

O biografie muzicală a miniaturii vocale haydniene

Ioana Mia Iuga, *Miniatura vocală în creația lui Joseph Haydn*, București, Editura Muzicală, 2023, 190 p. , ISBN 978-973-42-1319-1, ISMN 979-0-69491-343-4

Declinul patronajului curții nobiliare ca urmare a Revoluției Franceze a avut un impact crucial asupra statutului social al artistului european și al artei sale. După generații întregi în care se aflase în slujba curții, pentru prima dată se afla în postura de a lucra pe piața liberă, susținut de amatori aparținând clasei mijlocii. Astfel, libertatea personală și artistică venea împreună cu provocarea de a satisface un public mai larg și mai puțin cultivat.

Joseph Haydn a fost printre puținii artiști care au trăit suficient de mult pentru a experimenta atât tutela curții, cât și pe cea a publicului. La scurt timp după eliberarea din slujba familiei Esterházy, călătorește la Londra, unde se va dedica genurilor cu pian ce aveau să devină fundamentale în ansamblul opusurilor sale: sonata solo și cea cu acompaniament și miniatura vocală, activitatea muzicală londoneză de la acea vreme dovedindu-se a fi impregnată de prezența celor trei specii. Bogata producție muzicală a compozitorului din anii 1790, dominată de prezența trio-urilor și a lied-urile pentru voce și pian, răspundea apetenței publicului englez pentru tipologiile camerale.

Genurile vocale domestice - solo sau duete - acompaniate de instrumente cu claviaturi sau harpă, uneori însoțite de vioară, aranjamentele de cântece populare sau compozițiile originale, erau în mare vogă în Anglia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Pentru instrumentiștii amatori au fost publicate sute de volume de cântece, balade, arii, canzonete, pastorale, romanțe, ariete, elegii, sonete etc. Nomenclatura diversă a pieselor nu indică neapărat subgenuri distincte, deși unele titluri implică anumite caracteristici (naționale sau de altă natură). Dintre acestea, *canzonetta* italiană (alături de madrigal) fusese deja naturalizată de compozitorii englezi în secolul al XVI-lea și reluată în secolul al XVIII-lea într-o formă mai aerisită ca scriitură și mai accesibilă cântului solo. Această nouă versiune va reveni în atenția compozitorilor după anii 1770 într-o dublă ipostază: *canzonetta* italiană pentru duet de soprane și *basso continuo*, și *canzonetta* engleză, pentru voce solo și acompaniament de claviaturi. În acest context, Haydn se dedică compunerii de *canzonette* englezești, trecute prea mult timp cu vederea atât de interpreți, cât și de savanți.

Dacă inițial liedurile sale au fost formale, antice în stil și fundamental instrumentale în concepție, cu trecerea anilor ele au devenit mai proaspete, mai libere, mai spontane, mai imaginative, ajungând la o subtilitate stilistică ce anticipă creația de gen a lui Schubert.

Literatura muzicologică abundă în analize ale partiturilor pentru voce și pian ale lui Haydn, fiecare abordare punând în lumină printre altele sursele de inspirație (*Some*

English Affinities and Associations of Haydn's Songs, Marion M. Scott, 1944, *Haydn's London Ladies: Thoughts on Creating and Performing a Program*, Clare McCaldin, 2017, *A brief study of Anne Hunter and her collaboration with Joseph Haydn*, Emily Blakey, 2002), stilul muzical (*The English and Scottish Songs of Haydn*, H. C. Robbins Landon, Marvin Holdt, 2002) sau amestecul neobișnuit dintre scrierea nepretențioasă, orientată către interpretul amator și unele trăsături „romantice” inovatoare, neconvenționale (*Haydn's English Canzonettas (1794): musical style vs. social structure*, Efrat Stern, 1987).

În tot acest mozaic al referințelor muzicologice, volumul Ioanei Mia Iuga *Miniatura vocală în creația lui Joesph Haydn* este o bine-venită întregire a tabloului prin atenția acordată mijlocului prin care muzica atinge sublimul – vocea umană. Apărută la Editura Muzicală în anul 2023, cartea reprezintă o incursiune în creația de lied a lui Haydn din perspectiva interpretului, ce valorifică fiecare element muzical și poetic în demersul aducerii la lumină a tuturor intențiilor expresive și semantice ale creatorului și revelarea lor în fața publicului. Muzica celor 16 lucrări pentru voce și pian alese de Ioana Mia Iuga este adusă la lumină în virtutea unei capacități de reflecție pătrunzătoare dublată de pasiunea autoarei pentru exprimarea prin cânt.

Fiecare pagină a volumului abundă în detalii, imagini poetice, concepte istorice și stilistice, abstractizare și muzicalitate, o radiografie în același timp obiectivă și subiectivă a două tipologii de miniaturi vocale regăsite în catalogul creației haydniene: liedul de tradiție germană și *canzonettele* englezești.

