

MINISTERUL EDUCAȚIEI
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN
BUCUREȘTI

VIOLONCELISTICA ÎN LUCRĂRI REPREZENTATIVE ALE
BAROCULUI NAPOLITAN

REZUMAT TEZĂ DE DOCTORAT

Doctorand:
ANDREEA-CRISTINA ȚIMIRAȘ

Conducător științific:
Prof. univ. dr. ȘERBAN-DIMITRIE SOREANU

2021

Rezumatul tezei de doctorat

Violoncelistica în lucrări de referință ale Barocului napolitan

Teza de doctorat intitulată *Violoncelistica în lucrări reprezentative ale Barocului napolitan* propune o privire analitico-interpretativă filtrată prin cercetarea științifică și experiența personală asupra unor concerte și sonate pentru violoncel scrise de compozitori italieni originari din Napoli în perioada târzie a Barocului, și are ca scop definirea unui traseu care pune în prim plan versatilitatea, transformarea și dezvoltarea funcției violoncelului, pornind de la instrumentul eminent cunoscut ca element al secției de bas continuu cu rol de acompaniator, care ajunge ulterior în Olimpul instrumentelor solistice, prin descoperirea potențialului său de către compozitorii epocii. Pe fondul schimbărilor majore, secolul al XVII-lea, reprezintă secolul marilor schimbări, al dezvoltării științei, beneficiind de o serie de descoperiri în toate domeniile ce vor determina transformări semnificative din punct de vedere cultural, stilul acestei perioade revoluționând poate mai mult decât oricare altul toate artele.

Elaborată în șase capitole de conținut, un capitol de note, unul de bibliografie și cel din urmă de înregistrări personale, teza debutează cu o privire de ansamblu asupra perioadei și genurilor epocii, descriind contextul socio-cultural și evoluția artelor cu rezonanțe în muzica europeană a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, pornind de la arhitectură și sculptură, arte dominate de italienii Borromini și Bernini, la pictura lui Caravaggio, a familiei Carracci, a spaniolilor Zurbarán și Velázquez, și a flamanzilor Rubens și Van Dyck, prin literatura curentului marinist în Italia și cel culteranist în Spania lui Góngora și Quevedo, pentru a ajunge la muzică. Aceasta, în perioada barocă devine un obicei, pătrunzând în viața de zi cu zi a oamenilor din toate clasele sociale. La începutul secolului al XVII-lea, odată cu evoluția tehnicilor de construcție ale instrumentelor, răspândirea hârtiei tipărite și dezvoltarea generală a societății europene, muzica intră din ce în ce mai mult în structura omului baroc. Creșterea numărului de teatre care dau spațiu numeroșilor muzicieni profesioniști dezvoltă exponențial lumea artistică prin apariția activităților colaterale, precum multiplicare academiilor și conservatoarelor de muzică, publicarea a numeroase cărți cu tematică muzicală și manuale pentru învățarea diferitelor instrumente, alături de tratate de teorie muzicală. Artele frumoase trebuiau să imite natura, iar dacă acest lucru era ușor sau posibil pentru pictură și sculptură, pentru muzică era dificil de clarificat. Însă odată cu schimbarea conceptul de natură între anii 1600 și 1700 de la rațiune și adevăr la sentiment și spontaneitate, muzica va căpăta importanța meritată.

Așadar, Barocul muzical, denumit și epoca basului continuu, apare la sfârșitul secolului al XVI-lea și se încheie la mijlocul secolului al XVIII-lea, având ca date convenționale anii 1598, anul reprezentării primei opere (*Dafne*) și 1759, moartea compozitorului Haendel. Va păstra anumite elemente legate de spiritul renascentist, își va îmbogăți mijloacele de expresie și va adânci dramaturgia muzicală prin construcții muzicale mai ample. Mattheson, în lucrarea sa *Der vollkommene Capellmeister* în care prezintă teoria afectelor, încearcă să redea viața în mișcare împreună cu trăirile omului în desfășurarea lor prin intermediul muzicii gândite în structuri bine conturate.

