în care se îmbină stilul polifonic și omofon. Ca elemente ale confruntării psihologice, autorul folosește cîntece de dans, duete, cîntece scurte italiene, cărora le opune recitativul expresiv-declamativ.

În privința limbajului armonic, Monteverdi nu se mărginește numai la sprijinirea acordică a melodiei ci îi atribuie cîteodată un rol expresiv. Folosind acorduri de cvintă mărită, septimă nepregătită, ca de pildă în pasajul în care Orfeu plînge moartea Euridicei, armonia ajută la reliefarea sentimentelor omenesti.

Întrebuîntînd cele mai variate mijloace expresive, de la recitativul vorbit pînă la formele vocale mari, dezvoltate, Monteverdi creează o nouă concepție dramatică de operă, reușind să stabilească un echilibru perfect între muzică și dramă. Rolul lui în istoria operei secolului al XVII-lea este asemănător cu al lui Verdi în secolul al XIX-lea, ambii situîndu-se la intersecția marilor cînturi istorice.

E s t e t i c a b a r o c u l u i i n s t r u m e n t a l ă . d e l a C o r e l l i l a B a c h . D e l a V i v a l d i l a H a e n d e l . Opera reprezenta

idealul năzuintelor Renasterii in domeniul muzicii si totodată constituia punctul de plecare pentru un stil de executie individual expresiv, conform cu conceptiile estetice făurite in această epocă. Noul stil al monodiei acompaniate, fiind cel mai indicat pentru a reda sentimentele umane intr-o formă cu mult mai inteligibilă si mai puternică, a inlocuit cu repeziciune vechiul stil coral **à capella**. Monodia s-a răspindit in toate țările unde exista o cultură muzicală mai infloritoare: Italia, Germania, Franta si Anglia. De acum basul cifrat va juca un rol important in practica muzicală, căci toate compozitiile se scriu pe baza acestuia. Se pare ca in mod constient acest procedeu de invesmintare acordică a melodiei, redusă la cea mai simplă expresie, - un fel de stenografie muzicală a fost utilizat prima oară de către compozitorul Viadana in ale sale "concerte eclesiastice".

In primele decenii ale secolului al XVII-lea, polifonia corală a continuat să vietuiască alături de monodia acompaniată. Pe la mijlocul secolului s-a găsit forma de executie potrivită, care isi avea temeiul in monodie, dar care totusi putea să utilizeze si resursele polifoniei. Pentru aceasta era nevoie de cel puțin două voci melodice. Astfel, stilul monodiei acompaniate s-a imbinat cu traditiile polifonice atunci cind a fost găsit ansamblul **à tre**, o grupare de patru instrumente: două voci melodice, cam de aceeași importanță, acompaniate de un clavecin, care realiza basul cifrat, si un instrument cu un diapazon mai profund, fagot sau viola da gamba, care întărea basul clavecinului. Acest ansamblu poate fi socotit ca fixat in muzica instrumentală

si vocală pe la mijlocul secolului al XVII-lea.

După cum se stie, formele muzicii instrumentale au inceput să apară încă din secolul al XVI-lea, mai intii ca transpuneri ale formelor vocale, apoi ca forme de sine stătătoare. O dată cu formarea monodiei vocale, principiul a fost aplicat si in muzica instrumentală. La inceputul secoluului al XVI-lea apar unele sonate cu acompaniament de clavecin. Ele sint create de violonistii timpului - Solomone Rossi, Marini s.a. - si sint destinate pentru cornet sau violă ca instrumentele melodice. De fapt sint canzone instrumentale, care se deosebesc de cele precedente prin aceea că nu numai sint polifonice, ci gindite in stilul monodiei acompaniate. Ca si in canzone, caracteristica lor constă in schimbarea frecventă a tempourilor.

Este evident că muzica instrumentală avea să pună citeva probleme neintilnite in muzica vocală. De pildă, idealul celei din urmă era să se redea sentimentele si afectele textului. Aceeasi problemă - mai putin continutul legat de text - se punea si pentru muzica instrumentală. In acest scop, violonistii si compozitorii epocii interprind experiente pentru a reda sentimentele de bucurie, tristete, plinsul, teama etc.

Monteverdi povesteste cum a ajuns intr-un interesant pasaj, la un efect nou, efectul de tremolo la vioară. El a observat că, atunci cind vrea să redea o stare sufletească linistită, cel mai apt este sunetul lung, tinut. Dacă starea sufletească era tulburată, sunetul trebuia intrerupt si reluat. Cu cit intreruperile deveneau mai dese, cu atit mai tare se concretiza zbuciumul sufletesc.

O altă dificultate care se ivea în muzica instrumentală consta în faptul că recitativul monoton vocal era nepotrivit specificului instrumental. Muzicii instrumentale i se cereau fraze melodice cantabile, bine conturate, nelegate de cuvânt. Aceste fraze au fost găsite în muzica de dans.

Pătrunderea monodiei vocale în procedeele de execuție ale muzicii instrumentale a dus foarte repede la schimbarea formelor cunoscute în secolele precedente, precum și la perfecționarea instrumentelor, care au cunoscut o largă răspândire. Secolul al XVII-lea este secolul marilor constructori ai vioarei: Amati, Guarnerius, Stradivarius etc. Aducând o serie de îmbunătățiri calitative, vioara a dovedit posibilități multiple de expresie, apropiindu-se prin aceasta de vocea umană. În schimb, unele instrumente au fost înlocuite ca necorespunzătoare: de exemplu, luthul a fost înlocuit cu clavecinul, iar acesta va fi înlăturat mai târziu de piano forte. Evoluția instrumentelor este legată permanent de dezvoltarea muzicii, de tendințele compozitorilor de a găsi noi mijloace de expresie și mijloace tehnice, corespunzătoare conținutului nou de idei.

Asadar, apar noi forme muzicale instrumentale: sonata, suite, Concerto-grosso, uvertura.

Bach și Haendel rezumă în creația lor întreaga perioadă a muzicii de la Reformă până la jumătatea secolului al XVIII-lea. Din punct de vedere istoric, ei se situează la sfârșitul feudalismului și începutul capitalismului. Epoca lui Bach și Haendel se caracterizează pretutindeni prin criza ideologiei feudale, criză care se manifestă deopotrivă și în ideologia germană. Germania era o țară

mai inapoiată, fărimitată politiceste, supusă despotismului feudal si clerical, prea puțin independentă din punct de vedere cultural.

De-a lungul evului mediu, lupta dintre laic si religios a căpătat adeseori forme violente. O lovitură dată bisericii a constituit-o Reforma. Pe plan muzical, Reforma a deschis larg drumul pătrunderii elementelor stilistice ale muzicii laice in muzica religioasă, proces care se va intensifica si mai mult in pragul revolutiei burgheze din Franta, prin pătrunderea din ce in ce mai adincă a elementelor canteceului si dansului popular, a practicii muzicii laice culte, formată, la rindul ei, tot prin impulsul muzicii populare.

Cucerirea pozitiiilor economice si politice de către burghezie aducea cu sine si primatul ideologiei sale. Orice lovitură a burgheziei impotriva feudalismului era un atac impotriva bisericii ca reprezentantă ideologică a acestuia. Monopolul bisericii asupra culturii slăbeste si cedează treptat in față vietii noi, care se dezvoltă in toate ramurile de activitate socială si culturală. Tot mai mult punctul de greutate se deplasează spre elementul profan. Consecintele acestor transformări nu au fost mai puțin importante in domeniul muzicii. Dezvoltarea muzicii instrumentale, imbogătirea mijloacelor de expresie, născute ca o necesitate a tendintelor de infătisare realistă a vietii omului, sint elementele noii constiinte sociale, ale luptei dintre burghezie si feudalitate, .

In lumina istoriei, creatia lui Bach si Haendel apare ca o sinteză si o culme a intregii muzici a barocului. După o indelungată perioadă de acumulări cantitative, prin

acești mari compozitori muzica face un salt calitativ deosebit

Creatia lor este o sinteză a tuturor formelor vocale și instrumentale, a procedeeilor și a mijloacelor de expresie. Ei încheie strălucit o epocă de mari frământări în domeniul artei și deschid orizonturi spre muzica modernă.

În timpul vieții, Bach a contat mai mult ca un organist virtuos. În arta compoziției, Hasse, Telemann erau socotiți superiori lui. În 1720, când a voit să ocupe un loc de cantor la Kothen, acesta i s-a oferit după ce au refuzat Telemann și alții. Creatia sa a fost socotită învechită, plictisitoare, și de aceea, înainte de a muri, compozițiile sale au fost repede date uitării. Abia la începutul secolului al XIX-lea, datorită lui Mendelssohn și Schumann, creatia lui Bach și-a reluat locul pe care-l merită în istoria muzicii.

Este adevărat că pentru Bach religia a avut o mare importanță și nu putea rupe ușor cu tradițiile vechi. Dar în concepția lui s-au produs atâtea schimbări, care arată că pentru ei religia se coborise din sferele misticului în domeniul unei înțelegeri filozofice mai apropiate de viață, pătrunsă de un lirism profund și umanizat.

El era protestant și avea destul de proaspăt în memorie amintirile Reformei și consecințele ei pe plan social.

Numai analiza temeinică a operei lui Bach sub aspectele ei realiste ne poate dovedi că valoarea și vitalitatea ei constau în imbinarea perfectă a formei cu conținutul de idei, care reflectă realitățile epocii în care a lucrat. Fără o analiză adâncă a evenimentelor care au premers creați-

ei sale fără a ține cont de condițiile istorice ale epocii, nu este posibilă înțelegerea justă a conținutului muzicii sale ca expresie a epocii în care s-a născut. Dată fiind importanța pe care a acordat-o muzicii religioase în creația sa, s-a ajuns la concluzia că Bach este creatorul unei arte mistice-abstracte. Or, se știe că în această epocă compozitorii trăiesc pe lângă curțile feudale sau pe lângă capele. În aceste condiții, Bach nu și-ar fi putut exercita profesiunea decât pe planul muzicii bisericești, dar se știe că el n-a renunțat niciodată la independența sa în creație pe care o apăra cu dirzenă.

De altfel, câteva manifestări din viața lui Bach sînt foarte concludente în ceea ce privește atitudinea pe care a avut-o față de muzica religioasă. În 1706, cînd a fost admonestat în fața consistoriului pentru abateri de la canoanele bisericești, Bach nu făcuse altceva decât acompaniasse cîntecele bisericești cu variațiuni, procedeu socotit incompatibil cu atmosfera religioasă.

Sau, deși protestant, Bach nu s-a sfiit să scrie o missă catolică printului de Saxa. În muzica lui, diferite elemente își fac loc cu ușurință dintr-un gen într-altul. Între muzica religioasă și laică nu există o prăpastie. Melodii din cantatele laice le utilizează în cantate religioase. Simpla schimbare a textului dintr-o cantată scrisă cu ocazia încoronării unui print o transformă într-o cantată religioasă. Acest procedeu era posibil pe baza unui cerc de imagini asemănătoare. Cu toată tematica religioasă a unor opere, el dă o interpretare realistă imaginilor, îmbogățindu-le cu melodiile coralului, care în fond erau cîntece

populare. Stim că pe planul muzicii bisericesti Reforma a însemnat simplificarea acestei muzici, umanizarea ei, prin înlăturarea în cea mai mare parte a melodiilor gregoriene și înlocuirea lor cu cantece populare, transformate astfel încât să slijească ritualului bisericesc. Pentru a fi cât mai accesibile credinciosilor, cantecele luterane n-au mai fost îmbrăcate în tesătura complicată a polifoniei, ci erau acompaniate de simple acorduri. Introducerea cântului colectiv și a limbii naționale în biserică a apropiat muzica de felul de a cânta al poporului. Aceste transformări, concretizate în coralul protestant, au constituit o nouă etapă în dezvoltarea muzicii. Pentru Bach, acest lucru este foarte important, întrucât el, fiind protestant, a dezvoltat acest curent al muzicii, la baza căruia sta coralul.

Preluând aceste cuceriri ale muzicii, Bach nu a părăsit tradițiile polifoniei. Din contra, el folosește polifonia într-o măsură mai mare decât contemporanii săi Haendel, Tellemann și Vivaldi. Însă și în stilul său polifonic nu rămâne la ceea ce predecesorii reușiseră să ajungă. Stilul polifonic al lui Bach, mai expresiv, mai profund, se îmbină cu noi procedee armonice, care vădesc o mare îndrăzneală și gândirea unui savant al muzicii.

Creatia lui complexă și echilibrată, tratând într-o egală măsură muzica instrumentală și vocală, absoarbe toată bogăția mijloacelor de expresie ale formelor existente. Diferitele aspecte stilistice ale predecesorilor iau calea unor transformări interioare care poartă pecetea personalității sale. Activitatea lui Bach s-a desfășurat în atmosfera

oraselor germane, instrinsă legătură cu genurile muzicale existente în țara sa: muzica bisericească, de curte și aceea legată de viața cotidiană.

Ca o consecință a faptului că și-a petrecut viața într-un mediu restrâns, în diferitele orașe germane de care a fost legat temporar, dar departe de frământările vieții muzicale ale marilor centre din Europa (Londra, Paris), muzica lui Bach este profund națională, izvorită din specificul și laturile spirituale cele mai autentice ale poporului german. Pe de altă parte, ea este o expresie vie a tăriei și a eroicului caracter a lui Bach.

Pe lângă perfectiunea și multilateralitatea genurilor pe care le îmbrățișează, din muzica lui Bach se desprind bogăția și varietatea conținutului, prezentând din acest punct de vedere contrastele cele mai izbicioase. Artist desăvârșit, improvizator neîntrecut, poet, filozof, Bach posedă resurse sufletesti inepuizabile, care iau calea unor senzații auditive foarte variate. Gînditor, dramatic și cu o profundă înțelegere pentru suferințele omenești ne apăsătoare în pasiuni, liric și sentimental în **Capriciul la despărțirea de fratele iubit**, uneori ironic și glumet, ca, de pildă, în **Cantata cafelei**, savant și cu o fantezie liberă în **Arta fugii**.

Deși contemporani, Bach și Haendel se deosebesc nu numai prin condițiile vieții sociale în care au trăit și care au influențat asupra mentalității lor în mod deosebit, dar și prin genurile muzicale pe care le-au abordat, prin atitudinea față de muzica populară, prin însuși felul vieții și al creației pe care l-au urmărit. Centrul de greutate

al creatiei lui Haendel il formează opera si oratoriul, iar la Bach muzica instrumentală si vocal-instrumentală. Haendel a fost un luptător aprig pentru ideile sale, urmărind succese si glorie. Bach, retras, cumpătat, dar constient de valoarea muzicii sale, creează fără gindul gloriei si nu face zgomot in jurul său. In muzica lui Bach, creatia populară, cantecele germane constituie un izvor nesecat de inspiratie, pe cind la Haendel ocupă un loc neinsemnat. Desi viata este inteleasă de fiecare in sensul său, totusi amindoi sint pãrtasi ai frămintărilor sociale care se petrec sub ochii lor, reflectindu-le insă in mod deosebit in creatia muzicală. Bach ne apare mai complex, mai profund, iar in muzica lui si-au găsit expresia dispozitiile si gindurile foarte vaste ale poporului german, pe care ni le transmite intr-o formă lirică pătrunsă de o adincă gindire filozofică.

Vorbindu-se despre continutul muzicii lui Bach, se spune adeseori că are un anumit caracter filozofic. Această impresie este adevărată, insă nu este o filozofie abstractă, ci expresia unui lirism adinc filozofic, meditatie asupra vietii, a mortii, a singurătătii si a suferintelor umane, sentimente si intrebări cărora omenirea intotdeauna a căutat să le dea un răspuns. De altfel, această problematică a vietii constituie si sfera temelor preferate de Bach, dar printre ele se incadrează si lucrări cu un continut legat direct de descrierea naturii si a vietii de toate zilele. Imaginile naturii - furtuna, murmurul riului, vuietul vintului, zugrăvirea eroului insufletit de sentimentul moralei, al perfectiunii - sint aspecte variate redade cu o mare fortă de exocare.

Bach este un muzician realist care caută să redea viața inspirându-se din preocupările și pasiunile contemporanilor săi, pe care le zugrăvește în muzică cit mai aproape de felul de a simți al oamenilor. Eroul lui Bach nu este o ființă cu însușiri supranaturale, ci un om simplu, obișnuit, care își urmează drumul în viață fără afectări eroice: cugetă, rabdă, suferă și tinde spre perfecțiune.

În creația lui Haendel, punctul de greutate îl constituie opera și oratoriul. Conștient de conținutul ideologic al artei sale și de marea înfruntare asupra formării unui auditoriu nou, luptă cu dirzenie pentru ca arta să-și cucerească locul pe care îl merita în societate. Haendel este tipul artistului universal care a îmbinat în mod fericit stilurile diverselor școli naționale: germană, italiană, engleză, și, într-o mică măsură, cea franceză.

Estetica lui Haendel se conturează cel mai bine în genul oratoriului. Temele, conținutul de idei conțin o sferă largă de sentimente umane care și-au găsit rezonanță în muzica sa. În primul rând, ideea de libertate este cîntată și închinată fără echivoc maselor. Aceste idei majore și-au găsit exprimarea mai ales în coruri de un ethos puternic, pe care nu-l va mai realiza decît Beethoven, adevărate tragedii corale, cum le denumea Romain Rolland. În stilul coral, Haendel a reactualizat tehnica, anemiată de evoluția operei, și a valorificat cîntul colectiv, cu puternice tradiții în Anglia. Astfel, corurile din oratoriile lui Haendel apar ca adevărate construcții grandioase, în care se îmbină tehnica polifoniei cu practica omofonă. Măiestria contrapunctică corală nu apare nicăieri mai grandioasă ca

atunci cind utilizează fuga, pasacalia, ciaccona, variatiunile contrapunctice.

Caracterul dramatic al oratoriilor haendeliene este determinat de măiestria cu care stie să conducă actiunea la punctul culminant, de portretele animate de viata autentică a eroilor si de măiestria cu care a stiut să redea pasiunile omenesti, aspecte care ne indeamnă să-l apropiem marilor tragedieni: Sofocle, Eschil sau Shakespeare.

Importanta oratoriilor lui Haendel si a stilului său a fost adeseori subliniată in decursul istoriei de marii muzicieni, iar influentele exercitate asupra muzicii in general pot fi identificate cu usurintă in reforma operei lui Gluck, ca si in dezvoltarea oratoriului pe drumul laicizării continutului in noile oratorii ale lui Haydn. Printre celelalte lucrări mari care se impun prin profunzimea ideologică si bogătia muzicii, amintim oratoriile: **Saul, Messias, Israel in Egipt, Samson, Iuda Macabeul.**

T E M A 5.

I l u m i n i z m u l f r a n c e z . P o l e m i - c i l e e s t e t i c e a l e i l u m i n i s t i - l o r f r a n c e z i a s u p r a m u z i c i . R e f o r m a o p e r e i l u i G l u c k .

Noile aspecte si genuri ale operei apărute in veacul al XVIII-lea, n-au fost de loc intimplătoare. Ele reflectă ideologia nouă a claselor progresiste care s-a impus in conditiile unor inversunate lupte politice cu clasele retrograde.

La inceputul secolului al XVIII-lea, opera napolitană,

care reprezenta forma clasică a operei italiene a intrat în criză. Cerințele generale se îndreptau spre crearea unor genuri noi de operă, mai democratice, adresându-se unui public mai larg.

Nasterea operei bufe din însăși opera seria a fost una dintre primele manifestări democratice în operă. Sub influență a operei bufe, în diferite țări - Franța, Anglia, Germania, Spania - s-au născut genuri naționale de operă, genuri în care latura comică era puternic accentuată.

În Franța, această luptă a avut aspecte deosebit de acute, reflectând lupta politică premergătoare revoluției burgheze. Parîsul în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea a avut un rol important în nasterea noii estetici de operă. Aici a început revizuirea tuturor concepțiilor estetice în artă, formulindu-se o estetică nouă, estetică determinată de mișcarea ideologică generală a epocii. Parisul prerivolucionar, pregătind terenul pentru plămădirea unei noi arte de operă, va exercita o influență puternică și în alte țări din Europa, unde se întâmplă procese asemănătoare.

Stilul operei bufe a influențat în mare măsură pe Rousseau și pe Grétry în Franța, iar în Germania a influențat singspielul și creația lui Mozart.

În opera franceză, opoziția dintre diversele genuri a apărut și mai puternică, ducând la criza operei monarhice de curte. Datorită noilor idei estetice, care și-au făcut loc mai ales în domeniul muzicii dramatice, după moartea lui Lully opera încetează să mai fie la înălțime. Operele de curte de la finele secolului al XVII-lea, fiind scrise pe gustul curților și al aristocrației arăsenesti, și-au

pierdut orientarea ideologică. Chiar operele lui Lully (sub muzica originală se puneau texte noi) au continuat sub forma parodiilor din teatrele de bilci, din ale căror spectacole se va naste opera comică.

Absolutismul francez, devenind si mai reactionar in secolul al XVIII-lea impiedică dezvoltarea culturală impusă de fortele revolutionare (starea a treia), ale cărei cerinte devin evidente. Opera de curte nu mai poate supravietui nici chiar prin Rameau, cu toate elementele noi pe care le introduce.

Totusi, Jean-Philippe Rameau (1683-1764) reuseste să invioreze opera, făcind-o să supravietuiască un timp, fără a-i aduce însă schimbări radicale. Puternica personalitate a lui Rameau s-a manifestat deopotrivă ca savant al muzicii si compozitor. S-a impus destul de tirziu, abia prin 1722, cind a apărut principala sa lucrare, **Tratat de armonie**. Aparitia acestei lucrări a constituit o adevărată cotitură in istoria muzicii. De la Rameau incoace legile compozitiei sint conduse de armonie.

Pătruns de spiritul rationalist al vremii, el nu era multumit de loc cu retetele empirice, acumulate la intimplare in decursul vremurilor, valabile pentru unii compozitori, respinse de altii. "Rameau caută in natură un principiu de nezdruncinat", care să constituie baza teoriei; el il găseste in rezonanta corpului sonor, ale cărui cinci prime armonice produc acordul perfect major, fenomen cunoscut deja. De aici Rameau deduce formarea gamei prin cele trei acorduri, de tonică, dominantă si subdominantă, construirea acordurilor prin tertie suprapuse, teoria răsturnării si

Inlăntuirii acordurilor etc.

Lărgind în mod creator principiile stabilite până atunci în armonie, Rameau înțelege să facă știință, desăvârșind toate eforturile depuse în domeniul științei armonice. Tratatul său de armonie constituie baza teoriei pe care se sprijină evoluția creației muzicale până în zilele noastre, cu mici modificări.

