

ŞCOALA DOCTORALĂ INTERDISCIPLINARĂ

Facultatea de Muzică

Alina-Elena BERCU

ELEMENTE DE DANS ÎN CREAȚIA LUI J. S.

BACH (lb. română)

ELEMENTS OF DANCE IN THE WORK OF J.

S. BACH (lb. engleză)

REZUMAT

Conducător științific

Prof.dr. Stela Drăgulin

BRAȘOV, 2025

REZUMAT

O mare parte din repertoriul bachian se bazează pe muzică de dans, așa încât sunt cunoscute aproape 200 de piese sau secțiuni din suite ce au ca piatră de temelie ritmuri de dans. Acestea sunt adresate atât formațiilor orchestrale, cât și instrumentelor solo, clavecin, vioară sau violoncel. Studiul acestor piese a devenit subiect de interes în sfera cercetărilor muzicii baroc în ultimile decenii, probabil pentru prima oară în istorie atât muzicieni cât și dansatori unindu-și forțele și cunoștințele artistice în dorința de a aprofunda aspectul de dans din creația lui J. S. Bach. În consecință, relația istorică dintre dans și muzică devine un subiect de mare interes atât din punct de vedere muzicologic, cât și coregrafic.

Chiar dacă multe dintre lucrările bachiene nu conțin titluri cu trimitere la dansurile baroc populare în perioada respectivă, multe dintre acestea se bazează pe structuri și ritmuri caracteristice dansurilor. Afirmatia lui Johann Philipp Kirnberger, elev al lui J. S. Bach, subliniază importanța studiului repertoriului de dans:

Pentru a dobândi cunoștințele necesare unei interpretări corecte, artistul trebuie să cânte piesele cu caracter de dans. Fiecare dintre ele are propriul ritm, propriul caracter și accente tipice; astfel sunt ușor de recunoscut, iar prin învățarea acestora artistul se obișnuiește să deosebească toate ritmurile și să le execute cu elementele lor caracteristice, pentru ca mai târziu în piese mai lungi să ne fie ușor să le recunoaștem. Astfel muzicianul învață și să interpreteze fiecare piesă cu caracterul adecvat, pentru că fiecare piesă de dans are propriul său ritm și propriul caracter. (Johann Philipp Kirnberger, *Recueil d'Airs de danses caractéristiques, pour servir de modèle aux jeunes compositeurs, et d'exercice à ceux qui touchent le clavecin*, 1788, Jean Julien Hummel Berlin, pag. 1-2, https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/18/IMSLP364102-PMLP587944-kirnberger_Recueil_d'airs_de_danses_caractéristiques.pdf).

În 1685, anul în care s-a născut J. S. Bach, Germania se afla în perioada de refacere din urma Războiului de 30 de ani. Această perioadă de revenire, atât pe plan social, cât și financiar, acoperă întreaga perioadă de viață a lui Bach. Franța pe de altă parte a avut o politică ce a susținut segmentul artistic în această perioadă, iar activitățile artistice au continuat să prospere. Din acest motiv arta, în mod special dansul și manierele franceze, sunt considerate în perioada din urma războiului un ideal în diferite țări europene, printre acestea aflându-se și Germania. Așadar în spațiul german dansul francez reprezintă un simbol al bunăstării și al eleganței supreme, un ideal la care Germania aspiră în această perioadă de refacere.

Pe perioada vieții lui J. S. Bach era absolut firesc ca diverse Curți germane să aibă propriul maestru de dans. Atât Curtea de la Weimar, cât și cea de la Köthen angajau dansatori profesioniști cu scopul de a educa aristocrația în stil francez. Muzicieni celebri ai sec. al XVIII-lea și-au început cariera inițial ca profesori de dans, printre aceștia numărându-se Pantaleon Hebenstreit, care mai târziu devine *Cammer-Musicus* la Curtea din Dresda, sau Jean-Baptiste Woulmier, cel care începând cu 1709 devine concertmaestru al Dresdner Kapelle. Analizând biografiile și parcursul artistic al acestor muzicieni reiese faptul că interpretarea muzicii de dans era una dintre responsabilitățile acestora de la Curte.

În ceea ce priveşte influenţa franceză asupra tânărului Johann Sebastian, anii petrecuţi la Lüneburg ca elev al *Michaelisschule* sunt de o importanţă majoră, deoarece aici va avea loc primul contact al acestuia cu arta, tradiţia şi manierele franceze.

Cadrul didactic acestei instituţii avea în curriculum şcolar materiile obişnuite ale perioadei respective – teologie, filosofie, etică, politică, istorie, matematică, fizică şi limba franceză. În plus, *Michaelisschule* este un nucleu al tradiţiei franceze, întrucât aici se desfăşoară şi alte activităţi precum scrima, călăria sau dansul de salon. Curriculum şcolar este aşadar conceput ținând cont de stilul aristocrat şi de cerinţele unui atfel de stil de viaţă. În acest context Johann Sebastian învaţă nu numai limba franceză, în care se ţineau orele de curs, ci se familiarizează cu manierele şi eticheta franceză.

În Lüneburg Johann Sebastian îl va întâlni pe Georg Böhm, una dintre cele mai marcante personalităţi din viaţa sa care va trasa o direcţie clară în arta sa muzicală.

Lucrările muzicale ale lui Böhm care l-au influenţat pe Johann Sebastian fac parte din cele două volume reproduse de Johann Christoph Bach la începutul sec. al XVIII-lea, *Andreas-Bach-Buch* şi *Möllersche Handschrift*. Acestea conţin 64 de lucrări ale unor compozitori din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, lucrări la care Johann Sebastian a avut acces în anii săi de formare. Aceste două volume demonstrează cât de variată şi de bogată a fost literatura muzicală pe care Johann Sebastian a studiat-o în copilăria sa, aşa încât acesta este familiarizat cu limbajul muzical al unor compozitori din zone geografice diferite – Dietrich Buxtehude, Johann Adam Reinken, Johann Kuhnau, Jean-Baptiste Lully, Tommaso Albinoni sau Agostino Steffani. O însemnătate aparte în aceste volume o au anumite lucrări cheie ale lui Georg Böhm. Tot aici se regăsesc lucrări ale unor compozitori francezi: Nicolas Le Bègue – *Pièces de clavessin* – şi suite compuse de François Dieupart. Este foarte probabil ca Böhm, în acest context, să îi fi insuflat lui Bach deja în primii săi ani de studiu o pasiune şi un interes aparte pentru muzica de dans, în mod special pentru estetica muzicală franceză.

Această teză de doctorat a pornit de la o fascinaţie personală faţă de repertoriul pentru instrumentele cu claviatură de J. S. Bach. În acelaşi timp, de-a lungul anilor, la fel ca mulţi alţi muzicieni, m-am confruntat cu aceleaşi dileme din punct de vedere interpretativ. Din cauza faptului că Bach prevede atât de puţine indicaţii interpretative cu privire la tempo, dinamică sau articulaţie, procesul de cercetare şi asimilare al acestui repertoriu este unul foarte amplu şi complex. Deşi elemente precum tempoul, dinamica sau articulaţia fac parte din rutina zilnică a oricărui muzician, în contextul muzicii baroce aceste elemente capătă noi dimensiuni. În ceea ce priveşte aspectul interpretativ al repertoriului bachian în general, este imposibil să găsim două înregistrări ale aceleiaşi piese care să urmeze aceleaşi principii interpretative. Totuşi, oricât de diferite ar fi acestea, fiecare are propriul său sistem interpretativ şi propria logică; aşadar diferite, uneori diametral opuse, însă urmând un alt tip de logică. În astfel de momente intervine întrebarea absolut firească: există un set de reguli coerente pe care îl putem urma în momentul stabilirii planului interpretativ?

Aceleaşi problematici se regăsesc şi în contextul repertoriului de dans din creaţia lui Bach, însă la un grad şi mai ridicat, întrucât marea majoritate a muzicienilor nu este familiarizată cu structura diferitelor dansuri baroce, cu parametrii metrici din cadrul acestora sau cu elemente coregrafice

caracteristice. În opinia mea studiul şi aprofundarea acestor aspecte sunt absolut necesare, tocmai pentru crearea unui context muzical logic, elocvent şi autentic din punct de vedere istoric.

În acelaşi timp, pe plan concertistic am avut marea onoare de a colabora cu distinse companii de balet şi dansatori din întreaga lume. Deşi niciodată nu am realizat producţii cu lucrări baroc, am observat de-a lungul timpului şi în procesul de repetiţii anumite elemente comune între planul muzical şi cel coregrafic, pornind de la elemente de bază precum structura metrică a unei piese, logica pauzelor până la aspecte cu privire la elasticitatea frazelor muzicale care susţin gesturile coregrafice.

