



TRADIȚIA BACHIANĂ ÎN ARTA MUZICALĂ A SECOLELOR XVIII-XX

THE BACHIAN TRADITION IN THE MUSICAL ART OF XVII I- XX CENTURIES

Ilinca Vartic

Doctorandă, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

This article is focused on The bachian tradition in the musical art of XVIII-XX centuries the author describes the way J.S. Bach's musical heritage, being a synthesis between transcendental and human, art and mathematics, philosophy and mysticism, has the ability of being up-to-date taking into consideration the realities of every epoch. Great classical and romantic composers (W.A. Mozart, L. Beethoven, F. Mendelssohn, R. Schumann, F. Liszt, C. Franck) and notorious composers of the 20th century (A. Schoenberg, A. Webern, A. Berg, M. Reger, P. Hindemith, D. Șostakovici, H. Villa-Lobos etc.) have been influenced and inspired by his music, which is undeniably valuably, important and universal.

În această lume în continuă schimbare se modifică permanent și înțelegerea muzicii bachiene, a rolului pe care îl joacă în procesul artistic universal. Creațiile lui Johann Sebastian Bach au capacitatea uimitoare de a rezona cu realitățile epocii în care sunt interpretate, de a se metamorfoza prin ele și de a le modifica, în funcție de ritmul și structura noilor vremi. Ele capătă o nouă viață, contribuind la descoperirea unor limite neexplorate încă ale posibilităților umane, atât de necesare pentru a păstra echilibrul dintre om și natură, dar și dintre om și semenii săi, sau, încă și mai important, dintre om și sinele său. În acest sens și realitatea muzicală și artistică a lumii este obligată să se schimbe de la contactul tot mai adânc, spiritual și psihedelic (mai ales prin muzica de jazz sau prin rockul simfonic, îndrăgite de majoritatea oamenilor contemporani) cu opera lui Bach.

S-ar părea că fiecare transformare a societății declanșează manifestarea unor noi laturi ale muzicii

bachiene, aflate într-o stare latentă până în acel moment. Și, cu toate acestea, misterul muzicii lui Bach rămâne și astăzi nedescifrat.

Atât prin relația sa cu transcendentul, cât și prin necesitatea de a reacționa la realitățile timpului în care a trăit, muzica lui Johann Sebastian Bach este o călăuză sigură a umanității prin painjențișul globalizării și, se pare, rolul ei va crește pe măsură ce tehnologiile și omul se vor departaja tot mai mult.

J.S.Bach a avut și continuă să aibă un impact fundamental atât asupra artei componistice, cât și asupra artei interpretative și a celei pedagogice. Lucrările sale sunt adevărate antologii ce arhivează, cu ajutorul limbajului universal al muzicii, valori general umane, ale căror transcendență face dificilă clasificarea lor conform unor discipline sau categorii pragmatice. În acest sens opera lui Bach, fiind muzicală și matematică, filozofică și mistică, laică și religioasă, depășind însă cadrul relativ îngust al acestor domenii și atingând

cotele cele mai înalte ale misticului și divinului, face posibilă această arhivare.

De aceea creațiile lui Bach nu-și vor pierde importanța și actualitatea încă mult timp, poate chiar niciodată atâta timp cât există ființa umană. Și aici nu este vorba doar de faptul că ele fac parte din marile valori ce trec cu succes prin sita timpului. Bach are o influență mistică asupra viitorului, inclusiv asupra muzicii care este compusă după el, încât, într-un fel, putem vorbi de o atracție magnetică a viitorului față de precedentul muzical al operei lui Bach. Creațiile lui sunt mereu prezente în repertoriul celor mai de seamă interpreți, dar și folosite din plin în procesul de educare a tinerilor muzicieni, îmbinând înaltele valori artistice cu cele didactice. Lucrările Marelui Cantor au avut o influență fundamentală asupra potențialului creator al mai multor epoci, începând cu perioada clasică și ajungând până la muzica modernă experimentală. Astfel, nu ne putem imagina universul muzical actual în afara muzicii lui Bach.

Arta lui Bach, cercetată și ca metodă, reprezintă o sinteză a celor mai mari realizări ale culturii muzicale europene din perioadele anterioare Barocului. Astfel Bach nu doar însumează arhiva muzicală a trecutului, dar deschide curajos și ferestre largi spre viitor. Și încă spre un viitor care, așa cum arătam mai sus, parcă așteaptă și inovațiile, și experiența mistică și metafizică a lui Bach. Echilibrul și profunzimea artei sale trec dincolo de avanposturile actualei civilizații, dar tocmai aceste calități dau șanse nu doar muzicii, ci și omului, ca să facă față noilor provocări.