Dorian(<i>re</i>)=Credință	Frigian(<i>mi</i>)=Speranță	Eolian(<i>la</i>)=Dragoste	Lidian(<i>fa</i>)=Justiție
------------------------------	-------------------------------	------------------------------	------------------------------

Mixolidian (<i>sol</i>)=Forță	Ionian(<i>do</i>)=Prudență	Hypereolian (<i>sib</i>)=Moderație
---------------------------------	------------------------------	--------------------------------------

Reprezentarea pasiunilor /afectelor cu ajutorul tonalităților / Rappresentazione degli affetti attraverso le tonalità

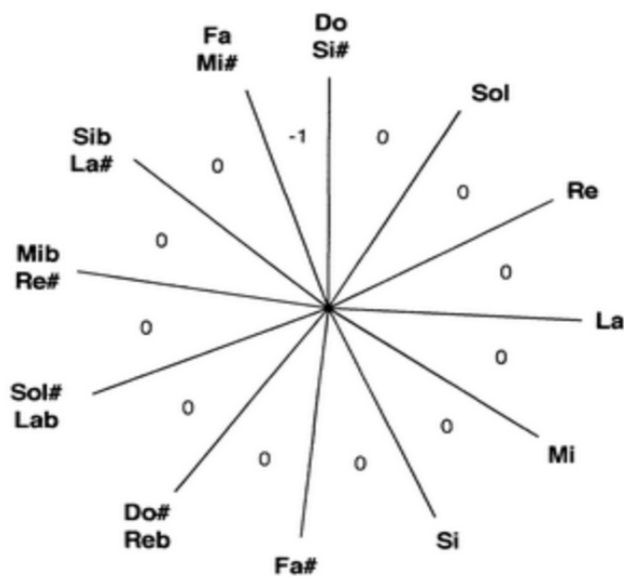
Temperament:	Sanguin	Coleric	Melancolic	Flegmatic
Umoare/Organ	Sânge/Inimă	Bilă galbenă/Ficat	Bilă neagră/Splină	Flegmă/Creier
Elemente/Planete	Aer/Mercur	Foc/Marte	Pământ/Saturn	Apă/Neptun
Atribute:	Cald și Umed	Cald și Uscat	Rece și Uscat	Rece și Umed
Anotimp:	Primăvară	Vară	Toamnă	Iarnă
Perioada zilei:	Dimineața	Prânz	Seară	Noapte
Vârsta:	Tinerete	Adult tânăr	Adult matur	Vârstnic
Afecte:	Dragoste, Bucurie	Supărare, Furie	Tristețe, Durere	Pace, Moderație

O posibilă schematizare a celor patru temperamente umane și asocierea lor în perioada barocă / Una possibile schematizzazione dei quattro temperamenti umani e la loro associazione nel periodo barocco

Dimensiunea lucrărilor se lărgeste, compozițiile devenind tot mai ample, tinzând către o profundă expresie a trăirilor. După periodizarea Barocului muzical în cele trei mari categorii, se va trece la o analiză succintă a lor, prezentând caracteristicile și principalii exponenți. Astfel, Barocul timpuriu va fi definit de înlocuirea treptată a muzicii corale polifonice cu omofonia cântului de factură solistică, prin această substituție producându-se o claritate a vocii soliste, adică a melodiei, ce are ca efect inteligibilitatea și expresivitatea textului literar, de aici rezultând apariția unor genuri și forme noi, cum sunt opera, oratoriul și cantata. În același timp muzica instrumentală capătă importanță, impulsționând apariția unor noi forme și genuri specifice

