

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII  
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ BUCUREȘTI

Teză de doctorat

**PERSPECTIVE MORFOLOGICE,  
RETORICE ȘI SEMANTICE ÎN  
*MAREA MISSĂ ÎN SI MINOR* DE  
JOHANN SEBASTIAN BACH**

- R E Z U M A T -

Doctorand:

Sebastian Felea

Coordonator științific:

Prof. Univ. Dr. D.H.C. Dan Dediu-Sandu

Mai 2020

## Perspective morfologice, retorice și semantice în Marea missă în si minor de Johann Sebastian Bach

– rezumatul tezei de doctorat –

Lucrarea cu titlul *Perspective morfologice, retorice și semantice în Marea missă în si minor de Johann Sebastian Bach* continuă preocupările mele de cercetare artistică și științifică în domeniul dirijatului, care au luat naștere mai întâi din pasiunea pentru muzica Barocului, interpretată în ansambluri camerale și vocale.

Cea mai însemnată parte din munca dirijorului se desfășoară la masa de studiu, într-o activitate de aprofundare a sensurilor spirituale ascunse în spatele semnelor grafice ale partiturilor. Într-o următoare etapă, dirijorul asimilează acest bagaj informațional și spiritual în limbajul gesturilor pentru ca în final să îl transmită către muzicienii din ansamblu și, prin intermediul lor către toți ascultătorii, realizând așa-numita conversie tri-dimensională în virtutea căreia trăirile afective ale compozitorului se traduc în acea expresie artistică din care se naște unitate spirituală în care se regăsesc dirijorul, ansamblu muzical și ascultătorii.

Cercetarea de față are se ocupă de prima etapă dintre cele amintite, cu mențiunea că limbajul gestual (planuri de tactare, proporții, articulații, caracter etc.) și întreaga serie de mijloace prin care asigură conducerea muzicală trebuie să se supună cerințelor partiturii. În cadrul acestei prime etape, dirijorul urmărește două obiective majore. Pe de o parte, el analizează elementele de morfologie ale materialului muzical, pe de altă parte, el sondează fondul spiritual dispus în cadrul formal. Realizarea ambelor obiective este facilitată de o bună cunoaștere a perioadei stilistice de care aparține lucrarea studiată, incluzând tehnicile componistice specifice epocii și reperele care conturează mentalitatea și spiritul timpului respectiv.

Numele lui Johann Sebastian Bach a cucerit în mod definitiv statutul de valoare monumentală a istoria muzicii. Creația sa a marcat destinul limbajului muzical al perioadelor ulterioare și s-a impus ea însăși prin grandoarea sa. *Missa în si minor* reprezintă o enciclopedie stilistică a creației bachiene, o capodoperă finalizată către sfârșitul Barocului: Bach valorifică vocile solistice alături de piese corale; combină tehnici componistice ale trecutului (*stile antico*) cu cele moderne (*stillus luxurians*); alternează stări afective specifice actului liturgic redade prin motet și ricercar cu exaltarea specifică stilului concertant și dansului de curte etc.

Lucrarea de față este structurată în șase capitole. Primul capitol are rol introductiv, oferind coordonatele spiritului epocii lui Bach, o privire de ansamblu asupra limbajului muzical cu o subliniere a importanței științei retorice, o incursiune în evoluția acestei științe, o serie de considerente morfologice asupra lucrării, iar la final, un tablou al celor mai importante cercetări realizate până la acest moment asupra *Misei în si minor* împreună cu argumentul utilității și originalității prezentei lucrări.

Subcapitolul care tratează coordonatele spiritului epocii lui Bach ia în atenție o serie de factori care au influențat spiritualitatea timpului cu câteva secole înainte de perioada când a fost scrisă *Missa în si minor*, reprezentând un conglomerat de elemente determinante pentru profilul spiritual în prima jumătate a secolului al XVIII-lea. Credința creștină specifică perioadei evului mediu intră în interacțiune cu influența arabă care a pătruns pe teritoriul Spaniei în secolele al VIII-lea și al IX-lea, o influență a gândirii bazate pe revelație, dar și pe rațiunea greacă. De la Toma d'Aquino credința și rațiunea sunt interdependente, existența lui Dumnezeu fiind obiectul unei demonstrații raționale.