Stilul bachian a constituit în secolele ce au urmat și reprezintă în bună parte și astăzi baza tuturor creațiilor de esență polifonică. Ca și Händel, dar într-un mod diferit, Bach a fost nu doar finisatorul unei epoci vaste în muzica europeană, dar și un deschizător de drumuri noi. Influența artei sale cuprinde mai mult de trei secole pentru a ajunge, mai puternică chiar decât în perioada redescoperirii, și în zilele noastre. Cei mai mari compozitori ai secolului XIX - Beethoven, Brahms, Wagner, Liszt, Franck, corifeii muzicii ruse - Glinka, Rimski-Korsakov, Taneev - au venerat muzica lui Bach, care le-a fost o sursă permanentă de inspirație. Concepțiile sale, metodele și ideile au avut o influență importantă și asupra marilor maeștri ai contemporaneității - Șostakoviți, Reger, Hindemith, Honegger, Villa-Lobos etc.

Clasicii vienezi, apoi compozitorii romantici au adaptat vechile tradiții polifonice bachiene la noile condiții impuse de particularitățile stilului omofono-armonic. În creația lui Haydn, Mozart și Beethoven „polifonia începe să capete calități artistice de *amplificare și aprofundare a caracterului expresiv*, unificând contrapunctic temele formei de sonată (și rondo-sonată), astfel creându-se o nouă structură compozițională” [9, p. 317-318]. În epoca romantică, polifonia continuă să îmbogățească factura muzicală, să contribuie la crearea unor imagini contrastante, să amplifice expresivitatea noilor genuri și, desigur, își păstrează importanța în muzica genului cantato-oratorial. „Ceea ce ne atrage, în primul rând, atenția ca prezență a polifoniei în muzica clasică și cea romantică provine din abordarea unor genuri muzicale cristalizate și consacrate în

epoca Barocului, ca: *oratoriul, misa și requiemul*, reprezentând marile genuri vocal-instrumentale ale acelei epoci” [2, p. 178].

Chiar dacă nu putem vorbi de o influență directă a creației lui J.S. Bach¹ asupra stilului lui J. Haydn, formele polifonice ale căruia „sunt o nouă etapă în dezvoltarea istorică a polifoniei ce nu se aseamănă cu cea bachiană” [9, p. 319], totuși nu putem exclude extraordinarele oratorii *Anotimpurile* și *Creațiunea* și cele 14 mise din contextul tradiției, în afara căreia lucrările religioase nu puteau căpăta profunzime. Cu timpul, polifonia în lucrările lui Haydn devine tot mai puternică și mai energică, căpătând un rol fundamental în ultimele simfonii, mise și cvartete.

Extraordnarele contrapuncte ale lui W. A. Mozart poartă amprenta unei influențe directe a lui Bach. Vizitând școala bisericii St. Thomas și ascultând un motet (BWV 225), Mozart a exclamat: „Avem ce învăța de aici!” [14] - după care, rugând să-i fie aduse partitura, a studiat-o extrem de atent. O simplă lectură a motetelor și a *Clavecinului bine temperat* i-a fost suficientă pentru a conferi stilului său o nouă bogăție polifonică și o profunzime armonică ce s-au intensificat permanent până la moarte. Culminații ale stilului polifonic mozartian pot fi considerate simfonia *Jupiter*, ultimele cvartete și cvintete, fantezia f-moll pentru orgă și alte creații. În plus, Mozart a realizat transcripții ale unor fugi din *Clavecinul bine temperat* pentru trio și cvartet de corzi (K. V. 405). Și, desigur, conținutul profund transcendent și

atmosfera gravă a *Requiem*-ul își au rădăcinile în capodoperele bachiene.

