

Forma de fugă în istoria post-barocă

Prof. univ. dr. Gabriel Bulancea
Universitatea "Dunărea de Jos" din Galați
gbulancea@ugal.ro

Abstract

The present study does not propose an exhaustive course of the mentioned form, not even in broad terms, since even this type of approach would go far beyond the usual dimensions. On the contrary, some fugue models will be selected from the creation of some representative composers, in order to highlight its unique character and its ability to symbolize. It will only be built schematically, which can be a starting point for further rescheduling. Of course, we will analyze those fugues that come out of the scholastic pattern and assert themselves as independent, completely surprising creations. Also, it will not be insisted on sacred genres, where the use of this form is traditional. If during the Baroque Age the fugue was folded as a technique specific to the period, the following eras will take over this idiom to make it survive in surprising contexts: instrumental miniatures, sonatas, chamber music, symphonic suites, symphonies, oratorios, opera.

Keywords: *fugue, Baroque, musical forms, polyphonic language, modernism*

Fuga, cu speciile acesteia *fughetta* sau *fugatto-ul*, departe de a fi înlăturată, va supraviețui în contextul dominanței scriiturii omofone, dând naștere unor patternuri care vor rămâne memorabile în istoria muzicii prin individualizarea lor, dar și prin capacitatea lor de a se abate de la modelele baroce. Astfel, ceea ce Barocul institua *sub specie aeternitas*, epocile următoare vor prelua forma de fugă *sub specie durationis*, conferindu-i o abordare mult mai flexibilă prin alegerea temei, prin realizarea mixturilor de scriituri, prin ancorarea ei într-un anumit parcurs muzical-dramaturgic sau prin conotațiile de care se leagă întrebuințarea ei. Joseph Haydn insera în finalul oratoriului *Creațiunea* (1798) o fugă corală care se înscrie încă în tradiția barocă a genului, rememorându-i cu condescendență pe Bach sau Händel. O dată cu Wolfgang Amadeus Mozart se configurează un preambul la suita de inovații specifice secolelor următoare. Cele aproape două minute din uvertura operei *Flautul fermecat* (1791), corespunzătoare unei fugi, sau finalul din *Simfonia nr. 41* (1788), în care Mozart inserează un fugatto,

constituie unele dintre momentele de culminație în privința stăpânirii acestei tehnici.

Pasul decisiv îl va realiza compozitorul Ludwig van Beethoven pentru care întrebuințarea scriiturii respective nu mai constituie doar o abilitate tehnică a tehnicii contrapunctice. Legități dramaturgice de sine stătătoare regăsite în *Marea fugă*, Op. 133 (1827), vor determina compozitorul să o plaseze fie ca piesă singulară, fie ca mișcare ce amplifică dimensiunile unui alt cvartet. Considerată inaccesibilă, excentrică, plină de paradoxuri, Armagedon, cea mai problematică lucrare din întreaga literatură muzicală beethoveniană¹, *Marea fugă* întrunește calitățile unei adevărate *Summa Theologica*, de amploarea lucrării *Arta fugii* a lui Bach, constituind un punct culminant în ceea ce privește abordarea acestei forme sau tehnici contrapunctice.

