

CONSERVATORUL DE MUZICĂ „G. DIMA”

LUCRĂRI DE
MUZICOLOGIE

ESTRAS

VOL. 4

CLUJ, 1968

MOTIVUL B-A-C-H ÎN MUZICA SECOLULUI XX

ANDREI BENKÓ

În decursul secolelor trecute, motivul — sau după cum se mai folosește în unele titluri: tema, numele — *B-A-C-H* a stat la baza multor creații muzicale. În mod direct sau indirect, un lung sir de compozitori s-au inspirat din el. Unii au accentuat acest fapt și în titlul lucrărilor, alții nu au menționat sursa inspirației.

În cele ce urmează:

- 1) vom urmări folosirea motivului pînă în zilele noastre pe baza lexicografiei muzicale;
- 2) vom completa lista lucrărilor aparținînd temei noastre cu unele nemenționate în lexicografie;
- 3) vom sublinia aspectele mai principale din punctul de vedere melodico-ritmic ale folosirii motivului, — fără să avem pretenția de a epuiza complet materialul acestui domeniu.

1) Primul care a descoperit posibilitățile de prelucrare ale acestui motiv, folosindu-le în mod intenționat, a fost însuși J. S. Bach. Probabil, încă în primii ani ai secolului XVIII-lea, ca organist în Arnstadt, a compus prima sa fugă pe acest motiv: *Fuge B-dur über den Namen Bach*. Mai tîrziu a scris încă patru fugi, tot pe acest motiv: *Vier Fugen über B-A-C-H*. Pe lîngă acestea a mai avut de spus ceva nou în legătură cu acest motiv în *Präludium und Fuge in B-dur*, ca a șasea piesă de proporții mai mari, bazată pe motivul acesta (1). În ultima sa lucrare, în *Die Kunst der Fuge*, ca a patra temă (2), apare și *B-A-C-H*-ul, spre a aminti numai cele mai importante apariții ale motivului la Bach.

În decursul secolului XVIII mai apar cîteva lucrări bazate pe acest motiv. În acest sens, lexicografia muzicală menționează *Fuga* de Johann Peter Keller (1705—1772) (3). La sfîrșitul aceluiasi secol, compozitorul austriac, Johann Georg Albrechtsberger (1736—1809) s-a prezentat cu *Fuge über B-a-c-h*, pentru orgă (4). La el motivul apare și în alte lucrări, cum ar fi de exemplu *Preludium und Fuge* (5).

Schumann, pe lîngă folosirea incidentală a motivului, în anul 1845 a compus *Sechs Fugen über den Namen Bach*, pentru orgă (6), care, pe lîngă compozițiile de acest gen ale lui Mendelssohn, au avut rolul de a face legătura între muzica de orgă a barocului și cea a lui Brahms și Reger.

Aproape în același timp l-a preocupat acest motiv și pe Liszt care a compus piesa *Präludium und Fuge über den Namen Bach*, în două variante, pentru orgă (1855, 1870), transcriind-o și pentru pian, cu titlul *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H* (7). Dintre compozitorii secolului XIX se menționează încă Brahms care accentuează motivul *B-A-C-H*- în cadență pentru *Concertul în Sol pentru pian și orchestră* de Beethoven și d'Indy care s-a achitat de obligația sa morală față de Bach în *Tableaux de voyage* (op. 33, nr. 11). Se mai amintesc Boito (1842—1918) cu o *Fugă*, (8) precum și Rimski-Korsakov (1844—1908) cu *Sase variațiuni și fughetă* (1878). (9).

*

Compozitorii secolului XX manifestă un interes deosebit față de motivul *B-A-C-H*. În acest sens este ținut în evidență în primul rînd Reger (1873—1916) care pe lingă *Phantasie und Fuge über B-A-C-H*, concepută pentru orgă, folosește acest motiv în diverse compoziții ale sale, cum sănătă intre altele *Variationen für Pianoforte* (op. 81), (10). În prima parte a secolului XX văd lumina tiparului mai multe lucrări bazate pe acest motiv. Ferruccio B. Busoni (1866—1924) a compus *Fantasia contrappuntistica pentru pian* (1910, (11). Sigfried Karg-Elert (1877—1933) a folosit acest motiv ca basso ostinato în lucrarea sa pentru orga: *Innere Stimmen* (1. Vorsprache, op. 58; 1918), precum și într-o sonată (12). Între cele două războaie mondiale, Arnold Schönberg (1874—1951) a compus lucrarea sa *Variationen für Orchester* (op. 31, 1926—28). Aici motivul se expune în mod mai accentuat în introducere și în finalul lucrării (13).

În anul 1932, ultimul număr al revistei *La Revue Musicale* a fost consacrat comemorării lui Bach. În suplimentul acestui număr au apărut patru compoziții, în semn de omagiu adus marelui compozitor. În lucrarea lui Honegger (1892—1955): *Prélude, Arioso et Fughetto sur le nom de Bach*, cele trei părți sănătă strins legate prin cantus firmus-ul comun: motivul B-A-C-H. Preludiul este întrepătruns de septime melodică, ca și primul *Preludiu* din *Wohltemperiertes Klavier*. În Arioso, cantus firmus-ul alternează în registrul celor două mîini, el fiind în același timp quasi înconjurat de o melodie lentă și lungă. Melodia din *Fughetto* la două voci are un caracter aproape serial. O altă trăsătură a acestei lucrări este favorizarea inventivității interpretului. Lucrarea de altfel a fost transcrisă încă în acel an pentru orchestră de coarde.

În același supliment s-a tipărit un *Vals-Impromptu*, tot pe numele lui Bach, de Francis Poulenç (1899—1963), considerat într-o măsură oarecare, o glumă muzicală. La caracterul omagial, colectiv al revistei, pe lingă cei doi compozitori amintiți mai sus, au participat încă Albert Roussel (1869—1937), Alfredo Casella (1883—1947) și Francesco Malipiero (n. 1882). Roussel a compus o fugă pe cele patru litere muzicale, concepută într-un spirit liber și inventiv, îndepărțindu-se de tradițiile scolare. În anul 1934, fuga a fost completată cu un *Prélude* energetic și concis, lucrarea purtând de acum subtitlul: *Hommage à Bach* (op. 40). Casella figurează în supliment cu *Due Ricercari sul nome Bach* (14).