Combinând aşadar curiozitatea personală de a cerceta aspectele interpretative ale repertoriului bachian cu noile experienţe dobândite în urma colaborărilor cu companii de balet a rezultat **tema** abordată în această lucrare de doctorat: elemente de dans în creaţia lui J. S. Bach.

Întrucât tema tratată este una extrem de amplă, în această teză se regăsesc **domenii** de cercetare atât de natură muzicală, cât şi coregrafică. **Obiectivul** principal al acestei teze este sintetizarea tuturor aspectelor istorice şi artistice cunoscute din ambele domenii menţionate; consider că odată conştientizate toate informaţiile şi sursele istorice disponibile, perspectiva interpretativă devine mult mai complexă şi informată.

Un alt **obiectiv** al acestei lucrări este unul strict muzical: încercarea de a crea un sistem de interpretare logic, pornind de la indicaţiile atât de precare din manuscrisele compozitorului J. S. Bach. Orice muzician care are intenţia de a studia şi de a aprofunda lucrările pentru pian din creaţia lui J. S. Bach se va confrunta de la bun început cu un număr considerabil de probleme muzicale aproape existenţiale. Trei factori contribuie la aceste problematice: în primul rând manuscrisele şi partiturile deficitare în indicaţii muzicale, în al doilea rând îndrumările atât de diferite, adesea chiar diametral opuse din partea profesorilor, iar în al treilea rând materialele audio şi video disponibile, în urma cărora orice pianist se va afla într-o situaţie foarte dificilă de a lua orice fel de decizie cu privire la planul interpretativ.

Un alt **obiectiv** al acestei teze este acela al conştientizării şi aprofundării elementelor de structură ale dansurilor baroc, şi ale sistemelor de paşi utilizate. În acest context consider că următoarea precizare este absolut necesară: deşi tratez atât elemente muzicale, cât şi elemente coregrafice, perspectiva acestei lucrări este aceea a unui muzician, şi nu a unui dansator. Obiectivul urmărit pe parcursul acestei teze este aşadar extinderea sferei de cunoştinţe din punct de vedere interpretativ muzical, întrucât de-a lungul propriei cariere muzicale am considerat domeniul muzicii de dans din repertoriul bachian ca fiind tratat strict din perspectiva muzicală, şi nu şi din perspectiva coregrafică sau cea a artei interpretative istorice.

Ultimul **obiectiv** este acela al aprofundării artei interpretative istorice în relaţie cu stilul interpretativ *mainstream*. După cum am mai menţionat, elemente precum tempo, dinamică sau articulaţie fac parte din rutina zilnică a oricărui muzician; în contextul artei interpretative bachiene, toate acestea au un nivel mult mai profund şi mai complex decât în cazul interpretării altor tipuri de repertoriu, acolo unde există numeroase indicaţii în manuscris sau alte surse istorice elocvente. Aşadar în cazul repertoriului bachian există în linii mari două curente interpretative: cel clasic (sau *mainstream*) şi cel al interpretării istorice. Acestea două se deosebesc pe diferite planuri: din punct de vedere al esteticii sunetului, fiecare curent are propriul univers şi propria filosofie. În acest context

menţionez limitările sau particularităţile instrumentelor la care J. S. Bach a avut acces şi pentru care acesta a compus mare parte din repertoriul pentru instrumentele cu claviatură.

În ceea ce priveşte **metodologia de cercetare**, în aceşti câţiva ani de studiu doctoral m-am inspirat din multiple surse ştiinţifice şi academice, cât şi din experienţa interpretativă a unor mari muzicieni ai zilelor noastre - atât muzicieni clasici, cât şi clavecinişti sau violonişti baroc. De asemenea, legătura artistică pe care am creat-o cu dansatori şi coregrafi ai unor instituţii precum Baletul de Stat din Viena, Hamburg Ballett, New York City Ballet sau Samper Oper din Dresda mi-a oferit o nouă perspectivă extrem de valoroasă în ceea ce priveşte latura coregrafică a cercetării mele.

Din punct de vedere muzical şi pianistic, printre cele mai importante surse de inspiraţie au fost, desigur, participarea la diverse workshopuri, concerte, recitaluri, cursuri de măiestrie artistică sau discuţii cu diverşi artişti. De asemenea cunoştinţele şi informaţiile muzicale au fost întotdeauna verificate din punct de vedere ştiinţific şi academic. Menţionez în acest context platforme de cercetare precum Jstor, Oxford Academic, Journal of the American Musicological Society, cât şi nenumărate lucrări scrise academice şi materiale media menţionate în bibliografie.

Schema de lucru urmată a pornit de la analiza amănunţită a Suitelor Franceze, Engleze şi Partitele de J. S. Bach. Abordarea acestora a fost atât una strict pianistică, cât şi din perspectiva artei interpretative istorice şi a interpretării pe instrumente istorice. Din nou, acest proces s-a desfăşurat atât din punct de vedere practic, cât şi academic, pe baza materialelor ştiinţifice disponibile pe platformele amintite mai sus.

Pasul următor a constat în familiarizarea cu termenii de specialitate utilizaţi în sfera dansului, în special a dansului baroc; menţionez aici o parte din lucrările de specialitate consultate: Meredith Little & Natalie Jenne – *Dance and the Music of J. S. Bach* (Indiana University Press, 2001), Anthony Burton - *A Performer's Guide to Music of the Baroque Period* (Associated Board of the Royal Schools of Music, 2001), Karl Heinz Taubert - *Barock-Tänze. Geschichte – Wesen – Form* (Pan Verlag, 1986), Margit Legler, Andreas Helm, Reinhold Kubik - *Barocke Tänze und ihre musikalische Umsetzung* (Hollitzer, 2024) etc.

Într-un final ultimul bloc major de cercetare din cadrul acestei teze a fost acela al analizei şi familiarizării cu diferite materiale media, în contextul aprofundării stilului interpretativ istoric. Tot în acest context am participat la workshopuri şi discuţii cu muzicieni ai unor ansambluri precum Akademie für Alte Musik Berlin (Stephan Mai, Midori Seiler) sau Hochschule für Musik Weimar (Prof. Bernhard Klapproth).

Teza de doctorat este structurată în 5 capitole, fiecare dintre acestea tratând diverse aspecte istorice sau interpretative menţionate în rândurile de mai sus.

Capitolul I, "Contextul politic şi influenţele artistice internaţionale în spaţiul german în secolul al XVII-lea" tratează perioada tumultuoasă din acest secol în istoria europeană. **Subcapitolul 1.1 „Introducere – climat politic”** descrie instabilitatea politică şi pe cea religioasă care declanşează în spaţiul european o conflagraţie de dimensiuni nemaîntâlnite, care, pe lângă pierderile şi daunele cauzate, trasează o nouă direcţie în manifestarea şi expresia muzicală. Diverse idei şi teorii gravitează în jurul originii Războiului de 30 de ani, acestea fiind de natură politică, economică sau religioasă, care,

la rândul lor, vor afecta climatul cultural. Cu toate că în esență războiul a fost în esență de natură europeană, efectele sale devastatoare au izbucnit în spațiul german și, prin urmare, populația germană a avut de suferit acest puternic val al declanșării. Cu privire la declinul Germaniei cauzat de efectele războiului, există două viziuni diferite: prima susține că în prima linie războiul a cauzat această decădere, iar a doua cataloghează războiul drept o concretizare a unei instabilități instaurate cu mult timp înainte. O astfel de controversă este însă nejustificată. La momentul declanșării războiului Germania nu exista sub forma unei singure unități economice sau politice, ci era împărțită în mai multe astfel de unități. Așadar, pierderile suferite s-au manifestat diferit în funcție de fiecare regiune, unele dintre ele fiind complet anihilate de război.

În continuare **subcapitolul 1.2 "Influența italiană"** prezintă procesul asimilării formelor muzicale italiene în spațiul german în perioada de refacere din urma Războiului de 30 de ani. Cu o populație redusă de la aproximativ 13.7 la 7.5 milioane de locuitori, întregi comunități distruse, agricultura profund afectată, comerțul și industria ruinate, Germania este într-o stare de maximă vulnerabilitate. Astfel, fiind epuizat după o perioadă lungă de război, sectorul cultural german este nevoit să preia și să fie receptiv în fața altor curente culturale europene. Limba germană începe să adopte elemente ce aparțin limbilor franceză și italiană; limba franceză devine un simbol al superiorității și al eleganței, caracteristică ce s-a menținut și un secol mai târziu, în perioada regelui Frederic cel Mare. Orice nobil aspira la rafinamentul și carisma insuflate de obiceiurile franceze de la curtea regelui Ludovic al XIV-lea, la eleganța Palatului de la Versailles sau la modalitățile în care aristocrația italiană stabilea afaceri internaționale. În acest context și opera italiană a pătruns în spațiul cultural german, alături de alte "importuri" internaționale. Într-o primă etapă efectul a fost simțit în regiunile sudice ale teritoriului german și acolo unde influența imperială domina. Orașul reprezentant al operei italiene la nord de Alpi a fost Viena, oraș în care până în zilele lui Mozart diverși muzicieni și artiști au continuat să îmbogățească viața culturală cu creații italiene. Viena nu a fost însă singurul nucleu al operei italiene din secolul al XVII-lea; Salzburg, Innsbruck, Regensburg, Praga, Dresda sau Hanovra de asemenea au devenit metropole ale tradiției italiene.

