

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE  
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

**Teză de doctorat**

**Rezumat**

Doctorand:

**Cezara – Georgia Comșa**

Conducător de doctorat:

Prof.univ.dr. **Valentina Sandu – Dediu**

2018

MINISTERUL EDUCAȚIEI NAȚIONALE  
UNIVERSITATEA NAȚIONALĂ DE MUZICĂ DIN BUCUREȘTI

**EXPRESII RETORICE ÎN PASIUNILE BACHIENE**  
**FLAUTUL ÎN INTERACȚIUNE CU VOCEA**

Doctorand:  
**Cezara – Georgia Comșa**

Conducător de doctorat:  
Prof.univ.dr. **Valentina Sandu – Dediu**

2018

## Rezumat teză de doctorat

După o perioadă de câteva decenii în care creația muzicală din perioada barocului nu s-a mai aflat în centrul atenției lumii muzicale, interesul pentru acest repertoriu s-a manifestat de la începutul secolului al XIX-lea printr-un proces continuu de redescoperire și cercetare a surselor care s-au păstrat de-a lungul timpului. Spre finalul secolului se construiesc noi instrumente muzicale după modelele autentice care s-au păstrat din perioada, iar începând cu secolul XX apar și primele lucrări teoretice moderne destinate înțelegerii și formării unor idei generale asupra interpretării muzicii barocului. Întregul proces de readucere în actualitate a repertoriului din secolele premergătoare clasicismului, a generat o mișcare pe care o cunoaștem astăzi sub numele de Interpretare Informată Istoric (Historical Informed Performace). În ceea ce privește repertoriul barocului, muzicienii au descifrat limbajul muzical al epocii, au studiat cultura, estetica și societatea din perioada respectivă și au dezvoltat treptat un stil interpretativ specific, aflat în continuă transformare. Muzica secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea în general și muzica lui Bach în special, au fost introduse deopotrivă în repertoriul orchestrelor simfonice și în cel al marilor soliști ai secolului al XX-lea, iar adaptabilitatea muzicii lui Bach la instrumentele și tehnicile de interpretare moderne este remarcabilă. În același timp, tot mai mulți muzicieni au fost inspirați de cercetările din domeniul interpretării informate istoric și au început să ia decizii interpretative conștiente fiind de noile descoperiri în domeniul muzicii barocului.

Lucrarea de față urmărește două direcții importante de abordare a repertoriului baroc axat pe creații ale lui Johan Sebastian Bach, având ca obiect muzical al cercetării două dintre lucrările reprezentative ale perioadei, *Johannes Passion* și *Matthäus Passion*, care, prin complexitatea lor, cumulează resursele muzicale ale barocului, constituind reală sinteză a muzicii din acea perioadă. În primul rând se pune accent pe rolul retoricii în interpretarea celor două lucrări bachiene, cu scopul de a reliefa importanța pe care cunoașterea și aplicarea elementelor de retorică muzicală o au în abordarea interpretativă, iar a doua direcție conexă de cercetare este constituită de un domeniu care îmi este apropiat pe planul profesiei mele, referitor la modul în care Bach a conceput și a folosit flautul ca instrument obligat în asociere cu ariile vocale.

**Primul dintre cele cinci capitole** ale tezei introduce conceptul de retorică muzicală și modul de manifestare a acesteia în procesul de generare a discursului muzical. În prima jumătate a acestui capitol sunt cuprinse informații privind modul în care retorică discursivă a pătruns și a influențat arta componistică muzicală, fiind prezentate cronologic evenimente care au condus la îmbinarea celor două arte, subliniind păstrarea tradiției antice grecești și latine în școlile latine din spațiul germanic pe de o parte și influența școlilor și concepției luterane asupra rolului și legăturii între predică și muzică pe de altă parte. Toate acestea au avut un rol important în nașterea unei noi arte componistice – *Musica poetica* (termen introdus pentru prima dată de teoreticianul german Nicholaus Listenius în sec.al XVI-lea). Acest termen a fost preluat de alți teoreticieni contemporani cu acesta și folosit ca titlu în tratatele muzicale.