În anul 1937, compozitorul grec Marios Varvoglis (n. 1885) a îmbogățit seria lucrărilor inspirate din motivul de care ne ocupăm cu o creație pentru ansamblu de coarde: *Prélude, Choral and Fugue on the name Bach* (15).

În toiul războiului mondial, în 1944, poate și ca semn discret de apelare la umanismul geniului bachian, compozitorul german, Ernst Pepping (n. 1901), a scris trei fugi pentru pian cu titlul: *Drei Fugen für Klavier über B-A-C-H*. Cîțiva ani mai tîrziu, un alt compozitor german, Paul Dessau (n. 1894) s-a prezentat cu o piesă pe același motiv (*Klavierstück über B-A-C-H*; 1948). (16). Wolfgang Fortner (n. 1907) este amintit în lexicografie cu *Phantasie über die Tonfolge B-A-C-H* (1950), pentru două piane, nouă instrumente solo și orchestră (17). Tot în același timp Ernst Krenek (n. 1900) a compus lucrarea inspirată din aceeași sursă, intitulată *Parvula corona musicalis ad honorem Johannes Sebastiani Bach* (1950), — pentru trio de coarde (18).

În lexicografia folosită de noi, se mai menționează cîteva lucrări, fără anul apariției lor. Astfel se poate aminti *Chromatic Study on the Name Bach* de Walter Piston (n. 1894) (19), *Three organ fugue on BACH* de Léo Roy (n. 1887), (20), Paul Hindemith (1895—1963) precum și Beethoven săn cătă între aceia care s-au simțit datori să omagieze și ei pe marele compozitor — fără a li se menționa însă lucrările respective (21).

2) În cele ce urmează, completăm lista de mai sus cu noi lucrări ce vizează tema noastră, nemenționate încă în lexicografia muzicală.

Dintre compozitorii clasicismului vienez, motivul apare incidental la Mozart, în lucrări de diferite genuri (de exemplu, în sonate pentru pian K 283, 331, Rondo Allegro K 281, *Phantasie für Orgel* K 608 etc.).

La Beethoven, în *Cuartetul de coarde mi* (op. 59, nr. 2), motivul apare în formă de secvență, ca bază armonică, pe parcursul mai multor măsuri (22). Între ultimele creații ale lui Beethoven se află și *Marea fugă* (op. 133). La baza acestei lucrări stă motivul B-A-C-H, în diferite combinații. În ideile melodice cele mai semnificative ale fugii, motivul este prezent.

Beethoven de altfel a avut în planul său compunerea unei uverturi de proporții mai mari, bazată pe motivul B-A-C-H (23), ceea ce însă, după cum se știe, nu a realizat.

În decursul secolului XIX, motivul apare incidental într-o serie întreagă de compoziții. În acest sens se pot aminti între altele *Missa in Mi b* (Sanctus) de Schubert, duete, lieduri sau variațiuni de Mendelssohn (*Winterlied*, Gross, *Ich wollt' meine Lieb ergösse sich*, *Variationen* op. 82 etc.). Același motiv apare la Weber, Berlioz, Chopin, Grieg, Wagner, Franck (24), într-o serie de lucrări de Schumann (*Carnaval*, *Concertul pentru pian și orchestră*, în cele șase fugi pentru pian, op. 72) (25) sau la Dvorak (*Dumka* în *Cuartetul La*, op. 81). La Liszt, pe lîngă apariții incidentale (*Via Crucis IV*, *Consolations II*, *Rapsodia Ungară* nr. 13 etc.) (26), după cum relatează Brahms într-o scrisoare din 5 mai 1876, motivul stă la baza unui *Duo B-A-C-H*, compus pentru două piane (27).

Referitor la Reger, lexicografia după cum am văzut, menționează doar cîteva creații. Afără de cele arătate mai sus, la el motivul apare foarte des și în alte compoziții, cum sunt *Violinsonate* (op. 72) (28), *Aus meinem Tagebuch* (op. 82), *Variationen für Klavier* (op. 81), *Solosonaten für Violino* (op. 91), *Preludium und Fuge* (op. 99), precum și *Sonate in C-moll für Violine und Klavier* (op. 139).

Joseph Ahrens (n. 1094) a compus un *Tryptichon B-A-C-H* pentru orgă, iar despre Johann Nepomuk David (n. 1895) știm doar atât că și el s-a inspirat din motivul B-A-C-H (29). Pe Fortner motivul l-a preocupat pentru prima oară în anul 1939, cind în finalul lucrării *Capriccio und Finale für grosses Orchester* îi acordă un rol important. Mai tîrziu, în finalul compoziției intitulate *Die Streichmusik II* (1944) de asemenea a folosit acest motiv (30).

În creația compozitorilor aparținând celei de a doua școli vieneze, motivul apare foarte frecvent. La Schönberg, pe lîngă compoziția menționată mai sus (op. 31), fie în forma lui de bază, fie în vreo combinație, motivul este prezent în cele mai multe serii (31).

Anton Webern (1883—1945) în *Streichquartett* (op. 28) utilizează același motiv. Seria lucrării nu este altceva, decit folosirea de trei ori a acestuia (31). Hodler, după cum menționează esteticianul Ujfaluassy, citează această serie transpunind-o pe sunetul B, tocmai pentru a sublinia legătura cu numele lui J. S. Bach (33). (Vezi exemplul nr. 27 din această lucrare). Folosirea motivului ajunge aproape la o exclusivitate în încheierea cvartetului, unde nu găsim nici o notă care să nu-i aparțină. Webern folosește acest motiv și în alte lucrări (34).

Găsim cîteva exemple de folosire a motivului și la Alban Berg (1881—1935) (35).

Relevăm faptul că și în creația lui Stravinski (n. 1882) din ultima perioadă, marea majoritate a seriilor conțin cele patru sunete ale motivului sau combinațiile sale (36).

În anul 1942, compozitorul clujean, Delly-Szabó Géza (1883—1961) a compus o suită (*Bach-Suite für Pianoforte*), concepută în șapte părți (*Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Menuette, Bourrée, Gigue*). Aparițiile motivului sunt indicate de fiecare dată cu litere, de compozitor, iar caracterul melodico-ritmic al motivului diferă în fiecare parte, în funcție de trăsăturile specifice ale respectivului dans.

