

1 c 51/9

CONSERVATORUL DE MUZICĂ „G. DIMA“
CLUJ

LUCRĂRI DE
MUZICOLOGIE

INVENTAR
2011

Inv. 1968.

INV. 2000

CONSERVATORUL
„G. DIMA“
— BIBLIOTECA —



Inv. 72.140/1965

CLUJ — 1965

REDACTOR RESPONSABIL
CONF. LIVIU COMES

COLECTIVUL DE REDACȚIE

CONF. ROMEO GHIRCOIAȘIU
LECT. VASILE HERMAN
LECT. IOAN HUSTI
PROF. GEORGE IAROSEVICI
CONF. GABRIEL JODĂL
CONF. NICOLAE PÎRVU
CONF. IOAN RADU
LECT. ILEANA SZENIK
LECT. CORNEL ȚĂRANU

SECRETAR DE REDACȚIE

PREP. DAN VOICULESCU

Colectivul de traducători: prof. GEORGE IAROSEVICI (rusă),
asist. GABRIELA ȚERANU (franc.), prep. DIETER
ACKER (germ.), lect. MARGARETA BOIERIU (ital.).



PREFAȚA

În condițiile de înflorire a artei noastre socialiste, învățămîntul muzical superior ocupă un loc de cinste, avînd menirea de a forma muzicieni cultivați, capabili să contribuie la sporirea valorilor tezaurului nostru național. Pregătirea artistică — bazată în trecut adeseori pe metode empirice — are astăzi o solidă temelie științifică, izvorită din permanenta împletire a cunoștințelor teoretice cu practica artistică. Baza științifică a învățămîntului muzical se îmbogățește neîncetat prin noi date și concluzii, rezultate din studiul fenomenului artistic în continuă dezvoltare. Cadrele didactice din Conservatoare, artiști de prestigiu, pot aduce în acest sens contribuții însemnate.

Volumul de față cuprinde o parte din comunicările prezentate de cadrele didactice ale Conservatorului „G. Dima” din Cluj la sesiunea științifică din mai 1964. După orientarea lor, ele au fost grupate în: probleme de analiza creațiilor și stilurilor muzicale, de teoria muzicii și folclor, de pedagogie și de interpretare muzicală.

Publicarea acestor comunicări constituie pentru instituția noastră un prețios îndemn spre noi realizări în domeniul cercetării muzicologice.

Conf. LIVIU COMES
Prorectorul Conservatorului „G. Dima” — Cluj

Rolul artei lui George Enescu în dezvoltarea școlii muzicale românești

ROMEO GHIRCOIAȘU

Din marea complexitate de fenomene ce caracterizează procesul dezvoltării muzicii românești contemporane, desprindem ca un aspect primordial, preluarea creatoare a patrimoniului nostru progresist transmis de epocile trecute, ca o legătură organică între trecut, prezent și viitor, pe drumul făuririi unei noi societăți a unei noi culturi. În arta noastră muzicală, patrimoniul valorilor înaintate este dominat de opera unuia din cei mai mari creatori ai culturii românești moderne: cea a lui George Enescu. Rolul jucat de arta, gândirea, și personalitatea marelui compozitor în dezvoltarea muzicii românești de după eliberare este, ca atare, în măsură să explice unele din fenomenele evoluției muzicii ca orientări, elemente de limbaj, probleme de conținut și formă etc.

Odată apărută în istorie, arta lui Enescu, prin puternica lui personalitate, va fi un model urmat de către contemporanii săi. Premiul Enescu, fondat în 1912, va fi factorul unei emulații care va governa creația noastră timp de mai bine de trei decenii, în lumina unor principii de școală ce călăuzeau pe intemeietorul său însăși. Dar sensul va fi și invers; Enescu va ști să asculte, să aprecieze să preia ceea ce i se părea că reprezintă într-adevăr drumul cel mai bun al artei moderne românești. Laureatul premiului Enescu reprezintă preferințele spre care se îndrepta marele compozitor, preferințe care, departe de a da greș, rezumă în cea mai mare parte, însăși școala muzicală națională, în epoca dintre cele două războaie mondiale. Enescu interpretează, propagă în țară și peste hotare arta acestor compozitori, iar la 20 de ani după „Priveliști moldovenești” de M. Jora, compozitor despre care maestrul spunea admirativ că este un „alchimist” al folclorului, Enescu va scrie „Suita sătească” care prin factura imaginilor sonore a titlurilor evocatoare amintește direct de prima. Caracterul de organicitate a legăturilor dintre George Enescu și contemporanii săi din școala românească, este în măsură să asigure în continuare, din momentul eliberării țării, evoluția ascendentă a muzicii noastre, căci prin arta marelui compozitor și a contemporanilor săi înaintați, se prelua cultura muzicală progresistă a unei întregi epoci, ca una din temeliiile noii noastre culturi muzicale.

Încă în primii ani de după eliberare, principiul preluării creatoare a moștenirii înaintate s-a impus ca un factor de bază al noii noastre culturi socialiste. Întreaga artă a lui Enescu continua însă să rămână

reprezentată în concerte, doar prin câteva lucrări de cameră sau simfonice și cele două rapsodii. Modestia proverbială a maestrului l-a împiedecat să promoveze propria sa operă.

Acțiunea de preluare și promovare a moștenirii enesciene a urmat — ea însăși — un drum lent, ce a biruit pe rând experiențele, și îndoelile. Din cunoașterea și aprofundarea acestei moșteniri a rezultat să nu atât crearea unor mijloace de sursă folclorică ar fi principala noastră problemă, ci îmbinarea acestora cu limbajul muzical de largă universalitate. Elemente folclorice există în atâtea opere ale moștenirii, de la „Oedip“ de Enescu la „Năpasta“ de S. Drăgoi sau „O noapte furtunoasă“ de Paul Constantinescu, ca și în atâtea lucrări simfonice sau de cameră de la Enescu, Castaldi, pînă la Jora, I. N. Ottescu, Ionel Perlea, G. Enacovici sau C. Nottara ș.a. Expresivitatea limbajului transmis de operele moștenirii nu este încă pe deplin epuizată. Descoperind și preluînd limbajul acestor opere, înseamnă să evităm a mai face noi înșine drumul anevoios pe care l-au parcurs marii noștri precursori, pentru a îmbina arta și tradiția noastră populară cu marea artă clasică a lumii, sub semnul unei măestrii care să însemneze contribuția autentică a poporului nostru la tezaurul muzical al umanității. Drumul nostru trebuie să fie drumul acestei sinteze, la nivelul artei și omului contemporan.

Într-o perioadă a dezvoltării noii noastre culturi, alături de exemplul enescian, putem vorbi astfel de un drum paralel al unor compozitori care, în muzica lor de cameră, adoptă principii stilistice înrudite cu gândirea marelui nostru muzician. Drumul lor e paralel, căci și acești compozitori preiau ca și Enescu orientarea europeană care merge în spre intonația modală, de sursă fie folclorică, fie (în apus) medievală sau exotice — deci, în cele din urmă, tot folclorică. Muzica de cameră a unor compozitori ca M. Jora, S. Toduță, Ion Dumitrescu, Max Eisikovits sau Paul Constantinescu, pare a urma în acești primi ani o orientare paralelă cu arta lui Enescu dacă nu influențată direct de gândirea sa. Ei au știut să biruie pericolele modernismului, printr-un conținut robust veridic, exprimat prin mijloace de largă generalitate și de autentică sursă populară.

Treptata maturizare a noii noastre arte muzicale a adus o aprofundare și o elucidare și în problemele moștenirii și implicit în cele ale moștenirii enesciene. O acțiune amplă a întregii noastre lumi muzicale (instituții muzicale, soliști și ansambluri de cameră) a dus, mai cu seamă după moartea compozitorului, la o adevărată „descoperire“ a artei enesciene, cunoscută doar fragmentar, după cum spuneam, de public și chiar de către unii muzicieni. Această muncă de promovare a creației enesciene este completată de un șir întreg de studii muzicologice, care supun investigației științifice opera și personalitatea marelui muzician. Aproape că un nou Enescu este descoperit prin lucrări ce n-au văzut niciodată în țară lumina rampei, ca Diftuorul pentru suflători, scris odinioară în 1906, Octetul pentru coarde (executat înainte cu decenii), opera Oedip, sau lucrări recente, ca Cvartetul pentru coarde și pian op. 30 și Simfonia de cameră, alături de alte lucrări reprezentînd diversele perioade de creație. Descoperirea e atât de neașteptată încît s-a vorbit de o ultimă perioadă a creației enesciene, care neagă în mod aproape total etapele anterioare. E adevărat că însuși Enescu regreta că nu era cunoscut decît prin Poema Romîină sau cele două Rapsodii (vezi „Studii Muzicologice“ nr. 9/1958,

p. 100). Aceasta tocmai pentru faptul că încă în etapa acestor lucrări el a avut și alte preocupări creatoare, în sensul contemporaneității limbajului, a unui bogat fond de idei și cel al integrării intonației populare în limbajul universal de largă generalizare. Într-adevăr, în acest aspect al creației enesciene, de la Dixtuor și mai ales de la Preludiul la unison din Suita I-a simfonică (1903) și pînă la simfonia de cameră este o evoluției continuă, jalonată prin capodopere ca Sonatele de pian, Sonata III-a de vioară, Suita sătească, sau Impresii din copilărie. Același fenomen al unității operei enesciene reiese și din analiza contemporaneității limbajului său. Deși în primele lucrări adoptă lumea modală diatonică, încă din lucrările sale de tinerețe se resimte o intenție de îmbogățire a acestei facturi, prin apelul la lumea cromatică a artei culte europene sau mai ales a celei populare răsăritene. (Șt. Niculescu: „Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu“, SCIA, nr. 2/1961).

Promovarea artei lui Enescu a determinat o nouă emulație a creației noastre contemporane, fie că s-a continuat una din orientările maestrului, fie alta. Dacă rapsodiile scrise de compozitorii noștri n-au reușit să egaleze modelul enescian, acesta a germinat o analogă măiestrie simfonică în cele „Trei dansuri” de Th. Rogalski, anterioare eliberării țării, în cele ale lui Paul Constantinescu, sau în baletul „Cînd strugurii se coc” de M. Jora. În schimb, apare o întreagă literatură simfonică inspirată din arta enesciană, omagiind pe marele muzician, preluînd — expres sau nu — citate sau elemente de limbaj. Simfoniile a VI-a de A. Mendelssohn, a II-a de S. Toduță, Simfonia Brevis de C. Țăranu și „În memoriam” de T. Grigoriu, sînt închinată memoriei maestrului. Dintre acestea lucrările de Mendelssohn și Țăranu, preiau principala temă a Simfoniei a I-a de Enescu, ca și (cel din urmă) intonațiile „Preludiului la unison”.

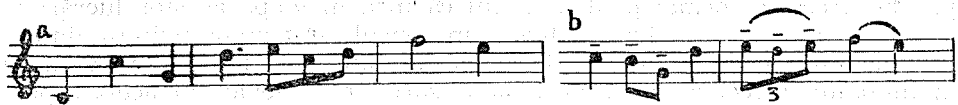
Este interesant de remarcat că această temă „eroică” enesciană a devenit încă înainte de eliberare un fel de leitmotiv al simfonismului românesc. Ea apare în Simfonia a II-a de A. Castaldi, p. I-a, mult amplificată, dar păstrînd profilul și expresia melodică. (V. Tomescu: „A. Castaldi“, Buc. 1958, p. 150).



În același timp, Simfonia I-a de D. Cuclin, reamintește în finalul ei de preludiul la unison, cu surprinzătoare afinități cu tema eroică enesciană (V. Tomescu: „Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin”, Buc. 1956).



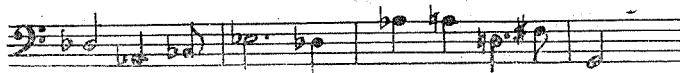
Pare plauzibil că însuși Enescu să fi căutat a exprima prin tema simfoniei I-a un conținut eroic, preluînd o intonație de autentică sursă populară. Este ceea ce rezultă din asemănarea temei eroice (a) cu un fragment din Suita I-a pentru orchestră (b):



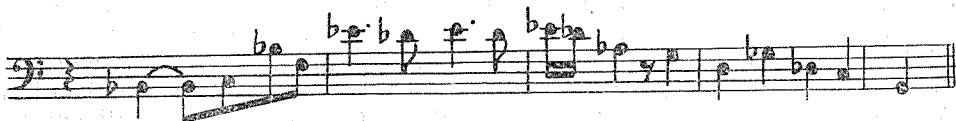
Nu e mai puțin adevărat că intonația simfonică eroică-dramatică în intervale de cvartă-cvintă-octavă etc. este proprie simfonismului universal așa cum apare în prima temă din Simfonia a II-a de Mahler, sau, mult mai târziu, de o surprinzătoare afinitate cu tema enesciană, în Simfonia a VII-a de Sostakovici:



Tema eroică enesciană continuă să genereze pagini simfonice recente așa ca primele părți din Simfionetta a II-a de D. Bughici sau Simfonia I-a de A. Rațiu:



Iată și noile imagini ale temei enesciene în Simfonia VI-a de A. Mendelssohn și în Simfonia Brevis de C. Țăranu:



Alături de simplul citat enescian sau de transfigurarea acestuia, compozitori români contemporani ca Tudor Ciortea, Z. Vancea, L. Feldman, A. Vieru, Șt. Niculescu, P. Bentoiu, A. Stroe, Doru Popovici sau T. Olah continuă acea tradiție organic integrată în istoria școlii noastre muzicale, în care opera lui George Enescu reprezintă un fond de aur, valorificat la înălțimea superioară a culturii noastre noi.

Desigur că nu poate fi raportată întreaga noastră muzică de după eliberare la moștenirea enesciană. Noua artă muzicală a realizat succese deosebite și în genul operei și mai ales în cel al simfonismului coral. Aici compozitorii continuau tradiția națională și universală a genurilor, ridicînd-o la o semnificație estetică și exprimîndu-se printr-o măiestrie care a impresionat profund publicul contemporan, așa ca oratoriile „Tudor Vladimirescu” de Gh. Dumitrescu sau „Pe lespede eroilor” de S. Sarchizov. De o influență enesciană în aceste genuri se poate vorbi mai ales după prezentarea operei Oedip și a Simfoniei a III-a. Totuși lumea recitativului enescian și a paletii sale corale pare a fi evocată în

cîteva momente din lucrarea lui Sarchizov și mai ales în cantata „Prind visele aripi” de T. Olah. O recentă operă a lui Doru Popovici pare un adevărat postludiu la Oedip: „Prometeu”. Corelația dintre cele două lucrări e nemijlocită căci ultimul act al lui „Oedip” se petrece la Colonna, cetatea a cărei protector este Prometeu, zeul ce simbolizează lupta pentru libertate a omului, stăpîn al lumii.

Nemuritoare artă a lui George Enescu rămîne în continuare un izvor roditor pentru progresul artei noastre noi. Gîndirea sa înaintată aduce pilda unei profunde ancorări în realitatea contemporană, așa cum a făcut-o în Simfonia a III-a, operă ce dezvăluie în același timp perspectivele luminoase ale unei lumi a păcii, a viitorului în spre care tinde întreaga omenire și pe care o făurim astăzi prin propria noastră muncă liberă. De aceea opera și întreaga activitate a lui Enescu trebuie să rămînă pentru noi toți, compozitori și muzicologi, un obiect de studiu, pentru a putea să o transmitem în mod creator generațiilor ce vor veni.

BIBLIOGRAFIE

1. * * * : *Despre dezvoltarea muzicii în R.P.R. Rezoluția Plenarei lărgite a Comitetului Uniunii Compozitorilor din R.P.R.*, Muzica Nr. 6/1952.
2. Val. Apostoi: *Quartetul de coarde de Ion Dumitrescu*, Muzica Nr. 8/1950.
3. * * * : *Din scrisorile lui George Enescu către Alfred Alessandrescu*, Studii Muzicologice Nr. 9/1958.
4. Șt. Niculescu: *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu*, SCIA Nr. 2/1961.
5. V. Tomescu: *A. Castaldi*, București, 1958.
6. V. Tomescu: *Drumul creator al lui D. Cucltn*, București, 1956.

РОЛЬ ИСКУССТВА Г. ЭНЕСКУ В РАЗВИТИИ РУМЫНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Ромео Гиркоіаш

Резюме

Продолжение искусства Г. Энеску претворяется в творчестве румынских современных композиторов в самых разнообразных аспектах и разделах симфонической, камерной музыки, в опере и в оратории. Рапсодии этого композитора находят своё продолжение в рапсодических работах композиторов Т. Рогальского, П. Константинеску, М. Жоры. Вместе с ними композиторы Ион Думитреску, С. Тодуца, Тудор Чорта, М. Эйзикович, Зено Ванча и Л. Фельдман создают в первых десятилетиях, параллельное (сопутствующее) искусство, если и не под непосредственным влиянием Энеску, то следуя фольклорной линии с некоторыми импрессионистическими или неоклассическими элементами.

После смерти Энеску, румынские музыканты продолжают ещё решительнее идти по пути, указанному его творчеством, стоящем на позиции гуманизма.

Ряд симфонических работ С. Тодуцы, А. Мендельсона, Т. Григориу, К. Церану, Д. Бугича, А. Рацну, посвященных памяти мастера, содержат стилистические элементы его искусства.

Тем же путём идут композиторы А. Строе, А. Виеру, Д. Попович, Шт. Никулеску Т. Олах, М. Йсраге и др., развивая принципы Энеску в рамках современного искусства.

L'importance de l'art de G. Enesco, dans le développement de l'école musicale roumaine

par R. GHIRCOIAȘIU

Résumé

La continuation de l'art de G. Enesco, dans la création des compositeurs contemporains roumains, adopte les plus divers aspects dans les différents genres de la musique symphonique, musique de chambre, opéra ou oratorio.

Les deux rhapsodies du grand compositeur seront continuées dans des oeuvres rhapsodiques des compositeurs comme Th. Rogalsky, P. Constantinescu, M. Jora, à côté d'autres compositeurs, comme I. Dumitrescu, S. Toduța, T. Ciortea, M. Eisikovits, Z. Vancea ou L. Feldman, qui écrivent dans l'espace de dix ans, un art parallèle même sinon influencé directement de G. Enesco, suivant la ligne du folklore avec quelques éléments impressionnistes ou néoclassiques.

Après la mort du grand compositeur, les musiciens roumains ont continué encore plus décidément l'art d'Enesco, art situé dans la ferme position de l'humanisme.

Un grand nombre d'oeuvres symphoniques de S. Toduța, A. Mendelssohn, Th. Grigoriu, C. Țăranu, D. Bughici, A. Rațiu ont dédiés (consacrés) au grand maître, continuant les éléments stylistiques de son art.

D'autres compositeurs, comme: A. Stroe, A. Vieru, Doru Popovici, Șt. Niculescu, T. Olah, M. Istrate etc. — marchent dans la même voie du développement des principes esthétique de G. Enesco, mis au jour dans l'esprit de la musique contemporaine.

Die Bedeutung der Kunst G. Enescus für die Entwicklung der rumänischen Musik

von ROMEO GHIRCOIAȘIU

Zusammenfassung

Die Weiterführung der Kunst G. Enescus nimmt die verschiedenartigsten Aspekte an im Schaffen der zeitgenössischen rumänischen Komponisten, in den verschiedensten Arten der sinfonischen Musik, der Kammermusik, der Oper oder des Oratoriums.

Die zwei Rhapsodien des grossen Komponisten werden durch Arbeiten rhapsodischen Charakters von Komponisten wie Th. Rogalski, P. Constantinescu, M. Jora, weitergeführt. Ihnen zur Seite stehen Komponisten, wie Ion Dumitrescu, S. Toduța, T. Ciortea, M. Eisikovits, Z. Vancea, oder L. Feldman, die in den ersten Jahrzehnten eine in den wesentlichen Punkten sich entsprechende Musik schreiben, wenn auch nicht direkt von Enesco beeinflusst so doch dem folkloristischen Weg folgend, mit einigen impressionistischen oder neoklassischen Zügen.

Nach dem Tode des grossen Komponisten haben die rumänischen Musiker die Kunst Enescus, die auf der festen Grundlage des Humanismus fusst, mit noch grösserer Entschlossenheit weitergeführt.

Eine Reihe von sinfonischen Arbeiten von S. Toduța, A. Mendelssohn, Th. Grigoriu, C. Țăranu, D. Bughici, A. Rațiu sind dem Meister gewidmet und haben stilistische Elemente seiner Kunst übernommen. Demselben Weg folgen Komponisten wie A. Stroe, A. Vieru, D. Popovici, Șt. Niculescu, T. Olah, M. Istrate usw., indem sie die Prinzipien Enescus im Geiste der zeitgenössischen Kunst weiterentwickeln.

L'importanza dell'arte di Giorgio Enescu per lo sviluppo della scuola musicale romena

di ROMEO GHIRCOIAȘIU

Riassunto

La continuazione dell'arte di G. Enescu assume i più diversi aspetti della creazione dei compositori romeni contemporanei, nei vari generi della musica sinfonica e da camera, nell'operistica oppure nell'oratorio.

Le due rapsodie del grande compositore verranno continuate in lavori rapsodici di certi compositori come Th. Rogalski, P. Constantinescu, M. Jora. Accanto ad essi altri compositori, come I. Dumitrescu, S. Toduță, T. Ciortea, M. Eisikovits, Z. Vancea oppure L. Feldman, seguono nei primi decenni un'arte parallela, se non direttamente influenzata da Enescu, seguendo in ogni caso la linea folcloristica, con certi elementi impresionisti o neoclassici. Dopo la morte del grande compositore, i musicisti romeni hanno seguito con maggiore fermezza l'arte di Enescu, che riposa sulle salde posizioni dell'umanesimo. Tutta una serie di lavori sinfonici di S. Toduță, C. Țăranu, D. Bughici, A. Rațiu sono stati dedicati al maestro, prendendo degli elementi stilistici dalla sua arte. Sulla stessa via s'incamminano compositori come A. Stroe, A. Vieru, D. Popovici, Șt. Niculescu, T. Olah, M. Istrate e così via, sviluppando i principi enesciani alla luce dell'arte contemporanea.

Probleme de limbaj în muzica românească contemporană

VASILE HERMAN

Limbajul muzical constituie fără îndoială un fenomen complex, a cărui analiză ar necesita dezbateră amănunțită a tuturor aspectelor sale, atât a celor privitoare la elementul vertical sau orizontal, cât și a celor ce privesc problemele ritmului sau metrului, eventual combinațiile timbrale. Întrucît limbajul muzicii noastre contemporane pune probleme complexe, ne vom mărgini în rîndurile de față a ne ocupa de unele din aspectele sale melodice, dat fiind că acestea reprezintă elementul esențial care în mare parte le condiționează și pe celelalte. Vom tenta în cele ce urmează, să stabilim cîteva coordonate ale intonației muzicii noastre de azi, precum și proveniența unor „idiome“ melodice a căror frecvență ridicată, ne îndreptățește să le supunem unui examen mai atent. De asemenea, vom încerca să stabilim și transformările pe care aceste „idiome“ le suferă în procesul de creație.

Făcînd o scurtă incursiune în domeniul diferitelor climate melodice care-și dau întîlnire în creația muzicală românească contemporană, ne apar cu suficientă claritate în special trei surse principale. Dintre acestea, cea mai importantă, care are rolul preponderent, conducător, în stabilirea expresivității melosului creației noastre muzicale, este fără îndoială sursa folclorică, a intonațiilor muzicii populare. Dar nu trebuie să uităm că această „matcă“, acest strat gros din materialul cărui va lua naștere substanța melodică a muzicii românești, mai are în componență și alte „straturi“ — superficiale, desigur — care nu pot fi neglijate. Unul este stratul vechi al muzicii romantice care „s-a depus“ în special în muzica înaintașilor, aducînd unele elemente ce se altoiesc pe „trunchiul“ folcloric. Acest strat se subțiază tot mai mult odată cu trecerea anilor devenind tot mai superficial, însă fără ca să dispară; îl întîlnim în muzica unor compozitori a căror activitate se prelungește pînă în zilele noastre, cum ar fi Iuliu Mureșianu (Suita romantică) și alții. Un alt element — mult mai important — este cel reprezentat de intonațiile neoclasice sau mai ales neobaroce, care influențează adesea puternic creația noastră, avînd un rol însemnat în determinarea unor „idiome“ melodice care iau naștere din contopirea acestui element cu cel folcloric. Această influență nu este singulară, reductibilă la creația antohtonă, ci constituie unul din principalele curențe care s-au manifestat în creația muzicală europeană a veacului nostru. Dacă stratul influențelor muzicii romantice a avut

repercursiuni asupra limbajului armonic în special, datorită tendinței de încadrare a intonațiilor folclorului în major-minorul general european, lăsând doar superficiale urme în alcătuirea propriu-zisă, idiomatică a melodiei, influențele stilului neobaroc sînt mult mai puternice, întrucît prin originea lor modală sînt evident mai compatibile cu însăși structura muzicii populare.

Stabilind aceste surse de bază ale constituirii lumii melosului creației noastre, să examinăm în continuare unele expresii intonaționale precum și transformările pe care acestea le suferă în procesul de creație. Este neîndoios faptul că unul din stadiile importante ale formării limbajului muzical în creația noastră l-a constituit prelucrarea creatoare a melodiilor populare, fie sub formă de rapsodii — ca în creația enesciană timpurie, — fie sub forma suitelor de dansuri populare sau a prelucrărilor corale, cum este cazul la Sabin Drăgoi, Iacob Mureșianu sau Ion Vidu. Un loc important îl vor ocupa prelucrările, în care melosul folcloric — respectiv o melodie populară — constituie tema unei lucrări ample de formă mare cum ar fi sonata. Lucrări în acest gen au scris M. Negrea, P. Constantinescu, T. Ciortea, L. Comes și alții. Un merit deosebit în utilizarea creatoare a cîntecului nostru popular îl are S. Toduța, care face în această direcție un salt prin faptul că reușește să clădească o formă polifonică cum este „Passacaglia“ pe un cîntec scurt, ales cu pricepere, valorificîndu-i toate resursele expresive, sesizîndu-i toate calitățile ascunse. Dintr-un alt element melodic folcloric el dezvoltă ulterior o formă și mai amplă cum este cea a concerto-ului de tip baroc realizată în „Concertul pentru orchestră de coarde“. Aici este vorba despre prelucrarea în sens ciclic a unui cîntec popular ce apare în introducerea primei părți. „Idiomele“ din care acesta este constituit sînt apoi mînuite de compozitor în așa fel, încît ele dau naștere celorlalte părți ale lucrării. În special capul temei care reprezintă o oscilație melodică, constituie aici „motorul“ principal al dezvoltării pe mai departe a discursului, dînd lucrării o puternică unitate cíclică.

The image displays a musical score for a piece titled "Passacaglia". It consists of four staves of music, each with a different key signature and time signature. The first staff is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The second staff is in 3/4 time with a key signature of one sharp. The third staff is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The fourth staff is in 3/4 time with a key signature of two sharps. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Annotations 'x', 'y', and 'x var.' are placed above the notes, indicating specific transformations or variations of the folk melody. The first staff has annotations 'x', 'y', and 'x var.'. The second staff has 'x', 'y', 'y var.', and 'y var.'. The third staff has 'x', 'x', and 'y'. The fourth staff has 'x', 'x var.', and 'y'.

Desigur, acest mod de prelucrare creatoare a intonațiilor cîntecului popular reprezintă deja o „transfigurare“ a acestora. În cazul concertului

amintit, întâlnim și principiul variației îmbinat cu cel al dezvoltării ciclice care se poate urmări cu ușurință pornind de la tema inițială, parcurgând apoi toate etapele complexe ale transformărilor la care este supusă. Pe lângă prospețimea melodică și construcția de o măiestrie fără greș, Concertul pentru coarde de S. Toduța ca și Passacaglia pentru pian, au meritul de a demonstra vitalitatea și maleabilitatea materialului tematic folcloric autohton, aruncând totodată a punte în spre marile valori ale creației universale.

Un rol important îl are apoi în formarea limbajului muzical, creerea unor melodii de factură folclorică reprezentând invenții melodice ale compozitorilor. Acest proces presupune în prealabil o însușire profundă a unui mare număr de melodii populare, stăpînirea desăvîrșită a multor formule și turnuri melodice folclorice, precum și a gândirii și structurii modale a melosului popular autohton. De foarte multe ori etosul folcloric rezultă din aderența unor melodii la un mod oarecare sau la un complex de moduri care pot să se interfereze. Un astfel de exemplu îl aflăm în prima parte a „Cvartetului pentru coarde“ de Ion Dumitrescu, unde melodia viorilor parcurge integral sunetele unui mod popular cromatic:



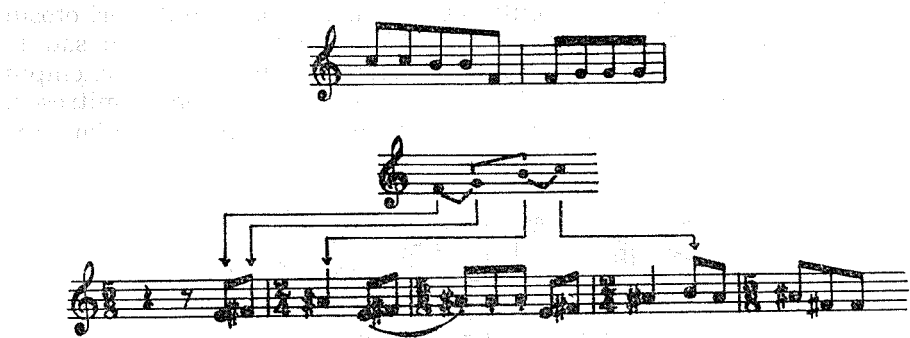
Etosul folcloric al acesteia rezultă aici direct din culoarea modului căruia îi aparține.

Creerea de melodii avînd formule și turnuri melodice cu caracter folcloric, reprezintă un stadiu foarte important în formarea limbajului muzical, majoritatea lucrărilor scrise în ultimii ani aparținînd acestei importante etape. Ea reprezintă fără îndoială momentul în care — așa cum arăta odinioară Bartók — compozitorul stăpînește folclorul ca și poetul limba sa maternă. Dar această stăpînire prezintă și ea metode foarte variate de lucru în creație. Aici este vorba — credem — despre acea „transfigurare“ a diferitelor intonații populare, semnalată de unii teoreticieni ai muzicii. Ne punem întrebarea: în ce constă oare acest proces și care este rezultatul sa cea mai importantă? Trebuie să stabilim din primul moment că cel mai de seamă muzician care a recurs la acest mijloc ridicîndu-l la rangul de procedeu de bază în creație, a fost tot Bartók. Exemplul său a fost urmat apoi de mulți compozitori, iar astăzi procesul „transfigurării“ elementului folcloric cunoaște o răspîndire tot mai largă și metode din ce în ce mai variate, mai perfecționate, mai conforme personalității artistice a fiecărui muzician.

Dar să ne întoarcem la procedeul în sine. Examinînd creația bartokiană vom constata cîteva momente importante, unde el aplică această metodă. Unul din cele mai evidente, este fără îndoială și „Concerto“-ul său. Sînt apoi binecunoscute culegerile sale de folclor bihorean pe care le grupează în lucrarea „Cîntece populare din Comitatul Bihor“. Aici ne întâlnim cu un număr de cîntece avînd o structură caracteristică rezultată atît din etosul general al modului lidic, cît și din insistența cu care

este aici figurată cvarta lidică (zisă și bihoreană) care este circumscrisă cu ajutorul unor note melodice mai îndepărtate sau mai apropiate de elementele de bază ale intervalului. De multe ori apoi ne întâlnim și cu nota superioară (respectiv cvinta modului) interpretată ca o notă superioară de schimb. Rezultă de aici o formulă melodică idiomatice alcătuită din două secunde (una inferioară mare și una superioară mică) aflate la un interval de terță mare: fa — sol si — do

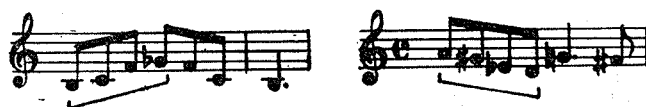
Întâlnim deasa utilizare a ei în cîntecele nr. 57 (Delan), nr. 64 (Cîmp), iar întrebuințarea oarecum „ascunsă” în contextul melodiei, — la numerele 121 (Cresulia) și 163 (Sebeș). Examinînd apoi intonațiile din partea IV-a a „Concerto”-ului de Bartók vom constata că ele derivă direct din această formulă pe care o „transfigurează” cu ajutorul transpoziției pe un alt sunet, apoi prin ritmizare și încadrare în metri alternativi diferiți.



Această formulă o vom găsi-o și în alte lucrări ale sale. Ea este — se pare — una din idiomele importante ale etosului nostru modal, putînd fi întâlnită foarte frecvent, descoperită în cele mai neașteptate conjucturi, investită cu cele mai diferite nuanțe expresive. Să încercăm în continuare stabilirea unor procedee cu care pot fi transformate, „transfigurate”, diferitele formule melodice ale folclorului. Evident, se constată pe parcursul scurgerii timpului o pronunțată tendință de cromatizare a limbajului și implicit a formulelor melodice. Examinînd mai departe avatariile pe care acestea trec, vom observa, de pildă, că în aceeași formulă „idiomatice” semnalată anterior, prin cromatizarea inferioară a sunetului al doilea (sol), primim o nouă formulă — înrudită în mod cert cu „formula mamă” — dar care primește o culoare și o funcție expresivă mult diferită:

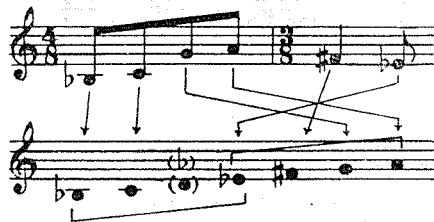
fa — sol si — do
fa — sol b si — do

Aceasta o vom reîntîlni în ciclul „Microcosmos” de Bartók, volumul III (Invenție) și volumul IV (Pe insula Bali) transpusă pe trepte diferite:



Exemplele citate ne demonstrează marele rol pe care îl joacă aici elementul cromatic: o singură notă alterată este suficientă spre a întineca definitiv luminozitatea solară a lidicului, dând formulei un conținut puternic depresiv. Pe de altă parte, de aici rezultă și un caracter intervalic simetric perfect proporționat.

Transformările formulei respective pot merge apoi mai departe tot cu ajutorul cromatizărilor foarte diferite: se obține un mare număr de variante ale ei în care ne întâlnim cu distanțarea pînă la intervale mari a celor două secunde extreme. Astfel, în Sonata pentru pian de Aurel Stroe — partea I —, secundele (mari amîndouă!) le găsim la interval de cvintă perfectă:



Avînd ulterior plasate două sunete (fa diez și mi b) între ele, ia naștere din acest complex, un mod puternic cromatizat, alcătuit din 7 sunete: sib — do — re — mib — fa diez — sol — la, în care distingem un tetracord „fundamental“ major și unul cu secundă mărită:



Această constatare aruncă însă o lumină nouă asupra problemei: formula în dezbateri începe să fie (conștient sau numai latent) încadrată în diferite moduri cromatice, din ce în ce mai complexe. Cele două intervale extreme se distanțează tot mai mult, atingînd chiar sexta (mare și mică) sau, eventual, chiar intervale mai mari. Acest proces este evident în „Secvențele“ pentru orchestră de coarde ale lui Cornel Țăranu, unde poate fi urmărit în desfășurarea lucrării. Începută cu o formulă evident derivată din cea pe care o dezbaterem (și care aici prezintă cromatizări încă de la început) încadrarea celor două secunde mari extreme, într-o cvintă sau ulterior sextă, se desăvîrșește pe parcursul lucrării, unde intervalul de legătură se lărgește tot mai mult. Încadrate într-un sistem tonal,

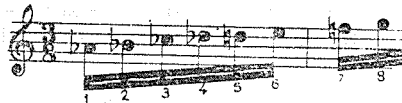
cele două secunde extreme arată că aici se obține un mod nonoctavianț de factură cromatică:



De asemenea, ele pot face parte și din moduri octaviante de factură diatonică sau tot cromatică:



Utilizarea modurilor nonoctaviante devine tot mai frecventă; formulele melodice derivate din ele sau încadrabile în spațiul lor sonor, au un caracter evident cromatic. Cel mai semnificativ exemplu de utilizare a acestor moduri este Simfonia III-a de S. Toduța; lumea ei melodică se bazează pe un mod alcătuit din două tetracorduri micșorate. La fel și Sonata pentru pian de Aurel Stroe în care mai găsim utilizată gama lui R. Korsakov (partea II-a) pe lângă modul amintit mai sus:

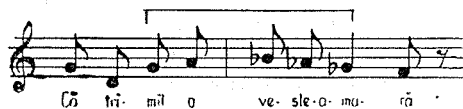


Din îmbinarea felurilor tetracorduri cromatizate ia naștere un limbaj muzical care se mișcă într-un spațiu tonal plin de varietate și culoare. Adesea încatenarea tetracordurilor se face liber: melodia parcurge un drum pînă la un anumit punct, întorcîndu-se apoi la locul de pornire pe alte căi. Foarte frecvent nota de plecare este apoi evitată la întoarcere cu ajutorul treptelor cromatice învecinate. Una din formulele cele mai tipice rezultate din acest mers, este „cromatismul întors” (expresia lui Șt. Niculescu) întîlnit la Enescu în „Simfonia de cameră”:



Exemple similare de formule „evitate” sînt foarte frecvente. Ele arată că adesea materialul acestor formule rezultă dintr-o îmbinare liberă a diverselor tetracorduri, acestea putînd să se îmbine la intervale foarte variate. Nu odată ele se pot interfera, pot fuziona unele cu altele, pot include sunete cromatice străine, dînd naștere la o infinită varietate de formule melodice, ale căror elemente mai greu identificabile la prima

vedere, pot fi însă ușor explicate arătându-se certa lor proveniență tetracordică. Cităm mai jos exemple din Sonata pentru flaut de Cornel Țăranu, Cantata I-a pentru cor de femei de Tiberiu Olah și „Toccată” de Adrian Rățiu, care demonstrează apartenența formulilor melodice la diferite tetracorduri, cât și eventuala interferare a acestora:



Ce concluzii se impun din aceste constatări?

În primul rînd, că limbajul melodic rezultat din interpenetrările de tetracorduri, de moduri, are o certă apartenență tonală, că atmosfera cromatică exprimată prin factura tetracordală este perfect încadrabilă în țesătura modală a melosului folcloric. Rezultă deci că în gîndirea muzicală contemporană predomină un sistem „pentatetracordal” de factură diatonică sau cromatică ce dă naștere la formule melodice de mare bogăție și varietate.

Resursele folclorului sînt deosebit de bogate: sarcina compozitorului și muzicologului este de a studia în profunzime toate laturile sale melodice și ritmice. Credem că se pot croi sisteme de gîndire muzicală deosebit de interesante și care să depășească „sistemele” create artificial de la masa de lucru. Dar aici este vorba despre trecerea unui prag superior de cunoaștere, ce nu poate fi depășit decît printr-o muncă asiduă îmbinată cu o maximă competență profesională. Una din cele mai importante sarcini de viitor ale muzicologiei și creației noastre este fără îndoială trecerea acestui prag, fapt care să permită crearea unor „sisteme” **originale** de gîndire muzicală, bazate pe material muzical autohton și care, prin valoarea lor expresivă, să permită afirmarea mereu crescîndă a creației noastre pe plan internațional.

BIBLIOGRAFIE

1. B. Bartók: *Insemnări asupra cîntecului popular* E.S.P.L.A.
2. B. Bartók: *Despre folclorul românesc. Editura muzicală*, Buc., 1958.
3. B. Bartók: *Cîntece populare din Comitatul Bihor*, București, 1913.
4. H. S. Kușnarev: *Voprosi istorii o teorii armianskoi muziki*, Leningrad, 1958.
5. Anton Pann: *Cîntece de lume*, E.S.P.L.A., 1955.

Вопросы музыкального языка румынской современности

Василе Герман

Резюме

Ме одический язык современной румынской музыки опирается в основном на интонации народной песни. Можно отметить и некоторые влияния европейского романтизма или неоклассицизма.

Использование интонаций народной музыки в нашем творчестве, проходя несколько этапов, стремится преобразить народный интонационный элемент. Первым этапом является применение песни как тематического аргумента в больших сочинениях (напр. соната). Другой раз фольклорная атмосфера является следствием ладового мелодического колорита. Важным этапом является циклическая разработка народной мелодии, благодаря которой становится возможным создание симфонических произведений.

Преобразования фольклорных интонаций можно достигнуть и путём структурного изменения некоторых мелодических формулировок. Включение их в сферу ладовой организации приводит к открытию хроматических ладов, достигающих безоктавных гамм и к всё более ясному выявлению „панладовой“ мелодической фактуры с богатыми хроматическими оттенками.

Problèmes de langage dans la musique contemporaine roumaine

par V. HERMAN

Résumé

Le langage mélodique de la musique contemporaine roumaine se base le plus souvent sur les intonations de notre chant populaire. On peut remarquer aussi quelques influences moins évidentes de la musique européenne, du romantisme ou du néoclassicisme.

Dans notre art musicale, l'utilisation des intonations de la musique populaire, marque plusieurs étapes, qui tendent vers la transfiguration des éléments intonationaux du folklore.

Dans des oeuvres plus amples, comme la sonate, l'utilisation d'un chant comme argument thématique, constitue une première étape.

D'autres fois c'est du coloris sonore modal, que dérive l'atmosphère du folklore. Une étape importante représente le remaniement cyclique d'une mélodie populaire, qui donne la possibilité de la création d'une oeuvre symphonique.

La transfiguration des intonations du folklore, peut se réaliser aussi par la transformation structurelle d'une formule mélodique.

Leur encadrement dans la sphère et la manière modale, conduit à la possibilité des modes chromatisés qui vont jusqu'aux degrés nonoctavantes et à l'affirmation d'une facture mélodique „panmodale“ de plus en plus accentuée, avec de riches nuances chromatiques.

Fragen der Tonsprache in der zeitgenössischen rumänischen Musik

von VASILE HERMAN

Zusammenfassung

Die Melodik der zeitgenössischen rumänischen Musik beruht grösstenteils auf Intonationen die der Tonsprache unseres Volksliedes eigen sind. Es können auch einige weniger offenbare Einflüsse erwähnt werden wie zum Beispiel die der europäischen Romantik oder des Neoklassizismus.

Die Verwendung von Volksmusik-Intonationen in unserem Musikschaffen weist mehrere Stufen auf, die zur Verklärung des folklorischen Intonationselementes streben. Eine erste Stufe wäre somit die Verwendung einer Volksweise als thematisches Material in grossen Arbeiten wie z.B. die Sonate. In anderen Fällen ergibt sich die volkstümliche Stimmung aus dem Kolorit der modalen Melodik. Eine bedeutende Stufe stellt die „zyklische“ Verarbeitung einer Volksmelodie dar, die die Möglichkeit zur Schaffung grosser sinfonischer Arbeiten in sich birgt.

Die Transfiguration volkstümlicher Intonationen kann auch durch strukturelle Umgestaltung einiger melodischer Formeln erreicht werden. Ihr Einschliessen in das Gebiet der modalen Gliederung, führt zur Entdeckung von chromatisierten Formen, die bis zum Stadium der nichtoktavierenden Tonleitern führen, zur immer besonderen (Behauptung) eines „panmodalen“ melodischen Aufbaus mit zahlreichen chromatischen Nuancen.

Problemi di linguaggio nella musica romena contemporanea

di VASILE HERMAN

Riassunto

Il linguaggio melodico della musica romena contemporanea riposa nella maggior parte sulle intonazioni della nostra canzone popolare. Si possono avvertire tuttavia anche degli influssi meno evidenti, come sarebbero quello europeo del romanticismo o del neoclassicismo.

L'uso delle intonazioni della musica popolare nella creazione della scuola musicale romena conta più fasi, che tendono alla realizzazione di una trasfigurazione delle intonazioni folcloristiche. Una prima fase è costituita dall'uso di una canzone come motivo tematico in pezzi più ampi, come sarebbe la sonata. Altre volte l'atmosfera folcloristica risulta dal colorito melodico modale. Una tappa notevole è costituita dalla lavorazione „ciclica“ di una melodia folcloristica, attraverso la quale si arriva alla creazione di ampie composizioni sinfoniche.

La trasfigurazione delle intonazioni folcloristiche viene attuata anche attraverso la trasformazione strutturale di certe formule melodiche. Il loro inserimento nella sfera dell'organizzazione modale porta allo scoprire di certi modi cromatizzati che vanno fino allo stadio di scale che superano la struttura dell'ottava, all'affermazione sempre più pregnante di un carattere melodico „panmodale“ con ricche sfumature cromatiche.

Ursprung der Dampfschiffe in der westindischen
Kolonie von Jamaika

1840

Die Dampfschiffe sind in der westindischen
Kolonie von Jamaika im Jahre 1840
erfunden worden. Die Erfindung ist
dem Engländer James Watt zuzuschreiben,
der im Jahre 1769 in Glasgow die
Dampfmaschine erfand. Diese Maschine
wurde zuerst in den Bergwerken
verwendet, um das Wasser aus den
Tiefen der Gruben zu heben. Später
wurde sie auch in den Fabriken
eingesetzt, um die Maschinen zu
betreiben. In der westindischen
Kolonie von Jamaika wurde die
Dampfmaschine im Jahre 1840
erfunden, um die Zuckerplantagen
zu bewässern. Die Erfindung ist
dem Engländer James Watt zuzuschreiben,
der im Jahre 1769 in Glasgow die
Dampfmaschine erfand. Diese Maschine
wurde zuerst in den Bergwerken
verwendet, um das Wasser aus den
Tiefen der Gruben zu heben. Später
wurde sie auch in den Fabriken
eingesetzt, um die Maschinen zu
betreiben. In der westindischen
Kolonie von Jamaika wurde die
Dampfmaschine im Jahre 1840
erfunden, um die Zuckerplantagen
zu bewässern.

Die Erfindung der Dampfmaschine
in der westindischen Kolonie von Jamaika

Die Erfindung der Dampfmaschine
in der westindischen Kolonie von Jamaika
wurde im Jahre 1840 durch den
Engländer James Watt vollbracht.
Die Dampfmaschine wurde zuerst
in den Bergwerken verwendet,
um das Wasser aus den Tiefen
der Gruben zu heben. Später
wurde sie auch in den Fabriken
eingesetzt, um die Maschinen zu
betreiben. In der westindischen
Kolonie von Jamaika wurde die
Dampfmaschine im Jahre 1840
erfunden, um die Zuckerplantagen
zu bewässern. Die Erfindung ist
dem Engländer James Watt zuzuschreiben,
der im Jahre 1769 in Glasgow die
Dampfmaschine erfand. Diese Maschine
wurde zuerst in den Bergwerken
verwendet, um das Wasser aus den
Tiefen der Gruben zu heben. Später
wurde sie auch in den Fabriken
eingesetzt, um die Maschinen zu
betreiben. In der westindischen
Kolonie von Jamaika wurde die
Dampfmaschine im Jahre 1840
erfunden, um die Zuckerplantagen
zu bewässern.

Tema, eroul, limbajul în opera românească contemporană

GH. MERIȘESCU

În domeniul literaturii, poeziei, al dramaturgiei, în pictură, ca și în cinematografia contemporană, problema legăturii dintre viață și reflec-tarea artistică, a creerii eroului zilelor noastre, s-a înfăptuit mai repede decît în muzică și constituie noțiuni foarte precise și determinate. Nu același lucru s-a întîmplat însă cu muzica, în această ramură a artei problema fiind cu mult mai complexă și mai subtilă. A încerca să elu-cidăm cauzele pentru care în muzică tema, eroul contemporan, s-au reflectat cu întîrziere, ar însemna să definim mai întîi caracterul și specificul artei muzicale, în care rezidă principala cauză. Ne vom limita să arătăm că deși cu greu s-ar putea nega caracterul convențional al limbajului muzical, totuși muzica, la fel ca și celelalte arte, exercită o influență activă asupra gîndirii și simțirii oamenilor. Capacitatea de reflectare a muzicii, ceva mai puțin precisă și determinată ca celelalte arte, este compensată de adîncimea și bogăția de imagini în continuă înnoire. A reflecta viața noastră în muzică, înseamnă a relata într-un mod specific, folosind un limbaj adecvat, mărețele înfăptuiri ale oameni-lor din patria noastră, lupta dusă de proletariat pentru înlăturarea exploa-tării și înfăptuirii unei noi orînduiri sociale, înseamnă a povesti despre eroi, despre luptele de eliberare națională și socială, despre aceia care s-au jertfit pentru triumful socialismului în țara noastră și în întreaga lume.

Rămînerea în urmă în ce privește creerea figurilor de eroi contempo-rani în muzică și îndeosebi în genurile lirico-dramatice cum sînt opera, oratoriul, cantata, a fost explicată fie prin complexitatea genurilor și greutatea lor legate de abordarea lor, fie prin lipsa de opere literare adec-vate genului, adică a libretelor. Fără îndoială că la baza acestor explicații rezidă o mare doză de adevăr. Altceva se cere astăzi unei opere de artă în ce privește mesajul și capacitatea de reflectare, mai ales cînd este vorba de ideile, aspirațiile și simțămintele contemporanilor noștri. Maiakovschi spunea că marea noastră epocă este dificilă pentru condei — înțelegînd desigur această dificultate nu numai pentru condeiul lite-raților, poezilor ci și pentru muzicieni —, marele poet subliniind în ace-lași timp, caracterul ei neobișnuit de atrăgător și captivant pentru artiști, în general. Nu este deci întîmplător faptul că în rîndurile compozi-torilor, muzicologilor, se discută aprins problema temei, eroului și limba-

jului în creația românească de operă, problema în esență fiind problema contemporaneității în artă, a legăturii ei cu viața.

Este evident și indiscutabil că dintre genurile muzicale mari, acelea legate direct de text, cum sînt opera, oratoriul, cantata, balada, sînt cele în măsură să exprime mai direct și mai concret fenomenele semnificative ale vieții contemporane, chipurile concrete, evenimentele concrete, genuri care prin natura lor sînt accesibile și apropiate maselor largi de iubitori ai muzicii. Tocmai de aceea în jurul esteticii de operă s-au iscat și s-au purtat cele mai aprinse și mai pasionate discuții, încă de la nașterea ei. Acest lucru este și firesc, deoarece problema: cum trebuie oglindită viața în imagini artistice, cum să se îmbine în ea adevărul vieții cu frumusețea artei, care sînt genurile și formele cele mai viabile în ce privește crearea chipului eroului ca și limbajul de redare, a existat și s-a frămîntat de-a lungul celor peste trei secole și jumătate de existență a genului și continuă să frămînte și astăzi mințile oamenilor. Generată de avîntul uriaș al Renașterii, opera a devenit cu timpul unul din fenomenele artistice cele mai populare și mai dragi maselor, gen care a sintetizat experiența seculară a activității multor reprezentanți ai muzicii. Întegrîndu-se organic în viața socială a epocilor, opera a oglindit adesea și în modul cel mai direct contradicțiile sociale și politice cele mai diferite, ca și aparițiile maselor revoluționare. Îndeosebi în epocile de cotitură, ea a dat glas celor mai înalte și mai acute idealuri sociale, a demascat și criticat orînduirile sociale nedrepte, a scos la iveală eroismul și umanismul claselor oprimăte, a contribuit la pregătire ideologică a poporului în lupta împotriva asupririi. Să ne amintim de operele din timpul Revoluției burgheze din Franța, de creațiile lui Mehul, Gossesc și alții, în care acești artiști atașați poporului și revoluției, demascau crimele feudalității, tirania și venalitatea aristocrației. Să ne reamintim de ecoul pe care l-au produs operele lui Verdi în rîndurile poporului italian, de corurile din operele sale care au devenit imnuri și cîntece revoluționare în lupta pentru independența națională a Italiei. Opera *Mireasa vîndută* de Smetana, a constituit — după cum spunea muzicologul Zdenek Nedly — un puternic izvor de energie pentru poporul ceh în lupta pentru eliberarea patriei. Am putea îmbogăți cu multe exemple lista operelor care au jucat un rol ideologic deosebit în revoluția culturală și socială. Fapt este că întotdeauna s-a recunoscut marea forță mobilizatoare a genului de operă, capacitatea ei de oglindire, de a crea eroi și personaje complexe, sub haina atrăgătoare a muzicii, artă care acționează cu o deosebită eficacitate asupra ascultătorilor. Iată de ce la chemările Partidului adresate compozitorilor din țara noastră, aceștia au căutat să răspundă și să creeze — conform idealului socialist — opere în care să fie zugrăvit chipul omului nou, al luptătorului pentru cauza maselor revoluționare, să creeze chipul eroului contemporan, aparținînd zilelor noastre, în care desigur se încadrează și trecutul apropiat al luptelor clasei muncitoare, a luptei comuniștilor pentru înlăturarea exploatării și eliberarea poporului de sub jugul vechii orînduri.

Anul 1962 a fost un an rodnic în această privință. El intră în istorie ca anul în care s-au creat premisele și s-a jalonat drumul operei contemporane românești, din care răsar luminoase și de o deosebită trăinicie morală chipuri noi de eroi ridicați din rîndurile comuniștilor, ale clasei

muncitoare, care au dus lupta necruțătoare pentru instituirea unei orânduiri sociale drepte. Cele trei lucrări, *Fata cu garoafe* — de Gheorghe Dumitrescu, *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda și *Trandafirii Doftanei* — de Norbert Petri, stau mărturie faptului că opera românească contemporană s-a născut și că de aci încolo îi va fi dat să parcurgă o viață intensă.

Ca de obicei, noile lucrări au stimulat discuții create, gândirea critică s-a înviorat, intensificându-și glasul în lupta de opinii, în ciocniri de pe pozițiile esteticii marxist-leniniste.

Creerea operei românești contemporane ridică două mari probleme: prima este aceea a temei, a eroului, iar cea de a doua este aceea a mijloacelor de zugrăvire, adică a limbajului.

Una din întrebările ce se ridică în legătură cu creația muzicală contemporană și îndeosebi cu creația de operă este aceea a eroului. Cine poate dobîndi titlul de erou al unei opere de artă? Fără să știrbim cîtuși de puțin importanța temelor istorice, legendare — lucrări cu astfel de teme au ocupat și vor continua să ocupe un loc de seamă în creația muzicală românească de operă —, totuși, eroul zilelor noastre trebuie să-și găsească locul și expresia cea mai deplină în lucrări cu teme contemporane. Eroul trebuie să fie omul contemporan, cuceritorul și transformatorul naturii, omul nou, constructor al socialismului și comunismului în care se îmbină în mod armonios bogățiile spirituale, puritatea morală și perfecțiunea fizică. Iată cine trebuie să ocupe locul principal în creația contemporană românească în general. Contemporaneitatea nu înseamnă neapărat numai ceea ce se petrece direct sub privirea ochilor noștri. Acțiunea celor trei opere amintite nu se petrece chiar în zilele noastre, ci într-un trecut apropiat și totuși, gândurile și sentimentele eroilor, lupta lor alături de masele largi ale poporului, aparțin și sînt întru totul ale zilelor noastre.

Este neîndoelnic faptul că ceea ce s-a înfăptuit pînă acum în domeniul operei constituie o dovadă elocventă a preocupărilor compozitorilor noștri de a rezolva una din cele mai importante și complexe probleme ale muzicii noastre. Pentru prima dată în istoria operei românești de după 1944, lucrările amintite au adus pe scenă chipuri de eroi ai clasei muncitoare, luptători din rîndurile celei mai revoluționare din clasele sociale, oameni educați și însuflețiți de partid, a căror viață și frămîntare se profilează pe suportul evenimentelor istorice, față de care ei au o atitudine conștientă, activă. Viața și lupta în ilegalitate a comuniștilor în cele peste patru decenii de activitate politică și socială duse în condițiile unor lupte aprige ale partidului clasei muncitoare, au devenit un minunat izvor de inspirație pentru literați, poeți, muzicieni ca și în toate domeniile de activitate spirituală.

Din rîndurile acestuia s-au desprins figuri și caractere puternice, oameni de o exemplară puritate morală, luptători revoluționari neînfricați, gata să-și jertfească viața pentru cauza și victoria deplină a revoluției populare în patria noastră. Aceștia au devenit eroii noii dramaturgii muzicale, eroi creați de una din cele mai însemnate perioade ale luptei de eliberare duse împotriva fascizării țării și a organizării insurecției armate împotriva cotropitorilor. În acest climat de luptă a proletariatului și de organizare a întregului popor împotriva fascismului se petrece acțiu-

nea operei „Fata cu garoafe“ de G. Dumitrescu, pe libretul alcătuit de poetul Nicolae Tăutu; acțiunea se desfășoară într-un oraș de provincie în preajma și în timpul insurecției armate din vara anului 1944.

În centrul acțiunii se află fata cu nume conspirativ, — „Fata cu garoafe“ — figura luptătoare care personifică poporul și lupta sa pentru o viață mai bună. Împreună cu ea își desfășoară activitatea revoluționară Lazăr, organizator de partid, tînărul comunist Ștefan, părinții săi, mama Domnica și moș Pandele — tipograf, Florea — muncitor.

Acțiunea operei se deplasează dintr-un loc într-altul: din închisoare, unde sînt schingiuiți Ștefan și tovarășii săi de luptă (tabloul VII), în preajma ei, în interiorul unei tipografii ilegale condusă de comuniștii Lazăr, Florea și moș Pandele. În opera Fata cu garoafe autorii reușesc să creeze un erou nou, un personaj care nu seamănă vechilor scheme și situațiile lor tradiționale în care se înfruntau deobicei eroul singur, izolat, cu forțele unei societăți potrivnice, coalizate, din care cel mai adesea eroul ieșea înfrînt. În opera romînească contemporană se desprinde — ca o trăsătură generală — rolul hotărîtor al maselor și înfățișarea plină de succese a luptei sale. În opera contemporană nu mai găsim eroi izolați, conflicte și ciocniri singuratice. Conținutul acestor opere a fost generat de lupta dintre forțele libertății și cele ale reacțiunii și oglindirea acestei lupte în conștiința artistului. Eroii noilor opere sînt oameni puternici și curajoși. Ei țin la libertate și dreptatea socială mai mult decît la viață. Prezența pretutindeni a comuniștilor se caracterizează prin voința colectivă de luptă, prin dîrzenia și curajul cu care mobilizează întregul popor la lupta împotriva cotropitorilor, prin credința în victoria finală. De aici decurge întrunchiparea firească și convingătoare a faptelor și sentimentelor eroilor, în marșuri și cîntece de luptă.

Concomitent cu Fata cu garoafe de Gheorghe Dumitrescu, prezentată pe scena Teatrului de Operă și Balea din Capitală, pe scena Operei din Cluj, în luminile reflectoarelor, apăreau eroii unei alte opere inspirate din lupta partidului și a comuniștilor, opera lirico-dramatică Pădurea vulturilor de T. Jarda. Subiectul noii sale opere, scrisă pe un libret de Corneliu Rusu și Pompiliu Gilmeanu, se bazează pe evenimente reale determinate de imboldurile social-istorice care au dus la eliberarea țării. Acțiunea se desfășoară în preajma zilei de 23 August 1944, în epoca clocotitoare a pregătirii de către P.C.R. a insurecției armate și a înfăptuirii actului de la 23 August. În această perioadă istorică, partidul a pus un mare preț pe activitatea de partizani, a grupurilor revoluționare de luptători din munți, detașamente alcătuite din muncitori comuniști care au organizat acțiuni menite să slăbească și să împiedece armatele fasciste în desfășurarea obiectivelor lor. Alături de grupurile partizanilor din Carpați (Grupul I), în munții Semenicului a acționat o formație revoluționară-patriotică, condusă de partid, care avea în frunte pe comunistul Ștefan Plavăț, neînfricatul erou ceferist care a căzut doborît de gloanțele jandarmilor. Moartea glorioasă a lui Ștefan Plavăț, a sugerat ideea subiectului operei Pădurea vulturilor.

Pe fondul evenimentelor petrecute în primăvara anului 1944, se profilează viața și lupta eroică a tînărului comunist Costin și a iubitei sale Anuța, cîștigată în cele din urmă de ideile acestuia, ea însăși devenind o fată luptătoare, înzestrată cu trăsături morale noi, deosebite de

cele avute înainte. În desfășurarea conflictului dramatic și a situațiilor create prin opoziția dintre grupurile sociale, ies la iveală calitățile deosebite ale eroilor, atitudinea lor morală, dârzenia în luptă, trăsături de caracter bogate, care impresionează și conving.

Lupta eroilor cu forțele vrăjmașe pare uneori inegală, cu sorți de izbândă care nu pot fi de la început cunoscuți. Concentrarea lăuntrică și pasiunile care se înfruntă/se desfășoară potrivit ideii dramaturgice care-i stă la bază. Totul se va sfârși în cele din urmă pe planul luminos al vieții, expresie a luptei nobile și înălțătoare dusă de eroii operei.

O altă operă în care este înfățișată lupta comuniștilor, purtători ai mărețelor idei care au pus temeliile luptelor revoluționare și au creat premisele vieții noi în patria noastră, este opera *Trandafirii Doftanei*, rodul a doi talentați artiști — compozitorul Norbert Petri și poetul Daniel Drăgan —, operă care a văzut lumina rampei la Brașov. Este o operă eroică — în fond un poem dramatic — închinat luptătorilor comuniști, un episod care ne vorbește despre solidaritatea dintre luptătorii clasei muncitoare și întregul popor. Personajele principale ale lucrării, *Bogdan, Maria, Zbor, Costin*, apar ca purtători ai aspirațiilor colective, iar unitatea dintre ei și mase, este fundamentul ideologic pe care se sprijină acțiunea dramatică. Suferințele eroilor, înfruntarea primejdiilor cu prețul vieții în noaptea de 23 August 1944, sîngele vărsat al luptătorilor comuniști, sînt rînd pe rînd semne ale marilor prefaceri sociale ce vor avea să vină, iar trandafirii sădiți de deținuți sub ferestrele închisorii, poartă în ei, culoarea vremii viitoare. Striviți de cizma gardienilor, de ură, trandafirii nu-și ofilesc zîmbetul speranței, fiindcă așa cum spune unul din eroi (*Petre Zbor*) „degeaba rupeți floarea căci floarea e în noi“. Relatarea evenimentelor — deși petrecute acum 20 de ani — este făcută din perspectiva prezentului; de aceea, înlănțuirea faptelor pe care le săvîrșesc eroii operei, semnificația lor generală pentru viața întregului popor, se impune ca un element esențial al mesajului artistic, de un caracter mobilizator deosebit.

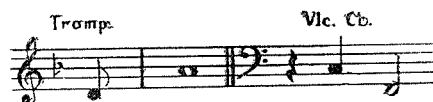
Urmărind geneza celor trei opere — pentru a avea termen de comparație în ce privește tema și eroul —, trebuie să fim de acord că problema este rezolvată cu succes în couda frizării schematicului care iese ușor la iveală, apropiind cele trei lucrări ce formează obiectul prezentei expuneri.

2) Al doilea obiectiv ridicat de opera românească contemporană, tot atît de important, este limbajul muzical, adică mijloacele de zugrăvire și de exprimare artistică a conținutului. Problema conținutului și a formei în artă are o mare importanță, atît teoretică, cît și practică. Este o chestiune a esteticii generale marxist-leniniste, principial rezolvată, de care nu ne vom ocupa aici. Vom sublinia doar că forma depinde de conținutul pe care-l exprimă opera de artă și pînă la analiza creației respective este de presupus că, abordînd o tematică nouă, specifică vieții contemporane, pe care o înfăptuiește poporul nostru, și formele de exprimare vor prezenta trăsături specifice dacă nu total, cel puțin în parte noi, tocmai fiindcă limbajul noilor opere va fi determinat de particularitățile obiectului reflectat, de particularitățile eroului contemporan. În opera contemporană se relevă o multitudine de tendințe uneori diametral opuse, de la R. Strauss la Enescu, de la Debussy la Bartók și Prokofiev.

Este greu de depășit dar și de egalat creația acestor corifei ai artei moderne. Linia pe care se dezvoltă opera românească în cele două decenii de la eliberare este aceea de sintetizare a procedeele stabilite de tradiție, în principal a caracterului ei popular, în care conținutul de idei considerat cu totul nou, izvorit din adinca frământare a ultimelor două decenii, se cerea exprimat într-o formă accesibilă maselor largi de iubitori ai muzicii, într-un limbaj muzical izvorit din creația acestora în care pulsează gândirea și emoția poporului.

Vorbind la modul general, considerăm inspirația folclorică ca una din principalele trăsături ale celor trei opere. Cîntecul de mase revoluționar, de luptă, intonațiile de doină, melodiile de dans, bocetul, toate acestea, citate, prelucrate sau create în spiritul popular au înfrîurit profund stilul operelor amintite și dovedesc preferința arătată de compozitori acestor surse intonative. Ne întîmpină în aceste opere o bogăție melodică și ritmică impresionantă și în același timp deosebit de variată, cuprinzînd o zonă a folclorului de dimensiuni largi, o multitudine de genuri și forme cu funcții expresive caracteristice, aceasta ca o trăsătură comună. În ce privește resursele intonative trebuie să subliniem și unele deosebiri, preferințe care constituie particularitățile fiecărei opere în parte. Astfel, în opera *Fata cu garoafe*, Gh. Dumitrescu manifestă preferință pentru creații proprii, în spiritul intonațiilor cîntecului de masă, a cîntecului de luptă, melodii de dans — unele de dans modern pentru a sublinia grupul personajelor negative. Aceste intonații îmbracă forme diverse: arie, romanță, declamația expresivă, coruri, — manifestarea unei continue tendințe de reprofilare a conceptelor tradiționale.

