

**MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI**

TEZĂ DE DOCTORAT

**IPOSTAZE ALE MUZICII CORALE RELIGIOASE ÎN
ROMANTISM – O PERSPECTIVĂ DIRIJORALĂ**

- REZUMAT -

Conducător științific:
Prof. univ. dr. habil. Olguța Lupu

Doctorand:
Manuela Enache-Pîrvu

BUCUREȘTI, 2020

Rezumat

Pe durata studiilor doctorale, cercetarea mea s-a concretizat în două părți cu tematici diferite, dar complementare. Prima parte constă în două capitole. Primul capitol este o lucrare despre arta dirijorală, formată dintr-o tratare diacronică a fenomenului dirijoral, ce insistă asupra perioadei romantice, iar cel de-al doilea capitol este un eseu asupra modelelor standard de dirijare.

Cea de-a doua parte conține trei capitole. În primul capitol se găsește un studiu de caz asupra *Requiem*-ului de Giuseppe Verdi, ca reprezentant al perspectivei romantice asupra religiei catolice și influențele acestei perspective asupra muzicii însăși. În cel de-al doilea capitol, tot cu ajutorul unui studiu de caz – de data aceasta analizez *Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?*, op.74 de Johannes Brahms –, mă îndrept către perspectiva romantică asupra religiei luterane. Iar ultimul capitol pune sub lupă o piesă religioasă ortodoxă, scrisă de un compozitor romantic – *Bogoroditse Devo*, numărul 6, op. 37, de Serghei Rahmaninov. Intenția mea este ca aceste părți diverse să construiască o perspectivă asupra muzicii culte romantice religioase.

Din perspectiva unui muzician, fără pregătire teologică, am încercat să conturez o perspectivă succintă și neutră asupra diversității doctrinelor și conceptelor celor trei ramuri ale religiei Abrahamice asociate celor trei studii de caz. Pe de altă parte, din punct de vedere muzicologic, cred că am adus perspective noi, idei originale și, pe alocuri, subiectivitate pasională asupra muzicii însăși. De asemenea, fiindcă sunt în primul rând dirijor, am ales să mă concentrez asupra studiilor de caz, concretizate în analiza și interpretarea acestor trei lucrări, pe care le consider importante și emblematice în repertoriul standard de azi.

Aceste două părți oferă, în ansamblul lor, câteva repere în conturarea unei viziuni asupra dirijatului coral, subsumată noilor direcții de analiză și interpretare dirijorală contemporană.

Conceperea și redactarea primei părți a avut un traseu neașteptat. Inițial, am trasat detaliat schița lucrării. Cea mai mare parte a ei se voia un răspuns la întrebarea „cum lucrează dirijorul”, prefațat de o scurtă istorie a rolului dirijorului. Dar a trebuit să accept destul de repede că e mai bine să las lucrarea să se dezvolte natural, iar direcțiile ei să fie dictate de procesul de cercetare, în locul unor traiectorii prestabilite ce pot să îngreuească creativitatea. Astfel, preambulul istoric a devenit un capitol de sine stătător, cel mai extins din punct de

vedere cantitativ, ce s-a dezvoltat datorită itinerariilor întortocheate (și demne de menționat pentru o înțelegere cuprinzătoare a școlilor dirijorale de azi), pe care arta dirijorală le-a urmat de-a lungul timpului. Iar cel de-al doilea capitol ia în discuție nu doar „cum lucrează dirijorul” – așa cum stabilisem inițial –, ci și rolul acestuia.

Obiectivul acestor două capitole ale primei părți este ca ele, împreună, să ofere o privire panoramică asupra modurilor în care dirijorul de azi privește și interpretează lucrări romantice religioase (ce constituie o mare parte a repertoriului standard) și asupra amplasării dirijorului modern în arborele istoric, căutând în trecut rădăcinile școlilor de dirijat de azi și urmărind direcțiile ramurilor din viitor.

Activitatea mea de dirijor profesionist la Filarmonica *Oltenia* a avut o influență benefică asupra conceperii acestei părți; de exemplu, îmi impuneam, în timpul repetițiilor, să îmi analizez – cu obiectivitatea unui observator neutru – gesturi sau indicații, precum și deciziile ce se aflau în spatele lor. Această activitate a fost o sursă bogată de material pentru lucrare.