L. van Beethoven prețuia foarte mult muzica lui Bach. În copilărie el cânta preludii și fugi din *Clavecinul bine temperat*, iar mai apoi l-a numit pe Bach „adevăratul părinte al armoniei”, spunând că „numele său nu este Pârâu, ci Ocean”². Beethoven a studiat serios toate lucrările accesibile ale lui Bach și le-a citat frecvent în schițele sale. Influența liricii filosofice a lui Bach asupra muzicii beethoveniene este profundă și evidentă de la Prima sonată pentru pian până la *Simfonia Nr. 9* și ultimele cvartete. Datorită lui Bach ultima perioadă a creației lui Beethoven devine total diferită față de ceea ce am fi putut aștepta de la el în mod firesc.

Cele 33 de *Variațiuni după un Vals de Diabelli* de Beethoven au fost de la bun început comparate de editor cu *Variațiunile Goldberg* de Bach. Această asemănare se dezvăluie și mai limpede, dacă comparăm *Variațiunea 31* de Beethoven cu *Variațiunea 25* de Bach: aici, unde similitudinea este foarte evidentă, fiecare compozitor și-a exprimat cele mai intime viziuni.

Influența polifoniei bachiene și-a găsit o întruchipare genială și în celebra *Misa solemnă*, considerată, alături de *Misa h-moll* de Bach, una din cele mai mari capodopere ale genului din toate timpurile.

Dar adevărata renaștere a creației lui Bach a început odată cu interpretarea *Pasiunilor după Matei* în 1829 la Berlin, organizată de F. Mendelssohn. Hegel, prezent la acest concert, l-a numit pe Bach „un mare,

¹ În schimb, a fost influențat de creațiile lui C. Ph.E. Bach, pe care le-a studiat aprofundat în tinerețe.

² Cuvântul *Bach* în germană înseamnă râu.

adevărat protestant, un geniu puternic și erudit pe care abia acum am învățat din nou să-l prețuim cu adevărat” [11]. În anii următori, Mendelssohn a continuat să popularizeze muzica lui Bach și astfel celebritatea marelui compozitor a început să crească.

Chiar dacă se manifestă romantic în majoritatea compozițiilor pentru pian, Mendelssohn nu s-a îndepărtat niciodată prea mult de genurile tradiției, în care a compus *Preludii* (op. 104), *Preludii și Fugi* (op. 35), *Fugi* (fără număr de opus), *Variațiuni* (op. 54, 82, 83) etc. Influența bachiană se face simțită din plin în aceste creații. În plus, Mendelssohn a compus preludii, fugi, variațiuni și passacagii pentru orgă, toate fără număr de opus. După cum remarcă Ioana Ștefănescu, „o remarcabilă știință contrapunctică sprijină arta și inspirația compozitorului a cărui sensibilitate se reliefează cu deosebire în părțile lor lente” [6, p.98].

Pasiunile după Matei și-au lăsat amprenta asupra lui Mendelssohn încă din perioada în care a descoperit această creație, la vârsta de 12 ani. Câteva *Fugi* pentru cor la patru și cinci voci, *19 Psalmi* pentru cor și soliști (datând din 1821), o *Gloria*, un *Magnificat* (1822) și un *Kyrie în do minor* pentru cor dublu și soliști (1823) formează un grup de lucrări care-i anunță din copilărie îndreptarea către muzica bisericească. Vor urma *Motete*, *Psalmi*, *Imnuri*, *Antheme*, *Laude*, *Cantate*, părți din liturghiile duminicale - pagini de o rară frumusețe, dar mai puțin cunoscute în zilele noastre. Lucrările bisericești relevă o profundă cunoaștere a tradițiilor polifonice corale și instrumentale. Mendelssohn a scris și două oratorii pe tematică religioasă, *Paulus* (op.

36) și *Elias* (op. 70). Având rădăcinile în arta lui Bach și Händel, dar și în echilibrul viziunii clasice, împletindu-se cu evidente tendințe către lirismul romantic, genul oratorial ilustrează cel mai bine trăsăturile caracteristice ale temperamentului, talentului și culturii lui Mendelssohn.

