AUT, XLIV, 2006, p. 291-298

MUZICALITATE ŞI POLIFONIE LA GÓNGORA

de

Luminița VLEJA

„Marea Góngora trebuie ascultată
pe țărmurile ei adevărate”[1].

O distincție esențială între Clasicism, Baroc şi Modernism o putem opera făcând apel la deosebirea dintre artele dominante ale fiecăruia dintre aceste stiluri. Edgar Papu, într-un studiu extrem de interesant despre Baroc[2], făcea observația că arta definitorie a Barocului, având ca însuşire dominantă virtutea *arătării*, este teatrul. Romantismul, dimpotrivă, se distinge prin calitatea *pătrunderii*, deținută exemplar de muzică. Natura muzicii mai contribuie şi la o altă distincție a altor stiluri față de Baroc. „Acesta practică o aplicare extremă, aproape un *hybris* al ideii de *mimesis*. Imitația, care în Clasicism se limitează numai la *formă*, se vede extinsă de către Baroc şi la *materie*, în variatele ei modificări date de diferitele unghiuri din care se lasă privită. Teatrul rămâne expresia cea mai radical imitativă a vieții. Dimpotrivă, muzica, artă care – prin caracterul ei *penetrant* – reprezintă în mod ideal şi exemplar romantismul, se opune categoric acelei trăsături teatrale şi baroce. Ea «este singura artă care nu are aproape niciun caracter de ordin imitativ». Aceasta, în parte, fiindcă «nu există stări obiective în muzică». Încă de mult o atare însuşire specială a muzicii s-a văzut pusă în corelație cu subiectivitatea romantismului”[3].

Interferența unor arte diferite pentru a conlucra convergent poate părea confuză în aparenta ei complexitate. În volumul de *acumulare* al Barocului se integrează foarte adesea şi fenomenul de totală integrare a elementului muzical în cel plastic. După Oswald Spengler, gânditor modern de factură barocă, muzica s-ar vedea cuprinsă şi în artele vizuale. El vorbea, în cazul unei *Venus* sculptate de Antoine Coysevox (1686), despre sculptura ca muzică, în sensul că ar exista în felul mişcării, în

[1] Darie Novăceanu, *Luis de Góngora y Argote. Polifem şi Galateea*, Bucureşti, Ed. Univers, 1982, p. 119.
[2] Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, Bucureşti, Minerva, 1977, capitolul *Interferența artelor*, p. 213-221.
[3] Idem, *Existența romantică*, Bucureşti, Minerva, 1980, p. 125.

BDD-A6390 © 2006 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:26 UTC)

fluviul liniilor, în curgerea înscrisă în însăşi fiinţa pietrei inflexiuni muzicale, care pot descrie opera: *staccato*, *accelerando*, *andante*, *allegro*. „Ceea ce, adaugă el, se numeşte colorit – al unei gravuri, al unui grup scupltural – înseamnă muzică”[4].

Intenţia de clarificare a acestei interferenţe baroce a artelor, care ar putea să ne apară confuză în complexitatea ei, ne îndreaptă către distincţia operată de Edgar Papu, aceea a trei grade diferite în cadrul acestui proces: „Primul este al conlucrării prin asociere exterioară, când fiecare termen al relaţiei îşi păstrează în ansamblu propria identitate. Al doilea grad priveşte amestecul sau chiar contopirea totală a artelor ce se conjugă. Identificăm aici trecerea de la *exosmoză* la *endosmoză* în relaţiile dintre domenii artistice diferite. În sfârşit, al treilea grad fixează intrarea completă a unei arte în altă artă. La suprafaţă acţionează vizibil numai aceasta din urmă, dar nu prin mişcările sale autonome, ci prin propulsarea pe care, dinlăuntru sau din adânc, i-o transmite cea dintâi”[5].

Ni se pare interesant, pornind de la aceste observaţii generale cu aplicabilitate la tema noastră, să mergem pe linia interferenţei muzicii cu opera gongorină. Poate ar fi indicată, în acest sens, o întoarcere în timp, ca să menţionăm vechile rădăcini ale polifoniei. Polifonia se dezvoltă în Spania începând cu introducerea liturghiei şi muzicii vocale romane, în secolul al
XI-lea. Originea ei este, deci, foarte îndepărtată şi acest lucru explică de ce o compoziţie spaniolă pe trei voci este cea mai veche din câte se conservă în Europa. Mare parte din poezie se compunea pentru a fi cântată. Din nefericire, nu s-a păstrat muzica, cu excepţia câtorva *cantigas* sau *cántigas* („cântece”), cum sunt cele ale lui Alfonso X el Sabio[6], ale căror melodii sunt astăzi cunoscute şi chiar fac parte din repertoriul discografic.