R o u s s e a u s i m u z i c a. Deopotrivă de combativ, dar sub altă înfățișare ne apare Rousseau. Ca muzicant, estetician, el ia parte la această luptă pentru noile idei. El ajunge la negarea totală a valorii operei franceze, căreia îi opune arta melodică a operei bufă. Rousseau a condus secțiunea muzicală a **Enciclopediei**, muncind mult în această direcție. Propriul său dicționar muzical nu înseamnă numai un ghid tehnic, ci pentru prima dată subliniază problemele de estetică.

Examinând diferitele elemente ale operei, el ajunge la concluzia că melodia este un principiu natural, iar armonia, care este o apariție ulterioară, i se pare o barbărie.

✓ În general, toată activitatea lui Rousseau este legată de arta populară, democratică și accesibilă. Fiind o fire prea pasionată și contradictorie, a trebuit să-și revizuiască multe dintre părerile sale. Această vie dispută în jurul esteticii a atras și pe d'Alembert și d'Holbach. D'Alembert nu împărtășește întru totul părerile lui Rousseau. El recunoaște pe Lully și laudă pe Rameau. Este de părerea lui Rousseau că opera franceză nu este suficient de melodică, dar și ariile italiene de balet i se păreau ridicole.

Activitatea enciclopedistilor nu s-a limitat numai la o polemică literară. De pildă, Diderot, in operele sale, a pus bazele intregului sistem al esteticii. Rousseau însă ramine singurul care imbină activitatea teoretică cu practica de compozitor. El nu se mărgineste să ia apărarea operei bufe, ci a si scris o mică piesă cu muzică, numită **Vrăjitorul satului** (Le devin du village). Intriga acestei piese este foarte simplă, luată din viata cotidiană, totusi cu elemente pur conventionale, in care partea muzicală este alcătuită din scurte ariete, cuplete si chanson-uri. Melodiile se apropie foarte mult de cele de bilci si nu fără temei a fost invinuit de plagiat. Incercarea lui Rousseau in istoria operei comice franceze ocupă un loc foarte important. **Vrăjitorul satului** este o operă comică in care dialogurile vorbite sint inlocuite cu recitative. Cintecele, cupletele, romanta si vodevilul se apropie de comediile de bilci si de operele mai timpurii ale acestui gen. Rousseau, de fapt, amestecă traditiile operei bufe cu comedia de bilci, genuti pe care le cunoastea foarte bine. Vrăjitorul satului rămine prima incercare a noului gen in Franta, simburile viitoarei opere comice. După Rousseau au urmat citiva compozitori care au fixat definitiv genul operei comice franceze.

Acestia sint: Duny, Philidor, Monsigny si Grétry. Perioada de strălucire a operei comice este perioada care premerge revolutiei burgheze, deceniile al saselea si al saptelea.

Un alt gen al cărui initiator a fost tot Rousseau a fost **melodrama**. De la opera comică, el trece la un alt gen, mai psihologic si mai serios, in care isi propune să comenteze actiunea scenică prin muzică, dindu-ne si

un model prin piesa **Pygmalion** (este vorba de iubirea infocată a artistului față de propria sa operă, o statuie frumoasă și care într-un mod miraculos se transformă într-o fată tinăără).

Pigmalyon-ul lui Rousseau a avut o mare influență, găsindu-și imitatori mai cu seamă în Germania. Dar ei nu s-au mărginit să scrie muzică numai la părțile în care nu se vorbea, ci și pentru părțile vorbite, și cuvântul melodramă înseamnă dramă acompaniată de muzică. Urmele melodramei le găsim pînă tîrziu și în operă.

R e f o r m a o p e r e i l u i G l u c k. Transformările care a avut loc în muzica secolului al XVIII-lea se observă atît în domeniul tematicii, precum și în stilul muzical. Aceste schimbări se oglindesc în operele marilor compozitori din această perioadă: Haendel, Bach, Haydn, Mozart, a căror creație înseamnă o neîncetată afirmare a tematicii laice asupra celei religioase, victoria omofoniei asupra polifoniei, apariția noilor genuri de operă (comică, bufă, singspielul), dezvoltarea simfonismului, a noii sonate și simfonii, înseamnă triumful ideologiei burgheze asupra celei feudale.

Ajunul revoluției burgeze din Franța duce la dezvoltarea rapidă a unei culturi avansate a claselor revoluționare și la înlocuirea vechii culturi feudale. Au loc schimbări în literatură, muzică și mai cu seamă în drama muzicală, care-și formulează noi principii estetice.

— Acest fenomen nu s-a produs dintr-o dată, ci în urma unui îndelungat proces de dezvoltare, de probleme contradictorii. Se mai întâmplă ca vechile forme să se amestece

cu cele noi, dar fată de stilul greoi al epocii trecute, ia nastere un stil galant, adeseori superficial, tot de tip aristocratic.

Intreaga viață socială se frământă, dind la iveală publicatii periodice care intretin ideile democratice in cercurile largi muzicale; se dezvoltă o viață de concerte, oglindind năzuinta compozitorilor de a se adresa unui public cit mai larg.

Principiile estetice muzicale ale secolului al XVIII-lea se sprijină in cea mai mare parte pe operă. In jurul operei se dezbat problemele cele mai importante. Parisul a devenit centrul de luptă pentru noua artă.

Tendintele de democratizare ale acesteia au apărut mai intii in sinul operei sweria, ducind la aparitia operei bufă. In conceptia clasicilor ei - Piccini, Paisiello, - opera bufă se dezvoltă ca o artă de comedie obisnuită, ca o melodramă sentimentală de tip burghez.

Opera comică franceză, in preejma revolutiei, se apropie de idealurile progresiste ale enciclopedistilor, păstrind încă legătura cu cintecul popular de stradă, iar cu timpul devine comedie serioasă, care critică si ridiculizează prejudecățile societății. Cu toate că sfera preocupărilor operei comice a devenit cu mult mai largă, avintindu-se intr-o tematică nouă, cu eroii ei, tărani, soldati, meseriasii cetățeni de rind, ea nu putea cuprinde ideea unui puternic dramatism, a unui eroism inalt, izvorit din idealul măret al epocii. Atit opera seria cit si opera comică nu corespundeau adevăratei tragedii, al cărei scop urmărea redarea justă a pasiunilor puternice, furtunoase, "veritabila tragedie

pe scena lirică" la care se gindea Diderot.

Opera seria napolitană își pierduse integritatea. Excesele de virtuozitate au dus la dezechilibrul formei și la lipsa unui continut adinc. Predominarea ariei asupra recitativului, înăbusirea elementului dramatic, predominarea elementului conventional și formal îi dăduseră aspectul unui concert în costume. Atât opera comică, cât și opera seria necesitau o reformă hotărâtă.

Marile principii emanate din concepțiile estetice ale enciclopediștilor vor sta la baza dramei eroice, a dramelor lui Gluck. Principiile estetice ale lui Diderot pornesc de la cerințele generale ale artei serioase, realiste și puternice. Aproximarea de natură neînfrumusetată trebuie să constituie telul artistului în realizarea adevăratei drame eroice. Aceste principii impuneau părăsirea vechii forme de operă, cu artificialitatea limbajului și caracterul închis al formelor, cu galanteriile de curte și eroii ei schematici.

Alături de opera comică și seria se va ridica, prin deceniul al șaselea al Secolului al XVIII-lea, drama muzicală a lui Gluck, a cărei fizionomie de o puternică intruchipare dramatică ne aminteste de caracterul eroic și monumental al oratoriilor lui Haendel.

Urmărind ceva mai departe procesul istoric al dezvoltării operei, vom vedea că cerințele reformei apar chiar în opera lui Rameau. Rameau, apropiindu-se de cerințele dramei, încearcă să retuseze unele contradicții ale ei, mărirind considerabil orchestra, căutând să aprofundeze conținutul și să mărească expresivitatea limbajului muzical. Neavind

concepții precise și consecvența unei atare reforme, el n-a reușit decât să supraviețuiască un timp operei lui Lully, însă a pregătit drumul reformei lui Gluck. Utilizând învățămintele și toate cuceririle înaintașilor săi francezi și italieni, dotat cu un spirit pătrunzător, plin de îndrăzneală și de inteligență, Gluck va reuși să realizeze adevărata reformă a operei.

Ideile iluministilor au trezit un mare interes pe continentul european. Oriunde găseau teren fertil, ele stimulau tendințele materialiste și realiste. Printre cei a căror conștiință a fost impresionată și influențată de aceste idei, era compozitorul și dirijorul vienez, Christophe Willibald Gluck. Genul cărui se consacrase era opera, iar stilul pe care îl cultiva era cel italianesc, cu frumusețile, dar și facilitățile lui melodice. În pragul bătrănetii - trecuse de cincizeci de ani - Gluck, nemulțumit de ceea ce făcea și sub înriurirea noilor idei despre artă, își pune problema de a rupe cu tradiționalul conventionalism al operei italiene. Ar fi vrut să transforme opera dintr-un concert costumat într-un spectacol de intens dramatism, de profundă autenticitate umană. Operele compuse de el sub semnul acestei preocupări (**Orfeu, Alcesta, Paris și Elena**) nu se bucură însă de o primire încurajatoare. Dezamăgit, dar fără a renunța la crezul său, Gluck se gândește tot mai insistent la țara de unde pornise ideea unei reforme a operei. Nădăjduind că în Franța va găsi mai multă înțelegere și receptivitate pentru strădaniile sale novatoare, hotărăște să se instaleze la Paris, unde sosete în 1773, adică în al saizecelea an al vieții sale. Restul vieții

lui Gluck, pînă la 1787, este intim legat de dezvoltarea culturii franceze pe care el a adoptat-o cu o totală dăruire, ca un adevărat cetățean al lumii. Cu toate obstacolele intimpinate, el a găsit totuși printre francezi sollicitudinea de care avea nevoie, sprijinul moral și material menit a-i stimula căutările. În Franța și s-a cristalizat deplin idealul estetic spre care tindea, acela al operei concepute ca dramă muzicală. **Ifigenia în Taurida**, **Armida**, versiuni noi ale operelor **Orfeu și Euridice** și **Alceste** continuă sirul creațiilor artistului, ajuns pe culmea maturității. Ele au determinat mari dispute printre contemporani și au înrăuit considerabil dezvoltarea ulterioară a muzicii.

Gluck nu s-a mărginit să compună în spiritul noului său ideal, ci a desfășurat și o largă activitate teoretică destinată a face mai limpede opiniei publice acest ideal. În prefete, articole și scrisori, compozitorul și-a formulat principiile cu o claritate care face din ele un adevărat program estetic. Modul răspicat în care el pune problema adevărului în muzică reprezintă o culminare a tentativelor de a înțelege arta muzicală ca expresie a existenței umane. Deși privește în mod strict genul operei, teoria sa are semnificații mult mai largi: este fundamentarea realismului muzical.

Gluck își delimitează foarte precis poziția în primul rînd printr-o necrutătoare critică a muzicii de care se îndepărtase - muzica divertismentului minor și gratuit, muzica formală și străină de frământările sufletului uman. Principala țintă a criticii sale era opera italiană a vremii, ai cărei autori "fac din cel mai fastuos și mai frumos

dintre toate spectacolele un lucru ridicol si plictisitor".

In prefata la **Alcesta**, el trece in revistă principalele manifestări de formalism care fac din opera italiană un spectacol conventional si fals, atat pe planul artistic, cit si pe plan cel uman, exprimindu-si hotărirea de a le evita: "N-am vrut să-l opresc pe actor in plin dialog pentru a aduce o insipidă ritoenelă, nici să injumătătesc un cuvint pentru a-i oferi actorului o vocală care i-ar putea permite valorificarea frumoasei sale voci intr-un lung pasaj de agilitate; de asemenea, n-am putut fi de acord ca orchestra să facă o cadentă specială pentru a da timp cintăretului să-si recapete răsufierea. Am socotit că nu trebuie să trec rapid peste partea a doua a unei arii, partea cea mai pasionată si cea mai importantă, să repet de patru oei cuvintele primei părți si să termin aria, desi sensul nu este complet, numai pentru a permite cintăretului să varieze capricios aria in mai multe feluri. Pe scurt, am incercat să izgonesc din muzică toate aceste abuzuri impotri-va căroro zadarnic protestează atat bunul-simt, cit si ratiunea".

Italienii isi permiteau asemenea conventionalisme, absurde la un examen rational, deoarece ei nu-si propuneau să facă apel la reflexiune sau la zonele mai profunde ale sensibilității ascultătorului. Unica lor tintă era aceea de a incinta si uimi. Gluck urmăreste un tel cu totul deosebit. El intelege mūzica "nu ca o artă de a mingia auzul, ci ca unul dintre cele mai mărete mijloace de a răscoli sufletul si de a trezi in el sentimente". Nu artificialitatea salonardă trebuie să se degajeze din sunete, ci suflul

trăirilor autentice. Natura umană, în tot adevărul și simplitatea ei - iată ce își propune el să sugereze prin muzică. "Muzica, spune el într-o scrisoare către Marie Antoinette, nu va mai fi mărginită la frumusețile reci și conventionale la care autorii erau obligați să se oprească". Preconizează, de aceea, abandonarea subiectelor dulcegi, înflorite, moralizatoare și înlocuirea lor prin subiecte pline de intensitate umană, "care - spune Gluck într-un articol din "Mercure de France" - furnizează compozitorului posibilitatea de a exprima mari pasiuni, de a crea o muzică energică și emoționantă". Idealul frumuseții amabile și poleite este respins de Gluck în favoarea expresiei veridice, patetice și răscolitoare, purtătoarea unui nou ideal de frumusețe.

Muzica va înceta să fie formală și artificială din momentul când nu va mai fi concepută ca scop în sine, ci va sluji ideea poetică. În procesul de creație, compozitorul va trebui să țină permanent seama de trăirile, atmosfera, acțiunea pe care le va sugera muzica sa. "Am vrut să readuc muzica la adevăratul său scop, care constă în a întări poezia printr-o expresie nouă, a face mai impresionante situațiile fabulei, fără a întrerupe acțiunea și fără a o rătăci prin ornamente inutile. Am socotit că muzica trebuie să fie pentru poem ceea ce sint, pentru un desen corect și bine întocmit, vivacitatea culorilor și contrastul bine ales al luminilor și umbrelor care dau viață figurilor fără a le altera contururile", spune el în prefata **Alcestei**. De fapt, esența întregii reforme a lui Gluck constă în refuzul de a face "muzică în sine". Compunând, el își pune tot timpul probleme de ordin psihologic, dramatic, plastic.

Pentru a sublinia primordialitatea acestor preocupări în actul compoziției muzicale, Gluck nu ezită să-și formuleze crezul într-un mod care, la prima vedere, ar putea părea paradoxal: "Înainte de a începe să compun, mă străduiesc să uit că sint muzician". Într-o scrisoare din 1777, către Du Rollet, el repetă și precizează acest gând: "M-am străduit să fiu mai mult pictor și poet decât muzician".

Dorința de a încărca expresia muzicală cu putere de sugestie, evocare, impresionare îl face pe Gluck să proclame deplină libertate a creatorului de a-și alege mijloacele de expresie. Nu există mijloace permise și nepermise, există doar mijloace ~~pe~~ care favorizează sau care umbresc ideea poetică. Compozitorul este deci dator să găsească mijloacele capabile a produce maximă intensitate expresivă. El va lărgi, de aceea, considerabil estetica operei italiene, bazată pe melodia cantabilă. Nu abandonează acest procedeu, dar îl consideră insuficient pentru acel compozitor care urmărește redarea adevărului vieții, a unor pasiuni puternice. **Bel-canto**-ului îi va adăuga procedeul declamației, prin care-și pot găsi o expresie mai adecvată marile tensiuni sufletesti.

Gluck este apoi acela care descătusează orchestra, ținută pînă atunci în situația de acompaniatoare impersonală. În fața progreselor însemnate realizate pînă atunci în domeniul instrumentelor, Gluck își dă seama că acestea pot juca un rol imens în sugerarea dramatismului acțiunii, în caracterizarea psihologică a personajelor. Un prieten îl ruga o dată să-i explice de ce scena miniei lui Ahile din opera **Ifigenia** îl răscolea de parcă ar fi fost el

eroul, in timp ce, cîntîndu-si singur melodia lui Ahile, nu mai remarca in ea nimic amenintător si dramatic. "Mai intii de toate - rîspundea Gluck - trebuie să stii că muzica este o artă foarte limitată si mai ales in acea parte a sa pe care o numim melodie. Zadarnic am căuta in combinatia de note care compun cîntul un caracter propriu anumitor pasiuni: nu-l vom găsi. Compozitorul dispune si de resursele armoniei, dar adesea chiat si aceasta este insuficientă. In scena despre care imi vorbesti, toată magia mea constă in natura cîntului care precede si in alegerea instrumentelor care-l acompaniază. Multă vreme nu auzi decit duioasele regrete ale Ifigeniei care-sî ia rămas bum de la Ahile; cel mai important rol il joacă aici flautii si sunetul lugubru al cornilor. Nu este o minune dacā auzul dumitale - astfel odihnit -, izbit pe neasteptate de sunetul ascutit al tuturor instrumentelor militare reunite, te pune intr-o tensiune extraordinară, tensiune care in adevăr era de datoria mea să ti-o produc, dar care totusi isi trage principala sa forță dintr-un efect pur fizic". In opozitie cu estetica muzicii amabile si agreabile, Gluck nu numai că nu pune oprelisti sonoritătilor violente si brutale, dar le si salută prezenta, dacā ele contribuie la o veridică redare a subiectului. Admite, in numele adevărului, chiar efecte care unui auz "delicat" i-ar putea părea vulgare: "Nu este o greseală dacā uneori cobori pină la trivial - spune el intr-o scrisoare către ducele de Braganca (1770). Cînd vrei să rămii veridic, trebuie să-ti mulezi stilul după subiectul pe care-l tratezi, cele mai mari frumuseti in melodie devenind imperfecte atunci cînd nu sint la locul

lor". Pentru prima dată este proclamat răsunător dreptul artistului de a încălca orice regulă încetătenită prin tradiție, dacă aceasta îl stinjeneste în obținerea efectului expresiv dorit. "Nu există regulă pe care să nu fi socotit că o pot jertfi de bunăvoie în favoarea efectului", spune Gluck în prefata la **Alcesta**, aruncând o mânăsă dogmatismului esteticii clasiciste și anunțând triumful îndepărtat al libertății romantice. O singură lege recunoaște Gluck - redarea veridică a naturii umane. Telul compozitorului ar trebui să fie dezvăluirea resorturilor sufletesti fundamentale, acelea care sînt comune tuturor oamenilor, indiferent de epocă, de naționalitate. Tinde spre un asemenea ideal, deoarece, spune el în scrisoarea către Marie Antoinette: "Am văzut cu satisfacție că accentul naturii este limba universală". Își propune, de aceea, să înzestreze limbajul muzical cu o putere generalizatoare atît de mare, încît să poată compune "o muzică adecvată tuturor națiunilor". Era în această năzuință previziunea genială a unei idei care avea să se impună și să se generalizeze de-abia peste două secole.

Despre efectul pe care-l produceau operele compuse de Gluck în spiritul acestui crez ne putem face o idee din comentariul domnișoarei Lespinasse: "Impresia pe care mi-a produs-o muzica lui **Orfeu** este incomparabilă. Am încercat un sentiment atît de profund, atît de sfîșietor, încît aproape devenisem incapabilă să vorbesc despre ceea ce simteam. Eram tulburată, trăiam fericirea pasiunii". Asemănător vorbea Grimm: "Multe persoane străine de artă declarau, după prima reprezentare a lui **Orfeu** de Gluck, că niciodată

muzica nu a produs asupra lor o impresie atit de vie si adincă".

Muzica lui Gluck era insă ascultată si de spirite a căror "formatie" sau mai bine zis deformatie estetică le impiedica să aprecieze valoarea noii frumusetii aduse in muzică de acest mare reformator. In accentele de adevăr psihologic ale muzicii lui Gluck ei vedeau o inadmisibilă violare a insăsi esentei artei, inteleasă de ei ca infrumusetare si idilizare a realității. Principalul exponent al taberei antigluckiene era renumitul critic literar al vremii, La Harpe. După reprezentarea operei **Armida**, el scrisese cu indignare: "Rolul Armidei este, aproape de la un capăt la celălalt, un tipăt monoton si obositor. Muzicianul a făcut din ea o Medee, uitind că Armida este o zină, iar nu o vrajitoare... Strigătele de durere reprezintă unul dintre mijloacele domnului Gluck... Această maimutărie afectată a naturii se deosebeste esential de arta bazată pe imitarea infrumusetată. Nu vreau citusi de putin să ascult strigătele unui om care suferă. De la arta muzicianului astept accente triste, dar nu dezagreabile".

Glasului lui La Harpe i se alătura cel al lui Marmontel, importantă personalitate literară a vremii: "A sosit la noi, in ajunul gloriei sale, un saltimbanc ceh. El i-a pus pe Ahile si Agamemnon să ragă, pe Clitemnestra să urle, iar pe neobosita orchestra să zdrăngăne in toate felurile".

Folosindu-se de stabilirea in Franta a compozitorului italian de opera Piccini, adeptii stilului conventional de operă făcură din muzica acestuia drapelul luptei impotriva esteticii lui Gluck. Asa s-a născut faimoasa dispută dintre gluckieni si piccinieni, adică dintre tendinta realistă

si cea formalist-estetizantă in intelegerea muzicii. Ciocnirea celor două tabere lua adesea forme foarte violente, adversarii lui Gluck nedindu-se in lături de la injurii si intrigi josnice,. Spiritele sovine il prezentau ca pe un venetic, care importase in cultura franceză principii străine spiritului acesteia. "Niciodată, spune Gluck, nu s-a dat o bătălie mai cumplită si urmată de mai multe dispute ca aceea pe care a trebuit s-o dau cu opera mea **Armida**. ... Pentru a asigura un succes mare operei lui Piccini, ambasadorul Neapolului unelteste neobosit intrigi impotriva mea, atit la curte, cit si in lumea mare: i-a tras de partea sa pe Marmontel, La Harpe si încă vreo citiva academicieni, pentru a se pronunta in presă impotriva sistemului si metodei mele de compozitie".