Procesul prin care muzicienii și poeții germani încearcă să revitalizeze sectorul cultural este de asemenea descris în **subcapitolul 1.3, "Climatul politico-religios în nordul Germaniei și înființarea Operei din Hamburg"**. Spiritul liber din nordul teritoriului german a permis în 1678, așadar, înființarea la Hamburg a primei Opere, fiind prima instituție europeană de această factură inaugurată în afara Italiei. Primele experimente artistice au fost mai degrabă timide, artiștii limitându-se la teme religioase ce aveau și rolul de a oferi publicului învățăminte creștine. Cu timpul, ideile și moda franceză au început să reprezinte o sursă de inspirație pentru autorii germani, aceștia prelucrând texte franceze și adaptându-le la standardele artistice germane sau traducând *libretto*-uri ale unor poeți francezi precum Quinault. Per ansamblu, Opera din Hamburg a reușit să creeze un început al mișcării artistice germane, iar spre sfârșitul sec. al XVII-lea și începutul sec. al XVIII-lea alte astfel de instituții au fost înființate, ex. Leipzig sau Wolfenbüttel. La sfârșitul sec. al XVIII-lea acestea au fost suspendate, iar în următorii 100 de ani au rămas închise. Motivele au fost diverse: pe de o parte subiectele discutabile și nu întocmai potrivite alese de poeți pentru creații, care mai mult au stârnit furia publicului larg și a Bisericii; în al doilea rând lipsa de inspirație a acestora în crearea unor texte autentice germane care să reprezinte și să inspire societatea în procesul de refacere, așa încât *libretto*-urile erau doar preluate și traduse din limba italiană, spiritul german fiind astfel complet omis.

În al treilea rând, rapiditatea cu care moda și cultura italiană se extindeau au dus la o stagnare a operei germane.

Subcapitolul 1.4., „Aspecte stilistice ale operei baroce germane” descrie procesul de formare al operei germane și elementele preluate din genul operei italiene. Din punct de vedere stilistic, în stadiile incipiente opera germană nu s-a diferențiat mult de modelul contemporan italian; se poate spune așadar că opera germană este în acest stadiu o ramificație a operei venețiene, păstrând în linii mari esența estetică italiană. Compozitorii germani nu au reușit încă în acest moment să traseze un anumit colorit național, așa cum au reușit compozitorii francezi, începând Jean-Baptiste Lully. La o analiză mai amănunțită însă, ceea ce poate fi considerată o amprentă națională germană este atitudinea față de materialul muzical vocal. Se remarcă așadar în repertoriul german o tendință către elementul armonic și către importanța acordată densității muzicale, către un concept solid al basului cifrat, pe baza cărora elementul vocal va fi ulterior integrat. Rezultatul va fi unul dens și omogen, ambele elemente – vocal și orchestral – având aceeași importanță și fiind tratate în mod egal. Pe de altă parte, în repertoriul italian vocalitatea ocupă un alt rol și îi este atribuită un alt tip de estetică. Aici scriitura va fi mult mai aerisită și lejeră, iar diferențierea dintre elementul vocal și acompaniamentul orchestral va fi evidentă, întrucât compozitorii italieni tratează materialul muzical din perspectiva liniei melodice vocale care va fi acompaniantă de orchestră. Agostino Steffani poate fi considerat un caz special sau o excepție, deoarece arta sa compozițională reprezintă echilibrul ideal între două estetici atât de diferite.

Subcapitolul 1.5., „Consecințele politice și manifestarea artistică și cea religioasă”. Caracterul muzicii baroce germane este într-un final o consecință a situațiilor și condițiilor politico-religioase actuale. Complexitatea acestora nu permite o diferențiere clară între aspectul politic și cel religios. Deși în 1555 unitățile administrative germane existente încearcă să stabilească o relație pacifistă între mișcarea luterană și cea catolică, anul 1618, prin atacul calvinistilor asupra catolicilor și prin Incidentul de la Praga marchează începutul Războiului de 30 de ani. Conflictele dintre sectoarele economic, politic și religios din spațiul german crează așadar un context în care compozitorii își vor exprima ideile artistice prin intermediul muzicii religioase. Deși haosul provocat de Războiul de 30 de ani a dus la stagnarea sectorului artistic și muzical, ramura muzicii religioase începe să prindă contur, iar compozitori precum Thomas Selle sau Heinrich Schütz vor găsi inspirație în acest univers.

Subcapitolul 1.6., „J. S. Bach și stilul francez”, prezintă, pe lângă anii petrecuți de către compozitor ca elev la Michaelisschule, primul său contact cu muzica de dans și arta franceză. Din moment ce J. S. Bach nu a călătorit la fel de mult ca și G. F. Händel, acesta a fost mult mai receptibil la curentele artistice și muzicale internaționale care se desfășurau în Germania în timpul vieții sale. În anii de tinerețe ai lui Bach, în Germania trăiau mulți compozitori străini, așa încât muzicienii germani nu erau nevoiți să călătorească în alte țări pentru a le studia arta și stilul compozițional. În ceea ce privește influența franceză asupra tânărului Johann Sebastian, anii petrecuți la Lüneburg sunt de o importanță majoră, deoarece aici va avea loc primul contact al acestuia atât cu arta, tradiția și manierele franceze, cât și cu muzica instrumentală franceză și stilul interpretativ caracteristic. Întrucât acest aspect nu este documentat în mod intensiv sau regăsit în tratate sau în alte scrieri, șirul cronologic al întâmplărilor este mai degrabă o presupunere. Toate evidențele existente susțin faptul

că Johann Sebastian s-ar fi familiarizat cu muzica franceză ascultând orchestra Ducelui Georg Wilhelm din Celle, alcătuită în marea sa majoritate din muzicieni francezi. Această orchestră era formată din 16 membrii. Thomas de la Selle, membru al orchestrei şi în acelaşi timp instructor de dans la *Michaelisschule* din Lüneburg, ar fi fost persoana care l-a dus pe Johann Sebastian la Celle, deschizându-i acestuia, aşadar, un nou orizont, acela al Curţii Ducelui Georg Wilhelm. Chiar dacă moda muzicală franceză nu mai era în acele zile o noutate, pentru tânărul Bach însă reprezenta un univers necunoscut. De asemenea, ţinând cont de numărul impresionant de lucrări în stil francez din creaţia acestuia, este limpede faptul că aceste sunete noi au avut un impact foarte puternic asupra lui. Repertoriul acestei orchestre nu este cunoscut sau documentat; faptul că Johann Sebastian ar fi participat la opere franceze la Curtea Ducelui Georg Wilhelm este, de asemenea, o ipoteză. Muzica orchestrală franceză, muzica de dans, sau suitele pe de altă parte, făceau parte din repertoriul francez de actualitate şi era foarte des întâlnit în regiunile nordice germane. Johann Fischer, care petrecuse cinci ani la Paris şi care adoptase stilul muzical al lui Jean-Baptiste Lully, va fi prezent în Lüneburg pentru o scurtă perioadă de timp în 1701, perioadă în care compune şi dedică instituţiei *Michaelisschule* lucrarea *Musicalische Composition uber die Welt beruhmbte Luneburger Sultze*. Cu mare probabilitate se poate susţine faptul că tânărul Bach ar fi cântat această lucrare, fiind membru al corului şcolii. De asemenea numeroşi muzicieni germani erau direct influenţaţi de arta muzicală franceză, printre care mentorul lui Bach, Georg Böhm. Muzica franceză, de la începuturile existenţei sale în spaţiul cultural german, s-a manifestat prin natura sa laică; compoziţiile muzicale franceze se adresau aşadar ocaziilor sociale, opere sau dansuri.