R. Schumann i-a purtat o mare venerație lui Bach, așa cum atestă o scrisoare adresată de el profesorului său J.G. Kuntzsch în 1832: „*Clavecimul bine temperat* de Bach este gimnastica mea de toate zilele, rămânând cea mai bună. Am analizat *Fugile*, în ordinea în care ele se succed, în cele mai mici detalii. Acest studiu este foarte folositor pentru că exercită asupra tuturor o influență morală înviorătoare... Bach a fost un om, un om adevărat. El nu a făcut nimic pe jumătate, el nu are nimic maladiv, totul pare scris de el pentru eternitate.”³ Totuși, creația compozitorului romantic din acea perioadă, chiar dacă avea o scriitură preponderent polifonică, nu pare să fi fost sub influența gândirii cantorului de la Leipzig. Abia după anul 1844 începe strădania sa de a se apropia de acest model, mărturie fiind nu mai puțin de șaiszeci de *Fugi* și de schițe de *Fugi* nepublicate. Începutul îl fac *Studiile pentru pian cu pedală* (op. 56), șase piese în stil contrapunctic, care se vor face cunoscute mai ales prin prelucrarea lor pentru două pianе (făcută de Debussy). Este anul în care apar pe rând: șase *Schițe pentru pian cu pedală* (op. 58), *Șase Fugi pe numele lui Bach* (op. 60), ca și cele *Pa-*

³ Citat după: Ștefănescu I. *O istorie a muzicii universale. Vol. III. De la Schubert la Brahms*. Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.

tru *Fugi pentru pian* (op. 72). Vor trece mulți ani până când Schumann va mai înscrie în lista sa de compoziții o lucrare în stil contrapunctic, cele *Șapte piese pentru pian în formă de fughetă* (op. 126) ale anului 1853. Și tot din acest an datează și încercarea sa de a crea un acompaniament pentru lucrările lui Bach gândite pentru vioară solo și pentru violoncel solo. În afară de aceste piese, influența lui Bach străbate textura și ritmul operei sale în moduri mult prea numeroase pentru a fi ușor urmărite.

Este cunoscut faptul că Fr. Chopin, înainte de concerte, se închiudea în cameră și cânta muzica lui Bach. Acest fapt este o mărturie minunată a conștientizării de către compozitorul polonez a înaltelor valori filozofice, artistice, pedagogice și general umane ale artei bachiene. Chopin nu-și pierde originalitatea atunci când își manifestă admirația față de *Clavirul bine temperat*, în *Studii* și *Preludii*. Cele 24 preludii (op. 28), fiecare ilustrând culoarea uneia din cele douăzeci și patru de tonalități majore și minore (așa cum făcuse cu un secol în urmă Bach), sunt impresionante mărturisiri muzicale independente, ce nu mai au un caracter introductiv. Ele sunt înrudite cu cele două cicluri de *Studii* prin substanța lor poetic-confesivă de mare concentrație.

În creația ultimilor decenii din viața lui F. Liszt un loc aparte ocupă realizările ce au oglindit venerația sa față de opera lui Bach. Geniul bachian i-a inspirat câteva creații de o mare frumusețe. În 1863 Liszt a omagiat cantata *Weinen, klagen, singen, sagen* într-o lucrare ce poartă același titlu, redându-i viață într-un limbaj nou, romantic. În 1864 el va compune și *Variațiunile pe un motiv*

de Bach (motiv preluat din basul ostinat al primei mișcări din cantata *Weinen, klagen, singen, sagen*), iar în 1871 va scrie și *Fantezie și Fugă pe tema B-A-C-H*, reluând astfel vechea tradiție a anagramelor muzicale și deschizând drumul unui întreg șir de lucrări pe același motiv. Sentimentul religios a marcat întreaga biografie a lui Liszt. La început el s-a reflectat cu nuanțe panteiste în unele miniaturi din *Anii de peregrinări*, pentru ca mai apoi, reafirmând legăturile cu tradiția catolică, să se manifeste în șirul de *Armonii poetice și religioase* și în alte piese pentru pian desprinse din ceremonialul bisericesc, ca *Aleluia* sau *Ave Maria*.

Dar profunda religiozitate este exprimată mai direct în creația pentru orgă. Începând cu *Fantezia și Fuga pe o cântare religioasă de Meyerbeer* (1852), Liszt va dedica acestui complex instrument multe alte lucrări: *Requiem pentru orgă* (1855), *Litanii*, *Intrade și fugi* (1863), *Missa pentru orgă* (1880) etc. Aspirațiile sale spre domeniul religios și-au găsit o adevărată împlinire și în lucrările vocal-simfonice: câteva *Mise* (din rândul cărora se detașează *Misa de la Gran*), *Psalmi*, un *Requiem*, un *Te Deum*, oratoriile *Christus* și *Legenda Sfintei Elisabeta*, cantatele *Sfânta Cecilia* și *Clopotele de la catedrala din Strasbourg*, ca și muzica gravă pe care Liszt o compune la apusul vieții - *Pax vobiscum*.

