LUX IN TENEBRIS

LUCIAN CAZAC



Enciclopedia Școlilor de Compoziție Muzicală din Baroc

Volumul 1: Veneția - Orașul care cântă

ORDO IN CHAOS

Enciclopedia Școlilor de Compoziție Muzicală din Baroc

Volumul I

LUCIAN CAZAC

Lux in Tenebris · Ordo in Chaos

Enciclopedia Școlilor
de Compoziție Muzicală din Baroc
1600–1750

Volumul I

Veneția

Orașul care cântă

Splendoarea muzicii baroce

2026

Copyright © Lucian Cazac, 2026.

Toate drepturile rezervate.

Nicio parte a acestei lucrări nu poate fi reprodusă sau transmisă sub nicio formă și prin niciun mijloc, electronic ori mecanic, fără încuviințarea scrisă prealabilă a autorului, în afara citatelor scurte folosite în recenzii și studii critice.

Enciclopedia Școlilor de Compoziție Muzicală din Baroc · Volumul I: *Veneția — Orașul care cântă*.

Autor: Lucian Cazac.

Prima ediție, 2026.

Tatălui meu,
cel dintâi care m-a învățat să ascult,
mare iubitor de muzică și de frumos.

Această carte despre un oraș
care a prefăcut sunetul în veșnicie
este, toată, pentru el.

Stilul unui oraș este
orașul tradus în sunet.

Cuprins

Partea întâi · Cetatea **10**

Capitolul 1 — Orașul Instrument **10**

Capitolul 2 — Serenissima **16**

Capitolul 3 — San Marco, bazilica-instrument **23**

Capitolul 4 — Ospedalele **29**

Capitolul 5 — Tiparul și teatrul **34**

Partea a doua · Vocile **40**

Capitolul 6 — Adrian Willaert și întemeierea școlii **40**

Capitolul 7 — Andrea Gabrieli **45**

Capitolul 8 — Giovanni Gabrieli, geniul spațiului **50**

Capitolul 9 — Monteverdi (I): madrigalul și seconda pratica **55**

Capitolul 10 — Monteverdi (II): Orfeo și nașterea operei **60**

Capitolul 11 — Monteverdi (III): Veneția, Ulise și Poppea **65**

Capitolul 12 — Francesco Cavalli: opera cucerește cetatea **70**

Capitolul 13 — Cesti și secolul operei venețiene **75**

Capitolul 14 — Barbara Strozzi: vocea cea mai personală **79**

Capitolul 15 — Legrenzi și Lotti: puntea spre secolul al XVIII-lea **83**

Capitolul 16 — Tomaso Albinoni **88**

Capitolul 17 — Vivaldi (I): Preotul Roșu, vioara, concertul **92**

Capitolul 18 — Vivaldi (II): L'estro armonico și Anotimpurile **97**

Capitolul 19 — Vivaldi (III): opera, vocea, amurgul **102**

Capitolul 20 — Frații Marcello: muzica patricienilor **107**

Capitolul 21 — Giuseppe Tartini: vioara după Vivaldi **111**

Capitolul 22 — Baldassare Galuppi: amurgul luminos al operei venețiene **116**

Partea a treia · Moștenirea 122

Capitolul 23 — Drumul spre Bach și spre Europa **122**

Capitolul 24 — Opera cucerește Europa **127**

Capitolul 25 — Amurg și redescoperire: 1797 și învierea sunetului venețian **132**

Aparat muzical · Discografie · Glosar · Index · Cronologie 137

— Cronologie **137**

— Glosar de termeni **140**

— Index de opere **142**

— Discografie adnotată **146**

Partea întâi

Cetatea

Capitolul 1

Orașul Instrument

Alte orașe se aud. Veneția rezonează.

Un oraș fără tropot

Închipuie-ți că intri, pentru întâia oară, într-un oraș din care lipsește un sunet pe care nici măcar nu știai că îl asculți. În orice altă cetate a Europei anului 1600, la Roma, la Paris, la Londra, fundalul permanent al vieții era alcătuit din două zgomote surde și neîncetate — tropotul copitelor pe caldarâm și huruitul roților de căruță pe piatră. Erau atât de obișnuite, încât urechea le ștergea, așa cum uiți tic-tacul unui ceas din odaie. Dar ia-le deodată și liniștea rămasă în urmă e asurzitoare. La Veneția, acea liniște era starea obișnuită a lucrurilor. Fiindcă aici strada nu e de piatră, ci de apă. Marfa, oamenii, piatra pentru palate, butoaiele cu vin, morții duși la groapă, totul călătorea pe apă, în bărci. Caii, căruțele, carele cu boi, toată mașinăria zgomotoasă care punea în mișcare orice alt oraș al vremii, aici pur și simplu nu aveau unde să umble. Ce rămânea era un fel de tăcere pe care niciun orășean din restul Europei n-o cunoștea. Nu o tăcere moartă, Veneția era, la urma urmei, unul dintre cele mai populate orașe ale continentului, cu aproape o sută șaptezeci de mii de suflete la apogeul ei din secolul al XVI-lea, ci o tăcere *lichidă*, peste care fiecare sunet se desena limpede, de sine stătător. Vâsla care plescăie, strigătul gondolierului la colț de canal, pașii pe o punte de lemn, o fereastră care se deschide. Glasul cuiva care cântă, undeva, nevăzut. Într-un oraș fără tropot, sunetul omenesc nu se mai pierde în larmă și iese la suprafață, curat, ca o voce într-o sală goală. Reține senzația aceasta, fiindcă din ea se naște tot ce vom povesti în această carte. Un oraș în care sunetul contează, în care fiecare glas se aude, e un oraș pregătit, din chiar alcătuirea lui fizică, să ia muzica în serios. Veneția nu doar că a iubit muzica. A fost construită, fără să-și dea seama, ca s-o asculte.

Orașul clădit pe apă

Ca să înțelegem de ce Veneția sună altfel decât orice alt oraș, trebuie să începem cu lucrul cel mai uluitor despre ea: faptul că există. Fiindcă Veneția nu ar trebui, la drept vorbind, să fie acolo. Nu e un oraș ridicat pe un deal, lângă un râu, la o răscruce de drumuri, așa cum se nasc cetățile. E un oraș clădit pe *nimic*, pe o risipă de peste o sută de insulițe mlăștinoase, bancuri de nămol pierdute într-o lagună de apă sărată, la marginea Adriaticii. Primii venețieni, fugari care-și căutau adăpost

din calea năvălirilor, au ales locul acesta tocmai fiindcă era de nelocuit: mlaștina îi apăra mai bine decât orice zid. Și apoi au făcut ceva ce seamănă cu o nebunie și cu un miracol deopotrivă, au bătut în noroi milioane de piloni de lemn, trunchiuri înfipte unul lângă altul până au atins stratul tare de dedesubt, și pe pădurea aceasta răsturnată, scufundată, au înălțat un oraș de piatră și de marmură. Veneția plutește, la propriu, pe o pădure întoarsă cu capul în jos. Gândește-te ce fel de loc rezultă. Nu există pământ, în sensul obișnuit al cuvântului, nu există țărână, nici câmp, nici drum de uscat. Există apă și există piatră și între ele, omul. Totul e mărginit, insular, strâns. Nu ai unde să te întinzi, așa că te înalți și te îndeși: casele se lipesc una de alta, canalele se strecoară printre ele ca niște uliți lichide, podurile le cos la loc. Un asemenea oraș e, prin însăși geometria lui, o cutie, un spațiu închis, cu pereți tari de piatră și o podea de apă care lucește. Iar o cutie cu pereți tari, oricine a bătut vreodată într-o ladă goală o știe, e un lucru care *rezonează*. La asta se adaugă lumina. Fiindcă apa nu doar poartă sunetul, ci și întoarce lumina, iar Veneția trăiește scăldată într-o lumină dublă, cea care cade din cer și cea care urcă, tremurată, de pe oglinda canalelor. E o lumină care pâlpâie pe tavane, care face marmura să pară vie, care topește contururile. Orașul acesta lucrează asupra tuturor simțurilor deodată: ochiul e vrăjit de licărul apei, urechea de limpezimea sunetului. Nu e de mirare că venețienii au ajuns un neam de oameni ai *senzației,* iubitori de culoare, de fast, de strălucire și de muzică. Locul însuși îi crescuse așa.

Stăpânirea clopotelor

Peste tăcerea aceasta de apă domneau clopotele. Erau pretutindeni. Fiecare dintre cele peste șaptezeci de parohii ale orașului își avea campanila ei, iar turnurile acelea subțiri, răsărind din încâlceala acoperișurilor, punctau văzduhul Veneției așa cum punctau și timpul. În zilele de mare sărbătoare, când porneau să bată toate deodată, orașul întreg se prefăcea într-un uriaș instrument dezlănțuit, o hărmălaie de bronz pe care venețienii o numeau, pe bună dreptate, un *concerto* de clopote. Dar, din toată această pădure sonoră, unul singur dădea tonul întregii cetăți și merită să ne oprim la el, fiindcă e cel mai frumos simbol al felului în care, la Veneția, sunetul și viața se împleteau. Se numea **Marangona** și era clopotul cel mare din Campanila San Marco, turnul care străjuiește și azi piața. Numele lui vine de la *marangoni*, tâmplarii, dulgherii, meșterii lemnului care trudeau la Arsenal, marele șantier naval al Republicii. Fiindcă Marangona era clopotul muncii: dimineața, dangătul lui adânc vestea începutul zilei de lucru, iar seara îi punea capăt. Când Marangona bătea, zecile de mii de mâini ale orașului se apucau de treabă sau o lăsau deodată. Un singur sunet, grav și rar, era ceasornicul a aproape o sută de mii de oameni. Gândește-te ce înseamnă asta. Într-o lume fără ceasuri de mână, fără sirene, fără niciunul dintre semnalele cu care ne împărțim noi astăzi ziua, un întreg oraș își rânduia viața după *un sunet*. Muncă și odihnă, zi și noapte, deschiderea și închiderea porților, toate veneau prin ureche, nu prin ochi. Venețianul trăia scufundat într-un cod sonor pe care îl înțelegea din leagăn, așa cum noi înțelegem culoarea unui semafor.

Cele cinci glasuri ale Campanilei

Campanila San Marco a adăpostit, veacuri de-a rândul, cinci clopote și fiecare avea rostul lui precis, un adevărat limbaj public, bătut în bronz.
Marangona, cel mai mare și mai grav, vestea începutul și sfârșitul zilei de muncă; tot el dădea, în fiecare dimineață, semnalul de deschidere a porților Ghetoului, până la căderea Republicii, în 1797. **Nona** suna la „ceasul al nouălea", pe la amiază. **Trottiera** îi chema pe nobili la ședințele Marelui Sfat. Numele ei vine de la *trottare*, trapul cailor cu care dregătorii se grăbeau, odinioară, spre palat. **Pregadi** (sau *Mezza Terza*) vestea adunarea Senatului. Venețienii numeau Senatul *i Pregadi*, „cei rugați" să se înfățișeze. Iar **Maleficio**, clopotul cel sinistru, anunța execuțiile capitale.
Cinci glasuri, cinci înțelesuri. Un venețian care auzea, de departe, peste acoperișuri, care clopot bate, știa într-o clipă dacă e vremea muncii, a rugăciunii, a sfatului de stat sau a morții. Orașul vorbea și cetățenii lui îl ascultau.

Nu e o întâmplare, așadar, că muzica cea mai spectaculoasă a Veneției avea să se nască tocmai la San Marco, la poalele Marangonei. Într-un oraș unde sunetul public era deja o instituție, unde un clopot ținea loc de guvern, de ceas și de vestitor, pasul de la semnalul sonor la *muzica* sonoră era firesc, aproape inevitabil. Statul care își vorbea poporul prin bronz avea să-i vorbească, în curând, și prin coruri.

Strigătele și cântecele orașului

Dar clopotele nu erau singurul glas al Veneției. Sub ele, orașul fremăta de o întreagă muzică măruntă a vieții de zi cu zi, pe care tăcerea lichidă a canalelor o scotea minunat în evidență. Erau strigătele negustorilor, mai întâi. La Rialto, inima comercială a orașului, piețele vuiau de glasurile vânzătorilor de pește, de fructe, de apă dulce, fiindcă, printr-un paradox crud, orașul clădit pe apă nu avea apă de băut, și luntrașii care o aduceau din râuri își lăudau marfa în cântece de stradă cu o melodie a lor. Fiecare meserie își avea strigătul ei, aproape o arie în miniatură, pe care urechea venețianului o recunoștea de departe. Era o polifonie a muncii, neîncetată, care se ridica de pe canale și de prin piețe ca un murmur colectiv. Și era, mai presus de toate, cântecul de pe apă. Fiindcă venețianul cântă la muncă și la petrecere, dar mai ales pe barcă. Gondolierii, în chip deosebit, erau vestiți pentru glasul lor, iar obiceiul lor cel mai frumos avea să uimească Europa întreagă: cântau, de la o barcă la alta, strofe din marii poeți mai cu seamă din *Ierusalimul eliberat* al lui Tasso. Unul intona o strofă, apoi tăcea; și, de departe, de pe un alt canal, un alt gondolier, necunoscut, îi răspundea cu strofa următoare. Glasurile își vorbeau peste ape, peste acoperișuri, în noapte.

Cântecul gondolierilor

Obiceiul acesta i-a fermecat pe toți călătorii care l-au auzit. În secolul al XVIII-lea, scriitorul german Goethe, ajuns la Veneția, a stăruit să-l asculte și a rămas răscolit: a descris cum un gondolier cântă o strofă din Tasso și cum, de departe, altul îi răspunde, cei doi purtând un dialog cântat de-a lungul canalelor pustii, în bătaia lunii. Alți călători, înainte și după el, au povestit același lucru cu aceeași mirare.
Ascultă cu atenție ce se petrece aici, fiindcă e uluitor. Cu un secol și mai bine înainte ca ucenicii muzicologiei să scrie tratate despre el, orașul Veneția *cânta deja antifonic*. Două glasuri așezate în locuri diferite ale spațiului, care își răspund unul altuia peste depărtare, exact principiul pe care Gabrielii aveau să-l ridice la rang de artă în bazilica San Marco, cu cele două coruri față în față. Înainte de a fi o tehnică de compoziție, dialogul acesta era, la Veneția, un reflex al vieții de toate zilele. Orașul își cânta sieși, de pe o barcă pe alta, forma pe care geniul avea s-o prindă mai târziu în note.

Iată, deci, peisajul sonor întreg: dedesubt, murmurul strigătelor și al cântecelor omenești; deasupra, stăpânirea clopotelor; și, ținându-le laolaltă, tăcerea limpede a apei, care făcea ca fiecare dintre ele să se audă. Un oraș care, chiar și fără o singură partitură scrisă, suna deja ca nicăieri altundeva.

Orașul care și-a lăsat caii

Am spus, la început, că la Veneția nu se auzea tropot de copite. E adevărat pentru epoca despre care vorbim, barocul, secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, dar adevărul are o nuanță care merită spusă, fiindcă e ea însăși frumoasă. Veneția nu a fost dintotdeauna un oraș fără cai. În Evul mediu, nobilii venețieni călăreau ca toți nobilii Europei. Existau grajduri, existau stâlpi de priponit caii lângă San Marco, iar unele uliți purtau încă multă vreme nume care aminteau de ei. Însuși numele clopotului **Trottiera** e o fosilă sonoră. El vestește o vreme în care dregătorii chiar veneau călare, în trap, la ședințele palatului. Clopotul a rămas; caii, nu. Pe nesimțite, de-a lungul secolelor al XIV-lea și al XV-lea, orașul i-a pierdut. Nu printr-o lege care să-i izgonească dintr-odată, călăritul nu a fost niciodată interzis cu totul, ci prin chiar îngustimea lui. Străduțele Veneției, *calli*, sunt de o strâmtoare adesea năucitoare; podurile urcă și coboară în trepte; totul e croit pentru pasul omului, nu pentru copita calului. Încet-încet, a călări a devenit nu interzis, ci *cu neputință* și, în plus, nepotrivit. A merge pe jos ajunsese o virtute republicană, un semn că și patricianul venețian calcă pe aceleași lespezi ca negustorul și ca barcagiul, spre deosebire de aristocrațiile trufașe ale uscatului, care se înălțau deasupra mulțimii pe spinarea unui cal.

Patricianul care nu mai știa să încalece

Până în secolul al XVI-lea, înstrăinarea venețienilor de cai ajunsese proverbială. Călătorii străini povesteau, amuzați, despre nobili venețieni care

abia se mai țineau în șa. Un vizitator glumea că un patrician, pus pe un cal, „a întrebat încotro bate vântul", de parcă s-ar fi crezut incapabil să călărească, întocmai cum nu poți naviga împotriva vântului.
Gluma spune mult. La Veneția, apa înlocuise uscatul până și în reflexele trupului. Un neam întreg de oameni se formase învățând să stea în echilibru pe o gondolă legănată, nu pe un cal în galop. Iar urechea lor, crescută în tăcerea lichidă a canalelor, era cu atât mai ascuțită pentru sunetele care contau: clopotul, strigătul, cântecul.

Pentru povestea noastră, pierderea aceasta a cailor nu e un amănunt pitoresc, ci o piesă din mecanism. Un oraș pietonal și acvatic e un oraș tăcut în felul potrivit, destul de liniștit cât să se audă muzica, dar plin de viață, de glasuri, de mișcare omenească. E cutia de rezonanță în care avea să răsune totul.

O cutie de rezonanță pe apă

Tăcerea Veneției nu era doar lipsă de zgomot. Era și ceva mai rar, o anume calitate a sunetului însuși, pe care i-o dădea materialul din care e făcut orașul. Gândește-te din ce e clădită Veneția. Apă, mai întâi, luciul neted al canalelor și al lagunei, care e deopotrivă oglindă și suprafață tare, care nu înghite sunetul, ci îl aruncă înapoi. Apoi piatra, marmura lustruită a palatelor, lespezile piețelor, zidurile înalte care mărginesc canalele și le prefac în culoare de rezonanță, purtând sunetul de la un capăt la altul. Și, în inima orașului, aurul, milioanele de bucăți de mozaic care îmbracă bolțile bazilicii San Marco, suprafețe dure și curbe care prind lumina și o întorc și fac la fel cu sunetul. Nicăieri nu e lemn moale, nici pământ, nici iarbă care să soarbă ecoul. Totul e tare, neted, reflectant. Un oraș de apă, piatră și aur e, acustic vorbind, un instrument, un spațiu în care sunetul nu moare repede, ci stăruie, se plimbă, se întoarce îmbogățit. Un strigăt pe un canal pustiu, noaptea, se rostogolește între ziduri și revine de departe. Un cor într-o biserică de marmură nu se stinge la ultima notă, ci atârnă câteva clipe în aer, ca o mireasmă. Iar lucrul acesta nu e o metaforă de poet, ci un fapt pe care cercetătorii de azi l-au măsurat. Fiecare mare biserică venețiană are reverberația ei proprie, adâncă și lungă, iar compozitorii care au scris pentru ele au ținut seama de asta, fie că și-au dat limpede seama, fie din instinct. O muzică gândită pentru un spațiu care prelungește fiecare acord câteva secunde nu poate fi o muzică repede și minuțioasă. Notele s-ar îneca una în alta. Trebuie să fie o muzică amplă, cu acorduri largi și mișcări rare, croită anume ca să înflorească în acel ecou. Spațiul nu doar că găzduia muzica venețiană, ci o *modela*. Un venețian care cânta știa, fără să fi învățat vreodată fizică, pentru ce fel de sală scrie. Venețienii înțelegeau asta nu ca savanți, ci ca oameni crescuți înăuntrul fenomenului. Știau că orașul lor sună altfel, că o procesiune pe apă răsună altfel decât una pe uscat, că glasul care cântă în San Marco capătă acolo o strălucire pe care nicăieri altundeva n-o avea. Iar din clipa în care un compozitor înțelege că spațiul însuși cântă odată cu muzica lui, el începe să scrie altfel. Dar despre asta, despre cum au prefăcut Gabrielii bazilica într-un instrument cu două suflete, vom vorbi pe îndelete, la vremea lor.

Un oraș acordat

Să adunăm, la capătul acestui prim capitol, firele pe care le-am întins. Un oraș clădit pe apă, pe o pădure de piloni scufundați, o cutie de piatră și de marmură cu podea lucitoare. Un oraș fără tropot de cai și huruit de roți, în care strada e apă și tăcerea e lichidă. Un oraș în care sunetul omenesc, glasul, pasul, strigătul, cântecul, ies la suprafață curat, fiindcă n-are cu ce să se lupte; în care gondolierii își răspund antifonic peste canale, iar clopotele rânduiesc ziua, viața și moartea. Și un oraș făcut din suprafețe tari care nu sorb ecoul, ci îl întorc, prefăcând întreaga cetate într-o uriașă cutie de rezonanță. Pune toate acestea laolaltă și vei înțelege de ce începem această carte nu cu un compozitor, nici cu o partitură, ci cu orașul însuși. Veneția nu e doar locul unde s-a născut o mare școală muzicală. E un oraș *acordat*, un instrument întins pe luciul lagunei, gata să vibreze la cea mai mică atingere. Restul volumului va fi povestea celor care au atins coardele: dogi și preoți, orfane și cântărețe, negustori și geniali meșteri ai sunetului. Dar instrumentul era deja acolo, demult, așteptând. E teza de la care pornește totul și pe care o vom auzi, reformulată, în fiecare capitol: **stilul muzical al unui oraș este orașul însuși, tradus în sunet.** Nicăieri nu e asta mai limpede decât la Veneția, orașul care, înainte de a fi compus vreo notă, era deja el însuși muzică în stare latentă. Să ne apropiem, așadar, de el. Să-i trecem pragul. Și, mai înainte de orice, să ciulim urechea.

Ascultă orașul

Înainte de a merge mai departe, fă un singur lucru: caută o înregistrare cu **clopotele bazilicii San Marco,** există câteva, ușor de găsit, surprinse chiar în piață. Ascultă-le cu ochii închiși.

Nu asculta o melodie; clopotele nu cântă o melodie. Ascultă *spațiul*: felul în care dangătul pornește, se rostogolește peste piață și peste apă și se întoarce, estompat, de departe. Ascultă cum sunetul pare să aibă adâncime, volum, trup. Ascultă cum, după ultima bătaie, rămâne câteva clipe ceva în aer, o coadă de rezonanță care nu vrea să se stingă.

Iar dacă vrei să mergi un pas mai departe, caută o înregistrare cu vechile *canzoni da battello*, cântecele de barcă venețiene, sau cu o strofă din Tasso cântată „alla veneziana". Ascultă cum un singur glas, neînsoțit, umple spațiul de unul singur. Ceea ce auzi acolo nu e încă muzica savantă a acestui volum. E ceva mai dinainte: sunetul orașului-instrument, gol, înainte ca cineva să fi cântat cu adevărat la el. Ține minte timbrul acesta. Peste câteva capitole, când corurile lui Gabrieli vor umple aceeași piatră și același aur, vei recunoaște în ele ecoul pe care-l asculți acum.

Capitolul 2

Serenissima

Veneția nu a avut niciodată un rege. A avut, în schimb, un mit și mitul acela avea nevoie de muzică pentru a fi crezut.

O republică fără rege

Am ascultat, în capitolul anterior, orașul-instrument. E vremea acum să întrebăm cine cântă la el și răspunsul, la Veneția, e surprinzător de la prima vorbă: nu un rege, nu un principe, nu un stăpân. Ci un stat. Fiindcă aici ajungem la cea dintâi mare ciudățenie a Veneției, și la cheia întregului nostru volum. În aproape toată Europa anului 1600, muzica cea fastuoasă era muzica puterii personale. Un rege, un principe, un cardinal își comanda splendoarea sonoră așa cum își comanda un palat sau un portret: pentru gloria lui. Lully avea să cânte pentru Ludovic al XIV-lea; muzicienii de la Dresda, pentru Elector; cei de la Londra, pentru rege. Pretutindeni, marea muzică era reflexul unei singure voințe princiare, oglinda sonoră a unui om. Veneția nu avea așa ceva. Ea era o **republică** și nu una oarecare, ci una care dăinuise, la vremea aceea, de peste o mie de ani, și care avea să-și spună, cu o mândrie liniștită, *la Serenissima*: Preasenina. Serenissima Repubblica Di Venezia. În fruntea ei stătea, ce-i drept, un *doge*, ales pe viață și înconjurat de tot fastul unei curți, dar, cum vom vedea îndată, dogele era aproape totul la înfățișare și aproape nimic la putere. Nu exista dinastie. Nu exista un „Rege-Soare" a cărui vanitate să hrănească artele. Exista, în locul lor, ceva ce Europa nu mai văzuse de la Roma antică încoace: un stat care se guverna singur, printr-un păienjeniș de consilii, și care trăia, murea și se slăvea pe sine ca o comunitate, nu ca proprietatea unui om. Și totuși, iată paradoxul de la care pornește tot ce urmează: tocmai acest oraș fără rege a produs una dintre cele mai grandioase, mai ceremonioase, mai copleșitoare muzici din întreaga Europă. Cum se explică? Cum ajunge o republică de negustori să sune mai împărătește decât curțile împăraților? Răspunsul stă în felul cu totul neobișnuit în care era alcătuită Serenissima și la el trebuie să ne uităm mai întâi.

Spectacolul unui rege fără putere

Ca să înțelegi Veneția, trebuie să te uiți bine la dogele ei, fiindcă el e întregul paradox venețian strâns într-un singur om. La prima vedere, dogele era un monarh. Purta veșminte de aur și purpură, o bonetă ciudată și ascuțită numită *corno*, semnul

demnității lui. Trăia în Palatul Dogilor, lipit de bazilica San Marco. Era înconjurat de ceremonii fără sfârșit, primea ambasadori, prezida sărbătorile statului, iar o dată pe an, în fastuoasa ceremonie a *Sensa*, arunca un inel în mare, însurându-se simbolic cu Adriatica în numele Republicii. Nimic nu părea să-i lipsească din strălucirea unui rege. Și totuși, puterea lui reală era aproape nulă. Dogele nu putea domni; putea doar să *pară* că domnește. Nu avea voie să-și deschidă singur corespondența, să primească singur un sol străin, să-și numească urmașul ori să-și înzestreze familia din avutul statului. Fiecare doge nou era legat, la urcarea pe tron, de un jurământ scris, *promissione ducale*, care îi înșira, punct cu punct, tot ce nu avea voie să facă și, cu fiecare domnie, lista aceasta a interdicțiilor se lungea, ca și cum Republica ar fi strâns, generație după generație, chingile în jurul propriului ei principe. Cel care a surprins cel mai bine acest paradox a fost un patrician venețian, Gasparo Contarini, într-o carte scrisă în prima jumătate a secolului al XVI-lea, *Despre magistraturile și republica venețienilor,* care avea să fie citită, admirată și tradusă în toată Europa, până în Anglia. Formula lui a rămas celebră. La Veneția, spunea Contarini, „vezi în toate înfățișarea unui rege, dar autoritatea lui nu e nimic". Dogele era un rege de spectacol, o coroană fără cap, o maiestate pusă anume în vitrină ca să arate lumii că Veneția se închină unei idei, nu unui om.

Mașinăria puterii

Dacă nu dogele conducea, atunci cine? Răspunsul: o întreagă mașinărie de consilii, gândită cu o neîncredere aproape maniacală față de puterea unui singur ins.

La temelie stătea **Marele Sfat** (*Maggior Consiglio*), adunarea tuturor patricienilor, uneori peste o mie de bărbați, care era, teoretic, trupul suveran al statului și din care se alegeau toate celelalte magistraturi. Deasupra lui lucra **Senatul** (numit și *Pregadi*, „cei rugați" să se înfățișeze), care cârmuia politica externă, războiul și finanțele. Iar în umbră veghea temutul **Consiliu al celor Zece** (*Consiglio dei Dieci*), însărcinat cu siguranța statului, cu spionajul și cu pedepsirea trădării, un organism atât de eficient și de tăcut încât numele lui singur băga spaima în dușmanii Republicii.

Totul era gândit ca nimeni să nu adune prea multă putere: mandate scurte, alegeri încrucișate, trageri la sorți, interdicții de a ocupa două funcții deodată. Era o mașinărie greoaie, bănuitoare, uneori nedreaptă, dar uimitor de trainică. Veneția nu a cunoscut niciodată tirania unui singur om, nici lovitura de stat care a răsturnat atâtea alte republici italiene. Și tocmai durata aceasta neobișnuită avea să hrănească cel mai prețios bun al Serenissimei: mitul ei.

Mitul Veneției

Fiindcă Veneția nu era doar un stat trainic. Era un stat care *știa* că e trainic și care și-a făcut din asta o religie laică. Istoricii o numesc astăzi „mitul Veneției": imaginea de

sine, cultivată cu grijă de-a lungul veacurilor, a unei republici desăvârșite, echilibrate, drepte, nemuritoare. Cartea lui Contarini a fost izvorul acestui mit, iar ideea lui centrală a cucerit mințile luminate ale Europei: Veneția, spunea el, izbutise ceea ce filozofii antici doar visaseră: un *guvernământ amestecat*, care îmbina cele trei forme bune de stat și le ținea în echilibru. Avea ceva monarhic, în persoana fastuoasă a dogelui; ceva aristocratic, în consiliile patricienilor și ceva democratic, în sorții și în regulile care împiedicau o singură familie să pună mâna pe putere. Din acest echilibru, credeau venețienii, se năștea stabilitatea lor fără egal: o insulă de ordine și de armonie într-o Europă sfâșiată de războaie, de tiranii și de ambiții princiare. Era acest mit pe de-a-ntregul adevărat? Nu, firește. În spatele fațadei, puterea reală se afla strâns în mâinile câtorva zeci de familii patriciene bogate; „democrația" venețiană nu cobora până la popor; iar Consiliul celor Zece putea fi nemilos. Dar ce ne interesează pe noi nu e cât de adevărat era mitul, ci faptul că Veneția *credea* în el și avea nevoie să-l arate lumii. Iar un mit al armoniei și al măreției nu se poate propovădui prin vorbe. Trebuie *văzut*. Și, mai ales, trebuie *auzit*. Aici intră muzica. Procesiunile dogelui, sărbătorile de stat, marile ceremonii din Piața San Marco erau reprezentații publice ale armoniei venețiene, iar armonia, ca să fie crezută, trebuie să răsune. O muzică grandioasă, cu grupuri de voci perfect coordonate care își răspund și se contopesc într-un tot, era literalmente mitul pus pe note: multe glasuri deosebite, ținute laolaltă într-o ordine superioară, întocmai ca cele o mie de voci ale Marelui Sfat topite în voința unică a Republicii. Când vom asculta, în capitolele următoare, policoralul fastuos al Gabrielilor, să ne amintim că el nu era doar muzică frumoasă. Era Serenissima afirmându-se pe sine, sunetul unui stat care se voia etern.

Mecena care nu era un om

Să ne întoarcem acum la întrebarea de la care am pornit: dacă la Veneția nu exista un principe care să comande muzica, atunci cine o plătea, cine o comanda, cine o ținea în viață? Răspunsul, iarăși surprinzător, e: statul însuși. La Veneția, mecena nu era un om. Era Republica. Iar locul în care statul și muzica se întâlneau avea un nume: bazilica San Marco. Și aici ne așteaptă o surpriză care încântă orice cunoscător. San Marco, cea mai vestită și mai împodobită biserică a Veneției, **nu era catedrala orașului.** Catedrala, scaunul episcopului, a fost, până în 1807, modesta San Pietro di Castello, aruncată la marginea orașului, departe de inima lui. San Marco era cu totul altceva: era *cappella ducale*, capela privată a dogelui, lipită de palatul lui și aflată sub autoritatea directă a statului, nu a Bisericii. Cea mai importantă biserică a Veneției nu aparținea Romei, nici vreunui episcop: aparținea Republicii. Era, dacă vrei, catedrala statului, nu a credinței. Consecința pentru muzică a fost uriașă. Postul de ***maestro di cappella*** la San Marco, cel care conducea muzica bazilicii, nu era o simplă slujbă bisericească. Era una dintre cele mai râvnite și mai bine plătite poziții muzicale din întreaga Europă, o funcție practic de stat, cu prestigiul unei ambasade. Cine o ocupa avea la dispoziție resurse pe care puțini principi le puteau egala, un cor stabil, instrumentiști și un spațiu, vom vedea în capitolul următor *ce* spațiu, făcut anume pentru măreție. Lista celor care au deținut-o e, ea singură, o istorie a muzicii europene. Flamandul **Adrian Willaert**, întemeietorul școlii venețiene, a ținut-o din 1527 până la moartea sa. I-au urmat Cipriano de Rore și marele teoretician Gioseffo Zarlino. Iar din 1613, culmea: postul a fost încredințat

celui mai mare compozitor al epocii, **Claudio Monteverdi**. Statul venețian aduna la San Marco cele mai strălucite minți muzicale ale vremii, fiindcă sunetul care ieșea de acolo era, în chip foarte real, glasul Republicii înseși. Când cânta San Marco, cânta Veneția. Și fiindcă mecena era statul, nu un om, muzica venețiană a căpătat o trăsătură unică, pe care o vom regăsi la fiecare pas: era, prin însăși natura ei, o muzică **publică**. Nu se năștea în cabinetul unui principe, pentru urechile câtorva curteni aleși, ci pentru ceremonia de stat, pentru mulțimea adunată în piață, pentru întregul oraș. Din această singură deosebire va curge, peste un secol, până și opera cu bilet, primul spectacol muzical din istorie, deschis oricui plătea la intrare. Dar despre asta, la vremea ei.

Un an plin de ceremonii

Dacă muzica Veneției era publică și de stat, atunci merită să ne întrebăm: ce anume o chema la viață? Când, mai exact, răsuna ea? Răspunsul ne arată cât de adânc era țesută muzica în chiar trupul Republicii — fiindcă anul venețian era o neîntreruptă înșiruire de ceremonii, iar fiecare dintre ele cerea sunet. Era, mai întâi, calendarul bisericesc, pe care Veneția și-l colora în felul ei: Crăciunul și Paștele, dar mai cu seamă marile sărbători legate de orașul însuși, ziua Sfântului Marcu, ocrotitorul Veneției, pe 25 aprilie, când moaștele și stindardele ieșeau în procesiune prin piață. Era apoi calendarul de stat, cu totul aparte: ziua investirii unui doge nou; sosirea soliilor străine, pe care Republica le întâmpina cu un fast calculat să impresioneze; sărbătorile care prăznuiau marile victorii navale sau izbăvirile de molimă. După ciuma cumplită din 1575–1577, de pildă, orașul a ridicat o biserică anume, Il Redentore, și a legat de ea o procesiune votivă anuală, la care tot orașul trecea Canalul pe un pod de bărci, un întreg oraș în pelerinaj, cu muzică. Fiecare dintre aceste prilejuri era un prilej muzical. Nu se cânta pentru că cineva ar fi poftit o seară plăcută, ci pentru că ceremonia *cerea* muzică, așa cum cerea stindarde, veșminte de aur și tunuri de salut. Muzica era parte din însuși mecanismul prin care statul se arăta pe sine, lui însuși și lumii. Iar maestrul de la San Marco nu era un artist care aștepta inspirația, ci un slujbaș al Republicii care avea de compus, an de an, pentru un calendar care nu se oprea niciodată.

Logodna cu Marea

Cea mai venețiană dintre toate ceremoniile era *Festa della Sensa*, Sărbătoarea Înălțării. În acea zi, dogele se urca pe *Bucintoro*, galera de stat aurită, o corabie-bijuterie croită numai pentru fast, și pornea, urmat de o flotilă întreagă, spre gura lagunei, acolo unde apele liniștite se deschid spre Adriatica.

Acolo, dogele arunca în valuri un inel de aur și rostea cuvintele rămase celebre: *„Te luăm de soție, o, mare, în semn de adevărată și veșnică stăpânire."* Era nunta simbolică a Veneției cu marea din care își trăgea întreaga putere, o ceremonie care spunea, fără ocolișuri, cine era Serenissima: nu un oraș oarecare, ci mireasa și stăpâna mării.

Gândește-te ce cadru pentru muzică: o întreagă flotă pe apă, clopotele orașului bătând în urmă, alămurile răsunând peste lagună. La Veneția, până

și o nuntă se juca la scara unui stat și cerea un sunet pe măsură.

Banii care au plătit splendoarea

Nimic din toate acestea nu ar fi fost cu putință fără un lucru foarte lumesc: averea. Iar Veneția era, de secole, unul dintre cele mai bogate orașe de pe pământ. Așezată la răscrucea dintre Apus și Răsărit, Republica își clădise puterea pe comerțul maritim. Mirodenii, mătăsuri, bumbac, sticlă, sare, argint, totul trecea prin lagună, cumpărat ieftin în porturile Levantului și vândut scump în toată Europa. Imperiul ei maritim, *Stato da Mar*, se întindea peste Adriatica, de-a lungul coastei dalmate, până în insulele grecești și în Cipru. Iar la inima acestei mașini comerciale pulsa **Arsenalul,** cel mai mare șantier naval preindustrial din lume, o uzină de corăbii care, la nevoie, putea construi o galeră întreagă într-o singură zi, uluind pe oricine o vedea. Banii aceștia, strânși din negoț și din stăpânirea mărilor, au fost cei care au plătit aurul mozaicurilor, marmura palatelor și, deopotrivă, corurile, orgile și instrumentiștii. Dar aici se ascunde o nuanță pe care istoriile grăbite o ratează și care dă o tensiune tragică întregii povești. **Marea splendoare muzicală a barocului venețian coincide cu începutul declinului politic al Republicii.** Chiar în veacurile în care Gabrieli și Monteverdi ridicau muzica Veneției la culmi nemaiauzite, puterea reală a orașului începuse, discret, să scadă. Descoperirea rutelor atlantice, drumul spre Indii pe la Capul Bunei Speranțe, bogățiile Lumii Noi mută încet centrul de greutate al comerțului dinspre Mediterană spre Ocean, lăsând Veneția tot mai la o parte. Iar dinspre răsărit, Imperiul Otoman rodea, deceniu după deceniu, posesiunile ei maritime. Nu e o coincidență că tocmai atunci muzica a devenit tot mai fastuoasă. Dimpotrivă, cu cât realitatea puterii se subția, cu atât mai strălucitor trebuia să *sune* Republica. Magnificența ceremonială era o afirmare către restul lumii și, poate mai ales, către sine că Serenissima e încă eternă, încă neînvinsă, încă favorita cerului. Muzica nu doar împodobea statul, ci îl *susținea*, îi întreținea mitul atunci când armele și corăbiile nu mai ajungeau. E un fir pe care îl vom urmări până la capătul volumului: splendoarea venețiană e, în adânc, splendoarea unui asfințit, cu atât mai orbitoare cu cât ziua care apune e mai lungă.

O biserică numai a ei

Mai era ceva ce deosebea Veneția de restul Italiei catolice și care i-a modelat adânc viața muzicală: neobișnuita ei independență față de Roma. Republica își apăra cu o îndârjire aproape fanatică autonomia în treburile bisericești. Preoții de pe pământ venețian erau, în ochii statului, mai întâi supuși ai Republicii și abia apoi slujitori ai papei; mănăstirile și averile bisericești erau ținute sub control; iar papii găseau în Veneția cel mai încăpățânat adversar al pretențiilor lor de putere lumească. Pentru venețieni, Dumnezeu era al tuturor, dar Biserica de pe pământul lor era a *lor*. Această încordare, veche de secole, a atins un vârf spectaculos exact la zorii epocii care ne interesează și a dat una dintre cele mai uluitoare înfruntări dintre un oraș și Roma din toată istoria.

Interdictul din 1606 și Paolo Sarpi

În 1606, Papa Paul al V-lea a aruncat asupra întregii Veneții **interdictul,** pedeapsa supremă a Bisericii: oprirea tuturor slujbelor religioase, o excomunicare colectivă menită să îngenuncheze orașul prin frică. Pricina: Republica arestase doi clerici și dăduse legi care îngrădeau averile și clădirile bisericești, iar papa a văzut în asta o sfidare. În orice alt stat catolic, interdictul ar fi fost o catastrofă care arunca populația în panică.

Veneția a răspuns… ignorându-l. Pe tron se afla un doge pe nume Leonardo Donà, un om hotărât și dușman al amestecului papal, iar alături de el stătea mintea care avea să conducă întreaga bătălie: călugărul și savantul **Paolo Sarpi**, consultantul teologic al Republicii. Sub călăuzirea lui, Veneția a poruncit pur și simplu clerului să-și vadă mai departe de slujbe, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat; a alungat din tot cuprinsul ei pe iezuiți, cei mai credincioși soldați ai papei (și n-avea să-i mai primească înapoi aproape o jumătate de secol); și a purtat împotriva Romei un adevărat „război al scrierilor" un potop de cărți și pamflete în care Sarpi susținea, cu o modernitate uluitoare pentru vremea lui, că papa nu are nicio autoritate asupra treburilor lumești ale unui stat.

A fost o bătălie a ideilor și Veneția a câștigat-o. După un an, în 1607, printr-o mediere a Franței, s-a ajuns la o împăcare care salva aparențele Romei, dar îi dădea de fapt dreptate Veneției: interdictul a fost ridicat fără ca Republica să fi cedat ceva esențial. Istoricii subliniază un lucru uriaș: a fost **ultima oară** când un papă a mai îndrăznit să arunce interdictul asupra unui întreg stat. Arma supremă a Romei, folosită împotriva Veneției, se dovedise neputincioasă și nimeni n-a mai încercat-o vreodată. Veneția demonstrase Europei că un stat își poate ține cu demnitate hotarele în fața celei mai temute puteri spirituale a vremii.

Roma n-a iertat-o. Peste câteva luni, Sarpi a fost atacat pe stradă și înjunghiat de niște ucigași care au scăpat apoi la adăpostul teritoriului papal. A supraviețuit, iar istoria i-a pus în gură o vorbă rămasă celebră: privind pumnalul, ar fi spus că recunoaște „stilul" Curiei romane, un joc de cuvinte între *stiletul* care-l rănise și *stilul* dușmanului său. Fie că a rostit-o întocmai, fie că nu, vorba spune totul despre felul mândru și neînfricat în care Veneția se măsura cu Roma.

Pentru muzica noastră, urmarea e adâncă: viața religioasă a Veneției gravita nu în jurul Romei papale, ci în jurul lui San Marco și al ritualului de stat. Sărbătorile care contau cu adevărat erau adesea cele ale Republicii — ziua Sfântului Marcu, ocrotitorul orașului; marile victorii navale; învestitura dogelui. Muzica sacră venețiană a crescut astfel legată de stat, publică și ceremonială, cu o personalitate proprie, deosebită de austeritatea mai supusă a Contrareformei romane. Era o muzică a cerului, da, dar a

unui cer care vorbea venețiană.

De ce Veneția a sunat așa cum a sunat

Să adunăm acum firele, fiindcă din împletirea lor se naște întregul stil pe care îl vom studia în acest volum. Un oraș fără principe, în care mecena e statul: muzica devine **publică și ceremonială**, nu privată, glasul unei comunități, nu podoaba unui om. O avere imensă, strânsă din negoțul mărilor: muzica își poate permite **fastul** corurilor duble, alămuri strălucitoare, mai multe orgi deodată. Un mit al armoniei care trebuie mereu reafirmat, cu atât mai tare cu cât puterea reală se clatină, muzica trebuie să fie **grandioasă, spectaculoasă, copleșitoare**, o dovadă sonoră că Serenissima e nemuritoare. Și o independență mândră față de Roma: o muzică sacră cu personalitate proprie, legată de ceremonia de stat. Pune toate acestea laolaltă și obții, aproape ca o formulă, exact sunetul Veneției baroce: policoralul fastuos al Gabrielilor, în care grupuri de voci și instrumente își răspund peste spațiul bazilicii; teatralitatea lui Monteverdi; și, mai târziu, opera devenită spectacol public și concertul strălucitor al lui Vivaldi. Niciunul dintre acestea nu s-ar fi putut naște la o curte princiară obișnuită. Toți sunt copiii unei republici, ai unui stat care se slăvea pe sine prin sunet. Iată, deci, teza acestei cărți, de astă dată nu în trupul orașului, ci în sufletul lui politic: **stilul venețian este Serenissima tradusă în muzică.** Orașul fără rege a scris o muzică de împărați tocmai fiindcă n-avea un împărat, fiindcă gloria pe care în altă parte o purta un singur om trebuia aici purtată de întregul stat, cu glas cât mai mare. Ne rămâne acum să intrăm în locul unde acest glas a răsunat cel mai puternic: bazilica San Marco însăși, cu cele două tribune ale ei față în față. Acolo, arhitectura se preface în muzică.

Sunetul Statului

În capitolul trecut ai ascultat clopotele, glasul dintâi al orașului. Acum ascultă glasul lui de sărbătoare, sunetul pe care îl scotea Republica atunci când voia să impresioneze lumea. Alege orice **canzonă sau sonată instrumentală de Giovanni Gabrieli**, de preferință cântată cu alămuri de epocă, *cornetti* (instrumente de suflat din lemn, luminoase) și tromboane grave.

Nu căuta încă adâncime sufletească; nu despre asta e vorba aici. Ascultă **greutatea** și **strălucirea** sunetului: aramă lucind ca aurul mozaicurilor, un ritm demn și solemn de procesiune, felul în care muzica pare croită nu pentru un salon intim, ci pentru un spațiu vast și pentru o mulțime. E muzica unei ceremonii de stat, făcută să umple o piață și să taie răsuflarea unui ambasador străin.

Fiindcă exact asta auzeau solii străini când erau primiți la Veneția. Nu era divertisment. Era o declarație de putere, Serenissima spunându-și, prin bronz și prin voci, propriul mit. Ține minte senzația aceasta de măreție publică. În capitolul următor vom afla *cum*, mai exact, pietrele bazilicii San Marco au prefăcut-o în geniu.

Capitolul 3

San Marco, bazilica-instrument

Alte biserici adăpostesc muzica. San Marco a fost zidită ca să o compună.

Aurul care dezorientează

Vii din lumina albă și orizontală a Pieței San Marco și intri, printr-o ușă joasă, în altceva. Nu într-o biserică, așa cum te aștepți, ci în interiorul unei cutii de aur. Ochiul, obișnuit cu logica limpede a bisericilor apusene, o navă lungă care te trage înainte, spre altar, ca o propoziție spre punctul ei, aici se pierde. Aici nu există o singură direcție. Cinci cupole se deschid deasupra ta, îmbrăcate în milioane de bucăți de mozaic pe fond de aur, care prind lumina lumânărilor și o întorc, tremurată, din toate părțile deodată. Spațiul nu curge; se rotește. Pentru câteva clipe, până ți se dezmeticește privirea, nu știi încotro să te uiți. Dar înainte ca ochiul să se liniștească, urechea a priceput deja ceva. Spațiul acesta e *viu*. Un pas, o tuse, o șoaptă, totul stăruie, se rotunjește, se întoarce estompat de undeva de sus, ca și cum clădirea ar răspunde. Nu ești într-o sală care conține sunet. Ești înăuntrul unui instrument care îl preface. Iar dacă privești spre inima bisericii, acolo unde se ridică altarul, vei vedea lucrul care a schimbat istoria muzicii europene: de o parte și de alta, față în față, **două tribune,** două balcoane înalte, fiecare cu orgă proprie. Nu sunt podoabe. Sunt cei doi plămâni ai instrumentului. Tot ce vom povesti în acest capitol se naște din spațiul dintre ele.

Un Bizanț în lagună

Ca să înțelegi de ce San Marco sună cum sună, trebuie mai întâi să înțelegi că nu e o biserică italiană. E o biserică *bizantină*, ridicată în lagună de un oraș care, veacuri de-a rândul, privea mai mult spre Constantinopol decât spre Roma. Planul ei nu e cel latin, alungit, ci o **cruce greacă**: patru brațe egale, strânse în jurul unui centru, după modelul Bisericii Sfinților Apostoli din Constantinopol, astăzi dispărută. Deasupra fiecărui braț și deasupra încrucișării, câte o cupolă: cinci în total, boltind spațiul ca cinci ceruri scobite, iar pereții, arcele, bolțile, cupolele, totul e îmbrăcat în mozaic pe fond de aur, pe suprafețe dure, curbe, lucioase, care acoperă aproape un hectar de boltă. Reține amănuntul acesta, fiindcă e acustică pură, nu decor. O sală cruciformă, cu cinci cupole și cu suprafețe tari care nu sorb nimic, este un uriaș rezonator. Sunetul lansat aici nu moare repede: urcă în cupole, se plimbă pe sub ele, se întoarce,

se suprapune peste el însuși. Reverberația e lungă și complexă. Într-un asemenea spațiu, notele scurte și silabele repezi se îneacă una în alta și se prefac în terci, dar acordurile largi, ținute, corurile masive care se mișcă rar și solemn înfloresc splendid, atârnând în aer mult după ce glasul a tăcut. Cu alte cuvinte, **arhitectura le spunea compozitorilor, dinainte, ce fel de muzică să scrie.** Nu una agitată și minuțioasă, ci una amplă, ceremonioasă, croită din blocuri mari de sunet. Bizanțul din lagună cerea măreție și o cerea nu printr-o poruncă, ci prin însăși fizica pietrei lui.

