

GEORGE ONCIUL

ISTORIA MUZICII

VOL. II

EVUL NOU PÂNĂ ÎN PREZENT

„Muzica, suflet concretizat“

GRAF[®]ART

CUPRINSUL

INTRODUCERE	11
-----------------------	----

PARTEA IV (Evul nou)

Capitolul I

Înaintea marilor clasici	27
a) Basul cifrat și monodia	28
Muzica instrumentală (Viadana, Banchieri)	31
Opera (Florența, Cercul lui Bardi)	33
Corsi, Caccini	34
Galilei, Peri, Gagliano	35
Oratoriul (Cavallieri, Carissimi)	37
b) Desvoltarea dramei muzicale până la Gluck	38
Monteverdi și Școala Venețiană	38
Schütz ș.c. în Germania	40
Scarlatti și Școala Napolitană	42
Franța – Lully	44
Rameau	46
Anglia – Purcell	47
c) Muzica instrumentală până la clasici	48
Partita,, Suite, Uverturi etc.	50
Orga (Frescobaldi etc.) și Pianu (Couperin ș.a.)	51
Muzică de cameră	52

Capitolul II

Primii clasici	54
a) Epoca lui Bach și Händel	56
Bach	57
Händel	66
b) Opera. – Reforma lui Gluck	72

Capitolul III

Școala din Mannheim. – Marii clasici Haydn și Mozart	79
a) Fiii lui Bach. – Școala din Mannheim	80
Stilul galant	80
Mannheim	82
b) La Viena. – Haydn și Mozart	83
Stilul frumos (clasic)	83
Haydn	84

Mozart	90
c) Lucrări teoretice. – Critica	95
Rameau. Descartes. Kircher. Tartini	96
Dicționare, Istoriografie, Critică	98

Capitolul IV

L. V. Beethoven (clasicism și romantism)	100
a) Din viața lui	104
b) Opera lui Beethoven	113

Capitolul V

Romantismul (Liedul, opera, muzica instrumentală postclasică)	121
a) Schubert. – Liedul	122
C. Loewe	129
b) Opera până la Wagner	131
Cherubini (Franța)	133
Spontini	137
Rossini	138
Le Sueur, Méhul	141
Boïeldieu, Auber etc.	142
Berton, Dalayrac etc.	143
Halévy, Meyerbeer	143
Bellini, Donizetti.	146
Spohr, Weber	147
Marschner. Lortzing.	149
Nicolai, Flotow	150
c) Muzica, instrumentală. Școala romantică	150
Mendelssohn	152
Schumann	155
Chopin	158
R. Franz	161
Jensen. Volkmann, Bruck etc.	162
Abt etc. Benett. Gade	163
Lanner, Strauss	164

Capitolul VI

Neoromantismul. Berlioz, Liszt, Wagner, Clasiști	165
a) Muzica de program	168
Berlioz	168

Liszt.	175
Bulow, Raff, Cornélius etc.	181
b) Opera la Wagner	182
c) Clasicistul Brahms. – A. Bruckner	196
Brahms	197
Bruckner	201

Capitolul VII

Națiunile și naționalul în muzică	204
a) Popoarele romanice	207
Italienii	207
Verdi	208
Sgambatti, Smareglia etc., Paganini	214
Franța	215
David	216
Franck	217
Bordes, d’Indy	219
Schola cantorum	220
Saint-Saens	221
Vieuxtemps etc.	223
Gevaert, Benoit etc.	223
Gounod.	226
Tomas, Massé, Lalo	228
Bizet	228
Massenet	230
Hervé, Offenbach, Delibes etc.	230
Spaniolii și Românii.	230
Iberia (Saldoni, Chapi, Pedrell etc.)	233
România	234
(Preistorie)	240
(Antichitate)	243
(Pann și Evul mediu)	245
(Muzica de casă)	248
(Evul nou)	249
(Prima perioadă)	256
(A doua perioadă)	258
(A treia perioadă).	262
(Prezentul).	265

b) Slavii, Scandinavii etc.	274
Rușii. – Glinca etc.	274
Borodin, Cui. Balakiref, Musorgski, Rimski-Korsakov	275
Ceaicovschi	275
Glasunov, Rachmaninov etc.	277
Cehii	277
Smetana, Dvořák, Fibich etc.	278
Polonii (Wieniawski, Moniuszko etc.)	279
Norvegia, Grieg etc..	280
Svensden, Linding etc.	281
Suedia. Lindblad etc.	282
Finlanda. Danemarca. Ungaria	282
Anglo-Saxonii	284

Capitolul VIII

Epoca prezentului	287
a) Opera după Wagner. – Veriștii	290
Goldmark, Kretschmer, Draeseke	292
Brüll, Nessler. Kienzl	293
Humperdinck, S. Wagner	293
Urspruch. Blech, d'Albert	294
Schillings, Thuille. Pfitzner	294
Verismul. – Mascagni, Leoncavallo	295
Puccini ș.a.	296
b) Celelalte genuri. – Curentele moderne	297
Liedul. Wolf	298
Mahler (forme „gigantice” și mixte).	300
Reger (secesionism).	301
Debussy (impresionism)	302
Dukas, Ravel	303
Impresionismul la alte popoare	303
R. Strauss	304
Realism și materialism	304
Expresionism (Schönberg).	305
Exotism și primitivism	305
Atonalism	305
Busoni. Scriabin etc.	306
Înceherea	308

PREFAȚA

Succesul neașteptat – firește, numai moral – dobândit de primul volum al acestei lucrări, mă îndreptățește, poate, să pregătesc cu mai multă liniște, cu mai multă încredere apariția volumului de față.