precum concertul, suita sau sonata. *Camerata Florentină* sau *Camerata de' Bardi* formată de un grup de umaniști, muzicieni, poeți și intelectuali ai Florenței Renașterii târzii din care făceau parte compozitorii Caccini, Corsi, Peri și Galilei, a avut un rol fundamental în răspândirea monodiei acompaniate, luând ca model monodia Greciei Antice cu acompaniament de *khitara*. Barocul de mijloc corespunde înfloririi genurilor de operă, și baletului de curte, avându-i ca reprezentanți pe francezii Charpentier, Couperin și Lully. De asemenea, în aceasta perioadă se schițează formele muzicale ciclice ale genului instrumental care au la bază unitatea tonală, construcția monotematică și bogăția ornamentației. Așadar, Legrenzi, Cazzati, Stardella și Vitali, transformă vechea *canzona* în *sonata a tre*. Deopotrivă, în aceeași perioadă, familia Hotteterre dezvoltă noile instrumente de suflat din lemn: flautul traversier, oboiul, fagotul și flautul drept denumit și *blockflöte* sau *recorder*. Succesul muzicii italiene în general și al operei în special, extinde resursele monodiei și ale stilului concertat în întreaga Europă. Compozitori precum Cesti, Cavalli și Rossi, distilează stilul monodic inițial, creionând bazele *belcanto*-ului. Astfel, opera trece de la a fi un spectacol aristocratic, pentru cei aleși, la unul al marilor mase. Barocul târziu se definește prin marea sinteză creatoare a lui Haendel și Bach. Se cristalizează gândirea muzicală bazată pe tonalitate, se sistematizează teoria muzicală, armonia și polifonia. *Das Wohltemperierte Klavier* (1722), se bazează pe noul tip de polifonie ce are ca bază funcționalitatea armonică. Lucrările teoretice *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* apărut tot în anul 1722 și *Gradus ad Parnassum* (1725) semnate de Rameau și Fux rămân mărturie dezvoltării muzicale în Barocul târziu, delimitat cu aproximație între anii 1680 și 1759.

Urmând firul logic, se va trece la o analiză succintă a stilurilor francez, englez, spaniol și german, care va include exemple muzicale ale compozitorilor reprezentativi, precum Lully, Purcell, Nebra și Bach, urmând ca cel italian să fie delimitat în cele trei curente, școala venețiană, școala de la Roma și cea napolitană. Detaliind principalele caracteristici ale primelor două curente și prezentând exemple ale genurilor vocale și instrumentale folosite de Vivaldi și Corelli, se analizează din punct de vedere tehnic evoluția violoncelului alături de cea a arcușului, făcându-se referire la lutierii italieni Amati, Salò, Stradivari, și la diferitele sisteme de acordaj utilizate atât în Europa cât și pe întreg teritoriul actualei Italii.



Sistemul mezotonic cu *cvinta lupului* pe fa (mi#) – do

Din cauza comei lui Pitagora care nu este egala cu zero în temperamentele mezotonice, spre deosebire de cea sintonică, o cvintă, de obicei situată între sunetele *sol#* și *mib*, va fi departe de intervalul pur în aceste sisteme. În cazul temperării mezotonice cu 1/4 comă, coma lui Pitagora este de -41 de centisunete. Astfel, *cvinta lupului* este egala cu $696.5+41=737.5$ centisunete, mult peste idealul de 701.9 centisunete. Din această cauză a fost comparată cu urlatul unui lup și a fost evitată cu orice preț.

Alternativ, mărimea cvintei lupului se poate afla simplu din condiția ca 11 cvinte perfecte plus una *a lupului* să fie egale cu 7 octave, sau 8400 centisunete.

Precizăm că centisunetul este un microinterval muzical egal cu a suta parte (1/100) dintr-un semiton egal temperat. Termenul de centisunet pare a fi larg răspândit, deși descrie un interval, diferența de înălțime între două sunete, nu un singur sunet.

Il sistema mesotonico con la *quinta del lupo* sul fa (mi #) - do

A causa del coma di Pitagora, che non è uguale a zero nei temperamenti mesotonici, a differenza di quello sintonico, una quinta, solitamente situata tra i suoni *sol #* e *mib*, sarà lontana dalla gamma pura in questi sistemi. Nel caso della tempratura mesotonica con 1/4 di coma, il coma di Pitagora è di -41 centesimi. Quindi, la quinta del lupo è pari a $696,5 + 41 = 737,5$ centesimi, ben al di sopra dell'ideale di 701,9 centesimi. Per questo è stato paragonato all'ululato di un lupo ed è stato evitato a tutti i costi.

In alternativa, la dimensione della quinta del lupo può essere trovata semplicemente se 11 quinte perfette più una quinta del lupo sono uguali a 7 ottave, ovvero 8400 centesimi.

Da notare che il centisone è un microintervallo musicale pari a un centesimo (1/100) di un semitono temperato uguale. Il termine centisone sembra essere molto diffuso, sebbene describa un intervallo, la diferenza di altezca tra due suni, non un singolo suno.