Pe de altă parte, în cea de a doua mișcare din *Simfonia nr. 3* (1804), Beethoven nu inițiază o simplă piesă de caracter corespunzătoare unui marș funebru, ci deapănă o întreagă pleiadă de idei muzicale care îmbogățesc categoria funebrului. Simpla evocare a imaginii unui cortegiu funerar este mult prea prozaică pentru Beethoven, motiv pentru care înserează undeva la mijlocul acestei părți o fugă ce ajută la adâncirea substanței dramatice a simfoniei. Este momentul pregătitor afirmării unui sentiment al tragicului amplificat de extensia fără egal a monumentalului și a solemnului. Prin această mișcare, Beethoven nu evocă moartea unui erou oarecare, ci a Eroului, iar acesta nu este deplâns de o masă anonimă de oameni, ci de întreaga natură. Cosmosul însuși se înfioară la decesul său. Dacă ar fi încheiat mișcarea la jumătatea ei, Beethoven ar fi rămas la nivelul tradiției sau poate un pic mai mult, însă ceea ce urmează conferă măsura genialității sale. Pagina omofonă care succede fugii, separată fiind de o fragilă pauză și de aluzia la un recitativ al cordarilor, nu ar fi transmis întreaga sa încărcătură emoțională fără pregătirea oferită de momentul fugii. Contrastul dintre cele două scriituri accentuează amploarea tragismului din secțiunea omofonă, acesta transformându-se într-o *lamentatio* a cărei intensitate depășește orice altă inițiativă similară din întreaga literatură muzicală de până atunci.

Într-un alt context, mișcarea secundă din *Simfonia nr. 9* (1824), acel celebru *Scherzo*, are specific faptul că debutează cu o fugă, lucru unic în simfoniile sale. Unică de altfel și în istoria genului, întrucât nu avem cunoștință că debutul unei mișcări simfonice să includă o fugă. De obicei ele

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Grosse_Fuge

sunt inserate în forme grandioase, în interiorul sau la finalul lor, contribuind la amplificarea caracterului solemn și monumental al acestora. Semnalul îl va da Beethoven care, departe de a se limita la această formă, jonglează în aceeași mișcare cu forma de sonată dar și cu tripartitul scherzo-trio-scherzo, mixând astfel caracteristici din toate cele trei forme. Dacă privim în ansamblu întreaga simfonie, inversarea secțiunilor mediane se justifică față de cadrul tipizat al genului simfonic. Astfel, a patra mișcare este contrabalansată de cele două mișcări rapide din debutul simfoniei, sudate fiind prin tempoul lent al celei de-a treia mișcări, iar secțiunea în formă de fugă din *Scherzo* contribuie la contrastul de scriitură și la amplificarea formei globale în sensul afirmării unor principii de simetrie. Același lucru se petrece și în mișcarea a patra. Secțiunea de *fugatto* orchestral construită la mijlocul mișcării, creează un efect similar, constituind un preambul la intervenția corală ce îi succede, prin afirmarea unui alt climax care, luat în sine, ar fi putut constitui un posibil final al simfoniei. Rezultatul ar fi fost o formă trunchiată, dezechilibrată. Având un simț de neegalat al proporțiilor nu numai la nivel micro, dar și la nivel de macroformă, Beethoven extinde prin trenare recitativică și dublă fugă corală finalul simfoniei, construind noi culmi de afirmare tensională. În dramaturgia celei de-a patra mișcări, Beethoven alternează cu o asemenea dexteritate dihotomiile: dens-rarefiat, omofon-polifonic, static-dinamic, stabil-instabil, cromatic-diatonic încât contribuie la afirmarea plenară a festivismului din final, prin explorarea întregilor resurse de care dispunea acesta în acele vremuri. Este creat astfel un *pattern* de care vor beneficia generații întregi de compozitori, ale cărui virtualități vor fi exponențial valorificate în creații ulterioare, ducându-l pe noi culmi de afirmare dramaturgică.

Și dacă forma de fugă la Beethoven o regăsim în genul de sonată, de cvartet, de simfonie, acesta nu este întâlnită în cele câteva cântece ale lui Beethoven. În genul liedului, Beethoven nu poate fi liric la fel cum este Schubert. Criticul Norman Lebrecht tranșează acest lucru prin câteva expresii: ”Schubert (...) ne frânge inima. Beethoven livrează patetismul pe pizza. (...) nu trece niciodată de curtoazie. (...) este melancolic acolo unde ar trebui să fie terifiant. (...) este o înghețată vegană, lipsită de laptele empatiei.² Însă lirismul lui Beethoven, departe de a lipsi, capătă forme monumentale, prefigurându-l pe Mahler. Cele câteva inserții sau aluzii la forma de fugă, care apar la compozitorii Bruckner sau Mahler, sunt incomparabil mai bine

² LEBRECHT, Norman, *De ce Beethoven – un fenomen în 100 de piese*, București: Baroque Books & Arts, 2003, p. 122, traducere din limba engleză de Simina Bălășoiu.

reprezentate de alți compozitori precum: Hector Berlioz, Piotr Ilici Ceaikovski, George Enescu sau Dmitri Schostakovici.

