

De 1313 / 3

CONSERVATORUL DE MUZICA „G.DIMA”

LUCRĂRI DE MUZICOLOGIE

VOL. 17-18
(1981-1982)

INVENTAR
2011

CONSERVATORUL
„G. DIMA”
BIBLIOTECA

INV. 2000

J. Nr. 503 / 1985

INV. 1986

INV. 1992

CLUJ-NAPOCA 1985

Redactor: Conf.dr. Dan Voiculescu

Traducerea rezumatelor:

Lect. Petronela Cristian (fr.)

Lect.dr. Hans Peter Türk (germ.)

Delia Balint, traducător (engl.)

Dactilografierea: Gabriela Vaida

La realizarea materialului
ilustrativ au participat

Maria Bogdan și Ioan C-tin Bogdan

C U P R I N S

1. Constantin Rîpă	Sisteme tonale traco-dace	7
2. Vasile Herman	Principii structural-constructive în muzica lui Dimitrie Cantemir	21
3. Lucia Hângănuț-Vătășan	George Dima oglindit în scrisorile unor conducători de formații corale	29
4. Romeo Ghircioașiu	Conținutul ideatic al artei enesciene	33
5. Vasile Herman	Forme mari în creația instrumentală a compozitorilor români înaintași	41
6. Dan Voiculescu	Cu privire la planul tonal al fugilor din "Wohltemperiertes Klavier" I-II de J.S.Bach	57
7. Cornel Țăranu	Obsesia simetriei la Webern	69
8. Ede Terényi	Modelul armonic central în Sonata nr.3 pentru violă și pian de George Enescu	81
9. Hans Peter Türk	Organizări ale materialului sonor în baza proporționalității intervalice	87
10. Andrei Benkő	Unele observații privind recitativul instrumental în muzica secolului XX	97
11. Elena Chircev	Conceptul arhitectonic și dramaturgia în "Miorița" de Paul Constantinescu	105
12. Ileana Szenik	Preliminarii la întocmirea catalogului tipologic al melodiilor din arhiva de folclor a Conservatorului de muzică "G.Dima"	113
13. Constanța Cristescu	Calcularea entropiei și redundanței ca metodă de analiză muzicală	135
14. Ștefan Angh	Reconsiderarea dihotomiei genurilor "greu" și "ușor" în arta socialistă	141
15. Ligia Toma-Zoicaș	Formarea specialistului din domeniul educației muzicale în lumina unor exigențe ale contemporaneității	159
16. Emiliu Dragea	Creativitatea - componentă a metodei de predare la disciplina Teorie-solfegii-dictat	169
17. Voichița Tinis	Pianistul - component al orchestrei contemporane	175
18. Victoria Nicolae	Observații asupra unor probleme de mecanică în tehnica violonistică	181
19. Ion Budciu	Baritonul în operă	189
20. Serafim Christescu Constantin Nistor	Noi realizări în domeniul reconstituirii grundurilor și lacurilor specifice Renașterii	199

S O M M A I R E

1. Constantin Rîpă	Systèmes tonals traco-daces	7
2. Vasile Herman	Principes structuraux-constructifs dans la musique de Demètre Cantemir	21
3. Lucia Hângănuț-Vătăgan	G.Dima reflété dans la correspondance de différents directeurs d'ensembles chorals	29
4. Romeo Ghircoiașiu	Le contenu idéatique de l'art enescien	33
5. Vasile Herman	Grandes formes dans la création instrumentale des compositeurs roumains dévanciers	41
6. Dan Voiculescu	Sur le plan tonal des fugues du "Clavecin bien tempéré" I-II de J.S.Bach	57
7. Cornel Țăranu	L'obsession de la symétrie chez Webern	69
8. Ede Terényi	Model harmonique central dans la Sonate no.3 pour violon et piano de G.Enesco	81
9. Hans Peter Türk	Organisations du matériel sonore selon la proportionalité intervallique	87
10. Andrei Benkő	Quelques observations concernant le récitatif instrumental dans la musique du XX-e siècle	97
11. Elena Chircev	Le concept architectonique et la dramaturgie dans la "Miorița" de Paul Constantinescu	105
12. Ileana Szenik	Préliminaires à la réalisation du catalogue typologique des mélodies de l'archive de folklore du Conservatoire de musique "G.Dima"	113
13. Constanța Cristescu	Le calcul de l'entropie et de la redondance comme méthode d'analyse musicale	135
14. Ștefan Angh	Réconsidération de la dichotomie des genres "difficile" et "facile" dans l'art socialiste	141
15. Ligia Toma-Zoicag	Formation du spécialiste dans le domaine de l'éducation musicale à la lumière des exigences de la contemporanéité	159
16. Emiliu Dragea	La créativité - partie composante de la méthode d'enseignement à la discipline de théorie-solfège-dictée musicale	169
17. Voichița Tinig	Le pianiste - composant de l'orchestre contemporain	175
18. Victoria Nicolae	Observations sur quelques problèmes de mécanique dans la technique violonistique	181
19. Ion Budoiu	Le baryton dans l'opéra	189
20. Serafim Christescu Constantin Nistor	Nouvelles réalisations dans le domaine de la réconstitution des fonds et des vernis spécifiques pour la Renaissance	199

I N H A L T

1. Constantin Rîpă	Thrakisch-dakische Tonsysteme	7
2. Vasile Herman	Strukturelle Aufbauprinzipien in der Musik von Dimitrie Cantemir	21
3. Lucia Hângănuț-Vătășan	George Dima im Spiegelbild von Briefen einiger Chorleiter	29
4. Romeo Ghircoiașiu	Ideeninhalt in der Kunst von G. Enescu	33
5. Vasile Herman	Grosse Formen in der Instrumentalmusik der rumänischen Vorläufer-Komponistengeneration	41
6. Dan Voiculescu	Untersuchungen zum Tonartenplan von J.S. Bachs Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier I-II	57
7. Cornel Țăranu	Die Symmetrie-Besessenheit bei Webern	69
8. Ede Terényi	Das zentral-harmonische Modell der Sonate Nr. 3 für Violine und Klavier von George Enescu	81
9. Hans Peter Türk	Tonhöhenorganisation auf der Grundlage von Intervallproportionen	87
10. Andrei Benkő	Einige Bemerkungen betreffend das instrumentale Rezitativ in der Musik des 20. Jahrhunderts	97
11. Elena Chircev	Architektonisches und dramaturgisches Konzept in "Miorița" von Paul Constantinescu	105
12. Ileana Szenik	Vorarbeiten zur Aufstellung eines Typen- katalogs der Melodien aus dem Folklore-Archiv des Konservatoriums "G. Dima"	113
13. Constanța Cristescu	Berechnung von Entropie und Redundanz als Methode musikalischer Analyse	135
14. Ștefan Anghel	Die Neubewertung der Doppelbedeutung von "schwer" und "leicht" in den Gattungen sozialistischer Kunst	141
15. Ligia Toma-Zoicaș	Die Ausbildung des Musikerzählers im Sinne zeitgenössischer Ansprüche	159
16. Emiliu Drăgea	Das Schöpferische - eine Komponente der Unter- richtsmethode im Fach Musiktheorie-Gehörsbildung	169
17. Voichița Tiniș	Der Pianist als Mitglied des zeitgenössischen Orchesters	175
18. Victoria Nicolae	Betrachtungen zu einigen mechanischen Problemen in der Technik des Violinspiels	181
19. Ion Budoiu	Der Bariton in der Oper	189
20. Serafim Christescu Constantin Nistor	Neue Ergebnisse in der Nachbildung von typischen Grundlaken der Renaissance	199

S U M M A R Y

1. Constantin Rîpă	Thraco-Dacian Tonal Systems.	7
2. Vasile Herman	Structural-Constructive Principles in Dimitrie Cantemir's Music.	21
3. Lucia Hângănuț-Vătășan	George Dima Reflected in the Letters of Some Conductors of Choral Groups.	29
4. Romeo Ghircioașiu	The Content of Ideation in Enescu's Art.	33
5. Vasile Herman	Ample Forms in the Instrumental Creation of the Romanian Precursory Composers.	41
6. Dan Voiculescu	Considering the Tonal Scheme of the Fugues from the "Well-tempered Clavier" I-II by J.S.Bach.	57
7. Cornel Țăranu	Webern's Obsession of Symmetry.	69
8. Ede Térenyi	Central Harmonic Patterns in the Sonata for Violin and Piano, No.3, by G.Enescu.	81
9. Hans Peter Türk	Organizations of the Sonorous Material on the Basis of the Intervalic Proportionality.	87
10. Andrei Benkő	Some Observations Concerning the Instrumental Recitative in the Music of the XXth Century.	97
11. Elena Chircev	The Architectonical Concept and the Dramaturgy in Paul Constantinescu's "Miorița".	105
12. Ileana Szenik	Preliminaries in the Arrangement of the Typological Catalogue of Melodies in the Folklore Archives of the "G.Dima" Conservatory.	113
13. Constanța Cristescu	The Calculation of the Entropy and Redundancy as a Method of Analysis.	135
14. Ștefan Anghi	The Reconsideration of the Dichotomy of the "Cultured" and "Light" Genres in the Socialist Art.	141
15. Ligia Toma-Zoicag	Vocational Training in the Field of Musical Education in the Light of Some Exigences of the Contemporaneusness.	159
16. Emiliu Dragea	Creativeness - Component of the Teaching Method in the Discipline of Theory-Solfeggio-Dictate.	169
17. Voichița Tiniș	The Pianist - a Component of the Contemporary Orchestra.	175
18. Victoria Nicolae	Observations on Some Mechanical Problems in the Technique of Violin.	181
19. Ion Budoiu	The Baritone in the Opera.	189
20. Serafim Christescu Constantin Nistor	New Achievements in the Field of Reconstitu- tion of the Ground Colours and Lacquers, Typical Substances of the Renaissance.	199

Conf.dr. Constantin Rîpă

Motto:

"Reflexele muzicii dacice străbat
evuri și se identifică cu deplină
claritate în realitatea muzicii
actuale a țaranului român."

G. Breazul

Aria geografică extinsă a tracilor (de la Marea Baltică la Marea Egee și pînă în Munții Slovaciei și Cîmpia Panoniei) îi desemnează ca seminițe statornică a acestor ținuturi din toate timpurile, făuritori de civilizație, cultură și artă, așa cum atestă documentele arheologice și relatări-le scrierilor antice.

Arta muzicală a tracilor avea o forță expresivă considerabilă, forță sugerată de legenda lui Orfeu, trac de origine, așa cum reiese din menționările poemelor homerice și din referirile scriitorilor greci antici¹.

Conform acestor documente se poate formula ideea că muzica tracă se cristalizase puternic deja în mileniul II î.e.n., în baza unei evoluții care presupune în primul rînd constituirea și stabilizarea unor stadii ale sistemelor tonale, precum și măiestria de vehiculare a lor, mult evoluată (la vremea respectivă) față de alte popoare.

Spiritualitatea tracă va fi preluată de popoarele care s-au format apoi în spațiul respectiv, în a căror cultură și artă se vor putea descoperi urme din străvechea cultură și artă tracă.

Documente concrete de muzică tracă nu ne-au parvenit (încă). De aceea, ca să se reconstituie sistemele traco-dace, se folosesc două surse indirecte:

- documente muzicale și teoretice ale unor popoare antice sud-est europene;
- stratul vechi al folclorului românesc și al altor popoare vecine sudice (bulgar, sîrb), din spațiul fostei Tracii.

¹ Date mai complete despre cultura muzicală a tracilor pot fi aflate în: R. Ghircioașiu, Contribuții la istoria muzicii românești, București, 1963, cap. II-III, și O. L. Cosma, Hronicul muzicii românești, București, 1973, cap. "Arta traco-dacilor". Dar muzicologia românească trebuie să-și întregască necontenit datele despre această cultură, în pas cu toate cercetările și descoperirile arheologice și cu studiile comparative, a căror amploare crește neîncetat în anii din urmă.

Documente muzicale și teoretice există numai de la grecii antici.

Pentru formarea unei idei asupra sistemelor tonale trace, din scrierile antice trebuie reținută mărturia lui Plutarh, care menționa că Olimpos și Terpandru cântau melodii din 3-4 sunete. Dacă în secolul VIII-VII î.e.n. urmașii lui Orfeu foloseau oligocordiile, se poate aprecia că sistemele tonale ale tracilor se aflau în mileniul II î.e.n., pe vremea lui Orfeu (aproximativ secolul XIV î.e.n.), în această fază².

În efortul său de a demonstra acest lucru, G. Breazul redă, conform referințelor lui Nichomachus, acordajul lirei lui Orfeu, pe care acesta o aducea grecilor din lumea tracilor, și care era cel alăturat³. Acest acordaj se bazează pe "principiul consonantic" (cu trei intervale consonante, octava, cvinta, cvarta), principiu fundamental al gândirii muzicale universale. Exemplele de melodii din folclorul românesc pe care le dă G. Breazul, bazate pe intonația intervalelor principiului consonantic, deși nu se poate susține că s-au păstrat intacte de la traci, atestă cel puțin posibilitățile expresive care se pot concentra în sunete și intervale atât de puține.



Repede

Tu mi-rea-să, tu, ne-bu-nă, Hii, hi - iu, hii, hi - iu, hii, hi - iu, măi,

Nu plînge du-pă cu-nu-nă

$\text{♩} = 152$

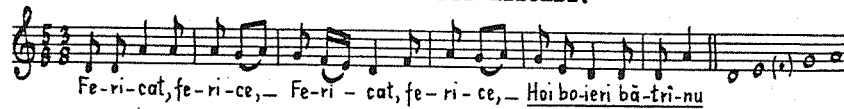
Dar, așa cum arată G. Breazul (citind pe Curt Sachs), nu aceste intervale au prevalat în muzica europeană antică, și deci și a tracilor, ci bicordurile și terța.

2 În sprijinul acestei idei pot fi socotite toate demonstrațiile cercetătorilor care s-au ocupat de studiul sistemelor oligocordice și pentatonice (C. Sachs, H. v. Helmholtz, A. J. Ellis, C. Stumpf, E. M. v. Hambostel, H. Riemann etc.), și mai ales concluziilor marilor noștri etnomuzicologi G. Breazul (în Ideii curente ... și altele) și C. Brăiloiu (în Despre o melodie rusă).

3 G. Breazul, op. cit., p. 75.

Iată conturată teza sistemelor oligocordice, care vor fi constituit primele sisteme tonale ale tracilor antici. Bi- și tricordiile, precum și bi-, tri- și tetratonile anhemitonice reprezintă, în consecință, plasma sonoră a melodicii trace. Și cum de la acestea la pentatonie este un singur pas, cu siguranță că în mileniul II î.e.n. și acest sistem pentatonic era deja cucerit⁴.

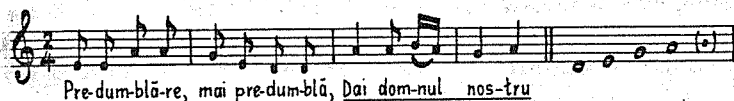
Modalitățile de vehiculare a acestor sisteme, implicarea cromatismului, tiparele cadențiale, specificitatea intervalică etc. sînt deocamdată greu de imaginat atîta timp cît nu numai versificația tracă, dar nici limba tracă nu ne este cunoscută². Și totuși, Gh.Ciobanu face presupunerea că anumite melodii comune ca tipar cadențial unor popoare balcanice (români, bulgari, sîrbi), între care cele cu tiparul cadenței pe cvintă, pot reprezenta relicve trace⁶. Cîteva exemple de astfel de cîntece pot sugera imaginea unei lumi melodice anterioare cu trei milenii:



4 Unii muzicologi susțin că evoluția de la sistemele oligocordice nu s-a orientat obligatoriu către pentatonie, ci, în muzica europeană, a mers pe calea scărilor conjuncte (incluzînd chiar microtoniile), în care tetracordul este primul stadiu important. Fenomenul se argumentează și prin caracteristicile limbilor dialectului indo-european ("... limbile indo-europene, prin bogata lor flexiune, prin complexa mlădiere a cuvintelor în declinare sau conjugare și prin cuvintele lor polisilabice, par a favoriza melodia recitată, susținută de un text care nu are nevoie de prea mari diferențe de înălțime pentru a fi înțeles" - R. Ghircoiagiu, *op.cit.*, p.54); în timp ce pe calea pentatoniei au mers popoarele familiei fino-ugrică-mongolă ("Limbile aglutinante par a impune prin alăturarea cuvintelor monosilabice, intonarea unor intervale muzicale, care, pentru a fi ușor înțelese, trebuie să fie mai mari decît tonul, deci de terță, cvartă, poate chiar cvintă", *ibidem*). Cercetările etnomuzicologilor amintiți anterior sînt însă unanime de acord că la stadiul pentatoniei au ajuns toate graiurile muzicale de pretutindeni. Cît privește muzica traco-dacă, melodiile pentatonice și cele cu substrat pentatonic din folclorul românesc confirmă existența bogată a acestui fond arhaic.

5 Conform studiului Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc de Gh.Ciobanu (în "Studii de etnomuzicologie și bizantinologie", București, 1974), elementele versificației au influențe decisive asupra constituirii melodice în muzica unui popor.

