

UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

TEZĂ DE DOCTORAT

**Repere fundamentale în evoluția genului
vocal-simfonic al Recviemului în clasicism
și în romantism**

(REZUMAT)

Coordonator Științific:

Prof. Univ. Dr. Dan Buciu

Student doctorand:

Tiberiu-Constantin Keri

București

2019

REZUMAT

*Creștinismul este creator de cultură prin însuși fundamentul său.*¹ Muzica sacră are un loc bine conturat, ca principiu sonor, artistic și cultic, în circuitul valorilor perene ale culturii muzicale universale. Muzica poate fi plasată în cadrul a trei mari caracteristici: extatic, simbolic și retoric. Dimensiunea extatică a muzicii este o reacție subliminală vis-a vis de mișcare și ritmuri, ce conduc către transformări psihice. *Puterea muzicii este diversă, ea poate fi considerată permisivă, transformatoare și curativă. Puterea simbolică a muzicii a fost exprimată de scriitorii creștinismului timpuriu, care integrau tiparele muzicii, ca de altfel și a altor arte, ca parte a mării „simfonii” a ordinii inițiată și susținută de Dumnezeu, simbolic Cel mai mare dintre toți compozitorii.*² Muzica creată de oameni este un simbol al tiparului infinit de grandios al Creației lui Dumnezeu. Muzica sacră are un loc bine conturat, ca principiu sonor, artistic și cultic, în circuitul valorilor perene ale culturii muzicale universale.

Cunoaștem din istoria muzicii că apariția diferitelor genuri muzicale s-a datorat în mare parte răspândirii masive a creștinismului pe tot continentul european, un continent atât de diferit în structuri sociale și obiceiuri. În ceea ce privește Recviemul, acesta apare din nevoia de a comemora sufletele trecute în lumea cealaltă. Jacques Chailley afirmă despre acest gen de muzică (utilitară) că *țâșnește spontan din inima omului, este întrucâtva utilitară, funcțională. Ea nu are un „public” și nici nu are nevoie de așa ceva. Singurul ei public sunt forțele misterioase cărora li se adresează.*³ Această simbolistică, acest legământ sacramental al misterului morții, rămâne (manifestat) prin Recviem ca un gen care nu își pierde esența în pofida diferitelor transformări (stilistice) supuse cadrului și consecințelor istorice.

¹ Cardinalul Paul Poupard, *Credință și cultură, la cumpăna între milenii*, Editura Galaxia Gutenberg, 2006, 102.

² Cristian Caraman, „*Rolul muzicii sacre în transformarea societății*”, București, Revista MUZICA, nr. 2, 2012, 51.

³ Chailley, Jacques. *40.000 Ani de Muzică*. Editura Muzicală a UCRSR, București, 1967, 67.

Acestea fiind supse, teza de față cuprinde **patru părți** în care vom ilustra reperele fundamentale în evoluția genului vocal-sinfonic al Recviemului: **în prima parte** vom aborda apariția și evoluția Recviemului în cadrul muzicii religioase. Intenționăm să parcurgem în această secțiune, pentru început, o sinteză a genurilor muzicale religioase (de rit catolic) apărute în urma dezvoltării muzicii creștine aflată atât sub stricta influență (autoritară) a Bisericii Romano-Catolice cât și sub influența, ulterior, laică. Pentru stabilirea unui pilon de fundament și a principalelor trasee de urmat în cadrul cercetării, criteriul de bază în elaborarea metodologiei de lucru va fi cel cronologic. Astfel, primele capitole vor fi dedicate elaborării unei istorii a creștinismului, urmate de o istorie a muzicii creștine, apoi lucrarea se va centra pe genurile vocale și vocal simfonice ce aparțin de cultul bisericesc (missa, recviemul, oratoriul și cantata etc.), urmate de capitolele în care va fi periodizat și studiat genul vocal-sinfonic al recviemului. **În a doua parte**, vom expune și vom analiza evoluția Recviemului în clasicism, iar **în a treia parte**, vom analiza evoluția Recviemului în romantism, urmând ca **partea finală a tezei (a patra)** să cuprindă concluziile împreună cu o serie de studii de caz comparative între diferitele lucrări muzicale analizate de noi. Pentru studiul evoluției Recviemului în clasicism și în romantism am ales un număr de zece lucrări reprezentative. Pentru clasicism: *Missa pro defuncto Archiepiscopo Sigismondo* de **Michael Haydn** (1771), *Recviemul* de W.A. **Mozart** (1791), *Requiem in c-moll* de Antonio **Salieri** (1804) și *Recviemul în re minor* de Luigi **Cherubini** (1836). Iar pentru romantism: *Grande messe des morts* de Hector **Berlioz** (1837), *Missa pro defunctis* de Anton **Bruckner** (1849), *Ein deutsches requiem* de Johannes **Brahms** (1868), *Messa de Requiem* de Giuseppe **Verdi** (1874), *Recviemul* de Gabriel **Fauré** (1888) și *Recviemul* de Antonín **Dvořák** (1890).

