

**Istoria unei excepții:**  
**Trilogia sacră *Copilăria lui Crist* de Hector Berlioz**  
**The history of an exception:**  
**The Sacred Trilogy *Christ's Childhood* by Hector Berlioz**  
**Victoria Melnic**  
**Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice**  
**Str.A.Mateevici, 87, Chișinău, 2009, Republica Moldova**  
[vicamelnic@yahoo.fr](mailto:vicamelnic@yahoo.fr)

*Abstract: Hector Berlioz has a special place in European music's history. Each of his creations is unique not only in the overall ensemble of his works but also in the history of those respective genres. This study examines the **Christ's Childhood** oratorio which stands out in the context of the works of Berlioz for various reasons. Most critics have identified a twist of style: after the great Babylonian constructions from **Requiem** and **Te Deum**, Berlioz created this small sacred trilogy in a style intentionally archaic, simple and naïve. The premiere of the trilogy has been his only success among the Parisian audience, reinforcing the notoriety Berlioz achieved abroad.*

*Key wards: H.Berlioz, oratorio, sacred trilogy, Christ's Childhood, musical style, composition.*

Un artist care a mers cu mult înaintea timpului său, „primul novator, primul romantic și cel mai autentic revoluționar din arta muzicală franceză” [1] Hector Berlioz ocupă un loc aparte în istoria muzicii europene. Fiecare dintre lucrările semnate de el este unică în felul ei atât în palmaresul creației compozitorului, cât și în istoria genurilor respective. Prezentul studiu se axează pe examinarea oratoriului *Copilăria lui Crist* – lucrare ce se situează oarecum aparte în contextul creației berlioziene din mai multe motive.

Majoritatea criticilor constată cu surprindere o turnură de stil: după grandioasele construcții „babiloniene” realizate în *Requiem* și în *Te Deum* [2], cicluri în care sunt antrenate forțe interpretative extraordinare, care abundă de procedee și mijloace de expresie inedite, Berlioz scrie această mică trilogie sacră într-un stil intenționat arhaic, simplu și naiv în care domină corzile și lemnele în timp ce alăturările sunt ca și inexistente.

Istoria compunerii acestui opus poate fi comparată cu un lanț de întâmplări aleatorii ce s-au petrecut pe parcursul mai multor ani.

Berlioz, trecut de prima tinerețe, decepționat de eșecurile permanente ale creațiilor sale în ochii elitei intelectuale pariziene, aproape nu mai compune. Într-o seară a anului 1850, la o cină amicală la baronul de M\*\*\*, inteligent și sincer prieten al artelor, unul din vechii amici și colegi de la Academia din Roma, savantul arhitect Pierre Duc îl roagă pe Berlioz să-i scrie ceva în album. Cu o anumită ezitare Berlioz liniază o foaie de hârtie și notează pe ea un *Andantino* în patru părți pentru orgă. „Mi se pare, consemnează Berlioz, că-i găsesc un oarecare caracter mistic, rustic și naiv, și îmi vine imediat ideea să-i aplic cuvinte de același gen [3]. Piesa de orgă dispăre și devine corul păstorilor din Betleem ce-și iau rămas bun de la copilul Isus, în clipa în care Sfânta Familie pleacă în Egipt” [4].

Naivitatea și reușita estetică incontestabilă a corului l-au determinat pe Berlioz-dirijorul să-l includă în același an în programul deja selectat al unui concert însoțit de o uvertură și de un solo de tenor compuse între timp. Descurajat de premierele scandaloase a majorității dintre lucrările sale, ne dorind să zădărească publicul parizian cu încă un opus semnat *H.Berlioz*, compozitorul a decis să prezinte corul păstorilor ca fiind o piesă compusă de un oarecare Pierre Ducre, capelmaistrul imaginar al

bisericii Saint-Chapelle din Paris dispărut în 1679 [5]. Publicul și criticii au rămas încântați, căzând în mreaja cursei întinse de excentricul Berlioz și aplaudând generos ansamblul de interpreți. Anume așa spectatorul parizian a făcut cunoștință cu *Fuga în Egipt*, primul fragment compus care va deveni ulterior partea centrală din trilogia sacră *Copilăria lui Crist*, una din operele majore ale compozitorului. Cineva, luat de valul emoțiilor chiar a exclamat: „Iată o muzică adevărată! Așa ceva i-ar fi cu neputință lui Berlioz”[6]. Succesul l-a determinat pe Berlioz să lărgască și să completeze nucleul incipient, după cum îi mărturisește surorii sale Adele la Leipzig în scrisoarea din 30 noiembrie 1853: „[...] Am auzit pentru prima dată azi dimineața integral misteria mea *Fuga în Egipt* al cărei fragment *Odihna Sfintei Familii* a avut un asemenea succes la Londra și în toate orașele germane pe care le-am vizitat de curând. Este cu adevărat bine, este naiv și mișcător (nu râde), e în genul picturilor din vechile biserici. Toată lumea spune că eu am sesizat perfect culoarea convenabilă acestei legende biblice; și mă îndeamnă să continui această lucrare compunând *Sfânta familie în Egipt*. O voi face cu bucurie, deoarece acest subiect mă fascinează, atunci când voi găsi documentele ce îmi lipsesc despre sejurul lui Isus în Egipt; cuvintele de asemenea le scriu eu... Iată o partitură ce se potrivește perfect pentru a fi dedicată nepoatelor mele; și aceasta este încă o rațiune ce mă determină să o scriu deoarece îmi face o mare plăcere să regăsesc numele lor pe una din operele mele...”[7].