6 Gh.Ciobanu, Elemente muzicale vechi în creațiile românești și bulgărești, în "Stud. de etnomuz. și biz.", *op.cit.*



Pe lângă modelul cadențial (pe cvintă), formulele melodice componente ale acestor melodii vechi, formule despre care Gh.Ciobanu spune că pot fi urmărite "în foarte numeroase alte melodii"⁷, nasc ideea de a fi privite ca posibil originare trace, care însă vor fi suferit modificările adaptării la structura versificației noilor limbi (română și bulgară)⁸.

Stadiul oligocordiilor și pentatoniei trace din mileniul II î.e.n. corespunde, oricum, nivelului cel mai avansat de dezvoltare a muzicii Europei de atunci.

Aceste sisteme se vor fi dizolvat, contopit sau preluat apoi în culturile popoarelor care s-au suprapus peste ei (greci, sciți etc.), apoi de cele care au urmat (turci, slavi etc.).

Ramura nord-dunăreană a tracilor, alcătuită din daco-geții de pe teritoriul patriei noastre, va fi continuatoarea directă (și unică) a muzicii tracilor antici, muzică pe care ei o dezvoltă (alături de alte ramuri ale culturii) la un nivel impresionant, nivel comparabil la sfîrșitul mileniului I cu cel al grecilor.

Care a fost drumul evoluției sistemelor tonale ale tracilor antici la daco-geții ultimelor secole dinaintea cuceririi romane (106 e.n.)? Întrebare dificilă, al cărei răspuns poate veni numai din studiul straturilor vechi ale folclorului românesc⁹.

7 Gh.Ciobanu, Elemente muzicale vechi în creațiile românești și bulgărești, în "Stud. de etnomuz. și biz.", op.cit., p.46.

8 Din acest punct de vedere stau mărturie preluările unor melodii dintr-o limbă în alta (de exemplu, epitaful lui Seikilos).

9 Această direcție indicată de G.Breazul și urmată de Gh.Ciobanu se cere continuată și îmbogățită, fiind superioară metodei comparative pe care alți exegeți (R.Ghircoiașiu, O.L.Cosma) o folosesc. Căci prin prisma teoriei eline (ea însăși confuză), se obțin doar elemente comune de caracter general, când importante sînt cele de specific, de felul particular de înlănțuire a sunetelor, de formulare a unor caracteristici modale în evoluție. De altfel, cum se va vedea, ideea de tetracord (bază a sistemului modal antic grec) nu corespunde evoluției sistemelor tonale traco-daco-gețe, căci acestea urmează calea unui pronunțat diatonism, în care formațiunile anhemitonice își desfășoară larg evantaiul posibilităților de antrenare a sunetelor intermediare (pieni) sau învecinate, fără a viza consonanța cvartei (deci tetracordul). În consecință, toate sunetele unui triton, tetraton, pentaton vor constitui puncte de sprijin și nu doar cele extreme (care se află la interval de cvartă sau cvintă unul față de celălalt).

Aceste straturi sînt reprezentate de cîntecele magice și cele ale obiceiurilor (colinde, cîntece de nuntă, bocete etc.). Desigur, trebuie ținut seama de faptul că și aceste cîntări s-au reformulat în procesul formării limbii și poporului român, dar aceasta s-a făcut servindu-se totuși de fondul muzical anterior traco-dac¹⁰.

Studiind acest fond de cîntări, se constată că îmbogățirea structurilor trace inițiale - oligocordice și pentatonice - se produce în două feluri:

- a) prin împlinirea la nivelul fiecărui microsistem (bi-, tri-, tetra- și pentatonic)
- b) prin avansarea către heptatonie.

Le vom examina pe rînd.

a) Împlinirea la nivelul fiecărui sistem se realizează fie prin umplerea interioară a spațiilor, fie prin adăugarea exterioară a unor sunete învecinate, fie combinînd cele două modalități.

Astfel, bitonul se completează interior, realizînd un tricord hemitonic ca în această melodie¹¹:

Recitativ

Cu-cu-le, pa-să-re blin-dă, Cu - cu-le, pa-să-re blin-dă,
Ce tăt cînți la noi în tin-dă, Ce tot cînți la noi în tin-dă?

sau numai parțial,
ca în acest cîntec
magic:

Toa - de - re, Sîn - toa - de - re

Tricordul anhemitonic își află expansiunea la tetracord prin dobîndirea unui sunet în acut:

Recitativ (♩ = 84)

(uă) Mîn-dra ma-mii Mă-ri-u că, (uă) Un-de mei, mîn-dra ma-mii,
da Un-di te duci de-a-că-su-că

10 Problema contribuției muzicale a celor două popoare (dac și roman) care au format poporul român este rezolvată de Gh.Ciobanu în favoarea dacilor (a se vedea Originea muzicii populare românești, în "Stud. de etnomuz. și biz.", op.cit.).

11 La origine, melodie de bocet.

sau prin adiționarea unui sunet în grav:

Recitativ ($P = \text{cca } 230$)

Brei-co, dra-gă Brei-co, (și) Cum te-ai în-du-rat, dra-gă, de-ai lă-sat a-tît
a-mar de ba-ietî, scum-pa noastră, Brei-co etc

precum și ambele situații:

O-în-trea-bă, să-n-trea-bă sfinți, me, Din ce
s-o fă-cu-tui sfinți!

Tritonul implică aceeași îmbogățire interioară:

Recitativ, poco rubato

Îm-bră-cat ca și-un mi-re, Îm-bră-cat ca și-un mi-re,
Plîn-ge lu-mea du-pă ti-ne

sau interioară și exterioară:

$P = 256$

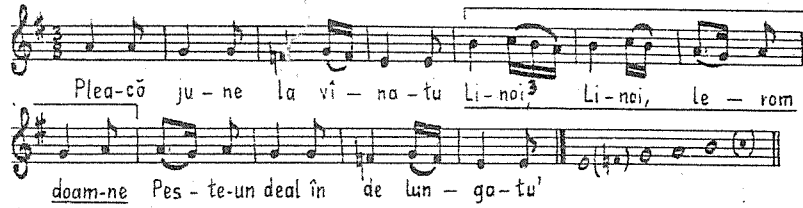
Pă-pă-ru-ga, ru-ga' Plo-i-ța cu-ra-ța
Dă, Doamne plo-i-ța Făr'd-on pic dă chia-țră.

Tetratonul, formațiune mai largă, antrenează atât sunetele dintre pi-lonii interni:

La ce li-nă de fin-tin' Hoi, li, le rui ler mai ler -
Șe-de-un lar de pă-cu-rar

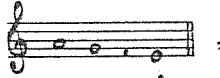
cît și sateliți externi:

Allegro ($\text{♩} = 136$)

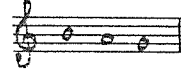


Plea-cō ju - ne la vi - na - tu Li - noi, Li - noi, le - rom
doam - ne Pes - te - un deal în de lun - ga - tu'

Observații: În cazul acestei melodii se poate sesiza și o stratificare a două formațiuni modale mai mici - rîndurile melodice extreme, expoziția și repriza, sînt clădite pe tritonul



iar mijlocul vehiculează tricordul anhemitonic:



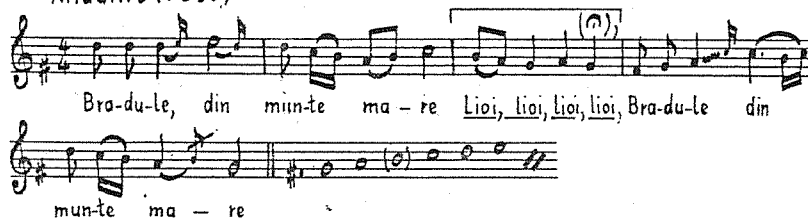
Pentatonica, utilizată în limitele scării sale (în care cea mai frecventă e structura re-mi-sol-la-si), își umple adesea spațiul terței cu un pien care poate fi mai instabil ca în această "Păpărugă":



$\text{♩} = 192$
 $\text{♩} = 96$
Pă-pă - ru - gă, ru - gă, Dă, Doamne, plo - i - ță, Plo - i - ță cu -
ra - tă, Făr' o leac' de chia - tră

sau suficient de fixat, de "greu" (Brăiloiu) ca în starea următoare:

Andante ($\text{♩} = 68$)

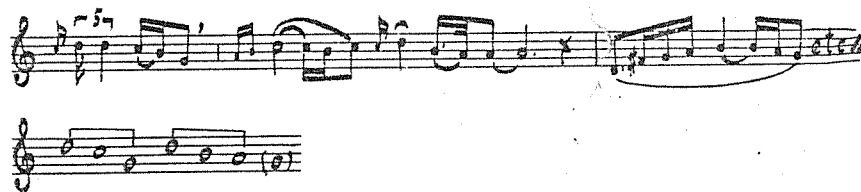


Bra-du-le, din mîn-te ma - re Lioi, lioi, lioi, lioi, Bra-du-le din
mun-te ma - re

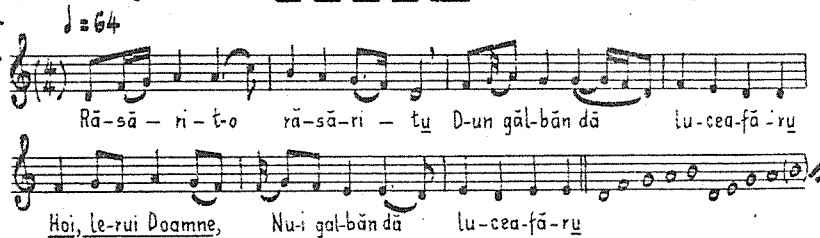
în ambele situații constituindu-se hexacordul cu suficientă consistență.

Uneori împlinirea modală se realizează prin interferarea a două structuri oligocordice:

Andante rubato ($\text{♩} = 112-120$)



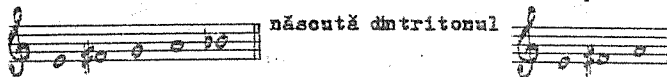
Se constată interpolarea trisonului tritonice re-do-sol cu re-si-la, din care rezultă un pentacord re-do-si-la-sol. Fenomenul este posibil și în pentatonie.



b) Expansiunea modală către totalul diatonic (de heptacord)¹² va cunoaște două căi:

1. prin îmbogățirea la maximum a unei formații oligocordice sau pentatonice;
2. prin cuplarea a două-trei formațiuni micro-modale (oligocordice), sau prin transpoziție.

1. Paralel cu procesul împlinirii proprii și chiar prin însuși acest proces, formațiile oligocordice și pentatonice evoluează către totalul diatonic. În acest fel se ajunge la ceea ce numim în teoria tradițională moduri. Din acest punct de vedere, modalul traco-daco-get se prezintă mai ales incomplet, defectiv. Majoritatea scârilor modale se înfățișează cu trepte lipsă, mai ales în exterior (totalizând numai un hexacord). Un exemplu de mod incomplet care va rămâne definitiv defectiv este formațiunea istică de pentacord



îmbogățit¹³

¹² Este instructiv să se urmărească faptul că octava modală (descoperită de teoria greacă) nu joacă aici nici un rol, modalismul traco-dac rămânând neoctavian; precum și faptul că noile structuri modale nu au organizări tetracordale (conform teoriei grecești), ci oricare altă formație (bicord, tricord, triton, tetraton) poate constitui unitate modală.

¹³ Proveniența pentacordului istic este pusă pe seama modurilor acustice din cîntarea instrumentală (instrumente de suflat), dar, de bună seamă, preluarea în muzica vocală s-a făcut prin intermediul conștiinței modale genetice.

$\text{♩} = 180$

Co-lo sus, co-lo mai su - su, Lu-mi - nioa-ră o-chiț' neg'

care, antrenând și alte sunete învecinate, se poate lărgi la hexacord ca în cunoscutul bocet din Bihor:

Quasi recitativo

ă Mîn-ce - te fo - cu, pā - mîn - tu, Că mult te-am gu - no - i - tu,

Că mult te-am gu - no - i - tu

Fenomenul este valabil și în cazul modului (aspectului) lidic, care rareori depășește hexacordul:

$\text{♩} = 204$
 $\text{♩} = 102$

Doi tre - cu - mi mār - gu - și Doam - ne Do doi dru - mă - re - i

Doi co - rin - de Dru - mări ci - ne - or fi

și, în bună măsură și modului frigid (a se vedea exemplul anterior "Plea-că june la vînatu"). Iată și un exemplu cînd modului îi lipsește o treaptă internă:

Rar și solemn ($\text{♩} = 52$)

Foa - ie ver - de de a - lu - nă, A - dă a - pă

la cu - nu - nă

Moduri complete, heptacordice, evoluat din formații oligocordice și pentatonice, la nivelul acestui strat folcloric dat se întîlnește relativ rar și neconcludent. Inconsistența uncr sunete face susceptibilă vechimea prezenței lor în melodiile respective. Astfel, în cîntecul de cunună care

urmează,

Adagio maestoso ($\text{♩} = 52$)

Di - mi - nea - tă ne-am scu - la - tu
Și pe o - braz ne-am spă - lat

completarea tetracordului interior (re-mi-fa diez-sol) în cadrul tetratonic (re-sol-la-si), prin care se obține o heptatonie hipoionică

nu pare a avea o vechime considerabilă. Aceeași observație se poate face și heptatoniei următoare, provenită din pentatonie:

$\text{♩} = 112$

Du-lăș ma - re, cit de mar', Lu-mi-nioa - ra
do-chit ne - gri A-u-ri - co-i fa - tă bun'

Chiar și în cazul cântecelor unor obiceiuri care prin natura lor mai lirică (tempi mai rari) - cum sînt melodiile ceremonialului de nuntă, a li-oarei, a vergelului, sau cele de înmormîntare etc., unde posibilitatea antrenării ornamentale a sunetelor intermediare pentatoniei era la îndemînă, ca în această melodie din Bihor:

$\text{♩} = 192$

Li - oa - ră, Li - oa - ră, Ce flori de mi - oa - ră,
Li - oa - ră, li - oa - ră, Li - oa - ră, li - oa - ră

- cercetînd variantele și încercînd răzbaterea către arhetip, problema heptatoniei complete devine incertă, hexacordul impunîndu-se a fi mai degrabă realitatea modală ancestrală¹⁴.

2. Cea de a doua modalitate de obținere a totalului diatonic heptacordic, prin cuplarea a două sau mai multe unități micro-modale (oligocordice), sau prin transpoziție - fără a prezenta mare frecvență -, constituie totuși un procedeu de lărgire modală:

Poco rubato ($P = 112 - 120$)

Dar și prin aceasta nu se obțin decît rar moduri complete.

Din această expunere a evoluției sistemelor tonale traco-dace se desprind cîteva idei:

- oligocordicele și pentatoniile anhemitonice au o puternică statornicie, iar prin îmbogățire nu se afectează substanțial echilibrul lor, ceea ce va face ca muzica respectivă să-și păstreze pregnant conținutul diatonic;
- fundamentul stabil al pilonilor oligocordici și pentatonici rezidă și în faptul că ei fac oficiul de cadențe interne sau finale;
- îmbogățirea modală nu slăbește coeziunea inițială¹⁵ a sistemelor și nici nu creează ierarhii funcționale între sunete; de aceea formarea unui tetracord sau pentacord prin umplerea interioară și exterioară a unui tronson oligocordic nu duce la instituirea vreunei "tonici" sau "dominante"; în acest fel, constituirea melodică nu se stereotipizează¹⁶, disponibilitățile de variație rămînd nelimitate.

Cît privește împlinirea modală heptacordică, se constată că în muzica traco-dacă fenomenul nu are o evoluție spectaculoasă¹⁷, modurile rămînd

14 Nu se poate exclude însă total posibilitatea existenței modalului heptatonic dobîndit pe această cale de muzica traco-dacă, fără cercetări minuțioase care să includă și alte genuri folclorice (cîntecele păstoraști, cele de dans, poate chiar cîntecul propriu-zis).

15 Desigur, exceptînd cadența pe cvintă, tonurile inferioare ale unei formațiuni sînt favorizate pentru cadență de însăși "fiziologia" cîntării, care caută un ton de odihnă în zona de jos. Dar sentimentul cu care se tînde astăzi să se confere o "tonică" în astfel de cazuri este o deformare produsă de educația tonal-funcțională, educație străină conștiinței modalului oligocordic și pentatonic arhaic.

16 Ca în muzica tonal-funcțională, de exemplu.

17 Așa cum putem presupune despre muzica antică greacă, potrivit teoriei lor.

în majoritatea lor incomplete. Hexacordul pare să fie realitatea modală cea mai frecventă. Astfel că nici principiul octavei nu se institue în această muzică, principiu care să fi dus la anumite reglementări ierarhice în substanța modului (sunet de bază, sunet meze etc.). Și la nivelul heptacordic tot pilonii oligocordici și pentatonici sînt suverani, ei constituind centrele nucleelor melodice sau sunete cadențiale.

Realitatea pilonilor oligocordici și pentatonici este evidențiată și de fenomenul cromatismului muzicii traco-dace. Cromatismul se va insera ca:

- treaptă intermediară variabilă între piloni, fenomen care se extinde și la microinterval¹⁸

$\text{♩} = 132$
 $\text{♩} = 96$

Pă-pă-ru-gă, ru - gă, Dă, Doamne, plo-i - ță, Plo-i - ță cu -
ra - tă. Far' o leac de chia-tră.