Primul capitol – *Evoluția liedului în spațiul germanic* – are în centru un gen cu o istorie pe cât de îndelungată, pe atât de surprinzătoare prin transformările pe care le-a suportat de-a lungul timpului. Cu luciditatea unui arheolog, autoarea pornește de la sensurile etimologice ale cuvântului, construind fiecare strat al evoluției liedului de la cântecul monodic al Evului Mediu până la liedul clasic, a cărui simplitate și claritate oferea „iluzia cunoscutului (în care) se află toată taina izului popular” (p. 36). Ioana Mia Iuga descrie drumul liedului german de la arta populară la translarea sa în muzica cultă ca pe o metamorfoză complexă, ce implică intersecții cu muzica sacră, cu polifonia vocală a Renașterii, arta cavalerilor, arta trubadurilor și truverilor și muzica de curte. Mistic, popular, poezie ambulantă, eroi de baladă, cavaleri și călugări, pastoral și religios, totul într-un tablou la fel de poetic ca esența genului. Sunt evocate cu meticulozitate cele mai importante traiectorii ale acestui drum sinuos și figurile creatoare care i-au definit coagularea, unele proeminente, altele menționate mai puțin în istoriile muzicale generale, dar cu o amprentă bine definită în evoluția liedului: Ludwig Senfl – compozitorul „cu adevărat universal” care reușește „sintetizarea tuturor posibilităților de prelucrare a melodiilor de curte și a celor populare” (p. 19), Orlando di Lasso – cel care prin creația sa a generat „o revoluție stilistică ce merge până la rădăcinile liedului” (p. 21), H. L. Habler – cel care „a transferat elementele stilistice italiene pe liedul de dans acordic” (p. 22), Hans Leo Hassler – prin contribuția căruia „numele Nürnbergului ca centru al cultivării liedului a fost din nou reafirmat” (p. 20), Heinrich Albert – „cel mai important compozitor de lieduri a primei jumătăți a

secolului al XVII-lea” (p. 25), Adam Krieger – „momentul culminant al cultului liedului studentesc și al liedului baroc în același timp” (p. 27), Carl Philipp Emanuel Bach – cu o poziție specială în istoria liedului (p. 34), Johann Abraham Pert Schultz – a cărui creație reprezintă „o piatră de hotar în istoria liedului” (p. 36) sau cei trei reprezentanți ai celei de a doua școli berlineze, a căror estetică asupra liedului centrată pe „egalitatea în drepturi a poeziei și muzicii” devenea „principiul creației liedului în perioada clasicismului și preluată de mulți compozitori din secolul al XIX-lea” (p. 35).

În capitolul *Vocalitate în stil cameral. Miniatura vocală haydniană*, autoarea integrează preocupările compozitorului pentru genul de lied în ansamblul creației sale atât de diverse, orientată preponderent pe instrumentalitate, fie ea simfonică, camerală sau concertantă. Pornind de la observațiile personale asupra traseului componistic haydnian, descoperim capacitatea Ioanei Mia Iuga de a sesiza detalii, de a integra informații particulare în tabloul general, de a extrapola realități obiective și a le trata cu o subtilă subiectivitate, de a traversa cu sens genuri, tipuri de scriitură și intenții poetice. Alegerea drumului către miniatura vocală, „receptat cu anumite rezerve de către unii contemporani ai săi” (p. 42), după cum afirmă autoarea, își găsește argumentele aproape subiective în originea simplă a compozitorului, în dorința de a crea o muzică pentru publicul larg, de a oferi o șansă afirmării unor „poetți minori”, în pasiunea sa pentru instrumentele cu claviaturi, în intenția sa aproape omniprezentă de a transforma simplitatea în artă.

Studiul liedul german a fost pentru multă vreme blocat într-un set de tradiții hermeneutice, cercetările din această ramură a muzicologiei demonstrând cu precădere modul în care mijloacele muzicale reprezintă sau sunt în opoziție cu fundamentul literar și semnificațiile sale poetice, dacă perceperea unei lucrări muzicale este influențată de absența referirilor la contextul cultural sau, dimpotrivă, de prezența indiciilor contextuale semnificative referitoare la compunerea sau receptarea partiturii. Cele două capitole analitice ale volumului realizează o conectare a teoriilor hermeneutice cu ramura interpretativă, astfel încât la profunzimea pe care o oferă explorarea sensurilor semantice ale versurilor pe care le utilizează Haydn se adaugă versatilitatea și subtilitatea exprimării vocale, finețea culorilor timbrale, expresivitatea articulației, retorica nuanțelor.