Ultima secțiune a capitolului se adresează școlii napolitane, aducând în prim plan caracteristicile stilului puternic influențat de nașterea operei ce își are originea în *Commedia dell'Arte*, dezvoltând prin școala castraților un stil particular, aplicabil și în muzica instrumentală. Odată cu apariția operei ca gen, primele roluri au fost încredințate acestei tipologii de cântăreți, care depășeau toate normele cunoscute până atunci, conferind eroilor mitologici sau antici atuurile conjugate ale masculinului și femininului, grația unei voci nemodificate de copil, dublată de volumul și tehnica unui adult. Prezența castraților este una dintre deosebirile fundamentale între opera italiană și cea franceză. Stilul strălucitor, virtuos al operei italiene era propice acestui tip de voce, în epoca lor de glorie castrații improvizând la fiecare reprezentație o nouă ornamentație. Astfel, la Napoli se vor distinge două mari curente componistice, primul care subliniază importanța genului de operă, reprezentat de Leo, Porpora și Vinci, ale căror elemente vor fi transmise creației instrumentale, în timp ce cel de-al doilea curent se baza pe distilarea și etalarea capacităților tehnice ale instrumentelor, sprijinindu-se pe compozițiile unor virtuozii instrumentiști. Aceștia, luând ca exemplu violonceliștii Scipriani, Lanzetti sau Alborea, au contribuit la dezvoltarea nivelului tehnic al violoncelului, creionând primele metode de instrument și primele exerciții tehnice, schițând fundamentul a ceea ce va adăuga instrumentului o nouă atribuție.

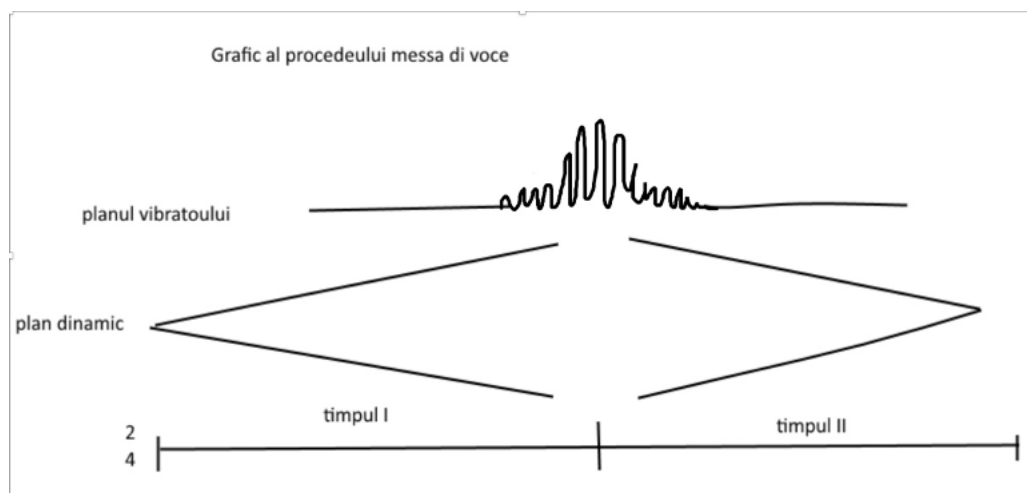
Diapazonul în cele mai importante orașe din punct de vedere cultural ale Italiei/Il diapason nelle principali città italiane dal punto di vista culturale

<i>Italia</i>	<i>Sud</i>	<i>Nord</i>
		Veneția
		Milano
		Florența
	Roma	
	Napoli	
	< 380 cicli pe secundă	460 cicli pe secundă