În *Fata cu garoafe*, desfășurarea întregului proces muzical are loc pe baza unei ample dezvoltări care pornește de la melodia unui cîntec revoluționar, imaginea conducătoare a întregii dramaturgii muzicale. Acesta îndeplinește nu numai funcția de imagine conducătoare ci și de celulă generatoare din care iau naștere noi motive, substanțele muzicale principale. Următoarele celule ritmico-melodice concludente din acest punct de vedere, generează și se transformă în motive pregnante, sugerînd plastic situații, personaje sau idei:



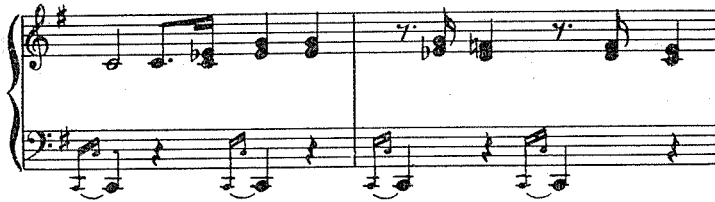
Semnificativ în ce privește travaliul tematic este faptul că autorul imprimă etosul cîntecului revoluționar și celei mai dezvoltate forme vocale, romanța Fetei cu garoafe, al cărei lirism deghizat îl putem considera doar formal:



În fond, această romanță constituie un semnal de alarmă, de luptă, care explică în cele din urmă rolul acestei fete în grupa de luptă a

comuniștilor. Ea nu revarsă valuri de iubire, de încântare și gingășie asupra acelor care au făcut cîrdășie cu dușmanii; garoafele ei ascund ură, tunuri — cum se exprima Schumann despre muzica lui Chopin. Romanța *Fetei cu garoafe* reprezintă o ingenioasă înfățișare a intenției conspirative, un avertisment social-politic îmbrăcat în forma inofensivă — în aparență — a unei romanțe ce radiază de la primele tonuri speranța și bucuria eliberării.

Modulînd și moderîndu-se situațiilor asemenea celulei izvorîte din sursa principală își fac apariția ca niște nervuri de-a lungul întregii opere:



Asemenea exemple ne întîmpină la fiecare pas.

O altă remarcă în ce privește concepția dramaturgică a compozitorului o constituie și metoda de confruntare muzicală a celor două grupări de personaje, pozitive și negative, descompunerea morală și actele originale a celor din urmă fiind redată prin motive aspre, lipsite de noblețe, prin ritmuri seci și plate de baterie, intonații frivole de vals, și foxtrot, dezvăluind goliciunea spirituală a acestora.

În muzica operei *Trandafirii Doftanei* compozitorul Norbert Petri se inspiră din aceleași izvoare ale cîntecului revoluționar prelucrînd cunoscutele cîntece *Doina Hașului*, *Privesc din Doftana*, *Porniți înainte tovarăși*, motive din *Internaționala*, fie motive tipice melodismului muncitoresc și țărănesc create de compozitor, introduse în țesătura întregii muzici. Caracterul intonațional al cîntecelor muncitorești, al cîntecelor de luptă, străbate ca o sevă cele mai îndepărtate elemente ale muzicii. Tipice prin forța mobilizatoare și puternica evocare a forțelor populare sînt scenele corale: *Răsună toaca lung în noapte*, *Partidul e alături de tine*, acestea nefiind singurele exemple din această categorie. În ce privește arhitectura muzicală, procedeele de construcție, și în *Trandafirii Doftanei* se manifestă dorința compozitorului de a relua un motiv, de a-] gîndi din nou, — cale ce duce la unitatea muzicală a operei. În atmosfera conspirativă a actului întîi, imaginea muzicală purtătoare a unui asemenea etos o constituie următorul fragment melodic cu caracter cromatic ascendent:



Readucerea acestui motiv caracteristic, împletirea cu alte surse intonaționale derivate sau apărute ca material nou, conferă muzicii o și mai mare capacitate de expresie.

În linii mari, aceeași manieră ne întâmpină și în opera *Pădurea vulturilor* de Tudor Jarda, aceeași formă muzicală care favorizează exprimarea conflictului dramatic. Intonațiile folclorice îl ajută pe compozitor să zugrăvească chipurile eroilor, puternica spiritualitate legată de lupta maselor revoluționare. Concludente din acest punct de vedere apar mai ales corurile, dintre care amintim pe cel din preludiul operei, a cărui atmosferă eroică se extinde și în celelalte acte ale operei:

Preludiu *♩*

În pă - du - re pe cre - ste de - stin - că, Cre - ște fal - nic ste - jar,

Ca procedeu de construcție pornește de la un motiv laonic ce degajă o atmosferă întunecată, prevestitoare de conflicte tragice. Motivul se înscrie pe un bas ostinat, distingându-se prin caracterul oscilant de la cvintă la cvartă cu o profundă notă de neliniște și amenințare:

Această formulă ritmico-melodică joacă un rol important în drama muzicală a operei ca element de legătură a planurilor mari ca și în una din cele mai izbutite forme vocale, aria Anei, *Săracile dragostile*:

Să - ra - ci - le dra - go - sti - le

Ineditul muzicii lui Jarda constă mai ales în utilizarea creatoare a intonațiilor de doină asimilate formelor vocale clasice ale genului de operă. Nu numai aria Anei, dar și aria lui Costin (actul I.) — *De-ami fi stăpîni pe plaiurile noastre* — își trag seva din caracteristicile doinei. Sfera intonațiilor cuprinse în opera lui Jarda se extinde și asupra bocetului, creind un model de mare expresivitate, neîntîlnit în creația românească de operă:

Co - dru - le nu ti - a fost dor, de mîn - dre - țe - de fe - cior Lam crescut lamie - gâ - nat.

Pulsația rapidă a unor formule ritmice ce imită caracterul vorbirii sprijinită pe un sunet central, asemănător recitativului epic de baladă, alcătuește unul din procedeele originale care pune în lumină conținutul de idei:

1) *ci - ri - pesc ca pă - să - ri - le,* A _____

2) *accl.*
Da, da, da, da, da, da, da, da, da, da, da, da,

Importanța acordată corului în cele trei opere, dar mai cu seamă în *Trandafirii Doftanei* și *Pădurea vulturilor* ne permite să remarcăm înțelegerea profundă pe care compozitorii amintiți în colaborare cu libretistii celor trei opere au acordat-o maselor populare revoluționare, ridicându-le în creația de operă la nivelul personajului central. Credem că este unul din cele mai importante merite ale operei românești contemporane create în cinstea celei de a 20-a aniversări a eliberării patriei de sub jugul fascist. În opera *Fata cu garoafe* pot fi auzite cîntecele *În temnițe negre*, *În lanțuri grele* (Actul III — tabloul 11) care revin ca un leit motiv, *Slavă ție libertate* (tabloul VII — *Eliberarea*), în opera *Trandafirii Doftanei* — corul deținuților și corul poporului, *Răsună toacă lung în noapte*, *Privesc din Doftana*, *Partidul e alături*, iar din *Pădurea vulturilor*, *În pădure pe creste de stînci*, actul al II-lea destinat aproape în întregime corului bărbătesc și mixt, care exprimă suferințele poporului spoliat de cotropitori, un tablou de o mare forță de sugestie, compozitorul folosind forme variate, dialogul coral, polifonia, efecte de nuanțe prin care urmărește să creeze atmosfera de tensiune, o nepotolită sete de ură împotriva cotropitorilor fasciști. Prezența unui număr mare de cîntece revoluționare în operele amintite subliniază încă odată importanța cîntecului de masă în substanța muzicală a genului de operă.

Limbajul melodic în cele trei opere fără să fie total nou, aduce o importantă contribuție la lărgirea sferei intonaționale prin caracterul lor incisiv și dinamic, în fecundarea momentelor lirico-dramatice, ecou al frământărilor maselor revoluționare.

Înveșmîntarea armonică derivă din natura diatonică a melodiilor, folosindu-se pe o scară mai instinsă înlănțuirile disonante, justificate de situațiile și momentele dramatice, de conflictele și încheștările dintre forțele în luptă. În ciuda suprapunerilor acordice, a numeroaselor alterații, limbajul armonic se situează la nivelul tradițional.

Un factor important care vine să se alăture celorlalte mijloace de expresie este orchestrația. Orchestra devine o participantă activă, prin comentarea principalelor momente dramatice multiplicînd forța de convingere, amplificînd imaginile de o mare complexitate. Uneori anticipează sau continuă fiorul liric și dramatic după terminarea cuvîntului. Dez-

voltarea simfonică și folosirea frecventă a timbrurilor (harpa, celesta, în *Fata cu garoafe*) nu sînt lucruri noi, dar prin caracterul plastic figurativ dovedesc o bună cunoaștere a artei orchestrale. Dată fiind natura subiectelor, presărată cu numeroase momente explozive, cu stări și personaje dezumanizate, remarcăm folosirea pe o scară largă a instrumentelor de percuție care zugrăvesc și însoțesc siluete de militari, de sentinele, pasul sacadat al patrulelor hitleriste etc.

S-ar putea continua studiul explicativ cu privire la particularitățile de stil ale celor trei opere, cele menționate în rîndurile de față fiind totuși hotărîrea pentru unele concluzii ce se impun în legătură cu opera contemporană romînească menită să aducă soluții noi în condițiile istorice care i-au dat naștere. Constatările ce se impun privesc atît valoarea artistică a lucrărilor ce au format obiectul acestui referat, cît și locul pe care îl ocupă în contextul muzicii contemporane romînești. Operele amintite au valoare axiomatică în fixarea a două mari probleme: au pus bazele unei noi tematici, au creat figura eroului contemporan, iar prin curajul și experiența autorilor respectivi s-a demonstrat că pot fi învinse greutățile ce mai stau în calea făuririi unor valoroase opere. În al doilea rînd, ele aduc o serioasă contribuție la îmbogățirea limbajului muzical prin continui căutări. Sintetizînd experiența valoroasă a cîntecului de masă, cu caracter revoluționar, investindu-l cu noi valențe expresive, au creat premisele viitoarelor opere pe care le așteptăm cu deosebit interes.

BIBLIOGRAFIE

- Probleme actuale ale muzicii noastre simfonice, de cameră, de operă și balet*, Revista Muzgiz nr. 12/1962.
Nicolae Paroescu: *Prefață la „Fata cu garoafe“* de Gh. Dumitrescu, (reducție pentru pian).
Petre Brîncuș: *Opera „Fata cu garoafe“* de Gh. Dumitrescu, Revista Muzica Nr. 7/1961.
Radu Gheciuc: *Prefață la „Trandafirii Doftanei“* de Norbert Petri (reducție pentru pian).
Ada Brumaruc: *Opera „Trandafirii Doftanei“* de Norbert Petri, Revista Muzica Nr. 4/1963.
Octavian Cosma: *O nouă operă contemporană „Pădurea vulturilor“* de Tudor Jarda, Revista Muzica Nr. 8/1961.
Tudor Jarda: *Opera „Pădurea vulturilor“* (reducție pentru pian).

Тема, герой и музыкальный язык в румынской современной опере

Г. Мерищеску
Резюме

Анализируя оперы „Девочка с гвоздиками“ Г. Думитреску, „Орлиный лес“ Т. Жарда и „Розы Дофтаны“ композитора Норберта Петри, произведения созданные к концу двух десятилетий после освобождения страны (1944—1964), автор приходит к заключению что, благодаря деятельности вышеупомянутых авторов, румынская опера сделала боль-

шой шаг вперёд, сделавшись, благодаря тематике и обликам героев, ценным вкладом в современную реалистическую культуру.

Психический облик героев, отличающихся самыми благородными чертами, реализуется с помощью музыкального языка, в котором традиция сочетается с творческим новшеством; языка основанного на румынском фольклоре, на боевой песне рабочих, на массовой агитационной песне. В шеупомянутые оперы в высшей степени удачны как по их идеологическому направлению, по которому авторам удалось провести поэтическую мысль, так и их музыкой отличающейся большим разнообразием стиля в рамках единой манеры правдивого отражения действительности с позиций эстетических идеалов социализма.

Le thème, l'héros et le langage musicale dans l'opéra contemporaine roumaine

par GH. MERIȘESCU

Résumé

Analysant les opéras „La fille à l'oeillet“ de Gh. Dumitrescu, „La forêt des vautours“ de T. Jarda et „Les roses de Doftana“ de Norbert Petri, oeuvres qui s'inscrivent dans l'étape de vingt années depuis la libération de notre pays, 1944—1964, l'auteur arrive à la conclusion que l'opéra roumaine a réalisé un important progrès par la contribution des auteurs cités plus haut, aboutissant de s'inscrire dans la réalité contemporaine de la culture réaliste — socialiste, dû à leur thématique et les traits caractéristiques des héros.

La facture psychique des héros se distingue par de traits de noblesse ce qui est souligné par un langage musical où la tradition se joint à l'innovation créatrice, ayant à la base de l'inspiration le folklore roumain, le chant des ouvriers combattants, chant de masse agitateur.

Les oeuvres mentionnées représentent un réel succès autant par la direction idéologique, que les compositeurs ont su imprimer à la pensée poétique, que par la musique d'une grande variété stylistique, dans la cadre du même mode de reflection de la réalité véridique du point de vu de l'idéal esthétique socialiste.

Thema, Held und Tansprache in der zeitgenössischen rumänischen Oper

von GHEORGHE MERIȘESCU

Zusammenfassung

Aus der Analyse der Opern „Das Mädchen mit der Nelke“ von Gh. Dumitrescu, „Der Wald der Adler“ von Tudor Jarda und „Die Rosen von Doftana“ von Norbert Petri, Werke deren Entstehungszeit in die beiden Jahrzehnte, die seit der Befreiung unseres Vaterlandes vergangen sind, 1944—64, fällt, folgert der Verfasser, dass durch den Beitrag der oben angeführten Autoren die rumänische Oper einen bedeutenden Schritt vorwärts getan hat, dadurch dass es ihr gelang sich durch Thematik und Wesen der Helden in unsere Wirklichkeit des sozialistischen Realismus einzureihen. Der psychischen Beschaffenheit der Helden, Menschen die mit den edelsten Zügen ausgestattet sind, dient eine Tansprache, die Traditon und schöpferische Neuerung verbindet, und deren Inspirationsquelle die rumänische Folklore, das Arbeiterkampflied, das agitatorische Massenlied sind. Die erwähnten Opern stellen einen wahren

Erfolg dar, sowohl durch die ideologische Richtung die die Autoren ihrer künstlerischer Denkungsart zu geben gewusst haben, sowie durch die Musik von umfassender stilistischer Vielfältigkeit innerhalb derselben wahrheitsgetreuen Widerspiegelung der Wirklichkeit vom Standpunkte der sozialistischen ästhetischen Ideale.

Il tema, l'eroe e il linguaggio musicale nell'operistica romena contemporanea

di GHEORGHE MERIŞESCU

Riassunto

L'autore, analizzando le opere: *La ragazza dai garofani* di Gh. Dumitrescu, *Il bosco delle aquile* di T. Jarda e *Le rose della Doftana* di Norbert Petri, opere che si inseriscono nella tappa dei due decenni che seguono la liberazione del paese (1944—1964), conclude che, grazie al contributo dei compositori ricordati, l'operistica romena ha effettuato un notevole progresso, arrivando, tramite la tematica e il carattere degli eroi, ad iscriversi nella realtà contemporanea del realismo socialista. La psicologia degli eroi che si rileva attraverso le più nobili qualità, è sottolineata da un linguaggio musicale che unisce la tradizione all'innovazione creatrice riposando sull'ispirazione folcloristica romena, sulla canzone di lotta della classe operaia, sulla canzone din massa. I lavori segnalati rappresentano un reale successo tanto per quel che riguarda l'ideologia, nella quale gli autori hanno saputo rivestire il pensiero poetico, quanto per la musica di un abbondante varietà stilistica, nell'ambito dello stesso modo di rispecchiamento veridico della realtà dalle posizioni degli ideali estetici del socialismo.

Literatura virginalului din Anglia în epoca Renașterii

ENEA BORZA

În istoria muzicii universale epoca Renașterii marchează și începuturile muzicii instrumentale. Trecerea de la polifonia incipientă în Evul mediu și dezvoltată în Renaștere exclusiv pentru vocile omenеști, la exprimarea sentimentelor omului și prin intermediul instrumentelor, reprezintă o însemnată cucerire a culturii europene. În Evul mediu nu era dezvoltat simțul timbrului, fiind indiferent instrumentul la care se cânta. Vocea era considerată modalitatea superioară a expresiei artistice. Practicarea muzicii de cercuri din ce în ce mai largi este datorită propășirii economice a clasei burgheze. Noul orizont cultural caracteristic Renașterii a avut drept consecință căutarea unor noi mijloace de expresie și în domeniul muzical. Între instrumentele care apar acum în număr mare și într-o varietate de aspecte, cele cu claviatură dețin un prim loc, datorită posibilității de extindere a limitelor vocilor omenеști și de transpunere a acestora în forma instrumentală. Aceasta este originea noului gen instrumental, care își dobîndește treptat independența și emanciparea din rolul subordonat, de acompaniament al vocii omenеști.

Muzica instrumentală, ale cărei genuri sînt distincte în sec. al XVII-lea, își are rădăcini mai vechi în secolele anterioare prin practica muzicală populară. Transpunerea cîntecelor și dansurilor populare la instrumentele cu claviatură (virginalul, spinetul, clavecinul) reprezintă o evoluție a gustului artistic și o stilizare care va genera un stil instrumental specific. În acest sens un rol însemnat în muzica europeană l-a deținut virginalul Renașterii engleze.

Între variatele instrumente cu claviatură, virginalul era asemănător clavicordului și avea o extindere, inițial, limitată între fa mic și la₂, dar, de obicei, de 4 octave. Avea o singură coardă pentru fiecare notă și sunetul său semăna cu acela al spinetului. Numele îi provine de la practicarea acestui instrument de către tinerele fete (spre deosebire de luthul ce era cântat mai ales de bărbați), sau de la cuvîntul *virga* sau *virgula* ce înseamna fie bețișorul cu o pană sau piele în vîrf, în legătură cu tasta, fie semn pentru ornamente și accente.

Numele virginalului este menționat într-un manuscris de P. Paulirinus prin 1460 (manuscris păstrat la Cracovia) și este descris de Sebastian Virdung în celebra sa lucrare „Musica gerzscht“ (Basel, 1511). Aceasta este cea mai veche monografie cunoscută consacrată instrumentelor mu-

zicale (după aceea a lui Jean Mauburnus (1460—1503) în capitolul „De pictura et musicis instrumentis“ al lucrării sale „Rosetum exercitiorum spiritualium“ publicat de Jea Petit la Paris în 1510).

Deși virginalul este specificat între instrumentele cu claviatură din 1511, prima culegere de piese tipărite pentru virginal „Parthenia“ datează din 1611, iar manuscrisele anterioare acestei date nu precizează strict instrumentul cu claviatură căruia i-au fost destinate. Cele mai vechi culegeri ale școlii engleze se găsesc într-un manuscris de după 1540, Royal Appendix 58, cuprinzând 6 dansuri și un cântec ce par a fi transcripții ale unor opere continentale, 3 piese, dintre care un Hornpipe de Hugh Aston și My Lady Careys Dompe, scrise în mod special pentru instrument cu claviatură și vădind unele trăsături caracteristice ale unui stil englez pe care-l remarcăm în Mulliner Book. Acest manuscris important conține multe compoziții reprezentative din sec. al XVI-lea (Redford 35 oiese, Tallis 18 piese, Blitheman 15 piese; aici figurează, de asemenea, Allwood, Carleton, Edwards, Farrant, Johnson, Newman, Shelbye, Sheperd, Taverner, Tye, Whyte). În această vreme s-a înjghebat ceea ce numim școala engleză. Mulliner, autorul acestei antologii, era organist și majoritatea pieselor par a fi destinate orgii, deși executarea lor la instrumente cu claviatură și corzi era în egală măsură posibilă. Unele dintre aceste piese au melodii de cantus planus ca teme de cantus firmus. Adesea cantus firmus e împletit cu ornamente și înflorituri, combinații ritmice și măsuri tipice ale stilului englez. Uneori o temă originală dezvoltată contrapunctic prezintă un interes melodic mai accentuat decât cantus firmus. Tot aici se mai găsesc și transcripții de motete, anthems (imnuri), psalmi și cântece profane.

Manuscrisul din Dublin (prin 1570) conține mai ales dansuri pavane, gaillarde, allemande, branles, provenind în bună parte din cărțile de „Danceries“ din Franța sau din Țările de Jos. Influența continentală nu împiedecă afirmarea stilului englez într-un număr considerabil de piese. Fără Mulliner Book și fără manuscrisul din Dublin nu am putea înțelege maturitatea de care dă dovadă opera pentru virginal a unui compozitor ca Byrd (1543—1623). Culegerea „Ladye Novells Booke“, manuscris din 1591, este cu exclusivitate dedicată lui Byrd și cuprinde 42 de piese. Această muzică este scrisă pe un portativ de 6 linii, cu note patrate cu stegulețe. A fost copiată de John Boldwin din Windsor.) A fost publicată cu permisia lui Henry Nevil și editată de Hilda Andrews în 1926.). William Byrd, care figurează în toate marile antologii elisabethane, continuă aici să scrie pe cantus firmi liturgici, dar adoptă pentru virginal și fantezia pe teme originale, deja întâlnită în literatura luthului și a violelor. El realizează o formă încheată din îmbinarea pavanei și a gaillardei, fiecare în trei părți cu reluări variate. Variațiunilor pe teme populare sau pe un bas ostinat le dă o mare amploare. Prin modelele de branles, allemande și volte și încercările din genul descriptiv, Byrd a stabilit un nou tip de compoziții, pentru instrumente cu claviatură (virginal). A fost considerat cel mai faimos compozitor al genului din Europa, iar influența sa a fost simțită și departe de patria sa. Alte culegeri sînt William Byrd, care figurează în toate marile antologii elisabethane, con-Benjamin Cosyn's Virginal Book cu 95 de piese. Majoritatea compozițiilor din aceste colecții aparțin lui John Bull, William Byrd, Giles

Farnaby, Thomas Morley, Peter Phillips și alții; în ultima dintre colecții sînt și piese de Benjamin Cosyn și Orlando Gibbons. Cea mai însemnată colecție este Fitzwilliam Virginal Book cuprinzînd 200 piese, compuse între 1560 și 1620. Antologia a fost alcătuită de Francis Tregian cel Tânăr și donată Universității din Cambridge de către colecționarul Richard Fitzwilliam în sec. XVIII. Colecțiile manuscrise ale literaturii virginalului sînt numeroase. Între acestea figurează un exemplar la Conservatorul din Paris, colecția Drexel la New-York, iar între ultimele colecții sînt Elizabeth Roger's Book din 1656 conținînd 79 de piese pentru virginal și manuscrisul scoțian Clement Mitchell Virginal Book din 1612 și The Kinloch Manuscript care conține 14 piese cu titluri originale și mai multe dansuri fără indicația titlului. Nici una dintre colecțiile manuscrise nu este atît de reprezentativă ca și cartea pentru virginal al lui Fitzwilliam, care, prin operele a peste 20 de compozitori, ne dă o imagine clară a bogăției și noutății acestei literaturi instrumentale.

Cei mai de seamă maeștrii ai virginalului, care erau și cei mai proeminenți compozitori ai înfloritoareii culturi muzicale a Renașterii în Anglia, în toate domeniile (madrigal, imnuri (anthems), muzică sacră și muzică de teatru), sînt prezenți în prima tipăritură pentru virginal: „Parthenia or the Maydenhead of the first musick that ever was printed for the Virginalls“ (1611). Acești compozitori, după cum îi anunță și titlul culegerii, erau „trei maeștrii faimoși“: William Byrd, Dr. John Bull și Orlando Gibbons. Cele 21 de piese cuprinse în volum au fost gravate de William Hole cu note rotunde cu codițe, stegulețe și semnele de tremolo caracteristice virginalului, scrise pe portative cu 6 linii, și tipărite de G. Lowe la Londra. (Exemplarul care se găsește la British Museum, a fos republicat în 1847 de E.F. Rimbault și apoi în 1908).

William Byrd este reprezentat prin 8 piese (preludiu, pavană, gaillarde, preludiu, gaillarde, pavană și încă două gaillarde). Byrd a adus literaturii instrumentelor cu claviatură și corzi, prin simțul său de adaptare la genurile cele mai diverse, spiritul unui muzician cu o îndelungată practică a polifoniei vocale, păstrînd procedeele figurațiilor și ale inventivității ritmice și metrice ale organiştilor englezi. El a știut să redea mai multă suplețe și melodicitate stilului deja tipic instrumental. Dansurilor, cărora le-a păstrat caracterul sincer și spontan, le-a îmbogățit conținutul.

Dr. John Bull (1562—1628) are 7 piese în Parthenia, (preludiu, 2 pavane și 4 gaillarde). Doctor în muzică la Oxford și la Cambridge, Bull a fost un virtuos renumit în timpul său, atît la virginal cît și la orgă. Ca și compozitor continuă tradiția lui Redford, cultivînd figurațiile care tindeau spre virtuozitate, dar preocupîndu-se de asemenea de căutări savante și contrapunctice. Modulațiile și cromatismul său sînt îndrăznețe. Bull utilizează teme de cantus firmus dar este sensibil și față de melodiile și ritmurile populare, în variațiunile și dansurile sale. Bull este inovator și prin portretele sale muzicale autobiografice, păstrate din alte culegeri („Tristețea dr-ului Bull“, „Comorile dr-ului Bull“, „Doctorul Bull în persoană“).

Orlando Gibbons (1583—1625) este reprezentat în Parthenia prin ultimele 6 piese. (The Queenes Command, Fantesie la 4 voci, Preludiu,

Pavană și 2 Gaillarde). Gibbons realizează sinteza stilului vocal cu cel instrumental, Fantesia, Pavana și Gaillardele sale ilustrînd nivelul artistic cel mai ridicat din întreaga literatură a virginalului.

O contribuție însemnată îi revine compozitorului Giles Farnaby (1565—1640?). Între maeștrii epocii elisabethane el este singurul care nu a deținut un post de organist. În Fitzwilliam Virginal Book are vreo 50 de piese. Compozițiile sale, între care fanteziile sînt numeroase, au un farmec deosebit. John Munday (1586—1630) a compus muzică descriptivă cu program. Peter Philips (1560—1633) a transcris madrigale, ornamentate pentru virginal. Thomas Tomkins (1573—1656) a supraviețuit generației sale și a compus pînă la o vîrstă înaintată fantezii pe cantus firmi sau teme originale și pavane dezvoltate, conform gustului epocii elisabethane. (El a compus circa 1650 de piese pentru virginal sau viole, madrigale, cîntece sacre).

Richardson, Morley, Tisdall, Peerson, sînt încă cîțiva din pleiada de compozitori care au îmbogățit literatura virginalului.

Contribuția adusă de virginaliștii englezi formării și dezvoltării muzicii instrumentale este însemnată atît pentru conținutul nou pe care-l exprimă, cît și pentru noile mijloace de expresie. Strădania de a se elibera din încătușarea muzicii bisericești, evidentă încă din Evul mediu, înregistrează un succes și prin compozițiile pentru virginal. Transcrierea muzicii vocale, limitată la cadrul liturgic în cazul orgii, are o mai mare libertate pentru virginal, unde melodiile vocale reapar îmbogățite prin ornamentele utilizate în muzica vocală. Temele virginaliștilor au un caracter din ce în ce mai accentuat instrumental și, în loc să prezinte o idee melodică ce se epuizează prin enunțare, pot să fie menținute și reproduse în întreg cuprinsul compoziției, prin modificări ritmice și melodice. Cînd melodia se repetă, contrapunctul și armonia nu mai sînt aceleași, numărul vocilor este modificat, tema este plasată într-un alt registru, dar în așa fel, ca să-i valorifice calitățile. Astfel a luat naștere arta variațiunilor în care virginaliștii au excelat. Ei s-au debarasat treptat de limitele modelului vocal, religios sau profan, ajungînd la un stil specific instrumental.

Fanteziile lor au forme diverse: cînd amintesc de ricercarul italian al lui Willaert și Buus, în care valorile de durate ale temei sînt augmentate sau diminuate, cînd sînt alcătuite dintr-o serie rapsodică de motive în genul Toccatei, cînd au aspectul de Canzoni alla francese, prin repetiția sau reluarea fiecărei voci.

În piesele pe un bas ostinat, numite Ground, virginaliștii exploatează în mod ingenios o temă de cîteva note. O piesă de Bull construită pe primele 6 note ale gamei majore, ce trec prin toate tonalitățile, este o dovadă a meșteșugului componistic evoluat. Farnaby are o piesă pentru „două virginal concertante“. Monday adaugă unei piese și indicațiile: timp, liniștit, trăznet, tunet, zi luminoasă. Inovațiile programatice și descriptive în muzică sînt un aspect nou al poziției avansate pe care o reprezintă literatura virginalului din Anglia.

Virginaliștii au valorificat izvorul nesecat al cîntecelor și dansurilor populare, ceea ce a avut drept rezultat o muzică instrumentală tipic engleză de o deosebită prospețime.

Cuceririle artistice ale artei virginalului au contribuit într-o însemnată măsură și la dezvoltarea muzicii instrumentale în general. Literatura înaintată a virginalului aduce un aport original al muzicii engleze la istoria muzicii universale.

După ce diversele instrumente cu claviatură au fost perfecționate, pianul a preluat întreaga literatură a înaintașilor săi. Între aceștia deține un rol deosebit virginalul, compozițiile măestrite și pline de fantezie ce i s-au dedicat oglindind cuceririle umaniste multilaterale și progresiste ale Renașterii.

BIBLIOGRAFIE

a. Studii

- Bie, Oscar: *Das Klavier*, Berlin, 1921.
Diamond, Raymond: *Collections of Virginal Music (Cyclopedia of Music and Musicians)*, New-York, 1958.
Gabeau, Alice: *Histoire de la Musique*. Paris, 1930.
Gruber R. I.: *Istoria Muzicii Universale*, vol. I, București, 1961.
Jacquot, Jean: *Virginale (Larousse de la Musique, vol. II)*, Paris, 1957.
Landorny, Paul: *Histoire de la Musique*, Paris, 1923.
Miller, Hugh Milton: *History of Music*, New-York, 1962.
Reese, Gustave: *Music in the Renaissance*, New-York, 1954.
Redlich, Hans F.: *Collections of Virginal Music (Grove's Dictionary of Music and Musicians, vol. IX.)*, London, 1954.
Weitzmann, C. F.: *Geschichte der Klaviermusik, vol. I, Die eltere Geschichte*. (Seifert-Fleischer) bis um 1750. Leipzig, 1899.

b. Piese pentru virginal

- Fitzwilliam Virginal Book: *Ausgewählte Stücke I, II, Leipzig*, Ed. Breitkopf, f.a.
Musik um Shakespeare, Wien, Ed. Universal, 1938.
Parthenia ou la premiere musique imprimée pour le clavecin. Pièces pour la Virginal ou le Clavecin (Le trésor des pianistes nr. 1) Paris, Ed. Alphonse Leduc, f.a.

Английская литература для вирджинала в эпоху ренессанса

Энея Борза

Резюме

Вирджинал — клавишный инструмент, культивировавшийся во время английского ренессанса — известен с 1511 года; после 1540 года ему предназначались многочисленные рукописные сборники, самым известным из которых был фицвиллямский, содержащий пьесы более двадцати композиторов. Первый печатный сборник пьес для вирджинала „Партения” датирован 1511 г. содержит паваны, галлиарды, прелюдии и фантазии Вильяма Бирда, Джона Буля и Орландо Гиббенса. Композиторы

эпохи создавали кроме того вариации и программные и описательные пьесы, которые представляет собой новое в инструментальной музыке XVI—XVII вв. Вирджинальная литература выражает, с помощью новых выразительных средств, светское гуманитарное содержание и играет передовую роль в развитии инструментальной музыки.

В то же время эта литература является самобытным вкладом английской музыки в всеобщую историю музыки.

La littérature du virginal de l'Angleterre à l'époque de la Renaissance

par E. BORZA

Résumé

Le virginal, instrument à touches, cultivé dans la Renaissance de l'Angleterre, fut connu depuis 1511; après 1540, nombreux recueils manuscrits lui ont été destinés, desquels le plus représentatif est celui de Fitzwilliam, lequel contient des pièces de plus de vingt compositeurs. Le premier recueil de pièces imprimées pour le virginal, „Parthenia“ daté de 1611 et contient pavanes, agillardes, préludes et fantaisies de William Byrd, John Bull et Orlando Gibbons. Les compositeurs de l'époque ont cultivé aussi les variations et les pièces avec un caractère programmatique et descriptif, qui représente le „nouveau“ dans la musique instrumentale du XVI^e et XVII^e siècles. La littérature du virginal, exprime par de nouveaux moyens d'expression un contenu laïque humaniste et detient le rôle du pionnier dans le développement de la musique instrumentale. En même temps il deprésente et ajoute une originalité à la musique anglaise dans l'histoire de la musique universelle.

Die Literatur für Virginal zur Zeit der Renaissance in England

von ENEA BORZA

Zusammenfassung

Das Virginal, ein Instrument mit Klaviatur besonders gepflegt zur Zeit der englischen Renaissance, ist seit 1511 bekannt; zahlreiche handschriftliche Sammlungen nach 1540 waren für dieses Instrument bestimmt, die bedeutendste ist jene des Fitzwilliam welche Stücke von mehr als 20 Komponisten enthält. Die erste gedruckte Sammlung von Stücken für Virginal — „Parthenia“ — stammt aus dem Jahre 1611 und enthält Pavannen, Gaillarden und Phantasien von William Byrd, John Bull und Orlando Gibbons. Die Komponisten dieser Zeit pflegten auch die Variationen und Stücke mit programmatischen und malerischem Charakter, dieses ist das „Neue“ in der Instrumentalmusik des 16.—17. Jahrhunderts. Die Literatur für Virginal dient mit Hilfe der neuen Austrucksmittel einem laischen und humanistischen Gehalt und hat wegweisende Bedeutung für die Entwicklung der Instrumentalmusik. Gleichzeitig stellt sie einen ursprünglichen Beitrag der englischen Musik zur Geschichte der Universalmusik dar.

La letteratura del virginale nell' Inghilterra all'epoca del Rinascimento

di ENEA BORZA

Riassunto

Il virginale, strumento a tasti, caratteristico per il Rinascimento inglese, è conosciuto fin dal 1511; dopo il 1540 gli sono state dedicate numerose collezioni manoscritte, la più rappresentativa essendo quella di Fitzwilliam, che comprende pezzi di oltre venti compositori. La prima collezione di brani stampati per il virginale, „Parthenia“, è del 1611 e contiene pavane, gagliarde, preludi e fantasie di William Byrd, John Bull e Orlando Gibbons. I compositori dell'epoca hanno coltivato altresì le variazioni e i brani con carattere programmatico e descrittivo, che rappresentano il „nuovo“ nella musica strumentale dei secoli XVI-mo e XVII-mo. La letteratura del virginale esprime, attraverso nuovi mezzi di espressione, un contenuto profano, umanistico, e svolge un'attività di avanguardia nello sviluppo della musica strumentale. Essa rappresenta nello stesso tempo un contributo originale della musica inglese alla storia della musica universale.

Arta orchestrației la P.I. Ceaikovski

GABRIEL JODÁL

Ceaikovski a fost un muzician de o sensibilitate artistică deosebită, avînd un accentuat temperament slav, în a cărui structură se îmbină în mod original tendința către reverie și o anumită impulsivitate. Melancolia este uneori dispoziția sufletească care domină la el. (De ex., Finalul simfoniei a VI-a). Uneori îl emoționează impresii ușoare, exterioare, pe care le înfățișează cu mult spirit și în mod strălucitor, iar alte ori utilizează ritmuri de dans. Conform afirmației sale, el este compozitorul maselor largi. Muzica lui are o intensitate și o putere de convingere deosebită, încercînd să sudeze noul cu clasicul: ceea ce este pe înțelesul tuturor cu ceea ce este ieșit din comun, lirica romanțelor cu tonul eroic al eposului.

S-ar putea aduce nenumărate exemple pentru a arăta legăturile sale sufletești cu poporul, căci raportat la mănunchiul puternic al grupului „celor 5“, Ceaikovski este reprezentantul curentului artistic național mai moderat.

Grandoarea concepției sale în materie de structură a formei muzicale face să fie unul din cei mai remarcabili simfoniști ai epocii următoare lui Beethoven. Tehnica orchestrației sale, cu toate că este doar îmbogățirea limbajului orchestral al romantismului de la mijlocul secolului al XIX-lea, îmbracă adesea culori excepțional de originale, prin intensitatea și contrastele ei coloristice. Deci, ceea ce face ca orchestrația lui Ceaikovski să aibă o sonoritate atît de amplă și scilicitoare, este aplicarea într-un grad mai înalt, mai abil, mai variat și mai rafinat a unor efecte de culoare și dinamică instrumentală mai mult sau mai puțin cunoscute anterior. Realizările sale arată multe trăsături comune cu instrumentația unor compozitori de talia lui Glinka, Bizet și Delibes, depășind însă — asemenea lui Rimski-Korsakov — caracterul vaporos și eleganța acestora, prin realizarea unor efecte mai puternice și mai colorate.

În perioada de creație a lui P. I. Ceaikovski, localizată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, arta orchestrației se afla deja la un înalt nivel. Să vedem pe scurt fazele premergătoare acestui nivel de dezvoltare.

Prin contribuția maștrilor de la Mannheim (Johann Stamitz și Fr. X. Richter — sec. XVIII) și, mai tîrziu, datorită lui Joseph Haydn, vechiul mod de orchestrație, mai mult sau mai puțin unicolor și în maniera orgii — caracteristic multor capodopere muzicale din aceia vreme

ca de ex. Concerti grossi de Händel, Bach și Vivaldi —, a făcut o cotitură epocală.

La Haydn instrumentele întruchipează multiplele trepte ale afectivului, iar temele sale exploatează caracterul specific al instrumentelor care le intonau. Haydn, Mozart și Beethoven aservesc orchestra melodiei, oferind culorii instrumentale un rol quasi secundar.

Primul compozitor care a valorificat în mod genial coloritul orchestral este Weber. El își îndreaptă atenția asupra unor registre neglijate, caută culori originale și se inspiră adesea din paleta orchestrei. Mozart și Beethoven întrebuițează nu odată efecte coloristice interesante, subordonându-le însă conturului muzical general, în timp ce Weber pleacă direct de la culoare.

Tot așa, Mendelssohn, Schubert, Schumann, iar mai târziu și Brahms, lucrau în spiritul orchestrației beethoveniene, continuatorul orchestrației colorate a lui Weber fiind Berlioz, care a năzuit spre un stil orchestral potrivit pentru evocarea asociațiilor celor mai diferite. Talentul extraordinar al lui Berlioz pentru orchestrație, oglindit în folosirea din plin a tuturor posibilităților de colorit și a efectelor dinamice a unor instrumente sau grupuri de instrumente (în special a instrumentelor de suflat) a rodit și în rîndul epigonilor prin influența exercitată asupra orchestrației lui Liszt și Wagner, care se numără printre cei mai mari orchestratori ai secolului al XIX-lea.

Ceaikovski, prin concepția orchestrală pe care o adoptă, se deosebește atît de contemporanii săi Liszt și Wagner, cît și de predecesorii săi romantici: Weber, Schubert, Mendelssohn și Schumann. Atît de la predecesori, cît și de la contemporani, Ceaikovski a preluat doar ceea ce se potrivea cu felul său de a gîndi și a simți, cu concepția sa artistică, iar mărturiile lui reflectă o atitudine critică îndrăzneată față de concepția orchestrală a compozitorilor romantici din secolul al XIX-lea.

Trăsăturile cele mai caracteristice ale artei orchestrației lui Ceaikovski pot fi rezumate în următoarele puncte:

1. Un simț deosebit de dezvoltat al timbrului și o temeinică cunoaștere a caracteristicii instrumentelor

La Ceaikovski nu există instrumente inutile, fiecare instrument afirmîndu-se în modul cel mai adecvat. Răsfoind partiturile sale, găsim la orice pas exploatarea intensă a celor mai interesante și expresive culori. Astfel, tema ce apare în introducerea simfoniei a V-a — care, de altfel, apare în toate părțile simfoniei — este adusă de unisono-ul a două clarinete cu acompaniamentul de culoare mai închisă a violelor, violoncelelor și contrabașilor, la care viorile secunde se asociază doar în cîteva măsuri cu melodia lor intonată pe coarda sol. Aici culoarea este uniform sumbră. Aceeași temă se face auzită în partea a II-a în unisono-ul fff a trei flauți, 2 oboae, 2 clarinete, 2 trompete, iar mai târziu, în unisono-ul fff la octavă a 3 tromboane și 2 fagoturi, în partea a III-a, în unisono-ul pp a 2 clarinete, 2 fagoturi cu acompaniamentul „pizzicato” al corzilor, apoi la începutul părții a patra, în unisono-ul viorilor I și II și a violoncelor, mai târziu în unisono-ul la octavă a 3 flaute, 2 oboae, 2 cla-

rinete, după aceea în unisono-ul violilor I și II, a violelor și a violoncelor și în sfârșit, apare în unisono-ul fff a 2 oboaie și 2 trompete.

În suta „Spărgătorul de nuci“, (ediția Eulenburg, format de buzunar, nr. 24), compoziție care este de altfel un tezaur al efectelor și combinațiilor instrumentale fine — dansul „zinei acadelor“ este foarte potrivit ilustrat prin clinchetul eteric al celestei, acompaniată — cel puțin în câteva măsuri de introducere a numărului — de pizzicato-ul a 4 viori prime, 4 viori secunde, 4 viole, 4 violoncele, și 2 contrabași:

The image shows a musical score for the introduction of the 'Nutcracker' waltz. It features six staves: CEL (Celesta), VL. I. (4 Soli), VL. II. (4 Soli), VIOLE (4 Soli), Vlc. (4 Soli), and CB. (2 Soli). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is marked with 'mf' for the Celesta and 'pp' for the strings. The string parts are marked 'pizz.' (pizzicato). The music consists of a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, with some rests.

În partea I-a a grandioasei simfonii „Manfred“, tema care simbolizează frământările sufletești ale lui Manfred în partea Andante con duolo este intonată cu excepția contrabașilor de unisono-ul în ffff deosebit de intens al coardelor, la care se adaugă încă un unisono cu aceeași dinamică a trei flaute, în timp ce acompaniamentul acordic cu sunete repetate este asigurat de clarinete (și clarinet bas), fagoturi și corni, completate de pedala tromboanelor, timpanelor și contrabașilor.

2. O dinamică îngrijită de un echilibru particular

Spre deosebire de modul de orchestrație clasic, care aplică în mare parte o dinamică omogenă, Ceaikovski întrebuițează adesea și cu un scop bine definit în același timp, mai multe feluri de semne dinamice în orchestrația sa, după instrumentul sau grupul de instrumente pe care vrea să-l scoată în evidență. În acest fel știe uneori să scoată efecte sonore cu totul deosebite, caracteristice aproape numai stilului său.

Să vedem câteva exemple grăitoare. La începutul dansului „zînei acadelor“ din suita „Spărgătorul de nuci“ citată mai înainte, Ceaikovski indică pentru celestă mezzoforte, iar pentru acompaniamentul grupului de coarde reduse ca număr — pizzicato pp; astfel, coloritul caracteristic la celestei se afirmă în întregime. În decursul piesei, cînd celesta repetă perioada de la începutul numărului, de astă dată în f, coardele o acompaniază cu formule intonate staccato în pp, executate cu vîrful arcușului. Imediat înaintea acestei părți, celesta cîntă solo figurații de șasezecipă-pătrimi în ff. Acest exemplu este tipic pentru a demonstra cu cîtă minuțiozitate și judiciozitate scrie Ceaikovski părțile fiecărui instrument.

Tot în suita „Spărgătorul de nuci“, la începutul „dansului chinez“, solo-ul flautului, intonat în forte, este acompaniat de sunetele repetate staccato în mf ale celor două fagoturi și de pizzicato-ul contrabașilor în piano.

În combinațiile acordice ale suflătorilor de lemn cu cornii, pe lîngă forte-le primului grup, cornii au de cele mai multe ori doar mf, ca, de exemplu în motivul caracteristic, cu salturi de cvintă, de după tema secundară sau în partea I-a a simfoniei a V-a. În schimb — după cum precedează și Rimski-Korsakov — în combinațiile cornilor cu trombonii, sau a cornilor, trompetelor și tromboanelor, pe lîngă o dinamică forte, cornii apar cîte doi, sau, dacă nu sînt dublați, primesc o dinamică cu o nuanță mai înaltă. Această manieră s-a extins de altfel în mare măsură în noua practică a orchestrației, iar, pe lîngă Rimski-Korsakov, Ceaikovski este cel mai consecvent adept al ei. Realizările de acest fel sînt de exemplu: pagina 67 din partea I-a a simfoniei a IV-a (ediția Eulenburg, partitură de buzunar): cornii ținuți în ff; pag. 132 din partea a IV-a a simfoniei a V-a (Ediția Bruckner din Leipzig, 1946), cornii în fff, trompetele, tromboanele și tuba în ff.

Unul din cele mai caracteristice cazuri privitoare la întrebunțarea simultană a mai multor dinamici îl găsim la începutul părții întîia a concertului în si bemol minor pentru pian și orchestră (Ed. Breitkopf și Härtel Nr. 3630, Leipzig, Part. de buzunar), unde, după o introducere de 6 măsuri, tema principală este adusă de viori și violoncele la octavă în mf, în cadrul acordurilor ținute în piano a suflătorilor de lemn și a cornilor, și în cadrul acordurilor pline de sonoritate, în ff, ale pianului, în timp ce violele și contrabașii aduc sunete pizzicato în mf.

Repetarea temei principale este cîntată de pian în forte, cu acompaniamentul acordurilor legate, în piano, ale clarinetelor, fagoturilor, a unui corn și a coardelor, în pizzicato și mf. (Vezi ex. pag. 49.)

În ceea ce privește dinamicile întrebunțate, este caracteristic faptul că, în anumite împrejurări, Ceaikovski, le schimbă foarte des între ele. Așa, de exemplu, în introducerea lentă a părții întîia a simfoniei a V-a, găsim a permanentă fluctuație unde p, pp, mf și f alternează. În anumite cazuri însă, observăm și unele exagerări în indicațiile dinamice ale lui Ceaikovski, dar și acestea se explică prin marea lui sensibilitate. Astfel, în partea I-a a simfoniei a VI-a, la sfîrșitul expoziției, cînd tema secun-

dară se aude pentru ultima dată, fiind intonată de un clarinet, p și pp se schimbă aproape la fiecare măsură, chiar și în acompaniament, pentru ca, în fine, ultimele sunete ale clarinetului primind indicația de ppppp, iar

partea fagotului, care preia tema clarinetului, să sfârșească într-o fermată cu indicația pppppp.

Aceasta este, desigur, o exagerare; în orice caz ea îi îndeamnă pe interpreți să intoneze în cea mai slabă nuanță posibilă. Exagerări contrare, în sensul unor nuanțe dinamice extrem de tari, găsim mai ales

în părțile tutti, unde constatăm adesea nuanțe de fff, ca, de exemplu, la pag. 42, 43, 45, 47 etc. ale părții I-a din simfonia a IV-a, apoi la pag. 14, 20 etc. a părții I-a a simfoniei a V-a, la pag. 173, 182 etc. a simfoniei a VI-a, ba chiar și ffff la pag. 201 a simfoniei a VI-a, apoi la pag. 165 a simfoniei a V-a, la pag. 150 din suita III-a pentru orchestră (Muzgiz, partitura de buzunar Moscova, 1960). Ceaikovski întrebunțează îndeosebi suflători de alamă cu nuanțe dinamice tari, ajungînd la efecte aproape brutale.

3. Orchestrația specifică aplicată la solo-uri

În afară de faptul că exploatează la maximum și cu simț potrivit posibilitățile tehnice și coloristice ale instrumentului dat, Ceaikovski compune totdeauna cu deosebită grijă acompaniamentul instrumentelor solistice. Ținînd seamă de calitățile instrumentului solistic, el întrebunțează un acompaniament care să sprijine cu un efect discret cele spuse de solist și să-i asigure afirmarea. Pe lângă alegerea judicioasă a ansamblului acompaniator, are o deosebită grijă și de nuanțele dinamice, iar pentru a scoate cît mai cu efect în evidență instrumentul solist, în cele mai multe cazuri, indică două nuanțe dinamice, și anume: pentru acompaniament, o nuanță cu una sau două trepte mai slabă decît a instrumentului solist. Alteori indică pentru un acompaniament aflat la orchestra de coarde „sordino“ sau pizzicato „divisi“, cu un număr redus de instrumente. Să vedem cîteva cazuri mai caracteristice: flautul prim începe partea a II-a a concertului în si bemol minor pentru pian și orchestră cu un solo delicat cu indicația *p* și „dolcissimo“. Acompaniamentul, care constă în mare parte din repetări de acorduri, este asigurat timp de 12 măsuri de către instrumentele de coarde fără contrabași, cu un pizzicato cu surdină și în nuanța *pp*. Începînd cu măsura 13-a, solo-ul de flaut este repetat — cu unele modificări — de pian. Acum viorile și violele intonează deja cu arcușul niște formule simple, aduse treptat peste sunetele ținute ale violoncelor și contrabașilor, în timp ce fagotul prim intonează la început formule scurte, ca niște suspine, iar mai tîrziu o idee tematică în „espresivo“. Nuanța *pp* a instrumentelor de coarde rămîne, pianul și fagotul cîntă în piano. Partea a doua a simfoniei a IV-a începe cu solo-ul oboiului, care este susținut de acompaniamentul în acorduri scurte, „pizzicato“, a coardelor, exceptînd contrabașii. Aici observăm o dinamică uniformă în piano; oboiul, cu timbrul său puțin strident, domină îndeajuns instrumentele cu coarde.

Sînt cazuri cînd tema instrumentului solistic este combinată cu mișcarea simplă figurativă, eventual tematic contrapunctată, a unui alt instrument sau altor instrumente. De ex. în partea I-a a simfoniei a VI-a, la pag. 21, unde partea mijlocie (mai mișcată) a temei secundare este începută de flautul I, în măsura a 2-a ea este deja colorată de mișcarea imitativă a fagotului prim, în timp ce acompaniamentul este asigurat de formulele ușoare „saltando“ ale viorilor și violelor și de sunetele — în

parte pizzicato — ale violoncelor și contrabașilor. La pag. 70 a concertului în si bemol minor pentru pian și orchestră (partea a II-a), aflăm solo-ul molto espressivo al oboiului, care intonează tema principală. În măsura a doua intră violoncelii cu un material contrapunctic întrucâtva tematic, în timp ce susținerea armonică este asigurată de formulele cu sunete repetate la vioarele II, viole și de figurația sincopată și acordică a pianului solist.

În măsurile 7—9 ale temei, oboiul prim este întărit de oboiul secund la octavă, începînd cu măsura 5-a intră violoncelii, iar de la măsura 7-a figurațiile cîntate cu arcușul la vioarele prime se asociază la partea interpretată aici cu tot arcușul vioarelor secundare și a violelor; de asemenea, tot în măsura a 7-a intră cornul prim, iar în măsura a 8-a cornul secund. În măsura a 5-a solo-ul oboiului și pianul au indicația crescendo, care ajunge la măsura a 7-a la un mf. Nuanța p a instrumentelor de coarde este menținută pînă la sfîrșit, cu excepția pianului, care cîntă în măsura 8 și 9 a temei formule figurative de 16-mi line în pp.

4. Întrebuințarea frecventă a pizzicato-ului

Pizzicato-ul este un procedeu preferat al lui Ceaikovski, pe care-l întîlnim adesea în partiturile sale. Compozitorul aplică această manieră de a cînta mai ales combinată cu acorduri sau sunete susținute ale suflă-

torilor, ca, de ex.: în fraza a doua a temei principale din marșul suitei „Spărgătorul de nuci“, în coralul uverturei-fantezii, „Romeo și Julieta“ pg. 8 și 9 (ed. Muzgiz, Moscova, partitură de buzunar), în partea anterioară a cadenței din partea I-a a concertului în si bemol minor pentru pian și orchestră (pag. 3) sau la începutul părții a III-a a simfoniei a V-a, în partea anterioară trio-ului și, în general, în cadrul întregii părți. Depășind însă exemplele citate, preferința deosebită a lui Ceaikovski pentru efectul de pizzicato se manifestă în modul cel mai accentuat în partea a III-a a simfoniei a IV-a, unde chiar și titlul părții — „Scherzo: pizzicato ostinato“ — indică ceea ce realizează compozitorul. Cea mai mare parte a scherzo-ului este intonată exclusiv de grupul instrumentelor cu coarde în pizzicato, asemănător unei minunate muzici de gitară. Iată începutul acestei părți:

The image shows a musical score for the beginning of the Scherzo: pizzicato ostinato from the 4th Symphony by Tchaikovsky. The score is for Violins I and II, Violas, Violas Concerto, and Cellos. It features a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The music is marked 'pizz. sempre' and 'p' (piano). The Violin I part starts with a melodic line, while the other instruments provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

De altfel, despre orchestrația generală și din alte puncte de vedere a acestei părți se va mai vorbi în cele ce urmează.

5. Aplicarea alternativă și frecventă a unor grupuri mai mici sau mai mari de instrumente de diferite genuri, răspunzând, completînd sau imitîndu-se reciproc

Exemplele referitoare la acestea: în partea a III-a a simfoniei a IV-a, pag. 165—166, formulele instrumentelor de suflat de alamă sînt imitate diminuat de formulele staccato ale flautelor și clarinetelor care, la rîndul lor, sînt imitate în pizzicato de instrumentele cu coarde, procedu care se repetă pe urmă. La pag. 172, formulele staccato ale flautelor; oboaielor, clarinetelor și fagotului prim sînt repetate, transpuse și intonate pizzicato de către coarde, în timp ce la pag. 174, grupul piculina + flaute + oboi

+ clarinete + fagoturi și corni alternează completându-se reciproc cu grupul instrumentelor cu coarde, care cîntă pizzicato.

Pe lângă toate acestea găsim cîteva procedee de orchestratie caracteristice, constînd în întrebuintarea alternativă a anumitor grupuri de instrumente. De ex., în ultima parte a simfoniei a IV-a, în cîteva măsuri înainte de a doua apariție a temeii principale, pasajele de octavă în 16-imi ale flautelor, clarinetelor și fagoturilor atlernează cu același gen de pasaje ale corzilor fără contrabași:

The image shows a musical score for woodwinds and strings. It consists of seven staves: 2 Fl. (Flute), 2 Cl. (Clarinet in B-flat), 2 Fg. (Bassoon), I. Vl. (Violin I), II. Vl. (Violin II), Voile (Viola), and Vlc. (Violoncello). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The woodwind parts (Flute, Clarinet, Bassoon) feature a melodic line with a '2' above the notes, indicating an octave. The string parts (Violins, Viola, Cello) play a similar melodic line. The dynamic marking 'f' (forte) is present in all parts. The score is divided into two measures by a vertical bar line.

În simfonia a VI-a găsim o soluție aproape identică cu aceea amintită mai sus, dar aici, la pag. 179—182, pasajele de octavă în 16-imi alternează cu pasaje în 32-imi, iar pe urmă cu subdiviziuni de cvintolete și sextolete de 16-imi. Orchestra de coarde — exceptînd contrabașii, care apar numai în două măsuri, — ia și ea parte împreună cu toate instrumentele de suflat de lemn, cele două grupuri imitîndu-se reciproc notă cu notă. În sfîrșit, putem aminti procedeele folosite în ultima parte a concertului în si bemol minor pentru pian și orchestră la pag. 89 și 96, unde pasajul în octave al instrumentului solist, intonat, staccato, este repetat de pasajul tot în octave, cîntat „legato“, al flautului prim, clarinetului prim și a fagotului prim, care la rîndul său este urmat de același pasaj în „staccato“ al pianului; același pasaj apare apoi și la instrumentele de coarde, ducînd la tema principală intonată de instrumentul solist:

1 Fl.
 1 Cl. (in Sib)
 1 Ob.
 PIANO-FORTE
 I. VL.
 II.
 VIOLE
 VLC.
 CB.

Musical score for strings and piano. The score is written for a full orchestra section including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Oboe (Ob.), Piano-Forte (PF), Violin I (VL. I.), Violin II (VL. II.), Viola (VIOLE), Violoncello (VLC.), and Contrabass (CB.). The music is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. The score is divided into measures, with dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte) indicating volume. The Piano-Forte part features a prominent melodic line with slurs and accents. The string parts provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics.

Tehnica orchestrației lui Ceaikovski — care ne-a atras atenția deja în uvertura — fantezie „Romeo și Julieta“ și mai târziu în fantezia „Francesca da Rimini“ — devine tot mai scilpitoare și mai independentă. Culorile sale se amestecă într-un mod din ce în ce mai original cu cât se apropie de simfoniile a V-a și a VI-a, iar partea a II-a a mării simfonii „Manfred“ este excepționalul produs culminant al artei orchestrale din vremea sa.

Concluzii

1. Ceaikovski aduce o contribuție originală la dezvoltarea artei orchestrale ruse și universale.

2. Prin specificul artei sale orchestrale, Ceaikovski se deosebește de contemporanii săi Liszt, Wagner și Brahms datorită trăsăturilor naționale ale limbajului său muzical pe de o parte, iar pe de altă parte datorită sensibilității lui particulare, pentru tălmăcirea căreia a recurs la diferite procedee de orchestrație noi și foarte adecvate.

3. În arta orchestrației lui Ceaikovski recunoaștem vădite afinități cu compozitorii ruși: Glinka și Rimski Korsakov, precum și o serie de aspecte comune cu arte orchestrației unor compozitori romantici de seamă, ca Berlioz, Wagner, Liszt, Bizet, Delibes etc.

BIBLIOGRAFIE

1. Szabolcsi, B.—Tóth, A.: *Zenei lexikon*, ed. Győző A., Budapest, 1930.
2. Dr. Molnár, G.: *Általános zenei történet*, ed. Rozsnyay, Budapest, 1916.
3. Falk, G.: *Csajkovszky különös élete*, ed. Rózsavölgyi, Budapest, 1940.
4. Gál György, S.: *P. I. Csajkovszky*, ed. Gondolat, Budapest, 1962.
5. Petzoldt, R.: *P. Csajkovszky*, ed. Zeneműkiadó vállalat, Budapest, 1955.
6. Alšvang, A.: *P. I. Ceaikovski*, Editura Muzicală, București, 1961.
7. Keldiš, I.: *Istoria muzicii ruse*, vol. II., ed. Muzgiz, Moscova, 1947.

Искусство оркестровки П. И. Чайковского

Габриель Йодал

Резюме

Автор рассматривает общие аспекты оркестровки Чайковского, сравнивая её с оркестровкой Берлиоза, Вагнера и Листа, как и с приёмами Глинки, Бизе, Делиба и Р. Корсакова.

Работа выделяет творческий вклад Чайковского в прогресс русской классической музыки, благодаря систематическому развитию характерных особенностей своего оркестрового искусства, а именно:

1. Необыкновенно развитое чувство тембра и глубокое знание особенностей инструментов.
2. Заботливо проставленная и очень уравновешенная нюансировка.
3. Особое применение оркестровки в соло.
4. Частое использование пиццикато.
5. Периодическое и частое использование малых или больших инструментальных групп, их перекличка, дополнение или подражание.

L'art d'orchestration de Tchaïkovsky

par G. JODÁL

Résumé

L'ouvrage traite les aspects de l'orchestration de Tchaïkovsky, qui est commune avec celle de Berlioz, Wagner, Liszt, les représentants d'une époque et aussi avec celle de Glinka, Bizet, Delibes et R. Korsakov.

En continuation le traité met en relief, la contribution créatrice de Tchaïkovsky, dans le progrès de la musique classique russe développant systématiquement les traits les plus caractéristiques de son art orchestral, et notamment:

1. Le sentiment très développé du timbre et une connaissance approfondie des caractéristiques des instruments.
2. Un dynamisme très soigné et d'un équilibre particulier.
3. Orchestration spécifique, appliquée au „solo“.
4. L'utilisation fréquente des pizzicati.
5. L'emploi alternatif et fréquent d'un groupe, plus ou moins grand d'instruments de différents genres, se répondant, se complétant ou s'imitant réciproquement.

P. I. Tschaikowskis Orchestrationskunst

von G. JODÁL

Zusammenfassung

Die Arbeit behandelt gemeinsame Aspekte einer Epoche der Orchestration bei Tschaikowski, Berlioz, Wagner und Liszt, Glinka, Bizet, Delibes und R. Korsakov. Des weiteren hebt die Arbeit den schöpferischen Beitrag Tschaikowskis zur Weiterentwicklung der klassischen russischen Musik hervor, indem sie systematisch die wesentlichsten Züge seiner Orchestrationskunst darlegt, und zwar:

1. Ein ausserordentlich entwickeltes Klanggefühl und genaues Wissen um die Charakteristik der Instrumente.
2. Eine sorgfältige Dynamik, von einzigartiger Ausgeglichenheit.
3. Spezifische Orchestration, verwendet bei Solostellen.
4. Die häufige Verwendung des Pizzicato.
5. Die abwechselnde und häufige Verwendung grösserer oder kleinerer Instrumentengruppen verschiedener Art, die sich gegenseitig ausspielen, ergänzen oder nachahmen.

L'arte dell'orchestrazione nell'opera di P. I. Ciaikovski

di G. JODÁL

Riassunto

Lo studio si occupa di certi aspetti dell'orchestrazione nell'opera di Ciaikovski che sono comuni a quelli dell'opera di Berlioz, Wagner e Liszt da una parte, e dell'opera di Glinka, Bizet, Delibes e Korsakov dall'altra. In seguito, lo studio mette

in evidenza il contributo essenziale di Ceaikovski al progresso della musica classica russa, sviluppando sistematicamente i più caratteristici tratti della sua arte orchestrale e cioè:

1. Un senso particolarmente sviluppato del ritmo e una profonda cognizione delle caratteristiche degli strumenti.

2. Un accurata dinamica, di un particolare equilibrio.

3. Una particolare orchestrazione che viene applicata agli soli.

4. L'uso frequente del pizzicato.

5. L'uso alternativo e frequente di minori o maggiori raggruppamenti di strumenti di diversi generi, che si rispondono, si completano o si imitano reciprocamente.

... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

... ..
... ..

... ..
... ..
... ..

Unele elemente și aspecte moderne anticipate în creația lui Gesualdo di Venosa

MAX EISIKOVITS

Muzicologiei secolului nostru îi revine incontestabil în primul rând meritul de a fi atras atenția în mod cuvenit și de a fi evaluat la justa ei valoare și importanță arta muzicală a Renașterii. Prin aportul lucrărilor lor, Jeppesen, Casimiri, Boetticher, Bukofzer, A. Einstein, W. Weissmann, A. Harman, G. Reese etc. au adus cea mai semnificativă contribuție procesului de clarificare a elementelor ei stilistice sau popularizării ei, facilitându-ni-se astfel urmărirea genezei propriu-zise a fenomenologiei muzicale sub multiplele sale aspecte. În același timp, ele au stîrnit o efervescentă nemiîntilnită a interesului față de acest capitol măreț al trecutului, care, departe de a prezenta doar o importanță muzeală, s-a dovedit adesea a fi, prin frumusețile și valorile sale vii, o sursă bogată de impulsuri stimulative și în epoca noastră.

Seria din ce în ce mai impresionantă a reeditărilor critice de opere complete ale marilor clasici ai polifoniei vocale, precum și numeroasele ediții de popularizare a lucrărilor lor din prima jumătate a secolului nostru, ca rezultat al unei preocupări mereu crescînde, ușurează simțitor accesul la materialele documentare, ca și continuarea studiilor analitice, care, nefiind nicidecum epuizate, rezervă încă cercetătorului multe și variate probleme de elucidat.

Studiul de față are ca scop completarea, întregirea cu elemente pare-se nerelevante pînă acum, a viziunii noastre asupra uneia dintre cele mai interesante, mai enigmatice și, desigur, mai tulburătoare apariții nu numai din muzica Renașterii, ci și din întreaga istorie a muzicii universale de pînă acum: Gesualdo di Venosa (1560—1613), de la moartea căruia s-au împlinit recent trei secole și jumătate. Analiza noastră va viza în primul rând Madrigalele sale în 5 voci, care, de fapt, cuprind cele mai importante și reprezentative lucrări ale creației sale.¹

La sfîrșitul sec. XVI, evoluția multiseculară a polifoniei vocale medievale și a școlilor neerlandeze se încheie prin grandioasa sinteză a lui Palestrina și Lasso, opera cărora, desigur, nu mai era cu puțință a fi continuată. Tînăra burghezie europeană, pătrunsă de spiritul „păgîn“ al Renașterii, avidă de bucurii și de o trăire mai intensă și mai umană a

¹ Cea mai recentă reeditare a celor 6 cărți a Madrigalelor sale în 5 voci îi revine lui W. Weissmann (Ugrino-Verlag, Hamburg, 1957—62), bazată pe ediția în formă de partitură a lui S. Molinaro, din 1613.

vieții, pretinde și creează o artă mai corespunzătoare idealurilor noi. În căutarea aceasta trepidantă de mijloace de expresie noi, concepția „anti-contrapunctistă“, renunțând la polifonia „greoaie“, „barbară“, considerată ca o reminiscență a trecutului medieval, promovează o artă mai simplă, mai accesibilă, debarasată de „balastul“ polifonic. Se preferă *monodia*, expresivitatea cuceritoare a unei linii melodice, acompaniată de acorduri simple, transparente și *opera*, care întruchipează idealul favorabil fastului și strălucirii epocii noi. Ca orice revoluție — mare cotitură în destinele omenirii —, și sfârșitul secolului al XVI-lea dărâmă și clădește în același timp. Polifonia, reprezentând vechiul, este considerată ca perimată, desuetă și fără perspective. Însă dialectica istoriei ne învață că verdictele pripite, rezultante ale unor explozii și viitori febrile de mari tensiuni revoluționare, sînt adesea revizuite, îmblînzite, remediate de înțelepciunea reparatoare a istoriei. Această soartă i-a hărăzit viitorul și polifoniei. Renăscută în condițiile social-culturale noi ale barocului, „umanizîndu-se“ într-o măsură sporită prin absorbirea din ce în ce mai intensă a spiritului laic popular, ne va dărui noul mare augeu al stilului și gândirii polifonice din prima jumătate a sec. al XVIII-lea în arta lui Bach și Händel, reprezentînd o *nouă calitate* a unei concepții și proceduri vechi în fond, considerată „lichidată“ prin anii 1600.