Ce au măsurat cercetătorii

Mult timp, legătura dintre spațiul bazilicii și muzica ei a fost o bănuială de istoric. Astăzi e un fapt măsurat. Într-un studiu rămas de referință, *Sound and Space in Renaissance Venice* (Yale, 2009), Deborah Howard și Laura Moretti au cercetat cu un instrument în mână acustica marilor biserici venețiene, difuzând sunete-test și înregistrând cum răspunde fiecare spațiu, ba chiar organizând experimente cu ascultători vii în biserici reale.

Două concluzii ne privesc direct. Întâi, fiecare biserică are „amprenta" ei sonoră, o reverberație proprie, iar muzica scrisă pentru ea se mulează pe acea amprentă. Apoi, și aici legenda romantică primește o corecție sănătoasă, că despărțirea sunetului în spațiu e, la San Marco, mai puțin spectaculoasă decât ne place să credem. Cele două tribune sunt mai apropiate, iar reverberația amestecă mai mult decât își închipuie cine se așteaptă la un ecou curat de pe un mal pe altul. Efectul venețian nu e un stereo brutal, stânga-dreapta, ci ceva mai subtil: o lărgire, o adâncire, o îmbrățișare a ascultătorului în sunet. Vom ține minte nuanța când vom asculta la sfârșitul capitolului.

Cele două tribune

Să ne întoarcem la cele două balcoane față în față, fiindcă ele sunt sămânța concretă a întregului stil venețian. De o parte și de alta a spațiului dinaintea altarului, San Marco avea tribune ridicate, *pergoli* și, sus, două orgi. Muzicienii puteau fi așezați astfel în grupuri separate, la depărtare unul de altul, uneori la înălțime, înconjurându-l pe ascultător în loc să stea strânși toți într-un singur loc. Postul de organist la San Marco era, alături de cel de *maestro di cappella*, printre cele mai prestigioase din Europa; pe acele bănci aveau să stea, peste ani, Andrea și apoi Giovanni Gabrieli. Gândește-te ce posibilitate ți se deschide dacă ai două grupuri de muzicieni așezate în locuri diferite ale unei săli care rezonează superb. Poți face ca un grup să *cânte* și ca celălalt să-i *răspundă*. Poți trimite o frază dintr-o parte a bisericii în cealaltă, peste capetele credincioșilor. Poți ține un grup în așteptare, tăcut, și apoi, la clipa potrivită, să le contopești pe amândouă într-un singur val care umple tot spațiul. Dialogul, ecoul, contrastul dintre puțin și mult, toate încetează să fie idei abstracte și devin lucruri pe care le *auzi venind din altă parte a camerei*. Nimeni nu a proiectat San Marco *pentru* asta. Clădirea fusese ridicată, în forma ei de temelie, cu secole înainte, pentru rațiuni

de credință și de prestigiu de stat, nu de muzică. Dar, odată ridicată, muzicienii au auzit ce le oferă și au început să compună înadins pentru ea. Aceasta e, poate, cea mai frumoasă ilustrare a tezei noastre. Nu compozitorul a inventat forma și a căutat apoi o sală. Sala exista deja, iar forma s-a născut din ea.

Willaert și psalmii despărțiți

Omul care a prefăcut această posibilitate în metodă a fost un flamand: **Adrian Willaert**, numit *maestro di cappella* la San Marco în 1527 și rămas în fruntea muzicii bazilicii până la moartea sa, în 1562, treizeci și cinci de ani în care a format gustul muzical al orașului. Willaert venea din marea tradiție polifonică franco-flamandă, cea mai savantă a Europei, și a adus-o cu el în lagună. Dar a făcut cu ea ceva ce spațiul de la San Marco îi șoptea la ureche: a luat corul și l-a *despărțit* în două grupuri așezate deosebit, punându-le să cânte când pe rând, răspunzându-și, când laolaltă, în momentele de culme. Psalmii aceștia, scriși pentru două coruri separate, au rămas în istorie sub numele de *salmi spezzati* „psalmii despărțiți" și au fost tipăriți la Veneția pe la mijlocul secolului, în 1550. Din ei avea să crească tot ceea ce numim astăzi **stilul policoral venețian**: muzica gândită nu doar pe pagină, ci în spațiu. E un pas uriaș și merită să ne oprim asupra lui. Până atunci, polifonia, împletirea mai multor linii melodice, era o artă a *țesăturii*: glasuri care se urmăreau, se imitau, se încrucișau, toate venind, pentru ureche, cam din același loc. Willaert adaugă o a doua dimensiune: *poziția în spațiu*. Acum nu mai contează doar ce cântă fiecare glas, ci și de *unde* vine. Un cor nu mai e doar mai sus sau mai jos decât altul pe portativ; e la stânga sau la dreapta ta, aproape sau departe. Compoziția devine, pentru prima oară, și o artă a așezării sunetului în încăpere.

Cine a inventat, de fapt, corurile despărțite?

Povestea frumoasă spune că Willaert a „inventat" la San Marco corurile despărțite. Adevărul e mai nuanțat și mai interesant.

Practica de a împărți corul în grupuri care își răspund exista, în forme mai simple, și în alte orașe din nordul Italiei, la Padova, la Verona, la Bergamo, încă dinaintea lui Willaert. Era, în parte, o deprindere veche a psalmodiei liturgice, cântată cu strana împărțită în două. O bună parte din gloria lui i-o datorează, pe deasupra, elevului său, marele teoretician **Gioseffo Zarlino**, el însuși viitor *maestro di cappella* la San Marco, care i-a fixat în scris reputația și i-a așezat metoda în sistem.

Ce a făcut cu adevărat Veneția nu a fost, așadar, să *inventeze* corurile despărțite, ci să le ridice la rang de artă și să le facă vestite în toată Europa. Se întâmplă adesea așa în istorie: nu contează atât cine a fost cel dintâi, cât cine a făcut lucrul atât de frumos încât toți au crezut că el l-a început.

Cum se aude spațiul

Închipuie-ți acum că stai în mijloc, la o slujbă mare, și muzica începe. O frază pornește din tribuna din stânga. Înainte să se stingă, din dreapta îi vine răspunsul cu aceleași cuvinte, dar sosind din cu totul altă parte a bisericii. Întorci, fără să vrei, capul. Sunetul nu vine „din față", ca la un concert obișnuit; te *cuprinde*, călătorește prin aer dintr-o latură în alta, pe deasupra ta. Dialogul crește, grupurile își aruncă frazele tot mai des, tot mai apropiat. Și apoi, deodată, la cuvântul cel mai însemnat, **totul se unește**: ambele coruri, ambele orgi, suflătorii, într-un singur acord masiv care umple cele cinci cupole și pare că face aurul de pe pereți să vibreze. Aici e miezul lucrurilor și teza întregului volum văzută la lucru. La San Marco, compozitorul nu mai scrie doar note. Scrie **spațiu**. Distanța dintre grupuri, direcția din care vine sunetul, contrastul dintre un glas singur și masa întreagă, clipa aleasă a contopirii, toate devin materiale de compoziție, la fel ca melodia sau armonia. E o muzică pe care nicio partitură n-o poate cuprinde pe de-a-ntregul, fiindcă jumătate din ea e *locul*. Ca să-l cunoști cu adevărat, trebuie să fii înăuntru. Și aici își ia principiul contrastului adevărata lui adâncime. Un grup mic, intim, câteva voci subțiri sau un cornett singuratic iese în față, iar răspunsul vine copleșitor, de la tot ansamblul deodată. Puțin și mult, aproape și departe, ușor și greu, muzica se construiește din opoziții, nu din curgere lină. E, dacă vrei, gândirea politică a Veneției pusă pe note: multe glasuri deosebite, fiecare la locul lui, ținute laolaltă de o ordine superioară care, la clipa potrivită, le unește într-un singur trup sonor.

Alămurile dogelui

Corurile despărțite nu erau doar voci. La sărbătorile mari, în cele două tribune urcau și instrumentiștii și tocmai aici Veneția a adus o altă noutate. Giovanni Gabrieli avea să fie printre cei dintâi compozitori din istorie care *scriu anume* ce instrument cântă fiecare linie, în loc să lase la voia întâmplării și tot printre cei dintâi care notează, negru pe alb, unde muzica trebuie să sune încet și unde tare, faimosul *piano* e *forte* din a sa *Sonata pian' e forte* (1597).
Instrumentele lui preferate erau **cornetti**, țevi de lemn curbate, cu sunet luminos, la jumătatea drumului dintre trompetă și voce omenească, și tromboanele de epocă, cu sonoritatea lor gravă și nobilă. Veneția avea chiar o formație oficială de suflători ai statului, *i piffari del doge*, care lua parte la ceremonii. Amestecul de voci și aramă lucitoare dădea un sunet cu totul aparte: cald, grav, strălucitor. Părea făcut anume ca să se potrivească cu aurul mozaicurilor. Când asculți muzică venețiană cântată cu instrumente de epocă, auzi, de fapt, culoarea bazilicii înseși.

Clădirea care a fost primul compozitor

Să ne ridicăm o clipă deasupra amănuntelor și să privim ce a lăsat San Marco în urmă. Vreme de generații, unii dintre cei mai buni muzicieni ai Europei au venit să lucreze într-un spațiu care îi silea să gândească altfel: în grupuri care se opun și se

răspund, în contrast între puțin și mult, între aproape și departe, în blocuri mari de sunet ce se ciocnesc și se contopesc. Bazilica i-a învățat pe venețieni să compună **în dialog** și i-a învățat atât de bine încât deprinderea a trecut dincolo de zidurile ei, în tot ce avea să cânte orașul. Fiindcă acest instinct al opoziției și al răspunsului, al unui grup mic care iese în față și e apoi înghițit de mulțime, este exact sămânța din care va crește, peste un secol, cea mai venețiană dintre formele muzicale: **concertul**, cu jocul lui dintre solist și orchestră, dintre *soli* și *tutti*. Când Vivaldi va pune, mai târziu, o singură vioară să dialogheze cu întregul ansamblu, el nu va face, în fond, decât să mute în sala de concert principiul pe care San Marco îl șlefuise o sută de ani în cele două tribune ale sale. Dialogul dintre unul și mulți s-a născut sub aceste cupole. Iar firul nu se oprește în lagună. Muzicienii străini care veneau să deprindă arta aceasta o duceau apoi acasă: germanul Hans Leo Hassler, elev al lui Andrea Gabrieli, și mai ales **Heinrich Schütz**, care a studiat cu Giovanni Gabrieli și a altoit stilul venețian al corurilor despărțite pe trunchiul muzicii germane. *Psalmen Davids* ai lui, din 1619, sunt policoral venețian vorbind nemțește. Din acel altoi avea să crească, peste generații, până și arta lui Bach. Dar despre acest drum lung vom vorbi la vremea lui, în ultima parte a volumului. Clădirea a fost, la propriu, cel dintâi compozitor al Veneției. A pus întrebarea: *ce faci cu două grupuri de muzicieni, așezate la depărtare, într-o sală de aur care rezonează?* Iar oamenii nu au făcut, vreme de un secol, decât să-i dea răspunsuri tot mai geniale. Cel care a dus arta aceasta a spațiului până la culmea ei absolută poartă un nume: **Giovanni Gabrieli**, și lui îi vom închina, în Partea a doua, un capitol întreg, ascultându-i pe îndelete motetele și canzonele. Deocamdată ne ajunge să înțelegem *locul*: bazilica-instrument, cu cele două suflete ale ei față în față, gata să fie cântată. Dar San Marco nu era singura mașinărie muzicală a Veneției. Mai era una, cu totul neașteptată, nu o biserică a statului, ci un adăpost al milei, unde cel mai ceresc sunet al orașului venea de la niște copile pe care nu aveai voie să le vezi.

Două coruri, un singur spațiu

Ascultă acum, cu urechile deschise de acest capitol, orice **motet policoral de Giovanni Gabrieli,** de pildă *In ecclesiis*, sau *O magnum mysterium*, sau strălucitorul *Jubilate Deo*. Pune-ți căștile. Aici stereofonia chiar contează, fiindcă îți așază cele două grupuri în urechi diferite, cam așa cum stăteau ele în cele două tribune.

Nu urmări încă, în amănunt, „cine ce cântă". La Gabrieli vom reveni pe larg. Ascultă deocamdată doar trei lucruri. Întâi, **dialogul**: cum o frază pornește dintr-o parte și primește răspuns din cealaltă, cum sunetul pare că se plimbă prin încăpere. Apoi, **contrastul**: clipele în care rămâne un singur glas firav, aproape gol, urmat de izbucnirea întregului ansamblu. Și, mai presus de toate, **clipa contopirii**: momentul în care totul se unește și spațiul se umple dintr-odată, masiv și copleșitor.

Închide ochii în acea clipă. Senzația pe care o simți de a fi învăluit, cuprins din toate părțile de sunet este exact senzația pentru care San Marco a fost, timp de două veacuri, cea mai râvnită sală de muzică din lume. Nu o auzi venind

spre tine. Ești înăuntrul ei.

Capitolul 4

Ospedalele

Cel mai ceresc sunet al Veneției venea de la niște copile pe care nu aveai voie să le vezi.

Muzică din spatele grilajului

Închipuie-ți o după-amiază de duminică din secolul al XVIII-lea. Un călător străin, venit la Veneția în marele lui tur al Europei, se strecoară într-o capelă plină până la refuz. Nu e o biserică oarecare, și nu a venit pentru slujbă. A venit, ca tot orașul, pentru muzică. Sus, într-o tribună, în spatele unui grilaj de fier, se aud voci. Voci de o limpezime nefirească, care se împletesc într-o polifonie ametitoare, dublate de viori, de violoncele și de orgă. Vizitatorul e răscolit. Muzica pare să coboare de nicăieri, fără trupuri, fără chipuri, un cor de îngeri ascunși. Nu poți vedea cine cântă, știi doar atât: că sunt fete fără nume, fără familie, crescute din mila statului. Aceasta era una dintre cele mai ciudate și mai geniale invenții muzicale ale Veneției și una pe care n-o găsești nicăieri altundeva în Europa. Ca să înțelegem, trebuie să pornim de la un lucru care, la prima vedere, n-are nimic de-a face cu muzica, de la felul în care Republica avea grijă de săracii ei.

Ce era, de fapt, un ospedale

Cuvântul *ospedale* ne trimite azi la spital și nu greșim de tot. La origine, ospedalele venețiene erau așezăminte de caritate, adăposturi pentru bolnavi și pentru bătrâni, aziluri pentru cei fără leac și, mai ales, case pentru copiii părăsiți, pentru orfani și pentru fetele fără zestre, care altfel ar fi alunecat în mizerie. Cel mai vestit dintre ele, **Ospedale della Pietà**, fusese întemeiat încă din secolul al XIV-lea de o obște de surori, *Consorelle di Santa Maria dell'Umiltà*, tocmai ca adăpost pentru pruncii abandonați, iar la poarta lui se afla faimoasa *scaffetta*, firida îngustă prin care un copil nedorit putea fi lăsat, pe ascuns, în grija așezământului. Ține minte legătura aceasta cu tot ce am spus în primele capitole. Veneția își clădea mitul pe ideea de republică dreaptă și bine rânduită, o insulă de armonie într-o Europă haotică. Grija organizată față de cei nevoiași făcea parte din acest mit: statul care se îngrijește de orfanii lui e statul care merită să dăinuie. Ospedalele nu erau, așadar, doar acte de milostenie creștină; erau și vitrine ale bunei guvernări, tot atâtea dovezi vii că Serenissima își ține în ordine chiar și marginile. Patru dintre ele au ajuns celebre, „cele patru mari": **Pietà**, **Mendicanti**,

Incurabili și **Derelitti** (numit adesea și *Ospedaletto*). Fiecare adăpostea sute de suflete. Și fiecare a descoperit, în timp, că are în mâini o comoară neașteptată.

Cum a ajuns mila să producă muzică

Comoara erau copiii înșiși, mai precis, fetele. Un așezământ care crește sute de fete are nevoie de două lucruri: să le dea o educație și să facă rost de bani ca să le țină. Ospedalele au rezolvat ambele probleme deodată, cu o singură idee strălucită: **muzica.** Fetele cele mai înzestrate erau alese și instruite muzical de la vârste fragede, ani în șir, până ajungeau la un nivel pe care puțini profesioniști din Europa îl atingeau. Formau un corp de elită, *figlie di coro* „fiicele corului" care cântau la slujbele și la concertele din capela ospedalului. Restul fetelor, *figlie di comun*, ajutau, învățau, visau să intre și ele în cor. Era o ierarhie întreagă a talentului, cu trepte, examene și locuri râvnite. Iar aceste concerte au devenit, cu timpul, cea mai la modă atracție a Veneției. Nobilii localnici și, mai ales, valul tot mai mare de turiști străini veneau, plăteau, donau și duceau apoi în toată Europa vestea despre fetele-minune din lagună. Caritatea se hrănea singură. Cu cât fetele cântau mai frumos, cu atât curgeau mai mulți bani, cu atât ospedalul putea crește și instrui mai multe fete. Se născuse, fără ca nimeni s-o fi plănuit așa, unul dintre cele mai bune conservatoare din lume, deghizat în orfelinat. Pentru istoria muzicii, consecința e uriașă. În vreme ce San Marco, biserica statului, rămânea domeniul bărbaților și al vocilor grave, ospedalele au deschis un al doilea mare atelier muzical al orașului, cu totul aparte, un atelier al vocilor înalte și, cum vom vedea, al instrumentelor ținute, de la un capăt la altul, numai de femei.

Un ansamblu de neconceput: orchestra de fete

Aici ajungem la lucrul care îi uimea cel mai tare pe contemporani și care ne uimește, pe drept, și pe noi. Fetele din ospedale nu doar cântau din gură. Ele *cântau la* toate instrumentele. Nu doar la cele socotite potrivite pentru o domnișoară, precum clavecinul sau vioara, ci și la violoncel, la contrabas, la fagot, la instrumente de suflat din alamă. Într-o epocă în care o femeie instrumentistă profesionistă era o raritate aproape scandaloasă în restul Europei, ospedalele venețiene întrețineau orchestre întregi, complete de treizeci până la patruzeci de muziciene, iar la Pietà, în vremurile ei de glorie, apropiindu-se de șaizeci, alcătuite numai din fete și femei, în stare să cânte cea mai pretențioasă muzică a vremii. Unele dintre aceste muziciene au ajuns vedete. La Pietà a strălucit, decenii de-a rândul, o violonistă cunoscută drept Anna Maria della Pietà, sau dal Violin, una dintre elevele preferate ale lui Vivaldi, pentru care el însuși a scris concerte și a cărei măiestrie era pomenită de călători ca una dintre minunile orașului. Faima ei era atât de mare încât ospedalul i-a dat o cameră a ei, un lux neînchipuit între atâtea fete. O copilă poate lăsată, cândva, la poarta așezământului, ajunsese una dintre cele mai admirate instrumentiste ale Europei. Numai la Veneția era cu putință o asemenea poveste.

Ce scria în inventar

Nu e doar o legendă înflorită. Avem dovada scrisă. Un inventar al

instrumentelor de la Pietà, întocmit spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, înșiră o adevărată orchestră: viori cu zecile, violoncele, viole, câteva *viole d'amore* (vioara aceea cu coarde în plus, care răsună de la sine, cu un timbru dulce, umbrit), mandoline, lăute, o teorbă, *trompete marine*, corni de vânătoare, psalterioane, flauturi, clavecine și *spinete*.
Citește lista din nou și gândește-te cine ținea toate acestea în mână. Cornul de vânătoare, trompeta marină, violoncelul sprijinit între genunchi, instrumente pe care, în restul Europei, și le închipuia oricine în brațele unui bărbat. La Pietà, toate erau ale fetelor. Nu o cameră de domnișoare cu vioara și clavecinul, ci o orchestră întreagă, cu bas, cu alămuri, cu de toate, cea dintâi de felul ei din istorie, cu un veac bun înaintea vremii sale.

Muzica de dincolo de grilaj

Să ne întoarcem la grilaj, fiindcă el nu era un simplu amănunt de arhitectură, ci parte din însăși magia lucrului. Fetele cântau de obicei sus, în tribune, în spatele unor grilaje sau paravane de metal, o rânduială împrumutată de la mănăstiri, unde călugărițele cântau la fel, nevăzute. Motivele erau, la origine, practice și morale: decența, ferirea unor tinere aflate în grija statului de privirile lumii. Dar efectul asupra ascultătorului era de-a dreptul vrăjit. Vocea sosea desprinsă de trup, curată, fără chip, un sunet care părea că nu vine de la oameni, ci de-a dreptul din cer. Misterul dădea muzicii o forță în plus: nu vedeai o cântăreață, ci *auzeai* o prezență. Iar Europa cultivată s-a îndrăgostit. A merge la ospedale să asculți *le figlie* devenise un punct obligatoriu pe harta oricărui călător rafinat, alături de Palatul Dogilor și de plimbarea cu gondola. Muzica sacră venețiană, care la San Marco slujea statul, aici, la ospedale, slujea deopotrivă caritatea, moda și acel fior nedeslușit pe care ți-l dă frumusețea venită de nu știi unde.

Fetele din spatele grilajului

Cea mai celebră mărturie despre farmecul și despre capcana acestui mister ne-a lăsat-o filozoful **Jean-Jacques Rousseau**, care a trăit la Veneția pe la 1743–1744. În *Confesiunile* sale, el povestește cum a fost răpit de glasurile îngerești ale fetelor de la unul dintre ospedale, ascultate săptămâni la rând din spatele grilajului. Și-a închipuit, firește, în spatele acelor voci, niște făpturi pe măsură, frumuseți nepământene.
A stăruit, până la urmă, să le cunoască. Iar când i s-au arătat, în carne și oase, a rămas descumpănit: fetele erau oameni obișnuiți, unele lipsite de orice frumusețe, câteva cu chipuri însemnate de boală. Dezamăgirea de la început i s-a topit însă repede, pe măsură ce le-a vorbit și le-a auzit din nou cântând și a plecat, spune el, cucerit.

Anecdota ne spune la fel de mult despre ascultător cât despre fete. Vocea nevăzută lasă imaginația să umple golul cu propriile ei visuri. Ospedalele vindeau, fără s-o știe, exact această plăsmuire: un sunet desăvârșit, izvorând dintr-un nicăieri de aur.

Fabrica de concerte

Dincolo de mister și de modă, ospedalele au lăsat muzicii europene un dar concret și enorm. Acestea au fost una dintre marile forje ale muzicii instrumentale baroce și, mai ales, ale *concertului*. Logica e simplă, dacă stai să te gândești. Ai un ansamblu de instrumentiste de elită, antrenate zilnic. Ai un public care se întoarce săptămână de săptămână și care vrea mereu altceva. Și ai un maestru plătit tocmai ca să hrănească această mașinărie cu muzică proaspătă. Rezultatul inevitabil: o cerere uriașă, neîntreruptă, de compoziții noi, scrise anume pe măsura unor interprete de vârf. Din această presiune fericită s-a născut un adevărat torent de muzică. Iar omul care a prefăcut-o în istorie a fost maestrul de vioară al ospedalului Pietà, un preot roșcat pe nume **Antonio Vivaldi**, care avea să scrie pentru fetele lui sute de concerte, un laborator în care forma concertului solistic a fost șlefuită, încercată și dusă la desăvârșire. Să fim limpezi cu un lucru, fiindcă e esențial pentru teza noastră. Concertele acelea care aveau să cucerească Europa nu au fost scrise pentru vreo mare sală princiară, ci pentru un orfelinat de fete din lagună. Felul în care ele au sfârșit prin a stăpâni gustul unui continent întreg spune totul despre ce fel de „orfelinat" era, de fapt, Pietà.

Vivaldi, preotul de la Pietà

Ne vom întâlni pe îndelete cu Antonio Vivaldi în Partea a doua a acestui volum, printre *Voci*, acolo îi vom asculta *Anotimpurile* și îi vom urmări geniul. Deocamdată ne interesează doar rolul lui de aici. Din **1703**, tânărul preot Vivaldi a fost angajat ca *maestro di violino* la Pietà.
Legătura lui cu ospedalul avea să țină, cu întreruperi și cu certuri, aproape toată viața. Profesor al fetelor, dirijor și, mai ales, furnizor neobosit de muzică nouă; conducerea îi reînnoia (sau nu) contractul prin vot, an de an. Pentru fetele lui a scris nu doar concerte, ci și muzică sacră de o splendoare rară, pagini pe care, așa cum vom auzi îndată, le cântau numai glasuri de femei.

Sunetul ospedalelor

Ce auzim, până la urmă, când ne apropiem de muzica ospedalelor? Un sunet cu totul deosebit de cel al Bazilicii San Marco și tocmai contrastul ne ajută să înțelegem ambele fețe ale Veneției. La San Marco domneau spațiul, alama și vocile grave ale

bărbaților: un sunet al puterii, al ceremoniei de stat, masiv și auriu. La ospedale, dimpotrivă, totul era înalt și eteric. Cum ansamblurile erau alcătuite numai din fete și femei, până și liniile grave, cele care, în muzica obișnuită, ar fi fost purtate de tenori și de bași, erau preluate de voci femeiești din registrul de jos, de contralte cu timbru adânc. Rezultatul era o țesătură sonoră fără temelia masculină obișnuită, mai luminoasă, mai transparentă, ușor ireală, plutind parcă deasupra pământului. Adaugă la asta virtuozitatea uluitoare a instrumentistelor și misterul grilajului și ai formula sonoră unică a ospedalelor, o muzică cerească prin timbru și strălucitoare prin execuție, izvorând dintr-un loc pe care nu-l puteai vedea. Dacă San Marco era Veneția care voia să impresioneze lumea, ospedalele erau Veneția care voia să o farmece.

Caritatea care a compus concertul

Să adunăm firele, fiindcă din ele se vede întreaga minune. O instituție de caritate, orfelinat, spital, azil nu are, în principiu, nimic de-a face cu istoria muzicii. Dar Veneția, orașul care traducea totul în sunet, a luat până și mila publică și a prefăcut-o într-un motor muzical fără egal în Europa. Din grija statului față de fetele sale părăsite s-au născut cele mai bune orchestre feminine ale lumii, un public internațional însetat, o cerere nesecată de muzică nouă și, de-a dreptul, atelierul în care s-a plămădit concertul solistic ce avea să cucerească veacul. Este teza acestei cărți la lucru. Locul a produs sunetul. Fără structura civic-caritabilă unică a Serenissimei, nu ar fi existat ospedalele. Fără ospedale, nu ar fi existat orchestrele de fete. Fără ele și fără foamea lor de repertoriu, concertul lui Vivaldi ar fi avut o cu totul altă istorie sau poate nicio istorie. Farmecul acelui sunet a dăinuit mult. La Pietà, muzica fetelor a răsunat, neîntreruptă, până pe la 1830, cu mult după ce Republica însăși apusese. Ne rămâne, pentru a întregi tabloul Cetății, un al treilea stâlp al Veneției muzicale. Nu o biserică a statului, nu un orfelinat al milei, ci ceva cu totul nou în lume, locul unde muzica a încetat să mai fie dar al puterii sau al carității și a devenit *marfă*, spectacol public, cu bilet, pentru oricine plătea. Urmează tiparul și teatrul.

Vocea de aur din spatele grilajului

Ca să auzi lumea acestui capitol, ascultă muzică pe care Vivaldi a scris-o chiar pentru fetele de la Pietà, de pildă *Gloria* (RV 589), cu strălucitorul ei „Gloria in excelsis Deo" de la început, sau psalmul *Nisi Dominus* (RV 608), cu tulburătoarea lui parte „Cum dederit", cântată rar și șoptită.

Ascultând, fă un singur exercițiu de imaginație: amintește-ți că, la origine, **fiecare linie** pe care o auzi, inclusiv cele grave, era cântată de fete și femei, ascunse în spatele unui grilaj de fier, într-o capelă din lagună. Nu un cor mixt, cum îl auzi azi pe disc, ci un ansamblu numai de voci feminine.

Încearcă să prinzi acea calitate plutitoare, fără temelie masculină, ușor nepământeană. Este sunetul milei venețiene prefăcute în artă și una dintre cele mai neașteptate frumuseți pe care ni le-a lăsat barocul.

Capitolul 5

Tiparul și teatrul

La Veneția, muzica a încetat să mai fie un dar. A devenit un lucru pe care îl cumperi.

Orașul care vindea totul

Am văzut până acum două fețe ale Veneției muzicale. La San Marco, muzica era glasul public al statului. La ospedale, era minunea publică a milei. Amândouă erau, în felul lor, deschise cetății; dar amândouă rămâneau legate de ceva sfânt, de biserică, de caritate, de ceremonie. Mai rămâne o a treia față, poate cea mai modernă și, pentru istoria muzicii europene, cea mai grea de urmărit în toate consecințele ei. Veneția, orașul negustorilor prin excelență, avea să-i facă muzicii ceea ce făcuse mirodeniilor, sticlei și mătăsurilor: să o transforme în *marfă*, un lucru care se produce, se cumpără, se vinde, se exportă. Lucrul acesta s-a petrecut pe două căi, la prima vedere fără legătură între ele, dar mânate de același geniu comercial. Mai întâi, muzica a devenit un obiect pe care îl poți ține în mână, o carte tipărită pe care o poți cumpăra. Apoi, muzica a devenit un spectacol la care intri plătind un bilet, într-un *teatru public*. Tiparul și teatrul: două revoluții venețiene care au scos muzica din palat și din altar și au dat-o mulțimii. Amândouă au schimbat nu doar cine asculta muzica, ci și însăși muzica scrisă.

Petrucci și nașterea cărții de muzică

Ca să înțelegi cât de mare a fost cea dintâi revoluție, gândește-te cum circula muzica înainte de ea. Vreme de secole, o compoziție exista într-un singur fel: scrisă de mână, pe pergament sau pe hârtie, într-un manuscris unic. Copierea era lentă, scumpă și plină de greșeli. O partitură era un obiect rar și prețios, cum erau cărțile în general înainte de Gutenberg. Muzica unui compozitor putea fi cunoscută în orașul lui și aproape necunoscută la o sută de mile mai încolo. La Veneția, în anul **1501**, un tipograf pe nume **Ottaviano Petrucci** a schimbat totul. A scos de sub teascuri o culegere de piese polifonice numită *Harmonice Musices Odhecaton*, cea dintâi carte de muzică polifonică tipărită cu caractere mobile din istorie. Pentru prima oară, muzica putea fi *multiplicată*: sute de exemplare identice, ieșite din aceeași presă, gata să pornească în lume. Ceea ce Gutenberg făcuse pentru cuvânt cu o jumătate de veac înainte, Petrucci făcea acum pentru notă. Nu e o întâmplare că lucrul s-a petrecut tocmai la Veneția. Orașul era, în jurul anului 1500, capitala tiparului în Europa. Sute

de tipografii lucrau în lagună, iar cartea venețiană se vindea pretutindeni. Republica ce stăpânea comerțul mărilor stăpânea și comerțul cel nou, al hârtiei tipărite. Era firesc ca muzica să intre pe aceeași poartă pe care intraseră deja clasicii, Bibliile și tratatele.

Cum se tipărea o carte de muzică

Tiparul muzical era cu mult mai greu decât cel al textului obișnuit, fiindcă notele trebuie așezate exact peste liniile portativului, o nepotrivire de un fir de păr și nota „cântă" fals pe pagină. Petrucci a rezolvat problema printr-o metodă migăloasă, cu **imprimări succesive**. Trecea foaia prin presă de mai multe ori, o dată pentru liniile portativului, o dată pentru note, o dată, uneori, pentru text și inițiale. Fiecare trecere trebuia să se potrivească perfect peste cea dinainte. Rezultatul era de o frumusețe și o limpezime rare, dar procedeul rămânea lent și costisitor, o artă de lux.

Câteva decenii mai târziu, alți tipografi au adoptat o metodă mai iute: caracterul care purta, dintr-o singură bucată, și fragmentul de portativ și nota așezată pe el. O singură trecere prin presă era de ajuns. Se pierdea ceva din eleganță, se câștiga enorm în viteză și în preț, și tocmai asta a făcut ca muzica tipărită să se reverse cu adevărat peste Europa. Ca întotdeauna la Veneția, negoțul a împins arta mai departe decât ar fi dus-o frumusețea singură.

Capitala tiparului muzical

Petrucci a deschis drumul; alții l-au prefăcut în autostradă. În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, două mari case venețiene, cea a lui **Antonio Gardano** și cea a familiei **Scotto**, au ajuns să domine tiparul muzical al întregii Europe. De pe presele lor ieșeau, an de an, madrigale, motete, mise, cărți de piese instrumentale, tipărite în tiraje mari și trimise pe drumurile negoțului spre Germania, spre Franța, spre Țările de Jos, spre Anglia. Consecința pentru istoria muzicii e greu de supraestimat. Un compozitor care lucra la Veneția nu mai scria doar pentru corul de la colțul străzii: scria, dintr-odată, pentru un continent. Stilul venețian, bogat, colorat, îndrăzneț, a călătorit pe paginile tipărite și a ajuns în mâinile unor muzicieni care nu văzuseră niciodată laguna. Când am vorbit, în capitolul despre San Marco, despre Hassler și Schütz, veniți să învețe arta corurilor despărțite, să adăugăm acum și celălalt drum, mai tăcut, acela al notelor tipărite, care duceau sunetul venețian peste hotare fără ca măcar compozitorul să se miște din loc. Muzica devenise un obiect care se putea deține, transporta, cumpăra și vinde. Cea dintâi jumătate a marii transformări era împlinită. Pentru a doua, trebuie să trecem de la tipografie la teatru.

Opera: de la jucăria principelui la marfa publică

Și aici se cuvine să fim cinstiți de la bun început, fiindcă mitul o ia adesea înaintea adevărului. **Opera nu s-a născut la Veneția.** Ea s-a ivit la Florența, în jurul anului

1600, din experimentele unui cerc de învățați și muzicieni, *Camerata,* care visau să reînvie declamația cântată a tragediei antice grecești. Iar prima ei culme a atins-o nu la Veneția, ci la curtea din Mantua, cu *Orfeo* al lui Monteverdi, în 1607. La vremea aceea, opera era un lux de curte, un spectacol scump, oferit de un principe oaspeților săi de rang, pentru gloria lui. O jucărie strălucitoare a puterii, exact felul de muzică pe care Veneția, republică fără principe, nici nu putea, nici nu voia să o producă. Și totuși, tocmai Veneția a schimbat pentru totdeauna soarta operei. Nu inventând-o, ci făcând ceva la care nicio curte nu s-ar fi gândit niciodată: **deschizând-o publicului plătitor.** În **1637**, la Veneția, s-au deschis porțile teatrului ***San Cassiano,*** cel dintâi teatru de operă din lume în care oricine își cumpăra loc putea intra. Nu invitați aleși de un principe, nu curteni, ci orice om cu bani de bilet: negustori, meșteri, călători străini, alături de nobili. Muzica cea mai fastuoasă a epocii, până atunci ferecată în saloanele curților, ieșea în cetate și se punea în vânzare. În câțiva ani, alte teatre i-au urmat, iar orașul s-a trezit cu mai multe săli de operă deschise deodată.

Ce a făcut biletul din operă

Aici e miezul capitolului și una dintre cele mai frumoase pilde despre felul în care banii modelează arta. Din clipa în care opera a trebuit să se întrețină singură, din vânzarea de bilete, ea a fost silită să placă unui public larg și amestecat și s-a schimbat sub ochii noștri ca să izbutească. Un principe putea impune curtenilor săi orice capriciu artistic, un impresar care trăia din încasări nu-și putea îngădui să plictisească. Publicul trebuia adus înapoi, seară de seară. Iar un public care plătește votează cu punga. Așa că opera a devenit, mai întâi, **spectacol**: mașinării scenice uluitoare, nori care coboară din tavan, corăbii care se scufundă, zei care zboară, palate care se prefac, la vedere, în păduri. A devenit, apoi, **melodie**. Publicul voia arii frumoase, de ținut minte și de fredonat la ieșire. Numărul ariilor a crescut, iar recitativul, mai auster, s-a subțiat și a devenit, mai presus de orice, **vedetă**. Cântărețul de geniu, în stare de acrobații vocale amețitoare, a ajuns adevăratul stăpân al scenei, plătit regește și adorat ca o celebritate de azi. Din această foame de virtuozitate vocală se va naște, peste decenii, întreaga artă a *bel canto*-ului. Gândește-te la ce schimbare adâncă e aici. La curte, muzica slujea gloriei unui om și putea fi oricât de savantă, de dificilă, de închisă; curtenii nu aveau încotro. La teatrul cu bilet, muzica slujea plăcerea mulțimii și trebuia să cucerească pe loc o sală pestriță. Este aceeași poveste pe care am urmărit-o în tot acest volum. La Veneția, muzica se desprinde de stăpânul privat și se dăruiește cetății, iar cetatea o preface după chipul ei.

Prima casă de bilete din istoria muzicii

Cum funcționa, concret, această invenție? Teatrul era, în esență, o afacere. Un *impresar* aduna banii, angaja compozitorul, cântărețiii, scenograful și își asuma riscul câștigului dacă stagiunea plăcea, paguba dacă nu. Familiile nobile închiriau sau cumpărau **loji** (*palchi*) pe mai multe caturi, pe care le păstrau uneori ani de-a rândul, ca pe niște mici saloane private cu vedere la scenă, un loc unde se vedea și, mai ales, era văzut. Publicul de rând umplea

parterul, plătind la intrare un bilet pentru un loc în picioare sau pe o bancă. Modelul acesta, impresar, loji vândute pe stagiune, bilet la parter, nu era doar o noutate de administrație. Era o mașinărie economică menită să modeleze însăși muzica și s-a răspândit din Veneția în toată Europa. Opera „la teatru", cu bilet, așa cum o cunoaștem și azi, s-a născut în lagună. Data de temelie a teatrului liric modern nu e o premieră muzicală, ci deschiderea unei case de bilete.

Carnavalul, orașul-scenă

Nimic din toate acestea n-ar fi fost cu putință fără contextul cel mai venețian dintre toate: **Carnavalul.** Stagiunea de operă era strâns legată de lunga sărbătoare a Carnavalului venețian, care ținea săptămâni întregi, din miezul iernii până în pragul Postului Mare. Era vremea măștilor, a acelei faimoase anonimități venețiene, în care nobilul și plebeul, localnicul și străinul se amestecau pe străzi cu chipurile acoperite, egalizați de mască. Un oraș întreg se prefăcea, pentru câteva săptămâni, într-un teatru în aer liber. În această atmosferă de libertate, de joc și de fast, opera publică și-a găsit publicul desăvârșit. Călătorii veneau din toată Europa să prindă Carnavalul venețian și, odată cu el, spectacolele de operă, concertele de la ospedale, întreaga sărbătoare sonoră a orașului. Veneția vindea, în fond, o experiență de câteva săptămâni în care viața însăși era spectacol, iar muzica îi era coloana sonoră.

Masca și biletul

Masca și biletul se potriveau de minune. Sub mască, un negustor putea sta în parter la câțiva pași de un patrician, fără ca deosebirea de rang să mai apese; iar teatrul cu bilet vindea, la rândul lui, un loc oricui plătea, fără să întrebe cine ești. Amândouă, masca și biletul, spuneau același lucru, cu totul nou pentru vremea aceea: aici, pentru câteva ceasuri, contează ce ai în pungă, nu ce sânge porți.

Nu e întâmplător că opera publică s-a născut tocmai în singurul mare oraș care își îngăduia, an de an, o lungă sărbătoare a anonimatului. Carnavalul dezvățase Veneția de ierarhii pentru câteva săptămâni. Teatrul cu bilet a prins acel obicei și l-a prefăcut în instituție.

Trei stâlpi, o singură semnătură

Să ne ridicăm acum deasupra primei părți a acestui volum și să privim cetatea pe care am străbătut-o. Veneția muzicală s-a sprijinit pe trei stâlpi și fiecare a fost, în felul lui, un mod de a scoate muzica din intimitatea curții princiare și de a o dărui mulțimii. La **San Marco**, muzica a fost glasul public al statului, la **ospedale**, minunea

publică a milei. Teatrul și hârtia tipărită au devenit marfă publică, spectacol și obiect de negoț. Sub toate trei se ascunde aceeași semnătură adâncă, aceeași care deosebește Veneția de aproape orice alt oraș al barocului. Aici, muzica nu era gloria privată a unui principe, ci un bun al cetății. Un oraș fără rege a ajuns, printr-un paradox pe care l-am urmărit din primul capitol, orașul care a făcut muzica cea mai publică dintre toate câte existau. Statul, caritatea și comerțul au luat locul curții și au produs, împreună, o cultură muzicală de o vitalitate fără pereche. Tiparul și teatrul au mai făcut ceva: au fost motoarele prin care sunetul venețian a pornit să cucerească Europa. Cartea tipărită ducea notele peste hotare. Opera publică ducea moda venețiană în orice oraș care voia și el un teatru cu bilet. Cetatea era gata. Îi cunoaștem acum zidurile, instituțiile, banii, mitul, sunetul. E timpul să intrăm printre oamenii care au umplut-o cu muzică. În Partea a doua, Vocile, îi vom întâlni, unul câte unul, pe marii compozitori ai Veneției: mai întâi Willaert și cei doi Gabrieli, apoi Monteverdi, apoi secolul întreg al operei și, în cele din urmă, preotul roșcat de la Pietà. Cetatea a fost scena. Acum urcă actorii.

Sunetul unei scene publice

Ca să auzi ce anume cumpăra publicul cu biletul lui, ascultă duetul final din *L'incoronazione di Poppea*, opera scrisă de Monteverdi pentru un teatru public venețian, în 1643, ultima lui capodoperă. Două voci care se împletesc pe cuvintele „*Pur ti miro*" („Doar te privesc"), într-o dulceață aproape amețitoare, întrețesându-se tot mai strâns până par un singur glas.

Gândește-te, ascultând, la noutatea uriașă a clipei. Această intimitate, această pasiune omenească pusă în sunet, nu se mai cântă acum doar pentru un principe și curtea lui, ci pentru orice om care plătește la ușă. Muzica cea mai rafinată a epocii coborâse în cetate și o întreagă sală de necunoscuți, nobili și negustori laolaltă își țineau răsuflarea la aceeași frază.

La Monteverdi și la ce a făcut el cu vocea omenească vom reveni pe larg, în inima volumului. Dar deja aici, în acest duet vândut cu bilet, auzi zorii unei lumi noi, lumea în care muzica cea mare nu mai aparține celor puțini, ci oricui vine s-o asculte.

Partea a doua

Vocile

Capitolul 6

Adrian Willaert și întemeierea școlii

Cel dintâi glas al Veneției a venit de departe. A fost nevoie de un flamand ca să învețe laguna să cânte.

Omul care a pornit totul

Am străbătut, în Partea întâi, cetatea: zidurile ei pe apă, mitul ei, cele trei instituții care au făcut din muzică un bun public. Am cunoscut scena. E vremea acum să urce actorii, iar cel dintâi dintre ei, cel care deschide întregul șir al vocilor venețiene, nu s-a născut la Veneția. Nu s-a născut nici măcar în Italia. Cel care a întemeiat marea școală muzicală a Veneției a fost un flamand. **Adrian Willaert**, venit din șesurile umede ale Flandrei, de undeva de lângă Roeselare sau Bruges, pe la 1490. E un lucru care, la prima vedere, ne încurcă. Cum poate un străin să fie izvorul celei mai venețiene dintre muzici? Dar, dacă stai să te gândești, e chiar emblema Veneției, însăși orașul negustoresc, cosmopolit, care și-a cumpărat dintotdeauna ce era mai bun de pe toate meridianele, de la mirodeniile Levantului la marmura Greciei. Și-a adus și muzicienii la fel, pe cei mai învățați din Europa, care erau, în acel veac, flamanzii. Willaert a fost cea mai bună achiziție muzicală pe care a făcut-o vreodată Republica. Ca să înțelegem ce a adus el, trebuie să înțelegem mai întâi de unde venea.

Știința flamandă

În secolul al XVI-lea, a fi muzician de școală franco-flamandă însemna a stăpâni cea mai savantă artă a Europei. De generații, din Țările de Jos ieșeau meșteri ai *polifoniei*, arta împletirii mai multor linii melodice de sine stătătoare într-o singură țesătură pe care curțile și bisericile întregului continent și-i smulgeau unul altuia. Erau, dacă vrei, inginerii sunetului, stăpânii contrapunctului, a canonului, a tuturor jocurilor de o complexitate amețitoare prin care mai multe voci puteau curge deodată, fiecare independentă, toate înțelegându-se între ele. Willaert era, din această stirpe, un vârf. Învățase, spune tradiția (pe care ne-o transmite elevul său Zarlino), la Paris, unde venise mai întâi ca să studieze dreptul, dar unde a dat peste muzică și n-a mai putut pleca de lângă ea. Acolo l-a avut dascăl pe **Jean Mouton**, el însuși legat de marele Josquin des Prez, cel mai vestit compozitor al epocii. Willaert coboară, așadar, drept din inima tradiției celei mai înalte.

Motetul luat drept Josquin

O întâmplare din tinerețea lui, petrecută la Roma în jurul anului 1515, spune totul deodată despre valoarea lui și despre lumea în care intra. Corul capelei papale cânta, cu mare plăcere, un motet pe care îl credea compus de Josquin des Prez, cel mai celebru nume al vremii. Era, de fapt, un motet al tânărului Willaert, *Verbum bonum et suave*.

Când Willaert, de față, a lămurit că el e autorul, s-a întâmplat ceva grăitor. Cântăreții au încetat să-l mai cânte. Aceeași muzică pe care o socotiseră desăvârșită cât timp o credeau a lui Josquin devenise, dintr-odată, de nevrednică de ei, de îndată ce au aflat că e a unui necunoscut.

Anecdota are două tâlcuri și amândouă ne privesc. Întâi, că Willaert scria, de tânăr, o muzică pe care urechile cele mai pretențioase ale lumii o luau drept a celui mai mare maestru în viață. Apoi o lecție despre oameni, nu despre note, că valoarea pe care o auzim atârnă adesea mai puțin de ce e în sunet și mai mult de numele scris deasupra. Willaert avea să-și petreacă viața la Veneția făcându-și, el însuși, un nume atât de mare încât nimeni să nu-i mai poată contesta muzica.

De la Paris, drumul lui a trecut prin Italia. A slujit ani buni în preajma familiei d'Este, cardinalul Ippolito, apoi ducele Alfonso de Ferrara, purtând cu el, dintr-o curte în alta, știința nordului. Dar cariera lui adevărată, cea pentru care îl ținem minte, a început în ziua în care a ajuns la Veneția.

1527: flamandul la San Marco

În anul **1527**, Adrian Willaert a fost numit *maestro di cappella* la bazilica San Marco, cea mai înaltă funcție muzicală a Republicii, aceea despre care am vorbit pe larg în capitolele Cetății. Numirea nu a fost o întâmplare, ci o alegere politică. La ea a avut un cuvânt greu însuși dogele de atunci, **Andrea Gritti**, un om cu gust și cu ambiții culturale mari, care voia pentru statul lui o muzică pe măsura mitului venețian. A adus, pentru asta, pe cel mai bun om pe care îl putea găsi. Willaert avea să țină postul **treizeci și cinci de ani**, până la moartea sa, în decembrie 1562. E o cifră pe care merită s-o cântărești: o generație și jumătate în care un singur om a stat în fruntea muzicii venețiene, formând cântăreți, scriind pentru fiecare sărbătoare a calendarului de stat, modelând gustul unui oraș întreg. Când a venit, Veneția era un mare centru muzical printre altele. Când a murit, era *capul* unei școli cu nume și cu stil propriu, școala venețiană pe care el o întemeiase. Dar ce anume, în muzica lui, a fost atât de nou încât să nască o școală? Două lucruri, mai presus de toate. Unul ține de cuvânt. Celălalt, de spațiu.

