



MUZICA PENTRU CLAVIR DIN EPOCA BAROCĂ: JEAN PHILIPPE RAMEAU (1683 – 1764)

THE MUSIC FOR CLAVECIN IN THE BAROQUE EPOCH:
JEAN PHILIPPE RAMEAU (1683-1764)

Iulia RIVILIS,
lector superior, maestru în arte,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

This work gives an idea of the time when Rameau lived and created. It defines the Baroque music. The article explains Rameau's innovation in harmony. It also describes his creation for clavecin and interpretation in accordance with baroque style features.

Cuvântul *barocco* se folosește pentru desemnarea stilului, în care s-a „dizolvat” Renașterea sau, cum se mai spune, în care a degenerat Renașterea. Inițial barocul tindea spre ceva masiv, grandios, lipsit de libertate; treptat masivitatea lui scade, formele devin mai lejere și mai jucăușe, ajungând la renunțarea tuturor formelor tectonice ale rococo-ului. Barocul, spre deosebire de Renaștere, nu s-a bazat pe nicio teorie. Stilul se dezvoltă fără a avea anumite mostre. Se pare că creatorii lui nu conștientizau că ei caută forme absolute noi. De aceea și n-a apărut o nouă denumire de stil: *stilo moderno* includea absolut tot, ce nu se referea la antichitate sau la *stilo tedesco* (*gotico*). Acum însă teoreticii din domeniul artei folosesc câteva noțiuni noi referitor la trăsăturile frumosului, necunoscute mai înainte: *capriccioso* (de la *capro*), *bizzarro*, *stravagante* etc. Erau acceptate

ideile originale, care distrugeau formele anterioare.

Denumirea stilului (*barocco*) preluată de italieni, este de origine franceză. Etimologia cuvântului nu a fost stabilită. Cuvântul *barocco* s-a întâlnit destul de timpuriu în lucrările autorilor italieni, având sensul de un procedeu necinstit în comerț; ca termen filosofic el înseamnă un silogism care nu poate fi acceptat ca ceva corect. Unii presupun aici o aluzie la formula alogică (*baroco*), alții văd o legătură cu denumirea unei scoici de perlă, care are o formă alungită, asimetrică. În *Enciclopedia Mare* acest cuvânt se folosește în sensul menționat mai sus: *În arhitectură barocul aduce o nuanță de ceva straniu. În el este o anumită finețe sau, dacă se poate așa spune, un abuz ... și chiar mai mult decât atât. Ideea barocului poartă în sine o notă de exagerare* [1].

Trăsăturile caracteristice ale barocului sunt:

1. *Caracterul descriptiv*, care se creează prin iluzia de mișcare. Aceasta redă impresia de o variere permanentă.

2. Barocul cucerește prin *pasiune* care apare din prima clipă. Dintr-o parte barocul mărește proporțiile, din alta – le simplifică și le unifică. El încearcă să creeze toată clădirea dintr-o singură bucată.

3. *Masivitate, grandiozitate și mișcare*.

Istoria stilului studiază arta doar acelor genii, care într-adevăr l-au creat. Unul dintre acești genii a fost Jean Philippe Rameau. Operele și baletele sale reprezintă o epocă în istoria teatrului muzical francez. Spre sfârșitul sec. al XVIII-lea muzica sa părea că va rămâne doar în trecut. În acest sens, el a avut aceeași soartă ca și Johann Sebastian Bach. Dar dacă Bach a fost redescoperit deja în prima jumătate sec. al XIX-lea, atunci Rameau a avut de așteptat mult mai mult. El n-a fost uitat. Din contra, nici un compozitor după moartea sa nu a fost atât de elogiat ca Rameau, fiind apreciată măiestria sa la un nivel foarte înalt. În programele școlare el era pus alături de Racine și Poussine, reprezentând simbolul artei franceze, simbolul echilibrului și rațiunii. Dar prin lucrările sale teoretice el s-a afirmat ca un clasic. Ideile și postulatele sale erau considerate axiome. Căutările acustice ale lui Rameau, formulate în cele 12 teze ale tratatului său de armonie, l-au adus pe compozitor la ideile, care

au anticipat ipotezele și descoperirile din sec. al XIX-lea. El a fost primul care a încercat să unească într-un tot întreg fenomenele armonice, descrise până la el în teoria muzicii, ca cazuri izolate, ce n-au legătură între ele, el primul a încercat să stabilească relațiile de cauză și efect în compoziția muzicală.