Vor trece patru ani până când Berlioz se va decide să completeze *Fuga în Egipt* cu alte fragmente muzicale care au format o nouă lucrare, de o cu totul altă anvergură – oratoriul, sau după cum o denumește singur compozitorul, trilogia sacră *Copilăria lui Crist* [8]. „Publicul aștepta cu oarecare curiozitate și destulă neîncredere această lucrare biblică a unui compozitor necredincios” [9]. Față de eșecul jignitor al *Damnațiunilor lui Faust* care opt ani mai devreme l-a băgat în „multiple datorii și după care Berlioz era hotărât să nu-și mai interpreteze operele sale în „inculta și ingrata capitală”, această premieră a decurs cu totul altfel. Când la 10 decembrie 1854, după multe ezitări, Berlioz s-a decis totuși să mai încerce odată să seducă pedantul auditoriu parizian, el a fost răsplătit de ovații și de o primire foarte călduroasă. În sfârșit Parisul a fost cucerit. Pentru prima dată publicul și critica sunt în unanimitate și Berlioz se bucură într-un anumit sens de o reabilitare în ochii compatrioților săi. „Succesul a fost atât de categoric încât acest eveniment muzical mult aplaudat de public, ca și de presa pariziană, a trebuit să se repete în zilele următoare. La Bruxelles (martie 1855), apoi la Weimar și Baden-Baden audiția acestui triptic biblic a întărit renumele pe care compozitorul francez îl cucerise în străinătate” [10]. Se remarcă interpretarea absolut deosebită din iunie 1863 care a avut loc la Strasburg în fața unui auditoriu de 8000 de persoane [11].

Spre deosebire de alte creații berlioziene, oratoriul nu poartă amprenta grandilocvenței romantice, stilul său ar putea fi numit cald și este „limpede ca lacrima unui copil”. Simțim pe alocuri influența lui Lesueur, învățătorul lui Berlioz, autor al mai multor oratorii biblice, precum și ecourile unui *Noel* de Nicolas Saboly [12], capelmaistru din sec.XVII. Oratoriul se caracterizează printr-o adevărată fluiditate și omogenitate a discursului, prin suavitatea și naivitatea melodiilor, prin finețea orchestrației și o pronunțată tentă meditativă.

Caricaturistii și biciuitorii lui Berlioz sunt stupefiați: *Copilăria lui Crist* este o operă intimistă! Ce se întâmplă, se întreabă ei nedumeriți? Oare Berlioz și-a schimbat stilul muzicii. Cel care incendia sălile de concert a ridicat oare drapelul alb și și-a înlocuit bagheta de detonator cu una mai convențională? Eroare! Berlioz nu a dat înapoi, cum se credea la moment, el nu s-a conformat academismului deșert. Aceasta o mărturisește chiar el în propriile-i *Memorii*: „Mulți cred să fi descoperit în această partitură o schimbare radicală a stilului și melodiilor mele. Nimic mai neîntemeiat decât această părere. Subiectul a cerut, desigur, o muzică simplă și blândă, așadar una care corespunde mai bine gusturilor și inteligenței lor – gusturi și inteligență care au evoluat și ele între timp. Cu douăzeci de ani înainte aș fi scris *Copilăria lui Cristos* exact ca și azi”[13]. În pofida caracterului oarecum „singular” al trilogiei în contextul creației berlioziene cercetătorii relevă unele asemănări între stilul acesteia cu alte lucrări semnate de Berlioz, în special cu *Imnul pascal* din *Opt scene din Faust* și cu *Quarens me* din faimosul *Requiem* [14].

În *Copilăria lui Crist* s-au materializat unele amintiri din copilărie, inclusiv și „prima impresie muzicală” care i-a fost trezită de cântarea unui cor bisericesc din timpul primei comuniuni la biserica din Cote-Saint-Andre despre care compozitorul pomenește în primul capitol al *Memoriilor*, precum și admirația juvenilă față de oratoriile dascălului său Lessueur. „Din ce l-a învățat Lessueur despre fâlnica glorie a oratorului nu a uitat nimic și această verigă de legătură cu trecutul genului apare reflectată cu evidență în arhitectura tripartită a construcției, în componența ansamblului interpretativ (soliști, cor, orchestră – o orchestră restrânsă de data aceasta la tipul formației clasice), în repartizarea rolurilor încredințate soliștilor (din rândul cărora se detașează cel al tradiționalului recitator). Dar peste lecția modelelor clasice răzbate vibrația unei participări afective romantice și tocmai această discretă împletire dintre obiectiv și subiectiv conferă modernitate stilului său evocator-programatic” [15].