Cu toate că Palestrina a rostit la sfârșitul sec. al XVI-lea, într-adevăr „ultimul cuvînt al istoriei“ în evoluția polifoniei vocale sever-diatonice, ideal suprem al școlii romane, căreia i-a urmat o perioadă de viguroasă dezvoltare a noii concepții omofone vocal-instrumentale, consecință necesară a democratizării artei, drumurile, perspectivele artei vocale a *cappella* n-au fost totuși zădărnice cu totul. Apariția elementului cromatic în creația lui De Rore, Marenzio și mai ales a lui Gesualdo, revoluționează întregul țesut melodic-armonic al artei polifoniei vocale, căreia îi imprimă din ce în ce mai mult o tensiune și neliniște necunoscută pînă atunci, proprie însă ambianței mării cotituri a anilor 1600. *Noul, germenii viitorului apar în această epocă, deci nu numai în monodia acompaniată*, ci și sub un alt aspect, și anume în Madrigalele lui Rore, Marenzio și Gesualdo. Făurind un nou limbaj melodic-armonic în albiile vechi ale gândirii polifonice, considerată ca secătuită, pusă în serviciul unui nou conținut emotiv de o forță de expresivitate și dramatism nemaîntîlnite, Gesualdo aruncă un snop de lumină curajoasă, nouă, prin bezna epocilor, purtînd un mesaj ce abia după 3 secole a început să fie deslușit pe de-a-ntregul. Astfel, Gesualdo devine nu numai un deschizător fără precedent de drumuri noi, nebătătorite, dar și un adevărat precursor al veacurilor ce vor urma, în arta căruia se pot surprinde puternice vibrații și elemente stilistice de coincidență contemporană, constituind un fenomen singular și izolat în momentul istoric dat.

Din această cauză nu putem fi de acord cu aprecierea lui Hans F. Riedlich¹, care consideră că opera lui Gesualdo — nefiind în slujba promovării monodiei acompaniate, considerată de dsa. nu numai cel mai apropiat, dar și ca *unicul* aspect al noului în aceea epocă —, a fost ostilă progresului. Această doctrină ne pare simplistă și dăunătoare,

¹ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (Bärenreiter-Verlag-Kassel-Basel, 1956, vol. V. pg. 43.

deoarece, ignorând adevărul că noul într-o epocă dată nu este reprezentat nicicând numai printr-un singur, exclusiv aspect, putîndu-se manifesta în forme multiple, tinde să diminueze importanța acelor mari creatori care, depășind epoca lor, au reușit să anticipeze un viitor mai îndepărtat fie chiar și prin continuarea unui procedeu vechi, însă cu ajutorul mijloacelor de expresie revoluționar noi, ale căror inovări neînțelese sau contestate parțial de contemporani au fecundat în mod rodnic gîndirea generațiilor epocilor de mai tîrziu.

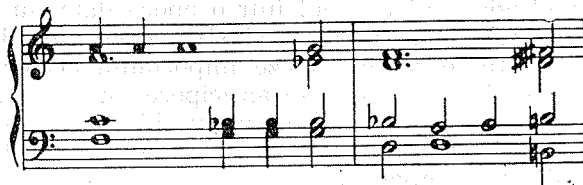
Deci nu e de mirare nici marele interes dovedit față de Gesualdo mai ales în secolul nostru, nici faptul că intelectuali și artiști de la Huxley pînă la Strawinsky, șocați de ineditul descoperirii lui plină de surprize nebanuite, au încercat să deslege enigma misterioasă a lui Gesualdo, aducîndu-și prinosul lor de recunoștință și de admirație¹. Însă Gesualdo n-a fost descoperit azi, iar interpretarea artei sale a trecut printr-o adevărată metamorfoză. D'Arienzo², fără să-l cunoască complet — probabil —, ajunge la concluzia că Gesualdo este un predecesor al lui Al. Scarlatti. Din cauza cromatismelor și modulațiilor sale într-adevăr uluitoare pentru acea epocă, muzicologii de la începutul secolului nostru considerau — nu fără temei — că au surprins în Gesualdo prevestitorul armonicilor lui Liszt și Wagner. Din exemplele pe care le vom prezenta mai tîrziu se va putea constata ușor autenticitatea acestor afirmații.

Însă o analiză adîncită a Madrigalelor în 5 voci lasă să se intervadă că în creația lui Gesualdo pot fi identificate și elemente post-wagneriene, care vizează direct începuturile sec. al XX-lea. Astfel găsim — fie chiar și rudimentar, în formă incipientă — acordurile de nonă pe diferite trepte, de undecimă și tredecimă, atît de caracteristice școlii franceze impresioniste. Lărgind principiul „cvartei consonante“ din practica componistică precedentă, Gesualdo obține — prin întrebuintarea septimei și a nonei autopregătite, „consonante“ —, acorduri de nonă, undecimă și tredecimă de diferite trepte:

The image shows two staves of musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music with complex chords and intervals. There are 'x' marks above some notes and '9' below some notes. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). It also contains several measures of music with complex chords and intervals. There are 'x' marks above some notes and '9' below some notes. The notation is dense and includes various accidentals and interval markings.

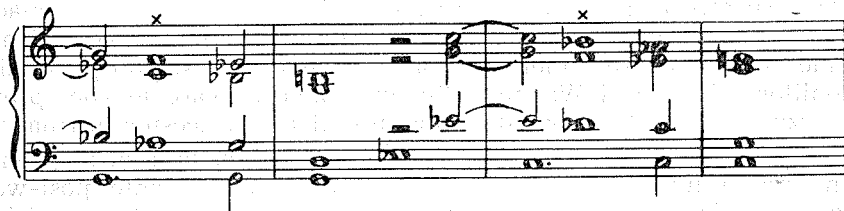
¹ Strawinsky: „Monumentum pro Gesualdo“.

² D'Arienzo: „Un predecessore di Al. Scarlatti“, 1891.

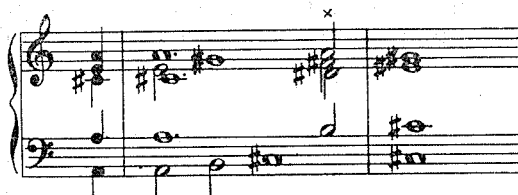


- a) „Gia piansi nel dolore“
- b) „Resta di darmi noia“
- c) „Io pur respiro in cosi gran dolore“
- d) „Tu piangi, o Filli mia“
- e) „

Iată acorduri de undecimă pe bas nemișcat: „Mille volte il di Moro“



Prin disonanțe de pasaj obține acordul de tredecimă rudimentar:



În febra revelațiilor neașteptate se puteau strecura uneori și aprecieri eronate, chiar derutante. În ciuda adevărului că în structura armonică a lui Gesualdo apar unele forme incipiente ale unor formule armonice frecvent întrebuintate de impresionistii francezi, în esență și conținutul operei sale nicidecum nu poate fi considerat un anticipator al lui Debussy, care n-are nimic comun cu tragismul existențialist a lui Gesualdo, sau al lui Kodály, care întruchipînd liniștea, forța, seninătatea echilibrată, prin excelență diatonică, de proveniență rurală — colectivă deci — contrastează izbitor cu zbuciumul, neliniștea sfișietoare, hiper-individualistă a lui Gesualdo, precum o face — credem — oarecum discutabil cunoscutul muzicolog contemporan Szabolcsi Bence în studiul său substanțial¹.

¹ Szabolcsi Bence: *Válaszút*, Budapest, 1963, pg. 14.

În Madrigalele sale ne vom întâlni cu forme mai avansate ale așa numitelor „relații false“ modale, sau — cu un termen mai propriu — ale „cromatismului încrucișat“ adaptate în forma lor primară în genere de polifoniștii vocali ai Renașterii, ceea ce constituie o contribuție stimulatorie la extinderea „*principiului distanțial*“, care joacă un rol atât de important în structura melodico-armonică a muzicii din prima jumătate a sec. nostru, ca o consecință logică a sleirii și apoi a descompunerii sistemului tonal diatonic-funcțional.

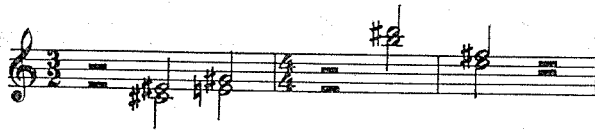
Sistemul diatonic, bazându-se pe *principiul acustic*, ne oferă o ordine succesivă, alternativă și inegală a intervalelor. Astfel, în modul major, succesiunea sunetelor va începe cu ton-ton-semiton, în modul minor-ton-semiton-ton, iar în modul frigid, spre exemplu, -semiton-ton-ton ș.a.m.d. Însă gama cromatică sau cea din tonuri întregi — generate din *principiul distanțial* — se compun din succesiunea unor intervale de semitonuri, respectiv-tonuri întregi, *consecvent egale*. Nu e de mirare, deci, că cei mai severi și neînduplecați apărători ai concepției diatonice „pure“ — școala palestriniană — evitau cu atîta înverșunare aplicarea cromatismului.

În sens armonic, trisonul major — compus dintr-o terță majoră și minoră —, sau trisonul minor — invers, dintr-o terță mică și apoi una mare, — deci din două terțe eterogene, inegale, — avînd ca element comun doar cvinta perfectă, denumite „harmonie perfecte“ de către Rameau, rezultă din *principiul acustic*, iar trisonurile mărite, compuse din două terțe mari, și cele micșorate — din două terțe mici, întrebuițate mai rar și cu prudență în Renaștere, pentru a le face „inofensive“ din cauza ambiguității și a efectului lor „dizolvant“, se bazează pe *principiul distanțial*. De asemenea, septima micșorată, compusă din trei terțe mici și „terțcvartacordul mărit“ — compus din două segmente de terțe mari izolate de un interval de secundă mare — întrebuițate în epocile de mai târziu, purced din același principiu. La începutul secolului nostru apar acordurile compuse din cvarte, secunde mari sau mici etc. tot ca produse ale *principiului distanțial*. În general fenomenele melodico-armonice izvorîte din *principiul acustic* se bazează pe asimetrie, pe cînd cele provenite din *principiul distanțial* pe simetria elementelor componente.

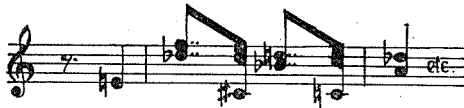
Cromatismul și, în genere, elementele melodico-armonice distanțiale constituiau de fapt în cursul evoluției istorice, fermenți activi ai slăbirii și destrămării sistemului modal, tonal-funcțional, acționînd lent dar inevitabil în favoarea anihilării ei, deci în favoarea politonalismului și a atonalismului. Ele jucau rolul unui adevărat „cal troian“, care, strecurîndu-se pe neobservate în organismul robust al sistemului tonal-funcțional, i-a sleit forța de rezistență, împingîndu-l în pragul lichidării propriu-zise.

„Relațiile false“ — cromatismul încrucișat-prin înlănțuirea a două terțe mari, sau sextele mici la intervale de terță mică, acceptate și de stilul palestrinian, aparțin sferei fenomenelor distanțiale, ce acționează — precum vom vedea — în același sens, sub aspect istoric.

Bartók: Cvartetul nr. 2 (p. III)



Schönberg: op 11 nr. 1



În ceea ce privește procedeul bi-și politonalismului, azi, în genere, se acceptă opinia lui D. Milhaud, potrivit căreia originea străveche a bitonalismului trebuie căutată în răspunsul fugii.¹ Acest fenomen îl întâlnim și în răspunsul în stretto al motetelor din epoca Renașterii, când acesta — în mod excepțional — se realizează nu la intervalul de dominantă, ci transpus în tonalitatea dominantei, producând momentan mici fragmente bitonale.

Lasso: „Cantiones duorum vocum“



Pînă ce la Lasso și la alți contemporani ai săi acest fenomen se deslușește clar, întrepătrunderile imitative nu numai în 2, ci în mai multe moduri polimodale ale lui Gesualdo, din cauza abundenței cromatismelor întrebuițate, cu efect dizolvant asupra structurii modale propriuzise, fac uneori dificilă — dacă nu imposibilă chiar — interpretarea precisă, unitară a fenomenului. Din exemplele ce vor urma se degajă clar că în timp ce la Lasso și la contemporanii săi apar uneori tentații bitonale, la Gesualdo găsim fragmente imitative în stretto, care deschid curajos drumul spre polimodalism:

¹ D. Milhaud: Polytonalité et Atonalité (Revue Musicale 1923). Credem însă, că primele imbolduri ale bitonalismului cuprind chiar unele forme ale organumului medieval, compus din cvinte paralele, cînd unui „Cantus firmus“ i se suprapunea uneori aceeași melodie la interval de cvintă superioară. *Tentația bitonalismului este deci străveche, fiind prezentă în formele primare ale polifoniei.*

Gesualdo: „Se vi duol il mio duolo“

First system of musical notation for the piece "Se vi duol il mio duolo". It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The lyrics are: "E quel duol", "E quel duol", "E quel duol", and "E quel duol che vi spiacce".

„T'amo, mia vita“

Second system of musical notation for the piece "T'amo, mia vita". It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The lyrics are: "Par che trasfor- mi" and "etc.". The system ends with a double bar line.

„Tu m'uccidi, o crudele“

Third system of musical notation for the piece "Tu m'uccidi, o crudele". It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The lyrics are: "Tu m'uc- ci- di, o cru- de- le".

Iată un fragment din „Mercègrido piangendo“, cu caracter atonal pînă în momentul cadenței finale

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of five staves. The top four staves are vocal lines, and the bottom staff is a bass line. The lyrics are 'Io mo-ro io mo-ro' repeated across the staves. The music is atonal and features complex rhythmic patterns and chromaticism. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

Studierea mai atentă a ultimelor sale volume de madrigale ne va releva în continuare surprize neașteptate și recompensează cu generozitate eforturile depuse. Afinitățile lui Gesualdo cu unele elemente și aspecte caracteristice ale gândirii seriale devin din ce în ce mai evidente. În căutarea surselor și antecedentelor serialismului dodecafonic, muzicologia modernă a identificat — precum știm — pînă acum prima serie dodecafonică într-un fragment din opera Don Juan de Mozart și apoi în simfonia Faust a lui Liszt.¹

Din studiul nostru rezultă că Gesualdo ajunge cu 2, respectiv, 2 $\frac{1}{2}$ secole mai devreme la o concepție și practică *linear-melodică* înrudită într-o măsură cu mult mai convingătoare decît la Mozart cu principiul generator și chiar cu fazele primare ale serialismului din lucrările timpurii ale lui Schönberg și ale tuturor celorlalți compozitori semnificativi ai epocii noastre — inclusiv Enescu — dintre care aproape nimeni nu s-a putut sustrage de fapt influenței acestui curent.

Dodecafonia, sau tehnica serială de 9—10 sunete, atît de frecventă în creația epocii noastre, pleacă de la *principiul exploatării la maximum a sistemului tonal de 12 sunete*. Principiul în sine — al exploatării maxime ale sistemului tonal dat — este cunoscut și în trecut și în culturile muzicale diatonice, constituind un *deziderat* întotdeauna prezent. Recomandarea de a se evita repetarea unui sunet în construirea unei linii melodice în stilul palestrinian, spre exemplu, are sursa ei psihologică tot în acest principiu de valabilitate generală. Tehnica dodecafonică, serială, a tras doar ultimele consecințe ale acestei tendințe, constituind un rezultat al unui proces istoric evolutiv. Cromatismul wagnerian și post-romantic se continuă în mod logic în tehnica dodecafonică, iar ortodoxismul chiar temporar al lui Schönberg n-a avut alt rol decît crearea unei

¹ Roman Vlad: Storia della Dodecafonia, Milano, 1958, pag. 29.

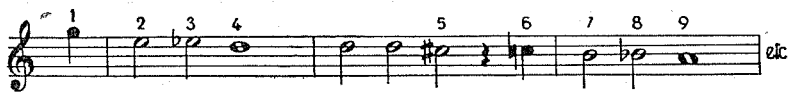
ordini în haosul și anarhia cromatismelor, ca unul însă *nicidecum unicul* aspect posibil al universului muzical contemporan.

Principiul exploatării din ce în ce mai intense a materialului sonor de 12 sunete — factorul generator primordial al dodecafoniei — apare prima oară în mod vădit, ostentativ chiar, uneori, în cadrul culturii muzicale europene, la Gesualdo.

Iată un fragment melodic de 9 sunete din madrigalul „Mile volte il di“ din cartea a VI-a, care, începînd printr-un salt de septimă mare — interval caracteristic favorit chiar al muzicii contemporane¹ — continuă cromatic treptat, în afară unui interval de secundă mare. Cele 9 sunete se succed fără ca vreunul precedent să se repete:



Aceeași structură cromatică înrudită o prezintă în sens descendent fragmentul următor din madrigalul „Or, che in gioia“:



O fază mai evoluată, debarasată de succesiunile cromatice treptate, o aduce fragmentul următor din madrigalul „Ardo per te, mio bene“, cu profil atonal vădit. Este demn de remarcat că această serie de 9 sunete se repetă secvențial la o secundă inferioară, epuizînd astfel complet materialul sonor al celor 12 sunete:



În madrigalul „Io parto“ găsim la bas următorul fragment:



Pentru a risipi orice eventuală nedumerire, vom cita un exemplu din madrigalul „Correte, amanti, a prova“ din cartea V-a, în care seria de 9 sunete din sopran este reluată prin imitație la mezzosopran la cvinta inferioară, dovedind și mai mult că compozitorul utilizează acest element nu întîmplător, ci deplin conștient. Valoarea acestui ex. este sporită de împrejurarea că, în ambele cazuri, raportul de intervale al imitației incipiente între cele două voci externe (tenor-sopran și bas-m-sopran) este de cvintă micșorată, cu totul străin acestei epoci, des întîlnită însă în polifonia sec. nostru, tot ca un rezultat al reafirmării principiului distanțial.

¹ Acest fenomen îl face pe Stuckenschmidt (Neue Musik, Berlin, 1951) să vorbească despre „stilul de septimă“ al muzicii noi.

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Deh, cor mio, non, non pian-ge-te (10) (11) (12)

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Deh, cor mio, Deh, cor mio, non, non pian-ge-te

Deh Deh

Deh, cor mio, non pian-ge-te Deh

Deh, cor mio, non pian-ge-te

În continuare vom prezenta un fragment serial, unde se succed 11 sunete cu mici repetări neînsemnate:

Can-ter-rot-ti-o-mi o mèi; Dun-quea do-lo-ri lo-re-slo

1 2 3 4 5 6 7 8

9 10 11

Fărămițarea, pulverizarea acestei linii melodice, caracteristică ultimei perioade a creației lui Gesualdo, îl apropie și mai mult de epoca noastră, în care acest procedeu caracteristic neurasteniei spasmodice contemporane a evoluat inevitabil în pointilism.

Iată un exemplu în care procesul de fărămițare străbate întreaga structură polifonică, zbîrlind organicitatea țesutului melodic: „Alme d’Amor rubelle“

lan-gue e so-spi-ra lan-gue e so-spi-ra, so-spi-ra

lan-gue e so-spi-ro lan-gue e so-spi-ra

Întreg fragmentul e străbătut de demonul neliniștii mistuitoare. A se remarca intervalele mari ale tenorului, considerate pînă atunci nemelodice (Gesualdo, eliminînd restricțiile palestriniene, întrebuițează însă și octave micșorate descendente!)

Creația lui Gesualdo prezintă și cazuri rudimentare ale „dodecafoniei complimentare“, cînd — într-un fragment scurt, — apar toate cele 12 sunete în cadrul a 2 voci:

„Resta di darmi noia“



Din această fugară incursiune analitică în creația lui Gesualdo se detașează — cred — contingențele sale stilistice cu anumite tendințe inovatoare ale muzicii secolului nostru. Saltul, anticiparea cu peste 3 secole ale unor elemente stilistice este puțin obișnuită, iar în trecutul muzicii europene „cazul Gesualdo“ în dimensiunile sale, cred, este un fenomen unic, inedit. Desigur, nu e vorba numai de contingențe formale, ci și de conținut: *Elementele formale nicidecum nu se pot desprinde de fondul sau conținutul lor emotiv care le generează. Un conținut nou nu se poate exprima numai prin mijloace de expresie vechi; el creează în mod necesar un limbaj nou, adecvat.*

Lucrările de maturitate ale lui Gesualdo sînt copleșite de o atmosferă grea, apăsătoare: mereu suspine, dureri, lacrimi, spaima și peste tot — teroarea macabră a morții care este așteptată, dorită ca singurul desno-dămînt posibil al unei existențe mizere și lugubre. „O, moarte, vino-mi în ajutor . . . pentru a pune capăt acestui chin cumplit“, sau: „zilnic mor de o mie de ori“ etc., sînt refrene chinuite, înfricoșătoare ale unei vieți strivite, ale unui destin întunecat de umbra unei zguduitoare tragedii familiare care l-a transformat în poetul unei încleștări deznădăjduite și cumplite, copleșit de sentimentul stingerii și al morții. Consider că, în primul rînd, acesta constituie factorul psihic comun care-l apropie uneori de dodecafonia contemporană, născută și ea la rîndul ei după justa apreciere a lui Adorno¹ — din sentimentul de angoasă, teroare și însingurare al omului unui veac frămîntat de permanente tensiuni și viziuni tenebroase. *Substratul psihic sub atîtea aspecte înrudite, starea sa sufletească traumatizată, ireconciliabil conflictuală, deci afinitățile de conținut — sînt factorii care îl apropie atît de mult pe Gesualdo de curente muzicale ale epocii noastre, transformîndu-l într-un avantgardist, radicalist, autentic reprezentant al unei arte experimentale, al epocii sale de tranziție, ale trecerii de la sistemul modal la cel funcțional.*

¹ Th. Wiesengrund Adorno: *Philosophie der neuen Musik* (Frankfurt, 1958).

Процесul еволютив ал unui артист не schițează întotdeauna nu numai drumul pe care-l parcurge spre el însuși, ci și măsura înțelegerii și pătrunderii adevărului înconjurător. Epoca în care a trăit el a fost de asemenea o epocă de crize, de mari transformări și convulsii sociale — culturale, ceea ce desigur a contribuit inevitabil la desăvârșirea profilului său artistic.

În concluzie putem afirma că stilul lui Gesualdo, fără să fie atonal sau serial, poartă însă incontestabil germeii politonalismului, atonalismului și chiar ai gândirii seriale, ceea ce explică preocuparea din ce în ce mai intensă a epocii noastre față de creația sa, mult timp ignorată și neînțeleasă. Deci poate fi considerat pe drept cuvânt nu numai pregătitorul cu secole înainte al cromatismului lui Liszt și Wagner, dar și prevestitorul atonalismului și serialismului contemporan, care, departe de a fi o speculație abstractă sau o inovație arbitrară, personală a cuiva, constituie produsul unei evoluții istorice îndelungate.

BIBLIOGRAFIE

- Delli Madrigali a cinque voci del Principe di Venosa* (Ugrino-Verlag, Hamburg, 1957—62)
Roman Vlad: *Storia della dodecafonia* (Milano, 1958)
Stuckenschmidt: *Neue Musik* (Berlin, 1951)
Die Musik in Geschichte und Gegenwart (vol. V. Kassel-Basel, 1956.)
Szabolcsi Bencze: *Válaszút*, Bp. 1963.

Некоторые элементы и аспекты предвосхищающие модернизм в творчестве Джезуальдо да Веноза

Макс Эйзикович

Резюме

Подвергая анализу 6 книг пятиголосных мадригалов, автор приходит к заключению что свойство творчества Джезуальдо, характеризуемого музыковедом как предвестник хроматизмов Листа и Вагнера, может быть дополнена новыми и существенными элементами. Стилистические совпадения в двух последних его книгах с некоторыми тенденциями и новаторскими приемами нашего века дают „проблеме Джезуальдо“ стечение необычное для прошлого европейской музыки

В его творчестве проглядывают не только некоторые основные черты импрессионистской гармонии, но очевидно, и зачатки амодализма, полимодализма, а иногда даже и пербичные формы сериального мышления как следствие переходной эпохи, транзиции от модальной к функциональной системе, так и его духовного родства с содержанием музыки нашей эпохи, доминируемой драматическими потрясениями и непримиримыми конфликтами.

Quelques éléments et aspects modernes anticipés dans la creation de Gesualdo da Venosa

par MAX EISIKOVITS

Résumé

Analysant les 6 volumes de Madrigaux à 5 voix de Venosa, l'auteur tire la conclusion, que l'image présentée par la musicologie jusqu' à nos jours — comme un devancier du chromatisme d'un Liszt ou Wagner — peut être complété avec des éléments nouveaux et substentiels.

Les contingences stylistiques des deux derniers de ses volumes avec quelques tendances et phénomènes innovateurs de notre siècle confère au „cas de Gesualdo“, un aspect singulier, inédit dans le passé de la musique européenne.

Dans son oeuvre apparaissent non seulement quelques aspects rudimentaires de l'harmonie impressioniste mais aussi les germes de l'amodalisme et du polytonalisme sont visibles d'une manière manifeste et quelque fois même les formes primaires de la pensée sériale; comme une conséquence de son époque de transition, le passage du système modal au système fonctionnel, autant, que de ses nombreuses affinités d'âme, dominées par une détresse dramatique, d'essence existentialiste et des situations tout plein de conflits, inconciliables avec le contenu de la musique de notre époque.

Vorweggenommene moderne Elemente und Aspekte im Schaffen des Gesualdo da Venosa

von MAX EISIKOVITS

Zusammenfassung

Nachdem der Verfasser die 6 Bände 5 — stimmiger Madrigale unternucht hat gelangt er zu der Schlussfolgerung, dass das Bild welches die Musikologie bis heute über das Schaffen Gesualdo's bietet — als einem Vorläufer der Chromatismen Liszt's u. Wagners — durch neue und wesentliche Elemente ergänzt werden kann. Die stilistischen Berührungspunkte seiner beiden letzten Bände mit einigen Bestrebungen unseres Jahrhunderts geben dem „Fall Gesualdo“ ein einzigartiges Gepräge, der in der Vergangenheit der europäischen Musik einmalig ist.

In seinen Werk finden sich nicht nur Keimelemente impressionistischer Harmonik, sondern unübersehbar Ansätze des Amodalismus des Polymodalismus und fallweise sogar primäre Formen serieller Denkungs weise, begründet sowohl durch die Übergangsepoche in der er lebte, des Übergangs vom modalen zum funktionalen System, als auch in seiner vielseitigen seelischen Verwandtschaft mit dem Gehalt der Musik unserer Zeit, bestimmt von einem dramatischen Hin — und Hergerworfensein von existenzialistischer Art und unausgeglichenen Konflikt zuständen.

Elementi ed aspetti moderni anticipati nella creazione di Gesualdo da Venosa

di MAX EISIKOVITS

Riassunto

L'autore, in seguito all' analisi dei sei libri di Madrigali per cinque voci, conclude che all' immagine che fino ad oggi è stata data dalla musicologia sulla creazione di Gesualdo — come antecessore dei cromatismi di Liszt e Wagner —

si possono aggiungere nuovi e sostanziali elementi. Le contingenze stilistiche dei suoi ultimi due libri con corte tendenze e fenomeni innovatori del nostro secolo, conferiscono al „caso Gesualdo“ un aspetto singolare, inedito per il passato della musica europea.

Si manifestano nella sua opera non solo certi aspetti rudimentali dell' armonia impressionista, ma altresì, palesemente, i germi dell' amodalismo, del polimodalismo e qualche volta perfino le forme iniziali del pensiero seriale, come una conseguenza dovuta tanto alla sua epoca di transizione, al passaggio dal sistema modale a quello funzionale, quanto alle sue molteplici affinità spiritualisottomesse ad un angoscia drammatica di essenza esistenzialista ed a certi stati d'animo contrastanti ed irriconciliabili — con il contenuto della musica contemporanea.

Aspecte ale evoluției conceptului despre ritm în muzica secolului nostru

CORNEL ȚĂRANU

O muzică cu adevărat contemporană e greu de imaginat fără împropă-tarea și evoluția continuă — alături de celelalte componente — a conceptului despre ritm.

Evoluția acestui concept o putem urmări pe două planuri, oarecum convenționale, oarecum arbitrare, dar în măsură totuși să înglobeze majoritatea concepțiilor și tendințelor ritmice ale sec. XX:

1. Ritmurile inspirate — direct sau indirect — din muzica populară. Apariția și dezvoltarea unor compozitori ca Strawinski, Bartók, Enescu și alții a adus în prim plan vigoarea ritmică de factură „neaoș” populară a unor lucrări ca: „Sacre de printemps”, „Zene”, „Muzică pentru coarde”, în care predomină principiul giusto, sau a altora, ca Sonata III-a, Simfonia de cameră de Enescu, în care găsim în prim plan ritmică specifică a unui parlando rubato, a unei variații ritmice continue.

Aceste elemente au fost dezvoltate de Enescu mult înaintea unui Messiaen, de pildă, considerat drept creatorul celebrului stil „Oiseau”. Elementele acestui stil le găsim din plin în creația premergătoare lui Messiaen, chiar la Enescu, în ritmurile sale, sau în construirea unor moduri.

Tot aici mai putem încadra și o bună parte din creația lui O. Messiaen, care a studiat ritmurile folclorului indian sau polinezian, în lucrări ca: Simfonia Thurangalia, Oiseaux exotiques, Le merle noir, Île de feu, Neumes ritmiques etc.

2. Ritmurile organizate după criterii apriorice, așadar cerebrale, cultivate uneori ca un scop în sine. Asemenea ritmuri, sau, mai bine zis, organizări ritmice, întâlnim în lucrări de orientare pointilistă etc. Este echitabil însă să arătăm aici că și platitudinea ritmică a unor lucrări simpliste trebuie neapărat înscrisă tot în sfera nereușitelor formale. Studiarea așa numitei ritmic „organizate” se impune totuși ca necesară; folosirea și cunoașterea ei nu sînt incompatibile în anumite cazuri cu o muzică interesantă, expresivă, de bună calitate.

La primul capitol trebuie să vorbim neapărat despre variația ritmică, cu exemple care ne stau la îndemînă.

Iată ce spune Șt. Niculescu în studiul „Aspecte ale folclorului în creația lui George Enescu”¹:

¹ În *studii și cercetări de istoria artei*, anul VIII, nr. 2/1961, Editura Academiei R.P.R.

«...dacă în Rapsodia I. se remarcă ritmul „legat“ al dansului, în Rapsodia II-a, cel puțin în tema destinată cornului englez, se manifestă stilul liber — parlando popular. Multe din trăsăturile caracteristice stilului melodic și ritmic enescian apar în germene în această melodie. Sub aspect ritmic, încă de pe acum se conturează variația ritmică specific enesciană, pe care o regăsim și în lucrările din ultima etapă a compozitorului; alcătuirea unui număr *relativ redus* (N. N.) de unități ritmice și înlocuirea lor prin evitarea succesiunilor asemănătoare.»

Iată un asemenea moment:



și variația ritmică, depărtându-se ritmic de citatul folcloric, dar apropiindu-se cu atât mai mult de o expresie proprie stilului enescian: —



Variația ritmică se poate aplica, firește, nu numai stilului parlando-rubato, ci și celui giusto.

Să enumerăm câteva procedee mai des uzitate, cu exemple din literatură universală și românească.

a) — *Ostinato ritmic* (sau pe un ritm)

— *Passacaglia ritmică*

Acest procedeu folosește repetarea ostinată a unui ritm, sau dacă ritmul respectiv e mai amplu, mai complex, putem vorbi de o passacaglia ritmică, procedeul fiind același.

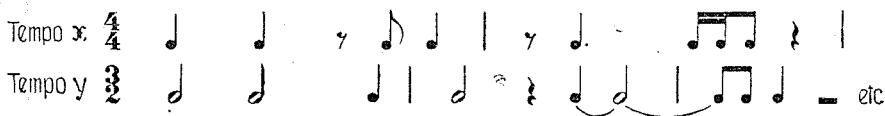
Cităm două recente creații românești, ambele de Anatol Vieru: Concertul pentru violoncel (p. I.) și Cantata de cameră „Lupta cu inerția“ (Interludiul II), unde ritmul se repetă aidoma unei passacagliei, celelalte elemente fiind libere de acest principiu.

Un ostinato ritmic caracteristic îl întâlnim și în finalul simfoniei de Tiberiu Olah.

b) — *Variațiile pe un ritm*

În locul principiului clasic al variațiilor pe o temă, aceasta va fi înlocuită de un ritm care devine astfel „tema variațiilor“.

Un exemplu faimos ni-l oferă Alban Berg, în scena tavernei din Wozzek (actul III, scena 3), construită în întregime pe variația ritmului „piâninei dezacordate“. Iată acest ritm:



Muzicologia germană (Hans F. Redlich) consideră această „invențiune“ pe un ritm — cum o denumește Berg — drept o caracteristică revelatoare, importantă, a autorului. Atît în „Wozzek“ cît și în „Lulu“ el semnalează prezența acestor „Leythrythmus“, care în obsedantul tablou III din Wozzek (o adevărată secțiune „monoritmă“) ar juca sinistrul rol al simbolului sonor al omicidului, după cum în „Lulu“ toți asasinii sînt subliniați prin leit-motivul următor:



Se pare că Berg este primul compozitor de operă care conferă unor formule ritmice un rol leit-motivic, de caracterizare psihologică, și — s-o recunoaștem, — o face cu o plasticitate unică!

Acest sector al leit-ritmului în opera modernă este încă unul din capitolele prea puțin studiate, deși rolul său expresiv — s-a văzut în exemplele arătate — poate fi imens!

Dăm și un exemplu din muzica romînească: finalul Cantatei ceangăești de Tiberiu Olah, construită tot pe principiul variației pe un ritm. A nu se confunda variația ritmică a stilului parlando (ritmuri diferite pe aceeași linie melodică) cu variația pe un ritm, la care se aplică principiile augmentării, diminuției, a deplasărilor de accente, a măsurilor diferite, păstrîndu-se însă proporțiile valorilor ritmice.

c) Polifonia ritmică,

e un capitol foarte bogat. E vorba de procedee polifonice, cum sînt: canonul, imitația, diminuții, augmentări, inversări, chiar stretti, aplicate la o „temă“ ritmică. Asemenea procedee se întîlesc frecvent mai ales la grupele de percuție.

Iată o schemă imaginară de canon ritmic:

CANON RITMIC

STRETTO

Dăm cîteva exemple: — Liviu Glodeanu, Concert pentru pian p. I. Canon ritmic la percuție după cadența pianului;

— Ștefan Niculescu: Invențiuni pentru clarinet și pian.

În muzica mai nouă sînt foarte frecvente elementele de ostinato ritmic, de variație ritmică sau pe un ritm. Ce este „Bolero“ de Ravel, dacă nu un imens și obsedant ostinato ritmico-melodic? Un procedeu asemănător întîlnim în prima parte a Simfoniei a VII-a de Șostakoviici. Este vorba de marșul mecanic, gradat prin repetările ostinate ritmico-melodice ale temeii. Compozitorii care excelează în această scriitură sînt: Bartók, Strawinski, Honegger, Milhaud, Prokofiev, Messiaen și Karl Orff, pentru a un vorbi decît despre „clasicii contemporani“. Un rol special îl are aici infiltrarea jazzului, care aduce vitalitatea trepidantă a muzicii negre, a ritmurilor sale, în paginile unui Debussy, Ravel, Strawinski etc. Să ne gîndim doar la Rag-Time din „Istoire d'un soldat“ sau la „Ebony concerto“ de Strawinski, la unele momente ale finalului Concertului pentru orchestră de Bartók.

Ritmurile jazzului, de la stilul New-Orleans, trecînd prin Blues pînă la Cool, influența lor asupra muzicii mai noi, ar necesita un studiu special.

Un principiu ritmic care face oarecum legătura între cele două mari categorii amintite la începutul studiului nostru este așa-numitul ritm cromatic. El are o natură „ostinato“ care-l apropie de prima categorie de inspirație populară (prin asemănarea sa cu variația ritmică), dar și o latură „făcută“, apriorică, încorsetată, care-l apropie de a doua.

Ritmul cromatic, al cărui exponent și teoretician este tot Messiaen se referă la o unitate ritmică (de pildă o 16-ime) care se adaugă la ea însăși de cîteva ori, cam astfel:

$$a + a + (a.2) + (a.3) + (a.4)$$

Este celebra schemă din Quatre etudes de rythme de Messiaen. Iată-o transpusă grafic în valori muzicale în măsura de $\frac{2}{4}$:



Tot lui Messiaen îi aparțin ritmurile adăugate (rythmes ou valeurs ajoutées), ritmurile non retrogradabile și altele.

Să ne oprim o clipă asupra lor.

Iată binecunoscuta schemă făcută de Messiaen, pe care o găsim transpusă muzical în cunoscutul său unisono din „Quatuor pour la fin du temps“:

La valeur ajoutée
par une note:
par un silence
par le point



Les ajoutées et diminuées	
Ajout du tiers des valeurs	
Retrait du quart des valeurs	
Ajout du point	
Retrait du point	
Augmentation classique	
Diminution classique	

Succesion de rythmes non retrogradables (Chaque mesure contenant un de ces rythmes):

Este cunoscută pasiunea lui O. Messiaen* pentru ritmurile complicate ale folclorului din insula Bali, ritmurile „raga“, hinduse etc. Desigur, acest mare compozitor, care, uneori, e foarte înrudit cu principiile de parlando-rubato al muzicii noastre — vezi „Le merle noir“ —, a fost nevoit să caute aiurea ritmul rar, exotic, negăsindu-l pe solul patriei sale.

Noi însă, studiind și aplicînd asemenea experiențe, mai avem încă mult de făcut tocmai pentru punerea în valoare a propriilor noastre frumuseți.

Coloana infinită a lui Brîncuși, acest monument — sinteză de universal cît și de specific românesc, — și-a găsit corespondentul valoric în versul lui Arghezi sau Blaga și își așteaptă încă corespondentul muzical. Dezvoltarea atît de impetuoasă a muzicii de după eliberare e o cheazășie că un asemenea moment de sinteză și maturitate e realizabil, se întrezărește.

Ne apropiem acum din ce în ce mai mult de categoria a doua a conceptului ritmic, categoria ritmurilor construite după criterii „apriorice“, uneori de o severă rigurozitate matematică. Desigur că, în măsura în care sînt mînuite exclusivist, ca un scop în sine, ele contribuie la o anumită abstractizare a plasmei muzicale, la uscăciune emoțională.

Să enumerăm progresiv cîteva din acestea.

Metru variabil constă în modificarea metrului după criteriul seriilor aritmetice, a altor tipuri de serii, a permutărilor și a altor procedee care duc la serializarea totală a sunetului. Iată cîteva exemple: — metru variabil, realizat prin măsuri de $\frac{1}{8}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{5}{8}$ și invers, descifrabil într-un

* Care ține la Conservatorul din Paris un curs de analiză ritmică.

moment din Invocazione nr. III/1948—49, de Roman Vlad, unde se deslușește cu ușurință „seria ritmică“ egală cu propria ei recurență.

Allegro molto tempestoso

PIANOFORTE

col pedale e tremolo

— Celebra seria a lui Fibonacci 2, 3, 5, 8, 13, 21 etc. pe principiul $a+b=c$, $b+c=d$, $c+d=e$ avînd ca unitate ritmică optimea, șasesprecimea, etc.; — Subdiviziunile impare folosite de un Nono sau Boulez, adică quintolete sau septolete de cîte o pătrime sau optime;

În sfîrșit, serializarea totală a sunetului (înălțime, timbru, nuanță, ritm) pe principiul a 12 valori ritmice deosebite, în ordinea dorită de autor, constituie cîteva din procedeele caracteristice ale acestor compozitori.

Să dăm cuvîntul lui Pierre Boulez, unul din teoreticienii învîrsunați și exclusiviști ai serializării totale: „Muzica mea a fost puternic influențată de Webern, Debussy și Strawinski. Aceștia îmi sînt strămoși, dar consider că muzica nu poate cunoaște o altă evoluție decît aceea pe care a dat-o Webern. La școală vinează, tehnica serială se aplică simplamente la înălțimea sunetului. Noi am extins-o (eu și colegii mei), asupra tuturor componentelor sunetului, atît asupra duratei, cît și a timbrului și a modului de atac (N. N. adică a nuanțelor dinamice). Iată ce numesc eu organizarea totală a sunetului, căci toate componentele sunetului sînt astfel organizate.“ (The world in music, 1952/12.) Tot Boulez simte însă nevoia să precizeze, dată fiind extrema ariditate a sistemului: „confuzia care ne pîndește și de care trebuie să avem o teribilă teamă este de a nu se confunda compoziția cu organizarea“.

Însăși această precizare denotă, punctele nevralgice și dificultățile sistemului organizării totale.

Pentru a termina, iată acum un exemplu din „Structures“ (structuri pentru două piane) de Boulez în care avem de a face cu organizarea totală a sunetului. Din punct de vedere ritmic avem de a face cu o serie de 12 valori ritmice a căror unitate este 32-imea în următoarele succesiuni simultane: 12, 11, 9, 10, 3, 6, 7, 1, 2, 8, 4, 5, 32-imi.

5, 8, 6, 4, 3, 9, 2, 1, 7, 11, 10, 12, 32-imi. (citată după R. Vlad):

Într-o asemenea muzică există o savantă proporționalitate între sunete și pauză (muzica pauzelor) sau a relațiilor între duratele sonore, fază începută încă în piesa pentru orgă de Messiaen „Soixante quatre durées.“

O ultimă fază (până acum!) de abstractizare a muzicii o constituie înlocuirea procesului de creație prin calcule cibernetice, compozitorul devenind astfel mașina electronică sau, cel puțin, fiind ajutat de ea.

Creerul electronic a devenit creator de muzică!

Astfel se ajunge la o muzică în care intervale, pauze, durate, timbre sînt calculate și raportate la o serie de legi ale matematicii sau ale fizicii, cum sînt lucrările compozitorului Yannis Xenakis.

Pentru a avea o idee despre procedeele de compoziție folosite de Xenakis (născut în 1922 la Brăila), e preferabil să urmărim însăși explicațiile autorului în caetul-program „Toamna la Varșovia“ 1964, unde s-a executat și lucrarea sa denumită ST (10—1—080262, pentru 10 instrumente. Semnificația titlului: ST (Muzică stohastică). *Stochastic* înseamnă în matematică aleatoric, la hazard, supus probabilităților.

Lucrarea a fost calculată de către creerul electronic 7090 IBM la Paris, după un „program“ stohastic special. „Programul“ e un complex

de legi stochastice pe care autorul le-a introdus în compoziția muzicală de mai mulți ani. El comandă creerului electronic să definească toate sunetele unei secvențe calculate în prealabil, unul după altul. Mai întâi datele sale de „întimplare“ (occurence), apoi clasa de timbru (arco, pizzicato, glissando etc.), instrumentul, înălțimea, *durata* (NN) și forma dinamică a înălțimii sunetului.

Pentru asemenea compozitori, desigur că și construcțiile geometrice de o mare severitate din lucrările tîrzii ale lui Anton Webern sau chiar Boulez au un coeficient de puerilitate . . .

*

Am încercat pe scurt să schițăm o privire asupra principalelor tendințe ale gîndirii ritmice în muzica contemporană, proces aflat în plină creștere, dezvoltare și căutare.

Vastitatea subiectului nu permite să zăbovim aici, asupra unor amănunte absolut necesare pentru însușirea tehnică a acestora. Esențialul este ca, interpreți sau creatori, soliști, muzicieni de cameră sau orcheștranți, să cunoaștem evoluția, să discernem aspectele valabile ale conceptelor ritmice actuale, să topim în retorta sensibilității noastre numai acele procedee care sînt în măsura să contribuie la creșterea unei originalități contemporane a muzicii românești, mereu mai prezentă în universalitate, avînd un glas propriu și hrănindu-se clipă cu clipă din solul fertil și roditor al patriei noastre peste care foșnește — vorba poetului — „un murmur de neam cîntăreț“.

BIBLIOGRAFIE

- Roman Vlad: *Storia della dodecafonia*, Editioni Suvini Zerboni, Milano, 1958.
O. Messiaen: *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc, Paris, 1944.
René Leibowitz: *Schönberg et son école*. Ed. J. B. Janin, Paris, 1947. Qu'est ce que la musique de douze sons? Ed. Dynamo, Liège, 1948.
Pierre Boulez: *Musikdenken heute*. Ed. B. Schott's Söhne, Mainz, 1963. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik.
Hans F. Redlich: *Significato del dramma musicale di Alban Berg*, La Rassegna Musicale, nr. II—IV/1962.
Șt. Niculescu: *Aspecte ale folclorului în creația lui George Enescu*. Ed. Acad. R.P.R., București, 1961, în „Studii și cercetări de Istoria Artei, anul VIII, nr. 2.

Аспекты эволюции концепции ритма в музыке нашего века

Корнел Цэрану

Резюме

Автор считает, что подлинно современную музыку трудно себе представить без обновления и непрерывной эволюции концепции ритма. Эта эволюция анализируется в двух плоскостях:

1. Ритмы происходящие непосредственно из народной музыки (Стравинский, Барток, Энеску, иногда Мессиаен).

2. Ритмы, организованные на основании произвольных критериев. К этим двум категориям относятся: К первой принцип ритмической вариации, ритмическое остинато (или остинато на какой-либо ритм), ритмическая пассакалья и вариации на ритм, с (примерами из творчества Энеску, А. Виеру, Т. Олах, Албан Берг. Комментируется понятие ритмической полифонии (примеры: Ливиу Глодяну, Никулеску). Упоминается роль и влияние джаза.

„Хроматический ритм“ представляет собой обособленный, переходной принцип. Переходя ко второй ритмической группе, к переменному метру, серии Фибоначчи, ритмическому (полному) сериализму звука, автор даёт примеры из творчества Романа Влада и Булеза.

Последней (в настоящий момент) категорией является организация ритма с помощью вычислений электронного мозга (Ксенакис). Автор делает заключение о необходимости знать эти методы, а также критического *отбора* при их применении.

Aspects de l'évolution du concept sur le rythme dans la musique de notre siècle.

par C. ȚĂRANU

Résumé

L'auteur considère, qu'il est difficile d'imaginer une musique réellement contemporaine, sans un renouvellement et une évolution continue du concept sur le rythme.

Cette évolution est poursuivie sur deux plans:

1. Les rythmes inspirés directement de la musique populaire (Strawinski, Bartók, Enesco, Messiaen quelquefois).

2. Les rythmes organisés selon des critères à priori.

Dans ces deux catégories on mentionne.

Dans la première: le principe de la variation rythmique, ostinato rythmique (ou sur un rythme Passacaglia rythmique et les variations sur un rythme, avec des exemples d'Enesco, de A. Vieru, T. Olah, Alban Berg. On commente la notion de la polyphonie rythmique. Exemples: L. Glodeanu, St. Niculesco). On se rappelle du rôle et de l'influence du Jazz.

— Un principe à part, de liaison est „le rythme chromatique“, on passe ensuite au second groupe de rythmes. Procédés mentionnés: métrique variable, série de Fibonacci, la sérialisation rythmique (donc totale) du son: avec des exemples de Roman Vlad, Boulez.

— Une dernière catégorie, pour le moment: organisation du rythme par les calculs du cerveau électronique (Xenakis).

L'auteur conclut à la nécessité de la connaissance de ces procédés ainsi que d'un discernement indispensable envisageant leur continuation.

Aspekte der Entwicklung des Begriffes vom Rhythmus in der Musik unseres Jahrhunderts

von CORNEL ȚĂRANU

Zusammenfassung

Der Verfasser ist der Meinung dass eine Wahrhaft zeitgenössische Musik ohne ständige Erneuerung und Fortentwicklung des Begriffes von dem Rhythmus schwer vorstellbar ist. Diese Entwicklung wird auf zwei Gebieten verfolgt:

1. Rhythmen, die direkt aus der Volksmusik stammen (Strawinski, Bartók, Enescu, fallweise Messiaen).

2. Rhythmen die apriorischen Ursprung haben. Erwähnt werden unter diesen beiden Kategorien:

Zur ersten: das Prinzip der rhythmischen Variation, rhythmisches Ostinato, rhythmisches Passacaglia und Variationen auf einen Rhythmus, mit Beispielen aus den Werken von Enescu, A. Vieru, A. Berg. Der Begriff von rhythmischer Polyphonie wird untersucht (Beispiele aus L. Glodeanu, St. Niculescu). Bedeutung und Einfluss des Jazz werden erwähnt.

— Ein besonderes — ein Übergangsprinzip — bildet der „chromatische Rhythmus“. Der Autor geht zur zweiten Gruppe von Rhythmen über. Angeführte Verfahren:

veränderliches Metrum (die Fibonaccische Serie), rhythmische, (also totale), Serienbildung des Tones, mit Beispielen aus Roman Vlad, P. Bouléz.

— Eine letzte Kategorie — vorläufig — Schaffung von Rhythmen auf Grund elektronischer Berechnungen (Xenakis). Daraus folgert der Verfasser auf die Notwendigkeit des Wissens um diese Verfahren, sowie auf entsprechende Auswahl bei deren Übernahme.

Aspetti dell'evoluzione del concetto di ritmo nella musica del nostro secolo

di CORNEL ȚĂRANU

Riassunto

L'autore ritiene che sia difficile immaginare una musica veramente contemporanea senza il rinnovamento e la continua evoluzione del concetto sul ritmo. Questa evoluzione viene studiata su due piani:

1. I ritmi ispirati direttamente dalla musica popolare (Strawinski, Bartók, Enescu, Messiaen qualche volta).

2. I ritmi organizzati secondo criteri apriorici. In queste due categorie vengono ricordati:

Nella prima: il principio della variazione ritmica, ostinato ritmico (oppure su un solo ritmo, La Passacaglia ritmica e le variazioni su uno stesso ritmo, con esempi da Enescu, A. Vieru, T. Olah, Alban Berg. Viene commentata la nozione di polifonia ritmica (esempi: Liviu Glodeanu, Niculescu). Si accenna all'influenza del jazz.

Un principio appartato di collegamento è il „ritmo cromatico“; si passa poi al secondo raggruppamento di ritmi. Procedimenti ricordati: il metro variabile, la serie di Fibonacci, la serializzazione ritmica (cioè totale) del suono: esempi presi da Roman Vlad e Bouléz.

Un'ultima categoria, per il momento: l'organizzazione del ritmo attraverso i calcoli del cervello elettronico (Xenakis).

L'autore conclude sottolineando la necessità della cognizione di questi procedimenti, nonché del discernimento necessario nell'adottarli.

Unele observații privitoare la geneza și structura cvartsextacordului

JAGAMAS IOAN

Tratatele de armonie consideră cvartsextacordul ca a doua răsturnare a trisonului. L. Bárdos, în excelentul său studiu intitulat „Armoniile modale“, la începutul capitolului despre acordul de $\frac{6}{4}$, scrie următoarele: „În epoca lui Palestrina, răsturnarea a doua a acordului încă nu are un rol atât de evident ca, de ex., în cadențele lui Bach sau Mozart. Totuși, deja în stilul modal, forma acordului de $\frac{6}{4}$ se conturează destul de clar“ (citată pag. 46); în timp ce în muzica modală găsim abia patru forme ale $\frac{6}{4}$ -lui, manualul de armonie analitică a lui Weiner, care tratează armonia pînă la sfîrșitul romantismului, ne informează despre opt feluri ale $\frac{6}{4}$ -lui și anume: 1. cadențial, 2. de schimb, 3. de pasaj, 4. de întîrziere, 5. de pedală, 6. figurativ, 7. motivic și 8. forma așa-numită „adevărată“ a acordului de $\frac{6}{4}$. Dintre acestea, după Weiner, numai forma ultimă are un caracter propriu-zis de răsturnare, pe care armonia școlastică tradițională o respinge*.

Prezența acordului de $\frac{6}{4}$ în dezvoltarea muzicii polifonice, începînd de la „ars nova“, în care se definitivează principiul armonic al terțelor suprapuse, pînă în sec. al XX-lea, cînd devine tot mai frecventă și diferențiată. Aplicarea și mînuirea lui diferă de la un stil muzical la altul. Spre deosebire de starea directă și răsturnarea I-a a trisonului, acordul de $\frac{6}{4}$ a fost aplicabil numai în anumite condiții de pregătire și rezolvare, asemănător cu alte formule armonice disonante. Respectarea acestor condiții devine treptat mai puțin riguroasă, pentru ca, în cele din urmă să dispară complet. Franz Liszt utilizează deja conștient acordul propriu-zis de $\frac{6}{4}$ liber, fără a-l pregăti sau rezolva conform practicii tradiționale. Mai mult: în unele lucrări ale sale scrie chiar și succesiuni de cvartsextacorduri (de ex. în partea „Allegretto pastorale“ din „Les preludes“), pentru ca acest procedeu să devină la Debussy o figură de stil caracteristică. În muzica din sec. al XVI-lea este prezentă o formă a acordului de $\frac{6}{4}$ care tinde spre o oarecare independență, formă numită de Bárdos în lucrarea amintită „întîrzierea întîrzierii“**. Este vorba despre cazul cînd „cvarta este întîrziată de o notă superioară“. După cuvintele lui Bárdos „și acest fenomen trădează tendința maeștrilor din această pe-

* Vezi Leo Weiner „Flemzö összhangzattan“ Bp., 1944. pag. 86

** Vezi Bárdos L., op. cit., pag. 48.

rioadă, ca basul și cvarta lui să nu apară deodată“. Dintre aceste două elemente, unul sau altul apare mai devreme: Intrarea mai liberă a intervalului de cvartă înseamnă deja o altă etapă de evoluție, care apare în baroc și devine mai frecventă în muzica clasicismului vienez.

Toate aceste indicii ne sugerează că acordul de $\frac{6}{4}$ nu este numai o simplă răsturnare a doua a trisonului. Înseamnă mai mult: o formulă armonică disonantă în stilurile muzicii tonale bazate pe armonii cu structură de terță.

Conform explicațiilor tradiționale, cauza caracterului de disonanță al $\frac{6}{4}$ -lui este faptul că cvinta trisonului este plasată la vocea inferioară. Datorită acestei situații, între vocea inferioară și o altă voce (superioară) ia naștere un interval de cvartă, care produce disonanța. Dacă acest interval de cvartă este alcătuit de vocile superioare, ca în cazul sextacordului, nu rezultă nici o disonanță*. În armonia clasică, intervalul de cvartă este supus unei schimbări calitative; în funcție de poziția sa în cadrul acordului, el va avea rolul unei disonanțe sau consonanțe. Dar oare caracterul disonant al $\frac{6}{4}$ -lui — un fapt confirmat în cursul mai multor secole — se poate explica numai pe baza acestei caracteristici? Teoria răsturnărilor de acorduri epuizează oare toate posibilitățile de interpretare ale caracterului disonant al cvartsextacordului?

Elementele constitutive ale $\frac{6}{4}$ -lui sînt identice cu componentele trisonului; de aceea fiecare tratat de armonie îl consideră drept o răsturnare a doua a trisonului. Pentru a demonstra o altă semnificație a cvartsextacordului, să examinăm mai întîi un trison oarecare în stare directă, din punct de vedere acustic. Este cunoscut faptul că și în cazul intonării unui singur sunet iau naștere armonicele sunetului respectiv. Dacă se intonează mai multe sunete deodată, atunci fiecare sunet dă naștere armonicele sale proprii. În acest complex sonor iau naștere diferite sunete combinate și interferente.

De ex., în cazul intonării acordului major construit din do mic, sol mic, do cu o linie și mi cu o linie apar armonicele fiecărui element în parte formînd un complex sonor:

* Dintre intervalele muzicale, cvarta este singurul interval care poate să aibă două fețe: poate fi consonantă sau disonantă, depinzînd de așezarea ei în cadrul acordului. La începuturile muzicii polifonice europene în lumea organum-urilor, intervalul de cvartă încă n-a avut acest dublu înțeles. Asemenea intervalelor de primă, octavă și cvintă, a fost socotită consonantă, cu toate că cvarta se diferen-

Dintre aceste armonice, cele cu înălțime identică sînt întărite reciproc. Această întărire este mai puternică în cazul armonicelor mai apropiate de fundamentală și mai slabe la celelalte, ceea ce contribuie de asemenea la creșterea intensității sunetelor, fiind vorba de suprapunerea armonicelor fundamentalelor așezate mai jos sau mai sus în cadrul acordului. Natural, armonicile inferioare ale elementelor constitutive ale acordului așezate mai jos se întăresc reciproc cel mai mult, și invers. Prin acțiunea acestor doi factori determinanți, dintre armonicile inferioare ale elementelor acordului coincid următoarele:

— armonica a doua a fundamentalei acordului coincide cu octava fundamentalei, adică cu *do*¹.

— armonica a treia a fundamentalei acordului coincide cu a doua armonică a cvintei, adică cu *sol*¹

— armonica a patra a fundamentalei acordului coincide cu armonica a doua a octavei, adică cu *do*²

— armonica a cincea a fundamentalei acordului coincide cu a doua armonică a terței, adică cu *mi*²

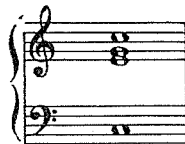
— armonica a șasea a fundamentalei coincide cu a patra armonică a cvintei și cu armonica a treia a octavei, adică cu *sol*²

Aceste armonice întărite reciproc sînt identice cu elementele constitutive ale acordului respectiv. În cazul acesta nu iau naștere sunete combinate, străine de componentele acordului. Un rezultat asemănător vom avea și în cazul cînd trisonul va fi executat în diferite poziții, dar cu dublarea fundamentalei. Dacă dublăm terța sau cvinta acordului, așezarea armonicelor întărite va fi diferită. În timp ce în cazul dublării fundamentalei acordului în stare directă primele șase armonice întărite vor fi identice cu componentele acordului, în cazul dublării terței sau a cvintei, între aceste șase armonice întărite apare un sunet străin de acord: septima majoră a fundamentalei. Din acest moment rezultă un sunet combinat, străin de acord. În prima răsturnare a acordului ordinea armonicelor identice suferă modificări și mai pronunțate: deja a patra armonică comună diferă de componentele acordului, fiind nona fundamentalei acordului și septima basului. De aceea ia naștere un sunet combinat, străin de acord.

Și acum însă vedem ce se întîmplă din punct de vedere acustic în cazul intonării acordului de $\frac{6}{4}$. Între armonicile 1—6, care coincid, găsim două elemente străine de acord: sunetul *si*, terța basului și sunetul *re*, cvinta basului. Aceste două elemente, față de sunetele *do* și *mi* ale cvartsextacordului nostru provoacă o disonanță mai accentuată, care prezintă diferențe de nuanțe în diferite poziții melodice ale acordului. Astfel, față de starea directă, efectul consonanței în cazul primei răsturnări se micșorează, iar în cazul răsturnării a doua se micșorează și mai mult.

țiază destul de timpuriu de aceasta din urmă, prin modul în care este tratată. Teoria muzicală a Greciei antice precum și a Evului mediu include intervalul de cvartă în rîndul consonanțelor perfecte. Mai tîrziu, într-o etapă a evoluției muzicii, caracterizată prin apariția concepției armonice bazată pe acorduri cu structură de terțe suprapuse, prin consolidarea acestei noi concepții cvarta devine treptat disonanță condiționată sau semidisonanță.

Faptul acesta poate fi confirmat din următorul experiment: la un pian bine acordat, cu un mecanism perfect, să executăm următorul acord major în stare directă fără să folosim pedala:



Dacă ținem acest acord pînă ce dispare compelt observăm că nu apare nici un sunet străin de acord. După aceea să executăm răsturnarea a doua a acordului în același fel:



Cu un auz muzical cît de cît format putem observa că, în afara sunetelor atacate, după un anumit timp apar două sunete străine: re^1 și si^1 . Comparînd cele observate cu tabelul armonicelor comune, constatăm că în primul caz datele auditive coincid cu cele acustice: sunetele străine lipsesc cu desăvîrșire. În cazul al doilea apare doar deosebirea că cele două sunete străine din seria armonicelor sînt într-un alt registru: cu o octavă mai jos. Însă această deosebire nu este esențială.

Dacă între starea directă și răsturnarea a doua a unui trison apare o deosebire atît de evidentă, încadrarea $\frac{6}{4}$ — acordului în categoria trisonurilor numai pe baza faptului că el conține elemente identice cu trisonul devine discutabilă. (Ne gîndim în primul rînd la formele: cadențială, de întîrziere, de schimb și de trecere ale $\frac{6}{4}$ -lui.) Între teorie și practică, bazîndu-ne pe cele de mai sus, observăm o contradicție. Dacă acordul de $\frac{6}{4}$ nu este o răsturnare, cum poate fi el interpretat?

Pentru a explica acest fenomen, să alegem din cuprinsul speciilor acorurilor cu structură de terță un acord, care în stare directă să fie cel mai apropiat de acordul de $\frac{6}{4}$. În tot sistemul putem găsi un singur acord: acordul de tredecimă, care, totodată, reprezintă și cea mai evoluată formă a acordului cu structură de terță din cuprinsul muzicii diatonice. Să facem o comparație între acordul de $\frac{6}{4}$ construit pe nota sol și între forma cea mai simplă a acordului de tredecimă construit tot pe acel sol:



Toate trei elementele componente ale $\frac{6}{4}$ -lui sînt incluse în acordul de tredecimă, și anume: ca fundamentală, undecimă și tredecimă, acestea

fiind sunetele cele mai caracteristice ale acordului de tredecimă. Mai trebuie să luăm în considerare și faptul că în cazul intonării unui $\frac{6}{4}$ se impun două sunete combinate: terța și cvinta acordului de tredecimă care sînt identice cu sunetele de rezolvare ale $\frac{6}{4}$ -lui cadențial sau de întîrziere. Acordul de $\frac{6}{4}$ este deci aproape identic cu aceea formă incompletă a acordului de tredecimă din care lipsesc doar septima și nona. În această formă incompletă, fără septimă și nonă, acordul de tredecimă reprezintă o puternică disonanță, care, prin amestecarea funcțiilor de dominantă și tonică, tinde în spre neutralizarea funcției folosite, în sensul clasic al cuvîntului. Acestea nu reprezintă tocmai funcția de dominantă, însă e mai aproape de ea decît de funcția de tonică. Conține deci acea funcție a $\frac{6}{4}$ -lui cadențial sau a celui de întîrziere, care reprezintă forma cea mai naturală a rezolvării lui.

Conform celor de mai sus, în unele cazuri nu putem privi $\frac{6}{4}$ -ul drept o simplă răsturnare a trisonului, ci-deocamdată-îl vom interpreta ca un acord incomplet de tredecimă.

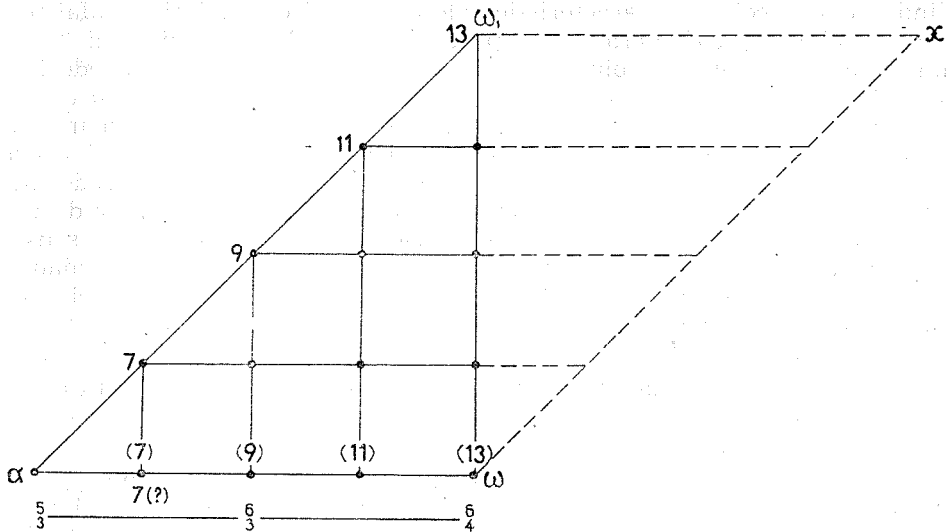
Nu putem determina precis momentul apariției acordului de $\frac{6}{4}$, dar începînd de la Petronius (sec. XIII), îl găsim în fiecare epocă. Aproximativ șapte secole și jumătate (poate și mai mult) au trecut de la apariția $\frac{6}{4}$ -lui și pînă la cristalizarea acordului de tredecimă. Și totuși, în ciuda acestei mari distanțe de timp, între acordul de $\frac{6}{4}$, care poate fi socotit ca un fenomen străvechi, și între ultima etapă a principiului structurii de terță există o legătură organică, cvartsectacordul putînd fi considerat forma cea mai înrudită a acordului de tredecimă, sau strămoșul acestuia. Sub acest raport, putem afirma că acordul de $\frac{6}{4}$ este un fenomen aproape tot atît de vechi ca și trisonul în stare directă sau ca și sextacordul.