Într-o primă fază, fuga din finalul *Simfoniei fantastice* (1830) a lui Hector Berlioz care intervine la scurt timp după ce secvența *Dies Irae* și-a făcut semnalată prezența, întregind atmosfera de coșmar. Astfel, fuga devine o ilustrare tehnico-muzicală a imaginii din *Ronde du Sabbat*.



Semnificația cuvântului *fugue* în franceză sau *fuga* în italiană este corelată cu ideile de *a fugi*, *a urmări*, *a vâna*. Colosal construită, vădind predilecție pentru virtuozitate tehnică, subtile intrări tematice, prezența unui contrasubiect sincopat format din trei note accentuate, elemente de tehnică instrumentală *col legno*, triluri, pizzicato-uri etc, ponderea mare a alăturilor în realizarea orchestrației, modulațiile surprinzătoare, inserarea secvenței *Dies Irae* în corpusul fugii, policromatismul orchestrației, dar și altele, fuga va genera o dramaturgie atipică, ieșită din orice canon, dar subordonată ideii de a ilustra imaginea macabră a unui iureș haotic de vrăjitoare și alte ființe fantastice. Imaginarul componistic generează forța de a simboliza în plan muzical prin crearea unei forme de fugă unică în istoria muzicii.

Sugestivă prin simbolistica ei, *Sonata în si minor*, S. 178 (1853), a lui Franz Liszt, aduce un moment de fugato către finalul ei. Concepută dintr-o singură mișcare care durează aproximativ treizeci de minute, sonata se bazează pe câteva leitmotive care parcurg și irigă forma acesteia. O dată cu inserția fugato-ului, tema însăși fiind alcătuită din juxtapunerea a două leitmotive din debut, este realizat bilanțul leitmotivic al sonatei. Lipsa cadrului declarativ programatic nu o absolvă de posibile interpretări. Dincolo de acestea, se remarcă concizia, forța de expresie și gradul de individualizare al leitmotivelor care pot răsturna planul de semnificare tradițional. Astfel, cadrul sonor devine sol fertil pentru posibile germinații în plan ideatic. Fugato-ul care intervine către final marchează momentul de sinteză, scriitura polifonică dizolvându-se în cea omofonă. Printr-o singură creație de acest gen, Liszt epuizează întreg potențialul de care dispune sonata, legăturile organice dintre diferitele secțiuni ale ei conturând o formă pe deplin încheată muzical și ideatic.

Revenind la genurile simfonice precum simfonia sau suita orchestrală, care încorporează forme de fugă în cadrul lor, câteva lucrări sunt demne de amintit. Este cazul lui Piotr Ilici Ceaikovski cu *Simfonia nr. 3*, Op. 29 (1875) sau cu *Suita orchestrală nr. 1*, Op. 43 (1879). În primul caz se afirmă un Ceaikovski care sfidează tradiția simfoniei, compunând singura simfonie din creația lui alcătuită din cinci părți și în tonalitate majoră. Fuga pe care o inserează în mișcarea a cincea, aproximativ la mijlocul acesteia, conferă o strălucire fără precedent unei teme care avea simplul statut de poloneză.



Astfel, prin întrebuințarea acestei forme, Ceaikovski transfigurează caracterul salonard al temei dansante într-unul apoteotic, demn de finalurile specifice unei simfonii.