Capitolul II se axează pe prezentarea elementelor principale de stil, estetică și concepție ale lui Leonardo Leo și aplicarea lor practică, interpretativă, în cele două subcapitole care

tratează analiza științifică a *Simfoniei concertate* și a *Concertului pentru violoncel în re minor*. Leo, împreună cu predecesorul Scarlatti și contemporanii săi Porpora, Durante și Feo, face parte din membrii fondatori ai școlii napolitane, școală care până la jumătatea secolului al XVIII-lea rămâne o etapă obligatorie în formarea tinerilor compozitori europeni, lăsând astfel posterității numeroase capodopere dramatice de incontestabilă valoare. Reprezentând ramura lirică și conservatoare a școlii napolitane, Leo compune o serie de lucrări instrumentale cu un puternic caracter vocal, fapt ce îl plasează în categoria neconvenționalului în ceea ce privește creația instrumentală. În muzica sa sacră, compozitorul păstrează puritatea căpătată în anii de studiu la Roma, fiind admirat pentru naturalețea melodică, pe care o va utiliza și în muzica profană. Folosind cantilene cu fraze lungi, de largă respirație, autorul creează trăiri/afecte pe care Kircher și Mattheson le teoretizează în lucrări științifice, iar din punct de vedere formal, creația sa poate fi încadrată ca fiind tradiționalistă, monotematismul bipartit ce aparține Barocului mijlociu, fiind structura formală cel mai des întâlnită în creația instrumentală. Elementele de originalitate și interpretare vor fi în armonie cu retorica epocii, dezvoltând în acest fel viziunea proprie și autentică asupra conținutului. Cea mai semnificativă contribuție a lui Leo din punct de vedere stilistic, în abordarea violoncelului, a fost utilizarea lui ca instrument liric, anticipând nu doar stilul melodic folosit de Haydn în concertele pentru violoncel, ci și câștigarea unui stil muzical care a predominat între secolele al XIX-lea și al XX-lea. În această privință, Leo ocupă o poziție unică în istoria literaturii instrumentului, dând acestuia o partitură neconvențională, concertele sale pentru violoncel fiind profund influențate de compozițiile de operă. Astfel, compozitorul dorește să aducă în lumina reflectoarelor latura melodică a violoncelului, punând accentul pe timbrul cald al acestuia, asemănător vocii umane.