---

[4] Oswald Spengler, *apud* Edgar Papu, *Barocul ca tip de existenţă*, p. 217.

[5] Edgar Papu, *Barocul ca tip de existenţă*, p. 215.

[6] Durante la Edad Media se inician y se desarrollan movimientos musicales tan ricos e interesantes como el de los juglares y los trovadores. El juglar, en contacto con la vida popular y algo saltimbanqui; el trovador, culto y cortesano. Los nobles y aún los reyes no se sienten disminuidos por trovar en letra y música. Rey trovador fue ALFONSO X EL SABIO de Castilla y León (Toledo, 1230 – Sevilla, 1284). A través de su madre, conocía el repertorio de los cantores alemanes, y en su corte se reunieron trovadores provenzales y gallegos, juglares castellanos, músicos moros y judíos. Alfonso X, que obtuvo sus triunfos, pero también sus grandes fracasos en lo político, se rodeó de sabios de todas las procedencias y supo impulsar personalmente las artes y las ciencias. El gótico se perfecciona en las catedrales de Burgos y Toledo, mientras los musulmanes comienzan la Alhambra en Granada. Santo Tomás de Aquino expone su doctrina y el humilde Gonzalo de Berceao sienta los cimientos del idioma castellano escrito. Las cuatrocientas *Cantigas de Santa María,* del rey y sus colaboradores, están escritas en gallego, idioma entonces de la poesía lírica. Su fin es ensalzar a Nuestra Señora y referir sus milagros. La bella música de las cantigas se interpretaba vocalmente, pero también se tocaba con instrumentos, ya

BDD-A6390 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:26 UTC)

Locul pe care îl ocupă arta sonoră în ansamblul cultural al Spaniei corespunde dezvoltării politice şi culturale din diferitele epoci. Muzicieni iluştri din secole trecute – ca şi cei de astăzi – erau ancoraţi în lumea intelectuală. De exemplu, când orbul Salinas era profesor la Universitatea din Salamanca (pe atunci muzica făcea parte din studiile universitare), un poet de talia lui Fray Luis de León îi putea dedica o odă inspirată.

S-a vorbit deseori de redusa cultură muzicală a elitei literelor spaniole. Exceptându-l pe fabulistul Tomás de Iriarte, care ne-a lăsat în poemul său *La Música* un interesant document, şi intrând în secolul XX, în care există muzicieni spanioli de valoare universală, vom observa că marii scriitori care se interesează de muzică sunt foarte puţini: Galdós, care a fost critic muzical, în oarecare măsură Baroja, căruia îi plăcea doar muzica de la Mozart la Chopin, Ortega y Gasset într-un eseu în care dă impresia de puţină siguranţă în legătură cu tema, García Lorca (despre care se ştie, cânta la pian şi armoniza cântece populare), poetul şi pianistul Gerardo Diego, care era un comentator muzical de înaltă valoare. Există şi cazuri speciale, ca cel al lui Unamuno, care respingea muzica, „como algo adormecedor de las facultades del entendimiento". Dintre intelectualii care au iubit muzica trebuie amintit José Calvo Sotelo, care a exercitat critica muzicală cu pricepere şi subtilitate, reuşind să fie la zi cu noutăţile.