Pe de altă parte, în suita orchestrală anterior amintită se întâlnește și un Ceaikovski mai academic care, dincolo de a se limita la un simplu moment neoclasic, compune în același timp o lucrare cu profunde filiații romantice. Astfel, după introducerea specifică uverturilor baroce care deschideau suitele orchestrale și care construiește o atmosferă melancolică asemănătoare vizualizării unei stepe caucaziane, Ceaikovski inserează o fugă cu o temă amplă, al cărei dinamism asemănător unei cavalcade sonantice izbucnește într-un climax care readuce tema augmentată, dominată de celebrul leitmotiv al destinului, reîntâlnit apoi chiar în debutul din cea de a patra simfonie.



Fuga se încheie în mod surprinzător într-un tonus liniștit, lucru destul de rar întâlnit în istoria ei, prin evocarea cadenței picardiane și pregătirea următoarei mișcări.

Secolul al XX-lea aduce cu sine, pe lângă îmbogățirea tonalității sau anihilarea ei, o preocupare sporită pentru sistemele de organizare modală, fie că vorbim de cele rezultate din prelucrarea diferitelor filoane folclorice sau de cele create artificial cunoscute cu denumirea de neomodalism. Astfel, modalismul luat în accepțiunea cea mai largă a acestui termen devine o preocupare dominantă și constantă a compozitorilor din această perioadă. Pe acest cadru, polifonia nu numai că nu va sucomba, dimpotrivă, ea va înflori, devenind adesea principiu de organizare sonoră. Într-adevăr, așa cum remarca Liviu Comes, ”este neîndoielnic faptul că secolul al XX-lea are o muzică mai polifonizată decât secolul anterior”³, iar forma de fugă cunoaște o reprezentare fără precedent în mentalul compozitorilor. Este suficient să amintim următoarele lucrări: *Variațiuni și Fugă pe o temă de Mozart*, op. 132 (1914), de Max Reger, cele *24 de Preludii și Fugi*, Op. 87 (1951), de Dmitri Shostakovich, *Ludus tonalis* (1942) a lui Paul Hindemith, pentru a realiza persistența unor modele componistice prin care se va manifesta condescendența compozitorilor față de Bach. Fără a insista asupra acestor compoziții care în peisajul muzicologic au cunoscut multiple abordări analitice, vom aduce în discuție altele mai sărac reprezentate.

Se poate aminti o lucrare care surprinde prin non-diatonismul tonal al lui Igor Stravinsky din *Simfonia psalmilor*, (1930), alcătuită din trei părți eterogene, în care partea secundă construiește o fugă dublă cu prima expoziție orchestrală urmată de o a doua corală, ambele culminând într-un final apoteotic. Aluzia evidentă la *Ofranda muzicală* a lui J.S. Bach prin apelul la tonalitatea lui do minor, prin unele trasee melodice ale temei dar și prin unele elemente cromatice atipic afirmate prin salturi melodice nu conturează doar un simplu moment neoclastic, ci reînvie spiritul lui Bach cu apelul la cuceririle contemporane. Lucrul este evident încă din expunerea temei la oboi, temă care dezvăluie un profil melodic neobișnuit chiar și pentru melodismul bachian.

³ Liviu Comes, *Lumea polifoniei*, Editura muzicală, București, 1984, p. 209.



Densitatea polifonică atinge un grad de o complexitate fără precedent în cea de a doua expoziție, cea corală, desfășurând simultan chiar și 10 melodii distincte, fapt care nu lasă impresia unei suprasolicitări auditive. Remarcabil este că în cea de a doua expoziție, în timp ce în partea corală se afirmă un nou tematism, partea orchestrală rememorează motive din prima expoziție, realizându-se astfel o sinteză armonică între cele două expoziții. Culminația finală, cvasipolifonică sau cvasiomofonă, aduce o încărcătură armonică deosebit de modernă și expresivă, încheindu-se într-o nuanță de piano, cu evocarea tonalității relative, mi bemol final distribuit ca poliacord prin octave, cvinte și cvarte goale. Cu tot modernismul spectacular, Stravinsky reușește să evoce prin muzică spiritualitatea creștină prezentă în Psalmul 39 care vorbește despre salvarea credinciosului și situarea acestuia într-un duh statornic, duh manifestat în cânturi și imnuri ce determină și înnoirea limbajului muzical: ”Cu dor l-am așteptat pe Domnul și El s-a plecat spre mine, a ascultat strigarea mea. M-a ridicat din groapa pierzării, din noroiul mlaștinii, și a așezat pe stâncă piciorul meu, mi-a întărit pașii. Și a pus în gura mea cântare nouă, imn de laudă pentru Dumnezeuul nostru.”⁴