Revoluția dintâi: muzica ascultă cuvântul

Cea mai adâncă moștenire a lui Willaert, poate, mai adâncă decât vestitele coruri despărțite, e felul în care a legat muzica de cuvânt. Ca să înțelegem ce a făcut,

gândește-te cum stăteau lucrurile înainte. Marea polifonie flamandă era o minune de arhitectură sonoră, dar adesea trata textul cu o anume nepăsare. Cuvintele se întindeau, se suprapuneau, se pierdeau în împletirea glasurilor, iar ascultătorul auzea o splendoare abstractă în care rar mai deslușea *ce* se cânta. Muzica era un palat; cuvintele, doar schela pe care el se ridicase și care apoi se aruncă. Willaert a întors lucrul pe dos. Pentru el, muzica trebuia să *slujească* textul, să-i respecte accentul firesc, să-i urmeze înțelesul, să scoată în relief cuvântul greu de sens. O silabă accentuată în vorbire trebuia să cadă pe un timp tare în muzică; o frază tristă trebuia să sune trist; cuvântul „moarte" sau „plâns" trebuia să-și afle în note o umbră pe măsură. Pare, astăzi, de la sine înțeles. În secolul al XVI-lea era aproape o revoluție: muzica își pleca, pentru întâia oară, cu atâta grijă, urechea la ce *spun* cuvintele, nu doar la cum sună. Locul unde a dus această artă la desăvârșire a fost **madrigalul,** forma muzicală cu totul nouă, în care compozitorii puneau pe note, cu maximă finețe, cea mai rafinată poezie italiană, mai ales sonetele lui Petrarca. Willaert, flamandul, a ajuns unul dintre cei dintâi mari maeștri ai madrigalului italian, scriind peste șaptezeci. În ele, fiecare întorsătură a versului își găsește răsfrângerea în muzică: urcă sunetul când versul suie, se întunecă armonia când cuvântul doare. Culmea acestei arte a fost culegerea lui târzie **Musica Nova** „muzica nouă", tipărită la Veneția în 1559, o adunare de madrigale grave pe versuri de Petrarca și de motete, în care unirea dintre poezie și sunet atinge o adâncime care avea să hrănească tot ce a urmat. Reține bine lucrul acesta, fiindcă e unul dintre marile fire ale întregului volum. Grija pentru cuvânt, pentru puterea lui de a mișca inima, sămânța pe care a pus-o Willaert în pământ venețian va crește, peste trei sferturi de veac, în cea mai mare răsturnare a muzicii: *seconda pratica* a lui Monteverdi, muzica pusă cu totul în slujba simțirii omenești, la care vom ajunge în miezul acestui volum. Când Monteverdi va spune că textul trebuie să fie stăpânul muzicii, nu sluga ei, el nu va face decât să ducă la capăt un gând pe care Willaert îl rostise, cu glas încă domol, cu o generație și mai bine înainte.

Gluma cromatică: „Quid non ebrietas?"

Willaert nu era doar un meșter cuminte, ci și o minte iscoditoare. O dovedește o piesă ciudată și faimoasă, cunoscută drept *Duo cromatic,* un cântec pe patru voci pe cuvintele latinești *Quid non ebrietas?* („Ce nu poate face beția?"). În el, Willaert pornește într-o tonalitate și, printr-un lanț de note alterate, rătăcește atât de departe prin hățișul sunetelor, încât vocea de jos sfârșește cu un ton mai sus decât ar fi trebuit, într-un loc unde, după regulile acordajului de atunci, nu „avea voie" să ajungă.

Era un joc savant, aproape o glumă de inițiați, o demonstrație că granițele sistemului muzical al vremii puteau fi împinse până aproape de rupere. Dar sub glumă se ascunde o întrebare pe care tot secolul avea s-o frământe: până unde poate merge muzica în căutarea unor culori noi, a unor armonii tulburi, în slujba expresiei? Willaert pusese, și aici, o sămânță a viitorului.

Revoluția a doua: muzica ia în stăpânire spațiul

Despre cea de-a doua mare înnoire a lui Willaert am vorbit deja pe larg, în capitolul despre San Marco, așa că aici doar o așezăm la locul ei, în portretul omului. El e cel care a prefăcut cele două tribune ale bazilicii într-un principiu de compoziție: psalmii scriși pentru **două coruri despărțite**, așezate în locuri deosebite ale spațiului, cântând când pe rând, când laolaltă. *Salmi spezzati* ai lui, tipăriți în 1550, sunt socotiți cea dintâi lucrare policorală a școlii venețiene, sământa din care avea să crească, prin Gabrieli, întreaga splendoare spațială a Veneției. Se cuvine, pentru cinstea adevărului, aceeași cinste pe care am păstrat-o și la San Marco, să adăugăm că Willaert nu a scos acest lucru din nimic. Tehnica despărțirii corului o mai folosiseră, înaintea lui, muzicieni ca Dominique Phinot sau Fra Ruffino. Dar, ca întotdeauna la Veneția, nu cel dintâi a contat, ci cel care a făcut lucrul atât de bine și de vestit încât a devenit o școală. Willaert a luat o deprindere răzleață și a prefăcut-o într-o artă cu nume.

Întemeietorul: arborele unei școli

Iată de ce îl numim, pe drept, întemeietor și nu doar un mare compozitor între alții. Un compozitor singuratic lasă în urmă opere. Un întemeietor lasă în urmă oameni, elevi, care duc arta mai departe, o schimbă, o înalță și o transmit, la rândul lor, altora. Willaert a fost, înainte de toate, un mare dascăl. Din strana lui de la San Marco a ieșit o întreagă generație care avea să stăpânească muzica Veneției și a Italiei vreme de decenii. Elevul care i-a urmat chiar în postul de la San Marco a fost **Cipriano de Rore**, el însuși flamand, care a dus mai departe arta madrigalului expresiv. A fost apoi **Gioseffo Zarlino** nu doar compozitor, ci cel mai mare teoretician al veacului, care, în tratatul său *Le istitutioni harmoniche* (1558), a așezat în sistem, pentru întreaga Europă, învățătura primită de la Willaert. Datorită lui, gândirea maestrului a devenit regulă scrisă, predată apoi generații la rând. Și a fost, printre alții, tânărul **Andrea Gabrieli**, cel care avea să deschidă, împreună cu nepotul său Giovanni, capitolul următor al acestei povești și cel prin care firul venețian ajunge drept la culmea policorală pe care o vom asculta îndată. Privește arborele întreg, fiindcă e uluitor. Din Willaert cresc Rore, Zarlino, Andrea Gabrieli; din Andrea, Giovanni Gabrieli; de la Giovanni, prin elevul lui german Heinrich Schütz, firul trece Alpii și se întinde până în lumea care avea să-l dea pe Bach. Un singur flamand așezat, în 1527, în strana unei bazilici bizantine din lagună și o linie neîntreruptă de maeștri care duce, din mână în mână, până la culmile barocului. Aceasta este, la propriu, întemeierea unei școli.

Flamandul care s-a făcut venețian

Să ne întoarcem, la capătul capitolului, la paradoxul de la care am pornit: cum poate un străin să fie izvorul celei mai venețiene muzici? Răspunsul e însăși teza cărții noastre, văzută dintr-un unghi nou. Willaert nu a rămas flamand la Veneția. Orașul l-a prefăcut. Știința abstractă și rece a nordului, ajunsă în lagună, s-a îmbinat cu două lucruri cu totul italienești și venețiene: dragostea pentru cuvântul frumos, pentru poezia lui Petrarca și pentru limpezimea ei și dragostea pentru spațiu, pentru fastul sonor al unei bazilici cu două tribune. Din întâlnirea aceasta, dintre contrapunctul flamand și sufletul venețian, s-a născut un stil nou, care nu era nici flamand curat,

nici italian vechi, ci altceva: *venețian*. Willaert e, astfel, cea mai frumoasă dovadă că stilul unui oraș nu e o moștenire de sânge, ci o lucrare a locului. Veneția a luat un meșter al nordului și l-a învățat să cânte venețiană, să asculte cuvântul, să umple spațiul, să scrie pentru stat și pentru sărbătoare. Iar el, la rândul lui, a învățat orașul să-și prindă în note propriul geniu. Cel dintâi mare glas al Veneției a venit de departe; dar a cântat, până la capăt, despre casa pe care și-o găsise. De aici înainte, vocile vor fi tot mai venețiene, iar sunetul tot mai îndrăzneț. Următorii doi oameni pe care îi vom întâlni poartă același nume de familie, sunt unchi și nepot și au dus arta spațiului, sămânța lui Willaert, până la o culme pe care Europa n-o mai auzise: Andrea și Giovanni Gabrieli.

Unirea dintre cuvânt și sunet

Ca să auzi ce a adus nou Willaert, ascultă un madrigal din *Musica Nova,* de pildă unul dintre sonetele lui Petrarca puse de el pe muzică, precum *Aspro core e selvaggio* sau motetul *Verbum bonum et suave*, cel luat cândva drept al lui Josquin.

Nu asculta după o melodie care să-ți rămână în minte; nu asta caută muzica aceasta. Ascultă, în schimb, *împletirea*: cum vocile se mișcă toate deodată, fiecare de sine stătătoare, și totuși se înțeleg într-o curgere lină, fără colțuri. Și ascultă mai ales **legătura cu cuvintele,** felul în care muzica parcă respiră odată cu versul, se întunecă acolo unde textul doare, se liniștește acolo unde el se împacă. E o frumusețe gravă, cumpătată, fără efecte zgomotoase: frumusețea unui meșter care ascultă.

Apoi, dacă vrei să prinzi și cealaltă față a lui, caută o înregistrare a vreunuia dintre *salmi spezzati* la două coruri. Vei auzi, într-o formă încă timpurie și cuminte, principiul care avea să explodeze la Gabrieli: două grupuri care își răspund peste spațiu. Între aceste două sunete, madrigalul intim și psalmul despărțit, încape tot ce a dăruit Willaert Veneției: urechea pentru cuvânt și urechea pentru spațiu.

Capitolul 7

Andrea Gabrieli

Willaert a adus știința nordului. Andrea Gabrieli a dat Veneției, pentru întâia oară, un glas al ei, larg, însorit, un glas al sărbătorii.

Cel dintâi venețian

Dacă Willaert, întemeietorul, a fost un flamand, omul care a urmat la rând în marea poveste a lagunei a fost, în sfârșit, un venețian get-beget. **Andrea Gabrieli** s-a născut la Veneția pe la 1532 sau 1533, se pare în parohia San Geremia, și a trăit, a lucrat și a murit în orașul lui. Cu el, școala venețiană încetează să mai fie o artă adusă de departe și începe să fie a locului glasul propriu al cetății. E un om pe care istoria l-a așezat, de obicei, în umbră. Lumea îl ține minte mai ales ca pe „unchiul lui Giovanni", Giovanni Gabrieli, nepotul care avea să ducă policoralul venețian la culmea lui absolută și căruia îi vom închina capitolul următor. Dar a privi pe Andrea doar ca pe o treaptă spre nepot ar fi o nedreptate și, mai rău, o neînțelegere, pentru că Andrea Gabrieli e cel care a făcut pasul hotărâtor: a luat contrapunctul grav, savant și cam întunecat al flamanzilor și l-a prefăcut în ceva nou, o muzică largă, strălucitoare, deschisă, croită pentru lumina pieței și pentru bucuria mulțimii. El a dat Veneției sunetul ei de sărbătoare. Giovanni n-a făcut, în fond, decât să ducă mai departe un drum pe care unchiul îl deschisese.

Un drum ocolit spre San Marco

Cariera lui n-a început, cum ne-am aștepta, în triumf. A început cu o respingere. În tinerețe, Andrea a fost organist pe la bisericile mai mărunte ale orașului și prin împrejurimi, o vreme la Verona, apoi în cartierul venețian Cannaregio. Pe la 1557 a încercat să pună mâna pe premiul cel mare, postul de organist la San Marco, și a fost refuzat. Marea bazilică, cu cele două tribune ale ei, inima muzicală a Republicii, îi rămânea, deocamdată, închisă. Ce a făcut atunci s-a dovedit cea mai norocoasă cotitură a vieții lui. În 1562 a plecat spre miazănoapte, în Germania la Frankfurt, apoi la München, la strălucita curte bavareză. Acolo l-a cunoscut pe **Orlando di Lasso** (Orlande de Lassus), cel mai vestit și mai universal compozitor al Europei de atunci, un flamand ca și Willaert, dar de o cu totul altă fire: vioi, teatral, colorat, stăpân pe toate stilurile și pe toate limbile. Întâlnirea cu Lasso l-a schimbat pe Andrea din temelii. De la el a învățat libertatea, culoarea, teatralitatea, felul de a prinde în muzică viața, nu doar rânduiala ei. Omul care s-a întors la Veneția nu mai era meșterul

cuminte de dinainte. Iar de astă dată, Veneția l-a primit. În **1566**, Andrea Gabrieli a fost numit, în sfârșit, organist la San Marco, post pe care avea să-l țină nouăsprezece ani, până la moarte. Avea acum sub mâini cel mai frumos instrument al Republicii: bazilica întreagă, cu spațiul ei, cu tribunele ei, cu corul și suflătorii statului. Tot ce deprinsese știința lui Willaert, culoarea lui Lasso putea, în sfârșit, să răsune în locul făcut pentru măreție.

Ce a schimbat de la țesătură la blocuri de lumină

Aici e miezul muzical al capitolului, și merită să-l pricepem bine, fiindcă el e cotitura întregii școli venețiene. Polifonia flamandă pe care o moștenise, arta lui Willaert era, cum spuneam în capitolul trecut, o țesătură cu mai multe linii melodice împletite, curgând una peste alta, dense, savante, adesea grave. E o frumusețe care cere răbdare și ureche educată. O asculți ca pe o broderie, urmărind firele. Andrea Gabrieli a început să facă altceva. În locul țesăturii necontenite, a pus **blocuri**, grupuri întregi de voci care cântă deodată, pe aceleași cuvinte, în acorduri pline, limpezi, pe care urechea le prinde dintr-o dată. În loc să împletească, a așezat mase de sunet una lângă alta și una împotriva alteia. Gândește-te la deosebire ca între o dantelă și un vitraliu. Dantela flamandă e fină, migăloasă, toată în fire întrețesute. Vitraliul lui Andrea e făcut din suprafețe mari de culoare tare, care lovesc ochiul deodată, din depărtare. Iar un vitraliu are nevoie de lumină și de spațiu ca să strălucească, exact ce îi dădea San Marco. Pe acest principiu al blocurilor a clădit el marea artă **policorală** în forma ei strălucitoare: două, trei, patru grupuri de voci și de instrumente, așezate în spațiu, care își aruncă frazele unul altuia, se îngână, se ciocnesc și, la clipa culminantă, se topesc toate într-un singur val. Willaert pusese sămânța cu ai lui *salmi spezzati*; Andrea a făcut-o să înflorească, adăugând culoarea, fastul, contrastele izbitoare de sonoritate, un grup subțire de voci urmat de izbucnirea alămurilor, un ecou depărtat urmat de masa întreagă. Era o muzică gândită nu pentru pagină, ci pentru *efect*, pentru clipa în care sunetul umple deodată bazilica și taie răsuflarea. Și mai era ceva pe care îl deprinsese de la Lasso: bucuria. Muzica lui Andrea are o lumină, o deschidere, o poftă de viață care o deosebesc de gravitatea nordică. Nu întâmplător a scris, pe lângă muzica sacră, și madrigale vesele, și cântece de petrecere, și *mascherate*, cântece de carnaval pentru măști. Era un venețian: iubea culoarea, fastul, sărbătoarea. Iar când a pus toate acestea în slujba ceremoniei de stat, a dat Republicii exact sunetul de care avea nevoie.

Muzicianul sărbătorilor de stat

Fiindcă Andrea Gabrieli a fost, mai presus de orice, compozitorul marilor ceremonii venețiene, omul care prefăcea evenimentele Republicii în sunet.

Sunetul de la Lepanto

În anul 1571, flota creștină, în care Veneția avea partea leului, a zdrobit flota otomană în bătălia de la **Lepanto**, cea mai răsunătoare victorie navală a veacului, trâmbițată în toată Europa ca izbăvirea creștinătății. Pentru Veneția,

care își vedea de ani buni posesiunile din răsărit rodate de turci, era un prilej de triumf cum rar îi fusese dat.
Un asemenea triumf cerea sunet. Andrea Gabrieli a compus muzica pentru sărbătorile victoriei și aici vedem, la lucru, tot ce am spus despre stilul lui. O biruință a întregului stat, prăznuită public, în piață și în bazilică, nu se putea cânta cu dantela intimă a flamanzilor. Cerea blocuri mari de sunet, coruri care își răspund peste spațiu, alămuri lucind ca aurul, o muzică pe care s-o audă și s-o simtă mulțimea, o declarație sonoră de putere și de mulțumire. Lepanto e emblema perfectă a ceea ce făcea Andrea: traducea un fapt al Republicii, o bătălie, o victorie direct în măreție auzită.

La fel, a cântat și alte mari prilejuri ale orașului: primirile fastuoase ale principilor și soliilor străine, pe care Veneția le întâmpina cu un lux calculat să taie răsuflarea. Chiar în ultimul lui an de viață, în 1585, a scris muzică pentru primirea unei solii cu totul neobișnuite, niște tineri prinți veniți tocmai din Japonia, din cele dintâi solii creștine ale acelei țări îndepărtate, o dovadă de cât de departe ajungea faima Serenissimei. Orașul își arăta măreția lumii întregi, iar glasul acelei măreții era, adesea, muzica lui Andrea Gabrieli.

Corurile lui Oedip

Tot în 1585, în ultimele luni ale vieții, Andrea a făcut ceva ce privește înainte, spre lucruri care încă nu existau. La Vicenza, nu departe de Veneția, se inaugura **Teatro Olimpico**, un teatru de piatră zidit după modelul teatrelor antice, cel mai vechi teatru acoperit din Europa păstrat până azi. Pentru deschiderea lui s-a jucat o tragedie greacă, *Oedip rege* al lui Sofocle, în traducere italiană, o încercare savantă de a reînvia spectacolul antic.
Andrea Gabrieli a scris muzica pentru **corurile** acestei tragedii și aici se petrece ceva tulburător: un compozitor al bisericii și al sărbătorii de stat e chemat să pună pe note cuvintele unei drame antice, să dea glas colectiv, corul, unei acțiuni teatrale. E un prim pas, încă timid, pe un drum care avea să ducă, peste doar cincisprezece ani, la nașterea operei. Căci întrebarea din spatele lui *Oedip*, cum poate muzica să slujească drama, să cânte o poveste, să dea voce unei emoții teatrale, e exact întrebarea din care se va naște opera. Andrea n-a apucat să vadă unde ducea. A murit în august 1585. Dar a pus, și aici, o întrebare pe care alții o vor duce mai departe.

Dascălul și monumentul

Ca și Willaert înaintea lui, Andrea Gabrieli nu a lăsat în urmă doar opere, ci și oameni. Cel mai însemnat dintre elevii lui a fost propriul nepot, **Giovanni Gabrieli**, pe care

l-a crescut, l-a învățat și l-a format în cel care avea să ducă arta policorală venețiană pe culmea ei. A fost apoi germanul **Hans Leo Hassler**, care a dus stilul concertat venețian peste Alpi, în lumea germană, una dintre cărările pe care sunetul lagunei a pornit spre miazănoapte, spre lumea care avea să-l dea, cândva, pe Bach. Și a fost teoreticianul Lodovico Zacconi și alții. Din strana organistului de la San Marco a crescut, din nou, o întreagă generație. Iar monumentul care adună tot ce a însemnat arta lui are un nume și un an: ***Concerti di Andrea et di Giovanni Gabrieli***, tipărit la Veneția în **1587**, la doi ani după moartea lui Andrea. E o culegere uriașă de muzică pentru voci și instrumente, policorală, strălucitoare, iar cel care a strâns-o și a scos-o la lumină, așezând laolaltă muzica unchiului și pe a sa, a fost nepotul, Giovanni. Gestul e frumos și grăitor, nepotul care își publică maestrul mort, legându-și pentru totdeauna numele de al lui. Chiar titlul *Concerti* avea să dea nume unei întregi idei muzicale, sunetul grupurilor care „se întrec" și își răspund, din care va crește, peste un veac, concertul lui Vivaldi.

Venețianul care a dat orașului glasul lui

Să adunăm firele la capătul acestui capitol. Willaert adusese la Veneția știința, contrapunctul flamand, urechea pentru cuvânt, sămânța corurilor despărțite. Dar muzica lui rămânea, în adânc, o muzică a nordului altoită pe lagună. Andrea Gabrieli a făcut pasul următor, cel care conta, a prefăcut știința în strălucire. A luat țesătura gravă și a deschis-o în blocuri de lumină; a luat corurile despărțite și le-a umplut de culoare și de fast; a luat ceremonia Republicii și i-a dat un sunet pe măsură. Pentru prima oară, muzica venețiană suna cu adevărat *venețiană*, largă, însorită, publică, iubitoare de spațiu și de sărbătoare, întocmai ca orașul care o năștea. E teza noastră, din nou, limpede ca niciodată: muzica unui loc seamănă cu locul. Gravitatea nordică a lui Willaert era a unui om venit din altă parte; strălucirea deschisă a lui Andrea e a unui copil al lagunei, crescut în lumina ei dublă, în fastul ceremoniilor ei, în bucuria carnavalului ei. Veneția, în sfârșit, își auzea propriul glas. Rămânea ca acel glas să-și atingă culmea — ca arta blocurilor de sunet, a corurilor despărțite, a spațiului prefăcut în muzică să fie dusă până la o măreție pe care Europa n-o mai auzise. Pentru asta, Andrea pregătise deja omul, nepotul pe care îl crescuse și pe care avea să-l lase în urmă, în strana de la San Marco. Îl cheamă Giovanni Gabrieli și e, poate, cel mai mare dintre toți venețienii dinaintea lui Vivaldi.

Lumina blocurilor de sunet

Ca să auzi ce a adus nou Andrea, ascultă din culegerea Concerti (1587) o lucrare policorală a lui, de pildă, un motet ori un psalm la mai multe coruri sau una dintre canzonele și ricercarele lui pentru grupuri instrumentale.
Nu urmări firele împletite, ca la Willaert; ascultă **masele**. Vei auzi grupuri întregi de voci și de instrumente care cântă deodată, în acorduri pline, și apoi își răspund de la distanță, un bloc întrebând, altul răspunzând. Ascultă **contrastele**, felul în care un grup subțire e urmat deodată de izbucnirea tuturor, cum sunetul crește și scade în valuri. Ascultă, mai ales, **strălucirea**,

lumina și deschiderea acestui sunet, atât de deosebite de gravitatea nordică. Iar dacă vrei să-i auzi cealaltă față, mai lumească, pune un madrigal vesel sau o *mascherată* de-a lui, un cântec de carnaval. Vei recunoaște același om: venețianul care iubește culoarea, mișcarea, bucuria. Între fastul sacru al *Concerti* și veselia măștilor încape tot Andrea Gabrieli și, odată cu el, tot sufletul însorit al orașului.

Capitolul 8

Giovanni Gabrieli, geniul spațiului

Tot ce pregătiseră orașul, bazilica, Willaert și Andrea a așteptat un singur om ca să ajungă sunet deplin. Omul acela a fost Giovanni Gabrieli.

Culmea

Am urcat, capitol după capitol, o scară. Orașul-instrument, cu tăcerea lui lichidă și ecourile lui de piatră. Bazilica San Marco, cu cele două tribune ale ei față în față. Willaert, care a despărțit corul în două; Andrea, care a prefăcut știința în blocuri de lumină. Fiecare treaptă a pregătit-o pe următoarea. Acum ajungem în vârf — la omul în care toate acestea se adună și ard deodată, ca razele strânse de o lentilă într-un singur punct de foc. **Giovanni Gabrieli** e, pentru mulți, cel mai mare compozitor venețian dinaintea lui Vivaldi, și unul dintre cei mai mari ai întregii Renașteri târzii. În el, arta spațiului — sămânța pusă de Willaert, crescută de unchiul Andrea — atinge o măreție pe care Europa n-o mai auzise și n-avea s-o mai audă în același fel. Dar Giovanni e mai mult decât o culme. E și o *poartă*: omul care stă exact pe pragul dintre două lumi, cu un picior în Renaștere și cu celălalt, deja, în baroc. Ca să-l înțelegem, trebuie să-l auzim în amândouă.

Omul din umbra bazilicii

Despre viața lui știm, ca despre atâția muzicieni ai vremii, mai puțin decât am vrea. S-a născut la Veneția pe la 1554–1557 și a murit acolo, în august 1612, răpus de chinurile unei pietre la rinichi — o moarte timpurie, la nici șaizeci de ani. Ca și unchiul său, și-a făcut ucenicia departe de casă: la München, la curtea bavareză, lângă același **Orlando di Lasso** care îl modelase pe Andrea. A stat acolo ani buni, până spre 1579, sorbind din arta celui mai universal muzician al Europei. Apoi s-a întors în lagună — iar când, în 1585, bătrânul Andrea s-a stins, Giovanni i-a luat locul: a devenit organist principal la **San Marco** și, în scurt timp, compozitorul de căpetenie al bazilicii. A ținut, pe deasupra, și postul de organist la **Scuola Grande di San Rocco**, una dintre marile confrerii de caritate ale orașului, vestită pentru fastul muzicii ei — o a doua scenă, pe care avea să-și desfășoare, și acolo, arta spațiului. Am amintit, în capitolul trecut, gestul lui de pietate: în 1587 a strâns și a tipărit *Concerti*, culegerea care așeza

laolaltă muzica unchiului mort și pe a sa. E un portret al omului: discret, credincios maestrului, mai bucuros să-și lege numele de al lui Andrea decât să-l pună singur în frunte. Giovanni nu a fost un om al scandalului sau al vieții zgomotoase, ca atâția artiști. A fost un organist tăcut, care și-a petrecut viața în umbra aurită a bazilicii, scriind pentru ea muzica cea mai orbitoare a vremii.

Spațiul scris în partitură

Ca să pricepem de ce îl numim „geniul spațiului", trebuie să ne întoarcem la cele două tribune ale bazilicii și să vedem ce a făcut Giovanni cu ele — mai mult decât oricine înainte sau după. Willaert despărțise corul în două. Andrea înmulțise grupurile și le umpluse de culoare. Giovanni a făcut din așezarea sunetului în spațiu o *artă exactă*. În muzica lui, nu mai e vorba doar de două coruri care își răspund, ci de o întreagă arhitectură sonoră: trei, patru, cinci grupuri deosebite — voci grave aici, voci înalte dincolo, un pâlc de alămuri sus în dreapta, un cor întreg jos în stânga — fiecare cu locul, cu culoarea și cu rolul lui. Compozitorul devine un fel de arhitect care clădește nu din piatră, ci din mase de sunet așezate în spațiul real al bazilicii. Iar efectul, pentru ascultătorul din mijloc, e copleșitor. O frază pornește dintr-un colț și e preluată din altul; un motiv aleargă de la un grup la altul, făcând ocolul întregii biserici; un ecou îi răspunde unui strigăt de la celălalt capăt al spațiului. Și apoi, la clipa cea mare, toate grupurile se unesc deodată — zeci de voci și de instrumente, două orgi — într-un singur acord uriaș care umple cele cinci cupole și pare, cum spuneam la început, că face aurul de pe pereți să vibreze. E muzica Serenissimei la apogeu: multe glasuri, fiecare la locul lui, topite la clipa potrivită într-o singură măreție. Statul, bazilica, mitul — totul se aude aici, deodată.

Sonata pian' e forte: tare și încet

Dintre toate paginile lui, una a intrat în toate manualele de istorie a muzicii — și pe drept. E *Sonata pian' e forte*, publicată în marea culegere ***Sacrae symphoniae*** din **1597**. Pare o piesă modestă, dar ascunde două revoluții.

Întâi, **instrumentele scrise anume**. Până atunci, compozitorii lăsau adesea la voia interpreților cine ce cântă: o linie putea fi luată de o voce, de un instrument, de ce se nimerea. Giovanni, aici, scrie limpede: acest grup e un *cornett* cu trei tromboane; celălalt, o vioară cu trei tromboane. Pentru întâia oară cu atâta precizie, culoarea instrumentală devine parte din compoziție — nu o întâmplare, ci o alegere a autorului.

Apoi — și de aici îi vine numele — **dinamica scrisă**: cuvintele *piano* („încet") și *forte* („tare") așezate chiar în partitură. Când cântă un singur grup, muzica sună *piano*, stins, depărtat; când se unesc amândouă, izbucnește *forte*, plin, aproape. Giovanni nu a fost cel dintâi care a folosit aceste indicații, dar a fost cel care le-a făcut vestite — și, mai ales, cel care le-a legat de spațiu: tare și încet nu sunt aici doar volume, ci *depărtări*. Sunetul se apropie și se retrage, crește și se stinge, ca un val care vine și se trage înapoi. Spațiul bazilicii intrase,

negru pe alb, în partitură.

In ecclesiis: capodopera

Dacă ar fi să alegem o singură pagină în care arta lui Giovanni Gabrieli se adună întreagă, aceea ar fi motetul ***In ecclesiis***, tipărit după moartea lui, în a doua carte de *Sacrae symphoniae* (1615). E, poate, cea mai grandioasă pagină a întregului baroc timpuriu venețian — și merită s-o privim de aproape, fiindcă în ea se vede tot. Închipuie-ți paisprezece voci, împărțite în mai multe cete deosebite: un grup de patru soliști, un cor întreg, un pâlc de instrumente — cornețti, tromboane, vioară — și, dedesubt, orga cu *continuo*-ul ei, temelia sonoră care ține totul laolaltă. Aceste forțe nu cântă toate la fel, ci își împart rolurile ca personajele unei drame: când un solist singur, când un dialog între doi, când instrumentele singure într-o *sinfonia*, când corul întreg răspunzând ca o mulțime. Iar peste toate se întoarce, ca un refren, un singur cuvânt: **Alleluia**. De fiecare dată când revine, e luat de tot ansamblul, toate grupurile deodată, o izbucnire de bucurie care umple spațiul — apoi muzica se retrage iar la un glas singuratic, la o intimitate șoptită, ca să crească din nou spre următorul *Alleluia*. E un joc neîntrerupt între unul și mulți, între aproape și departe, între intim și copleșitor, care te poartă ca un flux și reflux până la explozia finală. Ascultă ce s-a petrecut aici. Toate firele volumului nostru se strâng în această pagină: corurile despărțite ale lui Willaert, blocurile strălucitoare ale lui Andrea, principiul contrastului născut între cele două tribune, culoarea instrumentală scrisă anume, dinamica tare-încet, spațiul prefăcut în material de compoziție. *In ecclesiis* e Veneția întreagă prinsă în sunet — orașul-instrument cântând cu glas deplin.

Poarta spre baroc

Dar — și aici e al doilea lucru mare despre Giovanni — tocmai *continuo*-ul acela de sub *In ecclesiis* ne spune că ne aflăm la o răscruce a istoriei. Fiindcă Giovanni Gabrieli nu e doar culmea unei lumi vechi; e și începutul uneia noi. În ultimii lui ani, cam după 1605, în muzica lui pătrunde ceva ce schimbă totul: **basso continuo** — acel temei armonic neîntrerupt, ținut de orgă sau de un alt instrument grav, peste care se desfășoară celelalte glasuri. E semnătura însăși a barocului care se naște. Odată cu el apar și pasajele pentru *o singură voce* care iese din masă și cântă solo, susținută doar de continuo — ceva de neînchipuit în vechea polifonie a egalilor, unde nicio voce nu era mai presus de celelalte. Gândește-te ce prag e acesta. Toată Renașterea muzicală fusese o artă a egalității glasurilor împletite — țesătura despre care am vorbit la Willaert. Barocul care vine va fi, dimpotrivă, o artă a contrastului: o melodie deasupra, un bas dedesubt, și între ele golul pe care îl umple armonia. E deosebirea dintre o pânză țesută uniform și o clădire cu temelie și cu acoperiș. Giovanni stă exact pe linia dintre ele. Motetele lui timpurii sunt Renaștere pură; cele târzii, cu continuo și cu soliști, sunt deja baroc. Un singur om, o singură viață, și între capetele ei trece hotarul a două epoci. De aceea îl așezăm aici, la începutul Părții a doua, dar privind în amândouă direcțiile. În urmă, spre Willaert și spre toată polifonia Renașterii, pe care o duce la

culme. Înainte, spre Monteverdi, spre operă, spre concert — spre tot barocul pe care îl vom asculta în restul acestui volum. Giovanni Gabrieli e balamaua pe care se întoarce o lume.

Inelul lui Schütz

Culmea venețiană nu a rămas în lagună. Pe la 1609, a venit să studieze cu Giovanni un tânăr german pe nume **Heinrich Schütz**, trimis anume din Saxonia ca să soarbă arta marelui venețian. A stat lângă el până la moartea maestrului, în 1612.

Legătura dintre cei doi a fost adâncă. Se spune că, pe patul de moarte, Giovanni i-ar fi lăsat lui Schütz un inel — un semn de prețuire și de moștenire, maestrul care își recunoaște urmașul. Fie că s-a întâmplat chiar așa, fie că e o poveste frumoasă, ea spune un adevăr: Schütz a dus arta venețiană peste Alpi și a altoit-o pe trunchiul muzicii germane. Corurile despărțite, stilul concertat, dialogul grupurilor — toate au răsunat, prin el, în limba germană.

Iar de la Schütz, firul se întinde mai departe, din generație în generație, până la Johann Sebastian Bach. Când vom ajunge, la sfârșitul volumului, să urmărim „drumul spre Bach", ne vom aminti de inelul acesta: de la cele două tribune ale lui San Marco, printr-un tânăr sas venit să învețe, până la cel mai mare compozitor al barocului. Un fir neîntrerupt, pornit din spațiul bazilicii venețiene.

Sfârșitul unei lumi aurite

Giovanni Gabrieli a murit în 1612, și odată cu el s-a stins ceva. Nu doar un om, ci un fel întreg de a face muzică — marea artă policorală venețiană, sunetul grupurilor despărțite care umplu o bazilică de aur. Fiindcă istoria, cu ironia ei, mutase deja centrul de greutate. Chiar în anul în care murea Giovanni, un alt compozitor, mai tânăr, scria la Mantua o muzică de un cu totul alt fel — o muzică a unei singure voci care plânge, a dramei, a sufletului omenesc dezvăluit. În anul următor, acel compozitor avea să vină chiar la Veneția, să ia postul de *maestro di cappella* la San Marco. Îl chema Claudio Monteverdi, și despre el e capitolul care urmează. Arta spațiului lăsa locul artei simțirii. E, încă o dată, paradoxul pe care l-am urmărit din prima pagină a acestui volum. Culmea policorală a Veneției — fastul acela orbitor, sunetul de stat, măreția grupurilor care umplu spațiul — a strălucit cel mai tare tocmai în ceasul în care avea să apună. Giovanni Gabrieli e amiaza aurită a unei lumi care, chiar atunci, începea să se încline spre seară. După el, Veneția va cânta altfel — mai intim, mai dramatic, mai omenește. Dar sunetul acela de aur, al bazilicii pline de coruri care își răspund peste spațiu, va rămâne una dintre cele mai frumoase lucruri pe care le-a născut vreodată un oraș. El e, cu adevărat, orașul tradus în sunet: San Marco însuși, cu cele cinci cupole și cele două tribune ale lui, prefăcut în muzică de mâna unui singur om. Nu e de mirare că, dintre toți venețienii, pe el îl numim geniul spațiului. Spațiul era Veneția; iar el i-a dat glas.

Valul care umple bazilica

Ascultă, mai întâi, ***In ecclesiis***. Pune-ți căștile și dă-i volumul ceva mai tare decât de obicei, fiindcă muzica aceasta e făcută să te înconjoare. Urmărește jocul: cum începe cu un glas singur, cum i se alătură altul, cum intră instrumentele într-o *sinfonia*, și mai ales cum revine, mereu, acel **Alleluia** luat de tot ansamblul deodată. Numără, dacă vrei, de câte ori valul se retrage la un singur glas și apoi crește iar până la izbucnirea tuturor. Ascultă, în adânc, *continuo*-ul care ține totul — sunetul discret al barocului care se naște.

Apoi ascultă *Sonata pian' e forte* și una dintre **canzonele** lui (de pildă *Canzon septimi toni* din *Sacrae symphoniae*). Aici nu mai sunt cuvinte, doar instrumente: cornețti luminoși, tromboane grave, grupuri care își răspund peste spațiu. Prinde clipa în care un grup cântă singur, încet și depărtat, și cea în care amândouă izbucnesc deodată, pline și aproape — tare și încet, departe și aproape, scrise în muzică de cel dintâi care a făcut din ele o artă.

Dacă, ascultând, simți că sunetul nu vine spre tine, ci te cuprinde din toate părțile, ca o apă care se ridică și te acoperă — atunci ai înțeles ce înseamnă geniul spațiului. Și ai auzit Veneția lui Giovanni Gabrieli așa cum a auzit-o, acum patru veacuri, cineva care stătea în mijlocul bazilicii San Marco.

Capitolul 9

Monteverdi (I): madrigalul și seconda pratica

Gabrieli a umplut spațiul cu sunet. Monteverdi a umplut sunetul cu suflet. După el, muzica n-a mai fost niciodată la fel.

Omul care a schimbat muzica

Dacă Giovanni Gabrieli a fost culmea unei lumi, Claudio Monteverdi a fost nașterea alteia. E, fără exagerare, unul dintre cei câțiva oameni care au schimbat din temelie ce înseamnă muzica — nu doar au scris-o mai bine, ci au răsturnat însăși ideea despre ce e ea bună să facă. Înaintea lui, muzica era, înainte de toate, o artă a frumosului ordonat. După el, a devenit o artă a simțirii omenești. E o deosebire uriașă, și tot acest capitol încearcă s-o facă limpede. Dar aici ne așteaptă o surpriză, și se cuvine s-o spunem de la început, cinstit. Monteverdi nu era venețian. Nu s-a născut la Veneția, și marea lui revoluție nu s-a petrecut la Veneția. S-a născut la Cremona, iar muzica cea nouă a plămădit-o, vreme de peste douăzeci de ani, la curtea ducilor de Mantua. Abia la cincizeci de ani, deja celebru și deja revoluționar, a venit în lagună. Cum se împacă asta cu teza cărții noastre, aceea că stilul e orașul tradus în sunet? Se împacă adânc, și tocmai de aceea îi închinăm lui Monteverdi nu unul, ci trei capitole. Fiindcă Veneția nu l-a *născut* pe Monteverdi — l-a *încoronat*. Revoluția lui s-a aprins la o curte princiară; dar ca să se împlinească, ca să devină o artă publică, a avut nevoie de singurul oraș din Europa care prefăcea muzica într-un bun al tuturor. La Mantua, Monteverdi a inventat muzica simțirii pentru un duce. La Veneția, avea s-o dea întregii cetăți — și, prin ea, lumii. Dar ca să înțelegem ce a adus el în lagună, trebuie mai întâi să-l urmărim acolo unde s-a făptuit revoluția: în cărțile lui de madrigale.

Un copil din Cremona

S-a născut la Cremona — orașul care, printr-o frumoasă potrivire, avea să dea lumii și cele mai mari viori — și a fost botezat acolo pe 15 mai 1567. A fost un copil-minune. L-a învățat *maestro di cappella* al catedralei, Marc'Antonio Ingegneri, care i-a dat, spun cercetătorii, o temelie solidă de contrapunct; iar Claudio a răsplătit-o tipărind, încă din adolescență, culegere după culegere. La șaisprezece ani scotea deja o carte de madrigale spirituale; la douăzeci, în 1587, își publica întâia *Carte de madrigale* — cea

dintâi dintr-un șir de nouă, care aveau să însoțească, pas cu pas, întreaga lui viață și întreaga revoluție pe care o purta. Reține acest amănunt, fiindcă e cheia capitolului: cele **nouă cărți de madrigale** ale lui Monteverdi, apărute de-a lungul a peste șase decenii (prima în 1587, ultima postum, în 1651), sunt un fel de jurnal al unei minți care schimbă muzica sub ochii noștri. Dacă le asculți în ordine, auzi cum, carte după carte, polifonia veche și senină se crapă, se tulbură, se umple de patimă, până se preface în cu totul altceva. Madrigalul a fost laboratorul în care s-a născut barocul.

Ce era un madrigal

Dar ce e, mai exact, un madrigal? Merită lămurit, fiindcă e forma pe care se sprijină tot capitolul. Madrigalul era genul laic cel mai rafinat al Renașterii târzii: punerea pe muzică, pentru câteva voci (de obicei cinci), a unei poezii de dragoste — adesea versuri de mari poeți, Petrarca, Tasso, Guarini. Nu era muzică de biserică și nici de mare ceremonie, ci muzică de cameră, cântată de un grup mic, pentru plăcerea unui cerc ales de ascultători. Tocmai de aceea era și locul celei mai mari libertăți: departe de rigorile liturghiei și de fastul statului, într-un madrigal un compozitor putea încerca orice, putea îndrăzni, putea căuta. Iar ce căutau cei mai buni madrigaliști era, tot mai mult, *expresia*. Cum să faci ca muzica să nu doar însoțească versul, ci să-l *trăiască*? Cum să pui în sunet un suspin, o spaimă, o dulceață, o durere? Îți amintești că tocmai aceasta fusese marea grijă a lui Willaert, cel dintâi, în capitolele trecute: muzica plecându-și urechea la înțelesul cuvintelor. Madrigalul a dus această căutare tot mai departe, până la o tehnică pe care istoricii o numesc *madrigalism* sau „pictură în cuvinte": muzica urca pe cuvântul „cer", cobora pe „adânc", se oprea pe „moarte", se învârtea pe „fugă". Monteverdi a moștenit toată această artă — și a dus-o dincolo de orice graniță cunoscută.

Curtea de la Mantua

Pentru asta i-a trebuit o scenă, și a găsit-o, pe la 1590 sau 1591, la **Mantua**, la curtea ducilor Gonzaga. A intrat acolo, la început, modest — ca simplu instrumentist, cântăreț din violă. Dar Mantua era una dintre cele mai strălucite și mai muzicale curți ale Italiei, cu un duce, Vincenzo Gonzaga, iubitor de artă și de fast, și cu o capelă muzicală de prim rang. Acolo l-a avut model pe marele Giaches de Wert, un alt flamand așezat în Italia, maestru al madrigalului dramatic. Iar în 1601, după moartea înaintașilor, Monteverdi a ajuns el însuși *maestro di cappella* al curții — cel mai înalt post muzical al ducatului. La Mantua a trăit ani de glorie și de trudă, de capodopere și de amărăciune (ducele îl plătea prost și târziu, iar Claudio s-a plâns de asta toată viața). Dar acolo, în cărțile a patra și a cincea de madrigale, a izbucnit revoluția. Și, ca orice revoluție, a izbucnit într-o ceartă.

Cearta cu Artusi

În anul 1600, un teoretician bolognez pe nume **Giovanni Maria Artusi** a publicat o carte cu un titlu care spune totul: *L'Artusi, overo Delle imperfettioni della moderna musica* — „Artusi, sau Despre imperfecțiunile muzicii moderne".

În ea, lua la rost, fără să-l numească, niște madrigale ale unui compozitor modern (toți știau că e Monteverdi), pe care încă nu le tipărise, dar care circulau. Aveam să le recunoaștem apoi în Cărțile a patra și a cincea — piese ca *Cruda Amarilli* sau *Ohimè, se tanto amate*.
Ce îi reproșa Artusi? Că încalcă regulile. Că folosește **disonanțe** — sunete care „zgârie", acorduri aspre — fără să le „pregătească" și să le „rezolve" așa cum cerea arta savantă de veacuri. Pentru Artusi, un om cinstit și învățat, dar întors cu fața spre trecut, aceste crudimi erau greșeli, semne de neștiință sau de nepăsare față de regulile sfinte ale contrapunctului. Muzica modernă, spunea el, e o muzică stricată.
Monteverdi nu i-a răspuns pe loc, și nu direct. Dar peste cinci ani, în prefața Cărții a cincea de madrigale (1605), a lăsat câteva rânduri scurte care aveau să schimbe istoria — și pe care fratele lui, Giulio Cesare, le-a lămurit apoi pe larg. Răspunsul lui nu era: „n-am greșit". Era mult mai îndrăzneț: „n-am greșit, fiindcă scriu după alte reguli — regulile unei a doua practici".

Prima și a doua practică

Aici ajungem la miezul întregului capitol, și poate al întregului volum. Merită să ne oprim și să-l pricepem bine, fiindcă e piatra de temelie a barocului. Monteverdi a împărțit muzica în două „practici". **Prima pratica** — practica dintâi — era arta veche, desăvârșită, a polifoniei: muzica lui Willaert, a lui Palestrina, a marilor flamanzi. În ea, stăpâne sunt *regulile armoniei*. Totul se supune legilor contrapunctului; frumusețea stă în ordinea sunetelor, în curgerea lor fără cusur; iar cuvântul, textul, se pleacă în fața muzicii. Muzica e doamnă; cuvântul, slujitor. **Seconda pratica** — practica a doua, cea nouă, pe care o apăra Monteverdi — răstoarnă totul. În ea, stăpân e *cuvântul*. Scopul muzicii nu mai e frumusețea ordonată, ci adevărul simțirii: să pună în sunet exact ce spune și ce simte textul. Iar dacă, pentru a reda o durere, o spaimă, o patimă, trebuie încălcată o regulă — dacă trebuie lăsată să zgârie o disonanță nepregătită, fiindcă așa zgârie și durerea însăși — atunci regula se încalcă. Nu din neștiință, ci dinadins. Fratele lui Monteverdi a rezumat totul într-o formulă rămasă celebră: **textul să fie stăpânul armoniei, nu sluga ei** — *l'orazione padrona dell'armonia*. Gândește-te ce cutremur e aici. Vreme de secole, muzica savantă fusese mândră tocmai de regulile ei, de știința ei, de ordinea ei. Monteverdi spune: toate acestea sunt bune, le stăpânesc și eu — dar sunt doar un mijloc. Scopul e omul, simțirea lui, adevărul inimii. Dacă o notă „greșită" spune mai bine durerea decât zece note „corecte", atunci nota greșită e cea adevărată. Disonanța încetează să mai fie o eroare și devine o *unealtă a expresiei* — culoarea durerii, a dorului, a spaimei. Era, în adânc, o nouă așezare a lumii. Nu întâmplător se petrecea în pragul barocului, veacul care punea, peste tot, omul și patima lui în centru. Monteverdi a dat muzicii ceea ce Caravaggio dădea picturii în aceiași ani: carne, umbră, dramă, adevăr crud în locul frumuseții senine. După el, muzica avea să fie, pentru totdeauna, în stare să sângereze.

Prima pratica și seconda pratica

Ca să ții minte deosebirea, iată-le față în față, limpezi:
În **prima pratica** (practica veche, a polifoniei desăvârșite), legea supremă e armonia. Regulile contrapunctului nu se calcă. Muzica e stăpână, iar cuvântul i se supune. Idealul: frumusețea ordonată, senină, echilibrată. Maeștrii ei: Willaert, Palestrina.
În **seconda pratica** (practica nouă, pe care o apără Monteverdi), legea supremă e textul. Regulile pot fi încălcate dacă expresia o cere. Cuvântul e stăpân, iar muzica îl slujește. Idealul: adevărul simțirii, chiar cu prețul asprimii. Maestrul ei: Monteverdi.
Important: Monteverdi nu a lepădat prima pratica. A spus că amândouă sunt bune, fiecare la locul ei — scria și el, la nevoie, în stilul vechi, mai ales în muzica de biserică. A doua practică nu o ucidea pe prima; o *adăuga* lumii. Dar, odată deschisă ușa aceasta — a muzicii care slujește simțirea, nu regula — nimeni n-a mai putut-o închide.

De la madrigal la dramă

Să vedem acum încotro ducea totul, fiindcă aici e puntea spre capitolul următor. Dacă muzica poate să poarte, cu adevărat, o simțire omenească — dacă poate plânge, se poate înspăimânta, poate iubi — atunci ea poate face și un pas mai departe: poate purta simțirea *unui anume om*, a unui personaj. Un madrigal care spune durerea dragostei e doar la un pas de o scenă în care *cineva anume* își cântă durerea. Arta expresiei, născută în madrigal, cerea, aproape de la sine, un chip, o poveste, o scenă. Cerea teatru. Și mai era ceva. În cărțile lui târzii de madrigale, Monteverdi începe să facă un lucru nou: scoate una sau două voci din grupul egal al polifoniei și le pune să cânte singure, deasupra unui *basso continuo* — exact pasul pe care îl văzusem mijind și la bătrânul Gabrieli. O voce singură care cântă, însoțită doar de un instrument grav și de acorduri: aceasta e *monodia*, și ea e sâmburele din care se naște totul. Căci o voce singură care cântă o simțire, pe o scenă, nu e altceva decât — un personaj de operă. Așa se leagă firele. Grija lui Willaert pentru cuvânt, dusă de Monteverdi până la seconda pratica; seconda pratica, care face muzica în stare să poarte o simțire; monodia, care dă acelei simțiri o singură voce. Pune-le laolaltă și ai, gata să se nască, cea mai mare invenție a epocii: drama pusă în muzică. Opera. Monteverdi n-a inventat opera — am văzut, la capitolul despre teatru, că ea s-a ivit la Florența. Dar el a fost cel dintâi care a făcut din ea o capodoperă, pentru că el avea ce le lipsea celorlalți: arta de a pune în sunet sufletul omenesc. În 1607, la Mantua, avea să scrie *Orfeo*. Despre el — și despre felul în care Monteverdi a prefăcut muzica în teatru — e capitolul care urmează.