Aspectele comune prin care sunt legate aceste lucrări sunt reprezentate de cadrul tonal-funcțional al limbajului muzical specific perioadei clasico-romantice și, bineînțeles, de textul utilizat, cel tradițional consacrat încă din perioada Evului Mediu și utilizat de-a lungul secolelor de către toți compozitorii. După cum am constatat, este diferită însă interpretarea lui de la o epocă la alta, de la un compozitor la altul (fiecare tratând parametrii sonori după metoda proprie); este diferită prin structura melodică, ritmică, prin înveșmântarea armonică, prin invenția polifonică, prin alegerea timbrală și prin construcția arhitecturală.⁴

⁴ Charles Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York-London, W.W. Norton & Company, 1998, 366-375.

Am cercetat așadar în primul capitol, *Nașterea, răspândirea și evoluția creștinismului*, cum anume a luat naștere creștinismul (prin preluarea riturilor, simbolurilor, obiceiurilor și scrierilor iudaice) și cum a evoluat de-a lungul secolelor. Am discutat despre formarea canonului creștin (alcătuit din totalitatea scrierilor Evanghelice), despre răspândirea religiei în Nordul Africii și apoi în restul Imperiului Roman, despre instituția Bisericii romano-catolică, despre apariția monahismului, despre lăcașele de cult, despre schisme și despre cultele protestante și neoprotestante ce au rezultat din aceste scindări.

Așa cum am observat în capitolul unde am vorbit despre *Apariția și dezvoltarea muzicii creștine din zona vest-europeană*, o muzică sacră, creștină, are în general o funcție liturgică precum și o destinație în cadrul închinării religioase. În aceste capitol ne-am orientat către antecedentele muzicii sacre unde am găsit diversele influențe ale muzicii creștine provenite din surse caldeene, siriene, grecești și iudaice. Am discutat despre protoliturghie, despre liturghia creștină și despre structura și importanța acesteia, despre importanța psalmilor ca bază literară (iudaică) și muzicală (imnuri).

În următorul subcapitol, am discutat despre dominația de aproape un mileniu a muzicii monodice, despre psalmodiere, despre cântul responsorial, cântul antifonic, despre apariția imnurilor (ambroziene) și a muzicii gregoriene. Dintre aceste imnuri, am observat cum s-a realizat o selecție riguroasă de melodii ce alcătuiau un corpus gregorian în vederea Serviciului religios. Ulterior am discutat și despre sistemul celor opt glasuri (sau ehuri) ca mai apoi să tratăm pe scurt câteva genuri specifice: Aleluia, Antifonul, Responsul, Traitul, Tropi, Secvențe și Canonul gregorian. Pe urmă am văzut cum treptat își face apariția polifonia în muzica religioasă (în jurul anului 1000), având la dispoziție, din acest moment, și o periodizare a muzicii (de la Ars Antiqua la Baroc). Odată cu această inovație (cântarea pe două sau mai multe linii melodice), putem vorbi și de o serie nouă de genuri muzicale apărute: Organum, Gymel, Deschant, Foux-bourdon, Conduit și Motet.

În următorul capitol am vorbit despre *Apariția și evoluția Missei*, ca fiind prima formă muzicală ciclică evoluată și complexă, bazată pe cantus planus, având cântările selectate din repertoriul psalmodic și imnic. Am arătat că în funcție de serviciul religios, missa este de mai multe tipuri: *missa lecta* (citită), *missa cantata* (citită și cântată) și *missa solemnis* (vocală și instrumentală). Organizarea structurală a genului capătă un număr fix de părți: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (et Benedictus)* și *Agnus Dei*. Începând însă cu perioada clasicismului muzical, numărul compozițiilor în genul *missei* și în

general în genurile religioase, scade⁵, urmând ca în perioada romantismului muzical acest gen de compoziții să fie unu lucru cu totul rar întâlnit. Urmând acestui capitol, am prezentat alte trei genuri muzicale religioase, anume *oratoriul*, *cantata* și *pasiune*, realizând o prezentare în paralel cu cea a *missei*.

