

CREAȚIILE ÎN STIL ETHNO-JAZZ ALE LUI JEREZ LE CAM ÎN ACTUALITATEA MUZICII „POPULARE”¹ FRANCEZE

prof. dr. LILIANA-ISABELA APOSTU

Muzicolog la Universitatea din Nisa

Violonist și profesor titular în Franța



Liliana-Isabela APOSTU este Doctor în Arte (Muzicolog) la Universitatea din Nisa, Franța, unde a susținut teza de doctorat în 2010, cu titlul *L'assimilation de la violonistique populaire roumaine dans les oeuvres pour violon de Béla Bartók et de George Enescu*, lucrare ce a primit aprecierile juriului pentru originalitatea cu care a fost tratat subiectul. Lucrarea a apărut ca publicație, în 2014, la editura națională franceză L'Harmattan, cu referința: Liliana-Isabela APOSTU, *La violonistique populaire roumaine dans les œuvres de Béla Bartók et de George Enescu*, L'Harmattan, Paris, 2014. După ce a absolvit Liceul de Arte din Iași, în 1993, și studiile universitare la Academia de Muzica „Gh. Dima” din Cluj în 1998 la secția

interpretare, la clasa de vioară a reputatului Maestru Ștefan Ruha, Liliana-Isabela Apostu a fost admisă după un concurs în Franța, în Orchestra internațională de tineri interpreți, cu care a susținut concerte între 2000-2001. Din 2002, ea și-a continuat studiile la Universitatea din Nisa, în paralel cu activitatea de violonistă concertistă, de profesor de vioară și de cercetător. În anul 2010 câștigă, în urma unui concurs extrem de dificil titlul cel mai înalt de „professeur agrégé” în cadrul Educației Naționale franceze, iar din 2011 lucrează și la Universitatea Paris 13. Activitatea muzicală atât ca interpret, profesor și cercetător este bogată, Liliana-Isabela Apostu fiind invitată să susțină concerte, conferințe și *master-class* la nivel internațional, dar ea colaborează, de asemenea, foarte mult cu România, mai ales cu principalele universități din țară, la Cluj-Napoca, București, Timișoara, Iași.

REZUMAT

Peisajul actual al muzicii franceze, ca și cel mondial de altfel, a devenit foarte eteroclit. O tendință din ce în ce mai mare spre metisaje de genuri, forme, elemente muzicale (melodice, ritmice, timbrale, etc.) se face simțită în muzica de scenă actuală, muzicienii, (interpreți-creatori de cele mai multe ori) urmărind realizarea de creații originale, care să-i poată distinge de alte grupuri sau de alți muzicieni. Jerez le Cam, cu ansamblurile sale de

¹ În Franța se desemnează prin termenul de „muzică populară” nu atât stilul folcloric, cât cel al difuzării muzicale în sens larg, sau, mai bine spus, muzica de scenă opusă ca principiu compozițiilor de stil „savant”.

scenă, reprezintă prin lucrările sale această direcție creatoare în Franța, mai ales datorită întâlnirii muzicale cu românul Marian Iacob Măciucă, elementele muzicii folclorice dobrogene îmbinându-se într-o manieră interesantă cu cele argentinienne, realizată câteodată pe canavasul structural al muzicii savante, dar lăsând loc și improvizației spontane jazzistice.

Cuvinte cheie: world-jazz, geampara, tango, creații originale, metisaj muzical român-argentinian

1. Prezentarea ansamblurilor „Jerez le Cam” pe scena muzicală franceză

Jerez le Cam este numele generic al mai multor formații cu configurație variabilă, care se poate declina în duo, trio, cvartet, cvintet, până la dimensiunile unei orchestre mai mari sau mai reduse, formate din diverse instrumente (aparținând instrumentarului savant, tradițional, folcloric sau chiar de muzică veche, barocă). Componenta acestor ansambluri se modifică atât în funcție de repertoriul prezentat pe scenă, cât și în funcție de compozițiile originale propuse pentru diverse instrumente, care își combină timbrurile într-o manieră interesantă.

Dar baza ansamblului este constituită de către Gerardo Jerez le Cam, pianist și compozitor de origine argentiniană și de către Marian Iacob Măciucă¹, violonist de origine română, care participă prin spontaneitatea sa muzicală la creațiile grupurilor respective și își aduce contribuția mai ales prin improvizațiile spontane în stil popular românesc.

Marian Iacob Măciucă s-a născut la Tulcea, în Dobrogea, pe 3 februarie 1967. Când părinții și profesorii din orașul natal i-au descoperit talentul muzical deosebit, l-au trimis să studieze la Liceul de Muzică *George Enescu* din București, pe care l-a absolvit în anul 1985. Din 1992 violonistul a imigrat în Franța, locuind din acel an în orașul Nantes. La începuturile carierei sale de violonist în noua sa patrie, el a întâlnit alți muzicieni imigranți din țările de Est, mai ales ruși, maghiari, cu care a realizat multe concerte și schimburi muzicale interesante la nivel stilistic și interpretativ. Timp de trei ani el a participat ca violonist atât la petrecerile de la restaurantul rusesc *Petrouska*, în compania diverșilor muzicieni de origine est-europeană, cât și la diverse spectacole cu caracter folcloric, integrând în maniera sa de a cânta aceste influențe exterioare, grefate pe fondul muzical românesc, mai ales cel dobrogean, și care constituie „bagajul său muzical” încă din