La baza concepțiilor teoretice ale lui Rameau este scara naturală, ce există obiectiv și care apare în momentul vibrației corpului sonor. Fiecare sunet potențial poartă în sine armonie. „Până acum sunetul, în calitate de obiect fizic al muzicii, se considera unitar și integrat, pe când el după natura sa este triplu și el poate fi apreciat în orice corp sonor grație a 3 sunete diferite, ce există concomitent” [2]. Rameau ia scara naturală până la al VI oberton inclusiv, deoarece cele 6 armonice formează unul din trisonurile principale ale stilului clasic - trisonul major.

„*Deși există doar un singur acord consonant, el era examinat ca 3, și anume: acord perfect sau natural, acord cu sextă și acord cu sextă și cvartă; și pentru a indica acompaniatorului, care dintre dânsle trebuie folosit, se foloseau 5 semne sau cifre, și anume: 8, 5, 3, 6 și 6/4*” [3]. Astfel Rameau conturează teoria răsturnărilor și teoria basului principal. În răsturnările trisonului major (spre ex., C-dur) basul principal nu este nici *mi*, nici *sol*, ci același *do*. Însemnătatea compozitorului este conturată de câteva principii esențiale: a) compozitorul creează armonice, care se realizează într-un

acord de o anumită structură, de o anumită relație a sunetelor, ce nu se schimbă în orice aranjare a lor pe verticală, și b) apreciază importanța acestui acord în mod, adică apreciază procedeele de trecere a acestui acord în altul.

În capitolul VI al tratatului său de armonie Rameau menționează: „Cvinta, considerată drept cea mai perfectă consunare, trebuie să devină obiectul principal în turajie” [4]. Mișcarea la cvintă al basului principal contribuie la schimbarea consunărilor, create de el. Deosebirea dintre mișcarea ascendentă și descendentă de cvintă reprezintă deosebirea dintre raporturile $T - D$ și $T - S$. În lucrarea „*Nouveau système de musique théorique*” T , D și S reprezintă „trei piloni”, în același timp stabilirea $S -$ și ca termen, și ca însemnătate – este meritul lui Rameau. El a înțeles de asemenea importanța lor în modulație (mecanismul: $T = D$ sau $T = S$, în ultimul caz se adaugă două procedee de modulație: schimbarea trisonului major pe cel minor cu adăugarea sextei).

Rameau a stabilit tipurile principale de cadențe și deosebirile între ele:

1. **Autentică:** $V - I$ (după Rameau – „perfectă”, deoarece D trece în armonia, din care a provenit).
2. **Înteruptă (rompue)** $V - VI$. Aici Rameau remarcă dublarea terței în acordul final, deoarece această terță reprezintă basul principal, pe când în cadența perfectă dublarea terței în octavă, în detrimentul

dublării în octavă a sunetului principal, n-ar fi ceva perfect.

3. **Plagală (irreguliere)** $IV - I$.

Rameau indică de nenumărate ori că, pe lângă consunările (trisonurile) perfecte, în calitate de acord principal poate fi și septacordul. *Două terțe de mărimi diferite contopite împreună creează o armonie perfectă – minorul și majorul; adăugarea la ele a unei terțe mici creează un septacord. Toate acordurile, ce demonstrează alte relații decât cele menționate, pot fi examinate ca derivate și ele trebuie, prin răsturnare, să fie aduse la acordul alcătuit din terțe* [5].

Rameau a stabilit însemnătatea disonanței, care reprezintă un mijloc de determinare a mișcării armonice, un mijloc de creare a acestei mișcări: cadența care are în acordul final o disonanță încetează de a fi cadență, adăugarea disonanței la acordul perfect reprezintă un mijloc nu de consolidare, ci de evitare a cadenței. La Rameau termenul de cadență este identic unui răgaz, de aici rezultă că disonanța reprezintă un impuls de la o cadență la alta, un nou avânt care iarăși va aduce relaxare.