În anul 1953, Luigi Dallapiccola (n. 1904) a compus lucrarea intitulată *Quaderno musicale di Annalibera*, după presupunerea lui Mooser, la sugestia fiicei sale. Nu peste mult timp, compozitorul a recurs la prezentarea versiunii orchestrale a acestei lucrări în *Variazioni per Orchestra*, rezervind un loc important tehnicii componistice seriale. Seria lucrării este formată din douăspredezece sunete cu o linie decupată, apelind tocmai la cele patru sunete muzicale B-A-C-H (37). La Dallapiccola de asemenea apare motivul și în alte lucrări, ca de exemplu în *Goethe-Lieder* sau în *Lauda* (38).

Tinărul compozitor maghiar Zsolt Durkó (n. 1934), în timpul studiilor sale la Petrássy, a compus lucrarea intitulată *Episodi sul tema B-A-C-H* (1960). După afirmația compozitorului, această lucrare

trebuie pusă în legătură cu rezultatele noii școli vieneze și postweberniene. Ea conține unsprezece piese scurte și i-a adus compozitorului premiul d'Atri (39).

Tot în același an a apărut la Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România *Partita pentru violină solo* de Alfred Mendelsohn (1910—1966). Lucrarea este concepută în trei părți, bazându-se în întregime pe motivul *B-A-C-H*, fapt semnalat și în subtitlul ei. Compozitorul marchează de fiecare dată apariția motivului cu litere, pe tot parcursul lucrării. Conform caracterului celor trei părți, motivul dobîndește trei aspecte (*Preludiu, Sarabandă, Fugă*).

Dessau, în anul 1963 a compus lucrarea *Bach-Variationen für grosses Orchester*, în care folosește și motivul *B-A-C-H* (40), iar Hans Eisler (1898—1962) s-a prezentat cu *Rezitativ und Fuge über B-A-C-H* (41). Hans-Ulrich Engelmann (n. 1922), a completat lucrările care se bazează pe tradiționalul motiv cu *Partita für Streichorchester und Schlagzeuge* (op. 12) (42). Lucrarea tinerului compozitor englez Alexander Goehr (n. 1932), intitulată *Three Pieces for Piano* (op. 18) conține variațiuni scrise cu o severă logică componistică. Prima și a treia piesă se bazează într-o măsură mai mare pe un material format din patru sunete, foarte asemănător cu vechiul motiv *B-A-C-H* (43).

În ultimul deceniu au mai apărut cîteva compozitii care interesează tema noastră. Astfel compozitorul maghiar Pál Kadósa (n. 1903), a scris cîteva piese pentru pian (*Három kis zongoradarab Bach nevére — Trei piese mici pentru pian pe numele lui Bach*, 1961) (44). Cele trei piese au trei aspecte diferite, combinîndu-se caracterul lor melodic cu cel armonic.

Compozitorul iugoslav Primoz Ramovs (n. 1921), a scris cincisprezece variațiuni pe numele lui Bach: *Utrinki ob Bachovem imenu za Klavir* (1965), exploatînd posibilităile sonor-lineare, acordice sau ritmice, ajungind la variate combinații contemporane.

În același timp cu Ramovs, compozitorul englez Egon Wellesz (n. 1885) a creat *Partita in honorem J. S. Bach* (1965), concepută în cinci părți (*Sarabande, Fantasie, Gigue, Arie, Finale*), în stil dodecafonic. Două din părți — *Fantasie, Finale* — pe lîngă motivul tradițional, transpun muzical și numele de Sebastian (45).

În anul 1966, compozitorul bucureștean Mihai Moldovan a terminat lucrarea *Trei studii pentru suflători de alamă, corzi și percuție*. Cele trei părți ale lucrării (*Andante, Allegro, Largo*) se bazează exclusiv pe motivul tradițional *B-A-C-H*, în diferite combinații melodice, armonice și ritmice, exploatînd totodată și posibilităile contrapunctice (canon la 2—3—4 vocii), precum și cele de instrumentație.

Compoziția cea mai recentă, bazată pe motivul *B-A-C-H*, despre care avem cunoștință, aparține tinerului compozitor clujean, Eduard Terényi (n. 1935): *Partita pentru orgă*, scrisă în anul 1967 și concepută în patru părți (*Preludiu, Toccata, Fantezie, Fugă*). Compoziția se bazează pe o formulă melodico-ritmică a motivului cu proporțiile 8—6—4—6, respectiv 4—3—2—3.

Cele patru părți păstrează și ele, în mare aceste proporții, în inversarea primei apariții a motivului: 4—3—2—3 → 3—2—3—4. Pe lîngă aceasta, fiecare parte are un centru tonal rezultat din motivul de bază, după cum arată schema următoare:

Schema nr. 1

	Părțile			
	I Preludiu	II Toccata	III Fantazie	IV Fugă
Proportia părții	3	2	3	4
Durata în minute	3	2	3	4
Centrul tonal	B	A	C	H

Pe lîngă compozițiile mai sus amintite, am putea cita cazuri cînd motivul apare ocazional, dar intenționat, ca de exemplu, la Honegger în lucrarea *Jeanne d'Arc au Bûcher*, unde repetarea motivului în formă de ostinato, mai mult de patruzeci de ori, ca bază armonică a acestor măsuri, are un înțeles profund. În scena cu caracter de masă, motivul B-A-C-H face parte din intonația colectivă a poporului (46). Am mai putea aminti *Saint Luke Passion* de Krzysztof Penderecki (n. 1933) unde în *Sanctus* și *Misserere* apare motivul tradițional (47).

S-au scris lucrări în semn de omagiu față de J. S. Bach și fără a se recurge la literele muzicale ale numelui său (de exemplu: *Hommage à J. S. Bach* de Bartók (48). În alte cazuri, fără să se accentueze în titlu, sau subtitlu, unii compozitori au folosit acest motiv sau combinațiile lui.