Cu toate că Berlioz califică genul lucrării ca *trilogie sacră* nu putem trece cu vederea unele trăsături ale genului de oratoriu ca, de exemplu, prezența naratorului alături de alte personaje, a corului și a orchestrei. În plus, compozitorul singur (în *Memorii*, p.506, în unele scrisori) numește trilogia *oratoriu* [16]. Și totuși, în privința atribuției genuistice a *Copilăriei lui Crist* suntem de acord cu H.Barraud, compozitor francez și biograf al muzicienilor, care scrie: „Acesta este un oratoriu în aceeași măsură în care *Romeo* e o simfonie... Găsim aici un melanj de genuri din cele mai diverse și toate „evenimentele muzicale” se derulează de la un capăt la altul cu un interes ce nu diminuează” [17].

Sursele libretului nu sunt foarte clare. Părțile I și II se bazează pe evenimentele descrise în Evangheliile după Matei și după Luca [18], pe când cele despre care se povestește în partea III au fost inventate de autor [19]. Libretul conține descrieri amănunțite ale scenelor asemănătoare cu cele dintr-un libret de operă. Calitatea literară a textului, însă, pe alocuri lasă de dorit, dar după cum menționează cercetătorul francez Jean-Sébastien Basset, în asemenea cazuri contează nu atât calitatea textelor, cât imaginea operei în integritatea ei [20].

Trilogia emană o remarcabilă frumusețe liniștită, din care se degajă o impresie de calm, de pace interioară și reculegere. Chiar de la început compozitorul reușește să creeze o ambianță intimă prin preambulul Recitatorului însoțit preponderent de instrumentele aerofone de lemn. Muzicologul francez Pierre-René Serna susține că „această partitură continuă tradițiile *Pasiunilor după Matei* ale marelui Bach, filiațiunile între cele două lucrări fiind mult mai profunde și mai neașteptate decât ne putem imagina” [21]. Ca și în *Pasiunile* lui Bach, Recitatorul este prezent aici în calitate de narator, comentând acțiunea sau făcând legături între episoade. Într-un anumit fel el este sufletul partiturii, dar de asemenea și purtătorul de cuvânt al compozitorului atunci când trage învățăminte morale din semnificațiile dramei creștine.

*Copilăria lui Crist* constă din trei părți autonome (*Visul lui Irod* [22], *Fuga în Egipt* și *Sosirea la Sais*) fiecare dintre acestea incluzând mai multe scene, „în total șaisprezece bucăți pentru orchestră mică, soliști și cor” [23]. Părțile pot fi ascultate separat fără a crea oricare probleme în perceperea și înțelegerea sensului general. Aceasta se datorează în mare măsură construcției teatral-cinematografice a oratorului (puțin asemănătoare celei din *Damnațiunile lui Faust*), cu o succesiune de tablouri variate legate între ele prin ideea de bază - nașterea Mântuitorului. Toate părțile debutează cu introduceri orchestrale fugate și se încheie cu „coruri angelice”, însă diferă după caracter, dimensiuni, compoziție și dramaturgie. Prima și ultima sunt mai dinamice și mai desfășurate, cuprinzând episoade contrastante care se înlănțuiesc după principiile dramaturgiei teatrale fiind pline de acțiune. Totodată partea mediană este menținută într-o tonalitate lirică, luminoasă, aici acțiunea lipsește. Ea se percepe ca un episod lent al unei forme tripartite mari. Însă „comună celor trei părți... le este limpezimea limbajului, stilul imitativ-polifonic înlănțuindu-se curgător cu cel recitativ sau omofon-armonic (orchestral sau coral), ilustrând dorința compozitorului de a dezvălui desfășurarea evenimentului creștin atât pe plan epic (obiectiv), cât și pe cel liric al trăirilor interioare” [24].

În debutul fiecărei dintre cele trei părți compozitorul plasează câte o fugă [25]. *Marșul nocturn al soldaților romani* care deschide p.I a trilogiei cu sonoritățile seci ale coardelor ciupite, cu melodiile grave și ritmurile punctate ale lemnelor cufundă auditorul într-o atmosferă plină de mister și de enigmă nocturnă [26]. Opera lui Berlioz numără mai multe marșuri, însă acesta este unul dintre cele mai

originale [27]. Compoziția lui îmbină principiile formelor de fugă și de sonată în care tema grupului principal este expusă fugat (ex.1), iar cea a grupului secundar – omofon-armonic (ex. 2).

Ex.1

Ex.1 shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a complex, rhythmic melody in the upper voice and a more active bass line. The second system continues the piece with similar complexity, featuring long melodic lines and intricate rhythmic patterns.

Ex.2

Ex.2 shows two systems of musical notation. The first system features a more homophonic texture with block chords and a steady bass line. The second system continues with a similar texture, including a 'cresc.' (crescendo) marking and a 'p' (piano) dynamic marking.