Rameau nu are o concepție clară asupra minorului, el doar accentuează unitatea minorului și majorului. *Acordul minor perfect poate fi reprezentat ca major, deoarece are aceeași componentă și la răsturnare dă aceeași acorduri ca și cel major; deosebirea constă doar în amplasarea terțelor, ce alcătuiesc cvinta* [6].

Compozitorii care lucrează în domeniul teoriei, pot fi divizați în două grupuri:

1. Unii repetă în lucrările sale teoretice toate postulatele, acumulate pe parcursul secolelor (Arenski, Ceaikovski; parțial Rimski-Korsakov).

2. Alții îmbină inovațiile teoretice cu creația. Din această categorie, bineînțeles, face parte Jean Philippe Rameau.

De la 19 ani Rameau a compus cantate și motete, culegeri de piese pentru clavecin. El a fost și un remarcabil interpret-improvizator. Primind în 1706 la Paris locul de organist la iezuiți, Rameau a publicat un caiet de *Piese pentru clavecin*. Acesta, - după cuvintele contemporanilor săi, - *era prima cercetare a câmpului de luptă efectuată de marele comandant, care trebuie să lupte și să câștige*". „*Am încercat, mi-a mers, am continuat...* [7]. Mai târziu, în 1722 și 1728 au fost editate 5 suite, 11 concerte pentru clavecin și ansamblu cameral. În comparație cu cele 40 de partituri ale operelor și baletelor lui Rameau, cele 47 de piese pentru clavecin solo sunt ca o picătură în mare. Totuși, la începutul sec. al XVIII-lea miniaturile pentru clavecin, alături de operă, prezentau un gen important în creația compozitorilor francezi.

În suitele pentru clavecin rolul principal îi revenea elementului dansant. Trebuie să remarcăm că stihia lui Rameau era dansul. Păstrând atmosfera de curtoazie, Rameau a introdus în dans temperamentul, acuitatea intonațiilor și ritmurilor genurilor populare. La început ele au pătruns în piesele

pentru clavecin, apoi au răsunat în lucrările teatrale, fiind prezentate în „veșminte” orchestrale (*Musette en rondeau* din al doilea caiet va fi introdus în opera-balet *Les fêtes d'Hébé*, următoarea piesă *Tambourin* se folosește în scena 7 al actului III din *Les fêtes d'Hébé*, *Les tendres plaintes* își continue calea în *Zoroastre*, *Les niais de Solagne* - în *Dardanus*, *L'entretien des muses* în *Les fêtes d'Hébé*, apoi din caietul III: *Sarabande* se folosește în tragedia lirică *Zoroastre*, *Menuetul în Sol major* - în *Castor et Pollux*, *Menuetul în sol minor* - în *La princesse de Navarre*, *Les sauvages* - în *India galante*). Menționăm că și în tragediile lirice, și în opere Rameau utiliza pe larg dansurile, care conform tradițiilor franceze, alcătuiau circa o pătrime din partitura orchestrală. Printre ele dominau *Rigaudon* și *Tambourin*, *Gavotte* și *Menuet*.

Trei din cele cinci suite pentru clavecin debutează cu *Allemande*, *Courante*, *Gigue*, *Sarabande*. Apoi urmează *Menuet*, *Gavotte*, *Musette*, *Tambourin*. Posibil că Rameau a dorit să prezinte evoluția istorică a dansului, care se începe cu dansul vechi german *Allemande*, cel francez *Courante*, cel spaniol *Sarabande* și ajunge la dansurile noi franceze - *Menuet* care vine din provincia Poitou, *Gavotte* din Dauphine, *Tambourin* din Provence. Celelalte piese reprezintă ori portrete (*Venitienne*, *La joyeuse*, *La follette*, *La boiteuse*, *L'indifférente*, *L'égyptienne*, *La Dauphine*, *Les niais de Sologne*, *Les cyclopes*, *Les sau-*

vages, *La poule*) ori scene mici (*Les tendres plaintes, Les soupirs, L'entretien des muses, Les tourbillons, Le rappel des oiseaux*). Prin această alegere a genurilor compozitorul încă o dată se manifestă în calitate de creator sau continuator al stilului Barocului în muzică – amintim că prima trăsătură caracteristică a Barocului este caracterul descriptiv și mișcarea (la Rameau – portretul și dansul, portretul și mișcarea, mișcarea de la vechi la nou, schimbări de dispoziție etc.).