¹ Marian Iacob Măciucă este un violonist pe care l-am întâlnit acum 15 ani la Nantes, oraș în care am activat în anul 2000 în orchestra internațională de tineri interpreți, ca violonistă. Partea „biografică” a interpreților formației „Jerez le Cam” mi-a fost comunicată direct de către aceștia, pentru buna realizare a articolului de față.

copilărie. Întâlnirea sa cu muzicianul Gerardo Jerez le Cam a constituit pentru el însă un fel de „revelație” muzicală, stilul acestuia dezvoltând la Marian Iacob Măciucă o nouă perspectivă care, după spusele violonistului: «nu seamănă cu nimic, din contră, pare ceva ciudat». El adaugă de altfel:

„De-a lungul carierei am colaborat cu mulți muzicieni de jazz francezi, și, colaborând cu ei, mi-am îmbogățit foarte mult stilul de interpretare. Nici eu nu mai înțelegeam ce fac! De exemplu, Jean Marc Padovani, saxofonist și compozitor, cu care am cântat câțiva ani buni în cvartetul *Chant du monde*, a fost un foarte bun colaborator cu care am realizat turnee în multe țări, chiar și în România sau în țări din Africa! Dar, de-a lungul acestor 23 de ani, am fost un „fidel” interpret a muzicii lui Gerardo Jerez le Cam! Discografia și numărul de concerte sunt o mărturie! Că ne place, că nu ne place! Dar nici muzica clasică nu m-a părăsit niciodată.”¹

Gerardo Jerez le Cam este născut pe 5 octombrie 1963 la Buenos Aires, în Argentina. Dorința lui de a regăsi originile europene ale părinților săi (tatăl fiind francez și mama spaniolă), dar împins și de o curiozitate de a descoperi Europa despre care a auzit vorbindu-se în jurul său înca din fragedă copilărie, l-au făcut să se hotărască să emigreze în Franța, unde s-a și stabilit în anul 1992. Cu toate că inițial a studiat pianul, pe care îl stăpânește cu o măiestrie de invidiat, el afirmă că faptul de a deveni compozitor l-a dominat în așa măsură încât ambițiile sale muzicale au fost orientate cu prioritate în acest sens. Aceasta nu îl împiedică să fie un foarte bun pianist concertist! Dar, după ce a asimilat repertoriul clasic, el a căutat surse de inspirație în domeniul pianistic din muzici diferite: tangoul și folclorul argentinian, muzicile africane, balcanice și jazz-ul. Interpretarea pentru el este un act de libertate extraordinară, de comuniune cu publicul. De aceea nu îi place să cânte „de două ori în același fel”, iar în domeniul componistic acest aspect este esențial: fiecare muzician trebuie să improvizeze pe scenă în cadrul diferitelor lucrări, de fiecare dată în concert!

După ce a absolvit studiile la Conservatorul *Dipolito* din Buenos Aires, Gerardo Jerez le Cam s-a perfecționat cu pianistul-compozitor Alberto Mercanti și i-a avut ca profesori de muzică de cameră și de interpretare pe Jose Bondar, Lejrko Spiller și Juarez Johnson. Activitatea muzicală în Argentina nu s-a limitat numai la interpretare, el a dirijat companii de operă sau a constituit diverse formații de muzică clasică, contemporană, de folclor și de tango.

Ajuns în Franța în 1992, îl întâlnește pe violonistul Măciucă Marian Iacob, care cânta deja cu alți muzicieni originari din țările est-europene. Aceștia îi relevă o influență fundamentală utilizată în limbajul lui componistic actual. Diverse

¹ Aceste citate fac parte dintr-un interviu realizat cu violonistul în ceea ce privește activitatea sa muzicală în Franța.

formații pentru scenă vor fi create în acest context: *Cuarteto Jerez*, *Translave* iar mai recent grupurile *Jerez le Cam*, sub configurație variabilă de trio sau cvartet, cu instrumente inedite pe lângă formula de bază alcătuită din duo-ul vioară-pian (Măciucă – Jerez le Cam).

În afară de compozițiile și colaborările sale, Gerardo Jerez le Cam abordează cu același entuziasm creațiile pentru spectacole. Astfel, el a realizat muzica pentru următoarele producții: *Pas à deux*, *Charbons ardents*, *Anque moi*, *Comment je suis devenu une agence de tourisme cubaine* cu Eduardo Manet, scenografia de Camila Saraceni; *La grande Magie*, *Dormez, je le veux* și *Vinetta* pusă în scenă de către Lisa Wurmser.

Interpretul Jerez le Cam a colaborat ca pianist și cu alți muzicieni sau orchestre de renume, precum: Juan Jose Mosalini, Raul Barbosa, GOTAN PROJECT, Julia Miguenes, Sandra Rumolino, Raul Garelo, Tomas Gubitsch, Osvaldo Calo, Orchestre National des Pays de la Loire, Orchestre National de l'Île de France.

Printre creațiile sale cele mai recente le amintim pe următoarele: *Barok tango*, *Tangos para Bach*, *Sonatas tangueras*, *Raices*. Multe compoziții au fost realizate pentru orchestra din Saint Nazaire și pentru Orchestra Filarmonică din Nantes. Cantatele *Imigrantes* sunt o comandă a ansamblului vocal-instrumental „Aria”, iar lucrarea *Las voces del silencio* a fost realizată în colaborare cu comunitatea Wichí din Nordul Argentinei.