Transmiterea orală a operei gongorine a fost şi ea foarte importantă, mai ales datorită muzicii aşa numitelor *letrillas* şi *canciones*, care îi vor aduce o timpurie celebritate populară. S-au păstrat până astăzi partiturile a 24 de poezii gongorine, ceea ce ne permite să presupunem că au fost mult mai multe: practic, fără îndoială, toate celelalte *letrillas* şi *romances* cu *estribillo*. Toate cele 24 de poezii autentice păstrate se află în *Cancionero musical de Góngora*, alcătuit de Miguel Querol Gavaldá; celelalte zece compoziţii care figurează în aceeaşi colecţie sunt apocrife sau de provenienţă îndoielnică. Unele poezii au două sau trei partituri diferite. Printre cele care s-au pierdut se numără cele care erau închinate divinităţii, dat fiind că versiunea religioasă se obişnuia să fie cântată „al mismo tono" cu versiunea profană originală: este cazul, de exemplu, unei *romance* anacreontice, *Las flores del romero*, imitată de Lope de Vega în *Pastores de Belén* (*Las pajas del pesebre*), cu o docilitate ritmică ce reflectă necesitatea de a se adapta la o arie cunoscută. În afară de *Cancionero musical de Góngora* s-au mai păstrat, prin intermediul unei difuzări manuscrise şi orale, *romancerillos* şi *flores de romance*s, care s-au multiplicat în ultimul deceniu al secolului al XVI-lea şi vor apărea în marele *Romancero general* din 1600 şi 1604. Astfel, Góngora ajunge să

---

muy variados, que se reproducen en las miniaturas que adornan los códices. Las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio son buena muestra de lo que fue la música en la Edad Media, y no sólo en España (Carlos Gómez Amat, *Historia de la música española*, tomo I).

BDD-A6390 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:26 UTC)

fie poetul spaniol cel mai admirat al timpului său, lucru confirmat explicit, cu puțini ani mai târziu, chiar de adversarii săi, care aveau să se înfrunte în polemicile generate de difuzarea poemului *Polifemo* şi mai ales de *Soledad Primera*.

În versurile 267-290 din *Soledad Primera* întâlnim:

„De una encina embebido
en lo cóncavo, el joven mantenía
la vista de hermosura, y el oído
de *métrica armonía*. (s.n.)
El Sileno buscaba
de aquellas que la sierra dio Bacantes,
ya que Ninfas las niega ser errantes
el hombro sin aljaba,
o si, del Termodonte
émulo el arroyuelo desatado
de aquel fragoso monte,
escuadrón de Amazonas desarmado
tremola en sus riberas
pacíficas banderas.
Vulgo lascivo erraba
al voto del mancebo
(el yugo de ambos sexos sacudido),
al tiempo que (de flores impedido
el que ya serenaba
la región de su frente rayo nuevo)
purpúrea terneruela, conducida
de su madre no menos enramada,
entre *albogues* (s.n.) se ofrece, acompañada
de juventud florida”.

Aceste versuri sună astfel, în versiunea stabilită de Robert Jammes[7] pentru înțelegerea poemului: „Escondido en el hueco de una encina, contemplaba el joven la hermosura y escuchaba la armonía cadenciosa de las serranas. Trataba de descubrir al sileno de aquellas bacantes salidas de la sierra (ya que conocía que no eran ninfas en venir sin aljaba al hombro), o si acaso (emulando al Termodonte aquel arroyuelo que se despeñaba desde el monte) era algún escuadrón de amazonas desarmadas que tremolaban en sus riberas pacíficas banderas. Pero le pareció que no estaban sometidas a ninguna autoridad, masculina o femenina, de manera

[7] Luis de Góngora, *Soledades*, Edición, introducción y notas de Robert Jammes, Madrid, Editorial Castalia, 1994, p. 253-259.

BDD-A6390 © 2006 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:26 UTC)

que era sencillamente una multitud bulliciosa de villanas que iban y venían, al tiempo que se ofreció a su vista – coronados de flores los tiernos cornezuelos que comenzaban a descubrirse en su frente – una terneruela muy joven que seguía a su madre, no menos enramada que ella, en medio de una bizarra tropa de jóvenes, que venían acompañandolas con música de *albogues*".

Albogue este un fluier rustic. Góngora utilizează acest cuvânt pentru a desemna fiecare din tuburile care compun flautul (*flauta de Pan*)[8]. Este foarte probabil ca pluralul *albogues* să desemneze aici un singur instrument, un flaut.

În versurile 743-754 apare citat flautul (*zampoñas*):

„Y en la sombra no más de la azucena,
que del clavel procura acompañada
imitar en la bella labradora
el templado color de la que adora,
víbora pisa tal el pensamiento,
que el alma, por los ojos desatada,
señas diera de su arrebatamiento,
si de *zampoñas* (s.n.) ciento
y de otros, aunque bárbaros, sonoros
instrumentos, no en dos festivos coros,
vírgines bellas, jóvenes lucidos,
llegaran conducidos".