- treaptă atrasă de un pilon

Andante ($\text{♩} = 84$)

As-tai ju-pi-nea-sa Le-rui Le-rui doamne As-tai ju-pi-nea-sa

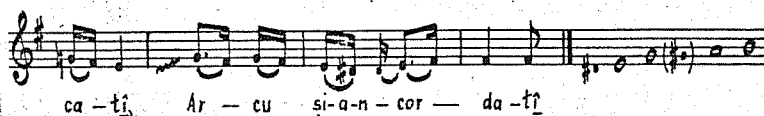
- treaptă reală atrasă de o altă treaptă reală¹⁹

Allegro moderato ($\text{♩} = 132$)

Cel un - chies bă - tri-ni, Bă - trin și - n - fo -

18 Așa cum se observă și în acest cîntec, microintervalul este produsul unei intonații labile a unui pîen. De aceea, nu se poate considera microintervalul ca o realitate conștientă, ca mijloc de agrementare, ornamentare melodică, așa cum îl auzim în muzica orientală (turcă, arabă, indiană) din zilele noastre. Chiar grecii antici (deși admiteau în teorie tetracordul enarmonic) spuneau că nuanțele (microintervalele) sînt de influență orientală. În aceeași măsură ca la greci, microintervalele nu reprezintă intonații caracteristice muzicii traco-dace.

19 Fenomenul se încetățenește ca procedeu cromatic, pe care Gh. Firca îl va reformula sub denumirea de "fluctuația treptelor în pentatonie", fenomen de cromatism diatonic preluat de muzica modernă (încă de Liszt) din practicile pentatonice arhaice (vezi Gh. Firca, Bazele modale ale cromatismului diatonic, București, 1968, p. 56-62).



Cromatismul traco-dac se înscrie deci și el în spiritul economiei, echilibrului, neafectînd substanțial diatonismul.

Sistemele tonale traco-dace, atît cît pot fi ele întrevăzute prin indiciile muzicologiei antice și contemporane și mai ales prin intermediul folclorului românesc și a altor popoare vecine (bulgari, sîrbi), atestă valorile unei culturi muzicale care exprima la vremea respectivă nivelul unei civilizații avansate, clădită din sedimentări succesive, în procesul unei continuități milenare.

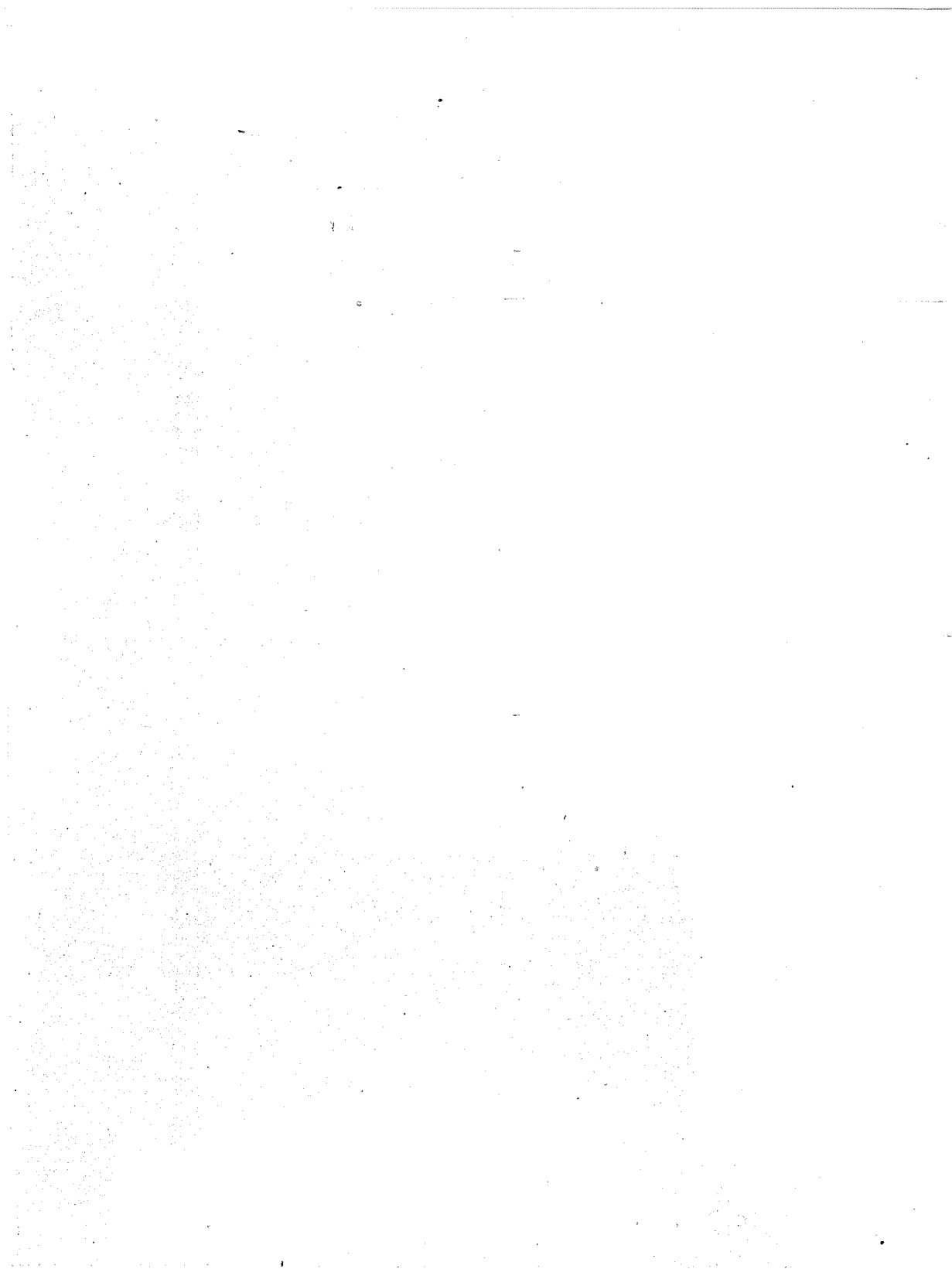
Muzicologia contemporană are datoria să scruteze permanent acest trecut muzical antic ce stă la baza folclorului românesc, pentru ca proiectarea noastră în dimensiunea anterioară să capete amplitudinea reală.

Thraco-Dacian Tonal Systems

Constantin Rîpă

Summary

Employing a research method suggested by G. Breazul, the author investigates the ancient strata of the Romanian folklore, trying to identify modal elements (intonation, melodic and cadence formulae etc.) what could constitute the seeds of the primary Thraco-Dacian modal system. Accomplishing this attestation, the author tries afterwards the modal systematization upon the idea of the general-European evolution of the modal system, but peculiarly and specifically realized by the Thraco-Dacians. In this way the final result is more convincing than that obtained by other authors using the method of making a comparison with the ancient Hellenic music.



Prof.dr. Vasile Herman

Motto:

"Inorogul: De vreme ce aşe cu sete
 pentru rădăcina lucrului acestuia
 a te înştiinţa poft eşti, dinceput a
 ţi-l povestii nu mă voi lenevi."

(D. Cantemir, "Istoria ieroglifică")

Noile cercetări au readus de curînd în actualitate piesele savantului şi muzicianului domnitor Dimitrie Cantemir¹, cunoscute în Turcia sub denumirea generală de "Cantemir oghlu". Tratatul despre muzică redactat de el, intitulat "Cartea ştiinţei muzicii" are meritul de a se ocupa nu numai de moduri, ritmuri etc., ci şi de genurile şi formele din muzica timpului său, răspîdită în aria geografică pe care a cunoscut-o ca beizadea: sud-estul european şi Asia mică. Ocupîndu-se de aceste probleme, domnitorul se referă şi la originile persane sau turce ale unor cîntece cunoscute pe atunci, scrierea lui putîndu-se încadra într-un autentic comparatism formal ce premerge gîndirea teoretică a unor lucrări moderne de specialitate. Descriind şi definind tipare muzicale, Cantemir insistă asupra componenţei lor, dar stabileşte cu rigoare ştiinţifică şi funcţiile părţilor care le compun. Sînt descrise, astfel, trei secţiuni de bază, prezente în formele de totdeauna: expo-zitive (zemin), mediane (meyan) sau finale (karar), precum şi modalită-ţile de dispunere în catenă aflate în suitele de dansuri ale Barocului, dar şi în muzica turco-persană. La fel, genul vocal sau instrumental sînt prezentate ca elemente generatoare de tipar şi stil. În capitolele consacrate formelor² se conturează o gîndire muzicală clară, o concep-ţie avansată privitoare la rolul părţilor în derularea discursului me-lodic. Se dau relaţii şi asupra unor arhetipuri cum ar fi: catena (în suite), alternanţa (realizată în piese cu refren) sau variaţia (melodică, intervalică, ritmică).

Genurile şi formele fixe ca taksim, peşrev, bete, siz sînt defini-te şi descrise cu menţionarea părţilor şi a modului lor de conexiune. Astfel, se poate reaminti faptul că, în peşrevuri, Cantemir semnalează

¹ E. Popescu-Judet, Dimitrie Cantemir - Cartea ştiinţei muzicii, Bucu-reşti, 1973.

² ibid.

existența unor tipuri plurivalente în ceea ce privește locul și rolul refrenului: tipul I cu schema AB CB DB; II: A+B+A+C+A, III: ABCDDBBE, IV: ABCDDBBE. În schemele I, III și IV, secțiunea B se impune ca refren, pe cînd în tipul al doilea, partea A preia funcția amintită. Se mai poate constata în tipul III și combinația dintre catenă și ulterioara intervenție a refrenului:

A B C D	-	D B E B
:.....:		:.....:
catenă		refren

Din cele arătate rezultă că D.Cantemir avea o noțiune dintre cele mai limpezi asupra rolului și importanței schemelor formale ale muzicii, situîndu-se cronologic în gîndirea vremii sale. Ar fi suficientă, pentru a ilustra acest fapt, sublinierea ideii că, în același timp cu domnitorul moldovean, un compozitor de talia lui Fr.Couperin definitivează forma rondoului "parizian", devenită prototip al Barocului, și că multe din piesele sale de acest fel sînt concepute în două părți, apropiindu-se - într-o oarecare măsură - de arhitectura peşrevurilor.

Prezenta scriere își propune nu atît investigații de ordin istoric sau paleografic, cît secționarea amănunțită a unor piese de Cantemir (cu apartenență certă), din care să rezulte amănunte formale și de structură ce scapă privirii mai puțin versate pe plan analitic. În acest scop a fost ales peşrevul nr.1, în modul Adjem Yegiahi³, care se impune în sensul unei scheme cu refren de tipul: P.I-R, P.II-R, P.III-R.

La o privire mai atentă cu raportări la ritm și morfologia unor secțiuni mai scurte, se impune constatarea potrivit căreia întreaga piesă aparține genului de dans și, în consecință, structurile - în limita ritmului specific oriental, neîncadrabil în metrul european clasic - sînt în general simetrice, cu aluzii la cvadraturile tipice genului. Prin detalierea schemei generale, pe lîngă cele trei mari părți care alternează cu o macrosecțiune dobîndind valoare de refren, se mai poate constata și existența unei secțiuni subordonate, de alura morfologică a unei perioade muzicale. Ea revine mereu la sfîrșitul fiecărei părți, în mod invariabil. Prin aceasta se impune ca un veritabil microrefren, atît de specific formelor vechi ca și rondoului baroc (unde se plasează, însă, la începutul părților).

Schema generală detaliată a peşrevului amintit va fi:

A (P.I)	a-a'-b
REFR.	B
	C
		a-a'-b

³ vezi E.Popescu-Judetz, op.cit., p.305-306.

	<u>D</u> (P.II)	a-a' b-b' c-c' <u>b</u>
REFR.	<u>B</u>	a-a- <u>b</u>
	<u>C</u>	a-a'- <u>b</u>
	<u>E</u> (P.III)	a-b, a-b- <u>b</u>
REFR.	<u>B</u>	a-a- <u>b</u>
	<u>C</u>	a-a'- <u>b</u>

(unde b = invariabil (microrefren))

Rezultă că în interiorul părților mari se stabilesc mici forme de bar sau de tip alternativ (p. a III-a), în care însă, de fiecare dată, secțiunea finală b se impune în sensul microrefrenului arătat. Este și aceasta o dovadă a apropierei de rondourile timpului și mai ales de cele ale epocii de tranziție dintre Baroc și clasicism. Astfel, la Fr. Couperin, rondourile în două mișcări au componența oarecum asemănătoare, dar refrenul (tema, rondeau) plasat la început, rămâne componența fundamentală a ambilor "termeni" ai binomului (refren=temă): A = a b a c a... B = a b a c a... etc. În schimb, la J. Duphy (1716-1788), componentele mari ale rondourilor cuprind scheme asemănătoare sau apropiate de a peșrevurilor:

$$\begin{array}{cccccc} \text{A} & & \text{B} & & \text{A} & & \text{C} & & \text{A} \\ \hline \underline{a-b-a} & & \underline{c} & & \underline{a} & & \underline{d-c-d} & & \underline{a} \end{array}$$

unde a se impune drept microrefren (reminiscentă a Barocului), alături de tema A, care se înscrie ca idee de bază a tiparului luat ca un întreg⁴.

Rămâne ca o întrebare deschisă originea peșrevului, în general, dată fiind marea, lui apropiere de a unor vechi forme ale muzicii bizantine, cum ar fi de pildă Kontakion-ul, acesta fiind alcătuit din mai multe secțiuni: "la început se intona o parte introductivă numită Proomion sau Kukulion, terminată cu refren. Odată cu trecerea la Kontakion-ul propriu-zis, fiecare strofă (tropar) se intona alternativ cu refrenul"⁵. Se poate deci considera că numai un amănunțit studiu comparativ, cu ramificări în istoriografie, ar putea da răspunsul corect la această întrebare.

Trecând la analiza structurală a Peșrevului nr.1 (op.cit., p.305-306), se impune ca o primă constatare faptul că, sub aspect stilistic

4 Vezi manualul nostru, Formele muzicale ale clasicilor vienezi, Cluj-Napoca, 1973, p.81.

5 Vezi S.Todută, Formele muzicale ale Barocului în opera lui J.S.Bach, vol.III, București, 1978, p.204.

- ca în toate piesele sale -, Cantemir se situează în sfera de influență orientală, fiind un compozitor puternic ancorat în intonația muzicii turce.

Totuși, prin modul de elaborare, el și-a însușit în mare parte acel caracter intrucitva difuz de dezvoltare a microgrupărilor cu valoare expresivă mai mult sau mai puțin evidentă. Supuse variației celulare continue, acestea imprimă discursului melodic însușiri ce pot fi raportate la cele din piesele melurgilor medievali autohtoni⁶, fiind o posibilă "floare" de la Moldova, pe care o purta în subconștientul său viitorul domn, aflat un timp ostatec al "Porții".

Pentru mai buna orientare în lumea structurii melodice a peşrevului în cauză, este nevoie a se cita mai întâi microrefrenul (a), care conține în germene toate celulele melodice importante:

Ex.1

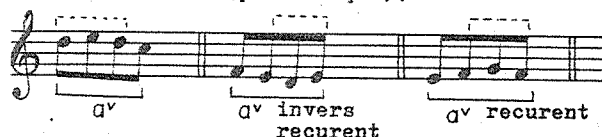


Întreaga compoziție se desfășoară sub semnul unui polimorfism al structurii, dată fiind pluralitatea elementelor care intră în travaliul variațional. Dintre aceste elemente se pot desprinde trei grupuri de bază cu variantele lor, avînd o pronunțată polivalență și formînd nenumărate rezultante prin adăugare de sunete (adiție), permutări, inversări, recurențe (inclusiv inversate), lărgiri de intervale, schimbări ale ritmului. Tabelul de mai jos arată că din oscilația superioară a trei sunete, ca și din mersul în scară, cu ajutorul procedeele arătate se obține polimorfismul atît de caracteristic întregii melodii:

Ex.2



derivate (prin adiție):



⁶ Vezi studiul nostru Structură și dezvoltare în monodiile melurgilor români medievali, în "Studii de muzicologie", vol. XV, București, 1980, p.63.

derivate (prin lărgiri intervalice):

tetracord pentacord tetracord
(tetracord cu adiție) invers

Cele trei grupuri de sunete sînt, de fapt, reductibile numai la două, întrucît din exemplul de mai sus rezultă că celula b nu ar fi altceva decît o variantă intervalică a lui a. Este încă un argument în favoarea izului difuz, cu multe libertăți ale travaliului variațional continuu. Datele fundamentale (însușirile intonațiilor) cu care operează Cantemir în toate piesele pledează în favoarea apartenenței lor la principiile makamice. Acest fapt determină ca momentul Cantemir în istoria generală a muzicii să constituie încă o pledoarie pentru vehicularea respectivelor profiluri melodice către cultura Europei occidentale. Este știut că J.S.Bach, ca și mulți alți compozitori de muzică barocă, au utilizat din plin makamul ca idiomă de bază a unor importante compoziții (teme de fugi, invențiuni etc).