Capitolul 2, "Principii de interpretare a muzicii lui J. S. Bach", cel mai amplu capitol al acestei teze, tratează cele mai importante elemente de care trebuie să se ţină cont în interpretarea bachiană. De asemenea, acestea sunt şi cele mai controversate subiecte, tocmai din cauza faptului că Bach a prevăzut atât de puţine indicaţii în manuscrisele sale. Acest capitol porneşte de la materialele şi informaţiile regăsite în manuscrisele lui Bach, trăgând în final concluzii şi creând un context logic cu privire la problematica esteticii şi a emisiei sunetului în funcţie de instrumentul pentru care a fost compus repertoriul, aspecte legate de planul dinamic, cât şi cel al articulaţiei. Aceste mari tematici sunt tratate în subcapitole după cum urmează:

Subcapitolul 2.1, "Particularităţile manuscriselor lui J. S. Bach". Strategia interpretativă a marilor muzicieni este deosebit de variată, iar adesea ideile muzicale ale acestora par să se afle într-o contradicţie absolută. Orice pianist se va confrunta cu întrebări de natura tempoului, a articulaţiei, a dinamicii, dar înainte de toate primul, de natura instrumentului în sine. De asemenea, cu mari dificultăţi suntem în stare să găsim două ediţii muzicale care să trateze aceste problematici din aceeaşi perspectivă. Unii profesori cred că ating adevăratul stil interpretativ interzicând indicaţii dinamice precum *crescendo* sau *decrescendo*, interzicând pedalizarea, sau respectând planul ritmic şi tempoul în mod metronomic. La polul opus se află alţi muzicieni care caută cea mai mică ocazie de natură romantică, permiţându-şi astfel metode de expresie pe baza rubatoului. În acelaşi timp, din punct de vedere muzicologic nu s-a ajuns la un anumit consens cu privire la adevăratele intenţii muzicale ale lui Bach, deşi în ultimele decenii acest subiect a fost cercetat şi dezbătut în mod intensiv de către mari muzicologi pe plan internaţional.

Această confuzie a fost creată de Johann Sebastian Bach însuși. Atunci când a scris pentru instrumente cu claviatură, acesta nu a notat decât foarte puține informații în partiturile sale și, astfel, nu a oferit aproape nicio indicație directă cu privire la tempo, dinamică și frazare. Nu este vorba de comoditate sau nepăsare din partea compozitorului. Bach a urmat pur și simplu același set de convenții de compoziție din perioada sa și, din moment ce toți contemporanii săi au prezentat aceeași deficiență în manuscrisele lor, sunt posibile doar două concluzii: în primul rând acești muzicieni erau siguri că orice muzician avea cunoștințe generale pentru a aborda aceste probleme; în al doilea rând compozițiile în sine conțineau anumite legi nescrise sau convenții secrete după care orice muzician se ghida în planul său interpretativ.

Prima dintre aceste concluzii nu este una nouă. Puținul material disponibil despre practica de interpretare din tratatele muzicale din această perioadă demonstrează faptul că exista un fel de cod nescris care a fost transmis din generație în generație ca tradiție orală. Din nefericire, cei optzeci de ani de la moartea lui Bach, în 1750, până la începutul renașterii artei muzicale a lui Bach după 1829, anul reluării de către Mendelssohn a *Patimilor după Sfântul Matei*, au fost suficienți pentru a distruge toate cunoștințele despre muzica barocă și principiile sale de interpretare. Începând cu prima jumătate a sec. al XIX-lea, în jurul anilor 1830, atunci când fascinația lui Mendelssohn pentru muzica lui Bach aduce acest univers aproape pierdut din nou în prim plan, diverși istorici, muzicologi și artiști încearcă să restabilească puțin câte puțin aceste legi și convenții interpretative. Cu toate acestea, confuzia care guvernează încă abordarea contemporană a problemelor de interpretare a lui Bach dovedește că materialul furnizat de mai multe generații de cercetători nu a adus încă rezultate suficiente pentru a restabili legile de bază conform cărora muzica pentru claviatură a lui Bach a fost și ar trebui să fie interpretată.

Afirmația lui Philipp Spitta, în încercarea sa de a descrie stilul de lucru al lui Bach este elocventă. Însuși J. S. Bach, dictându-i unui elev de-al său un set de reguli pentru improvizarea pe baza basului cifrat, întrerupe așadar dictarea și afirmă *restul se explică mai bine pe cale vorbită* (Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig, 1873-1800, vol. II. Appendix, pag. 952).

În ceea ce privește aspectul unui așa numit cod secret accesibil doar muzicienilor sec. al XVII-lea, acest fapt se datorează unui fenomen pe care Bach nu l-ar fi putut anticipa; este așadar vorba de o schimbare majoră în *instrumentariumul* din familia instrumentelor cu claviatură. La o distanță de doar câteva decenii un nou membru va lua locul clavecinului și al clavicordului, instrumentele pentru care Bach a compus o serie de lucrări: *pianoforte*. Revenind pentru un scurt moment în sec. XXI, și privind înapoi din această perspectivă cunoscând aceste evidențe istorice, atitudinea noastră muzicală asupra unei problematice atât de esențiale este aproape absurdă. Faptul că majoritatea pianiștilor de concert din zilele noastre privesc pianul modern ca pe unicul mediu de redare al creației bachiene, iar o mare parte dintre aceștia nu pun însăși natura instrumentariumului măcar din punct de vedere teoretic sub semnul întrebării, este o dovadă al unui sistem educațional deficitar și incomplet. Privind însăși natura emisiei de sunet din această perspectivă, toate întrebările enumerate anterior – și a căror apariție în sine dă dovadă de instincte muzicale sănătoase din partea tinerilor muzicieni – este aproape de la sine înțeles faptul că toate elementele muzicale adresate vor fi relativizate, privite dintr-un unghi complet diferit de cel al pianistului modern, iar elemente precum tempoul, a dinamica, articulația sau frazarea vor căpăta noi înțelesuri și nuanțe. Mai mult decât atât, muzicianul modern va

fi aproape forţat să renunţe la un set de reguli dobândit de-a lungul parcursului său muzical, şi, în consecinţă, va pătrunde într-un nou univers muzical, în care va gravita către nişte *reguli de bună purtare* absolut străine de cele atât de binecunoscute nouă, în sec. al XXI-lea.

Aşadar, înainte de a considera pianul modern ca fiind de la sine înţeles în contextul redării lucrărilor bachiene, este necesară o examinare a celorlalte două instrumente amintite în paragraful anterior; odată ce emisia de sunet a clavecinului şi al clavicordului este clară, un număr considerabil din răspunsurile atât de necesare se va cristaliza.

Este un lucru binecunoscut faptul că un număr considerabil de lucrări era destinat oricărui tip de instrument cu claviatură. Printre acestea se numărau clavecinul, clavicordul, virginalul, spinetul sau fortepianoul; în general compozitorii compuneau aceste lucrări fără o specificaţie clară a instrumentului. În ceea ce îl priveşte pe J. S. Bach, metodele sale de compoziţie sunt extrem de rafinate, ceea ce îi oferă interpretului un set clar de indicii cu privire la instrumentul pentru care lucrarea a fost concepută. Transpunerea negândită a repertoriului bachian la pianul modern au făcut însă ca aceste nuanţe să rămână în umbră pentru o lungă perioadă de timp. Familiarizarea cu instrumentul pentru care o anumită piesă a fost gândită este absolut crucială pentru o înţelegere profundă a sensului său şi a emisiei de sunet, iar datorită acestuia o mulţime de semne de întrebare dispar în mod automat. Cu toate acestea, simpla elucidare a instrumentului potrivit nu este singura problemă care trebuie rezolvată. Deşi elementele cu privire la dinamică, spre exemplu, se clarifică, cele legate tempo sau frazare vor rămâne în continuare nedesluite.

Subcapitolul 2.2, „Instrumentele cu claviatură ale lui J. S. Bach” descrie şi tratează problematica emisiei de sunet din perspectiva instrumentelor pentru care Bach a compus de fapt toate lucrările sale. Întrucât acesta a compus pentru clavecin şi clavicord, am considerat necesară o descriere şi o analiză a fiecărui instrument în parte, cât şi a mecanismului de funcţionare a fiecăruia. Aceste aspecte legate de modul de funcţionare, cât şi conştientizarea materialelor folosite în construcţia acestora, au un mare impact asupra planului interpretativ şi a percepţiei partiturii dintr-o perspectivă diferită. Astfel, marcaje din manuscrise precum coroane, pauze prelungite ş.a.m.d. nu sunt în acest context doar simple indicaţii interpretative, ci au de-a face cu manevrarea registrelor la clavecin, schimbarea registraţiei etc. În cadrul acestui subcapitol sunt tratate separat atât **clavecinul (2.2.1)**, cât şi **clavicordul (2.2.2)**.

Subcapitolul 2.3, „Dinamica”, porneşte de asemenea de la cele câteva situaţii regăsite în manuscrise, trăgând astfel concluzii cu privire la diverse modalităţi de a manevra această componentă. Mai mult decât atât, problematica planului dinamic este tratat în acest subcapitol din perspectiva adaptării repertoriului bachian de la instrumentariumul original, aşadar clavecin şi clavicord, la instrumentele moderne. Sunt tratate în acest context principiile dinamicii terasate şi cele ale aşa numitei mini dinamici. În urma analizei instrumentariumului respectiv şi a posibilităţilor dinamice, urmează o analiză a Uverturii Franceze în si minor BWV 831 din perspectiva planului dinamic: **2.3.1. “Dinamica în lucrările de dans din creaţia lui J. S. Bach”**.