Graficul procedeeului *messa di voce* / Diagramma della *messa di voce*

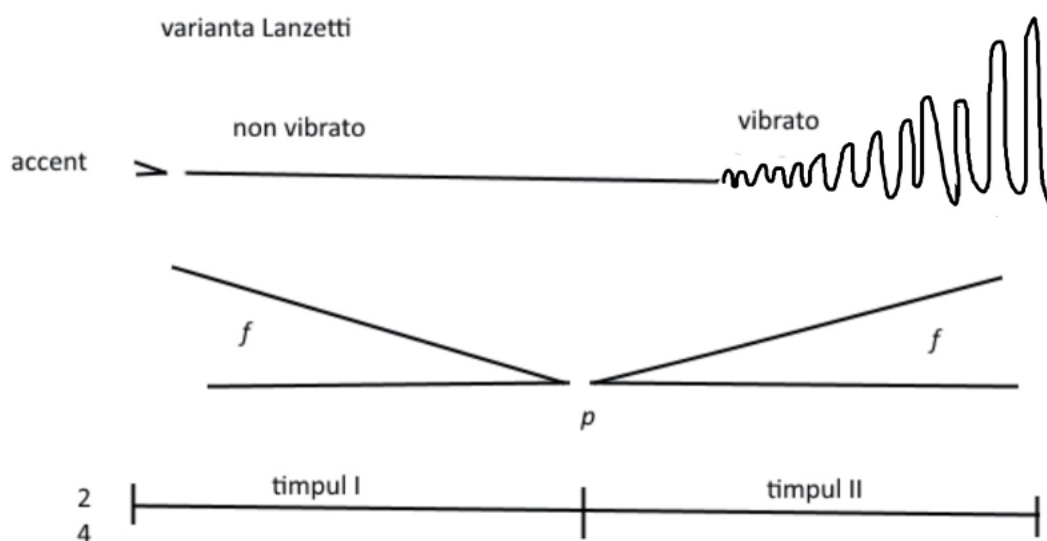


Capitolul III evidențiază elemente de stil și estetică ale compozitorului Nicola Porpora prin analiza organizată în două subcapitole a *Sonatei pentru violoncel și bas continuu* și a *Concertului pentru violoncel în la minor*, trasând un arc ce pornește din perspectiva camerală și ajunge la cea solistică. Unul dintre cei mai celebri compozitori de operă ai perioadei baroce are în creația sa, deasemenea, numeroase opusuri dedicate muzicii instrumentale, în care influența vocală este firesc integrată, stilul porporian, legat organic de școala castraților pe care o creează și dezvoltă, fiind clar marcat și în cele două lucrări analizate în acest capitol. De-a lungul carierei sale, Porpora a cultivat ornamentația melodică, atât în genul expresiv, cât și în cel virtuos. Abundența melodică este echilibrată de un *elocutio* mereu alert și susținut, atât în *arie parlate*, cum sunt cele eminamente declamative cât și în recitativul *sempre espressivo* al cantatelor, ceea ce pentru mulți contemporani părea de neegalat. Elementul descriptiv pătrunde în arie ca și în recitative, fiind mereu prezent și aplicat punctual, pentru a da o ilustrație sonoră plastică cuvintelor. Toate aceste caracteristici se oglindesc și în genul instrumental, îmbogățindu-l prin fraza de largă respirație și perioada extinsă ca durată. Liniile melodice prezintă articulații clare ale frazării, tăiate pe măsura frazei, care au ca scop final coeziunea și continuitatea discursului muzical prin combinarea și absorbirea fazelor în perioade mai mari, iar prin îmbinarea melodiei ornamentate și a pasul armonic relaxat al noului stil napolitan cu contrapunctul canonic, produce acel amestec cu adevărat eclectic de baroc târziu care va deveni baza noului curent muzical de la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Mergând cu precădere pe elemente de virtuozitate vocală și pe etalarea elementelor tehnice îmbinate cu o cantabilitate tipic napolitană, melodica lui Porpora este o melodică a trăirilor intense cu influențe spaniole, ce conduce spiritul pe cele mai înalte culmi, ca pe urmă să-l abandoneze în tenebrele cele mai întunecate. Aplicând aceleași principii și în creația instrumentală, școala sa vocală se baza pe elemente fundamentale, precum atingerea purității și clarității sunetului, extensia vocală maximă și atenția pentru ornamentație, element obligatoriu în opera eroică a vremii. Așadar, Napoli reprezintă un test decisiv pentru cântăreții castrați dar și o Mecca muzicală în formarea și educarea caracterelor melodramei și stilului italian instrumental autentic.

Capitolul IV tratează elementele de dezvoltare a tehnicii violoncelistice axate pe analiza grupată în două subcapitole a *Sonatei a IV-a* și a *Sonatei a V-a* pentru violoncel și bas continuu de Salvatore Lanzetti, virtuos al instrumentului, aducând în discuție o nouă latură a violoncelului. Acest vizionar, atât din punct de vedere al construcțiilor formale abordate în lucrările analizate, cât și în dezvoltarea tehnicii instrumentale, reprezintă prototipul compozitorului interpret, care scrie pentru propriul instrument. Cunoscut în epocă pentru

dezvoltarea tehnicii atât de mână dreaptă cât și de mână stângă, Lanzetti, alături de Fiorenza, care va fi dezbătut în următorul capitol al tezei, conduce către deschiderea unei noi nișe de compoziție dedicată violoncelului, și dezvoltă tehnica violoncelistică înaintea lui Boccherini, începând în mod progresiv desprinderea instrumentului din secția de bas continuu cu rol de acompaniament a liniei melodice și conducerea acestuia către rangul de instrument solist. Această dezvoltare pe care Lanzetti o propune, folosind o gândire ingenioasă ce deblochează și extinde posibilitățile tehnice ale instrumentului, deschizând astfel drumul către modernitate, se realizează prin descoperirea a noi procedee atât de mână dreaptă, precum *ricochet*-ul denumit în limba italiană *balzato*, *martelè*-ul cunoscut și cu termenul de *martellato*, sau *staccato legato*, procedeu cunoscut și sub denumirea de *picchettato*, cât și de mână stângă, prin executarea pasajelor la două voci cu ajutorul coardelor duble, unde se impune o ingeniozitate în alegerea digitațiilor potrivite. Alături de inovațiile de mână dreaptă, Lanzetti dezvoltă și tehnica de vibrato adăugând o alternativă la *messa di voce*.