Scris foarte fin, pentru o componentă orchestrală restrânsă, el debutează și se termină cu *ppp* și ca și restul oratoriului abundă de aluzii abia deslușite. Marșul începe cu o mică introducere pe un ritm ostinat în partida violoncelor și a contrabasurilor. Acest fundal ostinat este menținut pe parcursul întregii fugi simbolizând pașii soldaților. Suntem pe o stradă din Ierusalim și muzica ilustrează apropierea și apoi îndepărtarea rondului nocturn al soldaților romani al căror dialog amintește de duetul santinelor din actul V al *Troienilor*. Muzica evocă multiple impresii: un marș, dar și o scenă nocturnă în regiunea mediteraneană, și o epocă foarte îndepărtată, și sentimentul vag al iminenței unor evenimente ce vor schimba întreaga istorie și care suscită concomitent și frică, dar și speranță.

Chiar și o simplă observație asupra operei lui Berlioz conduce la constatarea caracterului profund dramatic al stilului său componistic. Indiferent de faptul dacă merge vorba de creațiile pentru teatru, de cele simfonice sau religioase drama este în inima tuturor compozițiilor lui Berlioz. Și scenele ce urmează *Marșului soldaților romani* (*Visul lui Irod*, *Dialogul lui Irod cu Polydorus*, *Scena lui Irod cu sacerdoșii iudei*) pot servi un exemplu elocvent al acestor afirmații. Toate poartă un pronunțat caracter teatral-dramatic.

*Visul lui Irod* (care a și dat denumire primei părți) este imprimat din plin de angoasă suscitată de noapte: este momentul muzical cel mai intens al primei părți din toate punctele de vedere. Irod își expune viziunea nocturnă care-l bântuie, care-l anunță că-și va pierde tronul din cauza unui nou născut...

Toujours ce rêve ! encor cet enfant  
Qui doit me détrôner.  
Et ne savoir que croire  
De ce présage menaçant  
Pour ma vie et ma gloire ! (...)

Din nou același vis! Din nou acest copil  
Ce vine să mă detroneze  
și nu știu ce să cred  
despre aceste preziceri nefaste  
Pentru viața și gloria mea!.. [28]

În *Recitativul și aria lui Irod* compozitorul a reușit să reproducă atât starea interioară a personajului, neliniștea și frica ce l-a cuprins odată cu aflarea veștii despre nașterea lui Isus, cât și să descrie evenimentele ce se petrec în jur. Tensiunea se resimte chiar de la început fiind creată de tremolo în orchestră, de replicile scurte ale grupului de coarde urmate de multiplele secvențe. Intonațiile expresive și armoniile sumbre (datorate în special treptei a doua frigidă și numeroaselor acorduri micșorate [29]) dezvăluie frământările personajului și generează auditorului chiar sentimente de compasiune față de acest om chinuit de atâtea nopți de același vis, cuprins de groază la gândul că ar putea pierde tronul, influența și puterea din cauza unui nou născut (ex.3).

**11** Herodes.

O mi - se - re des rois! Ré - gner - et ne pas vi - vre! A tous don - ner - des lois,  
 O welch! trau - ri ges Loos! Re - gie - ren und nicht le - ben! Für Al - le mächtig und gross,  
 Sad lot waits on a king: To reign, - life's joys de - nied me! De - cree wise laws to all.

Muzica ce acompaniază basul e de o rară frumusețe și pe bună dreptate o putem aprecia ca una dintre cele mai frumoase pagini semnate de Berlioz. Aria este mai puțin tradițională și după structura ei sintetizând forma strofică cu cea tripartită dublă. Ea cere de la interpret abilități vocale deosebite desfășurându-se într-un diapazon foarte larg (terțdecima, ex. 4).

**12**

O nuit pro - fon - do Qui tiens le mon - de Dans le re - pos plon -  
 Nacht, du verschwie - ge - ne, die du die Wel - ten in Schoei - gen tief ver -  
 Night, whose soft si - lence lullst all to slumb - er, bringst forth sweet dreams of

Influențele teatrale despre care am menționat mai sus se observă în special în scena lui Irod cu sacerdoșii iudei, muzica căreia este plină de dramatism și foarte ilustrativă. Destul de desfășurată și dinamică, scena debutează cu corul sacerdoșilor care sună accentuat arhaic grație utilizării unisoanelor și consonanțelor perfecte în partida corală și la orchestră. J.Rushton apreciază această scenă ca „una dintre paginile cele mai exotice din întreaga creație a lui Berlioz grație metrului (3/4+4/4), ostinato-ului și melodiei cromatice din partida oboiului dublată la flautul piccolo” [30] (ex.5).