Gerardo Jerez le Cam l-a întâlnit pe Marian Măciucă în anul 1992. De atunci cântă tot timpul împreună. Ceea ce îi place foarte mult la Marian este ușurința acestuia de a improviza și de a trece rapid de la stilul savant la muzica populară, fie ca este vorba de cea românească, de cea de inspirație argentiniană (mai ales tango-ul), cât și de alte influențe muzicale exterioare pe care le-a asimilat de-a lungul anilor, fiind tot timpul în contact cu muzicieni aparținând unor orizonturi culturale diferite.

Gerardo spune ca ceea ce l-a marcat cel mai mult în întâlnirea cu muzicianul român este această posibilitate de a se apropia de muzica tradițională românească, mai ales cea din zona dobrogeană, pe care el o consideră ca fiind marcată de multi-culturalism prin influențele turcești, bulgărești, ucrainene, grecești, pe care le-a asimilat în structuri muzicale specifice. În compozițiile sale, Jerez le Cam a lucrat mult la transformarea *geamparalelor* dobrogene, astfel încât acestea sau elementele lor specifice de limbaj, fragmente melodice, ritmice, etc., să fie integrate armonios în compozițiile sale proprii. El explica absența ritmurilor de 7 timpî în muzica Americii latine, ritmuri pe care le integrează cu o mare dexteritate în compoziții datorită contactului cu muzica dobrogeană. Faptul că s-a născut în Argentina, unde contextul muzical este specific, mai ales într-o cultură

dominată de muzica de tango, l-au influențat în egală măsură, elementele folclorice muzicale specifice Argentinei fiind deasemenea foarte prezente în compozițiile sale.

Gerardo Jerez le Cam are o formare completă de muzician, dar el se distinge mai ales ca pianist (interpret în propriile ansambluri) și compozitor. În timpul studiilor el a fost foarte interesat de lucrările compozitorilor din țările Europei de Est precum Bartók, Kodaly, Stravinski, dar și de lucrările lui Villa-Lobos sau ale lui Ginastera din America latină, justificând această apropiere prin faptul ca toți acești compozitori au modernizat limbajul muzical din prima jumătate a secolului al XX-lea prin reîntoarcerea lor la sursele populare ale muzicii, pentru a o îmbogăți pe cea occidentală. El crede că demersurile tuturor acestor compozitori sunt la fel de importante și determinante ca și muzica sacră în evoluția muzicii occidentale. Astfel, timp de 30 de ani, Gerardo Jerez le Cam s-a aventurat în a îmbina armonios elementele de limbaj muzical aparținând celor două „lumi”: savantă și populară, dar dorința sa a fost mai ales să „șteargă” orice diferență și frontieră între sursele muzicale ce l-au inspirat, tratându-le pe toate cu aceeași importanță. El a numit stilul creat „tango balkanique” ca să desemneze într-un anumit fel proiectul său muzical, reducându-l astfel la influențele esențiale, și aceasta mai ales din motive de difuzare, cu toate că influențele sunt multiple și că de fapt el descoperă tot timpul surse noi pe care le-ar fi ignorat; astfel, anumite compoziții pot să conțină elemente provenite din jazz, din muzica africană sau să amintească de lucrări ale altor compozitori precum Bach sau Ravel. Toți muzicienii cu care Jerez le Cam colaborează pentru proiectele sale sunt lectori-improvizatori și au particularitatea de nu a cânta de două ori la fel aceeași piesă pe scenă. Doar înregistrările în studio reflectă cel mai bine partiturile scrise, caz în care muzicienii respectă cu strictețe ceea ce compozitorul a notat.

Compozitorului îi place să lucreze mai ales asupra combinării inedite de timbruri instrumentale. Astfel, întâlnirea în aceeași lucrare a bandoneonului și țambalului este foarte originală în istoria muzicii, acestea fiind instrumente caracteristice în muzica populară de origine.

2. Una dintre sursele de inspirație muzicală: *geamparaua dobrogeană*

Geamparaua este definită ca un „dans popular românesc cu o mișcare vioaie”, care ar mai purta numele și de „nuneasca”, dansul de după ospățul de cununie de la nunți, practicat în zona Dobrogei. Caracteristica muzicală cea mai evidentă este prezența ritmurilor „asimetrice”, definite de Constantin Brăiloiu ca „aksak” și de către Béla Bartók ca „bulgare”. Brăiloiu numește acest ritm specific

dobrogean „aksak”, inspirându-se din teoria muzicală turcească :

„Eu am propus mai demult să se înlocuiască acest termen uzual «bulgar», din punctul meu de vedere inadaptat, cu acela, mult mai general, de «aksak», împrumutat din teoria turcească (...) Aksakul diferă de ritmul clasic prin anumite particularități ale sale de a fi, dar îi și seamănă din alte puncte de vedere. El diferă prin «iregularitatea» sa specifică, prima cauză fiind utilizarea constantă a două unități de durate: scurtă și lungă, în loc de una singură. Și mai mult, între aceste două durate, domnește un raport aritmetic «irațional», pentru noi surprinzător, care oferă melodiilor scrise în ritm aksak un caracter «șchiopătat»”.¹

Ritmica *geamparalelor* (acest cuvânt însuși are origini turcești și persane, desemnând patru bucăți de lemn pe care dansatoarele le lovesc în timpul jocului popular) aparține mai multor popoare locuind în jurul Balcanilor, cum ar fi turcii, bulgarii, grecii, albanezii, dar el poate fi întâlnit și la români, la maghiari, la armeni, la indieni sau la unele popoare africane. Particularitatea esențială a ritmului aksak este combinatorica sa inegală, în raport de 2:3 sau de 3:2. Aceste diverse unități se măsoară de obicei având ca etalon „optimea” și nu „pătrimea” ca în sistemul tradițional european. Accentele au o foarte mare importanță deoarece în funcție de acestea se realizează echilibrul frazării muzicale. Piesele care sunt în măsura de 7/8, cum e cazul *geamparalelor*, pot fi cântate printr-o diviziune metrică de 2+2+3 sau de 2+3+2 sau de 3+2+2.

