

Octavian Gorun

Colecția STUDIA DOCTORALIA

Directorul colecției

IPS Prof.univ.dr. Irineu Ion POPA

Director al CSUD - IOSUD

Universitatea din Craiova

COMITETUL ȘTIINȚIFIC

Prof.univ.dr. Bădică Costin, Școala doctorală „Constantin Belea” a Facultății de Automatică Calculatoare și Electronică

Prof.univ.dr. Burlea Șchipoiu Adriana, Școala doctorală de Științe Economice

Prof.univ.dr. Cosmulescu Sina Niculina, Școala doctorală de Ingineria resurselor animale și vegetale

Prof.univ.dr. Damean Sorin Liviu, Școala doctorală de Științe sociale și umaniste

Prof.univ.dr. Dumitru Nicolae, Școala doctorală ”Academician Radu Voinea” a Facultății de Mecanică

Prof.univ.dr. Enache Sorin, Școala doctorală de Inginerie electrică și energetică

Prof.univ.dr. Gautier Laurent, Université de Bourgogne, Dijon, Franța

Lector univ.dr. Matei Andaluzia Cristina, Școala doctorală de Științe

Prof.univ.dr. Matei Gheorghe, Școala doctorală de Științe Economice

Prof.univ.dr. Mazilu Mirela Elena, Școala doctorală de Științe

Prof.univ.dr. Micu Sorin, Școala doctorală de Științe

Prof.univ.dr. Mitrea Ion, Școala doctorală de Ingineria resurselor animale și vegetale

Prof.univ.dr. Ocoleanu Ticu Nelu, Școala doctorală de teologie ortodoxă

„Sfântul Nicodin”

Prof.univ.dr. Otovescu Dumitru, Școala doctorală de Științe sociale și umaniste

Prof.univ.dr. Olteanu Gabriel, Școala doctorală a Facultății de Drept

Prof.univ.dr. Panea Nicu, Școala doctorală „Alexandru Piru” a Facultății de Litere

Prof.univ.dr. Petre Nicolae, Școala doctorală de Inginerie electrică și energetică

Prof.univ.dr. Răducanu Ruxandra, Școala doctorală a Facultății de Drept

Prof.univ.dr. Selișteanu Dan, Școala doctorală „Constantin Belea” a Facultății de Automatică Calculatoare și Electronică

Prof.univ.dr. Spulbăr Cristi Marcel, Școala doctorală de Științe Economice

Conf.univ.dr. Stan Răzvan, Școala doctorală de Teologie ortodoxă „Sfântul Nicodin”

Prof.univ.dr. Tarniță Daniela, Școala doctorală ”Academician Radu Voinea” a Facultății de Mecanică

Prof.univ.dr. Teodorescu Cristiana-Nicola, Școala doctorală „Alexandru Piru” a Facultății de Litere

Octavian Gorun

**VIOARA ÎN BAROCUL MUZICAL ITALIAN.
TEHNICĂ ȘI STIL
STUDIU DE CAZ
GIUSEPPE TARTINI**



Editura Universitaria
Craiova, 2020

Referenți științifici:

Prof.univ.dr. Diana Asinefta Moș - rector Universitatea de Muzică București

Prof.univ.dr. Verona Maier - prorector Universitatea de Muzică București

Copyright © 2020 Editura Universitaria

Toate drepturile sunt rezervate Editurii Universitaria

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

GORUN, OCTAVIAN

Vioara în barocul muzical italian: tehnică și stil: studiu de caz - Giuseppe

Tartini / Octavian Gorun. - Craiova: Universitaria, 2020

Conține bibliografie

ISMN 979-0-9009924-0-6

ISBN 978-606-14-1636-3

78

© 2020 by Editura Universitaria

Această carte este protejată prin copyright. Reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea prin orice mijloace și sub orice formă, cum ar fi xeroxarea, scanarea, transpunerea în format electronic sau audio, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețelele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informațiilor, cu scop comercial sau gratuit, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

INTRODUCERE

În general, în perioada de maturitate, orice violonist își pune câteva întrebări legate de instrumentul său. Ce este, de fapt, din punct de vedere tehnic și acustic vioara? Cum a apărut ea și cum s-a impus în muzică? Dar în România? Cum reușește ea după atâta timp să-și mențină un rol de lider între instrumentele muzicale? Cum putem analiza și identifica un instrument?

În peisajul violonisticii românești actuale, încă se resimte o lipsă a materialelor științifice legate de răspunsurile la aceste întrebări, aspect care impune o necesitate a completării unor informații în această direcție, informații care, deocamdată, sunt insuficiente sau incomplete. Aceste aspecte ar trebui să limpezească un parcurs istoric, tehnic și repertorial într-un domeniu pe care, cu mândrie, am putea să-l prezentăm ca pe o avangardă a culturii muzicale românești și ca pe unul dintre cele mai valoroase exponate culturale naționale: școala națională de vioară.

În ceea ce privește o parte a acestor răspunsuri, după cum am menționat mai devreme, învățământul muzical violonistic românesc se confruntă deocamdată cu o bază informațională insuficientă, atât din punct de vedere istoric, cât și repertorial. Sistemul nostru muzical mai cuprinde informații încă neactualizate, unele existente din perioada anilor '50-'60, când cercetarea muzicală internațională de recuperare a fenomenului baroc și a începuturilor viorii era într-o fază incipientă, fără să pună un accent pe rolul viorii în muzică. Orientarea învățământului românesc de vioară a vizat orientarea cu precădere către segmentele stilistice care cuprindeau perioadele clasică, romantică, postromantică, modernă sau a școlii naționale muzicale de vioară românești – fără să trecem cu vederea aspectul legăturii ei cu vechiul sistemul sovietic de învățământ, sistem care viza în special *noul*, ideologii privind trecutul muzical baroc ca fiind asociat indirect altor orientări socio-politice. Acest aspect va genera un impact asupra repertoriului violoniștilor români, unul major: dacă în concertele sau recitalele sale George Enescu prezenta publicului aproape întotdeauna lucrări baroce, în timp, la noi, repertoriul baroc a ajuns să fie abordat ca o parte a unui repertoriu de formare a tinerilor violoniști, aceștia orientându-se, ulterior, către marile lucrări pentru vioară postbaroce. Una din consecințe a fost că marii noștri violoniști- soliști nu au avut acces și nu cuprind în repertoriul lor suficiente lucrări de factură barocă. În consecință, nici publicul român nu a beneficiat suficient de aceste bijuterii ale muzicii.