Din toate acestea putem trage concluzia că prima etapă a istoriei acordurilor cu structură de terță, paralel cu forma lor incipientă, apare și forma lor cea mai complicată, cea mai evoluată, dar într-un stadiu embrionar, forma incipientă fiind reprezentată prin trisonul în stare directă, iar forma culminantă prin cvartsectacord (nucleul acordului de tredecimă). Trisonul în stare directă reprezintă acea inovație revoluționară care este motorul evoluției unei imense epoci muzicale, elementele evoluției ulterioare fiind deja prezente în mod latent în configurația armonicilor sale, iar acordul de $\frac{6}{4}$ reprezintă embrionul momentului final al acestei evoluții. Primul este *alfa* principiului structurii de terță, iar al doilea *omega* acestuia în formă embrionară.

Aceste două nuclee generează treptat celelalte forme de acorduri apărute în cursul istoriei armoniei. În muzica lui Palestrina, de pildă, pe lîngă trisonul și acordul de tredecimă incompletă, găsim sub forma unor figuri melodice, sîmburele acordului de septimă, nonă și undecimă, precum și procesul de cristalizare al acordului de septimă.

Prin schema următoare încercăm să ilustrăm diferitele etape ale evoluției acordurilor (vezi schema pag. 90).

Latura $\alpha-\omega$ a triunghiului dreptunghiular desemnat cu linie cursivă reprezintă o anumită perioadă de dezvoltare a structurii armonice de terță, să zicem prima parte a sec. al XVI-lea. Punctele care divid această linie și numerele în paranteză de deasupra lor reprezintă formele incipiente ale diferitelor acorduri care, precum am spus, există sub forma



unor formule melodice. Numărul șapte cu semnul de întrebare dedesubtul punctului al doilea de la stînga la dreapta, face aluzie la tendința de maturizare a acordului de septimă. La marginea din stînga a bazei triunghiului figurează trisonul în forma directă, la mijloc sextacordul, iar la marginea din dreapta, în punctul omega, acordul de $6/4$. Aceste trei acorduri reprezintă în mod foarte schematic materia de bază a armoniei Renașterii. Punctele însemnate cu numere puse în paranteză reprezintă sunetele străine de această materie de bază. Punctele de pe latura $\alpha-\omega_1$ cu numerele scrise deasupra lor reprezintă etapele de maturizare ale acordurilor de septimă, nonă, undecimă și, în sfîrșit, ale acordului de tredecimă. Punctele de pe latura perpendiculară $\omega-\omega_1$ sînt legate de linii orizontale cu punctele corespunzătoare de pe latura $\alpha-\omega_1$. Pe această latură perpendiculară arătăm evoluția acordului de $6/4$ pînă la eliberarea sa completă, pînă la $6/4$ propriu-zis. Liniile orizontale din interiorul triunghiului reprezintă cîte o nouă etapă de evoluție, iar liniile de jos în sus marchează domeniul deja cucerit. Triunghiul mic deasupra acestor linii reprezintă noile posibilități în cadrul dat și așa mai departe. Precum vedem, cu cît este mai mare domeniul cucerit, cu atît va fi mai mică suprafața posibilităților ulterioare, care se încheie în punctul ω_1 . Paralelele cu acest proces triunghiul omega-omega 1 — reprezintă noile posibilități de combinare, ca, de ex., îmbogățirea materialului sonor, apariția alterațiilor, diferențierile sonore, formule melodice mai complicate și mai libere, cuceririle cromatiche etc. Pe măsură ce posibilitățile se restrîng în triunghiul din stînga, cresc noile posibilități în triunghiul din dreapta. În timp ce etapa de evoluție $\omega-\omega_1$ de pe suprafața $\alpha-\omega-\omega_1$ se termină, suprafața $\omega-\omega_1-x$ reprezintă începutul unei noi etape de evoluție. Rădăcinile acesteia pătînd în substratul $\alpha-\omega$, iar în ultimă instanță și mai adînc, pînă la organum-uri, intervalul de cvartă fiind la rîndul său strămoșul lui. Totodată, acordul de $6/4$, după cum se reflectă în triunghiul $\omega-\omega_1-x$ este punctul

de plecare al acordului de tredecimă, cu alte cuvinte, un nou punct de plecare. Împreună cu sextacordul de întârziere, cvartsextacordul va fi stră-pungătorul principiului structurii acordice de terțe și totodată forma incipientă a principiului structurii de cvarte.*

Dar oare cu acordul de tredecimă principiul structurii de terțe este epuizat? pe ultimul sunet — respectiv pe mi — se mai poate construi o terță mare: sol diez, care deja este în afara diatoniei. Pe sol diez se poate construi o terță micșorată (element nou) — și bemol, pe aceasta re bemol, mai departe fa dublu bemol — terță micșorată și, în sfârșit, terță mărită — la bemol. Continuarea acordului de tredecimă pînă la includerea tuturor celor 12 sunete cromatice se poate rezolva astfel: sol b — si b — re b — fa bb — la b. Complexul armonic construit numai din terțe mari și mici, în cazul acordului nostru de tredecimă construit pe sol, poate fi continuat tot în acest spirit, înlăturînd terțele micșorate și mărite dacă adăugăm deasupra lui mi pe sol diez, iar dedesubtul lui sol, fundamentala mi bemol.

În lumina celor enunțate mai sus, construirea acordurilor cu structura de terță se încheie — în limitele diatoniei — cu acordul de tredecimă. Cu terțe mari și mici putem ajunge, de asemenea pînă la acordul de cvintdecimă, respectiv — cu încă două trepte — pînă la septdecimă. Iar dacă folosim — pe lîngă terțe mari și mici — și terțe micșorate și mărite, ajungem pînă la totalul cromatic. Structura de terțe conține deci toate posibilitățile structurii de cvarte și de secunde. Toate celelalte principii de construcție sînt incluse în cele trei forme pe care principiul de construcție în terțe le conține în mod latent. În sistemul nostru tonal, tocmai din acest motiv, sistemul structurii de terțe are viață atît de lungă.

În încheiere să ne reîntoarcem la $6/4$. Forme asemănătoare cu cvartsextacordul găsim deja în muzica lui Palestrina $5/4$ și $6/3$:



Ambele forme au cîte două note comune cu două note din acordul $6/4$. Dacă contopim forma de întârziere $5/4$ cu sextacordul, atunci avem ca rezultat sunetele acordului de $6/4$ și cele două sunete combinate despre

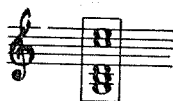
* Privitor la aspectele acordului de $6/4$, este necesar să adăugăm următoarele: În ultimele decenii ale sec. XIX-lea apar treptat acorduri alcătuite din cvarte, iar mai tîrziu-alte combinații armonice. Dar nu este nimic nou sub soare. Dacă examinăm, de ex., acordurile alcătuite din cvarte, observăm că acestea există deja a priori în acordul de nonă.

Fundamentală cvinta și nona acordului de nonă pot fi considerate elementele unui acord de cvartă, iar formulele armonice formate din secunde suprapuse conțin și mai multe elemente din acordul de nonă: fundamentala, terța, septima și nona.

Acordul de undecimă poate fi construit în formă completă din cvarte suprapuse, ca și acordul de tredecimă.

Din cele de mai sus putem trage concluzia că principiul de construcție al acordurilor cu structură de terțe conține posibilitățile de construcție ale acordurilor alcătuite din cvarte și secunde. Structura de cvarte și secunde este dată într-o anumită etapă a structurii de terțe. Dar posibilitățile structurii de cvarte și secunde încă nu sînt epuizate. Ele se extind pînă la exploatarea întregului material sonor, pînă la totalul cromatic.

care am mai vorbit, din care rezultă forma incompletă a acordului de tredecimă:



Aceste înrudiri ne furnizează punctul de plecare al unor concluzii, potrivit cărora în unele cazuri sextacordul este mai aproape de $6/4$, decât de trisonul în stare directă. În această formă, sextacordul are adeseori tot același rol ca și $6/4$ -ul, întârziind în stare directă cvinta dominantă și având deci o funcție de dominantă. În sextacord, ca și în $6/4$ putem observa o structură mixtă, în amândouă formele fiind prezente intervale de terțe și cvarte. Diferența constă numai în așezarea acestora, care nu determină totdeauna sensul lor. În cazul când cele două acorduri sînt prezent într-o formulă cadentială, diferența între ele este mai mică.

Din compararea $6/4$ -ului cu acordul de tredecimă, pe de o parte, și din cele câteva concluzii pe care le-am tras, pe de altă parte, se ivește o nouă întrebare: dacă în mod analog nu ar fi bine să examinăm trisonurile în stare directă în lumina configurației acordurilor complete de tredecimă, construite din acestea? Ar însemna comparația trisonului cu ultima etapă a evoluției sale (în cadrul tonal dat). La fel, ar fi de dorit examinarea sunetelor figurative melodice pe baza acordurilor de septimă, nonă, undecimă, și tredecimă.

BIBLIOGRAFIE

- Bárdos Lajos: *Modális harmóniák*, Budapest, 1961.
Victor Giuleanu - V. Iusceanu: *Tratat de teorie a muzicii vol. I—II*. Ed. Muz București, 1962.
Dr. Keszler Lőrincz: *Zenei alapismeretek*, Budapest, 1959.
Dr. Keszler Lőrincz: *Az összhangzattan elméleti és gyakorlati tankönyve*, Budapest, 1928.
Kokai Rezső: *A rendszeres zeneesztétika alapelvei*, Budapest 1933.
Marțian Negrea: *Tratat de armonie*, București, 1958.
Weiner Leo: *Elemző összhangzattan*, Budapest, 1944.

Некоторые замечания по вопросу возникновения и структуры кварт-сектаккорда

Ион Ягомощ

Резюме

Оставляя традиционную теорию аккордов, автор приходит к заключению, что кварт-сектаккорд не может всегда являться одной из форм обращения трезвучия.

Исходя из анализов различных видов кварт-сектаккорда, его применения и из анализа его акустических свойств, автор делает вывод, что некоторые виды кварт-сектаккорда, как, например, кадансовый кварт-сектаккорд или вообще задержания, суть эллиптические формы аккорда тридецимы.

Quelques observations regardant la genese et la structure de l'accord de sixte-quarte

par JAGAMAS IOAN

Résumé

Abandonnant le point de vue de la théorie traditionnelle concernant les accords, l'auteurs constate que l'accord de 6/4 ne peut pas être toujours interprété comme une forme de renversement d'un accord triton.

En partant de leur considération dans l'histoire du langage muzical et en même temps envisageant ses aspects acoustiques, l'auteur arrive à la conclusion, que certaines espèces de l'accord de 6/4 comme par expl: l'accord de sixte-quarte de la cadence et sixte-quarte avec retard, sont en général des formes élliptiques de l'accord de tredecime.

Einige Bemerkungen über die Entstehung und Struktur des Quartsextakkordes

von JAGAMAS IOAN

Zusammenfassung

Der Verfasser verzichtet auf die traditionellen Theorien über die Akkordik und stellt fest, dass der Quartsext-Akkord nicht immer als Umkehrung eines Dreiklangs aufgefasst werden kann.

Von diesen Feststellungen ausgehend, miteingeschlossen diejenigen der akkustischen Aspekte (im Laufe der Entwicklung der musikalischen Sprache), gelangt der Verfasser zu der Schlussfolgerung, dass einige Quartsext-Akkorde, wie z. B. der Quartsext-Akkord in Kadenzen und derjenige der durch Suspension entsteht, elyptische Formen des Terzdecim-Akkordes sind.

Certe osservazioni riguerdenti la genesi e la struttura del quart-sestaccordo

di JAGAMAS IOAN

Riassunto

Abbandonando le teorie tradizionali sugli accordi, l'autore mette in chiaro che l'accordo di 6/4 non può essere interpretato sempre come una forma di rovesciamento di un trisuono.

Esaminando questi aspetti nella storia del linguaggio musicale e nello stesso tempo gli aspetti acustici dell'accordo di 6/4, l'autore conclude che certe forme dell'accordo di 6/4, come per esempio il quarto-sestaccordo di cadenza e il quarto-sestaccordo di sospensione, sono forme ellittiche dell'accordo di tredicesimo.

Problema polivalenței în armonizarea modernă

EDUÁRD TERÉNYI

Una din tendințele importante ce se pot observa în creația muzicală de la sfârșitul veacului, ca și în muzica secolului nostru, este aceea de depășire a organizării tonale clasice în spiritul major-minorului, prezent în arta muzicală europeană din perioada clasicismului și romantismului. În muzica romantică, aceasta se traduce prin întrebuițarea de intervale și acorduri a căror apartenență tonală este mai labilă: tritonul, acordul mărit și acordul de septimă micșorată. Prin întrebuițarea frecventă a modulațiilor și a cromaticii, această labilitate tonală devine și mai evidentă. În muzica modernă, acestora li se mai adaugă și alte procedee ca: întrebuițarea principiilor politonalității, apariția unor game care diferă esențial de cele major-minore (pentatonia, modurile populare, hexafonia), folosirea pe scară largă a acordurilor care depășesc componența de patru sunete (acorduri de nonă, undecimă și tredecimă), acordurile cu note străine, acordurile de cvarte, — ajungînd pînă la organizări total cromatice.

Tendința amintită se manifestă și prin utilizarea destul de frecventă — și, de altfel, tipică muzicii secolului nostru — a unor motive melodice scurte, sau a melodiilor cu ambitusuri foarte reduse (numai 2—3 sunete) a căror tonalitate este greu determinabilă. În legătură cu armonizarea acestora B. Bartók scrie: „Cu toate că ar părea foarte curios, nu mă rețin să afirm că: cu cît este mai primitivă o melodie, cu atît e mai posibilă armonizarea neobișnuită a ei. Să luăm ca exemplu o melodie care se mișcă doar pe două sunete învecinate. Evident că aceste două trepte înseamnă mult mai puține restricții în alcătuirea acompaniamentului armonic, decît dacă melodia ar fi concepută din 4 sau mai multe sunete.“ Mai departe: „în sinul melodiilor primitive nu există nici o referință privitoare la înlănțuirea stereotipă a acordurilor de 3 sunete. Această latură negativă nu înseamnă altceva decît lipsa unor restricții riguroase . . . Tocmai lipsa acestora permite ca aceste melodii să fie văzute prin prisma varietății posibilităților de armonizare prin întrebuițarea acordurilor care arată o direcție polivalentă a diferitelor tonalități.“ Cu alte cuvinte aceasta nu înseamnă altceva — după Bartók — decît scoaterea în evidență a acelor posibilități veșnic noi de armonizare care sînt ascunse tocmai în sinul acestor melodii arhaice, sau motive cu caracter tonal labil.

Ca un prim exemplu, ne propunem examinarea preludiului „După amiaza unui faun“ de Debussy. Motivul melodic de bază al acestei lucrări

este alcătuit din două sunete principale aflate la un interval de triton, legate între ele numai cu note de pasaj cromatice și diatonice. Din cauza prezenței tritonului, apartenența tonală a melodiei este în general labilă. Acest caracter dă posibilitatea de a alcătui un acompaniament cu ajutorul acordurilor (aparținând diferitelor tonalități) ce se leagă întotdeauna de sunetele principale — do^{#2}, — sol¹ — ale melodiei.

Pe parcursul analizelor efectuate, s-a dovedit că metoda obișnuită a basului cifrat nu realizează aici esența modului de armonizare, căci alegerea armoniilor depinde de rolul celor două sunete principale melodice pe care acestea le au în sinul diferitelor acorduri. A devenit astfel necesară introducerea unui nou sistem de cifraj, care ne arată ce a devenit

sunetul respectiv: fundamentală, terță, cvintă, septimă, nonă, undecimă sau chiar tredecimă. Exemplele din tabelul I ne demonstrează că primul sunet principal al melodiei — do^{#2} apare ca: septimă, șapte ajouté, tredecimă și fundamentală, iar al doilea — sol¹: fundamentală, septimă și cvintă. Analizînd în continuare interdependența acordurilor în sînul unui exemplu citat constatăm că în exemplul „C” și „D” sunetul do^{#2} rămîne neschimbat ca tredecimă în acord, iar sol¹ apare ca septimă și apoi cvintă. Se poate ivi și posibilitatea ca sol¹ să apară ca fundamentală și terță; mai mult: teoretic poate fi conceput și cu funcția de nonă, undecimă sau tredecimă. Practic însă, acestei trei posibilități nu sînt utilizate, nona, undecima și tredecima fiind elemente disonante care cer o rezolvare, iar construcția melodică a motivului (vezi cele 4 sunete din urmă) exclude aceste posibilități (trebuie să menționăm că soluționarea armonizării sunetului sol¹, considerat ca septimă, e posibilă, datorită faptului că în muzica lui Debussy septima devine element consonant în acord, ca atare nu preținde nici o rezolvare). Exemplele „C” și „D”, precum și cele două posibilități imaginare mai sus amintite, ne dau următorul șir de acorduri:

13	8	13	3	13	5	13	7
----	---	----	---	----	---	----	---

do^{#2}—sol¹; do^{#2}—sol¹; do^{#2}—sol¹; do^{#2}—sol¹; În afară de cele amintite mai sus se pot imagina și alte combinații asemănătoare, a căror trăsătură comună este faptul că sunetul do^{#2} apare mereu în cadrul aceluiaș șir ca element de acord neschimbat — fundamentală, terță etc., inclusiv tredecimă —, iar sol¹ își schimbă mereu rolul în acord (cele 7 posibilități sînt cuprinse în tabelul următor — Ex. Nr. II —, în care cele 4 variante întrebuițate de Debussy sînt scoase în evidență prin forma completă a motivului).

Metoda de armonizare a lui Debussy se bazează deci pe interpretarea politonală a melodiei în raport cu acompaniamentul armonic, accentuînd independența armoniilor acompaniatoare față de melodie, în opoziție cu concepția veche care realizează o strînsă unitate între melodie și elementul acordic. Astfel, în opera „Tristan și Isolda” de Wagner, leitmotivul dragostei — un motiv asemănător din punct de vedere al labilității tonale cu motivul analizat la Debussy — este armonizat cu ajutorul a două acorduri care, de fiecare dată a apariției leitmotivului, prezintă o formă neschimbată.

Citatul următor (Ex. III.) este extras din prima și a doua strofă a prelucrării unui cîntec popular (Nr. 3 din ciclul „Opt cîntece populare maghiare”) de B. Bartók. Asemănător exemplelor de Debussy — în cele zece reapariții a unei celule melodice primitive, pe parcursul primei și al celei de a doua strofe, construită din trei sunete — armonizarea diferă și aici în două cazuri. (Vezi tabelul centralizator al exemplului III/a). Deasemenea, un caz asemănător ne prezintă și exemplu IV. Cei trei autori citați de această dată întrebuițează același motiv melodic (Bartók: Allegro barbaro, Enescu: Toccata, Honegger: Simfonia a II-a partea I-a). Este interesantă comparația procedeelelor de armonizare, care diferă esențial de la caz la caz.

Ex. III.

I. STROFÁ

I. STROFÁ

Ex. III.a.

Ex. III.a consists of nine staves, labeled a through i, each containing a sequence of notes with corresponding guitar fingering numbers written above them. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The fingering numbers are: a) 8, 8, 8, 3, 8, 5, 8, 7; b) 3, 8, 3, 3, 3, 5, 3, 7; c) 5, 8, 5, 3, 5, 5, 5, 7; d) 7, 8, 7, 3, 7, 5, 7, 7; e) 9, 8, 9, 3, 9, 5, 9, 7; f) 11, 8, 11, 3, 11, 5, 11, 7; g) 13, 8, 13, 3, 13, 5, 13, 7.

Ex. IV.

BARTOK

Bartok's Ex. IV is a piano exercise in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The upper staff features chords with a triplet of eighth notes (marked with a '3' in a box) and a fifth-note chord (marked with a '5' in a box). The lower staff features a piano (*p*) dynamic and a triplet of eighth notes (marked with a '3' in a box). The piece concludes with a triplet of eighth notes (marked with a '3' in a box) in the upper staff.

ENESCU

Enescu's Ex. IV is a piano exercise in two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a fortissimo (*f*) dynamic. The upper staff features a seventh-note chord (marked with a '7' in a box) and a seventh-note chord (marked with a '7' in a box). The lower staff features a seventh-note chord (marked with a '7' in a box) and a seventh-note chord (marked with a '7' in a box).

9 7 9

ff

HONEGGER

7 NOTA DE SCHIMB 3

7 NOTA DE SCHIMB 9

Detailed description: This musical score consists of three systems. The first system shows a piano part with a forte fortissimo (*ff*) dynamic and a violin part. The piano part has circled numbers 9 and 7 above it. The second system features a violin part with a circled number 7 and a box labeled 'NOTA DE SCHIMB' above it, and a piano part with a circled number 3. The third system has a violin part with circled numbers 7 and 9, and a piano part with a circled number 9. The 'NOTA DE SCHIMB' label appears to indicate a key signature change.

Contrastul între melodie și armonizare devine și mai evident în cazul când melodia în sine prezintă deja un profil tonal bine conturat. Astfel de exemple se ivesc în prelucrările de cîntece populare (de ex. Bartók: Șase dansuri romînești, partea VI-a);

Ex. V.

3-4-5-4-5-4-3 9-5 5-4-3-4

5-6-7-6-7-6-5 5-8 4-3-2-3

5-8 7-6-5-7

Detailed description: This example shows three systems of music. The first system has a violin part with rhythmic patterns 3-4-5-4-5-4-3 and 9-5, and a piano part with rhythmic patterns 5-4-3-4. The second system has a violin part with rhythmic patterns 5-6-7-6-7-6-5 and 5-8, and a piano part with rhythmic patterns 4-3-2-3. The third system has a violin part with rhythmic patterns 5-8 and 7-6-5-7, and a piano part with rhythmic patterns 5-8 and 7-6-5-7. The piano part in the second and third systems has a dashed line in the first measure, indicating a continuation from a previous page.

Din muzica contemporană românească cităm în continuare fragmente din Passacaglia pentru pian de S. Toduță. Diferitele armonizări ale melodiei demonstrează de asemenea viabilitatea modului amintit de întrebuintare a acestui procedeu armonic:

Ex. VI.

The musical score consists of six systems, each representing a different harmonic treatment of a melody. The systems are labeled a) through f). Each system is written for piano and includes both treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The systems are as follows:

- a)** Labeled with a box containing "11 - 8". The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody features eighth and sixteenth notes with various accidentals.
- b)** Labeled with a box containing "3-7(8)". The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody features eighth and sixteenth notes with various accidentals.
- c)** Labeled with boxes containing "5-9" and "3 - 7". The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody features quarter and eighth notes with various accidentals.
- d)** Labeled with a box containing "8 - 5". The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody features quarter and eighth notes with various accidentals. The word "coll'ottava" is written below the bass clef.
- e)** Labeled with a box containing "3 - 7". The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody features quarter and eighth notes with various accidentals. The word "coll'ottava" is written above the treble clef.
- f)** Labeled with boxes containing "8" and "9". The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The melody features quarter and eighth notes with various accidentals.

1. B. Bartok: *Scrieri alese despre muzică* Ed. Magyar Korus, Budapesta, 1948.
2. G. Bălan: *Enescu*, Ed. muzicală a U.C. din R.P.R., București, 1962.
3. Kokai—Fabian: *Muzica secolului nostru*, Budapesta, 1962.

Вопросы функционального многообразия в современной гармонизации

Эдуард Терени

Резюме

Автор считает, что феномен функционального многообразия часто встречается в современной музыке.

Многообразие есть элемент подчёркивающий тональную неустойчивость. Для иллюстрации, в тексте приведены музыкальные примеры из современных композиций.

Le problème de la polyvalence dans l'harmonisation moderne

par E. TERÉNYI

Résumé

L'auteur présente le phénomène de la polyvalence harmonique, comme un des procédés fréquents dans la musique contemporaine. La polyvalence constitue un élément, lequel accentue la labilité tonale.

En continuation, pour l'illustration du phénomène en discussion, on donne des exemples musicaux, extraits des différentes oeuvres contemporaines.

Das Problem der Polyvalenz in der modern Harmonisierung

von EDUARD TERÉNYI

Zusammenfassung

Der Verfasser stellt die Erscheinung der harmonischen Polyvalenz als eines der häufigen Verfahren in der zeitgenössischen Musik dar. Die Polyvalenz ist ein Element, das die tonale Labilität betont. Es folgen eine Reihe von Musikbeispielen, die zeitgenössischen Werken entnommen sind und die das hier behandelte Phänomen veranschaulichen.

Il problema della polivalenza nell'armonizzare moderno

di E. TERÉNYI

Riassunto

L'autore presenta il fenomeno della polivalenza armonica come uno dei procedimenti frequenti nella musica contemporanea. La polivalenza costituisce un elemento che mette in evidenza la labilità tonale. Man mano si danno degli esempi musicali presi da lavori contemporanei che illustrano il fenomeno messo in discussione.

Valoarea expresivă a tremolo-ului la instrumentele de suflat

V. DEMIAN

Tremolo-ul la suflători este un element de expresivitate și de coloristică relativ nou în paleta orchestrală. Tremolo-ul cu arcuș și tremolo-ul legat (de intervale) au fost aplicate încă din secolul al XVIII-lea la instrumentele cu coarde. Apariția tremolo-ului de suflători este legată de dezvoltarea romantismului, ca și vibrato-ul expresiv la aceste instrumente, neutilizat la clasici.

Avântul secolului al XIX-lea în căutarea timbrelor și efectelor sonore noi, precum și perfecționarea instrumentelor de suflat (în primul rând inventarea mecanismului de ventile și aplicarea sistemului Boehm) au favorizat apariția și utilizarea tremolo-ului la instrumentele de suflat, ca element multilateral în gama de expresivitate și coloristică a orchestrei.

Tremolo-ul la suflători poate apare în trei forme:

— ca repetare deasă a aceluiași sunet, în mod obișnuit (asemănătoare tremolo-ului executat cu ajutorul arcușului), numit tremolo vibrat,

— ca repetare deasă a aceluiași sunet printr-o tehnică specială, numită tremolo dental și

— ca repetare deasă a două sunete diferite în mod alternativ (asemănătoare tremolo-ului executat cu degetele mâinii stîngi la instrumentele cu arcuș numit tremolo legat (sau de intervale).

Factorul cel mai important la toate trei modurile de execuție constă în repetarea cît mai deasă — eventual neîmpărțită — a sunetelor respective în cadrul măsurii date.

Tremolo-ul vibrat este repetarea foarte deasă a unui sunet oarecare, prin tehnica obișnuită a emiterii sunetelor, care este ușor aplicabilă la toate instrumentele de suflat. Are un efect extrem de pulsant, clocotitor, sunetele fiind împărțite într-o formulă ritmică foarte hotărîtă, de caracter binar sau ternar. Din acest motiv, tremolo-ul vibrat este în general utilizat la mai multe instrumente sau chiar la mai multe grupe de instrumente în același timp. În Uvertura *Carnavalul român*, op. 9, la pregătirea finalului H. Berlioz, aplică tremolo la întregul grup al suflătorilor de

lemn, cu excepția fagotului, în ritm ternar, în forte, formînd un contrast evident cu tema principală expusă de fagot, violoncel și contrabas:

(Reducție din partitură)

Aceeași ritmică pregnantă, în fortissimo, caracterizează figurile grupului suflătorilor de lemn și ale trompetelor în introducerea actului III din opera *Lohengrin* de R. Wagner:

(Reducție din partitură)

În poemul simfonic *Don Juan*, op. 20, R. Strauss prezintă tema principală executată de violi în fortissimo, în acompaniament armonic — împărțit în sextolete — la tot grupul suflătorilor de lemn:

(Reducție din partitură)

În *Suita pentru orchestră* op. 9 de George Enescu întâlnim aceeași structură ritmică în măsuri de $\frac{6}{8}$, executată în ff de toate instrumentele de suflat, cu excepția tromboanelor:

(Reducție din partitură)

Ritmul pulsant al acestor tremolo-uri contribuie în mod evident la crearea atmosferei de avânt eroic, ceea ce caracterizează aceste piese.

Zgomotul tumultuos al Bilciului din Limoges, în *Tablouri dintr-o expoziție* de Modest Mussorgski, în instrumentația lui Maurice Ravel, este ingenios redat de tremolo-ul celor doi corni în unison, reliefându-se hotărît din tutti-ul orchestral:

(Reducție din partitură)

R. Strauss utilizează clarinete, corni, și trompete izolate în tremolo vibrat, pentru imitarea behăitului oilor din poemul simfonic *Don Quijote*, op. 35: (vezi ex. pag. 108 sus).

Al doilea mod de execuție în tremolo, tremolo-ul dental (numit Flat-terzunge în limba germană și Frullato în limba italiană), se obține prin mișcarea tremolantă a limbii executantului între dinți sau buze, pronunțând în același timp consoanele drrr sau frrr. Această execuție este descrisă pentru prima oară în lucrarea lui H. Berlioz: *Tratatul de instrumentație*, ediție preluată de R. Strauss (*Instrumentationslehre*, Leipzig, 1955). R. Strauss constată că tremolo-ul dental este de un efect specific la flaut (și alte instrumente labiale), aplicabil și la instrumentele cu

ancie dublă și simplă. El menționează că acest tremolo schimbă, denaturează timbrul flautului și compară efectul lui cu zgomotul provocat de aripile unui stol de păsări care se ridică în aer. R. Strauss utilizează efectul tremolo-ului dental pentru prima dată în *Don Quijote*, în formă de pasaj cromatic, imitând zgomotul aripilor morii de vânt:

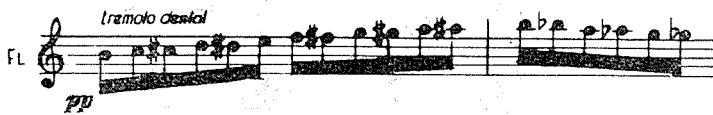
(Reducție din partitură)

Același autor, în opera *Salomeea*, pentru ilustrarea profeției înspăimântătoare a lui Iochanaan, întrebuițează pasajele arpegiate la trei flaute:

(Reducție din partitură)

După R. Strauss, și alți compozitori au încercat utilizarea efectului de tremolo dental la flaut, cu scopul de a reda o atmosferă stranie, ciudată, de înfricoșare. M. Ravel în drama lirică *L'enfant et les sortilèges*, încredințează flautului un pasaj cromatic în două direcții:

(Reducție din partitură)



Arnold Schönberg, în cîntecele din *Pierrot lunaire*, op. 21, utilizează un pasaj arpeggiat:

(Reducție din partitură)



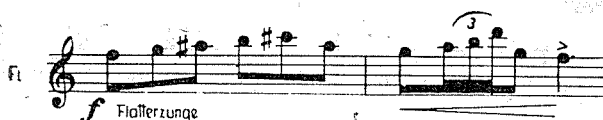
Acești autori aplică tremolo-ul dental pentru ilustrarea straniului în piesele citate. Arthur Honegger imită șuieratul locomotivei în mișcarea simfonică *Pacific 231*, prin tremolo-ul dental al flautelor în registru mediu:

(Reducție din partitură)



În lucrarea *Triptic simfonic* de Zeno Vancea, tema principală este încredințată flautului, realizînd prin tremolo dental un caracter grotesc, caricatural:

(Reducție din partitură)



Efectul pătrunzător, țipător al flautului mic în tremolo dental este folosit în *Rapsodia concertantă*, op. 40, de Marcel Mihalovici, pentru a îmbogăți coloritul orchestral înainte de încheierea piesei:

(Reducție de partitură)

Musical score for Flute Piccolo (Fl. Picc.) showing two staves. The notation includes tremolo markings (flz.) and dynamic markings (fff).

Tremolo-ul dental la oboi și, în general, la toate instrumentele cu ancie dublă sau simplă, nu are efectul spontan obținut la instrumentele labiale. Din foarte puținele exemple existente cităm baletul *Le sacre du printemps*, unde Igor Strawinski încredințează oboaielor un pasaj cromatic de foarte scurtă durată, în tremolo dental, avînd efect enervant, îngrijorător:

(Reducție din partitură)

Musical score for Oboe (Ob.) showing a single staff with tremolo notation and dynamic markings (f, frullato).

Acest efect este mai pronunțat și de un caracter mai dur la tremolo-ul dental al cornului englez și al fagotului, aplicat extrem de rar, probabil din motivul dificultăților la execuție. Cele două exemple de mai jos sînt de A. Schönberg; primul este din *Simfonia de cameră*, op. 9 (corn englez, în forte):

(Reducție din partitură)

Musical score for English Horn (Corno Ingl.) showing a single staff with tremolo notation and dynamic markings (f).

al doilea exemplu este extras din opera *Erwartung*, în care este folosită execuția simultană a trei fagoturi, în ppp (!):

(Reducție din partitură)

Musical score for Bassoon (Fag.) showing three staves with tremolo notation and dynamic markings (ppp).

Mult mai numeroase sînt exemplele de aplicare a tremolo-ului dental la instrumentele cu ancie simplă, cu toate că execuția se rezumă în general la repetarea deasă a unui singur sunet, efectul produs fiind mai mat, mai inexpressiv decît la cele labiale.

În piesa simfonică *Alborada del Gracioso* M. Ravel utilizează un tremolo dental la clarinet în registrul acut, într-un pasaj în două direcții:

(Reducție din partitură)



În același sens îl aplică și Béla Bartók în opera *Cetatea prințului Barbă Albastră* și A. Schönberg în *Pierrot lunaire*. La cel din urmă, tremolo-ul dental executat de clarinetul bas este susținut și de tremolo-ul de arcuș *sul ponticello* al violoncelor:

(Reducție din partitură)



Tremolo-ul dental al saxofoanelor are o întrebuintare largă pentru efecte grotești în domeniul muzicii de dans și al jazzului simfonic.

O utilizare bogată și multilaterală o are tremolo-ul dental la instrumentele cu muștiuc. În timp ce execuția tremolo-ului dental la instrumentele amintite mai sus are un efect mai mare în registrul acut și în nuanțări dinamice de forte-fortissimo, cele emise la instrumentele cu muștiuc sună bine în toate nuanțele dinamice și în toate registrele, în afara celui grav. Cele mai utilizate instrumente pentru tremolo-ul dental din această categorie sînt fără îndoială trompetele, apreciate pentru efectul lor sonor, puternic, zgomotos, înfricoșător. A. Honegger în *Pacific 231*, redă zgomotul locomotivei prin terța trompetelor împreună cu cornii surdinați și flaute, toate trei în tremolo dental:

(Reducție din partitură)



Ottorino Respighi în poemul simfonic *Serbări romane*, redă zgomotul infernal din piața Navona, cu ocazia nopții Epifaniei, adăugînd la tutti-ul

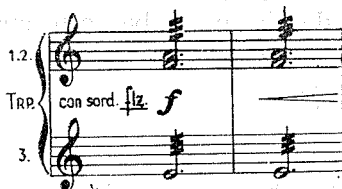
orchestral trompete în tremolo dental (forte și crescendo). Efectul este mărit prin aplicarea la început a surdinelor, care se scot pe parcurs:

(Reducție din partitură)



Tremolo-ul dental la trompetă îl utilizează R. Strauss în poemul simfonic *Till Eulenspiegel*, op. 28, amestecându-l cu pasaje ale instrumentelor cu arcuș, pentru redarea tumultului provocat de călăritul lui Till peste ulcioarele precupețelor:

(Reducție din partitură)

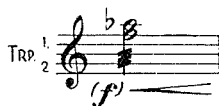


În Suita nr. 3 (*Săteasca*, op. 27), George Enescu aplică tremolo dental în execuție simultană a 4 trompete și 3 tromboane surdinate, cu un efect trambal întunecat și un caracter apăsat:

(Reducție din partitură)

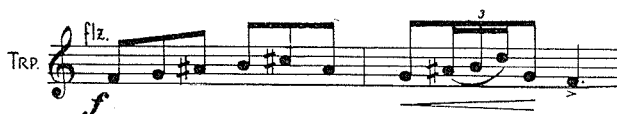
Paul Constantinescu, în jocul popular *Brîul*, întrebuințează tremolo-ul dental la trompetă în registrul acut, pentru efecte dinamice:

(Reducție din partitură)



Tremolo-ul dental la trompetă poate servi și la reliefarea temei. În *Triptic simfonic*, Z. Vancea atinge acest țel, dînd în același timp și un caracter grotesc melodiei reliefate:

(Reducție din partitură)



Mai rar se aplică tremolo-ul dental la corni, cu toate că efectul este deosebit, mai ales în registrul mediu și acut. Acest efect este mai puțin zgomotos decît acela al trompetei și se încheagă mai bine cu tremolo-ul instrumentelor labiale sau cu arcuș. A. Honegger, în *Pacific 231*, utilizează un acord cvintsext la 4 corni în tremolo dental, diminuînd și mai mult efectul prin aplicarea surdinelor:

(Reducție din partitură)



De un efect deosebit este combinația tremolo-ului dental al flautelor, cu pasaj în glissando executat de corni, în tremolo dental, în *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Marin Goleminov:

(Reducție din partitură)



Pentru a pregăti dinamic și expresiv coda din partea I-a a *Simfoniei I-a*, Gheorghe Dumitrescu scrie un acord pentru 4 corni executat în tremolo dental:

(Reducție din partitură)

Musical score for horns (1.2. and 3.4.) showing a tremolo dental chord. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *p*. The word "CORNI" is written vertically between the staves. The notes are G4, A4, B4, and C5, each with a vertical line through it indicating tremolo.

Dumitru Bughici, în poemul eroic *Filimon Sîrbu*, utilizează un tremolo dental la corni într-o combinație interesantă cu efectul de diminuendo al acestor instrumente:

(Reducție din partitură)

Musical score for horns (1.2. and 3.4.) showing a tremolo dental chord with *Flatterzunge* (vibrato). The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *p*. The word "CORNI" is written vertically between the staves. The notes are G4, A4, B4, and C5, each with a vertical line through it indicating tremolo.

De un efect zgomotos, pîrîitor este tremolo-ul dental la trombon și tubă, instrumente care îl execută cu ușurință. Cu toate acestea găsim relativ puține exemple în literatura muzicală a acestor instrumente. Pentru a întări partea cea mai culminantă a mișcării simfonice *Pacific 231*, peste figurația în legato a tromboanelor II și III trombonul prim execută sunete în tremolo dental:

(Reducție din partitură)

Musical score for trombones (TRB.) and tuba (2.3.) showing a tremolo dental chord. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *ff*. The word "TRB." is written vertically between the staves. The notes are G4, A4, B4, and C5, each with a vertical line through it indicating tremolo.

B. Bartók, în baletul *Prințul cioplit din lemn*, utilizează trombonul și tuba în dublare la octavă, ambele executînd tremolo dental:

(Reducție din partitură)

În aceeași piesă se află și câteva sunete în tremolo dental la tuba sola. Aceste efecte, susținute de timbre corespunzătoare ale instrumentelor grupului de percuție, redau fidel freamătul pădurii vrăjite din piesa citată:

(Reducție din partitură)

Anton Webern, în 6 *piese pentru orchestră* op. 6, aplică tremolo-ul dental la 4 tromboane surdinate, în execuție simultană dinamică:

(Reducție din partitură)

Același efect estompat prin surdine, dar în același timp reținut și enervant, îl realizează Richard Strauss în opera *Femeia fără umbră*, aplicat cu ajutorul tremolo-ului dental la trei tromboane și tubă:

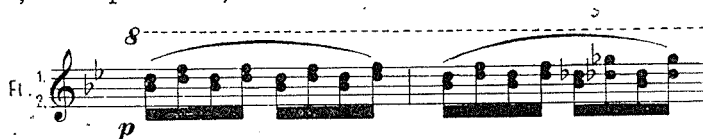
(Reducție din partitură)

A treia formă de prezentare a tremolo-ului este cel legat (de intervale). Într-un tempo moderat îl găsim aplicat deja la clasicii vienezi, utilizat fiind în mod exclusiv la flaut și clarinet. Chiar și mai târziu, când mecanismul perfecționat al instrumentelor permite executarea tremolo-ului într-un tempo mult mai mișcat, se poate observa tendința de a scrie tremolo-uri mai mult pentru instrumentele labiale și cu ancie simplă, decât pentru cele cu ancie dublă. Astfel, la instrumentele acestea, sunetele tremolo-ului legat — chiar într-un tempo mișcat —, apar izolate, nu se contopesc îndestulător, ceea ce slăbește în mare măsură efectul de tremolo. Din același motiv tremolo-ul legat nu se aplică deloc la instrumentele cu muștiuc. Chiar și la instrumentele labiale și cu ancie simplă — potrivite excelent pentru efectuarea tremolo-ului legat — efectul sonor va fi mai bun la sunetele intervalelor apropiate (de la terță mică pînă la cvinta perfectă), decât la cele îndepărtate, fiindcă la acestea urechea percepe sunetele izolat, deci omogenitatea efectului de tremolo va suferi cu siguranță.

Dintre toate instrumentele de suflat, flautul este cel mai potrivit pentru executarea tremolo-ului legat. Timbrul plutitor, transparent al acestui instrument scoate și mai mult în evidență efectul tremolo-ului.

În *Simfonia I-a*, partea I-a, P. I. Ceaikovski utilizează efectul de tremolo legat, pentru ilustrarea atmosferei plăcute a unei călătorii de iarnă:

(Reducție din partitură)



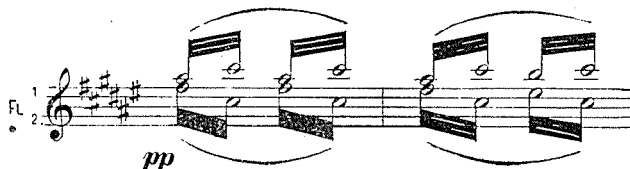
În duetul de dragoste din actul II al operei *Don Carlos* de Giuseppe Verdi, atmosfera încordată precedentă izbucnirii unui tutti orchestral este palpitant redată de tremolo-ul flautelor în registrul grav:

(Reducție din partitură)



R. Strauss ilustrează dragostea lui Don Quijote către Dulcinea prin tema cornului susținut de tremolo-ul legat al viorilor și al flautelor în pianissimo:

(Reducție din partitură)



Supărarea, furia sînt excelent redată prin tremolo-ul în fortissimo a flautelor, clarinetelor și fagoturilor din același poem simfonic, peste sunetele prelungite ale tromboanelor în pianissimo:

(Reducție din partitură)

Fl. *ff* *molto cresc.* *ff*

Cl. in Si b *molto dim.* etc.

Fg. *molto dim.*

Marțian Negrea, în *Rapsodia romînă*, oferă prin tremolo-ul flautelor în registrul mediu (în piano, crescendo) un acompaniament în stilul melodiei de doină:

(Reducție din partitură)

Fl. *p* etc.

În baletul *La piață* de Mihail Jora, tremolo-ul legat, în execuția a două flaute, pregătește contrastant intrarea tumultuoasă a precupețelor și cumpărătorilor:

(Reducție din partitură)

1. *f*

Fl. 2. *f*

Flautul mic nu posedă o zonă de expresivitate. Din acest motiv, tremolo-ul legat la acest instrument are numai un rol decorativ. Malcolm

Arnold, în *Simfonia a II-a* op. 40, îl aplică în acest sens și ca element contrastant cu valorile de optimi, executate de clarinet și fagot:

(Reducție din partitură)



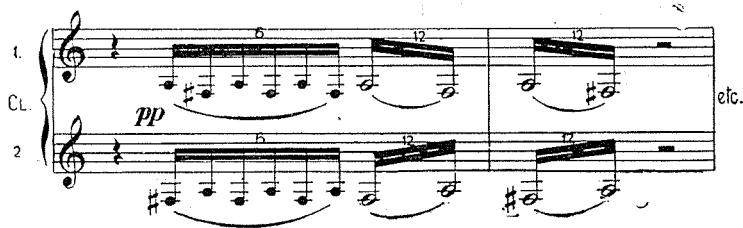
La fel, în *Concertul pentru vioară și orchestră*, B. Bartók utilizează flautul mic numai la intensificarea efectelor coloristice, în dublare a octavă cu vioarele, în registrul acut și supra-acut:

(Reducție din partitură)



Clarinetul este, după flaut, cel mai agil dintre instrumentele de suflat, deci este foarte potrivit pentru executarea tremolo-ului legat. Este de mare importanță acordarea perfectă a instrumentului. Tremolo-urile la interval mai mare ca octava sună greoi, deoarece la intensificarea suflului răspunde duodecima în locul octavei superioare. Sunetele registrului grav au un timbru întunecat, exploatat des de compozitori pentru efectele sinistre, tragice. P. I. Ceaikovski, în opera *Dama de Pică*, prevestește sfârșitul tragic a lui Herman prin tremolo-uri în registrul grav (în finalul primului act):

(Reducție din partitură)



În *Salomeea* de R. Strauss, clarinetele asociate cu violele execută tremolo-ul legat în registrul grav, realizând un efect apăsător, amenințător.

Coloritul tremolo-ului legat din registrul mediu sună mai senin la clarinet și ilustrează în mod izbutit atmosfera idilică, pitorească în

unele fragmente a pieselor simfonice ca: *Nocturnele* de C. Debussy, *Cîntecele unui ucenic călător* de Gustav Mahler, *Pinii din Roma* de O. Respighi și altele. El poate însă forma și un fond potrivit pentru o temă pasionată și patetică, cum întîlnim în *Simfonia V-a* de Dimitri Șostakovici:

(Reducție din partitură)



Sabin Drăgoi, în *Divertisment rustic*, continuă figurile de 16-imi al coardelor cu clarinetul în tremolo legat, cu scopul de a varia coloritul orchestral:

(Reducție din partitură)



Pentru ilustrarea atmosferei Ghețarului de la Scărișoara, Marțian Negrea aplică tremolo-ul în registrul acut la clarinet (*Prin Munții Apusenii*):

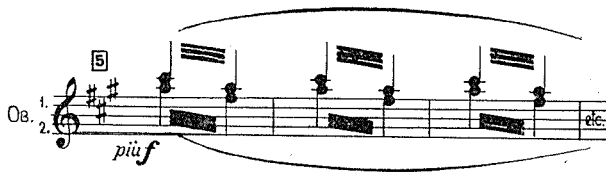
(Reducție din partitură)



În ceea ce privește instrumentele cu ancie dublă, în primul rînd oboiul, am arătat motivele care împiedecă executarea unui tremolo legat, ireproșabil din toate punctele de vedere. Situația este ceva mai bună la instrumentele de construcție franceză, mecanismul lor fiind mai potrivit pentru pasaje rapide și pentru execuția legato. Dăm mai jos cîteva exemple de ilustrarea a acestor tremolo-uri, majoritatea fiind folosite însă în combinație cu tremolo-ul altor instrumente. În *Pinii din Roma*,

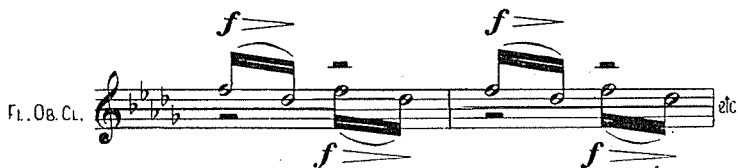
O. Respighi ilustrează printr-un tutti orchestral foșnetul agitat, furtunos al brazilor de lângă Villa Borghese. În acest tutti iau parte și oboaietele:

(Reducție din partitură)



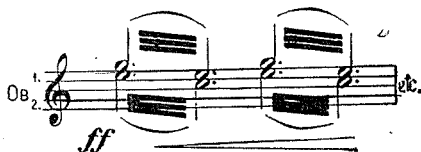
La fel, mișcarea agitată a măturilor din poemul simfonic *Ucenicul Vrăjitor* de Paul Ducas, este ilustrată printr-un tremolo general al lemnelor, împreună cu cel al oboaielor. C. Debussy, în poemul simfonic *Marea*, redă jocul valurilor în „Dialogul între vînt și mare” prin tremolo-ul legat al clarinetelor simultan cu al oboaielor și flautelor:

(Reducție din partitură)



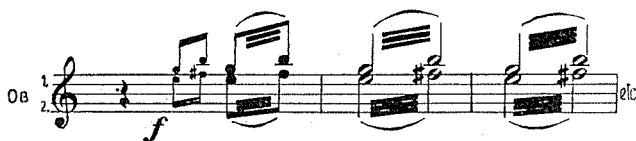
În baletul *Călin*, Alfred Mendelssohn, ilustrează ascensiunea obositoare al eroului principal pe stînci, prin tremolo-ul oboaielor, simultan cu al altor instrumente:

(Reducție din partitură)



În *Rapsodia concertantă* de M. Mihalovici, oboaietele cîntă izolate, executînd un tremolo în registrul acut, de efect pîrîitor, sgomotos.

(Reducție din partitură)



În literatura cornului englez nu găsim părți tremolate și nici fagotul nu este reprezentat decît prin cîteva exemple. Din acestea cităm: uvertura *Carnavalul Roman* de H. Berlioz și poemul simfonic *O viață de erou* de R. Strauss:

(Reducție din partitură)



Tremolo-ul fagotului în aceste piese are un caracter trivial, aplicat în mod conștient de către autorii citați. La exemplele de mai sus se adaugă și tremolo-ul simultan al flautelor, clarinetelor și fagoturilor din poemul simfonic *Don Quijote* de R. Strauss (vezi ex. pag. 117).

În lucrarea de față nu s-au atins decît unele probleme legate de valoarea expresivă a tremolo-ului la suflători. Intențiunea autorului a fost doar de a contribui cu unele exemple la cunoașterea mai profundă a utilizării tremolo-ului la suflători, ca element expresiv, ilustrativ și decorativ în orchesrația contemporană și în aceea a secolului trecut.

BIBLIOGRAFIE

- Alexandru Pașcanu: *Despre instrumentele orchestrei simfonice*, Editura Muzicală, București, 1962.
- A. Rimski—Korsakov: *Principii de orchestrație*, Editura Muzicală, București, 1959.
- Casella—Mortari: *La tecnica dell'orchestra contemporanea*, Editione Ricordi, Milano, 1956.
- Helmut Schultze: *Instrumentenkunde*, Veb. Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1953.
- Berlioz—Strauss: *Instrumentationslehre*, Edition Peters, Leipzig, 1955.
- Marin Goleminov: *Problèmes de l'orchestration*, Ed. Sciences et Arts, Sofia, 1956.
- D. Rogal—Levițki: *Sovremennii orkestr*, Muzghiz, Moscova, 1956.
- Dr. Hans Kunitz: *Die instrumentation*, Veb. Breitkopf u. Härtel, Leipzig, 1960.



Выразительное значение тремоло у духовых инструментов

Вильгельм Демиан

Резюме

Автор описывает три вида тремоло, применяемые на духовых инструментах: вибрирующее тремоло, зубное тремоло и тремоло легато, демонстрируя на многочисленных примерах их выразительное, декоративное, красочное и иллюстративное значение.

Примеры, приводимые в форме клавирных редукций партитур, взяты из самых важных произведений композиторов-романтиков, постромантиков, импрессионистов, а также из известнейших произведений современных композиторов.

La valeur expressive du trémolo chez les instruments à vent

par V. DEMIAN

Résumé

L'auteur décrit les trois formes du tremolo utilisées par les instruments à vent: tremolo vibré, tremolo dental et le tremolo lié, démontrant par de nombreux exemples le rôle expressif, décoratif coloristique et illustratif de ces modes d'exécution.

Les exemples présentés sont une sorte de réduction de la partition et sont extraits, des oeuvres les plus représentatives des compositeurs romantiques, post-romantiques, impressionnistes et quelques oeuvres importantes des compositeurs contemporains.

Der Ausdruckswert des Tremolo bei den Blasinstrumenten

von W. DEMIAN

Zusammenfassung

Der Verfasser beschreibt die drei Arten der bei Blasinstrumenten verwendeten Tremolo: vibrierendes Tremolo, Dentaltremolo und gebundenes Tremolo, und zeigt an Hand zahlreicher Beispiele den Ausdruckswert, ausschmückenden, lautmalerischen, und veranschaulichenden Wert dieser Ausführungsarten.

Die Beispiele, als Partiturauszüge vorgeführt, entstammen den bedeutendsten Werken der Komponisten der Romantik, Spätromantik, Impressionismus und einigen wichtigen Werken zeitgenössischer Komponisten.

Il valore espressivo del tremolo negli strumenti a fiato

di V. DEMIAN

Riassunto

L'autore descrive le tre forme di tremolo usate negli strumenti a fiato: il tremolo vibrato, il tremolo dentale e il tremolo legato, mostrando, attraverso numerosi esempi, il valore espressivo, decorativo, coloristico ed illustrativo di questi modi di esecuzione.

Gli esempi, presentati sotto forma di riduzioni dagli spartiti sono presi dai più rappresentativi lavori dei compositori dello stile romantico, postromantico, impressionista e da qualcheduna delle più significative opere dei compositori contemporanei.

Cadențe modale finale în cîntecul popular românesc

TRAIAN MÎRZA

O particularitate pregnantă a muzicii populare românești (și în general a celei sud-est europene) constă în schimbarea frecventă în una și aceeași melodie a caracteristicilor modale, pe parcursul ei sau numai în cadența finală, pe aceeași fundamentală sau pe altă treaptă a modului inițial ori dominant în economia întregului cîntec.

Dînd în studiul de față un tablou al cadențelor modale finale existente în cîntecul popular românesc*, dorim să arătăm și semnificația lor funcțională, specificitatea unora, ca și importanța teoretică, documentară și practică a acestei particularități. Pentru aceasta, însă, — și datorită unor circumstanțe — se impun cîteva precizări în ce privește expunerea.

a) Exemplele care servesc studiului ca sprijin, sînt alese numai din rîndul melodiilor cu structură modală diatonică, inclusiv a celor de natură acustică, iar dintre acestea numai acelea care aduc clar caracteristicile unui mod și ale cadenței. (Interpretările echivoce, prin numărul lor însemnat, pot fi obiectul unui studiu separat.)

b) În situația existentă, cînd chiar structuri tonal-modale clare sînt interpretate și denumite diferit sau nu au încă un nume consacrat**, denumirea unor structuri și a unor cadențe poate fi socotită ca provizorie.

c) Ordinea în care sînt prezentate cadențele, urmează pe aceea a modurilor pe ale căror caracteristici le schimbă; la rîndul său, ordinea modurilor înseși este justificată teoretic de concluziile care se desprind după expunere, concluzii care pentru cîntecul nostru popular par să aibă caracter de lege, de principiu intrinsec.

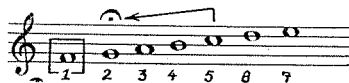
* *
*

* De un studiu special destinat acestei probleme nu dispunem încă în literatura noastră de specialitate. Semnalate mai izolat în cîteva lucrări ale înaintașilor (G. Muzicescu, B. Bartók, C. Brăiloiu, G. Breazul) și mai cuprinzător în prefața celor „303 colinde“ a maestrului S. V. Drăgoi, cadențele modale finale sînt totuși cunoscute într-o măsură insuficientă față de realitatea ce o dezvăluie întregul folclor românesc.

** În această situație sînt, de pildă, gamele acustice 1, 2, 3, (cf. Ileana Szenik, cu lucrarea citată la pct. 6 din bibliografie), gama istică (cf. Herman Pfrogner: *Hat Aiatonic Zukunft?* în *Musica*, iulie—august 1963, R.F.G.), ca și alte cîteva denumiri date în această lucrare prin analogie cu altele, folosite în muzicologia noastră.

Analiza unui număr relativ însemnat de cîntece populare*, ne permite să arătăm următoarele cadențe:

1. a. Melodiile în lidicul autentic (deci nu și cele în hipolidic) fac aproape fără excepție cadență finală pe treapta a doua a modului; schema formulei melodice de încheiere aduce astfel caracteristicile unui tetracord mixolidic**.



Faptul că această cadență apare și în structuri premodale lidice, ne îndreptățește s-o considerăm că aparține unei gândiri modale.

Partando rubato Bartók - Bihor

Să-tu-tă-mă ba-de-n gu- ră Să- tu-tă- mă, ba-de-n gu- ră

A- le- li- tă na- nă ne măi

b) Această cadență apare și în melodiile bihorene bazate pe pentatonica hemitonă Fa-Sol-Si-do-re, sau pe pentatonica Fa-Sol-La-do-re, ca și bine-înțeles, în melodiile cu substrat de acest fel care nu ating ambitusul unei septime.

2. a. Melodiile bihorene cu substrat pentatonic hemitonic care ating ambitusul septimei prezintă mai curînd caracteristicile acusticului 1; cadența lor finală este tot pe treapta a doua a modului.



b) Melodiile care aparțin unui veritabil acustic 1, fac de asemenea — tot în Bihor și în regiunile învecinate — cadență pe treapta a doua a modului.



* Conform antologiilor arătate la bibliografie.

** Nota încadrată și numerotată cu cifra 1 reprezintă baza modului; coroana marchează sunetul final, iar grupul de note unite de săgeată, schema formulei de cadență (de regulă cu un mers melodic descendent).

Allegro 100 Mel. joc Ardeal nr. 24

Datorită mării frecvențe a cadenței pe treapta a doua a lidicului și a acusticului 1 în cîntecele bihorene, unii folcloriști o numesc *cadență bihoreană**. Întrucît, însă, aduce caracteristici modale noi, ea poate fi numită și *cadență mixolidică*** . Semnificația sa este aceea de a atenua la sfîrșitul melodiilor un caracter excesiv de major, aspru, cum este cel dat de cvarta lidică, printr-unul perfect major.

3. a. Melodiile în ionicul autentic (deci nu și cele în hipoionic) fac frecvent cadență pe treapta a doua a modului; schema formulei melodice de încheiere este de regulă a unui tetracord doric, de unde și denumirea de *cadență dorică*.

Frecvența mare a cadenței doricice în melodiile repertoriului tradițional cu structuri majore premodale (tetracord, pentacord, hexacord major), ne îndreptățește s-o considerăm că aparține unei gîndiri pur modale. Prin această cadență, folclorul muzical românesc este înrudit cu folclorul grecesc, bulgar, sirbo-croat, albanez, ca și cu vechea cîntare gregoriană și bizantină.***

* Vezi: Ioan R. Nicola — Ileana Szenik — Traian Mîrza. Curs de folclor muzical, partea I-a. Edit. Did. și Ped. București 1963, pag. 110.

** În denumirea de cadență mixolidică se are în vedere doar caracterul modal al formulei melodice de încheiere (care se înscrie de obicei în ambitusul unui tetracord, iar uneori a unui tricord major) și nu caracterul modal al scării cuprinse între finală și nota cea mai acută.

*** Cadența dorică („semicadența“ cum o numea B. Bartók) cu care sfîrșesc melodiile bănățene, nu înseamnă neapărat o influență sirbă.

Andantino.

100 Mel. de joc Ardeal nr. 10

Musical score for 'Andantino' in G major, 2/4 time. It consists of three staves of music. The first two staves are for a melody with various ornaments (trills, grace notes) and slurs. The third staff is for a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs.

b) Mai rar, cadența dorică apare și în melodiile care au la bază un hipoionic.

Musical diagram showing a Doric cadence on a treble clef staff. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A fermata is placed over the final G4. Below the staff, the scale degrees are labeled: V, VI, VII, 1, 2, 3, 4, 5.

Andante

Drăgoi, 303 Col. nr. 20

Musical score for 'Andante' in G major, 4/4 time. It consists of one staff of music with a melody. Below the staff, the lyrics are written: Di-mi-nea-ța lui Cră-ciu-nu Li-li-a-nă fa-tă dol-bă, Di-mi-nea-ța lui Cră-ciu-nu

Melodiile ionice cu substrat pentatonic fac, în general, cu totul alte cadențe; mai mult, scara cea mai comună a acestora este a unui hipoionic cu centrul Sol, provenit din pentatonia re-mi-sol-la-si, de mare frecvență în cântecul nostru popular. Cadența finală se realizează de obicei pe treapta a VI-a a modului*. Caracterul variabil al pienului ce umple intervalul de terță mică de sub Sol, permite realizarea a două feluri de cadențe:

c) Când pienul respectiv se menține în final ca sensibilă pentru sol, formula de încheiere aduce caracteristicile eolicului și se numește *cadență eolică*.

Musical diagram showing an Aeolian cadence on a treble clef staff. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A fermata is placed over the final G4. Below the staff, the scale degrees are labeled: V, VI, VII, 2, 2, 3, 4, 5.

* Se cunosc însă variante foarte apropiate a cîte unui tip melodic cu structură de hipoionic pe Sol, în care cadența diferă, fiind pe Sol în unele melodii, pe La în altele (cadență dorică) sau pe Mi (cadență eolică).

Repejor J. Cocisiu, Cînt. pop. rom. nr. 6

De la Bu-cu-resți la va-le lea-no, Tre-ce-un tren cu cînci va-goa-ne
Tre-ce-un tren cu cînci va-goa-ne, lea-no

d) Cînd acelaș pien se constituie în încheiere ca sensibilă pentru Mi, formula melodică de cadență aduce caracteristicile frigicului, de unde și denumirea sa: *codență frigidă*.

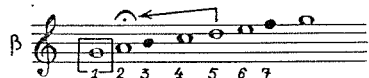
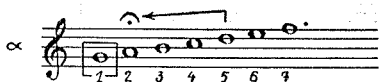
Parlando rubato Arh. Cerc. Folclor, Cluj

Bă-di-tă cu tundra nea-gră, Vin' la mi-ne de țis
dra-gă, Vin' la mi-ne de țis dra-gă.

Se poate considera că, aproape fără excepție, cadența eolică și cadența frigidă pe treapta a VI-a a hipoionicului trădează substratul pentatonic al melodiilor respective. Mai mult, aceleași cadențe relevă felul specific de evoluție la mod a pentatoniei bazate pe antagonismul a două centre tonale în relație de terță mică (cum este re - mi - sol — la-si) și prin care melodiile populare românești se deosebesc de melodiile pentatonice ale altor popoare, în care bipolaritatea tonală este în relație de cvintă (cum este de pildă în muzica populară maghiară: mi -sol-la- si -re-mi). Frecvența deosebit de mare a acestor cadențe în folclorul nostru este un indiciu în plus pentru a le considera ca specifice muzicii noastre populare. Pentru cîntecul nostru popular, cadența dorică (pe treapta a II-a a ionicului), cadența eolică și frigidă (pe treapta a VI-a) au semnificația funcțională de a aduce la sfîrșitul melodiilor de tip major caracteristici modale minore.

4. Și melodiile în modul mixolidic fac cîteva cadențe, între care unele aparțin unei gîndiri pur modale, iar altele trădează principiul bipolarității tonale specifice pentatoniei.

a) Cadența dorică pe treapta a II-a:



Parlando rubato Mîrza Tr. Crișana

Frunză verde și u - na, măi, Frunză ver-de și u

na, Rău mă doă-re i - ni ma, măi!

b) Cadența frigidă pe treapta a II-a:



Andante Drăgoi 303 Col. nr.293

Scoală gazdă, gaz-dă ma - re Flo - ri - le-s dal - be

Prinde bo - ii la tîn - ja - lă

c) Cadența frigidă pe treapta a VI-a:*



Moderat, poco rubato 200 C.D.nr 41

i Cîntă cu cu-n foi de nur măi, ai Cîntă cu - cu-n foi de

nuc, Vi - ne vre - mea să mă duc

* Interpretarea cadenței pe Mi din melodiile cu scară de hipomixolidic ca o cadență frigidă este justificată de existența altor melodii cu aceeași scară, dar cu cadență finală pe Sol.

d) Cadența eolică pe treapta a VI-a (mai rar):



Allegretto 2or C.D. nr. 114

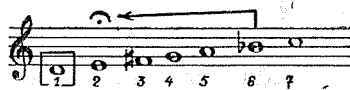
Foaie ver - de trei spanașe Li - no, Lea - no, De la Galați

mai în - coa - se, Es - te o a - pă val își fa - ce, Lea - no

În afară de o proveniență pentatonică (vezi scara b), cadența dorică a mixolidicului autentic aparține în general unei gândiri modale, pe când cadența frigidă pe treapta a II-a, frigidă și eolică pe treapta a VI-a, trădează aproape fără excepție substrat pentatonic. Valoarea lor funcțională și expresivă este aceeași ca și a cadențelor minore ale melodiilor în ionic și hipoionic.

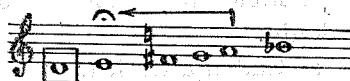
5. Modul cunoscut ca acustic 2 (sau major melodic), mai puțin frecvent ca un veritabil acustic*, ori ca mod de bază al unui cântec, face și el cadență pe treapta a II-a. După caracteristicile modale ale formulei melodice finale, aceasta poate fi:

a) Cadență istrică (acustic 3)**:



Moderat Galinescu. Moldova

b) Cadență frigidă:



* În unele structuri premodale, acusticul 2 nu este altceva de cât amplificarea unui pentacord major cu o sextă mică notă de schimb superioară.

** Denumirea cadenței istrice o împrumutăm din cea de Istriche Tonreih, dată de Herman Pfrogner acusticului 3 (cf. lucrarea citată).

Allegro 200 C.D. nr.144

Foaie verde nu - că sea - că, Foaie ver - de nu - că sea - că

So - lo - mi - e, So - lo - mi - e, Dă - mi o flo - ri - cea și mi - e.

Notă. Formula melodică de încheiere a exemplului de mai sus aduce caracteristicile frigicului. Când formula melodică finală include și pe Si-bemol, cadența aparține locricului. Cadența locrică a acusticului 2 n-a fost înfățișată în materialul cercetat; o includem ca posibilă în spiritul muzicii noastre populare.