În partea a doua a acestui capitol sunt delimitate și explicate trei moduri de manifestare a retoricii în muzică, ținând cont de descrierile puse la dispoziție de materialele de specialitate. În ceea ce privește primul dintre ele, organizarea discursivă, sunt cuprinse informații privind regulile importante de generare și structurare a discursului muzical.

În tratatele de retorică muzicală din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, muzicienii și teoreticienii adoptă reguli și etape de concepere și redare a unui discurs, pe care antichitatea greacă le-a stabilit în tratatele de retorică: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* și *pronuntiatio* sau *actio*. Primul care introduce termenii într-un tratat de retorică muzicală este Athanasius Kircher (1601-1680). Iar cel care a structurat în modul cel mai complet aceste noțiuni și rolul lor a fost Johann Mattheson, în capitolul al doilea din *Der vollkommene Capellmeister* (1739). Potrivit acestuia din urmă, fiecare etapă a primit definiția și regulile proprii, constituind un schelet ajutător în procesul componistic:

a) **INVENTIO**, reprezintă momentul de creație în sine a lucrării muzicale.

b) **DISPOSITIO**, reprezintă faza în care materialul muzical este organizat într-o anumite ordine: *exordium* (introducerea), *narratio* (segmentul în care se arată intenția discursului), *propositio* (cuprinde descrierea și expunerea proprie și a ideii sau a subiectului), *confirmatio* și *confutatio* (secțiunile cele mai dinamice, tensionate) și *peroratio* sau *conclusio* (concluzia, care poate fi reprezentată prin reexpunerea *exordium*-ului).

c) **ELOCUTIO** constituie etapa finală a generării lucrării muzicale. Este momentul în care, cu ajutorul unor elemente specifice, compozitorul își „ornează” discursul.

d) MEMORIA reprezintă una dintre etapele în care lucrarea muzicală prinde viață prin intermediul interpretului.

e) PRONUNTIATIO/ACTIO reprezintă actul în sine de a transmite mesajul sonor.

În structura compoziției muzicale, un rol de importanță excepțională era conferit unui factor de natură morfologică și expresivă, figura retorică muzicală, acesta fiind cel de-al doilea mod de exprimare a retoricii în discursul muzical. Rolul figurilor muzicale era acela de a da expresivitate liniei melodice, o dată prin „înfrumusețarea”, ornarea acesteia, iar în același timp prin posibilitatea pe care aceste „instrumente” o ofereau compozitorului în a sugera și a transmite afecte.

Părerile teoreticienilor au fost împărțite în privința structurării figurilor muzicale în categorii. Joachim Burmeister a fost primul teoretician care a introdus în tratatele sale o clasificare și o organizare a acestora, bazându-se pe informațiile preluate de la predecesori. În lucrarea *Musica Poetica*, muzicianul împărțea figurile retorice în trei categorii: *figurae harmoniae*, *figurae melodiae* și *figurae tam harmoniae quam melodiae*. Thuringus, Nucius, Janovka și Kircher au structurat figurile doar în două categorii: *figurae principalis* și *figurae minus principalis*, care vor deveni la Bernhardt și Walther *figurae fundamentales*, respectiv *figurae superficiales*. Existau și alte variante: spre exemplu, Vogt și Spiess împărțeau figurile în *figurae simplices* și *figurae ideales* sau *Einfache Figuren* și *Zusammengesetzte Figuren* în tratatul lui Printz.

Nu doar în ceea ce privește clasificarea figurilor muzicale au fost păreri împărțite, ci și în definirea acestora. Multe dintre ele au fost „traduse” din retorica generală și adaptate la arta compunerii de către teoreticieni, în mod diferit.