Iar în versiunea explicativă a lui Robert Jammes: „Y entre las flores de la tez de la bella labradora (azucena, o más bien sombra de azucena que, mezclada con el clavel, trata de imitar el templado color de su dama) su pensamiento pisa una víbora tan ponzoñosa, que sus lágrimas (como si el alma derretida le saliera por los ojos) hubieran dado indicios de su arrebatamiento, si, en aquel instante, no llegaran, conducidos por una *flauta de Pan* y otros instrumentos – sonoros, aunque rústicos – un grupo de vírgenes bellas y otro de mancebos gallardos, en dos alegres coros"[9].

La zampoña poate fi un singur fluier sau un instrument format din mai multe fluiere. Specialiştii sunt de părere că este vorba de cea de-a doua variantă, adică de un flaut format din mai multe (v. numeralul *cien*, folosit aici cu valoare hiperbolică) *zampoñas* (sau *albogues*), ca cea din *Polifemo*:

„Cera y cañamo unió, que no debiera,

[8] Cf. *Polifemo*, v. 89-92 („Cera y cáñamo unió…cien cañas, … *albogues*" etc. şi 347 („a los *albogues* que agregó la cera").
[9] Luis de Góngora, *Soledades*, *op. cit.*, p. 347-349.

BDD-A6390 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:26 UTC)

cien cañas, cuyo bárbaro tuido,
de más ecos que unió cáñamo y cera
albogues, duramente es repetido" (v. 89-92).

Prin contrast cu melancolia călătorului, muzica iese în evidență şi dă un ton vesel acestei părți a poemului: în versurile 750-754 putem remarca expresivitatea inversiunii care structurează ultima parte a frazei, sugerând mai întâi percepția confuză (muzica, mulțimea) a grupului, a cărui repartizare simetrică („vírgenes bellas, jóvenes lucidos"*)* apare după aceea, când se apropie.

În versul 1078 apare „al son de otra zampoña", care se referă la instrumentul muzical care îi conduce pe tinerii căsătoriți până la templu. Acesta este asemănător cu cel care apare în versul 750, la care cântă alt interpret.

Este foarte interesant de analizat, pe de altă parte, cum apare sugerată polifonia la Góngora în *Soledad Primera* prin intermediul naturii, de data aceasta fără aluzii la instrumente muzicale:

„Músicas hojas viste el menor ramo
del álamo que peina verdes canas;
no céfiros en él, no ruiseñores
lisonjear pudieron breve rato
al montañes, que, ingrato
al fresco, a la armonía y a las flores,
del sitio pisa ameno
la fresca hierba cual la arena ardiente
de la Libia....."

„Verdes canas" trimite la frunzele de plop, care au partea de deasupra verde şi cea de dedesubt albă: imaginea corespunde perfect impresiei pe care o produc când sunt agitate de vânt, acelaşi vânt care, în versul precedent, a fost sugerat prin expresia „músicas hojas". Acest aspect ne revelă un tip de integrare profundă a omului în natură, exprimată prin conferirea dimensiunilor eternității actelor omeneşti, tip de integrare pe care îl găsim interpretat, pe o altă claviatură, în poezia populară românească.

Multe din poeziile populare româneşti au ca laitmotiv sintagma *frunză verde* sau *frunzuliță*. Cu privire la aceasta, V. Alecsandri scria: „Cele mai multe dintre cânticele poporale încep cu frunză verde. Aceasta provine din iubirea românului pentru natura înverzită. Primăvara cu ceriul el albastru, cu dulcea sa căldură, cu însufleţirea ce ea aduce lumei amorțită de viforele iernii, naşte în inima românului doruri tainice, porniri entuziaste carele îl fac a uita suferințele trecutului şi a visa zile de iubire, de vitejie.

BDD-A6390 © 2006 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:26 UTC)

Lui îi place, când vine primăvara cea verzie, a se întinde pe iarbă, a se rătăci prin lunci şi codri, a cânta şi a pocni din frunze, a se scălda în lumina soarelui şi în aerul parfumat al câmpului. Frunza cea nouă îi insuflă cântice pline de o melancolie adâncă, ce esprimă jalea unui trecut de mărire şi aspirarea către un viitor măreț.