Fire dirză si combativă, Gluck ripostează cu sarcasm invinuirilor aduse de reprezentantii mentalității conservatoare. Intr-un articol publicat in "Journal de Paris" spune printre altele: "Cum văd că sinteti pentru muzica tandră ... voi izgoni scrupulos din lucrările mele toate instrumentele zgomotoase, cum sin timpanii si trompeta; voi face să nu se aducă in orchestra decit oboii, flautii, cornii de vinătoare si viorile, bineinteleles cu surdină. Rolul Armadei nu va mai fi "un strigăt monoton si obositor" si nici "o medee", o "vrajitoare", ci "o zină". Vreau ca in desperarea sa, ea să vă cinte o arie atit de regulată, atit de periodică si in acelasi timp atit de duioasă, incit domnisoarele cele mai vaporease să o poată asculta fără a-si simti citusi de putin nervii iritati. Dacă vreunei persoane răutăcioase i-ar veni in gind să-mi spună: "Domnule,

luati seama că Armida fúriosoasă nu trebuie să se exprime ca Armida îmbătată de dragoste", i-as răspunde: "Domnule, nu vreau să îngrozesc urechea d-lui La Harpe...D-l La Harpe nu vrea să audă strigătul unui om care suferă".

Estetica lui Gluck era o incununare a eforturilor depuse de enciclopedisti pentru a fundamenta teoretic o muzică a adevărului psihologic și o înțelegere realistă a muzicii în general. "Se hrănișe cu spiritul lor; a fost poetul muzician pe care toți îl presimțeau - spunea Romain Rolland - instrumentul revoluției dramatice pe care filozofii o pregăteau de douăzeci de ani". Principiul adevărului expresiv ca țintă supremă a muzicianului, principiu limpede formulat și magistrat aplicat de Gluck, avea să devină de acum înainte fundamental în concepția despre muzică, orientând căutările compozitorilor spre intensificarea forței realiste a limbajului muzical. Teoria dramei muzicale pe care Wagner avea s-o elaboreze minutios peste un veac ar fi fost de neconceput fără baza oferită de estetica lui Gluck. Nu fără temei îl numise Bernard Shaw pe Gluck un "Wagner al epocii sale".

T E M A 6.

E s t e t i c a m u z i c a l ă g e r m a n ă. Clasicismul este un fenomen estetic si ideologic care apare in secolul al XVIII-lea, ca o consecință a contradicțiilor pe plan social si ideologic, si care se manifestă in artă prin tendinta spre simplitate, claritate, logică si echilibru in tratarea unor teme cu un adinc continut uman general-valabil.

Prin specificul său, clasicismul nu este absolut de marcă franceză, căci il găsim manifestindu-se aproape in toate țările Europei. Inșă nicăeri nu s-a manifestat cu atita putere si relief ca in Franta datorită condițiilor create in perioada prerevolutionară.

In celelalte țări, mai spre estul Europei - Prusia, Austria, Rusia -, el apare cu oarecare intirziere. In Prusia si Austria, stilul **rococo** pornit de la curtea lui Ludovic al XIV-lea se prelungeste pină spre sfirsitul secolului al XVIII-lea, chiar după afirmarea clasicismului.

Atunci cind studiem clasicismul, sintem inclinati să vedem intr-o operă de artă logică si ratiune, armonia luminilor si culorilor, simplitate prin renuntarea la complicatii inutile, ordine si simetrie, echilibru intre continut si formă, intr-un cuvint un anumit grad de perfectiune artistică, valabilă pentru toate timpurile si pentru om in genere.

Ar fi gresit inșă de a stabili anumite reguli rigide cărora s-ar părea că trebuie să se supună toate operele de artă si că toate pot servi ca model pentru eternitate. După ce criteriile putem judeca atunci o operă de artă?

In primul rind, trebuie arătat că in epocile de cotitură

ale omenirii artele au reflectat cu mai multă vigoare ideile estetice ale claselor înaintate. Artistii înaintați n-au stat niciodată în afara frământărilor sociale, a idealului epocii și a luptei de clasă.

De aceea, operele artistice trebuie judecate după atitudinea artistului față de societate, de natură și om în general, după nivelul mijloacelor de expresie care îmbracă un conținut înaintat, adică după nivelul măiestriei artistice.

În dorința de a ajunge să-și făurească despre fiecare lucru sau ființă în parte o imagine în care să fie cuprinse toate trăsăturile cu adevărat esențiale, clasicii elimină tot ce este prea individual, reținând numai caracterele generale.

Pentru artistul clasic, convingerea că omul este elementul cel mai interesant și mai desăvârșit devine măsura tuturor lucrurilor.

Totuși, clasicismul, indiferent de ramurile în care s-a manifestat, și-a avut limitele sale, izvorite din necunoașterea legilor de dezvoltare ale societății și din caracterul limitat al ideologiei burgheze.

Ca urmare a acestei limitări apare înclinarea spre abstracție și tendința de a separa artele și chiar genurile.

Pentru clasici, pictura nu trebuie amestecată cu sculptura, drama cu comedia, poezia cu proza. Din contra, la artistul romantic, dorința de a amesteca artele și chiar genurile apare ca o îmbogățire, ca un progres. Deși încătușat în vechile relații sociale feudale, progresul muzicii clasice se desfășoară într-o perioadă de transformări generale

si se infăptuieste indeosebi in simfonie si sonată. Clasicismul vienez insumează toate cuceririle anterioare ale muzicii si in baza unui proces de sintetizare a creat calitativ o artă nouă cu o largă putere de generalizare.

Năzuind spre simplitate, sinceritate, si naturalitate, stilul clasic vienez se deosebeste de formele barocului, de stilul lui Bach si Haendel. In noul stil se oglindeste mai puternic optimismul vietii izvorit dintr-o mai accentuată apropiere de bogătia artei populare. Exprimind o filozofie strind legată de viata zilnică, uneori simplă, eliberată de ideile religioase, in muzica clasicilor vienezi ne izbeste in primul rind atmosfera ei luminoasă, continutul muzical propriu-zis improspătat de ritmul dansului si canteceului popular, prin apropierea mijlocită a omului cu natura.

Nevoia de a accentua latura emotională cu ajutorul imaginilor artistice si redarea noului continut au avut drept consecință imbogătirea limbajului muzical cu mijloace noi, mai expresive si mai perfectionate.

Elementele principale ale muzicii - melodia, ritmul si armonia - au suferit transformări importante. Asa, de pildă, melodia clasică pare spontană, sinceră, simplă de o proportionalitate desăvirsită, alimentată de un ritm ordonat, in care figurile ritmice formează unități simetrice de o mare perfectiune.

K a n t d e s p r e m u z i c a . M u z i c a i n " E s t e t i c a " l u i K a n t . In imediata vecinătate istorică a iluminismului Francez, filozofii clasici germani de la răspintia secolelor al XVIII-lea si al XIX-lea includ,

si ei, muzica in sfera cercetărilor teoretice. Viziunea lor muzical-estetică se va deosebi însă simțitor de cea a iluministilor care, interpretind materialist lumea, vedeau in muzică ecoul freamătului uman, social. Orientarea esteticii muzicale a lui Kant, Fichte si Schelling va fi determinată de caracterul idealist al filozofiei lor, care i-a îndemnat să caute si să descopere in muzică altceva decit căutaseră si descoperiseră iluministii.

In incercarea sa de a clasifica ierarhic artele, Kant (1724-1804) ia ca criteriu deplinătatea manifestării ideii. O artă se situează pe o treaptă cu atit mai înaltă, cu cit substanta sa ideatică isi găseste o expresie mai limpede si mai răspicată. Pe locul cel mai de sus Kant asază poeziă, in care vede arta maximei eflorescente a cugetării umane, arta care "lărgeste orizontul sufletesc si, din punct de vedere estetic, se ridică pină la idee". Coborind pe treptele acestei clasificări, ne vom intilni cu arte in care, după Kant, elementul ideatic apare din ce in ce mai voalat de către aparenta concret senzorială: elocinta, sculptura, arhitectura, pictura, grădinăritul. Muzica o vom găsi pe treapta cea mai de jos, ca arta pur senzorială si formală alături de ceea ce Kant numeste **Farbenkunst**, adică arta combinării culorilor.

Ginditorul de la Königsberg nu concepea că muzica ar putea fi altceva decit o combinatie de sunete destinată să impresioneze agreabil auzul: "Dacă apreciem importanta artelor după cultura pe care o dau sufletului, dacă luăm ca unitate de măsură lărgirea facultăților noastre spirituale ..., va trebui să recunoastem că, printre arte, muzica

ocupă locul cel din urmă, ea avind de-a face numai cu senzatiile". Kant este gata să recunoască muzicii forta neintrecută de inriurare asupra omului, in virtutea căreia ar putea fi pusă pe primul loc al ierarhiei artelor: "Desi ea vorbeste numai prin senzatii, fără notiuni si deci nu lasă loc meditatiei, asa cum face poezia, ea răscoleste totusi sufletul, e drept, fulgerător, dar mult mai divers si mai profund" (ibidem). Recunoscind intensitatea inriuririi muzicii asupra omului, Kant face însă o rezervă destul de importantă in legătură cu durabilitatea acestei inriuriri: pe cit de puternică este impresia lăsată de muzică, pe atit este ea de trecătoare. Pentru a-si ilustra sugestiv teza, Kant recurge la renumita comparatie cu batista parfumată: "Aici se produce un fenomen asemănător cu cel care are loc cind oamenii vor să se desfete cu miroaturi imbătătoare. Acela care-si scoate batista parfumată, oferind-o tuturor, isi constringe vecinii - chiar impotriva vointei lor - să respire aerul inmiresmat". Kant explică incapacitatea muzicii de a lăsa urme adinci in sufletul omenesc prin absenta unui continut spiritual superior: "In ea, desigur, este mai mult divertisment decit cultură".

Nu este exclus ca această desconsiderare a posibilitătilor de expresie a muzicii să provină din lipsa unui contact apropiat si emotional al filozofului ca marile creatii ale acestei arte. E posibil, chiar, ca specificul ei sonor să-i fi părut incomod in dorinta de a găsi linistea necesară meditatiei: asa ne explicăm de ce numea el muzica "artă lipsită de urbanitate". A preferat, de aceea, speculatia pută in jurul acestei arte conferindu-i un loc matematic

precizat într-un sistem de o formidabilă rigoare arhitecto-
nică. Neizvorind însă dintr-o substantială trăire a fenome-
nului concret, concluzia speculativă a lui Kant apărea
ca neintemeiată chiar și celui mai simplu iubitor al acestei
arte, lipsit de pretentii filozofice, dar obișnuit să vibreze
cu putere la frumusetile ei.

Teza lui Kant că muzica nu este decît un joc ingenios
de arabescuri sonore exprimă în modul cel mai pur concepția
sa formalistă despre frumos. După cum se știe, în **Critica
puterii de judecată**, el încerca să circumscrie specificul
frumosului și o făcea delimitînd riguros această categorie
de orice implicații de ordin practic, real, etic, filozofic.
Ajungea la concluzia că specifică în frumos este forma
artistică pură, ingeniozitatea imbinării culorilor, liniilor,
ritmurilor, sonorităților etc.

Oscilînd în filozofia sa, cum arată între materialism
și idealism, Kant manifestă aceeași inconsecvență dualistă
și pe plan estetic. Intuitiv adevărului, inerentă omului
de geniu, îl îndemna să recunoască, în ciuda teoriei sale
formaliste, că frumusețea nu poate fi redusă la formă pură,
că sînt fenomene a căror frumusețe este inseparabilă de
conținutul lor real sau destinația lor utilitară. Kant
va face, de aceea, o distincție între frumusețea pură,
liberă, constînd din dezvoltarea unor elemente formale
/ceea ce el numește **pulchritudo vaga**/ și frumusețea impură,
cu implicații reale sau practice, pusă în slujba unui scop
extraestetic (**pulchritudo adhaerens**). Dacă față de poezie,
arta ideilor, muzica se află într-un raport de inferioritate,
ea va fi în schimb prima din seria artelor izvorîte din

jocul liber si dezinteresat al imaginatiei. Kant nu-si făcuse scrupule speciale in legătură cu muzica si nici nu-si prefigura desigur consecintele celor citeva reflectii muzical-estetice care ocupă, de altfel, un loc destul de modest in vasta **Critică a puterii de judecată**. Dar refuzind muzicii un continut spiritual, negindu-i rolul gnoseologic si functia educativă, prezentind-o ca pe un divertisment sonor si o sursă agreabilă de senzatii, el punea temelia intelegerii formaliste a acestei arte, temelie pe care urmasii săi aveau să inalte un adevărat edificiu. Merită însă toată atentia opinia prof. Asmus care, in cartea sa despre **Filozofia lui Kant** atrăgea atentia asupra elementului progresist continut in teoria kantiană a frumosului ca formă pură: intr-o atmosferă impregnată de teroare feudală si filistinism mic-burghez, desfătarea pur estetică echivala cu evadarea dintr-o existentă apăsătoare intr-o lume a libertății spiritului. Această opinie poate fi pusă in directă legătură (si probabil că aici se si afla fundamentul ei) cu teza lui Plehanov, conform căreia ideea artei pentru artă, indreptată impotriva prozaismului vietii burgheze si ipocritiei sale moralității, a avut un anumit rol pozitiv.

G i n d i r e a m u z i c a l ă a l u i F i c h t e s i S c h e l l i n g. Părerile despre muzică ale lui Fichte (1763-1814), desi extrem de sumare, ating totusi un punct esential al esteticii muzicale: rolul ascultătorului in deslusirea sensului muzicii.

In conceptia lui Fichte, explicarea si definirea muzicii va depinde precumpănitor de fondul aperceptiv al ascultătorului. Este consecinta directă a idealismului său subiectiv,

după care eul construiește non-eul, adică realitatea. "Consonanța și armonia - spune Fichte - nu se află în instrumente, ele există numai în spiritul ascultătorului, care unește în sine diversitatea și unitatea; dacă nu vom admite un astfel de ascultător, nu va putea fi vorba nici de armonie, nici de consonanță".

Rezultă, de aici, că muzica nu poate exista independent de ascultător, el fiind acela care îi conferă un sens. Se puneau astfel bazele teoriei după care muzica nu exprimă nimic, sentimentele și ideile fiindu-i atribuite în mod arbitrar de către ascultător. Dar, pe de altă parte, Fichte sublinia, pentru cercetătorii de mai târziu, rolul activ și creator pe care îl are ascultătorul în înțelegerea muzicii.

Ca idealist subiectiv, Fichte nu-și dădea seama că toate reprezentările ascultătorului, oricât ar depinde de receptivitatea acestuia, nu pot să nu aibă o bază reală în structura obiectivă a fenomenului sonor. El intuia însă, în mod dialectic, că înțelegerea sensului unei opere nu poate fi concepută în condițiile unei atitudini pasive a ascultătorului. Era un corectiv necesar adus materialismului mecanicist al iluministilor a căror estetică nu prea acorda importanță rolului creator al ascultătorului. Nu comparase oare Diderot conștiința umană cu un pian pe a cărui claviatură natura cîntă, reacțiile noastre semănînd cu sunetele produse prin simpla atingere a clapelor?

Cu Schelling (1775-1854) tendința înțelegerii idealist-formale a muzicii devine și mai pronunțată. El pune arta mai presus de filozofie, imaginile ei reprezentînd o "știință a științelor" care dezvăluie esența și unitatea universală

a lucrurilor.

În opoziția cu opinia lui Kant despre muzică, estetica schellingiană rezervă acestei arte un rol revelator: în ea se intruchipează latura dinamică a universului. Muzica redă, cu o forță pe care celelalte arte nu o pot egala, devenirea și curgerea fenomenelor, dar o face într-un mod abstract și formal: "Muzica exprimă numai forma pură a acestor mișcări, ruptă de latura corporală". Izolând esența de fenomen și transformând-o într-o entitate mistică, Schelling își imaginează existența unei mișcări pure care mină din sferele sale transcendente întreaga desfășurare a lumii fenomenale și își găsește în muzică cea mai nudă și adecvată intruchipare. Acest dinamism pur exprimat de muzică are, în concepția lui Schelling, o anvergură cosmică, aflându-se în directă legătură cu mișcarea sistemului solar. Înțelegerea muzicii ca expresie a ideii abstracte de mișcare avea să genereze peste puțină vreme teoria formalistă a lui Hanslick care va defini muzica - "arta a formelor sonore în mișcare", precum și teoria lui Kurth a muzicii ca "expresie a energiei pure".

Pe de altă parte însă, punind muzica în legătură cu forțele fundamentale ale universului, viziunea schellingiană lasă să se întrevadă posibilitatea unei interpretări mai profunde a sensurilor acestei arte. Iluministii subliniază caracterul ei afectiv, legătura imaginilor muzicale cu intonațiile glasului uman și varietatea infățișărilor naturii. Nu era oare posibil să se vadă în ea exprimate și legi sau sensuri profunde ale existenței? Nu era justificat ca, pe lângă o semnificație emoțională sau imitativă,

să i se atribuie și o semnificație filozofică?

În cadrul concepției schellingiene despre muzică, locul primordial îi revine ritmului care, conform viziunii cosmice a filozofului, nu este altceva decât expresia periodicității după care se mișcă planetele - teorie ce apare ca un ecou tirziu al "muzicii sferelor" imaginată de pitagoreici și de comentatorii lor medievali. "Ritmul este, într-un sens, absolut întreaga muzică". În melodie el nu vede altceva decât "ritm integrat".

Relațiile dintre ritm, melodie și armonie, elemente fundamentale ale muzicii, alcătuiesc o dialectică în care, după Schelling, rolul conducător și unificator îi revine ritmului. Concepția aceasta corespundea idealului clasic al muzicii în care structura melodiei, și în genere desfășurarea sonoră, era ținută în chingile riguroasei și simetricei organizări ritmice. În epoca lui Schelling prindea însă tot mai reliefat contur o altfel de muzică, în care riguroasa ritmicitate clasică ceda locul libertății agogice și bogăției armonice.

Spectator al locului din ce în ce mai important pe care îl capătă, în muzica romanticilor, armonia, Schelling nu putea să nu înregistreze acest fenomen. Recunoscând importanța armoniei în muzică, el o admite însă doar ca element subordonat ritmului și ca un contrar dialectic ce se cere învins; armonia favorizează exprimarea depresiunilor sufletesti, spune el, în timp ce prin ritm se manifestă vitalitatea, hotărîrea, spiritul activ. Iată de ce, el se va pronunța pentru idealul clasic al muzicii, a cărui solidă organizare ritmică este un semn de robustete sufleteas-

că. În ceea ce privește formele muzicale dominate de tensiunea armoniei romantice, acestea i se par efemere, ele impunând oricărei rațiuni luminate revenirea la formele solide ale clasicismului. Creatia muzicală compusă sub semnul gândirii armonice era amenințată de tot felul de contradicții a căror rezolvare nu putea fi găsită decît prin revenirea la ritmul unificator și împăciuitoare. Ritmului îi este conferit astfel un rol asemănător celui pe care îl avea în filozofia lui Schelling ideea obiectivă, menită să rezolve contradicția dintre eu și non-eu, contopindu-le într-o identitate transcendențială. Poziția de pe care Schelling înțelege muzica are, după cum vedem, o pronunțată coloratură clasicist-conservatoare; expresia cea mai rotunjită și vehementă a acestui puseism estetic o vom găsi la contemporanul și continuatorul său, Hegel.

Vom adăuga că și pe această tendință spre apologia clasicismului își lasă amprenta viziunea sa cosmică; lumea planetelor este dominată de ritm, mișcarea lor reprezentînd o pură melodie, în timp ce armonia, sfîșiată de contradicții, prezidează lumea cometelor a căror mișcare este complet lipsită de ritm, deci haotică. Schelling extinde această concepție antiromantică și ritmică asupra celorlalte arte. În virtutea ei își exprimă el preferința pentru dramaturgia lui Calderon și Sofocle și lipsa de entuziasm pentru Shakespeare. Dacă în tragediile lui Sofocle, bunăoară, el vede expresia necesității de fier și a ritmului pur al existenței, teatrul lui Shakespeare, în care fremătă contradicțiile și diversitatea vieții, este considerat de el ca intruchipare a spiritului armonic, a ceea ce Schelling numește "contrapunct

dramatic". Ceea ce ne interesează aici este însă în primul rând ideea, după opinia noastră, rodnică, de a înțelege o artă prin prisma altei arte, de a vedea întrepătrunderea și unitatea acestora. În embrion la enciclopediști, ea începea să se contureze mai precis la Schelling pentru că în estetica romantică să devină dominantă. A încerca să explici muzica recurgând la concursul poeziei și picturii, aceasta era o metodă care avea să permită o mai profundă și complexă înțelegere a acestei arte. Se puneau totodată premisele unei viitoare colaborări a artelor, în vederea unui efect calitativ superior.

Din acest filon estetic avea să ia naștere în curând teoria wagneriană a sintezei artelor.

H e g e l : g î n d î r e a m u z i c a l ă s i a p o l o g i a c l a s i c i s m u l u i . Estetica lui Hegel conține una dintre cele mai profunde viziuni filozofico-estetice asupra muzicii. Hegel uimeste prin capacitatea sa de a vorbi despre muzică nu speculativ, ca despre un obiect exterior lui pe care, din necesitatea cuprinderii integrale a lumii, trebuie să-l includă în "sistem" și să-l adapteze imperativelor acestuia: înțelegerea hegeliană a problemelor muzicii izvorăște, dimpotrivă, din identificarea efectivă cu această artă și din cunoașterea temeinică a legilor ei.

Hegel își precizează ideile despre muzică prin confruntarea cu pozițiile predecesorilor săi Kant și Schelling, depășind unilateralitățile și corectând erorile acestora.

Hegel își definește poziția mai ales prin combaterea

intransigentă a formalismului kantian. Tezei conform căreia muzica nu este în stare să exprime decît senzații sonore el îi opune convingerea că muzica poate să dea expresie unei înalte spiritualități. Se definește de asemenea și în raport cu Schelling: în timp ce acesta atribuia muzicii capacitatea de a dezvălui legi cosmice, Hegel arată limitele domeniului expresiv al muzicii, limite decurgînd din caracterul propriu materialului ei. Continuînd însă să vadă în muzică una dintre formele de manifestare a ideii absolute, în devenirea sa, Hegel nu depășește nici în acest domeniu limitele și consecințele idealismului sistemului său filozofic.

L o c u l m u z i c i i i n s i s t e m u l a r t e l o r. Obligînd muzica să coboare din virful piramidei spiritului, unde o înălțase Schelling, Hegel o așază pe locul la care el consideră că-i dau dreptul virtuțile, dar și marginile expresivității sale. De aceea, nu o va situa pe treapta cea mai de jos a ierarhiei artelor, așa cum se întimplase la Kant. Acest loc, Hegel îl rezervă arhitecturii. Își începe clasificarea în acest fel, călăuzit fiind și de un criteriu istoric. Inventivitatea artistică a oamenilor a început a se manifesta prin creații arhitecturale. Dar în acest domeniu, consideră Hegel, spiritul este covîrsit de materie, "realitatea zugrăvită rămîne ca ceva exterior ideii". De aici ar izvorî masivitatea greoaie și lipsită de expresivitate a acestei arte, ale cărei legi specifice au fost stabilite de străvechile popoare orientale. Arhitectura este, după Hegel, prototipul așa-zisei "arte simbolice".