O altă lucrare cu totul aparte față de tot ce am adus în discuție până acum este fuga din *Suita orchestrală nr. 2*, Op. 20 (1915), a compozitorului George Enescu. Aparte pentru că deși este o fugă amplă care durează mai bine de trei minute, poartă denumirea de uvertură, mascându-și astfel adevărata identitate. Ea deschide o suită orchestrală formată în total din șase mișcări. Este o fugă dublă a cărei scriitură polifonică se menține până către final, particularitatea ei fiind aceea că limbajul muzical abordat este unul tonomodal.

⁴ *Psalmii*, stampato in Italia, traducerea Arhiepiscopiei Romano-Catolice de București, 1993, pp. 125-126.



Este, de asemenea, un moment neoclastic anterior neoclasticismului stravinskian, Pascal Bentoiu evocându-l cu necesitate prin ”epuizarea și ducerea la o perfecțiune de necrezut a virtualităților de *clasicism* pe care le conținea personalitatea compozitorului.”⁵ În plus, este unică întrucât, așa cum remarca Dan Voiculescu, ”în perioadele de creație care vor urma, fuga nu va mai apărea ca atare, nefiind compatibilă cu sistemul enescian de scriitură, inspirat de stilul parlando-rubato.” Cele două fugatto-uri care-i vor succeda totuși vor constitui ”o *filtrare* a conceptului de fugă, o adaptare elastică a sa la principiile urmărite de autor”⁶, fuga respectivă intervenind ca un moment de cotitură în creația enesciană când compozitorul va actualiza magistral un limbaj din trecut, pentru a opta în mod creator pentru limbajul heterofonic. În cadrul suitei orchestrale, fuga intervine nu ca un preambul al suitei sau ca o prezentare expositivă a materialului melodic din cadrul ei, ci contribuie la ”corespondența simetrică a celor șase părți diferite” în care consistă ”secretul coagulării macroformei genului.”⁷

Păstrându-ne discursul în zona genurilor simfonice, se poate aminti o lucrare mai puțin cunoscută, *Simfonia nr. 4*, Op. 43 (1936), a lui Dmitri Shostakovich. Simfoniei lui Shostakovich i se atribuie o profundă influență mahleriană, cu unele reminiscențe din muzica lui Stravinsky. Fuga este inserată în prima mișcare a simfoniei, din a doua jumătate a acesteia. Configurată din melodii prozaice dar armonizate ingenios, mișcarea simfonică jonglează cu mare dexteritate între banal și constructivism, reușind să surprindă întotdeauna. Astfel, fuga intervine ca un moment de prestidigitație componistică, cu o temă amplă, bazată pe un desen capricios, derulată într-un tempo de *presto* pe izoritmii de șaisprezecimi și o subtilă amplasare a unei pauze de aceeași valoare în capul tematic.

⁵ Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984, p. 179.

⁶ Dan Voiculescu, *Polifonia secolului XX*, Editura Muzicală, București, 2005, p. 65.

⁷ Laura Vasiliu, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Editura Artes 2002, p. 218.