6. a. Melodiile în modul doric fac uneori o cadență frigidă pe treapta a doua; ea pare să aparțină unei gândiri modale:

Drăgoi Belint, nr 8

Du - ce - maș cu mîndra-n lu - me na - nă Hai mîndra pe va - le

Că o - ta - va - i moale, Noi s-o tă vâ - li - mu Și să ne lu - bi - mu

b) Mai rar, melodiile în doric (din Muntenia sau Moldova), fac cadență istrică pe treapta I-a a modului:

(Ex. Kiriak. Cîntece populare românești, Nr. 128). Semnificația acestor cadențe este aceea de a aduce la sfîrșitul melodiilor caracteristici modale și mai minore decît ale doricului.

7. Melodiile în modul eolic fac pe treapta I-a a modului următoarele cadențe:

a) Cadența frigidă:

(Trădează aproape fără excepție substrat pentatonic).

Allegretto 200 C.D. nr.163

a Pe u - li - ta noastră - n susu Pe u - li ta noastră - n su - su

Pîn creanța de pom s-a pu - su, Pîn creanța de pom s-a pu - su

b) Cadența locrică:

Moderato 200 C.D. nr.99

la mai zi din frunză, Bă di tă Gheorghii tă, Cum zi ceai a - sea - ră, Pe cea dumbră - vioa ră.

c) Cadență istică:

Allegro 200 C.D. nr.105

Flo - ri - ci - că de pe șes, Te-am îndră-git du - pă mers. Că ție ne - rev legă - nat, La i - ni - mă mai' secăt.

8. Melodiile în modul frigid aduc și ele uneori cadența locrică pe treapta I-a. Exemplele ce ne-au stat la îndemână dovedesc însă că melodiile cu caracteristici de frigid cu cadență locrică, au substrat pentatonic:



Andante G. Muzicescu Moldova

Foaie ver - de fir de nal - bă, Foaie ver - de fir de nal - bă

Ră - sai lu - nă mai de gra bă, Ră sai lu - nă mai de gra - bă

9. Și melodiile care au la bază modul istic (acustic 3) fac frecvent o cadență locrică. Asemeni celor în frigid cu cadență locrică, și acestea din urmă indică substrat pentatonic sau o contaminare a acusticului 3 cu pentatonica:



În cazuri cu mult mai numeroase, cadența locrică reprezintă ultima modificare dintr-o serie de alte modificări ale caracteristicilor modale pe aceeași fundamentală (de exemplu eolic-istic-locric, 200 C.D. Nr. 76), iar în alte cazuri, ultima schimbare a caracteristicilor modale dar pe o altă treaptă (a VI-a), ca, de exemplu: ionic-istic-locric (Ant. Moldova Nr. 58).

Moderato.

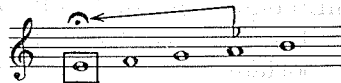
Foa - ie ver - de de suf - fi - nă, Foa - ie ver - de

de suf - fi nă Vi - ae darul prin gră di - nă, of, of, of!

C-un fi nar și cu-o lu - mi - nă, of, of, of!

Cadențele locrică și istică au o frecvență mai însemnată în melodiile moldovenești, muntenești și oltenești.

10. Tendința de a accentua la sfârșitul unor melodii caracteristicile modale minore, nu se oprește în folclorul nostru la cadența locrică considerată excesiv minoră, ci, în această direcție, ea merge și mai departe. Melodia unui bocet în locric aduce, de pildă, la sfârșit caracteristici și mai minore, prin transformarea cvartei perfecte într-o cvartă micșorată.

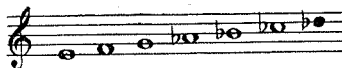


Recitativ, rubato

Săvîrșin. Arhiva Cerc. Folclor. Cluj

Scoală - te unchiule dra - gă, Dragul meu unchiul cel bun

O denumire pentru această cadență lipsește. În mod provizoriu ea ar putea fi numită *cadența cvartei micșorate*, sau prin analogie cu terminologia cucliniană: *cadența neolocrică**. În realitate, ea prezintă caracteristicile unui mod existent în muzica noastră populară, în a cărei structură intră numai intervale mici și micșorate (raportate față de sunetul de bază):



(vezi B. Bartók: Bihor Nr. 199).

mod fără nume, cunoscut însă în apus ca unul din modurile cu transpoziție limitată din sistemul lui. O. Messiaen**.

*

* * *

Prezentarea cadențelor modale în ordinea de mai sus scoate în evidență un aspect deosebit de semnificativ pentru muzica populară românească, acela că ele urmează unui sens unic: de la caracteristici modale majore la caracteristici modale minore. Semnificația și funcția lor este: — de a atenua caracteristici excesiv de majore prin caracteristici modale numai majore (cadența bihoreană a melodiilor în lidic și acustic 1); — de a atenua caracteristici excesiv de majore prin ~~caracteristici~~ ~~ma-~~ caracteristici modale minore (cadențele: dorică, eolică, frigidă, ale ionice și mixolidice); — de a accentua la sfârșitul unor melodii caracteristicile modale minore (cadența frigidă a doricului și eolicului, cadența locrică a eolicului, frigidului și isticului);

* La D. Cuclin (Despre armonizarea modală. Rev. „Muzica“, 1957 Nr. 4) neolocricul nostru este neomixolidianul.

** cf. Olivier Messiaen: Technique de mon langage musical. Alphonse Leduc, Paris 1944.

— de a potența la miximum caracteristici modale și așa excesiv de minore (cadența neolocrică a locricului).

În autenticul cîntec popular românesc, un sens invers al cadențelor (de la caracteristici modale minore la caracteristici majore) nu există. Acolo unde acest fenomen apare, este semnul neautenticității, al unei influențe a muzicii culte ori a unei muzici populare străine.

De aici urmează cîteva concluzii teoretice și practice deosebit de importante:

1. — Ordinea normală în enumerarea modurilor diatonice nu poate fi decît aceea care arată trecerea treptată de la caracteristici excesiv de majore (lidicul) la caracteristici majore (ionicul), moduri cu caracteristici majore și minore (cele majore descrescînd, iar cele minore crescînd în ordinea: mixolidic, doric, eolic), modul perfect minor (frigidul), excesiv de minor (locricul), enumerare care în această direcție merge pînă la modul alcătuit numai din intervale mici și micșorate.

Această ordine permite să se vadă imediat:

a. — Că două cîte două moduri astfel alăturate au un tetracord comun (tetracordul superior al lidicului cu cel inferior al ionicului ș.a.m.d.).

b. — Că scara unui mod plagal (plagal inferior) este identică cu scara modului autentic următor (hipolidicul cu ionicul ș.a.m.d.).

Aceste două aspecte arată înrudirea de prim grad a modurilor între ele și explică totodată particularitatea tonal-modală a unei serii de melodii care:

a) — Schimbă ușor caracteristicile unui mod prin cele ale altui mod înrudit, sau chiar a mai multor moduri înrudite.

b) — Prezintă deopotrivă caracteristicile a două moduri în prim grad de înrudire, de unde și posibilitatea dublei interpretări a structurii lor tonale. O atare structură duce la rîndul său la dubla interpretare a cadenței modale finale.

4. Specificitatea unor cadențe face posibilă determinarea unui mod, fără ca el să fie adus în melodie prin elementele sale cele mai caracteristice, sau atunci cînd structura tonal-modală a unei melodii este susceptibilă de o dublă interpretare. Așa, de pildă, cadența frigidă pe treapta a II-a a unui mod minor nu poate fi decît a doricului; acest mod se dezvăluie deci printr-o astfel de cadență și atunci cînd scara melodiei este a unui pentacord, ori chiar tetracord (cum este cazul în numeroase colinde).

5. Marea frecvență a cadențelor modale finale în cîntecul popular românesc, impune — pentru o justă interpretare a structurilor tonal-modale — un nou principiu, potrivit căruia adevărata structură tonal-modală a melodiilor populare românești nu este hotărîtă întotdeauna de nota finală. Acest fapt infirmă astfel valabilitatea generală a principiului medieval după care „cujus toni videtur in fine“ (în ce mod sau ton, este o melodie, se vede după nota cu care sfîrșește), considerat de unii muzicologi autohtoni ca principiu absolut.

6. Cadențele modale pe o altă treaptă decît fundamentala modului de bază relevă — în fine — și adevăratele dominante modale a unor serii întregi de structuri. Treptele care se impun aici ca principalii piloni tonali ai cadenței, nu se găsesc în relațiile I—V, V—I, I—IV, IV—I, ca

în muzica bazată pe conceptul armonic apusean, ci: I—II, II—I, I—VI, VI—I*.

Acest lucru arată totodată felul specific de realizare a unității formei cîntecului popular, pe plan tonal; căci tensiunea ce se cere rezolvată nu se creează aici prin opoziția elementelor unui sistem unitonal, ci într-o dialectică intercon condiționare a unor caracteristici modale diferite.

Acestor concluzii li s-ar putea adăuga și altele, pe care studii ulterioare sînt chemate să le releve, pentru o cunoaștere tot mai adîncită a adevăratelor principii care stau la baza creației muzicale a poporului nostru. —

BIBLIOGRAFIE

1. G. Breazul: *Gavriil Muzicescu*. Editura muzicală, București, 1964 Cap. Culegerea și valorificarea artistică a „Melodiilor naționale“. Modurile melodiilor populare romînești.
2. B. Bartók: *Insemnări asupra cîntecului popular* (cu o prefață de Zeno Vancea). ESPLA, București, 1956; capitoarele: Dialectul muzical al romînilor din Hunedoara (1914) și Muzica populară romînească (1931).
3. S. V. Drăgoi: *303 Colinde*. (Prefața). Craiova, 1933.
4. D. Cuclin: *Despre armonizarea modală*. Muzica Nr. 4/1957.
5. I. R. Nicola, I. Szenik, Tr. Mîrza: *Curs de folclor muzical* I. Ed. de stat pedagogică și didactică, București, 1963. Cap. Melodia (de I. Nicola—I. Szenik).
6. Ileana Szenik: *Gama acustică în muzica populară romînească* (Manuscris), 1961, Biblioteca Conservatorului „G. Dima“ Cluj.
7. Mîrza Traian: *Contribuții la problema formulelor melodice în cîntecul popular romînesc* (nepublicat) 1958. Biblioteca Uniunii Compozitorilor din R.P.R., București.

Sursa exemplelor muzicale din lucrare și anexă

1. B. Bartók: *Cîntece populare romînești din comitatul Bihor*, București, 1913.
2. T. Brediceanu: *170 melodii populare romînești din Maramureș*, ESPLA, 1957.
3. Il. Cocișiu: *Cîntece populare romînești*. Ed. Muzicală, București, 1963.
4. S. Drăgoi: *303 Colinde*. Scrisul romînesc, Craiova, 1933.
5. S. Drăgoi: *Monografia muzicală a comunei Belinț*, 1935.
6. Gh. Ciobanu—V. Niculescu: *200 cîntece și doine*, ESPLA, 1955.
7. * * * : *100 melodii de jocuri din Ardeal*, ESPLA, 1955.
8. D. G. Kiriak: *Cîntece populare romînești*. Ed. Muzicală, București, 1960.
9. * * * : *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor* (Hunedoara) Ed. Muzicală, București, 1959.
10. V. Niculescu—C. Prichici: *Cîntece și jocuri populare din Moldova*, Ed. Muzicală, București, 1963.
11. N. Ursu: *Cîntece și jocuri din Valea Almăjului* (Banat) Ed. Muzicală, București, 1958.
12. * * * : *Arhiva Cercului științific de folclor*. Conservatorul de Muzică „G. Dima“ Cluj.
13. Mîrza Traian: *Colecție* (nepublicată).

* Principiu intuit — am putea spune — de interpretării populare care folosesc în acompaniamentul instrumental așa-zisa armonie de deplasare, în general în relațiile I—II, II—I, I—VI, VI—I.

cu trimiteri la alte exemple care fac cadențe modale

1. a. (*Lidic-modal, cu cadență bihoreană*)
- B. Bartók, Bihor Nr. 66, 100, 308 (pentacord lidic); Nr. 120, 122, 123, 124, 144, 188, 248, 255, 297, 303, 309, 310, 311, 326, (hexacord lidic); Nr. 162, 298, 300, 312, 327 (modul complet)
- N. Ursu, Almaj, Nr. 157
100 Mel. joc Ardeal Nr. 7
1. b. (*Lidic cu substrat pentatonic, cu cadență bihoreană*)
- B. Bartók, Bihor, Nr. 7, 51, 52, 53, 54, 58, 59, 60, 61, 75, 126, 127, 130, 131, 133 (substrat pentatonic hemitonic); Nr. 67, 67, 70, 87) substrat pentatonic anhemitonic: Fa-sol-la-do-re)
2. a. (*Acustic 1 cu substrat pentatonic, cu cadență bihoreană*)
- B. Bartók, Bihor, Nr. 62, 63, 64, 76, 77, 89, 128 (substrat pentatonic anhemitonic)
2. b. (*Acustic veritabil, cu cadența bihoreană*)
- B. Bartók, Bihor, Nr. 132, 141, 168, 226, 299, 304, 328; cele de la Nr. 355, 356, 358, 359, executate din cimpoi au cvarta mărită numai cu $\frac{1}{4}$ ton.
- N. Ursu, Almaj, Nr. 94, 101
S. Drăgoi, Belinț, dansuri, Nr. 12/100 mel. joc Ardeal Nr. 24, 100)
3. a. (*Ionic autentic cu cadență dorică*)
- B. Bartók, Bihor, Nr. 13, 35, 43, 86, 102, 103, 105, 166, 280
S. Drăgoi, 303, colinde, Nr. 38, 68, 69, 109, 125, 140, 141, 148, 154, 184, 193, 203, 204, 205, 212, 217, 220, 221, 247, 249, 265, 282, 302;
S. Drăgoi, Belinț, colinde, Nr. 3, 8, 9, cîntece propriu-zise Nr. 1, 3 4, 6, dansuri Nr. 4, 8, 11
N. Ursu, Almaj, Nr. 30, 32, 41, 46, 55, 68, 71, 72, 75, 76, 81, 87, 17, 99, 107, 126, 130, 146, 150, 155, 161, 176, 178, 179, 216, 217, 218, 243, 245, 250, 251, 255, 264, 270, 291, 296, 301, 302, 307, 218.
Antologia Pădureni, cîntecele Nr. 121, 136, 139.
I. Cocișiu, Cîntece pop. rom. Nr. 8, 135, 144,
T. Brediceanu, Maramureș, Nr. 110
100 Mel. joc Ardeal Nr. 10, 55, 96
3. b. (*Hipoionic cu cadență dorică*)
- S. Drăgoi, 303 Colinde, Nr. 20;
200 C. D. Nr. 114
100 Mel. joc Ardeal Nr. 4, 13
3. c. (*Hipoionic cu cadență eolică*)
- N. Ursu, Almaj, Nr. 3, 7, 10, 61, 85, 106, 153, 257.
Antologia Pădureni, Nr. 59, 64, 66, 72, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 8ă, 89, 102, 103, 105, 106, 108, 114.
200 C. D. Nr. 36, 38, 39, 40, 44, 47, 48, 52, 54, 57, 60, 61, 68, 96, 100, 102, 112, 121, 135, 136, 139, 162, 162, 167.
I. Cocișiu, Cîntece pop. rom. Nr. 66, 67, 73, 74, 76, 84, 90, 91, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 105, 106, 110, 112, 120, 121, 136, 147, 153, 158.
D. Kiriak, Cîntece pop. rom. Nr. 55, 56, 90, 99, 111
B. Bartók, Bihor, Nr. 8, 17, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 35, 39, 40, 41, 46, 48, 50, 81, 84, 92, 99, 106, 108, 109, 110, 111, 114, 116, 117, 134, 135, 138, 145, 146, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 209, 258, 302, 307, 333, 339, 340, 343.
T. Brediceanu, Maramureș, Nr. 5, 28
100 Mel. joc Ardeal Nr. 64, 94, 97,

3. d. (*Hipoionic, ori ionic, cu cadență frigidă pe tr. VI.*)
 200 C. D. Nr. 59, 65, 103, 150
 Antologia Pădureni cîntecele propriu-zise Nr. 62, 65, 90, 91, 104, 111, ș.a.m.d.
 D. Kiriak, Cîntece populare romînești Nr. 54, 62, 65, 98, 106, 110, 124, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 142.
 I. Cocișiu, Cîntece populare romînești Nr. 15, 33, 63, 75, 82, 103, 23, 29, 77, 83.
 Antologia Moldova, Nr. 50, 59, 60, 62, 65, 66
 T. Brediceanu, Maramureș, Nr. 13
4. a. (*Mixolidic cu cadență dorică pe tr. II-a*)
 B. Bartók, Bihor Nr. 9, 10, 47, 159, 226, 338.
 S. Drăgoi, 303 colinde, Nr. 41, 70, 96, 129, 134, 218
 S. Drăgoi, Belinț, cîntece Nr. 13, 14, 20, 22, 29, dansuri Nr. 13, 17, 22
 N. Ursu, Almaj, Nr. 11, 25, 26, 28, 29, 31, 38, 39, 50, 51, 60, 65, 67, 74, 78, 79, 80, 95, 109, 110, 118, 127, 128, 131, 134, 149, 169, 162, 241, 253, 260, 275, 292, 314, 317, 321, 322, 324.
 Antologia Pădureni, cîntece propriu-zise Nr. 53, 54, 92,
 D. Kiriak, Cîntece populare romînești Nr. 71, 75, 120, 143,
 I. Cocișiu, Cîntece populare romînești, Nr. 86, 87, 99, 138,
 200 C. D. Nr. 86, 101, 113.
4. b. (*Mixolidic cu cadență frigidă pe tr. II*)
 S. Drăgoi, 303 Colinde Nr. 5, 293
 N. Ursu, Almaj Nr. 24, 132
 I. Cocișiu, Cîntece populare romînești Nr. 64, 88.
 D. Kiriak, Cîntece populare romînești Nr. 72
4. c. (*Mixolidic cu cadență frigidă pe tr. VI*)
 200 C. D. Nr. 17, 19, 41, 43, 114, 150.
 Antologia Pădureni, Nr. 87, 107.
 I. Cocișiu, Cîntece populare romînești, Nr. 61, 65.
4. d. (*Mixolidic cu cadență eolică pe tr. VI.*)
 Antologia Moldova, Nr. 116.
 I. Cocișiu, op. cit. Nr. 79.
5. a. (*Acustic 2 cu cadență istrică pe tr. II-a*)
 B. Bartók, Bihor, Nr. 164.
 200 C. D. Nr. 31.
5. b. (*Acustic 2 cu cadență frigidă pe tr. II.*)
 200 C. D. Nr. 144 (refrenul)
6. a. (*Doric cu cadență frigidă pe tr. II.*)
 S. Drăgoi, 303 colinde, Nr. 11, 12, 13, 45, 58, 73, 94, 149, 151, 225, 233, 234, 268, 281.
 S. Drăgoi, Belinț, colinde, Nr. 14, 15, 16; cîntece propriu-zise Nr. 5, 8, 9, 23.
 N. Ursu, Almaj, Nr. 54, 64, 86.
 Antologia Pădureni, Nr. 94, 95, 96, 97.
 I. Cocișiu, Cîntece populare romînești Nr. 34.

7. a. (*Folic cu cadență frigidă pe tr. I.*)
 200 C. D. Nr. 19, 118, 119, 163, 24.
 D. Kiriak, Cîntece populare romînești Nr. 88, 121.
 I. Cocișiu, Cîntece populare romînești, Nr. 19, 68, 107, 114.
 N. Ursu, Almaj, Nr. 261.
 Antologia Moldova, Nr. 31.
 T. Brediceanu, Maramureș, Nr. 11.
 100 Mel. joc Ardeal Nr. 39, 49.
7. b. (*Folic cu cadență locrică pe tr. I.*)
 100 C. D. Nr. 99.
 D. Kiriak, Cîntece populare romînești, Nr. 104.
 Antologia Moldova, Nr. 55, 64.
7. c. (*Folic cu cadență istică pe tr. I-a.*)
 200 C. D. Nr. 105, 122, 84.
 Anton Pann, Cîntece de lume, Nr. 4, 21, 117, (cromatizat cu VII diez).
9. (*Istric cu cadență locrică pe tr. I.*)
 Antologia Moldova, Nr. 22, 57; (vezi și Nr. 58 pe altă treaptă).
 D. Kiriak, Cîntece populare romînești, Nr. 127.

Ладовые заключительные кадансы в румынской народной песне

Траян Мырза

Резюме

Многие из румынских мелодий имеют в конце новые ладовые характеристики по отношению к первичному ладу, на одной и той же тонике или же на других ступенях (II, VI). Смена ладовых характеристик в финальных кадансах следует единым путём: от мажорных ладовых характеристик к минорным. Обратной последовательности, т. е. от минорных ладовых характеристик к мажорным в подлинной народной румынской песне не существует. Появление таких последовательностей является, обычно, признаком внешнего влияния. Самые примечательные выводы, истекающие из изучения этих кадансов, следующие:

а) подлинная тонально-ладовая структура румынских народных мелодий не всегда обусловлена заключительным звуком.

б) Ступени финального каданса, являющиеся главными тональными опорами, находятся в соотношениях I—II, II—I; I—VI, I—I, а не в соотношениях I—V, V—I. I—IV, IV—I, как в музыке, построенной на основе западной гармонической структуры.

в) Появление в заключительном кадансе новых ладовых характеристик выявляет также и специфический принцип формального единства в тональном отношении, где напряжение, требующее разрешения, дано оппозицией ладовых характеристик, различных в одной и той же песне, а не оппозицией между элементами унитональной системы.

Les cadences modales finales dans la chanson populaire roumaine

par T. MIRZA

Résumé

Un nombre important de mélodies populaires roumaines, présentent la particularité d'apporter à leur fin des caractéristiques modales neuves en comparaison au mode initial, soit sur la même fondamentale soit sur d'autres degrés de celui-ci (II—VI). Le changement des caractéristiques modales dans les cadences finales suivent un sens unique; des caractéristiques modales majeures aux caractéristiques modales mineures.

Un sens inverse du changement, c'est-à-dire, des caractéristiques modales mineures au caractéristiques modales majeures, n'existe pas dans le chant populaire roumain. Là où ce phénomène apparaît, c'est d'habitude le signe de l'influence de la musique occidentale. Parmi les conclusions qui se détachent de l'étude de ces cadences, les plus significatives sont:

a) La vraie structure tonale-modale des mélodies populaires roumaines, n'est pas toujours décidée par la note finale.

b) Les degrés qui s'imposent dans la cadence finale comme les principaux piliers tonals se trouvent avec les relations, I—II, II—I; I—IV, VI—I; et non I—V, V—I, I—IV, IV—I, comme dans la musique fondée sur le concept harmonique occidental.

c) Dans la cadence finale, le changement des caractéristiques modales relèvent aussi un principe spécifique de réalisation de l'unité de la forme, sur le plan tonale où la tension qui exige une résolution, est réalisée par l'opposition des caractéristiques modales différentes dans le même chant et non par l'opposition des éléments d'un système unitonal.

Modale Schlusskadenzen im rumänischen Volkslied

von T. MIRZA

Zusammenfassung

Eine Reihe von Volksmelodien haben die Eigenheit am Ende neue modale Charakteristiken im Verhältnis zur Anfangstonart zu bringen, sei es auf demselben Grundton, sei es auf anderen Stufen desselben (II, VI). Änderung der modalen Charakteristiken in den Schlusskadenzen folgt einer einzigen Richtung: von modalen Dur-Charakteristiken zu Moll-Charakteristiken. Ein umgekehrter Wechsel, also von Moll zu Dur kommt in den echten rumänischen Volksliedern nicht vor. Wo dieses aber dennoch vorkommt, ist es, der Regel nach, unter dem Einfluss der Kunstmusik. Die wichtigsten der Schlussfolgerungen, die sich aus dem Studium dieser Kadenzen ergeben, sind:

a) Die wirkliche tonal-modale Struktur der rumänischen Volksmelodien hängt nicht immer von dem Schlussston ab.

b) Die Stufen die sich in den Schlusskadenzen als hauptsächlich tonale Stützen ergeben, befinden sich im Verhältnis I—II, II—I; I—VI, VI—I und keineswegs I—V, V—I; I—IV, IV—I wie in der Musik die sich auf die abendländische harmonische Auffassung stützt.

c) Der Wechsel der modalen Charakteristiken in den Schlusskadenzen drückt auch ein spezifisches Realisierungsprinzip der Formeinheit auf tonaler Ebene aus, wo die Spannung, die nach Auflösung verlangt durch die Gegenüberstellung verschiedener modalen Charakteristiken innerhalb desselben Leides gegeben ist und nicht durch die Opposition der Elemente eines einzigen tonalen Systems.

Cadenze modali finali nella canzone popolare romena

di T. MIRZA

Riassunto

Ci sono delle melodie popolare romene che presentano la particolarità di recare alla fine delle nuove caratteristiche modali di fronte al modo iniziale, sia sulla stessa fondamentale, sia su altri suoi gradini (II, VI). Il cambiamento delle caratteristiche modali nelle cadenze finali segue un senso unico: da caratteristiche modali maggiori a caratteristiche minori. Un senso contrario del cambiamento, cioè da caratteristiche modali minori a caratteristiche maggiori, non esiste nella canzone popolare romena autentica. Là dove appare questo fenomeno, si tratta generalmente dell'influsso della cosiddetta musica colta. Le più significative conclusioni che possiamo dedurre dallo studio di queste cadenze, sono le seguenti:

a) La vera struttura tonale-modale delle melodie popolare romene non viene sempre decisa dalla nota finale.

b) I gradini che s'impongono nella cadenza finale come principali cardini tonali si trovano per mezzo delle relazioni I—II, II—I, I—VI, VI—I e non I—V, V—I, I—IV, IV—I come nella musica che riposa sul concetto armonico occidentale.

c) Il cambiamento delle caratteristiche modali nella cadenza finale mette in rilievo anche un principio specifico di realizzazione dell'unità formale, sul piano tonale, dove, la tensione che di necessità deve essere risolta, è data dall'opposizione delle diverse caratteristiche modali nella stessa canzone, e non dall'opposizione degli elementi di un sistema unitonale.

Structura formei în cîntecul popular

SZENIK ILEANA

Cercetările în domeniul folcloristicii au ajuns într-o fază avansată, în care se impune tot mai mult necesitatea rezolvării unor probleme care nu aparțin exclusiv domeniului muzicii populare, ci au o valabilitate mai generală în cadrul muzicologiei. Astfel se prezintă — între altele — și problema pătrunderii în esența formei cîntecului popular. În urma ei pot să iasă la iveală caracteristici, din care se vor putea trage concluzii asupra unor principii valabile pentru muzică în general.

În accepțiunea estetică, prin forma muzicală înțelegem modul în care compozitorul își concretizează ideea muzicală, felul în care o transmite prin imagini muzicale auditorilor, prin intermediul mijloacelor de expresie specifice. Într-o accepțiune mai restrînsă, prin forma muzicală înțelegem felul în care într-o lucrare muzicală se distribuie și se coordonează elementele componente, pentru a constitui o unitate indisolubilă. (4, 5—6¹). În cadrul ei, fiecare element își are funcția sa bine definită, fiind în același timp indisolubil legat de celelalte.²

Din definițiile date pentru formă — atît în tratatele de forme, cît și în studiile referitoare la forma muzicii populare — reiese, în general, că ea este identificată cu structura sau cu arhitectonica³, sau considerată o simplă succesiune a părților⁴. Tot astfel, practica de analiză se rezumă de multe ori la delimitarea părților în succesiune, fără să caute acțiunea de interdependență dintre ele. Lipsa pătrunderii în esența formei respective nu poate fi recompensată prin nici-o explicație estetizantă, care în

¹ Cifrele din paranteză se referă la numărul de ordine și pagina din lista bibliografică, din care definiția a fost preluată în esența ei, fără să fie citată cuvînt cu cuvînt. Vom păstra acest mod de a ne referi la sursa bibliografică, în cazul problemelor deja elaborate.

² „... un element se realizează calitativ în alt element strîns legat de celelalte părți ale melodiei și totodată prezintă o manifestare evidentă a interdependenței ritmico-melodice în realizarea unității logice și expresive a întregului.“ (9, 23).

³ De remarcat o definiție apropiată de sensul adevărat al raportului formă-structură: „Prin forma muzicală înțelegem atît structura (arhitectonică) în care se desfășoară o lucrare muzicală, cît și modul cum, prin folosirea complexului mijloacelor de expresie-inclusiv schema (structura) — compozitorul reușește să redea conținutul emoțional al lucrării.“ (4, 3—4).

⁴ Cum ar reieși din definiția lui Gárdonyi (10). Menționăm însă că cu toată definiția atît de nereușită, el aplică o metodă justă în analize.

asemenea cazuri nu se poate ridica deasupra nivelului unei teoretizări forțate.

În lucrarea de față ne propunem ca — după prezentarea materialului constructiv propriu-zis al formei — să analizăm cât mai amănunțit legăturile interne dintre elementele cîntecului popular. Vom căuta să prezentăm o latură intimă a lui, acea forță lăuntrică ce îi asigură echilibrul. Vrem să arătăm cum acționează în cadrul unei unități elemente cu caracter și cu funcție dată¹. Prima parte, care va sintetiza sumar și concis principiile de bază ale alăturării elementelor, se încadrează în sfera noțiunii de *formă exterioară*; cea de a doua, care descrie funcții și legături de interdependență, își găsește încadrarea sub noțiunea de *formă interioară*. Cei doi termeni au fost preluați din estetica generală; ei desemnează cele două laturi ale formei artistice în general și cele ale formei muzicale.

A. Elementele formei exterioare

În cadrul elementelor formei exterioare își găsește înglobarea materialului constructiv propriu-zis al creației muzicale (în cazul nostru, al cîntecului popular)². Elementele sale diferă: după *natura lor*, fiind melodice, ritmice sau de versificație; după *proporțiile și importanța lor*, ele pornind de la cea mai mică unitate (celula), trecînd prin motiv (respectiv formula), ajungînd la rînd și la strofă (adică secțiune, în cazul structurii libere). În problema structurii arhitectonice și a structurii motivice ne putem folosi de un bogat material din literatura folclorică (2; 3; 5; 8), astfel încît considerăm că nu este necesar să ne extindem prea mult asupra ei. Vom schița doar principiile de asociere ale elementelor, sintetizînd rezultatele folcloristicii în acest domeniu. În ceea ce urmează ne vom referi la o parte structurală relativ încheșată — rîndul —, dar menționăm, totodată, că aceleași principii sînt valabile și pentru părțile mai mici (motivul și celula).

Unitățile structurale încheșate (strofa sau secțiunea) prezintă un aspect foarte variat, datorită felului de asociere a rîndurilor. Astfel:

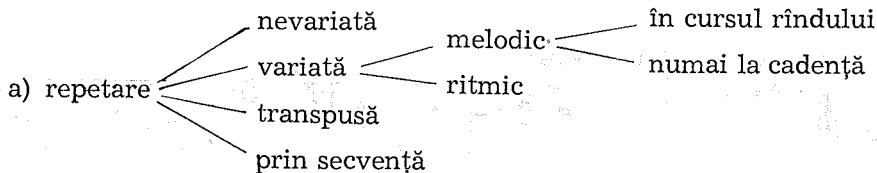
1. După felul rîndurilor, strofele pot fi:

- a) pe baza metrului din vers izo- sau heterometrice; strofele heterometrice pot lua naștere datorită unei amplificări (completări) sau scurtări (eliziuni) (12);
- b) pe baza ritmului izo- sau heteroritmice; heteroritmia poate lua naștere datorită asocierii diferitelor formule (12), sau datorită acțiunii principiilor de modificare a ritmului: augmentarea, diminuarea, divizarea, contopirea, repetarea sau intercalarea (2, pag. XXXIX); cele patru din urmă aduc modificare și în metrica versului;
- c) pe baza asemănării sau diferenței melodice, formînd strofe de tip primar, binar etc. (6).

¹ O încercare în această direcție s-a făcut în Cursul de Folclor în cap. Forma, redactat de autor (12).

² Noțiunea de cîntec este folosită aici în sensul cel mai larg, ca unitate de vers-melodie-ritm, indiferent de gen. Pentru analize vom folosi cîtece strofice, ele fiind cele mai reprezentative pentru încheșarea formei.

2. După ordinea succesiunii rîndurilor, strofa se alcătuiește conform următoarelor principii:



b) revenire

c) înlanțuire¹

3. După numărul rîndurilor, strofa poate să conțină de la 2 pînă la 5—6 rînduri asemănătoare, sau diferite, în cazul secțiunii în mod liber în număr nelimitat (7).

B. Structura formei interioare

După ce am urmărit materialul constructiv propriu-zis, și după ce l-am delimitat proporțional și am determinat ordinea succesiunii părților, în analizele următoare vom căuta să scoatem la iveală legăturile interne ale acestor părți, să le determinăm funcția pe care o au în echilibrarea formei respective. Structura — în acest sens — conține o trăsătură esențială, cea a tendinței de realizare a unității.² Este natural să menționăm că nu găsim unitate perfect realizată, în toate creațiile folclorice, încît pentru analize vom alege exemplele cele mai reprezentative.

Analiza structurii formei interne va avea următoarele obiective: 1. proporționarea strofei. 2. interdependența funcțională a elementelor componente.

Materialul cel mai vast și multiform în privința analizei structurii interne ni-l oferă cîntecul strofic.

1. *Proporționarea strofei* se realizează prin locul de așezare a cezurilor, îndeosebi a cezurii principale. În raport cu numărul rîndurilor melodice și a locului cezurii principale avem strofe cu părți simetrice și cu părți asimetrice.³

a) Proporționarea simetrică simplă avem, de exemplu, la strofa cu patru rînduri, unde cezura principală se găsește la sfîrșitul rîndului al

¹ Gárdonyi le înșiră în felul următor (10, pag. 23): 1) identitate (repetare, adică revenire), 2) asemănare, 3) deosebire. Credem că gruparea este mai justă pe baza felului de asociere decît pe baza analizei părților componente.

² Gárdonyi atribuie rolul de realizare a unității paralelismului de conținut și proporțional, ceea ce constă în identitatea rîndurilor (11, pag. 411).

³ Drăgoi (9) vede asimetria și simetria structurală în egalitatea sau neegalitatea rîndurilor melodice.

2-lea (2+2), iar cezurile secundare sînt mai puțin pronunțate sau inexistente (15, 176):

Allegro poco rubato ($\text{♩} = 150$)

Du mu - ie - rea be - u - toa - re, Du mu - ie - rea be - u - toa - re,
Să nu faci cup - to - riul ma - re, Să nu faci cup - to - riul mare.

— proporționarea simetrică este dublată la strofele care, pe lângă cezura principală, au și cezurile rîndurilor 1 și 3 mai pronunțate (1+1, 1+1) (15, 101):

Allegretto ($\text{♩} = 104$)

Foa - ie ver - de trei spa - na - ce, Foa - ie ver - de trei spa - na - ce
Fă - mă, doamne, ce m - ai fă - ce, Li - na, Lea - no, Fă - mă, doamne, ce m - ai fă - ce, Li - na, Lea - no

b) *Proporționarea asimetrică apare cel mai des la melodiile cu 3 rînduri. Cezura principală se găsește după rîndul 1 (1+2), sau după rîndul 2 (2+1).*

La multe melodii asimetrice întîlnim o tendință spre simetrie; este cazul caracteristic al strofelor în care, după cezura principală din rîndul 2, se intercalează o interjecție mai amplă (2+int.+1) (12, 194):

Rubato

Ci - ne me - re - n că - tă - ni - e, Ci - ne me - re - n că - tă - ni - e,
Hoi, hoi, Trag nă - dej - de să mai vi - e.

A A || Int. A_c

Asimetrii aparente prezintă acele strofe care, prin adăugarea unui refren literar, cer repetarea unui rînd melodic (15, 183):

Allegretto (♩ = 80)

Ca ș-a-ia-stă ve-se - li - e, Ca ș-a-ia-stă ve-se - li - e ai
 Nu s-a po-me - nit să fi - e, Nu s-a po - me - nit să fi - e,
 Hăi, la, la, la, la, la, la, la.

A A⁵ B ♯ A_u:|

sau în cazul cînd, în urma divizării ritmice, unele rînduri devin aproape duble și în astfel de cazuri versul se amplifică cu refrene (12, 209):

Allegretto.

Foa - ie verde ma - tos - tot, Foa - ie verde ma - tos - tot,
 În - tră pe - ții - torii - n sat, la, la, la, la, la, În - tră pe - ții - torii - n sat, la, la, la, la, la,

A A
 B + r f B + r f

7
 7 + 5

c) proporționare de o simetrie specifică (complex de simetrie — asimetrie) reprezintă strofele de patru rînduri care au la sfîrșitul rîndului 1 și 3 cezuri (1+2+1); rîndurile 2—3 nu sînt despărțite nici melodic, nici ritmic (16, 58):

Tempo giusto (♩ = 100)

Măi lo - ne - le ești nebun, mă!
 Măi lo - ne - le ești ne - bun; Ce-mi ceri me - re la Cră - ciun?
 Tră, la, la, la, la, la, la, la, la.

A || B C B₄ | D B₄v

La cele mai multe dintre aceste melodii, din structura motivică a rîndurilor interne, putem deduce că ele au luat naștere din strofe cu trei rînduri, cu proporționare de 1+2 (15, 166):

Moderato poco rubato

Plîn-ge-mă, mai - că cu dor, Plîn-ge-mă mai - că cu dor,
Că ți-am fost voi - nic fe - cior, Că ți-am fost voi - nic fe - cior.

A || A B | Bc

Sînt cazuri în care, alături de strofa de mai sus, cunoaștem și varianta de trei rînduri (16, 46, 49):

Allegretto:

ai: Frunzuli - tă: ia so - mi - e, Gheorghe, Gheor - ghe, ai
u Tra-ge ba-bii și ghi - ceș - te,

Rubato

Frunzu - li - tă, ia - so - mi - e, M-a tri - mis ma - ma la vi - e,
Voi - nic de ce - m - bă - ți ri ne - ște,

A || B | C
8+4 || 8+8 | 6+5

A || B | C
8 || 8 | 8

Tra, la, la, la, la la, Măi, Gheorghî - tă, măi!
Co-dru de ce ve - ște - je - ște?

2. Interdependența funcțională a elementelor componente se realizează în cadrul strofei prin două tendințe opuse: cea de încordare și cea de destindere.

În cadrul strofei, între rîndurile melodice se naște o tensiune ce se rezolvă odată cu apariția sunetului final. Tensiunea se datorește caracterului de obicei opus al rîndurilor, sau grupelor de rînduri antecedente, respectiv consecvente. Rîndurile antecedente creează de obicei, o stare de încordare, iar cele consecvente o stare de destindere. Caracterul opus stărilor respective ia naștere datorită acționării fie a unui singur element, fie datorită mai multora, concomitent.

a) Modul de realizare a încordării

— Diferența tonală care ia naștere datorită așezării la înălțimi diferite ale cadențelor interioare și a celei finale (bineînțeles că în muzica populară acestea se realizează pe baza unor legi specifice) are loc atât în raportul rîndurilor identice (A, A), cât și în cele diferite (A, B).

— Formulele ritmice pot să contribuie în măsură însemnată la crearea stării opuse, pe care o realizează într-un mod foarte variat, datorită bogăției de sisteme și formule ritmice ale muzicii populare românești. În sistemul ritmic parlando-rubato, ele apar sub forma sunetelor prelungite, opuse terminațiilor rîndurilor fără oprire; în giusto silabic — sub forma combinațiilor variate de formule; un astfel de exemplu îl constituie raportul inversat al măsurilor (4+3+2, 2+3+4) (12, 229):

9

Repede

'Ceste ca - se mari și - n -- nalte, Dai Dom - nu - lui, Doamne,
Dar în e - le ci - ne - mi să - de, Dai Dom - nu - lui, Doamne.
4 + 3 + 2 2 + 3 + 4

Sistemul divizionar prezintă o mare varietate în aplicarea principiilor de transformare a ritmului, care, la rîndul lor, influențează caracterul frazei.

— Pe baza augmentării:¹

Giusto.

Foa - ie verde ș - o a -- lu - nă, Co - lec - ti - va noo - stră - i bună, bună, și
Cîn - tă 'io - cîr - li - e, cîn - tă, Pe o - gor mun - că s - o - vîntă, mă, mă, - vîntă.

¹ Teaca, regiunea Cluj, raionul Bistrița, Arh. cercului de folclor, Cons. G. Dima.

Sînt foarte pregnante diferențele provenite din folosirea cadenței ritmice feminine și masculine, care se opun în cadrul aceleiași strofe (3, 84):

Tempo giusto (♩ = 138)

Ba - tă - te, min - dru - le, bată, Ba - tă - te min - dru - le, bat'
Paș - ti - le și sîn - gior - giu, Paș - ti - le și sîn - gior - giu.

— Mersul melodic prin caracterul opus al rîndurilor (ascendent-descendent) (15, 57):

Moderato poco rubato

Vin - de, ba - de, bo - ii tăi, măi, Gheorgh - i - tă, Gheorgh - i - tă, măi,
Și cum pă - ră o - chii mei Gheorgh - i - tă, Gheorgh - i - tă, măi.

Un aspect similar, dar nu atît de pregnant, îl are și înălțuirea unor rînduri cu melodie diferită (A, B, C, D).

b) Realizarea tendinței de destindere apare în următoarele feluri:

— Accentuarea unității tonale cu ajutorul punctelor de reper și mai ales prin sunetele de la cadențe (acestea din urmă, cu rol dublu de încordare și destindere). Tendința de destindere nu înseamnă așezarea cadențelor la aceleași înălțimi. Cezurile exemplului următor (5 (6, 3) 1) întăresc unitatea tonală (mai ales prin raportul cezurii principale și a finalei în rîndul 1, 4, fără să fie așezate la aceeași înălțime) pentru că ele reprezintă cele mai principale sunete ale tonalității. Cu aceeași diferență, ele realizează însă și încordarea datorită caracterului suspendat al cezurii principale față de cel concludent al finalei (12, 207):

Moderato (♩ = 80)

Foae - ie ver - de și - o gu - ti - ie, Foae verde și - o gu - ti - ie,
Frumos cîn - tă cu - cu - n yi - e, Mă - mă, mamă, scumpă ma - mă.

— *Unitatea motivică* ce rezultă din folosirea motivelor identice în diferite rînduri ale strofei (15, 185):

Andante (♩ = 78)

Cî - te hori le ști din ji - e, Cî - te hori le ști din jie,
Nu-i sari - e tarîu să le scri - e, Nu-i scri - e - tari să le scri'

A B B_A B
a⁵ + b a + c a + b a + c

— *Continuitatea mersului melodic* are rol accentuat în structuri arhitectonice provenite din înlănțuire (12, 244):

Allegro

Frun-zu-li-tă de-a-li-on mîi, În gră-di-na lui I-on
Toa-te pã-sã-ri-le dorm.

ca și în melodiile modulatorii prin transpoziție. Repetarea mecanică a rîndurilor la cvinta inferioară ar rupe continuitatea mersului melodic, pe cînd începerea rîndului 3 în registrul acut prezintă o trecere la registrul grav al părții a doua (15, 49):

Andantino poco rubato

Murgu - le nu ne - che za mîi, Din picior nu mai bã - tes, mîi,
Oș, oș, Că eu știu de ce ți-e dor mîi, Dar de o - pă de iz - vor, mîi.

— *Repetarea sau-* — cu efect mai pronunțat — *revenirea* unor rînduri; în acest sens este reprezentativă identitatea primului și ultimului rînd (ABA, sau AABA), sau strofa tip-refren (ABCB).

În continuare dăm scheme structurale din care se poate constata că unitatea formei se realizează prin prezența și recompensarea reciprocă

a celor două tendințe opuse: încordare și destindere. Schemele structurale de mai jos sînt întocmite pe baza analizei cîtorva melodii din exemplele amintite, reprezentînd genuri și stiluri diferite¹: 1. Colind (ex. 9), 2. Cîntec parlando-rubato (ex. 12.), 3. Cîntec de stil modern (ex. 13).

CESTE CASE MARI ȘI-NALTE (colindă)

sunete inițiale	5	3	5	3
modal/hexacord/				
sunete de cadență	1	6	1	2
arhitectonic	A — B		A — B	
metric/nr. silabelor/	8 6 rf		8 6 rf	
ritmic				
linear				
ambitus	1-5		1-5	
proporționare	2		2	

VINDE BADE BOII TĂI (cîntec)

sunete inițiale	1	5	8	1
modal/mixolidic/				
sunete de cadență	5	5	2	1
arhitectonic	A — B		C — D	
metric/nr. de silabe/	7 1		7 7	
			rf	
ritmic				
linear				
ambitus	1-7		2-8	
proporționare	2		2	

¹ Elementele cu tendința de încordare sînt reprezentate grafic prin legarea (respectiv încadrarea) cu linie întretăiată, cele de destindere — cu linie continuă.

FRUMOS CÎNTĂ CUCU-N VIE (cîntec)

sunete inițiale
tonal /major/

sunete de cadență

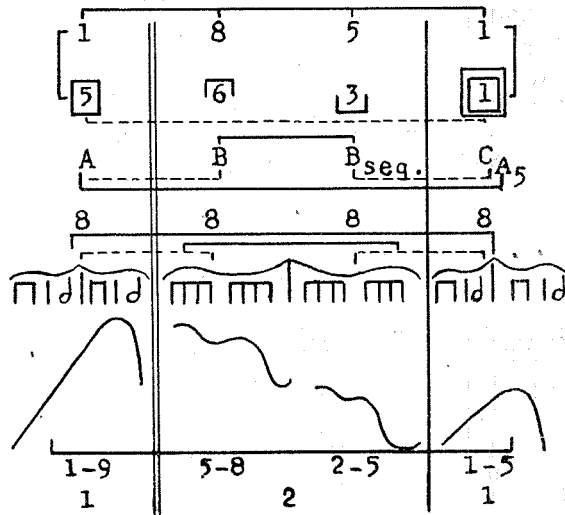
arhitectonic
motivic

metric/nr.de silabe/

ritmic

linear

ambitus
proporționare



Analizele făcute pe baza principiilor mai sus arătate scot la iveală un număr de aspecte ale cîntecului popular, cu o deosebită importanță în ce privește determinarea genurilor, stilurilor regionale și istorice, a tipurilor și a specificului național.

Clasificarea muzicii populare pe baza tipurilor melodice este una din cele mai actuale probleme ale folcloristicii muzicale în țara noastră. Găsirea elementului și principiului hotărîtor pentru determinarea specificului unei individualități, permite ca în clasificare să se pună alături acele melodii care prezintă același element hotărîtor.

Clasificarea pe baza tipurilor este un pas spre determinarea mai precisă a locului cîntecului popular românesc pe harta folclorică a Europei.

Aspecte interesante reies și în privința determinării stadiului de dezvoltare sau a direcției de transformare a melodiilor în parte, sau a grupelor întregi; desfășurarea lineară a melodiei și proporționarea strofei, pot fi criteriile determinării apartenenței unor melodii la stadiul de trecere dintre stilul vechi și nou, deci pentru caracterizarea stilului modern.

Analizele arată că melodiile populare care reprezintă în proporționare o simetrie complexă, aparțin toate unui stadiu mai evoluat. Această trăsătură coincide în majoritatea cazurilor cu o cristalizare tonală. Melodiile mai vechi nu realizează unitatea strofei cu atît rafinament ca și acelea mai noi.

Ordinea prezentării materialului prezentei lucrări poate constitui și un îndreptar metodologic pentru analize, atât pentru cercetare cât și pentru predarea acestei teme la cursul de folclor în Conservator.

Valoarea didactică a analizelor întreprinse în acest fel constă în faptul că ele ajută în mod însemnat la dezvoltarea simțului formei al studentului. Aprofundând pe această cale cunoașterea muzicii populare, studenții vor învăța să prețuiască adevărata sa valoare artistică, ce constă — între altele — tocmai în măiestria cu care ea se realizează din punct de vedere al formei, ca opere de artă de proporții reduse, dar perfecte.

BIBLIOGRAFIE

1. T. Alexandru: *Béla Bartók despre folklorul românesc*, cap. Clasarea melodiilor populare, Ed. Muz. a Uniunii Comp. din R.P.R., Buc. 1960.
2. B. Bartók: *A magyar népdal, Rózsavölgyi és Tsa.* Budapest 1924.
3. B. Bartók: *Die Volksmusik der Rumänen von Maramureș*. Drei Masken Verlag, München, 1923.
4. D. Bughici—D. Gheciu: *Formele și genurile muzicale*, Ed. Muz. a Uniunii Comp. din R.P.R., București, 1962.
5. L. Comes: *Contribuții la studiul procesului de creație în cîntecul popular românesc*, Muzica nr. 2/1962.
6. E. Comișel: *Curs de folclor, 1956—1957*, litografiat.
7. E. Comișel: *Recitativul epic al baladei*, Supliment la Revista Muzica nr. 6/1954.
8. S. Drăgoi: *303 colinde*, Scrisul Românesc S. A. Craiova.
9. S. Drăgoi: *Simetrie și asimetrie în cîntecul popular românesc*, Muzica nr. 11—12/1960.
10. Z. Gárdonyi: *A zenei formák világa*, Magyar Kórus, Budapest, 1949.
11. Z. Gárdonyi: *Népzeneünk és a zenei forma elemei*, în Kodály Emlékkönyv Zenetudományi Tanulmányok I. Akad. Kiadó, Budapest, 1953.
12. Nicola—Szenik—Mirza: *Curs de folclor muzical*, partea I-a EDP. București, 1963.
13. —: *Revista de folclor nr. 1—2/1957*.
14. R. Stöhr: *Formenlehre der Musik*, Ed. Hofmeister, 1955.
15. Sposobin: *Muzikalnaia forma*, Ed. Muzghiz,, 1962.
16. —: *200 cîntece și doine*, ESPLA, București, 1955.

Структура формы в народной песне

ИльянаСеник

Резюме

Анализ формы народной песни должен не только коснуться архитектурных элементов, но и проникнуть до взаимного влияния составных элементов. Это взаимное влияние имеет место в пределах „внутренней формы”.

В первой части работы, „элементы внешней формы” даются принципы содружества элементов и синтетизируются результаты достигнутые фольклористикой в этом направлении.

В второй части „структура внутренней формы” анализируются следующие вопросы:

1. Пропорция строк (симметричная, асимметричная, кажущаяся симметрия).
2. Функциональная взаимосвязь составных элементов:

- a) вид реализации тенденции к напряжению
- b) вид реализации тенденции к расслаблению.

В выводах приводятся специфические вопросы фольклористики, решению которых могли бы содействовать установленные выше принципы) типовая классификация, установление стадии эволюции и стремления к преобразованию).

La structure de la forme dans le chant populaire

par I. SZENIK

Résumé

Tout en s'appropriant les éléments architectoniques, l'analyse de la forme du chant populaire devra pénétrer aussi l'interdépendance des éléments dont celui-ci est composé et en déterminer leur rapport. Ce rapport se réalise dans le cadre de la „forme intérieure“.

Dans la première partie du traité: Éléments de la forme extérieure „sont présentés les principes de l'association des éléments, synthétisant les résultats du folklore dans ce domaine.

Dans la seconde partie „La structure de la forme intérieure“ sont traités les problèmes:

1. Proportionnalité de la strophe symétrique, asymétrique, symétrie et asymétrie apparente.

2. L'interdépendance fonctionnelle des éléments composants

a) la manière de réaliser la tendance de tension

b) la manière de réaliser la tendance de détente

Les conclusions esquissent les principaux problèmes du folklore à la résolution desquels les principes établis pourraient contribuer. (la classification fondée sur l'ensemble de traits caractéristiques — la détermination de l'état évolutif et de la tendance de transformation.

Der strukturelle Bau des Volksliedes

von ILEANA SZENIK

Zusammenfassung

Die Formanalyse des Volksliedes verlangt ausser Kenntnis architektonischer Elemente auch das Eindringen in die Bestimmung des Abhängigkeitsverhältnisses der übrigen Teilelemente. Dieses Verhältnis ist durch die innere Form gegeben.

Im ersten Teil der Arbeit „Elemente der äusseren Form“ werden uns die Prinzipien der Aneinanderreihung der Elemente gezeigt, indem die Ergebnisse der Volksliedforschung auf diesen Gebiet synthetisiert werden.

Im zweiten Teil „Die Struktur der inneren Form“ werden folgende Probleme behandelt:

1. Proportionierung der Strophe (symmetrisch, asymmetrisch, Symetrie, scheinbare Asymmetrie).

2. Die funktionale Abhängigkeit der Teilelemente

a) Die Ausführungsart der Spannungstendenz

b) Die Ausführungsart der Entspannungstendenz

Die Schlussfolgerungen deuten die wesentlichen Fragen der Volksliedforschung an zu deren Lösung die hier festgelegten Gesichtspunkte beitragen könnten (die Einteilung auf Grund der Typen, Bestimmung des Entwicklungsstadiums und der Umwandlungstendenzen).

La struttura formale nella canzone popolare

di ILEANA SZENIK

Riassunto

L'analisi della forma della canzone popolare dovrà approfondire — accanto allo studio degli elementi architettonici — anche la determinazione dei rapporti di interdipendenza degli elementi componenti. Questo rapporto viene attuato nell'ambito della „forma interiore“.

Nella prima parte del lavoro, *Gli elementi della forma esteriore*, vengono presentati i principi di accostamento degli elementi, riassumendo i risultati della folcloristica in questo campo.

La seconda parte, *La struttura della forma interiore*, tratta i seguenti problemi:

1. La proporzionalità della strofa (simmetrica, asimmetrica, simmetria, asimmetria apparente).

2. L'interdipendenza funzionale degli elementi componenti:

a) Il modo in cui viene effettuata la tendenza alla tensione

b) Il modo in cui viene effettuata la tendenza alla dispersione.

Le conclusioni tracciano i principali problemi della folcloristica, alla soluzione dei quali potrebbero contribuire i principi enunciati (classificazione tipologica, determinazione dello stadio evolutivo e della tendenza alla trasformazione.)

Criteriile clasificării modurilor populare

ION HUSTI

Un loc important în cuprinsul melodicii, al științei despre melodie, îl ocupă capitolul consacrat teoriei modurilor, care formează obiectul ei cel mai controversat. Caracterul haotic și adesea contradictoriu al teoriei modurilor tradiționale justifică atât tendințele de sistematizare a istoriografiei lor, cât și dezvoltarea principiilor modurilor populare pe baze noi, mai ales că structura melodică a cântecelor populare prezintă numeroase aspecte inexplicabile cu ajutorul modurilor antice, medievale sau cu ajutorul formelor derivate din acestea.* Totodată, importanța covârșitoare care i se dă cunoașterii cât mai temeinice a artei populare în țara noastră, pledează pentru utilitatea unui ghid de orientare în lumea structurilor melodice și întîmplător, îndoiala lui Hornbostel cu privire la raportul dintre moduri și melodie, exprimată cu 52 de ani în urmă, mai comportă un răspuns, de data aceasta ocrotit de bogăția imensă a folclorului muzical românesc.**

Din fericire, în sprijinul investigațiilor consacrate dezvoltării teoriei modurilor populare a intervenit recent temeinica lucrare a muzicologului francez Jaques Chailley „L'IMBROGLIO DES MODES“, care contribuie în mare măsură la clarificarea contradicțiilor teoriei tradiționale a modurilor, subliniind, printre altele, pericolul aplicării principiilor de la baza modurilor antice și medievale, fără a ține seamă de sensul mobil al acestora de-a lungul veacurilor.*** În ansamblul lor, investigațiile consacrate

* Raportul dintre principiile de la baza modurilor tradiționale și structurile melodice populare este dezbătut pe larg în lucrarea autorului: „Clasificarea modurilor muzicii populare“; lucrarea de față este un extras rezumativ al acesteia.

** Vezi E.M. von Hornbostel: „Melodie und Skala“ în *Petersjahrbuch* 1912, Leipzig, pag. 11: „Die Auffassung vom Wesentlichen der Musik hat sich im Laufe der Zeiten so sehr ins Verstandesmäßige verschoben, dass wir eher fragen, welche Tonleiter einer Melodie, als welche Art Melos einer Tonleiter zugrunde liege“. (Vezi și pag. 23, op. cit)

*** Vezi J. Chailley: *L'imbroglio des modes*, Alphonse Leduc, Éditions musicales, 175, Rue Saint-Honoré, Paris, 1960, pag. 89: „Nous définissons un mode par une gamme, dont le premier son est la tonique, et dont tous les sons prennent, par rapport à cette tonique, une valeur à la fois mélodique et harmonique qui se retrouve à toutes les octaves. Si nous reportons cette conception sur les modes anciens, nous aboutirons à d'inévitables contre-sens, car aucun de ces critères n'est valable pour l'ensemble de l'histoire des modes. D'autres critères leur sont appliqués, dont certains ont subsisté, mais dont la plupart ont évolué ou mêmes ont disparu au cours des âges.

descrierii diferitelor structuri melodice din domeniul muzicii culte sau populare se axează fie pe criteriile acustico-matematice, ca de pildă tratatul de melodică al lui Karl Blessinger*, fie pe considerarea melodiei drept un produs specific uman, caracterizabil în mod direct, cu ochiul liber așa-zicând, ca de pildă tratatul de melodică al lui Ernst Toch.** Punctul de vedere acustico-matematic a culminat prin aplicarea descoperirilor acustice în estetica muzicală, ducând la absolutizare și vulgarizare.*** De pildă, descoperirea cvintei în rezonanța sunetului muzical, a dus, pe această cale, la ipoteza potrivit căreia cvinta perfectă este intervalul generator al melodiei, ipoteză contestată unanim de rezultatele cercetărilor din domeniul folclorului muzical comparat.**** În schimb, considerarea melodiei ca produs

„Les modes grecs n'ont rien de commun avec les modes médiévaux, sauf de noms topiques copiés tardivement sur un tableau des tons qui ne les concernait pas. Ils se sont eux-mêmes transformés au cours de leur histoire. Les modes platoniciens n'ont rien de commun avec les aspects solfégiques qui déterminent les noms éphémères des différentes formes d'octave, et que l'on a pris au XIX-e s. pour la définition inamovible des modes. Ils comportent une harmonie particulière, mais aussi d'autres caractères étrangères à notre définition modale. Le système classique grec qui leur a succédé, avec des variantes, et qui s'étend de la à la sur deux octaves, avec octave centrale principale de mi à mi, n'est pas le mode dorien, mais le système type unique, sans dénomination topique. Il n'est pas seulement diatonique, mais varie selon trois genres qui systématisent à leur tour d'innombrables nuances. Les noms topiques grecs que l'on accole volontiers aux modes ont eu des acceptions tellement différentes et contradictoires au cours des siècles qu'il est dangereux de les employer dans la pratique, à moins de préciser formellement dans quelle acception ont les entend. Les modes médiévaux ont changé de sens — et de nom — au cours des siècles tout autant que les modes grecs. Les octaves modales, qui servent aujourd'hui couramment à les définir, sont une invention tardive (XI-e s.) postérieure à la plus grande partie du répertoire dit grégorien. La conception harmonique de mode, incluant le report de fonctions à différentes octaves, est plus récente encore, et ne remonte sans doute du XVI-e ou du XVII-e siècle.“

* Vezi Karl Blessinger: *Melodielehre* — I. Teil. *Eine Einführung in die Musiktheorie*. Ernst Klett Verlag. Stuttgart, 1930. Vezi și H. Riemann: *Folkloristische Tonalitätsstudien, Breikopf & Härtel*, Leipzig, 1916, I. Kap.

** Vezi Ernst Toch: *Melodielehre. Ein Beitrag zur Musiktheorie*. Max Hesses Verlag. Berlin, 1923. Vezi și A. Machabey: *Genèse de la tonalité musicale classique*. Richard Masse éditeurs, Place saint-suplice, Paris VI, 1955, pag. 15—28.

*** Vezi A. Machabey, op. cit., pag. 25: „Nous gardons ici de blâmer les compositeurs qui, dressent l'inventaire de leur procédés, croient devoir leur affecter des représentations numériques; nous signalons seulement qu'ils font fausse route lorsqu'ils prétendent les identifier à des données acoustiques, à des références objectives; depuis deux mille cinq cents ans, ils tombent toujours „à côté“: la musique ne coïncide pas avec l'acoustique; quand elle est ajustée à droite, elle déborde à gauche; il n'y a pas de fonction qui relie l'une à l'autre de façon constante et, par conséquent, prévisible. Bien plus, la musique purement mélodique peut admettre des éléments qui sont rejetés par la polyphonie. En résumé, d'une part, la „nature“ nous propose une infinité de matériaux, séries sous une infinité de formules; d'autre part, l'être humain, social, choisit certains de ces matériaux; il les ordonne selon d'autres formules et conformément à des impératifs qui sont étrangers à l'acoustique, celui de l'attraction, par exemple; ou celui de la consonance et dans notre civilisation, surtout de la tonalité.“

**** Protestând împotriva acestei concepții, Hans Jelinek se situaază pe poziția folclorului comparat, când afirmă: „... und es sollte den tonalen Theoretikern, die auf das Alleinseligmachende ihrer Theorien schwören, zu denken geben, dass der Sekundschritt der *Urquell alles Melos ist* und nicht die so viel *natürlichere* oder *näherverwandte Quint!*“ Vezi H. Jelinek: *Anleitung zur Zmölftonkomposition — Erster Teil*, Wien, 1952, pag. 24.

specific uman, ca mijloc concret de exprimare, caracterizabil sub raportul formei și conținutului, a dat roade însemnate, mai cu seamă prin contribuția școlilor folclorice patronate de Erich M. von Hornbostel și Robert Lach, în primele decenii ale secolului nostru. În tendința lor de a descrie sistematic structura melodică a cîntecului popular, reprezentanții acestor două școli au recurs la adoptarea unor moduri și scări melodice noi, deosebite de structura modurilor tradiționale, și mai mult sau mai puțin conforme diferitelor structuri melodice ale melodiilor populare. Dintre acestea, „gamele uzuale“ — *Gebrauchstonleiter* — ale lui Robert Lach și scările melodice ale lui Erich M. von Hornbostel s-au bucurat de cea mai largă răspîndire în primele decenii ale secolului nostru, dovedind, în ansamblul lor, bogăția resurselor pe care le oferă structurile melodice populare pentru dezvoltarea teoriei muzicii, ca și necesitatea diferențierii acestora din urmă după un sistem unic și adecvat.* Înainte de a caracteriza aceste tipuri de moduri și scări melodice, exploatare judicioasă în studiile de folclor comparat, să aruncăm o scurtă privire retrospectivă asupra moștenirii teoriei tradiționale a modurilor, spre a ne forma un criteriu de judecată în alegerea resurselor ei pozitive, necesar atât înțelegerii corespondenței dintre teoria modurilor și practica muzicală de totdeauna, cât și valorificării creatoare a contribuției aduse de cercetările mai noi la descrierea sistematică a structurilor melodice populare.

Potrivit noilor investigații, atât modurile antice, cât și cele medievale, diferențiate amîndouă în mod greșit prin denumiri topice care nu le aparțin ca: dorian, frigian, lidian etc., reprezintă nu atât moduri de a fi ale melodiei, cât mai mult structuri melodice corespunzătoare vechilor *moduri-sistem* din teoria muzicală antică, respectiv speciilor de octavă ale gamei diatonice adaptate melodiilor rituale creștine din evul mediu.** Organizarea și diferențierea acestora după principiul simetriei și al numărului elementelor lor, însoțite adesea de numiri tetice, a dat naștere diferitelor oligocordii și policordii din vechea teorie muzicală elină, culminînd prin modul-sistem cel mai evoluat, numit *systema teleion*. Sistemul modurilor grecești are o valoare teoretică incontestabilă și totodată comportă aplicări practice izolate în muzica populară. De pildă, următoarele două melodii populare au la bază cîte un heptacord de tip grecesc, cu structură melodică simetrică:

* Vezi Danckert Werner: *Das eurapäische Volkslied*, Bernhard Hanefeld Verlag, Berlin, 1939; vezi și R. Lach: *Die Musik der Natur- und orientalischen Kulturvölker in Handbuch der Musikgeschichte — Erster teil* al lui Guido Adler, Max Hesses Verlag, Berlin, 1930, pag. 9—11.

** Vezi J. Chailley, op. cit. Vezi și Th. Reinach: *La musique grecque*, Payot, Paris, 1926.

1. BOCET DIN MARAMUREȘ

după B. Bartók (Volksmusik der Rumänen von Maramureș, Drei Masken Verlag, München, 1923).

Poco lento (♩ = 132)

Bu - cu - ră - te țin - ti - rim, Bu - cu - ră - te
țin - ti - rim Min - dră floa - re ră - să - dim Min - dră floa - re
ră - să - dim.

2. CÎNTECUL CUNUNII

după Victoria Dosios (132 CÎNTECE ȘI JOCURI DIN NASĂUD de C. Zamfir, V. Dosios și E. Moldoveanu-Nestor. Ed. Muzicală, Buc., 1958).