Repertoriul baroc violonistic românesc vizează cu precădere lucrările lui J.S. Bach: *Sonatele și Partitele pentru vioară solo* – și astăzi abordate ca fiind fundamentale pentru formarea unei gândiri muzicale arhitecturale și polifonice, sau cele două concerte de vioară. Trebuie amintit celebrul *Album de sonate preclasice* editat de prof. Manoliu, album care cuprinde lucrări de Leclair, Veracini, Tartini,

Haendel, Vivaldi, Vitalli etc., una din puținele reușite de la noi în editarea repertoriului baroc de sonate din perioada anilor 1960-1970. Ciclul *Anotimpurile* și alte câteva concerte ale lui Vivaldi sunt, de asemenea, prezente în viața muzicală românească. În ceea ce-l privește pe Corelli, avem o serie de sonate *da chiesa* și *La Follia*, lucrări poate perpetuate și prin prisma memoriei marelui G. Enescu. Dacă ne aplecăm puțin asupra lui Tartini, vom observa că repertoriul cel mai abordat cuprinde *Variațiunile pe o temă de Corelli* și cele două sonate *Didona Abandonata* și *Trilul Diavolului*. Dacă la noi Corelli și Vivaldi sunt mai cunoscuți și mai prezenți în arta violonisticii românești, Giuseppe Tartini este încă un compozitor cvasinecunoscut, un creator menționat în general doar prin prisma lucrărilor mai sus amintite sau a sistemului de intonație bazat pe sunetul combinator.

Chiar dacă toți violoniștii români parcurg în pregătirea lor principalii violoniști-compozitori ai Barocului italian, adică *axa Corelli-Vivaldi-Tartini*, acest parcurs nu vizează neapărat stilistica și interpretarea barocă, fiind mai mult o apropiere repertorială generală, facilitată uneori chiar de o accesibilitate mai mare din punct de vedere al tehnicii instrumentale. Cu siguranță, abordarea ulterioară a acestui repertoriu, într-o perioadă în care instrumentistul va deține alte cunoștințe stilistice și istorice, va avea o altă viziune mult mai apropiată de cea reală, chiar dacă abordarea interpretativă nu ar presupune o interpretare în maniera stilistică exactă, adică cea realizată de muzicienii specializați în cântatul baroc.

În consecință, la noi, în aria informațională generală a viorii, este necesară o aprofundare și o actualizare a informațiilor și a repertoriului baroc; probabil chiar de alcătuire a unei baze de date mai complexe, care să vizeze mai multe segmente: istoric, stilistic și repertorial. În muzicologia internațională încă se efectuează cercetări, se descoperă și se analizează manuscrise și materiale de epocă, îmbunătățindu-se și augmentându-se constant lista repertoriului baroc de vioară. Cu toate că astăzi aceste informații se accesează cu facilități, ar trebui luată în considerare și posibilitatea unor traduceri specializate a diverselor lucrări majore cu trimitere directă la vioară. Pentru editarea lucrărilor inedite ar fi necesar accesul specialiștilor români la bibliotecile care conțin o serie de manuscrise autentificate ca originale, tipăririle noilor lucrări pentru vioară fiind momentan condiționate de curatori sau de editori și, deocamdată, utilizate în cercuri restrânse.

Din punctul meu de vedere, vioara este unul din factorii concreți și majori care au influențat cultura română: intrând în spațiul românesc cel mai probabil prin filiera Imperiului Austro-Ungar, ea va trece la Iași și la București; aproape concomitent, lăutarii români vor începe să înlocuiască treptat instrumentele de factură turcească, introducând vioara ca pe un instrument solistic, uneori egal ca importanță cu vocea. Practic, putem spune că, în România, din punct de vedere muzical, o desprindere de influențele orientale și o asociere mai directă cu aspectele cultural occidentale i se poate datora viorii.

În ceea ce privește aspectele tehnice, cele de cunoaștere și de identificare a unei viori, trebuie să amintim că, deocamdată, Romania nu a reușit să dețină o rețea complexă de lutieri sau să creeze în școală un sistem de familiarizare concret în vederea identificării sau autentificării unei viori de către un violonist. Evident că

acest aspect, asociat cu o lipsă informațională, atât practică, cât și științifică, generată de lipsa unor materiale – cărți sau cataloage de instrumente –, pune în dificultate o analiză eficientă a unui instrument. Din fericire, astăzi, accesul lutierilor noștri în Europa a permis însușirea ultimelor tehnici de restaurare a instrumentelor, colaborarea directă cu atelierele de luterie occidentale, precum și achiziționarea de cataloage sau diverse lucrări din domeniu. Cu toate acestea, cu excepția practicii directe, deocamdată, violoniștii români încă nu au cunoștințe tehnice suficiente pentru a identifica, măcar parțial, un instrument. Materialele de specialitate actuale existente sunt puține și nu sunt traduse.

În ceea ce privește istoria apariției „reginei instrumentelor” în spațiul european, de asemenea, se cunosc prea puține lucruri la noi, atât ca formare propriu-zisă, cât și ca răspândire a instrumentului în statele europene. Decalajul dintre România și spațiul cultural european occidental, definit practic ca perioada dintre anii 1680-1849 (anul definitivării viorii lui Gasparo da Salo și până la ocuparea Bucovinei – anul 1849), perioadă de maximă expansiune austro-ungară, va rămâne un mare impediment în dezvoltarea și integrarea muzicii culte românești în cultura europeană, decalaj care se mai resimte uneori chiar și astăzi. Tocmai această filieră a facilitat prezența instrumentelor de construcție germană sau austriacă, uneori chiar ungurești în spațiul autohton, instrumentele italiene întâlnite fiind mai degrabă o excepție, în general, în cazul familiilor care întrețineau legături cu spațiul italian.