Subcapitolul 2.4, „Articulaţia”. Până la sfârşitul secolului al XVII-lea tradiţia muzicală se baza în exclusivitate pe contactul personal dintre compozitor şi interpret, respectiv profesor şi elev. Nivelul muzical al interpretului era în consecinţă mult mai complex decât cel al secolelor următoare, accentul

punându-se în egală măsură pe arta interpretativă, improvizație, improvizație pe bas cifrat ș.a.m.d. În cazul lucrărilor destinate instrumentelor cu claviatură ale lui J. S. Bach, siatuația este și mai specială. Aceste piese erau compuse pentru cercul său apropiat de muzicieni, în mod special pentru fiii săi. Din acest motiv, orice indicații în partitură ar fi fost inutile, întrucât acești muzicieni erau mai mult decât familiarizați atât cu interpretarea barocă, cât și cu stilul interpretativ al lui Bach.

Articulația este cea mai enigmatică și vagă componentă din problematicile enunțate la începutul capitolului. În cazul lucrărilor pentru claviatură din repertoriul bachian, acest aspect poate fi considerat fără exagerare o *terra incognita*, întrucât materiale originale preluate din manuscrise sunt foarte puține la număr. Adesea, multe dintre acestea nu numai că nu oferă principii clare și ușor de aplicat, ba chiar, așa cum afirmă Erwin Bodky, *...Bach are o plăcere extraordinară în a schimba articulația la repetiția aceluiași motiv* (Erwin Bodky – *The Interpretation of Bach's Keyboard Works*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1960, pag. 216-218).

În cadrul secțiunii 2.4.1., **"Tipuri de articulație"**, menționez și analizez toate tipurile de articulație regăsite în manuscrise, și pe baza cărora se pot trage numeroase concluzii cu privire la planul articulației în repertoriul bachian. Așadar aici se regăsesc: **"Articulația ritmică"** (2.4.1.1.), **"Articulația intervalică"** (2.4.1.2), **"Articulația polifonică"** (2.4.1.3), **"Articulația motivică"** (2.4.1.4) și **"Articulația în funcție de digitație"** (2.4.1.5). În final, pe baza principiilor elucidate în urma analizării tuturor tipurilor de articulație, urmează 2.4.2., **"Articulația în lucrările de dans ale lui J. S. Bach"**. Desigur, și în cazul pieselor de dans principiile vor fi aceleași, nediferențiându-se în mod drastic de restul repertoriului. Ceea ce diferă însă între repertoriul de bază și piesele de dans, în mod explicit, sunt formulele și structurile ritmice caracteristice fiecărui dans, care, cu ajutorul articulației adecvate pot fi puse în valoare. În ceea ce privește articulația, aceasta are puterea de a schimba un motiv muzical în mod drastic, așa încât datoria interpretului este de a analiza în amănunt structurile fiecărui dans, pentru a opta pentru tipul de articulație ideal.

2.4.2.1. **"Bourée"**, 2.4.2.2. **"Gavotte"**, 2.4.2.3. **"Menuet"**, 2.4.2.4. **"Sarabanda"**, 2.4.2.5. **"Courante"**, 2.4.2.6. **"Gigue"** sunt secțiuni destinate articulației specifice fiecărui dans în parte.

Subcapitolul 2.5, "Tempo", are aceeași structură și abordare ca și subcapitolul anterior. Prima secțiune pornește de la aspecte globale cu privire la tempo în întreg repertoriul bachian (2.5.1., **"Indicații în manuscrise cu privire la tempo"**). Faptul că nici în privința tempoului manuscrisele nu oferă informații suficiente nu mai este un element surprinzător. Indicații cu privire la tempo regăsim în manuscrise doar ocazional. Cele 36 de marcajele cu privire la tempo din cadrul lucrărilor pentru instrumentele cu claviatură sunt menționate în cadrul tezei. Pe de altă parte, prin comparație, în *Patimile după Matei* se regăsesc numai cinci indicații în întreaga lucrare, de asemenea în Misa în si minor numărul acestora este 12. În cantatele sale, Bach notează aprox. 150 indicații, acestea acoperind aproximativ 1500 de părți, secțiuni sau piese în sine.

2.5.2. **"Corespondența dintre Affekt și tempo – doctrina afectelor"**. În strânsă legătură cu decizia tempoului se află așadar aspectul *Affektului*. Această relație presupune faptul că un tempo adecvat se poate stabili numai în cazul în care și elementele articulației și cele ale *Affektelor* se vor adapta situației muzicale respective. Cu alte cuvinte, în majoritatea cazurilor toate cele 3 aspecte trebuie analizate și ajustate în același timp.

Cu toate că există relativ puține surse scrise în acest sens, acestea sunt extrem de elocvente. C. P. E. Bach scrie în capitolul din eseul său dedicat artei interpretative: *În general voiciunea allegro-urilor este exprimată prin note detaşate, iar tandreţea adagio-urilor prin note largi, legate. Interpretul trebuie să țină cont de faptul că aceste trăsături caracteristice ale allegro-urilor şi ale adagio-urilor trebuie să fie luate în considerare chiar şi atunci când o compoziţie nu conţine astfel de indicaţii, precum şi atunci când interpretul nu a dobândit încă o înţelegere adecvată a Affektului unei lucrări* (C. P. E. Bach - *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, pag. 149).

În Secţiunea 2.5.3. "Distribuirea măsurilor în lucrările pentru instrumentele cu claviatură" sunt enumerate toate tipurile de măsură regăsite şi distribuirea acestora în cadrul repertoriului pentru instrumentele cu claviatură.

2.5.3.1 "Măsura C", 2.5.3.2. „Măsura 2/4”, 2.5.3.3. „Măsura *alla breve*”, 2.5.3.4. „Măsura 3/4”, 2.5.3.5. „Măsurile 3/2 şi 6/4”, 2.5.3.6. „Măsura 3/8”, 2.5.3.7. „Măsura 6/8”, 2.5.3.8. „Măsura 9/8”, 2.5.3.9. „Măsura 12/8”, şi 2.5.3.10. „Măsurile 9/16, 12/16, 24/16” sunt de asemenea secţiuni dedicate fiecărui tip de măsură în parte, analizând particularităţile fiecăreia şi stabilind pe baza *Affektelor* regăsite în fiecare situaţie tempourile corespunzătoare.

Subcapitolul 2.5.4, "Tempo în lucrările de dans ale lui J. S. Bach". După cum am demonstrat în secţiunile aferente, problematica tempoului este una complexă. Cei mai renumiţi muzicologi care au tratat această tematică s-au confruntat mai devreme sau mai târziu cu frustrarea de a nu putea dovedi în mod ştiinţific corectitudinea sau incorectitudinea unui tempo. Una dintre caracteristicile sau particularităţile abordării repertoriului bachian constă tocmai în capacitatea de a citi printre rânduri şi, deseori, de a intui modalitatea interpretativă adecvată. Această realitate este cu atât mai mult valabilă în ceea ce priveşte repertoriul de dans compus de J. S. Bach. În acest caz interpretul nu se confruntă cu simplele întrebări cu privire la tempo sau articulaţie; aici intervin aşadar şi problematici mai de ansamblu, cu privire la unitatea şi relaţia tempoului dintre diferitele dansuri în cadrul unei suite, sau aspecte legate de caracteristicile fiecărui dans în parte. Cu siguranţă din acest punct de vedere tempoul şi evidenţierea structurii metrice joacă un rol vital în acest context.

2.5.4.1. "Dansuri în măsura C", 2.5.4.2. „Dansuri în măsura *alla breve*”, 2.5.4.3. „Dansuri în măsura 3/4”, 2.5.4.4. „Dansuri în măsura 3/2”, 2.5.4.5. „Dansuri în măsura 6/4”, 2.5.4.6. „Dansuri în măsura 3/8”, 2.5.4.7. „Dansuri în măsura 6/8”, 2.5.4.8. „Dansuri în măsura 12/8”, 2.5.4.9. „Dansuri în măsurile 9/16 şi 12/16” sunt de asemenea secţiuni în care sunt analizate posibilităţile tempoului în funcţie de caracteristicile şi particularităţile fiecărui dans, în relaţie cu aspectul *Affektului*.

Capitolul 3, "Dansuri caracteristice în creaţia lui J. S. Bach" tratează cele mai importante şi des întâlnite dansuri din cadrul Suitelor Engleze şi Franceze, şi ale Partitelor pentru instrumentele cu claviatură. În cadrul acestui capitol se regăsesc atât aspecte muzicale, cât şi coregrafice. Fiecare dans în parte este prezentat şi analizat din ambele perspective. De asemenea sunt menţionate aici şi aspecte istorice relevante care au dus la crearea unui tip de dans.