De altcum aceleași neajunsuri, cauzate de aceleași piedici independente de voința mea, ca la primul volum. Dacă numărul binevoitorilor, cari mă încurajează, a crescut, atunci, în aceeași măsură, s'au înmulțit și greutățile, obstacolele, aruncate în cale-mi în mare parte în mod conștient de către acei cari încearcă a mă reține în drum.

Luând în considerare și laturea materială, cetitorii cari au așteptat apariția îmi vor ierta că mă văd în stare abia acum, după patru ani, să completez lucrarea începută.

Studiul pregător, cu toate că l-am mai putut întregi, se mărginește, în liniile conducătoare, la aceiași autori consacrați. Și sistema, metoda, convingerile au rămas neschimbate, ca în prima carte. Deasemenea tendința de a da explicații noi – acolo, unde aceasta mai este cu putință.

Mai trebuie să justific felul în care sunt alcătuite „Introducerea“ și „Începerea“ din volumul de față. Încerc să dau aci primele concluziuni dintr'un întreg sistem, original, a cărui elaborare până în detalii formează materia aparte a unei lucrări viitoare. Așa, precum sunt acum prezentate, unele vă vor părea vechia, cunoscute de mult, altele prea poetice, hazardate, fără documentare sau cu documentare lacunoasă; iar expoziția întregă poate ne la locul ei într'o lucrare de istoria muzicii.

Nu pot să nu primesc adevăruri, chiar vechi să fie, dacă sunt numai de fapt adevăruri.

Pe de altă parte să nu uităm că există fenomene, recunoscute, ce-i drept, de vreme îndelungată, dar cărora le lipsesc încă explicațiunile rezolutorii. Și noi pe aceste le căutăm.

Cu privire la documentare scot în evidență, mai întâiu, caracterul lucrării și, pe urmă, faptul că se găsesc probe, în aceeași măsură, și în oricare din capitolele întregii lucrări, că tocmai istoria poate fi socotită principalul sprijin în sistemul enunțat.

Ar mai rămâne întrebarea dacă toate chestiunile înșirate își au rostul lor în tratatul acesta. Răspunsul este conținut chiar în părțile respective și nu trebuie să mai adaog, decât că m'am grăbit a le expune, deoarece nu am posibilitatea să realizez altfel mai bine scopul către care tind.

O datorie de onoare încă: mulțumesc acelor cari, prin recunoaștere și sfaturi, mă încurajează, mă sprijinesc. Nu-i voi uita! Deocamdată îi asigur numai că nu vor reuși ceilalți, pe cari..., i-am și uitat.

Cernăuți, Mai 1933.

G. de ONCIUL

INTRODUCERE

(Cu referiri la psihoanaliză).

Să aruncăm mai întâiu o privire retrospectivă asupra materiei tratate în primul volum al lucrării noastre, până în epoca la care am ajuns cu descrierea evenimentelor. Dar, să fie aceasta o privire mai de sus, dela un punct de vedere superior, care, lărgindu-ne întregul orizont, să ne permită a cuprinde dintr'o dată desfășurarea întâmplărilor acelora. O legătură cât mai strânsă cu istoria omenirii va corespunde mai bine scopului acestuia. Prin cercetarea genezii și a dezvoltării spiritului uman, paralel cu urmărirea ideii muzicale în decursul vremurilor, vom ajunge nu numai să explicăm, în mod cât se poate de satisfăcător, toate metamorfozele acelei idei, ci să stabilim totodată și raportul direct dintre arta tonală și sufletul omului.

Pentru a realiza pe deplin scopul nostru, am fost siliți a începe dela primii oameni — de-acum zeci, poate sute de mii de ani. Nu e ușor aceasta, dar descoperirile arheologice, studiul popoarelor de azi, splendidele roade ale psihoanalizei (acolo unde nu exagerează încă) și științele toate, mai ales cele în legătură cu Preistoria, ne indică destul de deslușit calea cea bună. Lacunele le umplem prin combinațiuni raționale și prin puterea noastră de imaginare.

La baza întregii dezvoltări spirituale a omului stau, neîndoios, cele două instincte elementare, singurele cu cari au fost înzestrate de natură și toate celelalte viețuitoare: *instinctul de conservare de sine* și *instinctul de conservare (dezvoltare) a speciei*. În legătură nemijlocită, identice chiar cu ele în unele puncte, sunt *simțurile și sentimentele senzuale*, pur animalice (foamea, setea, durerile și plăcerile fizice etc.).

PARTEA IV.

EVUL NOU AL MUZICII

(dela 1600 d. Ch.)

Capitolul I

INAINTEA MARILOR CLASICI

Secolul de care urmează să ne ocupăm este unul din acele în care nemulțumirea față de formele și uzanțele vechi — în toate chipurile prelucrate și răsprelucrate — și căutarea posibilităților pentru un nou progres, dau naștere unei fierberi generale, unei activități experimentale aproape febrile. Răsar în toate unghiurile lumi idei noi, se încearcă o sumedenie de inovații mai mult sau mai puțin reușite, se desvoltă, pe de altă parte, elemente cărora, în trecut, nu li se dăduse nicio importanță, — cu un cuvânt: pretutindeni pare că încolțește o nouă primăvară în muzică, un nou curent înprospătător.