Până în prezent, nu s-a ajuns la o clasificare finală sau general acceptată a figurilor, iar dacă în perioada Barocului fiecare teoretician își stabilea propriul clasament al figurilor retorice, teoreticienii contemporani, pe baza unui articol al muzicologului George Buelow, publicat în *The New Grove Dictionary of Music*, au consimțit asupra clasificării figurilor retorice în șapte categorii: figuri ale repetiției melodice, figuri ale repetiției armonice, inclusiv cele bazate pe imitație fugată, figuri formate prin structuri de disonanțe, figuri intervalice, *hypotyposis* (figuri ale descrierilor și reprezentărilor), figuri sonore și formate prin pauze.

Cel de-al treilea mod de manifestare a retoricii privește utilizarea și rolul afectelor în discursul muzical. În urma studierii tratatelor de *poetică muzicală*, muzicologii secolului XX au constatat faptul că este dificil de afirmat că a existat în acea perioadă o tehnică componistică de redare a emoțiilor prin muzică, însă pot fi stabilite câteva principii legate de modul de exprimare

a afectelor pe care toți muzicienii și teoreticienii barocului le respectau. Chiar dacă erau nuanțe în stabilirea rolului pe care fiecare din aceste principii îl îndeplinea, în tratatele de epocă muzicienii s-au referit la tonalitate, intervalică, agogică și ritm, abordând în același timp și subiectul privind rolul ornamentației și al figurilor retorice în generarea cadrului emoțional.

**Cel de-al doilea capitol** se referă la lucrările instrumentale și vocal-instrumentale bachiene dedicate flautului. Acest capitol are scopul de a reliefa interesul compozitorului pentru acest instrument prin rolurile pe care acesta le acordă flautului atât ca instrument solist cât și ca parte a ansamblurilor instrumentale. În ceea ce privește relația între voce și flaut în ariile cu flaut obligat, în urma cercetării cantatelor și oratoriilor bachiene, sunt constatate două aspecte. Pe de o parte similaritatea timbrală care se manifestă în alăturarea vocilor feminine flautului și, pe de altă parte, contrastul timbral creat de vocile masculine în raport cu instrumentul de suflat cu sonoritate și ambitus diferite.

**Următoarele două capitole** cuprind analiza celor două Pasiuni bachiene, în principal din punct de vedere al modurilor de manifestare a retoricii în discursul muzical. Sunt subliniate aspecte privind structurarea conținutului fiecărei lucrări și rolul figurilor retorice în construirea caracterului expresiv. La finalul fiecărui capitol sunt analizate ariile cu flaut obligat, reliefând elementele retorice la nivel de micro-structură. În aceste subcapitole sunt cuprinse și informații privind stabilirea rolului expresiv al flautului ca instrument obligat în redarea discursului muzical.

În analiza structurală retorică a celor două Pasiuni sunt propuse variante de delimitări ale segmentelor care construiesc discursul muzical atât potrivit lui Mattheson cât și lui Aristotel, în *Retorica*. Alegerea îmbinării celor două tipuri de analiză (prima, care se referă la discursul muzical și cea din urmă, care privește textul) are ca argument implicațiile retorice bogate, conținute de textul literar pe care sunt construite cele două lucrări bachiene. De asemenea, sunt subliniate figuri retorice importante care ajută la construirea momentelor și emoțiilor prezente în cele două lucrări.

**În ultimul capitol** se efectuează analiza unor versiuni interpretative de referință ale celor două Pasiuni bachiene, în raport cu perioada în care au fost realizate, observând astfel diferențele de abordare în diverse momente ale ultimelor două secole, dar și din punctul de vedere al abordării problemei speciale a instrumentației, pentru a se constata rezultatul sonor și modul în care acesta este perceput. Principalele variabile folosite în analize sunt acordajul, tempo-urile, articulația și frazarea discursului muzical, maniera de ornamentare și paleta dinamică. Cu ajutorul acestor

criterii au fost realizate comparații și paralele între imprimări, și au fost formulate concluzii privind interpretarea celor două lucrări. O atenție aparte este acordată elementelor de retorică muzicală.