O etapă superioară în dezvoltarea artistică a omenirii o reprezintă arta clasică. Hegel afirmă că prototipul ei este sculptura, ale cărei modele ideale au apărut în arta greacă. Caracteristica sculpturii este faptul că în ea, conținutul spiritual "se încorporează imaginii sensibile și materialului ei exterior, iar ambele laturi se întrepătrund în așa fel, încât nici una nu predomină asupra celeilalte. Își face loc aici echilibrul dintre conținut și formă, dintre idee și imagine. A doua artă din punctul de vedere al originii sale istorice, sculptura, reprezintă și a doua treaptă în sistemul hegelian al clasificării artelor.

În teoriile sale estetice, Hegel urmărește ceea ce el consideră a fi calea mișcării spiritului în direcția eliberării de sub strinsoarea materiei, pe care o va putea stăpâni numai în cadrul artelor romantice; aici, socoteste Hegel, conținutul spiritual tinde să domine și să depășească forma sensibilă de intruchipare.

Apariția picturii marchează, în concepția lui Hegel, prima mare victorie a spiritului în tentativa sa de dematerializare. Imaginea vizuală apare aici transfigurată de viața interioară, ceea ce în arhitectură era de neconceput iar în sculptură începea doar să se schițeze. Infățișind figuri și obiecte, pictura continuă totuși să rămână, mai mult sau mai puțin, tributară lumii materiale.

Muzica este, după Hegel, arta în care spiritul face un pas hotărâtor în descătușarea de lanțurile materiei. Aici nu ne mai întâlnim cu imagini ale realității materiale, avem a face cu viața spirituală manifestată în formă nemijlocită. "Materialul ei, deși continuă să rămână senzorial,

devine din ce in ce mai profund subiectiv... Muzica ne prezintă senzorialul într-un mod idealizat... sunetul parcă eliberează idealul din captivitatea sa materială". Viata spirituală este însă evocată de muzică într-un mod vag, nebulos, nedeterminat.

Acest neajuns va fi înlăturat, Arată Hegel, de cea de-a treia artă romantică - poezia - în care spiritul nu numai că se manifestă în modul cel mai nemijlocit și mai liber, dar o face totodată și cu acea limpezime a determinării notionale care nu putea fi proprie muzicii. Acesta este, foarte schematic redat, sistemul istoric și logic al artelor, în concepția lui Hegel. Pe fondul acestui sistem, muzica apare ca o artă romantică și în cel mai înalt grad spiritualizată. Ea posedă o forță generalizatoare și expresivă mai mare decât artele plastice, dar nu atinge înălțimea intelectuală la care se poate ridica poezia, reprezentând "trecerea de la senzorialitatea spațială abstractă a picturii la spiritualitatea abstractă a poeziei".

Idealismul modului hegelian de clasificare și ierarhizare a artelor, și - de aici - profunda mistificare a întregului proces, este izbitor. Ne aflăm în fața unei construcții speculative impuse lui Hegel de sistemul său care-și propunea să infătiseze evoluția universului în așa fel, încât să culmineze logic cu triumful filozofiei ca treaptă supremă a autocunoașterii spiritului. Pe parcursul acestei evoluții, diferitele arte reprezintă tot atâtea etape ale procesului cunoașterii de sine a spiritului și treptatei sale dematerializări. Continuându-se în religie, acest proces se desăvârșește în filozofie, imperiu al ideii pure. Perfectiunea acestui

stadiu le face inutile pe cele anterioare si Hegel prezice disparitia inevitabilă a artei care, cu tot farmecul său, este o intrupare nu pe deplin adecvată a ideii absolute. Această profetie are pentru noi aceeași valoare pe care o avea constatarea că statul prusac reprezintă, prin echilibrul său politic, punctul final al progresului social. Profetia hegeliană era, într-o mare măsură, determinată de constatarea incompatibilității dintre artă și societatea burgheză care tinde să instaureze, în locul elevatiei poetice, "proza" activității practice. Situația remarcată de Hegel există, dar ca de obicei, filozoful o absolutiza: el prezintă o criză istoric determinată, ca o tragedie fatală a spiritului.

Si totuși, în clasificarea hegeliană există un simbul rational: confruntarea posibilităților expresive ale muzicii cu posibilitățile expresive ale celorlalte arte. Deși integrată într-un sistem ierarhic cu totul discutabil, această confruntare i-a permis lui Hegel o mai limpede și mai nuanțată definire a specificului muzical.

M u z i c a s i v i a t a i n t e r i o a r ă a o m u l u i . Ceea ce deosebeste muzica de celelalte arte este nuditatea cu care ea infățișează viața spirituală a omului. Nici o altă artă nu redă atât de direct trăirile și nu dezvăluie atât de nuanțat cele mai intime ascunzături ale sufletului. Definind astfel specificul muzicii, Hegel nu rămâne însă la stadiul unei constatări de diletant sentimental. Caracterul spiritualizat al expresiei muzicale este explicat de el prin proprietățile specifice sunetului și ale auzului care-l percepe. Prin însăși natura sa, spune

Hegel, "sunetul corespunde subiectivității lăuntrice", producerea sa trezește întotdeauna în noi o reacție emoțională. Faptul că dispare îndată ce a fost emis, continuând apoi să existe doar în conștiința noastră, dovedește încă o dată legătura dintre sunet și viața noastră sufletească. De aceea, spune Hegel, "sunetele găsesc ecou numai într-un suflet profund, punând stăpânire pe subiectivitatea ideală a acestuia și stîrnind în ea mișcare". La rîndul său, auzul este un simț educat tocmai în spiritul unei percepții mai generalizatoare și totodată mai puțin determinate a vieții. "Auzul este mai ideal decît văzul", observa Hegel. Iată deci baza obiectivă a caracterului spiritualizat al expresiei muzicale.

Acestei intuiții juste, idealismul îi dă însă o orientare cu totul eronată. Mai mult: face ca Hegel să-și contrazică și să-și nege tezele juste de la care pornise să examineze specificul muzical.

Simțul realist, propriu într-o atît de mare măsură genialului teoretician al dialecticii, îl făcea să-și dea seama că "sfera originală a expresiei muzicale este constituită din toate nuanțele posibile ale veseliei, bucuriei, glumei, capriciului, extazului și freneziei sufletului, precum și din diferitele gradatii ale groazei, nelinistiei, tristetii, tînguiri, suferinței, dorului și altele, în sfîrșit, ale venerației, admirației, iubirii". O asemenea constatare este însă înlăturată de reflecțiile privitoare la incapacitatea muzicii de a exprima un conținut emoțional determinat. Esența muzicii, spune în alt loc Hegel, "constă nu în dezvoltarea unui sentiment determinat, ca iubirea,

dorul, veselia etc., ci in viata interioară care se ridică deasupra acestor emotii". Muzica va exprima, asadar, subiectivitatea abstractă (**abstrakte Subjektivität**), eul nud (**ganz leeres Ich**), lipsit de orice determinare si cufundat in contemplarea de sine. Hegel părăseste astfel elementele unei viziuni realiste a muzicii si alunecă spre intelegerea platoniciană a acestei arte ca expresie a ideii pure. Constatarea justă despre emotionalitatea muzicii nu se dezvoltă in sensul demonstrării capacității acestei arte de a dezvoltă-lui viata sufletească in toată multilateralitatea ei, ci esuează in notiunile fictive de "eu nud" si de "subiectivitate abstractă", care acoperă tumultul si diversitatea sentimentelor cu schematismul rece al constructiei speculative.

Hegel contestă de asemenea muzicii posibilitatea de a exprima ideii. Cuvintul reprezentind pentru el singura modalitate de a formula ideea, rezultă că muzica nu poate aspira spre exprimarea ideilor decit dacă se sprijină pe prezenta clarificatoare a textului poetic. Altminteri, cind se bizuie pe propriul ei material, muzica nu poate reda decit "emotii fără sens", **gedankenlose Empfindungen**. Reactia pe care ne-o storneste muzica nu va merge mai departe de sentimentul unei foarte "vagi simpatii". Pe acest plan, Hegel se afla însă in contradictie, mai intii, cu practica componistică avansată din vremea lui: sonatele si simfoniile beethoveniene dovedeau in mod revolutionar că muzica poate exprima, prin propriile ei mijloace, drame si ciocniri ale fortelor, reflectii ale cugetului, ideii etico-sociale. Dar Hegel a manifestat rezistenta conservatoare fată de innoirea revolutionară adusă de Beethoven. El se simtea

infinit mai atras de muzica preclasică si clasică, al cărei echilibru se putea acorda, mai degrabă decit tumultuoasa muzica beethoveniană, cu armonia unui sistem conceput speculativ si al cărei continut, realmente mai putin determinat, putea fi răstălmăcit de filozof in spiritul "emotiilor fără sens". Totodată, contestind muzicii posibilitatea de a exprima idei. Hegel isi contrazicea propriu său crez că muzica poate fi pătrunsă de o inaltă spiritualitate. El considera că muzica nu se poate "ridica la înăltimea adevăratei arte" decit pătrunzindu-se de "principiul spiritual" si preciza că "este indeferent dacă acest continut capătă o denumire mai precisă, prin intermediul cuvintelor sau dacă este exprimat intr-un fel mai nedeterminat, pe calea sunetelor, a relatiilor armonice si a melodiei care le insufleteste". Ceea ce insemna admiterea posibilității ca muzica să exprime, desi "intr-un fel mai nedeterminat", prin propriile-i mijloace, un continut spiritual superior. Dar ca să-ti dai seama că acest continut este in adevăr superior, trebuie să-l determini cit de cit din punct de vedere intelectual. Or, determinarea intelectuală a continutului spiritual exprimat de muzică era contestată prin postularea subiectivității abstracte si a emotiilor lipsite de sens.

Forta fascinantă a marilor creatii muzicale ii pare lui Hegel a lua nastere din ciocnirea si intrepătrunderea a două principii: freamătul sufletesc intens, tinzind spre libertatea nestinjenită a exprimării si constructia riguroasă, ratională, arhitecturală pe care i-o opune necesitatea desăvirării formale, - "In muzică - spune Hegel - domneste

cea mai profundă intimitate emotională și în același timp cea mai severă intelectualitate, astfel încât muzica unește în sine două extreme",.

Este necesar de precizat că pentru Hegel latura intelectuală a muzicii se manifestă nu în conținutul ei, prin prezenta unei viziuni definite asupra vieții, ci în construcția formală a operei, adică în găsirea planului compositional cel mai potrivit exprimării conținutului identificat de Hegel cu ceea ce el numea "emoții fără sens".

Hegel analizează, de asemenea, unitatea contradictorie dintre tendința spre verdictul caracteristic și tendința spre autonomia expresivității muzicale. Ce reprezintă aceste tendințe? Unii compozitori - Gluck, de exemplu - urmăresc ca expresia muzicală să evoce într-un mod cât mai sugestiv diferite fenomene ale vieții, și mai ales pe acelea descrise într-un text literar, în timp ce alții - cum ar fi Rossini - își propun să inzeșteze sunetele muzicale cu o cât mai mare independență expresivă, pentru ca ele să trăiască nu prin raportarea la o lume exterioară lor, ci prin valori intrinsece sunetelor. "Aproape în fiecare epocă, spune Hegel, comentariile asupra operelor muzicale au un dublu caracter. Unii preferă latura melodică, alții - elementul caracteristic". Nu este vorba, precizează el, de a alege o modalitate și de a renunța la cealaltă. Ambele tendințe sunt îndreptățite: dacă prima se luptă pentru adevărul expresiei muzicale, cea de-a doua are ca preocupare realizarea frumuseții acesteia. Or, artei, și adevărul, și frumusețea îi sunt deopotrivă de necesare.

Este de subliniat accentul pe care îl pune Hegel pe

veridicitate, adică, cum am spune noi, pe caracterul realist al muzicii. Orientarea speculativă a limitat, dar în nici un caz n-a anihilat puternica intuiție a adevărului vietii, atât de caracteristică lui Hegel.

O altă contradicție a gândirii muzicale, analizată de Hegel în **Estetică** sa, este aceea dintre melodie - acest "suflet al muzicii" - și armonie, care oferă melodiei "baza substanțială" (**die substantielle Basis**) necesară înălțării ei. Contradicția provine de acolo că, pentru unii, forța de expresie a muzicii constă doar în frumusețea melodică, acordurile nefăcând decât s-o umbrească, în timp ce pentru alții, dimpotrivă, armonia reprezintă esențialul iar preponderanța melodică este un semn de superficialitate, mai ales atunci când este susținută de un suport armonic sumar sau conventional. Dacă italienii tind spre primul tip de muzică, germanii se simt inclinați cu precădere spre celălalt. Se pune deci întrebarea: pe ce drum trebuie să se dezvolte muzica - al melodicității sau al bogăției armonice?

În încercarea sa de a da un răspuns, Hegel porneste de la constatarea că, luată separat, armonia este doar o abstracție, nu este încă muzică în sensul autentic al cuvintului. "Numai datorită melodiei și în sfera ei - spune Hegel - poate armonia să devină cu adevărat muzicală, să capete sens".

Spre deosebire de armonie, melodia poate exista și de sine stătător, dar totuși, în lipsa acestei "baze substanțiale" pe care i-o oferă structura acordică, ea sună destul de sărăcăcios și nedeterminat. Numai prezentată armonic, ea își dezvăluie pe deplin sensurile intime. Hegel insistă

mai ales asupra importantei tensiunii, generată de disonanțele armonice, pentru valorificarea potențelor expresive ale melodiei.

A p o l o g i a c l a s i c i s m u l u i. Atunci cind oferă soluții pentru aceste contradicții dialectice, Hegel o face convins că vorbește în numele unui ideal estetic permanent valabil. În realitate însă, el este teoreticianul muzicii contemporane lui, mai precis al epocii muzicale care-și trăiește atunci amurgul - aceea a clasicismului.

Că Hegel este teoreticianul clasicismului o dovedește însuși modul cum rezolvă aceste polarități dialectice: într-un echilibru care împacă forțele divergente. O asemenea rezolvare este însă proprie unui anumit stil muzical - cel reprezentat de un Bach sau Haendel, Haydn sau Mozart - iar nu muzicii în genere. Începând cu Beethoven însă, ciocnirea principiilor contradictorii (sentiment și intelect, veridic și frumos, melodie și armonie) are un caracter din ce în ce mai dramatic și se rezolvă pe calea luptei care duce la profunde lor modificări, la absorbirea sau dominarea unui principiu de către celălalt. Ne depărtăm din ce în ce mai mult de acest echilibru al forțelor muzicale, produs sub semnul frumuseții apolinice a melodiei. Unitatea acestor forte continuă să se păstreze, dar, în cadrul ei, are loc o permanentă deplasare a centrului de greutate. Nu echilibrul laturilor componente o definește, ci suprematia uneia asupra celeilalte. Atunci cind, în plină dezvoltare tumultuoasă a muzicii secolului al XX-lea, unii compozitori încearcă să revină la echilibrul celor vechi, ei se detasează dintr-o dată de mediul inconjurător și își atrag denumirea,

in general peiorativă, de "neoclasici".

Hegel este un teoretician al clasicismului muzical și prin elogiul pe care-l face stării olimpice a sufletului neadmitind în muzică expresia emoțională care depășește o anumită măsură. Compozitorul trebuie să se supună "acelei cerințe a spiritului conform căreia afectele, ca și expresiile lor, trebuie frinate pentru a nu ajunge la frenezie brutală și la furia nebună a pasiunilor sau să nu incremenească în desperare, ci să rămână liber în extazul desfătării ca și în cea mai mare suferință, și să fie nobil în exprimarea lor". Ca artist, compozitorul are datoria să supună sentimentele construcției armonioase a formei, ceea ce va duce la temperarea și inobilizarea lor: "Muzica ... trebuie să subordoneze sentimentele relațiilor determinate dintre tonuri și să tindă ca expresia emoțională să nu fie brutală și aspră, ci să devină moderată". Iată de ce consideră Hegel operele lui Palestrina, Lotti, Gluck, Haydn, Mozart ca aparținând "muzicii cu adevărat ideale": "Linistea sufletească nu se pierde niciodată în operele acestor maestri; e adevărat, și suferința își găsește expresie la ei, dar ea se rezolvă întotdeauna, simetria clară se păstrează în mod constant ..., astfel încât extazul nu se transformă niciodată în frenezie și chiar tinguirea prilejuește spiritului cea mai nobilă linistire".

Predilectia lui Hegel pentru moderatia senină a stărilor sufletesti exprimate de muzică duce, pe planul limbajului muzical, la prescrierea normativă a unor forme expresive determinate, considerate de filozof ca singurele compatibile

cu ideea de perfectiune, dar care corespund în realitate numai conținutului spiritual al artei clasice. Toate cerințele formale pe care el le adresează compozitorului poartă amprenta simetriei și ordinii. Melodia nu este acceptată de el decât dacă este oferită percepției noastre "într-un tot finit și încheiat", are "un început și un sfârșit determinat" să fie "temeinic rotunjită". Armonia se justifică numai în măsura în care susține melodia, iar nicidecum ca factor capabil a produce în mod independent o tensiune spirituală.

Toate acestea dovedesc că și în concepția sa despre muzică Hegel se conduce după procedeul tipic idealist de a desprinde fenomenul analizat din contextul istoric, de a-l absolutiza și transforma în principiu sau lege.

Epoca muzicală ulterioară avea să infirmе absolutizarea hegeliană a esteticii clasicismului. În romantism, muzica s-a dezvoltat într-o direcție tot mai distantată de prescripțiile hegeliene. Respingînd spiritul olimpic al clasicismului, romanticii dau expresie furtunilor pasionale și o fac cu o vehemență care pare a-și bate joc de grija celor vechi pentru distinctia formei. Locul melodiei "rotunjite" este luat treptat fie de motivele incisive, fie de melodia "infinită" iar armonia invadează expresia melodică pînă la a și-o subordona. Pe ruinele seninei simetriei clasice se înalță fizionomia patetică a muzicii marilor drame, a elanurilor sublime și a prăbusirilor tragice.

Hegel intuia, probabil, din simfoniile contemporanului său Beethoven, că muzica tindea să se dezvolte, dar denunța perspectiva unui asemenea viitor ca pe un mare pericol. Nu este lipsit de tîlc faptul că printre muzicienii venerați

de el, Hegel nu-l pomeneste niciodată pe Beethoven, desi asistase la intregul ciclu al vietii acestuia. /Prelegerile de estetică au fost tinute după moartea lui Beethoven/. Cel ce demonstrase genial forta irezistibilă si invincibilitatea noului se dovedea, in cazul de față, insensibil la suflul innoitor pe care-l aducea in atmosferă solemnă a clasicismului revolutionara creatie beethoveniană. Dialecticianul esua in cel mai tipic conservatorism.

Ne dăm acum seama că Hegel denumea muzica artă romantică nu in sensul pe care l-a căpătat romantismul in creatia post-beethoveniană, bazată pe primodialitatea pasiunii si vehementa expresivă. Romantismul avea la el un sens tributar idealismului obiectiv - acela al manifestării libere a spiritului - si nu presupunea citusi de putin extinderea acestei libertăti asupra vietii sentimentelor, asupra exprimării lor. Muzica este o artă romantică, după Hegel, prin aceea că, in ea, viata spirituală a omului - eul abstract - isi găseste o exprimare nudă, nestinjenită de aparente materiale. Prin continutul vietii spirituale pe care o exprimă, muzica preconizată de Hegel intruchipează insă in mod perfect idealul estetic al clasicismului. Faptul că Hegel teoretizează idealul clasic al muzicii intr-o perioadă cind acesta se afla in plin amurg dovedeste că, pe acest plan, filozoful nu era in pas cu fortele artistice innoitoare ale vremii sale.

Tema 8. ROMANTISMUL - MUZICA MAI PRESUS DECÎT
FILOZOFIA. SCHOPENHAUER, SCHUMANN, LISZT
SI SCRIERILE LOR DESPRE MUZICA. WAGNER ŞI
TEORIA DRAMEI MUZICALE. HANSCLICK ÎMPOTRIVA
ROMANTISMULUI

Un suflu nou pătrunsese în muzică o dată cu Beethoven. Depărtându-se din ce în ce mai mult de tradițiile lui Haydn și Mozart, ea evolua spre o expresie patetică și liberă a marilor pasiuni umane. Nu simetria formală, ci ideea poetică se arată principalul principiu călăuzitor al compozitorului - de aici, abundența sinuozităților și contrastelor generatoare de puternic dramatism. Apăreau sonorități armonice și orchestrale inedite care amplificau fie violența sentimentului, fie strălucirea coloristică. Muzica se dezvoltă tocmai în direcția pe care, la începutul veacului, Hegel o denumise ca extrem de periculoasă. Își făcea din ce în ce mai mult loc convingerea că această artă trebuie să tindă, a deveni altceva decît fusese muzica de concepție clasicistă a lui Haydn și Mozart, Cimarosa și Rossini, exaltată de Hegel în estetica sa ca suprem și imuabil ideal. Era inevitabil ca noile tendințe să întâmpine opoziția celor ce nu puteau concepe că idealul clasic ar putea fi cîndva depășit sau abandonat. Chiar și Beethoven, încă legat de clasicism, avea să-și atragă fulgerele minicase ale ortodoxiei tradiționaliste. Culmea neînțelegerii, printre criticii săi se afla un mare compozitor pe care îl așezăm de obicei la originile romantismului, Weber; muzica beethoveniană i se părea acestuia haotică - expresie a unei fantezii dezordonate. Fulgerele de minie ale campio-

nilor clasicismului aveau să devină și mai amenințătoare în perioada post-beethoveniană, când experiența titanului fu amplu dezvoltată de către compozitorii romantici. Avea să se verse multă cerneală pentru a se demonstra absurditatea noii muzici, principiile și creațiile acesteia devenin obiectul unei vehemente acțiuni de discreditare.