3) În ceea ce privește folosirea melodică a motivului, în primul rînd ne oprim la problema *variantelor*. Vorbind de motivul B-A-C-H, includem în această noțiune, pe lîngă formula de bază (fie sunetele *Sib-LA-DO-Si* becar, fie transpuse pe orice alt sunet inițial) și variantele ei. Luînd în considerare posibilitățile de permutare ale motivului, putem obține 23 de variante ale lui. Această problemă ar putea părea pentru moment, pur teoretică. Exemplele muzicale din decursul secolelor ne dovedesc că pe lîngă formula de bază, au existat și există și în muzica secolului XX, în mod real, toate variantele posibile. Iată cîteva exemple:

Formula de bază (B-A-C-H):

(1)

a) Reger, 2 b) Honegger



Varianta nr. 1 (B-A-H-C):

(2)

a) Reger, 1

b) Stravinski, 1

c) Szymanowski, 2

d) Bartók, 3



Varianta nr. 2 (B-C-A-H):

(3)

a) Schönberg, 6

b) Berg, 2

c) Webern, 2

d) Honegger



Varianta nr. 3 (B-C-H-A):

(4)

a) Schönberg, 2

b) Stravinski, 3

c) Enescu, 5

d) Boullez



Varianta nr. 4 (B-H-A-C):

(5)

a) Bartók, 6

b) Enescu, 3

c) Toduță, 2

d) Comes, 1



Varianta nr. 5 (B-H-C-A):

(6)

a) Reger, 2

b) Bartók, 3

c) Honegger

d) Sostakovici, 2



Varianta nr. 6 (A-B-C-H):

(7)

a) Schönberg, 1

b) Bartók, 4

c) Stravinski, 1

d) Comes, 2



Varianta nr. 7 (A-B-H-C):

(8)

a) Reger, 2

b) Enescu, 2

c) Bartók, 4

Varianta nr. 8 (A-C-B-H):

(9)

a) Hindemith, 2

b) Tăranu

Varianta nr. 9 (A-C-H-B):

(10)

a) Reger, 1

b) Casella

c) Webern, 3

d) Hindemith, 2

Varianta nr. 10 (A-H-B-C):

(11)

a) Enescu, 3

b) Comes, 2

c) Tăranu

Varianta nr. 11 (A-H-C-B):

(12)

a) Reger, 1

b) Berg, 2

c) Hindemith, 3

d) Lipatti

Varianta nr. 12 (C-A-B-H):

(13)

- a) Reger, 3 b) Enescu, 2 c) Bartók, 2 d) Hindemith, 2



Varianta nr. 13 (C-A-H-B):

(14)

- a) Reger, 1 b) Schönberg, 3 c) Enescu, 3 d) Hindemith, 2



Varianta nr. 14 (C-B-A-H):

(15)

- a) Schönberg, 2 b) Bartók, 1 c) Stravinski, 2 d) Honegger



Varianta nr. 15 (C-B-H-A):

(16)

- a) Schönberg, 4 b) Bartók, 3 c) Stravinski, 1



Varianta nr. 16 (C-H-A-B):

(17)

- a) Reger, 4 b) Bartók, 4 c) Hindemith, 1 d) Boulez



Varianta nr. 17 (C-H-B-A):

(18)

- a) Reger, 2 b) Enescu, 1 c) Honegger d) Kadosa



Varianta nr. 18 (*H-A-B-C*):

(19)

- a) Reger, 1 b) Bartók, 5 c) Stravinski, 1 d) Casella



Varianta nr. 19 (*H-A-C-B*):

(20)

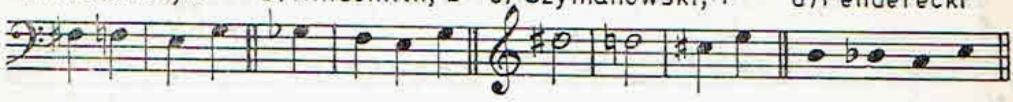
- a) Bartók, 4 b) Hindemith, 1 c) Toduță, 2 d) Järanu



Varianta nr. 20 (*H-B-A-C*):

(21)

- a) Prokofiev, 2 b) Hindemith, 2 c) Szymanowski, 1 d) Penderecki



Varianta nr. 21 (*H-B-C-A*):

(22)

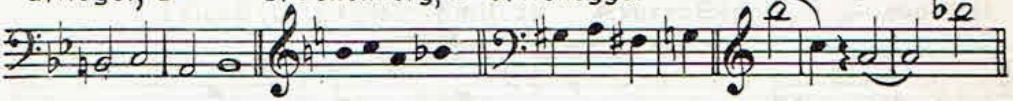
- a) Reger, 1 b) Stravinski, 1 c) Enescu, 1



Varianta nr. 22 (*H-C-A-B*):

(23)

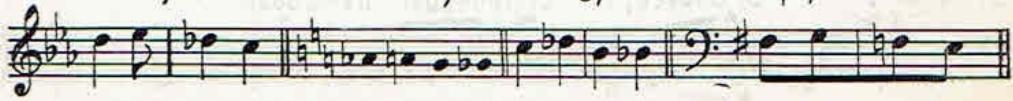
- a) Reger, 2 b) Schönberg, 5 c) Honegger d) Webern, 1



Varianta nr. 23 (*H-C-B-A*):

(24)

- a) Enescu, 4 b) Stravinski, 1 c) Berg, 1 d) Toduță, 1



Desigur, exemplele s-ar putea multiplica, dar și din cele de mai sus se justifică teza formulată — existența variantelor, — quasi unul din *magam*-urile secolului XX.