Exemplul următor, care este o *geampara* din zona dobrogeană, indică prin notația respectivă o divizare în 2+2+3. Remarcăm de asemenea o structură formală muzicală clară, bazată pe fraze de 4 măsuri, primele două „antecedente,” și următoarele două „consecvente”. Fiecare frază se repetă de două ori, înainte de a se trece la următoarea. Putem astfel schematiza această melodie sub forma frazelor A, B, C, D, fiecare repetându-se de două ori. Cum piesa este de dimensiuni scurte, ea se repetă de mai multe ori *da capo*, în cadrul unui taraf tradițional fiind posibil ca fiecare instrument melodic să reia melodia la rândul său, în timp ce instrumentele acompaniatoare realizează suportul armonic pe măsura dezvoltării travaliului melodic. O posibilă „armonizare” este cea propusă în exemplul dat, dar bineînțeles, pot fi găsite de către interpreți și alte posibilități.² Un alt aspect important în *geamparalele* dobrogene este prezența cromatismelor descendente în jurul cărora se „brodează” melodia. Astfel, în secțiunea C putem observa un astfel

¹ Constantin Brăiloiu, *Opere*, București, Editura Muzicală, ediție bilingvă româno-franceză sub îngrijirea Emiliei Comișel, 1969, vol. I, p. 243.

² Se utilizează aici notația armonică „anglo-americană”, tot mai des folosită și de mulți compozitori actuali, dar și fiindcă Gerardo Jerez le Cam însuși precizează astfel traseul armonic la țambal, cum vom constata din partiturile prezentate pentru analiză.

de procedeu plecând de la nota *la* de la care se merge descendent treptat: *sol#*, *fa dublu #*, *fa#*, *etc...* pâna la *do#*, când melodia se reînscrie într o zonă armonică diatonică.

Aceste câteva procedee specifice *geamparalei* tradiționale românești vor fi comparate cu anumite elemente de limbaj prezente în lucrările lui Gerardo Jerez le Cam.

Exemplul 1:

Geampara
A, A, B, B, C, C, D, D

$\text{♩} = 160$

3. Tangoul argentinian, altă sursă importantă ce influențează creațiile ansamblului

Tango-ul este un gen muzical dar și un dans pentru cupluri, de origine argentiniană, apărut la sfârșitul secolului al XIX-lea în regiunea Rio de la Plana, unde se află Buenos Aires și Rosario în Argentina precum și Montevideo în Uruguay. Muzica de tango este realizată într-o măsură binară, fie de 2/4, fie de 4/4 timpi, fiind dedicată mai ales dansului, iar anumite accente ritmice marchează muzical pașii de dans. Principalele forme ale tango-ului sunt tango-ul propriu-zis, milonga și anumite valsuri-tango.

Bandoneonul va deveni unul din instrumentele cele mai reprezentative utilizate în muzica de tango. Orchestrele de tango erau formate în majoritate din instrumente cu coarde. Bandoneonul a fost inventat în Germania, în jurul anilor 1830, pentru a face față cererii tot mai accentuate a unor muzicieni de a dispune de un instrument ce putea permite cântatul în toate tonalitățile. În 1854, bandoneonul a fost prezentat la Expoziția Universală de la Londra. Muzicianul Alexandru Nuca, chitarist român de formație, dar care a adoptat și bandoneonul ca instrument de concert, mai ales pentru a cânta tango-uri, afirmă în legătură cu acest instrument :

„Bandoneonul este un instrument inventat târziu, pe la 1830, în Germania. A fost inventat pentru a se cânta muzică religioasă în bisericile mici sau la slujbe mobile, portabile, în locații unde nu aveau orgă. Soluțiile constructive principale care îl disting față de acordeon sunt: plăcuțe de zinc pentru muzicuțe, burduf mare pentru note lungi continue, dispunerea a 2 note diferite pe aceeași supapă de aer pentru a nu vibra precum la acordeon, vibrație care creează un sunet mai difuz. Are un registru de cinci octave și poate imita orga, instrumentele de suflat – flaut, trompete – având un spectru sonor bogat și armonice frumoase, precum și un set de tranzienți timbrali de o frumusețe deosebită.”¹

Repertoriul inițial pentru bandoneon cuprindea mai ales piese folclorice din țările Europei Centrale și de Est, dar la sfârșitul secolului al XIX-lea el ajunge și pe teritoriul Argentinei, devenind instrumentul emblematic al tangoului. Alfred Arnold va fi marca de fabricație cea mai căutată, tango-ul fiind legat de „Doble A”, constructor adoptat de către toți profesioniștii; sunetul acestei mărci instrumentale constituie și în ziua de azi o sonoritate de referință. Moda tango-ului apare rapid în Europa, pe lângă jazz-ul american, iar între cele două Razboaie Mondiale atelierele de fabricare a bandoneonului cunosc o epocă glorioasă, mai ales pentru faptul că acesta se exporta masiv înspre Argentina. Un declin al tango-ului precum și al fabricației de bandoneoane se produce către anul 1965, dar acest declin va fi de scurtă durată, pentru că, prin anii 1980, tango-ul revine în actualitate mai ales datorită compozițiilor lui Astor Piazzolla, cel ce va deveni un muzician de renume mondială. Bandoneonul capătă importanță mondială la rândul său iar tango-ul devine un gen muzical „metisat” cu elemente din culturi populare dintre cele mai diverse: jazz, „world music” sau muzică contemporană, ceea ce a condus