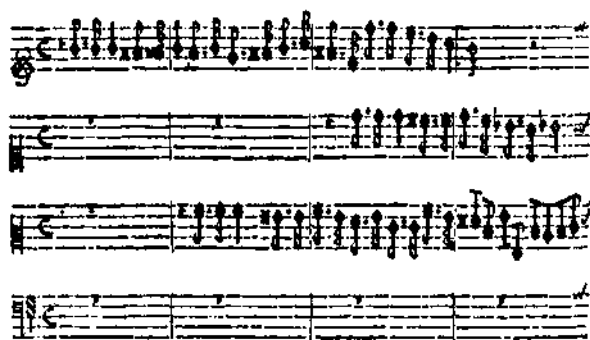
Este minunat a observa la ce rezultate nebănuite ajung încercările acele timide și la început nebăgate în seamă, anonime în mare parte. Multe din ele au fost făcute încă în Evul mediu cel mai întunecos, dar abia acum, sub înrâuririle tot mai triumfale în toate domeniile ale curentelor de idei ca „Renașterea“, „Reforma“, „Umanitarismul“, etc., abia dela 1600 îcoace, ele încep să cucerească interesul capetelor luminate ale epocii, recunoașterea așa zicând oficială, născând, pe neașteptate, aproape deodată, tot atâtea domenii, complexe, noi și vaste pentru activitatea muzicală progresivă.

Din acele spectacole liturgice, scene primitive, mascherade,

destul atât, el își mai dă toată silința ca operele sale să fie și reprezentate cât mai corect, așa precum își imagina el drama. Ca director



P R E M I E R . O P E R A
P O M O N E .
P R E M I E R E O V V E R T V R E .



P R O S E R P I N E .
T R A G E D I E .

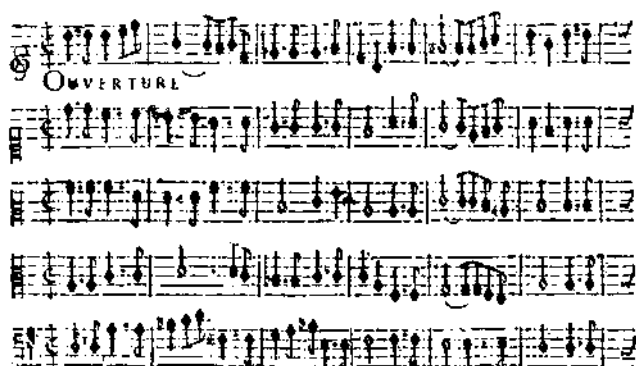


Fig. 3. — Partii de Cambert și Lully.

Capitolul II

PRIMII CLASICI

(Bach, Händel și Gluck).

Privire generală Până acum în toate domeniile progres sau, mai bine zis, în fiecare materie și în fiecare colț inovațiuni, idei noi, schimbări: stilul, opera, încercări reușite în muzica instrumentală, armonia în dezvoltare, concepții filozofice, estetice cari, toate, se afirmă, aici, acolo.

Bara și semnele pentru timp Le-am cunoscut în grabă. Dar, ar mai fi de reamintit unele. În privința notației: pretutindeni se întrebuințează deja *bara măsurii*, iar cuvintele cari indică mișcarea, timpul, au înlocuit tot sistemul greoi al muzicii măsurate. Cu privire la *sistemul tonal*: modurile bisericesti dovedindu-se inaptele pentru polifonie dispar definitiv din muzica de artă, făcând loc modurilor *major* și *minor*, singurele cari se mențin.

Temperarea La aceste se mai adaugă ceva, de mare importanță pentru dezvoltarea muzicii instrumentale în special: *temperarea*. Știm că există o diferență în numărul de vibrații dacă un ton este obținut din împărțirea coardei (ca o treaptă din armonică) sau din ciclul cvintelor. Căci am văzut că și terța trebuia modificată spre a i se da o proporție simplă, și că alt număr de vibrații are terța — zicem *do-mi* — luat ca treapta 4—5 din scara armonică a unui ton — *do-do-sol-do-mi* — decât cea care iese din suprapunerea unui șir de cvinte perfecte (teoretic! numărând vibrațiile) — *do-sol-re-la-mi*; rămâne diferența faimoasei „come sintonice”. Deasemenea știut

Capitolul III.

ȘCOALA DIN MANNHEIM. — MARI CLASICI HAYDN ȘI MOZART.