Primul capitol este împărțit în trei subcapitole ce trec prin istoricul artei proto-dirijorale și dirijorale. El are ca punct central perioada romantică, datorită relevanței ei pentru tema generală a doctoratului. Astfel, la început vorbesc despre cele mai importante etape și puncte istorice, am putea spune chiar revoluționare în arta dirijorală: de la rolul proto-dirijoral al șamanului și al preotului antic, spre corurile tragediilor din Grecia Antică și *Choripheu* – ca echivalent al dirijorului de astăzi. Vorbesc apoi despre primele rudimente ale polifoniei din Evul Mediu, *cantus planus* și ornamentele melismatice ale *organum*-ului. De bună seamă că aici discut despre unul dintre cele mai importante puncte de cotitură ale muzicii europene – apariția notației muzicale; adică despre *mâna guidonică* și alte inovații ale scriiturii muzicale, atribuite lui Guido d'Arezzo – printre care folosirea portativului cu patru linii, ceea ce îmbunătățește comunicarea dintre cor și conducătorul său. Tot în relație cu muzica polifonă apare *notația mensurală* (noul sistem de organizare a valorilor), datorită căreia se naște o nouă manieră de dirijare, prin mișcări ascendente și descendente ale mâinii, urmărind sincronizarea metro-ritmică a vocilor pe verticală. Următorul punct vorbește despre influența tot mai slabă a bisericii și transferarea puterii către aristocrația seculară, ce are un impact direct și puternic asupra muzicii, deși, în cadrul religios, *motet*-ul și *missa* își păstrează autonomia în ierarhia genurilor sacre, fără să sufere schimbări radicale. Nu puteam vorbi despre Renaștere fără a aminti de evenimentul extramuzical care a schimbat radical cursul istoriei vestice – Reforma protestantă a cărei scânteie a fost aprinsă în 1517 de Martin Luther.

Amintesc în treacăt despre „strămoșii” baghetei, precum bastonul (numit *virgulă* sau *nuia regală*) și sulul de hârtie. La următoarele puncte vorbesc despre apariția dirijorului instrumentist și ramificarea tehnicilor dirijorale, iar apoi vorbesc despre apariția baghetei și rolul dirijorului ca funcție singulară și dezbat rolul asupra evoluției dirijorale al celor trei mari titani ai primei școli vieneze (Haydn, Mozart, Beethoven), dar și impactul produs de evoluția genurilor muzicale sau de apariția unor capelmaștri precum Johann Friederich Reichardt. Tot în acest capitol se găsește un preambul la practica muzicii culte în perioada romantică, fiindcă cele două epoci nu sunt strict delimitate cronologic, ci se întrepătrund. După cum spuneam, primul punct al subcapitolului doi, cel numit *Perioada romantică – supremația sentimentelor, apariția dirijorului profesionist* este cel mai important din această primă secțiune a lucrării doctorale, datorită tematicii abordate.

De-a lungul tezei voi reveni cu consecvență la această perioadă a istoriei muzicii, pe care o analizez prin prisme diferite ale teoriei critice muzicale, sociologice sau culturale – de exemplu, vorbesc despre practicile corurilor amatoare și profesioniste – ce apar datorită măririi clasei burgheze – ce, pentru prima dată în istorie, are timp liber la dispoziție. Aceste coruri, la rândul lor, influențează compozițiile corale romantice. Astfel, toate acestea oferă o privire largă și în același timp complexă asupra intersecțiilor ideologice din secolul XIX.

Între cele mai importante puncte atinse în acest subcapitol, aș aminti despre însumarea ideilor stilistice, filosofice și literare a eseurilor scrise de membri, a ceea ce numim azi școala *muzicii viitorului* (precum Berlioz, Liszt sau Wagner) și relevanța lor în trasarea noilor direcții dirijorale. O deosebită importanță acord primului eseu despre arta dirijorală, ce a intrat în conștiința romanticilor. El se află în *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Hector Berlioz.