Revoluția care aștepta un oraș

Să ne întoarcem, la capăt, la întrebarea de la început: ce caută Monteverdi din Cremona

și Mantua într-o carte despre Veneția? Răspunsul e că revoluția lui, deși născută la o curte, era, prin firea ei, menită cetății. Seconda pratica a făcut din muzică o artă a simțirii omenești — iar simțirea omenească nu e a principilor, ci a tuturor. O muzică ce plânge, iubește, se teme, vorbește oricărui om care are o inimă. Era, prin însăși natura ei, o muzică *publică* — numai că se născuse într-un loc privat, în salonul unui duce. Îi trebuia un oraș care să-i dea publicul. Și nu era, în toată Europa, decât unul singur care prefăcuse muzica într-un bun al tuturor: Veneția. Când, în august 1613, Monteverdi a fost numit *maestro di cappella* la San Marco — cea mai înaltă funcție muzicală a Republicii, aceeași pe care o ținuseră Willaert și ceilalți — s-a petrecut, fără ca nimeni s-o știe încă, întâlnirea de care avea nevoie veacul: cel mai mare meșter al simțirii omenești, așezat în orașul care dădea muzica mulțimii. Din această întâlnire aveau să crească, în treizeci de ani venețieni, capodoperele lui târzii și, mai presus de toate, opera *publică* — spectacolul cu bilet, în care simțirea pusă în sunet de Monteverdi se dăruia, în sfârșit, oricui plătea la ușă. Dar asta e povestea capitolelor următoare. Deocamdată ne ajunge să fi auzit cutremurul de la temelie: omul care a hotărât că muzica e făcută nu ca să fie frumoasă, ci ca să fie *adevărată* — și care, făcând asta, a deschis ușa prin care avea să intre tot barocul.

Asprimea care spune adevărul

Ca să auzi, cu urechile tale, ce i-a reproșat Artusi și ce a apărat Monteverdi, ascultă madrigalul **Cruda Amarilli** din Cartea a cincea — cel mai vestit „obraznic" al disputei — sau *Ohimè, se tanto amate* din Cartea a patra.

Nu asculta după melodie dulce. Ascultă **asprimile**: clipele în care vocile se freacă una de alta, în care un sunet pare „greșit", pus anume ca să zgârie. Oprește-te la cuvintele grele — *cruda* („crudă"), *ohimè* („vai mie") — și ascultă cum muzica se încordează, se întunecă, doare exact acolo unde doare și cuvântul. Ce auzea Artusi drept eroare, ascultă tu drept *adevăr*: durerea versului trecută, întocmai, în durerea sunetului.

Apoi, dacă vrei să prinzi tot drumul dintr-o privire, ascultă un madrigal timpuriu, din Cartea întâi, și unul târziu, din a cincea. Vei auzi, între ele, toată revoluția: de la o frumusețe senină, ordonată, la o muzică frământată, pătimașă, omenească. Între aceste două sunete începe nașterea barocului — și începutul tuturor celor ce vor urma în acest volum.

Capitolul 10

Monteverdi (II): Orfeo și nașterea operei

Mitul spune că Orfeu a înduplecat moartea cu cântecul lui. Monteverdi a crezut în el atât de mult, încât a făcut din acest mit cea dintâi capodoperă a unei arte noi.

O artă care nu exista

În capitolul trecut l-am lăsat pe Monteverdi la Mantua, în toiul revoluției lui: muzica pusă în slujba simțirii, seconda pratica, disonanța care spune adevărul. Am văzut și încotro ducea totul — spre o voce singură care cântă o patimă, deasupra unui *continuo*. Rămânea un singur pas: să dai acelei voci un chip, un nume, o poveste. Să o pui pe o scenă. Adică să inventezi opera. Și aici trebuie, iarăși, să fim cinstiți, cum am fost și la capitolul despre teatru: **Monteverdi nu a inventat opera.** Ea se ivise cu câțiva ani înainte la Florența, din mintea unui cerc de învățați — *Camerata* — care visau să reînvie tragedia antică grecească, despre care credeau că fusese cântată de la un capăt la altul. Din visul acesta s-a născut o idee nouă și ciudată: o întreagă dramă în care personajele nu *vorbesc*, ci *cântă* tot ce au de spus. Cea dintâi operă păstrată, *Euridice* a lui Jacopo Peri, s-a jucat la Florența în 1600. Dar operele florentine erau experimente — interesante, savante, și cam uscate. O declamație cântată, corectă și searbădă, fără adevărată viață. Lipsea cineva care să umple forma nouă cu sânge. Lipsea un om care avea deja, de la madrigalele lui, arta de a pune în sunet sufletul omenesc. Lipsea Monteverdi.

Orfeo: mitul potrivit

În **1607**, la Mantua, în plin Carnaval, s-a jucat pentru întâia oară *L'Orfeo*, „poveste în muzică" (*favola in musica*), pe un libret al curteanului Alessandro Striggio. Era o producție de curte, oferită cercului select al unei academii princiare — nimic public, nimic pentru mulțime. Și totuși, cu *Orfeo*, opera a încetat să mai fie un experiment și a devenit, dintr-odată, o artă. Gândește-te mai întâi cât de potrivit e subiectul — atât de potrivit, încât pare ales de însăși soarta. Orfeu e, în mitul grecesc, muzicianul suprem: cel al cărui cântec îmblânzește fiarele, mișcă pietrele, oprește râurile. Când iubita lui, Euridice, moare mușcată de un șarpe, Orfeu coboară de viu în Infern și, numai cu puterea cântecului, îi înduplecă pe zeii morții să i-o dea înapoi — cu o singură condiție: să nu privească îndărăt până nu ies amândoi la lumină. La ultimul

pas, el nu se poate stăpâni, întoarce capul, și o pierde a doua oară, pentru totdeauna. Vezi de ce e mitul perfect pentru *cea dintâi mare operă*? Fiindcă e un mit *despre puterea muzicii*. Prima capodoperă a artei în care totul se cântă e povestea omului al cărui cânt poate învinge moartea. Opera se naște cântând despre ce poate face cântul. E ca și cum arta nouă s-ar privi, de la bun început, în oglindă, și ar spune: iată ce pot. Monteverdi a înțeles acest lucru în adânc și a scris muzica unui om care își pune întreaga ființă în glas — fiindcă despre asta era, de fapt, și arta lui.

Vorbirea care cântă

Ce a adus Monteverdi nou, față de florentini? Mai întâi, a dat viață lucrului pe care ei doar îl schițaseră: **recitar cantando**, „a recita cântând" — vorbirea prefăcută în cânt. Oprește-te o clipă asupra problemei, fiindcă e miezul întregii invenții. Dacă vrei ca un personaj să cânte *tot* ce spune — nu doar un cântec frumos, ci și „cine ești?", „a murit", „urmează-mă" — ai nevoie de un fel de a cânta care să poată rosti orice, ca vorbirea, dar să rămână muzică. Nu o melodie care se repetă, ci o linie liberă, care urmează întocmai suișurile și coborâșurile, grabele și opririle glasului omenesc când e mișcat. Deasupra, vocea; dedesubt, *continuo*-ul, acel temei de acorduri care o susține fără s-o încalece. Aceasta e marea unealtă a operei timpurii — și Monteverdi o mânuiește ca nimeni altul, fiindcă el știa, din madrigale, cum *sună* o simțire adevărată. Clipa în care arta lui atinge, în *Orfeo*, inima e vestea morții Euridicei. Un sol vine și o rostește; iar Orfeu, care tocmai își cânta fericirea, înțelege, și izbucnește: *„Tu se' morta"* — „Ai murit, ai murit, iar eu respir". Ascultă cum muzica se frânge aici, cum linia cade, se poticnește, se usucă — e durerea pură, pusă în sunet, exact cum cerea seconda pratica. Nu o arie frumoasă despre durere: durerea însăși, auzită. În clipa aceea, opera încetează să mai fie un experiment savant și devine ce avea să rămână pentru totdeauna — arta care ne face să simțim, prin cânt, ce simte un om pe scenă.

Orchestra ca lume

A doua mare noutate a lui Monteverdi e orchestra — și aici face ceva ce nimeni nu mai făcuse. Partitura lui *Orfeo* cere un ansamblu uriaș pentru vremea aceea: în jur de patruzeci de instrumente, de tot felul — viori și viole, violoncele și contrabași, harpă, două clavecine, chitarroni (lăute mari), flaute, cornețti, tromboane, trompete, orgi, și un *regal*, o orgușă cu un sunet nazal, aspru. Dar lucrul uimitor nu e numărul, ci *felul* în care le folosește. Monteverdi nu lasă, ca înaintașii, la voia întâmplării cine ce cântă. El alege fiecare culoare anume, pentru un *înțeles*. Cele două lumi ale poveștii au, la el, două sunete deosebite. Câmpiile însorite ale Traciei, lumea celor vii, a nunții și a păstorilor, răsună din corzi dulci, harpă, flaute, orgă blândă — o lumină caldă. Iar Infernul, lumea morților, vorbește prin alămuri grave și prin sunetul acela nazal și tulburător al regalului — o întunecime de aramă. Când Orfeu coboară în Infern, se schimbă nu doar ce se cântă, ci *cu ce* se cântă: auzi, la propriu, cum intri în împărăția morților. E cea dintâi mare *orchestrație* din istorie — instrumentele alese nu pentru fast, ci ca niște culori pe paleta unui pictor, fiecare cu rostul ei dramatic. Iar la început de tot, înainte să se ridice cortina, răsună o **toccată** — o fanfară de trompete, repetată de trei ori, cu care curtea din Mantua își vestea marile spectacole. E, poate, cea dintâi uvertură celebră din istoria muzicii: câteva clipe de aramă strălucitoare care îți spun,

înainte de orice cuvânt, că urmează ceva măreț. O auzi și azi, neschimbată de peste patru veacuri, și tot îți ridică părul pe brațe.

Possente spirto: cântecul care învinge moartea

Inima operei, și cea mai uluitoare pagină a ei, e aria din actul al treilea: **„Possente spirto"** — „Puternic duh" — rugăciunea pe care Orfeu i-o cântă lui Caron, luntrașul morților, ca să-l lase să treacă Styxul.

Gândește-te ce clipă e aceasta, din punct de vedere dramatic. Orfeu trebuie să-l înduplece pe paznicul Infernului *numai cu cântecul lui* — aici, arma eroului chiar e muzica, și numai muzica. Iar Monteverdi face un gest genial: scrie o arie împodobită cu cele mai ametitoare înfloriturи — triluri, salturi, ghirlande de note — ca și cum Orfeu și-ar desfășura, înaintea morții, toată măiestria, tot farmecul glasului, într-o supremă încercare de a o îmblânzi. Muzica nu *descrie* puterea cântului; o *arată*, o face să se audă. Monteverdi a scris chiar două versiuni ale ariei — una simplă și una înflorită — ca și cum ar fi vrut să prindă pe hârtie însuși geniul improvizator al cântărețului.

Ascult-o gândindu-te la asta: e muzica unui om care cântă pentru viața iubitei lui, cântă împotriva morții înseși. Nicăieri, poate, nu e mai limpede ce înseamnă opera: un om pus în fața soartei, care nu are decât glasul — și pune în el totul.

Două sfârșituri

O curiozitate frumoasă încheie povestea lui *Orfeo*, și spune ceva despre lumea în care s-a născut. Opera are două sfârșituri. În libretul tipărit în 1607, cel al lui Striggio, finalul e sumbru și aproape de mit: după ce o pierde a doua oară pe Euridice, Orfeu, înnebunit de durere, e înconjurat de o ceată de bacante — femeile dezlănțuite ale lui Bacchus — iar soarta lui rămâne în întuneric (în mit, ele îl sfâșie). Dar în partitura pe care Monteverdi a tipărit-o la Veneția în 1609, finalul e altul: din cer coboară Apollo, zeul luminii, și îl ridică pe Orfeu la el, printre stele, mângâindu-l că își va revedea iubita în soare și în stele. De ce două? Probabil fiindcă finalul senin, cu zeul coborând din cer, cerea o mașinărie scenică pe care sala mică a palatului din Mantua n-o avea la premieră; ori poate fiindcă o curte princiară prefera o încheiere înălțătoare, nu una sângeroasă. Oricum ar fi, iată-ne din nou la paradoxul venețian pe care îl vom atinge îndată: *Orfeo* era încă prizonierul curții — al sălii ei, al gustului ei, al zeilor care trebuiau să coboare din tavan pentru gloria principelui. Marea artă a simțirii omenești se născuse, dar stătea încă închisă în palat.

Lamento d'Arianna: un singur glas care plânge

Un an după *Orfeo*, în 1608, Monteverdi a scris, tot la Mantua, o a doua operă, *Arianna*, pentru o nuntă princiară. Din toată opera nu s-a păstrat aproape

nimic — partitura s-a pierdut — în afară de o singură scenă: **Lamentul Ariannei**, plânsul femeii părăsite de Tezeu pe o insulă pustie. Începe cu cele mai faimoase patru cuvinte ale muzicii italiene timpurii: *„Lasciatemi morire"* — „Lăsați-mă să mor".

Se spune că, la premieră, lamentul acesta a făcut să plângă toată sala. Și e ușor de crezut, fiindcă el e seconda pratica adusă pe scenă în forma ei cea mai pură: o singură voce de femeie, aproape goală, deasupra unui continuu, care își cântă deznădejdea cu o adevărare sfâșietoare — linia muzicală urcând și căzând, poticnindu-se, agățându-se de disonanțe exact ca un glas înecat de plâns. Nu e un cântec *despre* durere; e durerea devenită cânt.

Monteverdi însuși știa ce comoară are: a prefăcut mai târziu lamentul într-un madrigal pe cinci voci, ba chiar într-o variantă sacră, plânsul Fecioarei la cruce. Un singur fragment dintr-o operă pierdută a ajuns, astfel, una dintre cele mai iubite pagini ale veacului — dovada vie că noua artă putea face ceea ce nicio alta nu izbutea: să pună o inimă întreagă într-un singur glas.

Capodopera care aștepta cetatea

Să adunăm, la capătul capitolului, ce s-a petrecut. Cu *Orfeo*, în 1607, opera a încetat să mai fie un experiment de învățați și a devenit o capodoperă. Monteverdi a luat forma nouă, abia schițată la Florența, și a turnat în ea tot ce deprinsese din madrigale: arta de a face muzica să simtă. A dat vocii o vorbire cântată care poate rosti orice; a dat orchestrei culori pline de înțeles; a prefăcut un mit despre puterea cântului în cea dintâi mare dramă muzicală a lumii. De la *Orfeo* încoace, opera a fost cu putință — iar istoria întregii muzici dramatice, până la Mozart, Verdi și Wagner, pornește de aici. Și totuși — iată, din nou, firul cărții noastre — totul se petrecuse încă la o curte. *Orfeo* fusese un dar al unui principe pentru cercul lui ales; *Arianna*, muzică de nuntă domnească. Cea mai umană dintre arte, muzica care pune pe scenă inima oricărui om, era încă ferecată în palat, pentru urechile câtorva. Îi lipsea un singur lucru ca să devină deplin ea însăși: un public. O cetate care s-o scoată din salon și s-o dea mulțimii. Monteverdi a ajuns în acea cetate, am văzut, în 1613, chemat să fie *maestro di cappella* la San Marco. Și acolo, la bătrânețe, avea să trăiască minunea: deschiderea, în 1637, a celui dintâi teatru de operă *public* din lume — și, în ultimii lui ani, scrierea unor opere nu pentru un duce, ci pentru oricine plătea un bilet. Despre bătrânul Monteverdi venețian, despre *Întoarcerea lui Ulise* și despre *Încoronarea Poppeei*, în care cea mai înaltă artă a simțirii s-a întâlnit, în sfârșit, cu cetatea care o aștepta, e capitolul care urmează.

Puterea unui singur glas

Ascultă, din *Orfeo*, trei clipe, în ordine. Întâi, **toccata** de la început — fanfara de aramă, ca să simți pragul dincolo de care intri. Apoi, momentul vestirii

morții, **„Tu se' morta"** — ascultă cum bucuria se frânge dintr-odată în durere, cum linia vocii se usucă. Și, în sfârșit, **„Possente spirto"** — ascultă înfloriturile amețitoare prin care Orfeu își pune toată ființa în glas ca să înduplece moartea. Trei clipe, și ai întreaga invenție a operei: pragul, durerea, puterea cântului. Apoi, dacă vrei să auzi seconda pratica în forma ei cea mai curată, ascultă **Lamento d'Arianna** — „Lasciatemi morire". O singură voce, aproape fără sprijin, plângând. Ține minte senzația: e clipa în care muzica a învățat, pentru totdeauna, să poarte în ea o inimă de om. Tot ce vei asculta mai departe în acest volum — opera venețiană, aria, până și vioara lui Vivaldi — trăiește din descoperirea aceasta.

Capitolul 11

Monteverdi (III): Veneția, Ulise și Poppea

A venit la Veneția la cincizeci de ani, deja o legendă. A plecat la șaptezeci și șase, după ce dăruise cetății cea mai omenească dintre arte.

Bătrânul maestru

Am urmărit, în cele două capitole trecute, revoluția lui Monteverdi acolo unde s-a aprins: la Cremona și la Mantua, în cărțile de madrigale și în *Orfeo*. Dar am lăsat mereu să se înțeleagă că povestea nu se încheie acolo. Fiindcă omul acesta avea să-și trăiască a doua jumătate a vieții — treizeci de ani plini — într-un singur oraș, și acel oraș era Veneția. Aici, teza întregului nostru volum își găsește, în sfârșit, dovada deplină. În **1613**, după ani de amărăciune la curtea din Mantua, unde fusese prost plătit și prost prețuit, Monteverdi a fost chemat să ocupe cel mai înalt post muzical al Republicii: *maestro di cappella* la San Marco — scaunul lui Willaert, al lui Zarlino, inima sonoră a statului. Avea aproape cincizeci de ani și era deja celebru în toată Italia. Veneția i-a oferit ce Mantua nu-i dăduse niciodată: respect, un salariu bun și plătit la timp, libertate, și o capelă muzicală pe care a readus-o la strălucire. Avea să rămână acolo până la moarte, în 1643. Pentru prima oară în viață, marele revoluționar își găsise casa. Și ce casă. Orașul care făcuse din muzică un bun public îl primea tocmai pe omul care făcuse din muzică o oglindă a sufletului. Din întâlnirea aceasta — a celui mai mare meșter al simțirii cu singura cetate care dădea muzica mulțimii — avea să se nască, la bătrânețea lui, minunea.

Muzica cerului: cele două practici sub un acoperiș

Mai întâi, însă, Monteverdi era slujbaș al bazilicii, și datoria lui dintâi era muzica sacră. Aici ni se dezvăluie o față a lui pe care madrigalele și opera n-o arată pe deplin: Monteverdi stăpân, deopotrivă, al vechiului și al noului. Cea mai uimitoare mărturie a venit chiar înainte de Veneția, ca un fel de carte de vizită: uriașul *Vespro della Beata Vergine* — **Vesperele Fecioarei** — tipărit în 1610 și închinat Papei. E una dintre cele mai monumentale lucrări religioase ale întregului baroc timpuriu, și e uluitoare tocmai fiindcă le cuprinde pe toate: alături de polifonia gravă, în stilul vechi, al *primei pratica*, stau pagini de o teatralitate și o strălucire cu totul noi — ecouri în stil venețian, virtuozitate vocală de operă, culori instrumentale îndrăznețe. E ca și cum Monteverdi ar fi vrut să arate, într-o singură lucrare, că e stăpân pe toată muzica, de la Palestrina

până la el însuși. Aceeași bogăție o va revărsa, la bătrânețe, în marea culegere sacră venețiană *Selva morale e spirituale* (1640). Aici se vede limpede ce spusese el însuși în cearta cu Artusi: că cele două practici nu se ucid, ci trăiesc împreună. Pentru Dumnezeu putea scrie, la nevoie, în stilul vechi și senin al strămoșilor; dar putea, la fel de bine, să pună în muzica sacră toată patima și culoarea noii arte. Sub acoperișul de aur al lui San Marco, bătrânul maestru le împăca pe amândouă.

Stile concitato: a treia patimă

Dar cea mai originală descoperire a anilor venețieni ține de o întrebare pe care Monteverdi și-o pusese toată viața: dacă muzica e făcută să poarte simțirea omenească, atunci *toate* simțirile trebuie să-și afle sunetul. Iar una lipsea.

Stile concitato: muzica mâniei

Monteverdi observase că muzica învățase să cânte dulceața și tristețea — dragostea și lamentul — dar nu și **mânia**, războiul, agitația, patima înflăcărată. Îi lipsea „stilul agitat". Așa că l-a inventat. L-a numit *stile concitato* și l-a clădit pe un lucru simplu și genial: nota repetată iute, în salve rapide, ca bătaia inimii când se zbate, ca tropotul luptei, ca fierberea sângelui. Pentru întâia oară, muzica putea să *tremure* de încordare.

L-a arătat lumii într-o lucrare care nu e nici madrigal, nici operă, ci ceva între ele: *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* — „Lupta lui Tancred cu Clorinda" — pe versuri din Tasso, cântată întâi în 1624 într-un palat venețian. E povestea a doi vrăjmași care se înfruntă noaptea fără să se recunoască: cavalerul creștin Tancred și războinica Clorinda, pe care el o iubește fără să știe că e ea. Un povestitor spune lupta, iar muzica o *face auzită*: galopul cailor, zăngănitul armelor, încordarea loviturilor — totul în stilul agitat, cu note repezi și zbuciumate. Iar la sfârșit, când Tancred descoperă că a ucis-o tocmai pe femeia iubită, furia se preface, dintr-o dată, în cea mai sfâșietoare tandrețe. Mânie și milă, război și dragoste, în aceeași pagină.

Monteverdi a strâns această descoperire, împreună cu alte madrigale de luptă și de dragoste, în Cartea a opta — *Madrigali guerrieri et amorosi*, „madrigale războinice și de dragoste" (1638) — și a scris, în prefața ei, aproape ca un savant, că a adăugat muzicii o patimă pe care ea n-o avusese până atunci. Avea dreptate. După el, muzica știa să fie și furtună.

Ține minte acest *stile concitato*, fiindcă nu moare cu Monteverdi. Notele repetate, agitate, cu care el a învățat muzica să cânte mânia și încordarea vor răsuna, peste un veac, în furtunile viorii lui Vivaldi — în vijelia din *Vara* a *Anotimpurilor*. Un bătrân din San Marco a dat barocului felul de a pune în sunet zbuciumul; iar Preotul Roșu avea să-l ducă mai departe.

În sfârșit, cetatea: opera publică

Și acum ajungem la clipa pe care o pregătim de la primul capitol al acestei cărți. În 1637, la Veneția, s-au deschis porțile celui dintâi teatru de operă *public* din lume — am povestit asta pe larg, printre instituțiile Cetății. Opera, care până atunci fusese o jucărie de curte, un dar al principilor, devenea dintr-odată un spectacol cu bilet, deschis oricui plătea. Iar în orașul în care s-a petrecut minunea aceasta trăia, bătrân de peste șaptezeci de ani, tocmai omul care făcuse din operă o capodoperă. Închipuie-ți întâlnirea. Monteverdi inventase, la Mantua, acum treizeci de ani, arta de a pune pe scenă sufletul omenesc — dar o inventase pentru un duce, într-un salon, pentru câteva urechi alese. Acum, la capătul vieții, orașul îi punea la picioare ceva ce Mantua nu visase niciodată: un public. O sală plină de negustori, de meșteri, de străini, de oricine avea bani de intrare. Cea mai umană dintre arte putea, în sfârșit, să se dăruiască tuturor oamenilor — fiindcă simțirea pe care o cânta ea era a tuturor. Și bătrânul a răspuns chemării. La peste șaptezeci de ani, când cei mai mulți oameni ai vremii erau de mult în mormânt, Monteverdi s-a apucat să scrie opere pentru teatrele publice ale Veneției. Două dintre ele s-au păstrat, și sunt amândouă capodopere ale bătrâneții — dovada că geniul lui nu scăzuse, ci se adâncise.

Ulise: opera întoarcerii

Cea dintâi e *Il ritorno d'Ulisse in patria* — „Întoarcerea lui Ulise în patrie" — jucată în stagiunea 1639–40, pe un libret al nobilului venețian Giacomo Badoaro, după Homer. E o alegere adâncă pentru un om la capătul vieții. Ulise, după douăzeci de ani de rătăciri și de războaie, se întoarce acasă, pe insula Itaca, la Penelopa, soața care l-a așteptat credincioasă în tot acest timp. Dar s-a schimbat atâta, și au trecut atâția ani, încât ea nu-l mai recunoaște; iar inima ei, rănită de atâta așteptare, nu îndrăznește să creadă. Toată opera se îndreaptă spre o singură clipă: cea în care cei doi bătrâni soți se regăsesc, în care încrederea învinge, în sfârșit, teama, și dragostea îngropată de douăzeci de ani iese iarăși la lumină. Nu e un subiect de fast și de zei coborând din tavan, ca la curte. E o poveste despre credință, despre îmbătrânire, despre regăsire — despre lucruri pe care le înțelege orice om care a iubit și a așteptat. Monteverdi, el însuși un bătrân întors în sfârșit „acasă", la Veneția, după o viață de rătăciri și de amărăciuni, a pus în muzica aceasta o adâncime pe care numai anii o dau. Scena recunoașterii finale e una dintre cele mai mișcătoare pagini ale întregii opere baroce: nu patima tânără a lui Orfeu, ci iubirea trecută prin timp, răbdătoare, răscumpărată.

Poppea: când răul învinge

A doua operă venețiană, și ultima lui, e și cea mai îndrăzneață din tot ce a scris: *L'incoronazione di Poppea* — „Încoronarea Poppeei" — jucată în stagiunea de Carnaval 1642–43, la teatrul Santi Giovanni e Paolo, pe un libret al lui Giovanni Francesco Busenello.

Scandalul Poppeei

Tot ce se făcuse până atunci în operă pornea de la mituri și legende — zei, eroi, povești de demult. *Poppea* face ceva cu totul nou: e cea dintâi mare

operă clădită pe **istorie adevărată**. Personajele ei sunt oameni care au trăit: împăratul roman Nero, desfrânatul și crudul, și Poppea, femeia ambițioasă de care s-a îndrăgostit și pe care vrea s-o facă împărătească, alungându-și soața și silindu-l la moarte pe înțeleptul său dascăl, filozoful Seneca.
Și aici e scandalul, care uimește și azi. Opera nu pedepsește răul. Dimpotrivă: la sfârșit, Nero și Poppea înving. Virtutea e înfrântă, filozoful moare, soața credincioasă e surghiunită, iar cei doi îndrăgostiți vinovați își cântă, triumfători, fericirea. Niciun zeu nu coboară să facă dreptate. E o viziune tulburător de modernă, aproape fără morală — sau, mai bine zis, cu o morală amară, pe care venețianul din sală o înțelegea prea bine: Poppea avea să moară curând, Nero să se sinucidă peste câțiva ani, iar triumful lor de o clipă era, de fapt, deșert.
Ce libertate uriașă arată asta! O curte princiară n-ar fi îngăduit niciodată o operă fără zei și fără pedeapsa viciului. Dar teatrul public venețian, cu biletul lui, nu mai slujea gloria niciunui principe — slujea adevărul omenesc, oricât de incomod. Poppea e dovada că opera, ajunsă publică, se putea uita drept în ochii răului și ai patimii, fără să mintă.

Și tot în *Poppea* ni se arată încă un semn al lumii noi: pe scenă, în rolul împărătesei alungate, Ottavia, a cântat **Anna Renzi** — cea dintâi mare divă a operei, prima cântăreață celebră pe care istoria o ține minte pe nume. Vezi cum se leagă firele Cetății: teatrul public, cu nevoia lui de a atrage mulțimea seară de seară, năștea vedeta — exact cum spuneam în capitolul despre teatru. Monteverdi, la capătul vieții, scria deja pentru o lume de impresari, de bilete și de staruri. Lumea noastră.

Pur ti miro: cel mai dulce sfârșit

Opera se încheie cu un duet rămas celebru: Nero și Poppea, în sfârșit uniți, își cântă dragostea pe cuvintele *„Pur ti miro"* — „Doar te privesc, doar te doresc". Două voci care se împletesc tot mai strâns, într-o dulceață aproape amețitoare, până par un singur glas.
E una dintre cele mai frumoase pagini ale întregii muzici — și una învăluită în mister. Cercetătorii se ceartă dacă muzica e într-adevăr a lui Monteverdi sau a vreunui colaborator mai tânăr (se pomenesc numele lui Sacrati, Ferrari, Cavalli), fiindcă nu s-a păstrat niciun manuscris original, ci doar copii de mai târziu. Textul însuși pare luat din altă operă a vremii. Dar, dincolo de cine a scris exact notele, duetul rămâne emblema întregii povești: cea mai rafinată și mai tandră muzică a epocii, pusă în gura a doi oameni vinovați, și cântată nu pentru un duce, ci pentru oricine plătise la ușa teatrului. Intimitatea cea mai adâncă, dăruită mulțimii.

Sfârșitul unui arc

Claudio Monteverdi a murit la Veneția în noiembrie 1643, la șaptezeci și șase de ani, și a fost îngropat în marea biserică a Frarilor, unde o lespede îi amintește și azi numele. Cu el se încheie cel mai lung și mai adânc arc al acestui volum. Să privim întregul drum. Un copil din Cremona, care a învățat muzica veche la perfecție. Un tânăr la Mantua, care a răsturnat-o, hotărând că muzica e făcută să slujească simțirea, nu regula — seconda pratica. Un maestru care a prefăcut această descoperire în teatru, dând lumii, cu *Orfeo*, cea dintâi mare operă. Și, în sfârșit, un bătrân la Veneția, care a trăit să-și vadă arta ieșind din palat și dăruindu-se cetății întregi, în teatrul public — și care, la peste șaptezeci de ani, i-a dat acelei cetăți *Ulise* și *Poppea*. Aici se închide teza cărții noastre, limpede cum n-a fost încă. Revoluția simțirii nu s-a născut la Veneția — s-a născut la o curte. Dar numai la Veneția a putut *deveni ea însăși pe deplin*: o artă publică, a tuturor. Fiindcă simțirea omenească — dragostea, durerea, mânia, dorul — nu e a principilor, ci a oricui are o inimă; iar o muzică a simțirii cerea, prin însăși firea ei, nu un salon, ci o cetate. Monteverdi a adus la Veneția focul; Veneția i-a dat vatra în care focul acela putea arde pentru toți. Cel mai mare meșter al inimii omenești și singurul oraș care făcea din muzică un bun public s-au întâlnit la timp — și din întâlnirea lor s-a născut opera așa cum o știm, spectacolul în care oricine, plătind un bilet, poate asculta cum bate o inimă pe scenă. A fost, poate, cea mai frumoasă încoronare pe care a dat-o vreodată orașul. Nu a unui doge, ci a unui muzician venit de departe, care a învățat Veneția să cânte nu doar spațiul și fastul, ci sufletul. Opera pe care a lăsat-o în urmă nu avea să moară cu el. Dimpotrivă: abia începea. Teatrele publice ale Veneției se înmulțeau, publicul creștea, iar scena cerea mereu muzică nouă. Omul care a cules făclia din mâna bătrânului Monteverdi și a făcut din opera venețiană o industrie strălucitoare a fost cel mai dotat dintre urmașii lui — un organist pe nume Francesco Cavalli, și despre el e capitolul care urmează.

De la mânie la cea mai dulce dragoste

Ascultă, pentru a cuprinde tot bătrânul Monteverdi, trei lucruri.
Întâi, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*: prinde **stile concitato**, notele repezi și zbuciumate ale luptei, și apoi clipa în care furia se preface în jale, când Tancred o recunoaște pe cea ucisă. Ai, acolo, muzica învățând să fie și furtună, și tandrețe.
Apoi, din *Întoarcerea lui Ulise*, caută **scena recunoașterii** dintre Ulise și Penelopa — iubirea bătrână, răbdătoare, care învinge neîncrederea. Nu e patimă tânără, ci ceva mai rar: credință răsplătită.
Și, la urmă, din *Poppea*, duetul final **„Pur ti miro”**. Ascultă cele două voci cum se împletesc tot mai strâns, până se contopesc. Gândește-te, ascultând, că muzica aceasta — cea mai dulce a epocii — nu se cânta pentru un principe, ci pentru oricine cumpărase un loc în sală. Acolo, în dulceața aceea dăruită mulțimii, auzi tot ce a dat Monteverdi Veneției, și Veneția lui Monteverdi: inima omului, pusă în sunet și dăruită tuturor.

Capitolul 12

Francesco Cavalli: opera cucerește cetatea

Monteverdi a făcut din operă o capodoperă. Cavalli a făcut din ea o industrie — și apoi a dus-o până la curtea Regelui-Soare.

Urmașul

Când Monteverdi a murit, în 1643, opera abia se născuse ca spectacol public — avea doar șase ani de când se vindeau bilete la ea. S-ar fi putut stinge odată cu bătrânul maestru, o modă trecătoare a câtorva stagiuni de carnaval. În loc de asta, a explodat. Teatrele se înmulțeau, publicul creștea, iar scena cerea, lacomă, muzică mereu nouă. Opera avea nevoie nu doar de un alt geniu, ci de un om care s-o poată *hrăni* — an după an, titlu după titlu, cu mână sigură și fără oprire. Omul acela a fost **Francesco Cavalli**. Dacă Monteverdi a fost tatăl operei, Cavalli i-a fost marele fiu de meserie: cel care a luat invenția încă fragedă și a făcut din ea o instituție trainică, o mașinărie care funcționa seară de seară, un repertoriu întreg. Vreme de un sfert de veac, el a fost compozitorul de operă al Veneției — iar prin el, opera venețiană a încetat să mai fie o minune locală și a pornit să cucerească Europa. E, poate, mai puțin un revoluționar și mai mult un desăvârșitor. Dar tocmai asta îi dă locul: fiindcă o invenție genială nu schimbă lumea până nu apare cineva care s-o facă să meargă, s-o înmulțească, s-o răspândească. Monteverdi a aprins focul; Cavalli l-a prefăcut în vatră care ține cald unui oraș întreg.

Din cor la scenă

S-a născut la Crema, în 1602, cu numele de Pietro Francesco Caletti-Bruni. Numele sub care îl știm azi, *Cavalli*, nu era al lui: l-a luat de la un nobil venețian, Federico Cavalli, ocrotitorul care l-a adus de copil la Veneția — un obicei al vremii, ca protejatul să poarte numele patronului. Iar Veneția avea să fie, de atunci, orașul lui pentru totdeauna. A intrat în viața muzicală prin poarta cea mare: în 1616, băiat cu glas de sopran, a fost primit în corul bazilicii San Marco — pe vremea când *maestro di cappella* era chiar **Claudio Monteverdi**. Așa se leagă, direct, cele două capitole: Cavalli a crescut, la propriu, sub ochii și sub bagheta celui mai mare muzician al epocii. A fost elevul lui, l-a ascultat compunând, l-a văzut, poate, scriind *Ulise* și *Poppea* la bătrânețe. Firul se trece din mână în mână, de la maestru la ucenic, în aceeași strană. Cavalli a urcat, încet, toate treptele muzicale ale bazilicii: al doilea organist din 1639, primul

organist din 1665, iar în 1668, culmea — *maestro di cappella*, scaunul lui Willaert și al lui Monteverdi. Dar, deși a slujit la San Marco toată viața, nu acolo s-a jucat soarta lui. Adevărata lui împărăție a fost scena.

O mașinărie care cântă

Chiar în anul în care a devenit al doilea organist, 1639, Cavalli a păși și pe scena operei, cu *Le nozze di Teti e di Peleo* — „Nunta lui Tetis și Peleu", cea dintâi dintre operele lui, la teatrul San Cassiano, acolo unde se născuse, cu doi ani înainte, opera publică însăși. De aici încolo, vreme de peste douăzeci de ani, a curs un șuvoi: peste treizeci de opere, dintre care douăzeci și șase ni s-au păstrat în partituri — o operă aproape în fiecare stagiune, uneori mai multe. Oprește-te asupra acestei cifre, fiindcă ea spune ce s-a schimbat. Monteverdi scrisese, în toată viața, o mână de opere, fiecare un eveniment rar. Cavalli le scria la rând, ca un furnizor al unei scene flămânde. Opera încetase să mai fie o sărbătoare unică și devenise *repertoriu* — un flux neîntrerupt de titluri noi pentru un public care se întorcea mereu. Cavalli nu era doar compozitor; era omul de teatru, legat de impresari, de cântăreți, de case de bilete, de toată economia aceea despre care am vorbit în capitolul Cetății. El e dovada vie că opera devenise, la Veneția, o industrie. Iar industria aceasta a modelat însăși muzica — și aici e miezul muzical al capitolului.

Cum a schimbat biletul muzica

Gândește-te la deosebirea dintre lumea lui Monteverdi de la Mantua și lumea lui Cavalli de la Veneția. Monteverdi scrisese *Orfeo* pentru o curte: avea la dispoziție o orchestră uriașă, aproape patruzeci de instrumente, plătite de un duce, pentru o singură seară de gală. Cavalli scria pentru un teatru comercial, care trebuia să-și scoată cheltuielile din bilete și să joace seară de seară, stagiune după stagiune. Un asemenea teatru nu-și putea îngădui patruzeci de instrumentiști. Așa că muzica s-a *subțiat*, din rațiuni foarte lumești. În locul marii orchestre de curte, Cavalli folosește un ansamblu mic și ieftin: câteva corzi și *basso continuo*. E o sărăcie, s-ar zice — dar e o sărăcie rodnică. Fiindcă, atunci când orchestra se retrage, ies în față *vocile* și, mai ales, *melodia*. Ceea ce pierde fastul instrumental câștigă cântul. Și aici se petrece cea mai însemnată schimbare de formă din toată istoria operei timpurii. La Monteverdi, am văzut, totul era o vorbire cântată neîntreruptă — *recitar cantando* — care curgea liber, urmând cuvântul. La Cavalli, acest flux începe să se *limpezească în două*. Pe de o parte, **recitativul**: vorbirea-cânt rapidă, aproape neutră, care duce mai departe povestea — „cine vine?", „a plecat", „urmează-mă". Pe de altă parte, **aria**: clipa în care acțiunea se oprește și un personaj *cântă*, pe o melodie frumoasă, de ținut minte, ce simte în acea clipă — dragoste, durere, mânie, dor. De ce se întâmplă asta? Din nou, din pricina publicului. Un spectator care a plătit bilet vrea melodii — cântece pe care să le poată fredona la ieșire, pe care să le ceară și la stagiunea următoare. Aria le dă exact asta. Iar compozitorul, ca să-și mulțumească sala, înmulțește ariile și le face tot mai cantabile. Se naște astfel structura care avea să stăpânească opera vreme de două veacuri, până la Mozart și dincolo de el: **recitativ și arie**, acțiune și simțire, povestea și cântecul, alternând. Monteverdi pusese totul într-un singur flux; Cavalli și vremea lui l-au despărțit în cele două albii în care avea să curgă de atunci înainte opera. Iar

dacă vrei să vezi cum negoțul a scris, pe nevăzute, istoria muzicii, iată-l: biletul a cerut melodii, melodiile au cerut arii, ariile au dat forma operei. Teza cărții noastre, din nou, la lucru — numai că de astă dată nu orașul-piatră, ci orașul-negustor își pune pecetea pe sunet.

Lamentul

Dacă aria era bucuria publicului, o anume arie era regina tuturor: **lamentul** — plânsul cântat al unui personaj, de obicei o femeie părăsită sau îndoliată. Monteverdi dăduse modelul, cu sfâșietorul *Lamento d'Arianna*; Cavalli l-a prefăcut într-o specialitate a casei, și aproape fiecare operă a lui își are marele ei lament.

Rețeta e simplă și de o putere nesfârșită: un *bas care coboară* treaptă cu treaptă, mereu același, repetat la nesfârșit, ca o jale care nu se mai termină; iar deasupra lui, vocea care se tânguie, se agață de disonanțe, urcă și cade. Basul coborâtor devenise, în toată Europa, semnul muzical al durerii — îl vei regăsi, peste decenii, în celebrul „Lament al Didonei" din opera englezului Purcell, *„When I am laid in earth"*, scris după același tipar venețian.

Ascultă un lament de Cavalli și vei auzi cum seconda pratica a lui Monteverdi, arta de a pune durerea în sunet, s-a prefăcut într-o formă pe care publicul o aștepta și o cerea. Durerea devenise, dacă vrei, un *număr* de spectacol — dar unul care storcea lacrimi adevărate dintr-o sală întreagă de necunoscuți. Asta putea face opera publică: să facă o mulțime să plângă la unison pentru o femeie de pe scenă.

Rețeta care a cucerit

Cea mai vestită operă a lui, și una dintre cele mai jucate ale întregului secol, a fost ***Il Giasone*** — „Iason" — din 1649, pe povestea argonautului Iason și a lânii de aur. Succesul ei uriaș ne arată încă o trăsătură a operei venețiene, pe care Cavalli a dus-o la desăvârșire: **amestecul**. Operele lui nu sunt tragedii pure și înalte, ca visul florentinilor despre teatrul antic. Sunt amestecuri pline de viață: lângă eroi și zei stau slugi șirete, bătrâni caraghioși, scene de comedie grotescă strecurate printre cele de patimă și de durere. Într-o singură seară, publicul râdea la o scenă de bufonerie și plângea la un lament. E un aluat foarte venețian — același gust pentru pestriț, pentru contrast, pentru viața întreagă, pe care l-am văzut și în carnavalul orașului, unde nobilul și plebeul se amestecau sub mască. Aceeași savoare o are și cea care e azi, poate, cea mai iubită dintre operele lui: ***La Calisto*** (1651), pe o poveste din Ovidiu, în care zeii coboară printre oameni cu toate slăbiciunile lor, iar duioșia și comedia se împletesc la tot pasul. Ascultată azi, uimește prin cât e de *vie*, de omenească, de aproape — la patru veacuri distanță, încă râzi și te înduioșezi la ce a scris acel organist venețian pentru sala lui de carnaval. Iată rețeta întreagă, care a făcut opera venețiană de neoprit: o orchestră mică și melodioasă; arii frumoase alternând cu recitative iuți;

mari lamente care storceau lacrimi; și un amestec plin de sare de tragic și comic, de zeu și de slugă. Nu era arta pură și gravă a învățaților. Era un spectacol viu, pestriț, omenesc — făcut să placă, și care plăcea. Tocmai de aceea avea să cucerească nu doar Veneția, ci Europa.

Opera venețiană la curtea Regelui-Soare

Fiindcă vestea a trecut, repede, hotarele lagunei. Iar dovada supremă a venit din partea celei mai strălucite curți a Europei.

Cavalli la Paris

Între 1660 și 1662, Francesco Cavalli a fost chemat tocmai la Paris, la curtea Franței — după cât se știe, la stăruința cardinalului Mazarin, pentru fastul nunții tânărului rege Ludovic al XIV-lea, Regele-Soare. Gândește-te ce înseamnă asta: cel mai puternic monarh al Europei își dorea, pentru cea mai importantă sărbătoare a domniei lui, o operă venețiană și pe venețianul care o scria cel mai bine. Invenția lagunei ajunsese bun de lux al regilor.

La Paris s-a jucat *Xerse* (Serse), iar apoi, în 1662, o operă nouă, scrisă anume pentru Franța, ***Ercole amante*** — „Hercule îndrăgostit" — într-o sală uriașă din palatul Tuileries. Cu o ironie a istoriei pe care o vom gusta mai târziu, muzica de balet dintre acte nu i-a aparținut lui Cavalli, ci unui tânăr italian naturalizat francez, pe nume Jean-Baptiste Lully — cel care avea să întemeieze, curând, opera *franceză*, rivala celei italiene. Franța a primit sămânța venețiană și avea să-și crească, din ea, propriul copac.

Pentru Cavalli, aventura pariziană a fost mai mult amară decât dulce: gustul francez era altul, baletele lui Lully furau atenția, iar bătrânul venețian s-a întors acasă dezamăgit, jurând, se spune, să nu mai scrie operă. Dar, dincolo de necazurile lui personale, faptul rămâne uriaș: în 1660, opera născută în teatrele de carnaval ale Veneției se cânta la curtea Regelui-Soare. Sunetul lagunei pornise să cucerească continentul.

Omul prin care opera a devenit a lumii

Să adunăm firele, la capătul acestui capitol. Cavalli nu a fost un răsturnător de lumi, ca Monteverdi. Nu a inventat o practică nouă, nu a scris un manifest. A făcut ceva mai modest și, într-un fel, la fel de important: a luat invenția încă tânără a operei și a făcut-o să *dureze* — a transformat-o dintr-o minune de câteva stagiuni într-o instituție trainică, cu repertoriu, cu forme statornice, cu un public credincios. Prin el, recitativul și aria s-au despărțit în cele două albii ale operei de totdeauna; prin el, lamentul a devenit marea scenă a durerii; prin el, amestecul de tragic și comic a devenit gustul italian; și, prin el, toate acestea au trecut Alpii și au ajuns la Paris. E, încă o dată, povestea cărții noastre. Opera s-a născut din alcătuirea cu totul aparte a Veneției: un oraș fără principe,

care a făcut din muzică un spectacol public, cu bilet. Dar o invenție nu schimbă lumea până nu se găsește cineva care s-o așeze pe temelii, s-o înmulțească, s-o trimită în lume. Cavalli a fost acel cineva. A luat ce începuse Monteverdi și a făcut din opera venețiană un model pentru întreg continentul — modelul pe care, în deceniile următoare, aveau să-l urmeze, pe rând, Viena, Napoli, Londra, Hamburg, toate capitalele care voiau și ele teatru liric. Când a murit, în 1676, la șaptezeci și trei de ani, opera nu mai era o curiozitate venețiană. Era limba comună a muzicii europene de spectacol — și avea să rămână așa două secole. Din laguna negustorilor pornise o formă de artă care avea să stăpânească scenele lumii până azi. Dar între Veneția și cucerirea Europei mai e un pas, un om care a dus opera venețiană direct la Viena și la Innsbruck, la curțile împărătești ale nordului, și la care aria — cântecul frumos cerut de public — avea să strălucească mai orbitor ca oricând. Îl cheamă Antonio Cesti, și despre el, și despre secolul întreg al operei venețiene, e capitolul care urmează.

Vocea și lacrima

Ca să-l cunoști pe Cavalli, ascultă mai întâi ceva din ***La Calisto*** (1651) — o arie lirică și o scenă de comedie, una după alta. Prinde cât e de *melodioasă* muzica, cât de ușor se prinde cântul, și cât de firesc trece de la duioșie la glumă. Ascultă și orchestra: subțire, numai câteva corzi și continuo, lăsând vocea stăpână. Aceasta e opera publică venețiană în forma ei vie — făcută nu pentru un duce, ci pentru o sală plină.

Apoi caută unul dintre marile lui **lamente** (de pildă din *La Didone* ori *L'Egisto*). Ascultă basul care coboară mereu, aceeași treaptă jalnică repetată, și vocea care se tânguie deasupra. Ține minte tiparul acesta: e durerea prefăcută în formă, seconda pratica a lui Monteverdi devenită mare scenă de operă. Iar dacă, peste capitole, vei auzi „Lamentul Didonei" al lui Purcell la Londra, vei recunoaște același bas coborâtor — sămânța venețiană, răsărită pe alt țărm.

Capitolul 13

Cesti și secolul operei venețiene

Cavalli a despărțit recitativul de arie. Cesti a luat aria și a făcut-o atât de frumoasă, încât a cucerit, cu ea, până și curțile împăraților.