Alte cîntece cu refren aflate în opera domnitorului moldovean, mai puțin importante și frecvente decît peșrevul sînt sîz, în care se constată structura de catenă (lanț). La finele fiecărei secvențe apare și aici microrefrenul. Ca exemplificare se dă piesa Nr.31 ("Büserlik Asî-râni") a cărei schemă de bază este:

A = a - b (refren)

B +b (refren)

C = c-b-c'-b (refren)

(refren)

(aici microrefrenul este inclus și în interiorul strofei mari finale)

În alte compoziții, secțiunea de refren se confundă cu ideea unei reprize, la fel ca în ballata italiană a evului mediu (Nr.35, în modul Pençgiah):

A B C D A

(R.) (R.)

Forme mai rare sînt Adjem Tarah, cu alcătuirea generală tot în catenă (de tipul A-B-C-D..., cu procedee de variație melodică liberă - vezi Nr.41), și Bete în care "lanțul" secvențial cunoaște repetiții interioare raportabile tot la vechi dansuri din epoca medievală, cum ar fi Estampia sau Lai-ul (Nr.40, în modul Nihâvend): a(rep.)-b-c(rep.)-d.

În toate piesele, indiferent de tipar, ritmul și sistemele tonale (netemperate) joacă un rol important, astfel că ele pot fi cu îndreptățire considerate ca generatoare de formă.

Istorici români⁷ ca George Breazul, Petre Brâncuși, Octavian L. Cosma, Viorel Cosma au arătat, nu fără îndreptățire, existența unei deschideri către spiritul european în compozițiile lui Cantemir. Unul din aspectele oarecum colaterale raportabile la constatările citate este și proveniența cunoscutului marș turc ("Alla turca") din finalul Sonatei în La major (K.V.331) pentru pian de W.A.Mozart. Potrivit opiniei unor muzicologi turci contemporani, ca Halil Bedi Yönetken⁸, finalul mozartian "este privit în Turcia ca un autentic marș turc". Se ridică întrebarea dacă în materialul său melodic (pe lângă proveniența din celula-efigie care stă la baza travaliului variațional din sonată⁹) nu se pot, eventual, descoperi intonații sau referiri melodice la peșrevurile cantemiriene? Fără a se putea da un răspuns afirmativ cert la o atare întrebare îndrăznească, comparația dintre melodile anumitor peșrevuri (Cantemir-oghlu) și formulele tipice din "Alla turca" de Mozart nu exclude asemănări adeseori frappante. Tabelul comparativ efectuat oferă o imagine suficient de convingătoare în această direcție.

Ex.3

Peșrev Nr.6 (modul Büzürük)

The image shows two musical staves. The top staff is a single melodic line for Peșrev Nr.6 in the Büzürük mode, written in a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is Mozart's "Alla turca" in 2/4 time, also in a treble clef and one sharp key signature. Arrows point from specific notes in the Peșrev staff to corresponding notes in the Mozart staff, highlighting melodic similarities. A dashed line underlines the first few notes of both staves.

⁷ Vezi P.Brâncuși, Muzică românească și marile ei primeniri, București, 1978, p.258, 262.

⁸ Vezi H.B.Yönetken, Mozart und die Türkische Musik, în "Internat.Konf.", Praga, 1956, p.118-120.

⁹ Vezi V.Herman, Etape ale dezvoltării ciclice în sonatele pentru pian de W.A.Mozart, în "Lucrări de muzicologie", nr.10-11, Cluj-Napoca, 1979, p.177-204.

Peşrev Nr.29
(modul Uşşak):



Mozart:
"Alla turca":

Evident, orice afirmație categorică, pozitivă sau negativă, privitoare la cele anterior amintite este riscantă, și însuși faptul derivării sau nu a unei muzici clasice vieneze dintr-o creație (sau grup de piese) a lui Cantemir nu poate dobîndi decît o semnificație minoră sau strict informativă.

Ceea ce rămîne cu adevărat peren în opera marelui domnitor cărturar și muzician este profesionalitatea, înalta sa pregătire tehnico-teoretică și deschiderea către sfera muzicii europene a timpului. Cunoscător a tot ceea ce vremea sa a dat culturii, Cantemir nu se mărginește în muzica lui la aria îngustă a unei zone sud-est-europene, ci, prin calitățile melodice (remarcate de istorici) și cele structural-constructive (arătate parțial în această scriere), el devine un adevărat om universal, legat puternic și de pămîntul său natal.

Momentul Cantemir în arta muzicală a Europei este neîndoielnic unic și valoros. Pentru noi, el devine o treaptă a devenirii pe scara timpului muzicii românești, o pildă de trudă componistică ale cărei roade se vor maturiza în strălucitele creații autohtone din zilele noastre¹⁰.

Structural-Constructive Principles in Dimitrie Cantemir's Music

Vasile Herman

Summary

In the European music and science the Cantemir epoch effects also remarkable repercussions in the domain of the Romanian music. By way of placing its creation into a modal context, and thanks to the fact that it makes fully use of the continuous structural variation, this represents a continuation of the old proceedings of the Putna Monastery school. In the same time the applied forms are those with refrain or disposed in catenae, being simultaneously linked with the musical works of his time, written by great masters of the Baroque period.

10. Vezi V.Herman, Structură și dezvoltare în monodiile melurgilor români medievali, în "Studii de muzicologie", vol.XV, București, 1980, cap. "Corespondențe în timp", p.83.



GEORGE DIMA OGLINDIT ÎN SCRISORILE UNOR CONDUCĂTORI DE FORMAȚII CORALE

Lect. Lucia Hângănuț-Vătășan

Pe marginea activității desfășurate de George Dima de-a lungul mai multor decenii în calitate de cântăreț, dirijor, compozitor, profesor de muzică și director la "Academia de muzică și artă dramatică" din capitala Transilvaniei, a rămas o corespondență din care o bună parte se află inserată în "Fondul documentar George Dima"¹; beneficiem de acest fond datorită faptului că Onisifor Ghibu (1883-1972), fost profesor de pedagogie la Universitatea clujeană, a intenționat să publice o monografie asupra lui Dima împreună cu profesoara-pianistă Ana Vcileanu-Nicoară, de la Conservatorul din localitate. Materialul întocmit în acest scop cuprinde, pe lângă cca. 2.000 de fișe, și un dosar avînd indicativul I D., dosar în care se află aproximativ 645 scrisori pe care Dima le-a primit ori expediat.

Parcurgînd cele aproape 800 de pagini ale dosarului I D., în care corespondența figurează în transcrierea lui Onisifor Ghibu, ne-am oprit asupra aceluia care întregesc și diversifică informațiile pe care le deținem pînă în prezent asupra patronului Conservatorului clujean, ele fiind expediate de către conducători de formații corale - astăzi, o bună parte din ei dați uitării de către cercetători -, conducători care, la vremea lor, au fost atît factori activi în promovarea muzicii autohtone, cît și în dezvoltarea mișcării corale din localități locuite de români.

În sensul celor mai sus menționate, vom reproduce unele fragmente din scrisorile pe care diferiți conducători ori dirijori de formații corale făc aprecieri asupra activității pe care Dima a desfășurat-o în această direcție, cerîndu-i - de cele mai multe ori - să le trimită și compozițiile sale pentru a le include în repertoriu.

Astfel, Ioan Branga, învățător din Orăștie, în 9.I.1884, informîndu-l că nu dispune de repertoriu pentru corul pe care-l conduce, scrie: "Viu a vă ruga cu adînc respect, știind și fiind convins de afabilitatea și interesul ce totdeauna l-ați arătat față de înaintarea și prosperarea poporului român, să aveți bunătatea de a ne trimite unele din acele piese spre copiere" (p.41). (Se referă la corurile "Irmosul Paștilor", "Fîntîna cu trei izvoare", "Hai leliță din cel sat" etc. - n.n.).

Adam Lesnican, din Dobra, la 16.X.1884, îi spune: "Subscrisul, în-

¹ Fondul se află la București, în păstrarea lui Octavian O.Ghibu, fiul lui Onisifor Ghibu.

ființând în Dobra o reuniune de cîntări din tineretul poporului de rînd (țărani)" etc. și îi solicită partituri și compoziții; el încheie în felul următor: "Sperînd că în interesul național nu-mi veți respinge ruga mea, c-o veți sprijini cît se poate, pentru care primiți înainte, din partea corului întreg, mulțumirile cele mai cordiale." (p.91).

Ioan Chelariu, profesor la gimnaziul din Rădăuți, cerîndu-i note, la 7.II.1897, îi aduce la cunoștință următoarele: "Am citit din gazete despre compozițiile D-voastră și efectele ce se produc prin executarea lor; (...) compozițiile Dv. sunt de o frumusețe rară. Vă rog dară, cu tot respectul, să-mi dați permisiunea ca să popularizez cîntecele Dv. în Bucovina. Am înființat și aici un cor mixt, curat român, cîntăm prin urmare numai cîntece românești" (p.340). În continuarea scrisorii îi solicită bunăvoința de a-i trimite cîteva coruri proprii.

Nicolae Corcheșiu, din Cîmpeni, în 25.IV.1884 i se adresează în numele "tinerei Reuniuni din Cîmpeni" pentru a-i împrumuta piese, Reuniunea nedispunînd de fonduri; cererea o face în virtutea faptului că ... "am aflat de bine a ne adresa pro primo loco către On.D-voastră, ca către primul artist român în această sferă și totodată către conducătorul primei Reuniuni de cîntări din Transilvania." (p.59).

Al.Aurescu, profesor de muzică și oboi la Conservatorul din Iași, dirijor al unui cor licean din localitate, în epistola din 1.IX.1899, i se adresează în felul următor: "Stimate maestre, Am auzit foarte mult vorbindu-se de D-tră. atît aici în Iași, cît și în București (...) Aici unde inimile încep să se revolte, tare aș dori ca să cîntăm românește. Cîntat-am noi, dar mult am voi să cîntăm ca voi. Suntem frați în vorbe, frați pe hîrtie; cîntînd la un fel, vom fi frați în suflet. Pentru acest scop fac apel la D-ta, maestre, să mă ajuți împrumutîndu-mi o coardă de la lira ce cu drag o minulești. Fă-mi și mie cunoscute, te rog, corurile ce cîntați și sorgintea de unde pot să mi le procur. În aceasta veți îndatora, pentru acum, 200 de suflete, ce voiesc să cînte românește" (p.387).

I.Hasnaș, institutor la școala din Galați, roagă la 14.VII.1895 "a ne trimite sau a ne recomanda din operele D-voastră de muzică vocală, spre a le introduce în școala primară și școala de muzică ce am înființat aici. Prin aceasta veți ajuta mult și cultura noastră națională" (p.395).

Societatea științifică "Tinerimea română" din București, prin președintele ei, N.Dumitrescu, scrie la 22.IX.1900; "Știîndu-vă rîvna ce o puneți spre cultivarea muzicii noastre naționale, Societatea speră că veți binevoi a contribui și D-voastră la îndrumarea sa la adevărata cale. De aceea, Vă rugăm a înlesni Societatea prin trimiterea frumosașelor Dv. compozițiilor atît corale, cît și cele cu solo cu acompaniament de pian" (p.437).

Vasile Goldiș, secretar consistorial la Arad, în corespondența pe care a purtat-o cu ocazia unui concert corali dat de Dima în localitate, face următoarea remarcă în scrisoarea din 17/30.XI.1901: "Arădenii sînt foarte veseli să poată primi în mijlocul lor pe luceferii artei românești" (p.451).

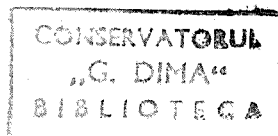
Societatea de muzică "Armonia" din Bîrlad, prin Eusebiu Bulbuc, maestru de muzică la liceul din localitate, îi cere, la 16.XI.1905, o fotografie pe care să o pună în sala de repetiții, pentru că "Ni s-arpărea că sînteți de față la repetițiile corale și că ne însuflețiți și mai mult la executarea frumoaselor Dv. coruri." (p.615). În continuare îl roagă să aibă amabilitatea de a le trimite și cîteva compoziții, pentru că "aici, în Bîrlad, sunt foarte mult apreciate, ca Fîntîna cu trei izvoare, Floarea-n cîmp, Știi tu mîndro, Mîndrulișo de demult, Hai în horă de-a juca" (p.615).

Gh.N.Dumitrescu, preot și învățător din Bistrița, jud.Mehedinți, i se adresează la 12.VII.1919: "Numele ce Vi l-ați făcut prin culegerea de cîntece populare și armonizarea lor, ne îmbie și ne face să apelăm la bunătatea Domniei Voastre pentru a contribui la dezvoltarea gustului muzical, mai ales în rîndul tineretului ce e inundat de epidemia romanțelor și a altor cîntări mizerabile (...) Avem încredere că glasul inimii noastre nu se va pierde în gol, ci va avea răsunet, dîndu-ne sprijinul D-voastră moral și trimițîndu-ne din frumoasele și admirabilele D-voastră coruri populare și cîntece." (p.766).

Și iată, în același context, alți cîteva dirijori de formații corale care au apelat la sprijinul său și pe care-i cităm numai cu numele, orașul de proveniență și data expedierii scrisorilor: Amos Popescu, Roșia Montană, 11.I.1883; Nicolae Ștefu, Șiria, 2.VII.1883; Andrei Ghidiu, Oravița, 28.XII.1883; Ioan Popescu, Bîrlad, 14.VII.1884; Gregoriu Pleatosu, Năsăud, 10.VII.1884; Ioan Simu, Reșița, 11.XII.1887; Elie Popu, Șomcuta Mare, 19.V.1890; Alex.Szilágyi, Bistrița, 23.VI.1898; Gheorghe Oancea, Piatra Neamț, 15/28.III.1900; Elena Iacobich, Caransebeș, 16.VIII.1901; D.Kiriac, București, 12/25.IV.1904; Vasile Dobrin, Cleveland, America de Nord, 8.VII.1905; Ghenadie Bogoevici, Budapesta, 4.X.1905; I.Soloviu, Craiova, 7.IX.1906; Constantin Dura, Mehadia, 31.XII.1906, etc.

Din cele de mai sus observăm, nu fără uimire, aria largă pe care se răspîndise atît prestigiul dirijorului George Dima, cît și al compozitorului. Astfel, de pe întreg perimetrul locuit de români, din nordul îndepărtat pînă la malurile Dunării, din Bunat pînă în Moldova, sau și mai departe, din Budapesta ori Cleveland, au plecat scrisori care - astăzi - depun mărturie pentru stimulentele pe care l-a constituit Dima și pentru rolul pe care l-a jucat el în dezvoltarea mișcării corale românești.

Parcurgînd aceste scrisori, încercăm un sentiment de recunoștință pentru George Dima, care - prin atitudinea și activitatea sa exemplare -



sa făcut posibilă ființarea unor focare de cultură atât la orașe cât și în comune și sate, focare care au sădit în sufletele românilor, prin muzică, dragostea pentru cîntec, care - și el - i-a sensibilizat și înarmat pentru cauza fraților de pretutindeni: cauza Unirii.

G.Dima reflété dans la correspondance de différents directeurs
d'ensembles chorals

Lucia Hângănuț-Vătășan

Résumé

À la suite de la recherche des lettres existantes dans le "Fond documentaire G.Dima" de Bucarest, l'auteur met en lumière la qualité d'animateur de G.Dima dans la vie musicale des provinces roumaines à la fin du dix-neuvième siècle. Directeurs de chœurs, maîtres d'écoles et professeurs, directeurs d'associations musicales ou créateurs d'écoles de musique font souvent appel à G.Dima (entre 1884-1905) pour obtenir des oeuvres chorales ou des lieds lui appartenant. De ces lettres il résulte clairement le profil du compositeur, fameux dans toutes les régions habitées par les Roumains, pour la beauté de ses oeuvres, pour sa maîtrise directoriale, pour ses qualités de musicien patriote.

Prof.dr. Romeo Ghircoiașiu

Izvoarele gândirii enesciene pot fi identificate în câteva domenii esențiale ale realității. Natura, peisajul acesteia - fie în semnificația sa universală, fie localizată la meridianul patriei, sau, încă mai particular, la imaginea satului copilăriei - sînt aspecte ce definesc acest prim domeniu al surselor. "Vocea naturii", poemul simfonic neterminat, recent descoperit, ar putea fi un etalon al acestui domeniu. Pornind de la semnificația sa estetică, putem constata că natura a jucat dintotdeauna un rol esențial în procesul creator enescian. Încă "Poema română", op.1, apoi sonatele pentru pian sau vioară (op.24, 25), Simfonia a V-a (neterminată), suita "Sătească" sau "Impresiile din copilărie" pot fi grupate în această categorie.