Subcapitolul 3.1., "J. S. Bach şi muzica de dans" descrie importanţa repertoriului de dans din creaţia lui Bach, cât şi momentele importante din viaţa compozitorului care l-au împins către acest tip de repertoriu.

Subcapitolul 3.2., „Structurile metrică şi ritmică în dansurile baroce” prezintă în mod detaliat nivelurile metrice şi ritmice din cadrul fiecărui dans baroc analizat. Sunt menţionate aşadar nivelurile metric, cel al pulsului şi cel al subdiviziunilor din cadrul dansurilor. Tot în acest context sunt prezentate conceptele *arsis* şi *thesis* caracteristice dansurilor baroce. Acestea se referă la caracterul mai puţin dominant, respectiv mai dominant al unei fraze. De asemenea sunt menţionate unităţile de paşi din cadrul acestor dansuri, urmând să fie mai apoi analizate să fie analizate din punct de vedere muzical şi din această perspectivă mai degrabă neobişnuită. Astfel sunt create legături şi paralele între elemente de natură coregrafică şi cele muzicale.

Restul capitolului conţine aşadar secţiuni dedicate fiecărui dans şi care sunt concepute astfel:

3.3. „Bourée – aspecte coregrafice”, 3.3.1. „Bourée în creaţia lui J. S. Bach”, 3.4. „Gavotta – aspecte coregrafice”, 3.4.1. „Gavotta în creaţia lui J. S. Bach”, 3.5. „Menuet – aspecte coregrafice”, 3.5.1. „Menuet în creaţia lui J. S. Bach”, 3.6. „Sarabanda – aspecte coregrafice”, 3.6.1. „Sarabanda în creaţia lui J. S. Bach”, 3.7. „Couranta – aspecte coregrafice”, 3.7.1. „Couranta în creaţia lui J. S. Bach”, 3.8. „Gigue – aspecte generale”, 3.8.1. „Giga Franceză”, 3.8.2. „Giga I”, 3.8.3. „Giga II”, 3.9. „Allemande”, 3.10 „Passepied”.

Capitolul 4, „Arta interpretativă istoric informată. Parametrii interpretativi” îşi propune abordarea diverselor aspecte istorice care influenţează filosofia interpretativă a repertoriului bachian. Arta interpretativă istorică implică mult mai mult decât simpla respectare a unor reguli muzicale definite în tratate. Unul dintre avantajele de necontestat ale zilelor noastre este accesul la date şi informaţii istorice, cât şi la un număr impresionant de materiale media. Este foarte important de menţionat faptul că nu se poate vorbi de perfecţiune sau de reguli muzicale categorice în ceea ce priveşte arta istorică interpretativă; este aşadar vital ca datele teoretice să fie interpretate şi judecate cu discernământ. La fel ca în cazul artei interpretative generale, reţeta de succes va fi aceea în care interpretul reuşeşte să atingă un echilibru între cunoaşterea detaliată a elementelor teoretice şi a gustului şi inteligenţei muzicale.

Pentru a prezenta o lucrare într-un mod cât mai adecvat, interpretul trebuie să fie familiarizat cu contextul istoric şi condiţiile în care aceasta a fost concepută; perioadele de creaţie ale diferitelor secole trecute presupun nu numai universuri armonice, ci şi elemente de expresie diferite. Odată cu trecerea timpului şi a dezvoltării artei muzicale, intuiţia a început să fie din ce în ce mai mult susţinută de o conştientizare şi o cunoaştere din ce în ce mai detaliată a surselor artistice primare. În climatul muzical prezent, arta interpretativă istorică face parte din realitatea zilelor noastre, atât din punct de vedere teoretic, cât şi practic. Instrumentele istorice sunt un element obligatoriu în majoritatea concertelor cu specific timpuriu sau baroc, ceea ce a dus la o dezvoltare nemaîntâlnită a tehnicii instrumentale. La rândul său, această realitate a provocat nu numai cercetarea elementelor de construcţie instrumentale cât mai potrivite (corzi, accesorii instrumente de suflat etc), ci şi investigarea stilurilor interpretative timpurii sau baroce.

În cadrul subcapitolului 4.1., „Etape de dezvoltare ale artei interpretative istorice” este tratat conceptul aşa numitei muzici vechi de-a lungul istoriei şi diferenţele atitudini ale generaţiilor de compozitori în raport cu acest concept. Deja din sec. al XVIII-lea se remarcă o necesitate a adaptării muzicii timpurii la realitatea sonoră contemporană. Aşadar problematica adaptării unui repertoriu compus pentru instrumente ieşite din uz la instrumente moderne, indiferent de epoca la care ne-am referi, este un fenomen întâlnit în cazul multor generaţii de compozitori din diferite epoci. Secţiunea

4.1.1., "Arta interpretativă de la W. A. Mozart până în sec. al XX-lea" tratează perioada sec. XVIII-XX, iar 4.1.2., „Climatul artistic în sec. al XX-lea” tratează curentele stilistice contemporane.

Anul 1950, atunci când s-au comemorat 200 de ani de la moartea compozitorului Johann Sebastian Bach, este un moment care a declanşat o mulţime de noi reacţii şi situaţii care au format şi influenţat universul artei interpretative istorice. Cu această ocazie, compozitorul austriac Paul Hindemith pledează pentru restaurarea în totalitate a instrumentelor şi a stilisticii de interpretare din epoca lui Bach: *Putem fi siguri că Bach era foarte mulţumit de mijloacele de expresie de care dispunea, iar în cazul în care dorim să interpretăm muzica sa în conformitate cu intenţiile sale, ar trebui să restaurăm condiţiile aceluia timp* (Paul Hindemith, Johann Sebastian Bach, New Haven, 1952, pag. 16).

Aici avem presupunerea fundamentală că un compozitor se integrează cu uşurinţă în cultura epocii sale, că ceea ce a compus se încadrează de asemenea în contextul stilistic contemporan şi că ceea ce a reuşit să creeze coincide în mare măsură cu intenţiile sale. Respectul lui Hindemith faţă de autenticitatea şi originalitatea muzicii timpurii a avut o influenţă extraordinară asupra lui Nikolaus Harnoncourt, care, probabil mai mult decât oricine altcineva în următorii douăzeci de ani, s-a dedicat artei interpretative istorice.

Deja în anii 1960 Harnoncourt realiza producţii audio orchestrale cu instrumente baroc, iar nenumăratele sale eseuri din această perioadă au avut un efect benefic asupra curentului interpretativ istoric, transformându-l într-un trend. Prin activitatea sa, Harnoncourt accentuează de asemenea ideea asocierii muzicii timpurii cu condiţiile interpretative originale. La nivel stilistic, acesta subliniază faptul că fiecare stil muzical şi fiecare perioadă de dinainte de 1800 a avut un ethos diferit, care a presupus estetici interpretative diferite; în cazul muzicii baroc, Harnoncourt accentuează aspectele retorice şi afective, şi în acelaşi timp susţine faptul că schimbările instrumentariumului şi construcţia de instrumente moderne nu reprezintă un progres (Nikolaus Harnoncourt, *Baroque Music Today: Music as Speech*, Portland, Oregon, Helm 1988, pag. 111-112).

În 1951, Adorno se referă pe un ton cât se poate de cinic cu privire la arta interpretativă istorică şi la încercările de restabilire a reconstituirii condiţiilor stilistice corespunzătoare esteticii muzicii timpurii. Acesta susţine că numai viziunile moderne de interpretare, sau progresiste, ar putea ridica ştafeta şi atinge adevăratul nivel al muzicii lui Bach. Acesta susţine astfel de afirmaţii într-un moment în care mişcarea artei interpretative istorice era încă la început, dar când Germania de Vest trecea printr-un proces enorm de reconstrucţie şi restaurare. În acest context, Adorno afirmă: *Neoreligiosul Bach este sărăcit, redus şi lipsit de conţinutul muzical specific care a stat la baza prestigiului său. El suferă de soarta pe care protectorii săi fervenţi sunt câtuşi de puţin dispuşi să o recunoască: este transformat într-un monument cultural neutralizat, în care succesul estetic se amestecă în mod obscur cu un adevăr care şi-a pierdut substanţa intrinsecă. L-au transformat într-un compozitor pentru festivaluri de orgă în oraşe baroce bine conservate, într-o ideologie* (Theodor W. Adorno, *Bach Defended against his Devotees*, Cambridge, Mass. 1981, pag. 136) sau *Scârţâiturile mecanice ale instrumentelor continuo şi corurile şcolare învechite nu aduc un omagiu sobrietăţii sacre, ci eşecului maliţios; iar gândul că orgile baroce stridente şi răguşite sunt capabile să capteze undele lungi ale fugilor lapidare, mari, este pură superstiţie. Muzica lui Bach este despărţită de nivelul general al epocii sale de o distanţă astronomică. Elocvenţa ei revine doar atunci când este eliberată din sfera resentimentelor şi a obscurantismului, triumful fără subiect asupra subiectivismului. Ei spun Bach, se referă la Telemann şi sunt în secret de acord cu regresul conştiinţei muzicale care, chiar şi*

fără ei, rămâne o ameninţare constantă sub presiunea industriei culturale (Theodor W. Adorno, *Bach Defended against his Devotees*, Cambridge, Mass. 1981, pag. 145).