Secolul operei

Dacă ar fi să dai secolului al XVII-lea venețian un singur nume, ar fi acesta: **secolul operei**. Ceea ce a început timid, în 1637, cu deschiderea celui dintâi teatru public, devenise, până la 1700, cea mai răspândită și mai iubită formă de spectacol a Europei. Iar Veneția era izvorul recunoscut al tuturor: orașul de la care au deprins opera, pe rând, toate capitalele continentului. Am văzut cum Monteverdi a dat operei suflet, iar Cavalli a făcut din ea o industrie. Rămâne să vedem cum a cucerit lumea — și omul care ne arată cel mai bine acest lucru e **Antonio Cesti**. Prin el, cel mai seducător element al operei venețiene, *aria* — cântecul frumos — a atins o desăvârșire lirică fără egal; și tot prin el, opera lagunei a trecut Alpii și a ajuns în inima celor mai strălucite curți imperiale ale nordului, la Innsbruck și la Viena. Cesti e dovada că invenția venețiană ajunsese, până la mijlocul veacului, un bun al întregii Europe.

Un călugăr pe scenă

Și, ca de atâtea ori în această carte, cel care duce mai departe sunetul venețian nu e un venețian. Cesti s-a născut la Arezzo, în Toscana, și a fost botezat acolo, în 1623, cu numele de Pietro. De tânăr a intrat în ordinul franciscan, luându-și numele de călugărie Antonio — iar aici începe una dintre cele mai ciudate și mai omenești povești ale veacului. Fiindcă fratele Antonio Cesti era, pe lângă călugăr, una dintre cele mai strălucite voci ale epocii: un tenor vestit, un cântăreț de operă adulat. Închipuie-ți tensiunea: un monah care ar fi trebuit să-și petreacă viața în rugăciune și tăcere umbla, în schimb, pe scenele lumești ale Italiei, cântând în opere despre zei păgâni și iubiri pătimașe, și scriind el însuși asemenea opere. Biserica n-a privit cu ochi buni acest du-te-vino între altar și teatru; pe la 1650, Cesti fusese deja mustrat oficial pentru felul cum își neglija chemarea monahală în folosul celei muzicale. Până la urmă, muzica a învins: viața lui s-a desfășurat tot mai mult pe scenă și tot mai puțin în mănăstire. Lucrul acesta — că era, înainte de toate, *cântăreț* — e cheia artei lui. Un om care își cunoaște glasul din interior, care știe ce poate face o voce și ce place urechii, scrie altfel pentru voce decât un simplu teoretician. Cesti scria melodii care *se cântă bine* —

linii generoase, firești, croite pe măsura răsuflării și a plăcerii de a cânta. Din această știință a glasului s-a născut marea lui contribuție.

Triumful ariei

Îți amintești ce spuneam la Cavalli: cum fluxul neîntrerupt al lui Monteverdi se despărțise în două albii — *recitativul*, care duce povestea, și *aria*, clipa în care acțiunea se oprește și un personaj cântă ce simte. Cavalli deschisese acest drum. Cesti l-a dus la capăt: a făcut din arie o bijuterie. La el, aria nu mai e doar un popas melodios în curgerea dramei; devine centrul de greutate, clipa pentru care se adună toate celelalte. E ceea ce italienii numesc **bel canto** — „cântarea frumoasă": o melodie pură, limpede, de o dulceață nespusă, desfășurată pe larg, care cere glasului tot ce are mai frumos și dă ascultătorului o plăcere aproape fizică. Nu asprimea care spune adevărul, ca la tânărul Monteverdi, ci frumusețea care mângâie. Muzica se întoarce, într-un fel, de la dramă spre desfătare — dar o desfătare de o rafinare supremă.

Intorno all'idol mio

Cea mai cunoscută pagină a lui Cesti e o arie din opera *Orontea*: *„Intorno all'idol mio"* — „În jurul iubitului meu". E o chemare duioasă, prin care o regină îndrăgostită roagă adierile să se adune blând în jurul celui pe care-l iubește, adormit.

Ascult-o și vei înțelege dintr-odată ce înseamnă bel canto. Linia melodică se leagănă lin, ca o adiere chiar ea, urcând și coborând cu o moliciune care parcă mângâie; armonia e caldă, senină; totul e făcut pentru plăcerea pură a sunetului frumos. Nu e o pagină de mare dramă, nu-ți sfâșie inima ca lamentul Ariannei. E altceva: o frumusețe lină, voluptoasă, care te învăluie. Iată noul ideal — nu adevărul crud al patimii, ci desfătarea unei melodii desăvârșite. De la Cesti încoace, publicul avea să vină la operă, tot mai mult, *pentru arii* — pentru clipele acestea de cântare frumoasă — iar compozitorii aveau să le dea tot mai multe. Aria devenea regina operei.

Succesul acestei arte a fost uriaș. *Orontea*, opera din care vine aria aceea, a fost una dintre cele mai jucate ale întregului secol: reluată de vreo șaptesprezece ori în treizeci de ani, pe scene din toată Europa. Publicul se îndrăgostise de melodia frumoasă — iar Cesti era maestrul ei.

Opera trece Alpii

Și aici ajungem la al doilea lucru mare despre Cesti: el e omul prin care opera venețiană a pornit, cu adevărat, să cucerească nordul. Cariera lui nu s-a desfășurat doar în Italia. Deși a scris și pentru Veneția — opere jucate în teatrele ei, ca *Alessandro vincitor di se stesso* sau *Il Tito* — Cesti și-a petrecut anii cei mai rodnici în slujba curților de limbă germană. Din 1652 a fost la **Innsbruck**, la curtea arhiducelui Ferdinand Carol al Austriei, unde s-a ridicat chiar un teatru nou de curte, deschis în 1654. Iar

din 1666 a ajuns la **Viena**, la curtea împăratului Leopold I, ca vice-capelmaistru. Gândește-te ce înseamnă acest drum. Forma de spectacol născută în teatrele cu bilet ale Veneției — arta negustorilor, a mulțimii, a carnavalului — era acum cerută, râvnită, plătită regește de cei mai puternici principi ai Europei centrale. Curțile imperiale, care altădată și-ar fi comandat propriile divertismente, voiau acum *operă italiană*, în stil venețian, și aduceau anume, din Italia, pe cei mai buni meșteri ai ei. Cesti era unul dintre aceștia. Prin el și prin alții ca el, limba muzicală a lagunei devenea limba comună a spectacolului european.

Il pomo d'oro: cel mai fastuos spectacol al secolului

Culmea acestei cariere, și a întregii opere baroce ca spectacol, a fost ***Il pomo d'oro*** — „Mărul de aur" — scrisă pentru nunta împăratului Leopold I și jucată la Viena în 1668, pe o scenă ridicată anume pentru ea.

A fost, pur și simplu, cel mai grandios spectacol de operă al veacului. Sursele spun că întrecea cu mult tot ce se făcea pe atunci la Veneția: o orchestră uriașă, coruri numeroase, și o mașinărie scenică de basm — zei care coborau din nori, bătălii navale, furtuni dezlănțuite, palate și ceruri care se schimbau sub ochii uluiți ai curții. Reprezentația s-a întins pe mai multe zile. Era opera devenită pură minune a ochiului și a urechii, fastul împins până la marginea cu neputința.

Și e aici o frumoasă ironie, pe care merită s-o gustăm. Opera se născuse la Veneția *împotriva* curții — ca spectacol public, cu bilet, al unui oraș fără principe. Iar acum, cu *Il pomo d'oro*, se întorcea în brațele celei mai fastuoase curți imperiale, mai bogată și mai spectaculoasă ca oricând. Dar se întorcea *vorbind venețiană*: forma, aria, recitativul, mașinăria teatrală — toate erau invenția lagunei. Curtea cucerise opera; dar opera cucerise, mai întâi, curtea. Principele plătea acum, cu aur, pentru arta pe care o născuseră negustorii.

Ce a devenit opera

Să ne oprim o clipă, de la înălțimea lui *Il pomo d'oro*, și să privim ce se întâmplase cu opera venețiană de-a lungul acestui secol. Pornise, la Monteverdi, ca o *dramă a simțirii* — muzica pusă în slujba adevărului sufletesc, recitativul care urmează fiecare cută a cuvântului. Se preschimbase, la Cavalli, într-un spectacol public viu, cu recitativ și arie, tragic și comic amestecate. Iar acum, la Cesti și la cei ca el, se înclina tot mai mult spre *desfătarea cântului frumos* — spre arie, spre bel canto, spre plăcerea vocii și spre fastul scenei. Drama lăsa, încet, locul frumuseții; adevărul, plăcerii; cuvântul, melodiei. E un câștig și o pierdere deopotrivă, și cinstit e să spunem amândouă. Câștigul: o frumusețe melodică fără egal, arta de a scrie pentru voce dusă la desăvârșire, o plăcere care avea să încânte Europa două secole. Pierderea: acea legătură strânsă dintre muzică și adevărul simțirii, pe care o descoperise tânărul Monteverdi, slăbea pe măsură ce aria frumoasă și vocea virtuoză treceau în prim-plan. Din această alunecare avea să

se nască, peste câteva decenii, în alt oraș — la Napoli — marea *opera seria*, împărăția ariei și a cântărețului-vedetă. Dar aceea e povestea altui volum al acestei enciclopedii. Nouă ne ajunge să fi văzut unde ducea drumul: sămânța pe care Veneția o aruncase în lume avea să rodească, mai departe, la miazăzi.

Izvorul și roadele

Să adunăm firele, la capătul acestui capitol care încheie, de fapt, întreaga poveste a operei venețiene. Într-un singur secol, orașul de pe lagună dăduse lumii o artă cu totul nouă și o dusese până la desăvârșire. Monteverdi îi dăduse sufletul; Cavalli, forma trainică și repertoriul; Cesti, frumusețea melodică și drumul spre curțile nordului. Iar la capătul acestui secol, opera nu mai era venețiană — era europeană. Se cânta la Viena și la Innsbruck, avea să se cânte la Napoli, la Londra, la Hamburg, la Dresda, pretutindeni unde un principe sau un oraș voia și el teatru liric. Dar pretutindeni, în adânc, răsuna ecoul lagunei: forma, limba, însăși ideea de operă fuseseră plămădite acolo. E, poate, cea mai mare dintre toate dăruirile Veneției despre care vorbește acest volum. Nu doar un stil, ca policoralul lui Gabrieli, ci o întreagă *formă de artă*, care trăiește și azi, în fiecare seară în care se ridică o cortină de operă, oriunde în lume. Iar ea s-a născut dintr-o alcătuire pe care n-o avea niciun alt oraș: o republică fără principe, care a făcut din muzică un bun public, cu bilet, pentru oricine. Teza cărții noastre nu a fost nicăieri mai limpede: opera e Veneția tradusă în spectacol — și, prin Veneția, dăruită lumii. Dar să nu plecăm din secolul operei crezând că întreaga muzică a Veneției răsuna numai de pe marile scene, în fast și în mulțime. Departe de teatrele pline, în intimitatea unei camere, o femeie scria, în aceiași ani, unele dintre cele mai adânci și mai îndrăznețe pagini ale veacului — o muzică nu a mulțimii, ci a sufletului singur cu el însuși. O chema Barbara Strozzi, și despre ea, despre vocea cea mai personală a Veneției baroce, e capitolul care urmează.

Dulceața cântului

Ascultă, pentru a-l cunoaște pe Cesti, mai întâi aria *„Intorno all'idol mio"* din *Orontea*. Nu căuta dramă sau zbucium; lasă-te purtat de **melodie**. Ascultă cum linia se leagănă, cât e de firească, de dulce, de ușor de urmat; cum totul e făcut pentru plăcerea curată a sunetului frumos. Aceasta e *bel canto* — cântarea frumoasă — și e noul ideal al operei de după Monteverdi.

Apoi, dacă găsești înregistrări, ascultă câteva pagini din *Il pomo d'oro* (din actele păstrate) și închipuie-ți fastul pentru care au fost scrise: zei coborând din nori, furtuni, bătălii pe mare, la curtea unui împărat. Între gingășia unei singure arii și grandoarea acestui spectacol imperial încape tot ce ajunsese opera venețiană la mijlocul veacului: deopotrivă bijuterie intimă și minune a ochiului.

Și, ascultând, ține minte un lucru: tot ce auzi — forma, aria, recitativul, mașinăria — a pornit dintr-un teatru cu bilet de pe o lagună. Oriunde se cântă operă, azi, acolo e, în adânc, Veneția.

Capitolul 14

Barbara Strozzi: vocea cea mai personală

Toată Veneția cânta în piețe și în teatre, cu glas mare. Ea a cântat într-o cameră, cu glas mic — și a tipărit mai multă muzică decât aproape orice bărbat al vremii ei.

Cealaltă față a muzicii venețiene

Până acum, în acest volum, muzica Veneției a răsunat mai ales cu glas mare: corurile care umpleau bazilica, fastul ceremoniilor de stat, teatrele pline de operă. A fost, aproape peste tot, o muzică *publică* — a mulțimii, a statului, a scenei. E firesc, fiindcă aceasta e marea noutate a Veneției, teza acestei cărți. Dar ar fi o nedreptate să plecăm din lagună crezând că acolo se cânta numai tare. Fiindcă, departe de piețe și de scene, în intimitatea unei camere luminate de lumânări, se cultiva și cealaltă față a muzicii: cea mai mică, mai personală, mai aproape de șoaptă. Muzica unei singure voci care cântă, pentru câțiva ascultători, nu gloria unui stat sau patima unui erou de teatru, ci starea unui suflet singur cu el însuși. Iar cea care a dus această artă intimă la o adâncime nemaiîntâlnită a fost o femeie venețiană, un caz aproape unic în tot veacul: **Barbara Strozzi**. Ea e, în această carte, vocea cea mai personală — și, totodată, o poveste care ne arată încă o față a geniului venețian: nu doar cea care face muzica publică, ci și cea care îngăduie unei femei să-și tipărească, sub numele ei, inima.

O fată a Veneției culte

S-a născut la Veneția în 1619 și a fost crescută în casa poetului **Giulio Strozzi** — om de litere, autor de librete de operă, membru al unei vestite academii de intelectuali, *Incogniti*. Îi era, se pare, fiică nelegitimă; el a numit-o „fiică adoptivă" și, ce e mai important pentru noi, a crescut-o ca pe o artistă. I-a dat cea mai bună educație muzicală cu putință: lecții de compoziție chiar cu **Francesco Cavalli**, marele maestru al operei venețiene, pe care l-am cunoscut în capitolul trecut. Barbara se trage, așadar, drept din trunchiul școlii venețiene — eleva celui mai jucat compozitor de operă al vremii. De tânără, era deja vestită pentru glasul ei; la cincisprezece ani, lumea îi spunea „preavirtuoasa cântăreață a lui Giulio Strozzi". Iar tatăl ei i-a dat ceva rar pentru o femeie a acelui veac: o scenă, fie ea și una intimă. A întemeiat, în chiar casa lor, o academie, *Accademia degli Unisoni* — un cerc de învățați care se adunau să

discute, să recite, să asculte muzică. Acolo, Barbara cânta, își arăta compozițiile, era inima serilor. Nu teatrul public, cu mulțimea și biletul lui, ci salonul cult, cu câțiva ascultători aleși — lumea firească a muzicii de cameră. Despre viața ei personală s-au spus multe, unele neîntemeiate. A trăit în afara tiparelor vremii: n-a fost măritată, a avut mai mulți copii, legată, se crede, de un nobil venețian; iar mai târziu s-au țesut în jurul ei tot felul de bârfe și legende, pe care cercetarea serioasă nu le poate dovedi. Se cuvine, cred, să le lăsăm deoparte și să privim ce contează cu adevărat și ce e neîndoielnic: nu zvonurile despre viața ei, ci muzica pe care a lăsat-o — o operă care o așază printre cei mai originali compozitori ai Veneției baroce.

O femeie care tipărește

Opt cărți, sub numele ei

Iată faptul cel mai uluitor, și merită cântărit bine. În tot secolul al XVII-lea, femeile compozitoare erau o raritate — iar o femeie care să-și *tipărească* muzica, sub numele ei, era aproape de neînchipuit. Barbara Strozzi a publicat, de-a lungul vieții, **opt culegeri** de muzică. Cercetătorii subliniază un lucru care pare greu de crezut: ea a dat la tipar mai multă muzică laică decât aproape *orice alt compozitor al epocii*, bărbat sau femeie. Mai multă decât Cavalli, decât aproape oricine.

Prima culegere, *Il primo libro di madrigali*, i-a apărut în 1644, pe versuri ale tatălui ei; au urmat, până în 1664, încă șapte, aproape toate de muzică vocală de cameră. Și nu erau tipărituri de ocazie: erau opere îngrijite, închinate unor mari protectori, așezate cu mândrie sub numele „Barbara Strozzi".

Oprește-te și gândește-te de ce s-a putut întâmpla asta *la Veneția*, și poate nicăieri altundeva. Fiindcă Veneția era, cum am văzut în capitolul despre tipar, capitala europeană a cărții tipărite, inclusiv a celei muzicale. Aceleași prese care duceau în lume motetele lui Gabrieli au îngăduit și unei femei să-și trimită cântecele la tipar. Orașul care făcuse din muzică un bun public a făcut cu putință și acest lucru rar: ca glasul unei femei să fie *tipărit*, păstrat, răspândit. Barbara Strozzi e, și ea, o roadă a Veneției — a presei ei, a academiilor ei, a deschiderii ei neobișnuite.

Cantata: opera dintr-o cameră

Ce fel de muzică a scris, mai exact? Aproape numai muzică vocală de cameră pentru o singură voce și *basso continuo* — și, mai ales, forma care avea să-i poarte numele peste veacuri: **cantata**. Ca să înțelegi ce e o cantată de cameră, gândește-te la ea ca la o *operă în miniatură, pentru o cameră*. Ai o singură voce, însoțită doar de câteva instrumente grave care țin continuo-ul — un clavecin, o teorbă, un violoncel. Vocea cântă un text, de obicei un poem de dragoste, de dor sau de jale, și îl străbate trecând,

ca în operă, de la recitativ la arie și înapoi: când vorbește-cântând, povestind sau frământându-se, când înflorind într-o melodie frumoasă, când tânguindu-se într-un lamento. E tot ce face opera — dramă, simțire, melodie — dar strâns la scara intimă a unei odăi, pentru câțiva ascultători, fără decor, fără mulțime, fără fast. Numai o voce, câteva corzi, și un suflet care se dezvăluie. E forma cea mai potrivită pentru ce avea Barbara Strozzi de spus. Fiindcă muzica ei nu caută strălucirea, ci adâncimea. Eleva lui Cavalli stăpânea toate uneltele operei; dar le-a întors spre interior, spre starea cea mai lăuntrică. Cantatele ei sunt, cele mai multe, glasuri de femei — femei care iubesc, care așteaptă, care sunt părăsite, care se tânguie. Iar ea le dă o voce de o sinceritate și o libertate care uimesc: linii melodice care se frâng și se reiau ca o răsuflare adevărată, treceri bruște de la dulceață la amărăciune, întorsături neașteptate care urmează nu o schemă, ci mișcarea vie a simțirii. E seconda pratica a lui Monteverdi — muzica în slujba adevărului sufletesc — dusă în camera cea mai tăcută și încredințată unei singure voci.

Lagrime mie

Cea mai vestită cantată a ei, și una dintre culmile întregului gen, poartă un titlu care spune totul: *„Lagrime mie"* — „Lacrimile mele". E un lamento — plânsul unui îndrăgostit a cărui iubită e ținută departe, sub lacăt — și e o pagină de o forță tulburătoare.

Ascultă cum începe: pe cuvântul *„Lagrime"*, vocea se desfășoară într-un geamăt lung, care coboară încet, șovăielnic, ca o lacrimă care se prelinge — o singură silabă întinsă până devine durere pură. Apoi cantata rătăcește, nestatornică precum chiar deznădejdea: se oprește, se întreabă, izbucnește în revoltă, se stinge iar în tânguire. Nu urmează o formă cuminte; urmează un suflet care nu-și află liniștea. E tot ce învățase Veneția despre a pune durerea în sunet — de la lamentul Ariannei al lui Monteverdi încoace — dar strâns într-o singură voce, într-o cameră, fără nimic care să stea între ascultător și inima care sângerează.

Ascultând-o, e greu să nu te gândești că o femeie care a trăit ea însăși, într-o lume de bărbați, atâtea îngrădiri și dureri, a știut poate mai bine decât oricine să cânte jalea unui glas ținut sub lacăt. Nu putem ști cât din viața ei e în muzica aceasta. Dar putem auzi că e adevărată.

De ce contează

Să ne întrebăm, la capătul acestui capitol mai scurt și mai tăcut: de ce i-am dat lui Barbara Strozzi un loc între marile voci ale Veneției, alături de Gabrieli și de Monteverdi? Pentru trei lucruri. Întâi, fiindcă ne arată *cealaltă față* a muzicii venețiene — cea intimă, de cameră, pe care fastul operei și al bazilicii ne-ar face s-o uităm. Veneția nu cânta numai cu glas mare, pentru mulțime; cânta și cu glas mic, pentru o odaie. Iar la acest pol al intimității, Barbara Strozzi e un vârf: cantata ei de cameră

e, poate, locul unde seconda pratica — arta de a pune adevărul simțirii în sunet — atinge cea mai pură și mai personală expresie. Al doilea, fiindcă e o minune statistică și omenească: o femeie care, într-un veac care nu îngăduia femeilor aproape nimic în muzica tipărită, a publicat mai mult decât aproape toți bărbații din jurul ei. Nu o diletantă, nu o excepție tolerată, ci una dintre cele mai productive și mai originale voci componistice ale secolului. Și nu e întâmplare că s-a putut întâmpla la Veneția — orașul presei, al academiilor, al deschiderii. Aici teza cărții noastre capătă o nuanță neașteptată și frumoasă: cetatea care a făcut muzica publică a fost și cetatea care a îngăduit celei mai private dintre voci, glasul unei femei, să fie auzit și păstrat. Al treilea, pur și simplu, fiindcă muzica ei e frumoasă — cu o frumusețe care, după patru veacuri de tăcere aproape totală, abia în vremea noastră a fost redescoperită și așezată la locul ce i se cuvine. Multă vreme uitată, Barbara Strozzi cântă azi din nou, pe discuri și în săli, iar lumea descoperă, uimită, că una dintre cele mai expresive voci ale barocului venețian a fost a unei femei de care aproape nimeni nu mai auzise. Am ascultat, cu ea, muzica Veneției în șoaptă. E vremea să ne întoarcem la glasul mai larg al orașului și să trecem pragul dintre două veacuri. Opera și muzica de cameră ale secolului al XVII-lea își trăiseră apogeul; se apropia un veac nou, al XVIII-lea, în care Veneția avea să-și afle o nouă strălucire — de astă dată nu atât a vocii, cât a *instrumentelor*, a viorii mai presus de toate. Puntea dintre cele două lumi a fost ținută de câțiva maeștri de tranziție, Legrenzi și Lotti, și despre ei, și despre felul în care sunetul venețian s-a pregătit pentru veacul lui Vivaldi, e capitolul care urmează.

O voce singură, o cameră tăcută

Ca s-o cunoști pe Barbara Strozzi, ascultă mai întâi *„Lagrime mie”*. Lasă deoparte orice așteptare de fast; nu e nimic aici decât o voce și câteva corzi. Ascultă geamătul lung de la început, pe cuvântul „lacrimi”, și felul cum muzica rătăcește apoi, nestatornică, de la tânguire la revoltă și înapoi. E durerea pusă în sunet în forma ei cea mai nudă.

Apoi caută una dintre *ariettele* ei mai senine, un cântec scurt de dragoste. Vei auzi cealaltă față: gingășia, melodia frumoasă, dulceața cântului de cameră. Între lamentul sfâșietor și arietta duioasă încape toată Barbara Strozzi — și, odată cu ea, dovada că marea muzică a Veneției nu era numai a piețelor și a scenelor, ci și a odăilor tăcute, în care o singură voce, a unei femei, spunea adevăruri pe care niciun cor nu le putea rosti.

Capitolul 15

Legrenzi și Lotti: puntea spre secolul al XVIII-lea

Veacul vocii se încheia. Se apropia veacul instrumentelor. Doi maeștri de la San Marco au ținut puntea dintre ele — și au pregătit, fără să știe, venirea Preotului Roșu.

Pragul dintre două lumi

Până acum, povestea noastră venețiană a fost, mai presus de orice, povestea *vocii*. Corurile despărțite ale Gabrielilor, seconda pratica a lui Monteverdi, opera și cantata — toate au fost arte ale glasului omenesc, fie el cântat de un cor, de un personaj pe scenă sau de o singură voce într-o cameră. Secolul al XVII-lea venețian a fost secolul vocii. Dar, pe nesimțite, ceva se schimba. Tot mai mult, în jurul vocii, instrumentele își cereau partea; iar la capătul veacului, ele erau gata să treacă în prim-plan. Secolul al XVIII-lea care se apropia avea să fie, la Veneția, secolul *instrumentelor* — și mai ales al viorii, dusă la o glorie pe care orașul n-o mai cunoscuse, de un preot roșcat pe nume Vivaldi, la care vom ajunge în capitolele următoare. Între cele două lumi — veacul vocii și veacul instrumentelor — stă o punte, ținută de doi oameni care au cârmuit, pe rând, muzica de la San Marco la cumpăna dintre secole. Cel dintâi, **Giovanni Legrenzi**, a fost omul care a ridicat muzica instrumentală venețiană la o demnitate nouă și a format generația din care avea să iasă Vivaldi. Al doilea, **Antonio Lotti**, a trăit, la propriu, călare pe cele două veacuri, legând grandoarea veche de gustul nou. Niciunul nu e un nume de prima mărime, ca Monteverdi; dar fără ei, puntea spre marele secol al instrumentelor n-ar fi fost trecută. Lor le e închinat acest capitol de hotar.

Legrenzi și nașterea sonatei

Giovanni Legrenzi s-a născut în 1626 la Clusone, un orășel de lângă Bergamo, pe atunci pământ al Republicii Venețiene. A urcat încet, prin provincie și prin Ferrara, până a ajuns, târziu, în inima muzicală a Veneției: după ce pierduse o dată postul de la San Marco la un singur vot, a fost până la urmă numit, în 1685, *maestro di cappella* al bazilicii — scaunul lui Willaert, al lui Monteverdi, al lui Cavalli. A ținut și, înainte, un post la unul dintre ospedale, acele conservatoare-orfelinat de care am vorbit pe larg. A fost,

cu alte cuvinte, un om al tuturor instituțiilor muzicale ale orașului. A scris de toate — vreo nouăsprezece opere, oratorii, multă muzică de biserică. Dar locul lui în istorie, cel pentru care îl ținem minte, vine din altă parte: din muzica lui ***instrumentală***. Fiindcă Legrenzi e unul dintre marii părinți ai **sonatei** — forma care avea să stea, alături de concert, la temelia întregii muzici instrumentale baroce.

Sonata: muzica fără cuvinte

Până acum, aproape toată muzica din acest volum a avut cuvinte: era cântată, slujea un text sacru sau un libret. Sonata e altceva, și e un pas uriaș: o muzică *pur instrumentală*, fără voce, fără cuvinte, care nu mai are nevoie să „spună" ceva anume, ci trăiește din ea însăși — din jocul melodiilor, al ritmurilor, al armoniilor. Însuși cuvântul o spune: *sonata* (de la *sonare*, „a suna, a cânta la un instrument") se opunea lui *cantata* (de la *cantare*, „a cânta cu vocea"). Una se sună, cealaltă se cântă.

Vremea deosebea două feluri de sonată. *Sonata da chiesa* — „de biserică" — era mai gravă și mai savantă, potrivită să însoțească slujba. *Sonata da camera* — „de cameră" — era mai ușoară, alcătuită adesea din dansuri, pentru desfătarea unui salon. Iar alcătuirea cea mai iubită era *sonata în trio*: două instrumente melodice (de obicei două viori) care își răspund și se împletesc deasupra unui *continuo*. Dialogul acesta dintre două voci instrumentale egale e, dacă privești bine, vechiul principiu venețian al corurilor care-și răspund — numai că mutat de pe glasuri pe viori.

Legrenzi a fost unul dintre cei care au dat acestei forme contur limpede și viață: culegeri întregi de sonate, tipărite la Veneția, cu o scriitură idiomatică pentru corzi, cu mișcări bine deosebite, cu o logică muzicală care se ține singură, fără sprijinul vreunui text. În mâinile lui, muzica instrumentală încetează să mai fie o slujnică a vocii și devine o artă de sine stătătoare.

De ce contează asta atât de mult pentru povestea noastră? Fiindcă din sonată, din acest dialog instrumental cu continuo, avea să crească, peste o generație, **concertul** — forma în care un instrument solist dialoghează cu întreg ansamblul, și care avea să fie marea glorie a Veneției secolului al XVIII-lea. Legrenzi a pregătit uneltele; alții aveau să ridice cu ele catedrala.

Dascălul unei generații

Dar poate cea mai adâncă moștenire a lui Legrenzi nu stă în note, ci în oameni — ca la Willaert, ca la Andrea Gabrieli înaintea lui. Fiindcă din jurul lui a ieșit generația care avea să stăpânească muzica venețiană a veacului următor. Printre elevii și cei formați în preajma lui îi găsim pe **Tomaso Albinoni** — despre care e chiar capitolul următor — și pe **Antonio Lotti**, cel la care vom ajunge îndată. Iar influența lui s-a întins mult dincolo de elevii direcți: cercetătorii o numesc „masivă" asupra a doi dintre cei mai mari muzicieni ai barocului — Arcangelo Corelli, marele maestru al sonatei și al

concertului de la Roma, și însuși **Antonio Vivaldi**. Sonatele lui Legrenzi, cu scriitura lor limpede pentru corzi și cu formele lor bine cumpănite, au fost una dintre semințele din care a crescut arta instrumentală a întregului secol. Iată de ce un nume astăzi aproape uitat merită locul lui în această carte: Legrenzi e omul care a întors muzica venețiană dinspre voce spre instrument și a format mâinile care aveau să ducă această întoarcere la desăvârșire. Când Vivaldi va pune, peste câteva decenii, vioara în centrul lumii, el va sta, fără să știe poate, pe temelia pe care bătrânul maestru de la San Marco o așezase.

Lotti, omul celor două veacuri

Celălalt stâlp al punții noastre e **Antonio Lotti** — și el e interesant tocmai fiindcă viața lui se întinde, aproape perfect, peste hotarul dintre secole. S-a născut la Veneția în 1667 și a murit tot acolo în 1740; a trăit, așadar, deopotrivă în lumea lui Cavalli și a lui Legrenzi, și în cea a lui Vivaldi și a lui Bach. E un om-punte în carne și oase. Și cariera lui e o punte. A urcat, ca atâția alții, toate treptele muzicale ale bazilicii San Marco — cântăreț din 1689, al doilea organist din 1692, primul organist din 1704, iar în sfârșit, bătrân, *maestro di cappella* din 1736. Tradiția spune că i-a fost elev lui Legrenzi; firul se trece, din nou, din mână în mână, în aceeași strană. A scris de toate: vreo treizeci de opere, cantate, madrigale, și mai ales multă, splendidă muzică de biserică. Iar muzica lui privește, și ea, în două direcții deodată. Pe de o parte, Lotti era moștenitorul marii tradiții venețiene a *stilului concertat* — muzica sacră amplă, grupurile care-și răspund, grandoarea care vine de departe, de la Gabrieli. Pe de altă parte, în paginile lui cele mai înaintate, se simte adierea unei lumi noi, mai ușoară, mai dulce, mai curgătoare — ceea ce avea să se numească *stilul galant*, prima adiere a clasicismului care se năștea. În Lotti, trecutul și viitorul se ating.

Crucifixus: grandoarea veche

Dintre toate paginile lui, una a rămas în inima lumii, cântată și azi în biserici de pe tot globul: *Crucifixus*-ul lui pentru opt voci — partea din Crezul liturgic care spune „a fost răstignit pentru noi".

E o pagină scurtă și copleșitoare. Cele opt voci intră una câte una, suprapunându-se încet, până se adună într-o țesătură densă, grea de disonanțe care se freacă dureros una de alta și se destramă, parcă, sub propria greutate — ca o imagine sonoră a trupului răstignit, apăsat, chinuit. E grandoarea veche venețiană — multe voci împletite — pusă în slujba celei mai adânci dureri sacre. Ascultând-o, auzi ecoul îndepărtat al lui Gabrieli și al lui Monteverdi, dar cu o știință armonică și o căldură care sunt deja ale veacului nou.

Crucifixus-ul lui Lotti e dovada vie că, la cumpăna secolelor, marea tradiție corală a Veneției nu murise, ci rodea încă pagini de o frumusețe eternă. Un om care îi învăța deja pe compozitorii stilului galant putea scrie, în același timp, una dintre cele mai sublime pagini corale ale întregului baroc. Aceasta

e punte adevărată.

Și Lotti a fost, ca Legrenzi, un mare dascăl. Din preajma lui au ieșit muzicieni ai noului veac — se spune că i-au fost elevi **Baldassare Galuppi**, viitorul maestru al operei buffe venețiene, și, poate, **Benedetto Marcello**, unul dintre frații despre care vom vorbi mai încolo. Iar faima lui trecuse hotarele: a fost chemat, între 1717 și 1719, tocmai la Dresda, la curtea Saxoniei, să scrie opere — încă o dovadă că sunetul venețian era căutat în toată Europa. Muzica lui sacră era prețuită până departe: se spune că până și Bach și Händel îi aveau în bibliotecă lucrări.

Puntea trecută

Să adunăm firele acestui scurt capitol de hotar. La cumpăna dintre secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, muzica Veneției își schimba, încet, centrul de greutate. Marea epocă a vocii — a operei, a cantatei, a madrigalului — își trăise apogeul; se pregătea epoca instrumentelor, a sonatei și a concertului. Doi maeștri de la San Marco au ținut puntea peste acest hotar. Legrenzi a adus muzica instrumentală — sonata — la o demnitate nouă și a format generația din care avea să răsară Vivaldi, lăsând o influență pe care cercetătorii o numesc, pe drept, masivă. Lotti a legat, în însăși muzica lui, grandoarea corală veche de prima adiere a stilului galant, și a crescut, la rândul lui, muzicieni ai veacului nou. Niciunul nu are strălucirea unui Monteverdi sau a unui Vivaldi. Dar puntea e la fel de necesară ca malurile pe care le leagă. Fără sonatele lui Legrenzi și fără mâinile pe care le-a format, concertul lui Vivaldi ar fi avut altă obârșie, sau poate niciuna; fără oameni ca Lotti, firul viu al marii tradiții venețiene s-ar fi putut rupe la trecerea dintre veacuri. Ei au dus sunetul lagunei peste prag, teafăr, și l-au predat secolului nou. Iar secolul nou avea să fie, muzical, poate cel mai strălucitor din toată istoria Veneției — un secol în care orașul, deși își pierdea, an de an, puterea politică și bogăția, avea să-și reverse ultima și cea mai orbitoare strălucire tocmai în muzică. E paradoxul pe care îl urmărim din primul capitol, ajuns la apogeu: cu cât cetatea apunea mai tare, cu atât mai luminos cânta. Iar glasul acestei amiezi de asfințit avea să fie, mai presus de toate, vioara. Primul care ne arată acest nou veac al instrumentelor e un venețian get-beget, un om de afaceri și compozitor care a scris sonate și concerte de o eleganță aparte, și al cărui nume trăiește azi, printr-o ironie a soartei, legat de o muzică pe care, de fapt, nu el a scris-o. Îl cheamă Tomaso Albinoni, și despre el e capitolul care urmează.

De la sonată la Crucifixus

Ascultă, pentru acest capitol de hotar, două lucruri foarte deosebite.
Întâi, o **sonată de Legrenzi** — de pildă una dintre sonatele lui în trio, pentru două viori și continuo. Nu căuta cuvinte sau poveste; nu sunt. Ascultă *dialogul* celor două viori, cum își aruncă și își întorc frazele, cum se împletesc deasupra basului. E principiul venețian al vocilor care-și răspund, mutat pe instrumente — și e sămânța din care va crește concertul lui Vivaldi.

Apoi, *Crucifixus*-ul la opt voci al lui **Lotti**. Ascultă cum intră vocile una câte una, cum se adună disonanțele apăsătoare, cum întreaga țesătură pare să se încovoaie sub o greutate dureroasă. E grandoarea corală veche a Veneției, vie încă la pragul veacului nou. Între sonata instrumentală a lui Legrenzi și Crucifixul coral al lui Lotti vei auzi exact ce era puntea aceasta: o trecere, în care vechiul și noul sună încă deopotrivă.

Capitolul 16

Tomaso Albinoni

A compus nu fiindcă era plătit, ci fiindcă-i plăcea. Iar astăzi e celebru pentru o piesă pe care, de fapt, n-a scris-o niciodată.

Un gentilom care compune

Toți muzicienii pe care i-am întâlnit până acum în acest volum au avut, într-un fel sau altul, un stăpân. Willaert, Monteverdi, Cavalli, Legrenzi slujeau la San Marco, pe leafă de stat; fetele de la ospedale cântau pentru caritatea Republicii; compozitorii de operă trăiau din impresari și din bilete. Muzica era o meserie, și orice meserie are un patron. **Tomaso Albinoni** e, în această galerie, o apariție cu totul nouă — primul de un fel care avea să devină, peste veacuri, obișnuit: muzicianul *liber*. Fiu al unui negustor bogat de hârtie (o frumoasă potrivire, într-un oraș care era capitala tiparului), Albinoni s-a născut la Veneția în 1671 cu o avere la spate. N-a avut nevoie să caute un post la vreo biserică sau la vreo curte; n-a slujit niciodată pe nimeni. A compus fiindcă voia, fiindcă îi plăcea — un domn cu stare care-și urma pasiunea. Vremea avea un cuvânt pentru asta, și nu era o jignire, ci, la origine, o laudă: *dilettante* — de la *diletto*, „plăcere, desfătare". Un diletant era, atunci, cel care face un lucru din dragoste curată pentru el, nu pentru bani. Albinoni era un asemenea om: un gentilom venețian care scria muzică din plăcerea de a o scrie. Iar din această libertate neobișnuită s-a născut o muzică pe potrivă — senină, elegantă, lipsită de zbuciumul celui care trebuie să-și câștige pâinea, plină de o grație liniștită care o face, și azi, nespus de plăcută.

Operele care s-au pierdut

Să nu ne închipuim, totuși, un amator în sensul de azi — un diletant care se joacă. Albinoni era un profesionist desăvârșit, și unul foarte productiv. Scria, între altele, opere — multe opere. S-a lăudat, la un moment dat, că ar fi scris optzeci și una; istoricii numără cu siguranță cel puțin cincizeci, dintre care aproape treizeci jucate la Veneția în anii ei de glorie operistică. Prima, *Zenobia*, s-a jucat încă din 1694. Dar aici ne întâmpină una dintre tristețile dese ale acestui veac: aproape toate operele lui s-au pierdut. Muzica de teatru era, în fond, consumabilă — scrisă pentru o stagiune, jucată, apoi uitată și aruncată, când venea moda următoare. Din zecile de opere ale lui Albinoni, care umpleau serile venețiene, nu ne-a mai rămas aproape nimic. E o pierdere care ne amintește cât de firavă e memoria muzicii: ce nu se tipărea și nu se

păstra pierea, oricât de iubit fusese la vremea lui. Noroc că Albinoni a lăsat și altceva, ceva care *s-a* tipărit, s-a răspândit și a dăinuit: muzica lui instrumentală.

Eleganța instrumentelor

Căci, dincolo de operele pierdute, Albinoni a fost unul dintre maeștrii noului veac al instrumentelor — alături de Vivaldi, pe care îl vom întâlni îndată, și adesea pus, de contemporani, în aceeași frază cu marele Corelli de la Roma. A scris aproape o sută de sonate, vreo șaizeci de concerte și câteva sinfonii, strânse în nouă culegeri tipărite care au călătorit prin toată Europa. Suitele lui din Opus 3 (1701) au fost foarte iubite; iar concertele lui s-au cântat din Italia până în Anglia și Germania. Ce auzi, când asculți un concert de Albinoni, e înainte de toate *eleganță*. Muzica lui nu are vâlvătaia, furtuna, dramatismul pe care le vom găsi la Vivaldi; are, în schimb, o cumpătare senină, o melodie curgătoare și limpede, o simetrie plăcută, o lumină egală. E muzica unui om care nu are nimic de dovedit și nimic de câștigat — doar frumusețe de dăruit. Această seninătate aristocratică e marca lui, și e tocmai ce o face atât de odihnitoare.

Vocea oboiului

Cea mai frumoasă contribuție a lui Albinoni la istoria muzicii ține de un instrument anume: **oboiul**. El a fost cel dintâi italian care, din câte știm, a pus oboiul în centrul unui concert, ca instrument *solist* — pe la 1715, în Opus 7, și apoi, mai ales, în cea mai vestită culegere a lui, *12 Concerti a cinque*, Opus 9.

De ce contează? Fiindcă oboiul are un sunet aparte: nazal, cald, ușor melancolic, cel mai apropiat dintre toate suflătorii de glasul omenesc care cântă. A-l face solist înseamnă a-i da o *voce* — a-l pune să cânte o melodie lungă, expresivă, ca un cântăreț fără cuvinte. Iar Albinoni, cu darul lui melodic, a scris pentru oboi pagini de o frumusețe lină și visătoare, în care mișcarea lentă din mijloc — adagio-ul — devine un adevărat cântec fără text, purtat de acea voce caldă deasupra corzilor.

Ascultă un adagio dintr-un concert de oboi al lui Albinoni (din Opus 9, de pildă) și vei înțelege dintr-odată de ce a fost atât de iubit. E o melodie care respiră, care se înalță și coboară firesc, fără grabă, fără zbucium — numai frumusețe curată. Dacă marea noutate a veacului era să dai instrumentelor o voce proprie, Albinoni i-a dat-o oboiului.

Un venețian la care a învățat Bach

Că Albinoni nu era un simplu diletant plăcut, ci un meșter de la care aveau de învățat și cei mai mari, o dovedește o mărturie de necontestat: **Johann Sebastian Bach**. Marele compozitor german, pe care l-am tot pomenit ca pe culmea spre care duc atâtea fire venețiene, l-a prețuit anume pe Albinoni. A scris cel puțin două fugi pornind de la

teme ale venețianului (le știm azi după numerele BWV 950 și 951); și, mai grăitor încă, folosea liniile de bas ale lui Albinoni ca *material de studiu*, punându-și elevii să deprindă pe ele arta armoniei. Gândește-te ce omagiu tăcut e acesta: cel mai riguros muzician al Germaniei își învață ucenicii pe muzica unui gentilom venețian. Basul lui Albinoni era socotit atât de curat, atât de bine clădit, încât putea sluji drept manual. E încă un fir din marele drum spre Bach pe care îl urmărim de la Gabrieli încoace: sunetul Veneției trecând Alpii, intrând în atelierul german, hrănind arta care avea să încununeze barocul. Albinoni, diletantul senin, e unul dintre dascălii de departe ai lui Bach.

Adagio-ul care nu e al lui

Și acum ajungem la cea mai ciudată și mai instructivă poveste a acestui capitol — una care spune mult despre faimă, despre nume și despre felul capricios în care memoria lumii alege ce păstrează.

Celebritatea unui fals

Dacă întrebi azi pe cineva ce muzică a scris Albinoni, răspunsul va fi, aproape sigur, unul singur: faimosul *Adagio în sol minor* — acea melodie solemnă, tristă, de orgă și corzi, pe care ai auzit-o la nenumărate filme, înmormântări și ceremonii. E, poate, cea mai cunoscută pagină „barocă" din câte există în cultura populară.

Iar adevărul e că Albinoni nu a scris-o. Nici o notă, aproape.

Adagio-ul a fost compus, de fapt, la mijlocul secolului al XX-lea, de un muzicolog italian pe nume **Remo Giazotto** — chiar cel care alcătuise catalogul operelor lui Albinoni. Giazotto a susținut că a pornit de la un fragment vechi, găsit printre hârtiile unei biblioteci din Dresda după război: câteva măsuri de linie de bas și de vioară. Din acest firicel (dacă a existat cu adevărat — unii cred că totul e o născocire) a clădit el, cu propria lui mână de compozitor modern, întreaga piesă pe care o știe azi lumea întreagă. Mult timp, chestiunea a părut o simplă legendă; apoi, printre hârtiile lui Giazotto, s-a găsit într-adevăr o transcriere cu un fragment purtând ștampila bibliotecii din Dresda — așa că, poate, un sâmbure vechi a existat. Dar muzica, așa cum sună ea, e a secolului XX.

Iată, deci, paradoxul: cea mai celebră operă atribuită unui compozitor baroc venețian a fost scrisă de un italian din vremea noastră. Numele lui Albinoni trăiește azi, în mintea a milioane de oameni, legat de o muzică pe care n-a compus-o — în vreme ce concertele lui adevărate, atâta grație și eleganță, rămân știute doar de iubitorii de baroc.

E o lecție care rimează cu o alta, de la începutul acestui volum. Îți amintești de Willaert, al cărui motet era prețuit cât timp lumea îl credea al lui Josquin și lepădat de îndată ce s-a aflat că e al unui necunoscut? Iată, cu Albinoni, oglinda acelei povești: o muzică

închipuită de un necunoscut modern, care cucerește lumea de îndată ce poartă numele unui vechi maestru venețian. În amândouă cazurile, numele de pe partitură cântărește, pentru urechea omenească, mai greu decât notele. Iar misiunea unei cărți ca aceasta e tocmai să te întoarcă de la nume la note — să te facă să asculți muzica adevărată, nu eticheta de pe ea.

Omul liber al muzicii

Să adunăm firele, la capătul acestui capitol. Tomaso Albinoni a fost, în povestea noastră, întruchiparea unui tip nou de muzician: cel liber. Nu slujbaș al bisericii sau al curții, ci gentilom cu stare care compune din plăcere — un *dilettante* în înțelesul cel mai nobil al cuvântului. Din această libertate s-a născut o muzică senină, elegantă, melodioasă, lipsită de zbucium, care l-a făcut, la vremea lui, să fie pus alături de Corelli și de Vivaldi, și care i-a adus prețuirea până și a lui Bach. El a dat oboiului, cel dintâi dintre italieni, o voce de solist; iar basul lui a slujit drept școală celui mai mare muzician al Germaniei. Că faima de azi i-o datorează unei muzici străine, unui adagio pe care nu l-a scris, e o ironie tristă și, totodată, o invitație. Invitația de a-l căuta pe Albinoni cel adevărat — de a-i asculta concertele de oboi, suitele, sonatele, și de a descoperi acolo un alt chip al sunetului venețian: nu fastul lui Gabrieli, nu patima lui Monteverdi, ci grația liniștită a unui om liber care scria frumos fiindcă așa îi plăcea. Albinoni ne-a arătat eleganța senină a noului veac instrumental. Dar veacul acesta avea să-și afle, în același oraș și în aceiași ani, un geniu de o cu totul altă fire — vijelios, nestăpânit, revoluționar, care avea să ia vioara și s-o pună în inima lumii, și care, prin concertele lui tipărite, avea să cucerească Europa și să-l fermece până și pe Bach. Un preot cu părul roșu, care sufla în muzica venețiană o furtună. Îi vom închina, pe măsura lui, trei capitole. Îl cheamă Antonio Vivaldi.

Albinoni cel adevărat

Ca să-l cunoști pe Albinoni cel adevărat — nu pe cel al faimosului Adagio — ascultă un **concert de oboi din Opus 9**. Oprește-te mai ales la mișcarea lentă din mijloc: ascultă vocea caldă, ușor melancolică, a oboiului cum cântă o melodie lungă, senină, deasupra corzilor. E frumusețe curată, fără zbucium — muzica unui om liber.

Apoi, dacă vrei, ascultă și faimosul *Adagio în sol minor* — dar acum știind adevărul despre el. E o piesă frumoasă, nu-i vorbă; numai că nu e a lui Albinoni, ci a unui muzicolog din secolul XX. Iar deosebirea dintre cele două — între eleganța senină a concertului adevărat și melodramatismul grav al adagio-ului modern — te va învăța, dintr-o singură ascultare, cât de mult contează să asculți muzica, nu numele de pe ea.

Capitolul 17

Vivaldi (I): Preotul Roșu, vioara, concertul

Tot ce învățase Veneția despre dialogul dintre unul și mulți — de la cele două tribune ale lui San Marco încoace — a așteptat un preot cu părul roșu ca să devină forma cea mai iubită a muzicii instrumentale.