**Allegretto. 4. 152)**

**19**

Pe parcurs, când Irod le dezvăluie visul care îl bântuie, apar incursiuni din aria precedentă. După ritualurile cabalistice întreprinse de sacerdoți aceștia îl anunță pe Irod că visul lui este unul prezicător, însă nimeni nu poate dezvălui nici numele, nici rasa copilului care îl va priva de putere și de tron. Pentru a evita aceasta ei îl sfătuiesc să poruncească omorârea tuturor pruncilor din Israel. Și iată oribila decizie este luată: prin pericolul ce-l reprezintă acest nou născut, „în pofida lacrimilor și vaietelor râuri de sânge se vor revărsa, însă eu voi rămâne surd la toată durerea pentru ca să curm teroarea ce mă cuprinde” [31]. Asistăm la o transformare radicală a lui Irod dintr-un om chinuit de vedenii ce trezea milă și compasiune într-un tiran cumplit ce inspiră groază și ură. Printre toate paginile cu caracter infernal semnate de Berlioz aceasta este una din cele mai originale. Tonalitatea evoluează neîntrerupt într-un fel îngrijorător (printr-un șir de secvențe transponente), ritmul ezită între unul ternar și cvaternar fără a se decide vreodată. Se aud unele ecouri vagi din *Armida* de Gluck precum și unele asemănări cu scena din Gura de lup din *Freischütz* de Weber.

Scena în ieslea din Bethlehem (ex.6) aduce un contrast izbitor față de această scenă plină de tensiune și dramatism. Muzicologul David Cairns menționează că „trecerea de la furia lui Irod la liniștea din ieslea din Bethlehem este un exemplu elocvent a tehnicii de montaj cinematografic: noi vedem ca într-o imagine mărită fețele deformate de frică ale lui Irod și ale sacerdoților – ca cele de pe crucifixurile lui Breughel sau Bosch; apoi coșmarul dispăre, tabloul se adâncește, după un „negru” apare imaginea senină a creșei”[32]. Muzica scenei te copleșește prin sonoritățile luminoase, prin sinceritatea și căldura sentimentelor redată. Este un duet al Mariei cu Iosif în care ei își exprimă adorația față de Pruncul Divin care a adus un nou sens vieții lor. Acest duo introdus încă o dată prin timbrurile pure ale lemnelor, este un minunat exemplu de „naivitate muzicală în sensul cel mai bun al acestui cuvânt”. Berlioz se manifestă aici ca un compozitor pentru care este foarte important de a găsi tonul just, melodia potrivită pentru a inspira tandrețe, milă, pietate. Spre regret, însă, textul acestei scene abundă de unele clișee literare.

Ex. 6

Tempo I. rit. [31] Tempo I un poco animato.

M  
Vois leur mè-re Tour-ner vers toi son re-gard ca-res-sant! Ré-pands en-cor ces fleurs  
Dir-ent-ge-gen sieht froh die Mut-ter, weil froh die Klei-nen sind. O streu-e Blu-men aus,  
See, the moth-er has turn'd towards thee, well she knows her young are safe. Than art for thou art fair flower

J  
Vois leur mè-re Tour-ner vers toi son re-gard ca-res-sant! Ré-pands en-cor ces fleurs  
Dir-ent-ge-gen sieht froh die Mut-ter, weil froh die Klei-nen sind. O streu-e Blu-men  
See, the moth-er has turn'd towards thee, well she knows her young are safe.

Tempo I. rit. [31] Tempo I un poco animato.

Prima parte se încheie cu glorificările îngerilor invizibili veniți să-i avertizeze pe Maria și Iosif despre pericolul ce plutește în jurul lui Isus îndemnându-i să-și salveze fiul și să fugă de la teroarea dezlănțuită a lui Irod în Egipt.

Partea mediană a trilogiei „*Fuga în Egipt*” constă din uvertură și trei scene scurte. Introducerea fugată descrie sosirea magilor la ieslea din Bethlehem. Alegerea genului de fugă a corespuns perfect acestei „situații scenice”. Fiecare expunere nouă a temei simbolizează parcă venirea unui nou personaj care se apropie de iesle și se închină pruncului Isus. „În aceste pagini, Berlioz a dovedit că știe să scrie un fugato orchestral după toate regulile artei și anume cu o precizie, o conștiință a detaliilor ce amintește de vechea pictură germană” [33]. Am dori să menționăm în mod special sunarea foarte specifică a minorului natural („fa diez minor fără notă sensibilă”) care imprimă muzicii o pronunțată nuanță arhaică, „mod care nu mai este la modă, care seamănă cu *cantus planus*, și care va fi explicat de savanți ca un derivat al vreunui mod frigian, sau dorian, sau lidian al Greciei antice, ceea ce este același lucru pentru mine, dar în care se păstrează evident caracterul melancolic și puțin naiv al vechilor bocete

populare” [34]. J. Rushton menționează că în *Copilăria lui Crist* Berlioz apare ca un continuator al căutărilor în domeniul îmbinării majorului și minorului cu vechile moduri bisericești întreprinse anterior de Lesueur și Beethoven [35].

Ex. 7.

**Ouverture.**  
Moderato un poco lento. (♩=96.)

Această muzică suavă și dulce însoțește auditorul spre numărul următor: corul păstorilor care își iau rămas bun de la sfânta familie (ex. 8) primul fragment muzical compus de Berlioz pentru trilogie.