Compozitorii romantici nu au adoptat o atitudine pasivă în fața acestor atacuri. La rândul lor, au pus mâna pe condei pentru a dovedi anacronismul perpetuării vechilor forme de expresie și inevitabilitatea instaurării propriului lor fel de a înțelege muzica. Cel care a dat semnalul luptei publicistice menite să propage și să ducă la izbândă noul ideal muzical a fost Robert Schumann. Talentul său literar nu era mai prejos decât cel muzical, după cum spiritul său militant amintea elanul pasionat al muzicii sale. La sfârșitul anului 1833, Schumann întemeie la Leipzig revista „Neue Zeitschrift für Musik”. Revista își propunea ca program să lupte pentru a impune noile valori aduse de romantism în muzică, să selecționeze și să aprecieze creațiile contemporane de pe poziția noului ideal estetic. Pledoaria pro-romantică a lui Schumann era plină de nerv polemic și de elevație poetică. Vorbind despre muzică, el desfășura o întreagă gamă de mijloace literare: săcătea că un comentariu critic trebuie să trezească o impresie asemănătoare celei pe care o produce în-săși muzica analizată. Articolele lui Schumann au jucat un mare rol în impunerea creației lui Schubert, Chopin, Berlioz și a altor romantici, aflați pe atunci la începutul carierei lor componistice.

La numai câteva luni după debutul publicistic al lui Schu-

mann, o acțiune asemănătoare este întreprinsă, pe alt meridian, de către tânărul compozitor romantic Franz Liszt. Aflându-se pe atunci la Paris, acesta își desfășoară pledoaria pentru romantism și polemica cu reprezentanții esteticii clasice în „Revue et Gazette musicale de Paris”. O face cu aceeași pasiune ca și colegul său din Leipzig. Ce-i drept, forma articolelor și studiile sale este mai puțin înaripată, mai greoaie. Dar ele au în schimb o profunzime filozofică și estetică pe care n-o întâlnim în scrierile colorate ale lui Schumann. Redactorul gazetei „Neue Zeitschrift für Musik” relevă în câteva rânduri arta neobisnuită de compozitor și interpret a lui Franz Liszt. Schumann, după câte se pare, nu-și dădea încă seama că avea în Liszt un admirabil tovarăș de idei și luptă: fără a fi stabilit un contact strâns de idei, ei militau independent pentru aceleași țeluri estetice. O apropiere a lor n-a putut avea loc din păcate decât după ce Schumann intra se în eclipsa produsă de tragica sa boală; de-abia atunci revista înființată de el adăposti articolele lui Franz Liszt. Aceasta părea să continue cauza confratelui său. Pentru ași exprima și mai răspicat devotamentul și admirația față de marele său prieten de idei, Liszt îi dedică sonata în si minor și, cu puțin înainte de moartea lui Robert Schumann, scrie un vast studiu închinat operei sale inovatoare.

Cu toate deosebirile formale dintre ele, publicistica lui Schumann și cea a lui Liszt se îngemănează perfect. Există, de aceea, posibilitatea de a le prezenta nu ca manifestări separate — ceea ce ar implica doar diferențieri stilistice, ci ca expresie a unei singure estetici — estetica romantică. Necontrazicându-se în nimic, Schumann și Liszt conturează profilul noului fel de

a înțelege muzica pe care creația lui Beethoven îl anunța iar cea a romanticilor îl desăvârșea. Era o viziune a muzicii fundamental deosebită de cea pe care Hegel, partizan hotărât al clasicismului, o glorificase în estetica sa.

Compozitorul și spiritul vremii 8

Noile cerințe pe care epoca le pune în fața compozitorului, iată motorul transformărilor seculare ale muzicii. Pentru prima dată muzica este înțeleasă ca răspuns la întrebările pe care vremea le pune artistului, iar compozitorul, ca purtător de cuvânt al aspirațiilor colectivității. Într-un articol omagial închinat lui Schumann, Liszt releva, printre altele, următorul principiu al marelui muzician german: „El socotea mai întâi de toate necesar să sfarme acele ziduri groase din cauza cărora muzica a fost atât de îndelung ținută departe de dezvoltarea spirituală a celorlalte domenii, s-o smulgă cu orice preț din izolare, să stabilească un contact strâns între ea și societate — cu dispozițiile și sentimentele acesteia care, asemenea unor curenți de aer, se încrucișează neîntrerupt — și să o așeze pe același plan cu tot ceea ce exprimă spiritul vremii, cu speranțele și năzuințele sale”. Acest spirit al vremii, romanticii și-l imaginează deocamdată destul de nebulos, dar încercarea de a lega destinul muzicii de cel al societății este extrem de prețioasă iar rodnicia ei nu avea să întârzie a se arăta.

A înțelege opera oricărui compozitor din trecut sau din prezent înseamnă pentru Schumann și Liszt a descoperi firele nevăzute care o leagă de frământările timpului său. Nu putem concepe pe Mozart sau pe Beethoven în afara atmosferei sociale

și spirituale în care trăiseră. „Închideți-l pe Beethoven zece ani într-o văgăună și veți vedea dacă poate scrie acolo o simfonie în do minor. În insulele din Oceanul Pacific, un Mozart sau un Rafael ar fi rămas simpli țărani”, spune Schumann. În explicarea muzicii tinde astfel a se instaura un criteriu social istoric pe care gânditorii de până acum nu-l cunoauseră. Romanticii sînt primii care să vadă în muzică expresia problemelor spirituale pe care și le pune societatea într-un moment al evoluției sale. Consecvenți cu ei înșiși, Schumann și Liszt cer compozitorului să devină mesagerul lucid al vremii sale. Dacă vrea să i se „deschidă căi noi”, compozitorul, spunea Schumann, „trebuie să țină pasul cu epoca lui și să cunoască tot ce este demn de a fi studiat”.

Propria sa creație, Schumann și-o concepea ca pe o răsfrîngere specifică a evenimentelor politice-sociale, artistice: „Despre toate acestea eu gîndesc în felul meu și le transform în muzica mea”. În același mod, adică la unison cu vremea lor, trebuie să fi simțit toți marii muzicieni ai trecutului. Dacă acum, în plin avînt al romantismului, s-ar mai fi născut încă o dată un M_ozart, el ar fi compus, fără îndoială, în spiritul concertelor chopiniene.

Respingerea academismului și apologia inovației

Cea mai crasă neînțelegere a muzicii o dovedesc, după părerea lui Schumann și Liszt, cei incapabili să se adapteze proceselor ei înnoitoare. Sînt compozitori care, înțelegîndu-și menirea ca pe o repetare docilă a formelor tradiționale „nu sînt în stare să nască decît jalnice siluete ale perucilor pudrate ale

lui Haydn și Mozart, dar fără capetele pe care stăteau aceste peruci". Sînt comentatorii și criticii care apreciază o lucrare nouă prin prisma conformării ei la tiparele tradiționale, indignîndu-se la cea mai mică abatere de la aceste tipare. Pe toți acești sclavi ai formulelor academice și ai tradițiilor consacrate, Schumann îi numește filistini: „Cine gravitează permanent în orbita acelorasi forme și proporții, acela se va închista pînă la urmă într-o anumită manieră sau va ajunge un filistin". Filistinii, mulți și pretutindeni răspîndiți, alcătuiesc mafia dusmanilor muzicii, orice sensibilitate pentru ceea ce este muzică autentică a fost în el stîlciată de conformism și profesionalism îngust. Împotriva acestora preconizează Schumann unirea adevăraților creatori și iubitori de muzică într-o imaginară „ligă a davidienilor". Partizani hotărîți ai înnoirii, aceștia vor ridiculiza prudența și teama filistinilor în fața fenomenelor inovatoare. Rîsul sarcastic al davidienilor răsună cu o deosebită forță în scrierile lui Liszt unde nu o dată sînt ironizate vociferările academiste în legătură cu o pretinsă decădere a muzicii. Aceste vociferări - spune Liszt - s-au putut auzi ori de cîte ori muzica se afla pe punctul de a intra într-o nouă etapă a dezvoltării ei. „Muzica se apropie de decădere", spunea Benedetto Marcello în 1704; „Muzica a murit pentru totdeauna", exclama Rameau în 1760. Întotdeauna cînd muzica se afla într-un punct crucial al dezvoltării ei, în ajunul unei înnoiri profunde, unii muzicieni, cuprinși de panică în fața noilor perspective, se agățau cu disperare de tradițiile în al căror spirit se formaseră, calomniind încercările revoluționare.

Liszt îi deplînge pe muzicienii care „s-au lăsat cuprinși de convingerea... că formele dezvoltate și desăvîrșite de ei sînt de nepedepsit, că nimeni nu se mai poate ridica pînă la idealul atins de ei, ori de cutare sau cutare maestru, ideal care le-a fost făclie, pe care l-au descoperit și slăvit. Întreaga lor viață, adesea plină de strădanii și suferințe, a fost într-un asemenea grad subordonată acestui ideal, încît, pînă la urmă, au pierdut orice elsatitate, necesară atît pentru recunoașterea, cît și pentru petrecerea noului". Este găunoasă aparența îmbietăre a muzicii care imită docil pe clasici.

Nu conformitatea muzicii cu anumite tipare tradiționale este semnul valorii ei, ci, dimpotrivă, fiorul de prospețime și originalitate în raport cu aceste tradiții. Inovația, iată sufletul dezvoltării seculare a muzicii, ținta oricărui adevărat creator, criteriul de apreciere a artei autentice. Liszt deosebea două feluri de inovații. Una este inovația care încununează un proces de lentă acumulare; fiind îndelung pregătită, ea este relativ repede și ușor acceptată de către colectivitatea. Simpatiile compozitorului par să meargă însă spre celălalt fel de inovație: saltul cutezător prin care artistul de geniu pășește înaintea contemporanilor săi, antrenîndu-l după sine în ascensiunea sa spre culmi.

Și Schumann, și Liszt vorbesc cu admirație despre curajul eroic și existența dramatică a marilor inovatori care n-au făcut tranzacții conformiste, preferînd să îndure suferințele calomnierii și nerecunoașterii. A înțelege muzica înseamnă, în concepția lor, a desluși accentele înnoitoare pe care un compozitor

le aduce în raport cu predecesorii și contemporanii săi și a respinge muzica ce se limitează să repete forme obișnuite, aceasta neavînd nimic comun cu ideea de creație. Interesul crescînd pe care esteticienii Renașterii și ai Iluminismului îl arătaseră față de criteriul inovației se încheagă la romantici într-o teorie completă și solidă, valoarea înseamnă înnoire, iar o operă va fi cu atît mai valoroasă, cu cît înnoirea adusă de ea se va dovedi mai profundă, mai revoluționară.

Tradiția cultivată de romantici
Impregnarea muzicii de idei poetice

Teoria romantică a inovației nu numai că nu are nimic disprețitor față de tradiție, dar nici nu concepe înnoirea altfel decît pe terenul ferm al acesteia. În fond, toți marii compozitori ai trecutului au fost la vremea lor inovatori iar îndemnul fundamental adresat de ei urmașilor este nu de a-i imita, ci de a căuta la rîndul lor noi forme. Inovația este așadar concepută de romantici ca o tradiție de bază a muzicii. În unul dintre primele numere ale gazetei înființate de el, Schumann subliniază venerația profundă pe care compozitorii romantici o păstrează marilor clasici și exprimă această venerație într-un îndemn care împletește respectul pentru trecut cu preocuparea pentru viitor.

Dacă a inova înseamnă a dezvolta organic tradiția, atunci ce elemente ale acesteia trebuie continuate? Tendința de a uni muzica cu literatura, de a fecunda gîndirea muzicală cu ideea poetică — aceasta este răspunsul lui Schumann și Liszt. Ei deosebesc două tipuri de muzicieni. Unul este muzicianul pur, care

concepe creația în mod formal — tehnic, celălalt este poetul sunetelor pentru care a compune înseamnă a evoca un proces sufletesc sau o atmosferă, a subordona limbajul muzical unei idei artistice.

Ideea conceperii pur formale a muzicii este pusă în strînsă legătură de către romantici cu spiritul tradiționalist și rezistență față de nou. Dar nu acesta este adevăratul muzician creator. „Filozoful greșeste, spune Schumann, cînd consideră că, asemenea predicatorului de sîmbătă seara, compozitorul se așază și-și expune tema în obișnuita-i formă tripartită”. Așa ar putea compune numai un filistin. Autenticul artist, davidianul, este un poet al sunetelor. El este credincios acelei vechi tradiții în virtutea căreia compozitorul se străduie să apropie muzica de viață prin intensificarea laturii poetice. Această tendință poate fi foarte bine sesizată bunăoară la Gluck, a cărui deviză era „Înainte de a mă așeza să compun mă străduiesc să uit că sînt muzician”. Mai întîi marii compozitori au urmărit să întruchipeze prin sunete un anumit mesaj poetic, indiferent dacă acest mesaj poetic era sau nu formulat într-un text literar. Au existat desigur întotdeauna și concesii făcute spiritului formal, dar tendința spre poetizarea muzicii s-a resimțit din ce în ce mai puternic pe măsura apropierii de perioada romantică. Muzica beethoveniană, concepută de cele mai multe ori ca o dramă instrumentală sau ca expresie a unei idei poetico-dramatice, reprezintă un moment de vîrf al acestei tendințe ascendente. Datoria compozitorului romantic este de a face un pas hotărîtor, dezvoltînd cu maximă consecvență principiul poetizării muzicii, transformîndu-l în metodă fundamentală de creație.

Teoria programatismului și polemica
declanșată de ea

Muzica programatică este o primă înfăptuire pe linia aspirației estetice mai vechi de sinteză a artelor. Chiar dacă nu declară un argument literar, compozitorul își concepe lucrarea în strânsă legătură cu un motiv poetic a cărui sinuoasă dezvoltare el urmărește să o sugereze prin intermediul sunetelor. Compozitorul călăuzit de principiul programatic evită consecvent tot ceea ce aparține modului formal de a concepe muzica. Înlănțuirile armonice, modulațiile, construcția formei, toate acestea vor avea o strictă justificare expresivă.

În programatism, Schumann și Liszt văd un mijloc de îmbogățire a capacității reflectorii a muzicii: prin asociere cu ideea poetică, muzica își poate anexa noi domenii ale vieții sufletești, sau ale peisajului, bunăoară, inaccesibile muzicianului pur. Obligându-l pe compozitor să găsească formele cele mai adecvate ideii poetice, programatismul stimulează la maximum căutarea inovatoare.

În sfârșit, programatismul apropie considerabil pe compozitor de masa ascultătorilor. Muzica dobândește o nouă forță de atracție iar formularea literară a intențiilor de către compozitor canalizează perceperea ascultătorului pe făgașul dorit, îl ferește de interpretările arbitrare, permite o deplină și neechivocă transmitere a mesajului. Acestea erau avantajele programatismului așa cum și le reprezenta Liszt în celebrul său studiu „Berlioz și simfonia sa „Harold”.

Concepția programatică a muzicii a întâmpinat o aprigă re-

zistență din partea multor contemporani, cu care a polimizat, îndeosebi Liszt. O obiecție de bază era că, prin imixtiunea literaturii, muzica își îngustează semnificația, pierde din elevația sa spirituală. Liszt răspundea că, dimpotrivă, prin simbioza cu literatura, muzica iese îmbogățită, deoarece necesitățile poetice stimulează fantezia compozitorului să găsească forme inedite de expresie. O altă obiecție era aceea că determinarea programatică restrânge participarea subiectivă a ascultătorului, îi obligă imaginația să se miste în albia strîmtă a subiectului anunțat. La această obiecție, Liszt răspundea că noul fel de impresii pe care le produce muzica programatică, mai individualizate și mai plastice, sînt o completare necesară și firească a modului mai abstract și generalizat în care percepem muzica neprogramatică. Impresia pe care ne-o lasă creațiile acesteia din urmă este asemănătoare cu cea pe care ne-o produc statuile antice. Și în acestea, ca și în compozițiile muzicii fără program vedem expresii ale unor sentimente general umane, lipsite de determinări concrete și caracteristice. Are oare ceva de pierdut muzica dacă alături de impresiile mai nebuloase prilejuite de creațiile neprogramatice, ascultătorul va cunoaște și impresiile mai colorate, mai individualizate produse de muzica cu program?

List este convins că acei care combat programatismul nu-i înțeleg adevărata esență, imaginîndu-și-l în chip denaturat - naturalist, onomatopeic, exterior. Există desigur compoziții pretins programatice, pseudoprogramatice, a căror muzică n-are nimic comun cu titlul, de obicei neserios, lipit de autor ca o etichetă stringentă: Braconierul, Mazurca albastră, Capriciul savant, Polca-stea etc. Adevăratul programatism presupune ~~de~~ o

interpătrundere a poeziei și muzicii. „Programul sau denumirea, spune Liszt, se justifică doar atunci când sînt o necesitate poetică, o parte inseparabilă a întregului, pentru a cărei înțelegere sînt indispensabile”. Programul, așa cum și-l imaginează teoreticienii romantismului, nu este o adăugare arbitrară, el pare a crește organic din muzică în aceeași măsură în care și muzica apare generală de acest program. Nu este obligatoriu ca muzicianul să pornească de la program și apoi să compună muzică; el poate să pornească de la un impuls pur muzical și să formuleze programul ulterior, ca pe o precizie și concretizare a intențiilor sale expresive, cum făcea Schumann, care spunea că „la toate lucrările mele formulez programul abia după ce am terminat compoziția”. Oricum ar fi conceput, programatismul implică o încordată și complexă căutare: de la formularea literară, cea mai sugestivă și mai compatibilă cu specificul muzicii, pînă la găsirea expresiei muzicale capabile să evoce cu pregnanță motivul poetic. Liszt era îndreptățit să spună: „A găsi un program adecvat este tot așa de greu ca și a fi adevărat poet... pentru îndeplinirea tuturor condițiilor programatismului este necesară o mult mai înaltă treaptă de cultură spirituală decît pentru crearea muzicii pure”.

Tălmăcirea programatică a muzicii

Teoreticienii programatismului aveau certitudinea că el reprezintă linia dezvoltării ulterioare a muzicii. „Muzica instrumentală, independent de acordul sau dezacordul celor care își atribuie rolul de judecători supremi în ale artei, va înainta tot mai sigur și mai victorios pe drumul programatismului”, spunea

Liszt în 1850. În lumina opticii programatice ei reevaluează însă în muzica anterioară. În fiecare creație de seamă a muzicii, inclusiv în cea a lui Bach, luată de unii ca stindard al muzicii pure și formale, trebuie să existe, mai voalat sau mai evident, un fior poetic pe care interpretul ori comentatorul are datoria să le scoată la suprafață și să le pună în valoare. De la înțelegerea programatică a procesului de creație, esteticienii romantismului ajung în mod firesc la abordarea programatică a problemei tălmăcirii muzicii, adică a explicării ei cu ajutorul cuvintelor. Ei se pronunță împotriva analizelor și comentariilor care, incapabile să sesizeze flacăra poetică a operei, se mărginesc să desfacă structura tehnică a acesteia în părțile componente. Liszt satirizează critica bazată pe „comerțul mărunț al analizelor realizate cu ajutorul bicturiilor sau uneori al cușitelor de măcelărie și microscopelor, analize în care legile anatomiei comparate sînt aplicate la artă”. Acestui mod anatomic-formal de a explica muzica, Schumann și Liszt îi opun tălmăcirea poetico-programatică, în cadrul căreia analiza tehnică este subordonată interpretării literare și transfigurată de aceasta. „Critica superioară, spune Schumann, este aceea care se dovedește în stare să nască în noi aceleași impresii pe care le generează muzica definită de ea... În acest sens, Jean Paul, cu ajutorul evocărilor sale poetice, putea face pentru înțelegerea simfoniilor beethoveniene infinit mai mult decît o duzină de critici profesioniști care își proptesc scărlică de acest colos, încercînd să-i măsoare cu arșinul lor”. Esența umană a operei muzicale nu poate fi deslușită și comunicată celorlalți decît de comentatorul înzestrat cu o viziune poetică a muzicii. Metafora găsită de el,

sintetizînd pregnant universul de sentimente și idei al compozitorului, este ca o fugară lumină de fulger care ne face să întrezărim adîncimile operei muzicale. Cînd Schumann definește Sonata în si bemol minor, a lui Chopin, drept „zîmbetul enigmatic și ironic al Sfinxului”, fără a da o caracterizare exhaustivă, indică totuși ascultătorului poarta pe care poate pătrunde spre interiorul psihologic al operei și pe care nu i-ar fi putut-o, nu descrie, dar și nici măcar sugera pagini întregi de analiză „chirurgicală”. Luminată de o asemenea viziune, exegeza tehnică - pe care de altfel nici Schumann și nici Liszt nu o neglijează - capătă, la rîndul ei, o cu totul altă semnificație.

Caracterizarea poetico-programatică a expresiei muzicale este o cale ce permite descoperirea ecourilor vieții reale în limbajul aparent atît de misterios al sîmetelor. Lipsită de determinări explicite, muzica pare multora a nu avea nici un fel de confingență cu realitatea: „scînteie din focul divin”, definea această artă, tot pe atunci, criticul vienez Eduard Hanslick. Cel ce se deprinde însă a percepe muzica cu sensibilitate de poet nu poate să nu intuiască în ea freamătul realității. Zăvoare și porți grele par a ascunde acest freamăt înțelegerii ascultătorului neformat, dar este suficient cuvîntul înaripat al unei inteligențe cu perspicacitate și muzicală, și poetică, pentru ca aceste zăvoare să se dea miraculos la o parte iar porțile, deschizîndu-se larg, să ne dezvăluie o îmbietoare lume multicoloră. Ca ilustrație elocventă a acestei optici poetico-programatice în înțelegrea muzicii poate sluji următorul episod relatat de Schumann și reprodus de Liszt: „Prietenul meu, împreună cu care cîntăm marșul lui Schubert, la întrebarea dacă nu vede în

închipuire anumite figuri ciudate, răspuse: ~~x~~ desigur, mă gă-
sesc la Sevilla, dar cu un veac în urmă, în mijlocul cavalerilor
și doamnelor care se plimbă... Uimităr, viziunile noastre au co-
incis pînă la denumirea orașului". Semnificațiile pe care tălmă-
cirea poetico-programatică a muzicii îți permite să le descoperi
sînt unerori de un ordin foarte elevat, filozofic - lucru la care
face aluzie Schumann, analizînd Simfonia în do major, de Schubert:
„Trebuie să recunoaștem că lumea exterioară - astăzi scînteietoa-
re, mîine sumbră - se insinuează adesea în sufletul poetului și
muzicianului, și că în această simfonie se ascunde ceva mai mult
decît melodii frumoase, decît bucurii și dureri pe care muzica
de sute de ori le-a exprimat, - simfonia ne transportă în sfere
în care parcă n-am fost niciodată". Intuiția potențelor filozo-
fice ale muzicii are deocamdată la Schumann un caracter ceșos-
mistic. Mergînd în direcția pe care o arăta Beethoven, spunînd
că „muzica este o revelație mai înaltă decît înțelepciunea și
filozofia", romanticii se steăduiesc să descopere în muzică nu
numai răsfrîngerile ascunse ale vieții sociale și naturii, dar și
meditației profund generalizatoare asupra sensului existenței
umane. Acest fir avea să-l prindă Schopenhauer, dezvoltîndu-l
într-o urzeală metafizică idealist-subiectivă, dar nu lipsită
de constatări interesante și deschizătoare de orizonturi.