Un alt aspect încă nu foarte clarificat pentru violoniștii români este și acela al rolului fundamental al viorii în dezvoltarea muzicii instrumentale, rol preluat de la instrumentele de suflat sau cu claviatură. Maleabilitatea, sunetul și posibilitățile tehnice ale noului instrument cu arcuș evoluat din vechea familie a violinelor va permite o popularizare a muzicii instrumentale la un nivel neatins până atunci. Pentru a putea înțelege mai bine vioara, consider că este necesar să trecem sumar în revistă apariția muzicii instrumentale, o istorie care mai prezintă încă o serie de neclarități sau ambiguități, dar cu o poveste care, la finalul ei, va impune instrumentul muzical ca un factor primordial în muzică, aceasta orientându-se spre noi deschideri de ordin melodic, tehnic sau artistic, transformând vechea muzică de factură renescentistă în ceea ce numim noi *muzica de astăzi*.

Prezentarea lucrării

Ca o îmbunătățire a celor expuse mai sus, lucrarea mea va încerca să vizeze două aspecte – și anume, vioara în Barocul muzical italian, precum și importanța lui G. Tartini în violonistica universală. Lucrarea cuprinde trei capitole, structurate după cum urmează:

Capitolul 1. Prezentare perioadă istorică Baroc

1. Delimitare și definiție a curentului Baroc.
2. Parcurgerea sumară a perioadei italiene – cele 3 perioade: barocul timpuriu (1580-1630), barocul mediu (1630-1680) și barocul târziu (1680-1730). Școlile baroce muzicale italiene. Barocul timpuriu în Italia (1580-1630). Barocul Mediu în Italia (1630-1680). Opera venețiană. Muzica instrumentală. Școala de la Bologna. Sonata ansamblu și solo sonata.

Barocul Târziu în Italia.

Muzica barocă în Franța. Contrapunctul luxuriant și stilul concerto în creația italiană.

Barocul târziu și stilul rococo francez.

3. Barocul francez târziu, stilul galant-rococo, ultima formă de manifestare a Barocului – sinteză a curentului și generatoare a noului curent, cel clasic.

4. Apariția și dezvoltarea genurilor muzicale în care va excela vioara. Sonata și concertul pentru vioară.

Capitolul 2. Vioara în Baroc

Este un capitol care cuprinde:

1. Descrierea tehnică a instrumentului: construcție – tipuri de lemn, dimensiuni și tipuri de lac.

2. Istoria apariției și evoluției viorii.

3. Școlile de luterie italiene.

Capitolul 3. Tartini

Este structurat în trei secțiuni – și anume, generalități, tratate și repertoriu.

1. Generalități – prezentarea activității muzicale a lui Tartini, rolul său în evoluția arcușului, importanța creării uneia dintre primele școli de vioară de renume, afinitatea pentru *Teoria Afectelor*.

2. Activitatea științifică. Preocupările sale în cercetările acustice.

Organizarea și clasificarea ornamentației – tratatul de ornamentică.

Studiile sale acustice referitoare la sunetul combinatoriu – cele două *Tratate de armonie*.

3. Repertoriul componistic.

Trecerea în revistă a creației sale pentru vioară.

Concertele D45 și D96, și cele 4 sonate selectate – prezentare și analiză.

Rolul lui Tartini în pedagogia viorii, aportul său în definirea genului de concert solo pentru vioară, influența sa în stilistica interpretativă a concertelor mozartiene.

4. Materiale – anexate – pentru Capitolul 3.

Giuseppe Tartini - *Tratatul de Ornamentică*, ediția franceză și traducerea în limba română – lector univ. Dr. Mihai Ene, Universitatea din Craiova

Giuseppe Tartini - *Tratatul de armonie, an 1767* – ediția italiană și traducerea în limba română – drd. Carmen Făgețeanu, Universitatea din Craiova

Leopold Mozart – *Violinschule* – limba engleză și traducerea în limba română – asistent univ, dr. Oana Băluică, Universitatea din Craiova.

Giuseppe Tartini - *Concertele D45 și D96* – editate computerizat – știmă vioară solo, partituri generale, știme orchestră – corzi și clavecin.

Două C.D., afișele și programele de sală cu prezentarea la public a repertoriului tartinian: a celor două concerte și a celor patru sonate.

CAPITOLUL I.

BAROCUL MUZICAL

1.1. Barocul – configurarea și dezvoltarea unui curent muzical

În cadrul teoriei artei, barocul este reiterat pe baza a două definiții majore: prima accepțiune tratează fenomenul baroc în termenii unui curent artistic stabil, ale cărui determinări spațio-temporale sunt clare și imuabile¹, în timp ce a doua definiție îl plasează pe aceasta pe coordonatele unui stil atemporal, insistând pe opoziția față de clasicism. Se remarcă astfel o contrapondere constantă; într-o anumită epocă dată, tendințele și idealurile barocului se vor opune celor clasice. Mai mult, romantismul însuși este văzut de anumiți teoreticieni ca un epifenomen al barocului², dat fiind faptul că eclectismul mișcării se pretează unor interpretări multiple și, mai ales din perspectivă artistică (picturală și muzicală) se interiorizează și se includ teorii și reprezentări ce provin, în mod evident, din cultura barocă; un exemplu în acest sens îl constituie apetența artiștilor pentru frumusețea ne-canonice, ce imprimă trăsăturilor note de originalitate conferite de un anumit detaliu imperfect sau de o certă asimetrie – de altfel, însuși termenul de „baroc”³ (provenit pe filieră iberică) desemnează tocmai un anumit tip de imperfecțiune care, conjugată cu originalitatea artistică se transformă într-o operă cu atât mai originală. În esență, se poate afirma că toate curentele artistice cu adevărat importante beneficiază de acest aport al disruptivității conferite de baroc – dihotomia haos/echilibru, jocul de lumini și umbre, dinamism și tocmai aceste aspecte îi conferă o certă importanță în melanjul teoriilor și curentelor artistice, mai ales având în vedere și faptul că barocul a dominat, practic, timp de un secol continentul european, așa cum a remarcat foarte bine și Neagu Djuvara: *„De-a lungul secolului al XVII-lea și al unei părți din secolul al XVIII-lea, barocul este rege (în privința sculpturii, trebuie să remarcăm că modelele antice de care artiștii Renașterii se atașaseră nu erau atât cele ale «marelui secol», secolul lui Pericle, cât cele ale epocii elenistice, ea însăși*

¹ În acest sens, fiind definit în mod general ca un stil care succedă stilului renescentist.