Un alt domeniu ideatic al gândirii enesciene este omul, cu idealurile sale, cu viața sa de frământări, căderi și izbînzi. În sensul acesteiași etajări distingem și aici atît nivelul general, al umanității, cît și cel mai restrîns, al poporului, al omului în contextul patriei, imagine particulară a unor stări universale. Aici, ca partitură de referință se impune opera "Oedip". Deschiderea înspre universul uman și afirmarea acestuia o face Enescu în mod gradat. Eroul și istoria țării sînt sugestii ce preludiază cea de a doua rapsodie printr-o temă simbolică - Balada Cetății Neamțului. În urmă, universul uman este afirmat tot mai hotărît în simfoniile sale. Prin "Eroica olímpiană" - am spune - a celei dintîi, prin frământarea dramatică a celei de a doua și, ca o adevărată culminație, prin trilogia dantescă a celei de a treia. Iar după "Oedip", tema omului e reluată într-o elevată viziune în poemul vocal-sinfonic "Vox Maris". Această ultimă lucrare denotă faptul că natura și omul sînt domenii ideatice care apar în strînsă conexiune, într-o diversă corelație și accentuare: uneori în dinamica unei lupte deznădăjduite, alteori în lumina unui univers arcadian.

Cunoașterea autentică și nuanțată a acestor categorii ideatice impune atît o descifrare directă a sensurilor cît și o decodare în ansamblul sistematic al gândirii enesciene. Fie că reflectă în arta sa imagini ale patriei sau idei ale omului antic, fie că întruchipează trăiri ale omului modern sau imagini ale liricii renascentiste (Clément Marot), Enescu adoptă o opțiune dintr-un total de elemente posibile. Ea e generată de sensurile creatoare ale personalității sale. Acestea

sunt implicate în temperamentul său, în specificul tipologic al creativității sale (senzorial-afectiv-rațional), în contextul culturii sale, ea însăși cristalizată opțional.

Hermeneutica acestor elemente de cuprins al artei enesciene este în măsură să reflecte câteva din selecțiunile autorului, dintre care unele duc înspre valori de simbol. E simbolul ce depășește imaginea și sensul expresiei, pentru a decoda atitudinii de viață și de sensibilitate proprii creației enesciene. A descifra simbolică enesciană înseamnă a ne iniția în cunoașterea personalității sale. Pe alt plan, a descifra simbolică operelor sale înseamnă a desfășura un demers reflectoriu și interpretativ asupra unor realități general-umane prezente în arta lui Enescu și a marilor săi contemporani.

Situați în climatul culturii noastre de la începutul secolului al XX-lea, Enescu și-a însușit ideile ce domină în diversele domenii de artă. Incepând cu pastelurile lui Alecsandri sau poemele enesciene și până la baladele și idilele lui Cogbuc, de la peisajele lui Grigorescu și până la florile lui Luchian și copiii lui Tonitza, arta românească a vremii reflectă o anumită spiritualitate guvernată de cel puțin două coordonate ale spațiului creator: una a tradițiilor locale și specificului lor, cealaltă a ambianței universale, proprie gândirii artistice europene.

Enescu face opțiunea pentru funcția primei coordonate, în sensul unei sfere de idei pe care o definește în însuși titlul primei sale lucrări ce poartă număr de opus - "Poema română" -, pentru a lăsa celei de a doua coordonate funcția de organizare a formei și expresiei, izvorită ea însăși din premisele primei coordonate. Ea intruchipează peisajul unui sat moldovenesc la sfârșitul unei săptămâni de muncă. Climatul evoluează în culcarea amurgului, însuflețită de desenul fluierelor păstorești. Revărsatul zorilor semnalate onomatopeic de cîntecul cocșilor și apoi lumina unei zile de sărbătoare va împlini bucuria de a trăi în ritmurile unor dansuri populare la hora sătească. Prima rapsodie este parcă o continuare a imaginilor ce au evoluat în finalul "Poemei române", accentuându-se încă mai mult strălucirea ritmurilor și bucuria dansurilor în climatul unei zile de vară.

Alte lucrări scrise în aceeași perioadă renunță la expresia nemijlocită a unor imagini de limbaj care să incite la o transpoziție verbalizată poetic. Menținînd jocul spațial al celor două coordonate, Enescu evoluează pe drumul acelei măiestrii care să-i permită atât menținerea expresiei locale cît și universalizarea limbajului izvorit din atare surse. E un drum care îi va permite totodată să devină el însuși, să cucerească o originalitate prin combustionea interioară a unor elemente de superioară semnificație a expresiei. Este ceea ce

mărturisește compozitorul în legătură cu Sonata pentru vioară op.6 și Octuorul pentru coarde op.7. El va continua ascendent această linie și va mărturisi după scrierea altei lucrări de cameră ce reflectă același fenomen - Dixtuorul pentru instrumente de suflat, op.14 - că este cea mai bună operă a sa. Curba creației va cunoaște aceeași ascensiune pînă în a doua perioadă a artei sale prin alte lucrări de cameră prestigioase, ca de pildă Cvartetul de coarde op.22 nr.1 și Sonata pentru vioară în caracter popular românesc, op.25. Lor li se adaugă, ca o completare a inflorescenței paginilor camerale post-oedipiene, Sonatele pentru pian op.24 sau cea de violoncel op.26 nr.2. Sfera ideatică a acestor pagini și simbolica lor e dată de elemente de gen prezente în limbajul sonor. Melopeea părții secunde - un cîntec de leagăn sau poate colind - în Sonata op.6 sau flautul pastoral în cea de a doua parte a Sonatei pentru vioară op.25 reprezintă atare momente în care genul (folcloric) sugerează semnificația de conținut a paginilor.

Universalizarea expresiei, cucerirea unui nivel de generalitate a acesteia corespunde adesea cu o maximă plasticitate și sugestivitatea limbajului, corelată unei accentuate posibilități polisemice. Unele exegeze permit chiar sugestia unui program imanent al expresiei, care poate merge pînă la aspecte programatice. E cazul acestei părți secunde din Sonata op.25, în care dimatul pastoral implică și onomatopeea unui ciripit de păsări cu fîlfîirea ascunsă a unor aripi nevăzute. Sonata e scrisă în anii în care "Măiastra" brîncușiană se profila în succesive variante ale esențializării. Aspirația spre esențe, spre înălțarea în zonele de puritate a valorilor se constituie ca un element specific al gândirii enesciene. Această pagină poate simboliza o atare idee.

Aceeași plasticitate o vădește și mișcarea secundă a primului Cvartet de coarde op.22. Indicația de agogică și expresie "Andante pensieroso" nu rezumă decît un punct de plecare al discursului sonor. În momentele de dezvoltare, compozitorul adoptă mijloace timbrale, structuri orchestrale, pulsații dinamice din cele mai sugestive. Sînt aspecte care dau nu numai universalitatea limbajului ci și o maximă plasticitate. Din nou exegeza artei enesciene a permis descifrarea în pagină a unui peisaj cu contraste puternice de lumini și umbre în care săgețile razelor de soare și desigur brazilor se impun pe primul plan al tabloului. În mod deosebit se remarcă în aceste momente spațializarea structurii sonore prin amplificarea la maximum a ambitusului: vioara în registrul de maximă înălțime, iar violoncelul în registrul grav¹. Sînt procedee

¹ W.Berger, Cvartetul de coarde de la Reger la Enescu, București, 1979, p.172; D.Varga, O operă monumentală a muzicii de cameră: Cvartetul în Mi bemol major, op.22, nr.1, în "Studii de muzicologie", vol.IX, București, 1973, p.63.

pe care Bartók le adoptă uneori în cvartetete sale cu aceeași polisemie a sugestivității.

Dacă în aceste ultime partituri, cuprinsul este sugerat de către exegeți, într-o altă lucrare, Enescu declară textual sensul imaginii sonore. Finalul primei Sonate pentru pian are astfel pentru autor semnificația unei imagini a țării cu câmpiile ei nesfârșite, cu climatul ei de liniște. Monocordul și terța minoră de o certă semnificație afectivă în codul limbajului său inițiază atât această pagină cât și "pastorala" celei de a treia sonate pentru vioară².

Toate aceste partituri se subsumează unui motiv central - peisajul. Desigur, localizarea acestuia este în funcție de elementele de stil ce cunosc o diversă etajare a formelor intermediare, între particular și general, de la climatul folcloric pînă la creația originală în caracterul și spiritul acestuia, de la elementele explicite de peisaj pînă la sugestia implicită a expresiei.

Un alt mare domeniu al sferei ideatice enesciene e dat, după cum spuneam, de universul uman. Omul este încifrat în cele mai diverse ipostaze de-a lungul creației enesciene. E o atitudine relevantă pentru muzica europeană din primele decenii ale secolului XX. E o epocă deosebit de densă în istoria umanității, reflectată intens în spiritualitatea ei. Marii creatori în domeniul artei sonore simt nevoia să adopte un cuprins de grea încărcătură a ideilor. Bartók scrie acum trilogia sa dramatică, Stravinski - cele trei mari balete ale sale pe teme ruse, Schönberg - monodramele alături chiar de un cvartet ce adoptă ca text arta poetică a unui Stefan George.

Scrisă într-un spațiu de peste două decenii, opera "Oedip" - despre care putem spune că este închinată omului - aduce un dublu plan al sferei ideatice și semanticii sale. Este pe de o parte planul de expresie intrinsecă a limbajului muzical de o grea încărcătură a ideilor, format într-o îndelungă acțiune creatoare. Prin intervalica sa, prin celulele motivice și structurile sale dinamice, agogice sau timbrale, acest limbaj aducea un întreg univers de expresie umană. Este pe de o parte planul ideatic al temei adoptate: o legendă antică și întreaga ei pondere de sensuri. Din toate acestea, autorii au selecționat opțional elementele care să răspundă unei viziuni umaniste de adevărată contemporaneitate. Autorul libretului, Edmond Fleg, era un mare elenist și orientalist. Ca atare, a știut să propună al însuși din cuprinsul mitului acele elemente care să corespundă unei viziuni umaniste contemporane proprie compozitorului. Colaborarea lor a fost un proces de permanentă evaluare, de optimizare a întregului și a părților ce articulan opera.

2 M. Voicana, Cl. Firca, A. Hoffman, E. Zottoviceanu, în colaborare cu M. Marbé, Șt. Niculescu și A. Rațiu, G. Enescu - Monografie. București, 1971, vol. I, p. 540.

Ei nu au evitat chiar unele modificări ale legendei în acest scop cardinal - și încă în momentele esențiale ale acțiunii³. O bogată simbolică se degajă astfel din țesătura libretului. Ea se va reflecta în limbajul sonor al operei. În simbolica "Oedip"-ului enescian vom remarca un număr de motive de o rezonanță deosebită pentru spațiul sud-est-european în care se petrece acțiunea. Unul din aceste motive este muntele Kitheron. Multe elemente și fire ale acțiunii sînt legate de acest munte. Aici a fost trimis Oedip nou născut pentru a fi aruncat în prăpastie. În momentul crucial al deznodămîntului tragic, Oedip orb va regreta că muntele Kitheron l-a primit în spațiul său. E un munte sfînt prin Dionisos și muzele care îl locuiau⁴. Este situat în lanțul care separă Boeția, Megara și Attica. Oedip tînăr l-a străbătut pentru a ajunge în Focida, unde s-a împlinit prima poruncă a destinului, uciderea lui Laios.

Spațiul montan cuprinde și un alt motiv-simbol al operei: peștera. În momentul morții, Oedip va dispărea în apropierea unei peșteri. Tot într-o peșteră a muntelui Kitheron s-au născut Zethos și Amfion, cei care au ridicat zidurile Tebei în sunetele lirei. Sfinxul, după moarte, va dispărea și el în adîncul muntelui, într-un loc tainic, numai de către Theseu știut⁵. El fusese trimis în Teba de către Dionisos, ca răzbunare pentru uciderea unui balaur de către Cadmos, strămoșul lui Oedip⁶. Rezultă din acest element că Sfinxul făcea parte din lumea lui Dionisos. E o lume a întunericului, o lume a pămîntului, a naturii, de ascunsă semnificație. Ea intra în imperiul cognitiv al lui Theseu, stăpînul Atenei și al Colonei, el însuși învingător al unei ființe telurice - Minotaurul. Este elementul de comuniune al acestui erou cu Oedip, pe care îl ocrotește ca pe un mezin al său.

O altă categorie simbolică este constituită de către antiteza întuneric-lumină. Întunericul, ca simbol, este o lume de complexă axiologie. El ascunde și forțele răului, dar și forțele pozitive ale pămîntului ca mediu genetic al vieții⁷. Întunericul e un simbol ce poate fi corelat altor motive ale operei. Alături de simbolul peșterii, întunericul poate fi legat de simbolul cecității. Thiresias orb vede printr-o lumină interioară mult mai multe decît oamenii de rînd. Iar Oedip, sacrificîndu-și ochii, intră și el în lumea întunericului: o pedeapsă care-l va izbăvi. Apollo îi va acorda forța de a aduce victoria cetății

3 O.L.Cosma, Oedip-ul enescian, București, 1967, p.55.

4 Harpers Dictionary of classical literature and antiquities, New York, 1965, p.358.

5 idem, p.1485.

6 Pauly-Wissowa, Real-Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaften, vol. 34/I, col.2105.

7 M.Eliade, Le Sacré et le profane, Paris, 1965, p.118.

ce-l ocrotește după moarte în pământul său.

Orb, Oedip va trebui să fie călăuzit, iar copila sa Antigona va împlini acest simbol psihopomp; tot așa, un copil este călăuză lui Thiresias. Noțiunea de puritate definește specificul celor două călăuze: Antigona este lumina ochilor lui Oedip. După orbire, Oedip declară copiilor săi în spiritul aceluiași simbol: "Mîinile mele pline de sînge bănuiesc frunțile voastre clare, sînt în brațele voastre soarele." (s.n.).

Motivul întunericului este adus în aceste cazuri în corelație cu lumina; în mod analog apare moartea lui Oedip: el dispare în întunericul unei grotte, dar în momentul trecerii în neființă, libretul indică ivirea unei lumini puternice și strălucitoare. Nu înainte însă de a se auzi furtuna, cu tunete și fulgere, cu mesajul ei ce vine din adîncuri, alt simbol al semanticii oedipiene. Furtuna întîmpinase pe Oedip rătăcitor și în scena în care blestemă zeii și vrerea lor nemilcoasă, pentru ca în clipele următoare să se îplinească prima poruncă a destinului: pericidul.

În contextul dualismului întuneric-lumină, remarcăm în mod deosebit ultimele fraze ale lui Oedip în operă, iar ultimul cuvînt va fi "lumină":

"Urmează-mă printre flori, mușchi și iederă
Urmează-mă printre vocile izvoarelor primăvăratic
Voi pași senin spre ultimul meu ceas,
Voi muri în lumină."

Aceste simboluri din opera "Oedip" domină un întreg cerc de teme, printre care alte motive de semnificație adiacentă ca: pădurea, izvoarele, stîncă, antiteza Erinilor—Fumenidelor reprezentînd corelația răului și binelui, a întunericului și luminii, păsările și păstorul lor Thiresias, ce vede de la înălțimea acestora trecutul și viitorul. Sînt simboluri ce reflectă deopotrivă rezultatul selecției și opțiunile celor doi autori în concepția operii.

Opțiunea însă nu a fost făcută la modul exterior, rațional și pur obiectiv. Ea a angajat subiectiv gîndirea compozitorului. Simbolica pe care acesta a urmărit-o este un reflex al propriei sale viziuni estetice creatoare. Este ceea ce rezultă chiar din discursul sonor și limbajul acestei partituri, ce poate fi pus în paralelă cu alte lucrări enesciene. Într-adevăr, în finalul operii, după lumina puternică ce vestește moartea lui Oedip, am remarcat atmosfera care începe să se liniștească treptat. Libretul indică apropierea amurgului. Cităm din partitură un aspect de scenografie: "razele purpurii ale soarelui luminează frunzele tremurînde ale arborilor". Sînt metafore străine sursei legendare, fiind adoptate de către autor ca o soluție proprie a sfîrșitului povestirii.

Și, deoarece simbolurile cuceresc o semnificație generalizatoare pentru gîndirea enesciană, vom remarca expresia lor nemijlocită în lim-

bajul sonor. Acest final din "Oedip", ultimele sale secvențe, vehiculează elemente intervalice modale identice cu cele din momentele finale ale Simfoniei a III-a. Culcarea irizată a amurgului din finalul operei nu este decît o metaforă verbalizată poetic pentru o imagine proprie a sensibilității enesciene. Ea devine în Simfonia a III-a culoarea sonoră calmă și temperată adusă de instrumentele destinate anume culorii orchestrale: clopotele. După partea a doua a Simfoniei a III-a, cu imaginea dantescă a urgiei, acest final aduce un cântec coral închinat luminii, fericirii, păcii - referenți încă prea limitați pentru polise-mia discursului de o generoasă umanitate.

Clopotele pot da la modul particular sensul pe care îl vom atribui altor pagini enesciene, extrapolînd din nou un limbaj poetic împreună cu Enescu, metaforele zonelor de penumbră ale culorilor și afectelor. "Clopotele de seară" din suita "Săteasca", "Clopote în noapte" din Suita pentru pian op.18, pot fi evocate în sensul acestui simbol.