Goethe, făcând cunoștință cu lucrările lui Bach la o vârstă destul de târzie, a comparat impresiile provocate de această muzică cu „armonia veșnică în dialog cu sine însăși” [13].

Studiind atent țesătura lucrărilor lui J. Brahms observăm felul în care el dezvoltă atât procedeele artis-

tice bachiene, cât și pe cele ale lui Beethoven, rezultatul fiind o unificare completă a aparentei opoziții dintre polifonie și formă. Cu timpul Brahms a devenit un excelent contrapunctist: fugile sale din *Requiemul German*, din *Variațiunile pe o temă de Händel* și din alte lucrări, passacagiile din finalul *Variațiilor pe o temă de Haydn* și din finalul Simfoniei Nr. 4 își au originile în principiile polifoniei bachiene. În finalul Sonatei pentru violoncel D-dur de Brahms sunt incluse citate muzicale din *Arta Fugii*. În alte cazuri influența lui Bach se refractă prin stilul lui Schumann și apare în polifonia cromatizată densă din muzica orchestrală și camerală a lui Brahms, precum și în lucrările târzii pentru pian.

C. Franck este autorul multor lucrări pentru orgă (*Fantezie, Piesă simfonică, Preludiu, Fuga cu variațiuni, Pastorală, Rugăciunea, Cantabile, Piesă eroică*), în care se manifestă pe de o parte ca un moștenitor al tradițiilor școlilor franceză și germană, mai ales al muzicii lui Bach, iar pe de alta - ca un veritabil novator al domeniului. Ultima lucrare finisată de compozitor este ciclul din trei corale pentru orgă realizat în 1890. „În ele Franck își propune o interesantă fuziune a caracterului sobru propriu coralului german de tip bachian cu lirismul caracteristic coralelor gregoriene, cu cromatismul wagnerian și cu tehnica contrapunctică tradițională. Coralul și minor reprezintă unul din rarele exemple de variațiuni pe *basso ostinato* din secolul XIX” [4, p.15].

Franck a scris și lucrări religioase vocal-instrumentale: *Misa Solemnis, Trei Motete* (1858), *Misa* op. 12 (1860), câteva oratorii și can-

tate. În Oratoriul *Les Beatitudes* Franck a reușit să sintetizeze tradițiile mărețe ale stilului oratorial al lui Bach cu cele mai caracteristice tendințe ale romantismului francez.

Tinzând spre o muzică „pură”, preponderent simfonică, A. Bruckner nu a putut evita influența lui Bach și Beethoven, căutând în creațiile lor multe mijloace de expresie, în primul rând de ordin polifonic. Bruckner atinge o măreție unică în finalul *Simfoniei a V-a* prin contopirea formelor de coral, sonată și fugă.

Este autorul multor lucrări corale religioase, deosebit de bogate în tradiții polifonice - *Te Deum, Psalmi, motete, Misa*. Foarte interesantă din punct de vedere polifonic este *Misa* nr. 3 (f-moll).

„Fundamentul polifonic al gândirii muzicale a lui S. Taneev își are originea în opera lui Bach și a predecesorilor săi” [10, p. 81]. Legitățile polifonice au fost un mijloc de dezvoltare muzical-tematică, dar și au determinat în mare parte principiile alcătuirii formei în muzica sa. Taneev recurge foarte des la polifonia imitativă, în multe lucrări utilizează fuga, conferindu-i de obicei un caracter conclusiv, de sinteză a dezvoltării anterioare. Studiarea operei lui Bach a avut un mare impact asupra perfecționării măiestriei vocal-corale a lui Taneev.

Dorind să-și îmbunătățească scriitura polifonică, Taneev scrie o serie de prelucrări ale vechilor cântece populare rusești, pe care le supune regulilor stilului sever. Măiestria polifonică se reflectă din plin în prima sa lucrare proeminentă - cantata *Ioan Damaschinul* (1884), cu nuanțe emoționale severe și grave și un conținut profund și semnificativ. Destinul său creator se încheie tot cu

o cantată - *По прочтении псалма*. Anume Bach l-a inspirat pe Taneev să-și dedice întreaga viață științei polifonice și să creeze propria cercetare fundamentală - *Подвижной контрапункт строгого письма*.