Renașterea mută obiectul meditației dinspre Dumnezeu către om, cu toate capacitățile și înzestrările sale, o perioadă a unor pasiuni puternice, dar și a neliniștilor sufletești. Angrenajul acestor aspirații determină schimbări profunde la nivelul manifestărilor artistice și preocupărilor științifice. Se inventează tiparul, apar tehnologii evolute de construcție a navelor, se fac noi descoperiri geografice, se adoptă noi concepții despre lume și univers. În perimetrul religios, reforma protestantă se detașează de tiparele bisericesti tradiționale, atât la nivelul concepțiilor teologice cât și la nivelul credinței practice. Accesul direct la o relație cu Dumnezeu, fără intermedierea reprezentantului ecleziastic și fără mecanismele de ispășire promovate de Biserică oferă un plus de semnificație noțiunii de individ, în detrimentul ideii de colectivitate.

Filozofia raționalistă s-a manifestat ca o provocare serioasă atât pentru catolicism cât și pentru protestantism. Entuziasmul de început al mișcării protestante s-a transformat treptat, pe parcursul secolului al XVII-lea, într-o dogmă ortodoxă, acceptată la nivel cognitiv, lipsită de implicarea dimensiunii afective. O preocupare pur intelectuală pentru elucidarea adevărului religios lipsită de semnificația spirituală. Drept urmare a acestui fenomen, au apărut două reacții. Prima dintre ele este legată de orientarea deistă care promova ideea unui Dumnezeu atotputernic, creator, dar distant, neimplicat în viața umană. A doua reacție s-a manifestat prin reînvierea spirituală. Una dintre fațetele acestei reacții privește misticismul religios cu mișcările

quietismului și quakerilor, în special de pe teritoriul Angliei. O altă versiune a trezirii spirituale este legată de pietismul din cadrul comunităților evanghelice din spațiul german. Această orientare acorda o importanță deosebită rugăciunii, dezbaterilor biblice și aplicarea acestor învățături în viața cotidiană. De asemenea, erau valorificate faptele de bunătate, iluminarea Duhului Sfânt în înțelegerea Bibliei și activitățile misionare. La sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea se practicau întâlnirile în casele credincioșilor luternani după modelul și în spiritul creștinismului primar.

Personalitatea și muzica lui Johann Sebastian Bach întruchipează profilul spiritual reconstituit prin aceste elemente: încredere puternică în capacitatea rațiunii umane de a opera cu datele existente cu scopul identificării adevărului, pentru a explora apoi legile naturii și a le aplica în invenții care să faciliteze confortul vieții; de asemenea, o lume influențată de viziunea reformei asupra divinității, cu toate implicațiile de ordin practic amintite. Optimism, progres, deschidere către noutate, înscrierea pe traiectul maturității omenirii, iată o seamă de ingrediente cheie ale spiritului epocii. În același timp, preocuparea pentru ideea morții, a experienței care transcede viața, a creat destulă frământare, într-un context în care paradisul și iadul erau cu mult mai mult decât niște simple închipuiri sau concepte abstracte, dimpotrivă niște adevăruri cu impact puternic în viața și în conștiința oamenilor.

Următorul subcapitol scoate în evidență relația strânsă dintre muzică și retorică, caracteristică a perioadei Barocului muzical descoperită în cadrul cercetărilor secolului al XX-lea. La aceste investigații se adaugă preocuparea muzicologilor și interpreților pentru reconstituirea sonorităților originale prin valorificarea sau redescoperirea și reconstituirea instrumentelor de epocă (arcușul de tip Baroc, corzi din maț, cornii naturali, acordajul Baroc etc.), oferind o perspectivă nouă asupra muzicii trecutului. Cele două abordări interacționează pe modelul unui drum cu dublu sens: pe de o parte, o înțelegere adecvată a idealurilor estetice ale compozitorului (modelate semnificativ de știința retoricii) explică motivațiile din spatele unor recomandări de ordin tehnic, pe de altă parte, cucerirea mijloacelor originale de execuție și practicarea lor ajută la clarificarea unor declarații ambigue privitoare la idealurile estetice.