Tinzînd a deveni dramă psihologică încărcată cu semnificații
filosofice, muzica epocii romantice întîfurește și felul în care
cugetătorii definesc conținutul artei muzicale în general. Cu
Arthur Schopenhauer (1788-1860), filozofia idealistă germană
se smulge predilecției exclusive pentru idealul clasic. Deși

contemporană cu primele izbînzi ale romantismului (muzica lui Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Berlioz, filozofia aceasta nu manifestase simpatie și încredere față de noul curent. Îi apărea ca o abatere periculoasă de la normele fundamentale ale artei muzicale, identificate de ea cu principiile estetice clasice. Schopenhauer este primul filozof german care-și lasă gîndirea fecundată de spiritul romantic, dar înrîurirea acestuia este răsfrîntă prin prisma deformantă a concepției idealiste. Romantismului, formulat de Schumann și Liszt în termeni psihologici și realişti, capătă la ei o puternică tentă metafizică și transcendentală. Asupra lui își pune amprenta concepția unui misterios numen sau lucru în sine, ce s-ar afla dincolo de lumea accesibilă simțurilor și rațiunii.

Voința - iată esența ascunsă a fenomenelor realității. Prin voință Schopenhauer înțelege tensiunea dureroasă a veșnicei insatisfacții, a năzuinței spre un ceva care, o dată atins, generează noi și chinuitoare dorințe. Concepînd existența umană ca pe o încordare obositoare din al căreia clește nu te eliberează decît cufundarea în neant, filozofia lui Schopenhauer are o evidentă orientare pesimistă. Diferitele regnuri - mineral, vegetal, animal, uman - îi apar gînditorului ca tot atîtea trepte de obiectivitate a acestei substanțe spirituale, dinamice și iraționale, care este voința. Această dialectică idealistă ne face să ne gîndim la concepția hegeliană a ideii absolute care străbate natura, arta, religia în drumul ei ascendent spre deplină autocunoaștere. Dar în timp ce Hegel considera posibilă descoperirea esenței lucrurilor prin intermediul științei, în care, de altfel, „rațiunea universală” își găsește cea mai adec-

vată expresie. Schopenhauer contestă științei capacitatea de a pătrunde pînă la numen-ul volitiv al lucrurilor, ei fiindu-i accesibilă doar lumea fenomenală. Numai în creațiile artistului transpare ceva din esența ascunsă a vieții: înfățișînd fenomenele realității, geniul sugerează, prin mijlocirea imaginii, frîn-turi din esența acestor fenomene. Este modalitatea tipic idealis-tă de a interpreta procesul cunoașterii artistice: capacitatea artistului de a închea din multiplele impresii ale vieții un tip pregnant, cu vaste și permanente semnificații umane, este prezentată ca o cvasimiraculoasă pătrundere în imperiul transcen-dent al prototipurilor eterne. Văzînd în artă o copie a fenome-nelor realității care, la rîndul lor, sînt o copie a voinței uni-versale Schopenhauer se înscrie în tradiția esteticii lui Platon. Diferă însă fundamental de acesta prin funcția revelatoare pe ca-re o atribuie creației, făcînd astfel din ea un mijloc superior de cunoaștere: prin artă ne putem apropia de senza universului, pe care fenomenele ne-o ascund iar simțurile și rațiunea nu ne-o pot dezvălui. Ideea rolului cognitiv al artei este astfel dena-turată de viziunea iraționalistă a gînditorului asupra procesu-lui de cunoaștere. Pentru a demonstra capacitatea artei de a su-gera sensul adînc al vieții, Schopenhauer minimalizează forța de pătrundere a gîndirii raționale.

Muzica în raport cu celelalte arte

Artele vor fi clasificate de Schopenhauer în funcție de gradul în care ele izbutesc a evoca latimea spirituală ascunsă a vieții: la baza ierarhiei se va afla arhitectura, artă dominată de volume și materialitate greoaie, iar în vârful ei vom găsi poezia, în care spiritualitatea apare într-o formă purificată. Genul suprem al artei poetice i se pare a fi tragedia, lupta aprigă și funestă a eroului cu un destin nemilos, dezvăluind cu maximă limpezime esența încordată și sumbră a vieții. Această ierarhizare ascultă, în linii mari, de același criteriu idealist care-i ghidase și pe Hegel: treptele autoafirmării ideii. Există însă și o deosebire foarte importantă - aceea privind înțelegerea muzicii. Ne amintim că la Hegel, aceasta ocupă un loc intermediar între pictură și poezie, reprezentând trecerea de la senzorialitatea spațială abstractă a picturii la spiritualitatea abstractă a poeziei. Puterea ei generalizatoare și expresivă este mai mare decât a picturii, dar nu se ridică la înălțimea la care poate ajunge poezia. Pe temeiul că muzica ar poseda o virtute pe care nici una dintre celelalte arte n-ar avea-o, Schopenhauer o situează în afara acestui sistem și mai presus de el. Dacă arhitectura, sculptura, pictura, poezia sugerează esența volitivă a lumii prin intermediul fenomenelor, muzica o exprimă direct, punându-ne în contact nemijlocit cu „lucrul în sine”. Asistăm la o mistificare a specificului muzicii: faptul că expresia muzicală nu se leagă de realități precis definite este înfățișat ca rezultat al comuniunii directe a muzicantului cu esența universului. Schopenhauer explică prin cauze metafizice ceea ce

are o evidentă cauză reală: muzica ne răscolește atât de puternic, deoarece materialul sonor are o întrunire specific emoțională, iar sensibilitatea auditivă are un pronunțat caracter afectogen. Ignorarea acestei determinări reale a specificului emoțional al muzicii îl duce pe Schopenhauer la o explicație la fel de matematică a caracterului prin excelență grav al acestei arte. Cauza constă în aceea, spune el, că obiectul muzicii nu-l constituie reprezentarea (adică lumea fenomenală) unde este posibilă gluma; iar voința este prin esența sa tot ce poate fi mai grav, de ea depinzând toate celelalte. Este însă discutabilă însăși temeinicia problemei ridicate de filozof: nu dovedea muzica din ce în ce mai numeroase posibilități de a exprima laturile comice ale vieții? Este drept, ea nu putea rivaliza în această privință cu teatrul, dar, totuși, practica componistică avea să demonstreze că muzica nu este hărăzită exclusiv meditațiilor grave.

Opera muzicală, expresie a unei
concepții despre viață

Capacitatea muzicii de a exprima latura adâncă, esențială, permanentă a fenomenelor îl determină de Schopenhauer să atribuie acestei arte o înaltă semnificație filozofică. Prin intermediul muzicii putem pătrunde spre esența realității. Schopenhauer consideră muzica nu numai cea mai filozofică dintre arte, dar și o culminație a înțelegerii filozofice a lumii. Definiția dată muzicii, într-un mod pitagoreic, de către Leibniz („Musica est exercitium aritmeticae occultum nescientis se numerare animi”), Schopenhauer o înlocuiește prin următoarea definiție: „Musica est exercitium metaphysicae occultum nescientis se philosophare

animi". Metafizica, după câte vedem, își scoate din nou capul. Caracterul filozofic este înțeles de Schopenhauer în sensul ideii care-l obsedă: voința transcendentă, existentă ante rem și cu care muzica ne pune în direct contact. Când Schopenhauer spune că prin muzică izbutim să pătrundem în esența lucrurilor, el nu are în vedere înfrurirea prin care această artă ne face mai reflexivi, ci înălțarea noastră în sfera transcendentă a ideilor platoniene. În plus, procesul prin care compozitorul ajunge să ne dea, în muzica sa, o reflecție adâncă asupra vieții este înțeles de Schopenhauer dintr-o perspectivă cvasiraționalistă. Specificul gândirii acestuia, concret-senzorial, este absolutizat și prezentat ca rezultat al unei iluminări mistice.

Oricum, în ciuda termenilor idealști în care a făcut-o, Schopenhauer are meritul de a fi pus pentru prima oară răspicat problema sensului filozofic al muzicii. El a atras atenția asupra necesității de a căuta în muzică nu numai vibrații lirice și similitudini cu lumea înconjurătoare, dar și ceva mai adânc: o atitudine închegată față de viață, răspunsuri la întrebările conștiinței. Estetica sa ignoră, ce-i drept, legătura muzicii cu freamătul vieții reale, pe care atât de puternic o subliniasse estetica renascentistă și iluministă; în schimb, Schopenhauer scoate la iveală sensurile intelectuale adânci ale muzicii, asupra cărora predecesorii săi își îndreptaseră mai puțin atenția. Estetica schopenhaueriană este, în același timp, o ripostă la adresa tezei kantiene, conform căreia muzica nu poate exprima altceva decât vagi senzații iar efectul ei ar fi la fel de superficial și efemer ca acela al unei batiste parfumate: ea arăta că, dimpotrivă, muzica poate exprima o concepție despre viață,

iar înrîurirea ei vizează straturile cele mai profunde ale conștiinței. În fine, Schopenhauer aduce un corectiv și tezei hegeliene după care muzica n-ar putea exprima decît afecte nedeterminate; el demonstrează că afectele sînt în muzică inseparabile de un Weltanschauung, că - în pofida teoriei lui Hegel care obliga pe compozitor să ancoreze în lumea „emoțiilor fără sens” - muzica poate atinge impresionante înălțimi filozofice. Sesizarea lor depinde de complexitatea și seriozitatea spirituală a celui care ascultă, muzica nedeazăluindu-și semnificațiile profunde decît aceluia capabil a le desluși - idee cu rădăcini în reflecțiile pe care Fichte le făcea cu privire la rolul creator al ascultătorului. După cum vedem, estetica schopenhaueriană a muzicii - cu toate limitele și erorile ei - contopește cîteva din filoanele prețioase cristalizate în filozofia clasică germană. Unele teze elaborate de Schopenhauer erau de natură a contribui la adîncirea înțelegerii muzicii, cu condiția curățirii lor de zgura metafizicii idealiste.

Teoria Wagneriană a dramei muzicale

Opera teoretică a lui Richard Wagner nu este mai puțin impunătoare decît creația sa: însumează nouă volume de scrieri. Sînt, printre acestea, unele de considerabilă amploare, ca „Opera de artă a viitorului” sau „Opera și drama”. Deși mai restrînse ca proporții, scrieri cum sînt „Muzica și revoluția” sau „Scrisoare despre muzică” au densitatea și incandescența unui adevărat manifest estetic. Toate aceste lucrări ne conturează una dintre cele mai încheigate, mai consecvente și mai îndrăznețe teorii din cîte s-ua elaborat asupra sensului și menirii artei muzicale.

Personalitate tipic romantică, Wagner va înțelege muzica pe linia concepției poetico-programatice a lui Liszt, pentru ale cărui idei inovatoare nutrea o profundă admirație. Ca și acesta, va respinge muzica izvorâtă dintr-o concepție puristă și formală, destinată exclusiv desfătării auditive. Adevărata muzică este, după el, cea care poartă un mesaj poetic, capabil a furniza ascultătorilor, pe lângă satisfacții senzoriale, o substanțială hrană spirituală, emoții ce înnobilează sufletul, idei ce luminează *cugetele*.

Concepția wagneriană asupra muzicii este însă într-o bună măsură influențată și de filozofia lui Schopenhauer, a cărei cunoaștere a reprezentat, pentru compozitor, o zguduitoare revelație. Pesimismul schopenhauerian este cel care stă la originea sentimentului „tristanesc” - dorință morbidă de cufundare în neantul morții - dar în același timp, frecventarea lui Schopenhauer i-a format lui Wagner deprinderea de a înțelege muzica și a o interpreta dintr-un unghi filozofic de vedere. Ceea ce întrezărește el în sunete nu sînt pur și simplu imagini poetico-afective, ci legile adînci ale existenței umane. Ne putem face o idee despre felul cum înțelegea Wagner muzica din această succintă analiză a primei părți din „Simfonia a IX-a” de Beethoven: „O luptă, în sensul cel mai măreț al cuvîntului, a sufletului ce aspiră spre bucurie. Împotriva acelei forțe ostile și tiranice care se așază între noi și fericirea terestră - iată în ce ni se pare a consta ideea fundamentală a primei mișcări. Marea temă principală care se desprinde de la început, puternică și nudă, ar putea fi caracterizată adecvat prin aceste cuvinte ale lui Goethe: „Renunță, trebuie! Trebuie să renunți!” În fața acestui

formidabil dușman recunoaștem o nobilă sfidare, energia bărbătească a unei rezistențe care, spre mijlocul piesei, ajunge să se transforme într-o luptă deschisă cu adversarul, luptă unde ni se pare că vedem doi viguroși combatanți care, amândoi invicibili, evită încleștarea. Cîteva străfulgerări ne permit să vedem tristul și dulcele surîs al fericirii pe care soarta parcă ne-o promite; luptăm pentru a o cuceri, dar în acest timp, perfidul și puternicul dușman se apropie de noi, respingîndu-ne și acoperindu-ne cu aripa sa întunecată. Viziunea salvării îndepărtate se acoperă atunci de ceață; recădem într-o sumbră descurajare care însă se poate transforma într-o nouă luptă împotriva tenebrosului demon. Atac, rezistenței, efort, dorință arzătoare, o nouă dispariție, o nouă dorință, noi lupte formează elementele de neîncetată agitație ale acestei admirabile bucăți ce se potolesc uneori cînd la transformarea ei în starea mai încălțătinată a unei tristeți absolute... La sfîrșitul mișcării, atingîndu-și paroxismul, tristețea sumbră pare să învăluie și să vrea a pune stăpînire, în teribila sa măreție, pe această lume pe care Dumnezeu a creat-o pentru bucurie.

Remarcăm în această analiză un ecou al acelei veșnice insatisfaceri și chinuitoare dorințe pe care Schopenhauer le pusese la baza filozofiei sale. Interpretarea poetică a lui Wagner nu ar fi găsit însă aprobare la Schopenhauer care repingea perceperea imaginativă a muzicii. În timp ce Schopenhauer socotea că tălmăcirile literare nu adaugă nimic emoției muzicale, Wagner vedea în cuvîntul înaripat o cale de acces spre sensurile intime ale muzicii.

Wagner nu s-a mărginit să repete teoria poetico-programati-

că a lui Liszt privitoare la compunerea și perceperea muzicii. El face un pas mai departe și elaborează teoria unei îngemănări a muzicii cu poezia, dansul, pictura și arta scenică, îngemănare din care să rezulte o creație sintetică iar muzica să iasă îmbogățită și întărită. Concepută de sine stătător, muzica dispune de puteri expresive limitate, fuzionând cu alte arte, capacitatea ei de expresie se poate însă extinde asupra tuturor domeniilor existenței. Totodată, prezența muzicii va îmbogăți și transfigura expresia celorlalte arte. Ideea impregnării muzicii de substanță poetică, preconizată de Schumann și Liszt, crește așadar la Wagner în concepția grandioasă a sintezei artelor enunțată deja în estetica lui Schelling. Cea care chema la o asemenea sinteză era muzica, dar ea ceda cu generozitate rolul conducător poeziei. Acestea din urmă îi revenea, în concepția lui Wagner, misiunea de a polariza în jurul său toate celelalte arte, punându-le în slujba unor mari idei umane. Integrată acestui complex ansamblu, arta sunetelor nu numai că nu-și va pierde măreția, dar va atinge o culme pe care nu se putuse ridica decât tragedia elenă. Estetica muzicală a lui Wagner este, așadar, inseparabilă de estetica lui generală: chestiunea a ceea ce trebuie să fie muzică îi apare ca o parte integrantă a problemei privitoare la destinul artei în general. Reforma muzicală preconizată de el implică o reformă a tuturor artelor: existența lor de sine stătătoare ar urma să ia sfârșit, cedând locul unei creații sincretice. Wagner o numea „operă de artă a viitorului”.

Hanslick împotriva romantismului

În timp ce Schumann, Liszt, Wagner pledau prin creația și publicitatea lor pentru asimilarea de către muzică a ideilor poetice și, în general, pentru înțelegerea acestei arte, dintr-o perspectivă literară, o voce izbusnea protestatar la Leipzig, făcându-se auzită în întreaga Europă muzicală de la jumătatea secolului XIX. Profesorul Eduard Hanslick publicase în 1854 o carte paradoxală prin logica și minuțiozitatea cu care respingea toate noțiunile propagate de romantici. Întitulată „Despre frumosul muzical”, această carte conținea o explicație diametral opusă poziției pe care se situaseră Schumann, Liszt și Wagner. Criteriile introduse de aceștia i se păreau lui Hanslick de natură a vulgariza frumusețea muzicală. De pe pedestalul unei concepții estetizant-aristocrate, el rostește un vibrant cuvânt acuzator împotriva tendințelor realiste ale romantismului. El ne amintește de reproșurile cu care Zarlino îl împovăra pe Galilei sau la Harpe pe Gluck, numai că indignarea lui Hanslick depășește cu mult în violență pe cea a predecesorilor. Antiromantismul ideilor sale nu l-a împiedicat să conceapă și să formuleze demonstrația într-un stil de o pasionată virulență polemică. Argumentația sa, extrem de ingenioasă, are ca scop să-l convingă pe cititor nu numai de eroarea esteticii romantice, dar și de pericolul pe care îl reprezintă aceasta, concepțiile lui Schumann, Liszt și Wagner fiind prezentate de el ca un atentat la frumusețea intrinsecă și logica lăuntrică a expresiei muzicale.

„Exprimarea sentimentelor nu este cuprinsă în muzică”. Aceasta este titlul celui de-al doilea capitol al lucrării lui Hans-

lick și formularea condensată a întregii sale tendințe. Ținta atacurilor sale o constituie, în adevăr, „estetica sentimentului”, în care nu vede decât o prejudecată cu vechime seculară. Toate teoriile clădite pe această bază sînt considerate de el ca lipsite de un fundament real, muzica, în ciuda unanimității părerilor, nefiind în măsură să exprime sentimente. Cu atît mai puțin ar putea evoca aspecte ale naturii, trecute prin prisma trăirii compozitorului.

Pentru a-și demonstra teoria sa antiemoțională, Hanslick pornește de la o propoziție considerată de el ca indiscutabilă: muzica nu exprimă idei, ea fiind un limbaj nedefinit. Premisa e departe de a fi solidă. Hanslick înțelege exprimarea muzicală a ideii doar sub aspectul preciziei conceptuale și, în acest sens, desigur, un cvartet nu ne va vorbi cu aceeași exactitate cu care ne vorbește un studiu științific. În muzică pot exista însă idei cu caracter general ce se conturează ca o rezultantă a proceselor psihice depășate de discursul muzical.

Considerînd, așadar, ca unanim acceptabilă teza că muzica nu poate exprima idei, Hanslick purcede la demonstrarea legăturii indisolubile dintre sentimente și idei - ceea ce corespunde desigur realității. Sentimentele, spune el, nu există în suflet în stare izolată, ele sînt, dimpotrivă, dependente de idei și noțiuni prealabile. Numai pe baza unui anumit număr de idei și judecăți prealabil căpătate - a căror conștiință subiectului poate că nici nu o are în momentul cînd e puternic afectat, se condensează starea noastră sufletească într-un sentiment precis. Sentimentul speranței este inseparabil de ideea unei stări viitoare mai fericite pe care o comparăm cu prezentul. Sentimentul

tristeții pune în paralelă o fericire trecută și o nefericire prezentă. Avem a face aici cu concepte foarte clare, bine definite. Fără acest material intelectual persistent, ceea ce simțim nu poate fi numit speranță sau tristețe". Din cele două premise - „sentimentele sînt inseparabile de idei” și „muzica nu exprimă idei” - Hanslick inferează: „muzica nu poate exprima sentimente”. „Dacă muzica, așa cum putem ușor cădea de acord, nu poate traduce idei pentru că este o limbă nedefinită, rezultă atunci că ea este incapabilă de asemenea să exprime sentimente definite, dat fiind că acest caracter determinat al sentimentelor rezidă tocmai într-un principiu intelectual”.

Tema 9. MANIFESTE ESTETICE LA SFÎRȘITUL SEC. AL XIX
SI ÎNCEPUTUL SEC. XX – IMPRESIONISMUL,
EXPRESIONISMUL, NEOCLASICISMUL, CUBISMUL,
SUPRAREALISMUL, DADAISMUL

În perspectiva istorică, și nu numai, evoluția artei și științei componistice europene este puternic marcată de aportul semnificat de cucerirea unor noi orizonturi de creație și de gândire muzicală de compozitori cum sînt Buzoni, Schönderg, Skriabin, și alții care la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX – sesizează și teoretizează uzura sistemului tonal și se opun cristalizării progresive la care ajunsese muzica europeană; intuiau mai mult sau mai puțin conștient felul în care instituționalizarea formelor tradiției clasico-romantice și preținsele entități fixe și invariabile atrăgeau cu totul altceva decît gustul simplu și inocent pentru lucrul deja cunoscut. Mai în profunzime, acest fapt însemna teama și iritația preventivă a mentalităților conservatoare față de tot ceea ce plutea în aer heterodox, în domeniul ideologic, ca reacție împotriva unor viziuni fetișiste de normalizare asupra fenomenelor creației componistice și teoretice muzicale din ultimul secol. Firește, aceasta nu înseamnă că muzicienii nu erau perfect încadrați în cultura dobîndită a timpului lor, că nu beneficiaseră de toate ambele rezonante culturale și intelectuale ale celor mai valoroase tradiții ale spiritului creator. Dimpotrivă, tocmai acest raport de ură-iubire pentru cultura clasică a făcut pe un muzician ca Debussy să caute să iasă din opreliștile academismului și convenționalismului prin ușa din față, prin soluția individualistă și printr-un

gest de demnitate personală, prin nevoia de a se distinge de media producției curente, chiar și prin transmigrația exotică.

Pe alt plan, la început de veac, Ferruccio Busoni demonstra bazele ideologice ale „noului clasicism” teoretizat în al său „Studiu al unei noi estetici muzicale” (1907); dar, spre deosebire de neoclasicismul conservator, cultul busonian al obiectului muzical „finit” se însoțește de intuiții care aveau să fie benefice pentru tendințele novatoare, ca de pildă despărțirea de tematism și reducerea mecanismelor de dezvoltare.