În cel de-al treilea capitol din volumul dedicat miniaturii vocale haydniene, Ioana Mia Iuga oferă cititorului o privire foarte personală, creionată prin argumentări pertinente asupra concepției compozitorului privind *Valorificarea folclorului în „liedurile germane”* în cele două caiete *Lieder für das Clavier*, fiecare din ele cuprinzând 12 piese pentru voce și pian scrise în anii 1781 respectiv 1784. După cum afirmă autoarea, se pare că cele două seturi de miniaturi au fost concepute inițial pentru pian solo, ulterior adaptate pentru voce și acompaniament, într-o scriitură ce pune în evidență frumusețea liniilor melodice, dar și naturalețea exprimării literare din poeziile pe care le alege ca punct de pornire. Prin muzica pe care o înglobează în două volume, Haydn devine un adevărat avocat al simplității, autenticității și mai ales al profunzimii folclorului german, conectând cântecul popular în diversitatea exprimării sale cu

creația cultă. Dacă primul volum este dedicat exclusiv temei iubirii, cu inocența și patosul fiecărui moment al poveștii sale, cel de-al doilea set introduce în contextul ideatic concepte existențiale introspecte precum „moartea, legătura cu astralul, îngerii” (p. 50). Mai mult, pianul este tratat ca personaj al acțiunii sonore, mult mai prezent, mai activ în cuplul voce / instrument, fiind abordat la nivel de scriitură mult mai elaborat, aproape demonstrativ.

Popularitatea lui Haydn în Anglia nu a fost propulsată doar prin relațiile publice eficiente ale prietenului și managerului său, Johann Peter Salomon. Poziția sa la curtea familiei Esterházy îl învățase, fără îndoială, o lecție crucială de supraviețuirea artistică: după ce timp de treizeci de ani a furnizat lucrări comandate, adaptarea la mentalitatea publicului devenise pentru el a doua natură. În cazul *canzonettelor* engleze, această sensibilitate s-a dovedit a fi răsplătită din plin. Primul set din 1794 a fost extrem de bine primit de publicul englez, iar Haydn a răspuns cu un al doilea set, urmat de câteva *canzonette* separate.

Încă de la începutul capitolului *Liedurile engleze. Original canzonettas set I (1794) și set II (1795)*, Ioana Mia Iuga lansează întrebarea retorică: „De ce sunt atât de importante aceste ultime lieduri ale lui Haydn?” (p. 75). Răspunsul rămâne a fi descoperit din analizele minuțioase ale celor două cicluri integrale.

Compozitorul nu a numit aceste cântece *Lieder*, așa cum a făcut-o cu melodiile sale anterioare din anii 1780. Nici nu le-a numit „Cântece pentru voce cu acompaniament de pian”, așa cum probabil ar fi făcut majoritatea compozitorilor continentali. A ales un termen de origine italiană, care devenise familiar amatorilor de muzică de salon din Anglia finalului de secol XVII. *Canzonetta* (sau *canzonet*), un diminutiv pentru termenul italian *canzone*, reprezenta în acea perioadă o piesă vocală populară scurtă, cu o scriitură facilă, adesea un cântec de dans transpus pe o poezie simplă cu tematică pastorală sau de dragoste.

În fața acestor conotații se ridică întrebarea firească: această definiție descrie corect *canzonetta* lui Haydn? Îndrăznim să afirmăm: doar parțial. De fapt, analizele stilului și ale abordării vocale pe care autoarea le aplică celor două cicluri dezvăluie o combinație neobișnuită a două stiluri muzicale complet distincte. Pe de o parte, aceste cântece se modelează perfect capacității limitate a muzicianului amator, ce reprezintă principalul destinatar al muzicii. Este evidentă intenția lui Haydn ca miniaturile să fie accesibile din punct de vedere tehnic, putând fi interpretate la prima vedere de orice iubitor de muzică educat. Pe de altă parte, sub această deghizare aparent ușoară și populară, Haydn a încorporat unele caracteristici ale perioadei *Sturm und Drang*, pe care o abandonase în mod inexplicabil în anii 1770. Nemaifiind obligat să mulțumească un singur patron, Haydn se putea aventura într-un limbaj muzical mai expresiv, mai îndrăzneț.

Întreaga pledoarie de față în favoarea miniaturii vocale, considerată drept un antract în creația compozitorilor clasici vienezi, se încheie cu o lucidă sintetizare a tuturor elementelor de stil, construcție și scriitură ce conectează creația de lied

haydniană cu cea a marilor creatori ai Romantismului, arhitectii momentului deplinei dezvoltări a genului.

Volumul Ioanei Mia Iuga *Miniatura în creația lui Joseph Haydn* este mai mult decât o biografie a unei specii ce avea să primească în etapa istorică următoare „drepturi axiologice egale cu opera, simfonia, concertul, oratoriul sau genurile muzicii de cameră (cvartetul, cvintetul)” (p. 172). Prin abordarea sa polivalentă, creația de lied haydniană definește tranziția compozitorului de la statutul de muzician de curte la cel de artist independent, militează pentru cântecul popular, pentru poezia cu mesaj direct, autentic, pentru o muzică deschisă publicului larg fără prejudicierea profunzimii și valorii mesajului intrinsec, pentru o tratare a vocii și pianului centrată pe melodicitate și firească. „Eliminând facilul, superficialul, ce constituia nota specifică a unor asemenea lucrări destinate saloanelor burgheze europene” (p. 171), Haydn oferă o avanpremieră epocii care va considera liedul drept „un capitol predilect” (p. 172).

Gabriela VLAHOPOL
(Universitatea Națională de Arte „George Enescu ” din Iași)