Frunza verde ce încunună cânticele poporale servă totodată de caracteristică cânticului. Astfel, când subiectul este eroic, când el cuprinde faptele unui viteaz, poetul alege frunzele de arburi sau de flori ce sunt în potrivire cu puterea şi cu tinerețea, precum frunza de stejar, frunza de brad, frunza de bujor, căci voinicii baladelor sunt nalți ca bradul, tari ca stejarul şi rumeni ca bujorul. Cânticele de iubire se încep cu frunzele de lacrimioară, de sulcină, de busuioc, pentru că aceste flori, după crederea poporului, au o menire fărmecătoare. Când e cânticul de durere sau de moarte, el preferă frunzele de mărăcină, de mohor etc.

În legendele şi în baladele unde figurează copile frumoase, aceste sunt întovărăşite de cele mai gingaşe flori ale câmpiilor, poetul le încunună cu ghirlande mirositoare de frunzi de viorele, de trandafiri, de micşunele etc. şi astfel se poate cunoaşte subiectul unui cântic chiar de la cel întâi vers.

Românii dovedesc, prin această formă poetică ale împrovizărilor lor, o şi mai strânsă rudire cu frații lor din Italia, căci în cânticele poporale ale umbrilor, ale ligurilor, ale picenilor, şi ale piemontezilor, frunza e înlocuită prin floare. De pildă:

Fior de viole
Li vostri ochietti furono le strale
Che fece la ferita che mi dole etc.
Fior di cerasa
E d'una siepe de mortella e rosa
Io la vorré siepa' la vostra casa.
Fior di mela
Vattene a casa che mamma ti chiama
Mamma ti chiama e lo mio core pena.
etc. etc."[10].

Revenind la *Soledades*, nu putem omite că autori importanți semnalau armonia naturii şi faptul că în poem există multe aluzii la muzică, ceea ce contribuie la formarea imaginii unui univers armonios, ale cărui părți emit, fiecare, sunete în deplin acord cu celelalte. În sens mai larg, poemul este un sistem de reprezentare poetică a acestei armonii. „Esta armonía eterna puede contener discordancias concretas, violencias o

[10] V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, Bucureşti, Minerva, 1982, p. 104-105.

BDD-A6390 © 2006 Editura Universității de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:26 UTC)

carencias; pero la discordancia se resuelve en la avasalladora armonía del conjunto"[11].

Paul Verlaine, un alt poet inovator, primul mare poet francez al secolului al XIX-lea, avea pentru Góngora o profundă admirație. Aşa că a început să învețe castiliana pentru a-l putea traduce. Una din compoziţiile sale din ciclul *Poèmes Saturniens* are ca motto acest vers al lui don Luis de Góngora: *A combates de amor, campo de plumas.* Chiar şi acest singur detaliu ar fi, poate, concludent, pentru gloria poetului cordobez, deoarece el reflectă, din punct de vedere interpretativ, ca o partitură (Jauss), dinamismul textual căruia îi corespunde dinamismul lecturii care îl istoricizează.

BIBLIOGRAFIE

Alecsandri, Vasile, *Poezii populare ale românilor*, Bucureşti, Minerva, 1982.
Balbín Nuñez de Prado, Rafael, *La renovación poética del barroco*, Madrid, Anaya, 1991.
Blecua, J. M., *Poesía de la edad de oro, II. Barroco*, Madrid, Castalia, 1984.
Góngora, Luis de, *Soledades*, Edición, introducción y notas de Robert Jammes, Madrid, Editorial Castalia, 1994.
Papu, Edgar, *Barocul ca tip de existenţă*, Bucureşti, Minerva, 1977.
Papu, Edgar, *Existenţa romantică,* Bucureşti, Minerva, 1980.
Rico, Francisco *Historia y crítica de la literatura española, III, Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983.

MUSICALIDAD Y POLIFONÍA EN GÓNGORA

(Resumen)

El artículo se propone estudiar algunas interferencias de la obra gongorina con la música. Resulta interesante analizar cómo se sugiere la polifonía a través de la naturaleza o por los instrumentos musicales: verdes canas, músicas hojas, zampoñas, albogues. En su sistema de representación poética Góngora coincide a veces con la poesía popular rumana.

[11] Elias L. Rivers, Emilio Orozco, R. O. Jones y Leo Spitzer, *En torno a las Soledades*, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española, III, Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Editorial Crítica, 1983, p. 445.

BDD-A6390 © 2006 Editura Universităţii de Vest
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 13:00:26 UTC)