Următoarele două puncte conțin studii de caz asupra celor mai importanți dirijori din *Fin de siècle*, perioada interbelică și perioada contemporană. Însumate, acestea enumeră și descriu pe alocuri ramificațiile ideologice tot mai complexe ale artei dirijorale. Parcurgerea istoriei artei dirijorale europene a fost molcomă, captivantă și alimentată de o bibliografie diversă, pe alocuri neconvențională (bunăoară o cronică berlineză, scrisă acum un secol, sau articole despre muzică clasică din publicații care nu sunt de specialitate, dar a căror etică profesională este recunoscută pe plan internațional, precum *New York Times*, *The Guardian* sau publicația hamburgheză *Der Spiegel*).

În ultimul subcapitol am punctat evenimentele principale ce au contribuit la crearea școlilor românești de muzică cultă în general și a celor de dirijat în special și am decis să vorbesc despre câteva dintre principalele personalități ce au contribuit la emanciparea artei dirijorale românești pe harta internațională. Am urmărit ca acest cumul al studiilor de caz să ofere o privire largă, deși neexhaustivă, asupra școlilor și curentelor dirijatului autohton de ieri și de azi. Pe durata abordării artei dirijorale românești drumul a fost îngreunat de lipsa materialelor de specialitate; am găsit un număr mulțumitor de informații asupra istoriei muzicii românești și istoriei muzicii internaționale, scrise de români, dar foarte puțini autori autohtoni au abordat aceste date dintr-o perspectivă dirijorală.

Tema principală a capitolului II – *Actul dirijoral astăzi – rolul său; maniere de lucru moderne* – este o examinare a rolului dirijoral în crearea actului artistic. În procesul de concepere și redactare a acestui capitol folosesc, doar în parte, materialele bibliografice, iar porțiuni ale lucrării sunt alimentate de experiența mea profesională în domeniul dirijatului. Desigur, oameni mai competenți decât mine au vorbit despre acest subiect, dar, oricât m-aș fi străduit să sintetizez și să interpretez bibliografia, capitolul ar fi adăugat doar puține aspecte noi și astfel, în opinia mea, el ar fi riscat să cadă în redundanță. De aceea, o latură a procesului de pregătire și de scriere a avut un caracter introspectiv și a constatat în reanalizarea informațiilor acumulate în anii studenției și pe parcursul activității profesionale. Am scris, bunăoară, despre rolul dirijorului din punctul meu de vedere, iar pe plan tehnic am vorbit despre diferențele rolurilor celor două mâini (aici m-a ajutat vizionarea și compararea gesturilor multor dirijori din perioade diferite), despre procesul de pregătire a unui dirijor înainte de prima repetiție, etc. Dintre materialele care mi-au fost de ajutor, amintesc *Drumul spre interioritate* de Dorel Pașcu-Rădulescu. El structurează clar și concis gesturile dirijorale din punctul de vedere al planurilor pe care ele se derulează. Astfel, Rădulescu împarte planurile pe patru coordonate: înălțime, lățime, lungime și greutate.

Odată cu cea de-a doua parte a lucrării, începe seria studiilor de caz. Această parte, ce abordează una dintre compozițiile mele preferate, *Requiem*-ul lui Verdi, era la concepere un eseu dirijoral mult mai mic decât forma finală. Ea a fost alimentată continuu de puncte de vedere diverse oferite de o gamă versatilă de autori (critici, muzicologi, dirijori, soliști și melomani), dar și de noi descoperiri oferite de partitura însăși. În cele din urmă, primul capitol a devenit o analiză complexă din punct de vedere stilistic, formal și dirijoral, ce oferă, deopotrivă, contextul istoric și personal al compoziției, urmărește traseul ei de la gestație la

formă finală, pune în lumină relația ei cu lucrări anterioare, ce au influențat-o, vorbește despre legătura dintre text și muzică, despre relevanța textului pentru autor ș.a.m.d. De asemenea, am atras atenția și asupra caracteristicilor ce fac ca lucrarea să constituie un bun reprezentant al muzicii italiene religioase (sau, mai degrabă, pe text religios). Faptul că în 2018, anul conceperii părții a doua a lucrării, am pregătit, alături de dirijorul Theo Wolters, *Recviem-ul de Verdi*, cu Filarmonica *Oltenia* din Craiova, a fost de bun augur.