Urmează privirea diacronică asupra științei retorice. În cadrul acestui subcapitol este schițată evoluția interesului pentru construirea și prezentarea discursului oral începând din antichitatea greacă până la perioada Barocului, timp în care muzica era considerată un discurs al sunetelor, prin urmare, o artă în primul rând retorică. Figurile muzical-retorice constituiau gramatica limbajului muzical la fel de mult ca și mijloace de transmitere a afectelor. Sunt

enumerați autorii de tratate care au realizat adevărate compendii de figuri muzical-retorice și cercetările actuale care sintetizează conținutul acestor materiale, oferind imaginea evoluției în timp a diferiților termeni.

Lista de mai jos conține figurile muzical-retorice urmărite pe parcursul cercetării prezente. Acestea au fost colectate din toate tratatele epocii în lucrarea *Musica Poetica* realizată de Dietrech Bartel: *abruptio*, *accentus*, *superjectio*, *acciaccatura*, *anabasis*, *anadiplosis*, *analepsis*, *anaphora*, *anaploce*, *anticipatio*, *hypallage*, *antistaechon*, *antithesis*, *apocope*, *aposiopesis*, *apotomia*, *assimilatio*, *asyndeton*, *incrementum*, *bombus*, *cadentia duriuscula*, *catabasis*, *faux bourdon*, *commissura (symblema, transitus)*, *circulatio*, *gradatio*, *coloratura (diminutio, passaggio, variatio)*, *symploce*, *congeries*, *consonantiae impropriae (sexta superflua, tertia deficiens)*, *corta*, *metabasis*, *diminutio*, *distributio*, *dubitatio*, *exclamatio*, *ellipsis*, *emphasis*, *epanadiplosis*, *epanalepsis*, *epanodos*, *(regressio)*, *epiphora*, *epizeuxis*, *mimesis*, *extensio*, *fuga*, *gropo*, *heterolepsis*, *homoiptoton*, *homoioteleuton*, *hyperbaton*, *hypobole*, *hypotyposis*, *inchoatio imperfecta*, *interrogatio*, *syncopatio*, *longinqua distantia*, *paragoge*, *misticanza*, *metalepsis*, *mora*, *multiplicatio*, *mutatio toni*, *noema*, *palilogia*, *parembole*, *parenthesis*, *paronomasia*, *parrhesia*, *passus duriusculus*, *pathopoeia*, *pausa*, *pleonasmus*, *polyptoton*, *polysyndeton*, *prolongatio*, *subsumptio (cercar della nota)*, *repercussio*, *retardatio*, *ribattuta*, *salti composti*, *salto semplice*, *saltus duriusculus*, *schematoides*, *tmesis*, *suspiratio*, *suspensio*, *synaeresis*, *synonymia*, *tirata* și *trillo*.

Considerentele de ordin morfologic sunt legate de dezbaterile purtate în perioada secolului al XX-lea privind *Missa în si minor* ca lucrare integrală sau compilație de lucrări independente. Pe lângă sublinierea importanței argumentelor care sugerează integralitatea lucrării, este oferită macrostructura materialului muzical împreună cu structura narativă și rolul fiecărei secțiuni în cadrul întregului, arătând structura simetrică (chiastică) aplicată atât la nivelul întregului cât și la nivelul fiecărei secțiuni. Este de remarcat că fiecare centru structural al secțiunilor lucrării este reprezentat de câte o piesă muzicală dedicată persoanei lui Iisus Christos, ca obiect suprem al admirației compozitorului, iar centrul lucrării la nivelul întregului este reprezentat de piesa *Crucifixus*, reliefând preocuparea sa ultimă pentru actul sacrificiului christic cu rol mântuitor.