Rubato

Di - mi - nea - - - - - tă ne - am scu - - - - -
la - - - - - tu, Pie o - - - - - braz
că - - - - - ne - am - - - - - spă - - - - - lat. - - - - -

Transmise în teoria muzicală medievală, modurile se simplifică sub influența practicii muzicale, devenind categoriile muzicale însoțitoare ale melodiilor rituale. Acum, vechile denumiri tetice ale elementelor lor, ca: meze, paramese, nete, paranete etc., sînt înlocuite prin denumiri funcționale, ca: vox finalis și repercussio (sau tenor), iar față de acestea, celelalte trepte primesc denumiri inspirate de sistemul de notație bazat pe portativ, ca: secundă, terță, cvartă, cvintă, sextă, septimă etc., care, la rîndul lor, pot fi superioare sau inferioare finalei ori notei repercussio. Diferențierea modurilor medievale corespunde într-adevăr diferențierii melodiilor rituale, zise gregoriene, care pot fi autentice sau plagale, asemenea modu-

rilor lor corespunzătoare, după cum nota vox finalis din cuprinsul acestora este nota cea mai gravă a melodiei sau o altă notă.* În toate cazurile, funcția melodică principală o deținea vox finalis, nota finală a melodiei, care determina sensul melodiei, indiferent de structura părții de început.** Totuși, aspectul teoretic al modurilor-sistem din vechea teorie muzicală elină mai persistă în concepția teoreticienilor medievali, care consideră modurile ca fiind specii de octocorduri sau de octavă, corespunzătoare formelor relative ale gamei diatonice.*** Acestea au fost preluate și întregite de propagatorii teoriei muzicale moderne, care le clasifică în moduri de stare majoră și moduri de stare minoră, toate acestea putând fi de gen diatonic sau de gen cromatic, în funcție de particularitățile lor structurale. Structura melodică specifică modurilor medievale, determinată de unirea unui pentacord cu un tetracord printr-o notă comună, este prezentă în melodiile populare, după cum reiese din analizarea melodiilor următoare; dintre acestea, prima are la bază un octocord dorian, a doua un octocord hipolidian, iar a treia un octocord ionian:

3. SE CEARTĂ CUCUL CU CORBUL

după G. Ciobanu (200 CÂNTECE ȘI DOINE, Ed. Muzicală, Buc., 1955).

Allegretto (♩ = 184)

Foa - ie ver - de ca ma - lo - tru,

Foa - ie ver - de ca ma - lo - tru Ce ră -

mu - tă za - ce - n co - dru? Ce ră - mu - tă za - ce - n co - dru?

* Vezi *Glareani Dodecachordon Basiliae, MDXLVII*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1888, pag. 22—23. Vezi și capitolul *Der Gregorianische Choral-Begriff und Wesen* în Dachs-Söhner: *Harmonielehre-Zweiter band. Im Kösel Verlag zu München*, 1951.

** Vezi A. Machabey, op. cit. pag. 77—78. Vezi și *Encyclopédie de la musique, Fasquelle* 11, rue de Grenoble, Paris, 1958, pag. 63: „Finalis . . . dans la musique (plaint-chant) la finalis est l'équivalent de la note finale de la musique solfégée; elle est obligatoirement la tonique; . . .” Funcția notei vox finalis rezultă de asemenea din următoarea observație a lui Guido d'Arezzo, menționată la cap. *Tonalité* din aceeași enciclopedie, vol. III (1961), pag. 802: „Au debut d'un chant, nous ne pouvons pas savoir ce que va suivre, mais, en entendant le dernier son, nous comprenons tout ce qui a précédé” (*Micrologus*, chapitre 9).

*** Conform afirmației lui Boetius, menționată în *Glareani Dodecachordon Basiliae*, op. cit. pag. 22: „Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt qui appel-

Melodia: LA LIVADA SUB CETATE (colindă profană)

după S. Drăgoi (MONOGRAFIA MUZICALĂ A
COMUNEI BELINȚ. Ed. Scrisul Românesc, Cra-
iova, 1934.)

La li - va - dă sub ce - ta - te Ju - ne min - dru
ca - lu - și ba - te Și - l în - fri - nă și - l în - toar - ce
Roa - ta ma - re ca să joa - ce.

I. SUS PE MALUL ÎNVERZIT

după G. Ciobanu, op. cit.

Allegretto giusto

Frun - za - i ver - de măr - gă - rit, măi, Frun - za - i ver - de măr - gă -
rit, măi, Frun - za - i ver - de măr - gă - rit, măi.

Asemenea coincidențe, oricât ar fi de numeroase, formează totuși cazuri izolate în raport cu ansamblul melodiilor populare de pretutindeni și de aceea nu ne oferă criterii general valabile în clasificarea modurilor muzicii populare. În schimb, teoria tradițională a modurilor, schițată în cele de mai sus, ne oferă două criterii de clasificare aplicabile la toate melodiile populare: 1) *criteriul diferențierii modurilor după numărul treptelor lor constitutive*, împrumutat din teoria muzicală grecească și 2) *criteriul dife-*

lantur nodi, quos eisdem tropos vel tonos nominant". (Din speciile consonanței de octavă constau așa-numitele moduri, numite de asemenea tropi sau tonuri — tonalități în sens solfegistic).

rențierii modurilor după poziția notei finale, împrumutat din teoria muzicală medievală. Primul dintre aceste criterii este aplicabil atât la clasificarea gamelor uzuale, cât și la clasificarea scărilor melodice ale lui Hornbostel, amintite mai sus, în timp ce al doilea criteriu este aplicabil doar la clasificarea acestora din urmă, după cum rezultă din scăările alăturate melodiilor următoare:

6. AQUÉ TE TRAIGO LA RONDA (IATA RONDA)* (vechi cîntec popular spaniol)

după Danckert Werner

♩ = 116

A - qué te trai - go la ron - da pri - ma de mi ca - ra - zón

A - qué te trai - go la. ron - da y con e - lla ven - go yo.

a) gama uzuală după
R. Lach:

b) scara melodică după
Hornbostel:

7. COLINDĂ PROFANĂ

după G. Erezul (COLINDE — ÎNTÎMPINARE
CRITICĂ MELOSIV. Ed. Scrisul Românesc, Cra-
iova, f.a.)

Repede

Stai tu, Murg, le - ga - tu, Le - gat, ve - re

ga tu De stîl pu din grajd.

a) gama uzuală după
R. Lach:

b) scara melodică după
Hornbostel

* Vezi Danckert Werner, op. cit., pag. 281.

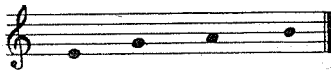
8. DORMI, DORMI (DORMI, DORMI)
(cântec de leagăn din Calabria)

după E. Levi (FIORITA DI CANTI TRADIZIONALE DEL POPOLO ITALIANO, FIRENZE, 1895).

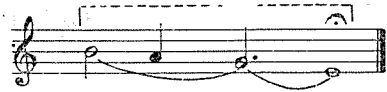
Andantino mosso

Dor - mi dor - mi, dor - mi, Ni - co - la meu, dor - mi con -
ten - tu, Că chi - sta è l'o - rã, chi - sta è lu mo - men - tu:
E ve - ni son - nu e ve - ni pig - ghia - til - lu, A
stu fig - ghio - lu me - u pic - ci - ril - lu, Ah!

e) gama uzuală după
R. Lach:



f) scara melodico-structu-
rală după Hornbostel:



Spre deosebire de vechile moduri eline, gamele uzuale ale lui Lach, de forma exemplului de mai sus [a), c) și e)], oglindesc tendința vădită de a reda cât mai fidel structura melodică generală a cântecului popular; ele nu specifică însă funcțiile melodice principale, neprecizând nici măcar treapta care deține funcția notei finale. De aceea, gamele uzuale ale lui Lach, asemenea vechilor moduri-sistem din antichitate, sînt clasificabile doar după numărul treptelor și după ambitus.* Astfel, ele pot forma oligocordii, ca: dicorduri, tricorduri și tetracorduri, sau poliocordii,** ca: pentacorduri, hexacorduri, heptacorduri, octocorduri, enneacorduri, de-

* Această clasificare o aplică N. Trubetzkoi în lucrarea sa: *Zur Struktur der mordvinischen Melodien* publicată în *Gesänge russischer Kriegsgefangener* a lui Robert Lach, Wien, 1933.

** Vezi G. Breazu: *Studii de folclor muzical-A. Idei curente în cercetarea cântecului popular. B. — Oligocordii și stenohorii; Moduri prepentatonice — Extras din Cercetări folclorice I.*, București, 1947.

caorduri etc., toate acestea putînd cuprinde ambitusuri de diferite dimensiuni. Gamele uzuale ale lui Lach mai pot fi diferențiate după raportul treptelor astfel:

1. Oligocordii sau policordii alcătuite exclusiv din intervale conjunctive, deci avînd numai trepte alăturate, pe care le vom numi moduri conjunctive, cum sînt exemplele de mai sus: a), care reprezintă un pentacord conjunctiv; c), care reprezintă un pentacord conjunctiv cromatic.

2. Oligocordii sau policordii alcătuite exclusiv din intervale disjunctive, avînd deci numai trepte nealăturate, pe care le vom numi moduri disjunctive, ca de pildă tetracordul de la baza melodiei următoare:

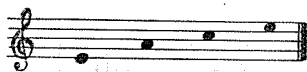
9. HORA MIRESEI (din Maramureș)

după G. Breazul (PATRIUM CARMEN, MELOS I. ED. SCRISUL ROMÎNESC, CRAIOVA, 1941).

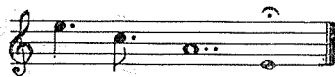
Repede

Tu mi - rea - să, tu ne - bu - nă, Hîi, hi - iu, Hîi, hi - iu,
Hîi, hi - iu, mîi! Nu plî - ge du - pă cu - nu - nă!

g) gama uzuală a lui Lach:



h) scara melodico-structurală a lui Hornsbostel:



3. Oligocordii sau policordii alcătuite atît din intervale conjunctive cît și disjunctive, avînd deci atît trepte alăturate, cît și trepte nealăturate, pe care le vom numi moduri mixte. Acestea, la rîndul lor, pot fi: moduri mixte cu structură melodică tipică și moduri mixte cu structură melodică atipică. Modurile mixte cu structură melodică tipică, numite în mod convențional moduri pentatonice, conțin maximum două secunde consecutive, ca, de exemplu, melodia nr. 8 de mai sus, care are la bază un tetracord mixt cu structură melodică pentatonică, făcînd parte din grupa oligocordiilor, în timp ce melodia următoare are la bază un pentacord mixt cu structură melodică pentatonică, făcînd parte din grupa policordiilor:

Față de gamele uzuale ale lui Lach, scările melodico-structurale ale lui Hornbostel prezintă următoarele trăsături distincte:

— redau valoarea cantitativă a treptelor melodiei prin valori de note diferite;

— redau sensul general al mișcării melodice;

— precizează locul finalei, notată totdeauna cu valoarea de notă cu coroană.

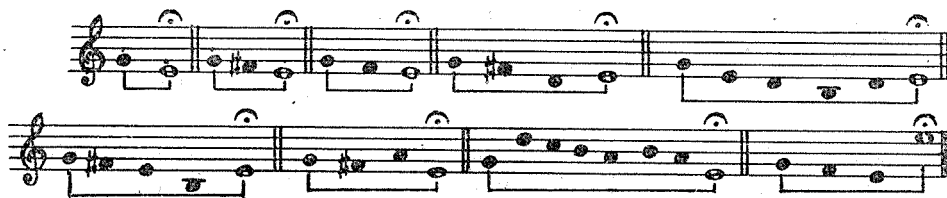
Dintre acestea, doar ultima trăsătură, constînd în precizarea locului notei finale, ne oferă un criteriu general-valabil de clasificare a modurilor și melodiilor lor corespunzătoare, criteriu aplicat de altfel în teoria muzicii începînd din evul mediu. Potrivit acestui criteriu, scările sau modurile a căror finală este nota cea mai gravă le vom numi moduri autentice, iar modurile a căror finală nu este nota cea mai gravă a melodiei, ci o altă notă, le vom numi moduri plagale. Astfel, melodiile de la nr. 1, 3, 5, 6, 8, 9, și 11 au la bază moduri autentice, în timp ce melodiile nr. 2, 4, 7 și 10 au la bază moduri plagale.

Atît modurile autentice, cît și modurile plagale se clasifică la rîndul lor după raportul treptelor lor față de finală în: moduri de stare majoră, care au o terță mare față de finală; moduri de stare minoră, care au o terță mică față de finală și moduri de stare neutră, care nu au nici terță mare, nici terță mică față de finală. Potrivit acestui criteriu, melodiile de la nr. 2, 5, 6 și 11 au la bază moduri de stare majoră, în timp ce melodiile nr. 1, 3, 4, 7 și 8 au la bază moduri de stare minoră, iar melodiile nr. 9 și 10 au la bază moduri de stare neutră. Efectul expresiv particular al stării majore, minore sau neutre se realizează prin formula melodică de încheiere a melodiei sau a unui rînd melodic din cuprinsul acesteia. Iată cîteva formule melodice cadențiale caracteristice muzicii populare romînești:

a) formule cadențiale de stare majoră:



b) formule cadențiale de stare minoră:



c) formule cadențiale de stare neutră:



În cazul melodiilor alcătuite dintr-un singur rînd melodic, ca și în cazul melodiilor a căror rînduri melodice sau fraze muzicale au aceeași finală, cadența melodică finală asigură melodiei o *structură modală omogenă*, ca, de exemplu, în melodiile nr. 2, 4, 6 și 8, în timp ce în melodiile nr. 1, 3, 5, 7, 9 și 11, în afară de nota finală a ultimului rînd melodic, apare o altă notă finală mediană; formula cadențială angrenată în jurul acestei note finale mediene creează un contrast față de nota finală și cadența melodică a ultimului rînd melodic, asigurînd melodiei o *structură modală eterogenă*. Melodiile cu structură modală eterogenă au, prin urmare, mai multe regiuni modale, determinate de structura modală diferită a rîndurilor lor melodice. Regiunile modale contrastante au de obicei note finale diferite, cu excepția regiunilor modale omonime, care au aceeași finală, dar sînt de stare modală opusă: una majoră, cealaltă minoră; de ex.:

12. LASĂ MÎNDRUȚ CĂ-I VEDEA

după *B. Bartók* (DAS RUMÄNISCHE VOLKSLIED de Emil Riegler-Dinu, ED. WALTER DE GRUYTER & CO., Berlin, 1940).

Andante (♩ - 50.)

La - să mîn - druț, că-i ve - dea,

La - să mîn - druț, că-i ve - dea Ce plă - te dra-

gos - tea mea, Ce plă - te - dra - gos - tea mea.

În această melodie, primul și al treilea rînd melodic sînt de stare modală majoră, în timp ce al doilea și al patrulea rînd melodic sînt de stare modală minoră. Indiferent de starea lor modală, cadențele melodice finale exercită un dublu rol: de a conferi melodiei un sfîrșit convingător și de a coordona echilibrul edificiului melodic. Cadența melodică finală determină totodată structura modală a regiunii modale finale, care coordonează toate regiunile modale ale melodiei, corespunzătoare rîndurilor ei melodice. Singura excepție o formează rîndul melodic final monocordic, care, în economia edificiului melodic, se atașează rîndului melodic anterior, formînd împreună cu acesta o singură regiune modală; de ex.:

117. TRANDAFIR DE PE RĂZOR

după G. Ciobanu, op. cit.

Moderato

Foa - ie ver - de de bu - jor, măi, Foa - ie ver - de
 de-un bu - jor, măi, Tran - da - fir de pe ră - zor, măi,
 măi, măi, măi, măi, măi, măi, Cu mij - lo - cul
 ra - și - or, măi, Of, of, of, măi, măi, măi.

Cadența finală a melodiei:

118. FRUNZA VERDE DE HEMEI

după B. Bartók (CÎNTECE POPORALE ROMÎNEȘTI DIN COMITATUL BIHOR, op. cit.)

Allegro

Frun - ză ver - de de he - mei Sla - bă min - te la fe - mei
 Da - i mai sla - bă la băr - bați, Că um - blă dez - bră - ci - nați.

Cadența finală a melodiei:

Caracterul proeminent al regiunii modale finale din cuprinsul melodiilor cu structură modală eterogenă rezidă în funcția ei muzicală coordonatoare, asemănătoare cu funcția muzicală a cadenței autentice principale din compoziția clasică. După cum tonica unei compoziții culte se impune

prin forța ei atractivă, capabilă să echilibreze sau să contrabalanseze diferitele contraste provocate de cadențele mediene cu caracter suspensiv, fie de forma semicadențelor sau cadențelor imperfecte, fie de forma cadențelor autentice secundare, tot așa, regiunea modală finală reprezintă centrul coordonator al melodiei și punctul de rezolvare al tuturor contrastelor din cuprinsul acesteia.* Sub acest raport, regiunile modale din muzica populară se aseamănă cu regiunile tonale din muzica clasică și romantică, subordonate la rîndul lor regiunii tonale finale, potrivit principiului tonalității.** Prezența diferitelor regiuni tonale în cuprinsul compoziției clasice sau romantice nu distruge principiul tonalității, ci îl amplifică. Tot așa, existența regiunilor modale contrastante de tot felul în cîntecul popular nu provoacă distrugerea echilibrului expresiv al melodiei sau a unității tonale de la baza acesteia: principiul tonalității, de esență populară, este prezent și aici, avînd doar o formă de existență deosebită de profilul său armonic, caracteristic muzicii culte.*** În locul corelației dintre funcțiile armonice, reprezentate prin acorduri și caracteristice muzicii culte, în melodiile populare, dominate de gîndirea muzicală lineară, apare fenomenul raportului de identitate sau de contrast dintre regiunile modale mediene și regiunea modală finală. De aceea, în analizarea unei melodii cu structură modală eterogenă, ca și în determinarea scării ei generale, trebuie să ținem seamă de raportul de subordonare al tuturor regiunilor ei modale mediene față de regiunea modală finală. Sub acest raport, nici gamele uzuale ale lui Lach, nici scările melodico-structurale ale lui Hornbostel nu corespund. În schimb ele ne sugerează ideea de a construi scări melodice sau moduri asemănătoare și adaptate la realitatea melodiilor populare, astfel ca treptele lor să oglindească atît funcția de repaos, cît și funcția de mișcare a elementelor sonore cuprinse în ambitusul lor. Fizionomia acestor moduri noi rezultă în mod firesc din analizarea judicioasă a melodiilor populare, iar pentru construirea lor socotim necesare trei reguli, pe care le vom urma cu severitate de aici înainte și anume:

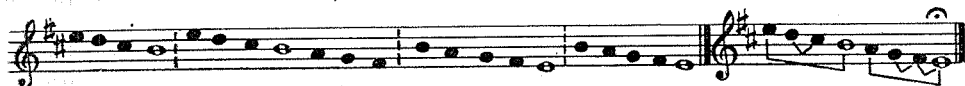
* Un punct de vedere dezvoltat sistematic în lucrarea autorului: *Fizionomia și filiația regiunilor modale în muzica populară romînească* (ms., Cluj, 1962).

** Vezi K. Blessinger, op. cit. cap.: *Erweiterte Tonalität*. Vezi și A. Machabey, op. cit., precum și Arnold Schönberg: *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, capitolele III—X.—B. Schott's Söhne-Mainz, 1957.

*** Acest fenomen dovedește totodată originea populară a tonalității, concepută în sens estetic, ca principiu de convergență a tuturor elementelor sonore dintr-o compoziție muzicală către un centru coordonator unic. În muzica populară, acest principiu a dat naștere unei filiații complexe, oglindite în evoluția muzicii populare, de la formele oligocordice cu structură modală eterogenă, pînă la formele policordice cele mai extinse, cu structură modală eterogenă, în timp ce în compoziția cultă, același principiu s-a dezvoltat pe alt plan, sub influența armoniei și a polisemiei diatonice a acordurilor, de la formele embrionare ale muzicii polifonice medievale, pînă la stadiul compozițiilor wagneriene. Așa-zisa criză a principiului tonal, din păcate absolutizată de către teoreticieni erudiți ca: Ernst Kurt (vezi E. Kurt: *Roman-tische Harmonik und ihre Bedeutung in Wagners „Tristan“*), K., Blessinger (op. cit.) și alții, este doar aparentă. Totodată, asalturile vehemente ale atonalistilor împotriva fundamentului armonic al tonalității, instituit prin cadența armonică a lui Dufay (sec. XV) și a contemporanilor lui (vezi A. Machabey, op. cit.), nu a dus la prăbușirea principiului tonalității, ci la amplificarea lui: principiul tonalității, apărut ca produs finit al colectivității, a îmbrăcat doar forme noi, neasimilate încă de marea colectivitate contemporană.

Scările regiunilor modale:

Scara modală generală:



Melodia nr. 5.

Nucleele melodice:

Intonația melodiei:



Scările regiunilor modale:

Scara modală generală:



Melodia nr. 7.

Nucleele melodice:



Intonația melodiei:



Scările regiunilor modale:

Scara modală generală



Melodia nr. 9.

Nucleele melodice: Intonația melodiei:

Scările regiunilor modale și scara modală generală:



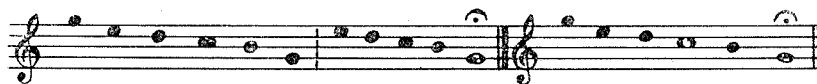
Nucleele melodice:

Intonația melodiei:



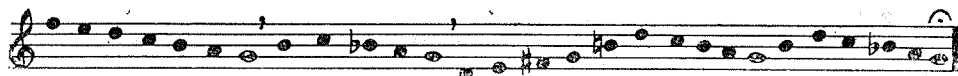
Scările regiunilor modale:

și scara modală generală:

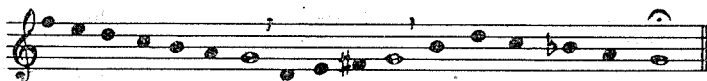


Melodia nr. 13.

Nucleele melodice:



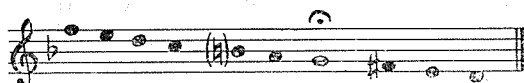
Intonația melodiei:



Scările regiunilor modale:

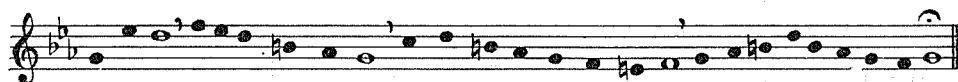


Scara modală generală:



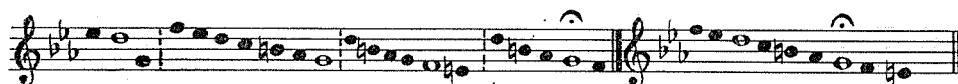
Melodia nr. 14.

Intonația melodiei, aici identică cu seria nucleelor melodice:



Scările regiunilor modale:

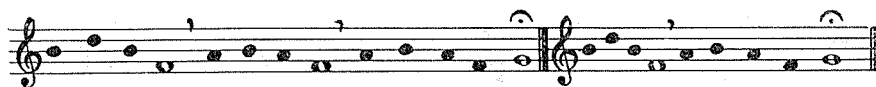
Scara modală generală:



Melodia nr. 15.

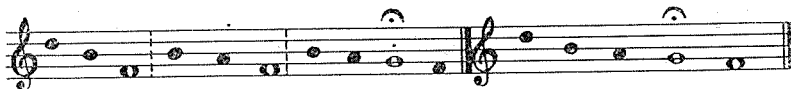
Nucleele melodice:

Intonația melodiei:



Scările regiunilor modale:

Scara modală generală:



Rezultatele acestei analize necesită următoarele precizări:

— Nucleele melodice sînt elementele primare ale structurii melodice populare de factură lineară; ele reprezintă adesea prototipuri melodice identificabile în muzica populară românească și a altor popoare, sub formă de melodii de sine stătătoare.

— Intonația melodică — astfel concepută — ia naștere prin înlănțuirea nucleelor melodice reduse la elementele lor caracteristice.

— Scările regiunilor modale sînt scările de la baza diferitelor rînduri melodice sau fraze muzicale ale unei melodii populare.

— Scara modală generală sau modul propriu-zis conține toate elementele sonore ale melodiei, oglindind totodată însușirile cele mai generale ale acesteia: numărul de trepte sonore, raportul treptelor în cuprinsul ambitusului melodiei, poziția finalei, raportul treptelor față de finală și raportul regiunilor modale mediene față de regiunea modală finală.

Întimplător, în toate aceste cazuri, ca și în cazul melodiilor cu structură modală omogenă de mai sus (nr. 2, 4, 8 și 10), diferitele finale coincid sub raportul înălțimii lor, cu ultima notă a melodiei, respectiv cu ultima notă a rîndului melodic sau a frazei muzicale. Mai observăm totodată că regiunile modale întîlnite pînă aici sînt despărțite prin cezuri sau pauze. Uneori însă, regiunile modale sînt legate prin *conjunctii melodice* de pasaj sau de schimb, pe care le însemnăm cu acoladă orizontală în exemplele următoare:

ÎN POARTA LA ȚALINGRAD (colindă profană)

din ANTOLOGIE FOLCLORICĂ DIN
ȚINUTUL PĂDURENILOR (HUNEDOARA)
ED. MUZICALĂ A UNIUNII COMP.
DIN R.P.R., București, 1959.

Tempo giusto (♩ = 188)

In poar - tă la Ța - lin - gra - du, S - oi floa - re s - o

mă - ie - ra - tu, Se - de lan - cu su pă - ra - tu.

MURGULE NU NECHEZA

după G. Ciobanu, op. cit.

Andantino poco rubato

Mur-gu-le, nu ne-che-za, măi _____, Din pi-cior nu
mai bă-tea, măi, Of, of _____, Că eu știu de
ce ți-e dor, măi _____, Dor de a-pă _____ de iz-vor, măi.

Nucleele melodice:

Intonația melodiei:

Scările regiunilor modale:

Scara modală generală:

Prima conjuncție melodică de schimb, alcătuită din sunetele re și do diez, leagă primele două rînduri melodice, în timp ce conjuncția cealaltă, alcătuită din sunetele sol și fa diez leagă ultimele două rînduri melodice. În această melodie apare și o interjecție melodică, corespunzătoare silabelor „Of, of,” așezată între al doilea și al treilea rînd melodic și reprezentînd un tricord mixt de stare neutră. În muzica vocală, interjecțiile melodice sînt însoțite de interjecții gramaticale, ca în cazul de față, în timp ce interjecțiile gramaticale nu sînt totdeauna însoțite de interjecții melodice, ca de pildă interjecția „măi”, care apare de trei ori în cuprinsul melodiei, completînd de fiecare dată un vers catalectic. Prin cele patru regiuni modale ale ei, această melodie demonstrează o structură modală bogată, la care se mai adaugă și elemente cromatice de expresie: în afară de regiunea modală corespunzătoare interjecției melodice, care

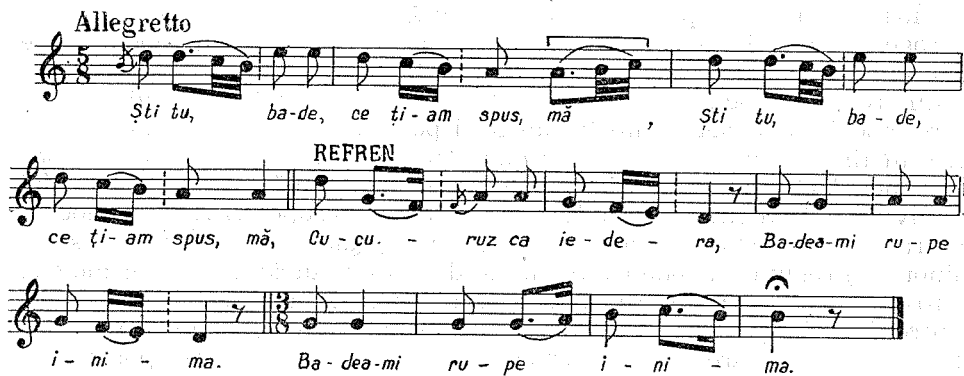
este de stare neutră, toate celelalte regiuni modale sînt de stare minoră, formînd între ele un contrast relativ. Contrastul format de o regiune de stare neutră și o altă regiune de stare minoră sau majoră a aceleiași melodii este tot *contrast relativ*, fenomen pe care l-am întîlnit și în melodia nr. 9 de mai sus, avînd la bază un tetracord mixt eterogen de stare neutră. Cel mai redus grad de intensitate îl prezintă regiunile modale cu structură melodică identică, dar transpuse pe trepte diferite, de obicei la interval de cvintă sau de cvartă. Un asemenea contrast redus îl prezintă în melodia de față (nr. 19) regiunile modale corespunzătoare rîndului melodic al doilea și ultimului rînd melodic, ambele reprezentînd un pentacord conjunctiv cromatic de *mi* (frigian medieval)*. Scara modală generală de la baza melodiei reprezintă un decacord conjunctiv cromatic de *mi* (frigian medieval), cu structură modală eterogenă și avînd atît alterații cromatice constante, cît și neconstante, iar spre deosebire de melodia precedentă, care avea la bază un mod plagal, aceasta are la bază un mod autentic, a cărui finală este nota cea mai gravă a melodiei.

În cazuri extrem de rare, melodiile cu structură modală eterogenă se încheie cu o regiune modală de factură armonică, în care nota finală reală este fundamentala acordului valorificat în sens melodic. Iată un exemplu:

ȘTI TU, BADE, CE ȚI-AM SPUS...

după G. Ciobanu, op. cit.

Allegretto



Ști tu, ba-de, ce ți-am spus, mă, Ști tu, ba-de,

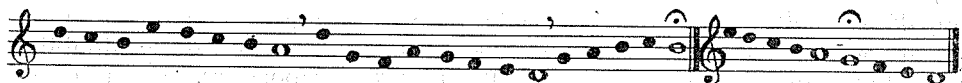
REFREN

ce ți-am spus, mă, Cu-cu-ruz că ie-de-ra, Ba-dea-mi ru-pe

i-ni-ma. Ba-dea-mi ru-pe i-ni-ma.

Intonația melodiei:

Scara modală generală:



În consecință, scara modală generală de la baza acestei melodii reprezintă un enneacord plagal de *sol* (hipomixolidian medieval) cu structură mo-

* Fenomenul contractului relativ redus, provocat de prezența a două structuri melodice identice și transpuse la interval de cvintă este frecvent în muzica populară maghiară. Vezi Kodály Zoltán: DIE UNGARISCHE VOLKSMUSIK — CORVINA — Budapest, 1956, capitolul: DIE URSCHICHT DER VOLKSMUSIK, pag. 23—59.

dală eterogenă, avînd trei regiuni modale distincte, dintre care primele două formează un contrast relativ, iar acestea — la rîndul lor — formează un contrast absolut față de regiunea modală finală de stare majoră și de factură armonică.

Considerațiile de pînă aici ne permit, în fine, să întregim aplicările criteriului al treilea de clasificare a modurilor populare, constînd în raportul treptelor melodiei față de finală. Potrivit acestui criteriu am stabilit deja, că modurile pot fi de stare majoră, minoră sau neutră. Dintre acestea, cele de stare majoră și minoră mai pot fi determinabile ca moduri de *do*, de *re*, de *mi*, de *fa*, de *sol*, de *la* și de *si*, ori de cîte ori întrunesc elementele melodice caracteristice acestor forme relative ale gamei diatonice, precum și de stare majoră sau minoră nedeterminabilă în acest sens, potrivit teoriei muzicale curente. Tot după criteriul raportului treptelor melodiei față de finală, diferitele moduri și regiuni modale de stare majoră, minoră sau neutră, potrivit teoriei muzicale curente, sînt considerate diatonice, cînd elementele lor se încadrează în una din cele șapte forme relative ale gamei diatonice, iar *cromatic*e sînt considerate atunci cînd conțin o treaptă sau mai multe trepte străine de structura gamei pur diatonice.

Dintre toate criteriile de diferențiere a modurilor populare, criteriul care dezvăluie în cea mai mare măsură particularitățile modurilor populare și bogăția structurilor melodice din folclorul muzical românesc este *raportul dintre regiunea modală finală și regiunile modale mediene* din cuprinsul melodiilor populare cu structură modală eterogenă. Modurile eterogene de la baza acestora pot fi alcătuite din regiuni modale care determină un contrast absolut, cînd sînt de stare modală opusă, precum și din regiuni modale care determină un contrast relativ, cînd sînt de stare modală analogă. Ambele categorii pot include regiuni modale relative, în timp ce regiunile modale omonime alcătuiesc totdeauna un contrast modal absolut. Regiunile modale care determină un contrast modal relativ sînt clasificabile la rîndul lor în cinci subgrupe: 1) regiuni modale contrastante de stare majoră; 2) regiuni modale contrastante de stare minoră; 3) regiuni modale contrastante de stare neutră; 4) regiuni modale contrastante majoro-neutre și 5) regiuni modale contrastante minoro-neutre. În prima subgrupă se încadrează următoarele raporturi: a) o regiune modală de stare majoră, urmată de aceeași regiune transpusă; b) o regiune modală de *do*, urmată sau precedată de o regiune modală de *fa*; c) o regiune modală de *do*, urmată sau precedată de o regiune modală de *sol*; d) o regiune modală de *fa*, urmată sau precedată de o regiune modală de *sol*; e) o regiune modală de stare majoră nedeterminabilă, urmată sau precedată de o regiune modală de stare majoră determinabilă. În a doua subgrupă se încadrează următoarele raporturi: a) o regiune modală de stare minoră, urmată sau precedată de aceeași regiune modală transpusă; b) o regiune modală de *la*, urmată sau precedată de o regiune modală de *re*; c) o regiune modală de *la*, urmată sau precedată de o regiune modală de *mi*; d) o regiune modală de *la*, urmată sau precedată de o regiune modală de *si*; e) o regiune modală de *re*, urmată sau precedată de o regiune modală de *mi*; f) o regiune modală de *re*, urmată sau precedată de o regiune modală de *si*; g) o regiune modală de *mi*, urmată sau precedată de o regiune modală de *si*; h) o regiune modală de stare minoră

nedeterminabilă, urmată sau precedată de o regiune modală de stare minoră determinabilă. În a treia subgrupă se încadrează numai două cazuri distincte: a) o regiune modală de stare neutră, urmată sau precedată de o regiune modală identică și transpusă; b) o regiune modală de stare neutră, urmată sau precedată de o regiune modală de stare neutră diferită. A patra subgrupă cuprinde un singur caz: o regiune modală de stare majoră, urmată sau precedată de o regiune modală de stare neutră. A cincea subgrupă cuprinde de asemenea un singur caz: o regiune modală de stare minoră, urmată sau precedată de o regiune modală de stare neutră.

Potrivit celor cinci criterii generale dezvoltate în cuprinsul lucrării, *s c h e m a* clasificării modurilor populare este următoarea:

1. După *numărul treptelor sonore* modurile pot fi: a) *oligocordii* sau *moduri oligocordice*, ca: dicorduri, tricorduri și tetracorduri; b) *policordii* sau *moduri policordice*, ca: pentacorduri, hexacorduri, heptacorduri, octocorduri, enneacorduri, decacorduri, endecacorduri, dodecacorduri etc.

2. După *raportul treptelor sonore în genere*, atît modurile oligocordice cît și cele policordice pot fi: a) *conjunctive, disjunctive și mixte*; b) *diatonice și cromatiche*.

3. După *poziția finalei*, toate modurile pot fi: *autentice* sau *plagale*.

4. După *raportul treptelor sonore față de nota finală*, modurile pot fi: *de stare majoră, de stare minoră și de stare neutră*.

5. După *raportul regiunii modale finale față de regiunile modale mediene*, modurile pot fi: *moduri omogene și moduri eterogene*.

*

* * *

Concluzii

1. Spre deosebire de modurile tradiționale, modurile populare precognizate în lucrare redau atît funcția de mișcare cît și funcția de repaos a treptelor, sonore, precum și structura modală omogenă sau eterogenă a melodiei.

2. Sistemul de clasificare a modurilor populare astfel concepute dezvoltă structura intimă a melodiilor populare de factură lineară, sugerînd totodată procesul filiației structurilor melodice populare, de la prototipurile melodice elementare pînă la cele mai evaluate forme policordice.

3. Modurile astfel concepute sînt clasificabile după cinci criterii, echivalente cu însușirile cele mai generale ale melodiilor populare de pretutindeni. Aceste criterii sînt: 1) *numărul treptelor sonore*, aparținătoare modurilor ca și melodiilor lor corespunzătoare; 2) *raportul treptelor sonore în genere*; 3) *poziția constantă a finalei*; 4) *raportul treptelor sonore față de finala melodiei și 5) raportul regiunii modale finale față de regiunile modale mediene*.

4. Cea mai simplă structură modală o prezintă modurile omogene, corespunzătoare melodiilor populare cu o singură regiune modală.

5. Spre deosebire de modurile omogene, modurile eterogene oglindesc structura modală a melodiilor populare care valorifică principiul contrastului, prin raportul dintre regiunea modală finală și celelalte regiuni modale ale melodiei.

6. Ordinea, proporția și simetria sînt trăsături caracteristice structurilor melodice populare, oglindindu-se adesea și în structura melodică a modurilor.

7. Modurile populare, în ansamblul lor, reprezintă tot atîtea forme de apariție a principiului tonalității de origine populară.

BIBLIOGRAFIE

1. Blessinger, K., : *Melodielehre, I. Teil. Fine Einführung in die Musiktheorie*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1930.
2. Chailley, J., : *L'imbroglio des modes*, Alphonse Leduc, Editions Musicales, 175, Rue Saint-Honoré, Pris, 1960.
3. Dachs—Söhner: *Harmonielehre. Zweiter Band. Kap. Der Gregorianische Choral*, Begriff und Wesen. Im Kösel—Verlag zu München, 1951.
4. Danckert, W., : *Féhangnéléküll Pentatonía eredete*, in Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára, Budapest, 1942.
5. Danckert, W., : *Das Europäische Volkslied*, Bernhard Hannefeld Verlag, Berlin, 1939.
6. Emery, E., : *La gamme et le langage musical*, Presses Universitaire de France, Paris, 1961.
7. Glareani: *Dodecachordon basilae*, MDXVIC, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1888 — Erstes Buch — Kap. XI.
8. Hornbostel, E. M. von, : *Melodie und Skala*, im Petersjahrbuch 1912. Leipzig, 1912.
9. Lach, R., : *Die Musik der natur — und Orientalischen Kulturvölker*. In Adler, G. Handbuch der Musikgeschichte — Erster Teil, Max Hesses Verlag — Berlin, 1930.
10. Machabey, A., : *Genèse de la tonalité musicale classique*. Richard Masse Éditeurs 7, Place Saint—Suplice, Paris VI, 1955.
11. Riemann, H., : *Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX. Jahrhundert*. Max Hesses Verlag, Leipzig, 1898.
12. Riemann, H., : *Folkloristische Tonalitätsstudien*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1916.
13. Schönberg, A., : *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*. Aus dem Englischen übertragen von Ervin Stein. B. Schott's Söhne. Mainz, 1957.
14. Trubetzkoi, N., : *Zur struktur der mordvinischen Melodien in Lach, R. Gesänge Russischer Kriegsgefangene*, Wien. 1933.

Критерии классификации народных ладов

Ион Хусти

Резюме

Это сообщение является извлечением из большой работы автора озаглавленной „Классификация ладов народной музыки” и ограничивается обоснованием и описанием критериев в классификации народных ладов.

После критического ретроспективного обозрения развития традиционной истории ладов, автор подчёркивает значение вклада французского музыколога Ж. Шайи в работу для разрешения противоречий между различными теоретиками.

Принимая положительные аспекты традиционной теории ладов, автор приходит к концепции ладов не как ладов восьмизвучной гаммы, а как результата индивидуального строения мелодий, способного отразить самые общие свойства их ладовой структуры. С этой целью формулируются правила построения общедействительных ладовых шкал, формулировка которых является синтезом свойств ладовых шкал принятых фольклорными школами, основанными Робертом Лахом и Эрнхом фон

Хорнобостел. В свете этой концепции, ладовые шкалы поддаются классификации согласно общедействительным критериям, которые совпадают с самыми общими свойствами любых линейных мелодий. Эти критерии или общие свойства мелодий суть следующие:

1. Число ступеней, 2. соотношение между ступенями, 3. присутствие финальной (заклочительной) ноты, которая может быть установлена, 4. соотношение между ступенями и заклочительным кадансом, 5. соотношение между мелодическим заклочительным кадансом и внутренними мелодическими кадансами.

Общедействительный характер этих критериев для классификации ладов, понимаемых как результат мелодической структуры мелодии, обеспечивает научный характер работы и позволяет формулировать некоторые заключения по отношению к описанию и анализу ладовой структуры народных мелодий.

Les criteriums de classification des modes populaires

par ION HUSTI

Résumé

La communication présente est un extrait d'un ouvrage plus vaste de l'auteur intitulé „LA CLASSIFICATION DES MODES DE LA MUSIQUE POPULAIRE“ et se limite au fondement et représentation des criteriums de classification des modes populaires.

Jettant un oeil critique rétrospectif sur le développement de la théorie traditionnelle concernant les modes, l'auteur souligne la contribution importante du musicologue français J. Chailley, dans la clarification des contradictions des différents opinions des théoriciens de tous les temps. Pour refléter les particularités les plus générales de la structure des modes, s'appropriant des aspects positifs de la théorie traditionnelle des modes, l'auteur recherche l'idée de concevoir les modes comme appartenant à la mélodie et pas comme de modes de la gamme de huit degrés. Dans ce dessein, l'ouvrage établit des règles pour la construction des échelles modales ayant un caractère généralement valable et dont le formulaire représente une synthèse des particularités des degrés modals, préconisés des écoles de folklore fondés par Robert Lach et Erich Maria von Hornbostel. Les échelles modales conçus de cette manière deviennent classifiables selon les criteriums valables en general, qui se confondent avec les attributs les plus generals des mélodies d'un trait continu et ligne droite, de partout. Ces criteriums ou attributs generals des mélodies sont: 1) le nombre de degrés; 2) le rapport parmi les degrés; 3) la présence d'une note finale déterminable; 4) le rapport de degrés à l'égard de la cadence finale; 5) le rapport entre la cadence mélodique et les cadences melodiques internes.

Le caractère généralement valable de ses criteriums de classification des modes, conçus comme appartenant aux mélodies, assure le caractère scientifique de l'ouvrage et permet quelques conclusions, concernant la représentation et l'analyse des structures modales des mélodies populaires.

Die Einteilungskriterien der in der Volksmusik verwendeten Modi

von ION HUSTI

Zusammenfassung

Die Mitteilung ist ein Auszug aus einer umfassenden Arbeit des Verfassers unter dem Titel „Die Einteilung der in der Volksmusik verwendeten Modi“ und beschränkt sich auf die Begründung und Beschreibung der Einteilungskriterien der in der Volksmusik verwendeten Modi.

Nach einem kritisch-retrospektiven Blick auf die Entwicklung der traditionellen Theorie der Modi, unterstreicht der Verfasser die Bedeutung des Beitrags J. Chailley, des französischen Musikologen zur Klärung von verschiedenen gegensätzlichen Meinungen der Theoretiker aller Zeiten. Der Verfasser übernimmt die positiven Aspekte der traditionellen Theorie über die Modi, und kommt auf den Gedanken die Modi nicht als Modi der achttönigen Leiter sondern als Modi der Melodien aufzufassen, um somit die allgemeinsten Eigenheiten ihrer modalen Struktur wiederzugeben. Zu diesem Zweck setzt er allgemeingültige Konstruktionsregeln der modalen Leitern fest, deren Aufstellung eine Synthese der Eigenheiten der modalen Leitern, die von der folkloristischen Schule Robert Lachs und Erich von Hornbostels behauptet wurden. Nach dieser Auffassung können die modalen Leitern nach allgemeingültigen Kriterien eingeteilt werden, die dieselben allgemeinen Eigenschaften haben wie alle anderen linearen Melodien. Diese Kriterien oder allgemeinen Eigenschaften der Melodien sind:

1. Die Zahl der Stufen;
2. Das Verhältnis zwischen den Stufen;
3. Das Vorhandensein eines bestimmbareren Schlussstons;
4. Das Verhältnis zwischen den Stufen und der Schlusskadenz;
5. Das Verhältnis von melodischer Schlusskadenz und inneren melodischen Kadenz.

Der allgemeingültige Charakter dieser Einteilungskriterien der Modi, die als Modi der Melodie aufgefasst werden, sichert der Arbeit ihren wissenschaftlichen Wert und ermöglicht einige Schulssfolgerungen bezüglich der Beschreibung und Analyse der modalen Struktur der Volksmelodien.

I criteri della classificazione dei modi musicali popolari

di I. HUSTI

Riassunto

Il presente lavoro fa parte di uno studio più ampio dell'autore, intitolato „La classificazione dei modi della musica popolare“ e si limita a fondamentare e a descrivere i criteri della classificazione dei modi popolari.

In seguito ad un esame critico retrospettivo dello sviluppo della teoria tradizionale dei modi, l'autore sottolinea l'importanza del contributo del musicologo francese J. Chailley allo schiarimento delle contraddizioni delle diverse opinioni dei teorici di tutti i tempi. Partendo degli aspetti positivi della teoria tradizionale dei modi, l'autore ricorre all'idea della concezione dei modi non come di essere della gamma otto corde, ma come modi di essere delle melodie, per rispecchiare le particolarità più generali della loro struttura modale. A questo fine stabilisce delle regole di costruzione delle scale modali con carattere generalmente valido, la formulazione delle quali rappresenta una sintesi delle particolarità delle scale modali preconizzate dalle scuole folkloristiche fondate da Robert Lach e Erich Maria von Hornbostel. Concepite in tale modo, le scale modali diventano classificabili secondo criteri generalmente validi, che si confondono con le più generali proprietà delle melodie di carattere lineare che si trovano dappertutto. Questi criteri o proprietà generali delle melodie sono i seguenti: 1) Il numero degli scalini; 2) La correlazione degli scalini; 3) La presenza di una nota finale determinabile; 4) La correlazione degli scalini di fronte alla cadenza finale; 5) La correlazione fra cadenza melodica finale e le cadenze melodiche interne.

Il carattere generalmente valido di questi criteri di classificazione dei modi, concepiti come modi di essere delle melodie, assicurano il carattere scientifico del lavoro e permettono certe conclusioni riguardanti la descrizione e l'analisi delle strutture modali delle melodie popolari.

Cercetări asupra auzului absolut pasiv

ECATERINA HERTEGH

Prin auz absolut înțelegem funcția analizatorului auditiv prin care persoana respectivă — muzician — poate recunoaște, sau reproduce și recunoaște după auz orice sunet din scara muzicală sau orice tonalitate.

Cercetările în direcția auzului absolut marchează o primă lucrare apărută în 1898. E vorba de lucrarea lui Kries, în care autorul și-a descris propriul auz absolut. (Kries dispunea de auz absolut pasiv).

În ordine cronologică urmează experiențele lui Max Meyer (1899), care a încercat să dezvolte auzul absolut la persoane care nu au dispus de acesta și care prin experiența sa a dovedit că auzul absolut se poate câștiga.

Urmează în continuare C. Abraham (1901), G. M. Whipple (1901), L. P. Boggs (1907), C. Stumpf (1914), S. M. Maikapar (1915), E. Gough (1922), Leonardo van den Haeven (1924), A. K. Mul (1925), Blagonaghiojina (1925), E. A. Malceva (1925), C. L. Chiloff (1930), L. A. Petran (1932), Wedell (1934), B. M. Teplov (1947).

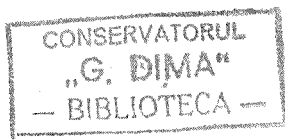
În privința posibilității de a reproduce și recunoaște, sau numai aceea de a recunoaște, distingem două categorii de auz absolut:

a) auz absolut prin care persoana nu numai că distinge înălțimea absolută a sunetelor instrumentelor muzicale sau a sunetelor emise de voce și a oricărui sunet auzit, pe care îl apreciază la înălțimea lui fixă, ci dispune și de posibilitatea de a intona la cerere orice sunet — bineînțeles la ambitusul vocal, sau după ce l-a denumit indicându-l apoi la înălțimea lui adevărată la instrument.

b) auz absolut prin care persoana dispune de recunoașterea tonalităților la instrumentul pe care îl profesează (în cele mai frecvente cazuri-pianistii) sau și pentru alte instrumente, respectiv orchestra. Mai rare sînt cazurile cînd pornind de la auzul absolut pentru instrumente i se asociază și posibilitatea de recunoaștere a tonalităților în interpretarea vocală.

Cele două categorii de auz absolut au primit diferite denumiri din partea cercetătorilor. Astfel Weiner (1929) denumește prima categorie auz absolut bipolar, cea de a doua monopolar. B. M. Teplov (1947) le denumește în aceeași ordine auz absolut activ și auz absolut pasiv. (3, 142.)

În lucrarea prezentă am studiat auzul absolut pasiv.



Este răspîndit între instrumentiști. Din 33 studenți pianiști ai Conservatorului în anul universitar 1962—1963, 14 au dispus de auz absolut pasiv. La clasa de acompaniament, de-a lungul a 3—4 ani am lucrat cu grupuri de studenți pianiști din care 60% dispuneau de auz absolut pasiv. Urmărind clasificarea acestor studenți la disciplina dictat armonic în cadrul clasei de teorie-solfegiu (an II.), s-a constatat că cel 11 studenți cu auz absolut pasiv, 100% au fost clasificați cu calificatul f. bine (doi cu nota 9, iar restul de nouă cu nota 10), ceea ce denotă o deosebită utilitate a auzului absolut pasiv.

Este o însușire care se cîștigă, bineînțeles, pe un fond de aptitudine.

Cercetările noastre se bazează pe următoarele procedee:

1. *teste*. S-a verificat auzul absolut pasiv la 18 subiecți, studenți ai clasei de pian a Conservatorului. Studenților respectivi, izolați vizual de sursa sonoră li s-a cerut:

- a) să recunoască înălțimea absolută a unor acorduri,
- b) să denumească tonalitatea unor fragmente muzicale necunoscute de ei, executate la pian.

2. *chestionar*: la care au dat răspuns alte 17 persoane cu auz absolut: studenți și cadre didactice ale Conservatorului, elevi și cadre didactice ale școlii medii de muzică.

Punctele chestionarului au fost următoarele:

1. Vîrsta
2. Specialitatea
3. Felul auzului absolut
4. Cînd a apărut (în copilărie sau mai tîrziu)
5. Condițiile în care a apărut
6. Dacă se făcea muzică în familie sau în mediul în care a crescut.
7. Cum a exersat auzul absolut
8. Dacă dispune și de memoria reproductivă a sunetelor
9. Dacă pentru recunoașterea unui sunet oarecare face apel la imaginea acordajului în muzica de cameră, a sunetului diapazonului, acordajul viorii, a instrumentului pe care îl profesează etc.
10. Dacă în procesul recunoașterii participă și imaginea vocală a sunetului
11. Auz absolut pentru un singur instrument
pentru mai multe instrumente
pentru instrumente și voci
numai pentru voci (ansamblu sau solo)
12. Măsura în care este sigură perceperea sunetelor
13. Dacă se întîmplă să facă confuzii, care sînt acestea
14. Dacă pentru remedierea confuziilor găsește puncte de sprijin în anumite sunete
15. Măsura în care auzul se adaptează pianelor acordate cu un semiton mai jos
16. Dacă recunoaște tonalitățile la pianele vechi, uzate
17. Dacă în studiul instrumentului în copilărie, înclina spre memorarea cît mai în grabă a pieselor, pentru a nu fi obligat să privească în note

18. Dacă are mai pronunțată memoria auditivă
19. Dacă însoțește partea melodică a unei lucrări audiate cu numirea notelor
20. Dacă transpoziția a avut un rol în formarea auzului absolut
21. Dacă în timpul studiilor muzicale a fost bun la solfegiu
22. Idem la dictat muzical
23. Dacă are înclinații pentru matematici
24. Dacă are înclinații pentru alte arte.

În urma studiului materialului obținut, am ajuns la o serie de constatări:

Auzul absolut pasiv apare la acele persoane care au memoria auditivă mai pronunțată. (14 din 17 cazuri).

Apare și se dezvoltă în copilărie acolo unde în mediul apropiat al copilului se face muzică (10 din 17 cazuri).

Acolo unde preocuparea esențială respectivă (acea de a forma auzul absolut) privea o altă persoană, frate sau soră mai mare, sau acolo unde copilul — cu totul întâmplător — asista la exercițiul la pian al acestora (3 cazuri izolate și din experiența personală).

Dacă auzul absolut apare în afară de aceste condiții, la o vîrstă ceva mai înaintată (7 din 17 cazuri), apare după formarea auzului relativ, dovadă chestionarele în care subiecții afirmă că au cîștigat posibilitatea de a recunoaște înălțimea exactă a sunetelor și tonalităților la audițiile concertelor simfonice (chestionar nr. 4, 5, 7) sau în decursul studiilor muzicale (începînd de la 15 ani sau în timpul studiilor în conservator — chestionar nr. 13, 15, 16, 17).

Auzul absolut pasiv apare mai ușor la pianiști. (Din 66 studenți cordari 15; din 33 studenți pianiști 14). Aceasta din următoarele motive:

- au sunetele formate pe care le repetă continuu,
- asociază diferitele tonalități sau chiar numai sunetele izolate aspectului vizual al dispoziției tastelor pe claviatură,
- materialul întîlnit în studiul pianului, conține aproape de la început elemente acordice, ceea ce contribuie în mare măsură la consolidarea impresiei relațiilor interioare de organizare a tonalității.

Auzul absolut pasiv se dezvoltă mai ușor în cazurile în care apare în copilărie, deoarece se progresează treptat de la un material muzical mai simplu.

Pe baza chestionarelor și a propriei experiențe am ajuns la constatarea că auzul absolut pasiv odată cîștigat pentru pian sau un alt instrument profesat, se extinde și asupra celorlalte instrumente, la început în ansamblu (muzică de cameră, orchestră) — deci în lucrări cu aspect armonic (din 6 pianiști 6; 15 din totalul de 17 subiecți). Părerea noastră este că acest proces se bazează în cele mai dese cazuri pe asocierea timbrurilor. Un student violonist al Conservatorului (chestionarul nr. 14) declară că dispune de auz absolut pentru instrumente cu coarde și pentru flaut. O simplă întîmplare: a studiat timp mai îndelungat în aceeași încăpere cu un flautist.

Persoanele cu auz absolut pasiv prezintă într-un procent remarcabil înclinații pentru pictură (9 din 17 subiecți).

Studiul instrumentului și formarea auzului relativ fac ca, la un moment dat, auzul relativ (care se bazează pe intuirea intervalelor) să ajute auzul absolut, de la acest punct ele completându-se reciproc, putând astfel afirma că mai departe auzul absolut se definitivează în funcție de auzul relativ. Apar cunoștințele teoretice de armonie. Ele contribuie mult la consolidarea auzului absolut, prin mișcările armonice pe care elevul le urmărește direct pe materialul autentic. (Din 17 subiecți 15 răspunsuri afirmative la punctul 19 al chestionarului).

Găsim necesar să se atragă din timp atenția elevilor care cîntă la instrumente transpozitorii, asupra faptului că ei nu intonează absolut tonalitatea și notele scrise, ci tonalitatea și notele care se găsesc la intervalul ascendent sau descendent corespunzător intervalului la care transpune instrumentul respectiv. Cităm cazul subiectului chestionar nr. 12 căruia în copilărie i s-au fixat în memorie tonalitățile potrivit cornului în Mi b la care cînta, asociindu-le notelor scrise, mai tîrziu — la Conservator — potrivit cornului în Fa, și care a fost complet derutat la clasa de solfegiu unde se intona potrivit înălțimii absolute.

Privitor la discuțiile asupra funcției tastelor albe și negre ale claviaturii în recunoașterea tonalităților, apreciem să repartizarea tastelor albe și negre influențează în mare măsură recunoașterea tonalităților în cazul auzului absolut pasiv. Astfel o piesă muzicală în La major, cîntată în transpoziție la secunda mică superioară la un pian acordat cu un semiton mai jos, nu va fi apreciată de către o ureche absolută în tonalitatea La major, tocmai datorită dispoziției tastelor negre și albe, micilor deosebiri de culoare — totuși existente — pe care le efectuează situația tonicii, respectiv a subdominantei de astă dată pe tastele negre.

De ce sunetele emise de voce sînt mai greu de recunoscut? La această întrebare a dat răspunsul valabil psihologul Teplov, relevînd bogatele varietăți de culoare întîlnite în intonația vocală care estompează acele varietăți de culoare — în mai mic număr — care însoțesc înălțimile diferite ale sunetelor.

Adăugăm o constatare a noastră care se referă la ușurința cu care poate fi recunoscută înălțimea absolută a sunetelor emise vocal la vocile cu timbru metalic, un timbru care se apropie într-o oarecare măsură de cel produs de o sursă sonoră instrumentală.

Concluzii

Cercetîndu-se un număr de 35 persoane cu auz absolut pasiv prin teste și chestionare am ajuns la următoarele constatări:

1. Auzul absolut pasiv este o însușire care se cîștigă și se dezvoltă prin educația muzicală.

2. El se bazează pe memoria timbrală și este răspîdit la instrumentiști.

3. Apare și se dezvoltă în copilărie fiind direct influențat de mediul în care se face muzică.

4. Completîndu-se cu auzul relativ, prezintă o deosebită utilitate pentru muzicieni.

BIBLIOGRAFIE

1. V. Pavelcu: „*Psihologia pedagogică — Studii*“ Editura Didactică și Pedagogică, București, 1962.
2. A. C. Kovalev, V. N. Measișev: „*Particularitățile psihice ale omului*“, vol. II, *Aptitudinile*“ — Leningrad, 1960. (Trad. românească, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1963).
3. B. M. Теплов: „*Psihologia aptitudinilor muzicale*“ — Moscova, 1947 (Trad. maghiară — Editura Pedagogică, Budapesta, 1960).

Рациональное распределение и использование времени для Екатерина Херцег

Резюме

Путём экзамена с помощью тестов и опросных листов, проведенного с 35 лицами с пассивным абсолютным слухом, автор приходит к следующим выводам:

1. Абсолютный пассивный слух есть качество благоприобретённое и поддающееся развитию музыкальным воспитанием.
2. Абсолютный пассивный слух опирается на тембровую память и встречается чаще у инструменталистов.
3. Абсолютный слух развивается в детстве, будучи стимулирован музыкальностью среды.
4. Как дополнение относительного слуха, абсолютный пассивный слух очень полезен для музыкантов.

Recherches sur l'ouïe juste passive

par E. HERTEGH

Résumé

À la suite de l'observation de 35 personnes possédant l'ouïe juste passive, preuves et questionnaires ont menés à la conclusion suivante.

1. L'ouïe juste passive est une faculté qui s'obtient et peut être développée par l'éducation musicale.
2. Elle se base sur la mémoire du timbre et elle est la plus fréquente chez les instrumentistes.
3. Elle apparaît et se développe dans l'enfance étant directement influencée par le milieu où l'on fait de la musique.
4. En se complétant avec l'ouïe relative, elle représente une utilité particulière pour le musicien.

Untersuchungen über das passive absolute Gehör

von ECATERINA HERTEGH

Zusammenfassung

Nachdem 35 Personen mit passivem absoluten Gehör durch Proben und Fragen geprüft wurden, ergeben sich folgende Schlussfolgerungen:

1. Das passive absolute Gehör ist eine Eigenschaft die durch Musikunterricht erworben und entwickelt werden kann;

2. Es stützt sich auf Klang—Gedächtnis und ist besonders bei Instrumentisten anzutreffen;

3. Es erscheint und entwickelt sich in der Kindheit durch die direkte Beeinflussung der Umgebung in der musiziert wird;

4. Ergänzt durch das relative Gehör, ist es für Musiker ausserordentlich nützlich.

Ricerche sull'udito assoluto passivo

di ECATERINA HERTEGH

Riassunto

Esaminando 15 persone con udito assoluto passivo per mezzo di test e questionari, siamo giunti alle seguenti conclusioni:

1. L'udito assoluto passivo è una qualità che si acquista e si sviluppa attraverso l'educazione musicale.

2. Egli riposa sulla memoria del timbro e lo si incontra più spesso fra gli strumentisti.

3. Appare e si svolge nell'infanzia, essendo direttamente influenzato dall'ambiente in cui si pratica la musica.

4. Insieme all'udito relativo, l'udito assoluto è estremamente utile per i musicisti.

Asupra unor mijloace pentru introducerea copiilor în muzica vocală polifonică

LIVIU COMES

Cîntatul în grup reprezintă o preocupare principală în educația muzicală a copiilor preșcolari și din clasele elementare. Într-o primă etapă se cîntă la o singură voce, iar mai târziu la două și la mai multe voci.

Prima etapă, monodică, este de obicei însoțită treptat și sistematic, pornind la început de la mici nuclee ritmice, trecînd apoi la melodii bazate pe intervale ușor de intonat și ajungînd la cîntece din ce în ce mai complexe din punct de vedere ritmico-melodic. O bogată literatură, atât cultă cît și populară, dă educadorului posibilitatea alegerii unui repertoriu gradat și variat, unde melodiile expresive, pe versuri conținînd imagini din sfera de interes a copiilor, le dezvoltă dragostea pentru muzică.

O problemă deosebit de delicată o constituie însă trecerea la etapa următoare, a cîntecului la două voci. Față de cîntecul monodic, cu sunetele înșirate într-o singură linie, aici apar două planuri sonore, conferind muzicii o nouă dimensiune, asemănătoare cu spațialitatea în pictură. Copilul va trebui să pătrundă pe nesimțite în acest domeniu nou pentru el, cucerindu-l cu încetul.

Din nefericire, în practica obișnuită, această trecere se produce dintr-o dată, abordîndu-se fără trepte intermediare cîntecul *armonizat* la două voci. Metoda este cu totul nepotrivită din punct de vedere pedagogic. În primul rînd, armonizarea la două voci nu reprezintă, așa cum cred unii, o treaptă inițială, ci dimpotrivă, o exprimare eliptică a unor înlănțuiri de acorduri, subînțelese doar de persoane cu auzul armonic deja exersat. În al doilea rînd, în cadrul unor astfel de armonizări, vocea a doua are de executat o parte greoaie și întortocheată, lipsită de un sens și o expresivitate proprie. Însoșirea și executarea ei concomitent cu vocea întâia va întîmpina serioase dificultăți, deoarece copiii nu se pot sprijini nici pe mersul melodic, neobișnuit și forțat pentru ei, nici pe succesiunea armonică, ceea ce ar fi încă prematur să le cerem.

Aceste inconveniente ale cîntecului armonic la 2 voci au drept consecință, în locul realizării unei apropieri, producerea unei lipse de interes din partea copiilor pentru cîntecul la două voci. De altfel, pe această cale ei nici nu vor putea pătrunde realmente în lumea polifoniei, ci își vor însuși cel mult o gîndire verticală omofonă, căreia îi vor rămîne tributari și care va constitui în viitor o serioasă piedică în înțelegerea unei muzici mai complexe.

Care va fi drumul cel mai potrivit pentru a trece de la cîntecul monodic la cel polifonic la două voci? Studiul evoluției muzicii, precum și muzica diferitelor popoare ne relevă existența unor forme de polifonie primitivă (eterofonie, ison, ostinato, imitație), care se nasc din monodie. (1) Ele sînt prezente și în muzica noastră populară, vocală sau instrumentală. (2) Astfel de forme, credem, vor trebui să constituie și la copii faza de trecere spre polifonie.

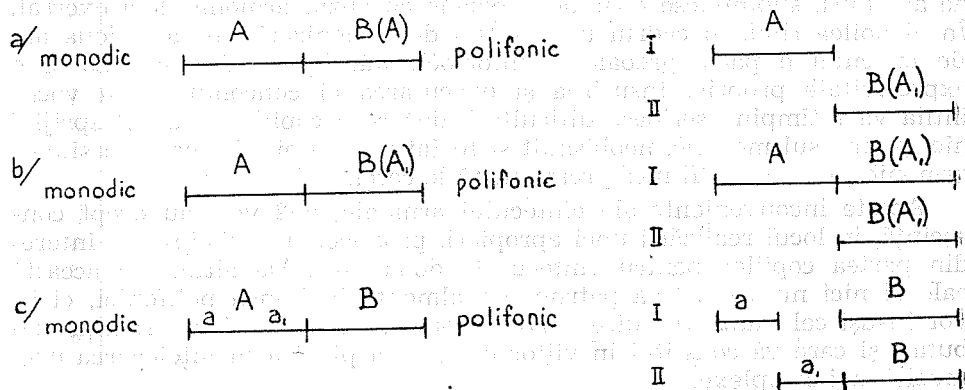
Pentru a putea fi cu ușurință asimilate, elementele polifonice vor proveni din versiunea monodică prealabilă, în care se vor găsi în germene. După cum un cîntec popular monodic, executat de nenumărate ori în grup, dă naștere cu timpul unor rudimente polifonice, tot așa, și un cîntec pentru copii intrat în conștiința lor în versiune monodică, poate fi ulterior polifonizat prin exploatarea latențelor de acest fel. Deosebirea constă doar în faptul că în primul caz procesul a avut loc în mod spontan, pe cînd în al doilea el este dirijat în mod sistematic.

Din cele expuse rezultă că inițierea copiilor în cîntatul la 2 voci necesită un repertoriu de cîntece, care, în versiunea lor monodică, să conțină potențialități capabile de a fi exploatare polifonic, fără introducerea unor elemente străine.

Fiecare cîntec va avea deci două versiuni: una monodică și alta polifonică, pe care copiii le vor învăța pe rînd. Prima versiune va conține întregul material muzical al cîntecului, iar a doua va repartiza acest material pe două planuri sonore. Modificările survenite prin dispunerea la 2 voci vor fi minime, putînd fi asimilate cu ușurință de copii, dacă în prealabil cîntecul a fost bine însușit la o singură voce. Mai mult chiar, îmbogățirea cîntecului pe această cale va constitui pentru ei un prilej de amuzament, asemănător cu colorarea unui desen sau dramatizarea unei povestiri. Ei vor ajunge cu timpul să prindă gust și să prefere variantei simple și monocrome a cîntecului la o voce, pe cea mult mai bogată, obținută prin polifonizarea la două voci.

Elementele polifonice latente care pot fi exploatare într-un cîntec sînt numeroase, dînd posibilitatea utilizării unor procedee multiple și variate. Vom demonstra în cele ce urmează cîteva dintre ele. (3)

Cea mai simplă modalitate de polifonizare a unui cîntec cunoscut în prealabil la unison o constituie repartizarea liniei melodice la două



voci prin fragmente care se continuă antifonic de la o voce la cealaltă. Se realizează astfel două planuri sonore, nu suprapuse, ci alăturate.