Aceste motive ideatice polarizează conul de lumină asupra unui ethos propriu gîndirii enesciene. Enescu, liricul prin excelență, pentru care conceptul de "dor" - acel inefabil afect - este un referent definitoriu, are o preferință înăscută pentru climatele calme, ce evită luminile puternice. De aceea, amurgul și revărsatul zorilor în ciclul zilelor și nopților, toamna și primăvara sînt motive ce simbolizează trăsături ale propriului portret de artist. Începînd cu "Poema română" și pînă la suita "Săteasca" sau "Impresiile din copilărie", aceste simboluri apar pe primul plan.

Poate finalul "Impresiilor din copilărie" face o excepție prin evoluția atmosferei finale. Prin "Răsărit de soare", finalul suitei, climatul se amplifică tensional și termină în plină exuberanță a luminii. E o formulă rar adoptată în semantica enesciană. Ea poate fi atribuită uneori conceptului de dans, așa ca în "Poema română" sau în Rapsodia I, alteori dramaturgiei specifice formelor de cameră, așa ca în Octuor sau în Cvartetul op.22 nr.1.

Regăsim în suita "Săteasca" acele momente care aduc o dată mai mult ethosul propriu sensibilității enesciene. Discursul începe prin a evoca reînvierea naturii, iar părțile lente intrunesc întregul cerc de metafore ale ethosului enescian: casa copilăriei în asfințit, păsări călătoare și corbi, clopote de seară, riul sub lună.

Dacă în interpretările temei naturii am decodat gîndirea enesciană în funcție de spiritualitatea epocii și de arta creatorilor români ce au cultivat peisajul plaiurilor, în schimb simbolica "Oedip"-ului poate fi deschisă înspre considerațiile hermeneutice ale lui Mircea Eliade⁸.

8 A. Marino, Hermeneutica lui Mircea Eliade, Cluj-Napoca, 1980, p.8.

În același timp, o paralelă între gândirea enesciană și mitologia sadoveniiană poate duce de asemenea la noi viziuni și la noi înțelegeri ale artei noastre moderne. Ea a fost chiar un temel sugestiv în cercetarea simbolicii "Oedip"-ului enescian. Gândirea creatoare a celor doi artiști implică motive comune: muntele, peștera, furtuna, întunericul și lumina, simbolul călăuzei înspre locuri necunoscute, labirintice, se numără printre cele mai semnificative. A fost o întâlnire a lui Enescu și Sadoveanu în lumea ideilor, într-o cultură ancestrală care i-a născut ca gânditori și pe care au întruchipat-o în arta lor la modul unor simboluri perene⁹.

Simbolica artei enesciene este un domeniu ce poate fi explorat în adâncuri ca obiect de studiu și ca model de măiestrie creatoare, în sensul unei hermeneutici active, cu multiple valențe în artă și știință deopotrivă.

Le contenu idéatique de l'art enescien

Romeo Ghircoiașiu

Résumé

L'homme et la nature sont des thèmes dominants dans l'art d'Enesco. La sensibilité du compositeur s'oriente de préférence vers les couleurs tempérées symbolisées par le climat du printemps et surtout par celui de l'automne et du soir tombant. L'obscurité profonde (la grotte, la cécité) et la lumière éblouissante (le soleil), quoique moins fréquentes, représentent des symboles particulièrement expressifs. Rattachés à la pensée antique ou aux contes de fées populaires, ce qui rapproche le compositeur du romancier Mihail Sadoveanu. Certains éléments de ces symboles se reflètent dans la structure sonore des pièces d'Enesco.

⁹ C. Ciopraga, Mitologii sadoveniene, în "România literară", XIII, nr. 44, 3.I.1980; vezi și Șt. Borbely, Izvorul alb, în "Tribuna", XXIV, nr. 48, 27.XI.1980; D.R. Popescu, Cheia de boltă, în "Contemporanul", C, nr. 28, 11.VII.1981.

FORME MARI ÎN CREAȚIA INSTRUMENTALĂ A COMPOZITORILOR ROMÂNI ÎNAINȚAȘI

Prof.dr. Vasile Herman

Odată elucidate unele aspecte privind formele mici din muzica românească a veacului trecut și primele trei decenii ale secolului prezent¹, studiul de față își propune o cercetare a pieselor de formă mare. Precizăm de la început că investigațiile întreprinse s-au axat, în principal, pe studierea lucrărilor instrumentale, unde procesul compozițional este mai complex și reclamă, evident, o mai ridicată profesionalitate. Aceasta - spre deosebire de multe compoziții vocale cu acompaniament care se situează deseori în sfera genului de romanță sau de prelucrare folclorică sub formă de "aranjament", adică melodie acompaniată la pian.

Prima constatare ce se impune este că, spre deosebire de piesele mici, cele de formă mare sînt amplasate stilistic într-o gândire muzicală ce se îndepărtează de folclor sau, statistic vorbind, se plasează într-o concepție clasicizantă romantică față de cea "națională". Evident, nu lipsesc nici încercările-mai mult sau mai puțin fructuoase - de a compune lucrări mari în care să apară fie citatul folcloric (adesea lăutăresc), fie o anume "atmosferă" autohtonă. De multe ori, aceasta se realizează datorită secundelor mărite sau unor pasaje în minor avînd acest interval prevalent care - se credea pe atunci - asigură un anume caracter folcloric. Dificultățile de care s-au izbit înaintașii în compunerea formelor mari au fost dintre cele mai serioase. În primul rînd cunoașterea folclorului era deficitară. Este vorba, bineînțeles, despre cunoașterea științifică, de trierea și posibilitățile de selectare cvasi-inexistente pe atunci. Nu erau colecții folclorice cuprinzătoare și fidèle, nu se putea încă face deosebirea dintre cîntecul țărănesc autentic și cele cu caracter urban sau suburban vehiculate de lăutari. Fiecare compozitor nota "după ureche" anumite piese pe care le utiliza sau le "aranja" după cum îi permitea fantezia, talentul și pregătirea muzicală de specialitate. Aceasta din urmă era de obicei tributară orientărilor academice tradițional-europene, primite în instituțiile de învățămînt muzical din apus sau la cele din țară, aflate încă la începuturi.

În ceea ce privește posibilitățile de a intra adînc în structuri-

¹ A se vedea studiul nostru: Forme mici în creația compozitorilor români înaintași, în "Lucrări de muzicologie", vol. 16, Cluj-Napoca, 1984.

le intime ale intonației autohtone, acestea erau un fapt de neconceput. Din inexistența culegerilor și colecțiilor, din necunoașterea semnala-tă, decurgea logic și lipsa viziunii componistice adecvate. Evident, nu era posibilă manipularea profesională de înalt nivel a unor intonații și resurse muzicale care, practic, rămăneau o mare necunoscută. Unii dintre compozitorii înaintași erau conștienți de acest fapt, și de a- ceea își propuneau să întreprindă ample acțiuni de colectare a folclo- rului. Este cazul lui Iacob Mureșianu, care spera să "croiască" din cîntecele și melodiile adunate simfonii, sonate și alte lucrări ample. Alți creatori se mulțumeau, dimpotrivă, cu ceea ce le oferea realita- tea imediată (cîntece lăntărești, melodii orășenești la modă - cu sau fără "tentă folclorică") sau, nu în puține cazuri, ancorau într-un stil academic tradiționalist. Era o atitudine pe cît de comodă pe atît de lipsită de riscuri! Publicul orășeneșc, încă neformat, obișnuit cu mu- zica oferită de diferite formații și trupe străine, se arăta binevoi- tor față de o creație autohtonă care, prin mimetism, o imita pe cea a Europei apusene. În acest fel, încercările de a crea pe baze folclori- ce, de a afirma valori muzicale naționale, apărea adesea ca o acțiune temerară. Atari lucrări erau gustate, mai ales de cercurile înaintate ale vremii, legate de tradițiile populare ca și de aspirațiile cele mai legitime ale întregii națiuni, inclusiv a maselor țărănești.

Creația de piese cu forme mari rămănea, așadar, o acțiune plină de risc, căci, pe de o parte, rămăinînd în stilul tradițiilor europene, greutățile de ordin componistic se reduceau, pe de alta, încercînd ma- nipularea melodiilor autohtone creatorul pășea într-un domeniu neex- plorat. Mai ales în cazul marilor forme dezvoltătoare, cum este sona- ta, greutățile apăreau de netrecut. În schimb, piesele cu caracter strofic, cu "suprafețe muzicale" relativ delimitate cadențial și mor- fologic, se arătau mai docile față de posibilitățile componistice ale timpului. Acest fapt nu este de mirare. Sonata, rondo-sonata, fuga, for- mele polifonice ample reclamă disocierea motivică sau celulară a cîn- tecelor și supunerea acestora unui travaliu variațional sau dezvoltă- tor de înaltă tehnicitate. Necunoscînd structura internă a cîntecelor noastre populare, neavînd la îndemînă suficiente și concludente exem- ple din care să extragă motive muzicale sau celule caracteristice, com- pozitorii nu puteau aborda marile forme camerale sau simfonice. Despre cele ce reclama contrapunctul nici nu putea fi vorba. De aceea, nu este de mirare că, cercetînd - cantitativ și calitativ - creația înain- tașilor, vom găsi aici mai ales forme mari de tip strofic sau cu o ar- ticulare în lanț. Prevalează, deci, tiparele tripartite mari (cu de- rivat și "devieri" ale acestora) sau potpuriurile și uverturile-pot- puriu, eventual fanteziile.

Situația nu este singulară în muzica noastră. Și în alte școli naționale sau chiar la unii compozitori aparținând mării culturi muzicale a Europei apusene problemele se puneau oarecum la fel. Ne gândim la Chopin, Liszt, Smetana, Erkel și alții. Ceea ce reprezenta un serios handicap pentru creația românească era lipsa tradițiilor îndelungate și neîntrerupte în ceea ce privește învățămîntul muzical profesionist în stare a oferi compozitorilor o reală bază tehnică. Vicisitudinile istoriei și, mai ales, epoca fanariotă, au făcut să cadă în uitare contribuțiile atât de prețioase ale școlii putnene din Moldova medievală. A trebuit să vină secolul nostru pentru a le redescoperi, întocmai ca și pe Dimitrie Cantemir. Splendidele începuturi ale unei creații monodice autohtone s-au pierdut aproape complet, rămînînd doar contribuția lui Filothei Jipa, în domeniul ajustării cîntecelor pentru o "Psaltichie rumânească", adică pentru cîntarea în limba poporului. Secolul XIX, moștenind grave "sechele" ale trecutului și-a îndreptat privirile înspre soare-apune, încercînd compensări ale unor tehnici compoziționale pe care le aplică mecanic unor melodii autohtone. Și aceasta, prin Mandicevachi, pînă la începutul secolului XX. Nu era de mirare că nepotrivirea dintre lumea melodică modală a cîntecului autohton și viziunea armonică tonal-funcțională de sorginte apuseană a generat greșeli și mari greutăți, resimțite puternic în aportul compozitorilor la o creație națională. În felul acesta, strădaniile de mai tîrziu ale lui George Enescu apar cu atât mai valoroase și mai pline de sens. Moștenind "sechelele" despre care aminteam, el a trebuit să regîndească întregul drum al creației noastre, nefiind scutit, evident, de dibuiri și chiar de anumite erori. Ceea ce rămîne important, este faptul că el a izbutit să pună bazele unei școli naționale cu o creație profesionistă, plasînd-o în circuitul valorilor internaționale. Iată pentru ce creația înaintașilor a avut o importanță dublă: cea de a pune temelile unei tehnici componistice de tip profesional și de sondare - fie și incipientă - a valențelor expresive ale cîntării noastre populare.

În ceea ce privește evoluția formelor mari la înaintași, se poate constata pornirea de la cele mici și ajungerea în anumite stadii mai avansate pe parcurs.

1. Astfel, pînă a se ajunge la forma tripartită complexă, unele forme mici se lărgesc, aducînd oarecum "presimțiri" ale viitoarelor tipare complexe. Este cazul piesei intitulată Hora Tărănească pentru pian de Alexandru Berdescu (1822-1872), prezentă în caietul Melodii române (cu nr.8). Schema inițială este a unui tripartit simplu fără repriză, de tip A - B - C. Fiecare strofă în parte acoperă morfologia de perioadă simplă din opt măsuri, dar la sfîrșit apare o indicație

"Da capo ad libitum". Ceea ce înseamnă că se pot efectua reluări care apropie totul de schema unui rondo, a unui lied pentapartit sau a unui tripartit complex.

Iată și schema piesei:

Strofe:	A	-	B	-	C
	8 m		8 m		8 m
	<u>La</u>		<u>La</u>		<u>la</u>

"Da capo ad libitum"

Aceeași schemă o găsim și într-o altă Horă Tărănească (în Fa), din Cîntece române - caietul 9 - a aceluiași compozitor. Se profilează o formă în lanț, cu succesiune de perioade simetrice, fiecare putînd fi reluat liber "Da capo" și aducînd, așadar, posibile amplificări ce apropie totul de marile forme.

La Iacob Mureșianu, în dansul Romana (Roza) pentru pian, schema devine tripartită simplă, dar cu mijlocul de extensiune dublă, articulînd două perioade cu material tematic diferit. Se produce, în acest fel, o nouă lărgire a tripartitului simplu dintr-o formă mică simetrică.

Schema generală va fi:

A	-	B	-	C	-	A
8 m.		8 m.		8 m.		8 m. (perioade)

Esențial este că principiul reprizei apare acum cu claritate și, dacă strofele extreme ar avea o dublă extensiune, articulînd un lied bistrofic simplu, s-ar putea vorbi despre o formă tripartită complexă. În cazul de față însă, aceasta se însinuează doar prin intermediul mijlocului diferențiat, cu dublă durată.

Aceeași articulare tripartită o gădim schițată și în hora Banul Mărăcine de Alexandru Flechtenmacher. Nucleul piesei îl alcătuiește o formă mică bipartită de tipul A - B, care este "anturat" însă de o introducere și o codă cu rol de strofe extreme. Se remarcă între introducere și restul piesei relația tipică a formelor cu trio: sol - Sol, de unde și apropierea de viitoarele forme mari.

Schema este așadar:

Introducere	-	<u>Hora</u> (Allegro)	-	<u>Coda</u>
<u>sol</u>		<u>Sol</u>		<u>Sol</u>
		A	-	B
		16 m.		16 m. (perioade mari)
		lied mic bistrofic fără repriză		

Relații similare de trio găsim și la G. Stăphănescu, în piesa Primăvara (Horă), unde întregul tipar aduce succesiunea a trei strofe cu conținut diferit, articulînd o catenă:

A (repet.) - B - C (repet.)
la la La

Tot la G. Stephănescu, piesa pentru pian Iasomia (Horă) aduce inițial un tipar bipartit unde, la sfârșit, se face însă mențiunea "Da capo". Cele două componente sînt construite ca forme mici bipartite sau cu deschideri către bar. Schema formală a lucrării este:

A	-	B (cu repetiții)
a b		a a' b
8 m. 8 m.		8 m. 8 m. 9 m.
<u>mi</u>		<u>mi</u>

De remarcat aici o "evaziune" de la realitățile tonale ale formelor cu trio, prin situarea celor două componente principale în aceeași tonalitate (mi).

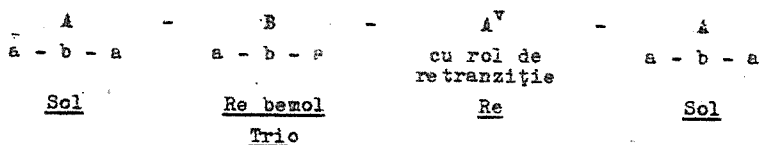
O formă declarată cu "Da capo" se mai întâlnește și în Hora Brașovului de Ciprian Porumbescu, dar din nou poate fi observabilă evitarea tiparului tradițional. Aceasta, mai cu seamă datorită diversificării mijlocului prin amplasarea a două idei mediane noi, ceea ce lărgeste considerabil cadrul formal propriu-zis, apropiindu-l de schemele mari:

A	-	B	-	C	-	(A)
<u>Si bemol</u>		<u>sol</u>		<u>sol</u>		D.C.
						<u>Si bemol</u>

De remarcat și relația tonală în sfera relativei minore, fapt care atrage după sine apropieri evidente de formele mari cu trio. Este, am putea spune, un fel de "anticameră" care conduce spre încheierea acestora.

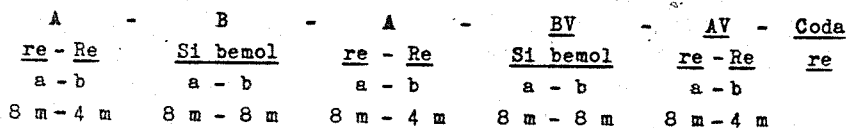
2. Formele tripartite mari, conștient elaborate, și derivatele acestora se pot întîlni într-un număr destul de mare la compozitorii noștri înaintași. Nu trebuie să uităm că ei se făceau ecoul tendințelor generale din muzica secolului XIX, în care tiparul respectiv era prevalent. Exemplele nemuritoare ale unor piese similare de Schumann, Liszt, Chopin, Brahms, Mendelssohn, au constituit tot atîtea modele demne de a fi urmate. Au încercat să introducă însă în creațiile lor citate sau aluzii folclorice autohtone. Este fenomenul de afirmare a unei viziuni proprii, în marele context al muzicii timpului, tendința de situare pe "trunchiul comun" al muzicii europene romantice.