La Rameau aproape că nu întâlnim piese în tempouri lente. Prima piesă – *Prélude* – este expusă cu note întregi și optimi (în prima secțiune), presupunând tempoul lent de tipul *Grave*. Dar ea este unica piesă în care nu sunt indicate nici măsura, nici barele de măsură până la secțiunea a doua *Piu mosso* la 12/8. Lipsa măsurii și a barelor de măsură permite de a interpreta liber acest Preludiu atât din punctul de vedere al tempoului, cât și din cel al metruului, redându-i-se o mișcare mai avansată în corespundere cu concepția compozitorului. *Gavotte* din caietul III de asemenea este scrisă într-un tempo lent de tipul *Andante*, dar în următoarele șase variațiuni se folosesc mișcări mai rapide, precum și procedee tehnice și facturale novatorii. Referitor la inovații trebuie să atragem atenție la *Les niais de Sologne*, în care compozitorul dezvoltă stilul virtuos al lucrărilor compuse pentru instrumentele predecesoare ale pianului.

Reprezentând un gen al muzicii camerale de salon, miniatura franceză pentru clavecin se caracteriza printr-o scriitură rafinată, în care se utilizau cele mai diverse înfrumusețări micromelodice sau, altfel spus, melisme. S-a păstrat tabelul de scriere și descifrare a melismelor după indicația autorului. Dar însemnările efectuate de Rameau nu au fost acceptate. În primul rând, unele melisme se descifrează în prezent altfel: *Cadence* (trilul) utilizat de Rameau are acum semnificația de mordent, *Double* – de grupet, *Son coupé* (sunet prescurtat) – de marcato, *Arpegement simple* (arpegiu simplu) – de tremolo. În al doilea rând, unele din indicațiile autorului nu se mai folosesc în practica contemporană, cum ar fi *Port de voix* (apogiatura inferioară), *Coulez* (apogiatura superioară), *Pincé et port de voix* (mordent și apogiatura inferioară), *Suspension* (sunet întârziat).

Interpretul trebuie să se conducă de indicațiile textuale, prezentate în textul pieselor de însuși Rameau, să urmeze practica clavecinistilor francezi, în care se permiteau unele libertăți în tempoul și metrul piesei, legate de improvizare (o anumită accelerare înaintea înfrumusețării micromelodice, lărgirea ei și o reținere scurtă pe ea, accelerarea la interpretarea arpegiului înscris în text cu note legate prin ligă, transformând arpegiul în arpegiato, adăugarea melismelor în acordul sau nota finală), interpretarea unor turații în ritm punctat, notate în

text cu durate egale de optimi sau șaisprezecimi (spre exemplu, în toate trei *Allemande*, în *Gavotte* și *Gigue* din caietul I, în *Musette* din caietul II, în *L'indifférente* și *Menuet* din caietul III). Uneori compozitorul remarca, că această manieră liberă de interpretare nu este admisibilă în toate lucrările (cum ar fi, *Les niais de Sologne*, *L'enharmonique*).

Realizările științifice din epoca barocă au contribuit la descoperirile făcute în anii '70 sec. al XX-lea de către interpreți remarcabili, care au studiat amănunțit stilul muzical al Barocului. Urmând tradițiile sec. XVI-XVII, muzicienii interpretează lucrările maestrilor preclasiți la instrumentele din acea epocă și, desigur, în maniera corespunzătoare stilului baroc. Aceștia sunt cei mai celebri dirijori ai sec. XX – XXI, cum ar fi Trevor Pinnock, Christopher Hogwood, William Christie, Gustav Leonhardt, Sigiswald Kuijken, Marc Minkowski, Frans Bruggen, Ton Koopman ș.a. Unii dintre ei – Christie, Leonhardt, Koopman – sunt clavecinști și organiști virtuozii. În tratarea muzicii Barocului ei păstrează particularitățile stilului – integritatea compoziției, care se obține prin crearea „edificiului” sonor dintr-o singură „bucată”. Posibilitățile clavecinului permit de a interpreta lucrarea într-o manieră orchestrală, utilizându-se diferite timbruri pentru diferite voci.