Observațiile legate de stadiul cercetărilor arată că majoritatea investigațiilor realizate până în prezent iau în atenție aspecte legate de istoria lucrării, materialul muzical de origine, semnificații teologice, simboluri create pe baza numerologiei, analiza formelor muzicale la

nivel macro și micro – structural, integritatea missei vizavi de concepția unei compilații de lucrări independente. Totuși, deși interpretii consacrați ai muzicii vocal-simfonice din Baroc sunt cunoscuți pentru interesul lor în domeniul retoricii, încă nu am întâlnit o cercetare care să exemplifice în mod detaliat maniera de analiză a partiturii atât din punct de vedere morfologic-dirijoral cât și prin lentilele figurilor muzical-retorice identificate.

Următoarele patru capitole sunt construite pe însăși structura missei și cuprind o analiză minuțioasă a fiecărei piese muzicale, pornind de la poziționarea în cadrul macrostructurii, continuând cu elemente specifice de tehnică componistică, schema formei până la nivelul microstructurii și studiu aprofundat al construcției muzical-retorice. Structura arhitectonică este prezentată sub formă de tabel, după modelul de analiză dirijorală pus la punct de maestrul Constantin Bugeanu. În continuare, sunt identificate figurile muzical-retorice în cadrul fiecărei unități structurale. Sunt aduse comentarii legate de maniera în care se îmbină și construiesc împreună discursul muzical. Figurile muzical-retorice sunt evidențiate prin culori diferite în cadrul exemplelor extrase din partitură. Pe baza datelor rezultate din acest studiu sunt oferite indicații legate de traseul tensional al piesei respective, însumând momentele de culminație și zonele de relaxare tensională, precum și asocieri cu elemente de semantică extra-muzicală.

Prima secțiune, *Missa (Kyrie și Gloria)* i-a fost dedicată lui Friedrich August al II-lea pentru a celebra încoronarea sa în 1733. Cel mai probabil, a fost cântată la Dresda în același an. Secțiunea *Kyrie*, în forma sa tripartită, este interpretată ca o reflexie asupra morții prințului anterior, iar *Gloria* ca un salut al încoronării noului prinț. Bach a prezentat lucrarea cu intenția de a obține înaltul patronaj regal, dorință îndeplinită în 1736, deși fără onorariu. Materialul de orchestră, pregătit împreună cu soția sa și doi dintre fiii săi, reprezintă o sursă importantă pentru edițiile moderne ale lucrării.

Secțiunea *Symbolum Nicenum*, adăugată ulterior în completarea missei, dezvăluie un plan componistic mai elaborat decât *Kyrie și Gloria*, fiind bazat pe o schemă de lucru mai detaliată, o structură complexă care include toate piesele într-o ordine prestabilită. Perechile de piese corale din începutul și finalul secțiunii sunt alcătuite din câte o piesă compusă în *stile antico*, urmată, respectiv, de câte o piesă *fugato* în stil modern. Dintre toate numerele care compun missa, în *Symbolum Nicenum* se regăsește piesa cea mai târzie alături de cea mai timpurie (*Et incarnatus* și *Crucifixus*). Bach organizează părțile corespunzătoare acestei secțiuni într-un arc a cărui culme de boltă este *Crucifixus*. Ca un bun cunoscător al retoricii și al textelor biblice,

este de așteptat că Bach era familiarizat cu tehnica de scriitură chiasmică în care cel mai important element este plasat în inima structurii.

A treia secțiune, *Sanctus*, a fost scrisă inițial pentru Biserica Sfântul Toma din Leipzig pentru Crăciunul anului 1724 și a fost interpretată din nou pe parcursul anilor 1740. Conține o singură piesă (cor și orchestră) care prelungeste proiecția credinței în învierea morților și în viața veșnică expusă în piesele anterioare cu scena închinării aduse de îngeri în fața tronului lui Dumnezeu.

Ultima secțiune, *Osanna, Benedictus, Agnus Dei* și *Dona nobis pacem*, a luat forma definitivă pe parcursul anilor 1748-1749, făcând apel al material muzical din anii 1720, 1730, aranjat într-un discurs muzical și narativ coerent. Materialul său muzical și textual reprezintă în multe sensuri imaginea în oglindă a primei secțiuni din missă (*Kyrie*). Traseul tonal este jalonat la intervale de terță în ambele secțiuni; implorarea milei și invocarea lui Iisus Christos în prima secțiune își au corespondența în noțiunile regalității și sacrificiului din ariile ultimei secțiuni. Astfel, aria *Agnus Dei* poate fi înțeleasă ca o repriză a pieselor *Kyrie eleison I* și *Christe eleison* și, asemenea lor, este succedată de un cor care încheie secțiunea într-o scriitură polifonică strictă.