Ex. 8

**Allegretto.** (♩=50.)

**CORO.**

Il s'en va loin de la terre Où dans l'étable il vit le jour. De son père et de sa  
Du ent-fliest der Heimath Hainen, ent-fliest der dunk-len Krip-pe Hut; mag der El-tern Lieb'sich  
Must thou bid fare-well, sweet in-fant, to the crib where thou wast born; com-fort thou thy moth-er

Il s'en va loin de la terre Où dans l'étable il vit le jour. De son père et de sa  
Du ent-fliest der Hei-math Hainen, ent-fliest der dunk-len Krip-pe Hut; mag der El-tern Lieb'sich  
Must thou bid fare-well, sweet in-fant, to the crib where thou wast born; com-fort thou thy mother

Il s'en va loin de la terre Où dans l'étable il vit le jour. De son père et de sa  
Du ent-fliest der Hei-math Hainen, ent-fliest der dunk-len Krip-pe Hut; mag der El-tern Lieb'sich  
Must thou bid fare-well, sweet in-fant, to the crib where thou wast born; com-fort thou thy moth-er

Il s'en va loin de la terre Où dans l'étable il vit le jour. De son père et  
Du ent-fliest der Heimath Hainen, ent-fliest der dunk-len Krip-pe Hut; mag der El-tern  
Must thou bid fare-well, sweet in-fant, to the crib where thou wast born; com-fort thy moth-er

**Allegretto.** (♩=50.)

Scena de odihnă a Sfintei familii (ex. 9) atinge culmi de intensitate muzicală și emoțională. Ea este realizat cu aceeași economie de mijloace ca și restul partiturii. Regăsim aici compozitorul care pentru a atinge efectul scontat știe să folosească ca nimeni altul cele mai diverse efecte expresive atât în crearea unor imagini dramatice, cât și în redarea seninătății și liniștii sufletești. *Fuga în Egipt* este cea mai scurtă din părțile trilogiei, cu o durată ce nu depășește un sfert de oră. Aici nu se întâmplă nimic, însă muzica ei te copleșește prin sonoritățile-i suave, luminoase, accentuat naive de „o finețe monahală” atât de rar întâlnite în creația lui Berlioz. Cercetătorul englez G. Abraham [36] descoperă în această muzică anumite repercusiuni din opera *Moartea lui Adam* de Lesueur.

Ex. 9

**Allegretto grazioso.** (♩=52.)

Partea a treia *Sosirea la Sais* ca și celelalte două, este precedată de o fugă. Tema ei este varianta în lărgire a temei fugii din uvertura la *Fuga în Egipt* (ilustrând în continuare fuga celor doi aleși) [37]. Ex.10.

Allegro non troppo. (♩=72.)

Do . puis trois jours, mal gré l'ar . deur du vent, Ils che . mi .  
 Drei Ta . ge so in hei . sen Win . des Weh'n weit wan . dern  
 Now three whole days in spite of storming winds, they wander'd

Spre deosebire de fugile instrumentale din părțile I și II, aceasta este o fugă vocal-instrumentală în care alături de orchestră este antrenat și naratorul. Analizând mai în detaliu această uvertură constatăm că de fapt compozitorul ne propune **o arie realizată în formă de fugă** ce reunește vocile orchestrale și cea a tenorului într-un tot întreg. Sfânta familie sleită de puteri după un drum lung și plin de primejdii ajunge în plină noapte în orașul egiptean Sais, situat pe teritoriile controlate de Roma. Istoviți de atâta pribegire Iosif și Maria caută adăpost, cerând hrană și apă. Însă locuitorii din Sais îi alungă. Scena ce urmează descrie foarte viu încercările disperate ale fugarilor urmăriți de romani implorând milă locuitorilor orașului și căutând adăpost. Răspunsul este mereu același: „Înapoi, evrei mârșavi! Oamenii Romei nu sunt decât ni;te vagabonzi și leproși”. Partidele vocale ale celor doi sunt pătrunse de intonații *lamento*. Sunetul înalt, aproape scârțâit al corzilor contribuie la crearea sentimentului de disperare al scenei. Loviturile percuției ce ilustrează bătăile insistente ale cuplului în diferite porți adaugă o dimensiune tragică aproape sesizabilă acestui tablou. Însă volumul sonor al partiturii în acest moment nu depășește cel din restul lucrării. Ex. 11, 12.

Ex.11

Joseph.

Ouvrez, ou vrez, se . cou . rez . nous! Laissez . nous re . po . ser chez vous! Que l'ho . pi . ta . li . té sain . te  
 Öffnet die Thür, er . barmt euch mein, gön . net uns Ob . dach, o las . set uns ein! Hei . li . ge Gast . freundschaft schen . ket.  
 O . pen the door, oh let us in! wear . y pilgrims we long for rest! Pit . y us, wear . y and fam . ished,

Ex.12

CORO.  
6 Bassi II.

Ar . riè . . re, vils Hé . breux! Les gens de Ro . me n'ont que fai . re De . va . ga . bonds et de lé . preux!  
 He . brä . . er, packt euch fort! Der röm . sche Bür . gersmann ver . ach . tet euch . hei . math . los und räu . dig Vo / k.  
 Ye He . . brews, get ye hence! The Roman cit . i . zen des . pis . es your . va . ga . bond and homeless race.