În perioada de înflorire a artei pentru clavecin au existat mai

multe varietăți ale clavecinului. În prezent majoritatea clavecinelor aparțin aceluși tip de care se folosea Rameau. Acest clavecin este alcătuit din două claviaturi, cu diapazonul de la *sol* din contraoctavă până la *re* din octava a treia. Dar sonoritatea reală a corzilor clavecinului are un diapazon mult mai larg: de la *sol* din contraoctavă până la *sol* din octava a patra. În general clavecinul are patru seturi de corzi, adică patru registre, care se repartizează între două claviaturi. Aceste patru registre pot, la dorința interpretului, să fie incluse sau excluse, fiecare în parte, prin intermediul pârghiilor speciale. În clavecinele contemporane pârghiile de registru, situate de asupra claviaturii, sunt înlocuite cu pedale ca și la pianul contemporan. Pe lângă aceasta claviaturile pot fi unite la dorința interpretului. Dacă claviaturile sunt unite, atunci clapele primei claviaturi se unesc automat cu clapele omonime ale claviaturii a doua. Corespunzător la cântarea pe prima claviatură vor răsuna și registrele claviaturii a doua. Astfel, la includerea tuturor patru registre și unirea claviaturilor vor răsuna sunete în patru registre diferite, dublate în octave (superioare și inferioare). Și încă un mijloc sonor al clavecinului – dispozitivul *Laute* (lăuta). Prin mișcarea pârghieii corzile sau registrul sună mai înăbușit, iar sunetul este mai încet și acut. Sonoritatea registrului se aseamănă cu cea de lăută.

Astfel, posedând tehnica clavicinului, interpretul folosește contrapuneri sonore, ceea ce face mai clar caracterul și structura lucrării. Referitor la interpretarea melodiei, schimbarea registrelor și a claviaturii în scopul redării melodiei a unei expresivități mai pronunțate la clavecin, nu s-a folosit și nu se folosește. Schimbarea registrelor și a claviaturii în timpul executării melodiei ar fi un mijloc prea brutal și ar diviza melodia în mai multe segmente. Expresivitatea interpretării melodice se realizează la clavecin prin intermediul ritmicii și articulației. Alegerea timbrului și registrului pentru fiecare voce se efectuează preventiv interpretării și se menține pe parcursul întregii piese. Chiar și la repetarea compartimentelor, registrele nu se schimbă. Înfrumusețările micromelodice se variază și se prelungesc. Excepție prezintă

forma rondo cu structura *a b a c a d* etc., în care refrenul se expune într-un registru, iar în episoadele *b, c, d* registrele variază (*Giga en rondo, Musette en rondo, La villa-geoise rondeau, Les tourbillons, Les cyclopes* din caietul II, *Les tricotets* din caietul III). Nu se încadrează în aceste reguli și două piese, fiecare fiind alcătuită din două compartimente contrastante după caracter – *Prélude* din caietul I și *La Dauphine*. Este curios, că ele înrămează moștenirea pentru clavecin a lui Rameau: *Prélude* a fost scris în 1706, când compozitorul abia își începea activitatea sa, iar *La Dauphine* a fost compusă în 1747 cu ocazia căsătoriei prințesei și reprezintă o încheierea a creației pentru clavier a lui Rameau.

Eu am trasat multe căi, care pot să-i ducă departe pe acei, care vor dori să le urmeze, a spus Jean Philippe Rameau [8].

BIBLIOGRAFIE

1. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко // Большая энциклопедия. – Санкт-Петербург, 2004. – С.66.
2. Apud: Рьжкин И., Мазель Л. Очерки по истории теоретического музыкального знания. – Москва, 1934. – С.12.
3. Ibid. – С.13.
4. Ibid. – С.15.
5. Ibid. – С.57.
6. Ibid. – С.76.
7. Малиньон Ж. Жан Филипп Рамо. – Ленинград, 1983. – С.18.
8. Ibid. – С.105.