² Cu toate acestea, există și negări vehemente ale acestei apropieri, cum este cea oferită de Jean Rousset: *„eul baroc este o intimitate care se arată, eul romantic este un secret care se revelează în singurătate. Romanticismul, al cărui întreg efort tinde să dezgolească și să izoleze rădăcinile secrete ale eului individual, este separat printr-un abis de baroc care reușește să decentreze omul și să-i deplaseze centrul de gravitate în jurul lui, spre multiplele-i euri pe care și le compune”* (1976: p. 255-256).

³ Inițial, utilizarea termenului nu a fost lipsită de ironie și un anumit ton peiorativ: derivat din termenul *baroco*, a fost utilizat începând cu Evul Mediu târziu pentru a desemna orice formă de „pedanterie grotescă”, iar faptul că era corelat cu un element mundan precum perlele orientale (asimetrice și neregulat sub aspect formal) nu îi conferea același aer de nobțe ca denumirile asociate altor curente, (Cuddon 1999: 77).

întrucâtva «barocă»)" (Djuvara 2012: p. 136).

Dintr-o perspectivă strict istorică, barocul apare în Italia, în perioada de final a Renașterii (în jurul anului 1600) și se extinde repede în Europa și chiar și în Statele Unite (până în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea); afirmat în primă instanță în cadrul arhitecturii, curentul își extinde influența și asupra celorlalte domenii, de la pictură și muzică, până la dans și decorațiuni interioare. Utilizarea termenului va fi însă plasată sub auspiciile unei retorici peiorative o perioadă îndelungată: clasicii, adversari redutabili ai fenomenului baroc, îl resping din principiu, considerând curentul ca fiind impregnat de vulgaritate, barbar, lipsit de rafinament artistic, nefiind apreciat de clasele aristocratice, mai ales în peisajul artistic francez, unde clasicismul era curentul dominant (merită menționat că de aceeași istorie plină de variabile interpretative va avea parte și un alt curent – cel *roccoco*). Reevaluarea curentului va avea loc abia odată cu publicarea, în perioada interbelică, a celebrei lucrări a lui Eugenio d'Ors – *Barocul*, care va percepe întreaga istorie a artei ca pe o alternanță între clasic și baroc, conferindu-i celui din urmă valoarea unei *idei-eveniment*.

Înainte de a ne ocupa de barocul muzical, considerăm necesară punctarea câtorva repere istorice și teoretice privind originea⁴, semnificațiile și caracteristicile fundamentale ale barocului în celelalte arte. O astfel de incursiune este necesară în cazul oricărui curent artistic, dat fiind faptul că, transgresând limitele artei propriu-zise, curentele artistice imprimă (și declanșează) mentalități, convingeri, stiluri de viață și transformări socio-culturale; astfel, remarca lui Umberto Eco cu privire la romantism poate fi aplicată cu justețe curentelor în general, mai ales dacă acestea se manifestă cu forță și denotă originalități depistabile din incipit, dacă formează, în cele din urmă, o moștenire artistică și culturală: „*Romantismul este un termen care nu denumeste atât o anumită perioadă istorică sau o mișcare artistică precisă, cât un ansamblu de caractere, atitudini și sentimente, ale căror particularități constau în natura lor specifică și mai ales în relațiile originale pe care le stabilesc*” (Eco 2005: p. 299). În aceeași măsură, barocul, mai ales prin complexitățile pe care le implică, nu poate fi redus eminamente la o perspectivă artistică și atât: după cum punctam anterior, el înglobează, ca orice alt sitl complex⁵, convingeri, atitudini și apetente (personale și colective), astfel încât reducerea lui la un curent artistic ar antrena după sine pierderea unui element important în orice fel de discurs critic: contextul. În acest sens, Carl J. Friedrich punctează faptul că: „*asemenea goticului, barocul își află originea într-o expresie a propriului estetic și, mai mult, înțelegerea*

⁴ După cum am punctat anterior, situarea barocului este astăzi un element care nu mai comportă ambiguitate, însă disputele cu privire la etimologia termenului încă persistă, iar o istorie a acestuia nu a fost niciodată publicată, după cum remarcă René Wellek (1946: p.77). Mai mult, deși în cultura populară este încetățenită o singură explicație etimologică (a se vedea *supra*), anumiți critici au propus o multitudine de explicații cu privire la termenul în sine: astfel, *New English Dictionary* îi stabilește etimologia ca fiind spaniolă, nu portugheză (derivat din *barrueco*), iar Karl Borinski și Benedetto Croce propun alte interpretări ale etimologiei, susținând că este legat de „*nomenclatura scolastică a silogismelor*” (*apud* Wellek, *op. cit.*, p. 77).

⁵ Complexitatea barocului rezidă în primul rând în faptul că reiterează câteva probleme de sitiere și receptare, ce vor fi clarificate abia în secolul XX; chiar și atunci, vor exista anumite anumite disonanțe și incongruențe între multiplele voci critice.

lui depinde în mod categoric de înțelegerea întregului peisaj economic și cultural: fără a înțelege implicațiile perioadei Contrareforme de după 1550, fără a înțelege faptul că atitudinile europene erau extrem de conflictuale în momentul configurării unui astfel de curent, fără o bună comprehensiune asupra renașterii sentimentului religios sau asupra vieților duse sub diverse tipuri de absolutism de la curțile europene, nu vom înțelege barocul și implicațiile sale” (1962: p. 41-43).

Relația dintre apariția și dezvoltarea barocului și fenomenele sociale și politice ale perioadei, mai ales cele religioase, precum Reforma și Contrareforma este de o importanță majoră; tensiunea spirituală și conflictele religioase dramatice din secolele XVI-XVII nu aveau cum să nu afecteze conștiințele unei lumi foarte legate de ideea de sacru. De aici, – o conștiință a crizei care se dezvoltă în această epocă și care caută deșeu și reiterări în artă. Barocul este, în acest sens, și o expresie a acestei crize, care vine în urma conștientizării eșecului idealului renașcentist de unitate și armonie și care se caracterizează prin forme bizare și luxuriante, cultul dinamismului și libertății estetice, interesul acordat temei morții, pendularea între senzualitate și austeritate, între idealism și picare, de unde și setea de iluzie și visare („La vida es sueño”, cum sintetizează perfect titlul piesei lui Calderón de la Barca) și crearea motivului „lumi ca teatru”, ilustrat magistral de William Shakespeare.