Genurile studiate până acum, începând cu cele „moștenite” din cultura ebraică, cele conturate în perioada paleocreștină și ulterior genurile complexe apărute în Ars Antiqua, Ars Nova și dezvoltate în Renaștere și în Baroc, au trecut printr-o continuă transformare, supuse cerințelor estetice și stilistice diferite fiecărui secol. Creștinismul fiind o religie ulterioară și „continuatoare” Iudaismului, am putut observa cum obiceiurile, riturile dar și muzica au migrat și au fost asimilate de la o religie la alta, ca mai apoi să capete o nuanță proprie și să se dezvolte în funcție și de caracteristicile sacramentale dar și de zonele geografice diferite (Apus sau Răsărit).

După această amplă prezentare a muzicii creștine și a genurilor sale, partea următoare a tezei cuprinde capitolele în care am analizat *Apariția și evoluția Recviemului în muzica religioasă*. Apariția diferitelor genuri (mai mult accidentale după cum am observat) s-a datorat în mare parte răspândirii masive a creștinismului pe tot continentul european au atât de diferite structuri sociale și obiceiuri. În ceea ce privește Recviemul, acesta apare din nevoia de a comemora sufletele trecute în lumea cealaltă. Jacques Chailley afirmă despre acest gen de muzică (utilitară) că *îțșnește spontan din inima omului, este întrucâtva utilitară, funcțională. Ea nu are un „public” și nici nu are nevoie de așa ceva. Singurul ei public sunt forțele misterioase cărora li se adresează*.⁶ Notăm că această simbolistică, acest legământ sacramental al misterului morții, rămâne (manifestat) prin Recviem ca un gen care, după cum am observat în cele de mai sus, nu își pierde esența în pofida diferitelor transformări (stilistice) supuse cadrului și consecințelor istorice.

Am considerat necesar să abordăm în acest capitol importanța ritualului de pomenire (al morților) ce apare prezent în toate culturile lumii. *Missa pro defunctis*, apare ca o variantă a *ordinariumului missei*, având o structură fixă, adusă în forma sa finală în urma Conciliului de la Trento (1545-1563): *Requiem*, *Kyrie*, *Graduale: Requiem Aeternam*, *Tractus: Absolve, Domine, Dies Irae (Sequentia)*, *Offertorium: Dominem, Jesu Christe, Sanctus (et Benedictus), Agnus Dei, Lux Aeterna, Pie Jesu, Libera me* și *In Paradisum*. Urmând acestei discuții asupra structurii Recviemului am prezentat evoluția acestuia prin Renaștere și prin Baroc, perioade în care este din ce în ce

⁵ Joseph Haydn compune 14 misse, W.A. Mozart 15, iar Beethoven doar două.

⁶ Chailley, Jacques. *40.000 Ani de Muzică*. Editura Muzicală a UCRSR, București, 1967, 67.

mai vizibilă tranziția de la modalism către tonalism. În paralel cu dezvoltarea instrumentelor și a muzicii în sine (muzica intrând treptat în faza tonală), genul Recviemului a cunoscut o oarecare dezvoltare, conținând părți instrumentale mai ample, interludii, chiar părți concertante, orchestrație mult mai bogată și complexă și, desigur, apar și părțile solistice.