¹ Alexandru Nuca este un muzician foarte cunoscut în lumea muzicală a Capitalei, el a lucrat și lucrează încă cu mulți interpreți renumiți de muzică ușoară, cum ar fi: Mădălina Manole, Gabriel Cotabiță, Aurelian Temișan, Pasărea Colibri, Talisman. Din 1996, Alexandru a lucrat la Real Midas Studio; el are de asemenea o activitate și ca inginer de sunet, compozitor, aranșor, producător, fiind în același timp interpret în diverse grupuri și chitarist sau bandoneonist și în anumite formații de tango.

la o producție masivă de noi instrumente la începutul secolului al XXI-lea, acestea fiind inspirate de faimoasele „Doble A” din anii 1920-1930.

În ceea ce privește tango-ul, el apare ca gen muzical în comunitățile negre provenite din vechile familii de sclavi ale Americii Latine, în aproape aceeași perioadă în care blues-ul apare în comunitățile negre din America de Nord! Sensul cuvântului „tango” are multe semnificații, printre care: „locul unde se plasau sclavii negri înainte de a fi îmbarcați”¹. Mai târziu, „tango” va fi locul unde sclavii erau vânduți, sau diverse alte sensuri vor semnifica „locul unde se depuneau tamburinele² negrilor” sau chiar «dansurile și cântatul cu tambururi ale negrilor». În orice caz, la origini, acest termen era legat de existența sclavilor negri din America Latină și până la sfârșitul secolului al XIX-lea nu era încă vorba de o formă muzicală sau de un dans bine definite, ci de o multitudine de muzici și de dansuri foarte diferite, mai mult sau mai puțin ritualizate, practicate de populațiile de origine africană. Dansurile europene la modă precum mazurca, valsul sau dansul scoțian vor fi influențate treptat de muzica și de dansurile negrilor africani, care la rândul lor vor primi influența europeană. *Milonga* face parte de asemenea din termenii cu un conținut imprecis și de multe ori acesta se confundă cu tangoul propriu-zis. Michel Plisson explica: „Negrii, vechii sclavi, împrumută de la stăpânii lor albi dansurile de cuplu pe care tradiția africană le ignoră. Dansurile de salon europene cum ar fi «mazurca» sau «polca» se deformează prin contactul lor, pentru că negrii le investesc cu elemente culturale străine acestor dansuri.”³ Albii de asemenea imită dansurile africane și le transformă, ridiculizându-le prin mișcări caraghioase care amintesc de mișcările maimuțelor. O alchimie se produce astfel între cele două culturi, astfel încât, la începutul secolului al XX-lea, tangoul și milonga se generalizează ca fiind dansuri de lupanar. Accentele acestor dansuri care se nasc îi vor incita și pe muzicieni să modifice contururile muzicale; orchestre reduse încep să se formeze, în care chitara și flautul predomină la început, fiind înlocuite treptat cu bandoneonul care se impune progresiv. Tango-ul dansant prezintă la început un aspect provocator pe care îl va pierde odată cu ascensiunea sa în clasele sociale „înalte”. Plisson rezumă rezultatul muzicii metisate în tango astfel: „o ritmică africană, muzicieni italieni cântând pe instrumente de origine germană melodii din Europa de Est pe texte provenind din zarzuela spaniolă”.

Dar tango-ul este mai ales o tradiție „care se deplasează”, cum după cum afirmă Nathalie Clouet⁴: „Această deplasare diferențiază tango-ul de toate

¹ Detalii în: Michel Plisson, *Tango, du noir au blanc*, ediția a doua, Arles, Actes Sud, 2004.

² Vom numi cu acest cuvânt generic instrumentele de percuție ale africanilor, lovite cu mâna; în franceză – „tambours”.

³ Plisson, *op.cit.*

⁴ <http://fr.wikipedia.org/wiki/Tango>

folclorurile, pentru a face din el o cultură a voiajului imigranților, cei care își scriu romanul lor, pas cu pas, în orașul Buenos Aires. Acest roman este o carte deschisă și cu o structură destrămată. Chiar și în acest oraș, argentinienii trăiesc ca voiajorii, cu un instrument sub braț, cu o melodie gata de a fi „fluierată” în colțul buzelor, punând în practică teoria voiajului.”

Prezentat în 1983 în cadrul Festivalului de toamnă de la Paris, spectacolul *Tango Argentino* a recreat o efervescență pentru acest gen muzical-coregrafic în întreaga Europă. Un turneu european a convins dansatorii contemporani că tango-ul nu este un simplu „dans-muzetă” depășit, ci constituie o sursă de inspirație nesfârșită pentru dansul contemporan. La Buenos Aires tango-ul „renaște din propria cenușă”, iar la începutul anilor 1990 el cunoaște o explozie nemaîntâlnită în toate țările europene. Tango-ul se democratizează astfel și, peste tot în lume, saloanele de tango și de milonga se dezvoltă din ce în ce mai mult.

Din punct de vedere muzical, tango-ul este mai ales un „marș”, într-o măsură de 4/4 în care se accentuează timpii tari, 1 și 3, iar când este vorba de vals-tango se accentuează timpul 1 din măsură. Dar unele tango-uri pot fi prezentate în „contra-timp”, caz în care se vor accentua timpii slabi, 2 și 4 dintr-o măsură de 4/4.