„Prept urmare, potrivit lui Busoni, opera trebuie să primească toate formele muzicale și toate mijloacele, de la „profan” la „spiritual”; spațiul nemăsurat de care dispune ea făcînd-o capabilă să asimileze orice gen și orice tip formal și să reflecte orice stare sufletească.

Considerat ultima vreme ca un extraordinar pianist, Ferruccio Busoni apare astfel în justa sa lumină și pentru meritele de compozitor și teoretician; îndeosebi observațiile sale cu privire la teatrul muzical ar putea fi considerate și astăzi ca esențiale. Lui îi datorăm afirmația potrivit căreia publicul ar trebui să se elibereze de ideea de divertisment și de pretenția de a asista la desfășurarea de întâmplări senzaționale care îi excită psihic și la care el ar dori să participe fără pericole.

Foarte mult în datorează muzica secolului XX și lui Gustav Mahler, unul dintre cele mai admirabile profiluri ale istoriei muzicii ultimului veac. El a reconsiderat forma și a tensionat la maximum contradicțiile ei interne, alimentînd unul dintre filoanele cele mai importante ale muzicii din veacul XX și anume expre-

sionismul, al cărui rol în lărgirea conceptului de expresie muzicală a fost și continuă să fie marcant.

Astfel, tocmai în fenomenul mahlerian și-au găsit loc germeii unor desfășurări componistice ulterioare reprezentate de Schönberg Berg și Wedern.

Respectînd în mod fundamental mecanismul tonal al armoniei clasice și romantice, Mahler a elaborat simfoniile sale cu o amploare neobișnuită în care dispariția dintre microcosmosul tematic și dezvoltările acestor teme, împreună cu originalitatea cercetării timbrale deja incipiente, s-au dovedit a fi expresia unei profunde disensiuni spirituale între a fi și a deveni, între materie și exercițiul compozițional.

Mecanismul formal, canalizînd variate expresii și modalități existențiale, se dilată la infinit, oferă o reînnoire constantă a materiei: materia care, sustrasă obligativității unei construcții muzicale cu sens unic, bazată pe dezvoltarea rațională a unui număr mic de nuclee expuse la început, se poate dilata liber, deși cu o superioară coerență și control formal, justificîndu-se pe baza subiectivității psihologice. Dacă altă dată omul era deja de la început sigur de esența proprie, cu Mahler această esență este căutată în truda existenței, în cucerirea lentă a semnificației, sau, cel puțin a fantasmei sale; cu Mahler simfonismul își însușește mai activ ca oricînd, cauza împotriva cursului lumii, refuzînd concilierea dintre om și condiția sa socială.

Subiectul este atras în vîltoarea lumii, dar nu este în măsură să se orienteze în ea, și nici nu poate, el singur, să o modifice. Mahler nu repară niciodată rupura dintre subiect și obiect, și, mai degrabă decît să simuleze o conciliere atinsă, pre-

feră să se zdrobească.

Compozitorii școlii vieneze culeg ereditatea mahleriană și hiperromatismul dezagregant al romantismului german (Schumann, Wagner). Sistemul tonal construit pe funcția rezolutivă a sensibilității și pe acordul perfect, a fost în mod progresiv pus sub semnul crizei și alterat de tensiunile armonice tonale ale cromatismului romantic. Exemplu este în acest sens Tristan de Wagner.

Din punct de vedere tehnic, expresionismul muzical se realizează cu ajutorul atonalismului, adică prin ruperea schemelor armonice ale tonalității clasice. Firește, că nici în cazul expresionismului nu este vorba de suprimarea dintr-o dată a tuturor elementelor tradiției; ele apar ca mici particule într-un peisaj răsturnat, crud și reprezintă ceva de neînlocuit din punct de vedere dialectic. Muzica expresionistă, inițial, nu ignoră raporturile tonale, dar le răvășește, modificând din interior formele și atitudinile lingvistice cunoscute. Tocmai prin sensul descendenței sale romantice își află vitalitatea ca și sensul nou profund, justificarea istorică a propriei existențe. Pe de o parte, avem continuarea coerentă, exasperantă, a parabolei subiectiviste a Romantismului; pe de alta, și ca urmare, ruperea complicității legate de limbajul instituționalist, ca un denunț al unui negativ care amenință deja destinul oamenilor. În mod asemănător, pictura expresionistă nu se naște ca o abstragere de la realitate, ca un joc formal fără legătură cu tradiția figurativă din secolul al XIX-lea ci tocmai din dorința de a poseda această realitate pînă în profunzimea ei și, în același timp, din impresia că lumea s-a dizolvat în cruzimea raporturilor sociale și umane nedrepte.

Această luptă între tonalitate ca „figură” în sens, evident,

în întregime convențional și istoric, și erupția elementelor dezagregante, stă la baza a numeroase opere importante ale celor trei maeștri ai expresionismului vienez: „Noaptea transfigurată” (1899), „Simfonia de cameră nr. I (1906), „Așteptare” (1909), „Pierrot lunaire” (1912), „Mina fericită” (1913) de Arnold Schönberg; „Trei piese pentru orchestră” (1914), „Wazzek” (1925), „Suita lirică” (1926) de Alban Berg; „Cinci tempouri op. 3 pentru cvartet” (1909), „Șase piese op. 6” și „Cinci piese op. 10 pentru orchestră” (respectiv 1910 și 1913) de Anton Webern.

„Iraționalismul” atonal, sau arbitrariul creator derivat din abandonarea acelor structuri care garantau inteligibilitatea textului în virtutea obșnuinței cu modelele formale ale tradiției, îi oferă compozitorului o materie ajunsă la un grad înaintat de confuzie, redusă tocmai la rangul de materie pură, fie chiar legată încă de cele douăsprezece sunete ale sistemului temperat. Aici intră în discuție problema dodecafoniei, creația lui Schönberg, în care mulți au văzut pînă nu demult, o răsturnare raționalistă a expresionismului, cînd nu au văzut de-a dreptul „o rechemare la ordine”. Chemare la ordine sau începutul fără echivoc al dezagregării muzicii, al dizolvării și pulverizării ei, ceea ce pentru unii muzicieni, între care și compozitorul-savant Dimitrie Cuclin, reprezintă dezagregarea însăși a spiritului de creație, evadat din chingile sistemului funcțional.

Ce ne arată, în acest sens, muzica însăși a secolului nostru? Theodor W. Adorno a riscat desigur o eroare atunci cînd decreta că muzica acestui secol s-ar întemeia, exclusiv, pe neoclasicismul stravinskian și pe expresionismul schönbergian. Desigur că diagnosticul adornian este foarte interesant și în mare măsură

adevărat, dar fără îndoială, filozoful german păcătuiește prin schema tism. În fapt, între neoclasicism (stravinskian, hindemithian sau „parisian) și expresionism (Schönberg, Berg, Webern) distingem o zonă foarte vastă de cercetări, stiluri, orientări și personalități. Manifestând uneori caractere autonome, alteori împărtășind câte puțin din unul sau altul din curentele sus-amintite, diversele orientări ale muzicii valorifică, în fond, ipoteza necesității, din partea criticii, de a scinda noțiunea tehnică și formală de materiale istorice care formează substratul lingvistic al fiecărui muzician în parte. Este însă, cât se poate de clar, că muzica veacului nostru nu poate fi limitată nici numai la impresionism, nici numai la neoclasicism, nici numai la expresionism.

Vom avea aici în vedere că, de exemplu și faptul că Debussy nu ar fi fost perfect încadrat în cultura franceză a timpului său, dacă nu ar fi beneficiat de toate amplele concluzii și rezonanțe culturale și intelectuale ale „decadenței” determinate de crizele sociale ale sfârșitului de veac XIX, în plan componistic nouității structurii „impresioniste” debussyste i se datorează contracția tensiunii tonale bazate pe opoziția disonanță-constanță, rezolvată anterior tot în favoarea celui de al doilea termen, și suspendarea „discursivității” fluente în favoarea elementelor considerate multă vreme drept auxiliare în economia generală a compoziției și, în orice caz, întotdeauna în subordine, cum este timbrul, că ruia Debussy îi încredințează sarcini cu adevărat constructive și capabile să articuleze o dialectică structurală internă. Și armonia este în căutarea continuă de senzații sonore

inedite, denunță aspirația către obiectivarea unor sentimente și impresii culese tocmai anterior cristalizării coordonatelor tonale și, deci, aproape automat se află în situația de a dizolva eu-rocentrismul. De aici exotismul anumitor dispoziții armonice, în funcție timbrală sustrase devenirii; exotism, la Debussy aflat la o apreciabilă depărtare de experiențele extrem orientale, dar care se vroia înainte de toate o tentativă aproape desperată de reperare a unei lumi necontaminate, a unei prospețimi expresive regăsite

. Vedem, astfel că, muzical, secolul XX debutează nu abrupt - modelul wagnerian este unul din precedentele cele mai revelatorii, ci pregătit de întreg secolul XIX.

Dar înainte de toate ce este dodecafonie? Să deschidem o scurtă paranteză. Am văzut că limbajul tonal, progresiv pus sub semnul crizei de apariția alterărilor cromatice, a fost apoi definitiv sfîșiat de expresionism. Limbajul tonal se baza pe raporturi cu caracter ierarhic între sunetele mai mult sau mai puțin importante, pe gravitația ambianței armonice în jurul câtorva trepte fundamentale înglobate într-o constituție de moduri sau scări în interiorul cărora capătă un rol specific, de netransferat. Mecanismul general se rotește în jurul pivotului tonicii, adică prima treaptă a scării într-o tonalitate determinată, punct de plecare și de sosire a compoziției, și fiecare notă sau acord are o valoare „funcțională”, treptată, obligînd părțile la o mișcare precisă. Cu răvășirea sistemului tonal și dispariția, ca urmare, a polarizărilor către trepte mai mult sau mai puțin importante, a celor douăsprezece note ale scării cromatice (do, do diez sau re bemol, re, re diez sau mi bemol, mi, fa, fa diez sau sol bemol, sol, sol diez sau la bemol, la, la diez sau si bemol, si) pentru a nu con-

sidera și sunetele omoloage ulterioare ca și dublele alterări care ajung să fie nivelate și au toate aceeași importanță, fiind reduse la rangul de materie: pur și simplu, la sunete mai acute și sunete mai grave. O materie în sine nediferențiată în interiorul căreia se poate merge la întâmplare în anarhia cea mai completă. Un imens câmp de explorări, care suprimă din fașă orice tentativă de „Figurație” tradițională. Ingeniosul sistem dodecafonic, creat de Schönberg și imediat adoptat de cei doi elevi coregionali ai săi, Berg și Webern, suprapune peste noua materie scheme constructive care fac complet abstracție de ea, dar nu și în sensul de a împiedica orice condensare de noi „tonici” sau de noi acorduri prioritare și polarizante; odată produs un sunet, înainte ca el să poată reapărea, este necesar să se facă auzite și celelalte unsprezece, pentru a completa totalul cromatic. Este așa numita serie, adică o ordine de intervale pentru totalitatea celor douăsprezece sunete care este supusă apoi tradiționalelor artificii contrapunctice, chiar într-o formă extrem de amănunțită. Este vorba despre un nucleu de plecare, despre un microcosmos care conține macrocosmosul compoziției; ceva foarte diferit și chiar opus temei muzicii clasice și romantice. Seria este mai simplă, o piatră de construcție, o consistență mai nudă decât a sunetului, lipsită de determinismul propulsiv al unei apriorice organicități formale. Mecanismului îi revine să delimiteze materia, dar numai la aceasta se limitează responsabilitatea sa compozițională; mecanismul de plecare este o schemă abstractă și nu are nimic de a face cu intervalele solare ale temei tonale. Intervalul metodic scade apoi la sensul unei funcții specifice în

cadrul unui organism determinat: este vorba, după am relatat mai sus, acum numai despre diferența care există între un sunet mai acut și un sunet mai grav.

Se subînțelege că dialectica fundamentală între determinat și nedeterminat, între imaginea tonală și sfîșierea sa nu este deposedată de autoritate de către dodecafonie, deoarece cu criteriile seriale se pot, eventual, reproduce spectrele unor soluții tonale. Schönberg și în special Berg, vor recurge adeseori la astfel de ambiguități lingvistice.

Dodecafonia nu este însă cîtusi de puțin răsturnarea raționalistă a expresionismului, ci tocmai consacrarea sa. Împiedicînd discursul muzical să se organizeze pe baze sintactice deduse din recunoașterea materialului printr-un formular autentic, dodecafonia se relevă ca vehiculul ideal pentru distrugerea schönbergiană, asigurîndu-l pe compozitor că în orice caz, acțiunea pe care el o elaborează se neagă limbajul, așa cum, privindu-l istoric, a ajuns pînă la ultimul an al secolului trecut și chiar după. Este adevărat că, mai tîrziu, cînd expresionismul, după ce a deschis extraordinare orizonturi muzicale generațiilor următoare, va tinde să decadă în aspectele sale de cea mai disperată și subiectivistă negație, muzicienii în mod conștient porniți să-î culeagă ereditatea nu vor mai identifica coerența în numărul douăsprezece, ci în alți factori, cum ar fi insistența asupra zonelor timbrale, asupra aglomeratelor pe figuri care revin periodic, acestea cu adevărat reale pe un plan adevărat „lingvistic”, „ariditatea” voită a dodecafoniei vieneze, serpentinelile sale înghețate, constituie reflexul unei aridități și mai mari, tot mai

mari, tot mai dificil de comunicat. Pentru a o spune cu cuvintele de acum faimoasei concluzii din „Filozofia muzicii moderne” a lui Theodor Wiesegrund Adomo, citată în mai multe rânduri și aproape axiomatic, „noua muzică — adică cea expresionistă și dodecafonică — a luat asupra sa toate tenebrele și vinovăția lumii: toată fericirea sa stă în a recunoaște nefericirea, toată frumusețea sa, în a se sustrage aparenței frumosului. Nimeni nu vrea să ai-bă de-a face cu ea, nici sistemele individuale, nici cele colective; ea sună neascultată, fără ecouri. Atunci când muzica este ascultată, timpul i se adună împrejur într-un cristal strălucitor. Dar neauzită, muzica se precipită asemenea unei sfere funeste în timpul gol. Către această experiență tinde în mod spontan muzica nouă, experiență pe care muzica mecanică o face în fiecare moment; absolutul este uitat. Ea este într-adevăr manuscrisul închis într-o sticlă”.

Tema 10. DIRECTII ÎN ESTETICA POST-MODERNA ȘI
CONTEMPORANA. MUZICA ÎNTRE EXPRESIE ȘI
SONORITATE

Foarte importantă este constatarea adorniană a felului în care muzica nouă, contrar aceleia din trecut, nu narează cu mijloace precise din punct de vedere lingvistic și cele mai dramatice întâmplări și cele mai complexe sentimente omenești, ci își asumă, în procesul constitutiv al formei sonore și al limbajului „toate tenebrele lumii”. Adică, limbajul nu mai este utilizat ca Expresie a ceva, ci este el însuși conținutul.

Teza lui Theodor W. Adorno este iremedial scindată în două tabere opuse își are o explicație sociologică: pe de o parte Schönberg și expresionismul, pe de altă parte, neoclasicismul reprezentat în special de Stravinski, văzut ca o fugă de contextul istoric prin recurgerea la formule stilistice ale trecutului și exploatate în mod incomoclastic, prin evaziunea suferită; sarcasmul îndurerat nostalgia pentru o lume văzută în mod pesimist, ca irecuperabilă, agnosticism caustic. Aceste două direcții, însă, sînt departe de a epuiza curentele, stilurile și personalitățile muzicii secolului XX.

Acțiunile excentrice ale lui John Cage reprezintă un fenomen extern, situat la marginea creației contemporane. Lucrările lui trezesc contradicții și în rîndul melomanilor și în cele ale mu-

zicienilor avangardiști. Ele au introdus totuși un ferment valoric în cadrul noțiunilor actuale despre muzică și au inspirat pe mulți creatori autentici. Faptul se referă, în primul rând, la ideea aleatorismului, care a avut o mare influență asupra destinului viitor al muzicii. Aleatorismul nu a devenit o direcție separată, sau un stil aparte ci un fel de atelier de lucru al creatorilor contemporani, care lasă întâmplării numai anumite detalii de compoziție bine determinate, printre altele de elementul, domeniul și nivelul la care intervine întâmplarea. Un fenomen înrudit cu aleatorismul constă în notarea notelor nu într-un mod unic, ci lăsând o anumită libertate celui ce interpretează; de fapt, nu intervine aici nici un fel de operație întâmplătoare, ci numai hotărârea conștientă a celui ce interpretează, compozitorul renunțând la determinarea unui anumit start al compoziției, admitând orice soluție posibilă. Un asemenea „aleatorism” nu este totuși un fenomen total nou: într-un mod analog a procedat Bach, renunțând să mai marcheze momentele dinamice și articulațiile sau renunțând în general în „Kunst der Fuge” la înscrierea semnelor de interpretare, ca și compozitorii de dinaintea lui care au notat desfășurarea armonică cu ajutorul basului cu cifre, care putea fi realizat în figuri la alegere (libere).

Un adevărat creator avangardist, care în mod hotărât s-a opus dodecafoniei, serialismului și punctualismului, și care a avut o influență hotărâtoare asupra destinului muzicii, este Yannis Xenakis (1922). În primul rând el s-a interesat de ideea modelării precise și conștiente a sunetelor singulare, ca o bază a modelării compoziției. După părerea lui, obiectul compoziției ar trebui să fie nu sunetele singulare și soarta lor, ci masa sonoră, sis-

temele sonore superioare, cu diferite grade de mișcare interioară, consistență, formă și culoare. Prin aceasta se modifică și forma exterioară a muzicii. De exemplu, sunetele diferențiate tradițional, unitățile de bază de pînă la atunci, vor fi înlocuite în cel mai mare grad de glissando. În locul punctelor separate avem mai degrabă linii continue, mobile, cu forme care se leagă în împletituri sau benzi. Trebuie să subliniem că glissando nu constituie aici, ca în muzica de odinioară, un fel de trecere de la un sunet la altul, o legare curgătoare a două puncte separate, ci este tratat ca un întreg sonor, ca un proces continuu, în care nu mai există nici un fel de împărțire pe sunete-puncte. Alături de glissando întâlnim la Xenakis și sunete obținute separat, dar care funcționează în mod diferit decît pînă acum; sînt mai degrabă „roiuri” de sunete care au sens în totalitate, unde nu se acordă atenție unităților separate, ci numai modului cum sună, formei și mișcării întregului ansamblu. În acest fel, elementele tradiționale ale muzicii, precum înălțimea sunetului, sonoritatea, ritmica etc., au cedat locul acelor elemente — în compozițiile mai importante, ca de exemplu formei, mișcării, continuității, variabilității, densității procesului de transformare a întregii mase sonore. Avem aici un fel de modelare „plastică” a materiei sonore.

Deși scopul artistic al lui Xenakis este în primul rînd formarea în totalitate a impresiei auditive, nu a dat înapoi de la organizarea rațională și ordonarea detaliilor. El a respins „logica” clasică, pe care se bazau toate ordinele sonore, respingînd principiul „determinismului” în succesiunile sonore.

Determinismul în muzica de serie a atins deja absurdul; com-

binațiile precise cu succesiuni în serie, nu sînt auzite de ascultător, deci nu își au sensul. Același lucru l-a observat și Cage și de aceea a înlocuit mecanismul seriei cu mecanismul întîmplării. Dar aleatorismul lui Cage este un act al resemnării compozitorului: întîmplarea nu poate să fie calculată, poate da rezultate cu valori estetice foarte diferite. În această situație, ce trebuie făcut cu „detaliul” pe care îl desemnează rolul în compoziție? Rezolvarea acestei probleme a fost pentru Xenakis clară. Între determinismul precis al serialismului și capriciul de moment al întîmplării din cazul lui Cage a găsit rezolvare cu ajutorul teoriei matematice; în calculul probabilităților. În acest fel trebuie determinat locul fiecărui detaliu, modul de comportare al fiecărui sunet singular sau al fiecărui glissando. Muzica creată pe baza acestei metode a fost numită de Xenakis „muzică stochastică”.

Stochos înseamnă în limba greacă scop. În acest caz este vorba de faptul că în cazul unui număr mare de evenimente îngruinate întîmplător, aceste giruri tind către un anumit scop, către o regularitate superioară, echilibru, stare bine definită. Acestea sînt, de exemplu, legile care determină mișcarea moleculelor de gaz, pe care o considerăm ca o stare ordonată. Neregularitatea detaliilor se dispune într-o anumită regularitate numerică superioară, în conformitate cu mecanismul probabilității. Același lucru se referă la anumite fenomene acustice, impresia că ar cînta mii de greieri, compusă dintr-un număr enorm de numere unice, de impulsuri sonore neregulate, care se însumează într-o singură muzică regulată cu un anumit caracter. Sau impresia de ploaie care cade pe un cort - nu urmărim aici modul de comportare a pi-

căturilor singulare, ci recepționăm sistemul de impulsuri ordonate și anume acela pe care probabilitatea îl poate stabili matematic. Dacă am vrea să redăm această probabilitate în cadrul succesiunii sunetelor pizzicato din orchestră, ar trebui să ne servim de calculul probabilității.

Și aici a găsit Xenakis cheia pentru organizarea evenimentelor singulare, detaliate din compoziția muzicală. Desigur, nu pe principiul urmării mecanice a muzicii monotone a greierului, ci luându-i ca o bază de rezolvare a principalelor probleme tehnice, la diferite nivele ale compoziției, probleme cu care trebuie să se confrunte fiecare compozitor dacă dorește să motiveze logic locul fiecru sunet în sistemul acceptat de noi. Soarte evenimentelor sonore singulare, a înălțimii, valorilor ritmice etc., este, deci, la Xenakis rezultatul calculelor stochastice. Aceste operații trebuie să fie destul de complicate, dar nu acest lucru îl interesează pe ascultător. Pur și simplu îi dau impresia unei ordini elementare, ca o bază pentru formarea artistică individuală. Acest lucru se referă numai la modul de funcționare, al detaliilor, al legilor microscopice. Ca urmare este vorba de masa sonoră, de efectul macroscopic care este deja format și transformat în conformitate cu intenția compozitorului. Totuși Xenakis, spre deosebire de Cage, este un compozitor care este răspunzător de propriile lucrări, cărora le dă un scop determinat, personal.