Un secol — 16 — a ținut acțiunea de purificare a muzicii vocale medievale, culminând în ridicarea până la desăvârșire a *missei* și a muzicii bisericesti catolice de către Palestrina. Un secol — cel următor — a durat domnia basului general (cifrat) pe baza căruia își ia primul avânt muzica instrumentală. Ce a adus secolul 18, cu Bach, Händel și ceilalți? Întâiu, prin pasiunile, oratoriile și compozițiile lor religioase, ei reușesc a clădi în muzica protestantă ceea ce au făcut Palestrina și ai săi pentru cea catolică, ridicând-o până la cea mai înaltă treaptă posibilă. — Apoi? — Mai este ceva, în afară de aceasta, și în afară și de operă: ei încep să părăsească *basul cifrat*. Oricât de mari merite își câștigase acest sistem ingenios, el totuși constituia, cu timpul, o tot atât de grea piedică în libera întrebuințare și dezvoltare a muzicii instrumentale. Respinși de gândul că vor fi avizați în mare parte la spiritul inventiv al executanților — cari puteau, de fapt, reda o compoziție și în așa fel încât poate nici autorul să nu o mai cunoască — acei compozitori se hotărâră a elabora până în detalii compozițiile lor, fără cifrare, notând sunetele ce voiau să fie cântate. Cu toate acestea și basul cifrat se menține ici-colo, până chiar în sec. 19. Astăzi, însă, stăm uimiți când ne imaginăm că una din cerințele cari nu puteau fi ocolite de un muzicant profesionist în acele vremi, a fost ca el să învețe și să poseadă tehnica basului cifrat în așa măsură, încât, numai cu ochii pe această singură voce cu cifrele ei, să fie în stare să

Cade basul
general

Capitolul IV.

L. v. BEETHOVEN

Clasicism și Romanticism.

În sec. 18 clasicismul a ajuns la deplină înflorire; principalele forme au fost create și mișcarea artistică muzicală a fost pusă pe acele baze cari și astăzi o susțin. Și acest secol își găsește incheerea sa grandioasă care întrece tot ce-a fost până acum. Ca pe vremuri veacul de purificare a muzicii bisericești catolice în Palestrina, tot-așa, dar într'o măsură nesfârșit mai impunătoare, era clasicismului își atinge cea mai înaltă culme în gigantica personalitate a lui Beethoven. Formele clasice obțin aci o perfecțiune care constituie un *non plus ultra* în arta tonală. Deplin demne de aceasta sunt mijloacele tehnice întrebuițate; polifonia (armonie-contrapunct) și orchestrația ajung la un echilibru și o putință de expresiune nemaipomenită. La aceste se adaugă mai mult ca geniala invențiune.

Dar mai este ceva.

**Obiectivitatea
clasică și subiec-
tivismul romantic**

1) Clasicii erau preocupați, — să spunem așa — cu crearea marilor forme ale muzicii și cu adunarea imensului material necesar în scopul acesta. Ei nu intrau în amănunte. Timpul și energia lor fiind de fapt absorbite complet de opera lor creatoare, nici nu puteau pătrunde în detalii. Așa se întâmplă că cele mai impunătoare

1) E cam cutezat felul cum explicăm activitatea sec. 18 în cele ce urmează. În tot cazul să nu pierdem din vedere că cele atribuite clasicilor sunt considerate ca făptuite instinctiv mai mult, nu cu un plan fixat dinainte în sensul acesta.

arta războiului în aceeași măsură ca arta tonală; eu l'aș învinge totuși !'

Era gânditor. Și cult. Avea interes pentru orice domeniu superior. Se ocupă de filosofie și sunt minunat de profunde gândurile ce le notează ocazional. „Fără a avea pretenția de a fi eu însumi erudit, imi dau silință din copilărie să cuprind gândirea celor mai buni și mai învățați ai fiecărei epoci”.

Cu privire la muzică concepția care-l conduce își are cu siguranță origina încă în învățăturile primite din partea lui Neefe: compoziția trebuie să fie expresia fidelă a unui sentiment. „Este o necesitate inerentă ficii omului de a concretiza tocmai numai ceea ce dorim și simțim” și „Imperiul meu este în aer, cum e vântul așa viscolesc sunetele, așa viscoleşte și sufletul meu” spune Beethoven¹⁾. Și cum era impulsiv, veșnic sub influența unor conflicte psihice răscolitoare, vom înțelege de ce și muzica lui trece peste tot ce a fost.

b) Opera lui Beethoven

Vom aminti mai întâiu, în rezumat, lucrările principale. Considerând valoarea lor, este greu a face o alegere în așa fel încât să rămâe necitate unele.

Domeniul în care compozițiile sunt mai puțin numeroase, în care a fost și mai puțin inovator, e cel al muzicii vocale. Totuși, și aci unele lucrări îl ridică la cele mai înalte trepte. Încă la Bonn compune *Cantate* (ca cea cu ocazia morții lui Iosif II). Capodopere sunt: *Missa solemnă* (1825), neîntrecută în nicio privință; *Misa în Do*; oratoriul „*Christus am Oelberge*”; apoi ultima parte din *Sinfonia 9-a* cu acel imn către bucurie „*Freude schöner Götterfunken*” de Schiller: și unele cu orchestră ca „*Meeresstille und glückliche Fahrt*” (Mare liniștită și călătorie norocoasă), „*Cânt elegiac*” și *Fantezia* pentru pian, cor și orchestră (op 80). În fine o serie nu prea numeroasă de lieduri: cele „*Scoțiene*” etc. (voce, pian, vioară, violoncel), ciclul „*Către iubita îndepărtată*” („*An die ferne Geliebte*”) și altele („*Die Ehre Gottes in der Natur*”!) cari formează o etapă pentru sine în desvoltarea minunată a liedului german.

Vocale.

1) „Pentru tine, biet Beethoven, nu există fericirea din afară, tu trebuie să-ți crezi toate în tine; numai în lumea ideală găsești tu prieteni” (1810).

Capitolul V

ROMANTISMUL

Liedul. — Opera. — Muzica instrumentală postclasică.