Motivul de bază: *B-A-C-H*, după cum se poate observa, este format din două semitonuri și o terță mică. Cele două semitonuri intercepțează terță mică. Deja la Bach, în tema fugii în *do-diez minor* din *Wohltemperierte Klavier* (vol. I, nr. 4), găsim o formă unde saltul de terță mică este înlocuit cu un salt de cvarță micșorată. Această formă o întâlnim mai tîrziu și la Beethoven, în *Cuartetul op. 133*, precum și la Bartók, în *Sonata pentru două piane și instrumente de percuție*. Transpunând-o la motivul de bază, ea s-ar prezenta în două feluri: terță mare obținută prin alterarea lui *A* în *As*, sau prin alterarea sunetului *C* în *Cis*. Pentru ambele forme găsim exemple în muzica secolului XX (pentru formula *B-As-C-H*: *Sonata nr. 2 pentru pian* de Prokofiev, *Preludiul nr. 2* de Sostakovici din cele 24 *preludii și fugi*; pentru formula *B-A-Cis-H*: *Phantasy op. 47* de Schönberg, *Impresii din copilărie* de Enescu, *Konzert für 9 Instrumente op. 24* de Webern, *I. Klaviersonate de Hindemith*). Putem da exemple și pentru combinarea acestor ultime două forme, deci pentru *B-As-Cis-H* (*Cuartetele de coarde op. 131, 132* de Beethoven, *Oedip* de Enescu, *Sonata pentru clarinet* de Liviu Comăs). Acest aspect s-ar putea urmări și mai departe, însă ne-ar îndepărta de la forma de bază a motivului, de aceea ne mulțumim cu semnalarea ei.

*

În anumite cazuri *variantele* motivului apar *cuplate*, combinarea intenționată sau neintenționată a acestora dînd naștere la fragmente melodice mai scurte sau mai lungi. Cuplarea se face în cele mai diferite moduri, direct sau indirect, prin intercalarea unor sunete străine de motiv. Studiind acest fenomen, găsim cuplări de la două pînă la șapte, *aparițiile* cuplărilor fiind în raport invers cu numărul lor. Exemple de cuplarea două variante ne oferă muzica lui Dessau (*Bach-Variationen*), Schönberg (*Suite für Klavier, op. 25*), Enescu (*Simfonia de cameră*), Ravel (*Quator à cordes*). Pentru trei cuplări avem exemple din muzica lui Hindemith (*Mathis der Maler* — simf.), Haciaturian (*Concert pentru vioară și orchestră*), Cilensek (*Konzertstück*). Mai amintim un exemplu pentru șapte cuplări din muzica lui Bartók (*Muzică pentru instrumente de coarde, percuție și celestă*), în care cuplarea se combină cu secventarea.

*

Tot în ceea ce privește folosirea melodică a motivului, în al doilea rînd, vom urmări *apariția motivului în secvențe*. Pornind de la muzica Renașterii ajungem prin diferite trepte, la folosirea totalului cromatic în cadrul unor serii. În continuare vom urmări cîteva momente ale acestei dezvoltări de la Palestrina pînă la Webern. La Palestrina (*Sanctus* din *Missa Inviolata*) și la Monteverdi (*Si ch'io vorrei*

morire) găsim forme care au conturul melodic al motivului. La Albrechtsberger (*Preludium und Fuge*) pe lîngă acestea apare și motivul de bază, într-o variantă. Începînd cu Beethoven, în secvențe apar forma de bază sau variantele sale, ca de exemplu în *Cvartetul de coarde* op. 59 nr. 2. La Reger (*Phantasie und Fuge über B-A-C-H*), forma de bază a motivului apare secventată de cinci ori:

(25) Reger, 2 (1900)

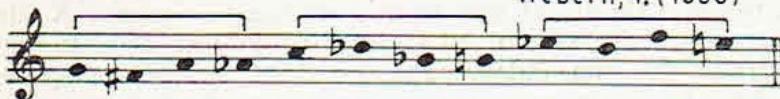
Szymanowski, în *Sonata pentru vioară și pian* (op. 9) folosește varianta nr. 13 (C-A-H-B), secventată într-un registru de trei octave. În suita *Cocoșul de aur*, de Rimski-Korsakov, apar secvențe forma de bază a motivului și varianta nr. 20 (H-B-A-C) într-un registru mai mare de două octave:

(26) Rimski-Korsakov (1907)

La Honegger, în compoziția *Jeanne d'Arc au Bûcher*, motivul de bază apare de trei ori pe diferite trepte. La fel de trei ori apare o variantă (A-C-H-B) la Hindemith, în *Ludus Tonalis*. Casella, în cele două *Ricercari* secventează forma de bază a motivului, completînd-o cu două variante (H-C-B-A și C-H-B-A). La Webern, după cum am amintit mai sus, în *Cvartetul de coarde* (op. 28), seria lucrării este formată din sunetele motivului; forma de bază apare și secventată, aceste două apariții fiind legate de varianta penultimă (H-C-A-B):

(27)

Webern, I. (1938)



Dăm încă un exemplu din muzica lui Enescu (*Impresii din copilarie*), unde apar şase variante din cele 23 arătate mai sus (A-B-H-C, B-H-C-A, C-A-B-H, C-H-B-A, H-B-A-B, H-C-A-B), plus una cu conturul motivului (B-Ces-B-A), — din acestea fiind secentate primele două și ultima:

(28)

Enescu I, (1940)



*

Folosirea tradițională a motivului cere ca elementele lui să apară succesiiv, fără întrerupere prin pauze. În muzica secolului XX, pe lângă folosirea tradițională a motivului, găsim și *divizarea lui cu pauze*. Iată cîteva cazuri, privind aceste posibilități de divizare:

- a) 4 elemente succesive la Bach (*Vier Fugen über B-A-C-H*), la Fortner (*Phantasie über die Tonfolge B-A-C-H*), la Casella (*Due Ricercari sul nome Bach*);
- b) 3+1, 1+3 elemente în muzica lui Webern (*Streichquartett*, op. 28);
- c) 2+2 elemente la Enescu (*Sonata II pentru violoncel și pian*), la Reger (*Aus meinem Tagebuch*, op. 82);
- d) 1+2+1, 1+1+2 și 2+1+1 elemente la Webern în compoziția amintită la grupa b);
- e) 1+1+1+1 elemente la Bach (*Kromatische Phantasie und Fuge*), la Hindemith (*I. Klaviersonate*).

*

Referitor la folosirea *registrelor*, în cadrul motivului, observăm o diferență fundamentală pe de o parte în ceea ce privește practica clasică, pe de altă parte cea contemporană. În secolul XVIII, în general,

motivul se folosea prin evocarea sunetelor celor mai apropiate. Această practică a rămas valabilă și mai tîrziu. Muzica secolului XX, după momente de pregătire din secolul XIX, arată o tendință accentuată în folosirea registrelor cît mai îndepărtate. Pe lîngă sunetele dispuse la cea mai mică distanță, în anumite cazuri sunetele motivului ating una, două, trei, patru sau chiar șapte octave — în linia melodica (*Streichquartett* op. 28 de Webern, *Utrinki ob Bachovem imenu za Klavir*, de Ramovs, variațiunile VI, VII, X).