Versiunile interpretative propuse aparțin muzicienilor Nikolaus Harnoncourt și *Concentus Musicus Wien* (1965), Karl Richter și *Münchener Bach Orchester/Münchener Bach Chori* (1970), Sir Simon Rattle și *Berliner Philharmoniker* (2002) și Itay Jedlin și *Le Concert Étranger* (2014), pentru *Johannes-Passion*, și Otto Klemperer și *Philharmonia Orchestra and Choir* (1961), Herbert von Karajan și *Berliner Philharmoniker* (1972), Philippe Herreweghe și *Collegium Vocale Gent* (2010) și Sir John Eliot Gardiner și *The English Baroque Soloists* (1988 și 2016), pentru *Matthäus-Passion*.

Din analiza celor nouă imprimări poate fi conturat parcursul istoric al interpretării muzicii baroce în secolele al XX-lea și al XXI-lea. În abordarea muzicii bachiene, orchestrele moderne și cele care folosesc instrumente istorice au influențat reciproc estetica interpretării documentate istoric.

În ceea ce privește alegerile tempou-rilor în decursul anilor, se pot delimita trei etape pe care muzicienii le-au parcurs indiferent de orientarea interpretativă, istorică sau modernă. În prima etapă, care cuprinde interpretările realizate până spre finalul secolului trecut, tendința de redare a discursului muzical era dominată de tempo-urile lente. De exemplu, primul cor din *Johannes-Passion*, *Herr, unser Herrscher*, este redat de Harnoncourt (1965) și de Richter (1970) într-un tempo în care pătrimea este egală cu 57 bătăi pe minut, în vreme ce în imprimarea lui Rattle, în 2002, tempoul măsoară 66-70 MM<sup>1</sup>. Și în *Matthäus-Passion* se poate observa din nou că primul cor, *Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen*, este redat de Karajan (1972) cu pătrimea cu punct egală cu 40 unități de metronom, în vreme ce Herreweghe (în 2010) reda același cor cu 50 de bătăi pe minut, iar Gardiner, în 1988, cu 53 de bătăi pe minut. Varianta extremă privind alegerea tempoului în acest număr este cea a lui Klemperer (1961). Acesta subdivizează valorile, optimea fiind egală cu 70 MM.

Cea de-a doua etapă, cuprinde imprimările de la sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului nostru. Acestea conțin tempo-uri ridicate, chiar cu 30 de unități mai mult, iar în ultimii ani (cea de-a treia etapă) se poate observa o alegere echilibrată a tempo-urilor, acestea fiind stabilite astfel încât discursul muzical să poată fi perceput clar și expresiv.

---

<sup>1</sup> Metronom Maelzel

La scară largă, se disting două tendințe din punct de vedere agogic: păstrarea relativ constantă a pulsației metrice (Harnoncourt, Rattle , Jedlin, Herreweghe) și fluctuații de tempo în cadrul fiecărui număr (Richter, Karajan, Gardiner). Dacă în cazul orchestrelor moderne libertatea metrică este un lucru obișnuit, interpretarea lui Gardiner iese în evidență în contextul ansamblurilor istorice.

Frazarea și modul de articulare a motivelor este realizată diferit în cele două maniere interpretative (modernă și documentată istoric). Muzicienii care folosesc instrumente moderne, folosesc modalități de articulație și frazare specifice perioadei moderne, în vreme ce în cazul interpretărilor informate istoric, care folosesc instrumente de tip baroc, se poate observa o anumită dezvoltare a unui limbaj propriu de articulare și frazare, care, în interpretările de față începe de la Harnoncourt și se dezvoltă treptat până în prezent. Această manieră de interpretare se dezvoltă odată cu descoperirile istorice realizate în timp.

În ceea ce privește maniera de ornamentare, se poate face din nou o delimitare în timp a concepțiilor interpretative. În primă fază, realizarea ornamentelor era tributară manierei moderne. Chiar și primele imprimări făcute pe instrumente istorice conțin triluri redată rapid indiferent de caracterul momentului în care erau amplasate, singura diferență între cele două tipuri de ansambluri fiind sublinierea disonanței de către muzicienii adepți ai interpretării informate istoric.