4. O creație originală în stil ethno-jazz pe *geampara* – *tango*

Pentru a ilustra influențele muzicale prezentate anterior în creațiile lui Jerez le Cam, propunem analiza unei lucrări intitulată *Siete esquinas*, concepută pentru cvartet.

Cvartetul *Jerez le Cam* este format din vioară, pian, bandoneon și țambal („o configurație nemaîntâlnită până acum în toată istoria muzicii”, așa cum afirmă compozitorul), reprezintă în mod foarte ilustrativ această combinație inedită între *geamparaua* dobrogeană și tango-ul argentinian „de concert”, în stilul mai ales al lucrărilor lui Astor Piazzolla.

Cum se poate „justifica” existența acestui cvartet original „Jerez le Cam”? Știm bine ca tandemul vioară-pian este deja prezent în muzica de cameră europeană încă de la sfârșitul epocii baroce. Bandoneonul a devenit instrumentul de predilecție pentru tango. Țambalul este un instrument cu coarde lovite care a fost inventat în Europa, dar el are „strămoși” de origini diverse, variante ale acestui instrument existând în muzica altor popoare, cum ar fi cele orientale (în Iran exista un instrument similar numit „santur”) sau asiatică (Vietnam). Țambalul

a fost introdus în tarafurile românești către sfârșitul secolului al XVII-lea și este principalul instrument de acompaniament specific muzicii practice de lăutari:

„Vioara și țambalul constituie principalul interes al orchestrei populare (românești), celelalte instrumente fiind folosite de obicei fie pentru a dubla armonia, a marca ritmul și a forma acompaniamentul. Vedem bine că din când în când un violoncel sau un clarinet destul de distinși rivalizează cu vioara și țambalul și sunt investiți cu prerogative improvizatorii nelimitate, dar aceasta nu constituie decât o excepție.”¹

Însă precum compozitorul a afirmat-o, el a căutat să îmbine aceste instrumente atât pentru a explora combinarea inedită a sonorităților lor excepționale, cât și pentru că muzicienii respectivi cântau deja împreună și se înțelegeau bine atât din punct de vedere uman cât și muzical. Lucrarea este scrisă în ritm aksak de *geampara*, în măsura de 7/8 și în „ton” de *la minor*.² O introducere de 4 măsuri propune canavaua armonică la pian și la țambal și impune de asemenea ritmica divizionară a lucrării în schema 2+2+3, prin acordurile de la mâna dreaptă de la pian. Observăm că, deși baza armonică amintește de un suport inspirat din lăutăria românească, prin utilizarea de intervale și de salturi restrânse consonante de terță și de cvintă, acordurile pianistice sunt bazate pe none inversate care creează deja un climat „disonant” prin „fricțiunea” obținută prin suprapunerea verticală între 3 secunde alăturate :

Exemplul 2: *Siete esquinas*, măsurile 1–4

The musical score for measures 1-4 of 'Siete esquinas' is presented in a four-staff format. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 152. The dynamic is mezzo-forte (mf). The key signature has one flat. The piano accompaniment features a complex harmonic structure with inverted nones. The chords are: Am, Cm, Bdim, E7, Am, Cm, Bdim, E7.

Aceste acorduri pianistice utilizate amintesc de asemenea de tehnicile de armonizare folosite deja de către Béla Bartók în majoritatea lucrărilor sale, pentru a

¹ Gheorghe Oprea, *Folclorul muzical românesc*, București, Muzica, 2002, p. 109.

² Este vorba aici de „tonalitate” în sensul „generic” sau larg, pentru că pe parcursul lucrării vom întâlni procedee de compoziție care amintesc din punct de vedere al limbajului utilizat de întoarceri ce ne pot orienta mai ales înspre lucrările lui Bartók, cum ar fi : ambiguitatea minor-major, cromatisme diatonice de care vorbea muzicologul Gheorghe Firca etc.

propune un acompaniament armonic disonant (deci modern!) compozițiilor sale de inspirație populară¹.

În timp ce pianul cântă mai mult sau mai puțin (în funcție de inspirația de moment a pianistului) notele scrise pe partitură, țambalistul trebuie să improvizeze pe bazele armonice date, ca în orice muzică de transmisie orală de altfel.

Această scurtă introducere care corespunde din punct de vedere structural cu orice *geampara* tradițională, (vezi ex. 1, fraza A) permite apariția melodiei de bază a lucrării, realizată fragmentar în stilul de «întrebare-raspuns» de către cele două instrumente melodice bandoneon-vioară (dar și ca «clin d'œil» amintind de un contrapunct în stilul *fugato* al lui Bach, compozitor care este de asemenea în centrul preocupărilor componistice ale lui Gerardo Jerez le Cam).

Acest contrapunct se concretizează în măsurile următoare, „subiectul” format de bandoneon-vioară (între măsurile 5 și 8) devenind „răspuns” la bandoneon, pe „contrasubiectul” de la vioară care se va transforma într-un fel de „știitură-tril” în stil de acompaniament popular românesc, pe reapariția „subiectului”, de această dată la mâna dreaptă în scriitura de la pian, ce cântă la unison cu țambalul.

În mai puțin de o pagină, compozitorul dezvăluie astfel aproape toate „sursele” sale de inspirație: *geampara*ua, contrapunctul bachian, limbajul bartókian, toate acestea combinate în mod savant cu o scriitură foarte modernă. Putem remarca de asemenea mersul cromatic descendent dintre măsurile 9-12 la țambal, (baza acestuia dublează în mod frecvent mâna stângă de la pian), între notele *do* și *mi*, coborâre cromatică ce a fost deja remarcată în exemplul 1 al *geamparalei* dobrogene analizate mai sus.