Grafic pentru vibrato instrumental folosit de Lanzetti / Diagramma del vibrato strumentale usato da Lanzetti



Acest elemente împreună cu apariția degetului mare sau *capotasto/daumen* în execuția pasajelor de virtuozitate în poziții înalte, degajează poziția și ușurează astfel discursul muzical printr-o mai mare libertate de exprimare. Pozițiile pe care virtuozul Lanzetti reușește să le folosească fac ca rolul de acompaniator al violoncelului să migreze treptat către acela de solist, rol pe care Lanzetti și-ar fi dorit să îl impună. Însă poate din aceleași considerente, întreaga sa creație violoncelistică trece aproape neobservată, compunând lucrări pentru capacitățile sale.

Cele două cicluri de sonate parcurg toate gradele de dificultate, fiind create ca o metodă de instrument. Sonata a V-a reprezintă prima sonată dramatică a ciclului ce aduce în prim plan elemente de dificultate tehnică precum dublele coarde, treceri peste coarde dificile și folosirea pozițiilor înalte, utilizând din punct de vedere formal scheletul unei posibile viitoare forme de sonată.

Capitolul V prezintă prin analiza a două concerte din cadrul ciclului rezervat pentru violoncel ce conține patru concerte și o simfonia concertată, în care inovatorul Fiorenza aduce la lumină acea posibilă formă de sonată prin diferite tentative ce se oglindesc mai cu seamă în părțile a II-a și a IV-a ale concertelor în *Fa major* și *Sib major*. Într-un număr restrâns, compozițiile lăsate de acest muzician cu caracter dificil sunt de o calitate indubitabilă și personalitate puternic strălucitoare, care le încadrează cu siguranță printre cele mai interesante lucrări dintre cele produse la Napoli, la începutul secolului al XVIII-lea. Aproximativ treizeci de compoziții pot fi atribuite lui Fiorenza, în mare parte lucrări instrumentale, caracterizate printr-o mare libertate formală și o privire către viitor, în care sunt grefate momente de lirism amplu, urmate de idei ritmice puternic contrastante cel mai adesea bizare, elemente care trebuie să se fi constituit în caracteristicile personalității lui Fiorenza. Pornind în partea I a concertului în *Fa major* de la o clară alternare a personajul principal cu cel colectiv în două tempo-uri diferite, delimitare doar de ordin tematic în concertul în *Sib major*, trecând prin sublima parte a III-a, *Largo*, cu o formă mai puțin obișnuită, o melopee monopartită ce reprezintă un acompaniament pentru o melodie extrem de ornamentată, bogată din punct de vedere ritmic, prin care se aduce o permanentă melismare. Fiorenza, privește spre viitor, conducând instrumentul către preclasicism și aducând o mare parte a ajustărilor tehnice de care violoncelul modern se bucură în zilele noastre.

Capitolul VI cuprinde trei subcapitole. Primul dintre acestea este format dintr-un rezumat în limba română urmat de o serie de mostre de scheme de analiză și grafice dinamice, al doilea constituie rezumatul în limba italiană, iar cel de-al treilea reprezintă proiecții metodice asupra abordării unei lucrări ce aparține Barocului napolitan, în speță Concertul pentru violoncel în *re minor* de Leonardo Leo.

Așadar, Barocul, un cuvânt care înseamnă *bizar*, reprezintă epoca în care se nasc știința modernă și metoda experimentală, și indică principala caracteristică a artelor vremii prin căutarea a tot ceea ce stimulează uimirea, care stârnește mari emoții și sentimente, folosind un limbaj care favorizează tot ceea ce creează contraste neașteptate, care este spectaculos și grandios, neobișnuit și fără precedent. Muzica secolului al XVII-lea reflectă fidel

caracteristicile generale ale artei baroce și interpretează funcția sa socială, unde gustul pentru reprezentare și iluzie spectaculoasă găsesc spațiu în nașterea teatrului muzical format din melodramă profană și oratorul sacru. Imitarea afectelor și emoțiilor, odată cu reevaluarea cuvântului și textului, marchează dezlipirea definitivă de arta polifoniei în avantajul monodiei acompaniate, iar manifestările de măreție ale curților, sărbătorite în ocazii solemne sacre și seculare, fac din muzică, opere și balet o componentă esențială în spectacolul *minunilor*.