Disperat Iosif bate în toate porțile până ajunge la ușa unei familii de ismailiți. Urmașii lui Ismail, venetici și ei pe aceste meleaguri, îi primesc pe urmașii lui Israel cu brațele deschise, amintindu-și de rădăcinile comune care se trag de la Avraam-Ibrahim. Copiii gazdelor pentru a-i mai

învieseli pe oaspeți și pentru a-i sustrage de la gândurile grele ce-i apasă îi distrează, interpretând un trio. Ex.13.

Acest trio este una din puținele pagini în care Berlioz apare ca un compozitor cameral. Aici „toată suferința cedează în fața flautelor reunite cu harpa thebană” [38]. Am dori să menționăm că partidele flautelor sunt pline de fiorituri față de care ceva timp înainte autorul exprima atâta aversiune și dezgust, însă aici ele se înscriu în contextul general al muzicii și nu deranjează chiar și ascultătorul cel mai pretențios. După cum menționează I.Ștefănescu, asistăm la „un popas colorat cu *intermezzi* decorative...întretăiat de frânturi de dansuri exotice – moment muzical exterior, dar «genial conceput» - după cum a fost unanim apreciat de către unii comentatori francezi”[39].

În epilog Recitatorul constată: „Iată cum până la urmă Mântuitorul nostru a fost salvat de necredincioși”. Această reflecție este introdusă prin ultima apariție a orchestrei într-o lumină cam stranie, însă de asemenea remarcabilă: în aceste momente se abandonează acțiunea din scena din familia ismailiților unde Iosif, Maria și Isus s-au refugiat pentru a auzi o serie de unisonuri separate de pauze îndelungate dând astfel impresia de îndepărtare, de adâncime pentru a relua asemănările cu cinematografia. Este foarte logic și firesc ca lucrarea să se sfârșească în atmosfera de liniște, de reculegere și de pace care caracterizează oratoriul. „Cu o tandrețe care este departe de spiritul arzător și combativ al temperamentului său, Berlioz încununează muzica acestei pastorale biblice cu o pagină corală înălțătoare, întrupând însemnătatea evenimentului sacru” [40] după audierea căreia apare o senzație foarte intensă de împăcare.

Ex.14.

„O, suflete al meu, ce-ți mai rămâne de făcut?  
Doar să-ți înfrângi trufia.  
O, inimă a mea, umple-te de gravă și pură dragoste,  
Ea unica ne poate deschide celestul sejur. Amin.”

Muzicologul și jurnalistul francez Pierre-René Serna susține că „această partitură continuă tradițiile *Pasiunilor după Matei* ale marelui Bach, filiațiunile între cele două lucrări fiind mult mai profunde și mai neașteptate decât ne putem imagina” [41].

Efectivul vocal redus în care domină vocile bărbătești, Maria fiind singurul personaj feminin, orchestra ce amintește mai mult ansamblul de tipul celor de la Mannheim, decât enormele formații berlioziene, contribuie la crearea unei atmosfere de o strălucire estompată, de un clar-obscur aproape pictural „amintind de stilul lui Georges de La Tour. Însă în această partitură care pare să nu aibă nici un fel de referințe îl recunoaștem permanent pe Berlioz: în pitorescul descriptiv realizat prin tușe fine, în formulele ritmice legănate, în culorile elegiace confruntate cu furia dezlănțuită” [42].

Hector Berlioz a fost unul dintre cei mai originali compozitori și unul dintre inovatorii artei dirijorale, dar și un talentat critic și scriitor al cărui har literar nu cedează în fața harului muzical. Aici ar trebui să adăugăm și faptul că Berlioz a fost și un dramaturg de excepție, drept mărturie servind atât creațiile sale în genul de operă, dar și cele simfonice și vocal-simfonice. După cum fiecare din lucrările sale este unică în felul ei, afirmație argumentată cu prisosință de partitura supusă analizei, tot așa și creația acestui artist rămâne un fenomen singular în contextul muzicii universale.

Referințe:

1. Pourtales G. *Berlioz și Europa romantică*. Buc., Ed.Muzicală, 2001, p.11.
2. Melnic V. *Genurile bisericesti în creația lui H.Berlioz*. Iași, Ed.Artes, 2005.
3. „Berlioz a scris el însuși versurile textului, într-un stil voit naiv și arhaizant care subliniază puritatea și prospețimea suitei muzicale, dându-i culorile vii și suave ale unui manuscris cu miniaturi din Evul Mediu”. Vezi: Pourtales G., lucr.citată, p.262.
4. Despre circumstanțele compunerii și primei prezentări publice a *Fugii în Egipt* compozitorul relatează cu lux de amănunte în *Grotescul și muzica (Corespondență filosofică*. Scrisoare adresată dlui M.Ella, director al Asociației muzicale din Londra, cu privire la *Fuga în Egipt*, fragmente dintr-un mister în stil vechi). A se vedea: Berlioz H. *Grotescul și muzica*. Buc., Ed.Muzicală, 1983, p.133-136.
5. Personaj imaginar care nu a existat.
6. Despre acest caz anecdotic Berlioz povestește pe paginile *Memoriilor* sale. Vezi: Berlioz, H. *Memorii*. Buc., Ed.Muzicală, 1962, p.556.
7. apud: <http://www.hberlioz.com/Scores/penfance.htm>
8. La hotarul anilor 1853-1854 a fost compusă Partea III *Sosirea la Sais*, iar prima - *Visul lui Irod* - a fost scrisă mai târziu.
9. Pourtales G., lucr.citată, p.262.
10. Ștefănescu I., *O istorie a muzicii universale*. Vol.III, București, 1998, p.282.
11. Informații culese pe: <http://www.hberlioz.com/Scores/penfance.htm>
12. Vezi: <http://www.radiofrance.fr/chaines/orchestres/journal/concert/fiche.php?conc=90000019>
13. *Memorii*, ed.citată, p. 546.
14. Rushton J. *Music of Berlioz*. Oxford University Press, 2001, p.61.
15. Ștefănescu I., lucr.citată, p. 281.
16. H.E.Smithier apreciază *Copilăria lui Crist* ca „cel mai important oratoriu francez din secolul XIX”. Vezi: Smithier H.E. *A History of the Oratorio: Vol. 4: The Oratorio in the Nineteenth and Twentieth Centuries*. UNC Press, 2000, p.552.
17. apud: Dufay F. *L'enfance du Christ*.<http://home.nordnet.fr/~jmdufay/enfance.htm>
18. Din Evanghelia după Matei Berlioz a preluat istoria despre masacrul pruncilor ordonat de Irod, iar din Evanghelia după Luca – descrierea șederii Sfintei Familii la Betleem pusă la baza scenei cu păstorii din p.II
19. Dorim să menționăm că J.Rushton, autorul studiului *Oratorium eines Zukunftsmusiker? The Pre-historz of L'Enfance du Christ* (publicat în: B.L.Kelly, K.Murphy și F.Lesure *Berlioz and Debussy: Sources, Contexts*

and Legacies. Ashgate Publishing Ltd., 2007) cu toate că menționează că nu a descoperit careva surse primare pentru această parte ulterior face totuși referință la unele surse apocrifice ale *Sosirii la Sais* (p.43).

20. <http://www.polytechnique.fr/elevés/binets/xpassion/article.php?id=38&page=2>

21. Serna P.-R. *Berlioz de B à Z*. Éditions Van de Velde, 2006. Citat după

<http://web1.radio-france.fr/chaines/orchestres/journal/concert/fiche.php?conc=90000019>

22. Inițial partea I urma să se numească *Masacrul inocenților*. Despre aceasta vezi J.Rushton, lucr.citată, p.38.

23. idem, ibidem.

24. Ștefănescu I., lucr.citată, p.282.

25. În pofida opiniilor critice exprimate de Berlioz față de această formă el singur o folosește destul de frecvent și într-o manieră întotdeauna originală.

26. Noaptea, în opinia noastră, este o componentă esențială a lucrării deoarece toată acțiunea se derulează noaptea.

27. Muzicologul G.Abraham în capitolul *Influențele lui Lesueur asupra lui Berlioz* din studiul fundamental *The age of Beethoven* (Oxford University Press, 1982, p.88) menționează unele înrudiri directe între *Marșul nocturn* din debutul operei *Ossian* de Lesueur și *Marșul soldaților romani* din *Copilăria lui Christ* de Berlioz.

28. Traducerea ne aparține.

29. „Am încercat câteva inflexiuni noi, scrie Berlioz lui Hans von Bulow, gama care poartă nu știu ce nume grecesc în *cantus planus* induce armonii foarte întunecate și cadențe cu un caracter foarte neobișnuit”. Citat după: Pourtales G. lucr.citată, p.259.

30. Rushton J. *Oratorium eines Zukunftsmusiker? The Pre-historz of L'Enfance du Christ*. În: Kelly B.L., Murphy K., Lesure F. *Berlioz and Debussy: Sources, Contexts and Legacies*. Ashgate Publishing Ltd., 2007, p.41.

31. Traducere liberă a textului din partitură.

32. apud: Dufay F. lucr.citată.

33. Pourtales G., op.citată, p.259.

34. Berlioz H. *Grotescul și muzica*. ed.citată, p.134-135.

35. Rushton J. lucr.citată, p.64.

36. Abraham G. *The age of Beethoven*. Oxford University Press, 1982, p.88.

37. Cercetătorul englez Ch.A.Reynolds (vezi: Reynolds Ch.A. *Motives for Allusion: Context and Content in Nineteenth-century Music*. Harvard University Press, 2003, p.92) descoperă în această temă unele aluzii la tema părții I din Cvartetul op.131 cis-moll de Beethoven.



38. <http://www.hberlioz.com/Scores/penfance.htm>

39. Ștefănescu, lucr.citată, p.282.

40. idem, ibidem.

41. Serna P.-R. *Berlioz de B à Z*. Éditions Van de Velde, 2006. Citat după

<http://web1.radio-france.fr/chaines/orchestres/journal/concert/fiche.php?conc=90000019>

42. Idem, ibidem