Un atare exemplu îl constituie Scherzo pentru pian de Iacob Mureșianu. În cadrul unui stil romantic ce amintește de Mendelssohn-Bartoldy prin tehnica pianistică (vezi comparația posibilă cu Rondo Capriccioso) și încadrarea în minor-majorul funcțional european, se conturează o formă tripartită complexă dintre cele mai evidente, unde toate componentele mari constituie, la rîndul lor, forme mici tristrofice:



Este de remarcat în schema de mai sus că relațiile tonale dintre părți sînt caracteristice pentru întreaga muzică romantică și pentru unele exemple mai avansate găsite la clasicii vienezi. Prin situarea într-o tonalitate îndepărtată ce coboară pe direcția scărilor cu bemoli din cercul cvintelor, sectorul B dobîndește certe caractere de trio. Dar nu numai prin aceasta. Raportul dintre tonalitățile Sol și Re este insuficient pentru stabilirea calității avansate. Este vorba și de asocierea unor puternice contraste de structură, de material tematic, de atmosferă generală care produc impresia arătată, potențînd-o. În plus, reparația lui A în Re îi conferă acestei strofe, aduse variat, rolul de retranziție prin anacruza armonică ce o stabilește pentru tonalitatea Sol a reprizei finale. De asemenea, aceeași repriză variată mai deschide anumite căi înspre formele pentastrofice. Cît privește caracterul romantic, acesta este datorat și libertăților morfologice-structurale, instabilităților armonice și avîntului ce alternează cu momente de oarecare nostalgie.

Mai clar articulată sub raportul încheșării formal-morfologice apare piesa pentru pian La munte (Horă) de George Stephănescu. Se află aici două elemente de bază: unul care alternează tonalitățile re și Re (A), precum și altul situat în Si bemol (B). Ambele constituie, la rîndul lor, forme mici bistrofice fără repriză, iar relația tonală pe care o declară ideea B o apropie iarăși de calitățile unui trio. În succesiunea componentelor sale, piesa constituie o formă pentastrofică datorită repetării finale variate a celor două secțiuni de bază, la care se mai adaugă și Coda. De remarcat menținerea strictă a morfologiilor pe tot parcursul desfășurării formei; la fel și în ceea ce privește succesiunea tonală. În rezumat, schema acestei lucrări poate fi reprezentată astfel:



Ea mai apare deschisă și spre componenta de rondo monotematic, ce derivă din schemele pentastrofice cu reprize variate. Prin aceasta, muzica înaintașilor pășește pe terenul prielnic dezvoltării unor scheme de mai mare complexitate, care au făcut epocă în muzica apuseană preclasică și clasică.

Dar drumul către rondoul propriu-zis nu este atât de ușor. Ca și în cazurile destul de numeroase din muzica clasicilor, compozitorii noștri înaintași acordă titlatura de rondo unor piese care, în fond, se confundă cu formele tripartite mari.

Este cazul lucrării Rondo în do, op. 8, pentru pian de Ion Scarlatescu. Stilul ei apare, din nou, romantic, amintind operele unor compozitori ca Schumann și Chopin. În ceea ce privește schema formală, aceasta se articulează conform principiului tripartit anterior enunțat, constituind o formă tipică cu trio:

A	B	A ^v	
<u>do</u>	<u>La bemol</u>	<u>do</u>	- Codetta
a - b - a ^v	a - b - a	tranz. - a - b a ^v	
8m. 8m. 12m.	8. 8m.	(6m.)	
	mijloc dezvoltat		
	Trio		

După cum se poate remarca, secțiunea mediană confirmă din plin - prin tonalitate ca și prin modul de alcătuire - calitățile de contrast și structură tipice triourilor clasice sau romantice. Exemplul Rondoului de Scarlatescu clădit pe schemă tripartită nu este deci nou și nici o excepție în muzica europeană tradițională. Va fi suficient să ne gândim la celebrul rondo Alla turca de Mozart (finalul Sonatei în La pentru pian - K.V. 331), care nu este nici el altceva decât o formă mare cu trio, terminat printr-o coda amplă. În felul acesta, titlatura propusă de Scarlatescu lucrării sale apare pe deplin justificată, atât istoricește cât și prin modul de a fi clădită. Este cert că, pentru a se ajunge în muzica românească la adevărata formă de rondo, mai ales de tip dezvoltat (mono- sau bitematic), va fi nevoie de trecerea timpului care să aducă clarificările necesare în problema mînuirii cîntecului popular. Rămîne, totuși, o lacună destul de serioasă a înaintașilor faptul că schema atât de clară, de simplă și de ușor inteligibilă a pieselor cu refren, a avut o atât de slabă audiență în operele lor. Simetria morfologică de tip pătrat a temei (găsită în atîtea dansuri populare românești), alternanța cu idei episodice care pot constitui doar variante ale cîntecului inițial, ar fi putut conduce la crearea de rondouri numeroase și destul de ușor de construit. Se pare că problema care le-a frînat slănul a fost (printre altele) cea a construirii episoadelor, pentru care cunoașterea folclorului nostru era încă insuficientă la vremea lor. Ea ar fi reclamat o mai accentuată posibilitate de "abstractizare" a intonației folclorice, o "elaborare" de tip median diversă și unitară în același timp a materialului cupletelor (sau episoadelor). Dar aceasta ar fi reclamat și buna cunoaștere

a cîntecelor cu refren din muzica autohtonă, mai cu seamă a vechilor colinde sau a unor dansuri țărănești - aproape imposibilă și cvasi-inexistentă în acel timp. De aceea, se pare, înaintașii români au evitat - conștient sau nu - forma rondo cu rădăcini folclorice, apărută tîrziu la noi, în secolul XX, cînd se scriu primele piese mature de acest fel.

3. O situație similară se observă și în domeniul variațiunilor. Exemplele care ne stau la dispoziție sînt puțin numeroase și se referă mai ales la travaliul asupra unor teme de origine clasică. Este de citat, în acest sens, lucrarea Variațiuni pe o temă de Händel op.5 pentru pian de Eusebie Mandicevski. Compozitor de înaltă pregătire, acesta scrie un ciclu de treizeci de variațiuni într-un spirit clasicizant, care denotă o solidă stăpînire a meșteșugului. Operînd travaliul variațional asupra unei teme clasice, Mandicevski afirmă, încă o dată, aderența sa la spiritul tradițional și evitarea conștientă a folclorului, considerat - probabil - ca inapt pentru a fi folosit drept temă pentru un atare ciclu.

Cît privește pe ceilalți compozitori înaintași, se poate constata cu surprindere slaba lor preocupare pentru arta variațiunilor. Și fenomenul este cu atît mai regretabil, cu cît cîntarea noastră populară s-ar fi pretat la transformări dintre cele mai interesante: de la ornamentarea tip "doubles", pînă la variațiunile de caracter și cele libere. Cauza evitării acestei categorii importante de forme trebuie căutată - se pare - tot în insuficiența cunoașterii cantitative și calitative a folclorului nostru autentic și, mai ales, a celui țărănesc. Decuparea formulelor melodice și a intonațiilor caracteristice, capabile a declanșa travaliul variațional, se izbea de zidul impenetrabil al ignoranței sau superficialității informației folclorice. De aici, apoi, renunțarea la abordarea unei tehnici ce le depășea forțele reale.

Cît privește marile forme în lanț, cum ar fi rapsodia, fantezia, potpuriul, acestea par a avea o audiență dintre cele mai largi. Este adevărat că ele se încadrau și în spiritul timpului, mai ales în a doua jumătate a secolului XIX, cînd uverturile de tip potpuriu sau fantezie înflorau la majoritatea școlilor muzicale, inclusiv în cele din apusul Europei. Ele au putut fi asiduu cultivate de înaintașii noștri cu atît mai mult cu cît ele nu puneau nici probleme de dezvoltare motivico-celelulară, nici nu reclamau metode înaintate de compoziție. Se puteau deci închea din simpla succesiune a unor secvențe cantabile formate din cîntece lăutărești, melodii la modă sau imitații de cîntece populare.

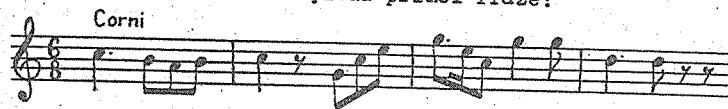
Un exemplu în muzica pentru pian îl constituie Rapsodia Română de Ciprian Porumbescu, unde se înlănțuie un număr de șase secțiuni contrastante, ultima formînd o repriză parțială și variată a primei idei:

A (Andante con moto - sol) - B (Animato) - C (Allegretto grazioso) - D (Andante con molto espressione - Si bemol) - E (Allegro vivace - sol) - F (Allegro giocoso - Si bemol) - G (Maestoso - sol) - H (Lento - sol - A^V)

De observat că relațiile dintre părți vizează înlănțuiri tonale cu înrudiri de gradul I (sol - Si bemol), alternând două tonalități relative. Este tocmai cunoscuta relație de trio stabilită încă de clasicii vienezi și continuată de compozitorii curentului romantic european. O construcție apropiată o are și celebra Baladă pentru vioară și pian a lui C. Porumbescu, unde anumite idei cunosc reveniri statice sau ușor variate, iar melodicitatea îmbină intonatiile folclorico-lăutărești cu cele ale muzicii de salon.

Audiența și frecvența ridicată a acestui tip de piese poate fi confirmată și de prezența lor în cadrul muzicii simfonice a timpului - atât cât a putut exista aceasta. Încă din anul 1846, Alex. Flechtenmacher scrie o Uvertură națională pentru orchestră, care este, de fapt, un potpuriu în formă de lanț. De amintit aici caracterul festiv al părții introductive, încredințate partidei cornilor, unde cu oarecare bunăvoință se pot recunoaște ecouri îndepărtate ale muzicii autohtone - mai ales în "căderea" de cvartă de la sfârșitul primei fraze:

Ex.1



Mult mai evident apare caracterul "național" în secțiunea a doua (B), unde intonația aduce aluzii mai directe, în special datorită treptei mobile fa - fa diez, încadrată într-o lume melodică modală:

Ex.2



În întregul ei, această Uvertură se arată ca un lanț de idei mai mult sau mai puțin contrastante, plus o repriză parțială a secțiunii prime:

A (Do) - B (Allegro vivo - tutti) - C (Agitato-do) - D (Meno agitato) - E (Moderato - Do - porțiune foarte dezvoltată ca întindere) - A^V (parțial) - F (intonată de coarde, primește caracter conclusiv).

O altă lucrare cu construcție asemănătoare este și piesa Fantasia Roumaine de Eduard Gaudella. Ea apare ca un potpuriu unde se înlănțuie liber un număr de secțiuni cu contraste mai mult sau mai puțin declarate. Ele au și caractere "naționale" oarecum vagi, iar libertăți-

le de morfologie și structura fiecărei "verigi" a lanțului de potpuriu permit o delimitare relativă a acestora. Se reține mai ales începutul primei idei, intonată de vioară, unde melodicitatea de iz romantic permite și oarecari apropieri de folclorul urban sau lăutăresc:

Ex. 3



Încercînd concretizarea unei scheme formale a acestei Fantezii Române, se poate obține următoarea desfășurare de secțiuni muzicale:

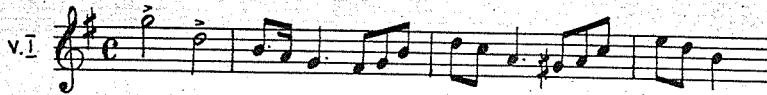
A (Sol) - A^V - B (Lento) - C - D (Sol - "Theme") - E (Più mosso - Introd. "Variation") - F (Allegro giusto - Sol) - G (Adagio molto) - H (Allegro molto - la) - I (Allegro) - J (Finale - Tutti, cu caracter extins)

Așadar, se observă cum încatenarea secvențelor nu exclude amplasarea unei teme propriu-zise pe la mijlocul ciclului (sect. D) și apariția ulterioară a unei variațiuni ce acoperă - practic - un întreg sector (F). De aici - și libertatea formală care permite unele deschideri față de schemele cu refren, ca și înspre tehnica variațională. În orice caz, libertățile semnalate țin atât de natura muzicii intrate în componența formei, cât și de o oarecare ezitare a compozitorului în privința deciziei de articulare a componentelor tiparului. Și aceasta, se pare, tot din cauza insuficienței cunoașterii a intonațiilor cîntecului popular, care ar fi permis alte scheme, mult mai logice și mai solid clădite.

În neconținută ei evoluție, muzica noastră din veacul trecut și primele două decenii ale sec. XX, încercînd compensarea inclusiv a unor forme mari - cum este sonata -, a abordat genul simfonic și de cameră în stare să le cuprindă. Încercările de acest fel sînt pe cît de sporadice pe atît de puțin semnificative în privința utilizării intonațiilor folclorice. Este vorba, mai ales, de unele lucrări cu caracter de școală. A fost mult amintită, în acest sens, Simfonia de G. Stephănescu, ancorată într-un stil clasicizant, și utilizînd metode compoziționale mai mult sau mai puțin scolastice. Intențiile laudabile ale lui Iacob Mureșianu de a "croi" simfonii și concerte din cîntecele populare culese nu s-a putut materializa. De aceea, comentariile mai multor muzicologi români contemporani subliniază, pe bună dreptate, valoarea strict documentară a amintitei Simfonii de G. Stephănescu. Aceleași probleme

le ridică și cvartetele pentru coarde în stil tradițional clasic, de școală, ale lui Constantin Dimitrescu. Violoncelist de profesie, acesta și-a "încercat" condeiul scriind concerte pentru acest instrument (primele din literatura noastră muzicală) și lucrări de cameră, cum sînt amintitele cvartete. Din păcate, pentru afirmarea muzicii noastre și a spiritului autohton, cu excepția Dansului țărănesc (violoncel și pian), lucrările sale nu prezintă interes. Examinînd, de pildă, Cvartetul nr. 1 op. 21 în Sol, vom constata o tematică strict clasicizantă, cu o consistență emoțională redusă, atingînd chiar zonele banalului. Așa este chiar prima temă a părții întîi:

Ex. 4



Apartenența la lumea melodică a muzicii de cameră a lui Haydn este vizibilă atît în această primă idee, cît și în cea de a doua, care este și mai inconsistentă sub raport melodic-expresiv. În rest, contraste tonale clasice, o tratare scurtă și simplificată, o repriză corectă și "caligrafică" în schematismul ei prestabilit din modelele trecutului. Mai mult, ciclul de sonată copiază în cele mai mici amănunte componența apuseană ce nu are nimic comun cu spiritul autohton: partea a II-a - lied mic tristofic, partea a III-a - tradiționalul Menuetto cu Trio, iar partea a IV-a (Finalul) - o sonată clasică de sfîrșit de ciclu. Prin toate acestea, Constantin Dimitrescu se arată, în mod deliberat, epigon al stilului și modalităților comode, tradiționaliste, de compoziție. Singurul său merit rămîne faptul în sine al abordării marilor forme camerale și concertante care vor putea deschide, ulterior, ușile stilului autohton, permițîndu-i intrarea în circuitul profesionist al unor atare genuri de sporită importanță pentru orice cultură muzicală.

Că melosul de sorginte autohtonă sau cu aluzii directe la aceasta poate intra în componența unor mari forme orchestrale, ne-o dovedește, între altele, și Uvertură Națională de George Stephănescu, model superior al unei tratări simfonice elevate și profesioniste. Este vorba de o lucrare indiscutabil matură pentru timpul în care a apărut, prin modalitățile de manipulare formală a materialului ca și datorită unei anume prospecțiuni melodice a acestuia. Evident, autorul plătește încă un important tribut romantismului, prin apropierile pe care le produce aici față de formele libere sau de potpuriuri. Cu toate acestea, Uvertura Națională dobîndește unele deschideri evidente înspre vechile tipuri clasice de uvertură, și mai cu seamă față de cea franceză.

Arătăm înaintea că, la o primă examinare, ar părea că teme se înlănțuie conform principiului catenei, atît de des utilizat în fantezii și potpuriuri. Totuși, cercetînd atent revenirile materialului, ca

și posibilitățile de dezvoltare a lui, reiese cu claritate tiparul anterior expus, totul structurându-se conform principiului tripartit. Aceasta este încă o dovadă a culturii muzicale și viziunii formale clare a compozitorului.

Așadar, Uvertura Națională de G. Stephănescu se constituie într-o veche uvertură franceză cu succesiunea timpilor: lent - repede - lent, iar coda repune în drepturi volubilitatea dansantă a materialului din secțiunea centrală. Debutul uverturii se efectuează printr-o secțiune cantabilă lentă, intonată de oboi, avînd articularea unei forme mici tristrofice de tip a - b - a.

Ex. 5



Pe lângă intonații ce aparțin de lumea romantică, se mai pot distinge aici și zone modale, în care aluzia folclorică este evidentă. Mai mult, reminiscențe ale scărilor cromatice din muzica psaltică (de strună) se insinuează, cu discreție, pe alocuri (vezi acolada dreaptă din exemplul 5), ca o îndepărtată amintire.

Intreaga secțiune este urmată de un moment cu rol de tranziție și cu instabilități structural-morfologice, arătînd o oarecare intenție de dezvoltare motivică.