Câtă vreme au fost în viață marii clasici despre cari am vorbit, s'au putut menține lângă ei o mulțime de compozitori cari cultivau forme și stiluri moștenite. Deseori se întâmplă chiar ca acești contemporani să fie mai apreciați decât acei pe cari îi recunoaștem astăzi ca cei mai mari. Dăm ca exemplu cazul cu *Eberl* și *Beethoven*: o critică a unui concert, în care se dăduse câte o compoziție a acestora, îl laudă peste măsură pe primul, găsind că *Beethoven* posedă, ce-i drept, o fantezie bogată, dar dezordonată! Astăzi, cei mai mulți sunt completamente uitați, dintre acești însoțitori ai marilor. Ici-colea un nume care merită a fi citat pe lângă un *Haydn*, *Mozart* sau *Beethoven*, și pe care l'am amintit în trecut.

Căci, după ce a murit *Haydn*, după ce a dispărut și *Beethoven*, situațiunea se schimbă. Lumea începe să înțeleagă activitatea clasicilor, își dă seama cu încetul de întreaga ei valoare și face deosebire față de ceea ce nu poate fi decât trecător. În schimb, având la îndemână acum, ca pilde, capodoperile clasice, critica este cât se poate de rezervată față de creațiunile noi.

Compozitorii, pe de altă parte, nu mai puteau rămâne strict în cadrele muzicii clasice; întâiu, fiindcă întreaga viață sufletească a lor nu s'ar mai fi mulțumit cu aceasta, apoi deoarece în direcția aceasta s'a făcut într'adevăr atâta, încât aproape nu mai rămăsese nimic de făcut. Și faptul îi reținea că orice ar fi creat, în sensul

tive sunt firul conducător atât în partea vocală cât și, mai cu seamă, la pian (unde mai au menirea picturii sonore), imprimând fiecareia din balade o notă specifică, în conformitate cu cerințele textului. Fără ca melodia propriu zisă să sufere.

Dintre baladele lui Loewe celebre sunt mai ales: „*Erlkönig*“, „*Oluf*“, „*Enric Păsărarul*“, „*Prințul Eugen*“, „*Tom der Reimer*“, „*Archibald Douglas*“, „*Der Nöck*“, „*Die verfallene Mühle*“, „*Nächtliche Heerschau*“, apoi „*Die Uhr*“, „*Kleiner Haushalt*“ etc. etc.

* * *

Schumann, Mendelssohn, Chopin și Franz întâiu, apoi diferitele popoare și moderniștii, preiau și detailează moștenirea dela Schubert. Ei crează acea literatură extraordinar de bogată în compoziții cari arată originea în *lied*. Pe de altă parte liricul *liedului* este tot mai accentuat pânăce — peste Schumann și Franz — *liedul* ajunge la așazisa „*scenă lirică*“ prin Wolf, Richard Strauss și Francezii.

b) Opera până la Wagner

A fost necesar să părăsim ici-colea ordinea cronologică în capitolele de până acum. Am făcut aceasta spre a nu întrerupe ordinea ideală, legătura dintre epoci, curente și genuri. Mai cu seamă în ce privește opera.

Multe din evenimentele și numele ce vom cita acum, sunt încă din epoca clasică. Totuși, nu le-am amintit atunci, deoarece în operă (mai din vreme ca în muzica instrumentală, bisericească și — în parte — vocală), tendințele caracteristice curentului romantic apar și ele încă din sec. 18, sunt, în tot cazul, mai evidente și chiar și mai inerente genului. Din motive asemănătoare l'am tratat pe Rameau, spre ex., încă înaintea clasicilor: el reprezintă contraacțiunea la lirismul prea accentuat italian. Abia din contopirea celor două stiluri trebuia să se nască opera clasică, pentru întreaga lume. De fapt, Rameau reprezintă clasicismul în Franța în toată puterea cuvântului.

Gluck poate fi considerat — ca francez — continuatorul său direct. Că l'am trecut pe Gluck printre primii clasici propriu ziși, motivul este originea lui și momentul acela care ni-l arată german.

că în patria sa nu se poate afirma decât ca pianist. După o ședere de vreo 10 ani în Italia, în care timp scrie mai multe opere (uite) sub influență italiană (Rossini), devine deodată francez, stabilindu-se la Paris (1826). De fapt aci își cucerește renume mondial. Cu operele „*Robert le Diable*” (1831) și „*Hughenoții*” (1836) cari fac senzație. În 1842 este numit director general de muzică la Berlin. Totuși, centrul în care rămâne fixat este și acum Parisul, unde apar încă grandioasele: „*Profetul*” (1849) și (postum) „*Afri-*



Fig. 19. — Meyerbeer.

cană” (1865). În afară de aceste capodopere, care se mențin și astăzi, Meyerbeer mai compune opera „*Dinorah*”, muzica la *Struensee* (o tragedie de a fratelui său, Michael Beer), imnuri, cantate, ode; apoi muzici ocazionale (pentru festivități dela curți), ca retrageri cu torțe, marșuri festive și altele, azi uitate.

Fste o personalitate mult discutată. Atacat vehement de unii (între cari de ex. Richard Wagner¹⁾), Schumann și Heinrich Heine) este ridicat în slavă de alții. I se reproșează că ar fi prea vână-

1) „Judentum in der Musik”.