Interpretările actuale ale muzicii Barocului se bazează, cel puțin în mod declarativ, pe teoriile muzicii specifice secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea când cei mai mulți teoreticieni, mai ales în spațiul german, considerau muzica un discurs al sunetelor. În consecință, ultimul capitol trasează concluziile tezei în cadrul celor patru abordări actuale legate de retorica muzicală aplicată în actul interpretării artistice: retorică în sens de discurs, retorică în sens de ornament, retorică în sens de semantică și retorică în sens de structură. Fiecare dintre cele patru abordări oferă câte o perspectivă a modului în care figurile identificate în demersul exegetic pot fi puse în valoare în actul interpretării.

De asemenea, capitolul de final oferă o privire de ansamblu asupra planurilor tensionale care străbat lucrarea muzicală la nivelul întregului și care rezultă din analiza detaliată a fiecărei piese. La nivelul macrostructurii se remarcă o alternanță a liniilor tensionale ascendente (*anabasis*) și descendent-dramatice (*catabasis/descensus*). Astfel, secțiunea *Kyrie* se desfășoară sub semnul figurii *interrogatio*, cu întreaga construcție retorică prin care se imploră mila divină. Tranziția către secțiunea *Gloria* se face prin *antithesis*, pășind de pe tărâmul afectiv al suplicației în perimetrul exuberanței și al laudei adresate lui Dumnezeu. De aici, se parcurge un drum tensional marcat de figura *catabasis* până la centrul structurii chiasmice al acestei secțiuni

care leagă piesa *Domine Deus* de *Qui tollis*, contemplând și anticipând tabloul sacrificiului. Noua ascensiune (*anabasis*) culminează spre finalul secțiunii cu piesele care evocă forța dătătoare de viață a Duhului Sfânt.

Secțiunea *Symbolum Nicenum* păstrează desenul morfologic și tensional al secțiunii anterioare, cu mențiunea că dramatismul liniei tensionale *catabasis* ajunge la apogeu în lucrarea *Crucifixus*, un discurs muzical impregnat de durere manifestată prin figurile *passus duriusculus*, *hypotyposis*, *tnesis*, *suspiratio*, *catabasis*. Este culminația missei urmărită de la primul acord al lucrării. Tot ce urmează până la final reprezintă un ecou și o consecință ale acestui moment. Urmează linia ascendentă (*anabasis*). Trecerea de la moarte la viață este redată prin *antithesis* atât în contextul narativ al învierii lui Christos cât și al învierii credincioșilor, primul eveniment constituindu-se ca model și garanție al celui de-al doilea (*Confiteor* și *Et expecto*). Secțiunea *Sanctus* este reprezentată de o piesă independentă, un cor care prelungește atmosfera contemplației eternității prin declamațiile îngerilor (*exclamatio*).

În ultima secțiune, corul repetat (*anaphora*) *Osanna* se încadrează în același perimetru al exaltării (*anabasis*, *exclamatio*), cultivând un spirit optimist și speranța legată de împlinirea în viitor a promisiunilor divine, în timp ce ariile *Benedictus* și *Agnus Dei* reflectă trecutul cu durerea infinită a sacrificiului lui Iisus Christos grație căruia se justifică rugăciunea pentru pace adusă în ultima piesă (*Dona nobis pacem*).

Este imposibil de atins în cadrul unei cercetări de dimensiunile celei prezente toate sensurile muzicale și teologice care se împletesc în complexitatea unei lucrări precum *Missa în si minor* de Johann Sebastian Bach. Eficiența și utilitatea acestui demers analitic se regăsesc în faptul că oferă un model de studiu în care identificarea elementelor de morfologie și retorică constituie calea către memorarea partiturii dirijorale și baza pentru explorarea semnificațiilor spirituale care urmează a fi transmise în cadrul actului interpretării muzicale.