În muzica sec. al XX – lea influența stilului lui J.S. Bach se manifestă, se reflectă și se refractă în moduri prea numeroase pentru a putea fi urmărite în mod exhaustiv. Vom încerca în continuare să punctăm unele momente mai semnificative, pentru a demonstra continuitatea tradiției bachiene și prezența sa indiscutabilă în arta muzicală a unui secol atât de eclectic.

Chiar și reprezentanții școlii noi vieneze, într-un mod aparent paradoxal, afirmă că multe din principiile tehnicii dodecafonice își au originea în muzica lui Bach. A. Schönberg îl numește pe Bach „primul său învățător”, demonstrând că în numeroase cazuri Bach, evitând succesiunea cromatică a sunetelor, recurge la exploatarea întregului complex de 12 sunete în plâsmuirea liniilor sale melodice. Aceste linii izolate creează o atmosferă de pre-tonalism, anihilată însă întotdeauna de carapacea severă tonal-funcțională a factorului armonic. A. Webern subliniază în lecțiile sale tematizarea totală a facturii bachiene. El spune despre *Arta fugii*: „Toate aceste fugi sunt construite pe baza unei singure teme, care se modifică neîncetat: un volum întreg de gânduri muzicale, întregul conținut al căreia ia naștere dintr-o singură idee! Ce demonstrează acest lucru? Aspirația către o maximă unitate. Totul își are originea într-un singur lucru, în tema fugii! Totul este „tematic” [7, p. 127].

În concertul său pentru vioară, A. Berg utilizează un citat din

coralul lui Bach *Es ist genug*. Citatul este prezentat în varianta sa originală în ultimul compartiment al lucrării, unde putem auzi armonizarea lui Bach în partiția clarinetelor.

După cum menționează G. Cocearova și V. Melnic „Pietatea deosebită a dodecafonistilor față de Bach este legată în mare parte de simbolismul numelui lui. Astfel în cele *Trei Lieduri pentru voce și orchestră* de Berg monograma BACH sună ca variantă a temei crucii și este tratată ca o microserie fiind supusă tuturor modificărilor tradiționale” [1, p.267].

Principiile contrapunctului bachian sunt prezente permanent în creațiile lui Maximilian Reger. A scris multe *Fugi*, lucrări pentru orgă, dintre care se remarcă *Fantezia și Fuga pe tema BACH*, considerată una din cele mai dificile piese din repertoriul pentru orgă. Pe tot parcursul vieții a venerat formele polifonice, mai ales fuga, despre care a spus cândva: „Alți oameni scriu fugi - eu trăiesc prin ele” [12]. De asemenea, a scris mai multe suite pentru instrumente solo (violă, violoncel) având ca model *Partitele și Suitele* lui Bach.

Paul Hindemith a compus *Ludus tonalis* (Studii contrapunctice, tonale și tehnice pentru pian) în 1942, în timpul exilului în Statele Unite, cu opt ani înainte de apariția celor *24 Preludii și Fugi* de D. Șostakovici. Ciclul, compus din 25 de piese, este scris după modelul *Clavecinului bine temperat* de Bach. Ciclul începe cu *Praeludium in C* asemănător tocaterelor bachiene, și se încheie cu un *Postludium*, care reprezintă o inversie retrogradă exactă a *Praeludium*-ului. Între ele sunt plasate 12 fugi separate de 11 interludii.

Hindemith utilizează procedee polifonice și în alte lucrări, cum ar fi *Sonata pentru două pianuri*, unde plasează o fuga energică în prima parte, pentru ca în final să realizeze o adevărată culminație polifonică. În plus, utilizează Passacaglia în lucrările simfonice, iar polifonia este frecvent prezentă și în lucrările camerale.

Dmitrii Șostakovici a făcut parte din juriul Primului Concurs Internațional Bach, ce a avut loc la Leipzig în 1950, cu ocazia comemorării a 200 de ani de la moartea lui Bach. Impresionat de atmosfera competiției și de evoluția celebrei pianiste Tatiana Nikolaeva, Șostakovici s-a întors la Moscova și a compus propriul ciclu de *24 Preludii și Fugi*. Chiar dacă inițial ciclul a fost criticat destul de aspru, astăzi *Preludiile și Fugile* sale fac parte din repertoriul pianistic consacrat. Trebuie să menționăm și rolul important pe care îl are *Passacaglia* în lucrările simfonice și în cvartetetele lui Șostakovici.