Ambianța cvasiatonală sporește efectul de aglomerare, creând astfel o pagină ce va contrasta puternic cu cele care îi vor succeda, unde efectul de rarefiere va aduce diferite solo-uri din orchestra simfonică: oboe d’amore, vioară, fagot. Privită dintr-o perspectivă amplă, mișcarea simfonică va fi dominată la început de fină ironie și, pe alocuri, de expresie grotescă, care vor fi dizolvate în impetuositatea fugii, pregătind astfel lirismul obiectiv și stingerea oricărei tensiuni din finalul părții întâi.

Fuga pe care Béla Bartók o inserează ca primă mișcare în *Muzică pentru corzi, percuție și celestă* (1936) întrunește câteva calități aparte. O analiză⁸ detaliată a ei efectuată de Livia Teodorescu-Ciocănea scoate în evidență specificul temei, eșalonările intrărilor tematice, structura fugii cu cele două secțiuni aflate într-un raport ce aparține numărului de aur, care ating o culminație pe *mi bemol* prin acumulare tensională urmată de detensionarea acesteia. Unic la această fugă este caracterul de *lamento* identificabil încă de la prima expunere tematică și păstrat pe tot parcursul ei.

⁸ Livia Teodorescu-Ciocănea, *Tratat de forme și analize muzicale*, Editura Muzicală, București, 2005. pp. 304-306.

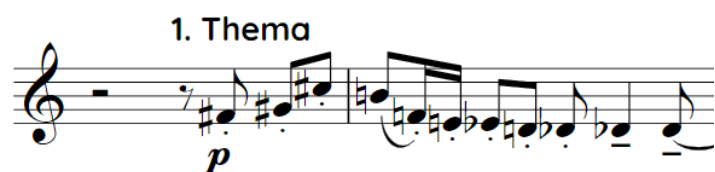


Prezența cromatismului întors, disoluția metricii, hipercromatizarea temei, fragmentele inegale care o compun, construite sub forma unor arcuri melodice care-și tânguie devenirea, cromatismul descendent al unora dintre contrapuncturi, cele șase intrări succesive ale temei care assemblează o polifonie densă toate acestea contribuie la realizarea unui *lamento* amplu, un *kyrie eleison* camuflat într-o profană construcție stilistică. Wilhelm George Berger o aseamănă cu o meditație gravă care ”dintr-o undă tematică abia mișcată devine acțiune pasională și apoi torent revărsat și în creștere colosală, pentru a se transforma în epopee, în reflex prin interiorizare neabătută a expresiei concentrate (...)”⁹ În dramaturgia de ansamblu a întregii lucrări pe care compozitorul nu o numește nici simfonie, nici suită și nici utilizând alte denumiri de genuri tradiționale, fuga contrastează puternic cu ultima mișcare, cea de a patra care, prin sonoritățile folclorice, induce ideea de dans și festivism. Aluzii la prima mișcare și unele reveniri în stil fugatto se regăsesc în toate celelalte mișcări, lucru care asigură unitatea ciclului de piese orchestrale. Astfel, întregul evantai categorial al celor patru părți conturează un *lamento* în prima parte, urmat de un cadru epopeic, îi succede lirismul, iar la final festivismul deja amintit. Însă niciuna dintre categoriile amintite, cu excepția fugii, nu-și păstrează pe de-a-ntregul puritatea funciară, complexitatea mișcărilor muzicale devenind simboluri ale complexității uman-abisale.

Muzica de scenă cunoaște firave abordări ale formei de fugă. Sunt cunoscute incursiunile lui Richard Wagner din opera *Maestrul cântăreți din Nürnberg* (1868) sau ale lui Giuseppe Verdi din finalul operei *Falstaff* (1893) privind cultivarea unor secțiuni expozitiv-imitative. Astfel de inițiative apar mai bine reprezentate într-o lucrare serial-dodecafonică, în opera *Wozzeck*

⁹ Wilhelm Georg Berger, *Muzica simfonică modernă-contemporană (1930-1950)*, Editura Muzicală, București, 1976, p. 63.