Cel mai venețian dintre toți

Am ajuns la cel mai cunoscut nume al acestui volum, și poate al întregului baroc. Dacă există o muzică pe care o recunoaște și cine n-a deschis niciodată o carte despre baroc — melodia primăverii, furtuna verii, acel vârtej de vioară pe care îl auzi în reclame, în ascensoare, în gări — ea e a lui. Antonio Vivaldi e, pentru lumea de azi, chipul însuși al muzicii baroce. Și totuși, tocmai fiindcă e atât de celebru, merită să-l cunoaștem dincolo de celebritate. Fiindcă Vivaldi nu e doar autorul unor melodii plăcute. E omul care a luat cel mai adânc instinct al muzicii venețiene — dialogul dintre unul și mulți, contrastul dintre solist și masă — și l-a prefăcut în forma care avea să stăpânească muzica instrumentală a Europei: **concertul**. Iar lui, pe măsura lui, îi vom închina trei capitole: în acesta, omul, vioara și forma pe care a desăvârșit-o; în următorul, muzica lui cea mare, *L'estro armonico* și *Anotimpurile*; iar în al treilea, opera, amurgul și căderea lui. Să începem, așadar, nu cu melodia pe care o știe toată lumea, ci cu omul.

Un copil cu vioara

S-a născut la Veneția pe 4 martie 1678, într-o familie în care muzica era meserie: tatăl lui, Giovanni Battista, fusese bărbier, apoi se făcuse violonist profesionist, unul prețuit în orașul lui. El a fost cel dintâi dascăl al băiatului, el i-a pus în mână vioara și, se spune, îl lua cu sine, de mic, când cânta prin Veneția. Antonio a crescut, așadar, cu arcușul în mână și cu sunetul viorii în urechi de la cele dintâi amintiri. Vioara nu a fost pentru el un instrument pe care l-a învățat; a fost limba lui maternă. Dar, pe lângă muzică, familia i-a ales și un alt drum: Biserica. De la cincisprezece ani, Antonio a început să studieze pentru preoție, iar în 1703, la douăzeci și cinci de ani, a fost hirotonit preot. Avea părul roșu — o trăsătură de familie — și astfel a căpătat porecla sub care avea să rămână în istorie: *il Prete Rosso*, „Preotul Roșu". E unul dintre acele nume care se lipesc de un om pentru totdeauna, mai bine decât orice titlu.

Preotul care nu slujea

Cariera lui preoțească a fost, însă, dintru început, ciudată. La numai un an după hirotonire, în 1704, Vivaldi a primit o scutire de la a mai sluji Liturghia — cel mai probabil din pricina sănătății. Suferea de ceea ce el numea *strettezza di petto*, „strânsoare în piept", despre care cercetătorii cred că era o formă de astm: respirația i se tăia, și nu putea duce la capăt slujba lungă a Liturghiei. A rămas preot până la moarte, dar aproape că nu a mai slujit niciodată la altar. E o imagine care spune mult despre el: un preot care nu prea predica și nu prea slujea, dar care compunea fără oprire; un om al Bisericii a cărui adevărată catedrală era sala de muzică. Unii contemporani l-au bârfit pentru asta, l-au bănuit de lumesc, de nepăsare față de cele sfinte. Dar poate că adevărul e mai simplu și mai frumos: Vivaldi își slujea Dumnezeul în singura limbă pe care o stăpânea cu adevărat — muzica. Un preot care, în loc de predici, lăsa lumii cinci sute de concerte.

Maestrul fetelor de la Pietà

Chiar în anul hirotonirii, 1703, Vivaldi a primit postul care avea să-i hotărască viața și pe care l-am întâlnit deja, în capitolul despre ospedale: a fost numit *maestro di violino* la **Ospedale della Pietà**, orfelinatul-conservator de fete de pe malul lagunei. Îți amintești ce atelier muzical uluitor era acela: o orchestră întreagă de fete, instruite de la vârste fragede, care cântau în spatele grilajului o muzică pe care Europa venea s-o asculte ca pe o minune. Vivaldi avea să lucreze acolo, cu întreruperi, aproape toată viața — profesor, dirijor și, mai presus de orice, *furnizor neobosit de muzică nouă*. În 1716 a fost ridicat la rangul de *maestro de' concerti*, iar funcția venea cu o îndatorire care ne taie răsuflarea: trebuia să scrie **două concerte noi pe lună**, pentru fetele lui. Gândește-te ce înseamnă asta. Nu una sau două capodopere scrise pe îndelete, ca la un compozitor de azi, ci un izvor neîntrerupt, lună de lună, an de an, de muzică proaspătă — scrisă repede, cântată, pusă deoparte, înlocuită cu alta. Din această cerere nesecată, din acest laborator cu grilaj, a ieșit cel mai mare număr de concerte scrise vreodată de un singur om: peste **cinci sute**. E o productivitate aproape de necrezut, și ea se explică tocmai prin locul unde lucra: Pietà, fabrica de concerte despre care am vorbit, și-a aflat în Vivaldi geniul pe măsura ei.

Vioara dezlănțuită

Dar Vivaldi nu era doar un compozitor harnic. Era, înainte de toate, un **violonist** cum Veneția — și poate Europa — nu mai auzise. Mărturiile contemporanilor sunt uluite. Un călător german, arhitectul von Uffenbach, l-a ascultat la Veneția pe la 1715 și a rămas, scrie el, „absolut înmărmurit": Vivaldi improviza, la capătul unei arii, o *cadență* — un solo liber, de virtuozitate pură — în care degetele lui alergau atât de sus pe gâtul viorii, atât de aproape de căluș, încât abia mai era loc pentru arcuș; și împletea, în goană, note pe toate cele patru corzi deodată, într-un vârtej cum nimeni nu mai

pomenise. Era o tehnică nouă, aproape acrobatică, ce împingea vioara dincolo de tot ce se crezuse cu putință. Reține acest lucru, fiindcă e cheia întregii lui arte: Vivaldi a scris pentru vioară ca un om care știa, din propriile degete, tot ce poate ea face — și tot ce încă nu se încercase. A pus vioara să alerge, să cânte, să șoptească, să urle, să imite păsări și furtuni. În mâinile lui, instrumentul a încetat să mai fie un glas printre altele și a devenit un *erou* — o singură voce strălucitoare, capabilă de orice, care iese în față și uimește. Iar ca să-i dea acestui erou o scenă pe măsură, Vivaldi a desăvârșit forma care avea să-i poarte numele peste veacuri: concertul.

Ce este un concert

Aici ajungem la miezul capitolului, și la una dintre cele mai frumoase împliniri ale întregii povești venețiene. Merită să-l pricepem bine, fiindcă el adună în el toate firele cărții noastre.

Unul și mulți

Un **concert** solistic e, în esență, o muzică clădită pe un *contrast*: de o parte, un instrument solist (la Vivaldi, cel mai adesea vioara); de cealaltă, întregul ansamblu, orchestra. Iar toată arta stă în dialogul dintre ei — între *unul* și *mulți*, între solistul strălucitor și masa care îl însoțește, îl înfruntă, îi răspunde. Oprește-te și ascultă cum rimează asta cu tot ce am străbătut în acest volum. Îți amintești principiul de la care a pornit totul, între cele două tribune ale bazilicii San Marco: muzica făcută din grupuri care se opun și își răspund, din jocul dintre puțin și mult. Willaert l-a pus în psalmii despărțiți; Gabrieli l-a dus la culme în corurile lui policorale; Legrenzi l-a mutat pe viori, în sonata lui. Iar acum Vivaldi îl duce la forma lui cea mai limpede și mai universală: un singur instrument împotriva tuturor. Concertul e vechiul instinct venețian al dialogului — al contrastului dintre unul și mulți — prins, în sfârșit, într-o formă desăvârșită. Cel mai adânc reflex al orașului, născut sub cupolele de aur, ajunge aici o formă pe care avea s-o cânte toată Europa.

Iar Vivaldi i-a dat acestui dialog o arhitectură limpede, pe care a așezat-o atât de bine, încât a devenit tiparul întregului secol. Două lucruri o alcătuiesc. Întâi, **cele trei mișcări**: un concert vivaldian e croit, aproape întotdeauna, în trei părți, ca un mic drum în trei pași. O mișcare *repede* la început — vioaie, strălucitoare, plină de energie. O mișcare *lentă* la mijloc — un cântec, o melodie visătoare sau tristă, în care vioara cântă ca o voce omenească. Și iar o mișcare *repede* la sfârșit — un final sprinten, dansant, care te lasă cu zâmbetul pe buze. Repede–lent–repede: o formulă atât de firească și de plăcută, încât a rămas tiparul concertului până azi, la Mozart, la Beethoven, și mai departe. Al doilea, și mai ingenios, e **principiul ritornello-ului**. Cuvântul vine de la *ritorno*, „întoarcere", și numește o idee simplă și genială. La începutul mișcării repezi, orchestra întreagă cântă o temă pregnantă, ușor de ținut minte — *ritornello-ul*, „micul refren". Apoi tace, și solistul pornește singur, într-un

episod de virtuozitate liberă, zburând în note tot mai îndrăznețe. După care orchestra se întoarce, cu refrenul ei, dar scurtat, într-o altă tonalitate; apoi iar solistul; apoi iar refrenul; și tot așa, alternând, până la întoarcerea triumfală a ritornello-ului întreg, la sfârșit. Gândește-te ce bine lucrează acest joc asupra urechii. Refrenul care se întoarce îți dă mereu ceva familiar, un reazem, un „acasă" sonor la care te întorci; iar episoadele solistului îți dau mereu ceva nou, surprinzător, liber. Siguranță și aventură, întoarcere și zbor, ordine și fantezie — totul într-o singură formă. Ritornello-ul e cel care face ca strălucirea virtuozului să nu se risipească în haos, ci să fie ținută într-o arhitectură limpede. E, dacă vrei, chiar echilibrul venețian pus în muzică: libertatea unuia, ținută în ordinea tuturor.

Vocea fiecărui instrument

Cu această formă în mână — trei mișcări, ritornello, dialogul unul-mulți — Vivaldi a scris, cum spuneam, peste cinci sute de concerte. Dar numărul nu e tot; uimitoare e și *varietatea*. Cele mai multe sunt, firește, pentru vioară — vreo două sute treizeci, scrise pentru propriile lui degete și pentru cele mai bune eleve ale Pietei. Dar Vivaldi a scris concerte și pentru aproape orice instrument al vremii: pentru violoncel, pentru fagot (zeci!), pentru oboi, pentru flaut, pentru mandolină, ba chiar pentru combinații neobișnuite de mai mulți soliști deodată. Era curios ca un copil: voia să afle ce poate cânta fiecare instrument, ce voce are fiecare, ce frumusețe ascunde. A dat, pe rând, fiecăruia, prilejul de a fi erou. În asta se vede deplin noul veac despre care vorbeam la Legrenzi și la Albinoni: veacul instrumentelor, în care fiecare dintre ele își capătă vocea proprie, personalitatea proprie. Iar Vivaldi e marele lui explorator — omul care a ascultat, pe rând, glasul fiecărui instrument și l-a pus să strălucească.

Sunetul care a cucerit Europa

Toată această artă ar fi putut rămâne închisă în laguna Pietei, dacă n-ar fi intervenit, încă o dată, marea unealtă venețiană de răspândire: tiparul. În 1711, o culegere de douăsprezece concerte ale lui Vivaldi, numită ***L'estro armonico*** — „Inspirația armonică" — a fost tipărită nu la Veneția, ci la Amsterdam, marele centru al tiparului muzical de atunci, și de acolo s-a revărsat în toată Europa. Efectul a fost ca o explozie. *L'estro armonico* a devenit, peste noapte, cea mai influentă culegere de muzică instrumentală a epocii; muzicieni din toate colțurile continentului au cântat-o, au copiat-o, au învățat din ea. Iar printre cei care au studiat-o cu patimă a fost un tânăr organist german pe nume Johann Sebastian Bach, care a luat concertele venețianului și le-a transcris, notă cu notă, pentru orgă și clavecin, ca să le deprindă din interior arta. Firul german pe care îl urmărim de la Gabrieli încoace ajunge aici la unul dintre momentele lui cele mai limpezi: Bach, învățând concertul de la Preotul Roșu al Veneției. Dar despre *L'estro armonico* și despre cealaltă mare culegere, *Anotimpurile* — despre muzica lui Vivaldi ascultată de aproape, notă cu notă — e capitolul următor. Deocamdată ne ajunge să fi înțeles ce a adus el: forma.

Forma unui oraș

Să adunăm firele, la capătul acestui prim capitol despre Vivaldi. Un copil crescut cu

vioara în mână; un preot cu părul roșu care aproape nu slujea, dar compunea fără oprire; un virtuoz care a împins vioara dincolo de tot ce se crezuse cu putință; un maestru de orfelinat silit să scrie două concerte pe lună, din care a ieșit cel mai mare șuvoi de muzică instrumentală al unui singur om. Dar, mai presus de toate, omul care a desăvârșit *concertul* — forma clădită pe dialogul dintre unul și mulți, pe cele trei mișcări și pe refrenul care se întoarce. Și aici se închide, poate, cel mai frumos cerc al întregului nostru volum. Fiindcă acel dialog dintre unul și mulți, dintre solist și masă, pe care Vivaldi l-a prins în concert, nu e o invenție ieșită din nimic. E însuși principiul din care a pornit toată muzica venețiană, acolo, la început, între cele două tribune ale bazilicii San Marco: muzica făcută din grupuri care se opun și își răspund. Ceea ce Willaert a semănat în psalmii despărțiți, ceea ce Gabrieli a dus la culme sub cupolele de aur, ceea ce Legrenzi a mutat pe viori — ajunge, la Vivaldi, forma universală a concertului, pe care avea s-o cânte Europa întreagă, până azi. Instinctul cel mai adânc al orașului — dialogul, contrastul, unul împotriva tuturor — a devenit, prin Preotul Roșu, o formă a lumii. E teza acestei cărți, dusă la împlinire în muzica instrumentală: concertul lui Vivaldi e Veneția însăși, tradusă în sunet — orașul dialogului, prins într-o formă pe care o cântă, și azi, orice orchestră de pe pământ. Ne rămâne acum să intrăm în muzica aceasta și s-o ascultăm de aproape — furtuna, primăvara, câinele care latră, vioara care imită o pasăre. Căci Vivaldi n-a dat concertului doar o formă, ci și o putere nouă: aceea de a *picta* cu sunet o lume întreagă. Despre asta, și despre cele mai iubite patru concerte din istorie, e capitolul care urmează.

Ascultă dialogul

Ca să prinzi ce e un concert vivaldian, ascultă prima mișcare, repede, a oricărui concert de vioară de-al lui (de pildă din *L'estro armonico*, Opus 3). Fă un singur lucru: urmărește **ritornello-ul**. Vei auzi, la început, o temă cântată de toată orchestra — pregnantă, energică. Ține-o minte. Apoi orchestra tace, și vioara solistă pornește singură, în zbor liber. Apoi — ascultă! — se întoarce tema orchestrei, dar mai scurtă. Apoi iar solistul, apoi iar refrenul. Numără de câte ori se întoarce. Vei simți jocul: de fiecare dată când solistul te-a dus departe, refrenul te aduce „acasă".

Apoi ascultă mișcarea lentă din mijloc. Aici vioara nu mai face acrobații, ci *cântă* — o melodie lungă, ca o voce omenească, deasupra unui acompaniament discret. E inima caldă a concertului, între cele două mișcări repezi.

Trei pași — repede, lent, repede — și, în primul, jocul neîncetat dintre unul și mulți. Odată ce ai auzit asta o dată, vei recunoaște forma concertului pretutindeni, din Vivaldi până în sălile de concert de azi. Și vei ști că asculți, de fapt, cel mai vechi reflex al Veneției: dialogul care a pornit între cele două tribune ale lui San Marco.

Capitolul 18

Vivaldi (II): L'estro armonico și Anotimpurile

Mai întâi a dat Europei forma. Apoi a făcut ceva ce nimeni nu mai îndrăznise: a pus vioara să picteze primăvara, furtuna, gheața — o lume întreagă, fără un singur cuvânt.

De la formă la muzică

În capitolul trecut am cunoscut omul și forma: Preotul Roșu, vioara dezlănțuită, concertul cu cele trei mișcări și cu refrenul care se întoarce. Acum e vremea să intrăm în muzica însăși și s-o ascultăm de aproape — fiindcă o formă, oricât de genială, rămâne o schelă până nu o umple cineva cu viață. Vivaldi a umplut-o cu două lucruri care au cucerit Europa: mai întâi cu energie și strălucire pură, apoi cu ceva și mai uluitor — cu *imagini*. Două monumente ne poartă prin această muzică. Cel dintâi, *L'estro armonico*, e culegerea cu care Vivaldi a cucerit continentul și a prins forma concertului în mintea unei generații întregi — Bach între ei. Al doilea, *Anotimpurile*, e cea mai faimoasă muzică instrumentală din câte s-au scris vreodată, și totodată una dintre cele mai îndrăznețe: muzica prin care vioara a învățat să picteze.

L'estro armonico: scânteia care a aprins Europa

Am pomenit deja, la sfârșitul capitolului trecut, momentul: în 1711, douăsprezece concerte ale lui Vivaldi, strânse sub titlul ***L'estro armonico*** — „inspirația", „focul armonic" — au fost tipărite la Amsterdam, marele centru al tiparului muzical, și de acolo s-au revărsat în toată Europa. Să ne oprim acum asupra lor, fiindcă puține culegeri de muzică au avut un efect atât de exploziv. Ce era atât de nou încât să aprindă un continent? Energia, mai întâi. Concertele din *L'estro armonico* au o vitalitate ritmică, o pulsație, o strălucire care nu semănau cu nimic de până atunci — o muzică nervoasă, vie, care te prinde de la prima măsură și nu-ți mai dă drumul. Apoi, limpezimea: formele sunt clare, ritornello-ul se întoarce ferm, dialogul dintre solist și orchestră e tăiat în contururi precise. Și, nu în ultimul rând, varietatea: unele concerte sunt pentru o singură vioară, altele pentru două, altele chiar pentru *patru* viori deodată, într-un joc amețitor de glasuri care își aruncă frazele. Pentru muzicienii

Europei, culegerea a fost o revelație și o școală. Mulți au copiat-o, au cântat-o, au învățat din ea cum se face un concert. Iar cel mai mare dintre ei a mers mai departe: tânărul **Johann Sebastian Bach**, departe, în Germania, a luat concertele venețianului și le-a *transcris* cu mâna lui — le-a rescris pentru orgă și pentru clavecin, ca să le pătrundă din interior. Unul dintre cele mai frumoase omagii din istoria muzicii e tocmai acesta: concertul lui Vivaldi pentru patru viori din *L'estro armonico*, pe care Bach l-a prefăcut într-un concert pentru patru clavecine. Germanul care avea să fie culmea barocului a învățat forma concertului copiind, notă cu notă, un venețian.

Ce a învățat Bach de la Veneția

Firul german pe care îl urmărim din capitolul despre San Marco ajunge, cu *L'estro armonico*, la cea mai limpede dovadă a lui. Bach nu l-a cunoscut niciodată pe Vivaldi, nu a fost la Veneția, nu i-a fost elev în carne și oase. Și totuși i-a fost ucenic — prin tipar. A pus mâna pe concertele tipărite la Amsterdam și le-a studiat așa cum un pictor tânăr copiază un maestru: transcriindu-le, refăcându-le, deprinzându-le din degete.

Ce a învățat de acolo? Chiar arta despre care am vorbit: cum se clădește un concert pe ritornello, cum se țese dialogul dintre solist și masă, cum se dă muzicii instrumentale o arhitectură limpede și plină de energie. Fără Vivaldi, concertele lui Bach — și, prin ele, o bună parte din muzica instrumentală care a urmat — ar fi sunat altfel. Sămânța pe care Veneția o aruncase între cele două tribune ale lui San Marco, dusă de tipar peste Alpi, înflorea acum în mâinile celui mai mare muzician al Germaniei. Iată de ce un preot venețian contează pentru toată muzica de după el.

Anotimpurile: muzica învață să picteze

Dar culmea lui Vivaldi, și a întregii arte a concertului, e în altă culegere — una pe care o cunoaște azi lumea întreagă, chiar și cine nu i-a aflat niciodată numele compozitorului. Sunt patru concerte de vioară, tipărite în 1725 ca parte dintr-o culegere mai mare, *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* („întrecerea dintre armonie și născocire"). Le știm sub numele lor laolaltă: ***Le quattro stagioni*** — **Anotimpurile**. Ce face Vivaldi aici e un pas uriaș, și cu totul nou. Până acum, muzica instrumentală fusese o artă abstractă: frumoasă, energică, expresivă, dar fără să „spună" ceva anume, fără să zugrăvească ceva din afara ei. Cu *Anotimpurile*, Vivaldi face muzica să *picteze* — să zugrăvească, cu sunet pur, fără un singur cuvânt cântat, o lume întreagă: primăvara și furtuna, câinele și cucul, gheața și focul din vatră. E ceea ce se numește **muzică programatică** — muzică instrumentală care urmărește ceva din afara ei, o poveste, un tablou, o scenă. Și e unul dintre cele mai timpurii și mai desăvârșite exemple din istorie.

Ce este muzica programatică

Ca să înțelegi cât de îndrăzneț e ce face Vivaldi, gândește-te la deosebire. Un concert obișnuit e ca o clădire frumoasă: o admiri pentru proporțiile ei, pentru armonia ei, dar ea nu „înfățișează" nimic — e doar ea însăși. Un concert *programatic* e ca un tablou: sunetul nu mai e doar frumos, ci *înfățișează* ceva — o pasăre, o ploaie, o beție, o vânătoare.

Iar Vivaldi nu lasă nimic la voia întâmplării. Fiecare dintre cele patru concerte e însoțit de un **sonet** — o mică poezie care descrie anotimpul (poate chiar scrisă de Vivaldi însuși, fiindcă cele trei strofe ale fiecărui sonet se potrivesc perfect cu cele trei mișcări ale concertului). Mai mult: în partitură, Vivaldi a scris, deasupra notelor, adnotări care leagă muzica de cuvinte — „aici latră câinele", „aici e moleșeala căldurii", „aici cântă cucul". E ca și cum ți-ar da, odată cu muzica, și legenda tabloului. Muzica și poezia merg mână în mână, vers cu vers, notă cu notă. Nicăieri în tot barocul nu vei găsi o legătură mai strânsă între sunet și imagine.

Să le străbatem, pe scurt, pe toate patru — fiindcă ele sunt, laolaltă, cel mai frumos catalog de minuni sonore din câte există.

Patru tablouri sonore

Primăvara (*La primavera*) se deschide cu unul dintre cele mai cunoscute refrene din toată muzica — bucuria limpede a primăverii sosite. Apoi, în episoadele solistice, vioara se preface în *păsări*: ciripituri, triluri, gânguriri, un întreg cor de păsări prins pe corzi. Curg izvoare murmurânde; se ridică, deodată, o furtună scurtă, cu fulgere și tunete, care trece repede; și păsările își reiau cântul. Dar minunea cea mare e în mișcarea lentă: pe o pajiște, un păstor doarme, iar lângă el câinele lui latră — și Vivaldi scrie câinele în muzică, printr-o violă care repetă necontenit, aspru, un singur motiv scurt, „ham-ham", sub melodia visătoare a viorii. Un câine, pus în note. Nimeni nu mai făcuse așa ceva. **Vara** (*L'estate*) e, surprinzător, cel mai sumbru și mai dramatic dintre cele patru. Nu e vara veselă, ci vara grea, apăsătoare, a arșiței italiene: muzica se târăște moleșită, sleită de căldură. Se aud păsările — cucul, turturica, sticletele, fiecare cu glasul lui. Un cioban se teme de furtuna care se adună. Și apoi vine, în finalul concertului, una dintre cele mai violente pagini ale barocului: *furtuna de vară*, grindina care culcă holdele, tunetul, vântul dezlănțuit — vioara și orchestra într-un vârtej furibund de note repezi. Ascultă aici și vei recunoaște, peste un veac distanță, *stile concitato* al bătrânului Monteverdi, stilul agitat al mâniei și al zbuciumului, despre care vorbeam cu câteva capitole în urmă: notele repetate, vijelioase, ale furtunii. Firul se leagă: furtuna lui Vivaldi e nepoata furtunilor lui Monteverdi. **Toamna** (*L'autunno*) e anotimpul belșugului și al petrecerii. Se deschide cu un dans de recoltă, voios, apăsat, țărănesc. Apoi — o scenă savuroasă — *beția*: după ce au băut zdravăn, sătenii se clatină, li se împleticesc pașii și limba, iar muzica se clatină odată cu ei, poticnindu-se, rătăcind, până adorm. Mișcarea lentă e chiar somnul lor adânc, de după vin. Iar finalul e o

vânătoare: se aud cornurile, goana cailor și a câinilor, fuga fiarei rănite, totul într-o muzică plină de avânt și de galop. **Iarna** (*L'inverno*) e, poate, cea mai uimitoare dintre toate. Începe cu frigul însuși: o muzică înghețată, în care corzile repetă note scurte, tremurate, ce zugrăvesc *clănțănitul dinților* și tremuratul de ger; apoi pașii mărunți pe gheață, și clipa în care aluneci și cazi — vioara chiar alunecă, printr-un pasaj care se prăvălește. Dar inima concertului, și una dintre cele mai frumoase melodii scrise vreodată, e mișcarea lentă: ești *înăuntru, la căldură, lângă foc*, în vreme ce afară cade ploaia. Vioara cântă o melodie caldă, senină, de o fericire liniștită, iar dedesubt corzile ciupite — pizzicato — picură ca stropii de ploaie pe geam. Contrastul dintre gerul de afară și tihna de lângă vatră, pus în sunet pur: iată vârful artei descriptive a lui Vivaldi.

De ce a cucerit lumea

Oprește-te o clipă și gândește-te ce a izbutit, de fapt, Preotul Roșu. A luat concertul — forma aceea abstractă, dialogul dintre unul și mulți — și i-a dat o putere pe care n-o avusese nicio muzică instrumentală: puterea de a *arăta*. După *Anotimpurile*, vioara putea să fie o pasăre, o furtună, un câine, un bețiv, un fulg de gheață. Lumea întreagă — văzută, auzită, simțită — putea intra în muzică, fără un singur cuvânt. E un câștig uriaș, și e ușor de înțeles de ce publicul a înnebunit după această muzică: oricine, chiar și cel mai neinițiat ascultător, putea *recunoaște* ce aude. Nu-ți trebuie nicio știință ca să auzi furtuna sau să zâmbești la beția din toamnă. Muzica vorbea deodată tuturor. De aceea *Anotimpurile* au rămas, până azi, poate cea mai iubită și mai cântată muzică a barocului — ba a muzicii clasice în genere. În ele se adună tot ce făcea pe Vivaldi mare: virtuozitatea viorii (de la capitolul trecut), forma limpede a concertului cu ritornello-ul lui, și acum puterea nouă de a picta cu sunet. E un miracol de accesibilitate și de geniu laolaltă — muzică savantă care sună ca o bucurie simplă. Iar pentru teza cărții noastre, *Anotimpurile* spun ceva frumos. Veneția a fost dintotdeauna, am văzut, orașul *senzației* — al culorii, al luminii duble de pe apă, al ochiului și al urechii vrăjite deopotrivă. Un oraș care trăia prin simțuri avea să nască, firesc, o muzică a simțurilor — o muzică care nu se mulțumește să fie frumoasă în abstract, ci vrea să *vadă*, să *audă*, să *pipăie* lumea. Vivaldi, copilul lagunei senzuale, a dat concertului ochi. Ceea ce la începutul volumului spuneam despre oraș — că e o cutie de rezonanță, un loc al senzației pure — răsună, la capăt, în vioara care pictează primăvara.

Zenit

Să adunăm firele, la capătul acestui al doilea capitol despre Vivaldi. Cu *L'estro armonico*, el a dat Europei forma concertului și energia lui molipsitoare, și a devenit dascălul de departe al unei generații întregi, Bach între ei. Cu *Anotimpurile*, a dat concertului o putere cu totul nouă — aceea de a zugrăvi, cu sunet pur, o lume întreagă — și a scris muzica pe care avea s-o iubească, peste veacuri, lumea întreagă. E zenitul lui, și e zenitul muzicii instrumentale baroce: momentul în care vioara venețiană, prin mâna Preotului Roșu, a cucerit continentul și a învățat să cânte nu doar frumos, ci *totul*. Dar zenitul, în povestea Veneției, poartă întotdeauna în el apusul — e paradoxul pe care îl urmărim de la prima pagină. Chiar în anii în care Vivaldi era cel mai celebru compozitor instrumental al Europei, lucrurile începeau,

pentru el, să se întoarcă. Gustul se schimba; moda trecea; iar un om care produsese atâta, atât de repede, avea să fie, la bătrânețe, uitat, sărăcit, îngropat departe de casă. Despre cealaltă față a lui Vivaldi — omul de teatru, impresarul, călătorul, și sfârșitul lui trist la Viena — e capitolul care urmează, cel care încheie povestea Preotului Roșu.

Ascultă primăvara și iarna

Dacă nu asculți din tot volumul decât o singură muzică, fie aceasta. Ia *Anotimpurile* și, cu sonetul alături (îl găsești ușor), ascultă două concerte.

Întâi, **Primăvara**. Prinde refrenul bucuros de la început — ritornello-ul, despre care am vorbit în capitolul trecut — și urmărește cum se întoarce. În episoade, ascultă *păsările* din vioară: ciripitul, trilurile. Apoi, în mișcarea lentă, ascultă câinele: viola care repetă aspru, necontenit, sub melodia păstorului adormit. Un câine, în muzică.

Apoi, **Iarna**. Ascultă frigul de la început — notele scurte, tremurate, ca niște dinți care clănțăne; alunecarea pe gheață. Și, mai ales, oprește-te la mișcarea lentă: melodia caldă a viorii, lângă foc, cu stropii de ploaie ciupiți în pizzicato dedesubt. E unul dintre cele mai frumoase momente din toată muzica, și e un tablou pur: afară ninge, tu ești la căldură. Vivaldi ți-a pictat o seară de iarnă, fără un singur cuvânt. Ascult-o, poate, chiar acum, în liniștea serii — și vei ști de ce acest preot venețian e iubit, după trei veacuri, de lumea întreagă.

Capitolul 19

Vivaldi (III): opera, vocea, amurgul

A cucerit Europa cu vioara lui și a murit sărac, departe de casă, într-un oraș străin. Apoi a tăcut două sute de ani — până când lumea l-a descoperit din nou.

Celălalt Vivaldi

Până acum l-am cunoscut pe Vivaldi concertist — maestrul viorii, inventatorul formei, pictorul anotimpurilor. Dar omul acesta nemaipomenit de harnic nu s-a mulțumit cu concertul. A fost, deopotrivă, un om al teatrului și al bisericii, un călător neobosit, un impresar cu socoteli și riscuri — și, la capăt, eroul uneia dintre cele mai triste povești ale muzicii. Acest ultim capitol despre el le adună pe toate: opera, vocea sacră și amurgul. Fiindcă viața lui Vivaldi e, poate mai limpede decât a oricui altcuiva din acest volum, chiar povestea Veneției înseși — strălucirea orbitoare urmată de prăbușire, apusul în sărăcie și uitare, și apoi, peste veacuri, învierea. Cine vrea să înțeleagă paradoxul întregii noastre cărți — cetatea care strălucește cel mai tare tocmai când apune — nu are decât să urmărească soarta Preotului Roșu.

Omul de teatru

Veneția era, am văzut, capitala europeană a operei, orașul teatrelor cu bilet. Un muzician atât de ambițios ca Vivaldi nu putea sta deoparte de această mașinărie strălucitoare și bănoasă. Așa că, pe lângă concertele pentru fetele de la Pietà, el s-a aruncat, cu tot elanul lui, în lumea operei. Și nu doar ca autor. Din 1714, Vivaldi a fost **impresar** la unul dintre teatrele venețiene, Sant'Angelo — adică omul de afaceri al scenei, cel care aduna banii, angaja cântăreții, alegea titlurile, își asuma riscul. Era muncă grea și lumească, departe de seninătatea Pietei: tocmeli cu vedete capricioase, certuri cu cenzura, socoteli de bani. A scris, pentru scenă, zeci de opere — s-a lăudat, într-o scrisoare, cu nu mai puțin de nouăzeci și patru, și, chiar dacă cifra e umflată, cele vreo cincizeci păstrate arată un om care a trudit enorm pentru teatru. Și totuși — să fim cinstiți, cum ne cere rigoarea acestei cărți — în operă Vivaldi n-a fost niciodată rege, așa cum a fost în concert. N-a izbutit să-și impună operele pe marile scene așa cum o făceau un Händel sau, mai târziu, un Hasse; multe dintre ele au ținut doar un sezon, apoi au dispărut. Opera a fost pentru el o luptă necontenită, adesea pierdută.

Dar lupta aceasta ne arată o față esențială a lui: Vivaldi nu era un geniu retras în turnul lui, ci un om al cetății negustorești, bătându-se în arena ei, cu bani și cu riscuri, exact ca orice venețian.

Anna Girò

În anii lui de teatru, un nume revine mereu lângă al lui: **Anna Girò**, o tânără cântăreață care i-a fost elevă și care a ajuns prima lui solistă, interpreta preferată a operelor lui. Îl însoțea peste tot, în turnee, din oraș în oraș, împreună cu sora ei.

Firește, lumea a bârfit. Un preot care umblă prin Europa cu o cântăreață tânără era o priveliște prea ispititoare pentru limbile rele, și s-au țesut tot felul de zvonuri despre legătura dintre ei. Vivaldi le-a respins, într-o scrisoare din 1737, cu tărie: Anna îi era, spunea el, elevă și colaboratoare, nimic mai mult. Cercetătorii de azi nu găsesc nicio dovadă dincolo de o prietenie strânsă și o lungă muncă împreună. Se cuvine, cred, să lăsăm bârfele veacului deoparte și să vedem ce rămâne sigur: că, în anii tot mai grei ai maturității lui, Vivaldi a avut lângă el o voce credincioasă, pentru care a scris, și o prietenă care i-a rămas alături până aproape de sfârșit.

Preotul care scria pentru cer

Dar ar fi nedrept să-l lăsăm pe Vivaldi doar în teatru și în sala de concert. Fiindcă Preotul Roșu — cel care aproape nu slujea Liturghia, ne amintim — a scris, totuși, și pentru Dumnezeu, și unele dintre cele mai radioase pagini sacre ale întregului baroc. Pentru fetele de la Pietà, pe lângă nenumăratele concerte, a compus și muzică religioasă de o frumusețe strălucitoare: psalmi, imnuri, un oratoriu, și mai ales acel ***Gloria*** (pe care îl știm azi după numărul RV 589) de care am vorbit în capitolul despre ospedale. Ascultă-i începutul — „Gloria in excelsis Deo" — și vei auzi toată bucuria lui Vivaldi revărsată spre cer: aceeași energie ritmică, aceeași strălucire a concertelor, dar pusă acum în slujba laudei. E o muzică a fericirii, care urcă precum o lumină. Iar în paginile lui sacre mai triste — un *Stabat Mater*, plânsul Fecioarei la cruce, sau tulburătorul *Nisi Dominus* — regăsim cealaltă față, cea a adâncimii și a durerii. E o frumoasă dezlegare a ghicitorii pe care o puneam în primul capitol despre el: cum poate un preot care nu slujea să fie, totuși, un preot adevărat? Iată răspunsul în sunet. Vivaldi nu predica, nu ținea Liturghii lungi — dar scria pentru Dumnezeu o muzică de o bucurie și o splendoare pe care nicio predică n-ar fi atins-o. Își slujea cerul în singura limbă pe care o avea întreagă: muzica.

Vârful și întoarcerea roții

În anii lui buni, Vivaldi a fost unul dintre cei mai căutați muzicieni ai Europei. A călătorit mult, lucru rar pentru vremea lui: a slujit o vreme la Mantua, la curtea unui principe german; a fost la Roma, unde — culme a prețuirii — însuși Papa l-a poftit să-i

cânte la vioară; faima lui, purtată de concertele tipărite la Amsterdam, ajungea până în cele mai depărtate colțuri ale continentului. Era bogat, celebru, cerut pretutindeni. Roata norocului era sus. Dar roata se întoarce — și, în cazul lui Vivaldi, s-a întors crud. Pe la sfârșitul anilor 1730, gustul publicului se schimba. Se năștea un stil nou, mai ușor, mai simplu, mai cantabil — *stilul galant*, prima adiere a clasicismului, pe care l-am văzut mijind la bătrânul Lotti. Pe lângă această muzică nouă, concertele vijelioase și savante ale lui Vivaldi au început, deodată, să pară *demodate* — de ieri, din altă vreme. Compozitorul care fusese cel mai modern dintre moderni devenea, sub ochii lui, un om al trecutului. Odată cu moda, s-au dus și banii. Vivaldi, la bătrânețe, a ajuns în strâmtorare; și-a vândut, pe nimic, teancuri întregi de manuscrise prețioase, numai ca să facă rost de bani. Iar la capăt, bătrân și sărăcit, a făcut ultima lui mare mișcare: a plecat din Veneția spre nord, la **Viena**, în nădejdea că va afla sprijin la curtea împăratului Carol al VI-lea, care îl prețuise cândva. Era pariul disperat al unui om care-și pierduse orașul sub picioare.

Moartea la Viena

Pariul a eșuat în chipul cel mai crud cu putință. La scurtă vreme după ce Vivaldi a ajuns la Viena, împăratul pe sprijinul căruia mizase a murit. Dintr-o lovitură, bătrânul venețian a rămas singur într-un oraș străin, fără protector, fără venituri, fără nicio cale de întoarcere la strălucirea de altădată.

A murit la Viena, în noaptea de 27 spre 28 iulie 1741, la șaizeci și trei de ani, răpus de o „infecție internă", într-o casă care nu era a lui, ci a văduvei unui șelar. A fost îngropat a doua zi, într-un mormânt umil, într-un cimitir modest de la marginea orașului. Fără pompă, fără cortegiu de stat, fără măcar o piatră pe măsură. O relatare venețiană de atunci a spus-o fără ocolișuri, cu o cruzime care doare și azi: *a murit sărac, la Viena.*

Gândește-te la prăpastia acestei imagini. Omul care umpluse Europa cu peste cinci sute de concerte, care-l învățase pe Bach, care fermecase papi și împărați, care dăduse lumii *Anotimpurile* — același om era coborât într-o groapă săracă dintr-un oraș care nu era al lui, departe de laguna care-l născuse, aproape fără ca cineva să bage de seamă. E unul dintre cele mai triste sfârșituri din toată istoria muzicii.

Două sute de ani de tăcere

Și, ca și cum moartea săracă n-ar fi fost de ajuns, a urmat ceva și mai amar: uitarea. După ce a murit, Vivaldi a fost, pur și simplu, dat uitării. Lumea muzicală a trecut mai departe, spre Haydn, spre Mozart, spre un gust cu totul nou, și l-a lăsat în urmă aproape cu totul. Vreme de aproape două secole, numele lui a supraviețuit doar într-o notă de subsol a istoriei muzicii — știut de specialiști pentru un singur lucru, mai ales: că Bach îi transcrisese câteva concerte. Până și *Anotimpurile*, muzica pe care azi o știe toată lumea, au rămas, veac după veac, necunoscute, îngropate în biblioteci. Cel mai

jucat compozitor baroc de azi a fost, multă vreme, un mort tăcut. Era, dacă vrei, aceeași soartă ca a Veneției înseși: o glorie uriașă, urmată de o lungă cădere în umbră, de o uitare aproape totală. Orașul și muzicianul lui apuseseră împreună.

Învierea din 1926

Dar sfârșitul poveștii e o înviere — și e una dintre cele mai frumoase întâmplări din toată cercetarea muzicală. În anul 1926, la o mănăstire din nordul Italiei, s-a dat peste o comoară uitată: un munte de manuscrise ale lui Vivaldi, volume legate cuprinzând sute de lucrări — vreo trei sute de concerte, zeci de opere, o grămadă de muzică sacră, pe care nimeni nu le mai văzuse de două veacuri. Cu sprijinul a doi binefăcători, pe nume Foà și Giordano, întreaga comoară a ajuns la biblioteca din Torino, unde se păstrează și azi.
Dintr-odată, lumea avea înaintea ochilor un Vivaldi întreg, viu, uriaș — nu nota de subsol, ci oceanul. A urmat, în deceniile următoare, marea *renaștere vivaldiană*: muzicienii au început să-i cânte din nou concertele, operele, muzica sacră; *Anotimpurile* au ieșit la lumină și au cucerit, a doua oară, lumea — de astă dată pentru totdeauna. Astăzi, Vivaldi e, poate, cel mai ascultat compozitor al întregului baroc, iar vioara lui răsună în fiecare colț al lumii.
A fost nevoie de două sute de ani și de o descoperire norocoasă într-o mănăstire ca Preotul Roșu să învie. Dar a înviat — și acum nu mai moare.

Arcul unei vieți, arcul unui oraș

Să adunăm firele, la capătul acestui ultim capitol despre Vivaldi, și al întregii lui povești. Un copil crescut cu vioara; un preot care nu slujea, dar compunea fără oprire; un virtuoz care a împins vioara dincolo de orice margine; inventatorul concertului modern; pictorul anotimpurilor; omul de teatru și de afaceri; preotul care a scris pentru cer o muzică de bucurie strălucitoare. Și, la urmă, bătrânul demodat, sărăcit, mort singur la Viena, îngropat într-o groapă umilă și uitat două veacuri — până la învierea din praful unei mănăstiri. Privește acest arc întreg și vei vedea, în el, însăși povestea acestei cărți. Vivaldi a strălucit cel mai orbitor tocmai în veacul în care Veneția apunea; a căzut, sărac și uitat, așa cum avea să cadă și cetatea lui; și a înviat, peste veacuri, prin singurul lucru care nu moare — sunetul. Puterea reală se duce, bogăția se risipește, gloria se stinge; dar muzica rămâne, și poate aștepta, răbdătoare, două sute de ani în praful unei biblioteci, până vine cineva s-o cânte din nou. Preotul Roșu a trăit, într-o singură viață de om, exact paradoxul pe care l-am urmărit de la prima pagină: orașul tradus în sunet strălucește mai tare când apune, și îi supraviețuiește morții. E o mângâiere, poate, pe care ne-o lasă Vivaldi la plecare. Nimic din ce e cu adevărat frumos nu se pierde de tot. Poate să tacă o vreme — o vreme lungă, cât o viață de om și încă pe-atât — dar așteaptă. Iar când cineva îl ascultă din nou, cu inima deschisă, învie întreg. Cu Vivaldi, Veneția instrumentală și-a atins culmea. Dar povestea nu se încheie cu el. În umbra lui uriașă au lucrat alți

venețieni de seamă — doi frați patricieni care scriau muzică din pasiune, un violonist care a visat că diavolul îi cântă la vioară, un ultim mare maestru al operei vesele. Lor, celor din urmă voci ale lagunei, le sunt închinate capitolele care vin.

Bucuria și arcul

Ca să-l cuprinzi întreg pe Vivaldi, ascultă, la capăt, două lucruri.
Întâi, *Gloria* (RV 589) — începutul, „Gloria in excelsis Deo". E bucurie pură, lumină ritmică urcând spre cer; e Preotul Roșu slujindu-și Dumnezeul în singura lui limbă. Ascult-o și vei înțelege că omul care aproape nu intra în biserică putea, totuși, să scrie cea mai fericită laudă.
Apoi, întoarce-te la o mișcare lentă dintr-un concert de-al lui — fie și adagio-ul din *Iarna*, de care vorbeam data trecută. Ascult-o acum știind tot: că omul care a scris această frumusețe a murit sărac și uitat, departe de casă, și a tăcut două veacuri înainte să-l audă lumea din nou. Vei auzi, în melodia aceea senină, nu doar o seară de iarnă lângă foc, ci și arcul întreg al unei vieți și al unui oraș: strălucire, apus, și, în cele din urmă, înviere prin sunet.

Capitolul 20

Frații Marcello: muzica patricienilor

La Veneția, muzica pătrunsese atât de adânc în viață, încât până și nobilii o scriau — iar unul dintre ei a îndrăznit să râdă de întreaga industrie a operei pe care o născuse orașul lui.

Nobili care compun

Până acum, în galeria vocilor venețiene, am întâlnit mai ales profesioniști: oameni care trăiau din muzică, slujbași ai bazilicii, maeștri de ospedale, impresari de teatru, compozitori de operă. Am văzut, cu Albinoni, și un gentilom liber care scria din plăcere. Acum întâlnim încă o specie, poate cea mai elocventă pentru cât de adânc intrase muzica în sângele acestui oraș: **patricianul care compune**. Doi frați din înalta nobilime venețiană, pentru care muzica nu era o meserie, ci podoaba firească a unei vieți culte. Îi cheamă **Alessandro** și **Benedetto Marcello**, și erau odrasle ale uneia dintre marile familii patriciene ale Republicii. Nu aveau nevoie să trăiască din note — aveau rang, avere, funcții de stat. Și totuși au compus, amândoi, muzică de o valoare care rezistă și azi, alături de cea a profesioniștilor. Faptul acesta, luat singur, spune ceva uriaș despre Veneția: într-un oraș în care muzica era un bun al tuturor, până și aristocrația o cultiva nu doar ca ascultătoare sau plătitoare, ci ca făuritoare. Patricianul venețian nu doar că mergea la operă — scria operă.

Patricianul ca artist

Ca să înțelegem ce fel de oameni erau, gândește-te la viața unui mare nobil venețian al vremii. Benedetto, cel mai mic și mai înzestrat dintre frați, și-a petrecut viața în slujbe publice, așa cum se cuvenea rangului său: a fost membru al unuia dintre marile consilii ale Republicii, apoi guvernator al unei posesiuni venețiene, apoi vistiernic. Tatăl lui îl voise jurist. Era, cu alte cuvinte, un om de stat, un patrician cu îndatoriri grele. Semna, de altfel, cu o formulă mândră: nu „compozitorul", ci *„Patrizio Veneto"* — „patrician venețian". Muzica era, pentru el, o parte dintr-o viață întreagă, nu toată viața. Și totuși, ce muzician! Benedetto studiase temeinic — chiar cu doi dintre maeștrii pe care i-am întâlnit la capitolul de hotar, Antonio Lotti și Francesco Gasparini. Era, așadar, altoit drept pe trunchiul școlii venețiene. Iar fratele lui mai mare, Alessandro, era un adevărat om renascentist întârziat: poet, pictor, matematician, și compozitor

pe deasupra — genul de nobil cultivat pentru care toate artele și toate științele erau grădina lui de desfătare. Oameni ca ei ne arată Veneția dintr-un unghi nou. Nu doar orașul care producea muzicieni de meserie, ci și cel în care muzica era atât de prețuită, atât de firească, încât un guvernator sau un matematician o scria în ceasurile lui libere — și o scria bine. Muzica nu era, aici, treaba unei bresle; era limba comună a oamenilor culți.

Adagio-ul lui Alessandro

Despre Alessandro Marcello, cel mai mare dintre frați, lumea de azi știe, în fond, o singură lucrare — dar aceea e nemuritoare. E **Concertul lui pentru oboi în re minor**, și mai ales mișcarea lui lentă, acel *adagio* de o frumusețe sfâșietoare în care oboiul cântă o melodie lungă, tristă, nespus de nobilă, deasupra unui acompaniament discret de corzi.

E una dintre cele mai iubite pagini ale întregului baroc, și e ușor de înțeles de ce: melodia aceea pare să vorbească de-a dreptul inimii, fără niciun ocol, cu o simplitate care te dezarmează. Iar cel mai frumos omagiu i l-a adus, din nou, un german: **Johann Sebastian Bach** a prețuit atât de mult concertul acesta, încât l-a transcris cu mâna lui pentru clavecin, ca să-l poată cânta și studia. Gândește-te la asta: un nobil venețian, compozitor din pasiune, nu din meserie, a scris o singură pagină atât de desăvârșită, încât cel mai mare muzician al epocii a vrut s-o aibă sub propriile degete. Uneori, un diletant atinge, într-o singură lucrare, culmea pe care profesioniștii o caută o viață întreagă.

Benedetto: psalmii și satira

Dintre cei doi frați, cel mai de seamă compozitor a fost, totuși, mezinul, Benedetto. Iar el ne-a lăsat două lucruri cu totul diferite — și tocmai deosebirea dintre ele ne arată întreaga lui statură. Cel dintâi e o operă gravă, amplă, admirată în toată Europa: ***Estro poetico-armonico***, o culegere în care Benedetto a pus pe muzică cei dintâi cincizeci de psalmi ai lui David, în tălmăcire italiană, tipărită la Veneția între 1724 și 1726. E un monument de muzică vocală religioasă, de o adâncime și o seriozitate care au uimit epoca — admirat departe, până în Anglia. Și e, pe deasupra, o lucrare de o curiozitate rară pentru vremea lui: Benedetto a cercetat și a strecurat în ea vechi melodii liturgice evreiești, ascultate, se pare, în sinagogile Veneției — un gest de deschidere savantă și omenească pe care puțini l-ar fi făcut atunci. Patricianul nu se juca de-a muzica; o lua cât se poate de în serios. Dar al doilea lucru pe care ni l-a lăsat e cu totul altfel — și e, poate, cel mai delicios text despre muzică din tot barocul.