*

Studiind *ritmica* motivului, găsim o varietate abundantă. Diferitele combinații, formule ritmice se pot grupa în următoarele categorii:

- a) Cele patru elemente sunt *egale*, fie ele de orice valoare, între șase și patrimeci și șase pătrimi;
- b) *Se prelungesc unul din elementele motivului*;
- c) *Două din cele patru elemente sunt egale*, și
- d) Cele patru sunete au *patru valori inegale* (de exemplu: *Phantasie und Fuge über B-A-C-H*, Violinsonate op. 72 de Reger, *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră*, *Sonata pentru vioară și pian*, op. 9 de Szymanowski, *Due Ricercari* de Casella, *Jeanne d'Arc* de Honegger, *Variationen für Orchester* op. 31 de Schönberg, *Choral* de Villa-Lobos, *Trei piese mici* de Kadoss, *Mathis der Maler* — Simf. de Hindemith, *Cuartet de coarde* de Roussel, *Utrinki...* de Ramovs).

* * *

În concluzie putem deci afirma:

- a) Motivul *B-A-C-H* este unul dintre motivele cele mai frecvent utilizate în muzica secolului XX; apare aproape ca un *makam* al secolului.
- b) Toate *variantele* posibile ale motivului de bază există în muzica secolului XX.
- c) Pe lîngă folosirea tradițională a motivului, se accentuează din punctul de vedere al melodiei unele *aspects inexistente* în secolele precedente sau *mai puțin frecvente*, cum ar fi:
 - divizarea motivului, în toate combinațiile posibile;
 - folosirea segmentată a motivului; prin combinarea diferitelor variante, cu trepte intermediare, în secolul XX întîlnim cazuri în care unele serii sau fragmente de melodii sunt formate din diferite variante ale motivului, iar numărul sunetelor folosite în aceste melodii crește pînă la 12;
 - folosirea unor registre cît mai largi;
 - varietatea ritmică a folosirii motivului.
- d) Numele lui Bach este și în zilele noastre *una din sursele de inspirație*, care stau la baza multor creații muzicale.
- e) Am *completat lista lucrărilor scrise pe motivul B-A-C-H* cu unele nemenționate în lexicografia muzicală.

ALFRED MENDELSONH

PARTITA

pentru

VIOLINA - SOLO

PRELUDIU

SARABANDĂ

F U G A

pe teme



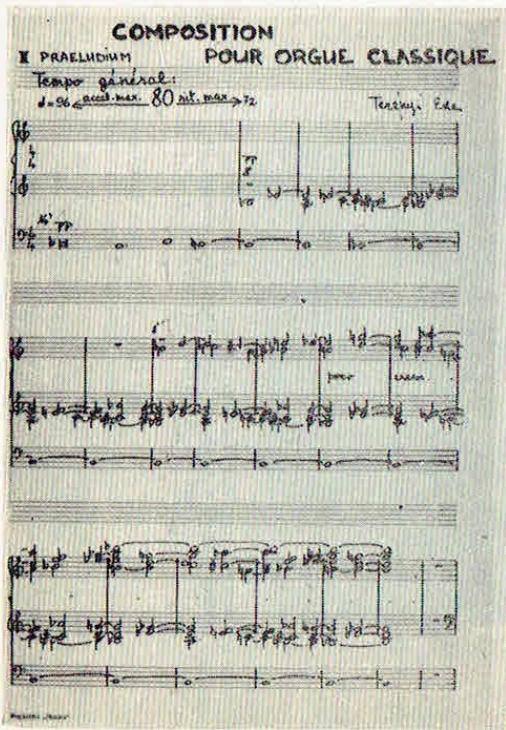
Preludiu și Fuga se publică în redactorare și admisare

Iul DAVTO-OISTRAD

Sarabanda în ritmă deosebită și digitară Iur GEORGE BANZĂ

E.D.I.T.U.R.A. M.U.Z.I.C.A.U.
A. DOUINI. COMPOZITORUL. O.P. 87.
P. 1. 1. 1.

Fotocopia copertei *Partitei* pentru violină solo și a
primei pagini a părții a III-a, *Fuga*, din aceeași lu-
crare de A. Mendelsohn.