Fie că este vorba de progres sau de ireversibilitate, există în mod clar o antipatie fundamentală între modernism, aşa cum este reprezentat de a doua Şcoală Vineză şi de Adorno, şi orice cultură a restaurării, cum ar fi arta interpretativă istorică. Hindemith şi Adorno nu numai că reprezintă cei doi poli de opinie cu privire la arta interpretativă istorică, dar arată şi cum mişcarea, în forma sa postbelică, se situează atât în interiorul, cât şi în afara culturii modernismului.

Subcapitolul 4.2., "Surse de inspiraţie / informare teoretică" este alcătuit la rândul său din următoarele secţiuni:

4.2.1. "Tratate instrumentale teoretice", în care sunt menţionate diferite surse la îndemâna interpretului, cum ar fi arhive istorice, referinţe din literatură, instrumentarium, jurnale, rapoarte sau critici în presă până la sursele media, audio sau video, în scopul conceperii unei strategii interpretative informate din punct de vedere istoric.

4.2.2. „Instrumentarium”. În ceea ce priveşte instrumentariumul, acesta este elementul care literalmente dă glas unor lucrări vechi, oferindu-ne aşadar posibilitatea experimentării sunetului original imaginat de compozitor. Informaţiile şi datele ştiinţifice publicate în jurnalele de specialitate au făcut posibilă dezvoltarea unei noi tendinţe, şi anumite aceea a restaurării instrumentelor vechi. În mod firesc, intervine aici şi riscul distrugerii instrumentelor originale, iar beneficiile restaurării trebuie cântărite în continuu în raport cu acest risc. De aceea, cele mai multe muzee sau instituţii au ales opţiunea conservatoare şi şi-au păstrat instrumentele în condiţii şi în medii monitorizate cu mare exactitate. Conservarea acestor exemplare rare s-a dovedit a fi de o mare valoare pentru producătorii moderni. Reproductorile oferă majoritatea avantajelor restaurării fără a distruge sau fără a pune în pericol un unicat şi, datorită progresului tehnologic al sec. al XXI-lea, se apropie în majoritatea cazurilor de starea originală a instrumentului. Din punct de vedere muzical sau interpretativ, contactul cu instrumentele vechi şi şansa cercetării acestora oferă avantajul conştientizării şi a familiarizării cu anumite accesorii exacte, specifice acestora; de exemplu analizarea anciilor sau corzilor folosite în sec. al XVII-lea oferă de asemenea o imagine cu privire la emisia şi textura de sunet, temperamentul, intonaţia, tempoul sau nivelul de claritate sonoră pe care instrumentul le putea atinge. O astfel de perspectivă este, fără îndoială, una extrem de valoroasă, care nu ar putea fi dobândită cu ajutorul altor surse scrise.

4.2.3. „Jurnalismul muzical” se dezvoltă de la începutul sec. al XVIII-lea. Mai târziu, în sec. al XIX-lea, datorită volumului ridicat şi a interesului publicului faţă de universul artistic, iau naştere publicaţii precum *Berliner allgemeine musikalische Zeitung*, *Fétis Revue musicale* sau *Neue Zeitschrift für Musik*. În acelaşi timp, datorită practicii jurnalistice, scrisorile publicate ale unor compozitori precum Mozart, C.P.E. Bach sau Haydn au oferit o perspectivă autentică asupra vieţii muzicale sau stilului interpretativ, oferind uneori, indirect, explicaţii cu privire la scopul anumitor lucrări compuse. Nu în ultimul rând almanahurile muzicale, impresiile din călătorii sau autobiografiile se încadrează în aceeaşi categorie a surselor de informare literară.

4.2.4., „Tratate teoretice”. De-a lungul secolelor au apărut numeroase tratate teoretice de muzică, pregătite în mare parte pentru academicieni, cu scopul de a explica estetica regulile şi compoziţiei, de a furniza descrieri ale instrumentelor existente sau de a discuta aspecte de natură teoretică sau practică ale muzicii. Per ansamblu acestea ajută la excluderea unor greşeli sau în ceea

ce priveşte aspectul interpretativ. În mod deosebit anumite tratate (de exemplu, cele ale lui Praetorius, Mersenne şi Adlung) oferă informaţii vitale în materie de acordaj sau intonaţie. Tratatele despre orchestraţie au devenit, de asemenea, la modă în sec. al XIX-lea, cum ar fi *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* al lui Hector Berlioz.

Subcapitolul 4.3., "Componente şi parametrii ai planului interpretativ" tratează toate problematicile abordate în această teză din perspectivă istorică şi a semnificaţiei în contextul respectiv:

4.3.1. Stil caracteristic naţional. Atât elementele ce aparţin de sursele de informare istorică, cât şi alte componente care alcătuiesc un plan interpretativ, sunt supuse unui proces de dezvoltare şi schimbare de-a lungul ultimelor secole. Etapele de schimbare vor avea o influenţă majoră asupra conceptului interpretativ, iar tocmai acest parcurs va crea diferenţa dintre stilistica interpretativă barocă şi cea modernă. În această secţiune sunt aşadar analizate cele trei mari curente interpretative ale sec. XVII-XVIII: stilurile interpretative german, italian şi francez.

4.3.2. Articulaţia. Semnele de articulaţie au apărut în partituri într-un stadiu relativ târziu în istoria notaţiei. Ele erau extrem de rare înainte de secolul al XVII-lea şi, în afară de ornamente, au rămas rare pe tot parcursul perioadei baroce, lăsând interpretul să articuleze frazele în conformitate cu convenţiile epocii respective. Chiar şi la sfârşitul secolului al XVIII-lea, când semnele de articulare de tip modern, mai abstracte, au devenit mai frecvente, aplicarea lor era inconsecventă, iar semnificaţia lor adesea ambiguă. De asemenea, pentru o lungă perioadă de timp articulaţia a fost relativ neglijată, fiind respectată doar în linii mari, fără încercarea de a aprofunda principii sau contexte. În ultimile decenii însă, datorită cercetărilor şi mişcării artei interpretative istorice, articulaţia a devenit un subiect de interes. Datorită conştientizării stilului baroc, generaţiile anilor 1970-1980 au privit această problemă în profunzime, căutând astfel principii globale în care aspecte seci, studiate individual să ofere un context mult mai larg, iar simple simboluri (linii legato sau puncte stacc.) să primească noi semnificaţii.

4.3.3. Inflexiunea melodică/ dinamica. În ceea ce priveşte tipul de dinamică favorizat de mulţi interpreţi în cazul muzicii baroc, aceştia par să fi optat în majoritatea cazurilor pentru dinamica terasată. Această preferinţă, chiar dacă uneori pare a fi unidimensională sau poate chiar simplistă, are totuşi anumite argumente. În primul rând aceasta se poate baza pe faptul că în repertoriul baroc marcasele dinamice sunt extrem de rare. În al doilea rând, compozitorii baroc au utilizat aproape întotdeauna numai marcasele dinamice *forte* şi *piano*, şi extrem de rar elemente dinamice precum *cresc.* sau *descresc.*, deschizând astfel drumul către o viziune interpretativă care tinde să sublinieze contrastele dinamice între secţiuni largi ale pieselor. Ceea ce lipseşte uneori din această abordare este conturarea liniei melodice prin mijloacele unei aşa-numite mini dinamici. Cu toate că ideea de ecou este una des întâlnită în muzica baroc, abordarea interpretativă tinde să ignore uneori faptul că marcasele dinamice au avut scopul principal de a secţiona sau de a contura cadrul structural al unei piese, fiind puse astfel în evidenţă secţiunile acestora împreună cu caracterul sau dinamica aferente. Cu siguranţă, din perspectiva pianistului de concert modern, această abordare poate fi chiar benefică, întrucât estetica sonoră a pianului în comparaţie cu cea a clavecinului sau a orgii de biserică este una complet diferită. Din acest punct de vedere, o interpretare la pian concepută în secţiuni dinamice largi,

terasate, cu un sunet mai degrabă *secco*, va fi întotdeauna mai autentică decât una în care domină inflexiuni de *cresc.* şi *descresc.* şi în care pedala este utilizată excesiv.