Structura acestui prim capitol este formată dintr-o introducere, urmată de analiza propriu-zisă a lucrării. Introducerea este succintă, dar densă – conține multe informații în cele trei pagini; vorbește despre situația muzicii bisericești italiene din acea perioadă, despre amurgul epocii *bel canto*, despre subtila, dar irevocabila influență germană asupra instituțiilor muzicale din Italia. Apoi se referă la originea *Recviem-ului*, la locul său unic în creația verdiană, la influențele sale și la lucrări ulterioare influențate de acesta. Am adus apoi argumente biografice și stilistice, ce susțin că *Recviem-ul* are mai degrabă un caracter laic decât religios și, prin urmare, față de multe din lucrările omonime scrise înainte (în afară de cel al lui Berlioz), este mai adecvat interpretării în sala de concert decât în interiorul bisericii.

Cel de-al treilea subcapitol constă în analiza propriu-zisă a lucrării. Numărul și poziția punctelor acestuia corespunde, în cea mai mare parte, cu cea a părților *Recviem-ului*.

Cel mai mare punct al subcapitolului trei este, așa cum se cuvine, cel despre *Dies Irae*. Despre acest *recviem* s-au scris nenumărate pagini, fiecare autor aducându-și contribuția unică la descifrarea și înțelegerea acestei lucrări. De aceea, am decis ca analiza acestei secțiuni să aibă o abordare mai degrabă descriptivă, concisă și transparent scrisă, menită să introducă un tânăr dirijor sau muzicolog în tainele acestei lucrări. Pe lângă soluții oferite unor eventuale probleme dirijorale, lucrarea conține și câteva puncte de vedere noi ce, odată citite și înțelese, pot influența subtil, dar semnificativ viziunea asupra lucrării. Acest lucru atestă faptul că *Recviem-ul* chiar și după 150 de ani prezintă mistere.

Capitolul doi, *Warum – îndoiala lui Iov, întrebarea lui Brahms* cuprinde o introducere și două subcapitole, ce sunt cel mai detaliat examinate din întreaga lucrare. Pe de altă parte, subcapitolul doi conține cea mai complexă, adâncă și ambițioasă analiză din doctorat. A daug, în treacăt, că, deși nu este cea mai lungă secțiune, ea a însemnat cel mai mult timp și efort, și conține cea mai stufoasă documentare. Acest lucru se datorează în primul rând geniului brahmsian, ce a *simfonizat* această lucrare corală a cappella, de doar zece minute. Pe deasupra, el a împletit tehnici din Renaștere (de exemplu tehnica de *word painting*) și Baroc

(întreaga secțiune a IV-a) cu sensibilitatea romantică; a introdus concepte filosofice și literare într-un text aparent simplu, cu ajutorul unei muzici cu caracteristici codificatoare, demne de invidia unui Wagner sau Berg. Am încercat, cu reverență, să fac dreptate acestei lucrări, ce este, mai puțin spectaculoasă decât *Requiem-ul* verdian și, prin urmare, mult mai rar cântată. Analiza muzicală se împletește cu incursiuni în literatura și cultura germană, concepții și mentalitate luterane sau idei filosofice ale vremii. Astfel, vorbesc despre legătura dintre personajul biblic Iov, Faust-ul lui Goethe și tipologia *eroului romantic*; despre legătura intelectuală indirectă, dar evidentă dintre Brahms și Hegel; despre viziunile romantice asupra morții ca tragedie și ca pasaj inițiativ și exprimarea lor prin gesturi muzicale abstracte. Eseul este presărat, pe alocuri, cu fraze ale căror cuvinte și semnificații au fost atent cântărite pentru o nuanțare cât mai demnă de această capodoperă. De asemenea, aceasta este singura parte în care – pentru o înțelegere mai bună a ceea ce vreau să transmit – trimit, câteodată, cititorul către alte pasaje din lucrare ce, recitite, întregesc sau oferă o altă perspectivă asupra temei sau ideii discutate la acel moment. După o privire generală asupra motetului și detaliilor biografice ce au dus la crearea lui, acord două pagini prezentării textului și surselor lui. Subcapitolul doi este cel mai larg; cele 22 de pagini ale lui sunt împărțite în patru secțiuni, ce corespund secțiunilor motetului. Datorită caracterului acestuia, bogat în idei condensate, acest subcapitol este greu de sintetizat în câteva fraze; precizez doar că cele patru secțiuni abordează relațiile dintre tehnicile armonice, polifonice sau chiar timbrale, pe de o parte, și mesajul textului (sau, câteodată, semnificația fiecărui cuvânt în parte), pe de altă parte. De aceea, fiecare dintre aceste secțiuni a trebuit să fie divizată în câte două părți.