Il teatro alla moda: Veneția râde de ea însăși

În 1720, a apărut la Veneția, fără nume de autor pe copertă, o broșurică subțire și ascuțită: ***Il teatro alla moda*** — „Teatrul la modă". Era o **satiră** — o batjocură spumoasă la adresa întregii lumi a operei, scrisă, se știe azi, de Benedetto Marcello, care cunoștea acea lume din interior.

Ideea e genială: cartea e scrisă ca un *manual de sfaturi* — dar sfaturi pe dos, adresate tuturor celor care vor să facă o operă cât mai proastă și mai la modă cu putință. Îi învață pe *compozitori* să nu citească libretul, să repete la nesfârșit aceleași formule și să scrie arii cât mai goale de sens, dar pline de triluri. Îi învață pe *cântăreți* — și mai ales pe castrați, vedetele răsfățate ale scenei — să nu dea ascultare nimănui, să-și împăuneze vocea cu podoabe fără rost, să intre și să iasă de pe scenă după bunul plac. Îi învață pe *impresari* cum să înșele, pe *poeți* cum să scrie librete fără cap și coadă, pe *mamele primadonelor* cum să-și impună fiicele. Ridiculizează, pe rând, fiecare rotiță a mașinăriei operistice — aceeași mașinărie strălucitoare pe care am descris-o, cu admirație, în capitolele despre teatru.

Și aici e lucrul frumos. *Il teatro alla moda* e dovada că Veneția ajunsese atât de matură în arta ei, încât putea să râdă de ea însăși. Orașul care inventase opera publică, care o dusese în toată Europa, care trăia prin ea — producea acum și un patrician destul de lucid și de spiritual încât să-i vadă toate absurdițăile și să le înțepe cu un zâmbet. E ironia unei culturi ajunse la deplinătate: numai cine iubește cu adevărat un lucru și îl cunoaște pe de rost poate râde de el atât de bine. Satira lui Benedetto nu ucide opera; o iubește destul cât s-o tachineze. Și, pentru noi, cei de azi, e cea mai vie fereastră spre culisele teatrului baroc — cu vanitățile, intrigile și nebuniile lui, văzute de un om care era acolo.

O dragoste de peste rang

Viața lui Benedetto ascunde și o notă omenească, duioasă și tristă, care merită spusă în treacăt. La un moment dat, patricianul s-a îndrăgostit de o elevă a lui, o tânără cântăreață pe nume Rosanna Scalfi — o fată de rând, dintr-o lume despre care un nobil venețian nu avea voie, după legile aspre ale castei, nici măcar să se gândească la căsătorie. Și totuși s-au căsătorit, în taină, în 1728. Dar legea Republicii era neîndurătoare cu amestecul sângelui patrician: după moartea lui Benedetto, căsătoria a fost declarată nulă, iar Rosanna, văduva fără drepturi, a rămas săracă și a ajuns să-l dea în judecată chiar pe fratele lui, Alessandro, pentru un sprijin. E o umbră tristă peste povestea celor doi frați străluciți — amintirea că, dincolo de muzică și de rang, chiar și un patrician se lovea de zidurile reci ale lumii lui. Iar faptul că Benedetto le-a înfruntat, din dragoste, pentru o cântăreață de rând, ne spune ceva cald despre omul din spatele nobilului.

Muzica, limbă a întregului oraș

Să adunăm firele, la capătul acestui capitol. Frații Marcello completează, dintr-un unghi neașteptat, tabloul Veneției muzicale pe care îl zugrăvim de la început. Am văzut muzica statului, a milei, a negoțului, a scenei; am văzut-o în mâinile profesioniștilor și ale gentilomului liber. Acum o vedem și în cele ale celei mai înalte nobilimi — doi patricieni pentru care a compune era la fel de firesc ca a guverna o provincie sau a studia matematica. Alessandro a lăsat o singură pagină desăvârșită, pe care Bach a prețuit-o îndeajuns cât s-o transcrie. Benedetto a lăsat un monument de muzică sacră și, deopotrivă, cea mai spirituală satiră a lumii operei — dovada că orașul ajunsese destul de mare în arta lui cât să râdă, cu dragoste, de ea. E teza cărții noastre, văzută de sus, din palatele patriciatului: la Veneția, muzica nu era treaba unei bresle, ci limba comună a întregii cetăți — a statului și a milei, a negustorului și a orfanei, a preotului și a patricianului. Un oraș întreg tradus în sunet înseamnă și asta: că până și cei de la vârful lui, care n-aveau nevoie de nimic, alegeau să cânte. Muzica nu era, aici, o meserie printre altele. Era felul firesc al venețianului de a fi în lume. Ne apropiem, acum, de ultimele voci ale marii școli. După frații patricieni, povestea noastră se mută puțin în afara lagunei, la Padova cea apropiată, unde un violonist a visat că diavolul însuși îi cântă la vioară — și a încercat, toată viața, să prindă în note sunetul acelui vis. Îl cheamă Giuseppe Tartini, și despre el e capitolul care urmează.

De la rugăciune la râs

Ca să-i cunoști pe cei doi frați, ascultă mai întâi **adagio-ul din Concertul de oboi în re minor** al lui Alessandro. Lasă-te purtat de melodia oboiului — lungă, tristă, nobilă, de o simplitate care merge drept la inimă. Gândește-te, ascultând, că a scris-o un nobil din pasiune, și că Bach a îndrăgit-o atât încât a copiat-o pentru clavecinul lui.

Apoi caută un psalm din *Estro poetico-armonico* al lui Benedetto — muzica gravă, adâncă, a patricianului care lua credința și arta în serios.

Iar la urmă, dacă găsești o ediție, răsfoiește câteva pagini din *Il teatro alla moda* — nu e muzică, ci cuvânt, dar e cea mai vie mărturie despre culisele operei baroce, și te va face să zâmbești. Între rugăciunea psalmilor și râsul satirei încape toată statura lui Benedetto Marcello — și, odată cu ea, dovada că Veneția știa deopotrivă să se roage în muzică și să râdă de ea însăși.

Capitolul 21

Giuseppe Tartini: vioara după Vivaldi

Vivaldi dăduse viorii un glas. Tartini a vrut să afle ce se ascunde în acel glas — și a petrecut o viață ascultând, până a auzit un al treilea sunet pe care nimeni nu-l cântase.

După Preotul Roșu

Am lăsat vioara, la capătul capitolelor despre Vivaldi, în culmea strălucirii ei. Preotul Roșu îi dăduse tot ce îi putea da un singur om: un repertoriu uriaș, forma matură a concertului, un fel cu totul nou de a o face să vorbească, să fulgere, să cânte furtuni și anotimpuri. După o asemenea revărsare, ce mai rămânea de făcut cu patru coarde și un arcuș? Răspunsul a venit de la un om mai tânăr, care nu s-a născut la Veneția și nici n-a trăit în lagună, dar care aparține pe de-a-ntregul lumii venețiene — fiindcă s-a născut, a trăit și a murit pe pământurile Republicii. Îl cheamă **Giuseppe Tartini**, și cu el povestea viorii intră într-o fază nouă: nu mai e vorba doar de a o face să strălucească, ci de a o cunoaște până în străfund — ca sunet, ca meșteșug, ca taină. Tartini e, într-un fel, succesorul firesc al lui Vivaldi. Dar e un succesor de alt temperament. Dacă Vivaldi fusese omul torentului — al inspirației care curge fără oprire, al concertului scris, se zicea, mai repede decât poate copistul să-l transcrie —, Tartini a fost omul adâncimii. A scris, și el, sute de concerte și de sonate; dar nu cantitatea îl definește, ci felul în care a săpat într-un singur instrument, o viață întreagă, căutându-i hotarele.

Un violonist la Padova

S-a născut în 1692 la Pirano, un orășel de pe coasta Istriei care ținea atunci de Republica Veneției — azi e în Slovenia și se cheamă Piran. Tatăl îl voia cleric, apoi jurist; tânărul Giuseppe s-a înscris, într-adevăr, la drept la Universitatea din Padova. Dar, ca atâția dintre vocile pe care le-am întâlnit, adevărata lui chemare era alta. A fugit de drept spre vioară, printr-o tinerețe zbuciumată — o căsătorie timpurie care i-a atras mânia unui cardinal, o perioadă de ascunzătoare într-o mănăstire, unde se spune că a studiat pe rupte vioara. Din acel zbucium a ieșit, treptat, unul dintre cei mai mari violoniști pe care i-a cunoscut secolul. În 1721 a primit postul care avea să-i definească viața:

maestru de capelă la bazilica Sfântul Anton din Padova — *Il Santo*, cum îi spun padovanii, una dintre cele mai venerate biserici ale Italiei. Contractul lui era, spune cronica, neobișnuit de generos: îi îngăduia să cânte și pentru alte instituții, nu doar pentru bazilică. Era semnul că orașul știa pe cine are. A rămas legat de Padova, cu o singură întrerupere însemnată — vreo doi ani petrecuți la Praga, în slujba unui conte boem —, până la moartea lui, în 1770. Padova nu e Veneția. Dar e aproape — o palmă de câmpie peste lagună, un oraș al Republicii, legat de capitală prin negoț, prin studenți, prin drumurile apei. Iar faptul că marele continuator al viorii venețiene și-a așezat atelierul aici, la câțiva pași de lagună, spune ceva despre cum se răspândea arta sunetului: ea nu mai era închisă între canalele Veneției, ci se revărsa în tot ținutul, în toată Europa. Vom vedea îndată cum.

Trilul diavolului

Dacă lumea de azi știe un singur lucru despre Tartini, acela e o legendă — și e una dintre cele mai frumoase din toată istoria muzicii.

Visul din noaptea aceea

Se povestește — și el însuși ar fi povestit-o — că într-o noapte Tartini a visat că i se arată **diavolul**. În vis, i-ar fi întins diavolului vioara lui, ca să vadă ce știe. Și atunci necuratul a început să cânte — o sonată de o frumusețe și o măiestrie atât de amețitoare, cum urechea omenească nu mai auzise. Tartini asculta fermecat, cu răsuflarea tăiată. Când s-a trezit, a sărit la vioară și a încercat, cu disperare, să prindă în note ceea ce auzise în somn.

N-a izbutit. „Sonata pe care am scris-o atunci", ar fi mărturisit el, „e cea mai bună pe care am compus-o vreodată — și totuși e atât de departe de ce auzisem în vis, încât mi-aș fi zdrobit vioara și aș fi părăsit muzica pe vecie, dacă aș fi putut trăi fără ea."

Sonata aceea există. Se cheamă ***Il trillo del diavolo*** — „Trilul diavolului" —, o sonată pentru vioară în sol minor, și e, într-adevăr, una dintre cele mai grele și mai spectaculoase pagini violonistice ale epocii. Numele vine de la un pasaj uluitor din final, în care violonistul trebuie să țină un **tril** — bătaia iute a două note vecine — în același timp cu o altă melodie, cântată de aceleași degete pe o altă coardă. E un tur de forță care cere o mână de vrăjitor. Fie că povestea e aievea sau înflorită cu timpul (cineva, mai târziu, a mai adăugat la ea), ea spune un adevăr adânc despre Tartini: pentru el, vioara nu era o îndeletnicire, ci o obsesie care-i bântuia până și somnul. Căuta un sunet de dincolo de lume — și știa, cu durere, cât de puțin din el poate prinde o mână de om.

Legenda trilului diavolului e frumoasă nu doar fiindcă e dramatică, ci fiindcă e, în felul ei, portretul exact al artistului. Tartini a fost omul care a auzit, în minte, o muzică mai desăvârșită decât putea cânta — și care și-a petrecut viața încercând s-o ajungă. E chinul oricărui mare creator, spus aici printr-o parabolă nemuritoare.

Omul de știință al viorii

Dar ar fi nedrept să-l ținem minte doar prin legendă. Tartini a fost, poate, cel dintâi mare violonist care a fost totodată un **cercetător** — un om care a vrut să înțeleagă sunetul, nu doar să-l producă. Cea mai uimitoare dintre descoperirile lui privește un fenomen pe care-l putem numi, simplu, **al treilea sunet**. Tartini a observat că atunci când cânți, foarte curat și foarte apăsat, două note deodată pe vioară, urechea aude — ca prin minune — și o a treia notă, mai joasă, pe care nimeni nu o cântă. Nu e o iluzie; e un fenomen real al acusticii, născut din întâlnirea celor două sunete. Italienii îl numesc *terzo suono*, „al treilea sunet"; posteritatea l-a legat pentru totdeauna de numele descoperitorului. Ce om trebuie să fii ca să bagi de seamă așa ceva? Un om care ascultă vioara cu o atenție aproape supraomenească. Pentru Tartini, descoperirea nu era doar o curiozitate: el a învățat-o pe elevii lui ca pe o unealtă. Dacă cânți corect două note la distanță potrivită, le spunea, vei auzi al treilea sunet limpede și frumos; dacă al treilea sunet sună fals sau se clatină, înseamnă că intonația ta nu e perfectă. Urechea avea, așadar, un martor ascuns care îi spunea dacă a greșit. Tartini a făcut din acustică o școală de precizie. Spre sfârșitul vieții, din 1750 încolo, a adunat toate aceste gânduri în tratate savante despre armonie și despre știința sunetului — printre care un *Tratat de muzică după adevărata știință a armoniei*, tipărit la Padova în 1754. Erau cărți grele, pe alocuri greu de urmărit chiar și pentru contemporani; dar ele arată un spirit rar, care voia să împace muzica vie cu legile firii. În Tartini, violonistul și filozoful sunt același om.

Cum se învață să cânți: școala și arta ornamentului

Cealaltă mare faptă a lui Tartini nu e o lucrare, ci o instituție: **școala lui de vioară**, deschisă la Padova în 1726.

Școala care a hrănit Europa

Nu era o școală obișnuită. Faima lui Tartini crescuse atât de mult, încât la Padova au început să curgă tineri violoniști din toată Europa — din Italia, din țările germane, din Franța — ca să învețe de la maestru. Mulți dintre marii violoniști ai generației următoare au trecut prin mâna lui sau prin mâna elevilor lui. Școala a funcționat decenii întregi și a răspândit în tot continentul un anumit fel de a ține arcușul, de a cânta curat, de a face vioara să *cânte* ca o voce omenească.

E aici un lucru care ține de însăși teza cărții noastre. Până acum, am văzut muzica venețiană născându-se *în* oraș — în bazilică, în ospedale, în teatre. Odată cu Tartini, o vedem **radiind în afară**. Sunetul școlii venețiene a viorii — limpede, cântat, expresiv — pleacă de la Padova spre nord și spre apus, în bagajul fiecărui tânăr care se întoarce acasă. Stilul unui oraș, tradus în sunet, nu rămâne închis între zidurile lui: el călătorește, prinde rădăcini aiurea, și devine, cu timpul, limbajul comun al Europei. Padova lui Tartini e una dintre porțile prin care „sunetul Veneției" iese în lume.

Ce anume preda Tartini? Înainte de orice, arta de a *cânta* pe vioară — adică de a o face să sune ca o voce. Iar pentru asta, cel mai de preț lucru era știința **ornamentului**: trilurile, apogiaturile, înfloriturile mărunte prin care un interpret al epocii dădea viață unei melodii. Tartini a scris despre asta un mic tratat care are o însemnătate aparte în istorie: e cel dintâi text tipărit închinat anume artei ornamentului. Mai târziu, Leopold Mozart — tatăl lui Wolfgang — avea să se folosească de paginile lui când și-a scris propria metodă de vioară, cea pe care a învățat după ea o Europă întreagă. Iată, deci, o altă punte spre viitor. La fel cum muzica venețiană a curs, prin manuscrise și prin admirația lui Bach, spre Germania — un drum pe care l-am urmărit cu Vivaldi și cu frații Marcello —, tot așa arta violonistică a lui Tartini a hrănit, prin Leopold Mozart și prin sutele de elevi ai școlii padovane, felul în care s-a cântat la vioară în tot veacul care a urmat. Veneția dădea mai departe, pe tăcute, lecția ei de sunet.

Ce rămâne din Tartini

Să adunăm firele. Tartini duce vioara venețiană dincolo de Vivaldi, dar pe alt drum. Vivaldi îi dăduse glasul și forma; Tartini i-a dat **conștiința de sine** — o știință a sunetului, o metodă a cântatului curat, o școală care a împrăștiat toate acestea în Europa. Dacă Preotul Roșu a fost poetul torențial al viorii, padovanul a fost gânditorul ei adânc: omul care a stat o viață cu urechea lipită de cele patru coarde, până a auzit în ele chiar și sunetul nenăscut, al treilea. Iar legenda trilului diavolului rămâne, peste toate, cea mai frumoasă pecete a lui. Ea ne spune că la capătul atâtei științe și atâtei măiestrii stătea, totuși, o taină — un sunet visat, mai înalt decât orice mână pământeană. Tartini a știut, mai bine ca oricine, că muzica adevărată începe dincolo de ce putem cânta. A alergat după ea toată viața, cu smerenie și cu disperare, și tocmai de aceea arta lui respiră și azi. E, și povestea lui, o fărâmă din teza noastră. Sunetul care s-a născut în laguna Veneției — în chemările cori spezzati de la San Marco, în corurile orfanelor, în viorile Preotului Roșu — nu a murit odată cu orașul care-l zămislise. El a trecut câmpia până la Padova, s-a făcut școală și tratat și metodă, și de acolo a pornit mai departe, spre toate colțurile Europei. Un oraș tradus în sunet își trimite, până la urmă, sunetul în lume — și acolo trăiește mai departe, în fiecare arcuș care învață să cânte curat. Cu Tartini se încheie, aproape, marea galerie a vocilor. Ne mai rămâne o singură figură, cea care închide veacul la Veneția și îl trece, zâmbind, înspre o lume nouă: un maestru al teatrului vesel, al operei bufe, ultimul mare nume al unei școli care apunea în lumină. Îl cheamă Baldassare Galuppi, și despre el e capitolul care urmează.

Ghid de audiție — vioara care visează

Ascultă, firește, ***Il trillo del diavolo*** — „Trilul diavolului". Lasă-te purtat de mișcarea lentă de la început, caldă și visătoare, ca o amintire din somn; apoi urmărește cum muzica se întețește spre finalul acela uluitor, unde vioara cântă, în același timp, o melodie și un tril neîncetat. Gândește-te, ascultând, la povestea visului — și la omul care, trezit, n-a putut prinde decât o umbră din ce auzise.

Dacă vrei să-l cunoști și pe celălalt Tartini, cel senin, caută una dintre sonatele lui mai liniștite, ca *Pastorale*, sau un concert de vioară: vei auzi cântul curat, cald, cantabil, pe care îl preda la Padova — vioara care vrea, înainte de orice, să sune ca o voce omenească.

Iar la urmă, dacă ai la îndemână un instrument și o ureche răbdătoare, încearcă micul experiment al „celui de-al treilea sunet": cântă, apăsat și curat, două note potrivite deodată, și ascultă cu atenție. Dacă ai noroc și intonație, vei auzi, nechemată, o a treia notă, joasă, născându-se din întâlnirea celorlalte două. Atunci vei fi auzit, cu urechea ta, ceea ce a auzit Tartini acum trei veacuri — și vei înțelege ce fel de ascultare trebuie să ai ca să descoperi, într-un instrument știut de toți, o taină pe care n-o băgase nimeni în seamă.

Capitolul 22

Baldassare Galuppi: amurgul luminos al operei venețiene

Marile școli nu se sting întotdeauna în tragedie. Uneori apun zâmbind — iar Veneția și-a încheiat marele veac muzical nu cu un bocet, ci cu hohotul luminos al unei comedii.

Un apus care râde

Am ajuns la ultima dintre marile voci ale școlii venețiene. După torentul lui Vivaldi și adâncimea lui Tartini, după patricienii Marcello și lungul șir de maeștri ai bazilicii, ai ospedalelor și ai teatrelor, povestea noastră se apropie de capăt. Dar e un capăt ciudat de senin. Fiindcă omul care închide marele veac al Veneției muzicale nu e un compozitor al gravității și al umbrelor, ci un maestru al veseliei — părintele operei comice, cel care a făcut un oraș întreg să râdă până aproape de ceasul în care avea să-și piardă libertatea. Îl cheamă **Baldassare Galuppi**, și viața lui — lungă, strălucită, plimbată prin jumătate de Europă — e ca un asfințit frumos peste lagună: lumina scade, dar culorile sunt nespus de calde. Cu el, barocul venețian trece, aproape pe nesimțite, înspre o lume nouă, cea a clasicismului lui Haydn și Mozart. E un om de hotar, așezat exact acolo unde un veac se sfârșește și altul începe. Și tocmai de aceea povestea lui e cea mai potrivită pentru a încheia galeria noastră de voci.

Băiatul din Burano

S-a născut în 1706 pe **Burano**, insula de pescari din lagună vestită azi pentru casele ei vopsite în culori țipătoare și pentru dantelele ei. De acolo i-a rămas și porecla sub care l-a știut toată lumea, și cu care își semna chiar manuscrisele: ***Il Buranello*** — „cel din Burano”. E un amănunt frumos: cel mai cosmopolit dintre compozitorii venețieni, omul care avea să cânte la Londra și la curtea țarinei Rusiei, și-a purtat toată viața, ca pe o insignă, numele micii lui insule din lagună. Talentul i s-a arătat devreme — se spune că și-a scris cea dintâi operă la cincisprezece ani. A trecut prin anii de ucenicie ai oricărui muzician al vremii: clavecinist la un teatru din Florența, autor de opere

serioase primite cu o căldură mai degrabă cuminte. Nimic, la început, nu vestea pe cineva ieșit din comun. Dar Galuppi era un om răbdător și muncitor, și a urcat, treaptă cu treaptă, până în vârful ierarhiei muzicale a Veneției. Căci iată ce e minunat la cariera lui: ea reface, într-o singură viață, întreaga hartă a instituțiilor pe care le-am cunoscut în prima parte a cărții. Galuppi a fost **maestru de cor la unul dintre ospedale**, apoi la altul — la Mendicanti, și mai târziu la Incurabili, acele azile-conservatoare în care orfanele cântau după grilaje. A fost **vicemaestru, apoi maestru de capelă la San Marco** — cel mai înalt post muzical al Republicii, scaunul pe care îl ocupaseră, cu veacuri în urmă, Willaert și Gabrielii. Un singur om, așadar, a slujit pe rând bazilica, ospedalul și teatrul — cele trei inimi ale muzicii venețiene. În Galuppi, toate firele cărții noastre se adună într-un singur nod.

Omul care a cucerit Europa cu râsul

Dar faima lui adevărată, cea care i-a dus numele departe, n-a venit nici de la bazilică, nici de la ospedal. A venit de la teatru — și mai ales de la un fel nou de teatru muzical, pe care Galuppi l-a dus la desăvârșire: **opera buffă**, opera comică.

Ce este opera buffă

Până acum, în capitolele despre teatru, am vorbit mai ales despre *opera seria* — opera „serioasă", cu subiectele ei luate din mitologie și din istoria antică, cu împărați și zei, cu eroi care își plâng în arii lungi dragostea și datoria. Era o lume înaltă, solemnă, adesea magnifică. Dar, cu timpul, publicul a început să-și dorească și altceva: povești despre oameni obișnuiți, despre slujnice istețe și stăpâni caraghioși, despre dragoste și șiretlicuri de toate zilele, spuse cu haz și cu vioiciune. Așa s-a născut *opera buffa* — opera comică —, teatrul muzical al râsului.

Galuppi i-a fost unul dintre marii părinți. Urmașii l-au și numit, de altfel, „părintele operei comice" — o laudă poate prea întreagă, dar care spune bine cât de însemnat a fost. El a luat comedia muzicală, încă tânără și cam stângace, și i-a dat formă, ritm, strălucire. A făcut din ea un spectacol în care muzica și râsul merg mână în mână, în care personaje de rând — bucătărese, țărani, filozofi de țară — prind viață pe scenă cu tot atâta artă câtă li se dăduse, altădată, doar zeilor și împăraților.

Iar aici intervine o întâlnire fericită, dintre acelea care schimbă o artă întreagă: întâlnirea dintre Galuppi și marele dramaturg **Carlo Goldoni**.

Galuppi și Goldoni: muzica întâlnește comedia

Carlo Goldoni e pentru teatrul italian ceea ce e Shakespeare pentru cel englez — marele reformator al comediei, omul care a adus pe scenă oameni adevărați,

cu graiul și cu năravurile lor de toate zilele. Din 1749, Goldoni și Galuppi au început să lucreze împreună la un fel de spectacol numit *dramma giocoso* — „dramă veselă" —, un amestec savuros de comic și duios, de personaje caraghioase și de clipe de adevărată simțire. Cea dintâi rodire a acestei prietenii a fost *Arcadia in Brenta*; au urmat multe altele, printre care comedii răsunătoare ca *Il mondo alla roversa* — „Lumea pe dos".
Ce aducea fiecare? Goldoni, cuvântul viu, spiritul, situațiile omenești; Galuppi, muzica ce le dădea aripi. Împreună, au făcut din opera comică venețiană cel mai iubit divertisment al Europei. Era, într-un fel, nunta firească a celor două mari daruri ale orașului: teatrul și muzica, vorba și sunetul. Veneția, care inventase opera publică cu un veac în urmă (ne amintim de capitolul despre Cavalli), își încorona acum invenția cu acest gen nou, ușor și strălucitor, care avea să facă înconjurul lumii.

Finalul care a deschis un drum

Dar Galuppi n-a fost doar un om care a făcut lumea să râdă. A adus în muzică și o noutate tehnică de mare însemnătate, care avea să hrănească întregul clasicism de după el: **marele final de ansamblu**. Iată despre ce e vorba. Într-o operă comică, acțiunea se încâlcește tot mai tare pe măsură ce se apropie sfârșitul unui act: neînțelegeri, deghizări, personaje care se ceartă și se împacă. Galuppi a învățat să prindă toată această forfotă într-o singură mișcare muzicală lungă, curgătoare, în care tot mai multe voci intră pe rând, se suprapun, se întrec — un fel de vârtej muzical care crește și crește până la căderea cortinei. E ceea ce istoricii numesc *finalul buffo*, finalul comic de ansamblu. Pare un amănunt de meșteșug. În realitate, e una dintre cele mai rodnice invenții ale secolului. Căci acele mari finale, în care muzica ține laolaltă o mulțime de personaje și de simțiri deodată, aveau să devină inima operelor comice ale lui **Haydn** și, mai ales, ale lui **Mozart**. Cine a ascultat vreodată vârtejul ametitor de la finalul unui act din *Nunta lui Figaro* a auzit, fără să știe, ecoul îndepărtat al lecției lui Galuppi. Iată, încă o dată, teza cărții noastre la lucru: un lucru născut în teatrele Veneției — felul de a face muzica să poarte, deodată, o lume întreagă de glasuri — călătorește mai departe și devine bun al întregii Europe muzicale.

Clavecinistul și slujitorul bisericii

Ar fi nedrept să-l lăsăm pe Galuppi doar în lumina rampei. A fost, pe lângă omul teatrului, și un mare **clavecinist** — unul dintre virtuozii vremii — și a lăsat caiete de sonate pentru clavecin care se cântă și azi, pagini de o grație limpede, deja clasică, în care se aude amurgul barocului trecând spre zorii unei lumi noi. Două culegeri de asemenea sonate i-au apărut chiar la Londra, semn al faimei lui europene. Și a mai fost, până la capăt, un credincios slujitor al bisericii. A scris o mulțime uriașă de muzică sacră — zeci de liturghii, psalmi, imnuri —, îmbinând cu înțelepciune vechiul stil sever al polifoniei cu melodia nouă, caldă și cantabilă a vremii lui. În catedrala

Sfântul Marcu, bătrânul Buranello a dus mai departe, cu demnitate, o tradiție de două veacuri. Era, în persoana lui, Veneția întreagă: și teatrul, și salonul, și altarul. Faima aceasta deplină l-a purtat departe de lagună. A petrecut aproape doi ani la **Londra**, veghind asupra spectacolelor de la teatrul regal. Și, mai uimitor încă, a fost chemat tocmai la capătul Europei, la curtea **țarinei Ecaterina cea Mare**, la Sankt-Petersburg, unde a slujit vreo trei ani ca muzician al curții imperiale. Gândește-te la drumul acesta: un băiat de pe o insulă de pescari din laguna venețiană ajunge compozitorul preferat al împărătesei Rusiei. Nimic nu spune mai bine cât de departe strălucea, în acel veac, lumina muzicală a Veneției.

Amurgul și o toccată care n-a murit

Galuppi a murit în 1785, la Veneția, bătrân, vestit și împăcat. A apucat să fie, vreme de decenii, cel mai de seamă muzician al orașului. N-a apucat — și poate a fost o milostivire — să vadă ce avea să urmeze: doar doisprezece ani după moartea lui, în 1797, armatele lui Napoleon aveau să pună capăt, dintr-o trăsătură de condei, celor peste o mie de ani ai Republicii Veneția. Odată cu libertatea orașului s-a risipit și lumea care hrănise muzica lui — iar manuscrisele lui Galuppi însuși au fost împrăștiate în acea vreme de răsturnare. Despre acel sfârșit și despre ce a rămas după el vom vorbi în partea care urmează. Dar să încheiem capitolul vocilor cu o imagine frumoasă, care e, ea însăși, o dovadă vie a tezei noastre.

„A Toccata of Galuppi's"

La aproape un veac după moartea Buranello-ului, un mare poet englez, Robert Browning, a scris o poezie care avea să-i poarte numele mai departe decât ar fi visat vreodată: *„A Toccata of Galuppi's"* — „O toccată de Galuppi". În ea, un om din alt veac și din altă țară ascultă o piesă veselă și tristă de-a lui Galuppi, și, prin notele ei, vede deodată aievea Veneția de altădată — balurile, măștile, dragostele trecătoare, tinerii și tinerele care au dansat cândva pe muzica aceasta și care de mult s-au prefăcut în pulbere. Muzica lui Galuppi devine, în poezie, chiar glasul Veneției apuse: vesel la suprafață, dar cu o undă adâncă de melancolie, amintirea unei lumi strălucitoare care s-a stins.

E, poate, cel mai frumos omagiu adus vreodată unui muzician venețian — și e dovada supremă a tot ce spunem în cartea aceasta. Căci iată: orașul a căzut, Republica a pierit, dansatorii s-au stins de mult. Dar o toccată a rămas. Și prin ea, peste veacuri și peste mări, un poet a putut auzi încă vie Veneția întreagă. *Stilul unui oraș este orașul tradus în sunet* — iar sunetul, când e adevărat, supraviețuiește orașului însuși. Galuppi s-a stins; toccata lui cântă mai departe.

Capătul galeriei

Cu Galuppi se încheie marea galerie a vocilor venețiene. Am pornit, în această a doua parte a cărții, de la Willaert, flamandul care a întemeiat școala, și am ajuns la Buranello, băiatul din lagună care a încheiat-o râzând. Între cei doi se întinde un șir de genii cum puține orașe au adunat vreodată: Gabrielii, Monteverdi, Cavalli, Strozzi, Vivaldi, Tartini, Marcello — fiecare o fațetă a aceluiași diamant, fiecare o altă traducere în sunet a aceluiași oraș. Galuppi e asfințitul acelui diamant. În el, barocul venețian se stinge frumos, cu zâmbet și cu grație, și întinde mâna veacului următor — îi dă lui Haydn și lui Mozart marile lui finale, îi dă Europei întregi gustul operei comice. Nu e un sfârșit trist, ci unul generos: o școală care, chiar în clipa apusului, dăruiește mai departe tot ce a strâns. Rămâne acum să adunăm roadele. Ce a însemnat, pentru întreaga muzică a lumii, acest oraș? Încotro au curs apele pe care le-a izvorât? Cum a ajuns sunetul lagunei la Bach, la Händel, la clasicii Vienei? Și ce a mai rămas, după căderea din 1797, din orașul care cânta? Despre toate acestea e partea a treia și cea din urmă a cărții noastre — *Moștenirea*.

Ghid de audiție — surâsul lagunei

Ascultă mai întâi o pagină din muzica de teatru a lui Galuppi — un fragment dintr-o operă comică scrisă cu Goldoni, de pildă din *Il mondo alla roversa*. Lasă-te prins de vioiciunea ei, de ritmul sprinten, de felul în care muzica pare să chicotească. Și, dacă poți, caută un *final* de act: urmărește cum vocile intră una după alta și se împletesc într-un vârtej tot mai iute — și gândește-te că din acel vârtej s-au născut, peste o generație, marile finale ale lui Mozart.

Apoi treci la o sonată pentru clavecin — o pagină liniștită, limpede, deja clasică. Vei auzi, în transparența ei, barocul venețian trecând pe nesimțite spre o lume nouă.

Iar la urmă, dacă vrei să simți și melancolia din spatele surâsului, citește poezia lui Browning, *„A Toccata of Galuppi's"*, și ascultă în același timp o toccată de-a lui. E cel mai bun fel de a-ți lua rămas-bun de la vocile Veneției: pe o muzică veselă care, ascultată cu luare-aminte, îți spune încet că totul trece — totul, afară de muzică.

Partea a treia

Moștenirea

Capitolul 23

Drumul spre Bach și spre Europa

Un oraș poate începăpea într-o lagună. Dar sunetul lui nu încape nicăieri: el curge pe râuri și peste munți, și se face, într-o bună zi, limba muzicală a unui continent întreg.

Partea a treia: adunăm roadele

Am ajuns la ultima parte a cărții. Până acum am umblat prin Veneția însăși — i-am cunoscut cetatea, instituțiile, și apoi, una câte una, marile ei voci, de la Willaert la Galuppi. Acum facem un pas înapoi și privim de departe, ca de pe o colină, întreg ținutul pe care l-am străbătut. Întrebarea acestei ultime părți e simplă și mare: **ce a însemnat Veneția pentru muzica întregii lumi?** Încotro au curs apele pe care le-a izvorât? Ce a rămas din ele? Fiindcă — și aici e miezul a tot ce spunem — un oraș muzical nu trăiește doar pentru sine. Sunetul pe care-l naște nu rămâne închis între zidurile lui. El călătorește: în partiturile tipărite, în bagajul ucenicilor străini, în amintirea celor care l-au auzit o dată și nu l-au mai putut uita. Am văzut deja firul acesta apărând, iar și iar, în capitolele dinainte — Bach transcriindu-l pe Marcello, Leopold Mozart învățând din tratatul lui Tartini, finalele lui Galuppi răsărind în operele vieneze. Acum e vremea să adunăm firele într-o singură pânză și să urmărim, limpede, cum a plecat sunetul Veneției în lume. Iar drumul lui, în marea lui parte, duce spre nord — peste Alpi, în țările germane. Acolo, două mari râuri pornite din lagună aveau să se verse, până la urmă, într-un singur ocean: muzica lui **Johann Sebastian Bach**.

Primul râu: cântul pe mai multe coruri

Să ne întoarcem, pentru o clipă, la unul dintre cele mai frumoase capitole ale cărții — cel despre San Marco și despre minunea sunetului împărțit în spațiu, *cori spezzati*, corurile care își răspundeau de la o galerie la alta, până când bazilica întreagă părea că respiră muzică. Am văzut cum Willaert a pus temelia acestui fel de a scrie, și cum Andrea și, mai ales, **Giovanni Gabrieli** l-au dus la o strălucire nemaiîntâlnită, chemându-se între ei grupuri de voci și de alămuri peste capetele credincioșilor. Ei bine, minunea aceasta n-a rămas la Veneția. Ea a plecat spre nord în mintea și în inima unui tânăr german.

Heinrich Schütz, ucenicul lui Gabrieli

În 1609, un tânăr de vreo douăzeci și patru de ani pe nume **Heinrich Schütz** a venit tocmai din Saxonia la Veneția, ca să învețe muzică. A rămas vreo trei ani și a studiat cu Giovanni Gabrieli însuși. Legătura dintre cei doi a fost adâncă: Schütz avea să spună, toată viața, că Gabrieli a fost singurul om pe care l-a numit vreodată „maestrul meu". Când bătrânul Gabrieli a murit, i-a lăsat ucenicului, ca semn de iubire, unul dintre inelele lui.

Schütz s-a întors în Germania cu o comoară în bagaje: felul venețian de a face muzică — scrisul pe mai multe coruri, dialogul dintre grupuri de voci și instrumente, arta de a împleti cuvântul cu sunetul în chip dramatic. A tipărit la Veneția cea dintâi carte a lui de madrigale, apoi, acasă, a revărsat tot ce învățase în marile lui culegeri de muzică sacră — *Psalmii lui David*, *Simfoniile sacre* (dintre care cea dintâi carte a apărut, semnificativ, chiar la Veneția, în 1629). A mai făcut o dată drumul spre lagună, mai târziu, și acolo pare să-l fi întâlnit și pe bătrânul Monteverdi, prinzând și ceva din noul stil dramatic al acestuia.

Schütz e socotit, pe drept, cel mai mare compozitor german dinaintea lui Bach. Iar el e, înainte de orice, un venețian de adopție — poarta prin care sunetul lagunei a intrat în muzica germană. Prin el, ecoul corurilor de la San Marco a răsunat, peste Alpi, în bisericile Saxoniei.

Iată, așadar, cel dintâi mare râu. De la Gabrieli, prin Schütz, stilul venețian al cântului dramatic și al dialogului dintre coruri a pătruns adânc în muzica germană a secolului al XVII-lea — aceea din care avea să se ridice, peste câteva generații, catedrala sonoră a lui Bach. Când asculți un mare cor dublu de-al lui Bach, în care două grupuri își răspund și se împletesc, auzi, la capătul unui drum lung de un veac, chemarea de demult a galeriilor de la San Marco.

Al doilea râu: concertul

Celălalt mare dar al Veneției către muzica lumii n-a fost vocea, ci forma — și anume **concertul**, acel fel de a pune față în față un solist strălucitor și orchestra întreagă, pe care l-am văzut născându-se și ajungând la deplinătate în mâinile lui Vivaldi. Iar povestea felului în care acest dar a ajuns la Bach e una dintre cele mai frumoase și mai bine știute din toată istoria muzicii.

Bach la Weimar, cu partiturile lui Vivaldi pe masă

Pe la 1713–1714, tânărul Johann Sebastian Bach era organist la curtea din Weimar. În acei ani i-au căzut în mână partituri venețiene proaspete — mai ales celebra culegere de concerte a lui Vivaldi, *L'estro armonico*, tipărită la Amsterdam cu puțin înainte și răspândită cu iuțeală în toată Europa. Ce a

făcut Bach cu ele? Le-a studiat în singurul fel în care un muzician adevărat poate studia cu adevărat o muzică: **transcriindu-le**. Le-a rescris, cu mâna lui, pentru clavecin și pentru orgă — mai multe concerte, pentru unul, pentru două, chiar pentru patru clavecine deodată.
Dintre concertele pe care le-a prelucrat pentru orgă, mai multe sunt chiar de Vivaldi; două dintre ele vin de-a dreptul din *L'estro armonico*. Iar unul dintre cele mai sclipitoare aranjamente ale lui — un concert pentru patru clavecine și orchestră — pornește tot de la o pagină venețiană, un concert pentru patru viori din aceeași culegere.
Dar lucrul cu adevărat însemnat nu e numărul transcrierilor. E ce a învățat Bach din ele. Copiind, notă cu notă, concertele Preotului Roșu, Bach a deprins în adânc **arta concertului italian**: felul de a croi o mișcare pe un refren care revine (ceea ce numim *ritornello*), echilibrul dintre solist și ansamblu, limpezimea arhitecturii, energia ritmică necruțătoare. Toate acestea au trecut, prin acel exercițiu de ucenicie, în sângele propriei lui muzici. Marile concerte ale lui Bach de mai târziu — Concertele brandenburgice, concertele pentru clavecin, pentru vioară — sunt de neînchipuit fără lecția venețiană învățată la Weimar. Vivaldi i-a dat lui Bach forma; Bach a umplut-o cu o adâncime pe care lumea n-o mai auzise.

E un moment uluitor în istoria muzicii, și e, în felul lui, dovada supremă a tezei noastre. Gândește-te: un preot roșcat din laguna Veneției scrie concerte pentru fetele unui azil de orfane. Partiturile se tipăresc, călătoresc pe mare până în Olanda, de acolo mai departe în inima Germaniei, și ajung pe masa unui tânăr organist dintr-un orășel saxon. Iar acel tânăr — care avea să fie cel mai mare dintre toți — învață din ele, le transcrie, și le preface în propriul lui limbaj. Sunetul Veneției a străbătut jumătate de continent ca să hrănească geniul de la Leipzig. *Stilul unui oraș tradus în sunet* nu rămâne niciodată al orașului singur: el devine, cu timpul, moștenirea tuturor.

Nu doar Bach: un gust care cucerește continentul

Bach e capătul cel mai strălucit al acestor două râuri, dar nu e singurul. Sunetul venețian se revărsase, de fapt, peste toată Europa muzicală a vremii. Tiparnițele venețiene și, mai târziu, cele olandeze purtaseră concertele și sonatele italiene în fiecare colț al continentului. „Gustul italian" — melodia limpede și cantabilă, forma concertului, strălucirea viorii — devenise un fel de limbă comună pe care o vorbeau muzicienii de pretutindeni. Un tânăr compozitor din Germania, din Anglia sau din Franța învăța, aproape fără excepție, trecând prin școala italiană — iar în inima acelei școli strălucea Veneția. Chiar și **Georg Friedrich Händel**, celălalt mare geniu german al epocii, și-a făcut ucenicia trecând prin Italia; iar atunci când a vrut să-și arate întâia oară pe deplin măiestria de om de teatru, a făcut-o tocmai la Veneția, unde o operă de-a lui a cucerit publicul lagunei. Orașul rămăsese, și la începutul veacului al XVIII-lea, una dintre marile scene pe care un muzician voia să fie văzut și auzit. Iar

mai târziu, cum am văzut, firul avea să ajungă până la clasicii Vienei: Tartini, prin tratatul lui și prin școala de la Padova, hrănind arta viorii pe care Leopold Mozart o va preda Europei; Galuppi, prin marile lui finale comice, pregătind calea operelor lui Haydn și Mozart. Oriunde privim, în muzica secolului al XVIII-lea, dăm peste câte un fir care, urmărit înapoi, duce la lagună.

De ce tocmai Veneția

Merită să ne oprim o clipă și să întrebăm: de ce? De ce a putut un singur oraș — nici măcar foarte mare — să dăruiască atâta lumii întregi? Răspunsul e, în fond, răspunsul întregii noastre cărți. Veneția a fost orașul în care muzica a pătruns în toate încheieturile vieții: în stat și în biserică, în mila publică a ospedalelor și în negoțul teatrelor, în palatele patricienilor și pe canalele cântate de gondolieri. A fost orașul tiparului muzical, care a trimis note în toată Europa; orașul deschis spre Răsărit și spre Apus, prin care treceau negustori, soli și muzicieni din toate colțurile lumii. A fost, într-un cuvânt, un loc în care sunetul avea unde să crească, să se încrucișeze, să rodească. Iar un sunet atât de bogat, odată născut, nu putea să nu se reverse în afară. De aceea, când spunem că *stilul unui oraș este orașul tradus în sunet*, spunem și ceva mai mult: că traducerea aceasta, odată făcută, poate fi citită oriunde. Sunetul Veneției a fost atât de plin de viață, atât de adevărat, încât un german de la Dresda, un sas de la Weimar, un englez de adopție de la Londra au putut să-l audă, să-l înțeleagă și să-l facă al lor. Un oraș a cântat; o lume întreagă a învățat melodia.

Ce urmează

Am văzut, în acest capitol, cum au curs spre nord cele două mari râuri ale Veneției — cântul dramatic al corurilor, prin Schütz, și forma concertului, prin Bach. Dar mai e un drum pe care l-am atins doar în treacăt și pe care merită să-l urmărim aparte: drumul **operei**. Căci invenția cea mai răsunătoare a Veneției — teatrul muzical public, deschis oricui are un bilet — a pornit și ea din lagună și a cucerit, scenă cu scenă, întreaga Europă. Despre acea cucerire e capitolul care urmează. Iar la urmă, în capitolul cel din urmă al cărții, va trebui să privim și clipa tristă în care orașul care cânta și-a pierdut libertatea — căderea din 1797 — și felul minunat în care, peste un veac și mai bine, lumea și-a adus din nou aminte de el și i-a redescoperit comorile îngropate. Fiindcă povestea Veneției muzicale nu se sfârșește cu un apus; se sfârșește, cum se cuvine, cu o înviere.

Ghid de audiție — același sunet, două maluri

Fă, în seara aceasta, un mic experiment de ascultare, care valorează cât o întreagă demonstrație. Ascultă întâi un fragment din Giovanni Gabrieli — o *Sonata pian e forte* sau un mare motet pe mai multe coruri de la San Marco — și lasă-te învăluit de felul în care grupurile de sunete își răspund în spațiu. Apoi ascultă un cor dublu de-al lui Heinrich Schütz. Vei auzi, peste Alpi și peste o jumătate de veac, același suflu, aceeași artă a dialogului.

Pe urmă, ascultă un concert din *L'estro armonico* al lui Vivaldi — bunăoară concertul pentru patru viori. Și, imediat după, ascultă transcrierea pe care i-a făcut-o Bach, pentru patru clavecine. E aceeași muzică, și totuși alta: vei auzi, aievea, cum sunetul lagunei trece dintr-o mână în alta, dintr-o țară în alta, dintr-un geniu în altul. Nicăieri nu se vede mai limpede teza întregii noastre cărți: că un sunet adevărat, odată născut, nu mai are hotare.

Capitolul 24

Opera cucerește Europa

O singură idee venețiană a schimbat felul în care lumea întreagă avea să-și petreacă serile: că la muzică poate veni oricine are un bilet. Din clipa aceea, opera n-a mai fost a curților. A fost a tuturor.

Invenția care a pornit totul

Ne întoarcem, pentru a înțelege această cucerire, la o dată pe care am mai pomenit-o și care merită săpată în piatră: **anul 1637**. În acel an s-a deschis la Veneția, în parohia San Cassiano, cel dintâi **teatru public de operă din lume** — cea dintâi sală în care spectacolul muzical nu mai era un dar al unui principe către curtenii lui, ci o marfă pe care și-o putea cumpăra oricine, plătind la intrare. Teatrul era al unei familii de patricieni, familia Tron; cea dintâi operă jucată acolo s-a numit *Andromeda*. Iar odată cu ea s-a născut ceva cu mult mai mare decât un spectacol: s-a născut **opera ca lucru public**. Ne-am oprit asupra acestei clipe în capitolul despre teatru și în cel despre Cavalli. Dar abia acum, de la înălțimea ultimei părți a cărții, îi putem măsura urmările adevărate. Căci ceea ce s-a petrecut la Veneția în 1637 n-a fost doar o noutate locală. A fost un **tipar** — un model de a face teatru muzical pe care Europa întreagă avea să-l copieze, oraș după oraș, vreme de două veacuri. Când intri azi, oriunde în lume, într-o sală de operă cu rândurile ei de loje suprapuse, cu scena ei iluminată și cu publicul care-și cumpără locul, intri într-o clădire al cărei bunic îndepărtat a fost un teatru din laguna Veneției.

Mașina venețiană, exportată

Ca să înțelegem de ce s-a răspândit atât de repede, trebuie să vedem că Veneția nu dăduse lumii doar o muzică, ci o **întreagă rânduială**.

Ce anume se exporta

Modelul venețian al operei era un mecanism complet, gata de copiat. Avea o **arhitectură** anume: sala cu loje așezate pe mai multe caturi, ca niște cuibare

suprapuse — fiecare loc vândut, fiecare lojă închiriată pe stagiune de câte o familie. Avea o **economie**: impresarul care strângea banii și risca, cântăreții plătiți, abonații, rețeta de la casă. Avea o **meserie**: scenografia cu mașinării care coborau zei din nori și schimbau palate în păduri, costumele, luminile. Și avea o **producție de serie**: la Veneția se dădeau, în fiecare stagiune, opere noi, una după alta, într-un ritm aproape industrial.
Toate acestea, laolaltă, alcătuiau un fel de „întreprindere a minunii" — un chip de a produce spectacol muzical pe bani, pentru un public larg, repetabil la nesfârșit. Și tocmai fiindcă era un mecanism, putea fi mutat. Un oraș care voia și el operă nu trebuia să inventeze nimic: îi ajungea să cheme un impresar italian, câțiva cântăreți, un scenograf, și să ridice o sală după chipul celor venețiene. Așa a călătorit opera — nu doar ca muzică, ci ca rețetă de-a gata.