Capitolul VI

NEOROMANTISMUL

Berlioz-Liszt-Wagner. — Casiciști

Față de ceea ce am cunoscut, până în acest moment, muzica despre care vom vorbi acum ni se va părea iar ca ceva cu totul nou. Dacă vom compara pur și simplu formele și expresia de acolo cu cele de aci. Dar dacă ne vom aminti și notițele însoțitoare, vom găsi nu numai că sunt în strânsă legătură, ci și că, în fond, la bază, sunt aceleași, nu s'au schimbat deloc. Este numai cealaltă față ce ni se prezintă acum; adevărat că mărită oarecum de unele adaosuri, dar și aceste mai mult de exterior.

Caracteristice cu deosebire pentru epoca tratată au fost formele mici, lirice. Liedul și cele derivate din el sunt cele mai frecvente. Ar mai fi de adăugat cântul coral laic, sau, mai bine zis, social, acele compoziții scrise parcă dinadins pentru asociațiuni corale („*Liedertafel*”). Astfel iau o largă dezvoltare corurile bărbătești (cvartete), începând încă cu primii romantici. Mai ales Germanii produc mult în sensul acestora. Totașa atragem din nou atenția asupra *Uverturei* și asupra tendinței de a lărgi formele sonatei și simfoniei. Mai cu seamă uvertura (cea de sine stătătoare), piesa scrisă în forma primei părți de sonată, având un titlu specificativ, a fost la romantici ceea ce apare acum sub denumirea de *Poem simfonic*, bucurându-se de atâta atenție (*muzica de program*).

În epoca neoromantică se poate constata, din contra, o preponderență a formelor mai mari: *sonata* și *simfonia* amplificate.

Forme mari.

mele sale lucrări vom mai aminti trilogia „*L'enfance du Christ*”, opera comică „*Beatrice și Benedict*” (din „*Mult zgomot pentru nimic*” de Shakespeare), opera „*Troianii*” („*Cucerirea Troei*” și „*Troianii în Cartago*”), oratoriul „*Le temple universel*” etc. Înaintea acestora și în afară de cele citate, mai sunt creațiunile mari: „*Harold în Italia*” (sinfonie, 1834), *Requiemul* (1837), celebra operă „*Benvenuto Cellini*” (1838), „*Sinfonie funebre et triomphale*” (1840), „*Damnațiunea lui Faust*” (1846); apoi cantata „*5 Mai*”,



Fig. 24. — H. Berlioz.

uverturile „*Carnavalul la Roma*”, „*Corsarul*”, *șapte cânturi* (cu orchestră) „*Les nuits d'été*”, o scenă solo „*La captive*”, etc., etc. În afară de aceste Berlioz este foarte activ și ca literat, apărându-și vederile nu numai prin *compoziții* ci și prin scrieri foarte spirituale.

Deosebită importanță are magistralul său tratat de „*Instrumentație*”, una din cele mai cuprinzătoare lucrări în genul său și catehism sinfonicalului modern.

Bolnav de mai multă vreme și crud lovit de moartea în străinătate a unicului său fiu, Berlioz închide ochii pe veci în 8 Martie 1869, la Paris.

perbe multe din ciclurile „Căntecele de Crăciun”, „de mireasă”, „Tristețe și mângâiere”, etc.

La aceștia se mai adaugă: Hans v. Bronsart, *Felix Draeseke*, *Ed. Lassen* și mulți alții, printre cari mai cu seamă compozitori de opere — pe cari nu-i putem înșira fără a ne ocupa mai întâi de stăpânitorul epocii moderne cu privire la drama muzicală — și cei cari reprezintă curente și tendințe asemănătoare la alte națiuni — pe cari îi vom cuprinde într-un capitol aparte, având în vedere elementul național ce se evidențiază cu această ocazie.

b) Opera la R. Wagner.

Scoatem în evidență de pe acuma : reforma înfăptuită de Wagner, cu ideile care o suportă, nu este nouă; „vorbirea cântată”, „leitmotiv”-ul, orchestra ascunsă etc. au fost cunoscute și lansate înaintea lui (parte încă de Florentini). Mijloacele tehnice și de exterior (armonia, orchestra, scenica) sunt rezultate direct din mersul general de dezvoltare, fie ca o amplificare firească și sănătoasă, fie ca o exagerare a unor elemente a căror dezvoltare a ajuns culmea în trecutul cel mai apropiat. Totuși, întreaga activitate a lui Wagner rămâne — nu numai că ne pare — de inovator, de revoluționar, de izvor al unei noi epoci. Este același lucru ca în muzica instrumentală, cu ideea programului. Și aceasta este vechie. Totuși, felul cum apare acum o face nouă, căci ea domină, ca o concepție conducătoare, epoca prezentă și toată activitatea se bazează pe ea. Ca și programul care silește, cu vremea, pe compozitor să părăsească forma, tot astfel ideile lui Wagner conduc către disolvarea completă a formelor de până atunci, înlocuind numerile în formă de lied, întreaga structură a operei din trecut, cu „melodia infinită”, acțiunea neîntreruptă și celelalte cerințe ale *dramei muzicale* moderne. Florentinii, Gluck, Weber, (involuntar poate și urâțul Meyerbeer ca și Mendelssohn) sunt treptele pe cari se sprijină, și combinarea tuturor artelor într-o creațiune omogenă, grandioasă, perfectă, este culmea către care tinde Wagner cu aproape sălbateca sa energie și universalul său geniu.