Contextul social și cultural din Europa Centrală are, de asemenea, o pondere foarte mare în configurarea și dezvoltarea barocului, așa cum evidențiază Eberhard Hempel: evenimentele din Boemia, care au culminat în cele din urmă cu Războiul de Treizeci de ani, eroica apărare a Vienei împotriva turcilor și eliberarea acesteia de armata germano-poloneză în 1683 au fost principalele cauze ale apariției stilului baroc; toate acestea au determinat o perioadă de introspecție și un sens al unității naționale, constituindu-se în elemente fertile apariției unui curent care privilegiază ornamentația bogată, dar și suplețea și grația simplității (Hempel 1965: p. 24). Astfel, după cum notează cu mare acuitate și empatie Jose Antonio Maravall, „*barocul nu desemnează în mod abstract o perioadă artistică, nici măcar o perioadă anume în istoria ideilor. A afectat și, în aceeași măsură a aparținut întregului parcurs al istoriei sociale și fiecare studiu al subiectului, chiar dacă va deveni, în mod legitim, specializat, trebuie să se devoaleze, proiectându-se în întreaga sferă a culturii*” (Maravall 1986: p.19).

Epoca barocă ne-a lăsat moștenire numeroase capodopere artistice în toate domeniile artei, așa cum sunt fabuloasele edificii ridicate de arhitecți precum Sir Christopher Wren (Catedrala Sf. Paul din Londra), Sir John Vanbrugh sau Nicholas Hawksmoor (în Anglia), numeroase palate și domuri în Germania, precum Palatul Ludwigsburg sau Zwinger (Dresda), în Spania și Italia (de la celebra „Fontana di Trevi” în Roma până la diverse biserici și palate în Sicilia), în Austria, Polonia sau Rusia (Palatul Peterhof), dar și în America de Sud, clădiri construite în timpul dominației spaniole.

În artele plastice, stilul baroc este impus inițial de sculptorul Gian Lorenzo Bernini, căruia îi urmează figuri centrale în istoria picturii, precum Velázquez, Rembrandt, Rubens, van Dyck, Caravaggio, Poussin sau Vermeer. Este adevărat însă că au existat țări și regiuni care s-au opus categoric mișcării baroce, deși, în mod

paradoxal, tocmai în astfel de țări se impun măștii acestui tip de artă: după cum subliniază celebrul istoric al artei, E. H. Gombrich, „*în cursul secolului al XVII-lea, burghezii olandezi nu au acceptat niciodată cu adevărat stilul baroc răspândit în toată Europa catolică. Chiar și în arhitectură, preferau o anumită sobrietate, o anumită rezervă*” (Gombrich 2016: p.413). Cu toate acestea, Rembrandt, una dintre figurile-cheie ale curentului, provine tocmai din rândul unor astfel de ținuturi, iar tehnicile pe care le-a patentat (acvaforte, spre exemplu) i-au permis realizarea unor tablouri în care elementul barochizant conferă întregii piese frumusețe, melancolie și grație tocmai prin evidențierea neretușată a urâtului și asimetricului, cum este cazul tabloului intitulat *Împăcarea lui David cu Absalon*, realizat în 1642, despre care Gombrich remarcă: „*Rembrandt era, asemenea lui Rafael și Velázquez, un maestru în arta de a reda strălucirea materialelor prețioase. Totuși, rareori folosea culori tari. La prima vedere, cea mai mare parte a tablourilor sale frappează printr-o tonalitate destul de întunecată, unde domină nuanțele de maroniu. Dar aceste tonuri estompate accentuau și mai mult contrastul cu cele câteva tușe în nuanțe deschise și strălucitoare*” (op. cit., p. 424).

În literatură, barocul este epoca lui Shakespeare și Milton, în Anglia, a lui Cervantes, Calderón de la Barca și Lope de Vega, în Spania, a teatrului ca gen major al perioadei. Spre deosebire de Franța, unde „Marele Secol” este clasic, perioada elisabetană în Anglia și „Marele Secol” în Spania sunt dominate de stilul baroc. Ideile epocii sunt infuzate de gândirea unor René Descartes, John Locke, Thomas Hobbes, Francis Bacon, Gottfried Wilhelm Leibniz, Baruch Spinoza, Isaac Newton și Galileo Galilei.

În această atmosferă apare și se dezvoltă și barocul muzical. Acesta se caracterizează prin melodie clară și liniară, dezvoltarea tonalității moderne, specificarea precisă a instrumentației și virtuozitate interpretativă. Cinci sunt conceptele centrale în creația barocă și ele se vor regăsi și în muzică: spațialitate, teatralitate, ornamentalitate, mișcare și monumentalitate. Barocul muzical este împărțit, în mod convențional, în trei perioade care, deși sunt strict delimitate, nu sunt perfect distincte, suprapunându-se reciproc: barocul timpuriu (1580-1630), barocul mediu (1630-1680) și barocul târziu (1680-1730). De altfel, nici între muzica Renașterii și barocul muzical nu se poate trasa o distincție temporală foarte clară, așa cum ne arată exemplul lui Monteverdi, care va scrie în paralel madrigale renascentiste și opere baroce.

Există însă distincții formale, de interpretare, care sunt relevate mai ales în opera lui Berardi, *Miscelenea Musicale* (1689), în care acesta afirmă: „*vechii măștri [ai Renașterii] se bazează pe un singur stil și o singură practică, cei moderni au trei stiluri, bisericesc, de cameră și teatral și două practici, prima și a doua*” (apud. Bukofzer 1947: p. 4). În concepția lui Berardi și a profesorului său (Scacchi), diferența esențială între prima și a doua practică era conferită de relația dintre muzică și cuvânt; „*în muzica renascentistă, armonia este stăpâna cuvântului, în cea barocă, cuvântul este stăpânul armoniei*”. Conform criticului Manfred F. Bukofzer, profesor de muzică la Universitatea din California, această subtilă, dar importantă distincție trasează un aspect fundamental al muzicii baroce, expresia muzicală a textului sau

ceea ce era cunoscut, la vremea respectivă ca *expressio verborum* (*Ibidem*). Prin redarea unor sentimente și trăiri cu mijloace muzicale specifice, barocul este direct răspunzător de apariția operei, una dintre inovațiile extraordinare ale epocii; fără această dialectică, fără dorința profundă și originală de a reda sentimente puternice prin intermediul textului și a reproducerii sale muzicale, specifică barocului, opera, așa cum o știm și percepem astăzi, nu ar fi existat. După cum remarcă și Bukofzer, distincția dintre muzica renascentistă și cea barocă nu poate fi mai evidentă decât în acest caz: „*artistul renascentist vedea în muzică o formă de artă autonomă, supusă doar propriilor reguli. Artistul baroc vedea în muzică o formă de artă heteronomă, subordonată cuvintelor și care, prin utilizarea elementelor muzicale, avea ca ultim scop chiar transcenderea muzicii*” (Bukofzer, p.8).