Spre finalul secolului, ambele tipuri de ansambluri conștientizează valențele armonice și expresive ale execuției ornamentelor după normele baroce, așa cum au fost documentate istoric, iar în interpretarea lui Richter se poate observa chiar o încercare de a experimenta ornamentația improvizată, prin încărcarea discursului muzical cu formule ornamentale cât mai diverse. Ornamentația bogată în ultima variantă interpretativă a lui Gardiner reflectă o anumită maturitate la care a ajuns această practică în prezent.

Nuanțele sunt folosite în variantele interpretative în moduri diferite atât în ceea ce privește lărgirea paletelor dinamice cât și distribuirea acestora în discursul muzical. Așadar, se poate observa faptul că ansamblurile instrumentale moderne folosesc diferențieri mai mari dinamice decât ansamblurile baroce, a căror paletă dinamică, în cele mai multe imprimări, păstrează un echilibru. Ansamblul baroc cu cele mai mari diferențieri în paleta dinamică este cel condus de Gardiner, mai ales în interpretarea recentă.

Nuanțele sunt folosite pentru a reliefa cuvinte sau motive muzicale importante în cadrul frazelor cu precădere în variantele interpretative recente, în special cele documentate istoric.



Alegerea instrumentelor conturează cel mai evident cele două direcții de abordarea a muzicii baroce. Cu implicații directe asupra acordajului (care influențează timbralitatea și ambitusul vocal), orchestrele istorice se disting de echivalentele lor moderne prin omogenitatea sonoră și naturalețea limbajului expresiv. Orchestrele moderne sunt nevoite să apeleze la compromisuri în ceea ce privește instrumentația (caccia, d'amore, clavecinul, viola da gamba fiind câteva dintre instrumentele dispărute din studiu încă din perioada romantismului) și să își adapteze posibilitățile expresive la cerințele textului baroc. Aceste probleme dispar în mod firesc în cazul orchestrelor de epocă. De asemenea, instrumentele istorice sunt unelte de cercetare în interpretarea documentată istoric. Fără a avea posibilitatea de a oferi răspunsuri definitive, interpretarea documentată istoric ridică întrebări, provoacă introspecții și inspiră muzicienii și melomanii deopotrivă spre o profundă înțelegere a esteticii barocului.

**Anexele** conțin exemple, completări și informații raportate la conținutul fiecărui capitol. Prima dintre ele pune la dispoziție lista lucrărilor instrumentale și vocal-instrumentale cu flaut scrise de compozitorul german. În următoarea anexă sunt listate ariile cu flaut obligat prezente în cantatele și oratoriile bachiene, conținând și informații privind vocea și orchestrația stabilite de compozitor. Tabelele din anexele 3 și 4 cuprind structura celor două pasiuni bachiene, iar în anexele 5 și 6 sunt expuse exemple de figuri retorice care au un rol important în conturarea expresivității discursului. Alegerea tempo-urilor în versiunile interpretative sunt notate în ultimele două tabele prin stabilirea pulsației predominante a fiecărui număr cu ajutorul metronomului.

Scopul lucrării de față nu este cel de a aduce informații noi referitoare la retorica muzicală sau construirea unui tip inovator de analiză a lucrărilor bachiene. Cercetările informate istoric pun deja la dispoziție informații ample referitoare la construcția discursurilor muzicale din baroc, și oferă puncte de vedere din ce în ce mai multe și mai variate. Am încercat deci, un mod personal de a structura informațiile existente deja referitoare la retorica muzicală și la modul în care aceasta contribuie la expresivitatea textului muzical, evidențiind în același timp rolul cunoașterii elementelor de retorică de către muzicienii contemporani și folosirii acestor informații în luarea deciziilor interpretative. De asemenea, se poate considera faptul că retorica muzicală joacă un rol important nu doar în muzica bachiană, sau germană, ci face parte din estetica limbajului muzical al barocului, elemente de retorică putând fi regăsite și în lucrări muzicale care fac parte din curentele muzicale următoare.