Intrând în perioada clasicismului muzical, interesul atât pentru genul Recviemului cât și pentru cel al Missei scade, acest lucru fiind vizibil în numărul compozițiilor înregistrate față de perioadele precedente. Am arătat că Recviemul, la fel ca celălalte genuri abordate de compozitorii acestei perioade, se conformează normelor clasice, adoptând stilul clasic instrumental și de construcție melodică, fiind caracterizat de diatonism, cantabilitate, cvadratură și echilibru armonic tonal. În această perioadă de cristalizare și perfecționare a limbajului muzical tonal, genul Recviemului, ce a pornit dintr-o perioadă în care limbajul modal era cel dominant, ajunge treptat, prin tranziția Renașterii și a Barocului, să capete un aspect foarte diferit. Cântat exclusiv vocal, ajunge să fie interpretat în ansambluri mari, cu orchestre mari și coriști numeroși, schimbând intimitatea bisericii cu săli grandioase de spectacol. Așa cum am arătat, chiar dacă limbajul tonal imprimă asupra Recviemului o altă serie de afecte, textul (același), până la urmă, rămâne liantul ce unește în serie toate aceste lucrări. Am putut observa acest lucru la Michael Haydn care scrie un Recviem, *Missa pro Defunctis* (1771), închinat Prințului-Archiepiscop de Salzburg, Sigismund Graf von Schrattenbach (1698-1771), înțesat de elemente stilistice și retorice în limita normelor și convențiilor clasice și care a impresionat și inspirat o serie de compozitori ce i-au urmat. Unul dintre acești compozitori a fost Wolfgang Amadeus Mozart care, după cum am arătat, prin limbajul său componistic reușește să imprime prin *Recviemul în re minor* K. 626 (1791) un punct de referință în genul Recviemului, servind ca model de interpretare al textului sacru asupra generațiilor viitoare de compozitori. Dramatismul se resimte și în *Recviemul în do minor* (1804) a lui Antonio Salieri, care prin toate libertățile componistice pe care și le-a permis (față de norma clasică), pășește încet către un limbaj incipient romantic. Însă cel care reușește să fie un liant și chiar unul dintre primii romantici (nu numai prin limbajul său muzical dar și prin atitudinea subiectivă față de opera abordată) este Luigi Cherubini, care lasă moștenire două opusuri (*Recviem în re minor*, 1816 și *Recviem în do minor*, 1836), de referință în acest gen.

Restrângerea preocupărilor compozitorilor pentru genurile muzicale religioase începută în clasicism a continuat și în romantism, iar puținele lucrări realizate sunt relevante numai pentru stilul general romantic. Găsim așadar aproape în fiecare dintre

părțile Recviemului părți solistice, părți corale și chiar interludii orchestrale ample. Așa cum am văzut, în Recviemul romantic, este păstrată factura polifonică (aluzie la polifonia de tip palestrinian), liniile melodice fiind îmbogățite cu cromatisme ce conferă muzicii o mai mare expresivitate și dramatism. La sporirea expresivității și dramatismului contribuie tendința de rememorare a unor teme anterioare (motive recurente⁷) și acompaniamentul orchestral de alcătuire romantică. Din perioada romantică însă, nu numai că genul se laicizează dar devine un spectacol grandios cu o orchestră supradimensionată (așa cum am arătat la Berlioz); am putea spune chiar o adevărată operă dramatică (la Verdi) care nu numai că revine la influența modală (la Fauré), dar în anumite cazuri elimină textul latin, consacrat (la Brahms).

În concluzie, în urma capitolelor în care am analizat amănunțit lucrările celor zece compozitori, dar și în urma celor trei studii de caz întreprinse în cadrul acestei teze, am constatat o interpretare diferită a acestui gen de la o epocă la alta, de la un compozitor la altul (fiecare tratând parametrii sonori după metoda proprie); diferă prin structura melodică, ritmică, prin înveșmântarea armonică, prin invenția polifonică, prin alegerea timbrală și prin construcția arhitecturală.⁸ Surprindem totodată câteva aspecte comune împărtășite de toți compozitorii studiați: în primul rând (cu excepția lui Brahms) tonalitatea de bază aleasă este una minoră; în al doilea rând, compozitorii respectă textul oficial al *Missei pro Defunctis*, împărțirea lui fiind aproximativ asemănătoare rezultând o structură arhitecturală asemănătoare; găsim la toți acești compozitori, în funcție și de necesitatea textului, tendința de repetare sau chiar reluare integrală a unor părți sau secțiuni complete în cadrul lucrării.

În urma cercetărilor noastre întreprinse, am observat, am analizat și am expus în teza de față principiile, orientările stilistice și teoriile estetice ce au stat în spatele tuturor acestor capodopere ale muzicii universale, trasând astfel reperele fundamentale în evoluția genului vocal-sinfonic al Recviemului în perioadele clasicismului și romantismului muzical.

⁷ *Crux fidelis* (motivul cruce) din Recviemul lui Antonin Dvořák.