Principalele inovații la nivel ideatic și tehnic ale esteticii muzicale baroce pot fi considerate următoarele: revenirea la ideea monodiei din muzica antică grecească, apărută ca o reacție la stilul polifonic vocal complex al Renașterii; cristalizarea tonalității, cu cele două moduri, major și minor, preluate din modurile gregoriene, prezentată mai întâi în lucrarea lui Henrik Glareanus în *Dodekachordon* (1547) și reluată de Nicola Vicentino în *Muzica antică redusă la practica modernă* (1555); legile armoniei vor fi fundamentate de Gioseffo Zarlino în *tratatele sale, Bazele armoniei* (1558) și *Demonstrațiile armoniei* (1571), și vor fi sintetizate și structurate mai apoi în lucrarea compozitorului francez Jean-Philippe Rameau *Tratatul de armonie* (1722).

Temperarea sonoră, apărută la sfârșitul secolului al XVI-lea grație organistului și teoreticianului german Andreas Werckmeister - autor al lucrărilor *Musicae mathematicae hodegus curiosus...* (1686) și *Musicalische Temperatur* (1691) - împarte octava în 12 semitonuri egale, generând o nouă convenție unanim admisă ulterior – el va fi urmat de J.S. Bach care, în *Clavecinul bine temperat* –, va confirma creator posibilitățile tonale, cât și cele temperate (enarmonice) ale clavecinului. Emanciparea genurilor instrumentale se realizează datorită dezvoltării construcției de instrumente, generând ansambluri camerale, orchestre de coarde sau orchestre mixte, dar și creații dedicate acestor ansambluri sonore; apariția Operei, va pune în prim-plan nu doar melodia acompaniată spre emanciparea omofoniei, dar și muzica acompaniată de instrumente (cf, Dediu 2010: *en passant*).

Trăsăturile stilistice ale Barocului, caracterizate prin grandios, festiv, ornamentație încărcată și ostentativă, nu sunt întru totul specifice muzicii din epoca Barocului, întrucât în muzică ele nu sunt generale. Muzica prezintă aspecte stilistice care țin de spiritul renascentist și, în general, de noul climat artistic al timpului. Din punct de vedere stilistic, muzica Barocului va îmbogăți mijloacele de expresie și va adânci dramaturgia muzicală prin construcții sonore mai ample. Dacă lanțul de fraze al genurilor renascentiste reprezintă o succesiune de instantanee cu imagini izolate, statice, într-o oarecare măsură, în genurile Barocului apar structuri care tind să redea viața în mișcare și trăirile omului în desfășurarea lor. În opoziție cu ideea divină din muzica renascentistă, barocul tinde spre redarea rațională a pasiunilor, sentimentul decurgând din puterea de imaginare a muzicii.

În 1649, René Descartes publică lucrarea *Les Passions de l'âme*, în care va

distinge șase pasiuni „primitive” fundamentale: mirarea, iubirea, ura, dorința, bucuria și tristețea, restul fiind considerate derivate ale acestora. Aceste pasiuni erau mai ușor de evidențiat în muzica vocală, datorită forței expresive a cuvântului, dar și a gesticii cântărețului.

Spre sfârșitul barocului, apar corespondențe între teoria afectelor și muzica instrumentală. În creația de început destinată viorii (primii ani ai secolului al XVII-lea), se regăsesc numeroase referiri la „affetto”, „con affetto” sau „affettuoso” în titluri de lucrări, precum *Affetti musicali* (1617) a virtuozului și compozitorului italian Biagio Marini. Această corespondență nu va ține doar de domeniul sonor absolut, ci și de dansurile din suite. Johann Mattheson, în *Der vollkommene Capellmeister* (1739) va asocia dansurile franceze prezente în baletele de curte cu titluri ca: *Réjouissance*, *Allegresse*, *Joie* etc. marcând în lucrări ideea bucuriei, iar *Réjouissance* va fi preluată ulterior și în lucrările unor compozitori precum R. Keiser, S. Kusser, Haendel sau Bach. Pe lângă aceste tipuri de afecte analizate de J. Mattheson, mai pot fi întâlnite în perioada barocă și referințe surprinzătoare la alte afecte, precum cele din titlurile lui S. Scheidt, *Paduan dolorosa* și *Courante dolorosa* sau ale lui F. Couperin, *Les barricades mystérieuses*. Abia la sfârșitul secolului XVIII, ideea tematică principală a unei forme muzicale instrumentale va căpăta caracteristici suficiente pentru determinarea conținutului și a afectului predominant în lucrarea respectivă.

Spre finalul perioadei baroce, se vor cristaliza câteva stiluri autonome în interiorul marelui curent baroc.

Stilul galant, la origine francez, este corelat cu anumite cercuri sociale aristocratice și va fi caracterizat prin diferite rafinamente și bizarerii, ce par să creeze o similitudine cu manierismul. El va fi privit ca un stil superficial, deoarece pare să pună accentul mai degrabă pe farmec, finețe, transparentă, decât pe soliditatea discursului artistic. Semnele distinctive ale muzicii galante, prezente și în stilul sensibil, arată o dorință de distanțare de stilul grav polifonic (baroc), caracterizându-se prin eleganța melodiei și a ornamentelor, naturalețea și cantabilitatea discursului muzical sau schimbarea rapidă de afecte.