4.3.4. Tempo. Tempoul este unul dintre cei mai fundamentali şi, în acelaşi timp, cei mai variabili parametri ai planului interpretativ. Alegerea tempoului are o influenţă directă şi imediată asupra altor aspecte interpretative, cum ar fi caracterul lucrării, elemente tehnice sau expresive, articulaţie etc. De asemenea, acestea vor influenţa substanţial rezultatul sonor pe care ascultătorul îl va percepe.

Înainte ca Maelzel să dezvolte metronomul în 1815, au existat numeroase încercări de a concepe o modalitate convenabilă de măsurare precisă a timpului, de exemplu raportarea tempoului la pulsul uman (de aprox. 80 de bătăi pe minut) sau ritmul de mers, dar niciuna dintre aceste metode nu s-a dovedit a fi concludentă. O nouă încercare de orientare asupra timpului o repreintă terminologiile italiene şi franceze începând cu sec. al XVIII-lea, care, de asemenea s-au dovedit a nu fi suficient de exacte.

Deoarece paşii de dans pot fi executaţi corect doar în marje înguste de viteză, rezultă că tempo-urile destul de precise ale dansurilor specifice ar trebui să fie deduse din reconstituirea practică a dansului, folosind ca surse tratatele de dans contemporan. Cu toate acestea, un astfel de recurs are limitări serioase, deoarece paşii şi figurile de dans (şi, odată cu ele, tempo-urile) variau foarte mult în diferite momente şi locuri - compară, de exemplu, *sarabanda* engleză rapidă din secolul al XVII-lea cu cea italiană moderată şi cu *sarabanda* franceză lentă -, iar dansurile "stilizate" au suferit adesea transformări considerabile în domeniul instrumental. *Allemandele* din Sonatele trio op. 2 ale lui Corelli, de exemplu, sunt intitulate în mod diferit *presto*, *allegro*, *largo* şi *adagio*, iar *sarabandele* din Sonate da Camera Op. 2 şi 4 (1685 şi 1694) poartă marcaje la fel de diverse. Bach, Handel şi mulţi alţi compozitori aveau tendinţa de a da doar un titlu piesei, lăsând interpreţii să decidă asupra vitezei şi caracterului acesteia.

În ansamblu, este clar că în discuţiile generaliste despre tempo, argumentele se bazează pe măiestria muzicală şi pe modul în care caracterul unei piese poate fi transmis cel mai bine. Prin urmare, tempo-ul nu este abstract şi nu poate fi în sine un element decisiv: el depinde de genul muzical şi de context şi ar trebui să fie subordonat altor aspecte ale partiturii şi interpretării.

4.3.5. Ornamentaţia. Ornamentaţia a fost probabil cel mai discutat subiect din întregul domeniu al artei interpretative. Ea ocupă un loc important în scrierile teoretice atât în perioada barocă, cât şi în epoca modernă. Principiile ornamentaţiei şi execuţia acestora sunt, într-o mare măsură flexibile. Din punct de vedere practic însă, reies nenumărate discrepante şi confuzii cu privire la corectitudinea sau autenticitatea ornamentelor, deoarece aşa zisele reguli de execuţie nu pot fi aplicate fără discernământ în orice situaţie. Cu siguranţă una dintre situaţiile nefavorabile este aceea în care interpretul preia anumite reguli de ornamentaţie din scrierile unor autori precum Quantz, Leopold Mozart sau C. P. E. Bach şi le priveşte ca pe un set de reguli generale, fără însă a ţine cont de particularităţi precum epoca de care aparţine o anumită lucrare, sau la stilul acesteia.

Capitolul 5, "Analiză interpretativă comparativă". Alegerea piesei analizate în acest capitol, cât şi interpreţii, au fost o provocare din câteva puncte de vedere. În primul rând am avut în vedere o lucrare din repertoriul bachian care să cuprindă cât mai multe dintre tipurile de dansuri analizate în

capitolele anterioare, şi în acelaşi timp să cuprindă şi una sau mai multe secţiuni fără trimiteri directe la dansuri baroc. Din acest punct de vedere Uvertura Franceză a fost candidatul ideal, întrucât cuprinde o amplă introducere, iar la final secţiunea *Echo*. Din punct de vedere al aspectului dinamic şi al emisiei de sunet de asemenea este o lucrare de mare importanţă, deoarece, aşa cum am tratat în paginile anterioare, Uvertura Franceză este una dintre puţinele exemple din repertoriul bachian unde compozitorul notează indicaţii cu privire la dinamică, respectiv registraţie. În ceea ce priveşte interpeţii aleşi, am avut următoarele puncte în vedere: mi-am dorit în primul rând interpretări atât pe pianul modern, cât şi pe clavecin, pentru a putea observa infleunţa instrumentului în deciziile interpretative. De asemenea, în ceea ce priveşte cei trei pianişti - András Schiff, Glenn Gould şi Rosalyn Tureck – consider că ating sfere interpretative diferite; Glenn Gould este un simbol al artei interpretative bachiene şi unul dintre cei mai importanţi muzicieni ai tuturor timpurilor, remarcat fiind atât pentru viziunea sa unică asupra lucrărilor bachiene, cât şi pentru excentricitatea sa. András Schiff, pe care am avut onoarea să îl cunosc personal şi care m-a îndrumat în cadrul unui workshop, este cu siguranţă unul dintre cei mai intelectuali muzicieni ai sec. al XXI-lea, şi probabil unul dintre puţinii pianişti care cunosc manuscrise muzicale în mare detaliu. În acelaşi timp, András Schiff este şi unul dintre cei mai carismatici pianişti, atingând astfel un echilibru fantastic între latura academică sau intelectuală şi cea artistică. Dintre toţi cei trei pianişti aleşi în această analiză comparativă, András Schiff este pianistul mai degrabă *mainstream*, acesta fiind un aspect de asemenea extrem de important în analiza de faţă. Rosalyn Tureck, considerată un adevărat specialist Bach al timpurilor sale, este pentru muzicianul contemporan un nume mai degrabă necunoscut. Abordarea sa muzicală este una unică şi fascinantă, iar sunetul său inconfundabil. Aşadar, în linii mari, profilurile celor trei pianişti sunt extrem de clar conturate şi de diferite.

În urma celor câţiva ani de cercetare la această teză de doctorat, consider că **rezultatele** şi **concluziile** la care am ajuns sunt un început de drum din câteva puncte de vedere. În primul rând, tratez în mod amănunţit elemente de mare detaliu din două ramuri artistice diferite, muzica şi dansul. Din punct de vedere artistic, cele două sunt prezente zilnic pe scenele din întreaga lume; din punct de vedere academic însă, cercetarea celor două în mod paralel este o raritate. Consider că abordarea repertoriului de dans compus pentru instrumentele cu claviatură al lui J. S. Bach este contextul ideal pentru teoretizarea şi cercetarea elementelor de natură muzicală, cât şi coregrafică. **Rezultate şi contribuţii** concrete ale cercetării sunt:

- Aplicarea sistemelor de organizare metrică şi ritmică de natură coregrafică pe repertoriul muzical baroc studiat
- Crearea unui context în care nivelurile metrice şi ritmice atât coregrafice, cât şi muzicale, sunt luate în considerare de la stadiile incipiente de aprofundare al repertoriului
- Abordarea repertoriului pianistic din perspectiva globală interpretativă, în care sunt luate în considerare atât reguli interpretative actuale, *mainstream*, cât şi cele ale interpretării informate istoric
- Tratarea repertoriului din perspectiva emisiei de sunet a diferitelor tipuri de instrumente istorice, nu numai din prisma instrumentelor moderne
- Formularea unor reguli clare pe baza manuscriselor abordate cu privire la dinamică, articulaţie şi tempo, care pot fi aplicate în majoritatea lucrărilor pentru instrumentele cu claviatură ale lui J. S. Bach

- Formularea multiplelor posibilităţi interpretative în ceea ce priveşte dinamica, articulaţia sau tempoul în lucrările de dans ale lui Bach, cât şi argumentarea acestora, cu scopul de a sublinia atât parcursul muzical firesc, cât şi particularităţile coregrafice esenţiale
- Analizarea unei lucrări bachiene de mare importanţă în interpretări diferite şi, implicit, conştientizarea şi sintetizarea tuturor elementelor cercetate din perspectiva interpretativă
- În final concretizarea unei lucrări academice în care elemente din sfere de cercetare diferite sunt adunate într-o singură lucrare accesibilă.

Relevanţa rezultatelor se poate observa în contextul muzical interpretativ, în momentul aprofundării repertoriului bachian. Pe baza concluziilor din această teză, interpretul este capabil să studieze lucrările bachiene din perspective diferite de la bun început. Conceptul acestei teze este acela de a sublinia cele mai substanţiale aspecte interpretative, istorice şi coregrafice, astfel încât interpretul să opereze dintr-o perspectivă globală, autentică şi istoric informată.