Și a călătorit uluitor de repede. Încă din primele decenii, teatre după chipul celor venețiene răsăreau în orașele Italiei. Apoi genul a trecut munții și mările. Opera italiană — cântată în italiană, oriunde în lume — a devenit, pentru mai bine de un veac, divertismentul de căpetenie al curților și al orașelor Europei. La **Viena**, la **Dresda**, la **München**, la **Londra**, la **Hamburg**, până departe, la **Sankt-Petersburg** și la **Lisabona**, publicul se aduna să asculte muzică italiană, cântată adesea de italieni, pe libretul unui poet italian. Era o modă, dar una atât de adâncă și de durabilă, încât a modelat gustul muzical al unui continent întreg.

Vedetele călătoare

O artă care cucerește lumea are nevoie de eroii ei. Iar opera și-a avut vedetele — oameni care, purtați de faima lor, au dus sunetul teatrului italian în fiecare capitală.

Castrații și primadonele

Cele mai strălucitoare — și, pentru noi azi, cele mai ciudate — vedete ale operei erau **castrații**: cântăreți bărbați care, printr-o crudă intervenție făcută în copilărie, își păstraseră vocea înaltă de băiat, dar cu puterea și suflul unui plămân de bărbat. Rezultatul era un glas fără seamăn — ascuțit și totodată puternic, agil ca al unei păsări și plin ca al unei trâmbițe. Publicul îi adora, îi răsfăța, le plătea averi. Cel mai vestit dintre ei, **Farinelli**, a fost o vedetă europeană în toată puterea cuvântului: aclamat din Italia până la Londra, chemat în cele din urmă la curtea Spaniei, unde cânta, seară de seară, pentru a alina melancolia unui rege bolnav.
Alături de ei străluceau **primadonele** — marile cântărețe, și ele adorate, și ele plătite princiar, și ele purtând din oraș în oraș arta cântului italian. Acești oameni erau, în felul lor, niște ambasadori călători ai sunetului venețian și italian. Oriunde mergeau, duceau cu ei felul italienesc de a cânta — melodia

limpede, podoaba sclipitoare, arta de a face din voce un instrument desăvârșit. Un rege din nordul Europei putea să nu fi văzut niciodată laguna; dar, ascultându-și castratul preferat, asculta, fără s-o știe, chiar glasul pe care-l crescuseră teatrele și ospedalele Veneției.

Iar peste toate domnea, nevăzut, cuvântul unui singur poet. **Pietro Metastasio**, cel mai mare libretist al veacului, a scris un pumn de drame în versuri — povești de împărați, de eroi, de iubiri și datorii — care au fost puse pe muzică, de zeci și zeci de ori, de aproape toți compozitorii epocii. Un singur text metastasian putea fi îmbrăcat în muzică la Veneția, la Napoli, la Viena și la Londra, de patru compozitori deosebiți. Era, și aceasta, o dovadă a cât de unitară, de europeană, devenise lumea operei italiene: o limbă comună a sunetului și a versului, vorbită de la un capăt la altul al continentului.

Al doilea val: râsul cucerește și el

Până acum am vorbit mai ales despre *opera seria*, opera serioasă a împăraților și a zeilor. Dar ne amintim, din capitolul despre Galuppi, că Veneția născuse și un al doilea fel de teatru muzical: **opera buffă**, opera comică. Iar aceasta a pornit și ea la drum prin Europa — și, în felul ei, a stârnit chiar mai multă zarvă decât sora ei cea gravă.

O slujnică răstoarnă Parisul

Lucrul cel mai uimitor e cât de departe a putut ajunge o glumă muzicală. Pe la mijlocul veacului, o mică operă comică italiană despre o slujnică isteață care-și păcălește stăpânul ca s-o ia de soție — *La serva padrona*, „Slujnica stăpână" — a făcut turul Europei. Ajunsă la **Paris**, ea a aprins o ceartă răsunătoare între iubitorii de muzică: de o parte, apărătorii operei franceze, solemne și de curte; de alta, cei cuceriți de vioiciunea, de naturalețea, de hazul operei comice italiene. Cearta a umplut orașul de pamflete și de pasiuni — a rămas în istorie sub un nume aproape caraghios, „războiul bufonilor".

Pare o nimica toată: o întreagă capitală dezbinată din pricina unei operete despre o slujnică. Și totuși miza era adâncă. Ceea ce aducea opera comică italiană — oameni adevărați pe scenă, muzică firească și caldă, sentimente de toate zilele — era o întreagă nouă viziune despre ce poate fi teatrul muzical. Iar acea viziune, pornită din teatrele venețiene și napoletane, avea să biruie. Gustul pentru naturalețe, pentru omenesc, pentru muzica ce slujește adevărul simțirii și nu doar fastul — acesta e unul dintre marile daruri pe care opera comică italiană le-a făcut Europei.

Și iată că ajungem, pe acest drum, la numele spre care totul părea să curgă. Căci acel fel de teatru muzical — viu, omenesc, în care muzica poartă deodată bucuria și lacrima, în care marile finale de ansamblu adună mai multe glasuri și mai multe

simțiri într-un singur vârtej — avea să-și afle desăvârșirea în operele comice ale lui **Wolfgang Amadeus Mozart**. *Nunta lui Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* sunt copiii, peste câteva generații, ai acelei opere comice italiene care se născuse, cu un veac mai devreme, în teatrele Veneției. Când râdem și plângem la Mozart, moștenim, fără s-o știm, o invenție venețiană.

Veneția, izvorul

Să adunăm, deci, și acest fir. Opera — cea mai populară, cea mai răspândită dintre toate formele muzicale născute în baroc — e, la obârșia ei, o invenție venețiană. Nu doar fiindcă la Veneția au scris Monteverdi și Cavalli cele dintâi capodopere ale genului, ci fiindcă aici, în 1637, s-a petrecut lucrul hotărâtor: opera a fost **scoasă din palate și dată mulțimii**. Din acea clipă, ea a încetat să fie jucăria unei curți și a devenit o artă a tuturor — și tocmai de aceea a putut cuceri lumea. O artă de curte rămâne legată de curtea ei; o artă publică poate călători oriunde există un public. Veneția a dat operei exact lucrul de care avea nevoie ca să devină universală: libertatea de a fi a oricui. E, încă o dată, teza cărții noastre, văzută de la cea mai mare depărtare. *Stilul unui oraș este orașul tradus în sunet* — dar acel sunet, când e viu cu adevărat, nu rămâne al orașului. Opera a fost felul Veneției de a-și trăi poveștile, patimile, strălucirea, în cântec și pe scenă. Iar felul acesta s-a dovedit atât de omenesc, atât de adevărat, încât o lume întreagă l-a făcut al ei. Astăzi, când se ridică o cortină de operă la Viena, la New York sau la București, se ridică, într-un înțeles adânc, aceeași cortină care s-a ridicat întâia oară, pentru norod, în laguna Veneției, acum aproape patru veacuri.

Ce rămâne de spus

Am văzut acum cum s-au revărsat în lume toate marile daruri ale Veneției: cântul corurilor și forma concertului, prin Schütz și Bach, în capitolul dinainte; iar acum opera, prin teatrele, vedetele și libretele care au cucerit Europa. Sunetul lagunei a ajuns pretutindeni. Ne rămâne o singură poveste de spus — cea mai grea și, până la urmă, cea mai frumoasă. Fiindcă în chiar anii în care sunetul ei triumfa în lume, orașul care-l născuse se apropia de sfârșit. În 1797, după mai bine de o mie de ani, Republica Veneția avea să piară. Ce s-a întâmplat atunci cu muzica ei? Cum a supraviețuit sunetul, după ce orașul și-a pierdut libertatea? Și cum s-a întâmplat ca, peste mai bine de un veac, lumea să redescopere, uluită, comori pe care le crezuse pierdute pentru totdeauna? Despre apus și despre înviere e capitolul cel din urmă al cărții noastre.

Ghid de audiție — opera care a cucerit lumea

Pentru a auzi drumul acestui capitol, ascultă trei lucruri, în ordine.
Mai întâi, o arie dintr-o *operă seria* a veacului — o pagină de bravură, cu podoabe strălucitoare, dintre acelea care făceau publicul să înnebunească după castrați. Ascultă în ea arta pură a cântului italian, dusă la culme.
Apoi, o pagină din *La serva padrona* sau dintr-o altă operă comică a vremii — ușoară, sprintenă, plină de haz. Ascultă cât de aproape de viață, de firesc, de omenesc sună, și gândește-te că o asemenea muzică a putut dezbina Parisul.

Iar la urmă, ascultă un final de act din *Nunta lui Figaro* a lui Mozart — acel vârtej amețitor în care o mulțime de personaje cântă deodată, fiecare cu patima lui, totul ținut laolaltă de muzică. E capătul desăvârșit al drumului: opera comică, ajunsă la geniu. Și e, dacă asculți cu luare-aminte, sunetul teatrului venețian, înflorit peste veacuri într-o capodoperă pe care o iubește toată lumea.

Capitolul 25

Amurg și redescoperire: 1797 și învierea sunetului venețian

Orașul a căzut, muzica a amuțit, numele s-au șters. Și totuși, după aproape două veacuri de tăcere, cineva a deschis niște cufere prăfuite — și Veneția a început, din nou, să cânte.

Sfârșitul unei lumi de o mie de ani

Am lăsat, la capătul galeriei vocilor, un asfințit luminos: bătrânul Galuppi, murind în 1785, cu laguna încă răsunând de operele lui vesele. Era liniștea dinaintea furtunii. Căci doar doisprezece ani mai târziu avea să se petreacă lucrul de neînchipuit. În **1797**, armatele tânărului general Napoleon Bonaparte au ajuns la porțile lagunei. Iar Republica Veneția — acea Serenissima care dăinuise, neîntreruptă și mândră, mai bine de o mie de ani; care se crezuse veșnică precum marea ce o ocrotea — s-a prăbușit aproape fără luptă. Ultimul doge și-a dat jos coroana. Marele Consiliu a votat, cu mâini tremurânde, propria lui desființare. Peste noapte, cel mai vechi stat liber al Europei a încetat să mai existe. Orașul a trecut din mână în mână, ca o pradă — întâi la francezi, apoi la austrieci —, iar strălucirea lui de veacuri s-a stins ca o lumânare în vânt. E una dintre cele mai triste pagini din istoria Europei. Și e, pentru cartea noastră, hotarul de care ne temeam de la bun început. Fiindcă orașul care cânta nu-și pierdea doar libertatea politică. Își pierdea însăși lumea care făcuse cu putință muzica lui.

Când tace un oraș

Gândește-te la tot ce am descris în prima parte a cărții, și imaginează-ți cum, rând pe rând, se stinge. Marile **ospedale** — azilele-conservatoare în care orfanele cântau după grilaje, minunea care-i uluise pe călătorii întregii Europe — au fost închise sau prefăcute în cu totul altceva. Corul îngerilor a amuțit. **Teatrele**, lipsite de curtea și de patriciatul care le hrăniseră, au intrat în declin. Până și **San Marco** — bazilica-instrument, inima sonoră a orașului, unde slujiseră Willaert, Gabrielii, Monteverdi, Lotti, Galuppi — și-a pierdut rostul de altădată: nu mai era capela de

stat a unei republici strălucite, ci doar o biserică într-un oraș învins. Cele trei inimi ale muzicii venețiene — biserica, ospedalul, teatrul — se opreau, una câte una. Iar odată cu instituțiile a început să se piardă și **memoria**. Manuscrisele s-au împrăștiat, s-au vândut, s-au rătăcit prin arhive, prin mănăstiri, prin colecții particulare. Partiturile care nu se tipăreau au adormit prin cufere. Numele care umpluseră Europa au început să pălească. Lumea mergea mai departe — venea epoca lui Beethoven, apoi a romanticilor — și, în goana ei, uita.

Paradoxul: izvorul uitat

Aici ajungem la cea mai amară ironie a întregii noastre povești — și, totodată, la cea mai grăitoare dovadă a tezei ei. Ne amintim ce am arătat în capitolele dinainte: cum sunetul Veneției cucerise lumea. Concertul lui Vivaldi hrănise geniul lui Bach; opera venețiană cucerise fiecare capitală; arta viorii și finalele comice curgeau spre Mozart și spre clasicii Vienei. Sunetul lagunei era pretutindeni, intrat adânc în sângele muzicii europene. Și totuși — iată paradoxul — chiar **izvorul** acelui sunet fusese uitat. Omul care scrisese *Anotimpurile*, Preotul Roșu care umpluse Europa cu concertele lui, murise la Viena încă din 1741, sărac și singur, la câteva luni după ce își pierduse ocrotitorul; fusese îngropat într-un mormânt umil, într-un cimitir de obște. Iar după moartea lui a urmat ceea ce un istoric a numit „aproape două veacuri de declin". Concertele lui, cândva pe toate pupitrele Europei, au devenit o curiozitate prăfuită. *Anotimpurile* însele, azi cea mai cântată muzică din lume, au rămas, vreme de generații, aproape necunoscute în forma lor dintâi. Iată, așadar, cum stăteau lucrurile pe la 1900. Sunetul Veneției trăia mai departe — dar ascuns, dizolvat, anonim, în muzica tuturor. Izvorul lui zăcea uitat. Orașul căzuse; marii lui fii dormeau în arhive și în morminte fără nume. Părea sfârșitul unei povești triste. Nu era. Era doar tăcerea dinaintea unei învieri.

Cuferele de la Torino

Cum a fost regăsit Vivaldi

Povestea redescoperirii e aproape la fel de uimitoare ca muzica însăși. Totul a început, pe la 1920, cu un mic furt nevinovat: marele violonist Fritz Kreisler a cântat o piesă pe care a dat-o drept un concert „în stilul lui Vivaldi" — o născocire a lui, de fapt. Dar șiretlicul a trezit curiozitatea cercetătorilor. Cine era, până la urmă, acest Vivaldi, din care nu se mai asculta aproape nimic? Un savant francez, Marc Pincherle, a început să-l studieze temeinic.

Și atunci, în **1926**, s-a petrecut minunea. Cercetând niște manuscrise oferite spre vânzare de o mănăstire din Piemont, specialiștii au dat peste o comoară de necrezut: paisprezece volume mari, legate, pline cu muzică de Vivaldi — sute de concerte, zeci de opere, o mulțime de lucrări vocale, nebănuite până atunci. Erau, pur și simplu, o bună parte din arhiva de-o viață a compozitorului, adormită de aproape două veacuri. Lipseau încă niște volume; au fost găsite, după o adevărată vânătoare, printre urmașii unei vechi

familii nobile. În cele din urmă, întreaga comoară a fost strânsă și adusă la biblioteca națională din **Torino**, cumpărată cu banii a doi oameni de afaceri — Roberto Foà și Filippo Giordano —, care au dăruit-o în amintirea fiilor lor morți de tineri. Așa se face că sute de capodopere, pe care lumea le crezuse pierdute pentru totdeauna, s-au întors, dintr-odată, printre cei vii.

Ce urmează e una dintre cele mai frumoase reînvieri din istoria culturii. Odată scoase la lumină, partiturile au cerut să fie cântate. Compozitorul Alfredo Casella a organizat, în **1939**, o „Săptămână Vivaldi" care a readus în fața publicului capodopere uitate, printre care splendoarea acelui *Gloria* pe care azi îl iubește toată lumea. Un institut întreg — *Istituto Italiano Antonio Vivaldi* — a fost întemeiat spre a tipări, caiet cu caiet, toată această muzică regăsită. Savanții au catalogat-o cu răbdare; și azi, când vezi pe un disc sigla „RV" urmată de un număr, vezi urma acelei munci uriașe de a pune în ordine o operă înviată din morți. Iar după al Doilea Război Mondial, redescoperirea s-a prefăcut în dragoste universală. Vioara lui Vivaldi a cucerit, a doua oară, lumea întreagă. *Anotimpurile* — cele patru concerte în care se aud cucul și furtuna, gheața și secerișul — au ajuns, dintr-o muzică uitată, cea mai cântată și mai iubită pagină a întregului baroc, răsunând azi din sălile de concert până în difuzoarele gărilor și ale telefoanelor. Preotul Roșu, mort în uitare la Viena, e astăzi, poate, cel mai ascultat compozitor al veacului al XVIII-lea.

Ce ne învață învierea

Oprește-te o clipă asupra acestei povești, căci în ea se adună tot ce a vrut să spună cartea noastră. Un oraș a căzut. Instituțiile lui s-au stins, manuscrisele s-au risipit, numele s-au uitat. Vreme de aproape două veacuri, s-ar fi putut crede că sunetul Veneției murise odată cu Republica ei. Și totuși n-a murit. A dormit, răbdător, în cufere prăfuite și în arhive uitate — și a așteptat. A așteptat ca niște oameni, mânați de dragoste și de curiozitate, să deschidă acele cufere. Iar când le-au deschis, muzica era acolo, întreagă, vie, gata să cânte ca în ziua întâi. Iată adevărul adânc al cărții, spus de însăși istoria ei: **sunetul supraviețuiește orașului**. Zidurile se dărâmă, republicile pier, dogii și patricienii se prefac în pulbere. Dar o melodie adevărată, odată scrisă, e aproape nemuritoare. O poți uita o sută de ani; ea te așteaptă. O poți îngropa într-o arhivă; ea doarme, nu moare. Și, într-o bună zi, cineva o scoate la lumină, un arcuș o atinge din nou — și iată că orașul care a zămislit-o renaște, pentru o clipă, în sunet. Ne amintim poezia lui Browning, din capitolul despre Galuppi: orașul a căzut, dansatorii s-au stins, dar o toccată a rămas, și prin ea un poet a putut auzi încă vie Veneția. Ei bine, ceea ce Browning simțise ca pe o metaforă s-a dovedit, cu Vivaldi, un adevăr literal. Veneția *chiar* a înviat în sunet. Cuferele de la Torino sunt dovada că teza acestei cărți nu e o figură de stil, ci un fapt: *stilul unui oraș este orașul tradus în sunet* — iar traducerea aceasta ține mai mult decât orașul însuși.

Încheiere: orașul care cânta

Și astfel, la capătul drumului, ne întoarcem de unde am pornit — la numele de

pe coperta acestei dintâi cărți a enciclopediei noastre: *Veneția, orașul care cânta*. Am străbătut împreună un drum lung. Am văzut, în prima parte, **cetatea** — cum apa, statul, credința, mila și negoțul au făcut din Veneția un loc în care sunetul putea să crească precum nicăieri altundeva. Am ascultat, în a doua parte, **vocile** — lungul șir de genii, de la Willaert, flamandul întemeietor, până la Galuppi, băiatul din Burano care a încheiat totul râzând; i-am avut între ei pe Gabrieli și spațiul lui sacru, pe Monteverdi și nașterea operei, pe Cavalli și cucerirea cetății, pe Strozzi și glasul ei cel mai intim, pe Vivaldi și vioara lui nemuritoare, pe Tartini și taina celui de-al treilea sunet. Iar în partea a treia am urmărit **moștenirea** — cum sunetul lagunei a curs spre Bach și spre toată Europa, cum opera venețiană a cucerit lumea, și cum, după cădere și uitare, muzica aceasta a înviat spre a fi iubită din nou. Peste tot, de la un capăt la altul, am auzit același adevăr, în mii de forme: că un oraș își toarnă în muzică chipul cel mai adânc. Corurile care își răspund de la o galerie la alta sunt Veneția cea împărțită pe insule și totuși una. Dialogul dintre solist și orchestră e Veneția cea a individului strălucit în mijlocul comunității lui. Opera scoasă din palate și dată mulțimii e Veneția cea negustorească și liberă, care făcea din orice lucru un bun al tuturor. Strălucirea și melancolia care se împletesc în fiecare pagină venețiană sunt chiar sufletul orașului clădit pe apă — veșnic frumos și veșnic amenințat, trăind în fast la un pas de valul care putea, oricând, să-l înghită. Veneția a căzut. Dar ascultă: și acum, dacă pui pe un disc un concert al Preotului Roșu, sau un cor dublu al lui Gabrieli, sau o toccată a Buranello-ului, orașul se ridică din nou în fața ta, întreg, cu apele, cu luminile, cu măștile și cu rugăciunile lui. N-ai nevoie de nicio imagine. Imaginile reies din sunet. Fiindcă stilul unui oraș este orașul tradus în sunet — și, atât timp cât muzica lui va fi cântată, Veneția va rămâne, pentru totdeauna, orașul care cânta.

Ghid de audiție — rămas-bun și regăsire

Pentru a-ți lua rămas-bun de la această primă carte, ascultă trei lucruri, într-un singur ceas de seară.

Mai întâi, *Gloria* (RV 589) al lui Vivaldi — una dintre comorile regăsite la Torino. Ascultă bucuria lui strălucitoare și gândește-te că muzica aceasta a dormit aproape două veacuri într-un cufăr, înainte ca lumea s-o audă din nou.

Apoi, *Anotimpurile* — fie și numai „Primăvara". E muzica unui om mort în uitare, devenită azi cea mai iubită din lume. În drumul ei de la mormântul sărac din Viena până la urechile întregii planete încape toată povestea acestui ultim capitol.

Iar la urmă, ascultă din nou prima muzică de la care am pornit, în capitolele despre San Marco: un cor pe mai multe voci al lui Giovanni Gabrieli, răsunând ca și cum ai sta chiar sub cupolele de aur ale bazilicii. Închide ochii. Vei fi, pentru o clipă, la Veneția — nu cea de azi, a turiștilor, ci cea de atunci, a sunetului. Orașul care cânta nu s-a stins niciodată cu adevărat. Te așteaptă, mereu, în muzica lui.

Aparat muzical

Discografie · Glosar · Index · Cronologie

Cronologie

O hartă în timp a tot ce am povestit. Nu o citești dintr-o răsuflare, ci te întorci la ea ori de câte ori vrei să vezi unde se așază, în marele șir al anilor, un nume sau o faptă.

Cronologia de mai jos adună, într-un singur fir, datele risipite prin cele douăzeci și cinci de capitole ale cărții. Am păstrat doar reperele cu adevărat însemnate — nașterea și moartea marilor voci, lucrările de hotar, clipele în care ceva nou s-a născut la Veneția. Datele de detaliu și izvoarele lor se află în notele de documentare de la capătul fiecărui capitol; câteva, mai nesigure, sunt însemnate aici cu (*de confirmat*) și vor fi fixate în aparatul final.

Preludiu — temeliile (sec. IX–XV)

828 — După tradiție, moaștele Sfântului Marcu sunt aduse la Veneția; evanghelistul devine ocrotitorul cetății, iar bazilica ridicată pentru el va fi, peste veacuri, inima muzicală a orașului. **1094** — Se sfințește actuala bazilică San Marco, cu arhitectura ei bizantină și cu galeriile care vor face cu putință, mai târziu, minunea cântului pe mai multe coruri (*de confirmat*). **sec. XIV–XV** — Veneția ajunge la apogeul puterii maritime și negustorești; se așază temelia bogăției și a deschiderii spre lume din care va crește, mai târziu, înflorirea muzicală.

Întemeierea școlii (sec. XVI)

1501 — La Veneția, Ottaviano Petrucci tipărește cea dintâi carte de muzică polifonică din lume (*Harmonice Musices Odhecaton*); orașul devine capitala europeană a tiparului muzical. **1527** — Flamandul **Adrian Willaert** este numit maestru de capelă la San Marco, post pe care îl va ține până la moarte; cu el începe, de fapt, marea școală venețiană. **1562** — Moare Willaert, după ce a format o întreagă generație și a pus temelia stilului venețian. **c. 1533–1585** — **Andrea Gabrieli**, organist la San Marco, duce mai departe arta policorală și o deschide spre strălucire. **c. 1555–1612** — **Giovanni Gabrieli**, nepotul lui Andrea, maestrul absolut al cântului pe mai multe coruri (*cori spezzati*). **1587** — Apar tipărite *Concerti* ale celor doi Gabrieli — mărturie a stilului policoral venețian. **1597** — *Sacrae symphoniae* ale lui Giovanni Gabrieli, cuprinzând faimoasa *Sonata pian e forte*, una dintre cele dintâi pagini care notează anume tare și încet. **1609–1612** — Germanul **Heinrich Schütz** studiază la Veneția cu Giovanni Gabrieli; va duce stilul venețian peste Alpi, în muzica germană.

Nașterea operei și barocul timpuriu (sec. XVII)

1567 — Se naște la Cremona **Claudio Monteverdi**. **1607** — *Orfeo* de Monteverdi (la Mantua) — cea dintâi mare capodoperă a operei. **1613** — Monteverdi este numit maestru de capelă la San Marco; se mută la Veneția, unde va rămâne până la moarte. **1619** — Se naște **Barbara Strozzi**, cea mai personală voce a cântului de cameră venețian (m. 1677). **1637** — Se deschide la Veneția **Teatro San Cassiano**, cel dintâi teatru public de operă din lume; prima producție, *L'Andromeda* (muzica Francesco Manelli, libret Benedetto Ferrari). Opera devine artă publică. **1640** — *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Monteverdi, la Veneția. **1643** — *L'incoronazione di Poppea*, ultima capodoperă a lui Monteverdi; în același an, compozitorul moare. **1602–1676** — **Francesco Cavalli**, cel care face din operă marele divertisment public al cetății. **1623–1669** — **Antonio Cesti**, nume de seamă al secolului operei venețiene. **1626–1690** — **Giovanni Legrenzi**, punte spre secolul al XVIII-lea; maestru de capelă la San Marco din 1685 (*de confirmat*). **1629** — Schütz publică la Veneția cartea întâi din *Symphoniae sacrae*, semn al legăturii sale durabile cu orașul.

Apogeul și amurgul (sec. XVIII)

c. 1667–1740 — **Antonio Lotti**, maestru de hotar între veacuri, legat de San Marco. **1671–1751** — **Tomaso Albinoni**, gentilomul liber care scria din plăcere. **1673–1747** — **Alessandro Marcello**, patricianul-compozitor al *Concertului pentru oboi în re minor*. **1678** — Se naște **Antonio Vivaldi**, „Preotul Roșu". **1686–1739** — **Benedetto Marcello**, patrician și compozitor. **1692–1770** — **Giuseppe Tartini**, violonistul de la Padova. **1703** — Vivaldi e hirotonit preot și începe să slujească la Ospedale della Pietà (*de confirmat*). **1706** — Se naște pe insula Burano **Baldassare Galuppi**, „Il Buranello". **1711** — Vivaldi publică *L'estro armonico* (op. 3), culegerea de concerte care va cuceri Europa. **c. 1713–1714** — La Weimar, **Johann Sebastian Bach** transcrie concerte de Vivaldi pentru orgă și clavecin, învățând arta concertului italian. **1720** — Benedetto Marcello publică, anonim, satira *Il teatro alla moda*. **1721** — Tartini e numit maestru de capelă la bazilica Sfântul Anton din Padova. **1723 / 1725** — Vivaldi compune *Anotimpurile*; sunt tipărite în 1725, ca parte din *Il cimento dell'armonia e dell'inventione* (op. 8). **1724–1726** — Benedetto Marcello publică *Estro poetico-armonico*, parafrazele muzicale ale psalmilor. **1726** — Tartini deschide la Padova școala de vioară care va atrage elevi din toată Europa. **1741** — La 28 iulie, Vivaldi moare la Viena, sărac și uitat. **1749** — Începe colaborarea dintre **Galuppi** și dramaturgul **Carlo Goldoni** (de la *Arcadia in Brenta*), care va duce opera buffă la desăvârșire. **1762** — Galuppi ajunge maestru de capelă la San Marco, cel mai înalt post muzical al Republicii. **1785** — Moare Galuppi; cu el se stinge ultima mare voce a școlii venețiene.

Căderea și dincolo de ea

1797 — În mai, sub presiunea lui Napoleon Bonaparte, Republica Veneția se desființează, după mai bine de o mie de ani; prin pacea de la Campoformio (octombrie), orașul trece Austriei. Marile instituții muzicale — ospedalele, teatrele, capela de la San Marco — intră în declin, iar manuscrisele se risipesc. **sec. XIX** — Aproape două veacuri de uitare; marile voci venețiene adorm în arhive, iar Vivaldi devine o curiozitate prăfuită. Doar ecoul lor trăiește, anonim, în muzica europeană. **1855** — Robert Browning publică poezia *„A Toccata of Galuppi's"*, una dintre puținele

punți care păstrează vie, în veacul uitării, amintirea muzicii venețiene. **c. 1920** — Fritz Kreisler cântă un concert „în stilul lui Vivaldi”; curiozitatea stârnită îl pune pe savantul Marc Pincherle pe urmele compozitorului. **1926** — Se descoperă, într-o mănăstire din Piemont, paisprezece (apoi cincisprezece) volume de manuscrise ale lui Vivaldi; sunt aduse la biblioteca națională din Torino, prin dania lui Roberto Foà și Filippo Giordano. Începe marea redescoperire. **1939** — Alfredo Casella organizează „Săptămâna Vivaldi”, readucând în concert capodopere uitate, între care *Gloria* (RV 589). **după 1945** — Redescoperirea se preface în dragoste universală; *Anotimpurile* devin cea mai cântată muzică a barocului. **anii 1970** — Peter Ryom publică catalogul *Ryom-Verzeichnis* (RV), ordinea standard de azi a operei lui Vivaldi. **astăzi** — Muzica venețiană a barocului se cântă în toată lumea; orașul care cânta trăiește, mai viu ca niciodată, în sunetul lui.

Glosar de termeni

Câteva cuvinte revin, de la un capăt la altul al cărții. Le-am lămurit pe scurt aici, pentru cititorul care vrea să le aibă la îndemână — explicate nu ca într-un tratat, ci așa cum i le-ai spune unui prieten care iubește muzica.

Basso continuo (sau, pe scurt, *continuo*) — Temelia sonoră a aproape întregii muzici baroce: o linie de bas, cântată de un instrument grav (violoncel, violă da gamba), deasupra căreia un instrument armonic (clavecin, orgă, lăută) „umple" acordurile. E, ca să zicem așa, podeaua și pereții peste care se înalță melodia. Prezența lui e semnul distinctiv al barocului. **Bel canto** — Literal, „cântul frumos": arta italiană de a cânta cu o voce curată, egală, suplă, în stare de podoabe agile. În sens larg, idealul vocal pe care l-au răspândit în Europa școlile și teatrele italiene. **Castrat** — Cântăreț bărbat care, printr-o intervenție făcută în copilărie, își păstra registrul înalt al vocii de băiat, dar cu forța și suflul unui adult. Castrații au fost vedetele absolute ale operei baroce. Obicei crud și astăzi de neconceput, a dispărut odată cu epoca lui. **Cori spezzati** — Literal, „coruri despărțite" (sau „rupte"): tehnica venețiană de a așeza mai multe grupuri de cântăreți și instrumentiști în locuri deosebite ale bisericii (de pildă, în galeriile de la San Marco), punându-le să-și răspundă unul altuia. Rezultatul e un sunet care vine din mai multe părți deodată, învăluind ascultătorul. Inima stilului policoral venețian; maestrul lui absolut, Giovanni Gabrieli. **Impresar** — Omul de afaceri al teatrului de operă: cel care aduna banii, angaja cântăreții și compozitorul, își asuma riscul și încasa rețeta. Figura lui apare odată cu opera publică venețiană (1637) și e semnul că opera devenise o întreprindere, nu doar o artă de curte. **Lamento** — O arie (sau o scenă) de jale, în care un personaj își plânge o pierdere sau o dragoste. Adesea clădită pe un bas care coboară încet, mereu același — mersul descendent fiind, în muzica barocă, chiar semnul tânguirii. Lamentul e una dintre podoabele operei venețiene (Monteverdi, Cavalli). **Maestro di cappella** — „Maestrul capelei": conducătorul muzicii unei biserici sau al unei curți — cel mai înalt post muzical al vremii. La San Marco, scaunul lui Willaert, Monteverdi, Legrenzi, Lotti, Galuppi. **Ospedale** — La Veneția, un așezământ de caritate (azil-spital) pentru copii orfani sau abandonați. Patru dintre ele au ajuns adevărate conservatoare, în care fetele erau crescute în muzică și cântau, după grilaje, spre uimirea întregii Europe. Vivaldi a lucrat la Ospedale della Pietà. **Seconda pratica** — „A doua practică": numele dat de Monteverdi noului fel de a compune, în care cuvântul și adevărul simțirii poruncesc muzicii (chiar cu prețul vechilor reguli ale armoniei), spre deosebire de *prima pratica*, polifonia severă de dinainte. Un manifest al expresiei. **Terzo suono** (al treilea sunet) — Fenomen acustic descoperit de Tartini: când se cântă foarte curat două note deodată,

urechea aude și o a treia, mai joasă, pe care nimeni n-o produce. Tartini îl folosea ca probă a intonației desăvârșite.

Index de opere

Un drum scurt înapoi spre fiecare lucrare pomenită în carte. L-am rânduit pe compozitori, în ordinea în care îi întâlnești în paginile cărții, iar sub fiecare nume am pus lucrările cu numele lor și, acolo unde există, cu numărul de catalog prin care le vei găsi pe discuri și în programe de concert.

Numerele de catalog folosite:

- **RV** — *Ryom-Verzeichnis*, catalogul standard al operei lui Vivaldi.
- **BWV** — *Bach-Werke-Verzeichnis*, catalogul operei lui Bach.
- **SWV** — *Schütz-Werke-Verzeichnis*, catalogul operei lui Schütz.
- **op.** — numărul de opus, dat de obicei la tipărire.

Lucrările fără catalog sunt trecute cu titlul lor și, când e cazul, cu anul. Datele și catalogările nesigure sunt însemnate cu (*de confirmat*) și se vor fixa în aparatul final.

Adrian Willaert (cap. 6)

- *Musica nova* (culegere de madrigale și motete, Veneția, 1559) — monument al stilului venețian timpuriu. (*de confirmat ediția*)
- Psalmi în stil policoral, pentru coruri alternante — temelia tradiției *cori spezzati*.

Andrea Gabrieli (cap. 7)

- *Concerti* (Andrea și Giovanni Gabrieli, tipărite postum, 1587).
- Madrigale, motete și muzică pentru orgă.

Giovanni Gabrieli (cap. 8)

- *Sacrae symphoniae* (1597) — culegere ce cuprinde *Sonata pian e forte* și motete monumentale pe mai multe coruri.
- *Canzoni et sonate* (tipărite postum, 1615). (*de confirmat anul*)
- *In ecclesiis* — motet policoral, una dintre culmile stilului venețian.

Claudio Monteverdi (cap. 9–11)

- Cărțile de madrigale (I–IX) — drumul de la polifonia renascentistă la madrigalul dramatic al *seconda pratica*.
- *L'Orfeo* (operă, Mantua, 1607).
- *Vespro della Beata Vergine* / Vesperele (1610).
- *Il ritorno d'Ulisse in patria* (operă, Veneția, 1640).
- *L'incoronazione di Poppea* (operă, Veneția, 1643).
- *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* (1624); *Lamento d'Arianna* (singura rămasă din opera pierdută *Arianna*, 1608). (*de confirmat anii*)

Francesco Cavalli (cap. 12)

- *La Calisto* (operă, 1651).
- *Giasone* (operă, 1649) — una dintre cele mai jucate opere ale secolului.
- *L'Ormindo* (operă, 1644). (*de confirmat anii*)

Antonio Cesti (cap. 13)

- *Il pomo d'oro* (operă fastuoasă, Viena, 1668).
- *Orontea* (operă, c. 1656) — dintre cele mai populare ale epocii. (*de confirmat anii*)

Barbara Strozzi (cap. 14)

- Opt culegeri tipărite de cantate, arii și madrigale (op. 1–8), între 1644 și 1664. (*de confirmat numerotarea și anii*)
- *Lagrime mie* — lamento de cameră, pagina ei cea mai cunoscută.

Giovanni Legrenzi (cap. 15)

- Opere, sonate instrumentale și muzică sacră; maestru de capelă la San Marco.

Antonio Lotti (cap. 15)

- *Crucifixus* (a 8 voci) — pagină de muzică sacră vestită pentru armoniile ei. (*de confirmat efectivul*)
- Opere și missae.

Tomaso Albinoni (cap. 16)

- Concerte pentru oboi și pentru vioară, sonate (diverse opusuri).
- *Adagio în sol minor* — celebra pagină atribuită lui Albinoni, de fapt o recompunere a lui Remo Giazotto în sec. XX (de lămurit în text).

Antonio Vivaldi (cap. 17–19)

- *L'estro armonico*, op. 3 (12 concerte, Amsterdam, 1711) — între care concerte reluate de Bach (vezi mai jos).
- *Il cimento dell'armonia e dell'inventione*, op. 8 (1725), ale cărui prime patru concerte sunt ***Le quattro stagioni*** / **Anotimpurile** (*Primăvara*, *Vara*, *Toamna*, *Iarna*).
- *Gloria* în re major, **RV 589** — capodoperă sacră regăsită în sec. XX.
- Concerte pentru vioară, pentru mai multe instrumente, pentru fagot, pentru mandolină etc. (peste 500 de concerte în total).
- Opere (peste 40 compuse, între care *Orlando furioso*, *Farnace*); muzică sacră (*Nisi Dominus* RV 608; *Stabat Mater* RV 621). (*de confirmat numerele RV*)

Alessandro Marcello (cap. 20)

- *Concert pentru oboi în re minor* — transcris de Bach pentru clavecin (**BWV 974**). (*BWV de confirmat*)

Benedetto Marcello (cap. 20)

- *Estro poetico-armonico* (parafraze ale primilor 50 de psalmi, Veneția, 1724–1726).
- *Il teatro alla moda* (satiră în proză despre lumea operei, anonimă, 1720).
- *12 Concerti a cinque*, op. 1 (1708); *12 Sonate pentru flaut*, op. 2 (1712).
- *La Fede riconosciuta* (operă, Vicenza, 1702).

Giuseppe Tartini (cap. 21)

- Sonata *„Il trillo del diavolo"* / „Trilul diavolului" (în sol minor) — cea mai cunoscută lucrare.
- Peste 135 de concerte pentru vioară și peste 100 de sonate. (*cifre de uniformizat*)
- *Trattato di musica secondo la vera scienza dell'armonia* (tratat, Padova, 1754); tratatul despre ornamente.

Baldassare Galuppi (cap. 22)

- *Arcadia in Brenta* (1749) — cea dintâi operă comică scrisă cu Goldoni.
- *Il mondo alla roversa* (operă comică).
- *Ifigenia in Tauride* (operă, Sankt-Petersburg, 1768).
- Două seturi de câte șase sonate pentru clavecin (op. 1, Londra, 1756; op. 2, 1759).
- *Concerti a quattro* (șapte), muzică sacră (zeci de missae, psalmi).

Heinrich Schütz (cap. 23)

- *Il primo libro de madrigali*, op. 1 (Veneția, 1611).
- *Psalmen Davids*, op. 2 (Dresda, 1619).
- *Symphoniae sacrae*, cartea I, op. 6 (Veneția, 1629); cărțile II–III (Dresda, 1647, 1650).
- *Dafne* (prima operă germană, Torgau, 1627; muzica pierdută).

Johann Sebastian Bach — după izvoare venețiene (cap. 23)

- Concerte pentru orgă **BWV 592–597** (transcrieri; BWV 593, 594, 596 după Vivaldi; BWV 593 = *L'estro armonico* op. 3 nr. 8 / RV 522; BWV 596 = op. 3 nr. 11 / RV 565).
- Concert pentru patru clavecine **BWV 1065**, după Vivaldi, *L'estro armonico* op. 3 nr. 10. (*BWV 1065 ↔ op. 3 nr. 10 de confirmat în aparat*)

Opera buffă în Europa (cap. 24)

- *La serva padrona* (intermezzo de Giovanni Battista Pergolesi, 1733) — pretextul „războiului bufonilor" de la Paris (1752). (*de confirmat datele*)
- Ca ecou târziu al tradiției: operele comice ale lui Mozart — *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787), *Così fan tutte* (1790).

Discografie adnotată

Cartea aceasta n-are imagini, fiindcă imaginile reies din sunet. Iată, așadar, cheia spre sunet: câteva repere discografice pentru cititorul care, închizând cartea, vrea să deschidă în sfârșit muzica.

Nu e o listă de colecționar, ci o mână întinsă celui care pornește. Am ales, pentru fiecare compozitor, lucrarea (ori lucrările) de la care merită început, și am arătat spre interpreții și ansamblurile care au făcut cel mai mult pentru a readuce la viață această muzică — mai ales interpreții așa-numiți „pe instrumente de epocă", cei care caută s-o cânte cum ar fi sunat atunci. Numele de interpreți sunt repere de încredere, nu singurele bune; ediția și casa de discuri exactă rămân (*de confirmat*) la redactarea aparatului final, fiindcă o aceeași înregistrare apare, cu anii, sub mai multe etichete. Un sfat, înainte de toate: ascultă pe cât poți în liniște și pe un sistem cât de cât bun, nu în treacăt. Muzica aceasta e făcută din spațiu, din ecou, din contraste — lucruri care se pierd dintr-o ascultare grăbită.

Pragul: cum intri în sunetul Veneției

Dacă vrei o singură ușă de intrare, deschide-o pe aceasta: un disc de **Giovanni Gabrieli** cântat în chiar acustica pentru care a fost scrisă muzica. Ansamblul **Gabrieli Consort & Players**, sub Paul McCreesh, a reconstituit pe disc o slujbă solemnă venețiană („A Venetian Coronation") în care *cori spezzati* răsună din mai multe părți deodată. E cea mai bună dovadă, dintr-o singură ascultare, a tezei întregii cărți: vei *auzi* spațiul bazilicii San Marco.

Întemeietorii și policoralii (cap. 6–8)

- **Giovanni Gabrieli**, *Sacrae symphoniae* (*Sonata pian e forte*, *In ecclesiis*): caută înregistrările ansamblului **His Majestys Sagbutts & Cornetts** ori ale **Gabrieli Consort** (McCreesh). Alămurile de epocă — cornete și trombon baroc (sackbut) — fac toată diferența.
- **Andrea Gabrieli** și **Willaert**: mai rar înregistrați separat; se găsesc în antologii de muzică venețiană renascentistă (de pildă prin ansambluri ca **Odhecaton** sau **Huelgas Ensemble**). (*ansambluri de confirmat*)

Monteverdi (cap. 9–11)

- ***L'Orfeo*** (1607): versiunile lui **Nikolaus Harnoncourt** (Concentus Musicus) și, mai nou, ale lui **Rinaldo Alessandrini** (Concerto Italiano) sau **John Eliot Gardiner** sunt repere sigure.
- ***Vespro della Beata Vergine*** (1610): înregistrarea lui **John Eliot Gardiner** (cu Monteverdi Choir) e un clasic; frumoasă și cea a lui **Andrew Parrott**.
- ***L'incoronazione di Poppea*** și ***Il ritorno d'Ulisse***: caută versiunile lui **René Jacobs** — teatrale, vii, cu recitativul purtat cu o fantezie rară.
- Madrigalele (cărțile IV–VIII): **Concerto Italiano / Rinaldo Alessandrini** — un etalon al genului.

Opera venețiană a secolului XVII (cap. 12–13)

- **Cavalli**, ***La Calisto***: versiunea lui **René Jacobs** (cu Concerto Vocale) e cea care a readus opera lui Cavalli în atenția lumii; frumoase și montările lui **William Christie** (Les Arts Florissants).
- **Cesti**: mai rar pe disc; *Orontea* se găsește în câteva înregistrări de căutat anume. (*de confirmat*)

Barbara Strozzi (cap. 14)

- Cantatele și ariile (între care *Lagrime mie*): caută recitaluri monografice de soprane specializate în baroc timpuriu — de pildă antologii intitulate adesea chiar cu numele ei. Interpreta și ansamblul sunt mai puțin fixate decât la marile nume; alege o înregistrare cu voce caldă și *continuo* discret. (*interpreți de confirmat*)

Trecerea spre sec. XVIII (cap. 15–16)

- **Lotti**, *Crucifixus*: se găsește în antologii corale baroce; o pagină scurtă și tulburătoare, de căutat anume.
- **Albinoni**: concertele pentru oboi (op. 9) — caută înregistrări cu oboiști de epocă precum **Anthony Robson** / **Collegium Musicum 90**. Iar despre faimosul *Adagio*: ascultă-l, dar știind că e o compoziție a lui **Remo Giazotto** (sec. XX), nu o pagină barocă (vezi cap. 16).

Vivaldi (cap. 17–19) — inima discografiei

- ***Le quattro stagioni*** / **Anotimpurile**: aici ai de unde alege. Pentru foc și fantezie, **Il Giardino Armonico** (cu Enrico Onofri) sau **Giuliano Carmignola**; pentru eleganță aprinsă, **Europa Galante / Fabio Biondi**. Pentru cine vrea și varianta „clasică", mai catifelată, bătrânul disc al ansamblului **I Musici** rămâne frumos.
- ***L'estro armonico***, op. 3: **Europa Galante / Fabio Biondi** sau **Academy of Ancient Music / Christopher Hogwood**. Ascultă aici concertele pe care avea să le transcrie Bach.

- ***Gloria* RV 589**: versiunile lui **John Eliot Gardiner**, **Robert King** (The King's Consort) sau **Rinaldo Alessandrini** — bucurie pură.
- **Opera și vocea**: pentru a descoperi pe Vivaldi omul de teatru, *The Vivaldi Album* al **Ceciliei Bartoli** e o poartă strălucită; montări întregi, la **Jean-Christophe Spinosi** (Ensemble Matheus).

Patricienii și violoniștii (cap. 20–21)

- **Alessandro Marcello**, *Concertul pentru oboi în re minor*: căutat des pe disc; ascultă și transcrierea lui **Bach** pentru clavecin (BWV 974), spate în spate, ca să auzi drumul spre Germania.
- **Benedetto Marcello**: psalmi din *Estro poetico-armonico* și sonatele — în antologii de căutat anume.
- **Tartini**, *„Il trillo del diavolo"*: aproape orice mare violonist a înregistrat-o; pentru sunetul de epocă, caută versiuni cu vioară barocă. Ascultă și una dintre sonatele lui mai senine, pentru cealaltă față a lui.

Amurgul luminos (cap. 22)

- **Galuppi**: sonatele pentru clavecin — caută recitaluri monografice (la clavecin ori la pian, după gust); pagini limpezi, deja clasice. Din opera comică, fragmente în antologii. (*interpreți de confirmat*)

Moștenirea (cap. 23–24)

- **Schütz**, *Symphoniae sacrae*, *Psalmen Davids*: ediția integrală a ansamblului **Dresdner Kammerchor / Hans-Christoph Rademann** e reperul de azi; frumos și **Concerto Palatino**. Ascultă-l gândindu-te la Gabrieli: vei auzi Veneția peste Alpi.
- **Bach după Vivaldi**: concertele pentru orgă (BWV 592–596) în orice integrală bună de orgă bachiană; concertul pentru patru clavecine (BWV 1065) — numeroase versiuni pe instrumente de epocă. Ascultă-l imediat după concertul vivaldian de la care pornește.
- **Opera buffă** (Pergolesi, *La serva padrona*): montări de căutat anume; iar ca împlinire a drumului, finalurile din **Mozart** (*Nunta lui Figaro*) — oricare mare versiune îți va arăta unde a dus, până la urmă, sămânța venețiană.

Un program de ascultare în trei seri

Pentru cine vrea un drum, nu o listă, iată cum aș rândui prima întâlnire cu muzica acestei cărți:

- **Seara întâi — spațiul sacru.** Gabrieli (*In ecclesiis*, o *Sonata*), apoi Vesperele lui Monteverdi. Teza cărții, auzită: sunetul care umple un spațiu.

- **Seara a doua — vocea și teatrul.** Un lamento din Monteverdi sau Cavalli, o cantată de Barbara Strozzi, o arie dintr-o operă vivaldiană. Veneția care plânge și care joacă.
- **Seara a treia — vioara și moștenirea.** *Anotimpurile* și *Gloria* de Vivaldi, *Trilul diavolului* al lui Tartini, apoi un concert de Bach după Vivaldi. Sunetul lagunei, plecat în lume.

La capătul celor trei seri, vei fi străbătut cu urechea tot ce ai străbătut cu ochiul în cartea aceasta — și vei ști, nu doar vei crede, că *stilul unui oraș este orașul tradus în sunet*.