Fotocopia primei pagini din *Composition pour orgue classique* de E. Terényi



Fotocopia variațiunilor nr. 3 și 4 din *Utrinki ob Bachovem imenu* de P. Rámon

BIBLIOGRAFIE

1. Schmieder, Wolfgang: *Bach-Werke Verzeichnis*. Lipsca, 1950, 898, Anhang 45, 107—110.
2. Riemann, Hugo: *Handbuch der Fugen-komposition*. Dritter Teil. Analyse von S. J. Bachs „Kunst der Fuge“. Berlin—Lipsca, Ed. Max Hesse, 1917, 142—144, 154—156.
3. Grove's *Dictionary of Music and Musicians*, vol. I. Londra, Ed. Mac Millan et Co, 1954, 321.
4. Seeger, Horst: *Musiklexikon*. Lipsca, VEB Deutscher Verlag für Musik, vol. I, 1966, 73. * * * *Enciclopedia della Musica* (EMR) vol. I. Milano, Ed. Ricordi, 1963, 152. * * * *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (DTÖ). XVI. Jahrgang. Zweiter Teil. Viena, Ed. Artaria, 1909, 118—120.
5. DTÖ, loc. cit. 102.
6. EMR I, 152. — Kroó, György: Robert Schumann. Budapest, Ed. Bibliotheca, 1958, 192—193, 254.
7. Grove: op. cit. I, 321. — Seeger: op. cit. I, 73. — Szabolcsi, Bencze — Tóth, Aladár: *Zenei Lexikon* (Lexicon muzical). vol. II. Budapest, Ed. Muz., 1965, 480, 482.
8. EMR I, 152. — Brahms, Johannes: *Sämtliche Werke*, vol. XV. Viena, Ed. Gesellschaft der Musikfreunde, 1927, 113—117.
9. Grove: op. cit. I, 321, VII, 177. — Seeger: op. cit. I, 73. Rimski-Korsakov: *Cronica vietii mele muzicale*. Bucureşti, Ed. Muz., 1961, 179—180.
10. Grove: op. cit. I, 321. — EMR I, 152.
11. Seeger: op. cit. I, 73. — EMR I, 152.
12. Grove: op. cit. I, 321, IV, 703—704.
13. Leibowitz, René: *Introduction à la musique de douze son* (Les variations pour orchestre op. 31 d'Arnold Schoenberg). Paris, Ed. L'arche 1949. — Mooser, R. — Aloys: *Aspects de la musique contemporaine 1953—1957*. Geneva, Ed. Labor et Fides, 1957, 131—132.
14. Grove: op. cit. I, 321, VII, 266. — EMR I, 152. — Seeger: op. cit. I, 73, 400. — Szöllösy, András: Arthur Honegger. Budapest, Ed. Gondolat, 1960, 243. — Cortott, Alfred: *Muzica franceză pentru pian*. Bucureşti, Ed. Muz., 1966, 356, 391—392, 411.
15. Grove: op. cit. I, 321.
16. Seeger: op. cit. I, 73, 203. — Grove: op. cit. VI, 620.
17. Seeger: op. cit. I, 73, 296.
18. Seeger: op. cit. I, 73. — Grove: op. cit. IV, 848.
19. EMR I, 152.
20. Grove: op. cit. I, 321.
21. Seeger: op. cit. I, 73.
22. Szelényi, István: *A romantikus zene harmóniavilága* (Armonia romantică). Budapest, Ed. Muz., 1965, 43.
23. Knepler, Georg: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, vol. II. Berlin, Henschelverlag, 1961, 530.
24. Bughici, Dumitru: *Suita și sonata*. Bucureşti, Ed. Muz., 1965, 187, 188. — Szelényi: op. cit. 36, 98, 119, 125, 154, 155, 159, 162, 163, 174, 198.
25. Seeger: op. cit. I, 73, II, 403. — Kroó: op. cit. 192.
26. Szelényi: op. cit. 209.
27. Molnár Antal: *Johannes Brahms*. Budapest, Ed. Gondolat, 1959, 219.
28. Schumacher, Gerhard: *Fortner's instrumentales Werk*. Melos, Mainz, an. 1967 nr. 10, p. 329—338.
29. Blanckenburg, Walter: *Zwölf Jahre Bach-forschung*. Acta Musicologica, an. 1967, fasc. III—IV, p. 157.
30. Schumacher: loc. cit.
31. Vlad, Roman: *Storia della dodecafonia*. Milano, Ed. Suvini Zerboni, (1958), 45, 46, 62, 63, 99, 104, 109, 321. — Kárpáti, János: *Arnold Schönberg*. Budapest, Ed. Gondolat, 1963, 153. — Collaer, Paul: *La musique moderne*. Paris, Ed. Meddens, Suppl. exemplul nr. 5.
32. Eimert, Herbert: *Intervallproportionen* (bei A. Webern). Die Reihe nr. 2 (1955), p. 95. — Ghircoiașiu, Romeo: *Trăsături stilistice în evo-*

- luția creatoare a lui George Enescu.* Muzica, București, an. 1965 nr. 5, p. 13.
33. Ujffalussy, József: *A valóság zenei képe* (Tabloul muzical al realității). Budapesta, Ed. Muz. 1962, 100.
 34. Somfai, László: *Anton Webern*. Budapesta, Ed. Gondolat. 1968, 213—214.
 35. Vlad: op. cit. 38, 39, 43, 76, 83. — Redlich, Hans Ferdinand: *Alban Berg*. Viena, Ed. Universal. 1957, 111, 119, 172, 245, 377.
 36. Vlad, Roman: *Stravinski*. București, Ed. Muz. 1967, 192—193, 198, 201, 207, 209, 210, 211, 236, 241, 264.
 37. Mooser: op. cit. 134—136.
 38. Vlad: *Storia...* 283, 305, 307.
 39. Földes, Imre: *Beszélgetés Durkó Zsolttal* (Interviu cu Zs. Durkó). Parlando, Budapesta, an. 1967 nr. 12, p. 7. — Wirthmann, Júlia — Borgó, András: *Bemutatjuk Durkó Zsolt zeneszerzőt* (Vă prezintăm compozitorul Zs. Durkó). Ifjú Zenebarát, Budapesta, an. 1968, nr. 2, p. 2.
 40. Altmann, Günther: *Paul Dessaus Bach-Variationen für grosses Orchester*. Musik in der Schule, Berlin, an. 1967 nr. 6, p. 235—244.
 41. Beiträge zur Musikwissenschaft, Heft 2, an 1967, p. 162, 173.
 42. Mooser: op. cit. 75—76.
 43. Dawes, Frank: *Piano variations*. Tie Musical Times, Londra, an. 1967 nr. 8, p. 738—739.
 44. * * * *Magyar zeneszerzők könnyű zongoradarabjai* (Piese usoare pentru pian de compozitori maghiari). Red. Károly Váczi, Budapesta, Ed. Muz. 1961, 25—27.
 45. Davison, Peter: *Partita in honorem J. S. Bach* 1965. The Musical Times, Londra, an. 1968, nr. 1, p. 70.
 46. Szöllösy: op. cit. 263—265.
 47. Orga, Ates: *Saint Luke for moderns*. Music and Musicians, Londra, an. 1967 nr. 5, p. 28.
 48. Bartók Béla: *Mikrokosmosz*. vol. III. Budapesta, Ed. Muz. f.a. nr. 79.