După ce a ascultat cele *24 Preludii și Fugi* de Șostakovici, Rodion Șcedrin a scris propriul ciclu de *24 Preludii și Fugi*. El a compus și *Caietul polifonic*, având ca model un alt ciclu celebru semnat de Bach - *Ofranda muzicală*.

Heitor Villa-Lobos, unul din cei mai cunoscuți compozitori brazilieni, a devenit celebru datorită *Bachianas brasileiras*, un macrociclu format din nouă suite, scrise pentru combinații variate de instrumente și voce (1930-1945). Fiecare reprezintă o fuziune dintre muzica populară braziliană și stilul lui Bach. Majoritatea părților din fiecare suită au două titluri: unul „bachian” (*Preludio, Fuga* etc.), și altul brazilian

(*Embolada, O Canto da Nossa Terra*, etc.).

Stilul bachian s-a reflectat într-un mod original și în creația compozitorului estonian Arvo Pärt. Reprezentant al „minimalismului mistic” sau al „minimalismului sacru”, Pärt s-a inspirat în majoritatea creațiilor sale din nemuritoarele prototipuri bachiene. El este autorul a numeroase lucrări religioase vocal-instrumentale, pentru cor și orgă, pentru orchestră, pentru instrumente solo și orchestră (dintre care fac parte și celebrele *Colaje pe tema B-A-C-H*) etc.

În sensul celor enunțate mai sus, reperul muzical basarabean poate nu este unul de experiență și alură internațională. Dar prin faptul existenței sigure a influenței lui Bach și asupra muzicii care s-a compus și se compune aici, dar și asupra altor domenii ale artei, și deci, asupra conștiinței publice a cetățenilor, acest reper merită a fi remarcat și cercetat. Și, în opinia noastră, acest reper este chiar unul semnificativ. Fiindcă anume aici polifoniile magistrale ale lui Bach se întâlnesc cu muzica bizantină, în special cu cea dinaintea lui Bach, cum ar fi, de pildă, *Stihira* Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava, compusă de protopsaltului Putnei Evstatie în timpul lui Ștefan cel Mare și Sfânt⁴.

Cum s-a reflectat această „întâlnire” în creația unor compozitori basarabeni, preocupați, ca și Bach, de relația omului cu transcendențialul, cum ar fi Gavriil Muzicescu

⁴ *Stihira* lui Evstatie, dar și alte cântări ale psaltistilor putnieni au circulat până în secolul XVII în bisericile și mănăstirile rusești sub denumirea de „raspev putnevskii” (vezi: 15).

sau Mihail Berezovschi? Sau, cum au influențat armoniile lui Bach muzica lui Ciprian Porumbescu sau George Enescu, în care fondul muzical european, restructurat de Bach, se întâlnește cu substratul muzical european prezent în muzica populară românească? La fel, este deosebit de interesant să aflăm influența muzicii lui Bach asupra contextului muzical din R. Moldova din ultimii 50 de ani. Cât de importantă este cunoașterea lui Bach pentru a înțelege sau interpreta, de pildă, *Miorița* lui Tudor Chiriac sau *Etimologicum Magnum Romanae* de Constantin Rusnac? De asemenea, sunt evidente paralelele cu arta bachiană în lucrări ca *Partita* pentru nai și orchestră de B. Dubosarski, *Partita* pentru pian op. 21 de V. Sârohvatov, *Kyrie* (variațiuni pe tema *Missei* h-moll) de D. Chitenco, *Bachiana* de Ion Macovei și orchestrarea celebrei *Ciaccona* din *Partita* pentru vioară solo în re minor de către Pavel Rivilis.

Dar cercetarea prezenței muzicii bachiene în cele mai diverse aspecte ale artei componistice, inter-

pretative și pedagogice din R. Moldova de la confluența secolelor al XX-lea al XXI-lea depășește limitele temei prezentului articol și va constitui subiectul unor studii viitoare.

Desigur, nu putem afirma că muzica lui Bach și-a lăsat amprenta asupra creației tuturor compozitorilor din secolele al XVIII - lea al XX - lea. Dar nici un compozitor nu a fost ferit de influența indirectă. Acea muzică care nu-și are rădăcinile în creația lui J.S. Bach, poartă amprenta creației fiilor săi. Dar și ei au fost încurajați de Johann Sebastian în cultivarea acelor forme embrionare ale artei care în curând aveau să orbescă lumea și să creeze convingerea că propria sa operă era învechită.