Prezent în perioada barocă după 1720, stilul sensibil este generat de intensificarea stilului galant, fiind versiunea germană a acestuia. Limbajul muzical va fi colorat de subiectivitate, emoție, simplificat în sensul preferinței pentru polaritatea bas-melodie și nu pentru complexitatea polifonică. Rolul melodiei este acela de a atinge și a emoționa direct auditoriul. Stilul sensibil poate fi privit ca replica rococo-ului din arhitectură și artele plastice. Aceste stiluri muzicale din cadrul barocului – sensibil, galant – se vor configura în cadrul clasicismului timpuriu (sau al preclasicismului). Telemann sau Vivaldi sunt compozitorii cei mai recunoscuți pentru adoptarea unei direcții îndreptate spre clasicism.

Pentru întruchiparea afectului muzical baroc, compozitorii vor face apel la figuri muzicale retorice: J.N. Forkel (1788) va delimita retorica muzicală de gramatica muzicală, propunând ordonarea semantică pe principiul muzicii ca limbaj cu funcție de comunicare, iar teoria figurilor va deveni generatorul structurilor de construcție semantică. Prin prisma construcțiilor și a categoriilor de formă, gen și stil, retorica muzicală poate fi analizată ca o analogie între vorbire și muzică. Forkel

va categorisi forma, genul și stilul ca domenii ce vor cuprinde tehnicile de scriitură, tehnicile muzicale, știința perioadelor și gramatica muzicală. Conform Enciclopediei Grove, figurile muzicale baroce cele mai întâlnite la compozitori se grupează în: figurile repetiției melodice, figuri bazate de imitație *fugato*, figuri formate prin structuri de disonanță, figuri intervalice, *hypothyposis* și figuri sonore formate prin adăugiri de pauze.

În muzicologia românească s-a utilizat, în special în secolul trecut, termenul de *preclasicism* pentru întreaga perioadă dintre Renaștere și Clasicism, trecându-se peste aspectul că preclasicismul este un fenomen de scurtă durată, la mijlocul secolului al XVIII-lea, când se tatonează noul stil muzical, clasicismul, ce va coexista în paralel cu barocul.

1.2. Barocul timpuriu în Italia (1580-1630)

Perioada de sfârșit a Renașterii este una agitată și confuză nu doar politic, ci și artistic, controversese și căutările unor noi formule, a unor noi forme de expresie fiind caracteristice epocilor de final de ciclu istoric și de tranziție către noi paradigme socio-culturale. Astfel, o serie de elemente în același timp similare și paradoxale coagulează această perioadă a barocului timpuriu, după cum a argumentat foarte bine Rosariu Villari în studiul său dedicat perioadei în cauză: „*Coabitarea dintre tradiționalism și căutarea noului, dintre conservatorism și revoltă, dintre iubirea de adevăr și cultul disimulării, dintre înțelepciune și nebunie, dintre senzualism și misticism, dintre superstiție și rațiune, dintre austeritate și consumism, dintre afirmarea dreptului natural și exaltarea puterii absolute reprezintă un fenomen pentru care pot fi găsite exemple nenumărate în cultura și în realitatea lumii baroce*” (Villari 2000: p. 9). Acest gen de direcții și schimbări de paradigme au afectat întregul edificiu mentalitar și artistic, iar muzica nu putea fi exclusă din această pleiadă de schimbări la nivel cultural; ca atare, și în muzică se încearcă impunerea unor noi tehnici, stiluri și chiar concepte care să configureze noua realitate artistică aflată încă în bruion.

Cele mai importante centre culturale sunt, de altfel, și cele în care Renașterea a înflorit cel mai puternic: Florența, Roma și Veneția. Trei sunt muzicienii care contribuie decisiv la trasarea direcțiilor muzicii viitoare: Giovanni Gabrieli, maestru de muzică bisericească, Claudio Monteverdi, probabil figura cea mai complexă și mai reprezentativă a întregului baroc timpuriu și Girolamo Alessandro Frescobaldi, denumit și „maestrul claviaturilor”.

Giovanni Gabrieli (1557-1612), format de unchiul său, Andrea, la Veneția, devine la 27 de ani organist la San Marco. Înainte de această perioadă, se pare că Gabrielli a cântat la München, în serviciul lui Orlando di Lasso. Creația sa antumă se remarcă prin relativ puține lucrări, printre care Partea I a *Simfoniei Sacre* (1597) ce conține creații vocale și instrumentale pentru 6 până la 16 voci. Mai importantă este creația sa postumă, publicată în 1615, ce cuprinde o schimbare de stil definitorie. În aceste opere scrise după 1600 – și dintre care amintim *Canzoni e Sonate* (de la 3 la 20 de voci) și *Relique Sacrorum Concertum*, care conține și lucrări de H.L. Hassler – la acestea vom întâlni mai multe inovații: design-ul melodic, fluiditate ritmică,

tensiuni melodice și ritmice, înclinația către cuvânt. În acest sens, Gabrielli va sublinia cuvintele importante prin acorduri diminuate, aceste tipuri de acorduri fiind întâlnite ulterior și la Frescobaldi și Schütz (adevăratul discipol și continuator al lui Gabrielli), elemente de o importanță primordială în această fază pretonală a barocului. Creația sa va conține lucrări pentru voci și ansambluri instrumentale alcătuite din viori, *cornetti* (trompete de lemn), tromboni, fagoturi și viole bas.

Cele trei tipuri care guvernează muzica italiană a barocului timpuriu sunt: structura multifuncțională, variațiunile extinse în privința procedurilor melodice și polaritatea dintre bas și vocile superioare (*discant*). Și muzica instrumentală poate fi împărțită tot în trei mari categorii: muzica de dans, forme derivate din muzica vocală și forme idiomatiche instrumentale ale caracterului rapsodic în compozițiile cu *cantus firmus*. În ceea ce privește muzica de dans, ea va cuprinde dansurile prezervate din Renaștere, cărora li se adaugă noi tipuri în secolul al XVII-lea. Deși dansurile erau scrise pentru un anumit mediu, având o combinație liberă de instrumente cu coarde și arcuș, în special viori, erau prezente și ansamblurile de suflători (*cornetti*, flauti sau fagoti), instrumente cu claviatură, chitare sau lăută. Un set de variațiuni de bas și melodie, precum *monicha*, *ruggiero* și *tenori da Napoli*, a fost denumit impropriu *Partita*, acest termen devenind ulterior, în barocul târziu, sinonim cu *Suita*.