(1922) a lui Alban Berg, fapt care confirmă supraviețuirea unei forme prin preeminența orizontalității asupra verticalului. Scena a doua din actul doi începe ca un duet între Căpitan și Doctor, adăugându-se și Wozzeck. Este o scenă stradală aflată sub capriciul întâmplării. Întâlnirea dintre cei trei creează contextul insinuării din partea Capitanului și a Doctorului, că Maria, soția lui Wozzeck, l-ar înșela. Din punct de vedere muzical, scena este o fantezie urmată de o fugă triplă. Fantezia este dominant omofonă, în timp ce fuga este dominant polifonică, fără a exclude elemente de omofonie. Puritatea categoriilor sintactice este exclusă în ambele cazuri. Legătura organică dintre cele două secțiuni este realizată prin prezența unei teme care le irigă asemenea unui leitmotiv.



Astfel, tema din prima expoziție a fugii este prezentă atât în debutul și desfășurarea fanteziei, cât și în derularea celorlalte expoziții ale fugii, fiind imitată atât în planul orchestral, cât și în cel vocal. Elementele de stretto, clusterelor, unele culminații sau efecte sonore, îmbinarea scriiturii omofone cu cea polifonă întregesc dramaturgia sonoră a acestei scene.

Departea de a avea pretenția de a epuiza subiectul, studiul de față face dovada constanței formei de fugă de-a lungul secolelor, cu atât mai mult în problematicul secol al XX-lea. Astfel, forma de fugă supraviețuiește tuturor perioadelor din istoria muzicii, fiind regăsită în toate tipurile de organizare sonoră: modală, tonală dar și atonală. Născută în cadru religios, ea amprentează și cadrul laic cu forme de sacralitate atenuată. De asemenea, o întâlnim în aproape toate genurile muzicale, consfințind validitatea unui pattern care niciodată nu și-a epuizat virtualitățile.

Maurice Ravel, György Ligeti, Olivier Messaien, Luigi Dallapiccola sunt compozitori care utilizează de asemenea în cadrul creațiilor lor forma de fugă. Ea nu doar supraviețuiește, ci contribuie la conturarea polilingvismului muzical, a afirmării stilurilor de sinteză prezente, aproximativ, în creația fiecărui compozitor din secolul al XX-lea. Nu sunt simple revendicări sau afirmări stilistice, ci acestea determină eșalonarea unui tablou policrom specific secolelor din urmă pentru care multiculturalitatea, diversitatea de

abordări sau de puncte de vedere, experiențele colective, lejeritatea accesului la diferite spiritualități configurează în mod necesar recuperări, realocări, reșezări într-o spiritualitate care ne-a format dar pe care riscăm de atâtea ori să nu o mai recunoaștem. Aceste reveniri la tradiție consolidează identitatea noastră culturală fără de care riscul derivei ar putea năruți întregul ei eșafodaj.

BIBLIOGRAFIE

1. BENTOIU, Pascal, *Capodopere enesciene*, Editura Muzicală, București, 1984.
2. BERGER, Wilhelm Georg, *Muzica simfonică modernă-contemporană (1930-1950)*, Editura Muzicală, București, 1976.
3. COMES, Liviu, *Lumea polifoniei*, Editura muzicală, București, 1984.
4. LEBRECHT, Norman, *De ce Beethoven – un fenomen în 100 de piese*, București: Baroque Books & Arts, 2003, traducere din limba engleză de Simina Bălășoiu.
5. TEODORESCU-CIOCĂNEA, Livia, *Tratat de forme și analize muzicale*, Editura Muzicală, București, 2005.
6. VASILIU, Laura, *Articularea și dramaturgia formei muzicale în epoca modernă (1900-1920)*, Editura Artes 2002.
7. VOICULESCU, Dan, *Polifonia secolului XX*, Editura Muzicală, București, 2005.
8. *Psalmii*, stampato in Italia, traducerea Arhiepiscopiei Romano-Catolice de București, 1993.