R. Wagner
(1813—1883.

Richard Wagner s'a născut la Leipzig în ziua de 22 Mai 1813. Tatăl său, funcționar la Poliție și mare admirator al tea-

genere. Aproape că nu mai există în lume compozitor dramatic căruia să nu i se poată dovedi studiul lui Wagner. Se ajunge chiar la absurdități în privința aceasta : atunci când, în afară de ideile propriuzise teoretice, sunt copiate și spiritul și stilul ca atare : ceea ce se potrivește poate încă pentru o legendă și un popor german, trebuia să devie greoi, bombastic, silit, în aplicare la subiecte și compoziții naționale franceze sau italienești, de ex. Să înzestrezii o dramă de dragoste italienească cu mijloacele luate dela „Nibelungenlied“ ! Nu numai drama muzicală modernă stă sub absoluta influență a stilului wagnerian ci, împreună cu Berlioz și Liszt, Wagner devine important izvor de inspirație cu privire la tehnică pentru orice ram de activitate muzicală. Până și artiștii executanți se simt obligați a se specializa, și iată că apar acei „cântăreți de Wagner“, „dirijori de Wagner“, etc., categorii aparte.

Cunoscând opera sa muzicală și teoretică, cunoscând și spiritul german și cel care domină lumea întreagă în această din urmă epocă, vom înțelege foarte bine răsunetul produs. Vom înțelege, deasemenca, toate consecințele cari se trag din cele lansate de romanticii toți, dar în special de acel triumvirat de inovatori cu suflet revoluționar : Berlioz-Liszt-Wagner.

c) *Clasicistul Brahms. — Anton Bruckner.*

Din nou ne vedem siliți a părăsi puțin ordinea cronologică, din motive ce vor fi lesne de ghicit. Intâi, spre a nu pierde legătura cu poporul german, enunțând tot ce se întâmplă aci în opoziție cu curentul de naționalizare la celelalte popoare. Ne atrage, apoi, contrastul care totdeauna este în stare a scoate în evidență caracteristicile : și ne indeamnă, în fine, faptul că cei tratați aci sunt mai aproape de trecut, decât de epoca ce urmează --- și în Germania — celei numite romantică.

Abia dacă vom cunoaște situația excepțională, cu totul aparte, în care sunt considerați compozitorii de cari urmează să ne ocupăm, vom vedea ce hotărîtor a devenit pentru întreaga lume curentul reprezentat prin ultimii trei pe cari i-am cunoscut.

Iată : Brahms și Bruckner. Cu toate că, în tehnica propriu zisă, în armonie și expresivitate sunt (mai ales cel din urmă) pe aceeași cale ca întregul neoromantism, ei formează totuși un con-

Căci tot mai multe nume apar acum, mișcarea primind proporțiuni necunoscute până în momentul de față. Este epoca de mare concurență între națiuni; mai ales între acele cari și până acum au avut să spue câte un cuvânt în progresul universal. Și se pare că Franța preia — în epoca modernă — rolul pe care-l deținea Italia până la clasici: de a fi țara din care pornesc inițiativele cele mai hotărâte, cu influențe importante asupra muzicii mondiale.

Capul mișcării, ai cărei întemeietori am văzut că sunt Berlioz și David, devine marele *César Franck*, din Liège. Născut în 1822, el își face studiile la Conservatorul din Paris (cu *Zimmermann*, piano,

C. Franck
(1822—1890)



Fig. 30. — C. Franck (tabloul lui Rougier).

Leborne, contrapunct, *Benoist*, orgă) unde, mai târziu, (1872), este numit profesor pentru orgă. Un excelent improvizator, Franck poate fi considerat și ca unul din cei mai impunători reprezentanți ai școlii organiștilor francezi, care, cu privire la număr și valoare, nu a stat nicicând în urma celei nordice-germane. Importanța ei am cunoscut-o. Compoziterii (bisericești) din Evul mediu al muzicii încă, apoi figuri ca acei Couperin-i și alții, sunt totatătea monumente în Istorie. Be-

o vom vedea în capitolul următor — găsește răsunset atât de viu în întreaga Europa. Este caracteristică pentru stilul și convingerile lui Bizet. O dramă puternică, plină, totuși, de viață; pasiuni vehemente, redade, însă, cu o claritate rară în astfel de situațiuni; aci melodii și ritmuri aproape senzuale, culese din popor (Spania, mu-



Fig. 34. — G. Bizet

zica Țiganilor), aci pasagii de o spiritualitate ideală, superioară -- inspirații demne de un geniu. Pe lângă aceste ar mai fi de remarcate elementul spaniol din această operă: vom vedea imediat că Bizet este numai unul din destul de numeroșii compozitori cari se simt atrași de muzica atât de bogată a poporului dincolo de Pirenei și o exploatează cu rezultate minunate, întrecând mereu chiar pe compozitorii indigeni.

Spre a completa școala, vom mai aminti pe *A. Emmanuel Chabrier* (1841—1894, jurist), amator mai mult, totuși autor al unor opere ce se impun (comică: „*Le roi malgré lui*”; cele mari: „*Gwendoline*”, „*Briséis*”; apoi muzică pentru *pian, orchestră, vocală*, etc.)

E. Chabrier

liberă, dedicată numai compoziției, sprijinit fiind de o protecție bogată. Întreprinde întinse călătorii, de concert, dirijându-și lucrările. În 1888, Țarul îi oferă o rentă de onoare. Universitatea din Cambridge îl declară doctor. Devine repede celebru. Moare (de cholera) în 6 Noiembrie 1893 la Petrograd.