Exemplul 3: *Siete esquinas*, măsurile 9-12

Am C#+ Dm G C B Am E7 A/G F#dim F7 E7

¹ Analize detaliate în: Liliana-Isabela Apostu, *La violonistique populaire roumaine dans les œuvres de Béla Bartók et de George Enescu*, L'Harmattan, Paris, 2014.

Un alt procedeu interesant este faptul de a „broda” cromatic în jurul unei „note-pivot”, această manieră fiind prezentă de asemenea în muzica multor compozitori care au apelat la inspirația folclorică, precum Bartók sau chiar Enescu.

De exemplu, între măsurile 13 și 16, țambalul și mâna dreapta de la pian, încă odată la unison, realizează „broderii” cromatice descendente în jurul „notei-pivot” *mi*.

Exemplul 4: *Siete esquinas*, măsurile 14-16

Alte procedee împrumutate din limbajul popular românesc sunt accentele asimetrice, „țiturile” la țambal, „fioriturile” la vioară. Cu toate că multe procedee de interpretare nu sunt detaliate în partitură, interpreții de la vioară și de la țambal îmbogățesc această creație mai ales în concert printr-un stil specific românesc. Astfel, Marian Măciucă utilizează o serie de procedee tehnice prin care gestica influențează sunetul produs, cum ar fi *glissando*, „coup de doigt”, portamentele cu arcușul etc. *Glissando*-ul este o tehnică foarte răspândită în interpretarea violonistică tradițională românească. Acest procedeu stilistic are un rol expresiv important, mai ales în piesele executate de către instrumentele cu coarde. Din punct de vedere tehnic, degetul care execută un *glissando* se plasează de obicei într-o poziție ușor alungită pe coardă, și, executând o presiune fermă, cu încheietura de la mâna stângă pliată înspre exterior (mâna și brațul fiind destul de rigide), el se deplasează fără să părăsească coarda, între două note mai mult sau mai puțin îndepărtate. Un tip și mai specific de *glissando*, folosit mai ales de lăutari, este așa zisul „coup de doigt” în franceză, adică o alunecare extrem de rapidă între două note, sau un *glissando* imperceptibil pentru a atinge o notă reală. Alunecarea rapidă

a degetului pe coardă poate da impresia de a „cânta fals”, dar acest procedeu este, dimpotrivă, un element de stil important în interpretarea muzicii populare, mai ales a celei românești.

Trilul este alt procedeu de înfrumusețare a melodiilor, dar Gerardo Jerez le Cam îl utilizează în partitură mai ales ca element de acompaniament: vioara, care are un rol „tematic” și „melodic” important, acompaniază în anumite pasaje pe așa-zisul stil de „țituri” în stil popular românesc, cum ar fi în măsurile 26 și 27 ale lucrării, la unison cu bandoneonul :

Exemplul 5: *Siete esquinas*, măsurile 26-27



O primă secțiune importantă și coerentă a lucrării se încheie la măsura 29. Această secțiune ar putea fi considerată fie o „expoziție de sonată”, fie o „expoziție de fugă” stilizată, mai ales că zona intermediară pare să aibă rolul unei dezvoltări de fugă, în timp ce secțiunea finală, care începe la măsura 123, joacă rolul de *stretto*. Această manieră de a compune lucrarea de față ne face de asemenea să ne gândim în mod natural la lucrarea *Fuga y Misterio* de Astor Piazzolla, compozitor care cu siguranță a avut o influență majoră asupra creativității lui Gerardo Jerez le Cam. „Dezvoltarea” lucrării, între măsurile 29-123, se realizează pe aceleași motive melodico-ritmice auzite deja în partea expozitivă. Compozitorul utilizează aici diferite procedee de ornamentare și augmentare melodică, mai ales la vioară și la bandoneon, cum ar fi mordentul, schimbarea de registru a melodiei (care apare intonată la octava superioară), diferite accentuări pe optimele melodice, ce au rolul de a decala ritmica inițială. O dinamizare a țambalului, care cântă optimele inițiale dublându-le prin șaisprezecimi începând cu măsura 55, aduce un nou tip de abordare în desfășurarea lucrării, mai ales că vioara „dispare” din această secțiune

până la măsura 66, unde noi accente decalate vor impune o subtilă modificare ritmică:

Exemplul 6: *Siete esquinas*, măsurile 66-69

The image shows a musical score for measures 66-69 of 'Siete esquinas'. It consists of four systems of staves. The first system has a single treble clef staff with a melody. The second system has a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The third system has a single bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system has a grand staff with a piano accompaniment. The score includes dynamic markings like 'mf' and various rhythmic notations such as accents and slurs.

Aceste accentuări ritmice pe canavaua de *geampara* pot evoca accentele prezente mai ales în muzica pentru tango-ul de dans, ca și ritmurile sincopate prezente la mâna stângă de la pian, la țambal și la bandoneon.

Un alt element remarcabil, pe plan armonic de această dată, este obținut prin intervalele disonante care rezultă din suprapunerea de game cromatice descendente la pian, țambal și bandoneon, fiecare din aceste instrumente intonând sunete diferite, care compun intervalica. Diverse alte procedee de scriitură, „împrumutate” de la J. S. Bach, din fugile sale, vor fi utilizate de Gerardo Jerez le Cam pe parcursul „dezvoltării”: întrebări-răspunsuri în „oglină”, fragmentări, diminuări, toate acestea pe fundalul ritmic al *geamparalei* românești!

