

MUZICALITATE ȘI POLIFONIE LA GÓNGORA

de

Luminița VLEJA

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

O distincție esențială între Clasicism, Baroc și 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 Baroc², făcea observația că arta definitivă a Barocului, având ca însușire dominantă virtutea *arătării*, este teatrul. Romantismul, dimpotrivă, se distinge prin calitatea *pătrunderii*, deținută exemplar de muzică. Natura muzicii mai contribuie și 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 și 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 și exemplar romantismul, se opune categoric acelei trăsături teatrale și 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 însușire 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 și fenomenul de totală integrare a elementului muzical în cel plastic. După Oswald Spengler, gânditor modern de factură barocă, muzica s-ar vedea cuprinsă și 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 mișcării, în

¹ Darie Novăceanu, *Luis de Góngora y Argote. Polifem și Galateea*, București, Ed. Univers, 1982, p. 119.

² Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, București, Minerva, 1977, capitolul *Interferența artelor*, p. 213-221.

³ Idem, *Existența romantică*, București, Minerva, 1980, p. 125.

fluviul liniilor, în curgerea înscrisă în însăși ființa pietrei inflexiuni muzicale, care pot descrie opera: *staccato*, *accelerando*, *andante*, *allegro*. „Ceea ce, adaugă el, se numește colorit – al unei gravuri, al unui grup sculptural – înseamnă muzică”⁴.

Intenția de clarificare a acestei interferențe baroce a artelor, care ar putea să ne apară confuză în complexitatea ei, ne îndreaptă către distincția operată de Edgar Papu, aceea a trei grade diferite în cadrul acestui proces: „Primul este al conlucrării prin asociere exterioară, când fiecare termen al relației își păstrează în ansamblu propria identitate. Al doilea grad privește amestecul sau chiar contopirea totală a artelor ce se conjugă. Identificăm aici trecerea de la *exosmoză* la *endosmoză* în relațiile dintre domenii artistice diferite. În sfârșit, al treilea grad fixează intrarea completă a unei arte în altă artă. La suprafață acționează vizibil numai aceasta din urmă, dar nu prin mișcările 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 observații generale cu aplicabilitate la tema noastră, să mergem pe linia interferenței muzicii cu opera gongorină. Poate ar fi indicată, în acest sens, o întoarcere în timp, ca să menționăm vechile rădăcini ale polifoniei. Polifonia se dezvoltă în Spania începând cu introducerea liturghiei și muzicii vocale romane, în secolul al

XI-lea. Originea ei este, deci, foarte îndepărtată și acest lucru explică de ce o compoziție 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 excepția câtorva *cantigas* sau *cántigas* („cântece”), cum sunt cele ale lui Alfonso X el Sabio⁶, ale căror melodii sunt astăzi cunoscute și chiar fac parte din repertoriul discografic.

⁴ Oswald Spengler, *apud* Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, p. 217.

⁵ Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, 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 Berceo 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

Locul pe care îl ocupă arta sonoră în ansamblul cultural al Spaniei corespunde dezvoltării politice și culturale din diferitele epoci. Muzicieni iluștri din secole trecute – ca și cei de astăzi – erau ancorați 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, și intrând în secolul XX, în care există muzicieni spanioli de valoare universală, vom observa că marii scriitori care se interesează de muzică sunt foarte puțini: 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 puțină siguranță în legătură cu tema, García Lorca (despre care se știe, cânta la pian și armoniza cântece populare), poetul și pianistul Gerardo Diego, care era un comentator muzical de înaltă valoare. Există și 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 și subtilitate, reușind să fie la zi cu noutățile.

Transmiterea orală a operei gongorine a fost și ea foarte importantă, mai ales datorită muzicii așa numitelor *letrillas* și *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* și *romances* cu *estribillo*. Toate cele 24 de poezii autentice păstrate se află în *Cancionero musical de Góngora*, alcătuit de Miguel Querol Gavaldá; celelalte zece compoziții care figurează în aceeași colecție sunt apocrife sau de proveniență îndoielnică. Unele poezii au două sau trei partituri diferite. Printre cele care s-au pierdut se numără cele care erau închinată divinității, dat fiind că versiunea religioasă se obișnuia 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 și orale, *romancerillos* și *flores de romances*, care s-au multiplicat în ultimul deceniu al secolului al XVI-lea și vor apărea în marele *Romancero general* din 1600 și 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).

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* și 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 ternerueta, 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 Jammes⁷ 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.

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 acompañándolas 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 fluieri. Specialiștii 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 cañamo unió... cien cañas, ... *albogues*” etc. și 347 („a los *albogues* que agregó la cera”).

⁹ Luis de Góngora, *Soledades*, op. cit., p. 347-349.

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 și 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 căruia 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 și cea de dedesubt albă: imaginea corespunde perfect impresiei pe care o produc când sunt agitate de vânt, același 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 omenești, tip de integrare pe care îl găsim interpretat, pe o altă claviatură, în poezia populară românească.

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

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

Frunza verde ce încunună cânticele populare servă totodată de caracteristică cânticului. Astfel, când subiectul este eroic, când el cuprinde faptele unui viteaz, poetul alege frunzele de arbori sau de flori ce sunt în potrivire cu puterea și cu tinerețea, precum frunza de stejar, frunza de brad, frunza de bujor, căci voinicii baladelor sunt nalți ca bradul, tari ca stejarul și 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 fărmeătoare. Când e cânticul de durere sau de moarte, el preferă frunzele de mărăcină, de mohor etc.

În legendele și în baladele unde figurează copile frumoase, aceste sunt întovărășite de cele mai gingașe flori ale câmpiilor, poetul le încunună cu ghirlande mirositoare de frunzi de viole, de trandafiri, de micșunele etc. și astfel se poate cunoaște subiectul unui cântic chiar de la cel întâi vers.

Românii dovedesc, prin această formă poetică ale improvizațiilor lor, o și mai strânsă rudire cu frații lor din Italia, căci în cânticele populare ale umbrilor, ale ligurilor, ale picenilor, și 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 vorrè 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 și 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*, București, Minerva, 1982, p. 104-105.

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. Așa că a început să învețe castiliana pentru a-l putea traduce. Una din compozițiile sale din ciclul *Poèmes Saturniens* are ca motto acest vers al lui don Luis de Góngora: *A combates de amor, campo de plumas*. Chiar și 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*, București, Minerva, 1982.
 Balbín Nuñez de Prado, Rafael, *La renovación poética del barroco*, Madrid, Anaya, 1991.
 Blecuca, 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 existență*, București, Minerva, 1977.
 Papu, Edgar, *Existența romantică*, București, 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, albuges. 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.