Fig. 35. — P. Ciaikovski

Compoziții

Din lucrările sale : 6 *simfonii* (mai cu seamă ultimele trei), 5 *poeme simfonice*, *uverturi*, *suite* și altele pentru *orchestră* (programatică : „*Romeo și Julieta*”, „*Hamlet*” ; apoi uvertura neîntrecută „1812” etc.) ; 3 *concerte* și o *fantezie* pentru *pian* cu *orchestră* ; un *concert de vioară* ; opere, ca : „*Eugen Oneghin*”, „*Iolanta*”, „*Dama de Pică*” (nu prea dramatice, dar pline de frumuseți) ; *balete* ; *mari vocale* (două *misse*, o *cantată*) , 3 *cvartete* și un *sextet* (coarde) ; un *trio* (cu *pian*) ; o *sonată* (*pian*) ; *lieder* („*În mijlocul balului*”) și *piese scurte* (*duete* ; *instrumentale*) etc. La cari se adaugă două *tratate de armonie*, *articole* ș. a.

Capitolul VIII

EPOCA PREZENTULUI

Am ajuns la ultimul capitol. Chiar dacă lăsăm la o parte faptul că este riscat a supune unei clasificări critice ceea ce se desfășoară sub ochii noștri, capitolul acesta este tot încă cel mai dificil. Considerațiunile ce am avea astăzi, pot deveni fără temei, eventual comice în câteva decenii, poate în câțiva ani. În consecință, trebuie să fim atenți în fixarea unei linii de conduită, să ne formăm o concepție, o convingere, să dovedim seriozitate în constatări, pentru ca, orice s'ar întâmpla, oricum s'ar schimba gustul și spiritul, să nu ni se poată cel puțin reproșa ușurință sau parțialitate. Dar, precum am spus, și în afară de aceste : mișcarea este atât de ramificată acum, evenimentele se succedeză cu atâta grabă, curente și ideile sunt atât de numeroase și variate, numele s'au înmulțit în așa măsură, încât o orientare devine foarte grea, mai cu seamă având în vedere că nu s'a făcut încă acea selecționare firească (priu timp), în urma căreia se menține dela sine numai ceea ce este de preț, tot restul dispărând.

Vom încerca să înșirăm acele evenimente, cari au avut mai mult răsunet în lume. Cari dintre ele sunt valoroase și cari sunt dovezi de decadență ? Oare vom fi în stare să ne formăm convingeri ?

Sunt câteva a căror valoare nu poate fi tăgăduită. Dar este oare vreuna din ele direcția viitorului ? Precum ni se prezintă situația, aruncând o privire asupra întregii mișcări, noi suntem nevoiți a da un răspuns negativ. Unele din curente și direcții de acum nu sunt decât vădite prelucrări, desvoltări ale unor detalii fixate mai

ÎNCHEERE

Iată-ne ajunși la încheere, la obligata concluzie.

În general, ce s'ar mai putea stabili în afară de cele spuse în capitolele respective? Aproape nimic.

S'a creat expresia despre „confuzia în muzică”. Este potrivită numai pentru o parte din activitatea din prezent. Căci îmi îngăduiți a strica acum impresia ce v'ați format, poate, considerându-mă printre cei „pesimiști” în judecarea acestei activități.

E drept că mulți luptători pentru curentele noi (în -ism; n'au talent. Cel puțin nu talent muzical. Este evident că și în cazul când lucrează din convingere serios obținută – ei lucrează, nu creează, cu capul, nu cu sufletul. Nu este de ajuns să ai o convingere; trebuie să ai și talentul de a-i da viață prin invențiuni de idei *muzicale*. Inspirația expresivă lipsește prea des. Ba, sunt unii cari susțin chiar că inspirația nu valorează – deci nu este necesară –, tehnica prelucrării fiind aceea care face o piesă atrăgătoare (Pfitzner numește aceasta „*Die neue Aesthetik der musikalischen Impotenz*”; vezi broșura lui cu acest titlu). Este excesul tendințelor curat tehnice și virtuoziste, cari caracterizează o bună parte, poate majoritatea compozitorilor moderniști. Situația ne amintește epoca neerlandeză în decadentă. Oare, poate avea auspicii bune o muzică pur tehnică, cerebrală? În niciun caz. Câtă vreme avem simțire, suflet, „subconștient”, atâta vreme nu trebuie să admitem mai mult „intelectual” în muzică, decât se cuvine în proporție cu legătura ce există între conștientul și subconștientul din noi. „Sentimentul e începutul, dar și sfârșitul cugetului și muzica începutul, dar și sfârșitul graiului” (Wagner). Demonstrarea e lucru ușor, dacă îmi îngăduiți a face legătura cu cele expuse în Introducere. După câte știu, sunt primul care mă folosesc de mijloace de felul acesta, pentru a explica firea muzicii și fenomenele ei cele mai frapante. (Vezi și *Psihologia în cercetările muzicologice*, prelegere de deschidere la lectorat; tip. în *Junimea literară*, Cernăuți, 1931, Nr. 9–12.) Gândul îl putem exprima prin cuvânt; este irațională o muzică intelectuală. Niciodată ea nu va fi în stare să redea atât de bine gândirea – sau s'o ocupe – ca și cuvântul. Totatât de stupide îmi par încercările din