Astfel, locul lui Bach în arta muzicală este mai înalt decât cel al unui reformator sau chiar a unui inventator de forme noi. El este un contemplator al întregului timp și al întregii existențe muzicale, pentru care nu contează nouitatea sau vechimea lucrurilor, atâta timp cât ele sunt adevărate.

Referințe bibliografice

1. Cocearova G., Melnic V. *Istoria armoniei*. Editura Museum, 2003.
2. Comes L. *Lumea polifoniei*. Editura muzicală, București, 1984.
3. Melnic V. *Muzica bisericească franceză în secolul XIX // Învățământul artistic - dimensiuni culturale* (Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a profesorilor). Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău, 2002, p.60-65.
4. Melnic V. *Muzica bisericească în creația lui Cesar Franck // Pagini de muzicologie*. Chișinău, 2002, p.9-15.
5. Ocneanu G. *Istoria muzicii*. Vol. I. Conservatorul „George Enescu”, Iași.
6. Ștefănescu I. *O istorie a muzicii universale*. Vol. III. *De la Schubert la Brahms*. Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.
7. Власова Н. *Шёнберг-аналитик: Штрихи к портрету // Festschrift Валентине Николаевне Холоповой*, Научные труды Московской Государственной консерватории имени П. И. Чайковского, Сборник 63, Москва, 2007, p.124-131.



REPERE ALE COMUNICĂRII ȘI ACȚIUNII VERBALE

DES REPERES POUR UNE COMMUNICATION ET UNE
ACTION VERBALE

Vera MEREUȚĂ (Grigoriev)

Profesor universitar interimar, Academia de Muzică Teatru
și Arte Plastice, Catedra Arta actorului

L'article « Des repères pour une communication et une action verbale » porte sur l'importance de la parole dans le spectacle théâtral. Il souligne le rôle essentiel de l'écriture théâtrale, mais aussi de l'art du comédien qui a travers sa capacité de communiquer et d'agir sur son partenaire de scène et sur le public donne vie à cette parole.

Il explique comment la parole participe à la transmission de la démarche du spectacle, de la conception et de l'idée principale à travers un langage et des moyens artistiques. Il parle également de la signification de la parole en rapport avec le silence.

*Opera de artă are căpătătă
însuflețirea de la talent
(I.L. Caragiale)*

Teatrul, ca și Viața, este complex și variat: orice formulă e bună, cu condiția să pornească de la o senzație autentică și să ajungă, trecând prin minte și simțuri, la inimă, pentru că inima planează deasupra materiei și chiar deasupra spiritului: ea este supramateria noastră,¹ – afirma Jean-Louis Barrault.

Toate vibrațiile sufletului și ale inimii sunt exprimate prin **cuvânt**. Cuvântul rostit pe scenă e în stare să producă asupra publicului spectator o impresie foarte puternică, căci publicul tocmai de aceea și vine la teatru, ca să vadă și să **audă**, urmărind cu atenție sporită ce se întâmplă pe scenă. Arta teatrală, arta scenică se clădește pe ființa umană și pe cuvânt. Căci limba, fiind mijlocul de plămuită a tuturor ideilor autorului, este și un mijloc puternic de expresivitate scenică. **Cuvântul** reprezintă totul, totul prin cuvânt, totul de la cuvânt, iar în gura actorului cuvântul devine

cel mai eficient mijloc de influențare a auditoriului, dezvăluind, totodată, intențiile creatoare ale interpretului.

Dramaturgul este acela care pune la dispoziția actorului materialul necesar, pentru ca acesta să poată crea lumea interioară a personajelor, construind aceste personaje prin cuvinte, adică prin text. Subiectul, ideea, conflictele, caracterele – toate sunt redată prin cuvinte. Textul conceput de autor conține sâmburele, esența, secretul, cheia atât a subiectului ca atare, cât și a tuturor caracterelor. Primează, așadar, concepția autorului. Dar textul nu capătă expresie artistică și valoare umană decât atunci când este animat pe scenă, sub ochii curioși ai publicului, de către actorii ghidați de regizor, când expresia scenică se potrivește cu intenția dramaturgului. Citându-l pe I.L. Caragiale, vom zice: *Principiul fundamental al artei în genere este intenția de a transmite o concepțiune prin mij-*