ANEXA

LISTA EXEMPLELOR MUZICALE

Bartók, Béla:

1. *Cuartet de coarde nr. 6*: 15b
2. *Divertimento*: 13c
3. *Muzică pentru instrumente de coarde, percuție și celestă*: 2d, 6b, 16b
4. *Sonata pentru două piane și instrumente de percuție*: 7b, 8c, 17b, 20a
5. *Sonata pentru vioară solo*: 19b
6. *Suită de dans*: 5a

Berg, Alban:

1. *Hier ist Friede*: 24c
2. *Lulu*: 3b, 12b

Boulez, Pierre: *Deuxième sonate pour piano*: 4d, 17d
 Casella, Alfredo: *Due Ricercari sul nome Bach*: 10b, 19d
 Comes, Liviu:

1. *Sonata pentru clarinet*: 5d
2. *Sonatina nr. 2 pentru pian*: 7d, 11b

Enescu, George:

1. *Impresii din copilărie*: 18b, 22c, 28
2. *Oedip*: 8b, 13b
3. *Sinfonia de cameră*: 5b, 11a, 14c
4. *Sinfonia IV*: 24a
5. *Sonata III pentru vioară și pian*: 4c

Hindemith, Paul:

1. *III. Klaviersonate*: 17c, 20b
2. *Ludus Tonalis*: 9a, 10d, 13d, 14d, 21b
3. *Mathis der Maler* (Simfonie): 12c

Honegger, Arthur: *Jeanne d'Arc au Bûcher*: 1b, 3d, 6c, 15d, 18c, 23c

Kadosa, Pál: *Trei piese mici*: 18 d

Lipatti, Dinu: *Nocturne*: 12d

Penderecki, Krzysztof: *Saint Luke Passion*: 1d, 21d

Prokofiev, Serghei: *Suita nr. 1 Romeo și Julieta*: 21a

Reger, Max:

1. *Aus meinem Tagebuch* (op. 82): 2a, 10a, 12a, 14a, 19a, 22a
2. *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* (op. 46): 1a, 6a, 8a, 18a, 23a, 25
3. *Solosonaten für Violino* (op. 91): 13a
4. *Violinsonaten* (op. 72): 17a

Rimski-Korsakov, Nikolaevici: *Cocoșul de aur*: 26

Schönberg, Arnold:

1. *Ode to Napoleon Buonaparte* (op. 41): 7a
2. *Quintett* (op. 26): 4a, 15a
3. *Sommermüd* (Lied; op. 48 nr. 1): 14b
4. *String Trio* (op. 45): 16a
5. *Suite für Klavier* (op. 25): 23b
6. *Variationen für Orchester* (op. 31): 3a

Sostakovici, Dmitri:

1. *24 preludii și fugi*: 1c
2. *Sonata nr. 2 pentru pian*: 6d

Stravinski, Igor:

1. *Agon*: 2b, 7c, 16c, 19c, 22b, 24b
2. *Bufnița și pisicuța*: 15c
3. *Canticum Sacrum*: 4b

Szymanowski, Karol:

1. *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră*: 21c
2. *Sonata pentru vioară și pian* (op. 9): 2c

Toduță, Sigismund:

1. *Nunta țărănească*: 24d
2. *Sonatina pentru pian*: 5c, 20c

Tăranu, Cornel: *Secvențe*: 9b, 11c, 20d

Webern, Anton:

1. *Streichquartett* (op. 28): 23d, 27
2. *Variationen* (op. 27): 3c
3. *Variationen* (op. 30): 10c

NB: Numerele care urmează după titluri, reprezintă numerele de ordine ale exemplelor muzicale.

Le motif B-A-C-H dans la musique du XX-e siècle

André Benkő

Résumé

En s'appuyant sur la lexicographie musicale, l'auteur présente une série de travaux fondés sur le motif B-A-C-H, complète cette série avec des compositions qui ne sont pas mentionnées dans la lexicographie et il présente certains aspects liés à l'emploi mélodique du motif. Dans ce sens il formule et prouve avec des

exemples musicaux pris des compositions créées au XX^e siècle l'existence de toutes les variantes possibles de ce motif. Il présente quelques aspects de ce motif. Il présente quelques aspects concernant la division du motif B-A-C-H par des pauses. On souligne la tendance au XX^e siècle d'employer les plus larges registres dans le cadre du motif. Il apporte aussi des exemples quant à l'emploi du motif dans les séquences.

Du travail, des exemples et de ses annexes il ressort que le nom de BACH continue à être, au XX^e siècle aussi, une source permanente d'inspiration, qui donne naissance à des créations musicales dans les plus différents genres.

Мотив В—А—С—Н в музыке ХХ-го века

Андрей Бенкё

Резюме

На основе музыкальной лексикографии автор представляет ряд работ, основанных на мотиве В-А-С-Н, дополняет эту серию сочинениями неупомянутыми в лексикографии и знакомит с некоторыми видами, связанными с использованием мелодичного мотива. В этом смысле формирует и доказывает с помощью музыкальных примеров существование всех возможных вариантов этого мотива, взятых из сочинений ХХ-го века. Автор знакомит нас с некоторыми видами относительно деления паузой мотива В-А-С-Н, подчёркивает стремление ХХ-го века в употреблении самых широких регистров в рамках мотива, приводит примеры, касающиеся употребления мотива в секвенциях.

Из работы, из примеров и из приложений к ней вытекает, что имя „Bach“ продолжает быть и в ХХ-ом веке постоянным источником вдохновения для новых музыкальных произведений самых различных жанров.

Das B—A—C—H Motiv in der Musik des XX Jahrhunderts

Andrei Benkő

Zusammenfassung

Auf Grund der musikalischen Lexikographie führt der Autor eine Reihe von Werken an welchen das B-A-C-H — Motiv zugrunde liegt. Er vervollständigt diese Reihe mit Kompositionen welche in der Lexikographie nicht erwähnt werden und führt einige an die *melodische* Verwendung des Motivs gebundenen Aspekte an. In diesem Sinne formuliert und beweist er anhand von Notenbeispielen, welche den Kompositionen des XX. Jahrhunderts entnommen sind, das Vorhandensein aller möglichen *Variationen* dieses Motivs und zeigt einige Aspekte auf, die sich auf die *Teilung* des B-A-C-H — Motivs durch Pausen beziehen. Der Verfasser unterstreicht die im XX. Jahrhundert aufgekommene Tendenz, im Rahmen des Motivs möglichst weit auseinanderliegende *Register* zu verwenden und gibt Beispiele für die Verwendung des Motivs in *Sequenzen*.

Aus der Abhandlung, ihren Beispielen und dem Anhang ist ersichtlich, dass Bachs Name auch heute, im XX. Jahrhundert, die Quelle einer steten Anregung für die Entstehung von Musikwerken der verschiedensten Gattungen bildet.