Ultimul subcapitol, *În loc de concluzie*, datorită faptului că vorbește despre asemănările, deosebirile și intersecțiile intelectuale dintre această lucrare și *Requiem-ul* de Verdi, devine o concluzie pentru ambele lucrări care, din perspectiva dimensiunii lor religioase, sunt complementare.

Pentru ultimul capitol călătoresc în est, unde găsesc și analizez, probabil, cea mai faimoasă *Ave Maria* creată în Rusia țaristă. Titlul acesteia este *Bogoroditse Devo*; lucrarea face parte dintr-un ciclu de piese, numit *Vsénoshchnoye bdéniye* op. 37, compus de Serghei Rahmaninov și destinat liturghiei ortodoxe. Aceasta este, în fapt, dintre studiile de caz cuprinse în lucrare, singura a cărei funcție este destinată în primul rând bisericii și doar în al doilea rând sălii de concert. Însă, așa cum am argumentat în lucrare, piesa, alături de celelalte mișcări ale opusului 37, ridică dificultăți unui cor amator bisericesc. Un alt argument că ea

poate fi dirijată fără probleme într-o sală de concerte (poate alături de opusul 74 de Brahms, precum am dirijat-o eu, în cadrul concertului a cappella al Filarmonicii *Oltenia*, din anul 2019) este dat de anumite caracteristici ale piesei însăși, ce împrumută subtil, imperceptibil, din formele genurilor abstracte ale muzicii europene. Acest aspect este pus în discuție în ultimul subcapitol - *Bogoroditse Devo*, ce este destinat analizei lucrării. Analiza propriu-zisă este precedată de două subcapitole, care iau în discuție aspecte relevante legate de lucrare sau de autorul acesteia. În primul subcapitol se găsesc câteva date biografice relevante față de tema eseului; enumăr apoi cele mai importante trăsături stilistice ale compozitorului – printre ele găsim influența *cântărilor* bisericești și sugestia sunetelor de clopot ale unei biserici, întâlnite și în lucrările sale fără text, fapt de asemenea relevant în prezentarea unor detalii legate de lucrarea selectată spre analiză. Cel de-al doilea subcapitol vorbește, între altele, despre originea și istoricul ritualurilor *Privegherii de noapte* din Biserica Ortodoxă Rusă și le compară cu ritualurile echivalente ale Bisericii Ortodoxe Românești. Tot în acest subcapitol se vorbește despre *Privegherea de noapte* a lui Rahmaninov, lucrare ce conține și *Bogoroditse Devo*. Am încercat mai întâi să încadrez lucrarea în contextul istoric (extrem de zbuciumat) și cultural, pentru a înțelege cât mai bine locul pe care aceasta îl ocupă în ansamblul creațiilor corale ale compozitorului.

Ultimul subcapitol conține analiza propriu-zisă a piesei și este împărțit în trei puncte. Mai întâi conturez *o privire de ansamblu* asupra piesei, apoi examinez *textul – variante, istoric și semnificații* – și ofer *o explorare a muzicii*. În acest ultim punct vorbesc despre motivul muzical unificator al piesei, iar apoi analizez piesa însăși, în primul rând din punctul de vedere al formei, ce, pentru o piesă scurtă, scrisă într-un simplu A – B – A variat, prezintă particularități interesante.