În esență, multitudinea de stiluri și genuri, eclectismul și variația muzicală traduc, așa cum subliniază cercetătoarea Wendy Heller, predispozițiile culturale ale epocii și trasează, în același timp, în mod subtil, un *modus vivendi* în care elementul muzical este la fel de revelator ca orice alt aspect: „Într-adevăr, este foarte ușor să ne lășăm distrași de luxul și de spectacolul muzicii baroce și să uităm de complexitatea care stătea la baza acestor procese sociale și culturale. În fapt, muzica avea o importanță crucială: muzica putea confirma alianțe, putea distra diplomați, putea incita disensiuni politice, inspira soldați pe câmpul de luptă, funcționa ca intermediar între diferitele curente religioase. Cu toate acestea, însăși multiplicitatea stilurilor muzicale provoca dispute între cei care militau pentru schimbare și cei care preferau vechile stiluri și valorile tradiționale asociate acestora” (Heller 2014: p.19).

Girolamo Frescobaldi (1583- 1643), organist la San Pietro, Roma, va cultiva vechile forme de improvizație pe *Cantus firmus* gregoriene. În colecția liturgică intitulată *Fiori musicali* (1635), Frescobaldi propune o înclinare contrapunctică completă. El va transforma contrapunctul tradițional, aplicându-i cromatismul, dar, în ciuda armoniilor bogate, prezența modulațiilor va fi nesemnificativă⁶. Din punct de vedere formal, lucrarea sa cuprinde muzică de orgă în formă de *Cantus firmus*, *toccate* libere, *ricercare* și *capriciosi*. Deși nu va realiza în mod definitoriu distincția clară între *ricercare* și fantezie, Frescobaldi va continua tradiția *ricercarelor politematice* în forme distincte, utilizând și noi variante armonice. Indicația autorului „da cantar o sonar”, prezentă la *ricercare*, reliefează faptul că delimitarea vocal-instrumentală nu era foarte strictă, muzica putând fi executată de ansambluri camerale sau chiar de voci.

⁶ O ilustrare magistrală a contrapunctului acompaniat de cromatism va fi regăsită în *Fantasia chromatica*, a lui Sweelinck, supranumit un „Orfeu al Amsterdamului” în epocă.

Apariția Sonatei reprezintă un alt moment definitoriu al perioadei barocului timpuriu, deoarece ea dezvoltă idiomul viorii, idiom mai bine adaptat polifonicului față de raportul melodie-continuo. În acest context, doar cornetul mai poate rivaliza cu noua revelație a muzicii, vioara. Denumirea de *Sonată* este o abreviere a expresiei *canzon da sonar*. Sonatele erau construite pe principiul dual-melodie-continuo, putând avea în componență una până la patru melodii instrumentale și continuo. Ele se diferențiau prin numărul de voci, în *a due*, *a tre* și *a quatro*. Deoarece *continuo* era obligatoriu, sonatele *a due* vor primi și denumirea de *Solosonate*, termen care și-a pierdut astăzi conotația. Din punct de vedere stilistic, sonata va fi determinată de două influențe majore, cea a dansului și a monodiei.

Primele opere care poartă denumirea de *Sonată* sunt compuse de Marco Fabrizio Caroso (1581) și de G. Gabrieli (1597), iar în ceea ce privește sonatele pentru vioară, abia la 1630 vom întâlni *Sonata pentru o vioară și continuo*, care îi aparține compozitorului și violonistului G.B. Fontana (1589-1630), urmat de Farina, Frescobaldi, B. Marini ș.a. În ceea ce privește sonatele solo pentru vioară ale lui Farina, acesta va imprima un caracter virtuos generat de folosirea pasajelor de game spectaculoase, utilizarea pozițiilor înalte, dar și extraordinare asemănări între muzica vocală și limbajul viorii. În ciuda absorbției elementelor monodice, stilul instrumental va cuprinde ritmuri continue în pasaje solo, contratimp și elemente specifice viorii: note duble, acorduri de trei sunete, tehnici de *pizzicato* sau col *legno*, precum și folosirea armonicelor. În celebrele *canzonas* ale lui Frescobaldi, întâlnim chiar o sonată neobișnuită, în care partea scrisă a spinetei este independentă de *continuo*, suplinind vocea secundă.

În *Triosonată*, virtuozitatea violonistică este reliefată într-un grad mai redus față de sonata solo, pentru că majoritatea lucrărilor sunt concepute în spiritul „*concertato*” – stil ce se caracterizează prin dialogul complementar cu modele ritmice exacte, în care basul participă cu rol augmentat. *Triosonata* se impune și va deveni mediul clasic al muzicii de cameră baroce. Genul va fi definitivat de Salamone Rossi Ebreo în lucrarea *Sinfonie e Galiarde* (1607): alcătuirea *trio*-ului din duet de coarde de importanță egală devine un mod comun de practică, iar duetul poate include basul la coarde, trombon sau fagot, instrumente care vor dubla *continuo* doar punctat în *cadenze*.

Sonatele pentru trei sau patru instrumente melodice și *continuo* își vor dezvolta constant amplasamentul dualistic prin înlocuirea cu *trio* sau *quartet* alături de *continuo*. Acest gen de sonate vor fi publicate în culegerile compozitorilor Rossi, Fontana, Marini, Frescobaldi, Valentini etc. Acești compozitori vor transpune elementele *concerto*-ului într-o manieră extrem de bine realizată, reducând numărul de voci ale „cântecului venețian”. Lucrările lor vor reprezenta un liant între ansamblul *canzona* (de cântec) și *concerto*-ul propriu-zis al perioadei barocului târziu.

Claudio Monteverdi⁷ (1567-1643) se va face cunoscut ca „prim cordar” și

⁷ Considerat un geniu încă din timpul vieții sale, Claudio Monteverdi era, într-adevăr, un spirit dominat de impulsul inovației, de teoretizare și de aplicarea cu rafinament a noilor descoperiri; în ceea ce privește opera, trebuie spus că *L'Orfeo* a fost considerată de criticii epocii ca prima operă deplină a genului. Cu toate acestea, după cum punctează cu acuitate și Wendy Heller, nu trebuie să uităm că în spatele tuturor acestor reușite și inovații pe plan muzical nu a stat doar talentul sau geniul vizionar, un