Un element nou la vioară apare în măsura 119, unde violonistul trebuie să execute *col legno* câteva formule ritmice și mai complexe, aceasta amintind încă odată de practica ritmică bartókiană. Pe acest acompaniament ritmic al vioarei va apărea în mod subtil ultima secțiune, pe care am putea-o califica drept *stretto* datorită dinamizării generale, începând cu țambalul și pianul, ale cărui figurații de la mâna dreaptă sunt preluate de către vioară. Instrumentele continuă a-și inversa rolurile, fiind când „melodice”, când „ritmice”, când „armonice”, într-un vârtej „amețitor” care poate foarte bine să ne facă să ne gândim la dansurile populare românești care pot începe mai domolit, pentru a se termina cu repeziune.

Exemplul 7: *Siete esquinas*, măsurile 120-130

120

126

Piesa se încheie cu o *Coda* de 11 măsuri, care amintește mai ales de accentele tango-ului argentinian prin accentuările realizate la vioară în maniera *col legno*, la bandoneon și la mâna dreaptă de la pian.

În concluzie, Gerardo Jerez le Cam realizează în această lucrare, foarte originală ca stil și, mai ales, ca principiu, o sinteză între „muzici” de tradiție diversă. El îmbină în mod foarte interesant instrumente ce ar putea fi privite la prima vedere ca fiind total incompatibile, cum ar fi țambalul și bandoneonul (deși am putut constata că inițial chiar și bandoneonul servea pentru a se cânta piese populare din repertoriul țărilor est-europene, înainte de a fi devenit instrumentul de bază al tangoului argentinian!). Bazându-se pe o tradiție de scriitură occidentală, îmbinând elemente de limbaj folosite într-o structură care datează deja din epoca barocă și anume fuga în stil J. S. Bach, el grefează elemente stilistice împrumutate din limbajul și din cercetările lui Béla Bartók, așa cum s-a putut constata pe parcursul analizei lucrării. Toate acestea se bazează la rândul lor pe elementele proprii ale *geamparalei* dobrogene, fără a neglija elementele specifice tango-ului argentinian, mai ales accentele caracteristice dar și atmosfera creată mai ales prin prezența sonoră a bandoneonului. Trebuie adăugat că Gerardo Jerez le Cam face parte, cu ansamblurile lui, din noua generație de creatori moderni ce

caută soluții originale pe scena muzicală franceză. Ei sunt atât interpreți desăvârșiți, fiecare membru al formației stăpânind la perfecție instrumentul său atât din punct de vedere tehnic, cât și expresiv, dar și „creatori-improvizatori”, capabili să reinterpreteze de fiecare dată într o manieră nouă cu fiecare ocazie concertistică piesele propuse de liderul formațiilor respective, care este compozitorul Jerez le Cam însuși.¹

BIBLIOGRAFIE

APOSTU, Liliana-Isabela, *La violonistique populaire roumaine dans les œuvres de Béla Bartók et de George Enescu*, L'Harmattan, Paris, 2014.

BRĂILOIU, Constantin, *Opere*, București, editura Muzicală, ediție bilingvă româno-franceză sub îngrijirea Emiliei Comișel, 1969, vol. I

OPREA, Gheorghe, *Folclorul muzical românesc*, București, Muzica, 2002.

PLISSON, Michel, *Tango, du noir au blanc*, ediția a doua, Arles, Actes Sud, 2004.

WEBGRAFIE

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Tango>

<http://jerezlecam.com/>

<http://www.mondomix.com>

¹ Partitura scrisă ca suport „estimativ” este publicată în anexa articolului cu acordul muzicianului Gerardo Jerez le Cam, căruia îi mulțumesc și pe această cale pentru bunăvoința acordată.

ANEXA

Siete esquinas

Gerardo Jerez Le Cam

♩=152

mf mf

Am Cm Bdim E7 Am Cm Bdim E7 Am Cm Bdim E7

♩=152

7

Am C#+ Dm G C B Am E7 A/G F#dim F7 E7 Am

14

f

f Am Cm Bdim E7 Am C#+ Dm G

21

C B Am E7 A/G F#dim F7 E7 Am

28

p *cresc.*

Am Dm Gm Am *p* D+/C D Am B *cresc.* Em C

35

p *cresc.*

B C B C B C F#m7 F#dim

42

f

G7 G#o *f* Am Dm Cm/Eb F#+/F# B/F D/G G#+ B#+ Am Dm Cm/Eb F#+/F#

49

pp *mf*

B/F D/G G#+ B#+ Am

56

cresc.

cresc.

cresc.

63

mf

mf

70

pp *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

mf *cresc.*

77

mf

mf

f

84

Em F#dim B7 Em Cm D7 Gm Bbm

90

C/C# C/D# Gm Bbm C/G# /F# Gm /F# /F /E Eb+

96

C#+ F#dim B7

102

108

114

120

126

134

f

136

ff

ff Impro negras y corcheas, doble octava

141

145

Musical score for measures 145-149. The score is written for a grand piano with four staves. The first staff is a single melodic line. The second and third staves are the right and left hands of the piano, respectively. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings include *psub* (pianissimo subitissimo) in measures 146, 147, 148, and 149. A double bar line with repeat dots is present at the end of measure 149.

150

Musical score for measures 150-154. The score is written for a grand piano with four staves. The first staff is a single melodic line. The second and third staves are the right and left hands of the piano, respectively. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) in measures 150, 151, 152, and 153, and *ff* (fortissimo) in measures 150, 151, 152, and 153. A double bar line with repeat dots is present at the end of measure 154.