Operațiile stochastice conduc către diferite rezultate în lucrările lui Xenakis. Rezultatul cel mai uscat și lipsit de personalitate l-a obținut în „Achorripsis” pentru 9 instrumente cu coarde, instrumente de suflat și percuție (1957). În creație ulterioară, Xenakis caută în mod evident valorile estetice, efec-

tele cu un farmec elementar, direct. Acest lucru se vede în lucrarea „Analogique A (și B)” (1958-1959), pentru 6 coarde și bandă de magnetofon. Suplimentar trebuie să adăugăm că el a folosit aici regula probabilității a lui A. Markov, referitor la situația specială în care în cazul unei serii de evenimente ABCDEF etc., crește probabilitatea de legătură între D și E, de exemplu (adică în 60% din cazuri după D urmează E). Xenakis a extras din aceasta termenul de „muzică stochastică markoviană”, spre deosebire de „muzica stochastică liberă”. Acestea sînt probleme referitoare la munca detaliată a compozitorului și a modului lui de concepție. Lucrarea amintită pare a fi deosebit de reușită din punct de vedere muzical; ea ne învăluie prin farmecul direct al sunetului și formei, ca și prin precizia cu care compozitorul urzește bogata desfășurare dintr-o structură ritmico-sonoră caracteristică. Nu folosirea la maximum a diferitelor forme (ca în „Pithaprakta”) ci tocmai alegerea la maximum, concentrația și stabilitatea unor anumite figuri au ca rezultat o muzică elegantă, subtilă și plină de finețe.

În manevrele sale matematice, Xenakis se folosește, de asemenea, de mașina electronică de calcul. Un exemplu îl constituie lucrarea „ST IO pentru zece instrumente” (1962), calculată detaliat de calculatorul IBM din Paris, în conformitate cu programul făcut anterior de compozitor. Mașina a terminat trăsăturile următoarelor sunete, locul lor, înălțimea, culoarea instrumentală, viteza eventualului glissando etc. În ciuda aparențelor, acest lucru nu limitează contribuția individuală a compozitorului, ci, dimpotrivă, viteza numărului enorm de operații efectuate de calculator, îi oferă o mai mare libertate de selecție, de ale-

gere a celor mai avantajoase eventualități, în funcție de propriul gust.

Alte lucrări compuse conform acestei metode sînt: „Marsima-Amorsima pentru pian, vioară, violoncel și contrabas” (1962), „Amorsima-Morsima pentru 10 instrumente” (1962), „Strategia pentru două orchestre” (1964), „Eonta pentru pian, 2 trompete și 3 tromboane” (1964).

Xenakis este în primul rînd interesat de influențarea senzitivă și psihologică asupra ascultătorului. Un exemplu personal de căutare este din acest domeniu nu numai din punct de vedere pur sonor, dar și sonoro-spațial, ci și al posibilităților de recepționare a muzicii — este „Terretektorh pentru orchestră” (1966), care postulează amestecul muzicienilor cu publicul. În acest fel ascultătorul este înconjurat de muzică ce ajunge la el din toate părțile, din mai multe puncte simultan, pentru a-i crea impresia că se află scaldat de muzică precum „o barcă pe o mare furtunoasă”, fapt ce i-ar asigura tot noi trăiri auditiv-emoționale, imposibil de realizat într-o situație de concert tradițională. Aceasta constituie unul din experiențele care se fac astăzi menite să desființeze spațiul din muzică ca un parametru sonor suplimentar ca și pentru desființarea distanței psihologice dintre muzician și auditoriu.

Numeroși alți compozitori, de mai mică sau mai mare importanță, au preluat epigonic sau creator cuceririle lui Xenakis, la ei ca și la alți creatori și ei de stiluri și curente semnificative pentru muzica secolului XX, mă voi referi în a doua parte a acestui studiu.

În fond, marea cotitură stilistică din muzica veacului a în-

ceput mult mai devreme și prin aportul unor muzicieni înscriși, de acum, în „clasicismul” muzicii contemporane.

Marea cotitură de care vorbeam pare a fi avut loc înaintea primului război mondial (în anii 1908-1910) și s-a caracterizat printr-o retragere, mult mai radicală decât la Debussy, față de stilul secolului XIX. În acea vreme s-a născut, alături de expresionism dar foarte diferit de el, vitalismul.

Sintetizînd un întreg ansamblu de denumiri ocazionale precum fovismul, barbarismul, motorismul, folclorismul sau neoclasicismul, vitalismul este reprezentat în mod, desigur, foarte diferențiat, de mari clasici ai muzicii secolului XX cum sînt: Bartók, Stravinski, Prokofiev, în creațiile cărora, în ciuda numeroaselor variante și diferențierii, se regăsesc trăsături comune și omogenități sub raport stilistic și tehnic.

Ne amintim că, la timpul său, romantismul făcea apel la trăirile subiective ale omului și se părea că găsisse, în același lucru, funcția naturală a muzicii.

La pragul dintre secolele XIX și XX european impresionismul a manifestat un interes sporit față de expresie și exprimare, avînd un argument important în modul natural de tratare a muzicii: sunetele sînt destinate sensibilității noastre auditive și ne oferă cele mai subtile impresii și stări de spirit.

Aproximativ în aceeași perioadă începea să se releve un rol natura l, primar, dar și esențial, al muzicii: creații muzicale semnate de Stravinski și Ravel, de Bartók și Enescu, de de Falla, Prokofiev și Șostakovici - tineri pe atunci - își găseau loc descărcări de forțe vitale și de temperament, se exprima cu o energie debordantă și de strălucitoare percuție cromatică, totul, în

principal, prin mari explozii de dans și ritm.

Din stadiile vechilor civilizații muzicale folclorice sau culte, știința și potențialitatea artei sunetelor a parcurs un drum lung, mijloacele de exprimare s-au îmbogățit și au devenit mai subtile, dar dorința de transmitere naturală „biologică” a temperamentului speciei umane, de a da muzicii caracteristici ale forței și energiei de viață, nu i-a părăsit pe compozitori nici unei epoci —independent de gusturile stilistice care dominau la un moment sau altul.

În fond, prin aceste creații se făcea apel la un tip deosebit de viziune și aspirație exotică: nu atât prin evocarea unor lumi și civilizații depărtate geografic pe mapamond, ci printr-un exotism de factură temporală, în sensul sondării în adânc pe scară istorică, pentru plasarea în lumină a unor momente de muzică și de figurație și fulgurație umană petrecute de mult, în urmă cu secole, momente cu o întreagă vitalitate și specificitate plastică și coloristică.

Acest lucru nu era, totuși, cu totul nou: în esență, întâlnim manifestări ale unui asemenea apel la vitalism în ritmul sugestiv al muzicii barocului (dinamicitatea concertelor lui Bach), în ritmul și atmosfera de bucurie ale muzicii clasice (uverturile stihinice ale lui Mozart și în primul rând în creația lui Beethoven, care în simfoniile sale au cimentat cu sunete o putere și un dinamism pînă atunci necunoscute, accentuat într-un mod neobișnuit pentru acele timpuri prin culori instrumentale stridente care deranjau sensibilitatea contemporanilor.

Acest lucru survine identic de fiecare dată atunci cînd apare o creație într-adevăr nouă, cu un suflu înnoitor încă ne-

specific majorității contemporanilor, inclusiv celor mai avizați.

Tratînd muzica cu o energie necunoscută pînă atunci, vitalismul în expresie de secol XX s-a definit printr-o exprimare mai frustă, mai dură, mai conceptualizată, totul corelat cu noile mijloace sonore de care dispunea în epocă compozitorul. Acest stil s-a ilustrat, totodată, și ca o reacție ostentativă împotriva poetizării și a exaltațiilor sentimentale ale romanticilor, ca și împotriva moliciunii și strategiilor de hipersubtilizare caracteristice impresionismului. Intenția și idealul acestei direcții le constituia o muzică nouă, viguroasă, plină de viață, cu contururi definite, care să exprime atît cele mai simple instincte și emoții, cît și „spiritul” secolului.

Compozitorii care au introdus cel mai devreme și mai expresiv aceste inserții în muzica modernă au fost George Enescu și Béla Bartók. Deși personalități cu biografii artistice și profiluri creatoare distincte, ei au sesizat în folclorul spațiului carpa-to-danubian, încă de la începutul activității lor componistice un stimul și o sursă foarte puternică de motivație muzicală în termenii contemporani timpului lor.

Un alt reprezentant al vitalismului este Serghei Prokofiev. Trăsăturile evidente ale acestui stil s-au manifestat în lucrările pentru pian, compuse înaintea primului război mondial: în „Studii” (1909), în expresia plină de ironie, bazată pe lovirea ritmică a clapelor în „Murmure diabolice” (1908-1911), în umorul neobisnuit de simplu din „Concertul nr. I” pentru pian (1911), apoi în exprimarea agresivă din „Concertul II pentru pian” (1913), în care partea a doua se bazează pe ritmul neîntrerupt uniform al

pasajelor cu șaisprezecimi. O încărcătură nemaîntîlnită de energie ritmică a inclus Prokofiev în „Toccata” (1912), sau în „Sarcasme” (1914), deosebit de disonante, caracterizate printr-o grimasă caustică. În muzica pentru orchestră, un exemplu suprem al dinamismului brutal îl reprezintă „Suita scită” (1815) și apoi „Simfonia a II-a” (1924) Trăsături ale unui umor dur, caustic prezintă baletele „Bufonul (Măscăriciul)” (1920) și „Pasul de oțel” (1925). Aceste exemple ale unei tendințe ostentativ „barbare” le găsim uneori în creația de mai târziu a lui Prokofiev (în general mult mai moderată în expresie): în Sonatele pentru pian nr. VI și VII (1940-1942) și în monumentală „Simfonie a V-a” (1944).

În armonie, Prokofiev se apropie într-un anumit grad de Bartók cu exprimări dure și utilizate frecventă a tehnicii obstinate și în divizarea pe straturi și bitonalitate. El este, însă mult mai legat de tradiția tonală și nu încearcă să creeze un limbaj armonic total nou. Chiar și cea mai agresivă exprimare din creațiile sale creează impresia unei ascuțiri ostentative sau a unei „murdării” a construcției tradiționale a acordului.

Ceea ce este comun întregii creații a lui Prokofiev este marea invenție melodică, făcându-l unul dintre cel mai mari melodiști ai lui Prokofiev este în mare măsură eliberată de schemele tradiționale. În ciuda unor caracteristici de o duritate ostentativă, el este totuși departe de radicalitatea altor compozitori contemporani. El se servește de expresii și tensiuni cunoscute din muzica anterioară, numai că o face într-un mod mult mai lapidar.

Pe aceeași linie se înscrie și Igor Stravinski. În perioada timpurie a creației sale, Stravinski avea faima unui autor de balet pline de culoare și virtuozitate orchestrală. Primul balet,

„Pasărea de foc" (1910), precum și creația sa anterioară, fantezia pentru orchestră „Focuri de artificii" (1908), se dezvoltă din tradiția stilistică a lui Romski-Korsakov, avînd și elemente de filiație impresionistă, dar și aici se pot observa trăsături individuale, care vor fi caracteristici ale creației sale (mai ales în ceea ce privește forma motivelor melodice și a puternicilor accente ritmice).

Tema II. GÎNDIREA ESTETICA ÎN RUSIA

Unul dintre cele mai interesante fenomene ale muzicii europene din a doua jumătate a secolului al XIX-lea a fost încheierea unei puternice și originale școli naționale ruse; din semințele aruncate în prima jumătate a secolului de către Glinca și urmașul său Dargomijski, s-a născut celebrul grup "al celor cinci". Accentul specific pe care acest mănunchi de compozitori îl aducea în cadrul muzicii europene consta într-o împletire de suflu popular-epic, savoare folclorică și sugestivitate picturală a imaginii. Răsfrângere muzicală a curentului protestatar și democrat care străbătea întreaga cultură rusă a acelei vremi, "grupul celor cinci" s-a străduit să croiască un drum original muzicii ruse legînd-o strîns de viața și tradițiile poporului, trecute, bineînțeles, prin filtrul unei viziuni superioare, înaintate.

Lupta artistică a lui Balakirev, Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakov, Kui, nevoiți tot timpul să înfrunte rezistența conservatoare a tradiționaliștilor, disprețul aristocrat față de inspirația populară și ploconirea cosmopolită în fața oricărei muzici de import, au alimentat reflecțiile despre muzică ale talentatului și pasionatului cugetător care a fost V.V.Stasov (1824-1906). Gîndind sub înfrîurirea căutărilor "mănunchiului puternic", Stasov a impozat și elaborat principiile sugerate de creația acestuia și exercitat, la rîndu-i, o apreciabilă influență asupra prietenilor săi. Contopindu-se din tot sufletul cu idealul estetic al aces-

tora, propagându-l și apărându-l cu fervoare, Stasov și-a format un fel de a înțelege muzica pe care merită să-l analizăm ca pe unul dintre fenomenele originale ale gândirii muzicale estetice ale veacului trecut.

Democratismul, propriu într-un înalt grad școlii ruse, determină la Stasov înclinarea de a înțelege muzica prin prisma conținutului ei social. Caracterul generalizator al acestei arte este interpretat de el în sensul capacității de a reflecta elanurile, durerile și mișcarea mulțimilor. Cu cât va fi mai amplă colectivitatea socială la care se vor referi asociațiile trezite în critic de ascultarea muzicii, cu atât mai entuziastă va fi adesiunea sa la acea muzică. Salită simfoniile a VII-a și a VIII-a de Beethoven, deoarece ele aduc "imagini pur populare și pe jumătate militare, care oglindesc preocupările și situația Europei". Dintre simfoniile lui Schumann, o preferă pe a treia, "în care partea principală întruchipează marea procesiune religioasă de la sfințirea grandioasei catedrale din Köln, terminată de Germania nouă". Poloneza în la bemol major de Chopin îi sugerează "tabloul unui detașament de cavalerie în galop, vestind bătălia prin larma și zăngănitul armelor", iar în marșul funebru din Sonata în si bimot minor vede "procesiunea unei mulțimi imense copleșite de suferință, pășind în dangatul tragic al clopotelor". Cea mai reușită dintre lucrările lui Brahms i se pare a fi Sonata în fa major pentru pian, deoarece aceasta "evocă extrem de pitoresc și colorat imaginea hoardelor barbare, a puhoaielor de cotropitori sângeroși din stepele Asiei"

Stasov se apără și se arată înclinat, după cum remarcăm, să leslușească în sunetele muzicii o desfășurare vizuală și concretă. Jonvins, în virtutea orientării sale filozofice-materialiste, că

muzica izvorăște din reprezentări reale, că ea absoarbe și ascunde în etericile ei sonorități imagini ale vieții înconjurătoare, Stasov se străduia să scoată la iveală sensul programatic al operelor analizate. Când nu izbutea să descopere într-o operă semnificații programatice, atribuia compunerea ei unei îndeletniciri pur speculative a autorului. Corespunzător, entuziasmul criticului atingea culmea atunci când intențiile programatice ale compozitorului erau nu numai transparente, dar răspicat declarate de acesta. Predilecția sa pentru muzica cu program purta amprenta unei îngustimi lipsite de înțelegere: nu admiterea că o muzică ar putea reflecta viața spirituală a epocii și în condiții în care nu are implicații programatice evidente. Constatînd bunăoară că "Brahms n-a compus niciodată o lucrare programatică sau o operă", Stasov se grăbea să tragă următoarea concluzie: "Viața, mișcarea, emoțiile, elanurile, pasiunea îi erau profund străine și necunoscute. Brahms iubea, adora, diviniza muzica pentru muzică, arta pentru artă. Prin atitudinea adoptată, el se izola pare-se de veacul al XIX-lea" ca și cum "ar fi stat cocoțat pe o stîncă, cu coaste abrupte, stincheră în mijlocul oceanului, singur-singurel, fără să cunoască pe cineva, fără să vadă pe cineva, fără să adreseze cuiva cuvîntul și fără să simtă nevoia unui alt suflet de om".

Interpretarea programatică a muzicii, atît de dragă lui Stasov, era înrudită cu viziunea contemporanului său Serov care, la rîndul său, încerca să descopere în muzică mișcările vieții, freamătul sufletului omenesc. Dar în timp ce Serov dădea tălmăcirilor sale un caracter mai generalizator, o tendință poetico-filozofică, Stasov își comencea comentariul programatic într-un mod mai localizat, mai circumscris. În Simfonia a IX-a de Beethoven, el vedea "un tablou al istoriei universale în care apare

imaginea poporului și a vieții acestuia, cu clocotul, frământarea și energia ce se degajează din activitatea și munca lui, cu forfota și vîltoarea lui, cu războaiele pe care le poartă și cu eroismul de care dă dovadă, cu petrecerile sale, dar și cu nădej-dile sale sublime în viața de apoi". Nu se poate, desigur, contes-ta că muzica lui Beethoven oferă elemente pentru o asemenea inter-pretare, dar imaginea lui Stasov e departe de a sugera grandioasa elevație a concepției beethoveniene, elevație pe care o întreză-rești cînd îl citești pe Serov. Programatismul viziunii lui Stasov are adesea o orientare anecdotică, ilustrativă; descifrînd sensul muzicii, Serov ținea mereu seama că aceasta este arta adîncurilor, sufletești și meditațiilor filozofice, ceea ce imprimă un alt ca-racter - mai cuprinzător și mai interiorizat - tălmăcirilor sale programatice.

Dînd uneori un curs greșit dorinței sale legitime de a dez-vălui semnificația socială a conținutului muzicii, Stasov ajunge într-o serie de cazuri să nu admită decît acele opere în care simte ecoul mișcărilor de mase. Reduce, cu alte cuvinte, capaci-tatea de generalizare socială a muzicii la sugerarea marilor des-fășurări colective. Compozitorii venerați de Stasov sînt Beetho-ven și Musorgski, autorii celor mai grandioase fresce muzicale, iar operelor analizate le va aplica acest etalon beethoveniano-musofgskian. Va elogia o muzică dacă va recunoaște în ea un frea-măt prometeic, shakespearian. Îi va pune o notă proastă acelei muzici în care nu va simți tensiunea unor conflicte sociale zgu-duitoare sau materia unor procesiuni de masă. Stasov devine imper-meabil la anumite stiluri muzicale, cum sînt preclasicismul, care exprimă o altă stare de spirit - dar nu mai puțin tipică pentru vremea lor - decît cea adusă de romantism sau școlile naționale.

Aplicîndu-i lui Mozart unitatea de măsură a muzicii post-beethoviene, el constată că acesta "nu posedă cîtuși de puțin capacitatea de a întruchipa mase de oameni. Numai Beethoven era în stare să gîndească și să simtă pentru ele. Mozart ... nu numai că nu înțelegea istoria și omenia, dar nici nu se gîdea la ele. Beethoven, în schimb, gîdea numai la istorie și la intrarea întregii omeniri ca la o enormă masă. Este un Shakespeare al maselor". Caracterizînd Recviemul lui Mozart, Stasov observă că Mozart "nu face decît să descrie și să descrie. Unde este mușcarea sufletului care se îngrozește sau aspiră? Unde sînt uluirea, dorul cîmpit după aceia care nu mai există, nădejțile arzătoare de a-i mai vedea o dată și de a-i îmbrățișa, de a mai privi o dată ochii dragi și, prin ei, sufletul iubit? În fața unor asemenea probleme, Mozart este un pedant și un pigmeu. Nu i-a venit în minte nimic din ceea ce ar trebui să exprime un recviem. Frumoasa sa muzică este lipsită de semnificații în raport cu problemele care se cereau rezolvate". Nobilul echilibru al stilului clasic îi este lui Stasov de neînțeles. Mereu însetat de tumult romantic, el apreciază acest stil ca expresie a unei concepții minore, neînteresante, depășite: "Plictiseala și iar plictiseala în proporții îngrozitoare - scrie el despre Armida lui Gluck. Răceala și uscăciunea acestei muzici sînt de nesuportat". Nu numai muzica prebeethoviană, dar și cea romantică, în care ni întîlnește un conținut de dimensiuni epopeice, este respinsă de Stasov: "... cu una sau două excepții, spune el, nocturnele lui Chopin aparțin compozițiilor sale slabe, nesimentale, dulcegi, italeinizate".

B I B L I O G R A F I E

- . Bălan George, Mica filozofie a muzicii, București, 1975, - 329 p.
- . Bícikov V.V., Malaia istoria Vizantiiskoi estetiki, Kiev, 1991,-407
- . Blaga Lucian, Artă și valoare. Trilogia valorilor, Humanitas, București, 1996, - 191 p.
- . Borev I., Estetika, M., Politizdat, 1975, - 399 s.
- . Burckhardt I., Artă și istorie, București, 1987, v. I-II, - 240 p.
- 244 p.
- . Dolgopolov I., Mastera i sedevri, M., "Izobrazitelinoe iskusstvo", 1988, t. I-III.
- . Donose Vasile, Sinteze Estetice, Editura muzicală, București, 1988, - 187 p.
- . Drimba Ovidiu, Istoria culturii și civilizației. Editura științifică, București, 1990, V. I-III.
- . Einem von Herhert. Michelangelo. Editura Meridiane, București, 1984, - 294 p.
- . Faure Elie, Istoria Artei. Arta modernă 1, Ed. Merodiane, București 1988, - 218 p.
- . Florian Mircea, Metafizică și artă, Editura Echinox, Cluj, 1992,-22
- . Garin E., Problemiitalianskogo Vozrojdenia, "Progres", M., 1986, - 394 s.
- . Gaudin Philippe, Marile Religii, București, 1995, - 464 p.
- . Grigorescu Dan, Arta engleză, Editura meridiane, București, 1989, - 456 p.
- . Gruber R.I., Istoria muzikalinoi culituri, M., 1953.
- . Gruber R.I., Vseobščiaia istoria muziki, M., 1960.
- . Gurevici P.S., Celovec. Misliteli prošlogo i nastoiašcego, M., 1991
- . Hagarth William, Analiza frumosului. Editura meridiane, București, 1981, - 218p.
- . Husserl Edmund, Meditații carteziene, Humanitas, București,1994, - 247 p.
- . Iorgulescu Adrian, Punga Doina, Stroia Gheorghe. Estetica, Ed. didactică și pedagogică, București, 1994, - 144 p.
- . Its R., Šepot zemli i molcianie neba. O narodnih verovaniyah, M.,1990 - 318 s.
- . Konen V., Etiudí o zarubejnoi muzike. M., 1968.
- . Kulikova I.S., Filosofia i iskusstvo modernizma, M., 1980.
- . Leonardo d'Avinci, Kniga o jivopisi, M.-L., 1934.
- . Lecții po istorii estetiki., red. M.S.Kogann. Kniga I, Leningrad, 1973, - 206 s.
- . Liturghier. Patriarhul Bisericii Ortodoxe Române. București, 1974, - 416 p.