Cele două planuri se pot obține: a) prin opoziția a două voci, b) prin opoziția unui grup față de întregul ansamblu, c) prin opoziția celor două grupe între ele și față de ansamblu.

Versurile cîntecelor, oferind prilejul unor dialoguri, onomatopee, efecte de ecou etc. favorizează o astfel de polifonizare.

Ex. Cîntecul: „Sus în cuib“

Versuri: * * *

la o singură voce:

Moderat.

Miau! Miau! Sus în cuib e-un pu-i - șor Jos pe iar-bă Mi-ți - șor.

Mai rar

Mi-ți - șor zi - ce: miau, miau! Pu-i - șo - rul vreau să-l iau Da - că iei tu

Hotărît.

pu - i - șo - rul eu te bat cu be - ți - șo - rul Miau! Miau!

la două voci:

Moderat

Sus în cuib e-un pu-i - șor Jos pe iar-bă, Mi-ți - șor

Mai rar

Mi-Li - șor zi - ce: miau, miau!

Hotărît

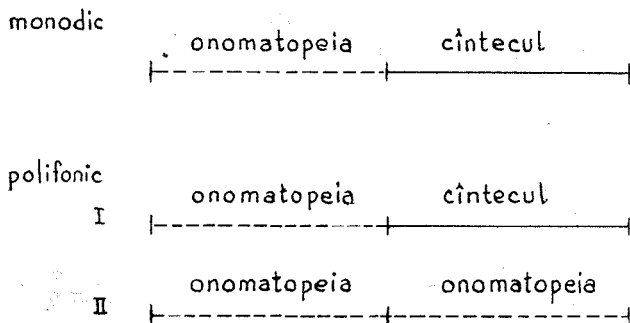
Da-că iei tu pu-i - șo - rul Eu te bat cu be-ți - șo - rul

Moderat

Pu-i - șo - rul vreau să-l iau. Miau! Miau!

Într-o a doua perioadă se poate trece la un procedeu mai avansat, de data aceasta de polifonie reală, constînd din suprapunerea celor două planuri, care, prin procedeul anterior, erau doar alăturate. În mod practic

a) acest lucru poate fi realizat la început exploatănd onomatopeele, care în versiunea monodică servesc drept introduceri, completări de fraze sau încheieri. În versiunea polifonică, fragmentul ritmico-melodic al onomatopeei va deveni ostinato-ul celei de a doua voci:



b) Uneori melodia cântecului propriu zis poate fi constituită din două părți (A și B), care vor fi aduse alternativ la cele două voci, făcând să alterneze și ostinato-ul onomatopeic.

Ex: Cântecul „Calul meu“.

Versuri: A. Iordache

la o singură voce:

Energic

Hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop, Râu e ca-lul meu cel sur hop, hop, hop,

Laș cer-ta dar nu mă-n-dur hop, hop, hop, Cu că-pă-stru, friu, ză-ba-le Crezi că sa-re-un deal și-o va-le

Râu e ca-lul meu cel sur hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop!

la două voci:

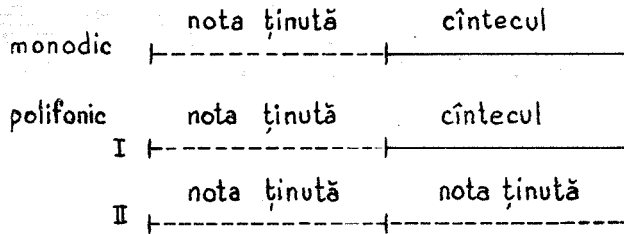
Energic

Hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop, Râu e ca-lul meu cel sur Laș cer-La dar nu mă-n

Hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop, etc.

Un procedeu asemănător cu ostinato, îl constituie și nota ținută. Plasată pe primul sunet al melodiei, cu ocazia primelor încercări de acest fel, mai târziu pe alte sunete, apoi trecută de la o voce la alta prin alternarea frazelor cântecului însuși, nota ținută ne oferă bune prilejuri de a polifoniza un cântec.

Se vor putea face diverse combinații, bazate în ultimă analiză pe aceeași schemă ca și la ostinato:



E.: Cântecul „Trenul“

Versuri * * *

la o singură voce:

Repede

p cresc. *accel.*

la două voci:

Repede

p cresc. *accel.*

Pu-ță-je su- ind din greu A-ler-gind me-reu, me-reu Șș Șș Șșș

Mișcarea obică obținută prin nota ținută ne sugerează un alt procedeu, și anume realizarea unei scurte imitații pe o notă lungă a melodiei.

Ex.: Cântecul „Primăvara cea verzie“

Versuri: V. Alecsandri:

la o singură voce:

Potrivit

Pri-mă-va-ra cea ver-zi-e Cu co-si-ța a-u-ri-e
Ne-a so-sit vo-ios în ț-a-ră Dră-gu-li-ța pri-mă-va-ră.

la două voci:

Potrivit

Pri-mă-va-ra cea ver-zi-e cu co-si-ța a-u-ri-e
Ne-a so-sit vo-ios în ț-a-ră Dră-gu-li-ța pri-mă-va-ră.

Imitația pe nota ținută poate fi exploatată în continuare, realizându-se astfel o mișcare obică alternativă, după schema următoare:

miscare notă ținută

I _____

miscare notă ținută

II _____

Ex.: Cîntecul „Au plecat cocorii“.

Versuri: Al. Andrișoiu.

la o singură voce:

Moderat.

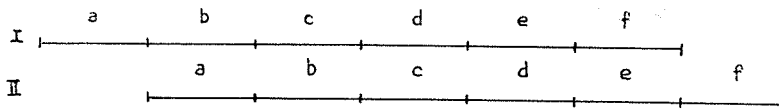
Au ple-cat co-co-rii un-de va de-par-te Va-ra se în-chi-de Tris-tă ca o car-te

la două voci:

Moderat.

Au ple-cat co-co-rii Un-de va de-par-te Va-ra se în-chi-de Tris-tă ca o car-te

Cu aceasta s-a ajuns la canon, forma agreată în mod deosebit de copii.



Literatura muzicală pentru copii cuprinde numeroase canoane de toate gradele de dificultate, din care se poate alcătui un repertoriu potrivit.

Ex.: Cîntecul „Săniuța“.

Versuri G. Coșbu

la o singură voce:

Vesel

Nea-ua pes-te tot s-a pus A ve-nit iar - na dră-gu-ța
Hai co-pii pe deal în sus Să ne dăm cu să-ni-u-ța.

canon la două voci:

Vesel

Nea-ua pes-te tot s-a pus A ve-nit iar - na dră-gu-ța
Nea-ua pes-te tot s-a pus A ve-nit iar - na dră-

Hai co - pii pe deal în sus Să ne dăm cu să - ni - u - ta.
gu - ta Hai co - pii pe deal în sus Să ne dăm cu să - ni - u - ta.

Procedeele demonstrate se pot combina între ele, dînd posibilitatea realizării unei polifonii la două voci pline de interes, cu utilizarea exclusivă a elementelor din versiunea monodică a cîntecului.

Ex.: „Azi Grivei e mînios“.

Versuri de A. Ivășcanu
la o singură voce:

Hotărît:

Azi Gri - vei e mî - ni - os Ham, ham! Nu răz - bes - te cu un os Ham, ham!

Mî - ri - ie și se fră - mî - n - tă Zici că s - ar - lu - a la trî - n - tă Azi Gri - vei e mî - ni - os Ham, ham!

la două voci:

A) Hotărît

Azi Gri - vei e mî - ni - os Ham ham! Mî - ri - ie și
Nu răz - bes - te cu un os Ham, ham! Azi Gri

C)

se fră - mî - n - tă Zici că s - ar - lu - a la trî - n - tă Azi Gri - vei e mî - ni - os Ham, ham!
vei a mî - ni - os Gri - vei e mî - ni - os Azi Gri - vei e mî - ni - os Ham, ham!

(A = repartizarea simplă pe două planuri sonore; B = ostinato la vocea a doua; C = canon).

Un repertoriu cît mai bogat de cîntece pentru copii, bazat pe astfel de procedee inspirate din polifonia populară — a căroră varietate, bineînțeles, n-a fost epuizată în această expunere —, va contribui la realizarea cu succes a unei etape importante în educația copilului, și anume familiarizarea lui cu două planuri sonore. În aceste cîntece, după cum s-a observat, materialul celor două voci a fost unitar, derivînd din varianta monodică a cîntecului. Abia după formarea unei orientări polifonice sigure

prin aceste mijloace, copilul va fi suficient pregătit pentru o polifonie constituită din material muzical diferit la cele două voci.

Bunul gust, expresivitatea, plasticitatea și, în ultimă analiză, nivelul artistic cât mai ridicat al unor astfel de cîntece — e de prisos să mai adăugăm — sînt absolut necesare pentru a cuceri interesul și imaginația copiilor, făcîndu-i să pășească cu plăcere și pe neobservate în lumea polifoniei.

Dezvoltarea simțului polifonic, a capacității de a auzi muzica pe mai multe planuri sonore, le deschide copiilor calea nu numai spre practica corală, dar ceea ce e cu mult mai important, le înlesnește pentru mai tîrziu accesul spre muzica instrumentală, de cameră și simfonică, a cărei înțelegere este de neconceput fără sprijinul polifoniei.

BIBLIOGRAFIE

1. R. I. Gruber: *Istoria muzicii universale*, vol. I, pag. 30—35 (Ed. Muz. a U.C. din R.P.R.).
2. Tiberiu Alexandru: *Armonie și polifonie în cîntecul popular românesc*. Rev. Muzica Nr. 3/1959.
3. L. Comes: „*Primăvara*“. *Cîntece pentru copii*. Editura Muzicală, București, 1965.

О некоторых методах освоения детьми полифонической песни

Ливну Комес

Резюме

Переход от одnogолосного пения к двухголосному труден для детей. Автор предлагает использовать на этом этапе некоторые элементы примитивной полифонии: антифония, подголосок, остинато. Их зачатки могут находиться в гомофонной версии (вступления, рефрены, заключения), так что двухголосная версия не представит собой ничего другого, как распределение в двух звуковых планах уже известного материала. Этот простой метод позволяет создать репертуар, с помощью которого дети могут освоить многоголосное пение. Автор приводит несколько примеров этого рода из песен, написанных им для детей.

Considérations sur quelques moyens utilisés pour l'initiation des enfants dans le chant polyphonique

par L. COMES

Résumé

Pour les enfants habitués au chant à une seule voix, le moment de transition au chant à deux voix, constitue une réelle difficulté. Pour cette étape, l'auteur recommande l'utilisation de quelques éléments de la polyphonie primitive, comme li antiphonie, l'ison, et l'ostinato. Ces éléments en germe, seront inclus, dans la

version à une seule voix (introduction, refrain, conclusion) de telle sorte que la version à deux voix n'aura qu'à répartir le matériel déjà appris, sur deux plans. À l'aide de ce procédé, on peut former un grand répertoire, pour faire introduire les enfants au chant polyphonique.

L'auteur donne quelques exemples des œuvres écrites par lui — même en cette manière pour les enfants.

Einige Wege zur Einführung der Kinder in das mehrstimmige Singen

von LIVIU COMES

Zusammenfassung

Der Übergang in Singen von einstimmigen zu zweistimmigen Liedern ist für Kinder ein äusserst schwieriger Schritt. Der Verfasser schlägt vor, dass in dieser Zeit einige Elemente der primitiven Polyphonie verwendet werden wie z.B. Wechselsang, begleitende Liegestimmen, das Ostinato. Ansätze dazu sollen in einstimmigen Sätzen enthalten sein (Einleitung, Refrain, Schluss), so dass folglich die zweistimmigen Fassungen nichts anderes tun als schon bekanntes Material auf zwei Klangebenen zu verteilen. Auf Grund dieser einfachen Methode kann ein ganzes Liederrepertorium geschaffen werden um die Kinder in das mehrstimmige Singen einzuführen. Der Verfasser führt einige von ihm in dieser Art für Kinder geschriebene Lieder an.

Diversi metodi per l'avviamento dei bambini al canto polifonico

di L. COMES

Riassunto

Il passaggio dal canto per una sola voce a quello per due voci è un momento difficile per i bambini. L'autore propone per questa tappa l'uso di certi elementi della polifonia primitiva, come per esempio l'antifonia, il bordone, l'ostinato. Questi elementi saranno contenuti in germe nella forma per una sola voce (introduzioni, ritornelli, finali), di modo che nella forma per due voci essi non faranno altro che distribuire su due piani sonori una materia già assimilata. Sulle basi di questo metodo assai semplice si può creare tutto un repertorio di canzoni per introdurre i bambini nel canto polifonico. L'autore dà qualche esempio di questo genere, prendendolo dalle canzoni composte da se stesso per i bambini.

Împărțirea și folosirea rațională a timpului pentru studiu individual la vioară

NAGY ISTVÁN

Înșușirea tehnicii instrumentale la vioară este mai dificilă decît la alte instrumente. De aceea, sînt necesare un studiu mai intens și o împărțire cît se poate de rațională a timpului afectat exercițiului.

O parte din studenți acordă prea mult timp exersării tehnice, și, datorită acestui fapt, nu le rămîne timp suficient pentru învățarea pieselor. În felul acesta, repertoriul lor rămîne sărac. O altă categorie de studenți — după constatările noastre, cei mai mulți — nu acordă suficientă atenție perfecționării tehnice necesare interpretării corecte a pieselor, ocupîndu-se cu exclusivitate de exersarea bucăților. Deficiențele tehnice îi fac să înainteze încet.

Rezultatul final este același în ambele cazuri: un număr redus de piese ireproșabil pregătite.

Considerăm util ca, pe baza experienței acumulate și a rezultatelor obținute, să stabilim care sînt cele mai bune metode de exersat.

Timpul necesar pentru exersat depinde de calitățile violonistului (de exemplu: puterea fizică, capacitățile psihice, talentul muzical) și de nivelul la care se află violonistul (de exemplu, pentru începători, 1—2 ore, mai tîrziu 3—4 ore pe zi).

La stabilirea timpului de exersat va trebui să știm că exersarea cu o durată exagerată — zilnic 7—8 ore sau și mai mult — nu aduce foloase, ci, dimpotrivă, dăunează, uneori putînd avea urmări grave. Repetarea îndelungată fără control și fără ameliorarea interpretării determină o insensibilizare a violonistului și acesta uită că exersatul nu este un scop în sine, ci un mijloc, — „un rău necesar“ după aprecierea lui Flesch —, scopul adevărat fiind interpretarea cît mai perfectă a pieselor muzicale. În schimb, exersînd mai puțin de 4 ore pe zi, violonistul nu va progresa, ci va decada. Acest lucru este valabil mai ales în cazul studenților. Exersarea nesistematică (de exemplu: într-o zi 6—7 ore, într-alta 1—2 ore sau chiar nimic) nu va da un rezultat corespunzător timpului folosit nici atunci cînd totalizăm media de 4 ore pe zi.

După cum reiese din experiența pedagogilor de vioară, din momentul în care violonistul ajunge la studiile lui Kreutzer și Rode va fi nevoie să exerseze zilnic 4—5 ore. Nu se va include în acest interval timpul întrebuințat pentru muzica de cameră sau pentru participarea în orchestră. Cel care a studiat de la început cu un profesor bun și a învățat metodic,

cu regularitate, poate să-și permită să exerseze zilnic doar 4 ore. Aceasta presupune posibilitatea executării fără greșeli a studiilor amintite, atît din punct de vedere tehnic, cît și din punct de vedere muzical, realizarea acestora constituind o bază sigură pe care se poate construi mai tîrziu. Dacă studentul prezintă lipsuri tehnice (de exemplu duble corzi false, schimbarea greșită a pozițiilor etc.), sau greșeli de bază (ca: mînuirea greșită a arcușului, strîngerea exagerată a degetelor mîinii stîngi etc.), pentru recuperarea lipsurilor și pentru corijarea lor ulterioară, va fi nevoie de cel puțin 5 ore de exersat zilnic.

Exersatul la vioară are trei obiective: a) dobîndirea unei tehnici instrumentale dezvoltate; b) aplicarea corectă a tehnicii instrumentale dobîndite — la învățarea pieselor; c) interpretarea corectă a pieselor pe baza celor învățate.

În conformitate cu aceasta timpul pentru exersat va trebui să fie împărțit în trei părți. Raportul dintre ele va fi stabilit în funcție de necesitățile personale, putîndu-se modifica conform cerințelor temporare. După Flesch, socotind 4 ore de exersat zilnic, timpul va fi împărțit în felul următor:¹ a) pentru tehnica generală (diferite game, diferite moduri de arcuș și studii) — 1 oră; b) pentru tehnica aplicată — studierea pieselor din punct de vedere tehnic și muzical, memorizarea etc. — 1½ ore; c) pentru interpretare, adică pentru executarea cursivă și cît se poate de perfectă, în vederea prezentării la concert, cu acompaniament de pian. — după posibilități — a pieselor deja învățate din punct de vedere tehnic — 1½ ore.

Să privim mai îndeaproape ce trebuie să facem în cele trei părți afectat pentru exersat.

a) *Exersatul pentru tehnica generală.* Păstrarea și dezvoltarea tehnicii dobîndite sînt posibile numai dacă violonistul ține „la zi“ problemele tehnicii ambelor mîini. De geaba a învățat staccato-ul, dacă nu-l exersează timp mai îndelungat; deprinderile se uită, iar cînd va avea nevoie de staccato, va fi surprins că nu-l știe. În scopul reîmprospătării și dezvoltării tehnicii ambelor mîini este recomandabil exersatul zilnic a diferitelor game și arpegii. Din punct de vedere al tehnicii mîinii stîngi, va trebui să studiem în felul următor: game diatonice, arpegii și game cromatice pe o coardă în cadrul unei octave; același lucru în trei octave, pe 4 corzi; după aceea, game în terțe, duble corzi, sexte, octave (ultima formă și cu digitația 1—3, 2—4), în decime și flageolete. Interpretarea muzicii contemporane ridică problema necesității obținerii corecte a corzilor duble și în alte intervale; de aceea este recomandabilă și studierea gamelor în unison, secunde, cvarte, cvinte, septime și none.²

Pentru mîna dreaptă vom schimba zilnic felurile de arcuș în așa fel ca problemele mîinii drepte să revină periodic precum urmează; détaché, schimbare de coardă, trăsături scurte în orice loc al arcușului, arcușuri combinate; apoi: martelé, staccato, spiccato și arcușuri aruncate (numite „Wurfbogen“). (În acest scop, cea mai folositoare lucrare este „Skalensystem“ de C. Flesch).

¹ C. Flesch: Die Kunst des Violinspiels, Vol. I., pag. 107.

² E. Ysaÿe: 10 Preludes.

În fiecare zi se cîntă alte game. De exemplu: într-o zi, Do major, a 2-a zi — la minor, a 3-a zi — Fa major ș.a.m.d.; sau, în ordine cromatică, începînd cu coarda liberă Sol, adică: Sol major, sol minor, La bemol major, la bemol minor etc. Exersarea gamelor dă rezultate numai atunci cînd vom cînta cu mare atenție. Faptul des observat că și acei violoniști care cîntă game în mod regulat, atunci cînd trebuie să cînte de pe note (prima vista) un arpeggiu pe care l-au cîntat de mai multe ori fără note și fără greșeli, totuși se încurcă, căutînd digitația corespunzătoare. Acest fapt se datorește tocmai cîntării neatente și mecanice a gamelor. (Această poticnire se întîlnește mai des atunci cînd cîntăm în sens descendent. Chiar de aceea gamele și arpeggiile trebuiesc exersate și începînd de sus).

Cel mai important lucru este intonația justă. În scopul intonării curate trebuie să cîntăm la început gamele încet, rar și fără vibrato și după aceea să accelerăm tempo-ul treptat. Să avem grije de calitatea și frumusețea sunetului. Vom aplica o dinamică variată — p, f, crescendo, diminuendo etc. — în scopul formării tonului, urmărind timbrul ideal al sunetului. În timpul studiului gamelor, pot fi exersate și formule ritmice mai dificile și problemele tehnice ale studiilor și pieselor pe care le învățăm.

S-a constatat că studenții nu acordă suficientă atenție studierii gamelor și nu știu să se folosească de avantajele acestora. Uneori, cîntatul gamelor constă numai din trecerea degetelor violonistului de 3—4 ori peste corzi, indiferent în ce fel, neintenționînd altceva decît „antrenarea“ degetelor. Natural, un astfel de „studiu“ al gamelor nu aduce nici un folos.

Studentul care a cîntat game puțin sau în mod superficial, trebuie să înceapă exersatul în fiecare zi cu studierea lor temeinică; ținînd seama de cele spuse, trebuie acordată gamelor minimum $\frac{1}{2}$ de oră. După cîteva săptămîni el însuși va fi acela care va observa efectul pozitiv al sfatului de mai sus. Dacă și-a însușit diferitele forme ale gamelor, știind să folosească în modul cel mai economic posibilitățile lor, atunci poate acorda timp mai redus pentru game.

Studiile au ca scop însușirea anumitor deprinderi în vederea perfecționării tehnicii violonistului. Unele sînt exerciții pur tehnice, fără nici un conținut muzical (Ševcik etc.), în timp ce altele — în afară de scopul tehnic — conțin și probleme de interpretare (de ex.: Fiorillo, Rode etc.) și, în sfîrșit, avem studii care au un conținut muzical și pot fi cîntate și la concerte (Papagini).

La exersarea și învățarea studiilor vom proceda în felul următor:

— Vom stabili ce scop sau ce scopuri urmărește studiul. De ex., Capriciul Nr. 15 de Rode are ca scop însușirea unor détaché și martelé precise și rapide; în afară de acestea mai are și un conținut muzical: veselie și spirit. Studiul Nr. 8 de Dont (op. 35) este un studiu destinat în special terțelor; în același timp, trebuie să avem grije și de schimbarea neîntreruptă a arcușului. Capriciul Nr. 6 al lui Paganini are ca scop însușirea unui tremolo permanent, uniform îngreunat de duble corzi și extensiuni mari (probleme tehnice pentru mîna stîngă), precum și scoaterea la iveală a melodiei pe diferite corzi (probleme tehnice pentru mîna dreaptă).

— Dacă în același timp avem de învins mai multe probleme tehnice, le vom desface în părțile lor constitutive, fiecare trebuind însușită aparte. În această privință vom găsi sfaturi și exemple în studiile tipărite la noi în țară. Înainte de începerea exersatului trebuie să analizăm studiul. Acesta devine mult mai clar, mai simplu și îl învățăm mai ușor. În același timp ne vom ocupa cu studii de genuri diferite. Ar fi o greșeală dacă săptămîni de a rîndul am exersa numai studii de Ševcik sau Gaviniés. Trebuie să căutăm părțile mai dificile care cer să fie exersate de mai multe ori. Vom repeta un pasaj dificil, dar după fiecare repetare vom ține o pauză de cîteva secunde, ca să putem stabili care a fost greșeala, pentru ca în repetarea următoare s-o corectăm. Părțile învățate le vom lega cu cîteva sunete din fragmentul precedent și cel ce urmează. Repetarea mecanică, fără autocritică, nu aduce nici un folos. Nici numărul repetărilor nu poate fi infinit. Mai mult de 10—15 repetări nu sînt necesare. În schimb, este important ca aceleași părți să fie exersate cu consecvență în fiecare zi, pînă cînd ni le însușim.

Experiența ne dovedește că învățăm mult mai ușor, mai repede și mai bine, dacă prelungim perioada studiului; adică e mai bine să exersăm ceva timp de 10 zile cîte 10 minute, decît același lucru timp de două zile cîte o oră.

Una din cerințele fundamentale ale exersatului fructuos este și cunoașterea planului de perspectivă. Acest plan stă la dispoziția studentului încă de la începutul anului școlar. Trebuie să-l studieze, să vadă ce greutăți va avea de învins, pentru ca să-și poată însuși bine materialul, începînd rezolvarea problemelor tehnice cu săptămîni sau cu luni de zile înainte ca piesa să fie cîntată. Presupunem că în program figurează studiile lui Dont (op. 35). Nu ar fi rațional ca să studieze numai un studiu, pe care trebuie să-l execute la curs. Poate că va reuși să învețe un studiu mai ușor (de ex., Nr. 2 sau 3) de la o oră la alta, dar la unele studii va întîmpina greutăți mai mari și nu va fi capabil să le pregătească la curs, uneori fiind chiar nevoit să renunțe definitiv la învățarea lor. Astfel poate omite chiar cele mai importante studii din tot materialul. Un exemplu asemănător ar fi studiul Nr. 15. Extrem de puțini studenți sînt în stare să învingă greutățile multiple ale acestui studiu de la o oră la alta. Chiar de aceea vom proceda mai înțelept dacă, concomitent cu învățare primelor studii, vom începe să lucrăm și la acest studiu dificil. La început — fără triluri, într-un tempo rar, exersînt săriturile mari pe o coardă, apoi pe două, — cu încheietura mîinii foarte moale, cu schimbarea rapidă a poziției — între timp exersînd și alte studii de triluri (de exemplu, Kreutzer Nr. 15—22), apoi accelerăm treptat tempo-ul și vom executa și trilurile.

Cu o astfel de repartizare a timpului de muncă vom putea pregăti din timp materialul anului.

Pentru studii, adică pentru însușirea deprinderilor tehnice, vom acorda 1 oră de studiu. Studentul slab pregătit din punct de vedere tehnic va trebui să acorde mai mult timp în acest scop: 1 $\frac{1}{2}$ oră.

Exersatul pentru tehnica aplicată. După ce am terminat cu prima parte a exersatului (game, studii, cam 1 $\frac{1}{2}$ —2 ore) — cînd abilitatea de a cînta va fi în „forma” cea mai bună, iar atenția încă nu este oboșită, putem trece la etapa cea mai importantă a exersatului, adică la

studiul pieselor. Înainte de a începe exersarea piesei noi, vom proceda la fel ca și la învățarea studiilor, adică vom analiza piesa respectivă. Vom încerca să ne formăm o vedere cât se poate de cuprinzătoare despre lucrarea muzicală, pentru ca deja în timpul exersatului să cunoaștem rolul diferitelor părți, raportul lor față de întregul piesei. Natural că, dacă nu este vorba de o piesă solo, va trebui să studiem și acompaniamentul de pian sau de orchestră. Dacă piesa este într-un stil pe care nu-l cunoaștem suficient, va trebui să audiem câteva lucrări în acest stil în interpretarea unor artiști cu renume. Este de dorit să nu ascultăm tocmai piesa aceea pe care avem s-o cântăm, pentru ca și noi să fim capabili să aplicăm singuri cerințele stilului respectiv. De exemplu, audierea pieselor pentru orgă ale lui Bach ne va ajuta în mare măsură în interpretarea sonatelor și partitelor pentru vioară solo. Ar fi o greșeală dacă am cânta piesa care are problema tehnice grele, încă nerezolvate, la prima vedere, de la început pînă la sfîrșit, cu greșeli și cu devieri de la tempo. Cîntatul la „prima vista“ trebuie exersat, dar în nici un caz tocmai la acele piese pe care dorim să le învățăm.

La exersare se va stabili mai întîi digitația cea mai adecvată, precum și moduri de arcuș. Acestea trebuiesc notate clar, ștergînd — după posibilități — orice alte adnotări făcute de către editor sau de altcineva. Aceste semne străine pot să ne apară în memorie tocmai atunci cînd sîntem în fața publicului, producîndu-ne momente dificile sau chiar opriri. Dacă am stabilit deja digitația și felurile de arcuș, trebuie să le învățăm numai pe acestea. Să nu facem niciodată un studiu din piesa pe care vrem să o prezentăm, adică să nu cântăm unele părți ale piesei cu trăsături de arcuș inversate sau cu altă digitație, în scopul de a ne dezvolta tehnica!

Tempo-ul exersatului trebuie să fie în general mai lent decît cel prescris, iar apoi să accelerează treptat. Totuși, un tempo prea încetinit în exersat nu este recomandabil. Sînt însă cazuri cînd vom exersa într-un tempo mai vioi decît cel prescris (dacă este foarte lent). Vom putea folosi metronomul pentru a stabili tempo-ul dorit, sau pentru a controla uniformitatea unor părți, dar nu e admis să exersăm întotdeauna cu metronomul!

După ce am studiat părțile grele ale piesei, putem trece la învățarea celorlalte părți, legînd fragmente din ce în ce mai mari pînă ce vom putea cânta piesa de la început pînă la sfîrșit. Dacă vom ști piesa cursiv, trebuie s-o repetăm cu acompaniament de pian, pentru ca, în scopul interpretării corecte, să putem efectua eventualele schimbări necesare înainte de a începe învățarea piesei fără note.

Mai trebuie să amintim că studiul poate să îmbrace și o altă formă, cu adevărat demnă de un artist, și anume: învățatul fără instrument, lucru care poate fi dobîndit doar printr-o muncă susținută și perseverentă. Vom învăța piesa fără folosirea instrumentului numai prin intermediul auzului intern și al imaginării mișcărilor de executare, apoi, după ce vom ști fără note cele învățate astfel, le cântăm cu instrumentul. Învățatul fără instrument ne dă posibilitatea de a ne imagina cea mai ideală interpretare, nestingerită de dificultățile instrumentale. Începînd cîntatul la instrument, vom căuta să ne apropiem de această tălmăcire

ideală. Acest fel de studiu ne aduce și un alt folos: dezvoltă în măsură extrem de mare capacitatea de memorizare.

Din timpul afectat exersatului, vom acorda pentru studierea concertelor, sonatelor și pieselor tot atâta timp cât am acordat pentru prima parte a exersatului (game, studii) și anume cam 1½ ore.

Exersatul pentru interpretare vizează scopul final: interpretarea cât mai fidelă a piesei muzicale, cîntarea fără note a pieselor nou învățate dacă este posibil cu acompaniament de pian — adică pregătirea în vederea concertului, precum și reînnoirea și perfecționarea repertoriului vechi. De obicei, în această parte a 3-a a exersatului ne dăm seama de felul lipsurilor și de greșelile comise în interpretarea lucrărilor. Acestea vor fi studiate, corijate în zilele ce urmează, în a doua parte a exersatului. Pentru partea a 3-a a studiului trebuie să acordăm minimum 1 oră.

După cum reiese din cele spuse mai sus, putem devia de la formula împărțirii timpului, iar în unele cazuri este chiar indicat să schimbăm regula aceasta pentru o anumită perioadă de timp.

Uneori, pentru ca să posedăm mai multă putere psihică și fizică pentru învățarea pieselor, sau pentru a evita monotonia exersatului, vom putea inversa ordinea etapelor studierii pieselor și exercițiilor.

Ca bază, am socotit 4 ore de exersat în fiecare zi, dar am amintit că numai acela care are o pregătire tehnică din toate punctele de vedere satisfăcătoare poate să exerseze această durată minimă. În caz contrar este de dorit să prelungim cu aproximativ 1½ oră timpul pentru exersat, acest surplus repartizîndu-l în acele locuri unde s-au observat lipsuri. —

BIBLIOGRAFIE

- Bloch J.: *A hegedűjáték és tanítási módszere (Metodica studiiului și a predării violii)* Ediția 3-a, Budapeșt, 1919.
Flesch C.: *Die Kunst des Violinspiels*. Berlin, 1923, 1928.
Iarosevici G.: *Metodica predării și a studiiului instrumentelor de coarde*, București, 1962.
Kovács S.: *Hogyan gyakoroljunk? (Cum să studiem?)* Budapeșt (fără dată).
Mostras K.: *Intonația la violină* (Traducere din limba rusă) București, 1959.
Vasilescu M.: *Studiu asupra unei sistematizări a muncii violonistului concertist*. Editura Muzicală, București, 1958.

Рациональное распределение и использование времени для индивидуальных домашних занятий на скрипке

Штефан Нодь

Резюме

Работа анализирует проблемы правильных и рациональных занятий на скрипке, перечисляя самые распространённые ошибки, встречаемые у студентов. Автор даёт ряд практических советов для исправления этих ошибок и для правильного распределения времени, посвящённого индивидуальным домашним занятиям.

L'organisation et l'emploi rationnel du temps pour l'étude du violon

par NAGY I.

Résumé

Le traité s'occupe des problèmes de l'exercice correct et rationnel au violon, démontrant les défauts les plus fréquents chez les étudiants.

L'auteur donne des conseils pratiques pour éliminer ces défauts ainsi que pour une organisation judicieuse du temps nécessaire pour l'exercice.

Die rationelle Einteilung und Verwendung der Übungszeit beim Violine-Studium

von NAGY I.

Zusammenfassung

Der Aufsatz befasst sich mit dem richtigen und rationellen Geige-Üben und zeigt die bei Studenten am häufigsten angetroffenen Fehler. Der Verfasser gibt praktische Ratschläge, um diese Fehler aus dem Weg zu räumen, sowie zur richtigen Einteilung der nötigen Übungszeit.

La partizione e l'utilizzazione razionale del tempo nello studio del violino

di NAGY I.

Riassunto

Il lavoro tratta i problemi dello studio corretto e razionale del violino, mettendo in rilievo gli errori più frequenti commessi dagli studenti. L'autore dà dei consigli pratici per l'eliminazione di tali errori e per una ragionevole partizione del tempo impiegato per lo studio.

Interpretarea – factor determinant al finalității operei muzicale

P. LEFTERESCU

Spre deosebire de alte domenii ale cunoașterii artistice, muzicii îi este caracteristic faptul că opera muzicală apare ca rezultat a două activități separate în timp:

1. Concepția componistică concretizată în partitura scrisă.
2. Interpretarea.

Pentru a putea deveni un produs artistic relativ finit, opera muzicală necesită colaborarea sau, mai exact spus, activitățile succesive ale compozitorului și interpretului.

Pe câtă vreme în artele plastice opera de artă — rezultat al activității persoanei care a și conceput-o — are o existență obiectivă, concretă și nelimitată în timp, independentă de actul care i-a dat naștere, opera muzicală se desfășoară în fața auditorului în timp, existența ei constituind o continuă renaștere.

Existența operei muzicale își desăvârșește obiectivizarea numai în timpul reprezentării ei, limitată în timp, dar susceptibilă de a înfinitate de reînnoiri succesive.

Opera muzicală, ca act de cunoaștere artistică, devine un fenomen veridic și obiectiv numai prin și în timpul reprezentării ei concrete, al actualizării sale în timp. Ea devine astfel rezultatul fuziunii organice a concepției componistice cu exteriorizarea ei, interpretarea constituind unicul mod în care auditorul poate lua contact cu opera de artă de acest tip.

Modul de concretizare a intențiilor compozitorului în opera muzicală face ca partitura scrisă să aibă numai aspectul unui nucleu esențial, al unui principiu generator al multitudinii întrupărilor posibile prin interpretare. În acest sens, opera muzicală reprezintă o potență virtuală a cărei viață stă sub semnul unei neîncetate dezvoltări a sensurilor, datorită înfinității numărului de interpretări posibile.

Deoarece opera muzicală nu devine realitate concretă decât prin actul interpretării, diversitatea și înfinitatea interpretărilor posibile fac ca opera muzicală — concepută ca uniune organică a realizărilor componistice și interpretative — să aibă un caracter de evoluție în timp, de dezvoltare, datorită interpretărilor mereu reînnoite, paralele și în spiritul evoluției generale a culturii. Astfel devine firesc ca opera muzicală cu vechime să primească în interpretările moderne sensuri noi pe care nu le-au dezvoltat interpretările anterioare.

Conceptiile estetice caracteristice ale fiecărei epoci influențează sau determină calitativ majoritatea manifestărilor artistice ale epocii respective, între care și interpretarea oricăror opere muzicale, concepută ca reprezentare artistică concret-istorică. Astfel, în repertoriul romantic, de exemplu, elementul tragic sau dramatic primește în multe interpretări din zilele noastre o înfățișare nouă, ca expresie a durerii sau demnității umane, eliberat însă de excesul de sentimentalism devenit anacronic, compoziția romantică luând prin interpretarea modernă o înfățișare mai sobră, mai echilibrată.

Fenomenul de evoluție în timp a sensurilor operei de artă este prezent și în artele plastice. Dar, spre deosebire de artele plastice, unde evoluția se produce numai în aprecierea operei de artă de către spectator, opera rămânând egală cu ea însăși, invariabilă, în muzică evoluția se produce în creația artistică interpretativă care este element constitutiv al operei de artă, supunând prin aceasta opera însăși procesului evolutiv.

Indeterminarea creației componistice este însă numai relativă, întrucât, cu toată diversitatea interpretărilor posibile, există totuși tangențe de execuție, puncte în care se întâlnesc toate interpretările și care alcătuiesc nucleul formal mai sus amintit, elementul determinant al operei.

În cazul când indeterminarea ar fi considerată absolută, totală, opera însăși ar înceta să mai existe ca atare, transformându-se în posibilitatea unor improvizații nedefinite.

În realitate, însă, elementul improvizatoric își are locul lui în concretizarea interpretativă a operei muzicale, exprimându-se prin posibilitatea și necesitatea diferențierii multitudinii interpretărilor individuale, conferind personalitate, individualitate creației artistice interpretative.

Specificul activității interpretului îi conferă acestuia rolul de a completa și desăvârși creația compozitorului, de a o trece din stadiul de virtualitate în stadiul de realitate concretă, actuală.

Modul de realizare a intențiilor compozitorului în creația componistică scrisă — partitura — face ca această realizare să fie cu mult mai săracă decât concepția. Partitura scrisă reprezintă o schematizare, o abstractizare sărăcită a concepției artistice inițiale caracterizate de o vitalitate abundentă.

Problema principală a interpretării este, deci, ca, pornind de la abstractia textului scris, să fie reanimată esența și bogăția concepției inițiale. Reconstituirea apare cu atât mai dificilă cu cât sistemul de notație — unicul drum către intențiile compozitorului — este sărac și incomplet. Actualul sistem de notație nu permite nici măcar o precizie mediocră în notarea unor elemente importante ale limbajului muzical, iar alte elemente de necesitate indiscutabilă pentru muzică, cum sînt rubato subtil, intonația expresivă și multe altele, nu pot fi notate în majoritatea cazurilor. Încercările de a transcrie fidel intențiile ritmice ale compozitorului efectuate de către Messiaen, Jolivet, Enescu ș.a., au arătat că o fidelitate deplină a notării rămîne un element ideal, neatins.

Înălțimea, durata, ritmul, dinamica succesiunilor de sunete și altele sînt reprezentate grafic prin simboluri vagi, nesemnificative și acest fapt mărește complexitatea sarcinii interpretului care, pornind de la sumarele indicații grafice, trebuie să reconstituie osatura întregului edificiu

ideo-emoțional al concepției compozitorului, reprezentată de notații simbolice, incomplet determinate.

Privit din acest punct de vedere, actul interpretării reprezintă crearea și exprimarea de către interpret a unei lumi de idei și sentimente intuite prin descifrarea indicilor formali ai concepției compozitorului. Această lume de idei și sentimente nu reprezintă o „compilație după un original componistic“ sau afirmarea mecanică a unei valori componistice, ci constituie un act de veritabilă și profundă creație artistică, izvorită din simțirea și rațiunea interpretului, și capătă astfel valoare estetică de creație independentă.

Sub acest aspect, opera muzicală devine ceea ce interpretarea o face să fie și ea nu există în mod concret decît prin actul care-i dă naștere — interpretarea.

Istoria muzicii cunoaște cazuri cînd unii compozitori și-au „redescoperit“ operele așulțindu-le în interpretarea unor artiști mari.

Prin reconstituirea, sau, mai exact spus, prin crearea unui climat afectiv — rațional (aspect indispensabil creației artistice), interpretul se situează din acest punct de vedere pe o poziție estetică și gnoseologică similară cu a compozitorului. Compozitorul și interpretul operează în fond în același mod: exteriorizează într-o formă sau alta (operă muzicală scrisă sau creație interpretativă vie) un mesaj estetic întruchipat de un complex ideo-emoțional care e nucleul și condiția esențială a existenței operei de artă. Dar, într-o măsură destul de însemnată, punctele de plecare ale acestor două creații artistice sînt diferite ca factură: compozitorul pornește de la anumite stări sufletești și de la complexe de idei, iar interpretul are ca punct de plecare partitura muzicală, cu ajutorul căreia tinde să-și evoce stările și complexe de idei ale compozitorului.

Opera muzicală reprezintă coexistența și fuziunea celor două elemente diferite, fiecare fiind indispensabil existenței reale și obiective a operei muzicale:

a) Concepția compozitorului, complexul ideo-emoțional original simbolizate de notațiile din partitură.

b) Creația artistică interpretativă reprezentată de infinitatea numărului de interpretări diferite posibile ale operei muzicale date.

În acest mod, opera de artă muzicală năzuiește spre o obiectivizare completă, fiind relativ dependentă de actul interpretării și trăind într-o continuă renaștere. Sub acest aspect, opera muzicală ne apare ca fenomen gnoseologic, năzuind spre o desăvîrșire formală și esențială, fenomen în permanentă evoluție, fiecare interpretare posibilă constituind o piatră în edificiul care e opera muzicală.

Opera muzicală e un proces evolutiv pentru că ea nu se desăvîrșește total în nici una dintre interpretările sale, fiecare interpretare nouă fiind un pas înainte spre determinarea ei efectivă, ideală, tot așa cum, în procesul cunoașterii, fiecare nou adevăr relativ se adaugă sumei tuturor adevărilor relative care, laolaltă, alcătuiesc adevărul absolut.

Subliniem acest important aspect dialectic al relațiilor de interdependență și determinarea reciprocă dintre opera componistică și creația interpretativă vie.

În concretizarea actuală a operei executate, fiecare interpretare, prin suficiența prezenței sale, face să dispară existența virtuală a tuturor ce-

lorlalte realizări interpretative posibile ale operei muzicale și ni se livrează în toată plenitudinea actualității sale. Prin desfășurarea concretă în timpul actual, opera muzicală pierde întreaga bogăție de posibilități ale infinității seriei de interpretări ce-i aparțin. Dar această actualizare concretă reprezintă o treaptă calitativă superioară prin completa ei determinare formală. Opera devine ceea ce execuția o face să fie, ea fiindu-ne adusă la cunoștință numai prin aceasta. Însă nici una dintre întrucipările concrete ale operei în interpretări nu poate fi considerată ca posedând adevărul definitiv al operei, indiferent de valoarea estetică a interpretării. Nici una dintre interpretări — chiar dacă e înregistrată și are astfel o existență prelungită — nu va putea să reprezinte însăși opera muzicală, ea rămânând doar una dintre interpretările sale.

Natura și esența artei muzicale au drept trăsătură definitorie și caracteristică dualitatea și, în același timp, unitatea dintre operă și execuție, dintre concepție și realizare, muzica constituind o neîncetată trecere de la posibilitate la realitate, o continuă renaștere.

BIBLIOGRAFIE

- Dr. Albert Schweitzer: *I. S. Bach, le musicien poète* — Leipzig.
Marcel Bitsch: *L'interprétation musicale* — Paris.
J. M. Corredor: *De vorbă cu Pablo Casals* — București, 1957.
Arthur Honegger: *Je suis compositeur* — Paris.
Robert Magidoff: *Jehudi Menuhin* — The story of the man and the musician — London.
G. Brelet: *L'interprétation créatrice* — Paris.
Carl Flesch: *L'art du violon*, Berlin.
Edwin Fischer: *Musikalische Betrachtungen* — Leipzig, 1949.

Интерпретация — решающий фактор в судьбе музыкального произведения

П. Лефтереску

Резюме

Автор подвергает анализу взаимоотношения между записанным музыкальным произведением и живым творчеством интерпретатора.

Музыкальное произведение, рассматриваемое с точки зрения его художественной жизни, является результатом действия двух составных элементов, взаимно дополняющих и влияющих друг на друга:

1. Идея композитора конкретизованная в партитуре.
2. Живое творчество интерпретатора, понимаемое как возможность безконечного ряда правильных различных, исполнений музыкального произведения.

Благодаря эволюции искусства вообще, а в том числе и музыкального исполнительства, раскрытие смысла музыкального произведения имеет место в связи с социальным, эстетическим и конкретно-историческим климатом различных эпох. Таким образом, идейное содержание пьесы и творчество исполнителя подвластны диалектическому процессу взаимного влияния и эволюции во времени.

L'interprétation-facteur déterminant dans la finalité de l'oeuvre musicale

par P. LEFTERESCU

Résumé

L'auteur analyse les rapports entre l'oeuvre musicale écrite et la création interprétative vivante. Envisagé du point de vue de la finalité artistique de la création musicale, l'oeuvre musicale apparaît comme un résultat de l'existence de deux éléments constitutifs, qui se complètent et s'influencent réciproquement.

1. La conception du compositeur concrétisée dans la partition écrite.

2. La création interprétative vivante, considérée comme une possibilité d'une série infinie d'interprétations valables d'une oeuvre musicale.

Par l'évolution de l'art en général, donc aussi de l'interprétation musicale, la révélation du sens de l'oeuvre musicale, s'accorde avec le climat social et esthétique, concrètement historique des différentes époques.

De cette manière la conception compositique et la création interprétative, sont soumis à un procès dialectique, de l'interdépendance dans l'évolution du temps.

Die interpretation — ein entscheidender Faktor des endzweckes musikalischer Werke

von P. LEFTERESCU

Zusammenfassung

Der Verfasser untersucht das Verhältnis zwischen geschriebenem Musikwerk und dem lebendigen interpretativen Nachschaffen. Vom Standpunkte des künstlerischen Endzweckes der Musikschöpfung, erscheint das Musikwerk als Ergebnis der Existenz zweier Teilelemente die sich gegenseitig ergänzen und beeinflussen:

1. Die kompositorische Auffassung schriftlich niedergelegt in der Partitur.

2. Die lebendige interpretative Nachschöpfung die die Möglichkeit einer unendlichen Reihe von gültigen, befriedigenden Interpretationen eines gegebenen Musikwerkes in sich birgt.

Der Entwicklung der Kunst im Allgemeinen, folglich auch der Musikinterpretation, entspricht die Enthüllung des Sinnes des Musikwerkes dem konkret-historischen, sozialen und ästhetischen Klima der verschiedenen Zeitabschnitte. In diesem Sinne ist die kompositorische Auffassung und die interpretative Nachschöpfung einem zeitgebundenen dialektischen Entwicklungsprozess gegenseitiger Abhängigkeit unterworfen.

L'interpretazione, fattore determinante della finalità dell'opera musicale

di P. LEFTERESCU

L'autore esamina i rapporti tra l'opera musicale scritta e la creazione interpretativa viva. Dal punto di vista della finalità artistica della creazione musicale, l'opera musicale appare come il prodotto dell'esistenza di due elementi costitutivi che si completano e agiscono uno sull'altro a vicenda:

1. La concezione compositiva concretata nella partitura scritta.

2. La creazione interpretativa viva, considerata come possibilità di una infinita serie di interpretazioni valevoli di un'opera musicale.

Attraverso l'evoluzione dell'arte in genere, e cioè anche dell'interpretazione musicale, il fatto di svelare i significati dell'opera musicale concorda con l'atmosfera sociale ed estetica concretamente-storica delle diverse epoche, di modo che la concezione compositiva e la creazione interpretativa sono sottomesse ad un processo dialettico di interdipendenza evolutiva nel tempo.

Cu privire la unele probleme de interpretare ale sonatei nr. 1 în sol major pentru pian și vioară op. 78 de J. Brahms

FERDINAND WEISS

Problemele de interpretare muzicală legate de o lucrare atât de amplă cum este sonata Op. 78 în Sol major pentru vioară și pian de Brahms sînt, desigur, multiple și variate. În cele ce urmează ne propunem examinarea celor mai importante aspecte, oferind un număr de observații și de soluții care să constituie totodată un îndreptar pentru studenții claselor de muzică de cameră.

Ca o primă indicație, ținem să arătăm că respectarea întocmai a ritmului și accentelor ce rezultă din măsura de 4 este hotărîtoare în pulsația întregii părți prime.

Tema I-a expusă de vioară cere să fie executată cu multă liniște și interiorizare. Atragem atenția asupra executării ritmurilor anacruze, astfel încît ritmul



să nu primească accent pe jumătatea timpului VI al măsurii. O cursivitate sporită în frazare se poate obține astfel:



Aceeași observație este valabilă și în cazul executării lui *la* mic din măsura 6, care va fi lipsit de accent. Primele 10 măsuri ale sonatei vor fi interpretate de către violonist în nuanța „piano dolce” și în „mezza voce”. Pianistul va avea de asemenea grijă să utilizeze pedala pe fiecare acord, evidențiind sunetele superioare care realizează elementul melodic. Totodată, raporturile dintre vocile extreme este necesar să fie bine reliefat cu ajutorul unor intensități adecvate.

Cele expuse pînă în prezent urmăresc realizarea unei frazări de largă respirație, evitînd atât stridențele ritmice cît și cele sonore, întrucît acestea pot tulbura atmosfera de liniște și interiorizare pe care o sugerează această parte. În măsurile 7, 8 și 9, schimbările armonice din bas trebuie să fie bine conduse de către pianist, cu ajutorul portamentelor. Începînd

cu măsura 11 se instalează un pasaj de tranziție; pianistul va sublinia aici prima și a șaptea optime. Ulterior, în măsura 13, în afară de notele citate anterior, se va sublinia nota *la* diez, care este optimea a zecea. Toate observațiile anterioare se impun din necesități de ordin ritmic, întrucît grupările din cadrul măsurii vor reveni nu de patru ori cîte trei optimi ci de șase ori cîte două. Această împărțire hemiolică este dictată de constituirea unui segment melodic valabil pentru fiecare grupă de șase optimi; el impune necesitatea reliefării celei de a patra optimi, fapt care nu deranjează ritmul general. Realizarea acestei cerințe se poate efectua aplicînd un tușeu cvasi-portamentat pe sunetele respective, care au menirea de a pregăti în măsurile 11—14 linia melodică cu aspect conclusiv profilată în măsurile următoare:



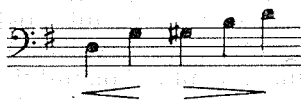
Nuanța generală a acesteia va fi *piano* sau *pianissimo*. O creștere dinamică va putea începe din măsurile 16—17 și va culmina cu nuanța *forte* în măsura 19 la vioară pe sunetul *la*²; întreaga culminație este aici necesară pentru a întări funcția de dominantă. (Se va ține cont că și în măsura 18 se mai atacă un *la*²). În felul acesta partida viorii va primi o susținere adecvată. Tranziția semnalată începînd din măsura 11, avînd ca bază ritmică capul temei I-a, se va menține în tempo pînă la sfîrșit. În pasajul cuprins între măsurile 20—29 este necesară buna diferențiere a planurilor sonore ale pianului, astfel încît imitațiile din mîna dreaptă să aibe aceeași intensitate cu a viorii, sugerînd — pe cît posibil — și culoarea acestui instrument. Mîna stîngă trebuie să realizeze cît mai cursiv și mai independent pasajul care îi este încredințat. Ediția Schnabel—Flesch precizează că în locul susamintit (măsura 9) sonoritățile se realizează fără pedală. Convingerea noastră este că în pasajul de optimi va fi posibilă utilizarea discretă și prudentă a pedalei, astfel încît să nu deranjeze desfășurarea liniei melodice, evitînd în același timp crearea de armonii confuze. Totul va tinde spre obținerea unei diafame transparente sonore.

Atragem atenția în continuare asupra sunetului *fa diez*³ al viorii, din măsura 28, care va trebui intonat fără accent și cu deosebită expresivitate. Ne aflăm aici în fața unui moment de culminație melodică și dinamică, ce nu coincide cu timpul accentuat al măsurii. Începînd cu măsura 23, pînă în măsura 29, notele accentuate vor cădea în sarcina partidei pianului; timpii neaccentuați ai acestuia reprezintă aici o continuare firească a desenelor viorii, constituind totuși elemente de culminație melodică și dinamică. În continuare, pasajul cuprins între măsurile 29—35 reclamă o discreție și o delicatețe accentuată în interpretare: atît violonistul cît și pianistul vor tinde la realizarea de linii melodice eșalonate din două în două măsuri (ritmo di due battute). Aceleași observații ar putea să fie valabile și pentru pasajul de la începutul sonatei (în care se expune tema).

O observație privitoare la tempo se impune pentru întregul pasaj cuprins de la măsurile 1—36. El se va menține la indicația metronomică

pentru pătrime cca. 56, iar de la măsura 36, care marchează începutul temei a II-a, tempo-ul va putea deveni mai avîntat. În trecerea ce se efectuează de la caracterul calm al măsurilor 29—35 la mișcarea plină de elan romantic realizată de ritmica și melodica ideii a doua, pianistul se va strădui să sublinieze valorile de pătrimi de pe timpii 1 și 4, evidențiind cu sporită claritate melodia pe care acestea o profilează, întrucît ea devine tot mai evidentă. Indicația „sostenuto“ prezentă din a doua jumătate a măsurii 48, se va preciza pe deplin în a doua jumătate a măsurii 49. Tempo-ul inițial se reinstalează începînd din măsura 50, fiind însoțit de nuanța *subito piano*, după care urmează o creștere pînă la nuanța *f-sfz* de pe sunetul *fa diez*² din măsura 52. În continuare, începînd cu anacruza măsurii 53, se va avea în vedere realizarea unei mari descreșteri dinamice însoțită de preluarea tempo-ului inițial. Impresia de copleșitoare disperare pe care ne-o lasă acest pasaj reiese din mișcarea în valori pe pătrimi a acordurilor acompaniamentului pianistic din măsurile 53—59; aici primesc accente acordurile 1 și 4 din fiecare măsură. O ușoară descreștere dinamică este posibilă începînd din măsura 54 la vioară, iar din măsurile 58, 59 va fi necesar să se desprindă o nuanță de adîncă interiorizare. Antiteza dintre atmosfera de consolare și cea de tensiune interiorizată, se va putea obține cu ajutorul tempo-ului, care, începînd din măsura 60 va putea să reediteze aceeași mișcare ca și cu 10 măsuri înainte; pianistul, pe lângă reliefaarea tot mai accentuată a liniei melodice, are drept sarcină și evidențierea bogăției armonice. În vederea unei cît mai convingătoare descreșteri dinamice de la nuanța *p* la *pp* din măsurile 64 și 65 se va avea în vedere plasarea unui mic accent pe sunetul *sol*¹. În același timp imitațiile dintre partida viorii și cea a pianului — care alternează succesiv desene de triolet, — vor fi bine scoase în evidență în toate registrele. Aceași observație este valabilă și pentru pasajul pianului cuprins între măsurile 66—69.

Începînd din măsura 70 se reintră în tempo-ul de bază; pentru realizarea nuanței de seninătate pe care o reclamă pasajul care se începe aici, este recomandabilă o interpretare în nuanțe dinamice discrete și cu o sporită sulețe ritmică. Atragem atenția asupra liniei melodice încredințată mîinii stîngi a pianului, întrucît aici se impune ca aceasta să aibă o intensitate sonoră apropiată de partida viorii (este demn de reținut că viorii îi revine conducerea liniei melodice); restul vocilor din partida pianului se vor desfășura în nuanța *ppp*. Este necesar ca ritmul sincopat să nu fie în dauna desfășurării liniei melodice. (În ediția Schnabel—Flesch se indică accentul atunci cînd este reclamat în cadrul unei măsuri.) O observație importantă se poate face și asupra măsurii 75, unde pianistul va avea de scos în evidență cantilena expresivă a mîinii stîngi, care reprezintă un important element tematic și polifonic:

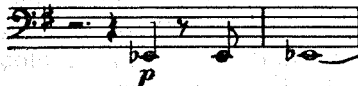


Tot astfel, în măsura 76 pianistul va avea ca sarcină realizarea identității de culoare dintre mîna dreapta și stîngă, aducînd ușoare accente

pe timpii 2 și 4. Prin aceasta, ritmul va câștiga atît în vervă, cît și în grație și avînt. Întrucît pentru unii tineri interpreți măsura 77 prezintă dificultăți de sonorizare a întregului ansamblu, precizăm că violonistul va avea de interpretat notele de optime din măsura 76 în așa fel ca acestea să profileze o scurtă linie melodică, iar sunetul *la* — dublat la octava inferioară — să apară într-o sonoritate discretă. O sporită expresivitate trebuie să primească și liniile melodice cuprinse sub arcul de legato. Altă sarcină a pianistului este aceea ca în măsurile 76—80 să evite apariția în mîna stîngă a unei nuanțe de aceeași intensitate dinamică în cadrul fiecărui sunet, evitîndu-se prin aceasta caracterul greoi; în acest scop, el va avea grijă să sublinieze cu un ușor accent fiecare a doua pătrime, efectuînd o descreștere după aceste sunete. Prin aceasta întreaga sonoritate a registrului grav devine mai suplă, mai aeriană.

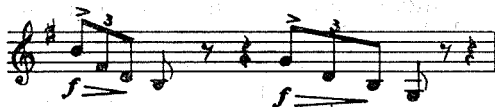
O descreștere va avea loc apoi în cuprinsul măsurilor 79—81, unde sunetul *si*³ va avea cea mai discretă sonoritate întîlnită pînă acum în cuprinsul primei părți. El marchează instalarea unui nou moment din desfășurarea formei: tratarea. Începînd cu măsura 82 se restabilește tempo-ul inițial; sonoritatea plină va avea în vedere efectuarea unor pizzicati la vioară, bine vibrare și într-o nuanță cît mai fină. În vederea păstrării unui perfect echilibru sonor, mîna stîngă a partidei pianului nu va depăși nuanțele dinamice ale viorii. Pentru ca readucerea elementelor temei I să nu-și piardă candoarea inițială, orice libertate ritmică pe care unii interpreți și-o permit în cadrul măsurilor 82—90 va trebui efectuată strict în interiorul măsurii. De asemenea, în măsura 90 la pian și 92 la vioară, sunetele *mi*³ vor putea primi un ușor accent. Prin sublinierea expresivă a mișcării de optimi, acest efect va conferi o sporită căldură în interpretare. Evident va trebui acordată multă grijă acestui pasaj, întrucît orice exagerare agogică poate duce la patos fals și diletantism.

Fragmentul cuprins între măsurile 91—98 se cere interpretat cît mai curgător, într-o nuanță de piano. În măsura 96, în momentul apariției sunetului *mi bemol* în bas,



se va avea în vedere ca restul vocilor să aducă sonorități cît mai voalate (atragem atenția asupra posibilității nedorite de a accentua a doua notă *mi bemol* de optime). În cuprinsul măsurii 107 are loc precizarea contrastului dintre gingășia plină de candoare a pasajului anterior și încordarea dramatică a secțiunii următoare. Acest contrast este pregătit încă cu două măsuri înainte de către vioară. Credem că este necesar ca violonistul să-și fixeze aici un tempo care să poată conduce la o culoare dinamică puternică, adecvată aceluși sfîșietor *mi bemol*³ marcat prin sfz. Mulți tineri interpreți încep sfz-ul încă în măsura 107, pe sunetul *sol becar* mic de la mîna dreaptă a pianului; tot astfel, unii violoniști cad în aceeași greșeală în ce privește sunetul *la diez* mic din măsura 110. Îi prevenim aici că aceasta conduce implicit la pierderea efectului pe care-l reclamă sunetul *la bemol*¹ de pe timpul întîi al măsurii 108.

La fel, dacă violonistul va accentua sunetul *la diez*¹ din măsura 110, atunci *si*¹ își va pierde complet rolul dramatic pe care îl are în măsura 111. O observație similară se poate face asupra trioletelor din partida vioarei:



care, executate accentuat, vor aduce o creștere a tensiunii dramatice.

Porțiunea dintre măsurile 107—133 merge spre o puternică culmi-nație a avântului dramatic. În acest scop, începînd cu măsura 117 se va proceda la creșterea dinamicii, care va culmina în măsura 133; socotim că din măsura 118 este posibilă și o ușoară animare a tempo-ului pînă la același punct culminant. Procedînd astfel, se scoate și mai mult în evidență contrastul dintre pasajul amintit și durerea reținută ce se re-varșă începînd cu măsura 134. O observație se impune cu privire la partea vioarei, care, în măsurile 125—126, va cere un vibrato de maximă inten-sitate în cadrul valorilor de doime, scoțînd totodată în evidență vocea superioară din pasajele de duble corzi. Formula melodică expresivă ce realizează o imitație între vocea superioară a pianului și melodia vioarei,



este necesar să fie bine articulată la ambele instrumente, pentru a-i da un caracter pasionat; tot așa, optimele din măsura 133 vor fi bine mar-cate în staccato. Pauzele care intervin în discursul muzical al pianului vor fi efectuate fără întrebuițarea pedalei, iar vioara va aduce sunetele *re*³ cu o maximă intensitate și bine vibrat. Amintim că termenul dina-mic *fp* din măsura 134 este valabil numai pentru partida pianului, la vioară, sunetul *sol*² va fi marcat printr-un simplu staccato. Această obser-vație prezintă un deosebit interes întrucît aici intervine o suprapunere: pianul începe o idee nouă, iar vioara termină o frază muzicală. De aici, dialogul dintre basul pianului și vioară trebuie cîntat într-o sonoritate învăluitoare, respectînd nuanța *p*; va fi posibilă totuși o mică creștere pe sunetul *si bemol*¹ și o descreștere spre *mi bemol*¹. Se va avea însă în vedere ca întregul pasaj să aibă nuanța generală de *p*, exprimînd astfel un sentiment de amărăciune, de renunțare. O mică cezură se poate efectua însă înaintea măsurii 140, urmată fiind de un „sostenuto“ în cuprinsul următoarelor două măsuri; va fi subliniată astfel reapariția celor două măsuri ale temeii întii. Profunda durere pe care acestea le exprimă, se va accentua și mai mult prin sonoritățile voalate care sînt absolut necesare între măsurile 142—147.

O deosebită importanță pentru pianist o constituie măsura 150, în-trucît aici se efectuează trecerea de la acordul de cvart-sext al trep-tei a VI-a din re minor la acordul de treapta a II-a cu septimă. Această trecere este bine să se facă cu multă sensibilitate; o ușoară pauză de respirație, care intervine între cele două acorduri, va sugera atmosfera de liniște și interiorizare prezentă încă la începutul sonatei.

Odată cu măsura 156 se instalează repriza; ea reeditează aceleași probleme de interpretare pe care le-am întâlnit în cuprinsul expoziției. Am putea totuși sugera ca în măsurile 219—222, pasajul în valori mari să fie interpretat de violonist cu o liniște reținută, începînd încă din măsura 217. O altă recomandare credem că se impune în ceea ce privește intrarea în segmentul de codă (măsura 223), care trebuie să se facă cît mai treptat. Pentru a termina partea I-a într-o atmosferă de avînt, se impune ca în măsura 229 să se efectueze o subită scădere a nuanței dinamice (subito p), care să permită în continuare o puternică creștere a sonorității. De asemenea, din măsura 229 pînă la sfîrșit se poate efectua și o ușoară precipitare în tempo (totuși, nu trebuie să uităm că doimea = cca. 70). O ultimă recomandare privitoare la problemele de expresie o putem face în legătură cu măsurile 238 și 239, unde pianistului i se cere să sublinieze desenul melodic al optimilor.

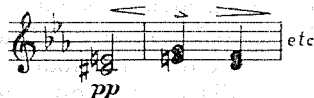
Partea a doua începe cu o introducere a pianului. Sonoritatea vocii superioare amintește aici oarecum timbrul cornului. Atragem atenția că tempo-ul general (Adagio) va menține indicația metronomică optimea = 60.

În timpul studiului acestei părți, interpretul va trebui să caute o cît mai intimă identificare cu ritmul de 16-imi predominant în basul pianului, astfel încît în subdivizarea liniei melodice de la mîna dreaptă să se observe mereu acest mers. Această observație este cu atît mai importantă, cu cît mulți studenți au obiceiul să termine măsurile 9—10 într-un tempo mai rar decît cel de la început. O altă cerință care se impune, privește basul, ale cărui valori trebuie să se succedă într-un mod cît mai egal. În măsurile 10—12 intrarea viorii o sugerăm în nuanța piano, cu un mic crescendo și decrescendo; aceeași observație poate fi valabilă și pentru măsurile 11—12. Imitațiile din partida pianului, pe tot parcursul măsurilor 10—12, este necesar să fie cîntate cît mai conștient și cu o sonoritate adecvată timbrului viorii, întrucît ele se desfășoară între ambele instrumente. Aceeași observație privitoare la timbru este valabilă și pentru grupurile de șaisprezecimi de la mîna dreaptă a pianului în măsurile 14—15, deoarece acestea constituie o imitație pentru grupurile similare ale viorii din măsurile 10—13. Pentru o mai bună evidențiere a acestor grupări propunem ca, începînd cu măsura 10, pianistul să realizeze o sonoritate discretă (sotto voce), sugerînd — pe cît posibil — timbrul viorii. De asemenea este necesară o creștere dinamică în cuprinsul măsurilor 14—16, unde grupurile de 2 șaisprezecimi din măsura 16 vor trebui executate cu cît mai multă expresivitate. În vederea unei logice și muzicale construcții în frazare, ritmurile sincopate ale viorii din măsurile 17—18 vor necesita și ele o susținere cît mai evidentă.

Începînd cu măsura 18 vioara preia tempo-ul inițial. Atragem atenția că în vederea unei sugestive redări a atmosferei de resemnare pe care o aduce acest pasaj, bașii pianului vor trebui susținuți cît mai bine, realizîndu-se în același timp și un legato. Secțiunea mediană a mișcării lente se instalează în măsura 25; valoarea metronomică a acestui „più andante” va putea atinge însă maximum valoarea de 40. În vederea păstrării integrității liniei melodice a basului, socotim necesară executarea pauzei de șaisprezecime evitînd atît accentuarea cît și exagerata pedalizare. Pentru ca sonoritatea să fie aici cît mai întunecată va fi evi-

tată orice fel de agogică sau variație de dinamică pînă în măsura 28. Observațiile de mai sus țintesc la realizarea unei atmosfere sumbre, asemănătoare cu cea a marșului funebru din sonata pentru pian op. 26 în La bemol major de Beethoven. (Ele pot viza chiar și unele formule ritmice, precum și identitatea de tonalitate și salturile de cvartă care sînt comune ambelor lucrări). O puternică creștere se va efectua în măsurile 28—29 pornind de la *pp*, ajungîndu-se pe sunetul sol bemol la nuanța *f*, astfel încît în următoarele două măsuri vioara să aibă preponderența în sonoritate. O atenție sporită trebuie acordată în măsura 32 aceluși „*p subito*“, de la care se va ajunge apoi treptat la nuanța *f* în măsura 37. Pasajul plin de avînt și pasiune pe care l-am examinat, ia sfîrșit în măsura 44.

Cîteva observații se impun privitor la interpretarea ritmului și a dinamicii: se va avea în vedere evitarea pedalei în măsurile 37—42, spre a nu anihila pauza de șaisprezecime; tot astfel, anacruza de șaisprezecime va trebui să evite orice accent, permițînd desfășurarea firească a creșterii intensității sonore în măsurile 40—42. Din măsura 44, unde intervine un nou „*p subito*“, începe o altă creștere a sonorității, care culminează în măsura 49; aici se va impune o deosebită omogenitate sonoră în profilarea dialogului dintre vioară și pian. Astfel, violonistul va căuta să execute grupele de 32-imi cu un accentuat dramatism, dar menținînd totodată un tempo strict. Unitatea de tempo poate fi depășită începînd cu măsura 49 unde mișcarea se poate anima (valoarea metronomică a pătrimilor va atinge însă maximum 46). Restabilirea tempo-ului inițial poate avea loc după coroana din măsura 68. (*Adagio come I*). Sugerăm ca în pasajul care premerge măsurii sus-amintite, violonistul să intoneze dublele coarde în așa fel încît acestea să dea impresia de suspine.



Tot așa în măsurile 58—68, unde partea pianului are drept bază tematică elementele motivice din segmentul „B“, se va avea în vedere o bună evidențiere a modulațiilor. Începînd din măsura 66, treptata rărîre a mișcării pregătește, cu mult succes reluarea tempo-ului inițial. În măsura 68 coroana nu mai necesită pauza de respirație, întrucît nota lungă poate fi aici interpretată ca o anacruză. În fragmentul care înglobează măsurile 68—81, realizarea liniei melodice este încredințată vioarei; cu toate că partida pianului aduce elemente de importanță tematică, ea se va situa cu o treaptă mai jos în ceea ce privește nuanța dinamică, spre a nu tulbura desfășurarea cantilenei. Mișcarea de șaisprezecimi și triolete a pianului necesită un joc bine legat, în care ciocnirea dintre diviziunile regulate cu cele neregulate trebuie efectuată cu o mare precizie ritmică. În măsurile 81—85 ambele instrumente au o importanță tematică egală, în consecință și sonoritatea lor va fi aceeași. Ulterior, din măsura 85, vioara preia din nou firul conducător. În vederea unei cît mai mari varietăți agogice, propunem ca în măsurile 89—90 să se efectueze o ușoară ani-

mare a mișcării; aceasta însă va reveni la normal în măsura 91. În măsura următoare se aude din nou ritmul și elementele motivice din segmentul median; pentru evidențierea atmosferei de melancolie se va păstra și aici o desăvârșită egalitate a nuanței dinamice. Un ușor diminuendo este posibil însă în măsura 97 înainte de intrarea vioarei, pregătindu-se astfel instalarea secțiunii *coda*; reamintim totuși că nuanța generală va fi *p* sau *pp*. În măsura 111, vioara reia elementele din secțiunea *Adagio*, de data aceasta cu o mare cantabilitate. În vederea sublinierii culminației, în măsurile 112—115 se impune necesitatea efectuării unui ușor strângendo. Aceasta se va evidenția cu ajutorul imitațiilor dintre vioară și mâna dreaptă a pianului. Subliniem faptul că în măsurile amintite, mixturile de sextă ale vioarei vor trebui executate în așa fel încît vocea superioară să se audă cît mai clar. (Aceasta va realiza nuanța *p espressivo*, pe cînd vocea inferioară se va desfășura în *pp*).



Ritartando-ul ultimelor trei măsuri va trebui început din măsura 121, în așa fel încît șaisprezecimile pianului să nu piardă nimic din cursivitate. (Valoarea metronomică a optimii nu va depăși în nici un caz 50).

Ultima parte a acestei sonate, clădită în forma de rondo, pune atît probleme dinamice și ritmice cît și de interpretare. Astfel, tempo-ul general al temei de rondo, în pofida indicațiilor din unele ediții, recomandăm să păstreze valoarea *MM.=100*. Aceasta, întrucît desenul de șaisprezecimi al pianului să păstreze o cursivitate liniștită, fără să ajungă la un caracter agitat. O altă observație se poate face cu privire la ritm: întrucît și aici se întîlesc formule ritmice anacruze, constatările privitoare la acest aspect făcute încă în părțile anterioare își păstrează și de astă dată valabilitatea. Formula anacruzească executată la vioară fără accent, cu un sunet dulce și bine vibrat, va conferi discursului muzical multă gingașie). Fragmentul susamintit este similar cu „Regenlied“ op. 97 nr. 3.



Ea va sugera la pian cînd sonoritățile oboiului, cînd ale fagotului. Basul, realizînd suportul armonic, va folosi în general sonorități discrete, pe cînd mîinii drepte i se cere o evidentă cursivitate. În măsurile 10—12, unde intervine un dialog între vioară și pian, notele repetate reclamă o deosebită atenție, spre a nu cădea într-o nedorită agitație a ritmurilor. În cadrul grupurilor ritmice amintite, cele două sunete la¹ se vor lega cît mai bine, avîndu-se astfel accentuarea celui de al doilea la¹, fapt care ar fi în detrimentul cursivității și ar aduce efecte neartistice. Același lucru îl recomandăm și violonistului în măsura 14, cu privire la sunetele și bemol¹ (în valoare de optimi). În continuare, credem că ar fi bine venit

un crescendo pe parcursul măsurilor 27—28, urmat apoi de un ușor decrescendo care pregătește — în măsura 29 — apariția primului episod. Pianistul va avea de executat aici un staccato ușor, cu o ritmică precisă, evidențiind oarecum basul.

Intrucît în măsura 30 intervin noi imitații între cele două instrumente, interpreții vor observa o cît mai justă sonorizare a lor. O practică nedorită este aici grăbirea șaisprezecimilor în măsurile 30 și 34, ceea ce anihilează caracterul ușor jucăuș dar liniștit al acestui pasaj. De asemenea, recomandăm menținerea tempoului în măsura 29, deoarece unii tineri interpreți tind aici la răirea lui.

O observație se impune și privitor la ornamente: trilurile din măsura 36 la vioară și 44 la pian, trebuie executate fără apogiatură, spre a nu da naștere unor mersuri cromatice. Trilul pe do diez, în măsura 44, se va executa printr-un subito *mf*, realizînd astfel un contrast dinamic cu nuanțele de pînă acum. Veselia exuberantă ce caracterizează fragmentul care începe cu măsura 45, reclamă o execuție foarte ritmică a trioletelor de șaisprezecimi, care se vor desfășura atît la mîna stîngă cît și la cea dreaptă, subliniind dialogul imitativ. Acum violonistul va avea ca sarcină scoaterea în evidență a contrastului dintre pasajele expresive și cele de double coarde:



În vederea obținerii unei cît mai mari varietăți în expunerea reprizelor ideii de rondo, sugerăm ca în măsura 53, unde începe un segment de re-tranziție, sonoritatea să fie cît mai plină. Intrarea ideii de rondo poate fi subliniată printr-un vibrato expresiv. În cuprinsul măsurilor 59—60 se va efectua concomitent un ușor diminuendo și un ritenuto, după care, în măsura 60, pauza de șaisprezecime va fi executată de ambele instrumente, pianistul ridicînd pedala. O maximă intensitate sonoră se poate aduce în măsura 64, pe sunetul sol², iar în următoarele 5 măsuri violonistul va putea utiliza un vibrato plin, în vederea sublinierii temeii. În măsura 68 este posibilă o ușoară reținere a tempo-ului, urmînd ca în măsura 69—70 să se revină la mișcarea inițială.

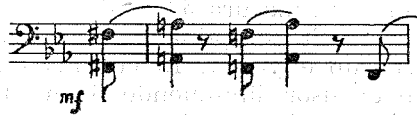
În continuare dăm un număr de indicații privind interpretarea secțiunii cuprinsă între măsurile 70—82. Astfel, sonoritatea generală va trebui să fie cît mai dulce și mai discretă (*p dolce*). În măsura 80 desenul de triolette se va sublinia bine, sunetul fa diez¹ din măsura 82 va putea fi accentuat, menținînd însă nuanța generală de piano, astfel încît el să apară asemeni unui suspin, pe cînd sol¹ va fi în nuanța *pp*. Indicațiile de mai sus tind la obținerea unei cît mai mari varietăți în expunerea temeii de rondo, a cărei frumusețe se cere mereu pusă în valoare cu noi și noi mijloace interpretative.

Al doilea episod de rondo care apare în măsura 84, va fi pregătit de pianist încă cu două măsuri înainte, printr-un crescendo și un decrescendo al desenului de șaisprezecimi, ceea ce va conferi acestui pasaj un caracter oarecum eroic. Sonoritatea va trebui să fie în general plină, dar nu credem

necesar să depășească nuanța de *mf*. O anumită grijă trebuie acordată punctului culminant din măsura 87 pe sunetul *mi bemol*², care se va pregăti printr-un crescendo, încă din măsura anterioară. Pianistul poate sublinia desenul sincopat al mîinii stîngi, iar în măsura 90—91 va căuta o cît mai cantabilă redare a discantului.



În cuprinsul aceluiași măsuri, violinistul va căuta de asemeni să-și subordoneze sonoritatea armoniilor pianului, pentru ca în măsurile 92—95 să domine din nou, subliniind totodată punctul culminant pe *mi bemol*³ din măsura 93. (Putem remarca aici asemănarea dintre acest pasaj și unul similar din simfonia a IV-a de Brahms, unde, în prima parte, în măsura 91—92, viorile au de cîntat desene melodice asemănătoare.) În continuare, sugerăm ca în măsurile 95—99 ale acestui final al sonatei, să se scoată în evidență sunetele *fa*¹ și *la bemol*¹ la vioară, iar la pian, în bas, sunetele *si dublu bemol* și *la bemol*. În același timp desenul de șaisprezecimi al mîinii drepte trebuie executat cît mai egal și într-o sonoritate fină (*p*). În măsura 99 și cele care îi succed, pasajul mîinii drepte va trebui subliniat cu o deosebită sensibilitate, astfel încît să constituie o bună susținere desenului viorii, care trebuie să amintească aici timbrul de flaut. Între măsurile 102—106 se vor scoate în evidență liniile extreme: cantilena viorii și desenul basului în mixtură de octavă:



În melodia viorii este necesar să se impună sunetele ce constituie virful figurațiilor de șaisprezecimi:



De asemenea, în măsurile 104—105, partida viorii și basul pianului se vor estompa, evidențiindu-se desenul mîinii drepte. Textul muzical ce se desfășoară începînd din măsura 106, va fi apoi executat de interpreți cu pasiune și avînt: violonistul va realiza un *f* bine vibrat, iar pianistul va scoate în evidență șaisprezecimile, susținînd totodată cu multă grijă basul. În vederea obținerii unui crescendo, este necesar ca în măsura 109 să se pornească de la un subito *p*, dar acest fapt nu este posibil decît la pian, întrucît evoluția melodică a viorii nu o permite. Culminația creșterii se consumă la vioară pe sunetul *la bemol*³ și este urmată de o descreștere pînă în măsura 113. Termenul „Tranquillo” poate să fie de asemeni pre-

gătit cu ajutorul unei ușoare rețineri în măsura precedentă. Indicația respectivă marchează începutul unui pasaj de tranziție, care conduce spre repriza ideii de rondo. Se va executa cu o deosebită liniște interioară subliniind totodată modulația spre fa diez minor din măsura 116. Aici se va cânta cu o sonoritate delicată, pentru ca elementele de imitație ale viorii și pianului să apără cât mai poetice.



Ultima repriză a ideii de rondo necesită o pregătire încă din măsura 117, prin reîntrarea în tempo; indicația „poco calando” din măsurile 120—123 conduce spre realizarea unui efect de mare frumusețe. Instalarea reprizei în măsura 124 va fi astfel subliniată cu deosebită eficacitate; execuția ei instrumentală reeditează problemele de interpretare amintite anterior. Coda finalului, marcată prin termenul „Più moderato”, va aduce un tempo al cărui valoare metronomică este pentru pătrime = cca. 80 iar sonoritatea cu care începe va fi pp *dolcissimo*. Violonistul va avea grijă ca în măsurile 143—144 să cânte cât mai cursiv și cu multă discreție spre a nu acoperi elementul tematic de la începutul părții a doua care se însinuează la pian. În măsura 146, liniile melodice extreme trebuie să aibă o sonoritate egală; astfel, basul va realiza o linie polifonică secundară expresivă, care o completează pe aceea a viorii.



În continuare este necesară o bună subliniere a inflexiunilor modulatorii, cum ar fi cea din sol major în mi major, din măsurile 151—152; de asemenea, nuanța pp din măsura 156 se poate pregăti printr-un „poco ritardando” și „decrescendo”, încă din măsura precedentă. Precizăm că indicația „sempre tranquillo” din măsura 160 trebuie să aibă ca valoare metronomică pentru pătrime = cca. 65. Motivarea utilizării acesteia se datorează conținutului muzical ce exprimă aici un sentiment de liniște, de poetică reverie. Ultimelă măsură ale sonatei constituie astfel o soluție oarecum unică a pasajului de încheiere care sună ca un „rămas bun”.

În încheierea acestei expunerii, ținem să subliniem că pe parcursul analizei sonatei în Sol major de Brahms, ne-am referit în special la aspectele de importanță majoră. Multe probleme privitoare la stil, analiza formei etc. ar mai putea fi incluse; aceasta însă credem că ar depăși atât spațiul cât și destinația lucrării de față. De asemenea, de un real folos pentru înțelegerea cât mai aprofundată a acestei sonate ar fi studiul liederurilor brahmsiene, care ar oferi aici soluții inedite multor probleme de interpretare și de stil.

Cu privire la unele probleme de interpretare ale sonatei în Sol major pentru pian și vioară (Nr. 1) op. 78 de J. Brahms. Ed. Schnabel-Flesch.

Interpretări

- David Oistrach
- Isac Stern
- Yehudi Menuhin
- Edwin Fischer
- Arthur Rubinstein
- Alexander Zakin

Проблемы исполнения сонаты №1 оп. 78, соль мажор для фортепиано и скрипки Брамса

ФЕРДИНАНД ВЕЙСС

Резюме

Основываясь на собственном опыте, автор содействует разрешению вопросов интерпретации сонаты соль мажор для фортепиано и скрипки Брамса. Преследуется цель, дать некоторые указания по отношению к темпу, ритму, акцентам, звуковому колориту, фразировке, нюансировке и агогике в той форме, в которой подобные указания делаются в классе камерной музыки.

Référence sur quelques problèmes d'interprétation de la sonate en Sol-maj. nr. 1 op. 78, pour piano et violon de Brahms

par F. WEISS

Résumé

Dans cette référence, l'auteur se basant sur son propre expérience, essaye d'apporter une contribution à la résolution des problèmes d'interprétation de la sonate en Sol-maj. pour piano et violon de Brahms. Son but est de donner quelques indications des mouvements, rythme, accents, sonorité, phrasé, dynamique et agogique, dans le cadre d'une leçon de musique de chambre.

Einige Interpretationsfragen der Sonate in G-dur (nr. 1) Op. 78 für Klavier und Violine von Brahms

von F. WEISS

Zusammenfassung

In dieser Arbeit versucht der Verfasser auf Grund seiner bisherigen Erfahrung, einen Beitrag zur Lösung der Interpretationsprobleme bezüglich der Sonate in G-DUR für Klavier und Violine von Brahms zu bringen. Das Ziel, das der Verfasser verfolgt, besteht darin einige Hinweise betreffs Tempo, Rhythmus, Akzente, Klangstärke Phrasierung, Dynamic und Agogic zu geben und schafft somit die Atmosphäre einer Kammermusiklektion.

Problemi di interpretazione della sonata in Sol maggiore (Nr. 1) Op. 78 per pianoforte e violino di Brahms

di F. WEISS

Riassunto

Nel presente lavoro l'autore, servendosi della propria esperienza, cerca di recare un contributo alla soluzione dei problemi di interpretazione riguardanti la sonata per pianoforte e violino in Sol maggiore di Brahms. Lo scopo prestabilito è quello di dare certe indicazioni riguardanti il tempo, il ritmo, gli accenti, la sonorità, il fraseggiare, la dinamica e l'agogica, creando in tal modo l'atmosfera di una lezione di musica da camera.

Problemi di matematica per la classe
di terza media (1977) di G. B. B. B.

1977

1977

Il primo problema è relativo alla geometria piana e riguarda il calcolo dell'area di un poligono. Il secondo problema è relativo all'algebra e riguarda la risoluzione di un sistema di equazioni lineari. Il terzo problema è relativo alla geometria solida e riguarda il calcolo del volume di un prisma. Il quarto problema è relativo all'aritmetica e riguarda il calcolo della media aritmetica di un insieme di numeri.

Ornamentele și interpretarea lor în muzica barocului

BARABAS BÉLA

Fiecare epocă istorică a dat naștere unui stil muzical propriu, cu caracteristicile sale specifice, cu conținutul și forma adecvată genului. Pentru interpretarea fidelă a muzicii unei anumite epoci, este necesară reactualizarea tuturor obiceiurilor, începînd cu maniera de interpretare pînă la rezolvarea celor mai mărunte probleme de ordin tehnic, incluzînd și ornamentica.

Gîndirea armonică și contrapunctică a barocului a dominat muzica europeană, începînd cu anul 1600, timp de aproape 150 de ani. În legătură cu ornamentica, trebuie să precizăm că nu e de o importanță secundară, putînd fi cîteodată înlăturată sau tratată cu indiferență sau privită ca o simplă rezolvare a semnelor convenționale, ci este o parte organică a operei muzicale, înglobîndu-se în mijloacele de exprimare. Rezolvarea problemei ornamenticii este strîns legată de înțelegerea întregului complex artistic. Ph. E. Bach a scris despre ornamentică următoarele: „Nu poate fi de crezut că cineva s-ar putea îndoi de importanța ornamenticii, căci ea poate fi găsită în orice fel de creație muzicală. Ea reprezintă a legătură între sunete, însuflețește, aduce expresivitate, creează atmosferă și-i dă înțeles; luminează sentimentele și este un factor primordial în realizarea efectului artistic; dă posibilitatea interpretului să-și manifeste strălucirea tehnicii și capacitatea de interpretarea expresivă. Proporțional cu importanța și frumusețea ei, crește și neplăcerea atunci cînd folosim undeva un ornament greșit, sau nu sîntem pe deplin stăpîni pe realizarea lui.“

Praetorius scrie în partea III-a a Sintagmei: „Este imposibilă învățarea trilului după o descriere. Numai explicarea verbală, experimentarea îndelungată, gustul rafinat, urmărirea exemplelor poate să ducă la rezultate bune și fiecare trebuie să și-l însușească asemănător unei păsărele, care, imitînd pe cele bătrîne, învață să cînte.“ Este cert că nu există doi artiști care să interpreteze absolut la fel același ornament, mai ales dacă e un ornament complicat, căci arta de ornare necesită în afară de o perfectă cunoaștere a stilului și o invenție personală.

În muzicologia modernă, melodia e privită ca o construcție ornamentală, țesută în jurul cîtorva puncte fixe. Așadar, întreaga construcție melodică este privită ca o formație ornamentală.

Înțelesul restrîns al termenului „ornamentică“ se referă la elementele figurativ-decorative, a căror notație este specifică. De ex.: la note mărunte, care nu se încadrează în ritmul și măsura obișnuită, sau la semne de prescurtare. Ornamentele au într-o oarecare măsură un caracter rubat. Ph. E. Bach le numește „Manieren“.

Înainte de J. S. Bach era la modă o oarecare libertate a interpretului în execuția ornamenticii; chiar și el a admis-o câteodată. De obicei a pretins executarea riguroasă a semnelor prescrise de el, ba mai mult, le-a și notat, împreună cu ritmul lor, mai ales în textele destinate execuției fără participarea sa. Acest lucru dovedește cât de mare a fost rolul ornamenticii în intensificarea expresivității muzicii barocului.

Practica secolului XVII și XVIII se deosebea complet de obiceiurile secolelor următoare și ale zilelor noastre. Astăzi expresivitatea interpretării este deservită de mijloacele tehnice care în muzica barocă nu au fost cunoscute. Vibrato-ul era necunoscut înainte de J. S. Bach și nici el nu l-a acceptat. La fel, nu a fost folosită nici intensificarea sau diminuarea intensității notelor ținute sau a frazelor muzicale. Acestea nu erau notate și nu erau executabile la instrumentele cu claviatură. În executarea trilurilor nu era obișnuită începerea reținută, urmată de accelerare, ca la rezolvare trilul să devină din nou mai rar, așa cum se procedează în muzica romantică și cum astăzi mulți interpreți obișnuiesc să cînte chiar și în piesele preclasice.

Intensitatea interioară a muzicii baroce este exprimată chiar prin melismele impulsive cu o colorare melodică oarecum liber avîntată, cu o fluctuație melodică expresivă, în cadrul unor fraze aparent așezate, liniștite. Astfel, în interiorul acelor melodii sobre, maiestoase, pline de demnitate, pulsează un conținut cu o tensiune încordată, care își găsește exprimarea prin ornamentică. Este foarte potrivit cuvîntul spus de George Enescu în această privință despre „Ciçona“ de J. S. Bach: „Ciçona lui Bach este unul dintre monumentele cu adevărat sublime ale omului. O veritabilă catedrală, a cărei arhitectură uimitoare împiedică pe cei mai mulți violoniști să perceapă viața emoțională care clocotește între zidurile ei. Cine pătrunde tragedia și credința ei, a cîștigat bătălia pentru Bach și prin el, lupta pentru înțelegerea sufletului omenesc“. Nici H. v. Bülow nu a putut înțelege esența muzicii secolului XVII și XVIII, cu toate că s-a ocupat în mod deosebit cu muzica barocă. Părerea lui despre bogata ornamentică a barocului era că ea este doar un parazit pe corpul operelor, capricii de modă, ca plasturii de frumusețe ai doamnelor din epoca rococo. Practica de interpretare romantică a denaturat rolul ornamenticii baroce și, în locul ei, pentru intensificarea expresivității, s-au folosit exclusiv de posibilitățile dinamice și de vibrato. Nu tot așa s-a întîmplat în muzica instrumentală barocă, în timpul bel-canto-ului clasic, cînd fermatele cadențelor au fost umplute cu pasagii uimitoare și cînd exprimarea patimii a necesitat o mișcare vioaie, avîntată. Acest lucru nu este altfel nici în muzica populară, unde doinele românești sau cîntecele de jale secuiești sînt colorate, ornamentate, cu atît mai mult cu cît încordarea sentimentală este mai profundă și mai accentuată.

Este firesc faptul că ornamentica fiecărei epoci are caracteristica sa după concepția estetică respectivă și se schimbă după o nouă orientare. Una dintre caracteristicile ornamenticii stilului baroc constă în faptul că ea este strâns legată de construcția armonică a piesei respective. Ornamentica reprezintă ori disonanță, ori consonanță în armonie, iar faptul aceasta are un rol hotărâtor în funcția ei.

Ornamentica folosită începînd de la 1500 pînă la 1650 avea un caracter consonant. Începînd din 1650 pînă la sfîrșitul secolului XVIII, ornamentica reprezintă disonanțe. Teoreticienii muzicii din această perioadă consideră că ornarea este frumoasă numai dacă conține disonanțe. În timp ce notele mari reprezentau o lume armonică consonantă, disonanța ornamenticii era notată cu note mărunte sau cu semne speciale. Pe la sfîrșitul sec. XVIII, ornamentica nu mai reprezenta consecvent disonanțe, nefiind necesar ca disonanța să fie mascată.

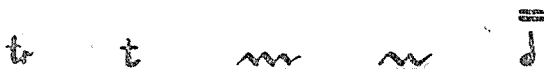
Un ornament este consonant, cînd se pornește de pe nota principală, aceasta fiind consonantă în armonia respectivă.

Ornamentica disonantă este contrară acesteia, fiindcă ornarea pornește ori de pe nota superioară, ori de pe cea inferioară notei principale și este totdeauna accentuată, pentru sublinierea disonanței. Dolmetsch spunea: „sublinierea cu gust a disonanței în armonie, produce efecte surprinzătoare și bogate“, ca atare ornamentul preferat în sec. XVIII a fost apogiatura, mai ales apogiatură lungă. La triluri și la celelalte ornări se folosea, dacă era posibil, apogiatura pe nota superioară diatonică. Valoarea ornamentului aparține notei principale.

În sec. XVII și XVIII s-au folosit două feluri de ornări: una italiană, numită „roulade“ cu colorare liberă, cu o fluctuație largă, iar cealaltă franceză, numită „agrément“, ce însemna ornarea de obicei a unei singure note și folosea accente de subliniere necesitînd o interpretare de o minuțioasă finețe. Germanii le-au folosit pe amîndouă și, combinîndu-le, au ajuns la „Gemischter Geschmack“. J. S. Bach folosește în suitele pentru pian mai ales ornamentica franceză. În partitele sale și în concertul italian întrebuițează stilul italian. El folosește aceste două stiluri și împreună. În lucrarea sa „Musique ancienne“, Wanda Landowska analizează cele două stiluri și ajunge la concluzia că ele au trăsături comune.

Trilul are loc între nota principală și nota superioară diatonică. J. S. Bach, Ph. Em. Bach și majoritatea teoreticienilor contemporani lor, clavecinisții francezi, iar mai tîrziu Leopold Mozart, recomandă începerea trilului cu nota superioară. În sec. XVIII atacarea trilului cu nota principală era folosită doar de cîțiva compozitori. De ex.: Frescobaldi, Caccini, Cavalieri. Händel indica acest caz cu o notare specială. Couprin a semnat ca „pincé continu“.

Trilul cu numele de: trillo (italian), tremblement, cadence sau trille (francez), triller german), shake (englez), a fost notat cu semnele:



sau cu aceste semne combinate cu altele.

Semnul „tr“ l-au folosit J. S. Bach, Händel și alți compozitori, mai ales la note lungi.

Semnul „t“, a fost folosit de majoritatea compozitorilor începând din sec. XVI.

Ex. nr. 1 „t“ în sec. XVI și XVII

Ex. nr. 2 „t“ în sec. XVIII

Ex. nr. 3 „cadence“ la Rameau

Ex. nr. 4 „Trille“ la J. S. Bach

Ex. nr. 5 „Tremblement simple“ la H. d'Anglebert.

Ex. nr. 6 „Pralltriller“ după 1750

Ex. nr. 7 „Cadence“ la J. Ch. Chambonnières

Ex. nr. 8 „Beat“ la H. Purcell

Ex. nr. 9 „Double cadence“, sau „Triller von unten“, la J. S. Bach

Ex. nr. 10 Autre la H. d'Anglebert

Ex. nr. 11, Triller von oben la J. S. Bach

Ex. nr. 12 Tremblement appuyé la H. d'Anglebert

Ex. nr. 13, și ex. nr. 14, Double Cadence und mordant la J. S. Bach

Ex. nr. 15, Triller mit Nach-schlag sau Trillo und Mordant la J. S. Bach

Ex. nr. 16 Pincement la J. Chambonnières

Ex. nr. 16 a, Beat la G. F. Händel

Ex. nr. 17 Shake la Purcell H.

Ex. nr. 18 Cadence appuyée la J. Ph. Rameau

Ex. nr. 19, Akzent und Trillo la J. S. Bach

Ex. nr. 20 Tremblement et pincé la D'Anglebert

Ex. nr. 21 Double cadence la J. Ph. Rameau.

Este bine să precizăm că în sec. XVIII semnul trilului este la fel; trebuie să menționăm că, dacă nu este altfel indicat, cu alt semn ajutător, în sec. XVI și în prima parte a sec. XVII trilul începe cu nota de bază. În sec. XVIII trilul pornește de la nota superioară diatonică, iar la sfârșitul sec. XVIII apare din nou începerea trilului cu nota de bază. Bineînțeles, există și excepții, dar ele se rezolvă după bunul gust artistic al interpretului. Trilul cu nota inferioară diatonică îl găsim numai la englezi (de ex. ornamentul „Beat“ la G. F. Händel și la H. Purcell).

Grupetul era numit Doppelschlag (german), Grupetto (italian), Double (francez), Turn (englez). Semnele lui convenționale erau:

J. S. Bach le-a numit citeodată Cadence (Ex. nr. 22).

Rezolvarea ritmului Doppelschlagului este foarte variată și se încadrează în caracterul lucrării respective. În sec. XVII, acest semn era executat începînd de la nota de bază. (Ex. nr. 23).

În sec. XVIII, Doppelschlagul începea cu nota superioară (Ex. nr. 24).
Ex. nr. 25 Doublé la J. Rameau

Ex. nr. 26 Turn la H. Purcell și la G. Händel

Acest semn a fost interpretat foarte variat și a fost combinat cu alte semne. (Ex. nr. 27, la H. d'Anglebert).

Apogiatura, numită *Appoggiatura* sau *Portamento* (Italia), *Appoggiature*, *Port de voix*, *Cheute*, *Coulé*, *Accent* (Franța), *Vorschlag*, *Schleifer*, *Accent steigend*, *Accent fallend* (Germania), *Forefall*, *Backfall*, *Half-fall* (Anglia), — este însemnată în mai multe feluri. De multe ori, ea este scrisă cu note în cadrul măsurii. Cînd este indicată prin semne speciale, trebuie să ne orientăm după obișnuința compozitorilor.

Ex. nr. 28, Accentul sau Vorschlag-ul la J. S. Bach

Ex. nr. 29, Plain note and Shake la G. F. Händel

Ex. nr. 30, Backfall

Ex. nr. 31, Forefall

Ex. nr. 32, Port de voix la J. Ph. Rameau

Ex. nr. 33, Coulé la J. Ph. Rameau

Ex. nr. 34, Port de voix la J. Chambonnières

Ex. nr. 34 a, Coulé la J. Chambonnières

Ex. nr. 35, Coulé la H. d'Anglebert

Ex. nr. 36, semn de apogiatură din sec. XVIII

Ex. nr. 36 a, Schleifer din sec. XVIII

Ex. nr. 37, Zusammenschlag sau Acciacatura, Tatto, Pincé, Étouffé, Choked, note, Arpégement

Ex. nr. 38, Mordant la J. S. Bach

Ex. nr. 40, Pincé la J. Ph. Rameau

Ex. nr. 41, Pincé la Fr. Couperin

Mordentul baroc nu este unul și același lucru cu „Pralltriller“, ci este un ornament aparte, care conține nota inferioară. (Ex. nr. 42).

De acest lucru trebuie să avem grijă, cele două semne fiind adesea confundate.

În afară de semnele amintite mai sus, mai sînt nenumărate semne, unele mai cunoscute, altele mai puțin. Bogăția ornamenticii este nelimitată, iar execuția semnelor — mai ales în privința ritmului și a tempoului — depinde foarte mult de imaginația interpretului, putînd fi mai vioaie sau mai rară în funcție de specificul piesei.

Trilul din piesele scrise în maniera franceză necesită o interpretare mai fină, iar trilul în maniera italiană se interpretează mai strălucitor. Mattheson dădea sfatul ca și trilurile în manieră italiană să fie atacate

mai așezat. Desigur că interpretarea trilului depinde foarte mult de concepția interpretului; totuși trebuie să ținem cont de diferitele situații, când este necesar să respectăm anumite principii. De ex., în cazul pieselor scrise pentru clavecin dar interpretate la pian, trebuie să vedem dacă anumite ornamente sînt necesare sau nu. În cazul transcrierilor pentru instrumente de suflat, notele ținute prevăzute în original cu triluri pentru susținerea sunetului, interpretate la instrumente de suflat nu sună bine. În asemenea cazuri este de dorit să se cînte fără triluri, fiind preferabil să se repete sunetul de bază, sau să i se facă un alt ornament mai potrivit.

Cînd trilul apare pe o notă cu punct de prelungire, trilul va fi oprit pe acest punct, în timpul căruia sună nota principală (vezi ex. nr. 42. a).

Ph. E. Bach recomandă ca după tril, dacă e posibil, să se cînte o apogiatură. (Nachschlag). Execuția încheierii este lăsată de obicei la discreția interpretului, uneori fiind însă notată.

Muzica barocă cunoaște mai multe feluri de încheieri. Cîndva era la modă și „Nachschlag-ul“ format din mai multe note. Astăzi, însă, se folosește numai încheierea cu o notă, sau, mai rar, încheierea este formată din trei note.

La J. S. Bach, cînd ne întîlnim cu semnul $\wedge\wedge$, trilul ocupă o optime din valoarea notei principale, după care sună nota de bază.

Apogiaturile pot fi mai lungi sau mai scurte, depinzînd de tempo-ul și caracterul piesei. Apogiatura are un rol important și trebuie accentuată. Ea este de obicei mai lungă înaintea notelor ținute. Înaintea notelor scurte și apogiatura devine mai scurtă. Apogiatura poate ocupa și jumătatea valorii notei principale; totul depinde de situația în care intervine și de rolul armonic al notei principale. Dacă are numai rol figurativ, atunci se cîntă mai scurt, iar dacă ea reprezintă întîrziere și are un rol expresiv, atunci devine mai importantă și apogiatura se scoate în evidență, cîntîndu-se mai lung.

Caracterizarea generală a ornamenticii stilului baroc este tot atît de grea ca și descrierea ei amănunțită. Particularitățile de interpretare sînt strîns legate de conținutul estetic și de realizarea întocmai a textului muzical. E oportună citarea aici a sfatului dat de G. Enescu acelor care l-au întrebat despre interpretarea muzicii barocului: „Nu vă pierdeți în mica istorie“. Prin aceste cuvinte Enescu vrea să spună că un interpret trebuie să exprime în primul rînd conținutul uman și muzical, subordonînd acestui țel realizarea părții de ordin tehnic. Rezolvarea exactă a părții tehnice trebuie să fie numai un mijloc pentru exprimarea conținutului de idei și afectiv al piesei.

Asupra interpretării muzicii și ornamenticii barocului s-au purtat multe discuții, iar modul de executare a multor interpreți renumiți diferă. E imposibil să decidem care este cel adevărat.

Noi ne mîndrim cu faptul că, în rîndul marilor interpreți ai sec. XX., G. Enescu are un mare prestigiu în domeniul tălmăcirii muzicii barocului. Această moștenire artistică interpretativă obligă pe toți muzicienii romîni s-o îngrijească și s-o dezvolte.

1 2

3 4 *Tutti*

5 6 *Procellaria Sept 1910*

7 8=39

9-10 *double cadence* 11 *Tutti von oben*

12 13 *Double cadence and no. 12*

14 15

16 16a 17

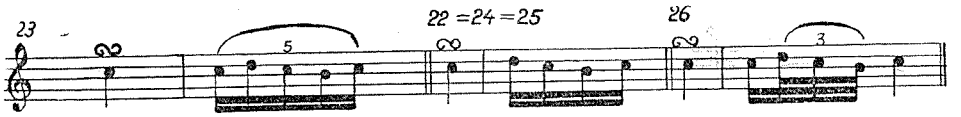
18 19 *AKZus und Trillo*

20 21



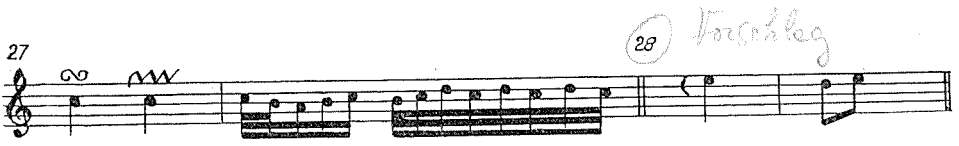
Musical staff 20-21: Treble clef, 2/4 time. Measure 20 has a wavy line above it. Measure 21 has a wavy line above it. The staff contains eighth and sixteenth notes.

22 = 24 = 25 26



Musical staff 22-26: Treble clef, 2/4 time. Measure 22 has a wavy line above it. Measure 23 has a wavy line above it. Measure 24 has a bracket with '5' above it. Measure 25 has a wavy line above it. Measure 26 has a wavy line above it and a bracket with '3' above it. The staff contains eighth and sixteenth notes.

27 28 *Frischleg*



Musical staff 27-28: Treble clef, 2/4 time. Measure 27 has a wavy line above it. Measure 28 has a wavy line above it and a circled '28' next to it. The staff contains eighth and sixteenth notes.

32 33 34 34a



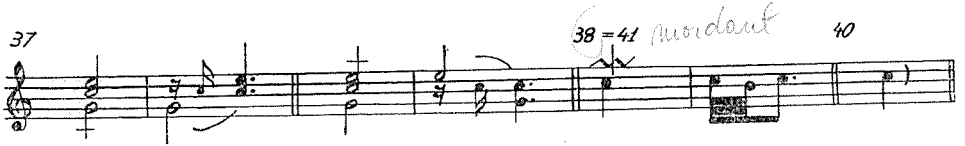
Musical staff 32-34a: Treble clef, 2/4 time. Measure 32 has a wavy line above it. Measure 33 has a wavy line above it. Measure 34 has a wavy line above it. Measure 34a has a wavy line above it. The staff contains eighth and sixteenth notes.

35 36



Musical staff 35-36: Treble clef, 2/4 time. Measure 35 has a wavy line above it. Measure 36 has a wavy line above it. The staff contains eighth and sixteenth notes.

37 38 = 41 *mordant* 40



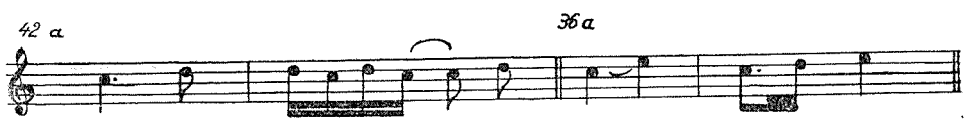
Musical staff 37-40: Treble clef, 2/4 time. Measure 37 has a wavy line above it. Measure 38 has a wavy line above it and a circled '38 = 41' next to it. Measure 39 has a wavy line above it. Measure 40 has a wavy line above it. The staff contains eighth and sixteenth notes.

42



Musical staff 42: Treble clef, 2/4 time. Measure 42 has a wavy line above it. The staff contains eighth and sixteenth notes.

42a 36a



Musical staff 42a-36a: Treble clef, 2/4 time. Measure 42a has a wavy line above it. Measure 36a has a wavy line above it. The staff contains eighth and sixteenth notes.

29 30 31



Musical staff 29-31: Treble clef, 2/4 time. Measure 29 has a wavy line above it. Measure 30 has a wavy line above it. Measure 31 has a wavy line above it. The staff contains eighth and sixteenth notes.

BIBLIOGRAFIE

- C. Ph. E. Bach: *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen*.
Barna I.: *Örök muzsika* Budapest, 1959.
A. Beyschlag: *Die Ornamentik der Musik*. Breitkopf, 1953.
Hammerschlag J.: *Die Ornamentik der Musik*. Timișoara, 1922.
H. Keller: *Die Klavierwerke Bachs*. Ed. Peters, 1957.
E. Lichtenberg: *J. S. Bach élete és művei*. Budapest, 1940.
Molnár A.: *Repertorium a barokk zene történetéhez*. Budapest, 1959.
L. Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule* Budapest, 1959.
A. Schweitzer: *J. S. Bach*, Wien, 1935.

Орнаменты в музыке барокко и их исполнение

БЕЛА БАРАБАШ

Резюме

Работа преследует цель объяснить технические и исполнительские вопросы орнаментики в музыке XVII и XVIII вв.

В первой части рассматривается роль орнаментов этой музыки, их стилистические особенности и манера исполнения.

Во второй части подробно рассматриваются все формы орнаментов.

Работа содержит нотные примеры конкретной расшифровки различных знаков.

L'ornementation et leur interprétation dans la musique du Baroque

par B. BARABÁS

Résumé

L'ouvrage a pour but l'explication de l'exécution technique et interprétative de l'ornementation de la musique du XVII et XVIII siècles.

Dans la première partie l'on s'occupe du rôle de l'ornementation avec ses caractéristiques et son style interprétative dans la musique du baroque.

Dans la seconde partie, on commente amplement toutes les formes de l'ornementation. Les explications sont complétées par un tableau formant annexe où l'on peut voir la manière d'exécution des différents signes.

Die Ornamente und ihre Ausführung in der Barockmusik

von B. BARABÁS

Zusammenfassung

Diese Arbeit setzt sich die Aufklärung der technischen und interpretativen Ausführung der Ornamentik in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts zum Ziel.

Der erste Teil befasst sich mit der Bedeutung der Ornamentik in der Barockmusik, mit den Interpretationsstil — und Charakteristiken.

In zweiten Teil sind alle Ornamentierungsformen ausführlich erörtert. Die Arbeit enthält eine Tabelle, in der die konkreten Ausführungen der verschiedenen Ornamente angeführt werden.

Gli ornamenti e la loro interpretazione nella musica del barocco

di B. BARABÁS

Riassunto

L'autore si propone di chiarire l'esecuzione tecnica ed interpretativa degli ornamenti nel Seicento e nel Settecento.

La prima parte del lavoro si occupa della funzione dell'ornamento nella musica del barocco, delle sue caratteristiche e dello stile dell'interpretazione.

Nella seconda parte vengono esaminate minutamente tutte le forme dell'ornamento. Il lavoro è seguito da un paradigma in cui vengono indicate le soluzioni concrete dei diversi segni.

Probleme controversate în interpretarea pieselor de Bach pentru instrumentele de coarde solo

GEORGE IAROSEVICI

Nici un compozitor nu a suscitât, asemenea lui Bach, atâtea păreri diferite, atâtea discuții, uneori contradictorii, cu privire la interpretarea muzicii sale. În același timp, nici un compozitor nu este mai viu, mai prezent în atenția interpreților și a auditorilor.

În ceea ce privește pedagogia muzicală (și prin aceasta înțeleg pedagogia muzicală în general, deci nu numai pe cea instrumentală), ea nu se poate dispensa de opera acestui genial creator, operă fără de care formarea muzicianului de nivel înalt este greu de imaginat.

De aceea, examinarea problemelor încă nelămurite și controversate ce se pun în fața interpretului muzicii lui Bach este utilă și necesară.

Una dintre problemele controversate, care preocupă în mod special interpreții la instrumentele de coarde este cea a *gradului în care orga a influențat factura compozițiilor pentru coarde*. Referitor la aceasta trebuie arătat că Bach a cunoscut în mod foarte aprofundat nu numai orga și clavecinul, ci și instrumentele de coarde, ceea ce se vede din însăși factura compozițiilor respective. De altfel, funcția de concertmaestru deținută de Bach la Köthen nu putea fi atribuită decât unui bun violonist. În altă ordine de idei, Schweitzer menționează marea deosebire între factura compozițiilor pentru orgă și a celor pentru clavecin. Dacă compozițiile create pentru instrumente atât de înrudite sub raportul posibilităților de variație dinamică și din punct de vedere al tehnicii sînt fundamental deosebite, se impune concluzia că scriind pentru vioară sau violoncel, Bach, ca un profund cunoscător al acestor instrumente, nu putea pleca de la specificul orgii, concepînd dimpotrivă piesele pentru vioară sau violoncel conform cu specificul timbral, tehnic și dinamic al acestor instrumente, ceea ce permite interpretului de a nu mai tinde către imitarea orgii cu instrumentul său.

*Variații aut. Lis. Zuerich * * * unde sunt
clăv. concert.*

Cea de a doua chestiune controversată privește citirea textului însuși. După cum afirmă Schweitzer, *semiografia muzicală* era pe vremea lui Bach într-o dezordine completă. David Breitbur și alții consideră că textul lui Bach este notat doar schematic. În prefața redacției sale a sonatelor și partitelor pentru vioară solo, Mostras spune că particulari-

tățile semiografiei lui Bach au prilejuit uneori o citire eronată a textului său. În prefața la volumul I al „Clavecinului bine temperat“, muzicologul G. Bischof formulează pentru prima oară sub formă de reguli particularitățile semiografice bachiene, spunînd următoarele:

„În unele locuri, datorită inconsecvenței vechii ortografii, textul lui Bach nu poate fi stabilit cu precizie absolută. Totuși, trebuie avut în vedere că orice notă, neprevăzută cu un semn de alterație, trebuie executată în concordanță strictă cu armura, cu excepția cazurilor în care două note de aceeași înălțime — într-una și aceeași voce — urmează una după alta și cînd alterația ocazională aflată înaintea primei note își păstrează valabilitatea și pentru cea de-a doua.“ (citat după traducerea lui N. Kapceviski a prefeței de G. Bischof la „Clavecinul bine temperat“, Moscova, 1963).

Creдем însă că regula citată a lui Bischof se cere completată prin indicarea unor excepții, întrucît textele originale ale lui Bach prezintă locuri pentru care regula lui Bischof pare a nu fi valabilă. Descifrate în stricta conformitate cu această regulă, locurile respective sună de-a dreptul fals. Dăm ca exemplu edificator măsura I-a a părții a II-a din Couranta suitei Nr. 2 în Re pentru violoncel (Urtext):



Descifrarea corectă a acestei măsuri ar fi, după Bischof, cu Do-becar (cea de-a patra șaisprezecime a primului timp), căci între do diez și cel în chestiune se află nota La, așa încît cele două note Do nu se succed nemijlocit. Cu toate acestea, analiza armonică ne arată că întreaga măsură nu este altceva decît acordul de dominantă (La major cu septimă-Sol înaintea reapariției tonicei re minor din măsura următoare). Do diez este în acest caz sensibilă, apariția lui Do becar în aceeași voce contravenind flagrant simțului armonic. Din cele expuse rezultă că aplicabilitatea regulii lui Bischof trebuie stabilită cu ajutorul analizei armonice, pentru motivul că Bach nu a aplicat nici-o regulă semiografică cu absolută consecvență.

*

* *

Un alt aspect important al semiografiei lui Bach este caracterul ei incomplet, de schiță, realizarea amănuntului *sugerată* doar de text fiind lăsată pe seama interpretului creator. Asemenea intervenții ale interpreților erau dorite sau cel puțin acceptate de Bach. Profund cunoscător al practicii interpretative a timpului său, Bach conta cu siguranță pe *integritatea* textului și pe sublinierea intențiilor sale de către interpret. Următorul exemplu va demonstra oportunitatea și necesitatea unor astfel de întregiri sau completări ale textelor. Ultimele șase măsuri ale preludiului din suita a II-a în re pentru violoncel conțin cadența finală a părții. Armoniile din ultimele cinci măsuri sînt notate în valori de doimi cu

punct, în timp de a șasea prezintă subdominantă în figurație de șaisprezecimi, valoare dominantă în cursul întregii piese:

Urtext:



Cele patru măsuri care precedă acordul final trebuie executate dimi-nuat, adică în figuri de șaisprezecimi, pentru următoarele motive:

a. Întregul preludiu este scris în valori de șaisprezecimi, așa că execu-tarea ultimelor măsuri în acorduri prelungi ar contrasta cu mișcarea egală, proprie întregului preludiu, distrugând unitatea lui.

b. Cadența finală începe de fapt în măsura a 6-a de la sfârșit cu sub-dominanta, deci cu o măsură înaintea acordurilor lungi. Această măsură de subdominantă este figurată în Urtext, deși, dacă Bach ar fi inten-ționat să pretindă execuția sfârșitului acestui preludiu în acorduri lungi, ar fi logic ca întreaga cadență să fie scrisă astfel. Rezultă deci concluzia că notînd figurat doar prima măsură a cadenței finale, Bach a vrut să indice tipul de figurație pe care interpretul urma să-l continue și în măsurile următoare. Notarea figurată a întregii cadențe părea probabil inutilă unui compozitor, aparținător epocii în care improvizarea liniilor contrapunctice și a imitației de către clavecinist, reprezenta o practică cotidiană cît se poate de naturală.

O manieră de notare similară o găsim și în măsurile 89—120 ale Ciacconnei pentru vioară. Măsura 89 prezintă în cursul primei pătrimi indicația de figurație dorită după care urmează armoniile notate în formă de acorduri, purtînd însă indicația „arpeggio”. În cazul preludiului pen-tru violoncel, figurația conține pe lîngă sunetele acordurilor și note de pasaj, din care cauză lipsește indicația „arpeggio” prezentă în Ciacconna.

Maniera fugitivă și neprecisă de a nota ligaturile constituie un alt izvor de confuzii. Examinînd facsimilul, constăți că la figurații repetate identic, ligaturile acoperă un număr variabil de note, ceea ce nu putea fi intenționat tocmai la figurații cu caracter stereotip, fiind, probabil, efectul grabei. Pentru un cordar, ligatura nu este numai o indicație de frazare, ci și un element important al tehnicii, al coloristicii. De ligatură depinde, de asemeni, caracterul simetric sau asimetric al modurilor de arcuș.

Executînd ligaturile strict după Urtext, interpretul se vede silit să admită o serie de inconsecvențe de frazare și de tehnică (de exemplu, în preludiul suitei I-a în Sol pentru violoncel, care prezintă la început o mișcare uniformă de figuri stereotipe în șaisprezecimi). Desigur, unifor-mitatea aceasta este intenționată și ar fi distrusă dacă ligaturile nu ar fi de asemeni uniforme.

Se impune concluzia că, și în privința ligaturilor, textele originale trebuie scrise drept schițe, reclamînd — prin urmare — din partea interpretului numeroase corectări, necesare pentru punerea la punct a amănuntelor. Pe lîngă definitivarea ligaturilor existente în Urtext, inter-pretul este obligat de a le crea acolo unde ele lipsesc dar sînt reclamate

de caracterul piesei. În aceste cazuri interpretul trebuie să aibă în vedere — pe lângă importanța ligaturii în frazare și ca element de tehnică — și aportul ei pentru evidențierea tematicii, prin exploatarea contrastului dintre legato și non-legato. Contrastul dintre legato și non-legato este cu succes și cu mult gust folosit de Mainardi în redacția sa a suitelor pentru violoncel. Mainardi scoate în evidență elementele tematice prin non-legato, relevînd elementul tematic prin clarul non-legatoului pe fundalul mai întunecat al figurației legato. Desigur că, în anumite cazuri, în funcție de caracterul piesei și al elementelor tematice, poate fi valabil și procedeul invers, tema relevîndu-se cu ajutorul unui legato expresiv față de caracterul mai sec al figurației non-legato.

Un alt aspect deopotrivă de important al textelor lui Bach este absența aproape totală a *indicațiilor de nuanțare*. Nu este lipsită de temei presupunerea că una dintre cauzele care au determinat pe muzicienii trecutului de a clasa operele pentru instrumentele de coarde solo de Bach în categoria studiilor, putea să fi fost și lipsa indicațiilor de nuanțare. Azi nimeni nu-și mai închipuie că Bach ar putea fi interpretat fără variații dinamice, așa încît în fața interpretului stă sarcina de a fixa el însuși nuanțele necesare.

Alegerea nuanțelor potrivite reprezintă — după părerea noastră — sarcina cea mai delicată și cea mai de răspundere a interpretului, căci, la Bach nuanța nu este numai sublinierea tensiunilor și a destinderilor discursului muzical, ci este unul dintre elementele principale pentru evidențierea arhitectonicii și a structurii formale, atît în piesele homofone, cît — mai ales — în cele polifone. Nedispuînd de varietatea infinită a culorilor orgii, instrumentistul de coarde este nevoit să folosească pentru evidențierea și caracterizarea vocilor alternante între alte mijloace gradația dinamică. Evidențierea prin relevare dinamică a vocii principale și separarea ei de vocile secundare sau de elementele armonice reclamă extrema claritate și subtilitate, întrucît această diferențiere trebuie să aibă loc în cadrul unei nuanțe generale, dînd astfel naștere la un număr oarecare de *subnuanțe* ale acestei singure nuanțe generale. Astfel, de exemplu, o linie importantă în evoluția basului va fi relevată printr-un oarecare surplus de sonoritate față de elementele figurative sau armonice de care acest bas este secondat.

Același lucru trebuie spus cu privire la evidențierea așanumitelor „vîrfuri“, care formează laolaltă o linie melodică importantă. Schweitzer¹ formulează procedeul în modul următor: „Există, așadar, două categorii de nuanțe ce trebuie observate: nuanțe mari, întrucîtva obiective — care trebuie să scoată la iveală arhitectura piesei — și nuanțe mai mult subiective, destinate valorificării detaliului. Aceste nuanțe ale detaliului sînt relative și intră întotdeauna în limitele sonorității adoptate pentru fragmentul respectiv“.

„Arta nuanțării — în ce privește muzica lui Bach — constă în primul rînd în a face să se evidențieze planul piesei și, în același timp, în a da relief cît mai plastic detaliului“¹.

¹ Albert Schweitzer: J. S. Bach, le musicien-poète (4-me tirage). Leipzig. Breitkopf & Härtel, pag. 418.

¹ Op. cit., pag. 418.

Alegând nuanțele potrivite, interpretul pieselor lui Bach ar trebui să țină seamă în special de cea de-a doua dintre cele „trei axiome negative“ formulate de Schweitzer, și anume:

„Cadența la Bach nu reprezintă diminuendo, ci rămîne totdeauna în sonoritatea frazei pe care o încheie, piano-, — dacă aceasta este piano, forte — dacă aceasta este forte. În special trebuie să ne ferim de a atenua efectul unui piano care urmează după un forte, legîndu-le printr-un diminuendo. Opoziția netă între P și F este unul dintre procedeele elementare în muzica lui Bach“².

„Să ne ferim de a distruge gravitatea admirabilă a unei teme de Bach printr-un *descrescendo* deplasat“³.

În concluzie putem spune că muzica lui Bach este bazată — în ce privește dinamica — pe alternarea bruscă a nuanțelor, admitînd însă și *crescendo*, dar extrem de rar un *diminuendo*, de unde derivă necesitatea menținerii stricte a intensității constante a nuanței generale, în cadrul căreia iau naștere mai multe sub-nuanțe ce servesc pentru relevarea detaliilor.

*
* *
*

Ultima problemă controversată specifică instrumentelor de coarde, pe care comunicarea noastră își propune să o dezbată, se referă la modurile de arcuș, și anume dacă utilizarea modurilor de arcuș săltate — adică a *spiccato*ului și a *staccato-spiccato*ului — este admisibilă în muzica lui Bach.

Părerea că Bach nu a putut concepe în muzica sa asemenea moduri este sprijinită pe considerația că arcușele existente în acea vreme nu permiteau moduri săltate, căci aveau forma de segment de cerc (de arc), din care cauză nu erau suficient de elastice și deci ostile modurilor săltate. A. Schweitzer este de părere că modurile săltate nu corespund stilului muzicii lui Bach. Părerea contrară este susținută între alții și de Casals, care consideră că îmbunătățirile aduse instrumentelor și progresul tehnicii trebuie să fie utilizate în interpretare, chiar dacă au apărut după ce operele respective au fost create.

Această controversă este de fapt însăși controversa dintre adepții așa-numitei „poziții muzeale“ în interpretarea muzicii vechi și cei care susțin că un interpret modern nu numai că nu poate renunța la cuceririle timpului său, dar este obligat de a le pune integral în slujba operei de artă pe care este chemat să o interpreteze. Disputa este veche și binecunoscută, așa încît nu este cazul să intrăm în detalii. Părerea noastră este că, odată ce ne adresăm unui auditoriu contemporan, avînd particularitățile psihice și temperamentale proprii timpului în care trăiește, nu am servi nici compoziția, nici auditoriul prezentînd muzica cu defectele și insuficiențele epocii în care a fost creată. Aceasta nu înseamnă, firește, *etalarea* cuceririlor tehnicii instrumentale contemporane, nici *grefarea* lor arbitrară și artificială pe un text, ci *subordonarea totală a resurselor tehnico-instrumentale contemporane ideii și climatului estetic al compoziției respective*.

² Op. cit., pag. 417.

³ Op. cit., pag. 409.

Modurile de arcuș săltate nu-și au locul acolo unde ele ar putea veni în conflict cu nobila gravitate a muzicii lui Bach, fiind însă indicate și chiar necesare pentru sublinierea momentelor de grație dintr-o gavotă sau couranta, sau pentru a reda caracterul diafan-aerat al unei figurații mai puțin importante.

* * *

Tinzînd către adevărata interpretare, artistul este dator de a medita asupra tuturor problemelor controversate, căci de rezolvarea lor depind nivelul, profunzimea și adevărul interpretării sale. Sprijindu-se pe toate cuceririle artei noastre, aplicînd creator învățămintele pe care ni le oferă frunțașii artei interpretative universale, putem pași siguri la îndeplinirea celei mai nobile sarcini ce stau în fața interpretului, sarcina redării la un nivel înalt a culmilor de artă muzicală, care sînt operele lui Johann Sebastian Bach.

BIBLIOGRAFIE

- Albert Schweitzer: *J. S. Bach, le musicien-poète, 4-me tirage*. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
- I. Breitbur: *Joseph Joachim, Problemele artei muzicale interpretative*, seria II-a, ed. muzicală de stat, Moscova, 1958.
- T. N. Livanova: *Dramaturgia muzicală la Bach*. Muzghiz, 1948.
- Clavecinul bine temperat*: Ediția Institutului Bach din Göttingen și arhiva Bach din Leipzig. Ed. rusă, Muzghiz, 1963, (textele traduse de N. Kopcevski).
- J. S. Bach: *Werke für Violine*. Redacția de Günther Hausswald. Deutscher Verlag f. Musik. Leipzig, 1958.
- K. G. Mostras: *Redacția sonatelor și partitelor pt. vioară solo de Bach*. Edit. muzicală de stat. Moscova, 1963.
- Julius Klengel: *Redacția suitelor pentru violoncel solo*. Leipzig Br. & Härtel.
- Enrico Mainardi: *Redacția suitelor pentru violoncel solo*. Mainz. Ed. Schott.
- Alexandr Stogorski: *Redacția suitelor pentru violoncel solo* Muzghiz, 1957.

Некоторые спорные вопросы исполнения сольных пьес Баха для струнных инструментов

ДЖОРДЖЕ ЯРОСЕВИЧ

Резюме

Работа анализирует следующие проблемы:

Степень влияния органа на эти произведения, констатируя полную их независимость от этого инструмента, *баховскую семиографию*, указывая на то, что Бах не соблюдал точно никаких семиографических правил его эпохи. Другой аспект баховской семиографии, это *неполный*, „эскизный” характер его текстов. Следующий характерный аспект — *небрежная и неясная манера обозначения лиг*. Следовательно, восполнение и систематизация нотного текста и лиг представляет собой особожекотливую задачу, стоящую перед исполнителем. *Почти полное отсутствие динамических указаний* представляет собой другую проблему. Долг исполнителя — очистить текст от редакционных „наносов” прошлого столетия путём применения соответствующей нюансировки.

Что касается проблемы *штрихов*, автор поддерживает точку зрения, согласно которой достижения новейшей инструментальной техники могут быть применены там, где они содействуют пластичному выявлению идеи юмпозитора.

Quelques problèmes controversés dans l'interprétation des pièces de Bach pour instruments à cordes — solo

par G. IAROSEVICI

Résumé

L'ouvrage soumet à l'examen les problèmes suivants:

La mesure dans laquelle l'orgue pourrait influencer ces compositions, constatant leur parfaite indépendance à l'égard de cet instrument. La semiographie de Bach, montre, qu'il ne s'est jamais conformé strictement à aucune des règles de son temps.

Un autre aspect de la semiographie de Bach, est le caractère incomplet „d'esquisse“ de son texte. Un aspect caractéristique est la manière fugitive et le manque de clarté dans la notation des liaisons.

Par conséquent, le complètement et la systématisation du texte musicale et des liaisons, est un devoir très délicat de l'interprète. Un autre problème est le manque total de l'indication des nuances. Le devoir de l'interprète est de purifier le texte original, des „alluvions“ des rédacteurs du siècle passé, par l'utilisation des nuances correspondantes. Dans le problème de la manière d'archet, l'auteur est de l'avis que les perfectionnements de la technique moderne peuvent être employés dans le cas, où leurs utilisation contribuent à mieux exprimer l'idée du compositeur.

Einige umstrittene Fragen in der Interpretation Bachscher Stücke für Solostreichinstrumente

von G. IAROSEVICI

Zusammenfassung

Die Arbeit untersucht folgende Probleme:

In welchem Masse die Orgel diese Kompositionen beeinflussen könnte, wobei ihre völlige Unabhängigkeit von diesem Instrument feststellbar ist.

Bachs Semiographie, wobei gezeigt wird, dass Bach sich keinem der semiographischen Besetze seiner Zeit völlig gefügt hat.

Ein anderer Aspekt der Semiographie Bachs ist der *unvollständige* „skizzenhafte“ *Charakter* seines Textes. Ein anderer charakteristischer Aspekt ist die flüchtige und unklare Notierungsart der Ligaturen. Folglich ist das Ergänzen und die Systematisierung des musikalischen Textes sowie der Ligaturen eine ausserordentlich schwierige Aufgabe des Interpreten. Ein anderes Problem ist dass die Nuancierungshinweise beinahe völlig fehlen. Es ist die Pflicht des Interpreten den Original — text von den Redaktions — „Alluvionen“ des vorigen Jahrhunderts durch Verwenden der entsprechenden Nuancen, zu befreien. Hinsichtlich der Bogenstriche ist der Verfasser der Meinung, dass die modernen technischen verbesserungen dort verwendet werden können, wo ihre Anwendung die Absicht des Komponisten plastischer hervorhebt.



Certi problemi controversi nell'interpretazione dei brani di Bach per strumenti a corda solo.

di G. IAROSEVICI

Riassunto

Lo studio si occupa dei seguenti problemi: *La misura nella quale l'organo potrebbe influire su queste composizioni*, concludendo la loro completa indipendenza di fronte a questo strumento. *La semiografia* di Bach, mettendo in chiaro che Bach non si è rigidamente conformato a nessuna delle regole semiografiche della sua epoca. Un altro aspetto della semiografia di Bach è costituito dal *carattere incompleto*, „di abbozzo“, del suo testo. Il seguente aspetto caratteristico è rappresentato dalla maniera fuggitiva e oscura di notazione delle *legature*. Per conseguenza l'interprete è quello che ha il delicato compito di completare e di organizzare la scrittura musicale e le legature. Un altro problema è costituito dalla *mancaza quasi totale delle indicazioni delle sfumature*. L'interprete ha il dovere di purificare l'originale dalle „sedimentazioni“ redazionali del secolo scorso, attraverso l'uso delle sfumature adeguate. Per quanto riguarda il problema delle modalità degli archi l'autore sostiene il punto di vista secondo il quale i miglioramenti tecnici moderni possono essere utilizzati là dove il loro uso mette in evidenza in modo più plastico l'idea del compositore.

Cuprins

I. — Probleme de analiză a creațiilor și stilurilor muzicale

1. ROMEO GHIRCOIAȘIU	: Importanța artei lui G. Enescu în dezvoltarea școlii muzicale românești.	7
2. VASILE HERMAN	: Probleme de limbaj în muzica românească contemporană	15
3. GHEORGHE MERIȘESCU	: Tema, eroul și limbajul muzical în opera românească contemporană	25
4. ENEA BORZA	: Literatura virginalului din Anglia în epoca Renașterii	37
5. GABRIEL JODÁL	: Arta orchestrației lui Ceaikovski	45
6. MAX EISIKOVITS	: Unele elemente și aspecte moderne anticipate în creația lui Gesualdo di Venosa	59

II. — Probleme de teoria muzicii și folclor

7. CORNEL ȚĂRANU	: Aspecte ale evoluției conceptului despre ritm în muzica secolului nostru	75
8. IOAN JAGAMAS	: Unele observații privitoare la geneza și structura cvartsectacordului	85
9. EDUÁRD TERÉNYI	: Problema polivalenței în armonizarea modernă	95
10. WILHELM DEMIAN	: Valoarea expresivă a tremolo-ului la instrumentele de suflat	105
11. TRAIAN MÍRZA	: Cadente modale finale în cîntecul popular românesc	123
12. ILEANA SZENIK	: Structura formei în cîntecul popular	141
13. IOAN HUSTI	: Criteriile clasificării modurilor populare	155

III. — Probleme de pedagogie muzicală

14. ECATERINA HERȚEGH	: Cercetări asupra auzului absolut pasiv	181
15. LIVIU COMES	: Asupra unor mijloace pentru introducerea copiilor în muzica vocală polifonică	187
16. NAGY ISTVÁN	: Împărțirea și folosirea rațională a timpului pentru exersat la vioară	197

IV. — Probleme de interpretare muzicală.

17. PETRE LEFTERESCU	: Interpretarea — factor determinant al finalității operei muzicale	205
18. FERDINAND WEISS	: Cu privire la unele probleme de interpretare ale Sonatei în Sol major nr. 1 op. 78 pentru pian și vioară de Brahms	211
19. BARABÁS BELA	3. : Ornamentele și interpretarea lor în muzica Barocului	225
20. GHEORGHE IAROSEVICI	4. : Unele probleme controversate în interpretarea pieselor de Bach pentru instrumente de coarde solo	235

INV. 1992

CONSERVATORUL
"G. DIMA"
— BIBLIOTECA —

Inv. 72.140/1965

Ic 51/9

Inv. 1986

Inv. 1981