Sectorul central este puternic extins, iar datorită tempoului vîoi și caracterului pe alocuri dansant, se detașează net de prima parte. Astfel, în cadrul acestei secțiuni se pot remarca două idei muzicale distincte: una vîoale (a) în Re, cu succesiuni rapide ale valorilor de șaisprezecimi și aluzii modale ce amintesc scările mixolidice sau pe cele lidice:

Ex.6



și o alta (b) în la, distingându-se prin aluzii la o horă grațioasă:

Ex.7



Ambele se cuplează într-o succesiune variată ce alcătuiește un lanț: $a - b - a^v - b^v - a^{vl} - b^{vl}$, aducând concomitent evoluții ce schițează o intenție de elaborare tematică. Totul, evident, foarte liber și neincorsetat sub raportul morfologiilor și structurii.

Ultima strofă este o repriză variată și eliptică a primei secțiuni (A^v), în re, situată din nou în timpul lent și cantabilitatea inițială. Ii succede o Coda cu revenirea tonalității Re, încheind piesa într-o atmosferă de voie bună și strălucire orchestrală.

Așa cum arătam la început, Uvertura Națională a lui G. Stephănescu se afirmă ca un produs artistic superior al creației înaintașilor, prin valoarea tematică, meșteșugul orchestral și articularea convingătoare, clară a formei tripartite mari. Alături de Uvertura Ștefan cel Mare de Iacob Mureșianu - cu construcție mai apropiată de fantezie sau potpourri -, ea se înscrie ca un moment ce precede cu cinste și pregătește viitoarele rapsodii, uverturi și poeme ce se vor scrie în muzica simfonică românească.

Sintetizând schema, Uvertura Națională de G. Stephănescu se prezintă astfel:

A	-	B	-	A^v	-	Coda
$a - b - a$	Tranz.	$a - b - a^v - b^v$		(eliptic)		(b^v)
		$a^{vl} - b^{vl}$				
<u>re</u>		<u>Re</u>		<u>re</u>		<u>Re</u>
		evoluții, cvasi- elaborare				
(Andante)		(Allegro moderato)		(Andante)		

Concluzionând asupra formelor mari apărute în operele instrumentale sau simfonice ale compozitorilor români înaintași, putem constata urmă-

toarele:

1. Drumul către schemele tripartite complexe pornește de la micile forme instrumentale care, prin lărgiri și repetări ale unor strofe, aduc "presimțiri" ale viitoarelor tipare dezvoltate.

2. Formele mari tristrofice sînt preferate și cultivate în spiritul romantic al veacului trecut, cunoscînd o vogă și în muzica autohtonă.

3. Derivatele acestora, cum ar fi rondourile cu trio, înlocuiesc formele propriu-zise cu refren și trimit cu gîndul la similarele exemple din muzica apuseană a Europei din timpurile clasicismului.

4. O altă preferință - de astă dată mult mai accentuată - o prezintă marile forme în lanț, care, pornind de la schema pentapartită derivată din lucrări cu trio, se concretizează în fantezii, potpuriuri, rap-sodii, hore, etc. - toate în maniera unor catene de secțiuni cu întindere și expresie diferite.

5. Absența artei variațiunilor, ocolirea - deliberată sau inconștientă a ei - conduce la lipsa acută a unor forme variaționale extinse, care să atingă nivelul profesionist și să se exercite asupra melodiilor noastre populare.

6. Marile forme sonato-simfonice, în care principiul dezvoltător prevalează, sînt prezente doar în măsura în care ele se constituie ca piese de școală sau de exercițiu stilistic. De aceea, ele nu conțin melodii populare sau imitații ale acestora.

7. Preferința netă pentru caracterul strofic și morfologiile bine delimitate atestă faptul că creatorii înaintași preferau înlănțuiri de idei muzicale distincte, unor dezvoltări motivice sau celulare care le erau încă inaccesibile sub aspectul artei compoziționale.

În ciuda celor constatate, formele mari în creația instrumentală a înaintașilor muzicii românești au constituit o necesitate. Trebuie să recunoaștem faptul că fără a-și fi "făcut mîna", fie și într-un mod neadekvat, nu ar fi fost posibilă atingerea unor stadii superioare ale procesului creator. Lucrările de tip sonată-simfonie, deși ancorate în stiluri revoluționare, neavînd nici o contribuție la afirmarea intonației folclorice în cadrul unei atare categorii, au pregătit terenul pentru ceea ce, ulterior, va realiza Enescu în simfoniile și sonatele sale. De altfel, preferința pentru fantezie, uvertură, potpuriu, sau alte piese similare, era întru totul conformă stilului și manierei celei de a doua jumătăți a veacului XIX. Nu este deci, de mirare că prima piesă simfonică a lui Enescu s-a intitulat Poema română și s-a înscris pe linia vechiului potpuriu și a fanteziilor pentru orchestră.

Drum plin de ezitări, de căutări și - uneori - de erori, calea dezvoltării formelor mari la înaintași a constituit o cheazășie pentru puternica dezvoltare a muzicii noastre din a doua jumătate a frămîntatului nostru veac.

B i b l i o g r a f i e

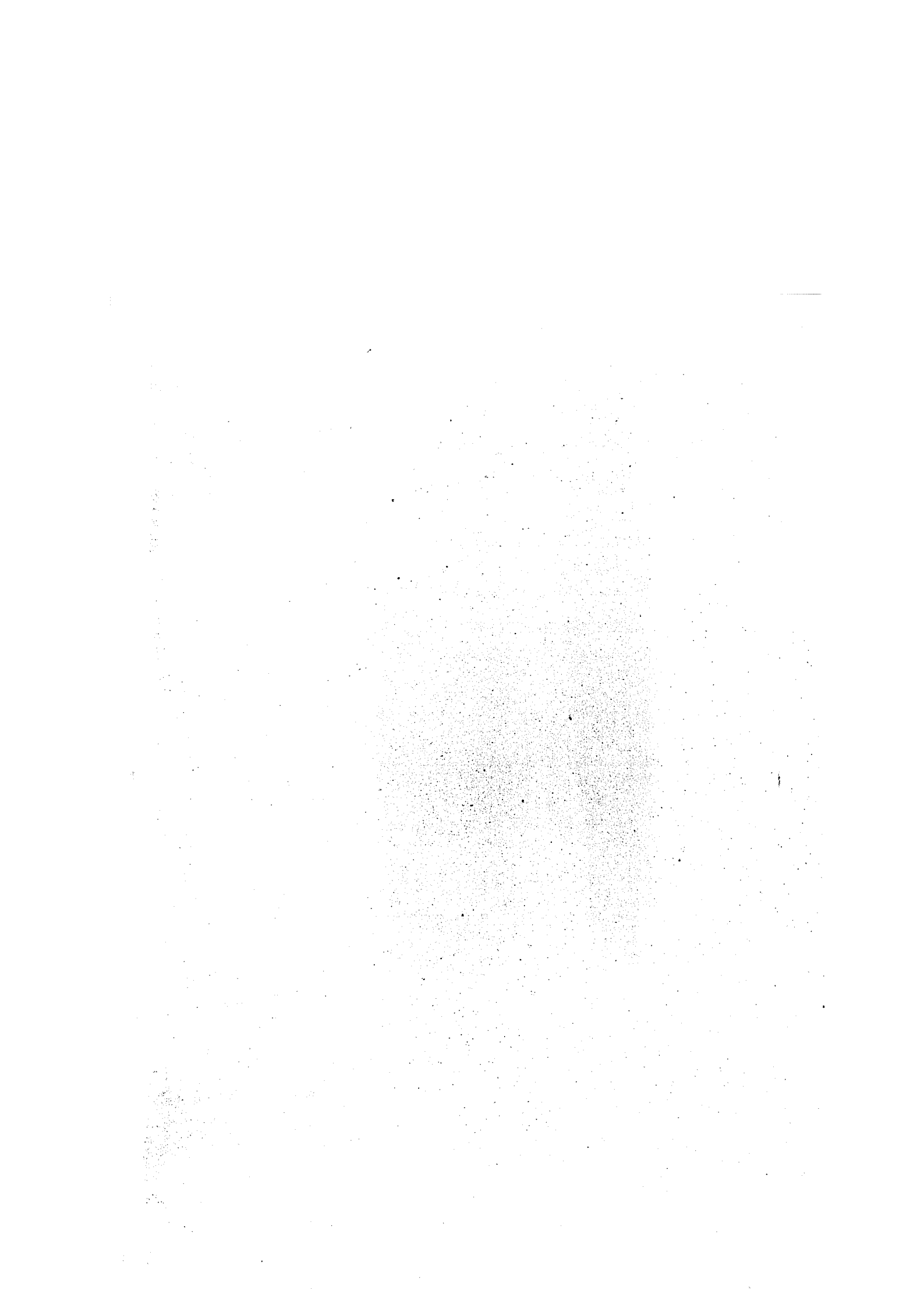
1. E. Borza, Despre creația pianistică a lui Ciprian Porumbescu, în "Almanahul județean", Suceava, 1978
2. P. Brâncuși, Muzica românească și marile ei primeniri, vol. II, București, 1980
3. O. L. Cosma, Hronicul muzicii românești, București, vol. II - 1974; vol. III - 1975; vol. IV - 1976
4. V. Cosma, Ciprian Porumbescu, București, 1957
5. Cl. L. Firca, Directii în muzica românească 1900-1930, București, 1974
6. Cr. Ghenea, Din trecutul culturii muzicale românești, București, 1965
7. R. Ghircioașiu, Dezvoltarea creației simfonice românești în sec. XIX, Cluj, 1967
8. R. Oană-Pop, Creația pianistică românească sec. XIX, București, 1980
9. Z. Vancea, Creația muzicală românească, vol. I, București, 1968

Grandes formes dans la création instrumentale des compositeurs roumains dévanciers

Vasile Herman

Résumé

Le XIX-e siècle s'impose dans la musique roumaine par l'abandon de la part des compositeurs dévanciers des grandes formes instrumentales. C'est une époque de recherches où l'on prospecte les moyens de l'adaptation des pièces aux exigences de la société de l'époque. Les compositeurs se heurtent à de grandes difficultés pour la composition de pièces amples dans un langage musical autochtone, fait dû à l'insuffisante connaissance du folklore. Ceci réduit en grande mesure leurs créations à des moules limités aux catégories de la fantaisie, du pot-pourri, des danses, de la rapsodie. La danse surtout, avec ses structures morphologiques carrées, permet la composition d'amples formes tripartites, les unes avec des ouvertures vers le rondeau. Les variations, la sonate et les formes polyphoniques qui nécessitent un travail plus élaboré des intonations populaires, sont plus rarement rencontrées. On peut pour autant entrevoir des tentatives réussies, notamment dans le domaine de l'ouverture symphonique, telle l'Ouverture Nationale de G. Ștephănescu, suivant l'ancien modèle français de l'époque baroque. Les grandes formes composées chez nous durant le siècle précédent, ont permis un grand pas en avant vers les compositions professionnelles de la première moitié de notre siècle.



CU PRIVIRE LA PLANUL TONAL AL FUGILOR DIN "WOHLTEMPERIERTES KLAVIER"
I-II DE J.S.BACH

Conf.dr. Dan Voiculescu

Scrind W.Kl., Bach nu numai că a probat sistemul temperat al lui Werkmeister, ci l-a depășit: materialul sonor utilizat se întinde pe o scară ce cuprinde 28 de trepte (= 27 cvinte)¹:

Mi^b-Si^b-Fa^b-Do^b-Sol^b-Re^b...Do-Sol...Mi[#]-Si[#]-Fa[#]-Do[#]-Sol[#]-Re[#]-La[#]
 ↓ II/17 ↓ I/3 Fuga
 Prel. și Fuga ↓ I/3 Prel.
 II/3,8,13

iar tonalitățile abordate sînt în număr de 32 și se întind pe distanța de 16 cvinte în minor și 14 cvinte în major:

II/22 I/17 II/3
 Sol^b-Re^b-La^b-Mi^b-Si^b-Fa^b-Do^b-Sol^b-Re^b-La^b-Mi^b-Si^b-Fa^b-Do^b-Sol^b
 re^b-la^b-mi^b-si^b-fa^b-do^b-sol^b-re^b-la^b-mi^b-si^b-fa^b-do^b-sol^b-re^b-la^b-mi^b
 ↓ II/17 ↓ II/22 ↓ I/22 ↓ I/8,18 ↓ I/3, II/18
 II/3,8

O preocupare pentru punerea în evidență a raporturilor armonice anterioare ale fugii bachiene a existat încă mai demult. Deja V. d'Indy, la începutul secolului nostru, observa că "Fuga nu va fi în definitiv decît o mare cadentă (s.n.), unde fiecare formulă armonică, destinată afirmării tonale, va fi scoasă în relief printr-o enunțare a subiectului, cu toate anexele sale obișnuite (...) Prin aceasta și numai prin aceasta se poate explica ordinea tonală a expunerilor (s.n.), ordine logică înainte de toate, a cărei practicare imemorială vine să confirme plenar explicația teoretică".² Un important pas înainte în această privință îl constituie cercetările lui L.Czaczkcs, care dedică un paragraf din studiul introductiv la cele două volume de analize ale W.Kl. tocmai problemei tonale ("Die Harmonik in den Fugen Bachs")³. El studia-

1 Vezi și A.Benkő, Contribuții la problema evoluției materialului fonic, în "Lucrări de muzicologie", vol.5, Cluj, 1969, p.127 și 130.

2 V. d'Indy, Cours de composition musicale, Deuxième partie, Premier livre, Paris, 1909, p.44.

3 L.Czaczkcs, Analyse des Wohltemperierten Klaviers - Form und Aufbau der Fuge bei Bach, Viena, 1956, vol.I, p.34-37.

ză însă numai problema intrărilor tematice și raporturile acestora cu tonalitatea de bază. Constatând "limitarea cercului modulațiilor", autorul arată că "Bach aduce intrările tematice în întregul W.Kl. numai în acele tonalități ale căror sunete de bază fac parte - fără excepție - din scara tonalității de bază." (p.34).

Fugi majore:	<table border="0" style="font-size: small;"> <tr><td>Ton</td><td>S</td><td>D</td></tr> <tr><td>Tp</td><td>Sp</td><td>Dp</td></tr> <tr><td></td><td>vSp</td><td></td></tr> </table>	Ton	S	D	Tp	Sp	Dp		vSp		Fugi minore:	<table border="0" style="font-size: small;"> <tr><td>Ton</td><td>S</td><td>md</td></tr> <tr><td>Tp</td><td>Sp</td><td>mDp</td></tr> <tr><td></td><td>pSv</td><td></td></tr> </table>	Ton	S	md	Tp	Sp	mDp		pSv	
Ton	S	D																			
Tp	Sp	Dp																			
	vSp																				
Ton	S	md																			
Tp	Sp	mDp																			
	pSv																				

(în care - în afara inițialelor treptelor principale - p=paralelă, v=variantă, m=moll).

Se formează "blocuri armonice" ale intrărilor tematice, iar o particularitate a lui Bach ar fi "introducerea unei tonalități străine, modulante, la ultima intrare tematică a unei dezvoltări, de exemplu:

Ton, D, Ton, Tp sau Ton, D, D, Tp sau Ton, D, Ton, Sp sau Ton, S, Sp (p.37).

J.Müller-Blattau reconfirmă cvadratura de șase tonalități înrudite a fugii Barocului, aducând o prețioasă completare: "Bach depășește acest cerc de tonalități numai în 3 fugi din W.Kl."⁴.

Cercetarea de față încearcă să depășească acest stadiu al valoroaselor observații și concluzii ale lui L.Czaczkas și J.Müller-Blattau, printr-o detaliere a problemei într-o altă direcție. Vom urmări nu numai tonalitățile unde au loc reprize mediene - "platforme", "podiguri" pe care se staționează din punct de vedere tonal, în contradicție cu drumul evolutiv și instabil al episoadelor -, ci toate tonalitățile prin care se trece sau unde se cadentează⁵. Considerăm că numai cuprinderea în analiză a tuturor tonalităților atinse în cadrul unei fugi poate oferi viziunea completă asupra evoluției ei tonale, a încrengăturilor ei arhitectonice.

În urma unor analize amănunțite a tuturor fugilor - nescutite însă de unele amendamente posibile, conform unor momente ambigue din punct de vedere tonal -, am realizat schema conținutului tonal al fugilor, nu într-o formă desfășurată, ci în una comasată, concentrată (vezi Tabelele 1 și 2). În aceste scheme este încercuită tonalitatea de bază, iar prin linii oblice și verticale - lungi și scurte - se arată legăturile de cvintă și de terță care guvernează întregul. Spațializarea e redată prin niveluri diferențiate ale tonalităților, care apar astfel plasate oblic, ca și cum

⁴ J.Müller-Blattau, art. *Fuge*, în M.G.G., Kassel, 1955, vol.4, col.1103.

⁵ Chiar după afirmația lui L.Czaczkas, "(...) Bach nu se jenează ca, după occadentă într-o tonalitate, să aducă următoarea intrare tematică într-o cu totul altă tonalitate" (op.cit., p.36).

Tabelul 1
W.Kl. I

1.	$\begin{array}{c} \text{Do} - \text{Sol} \\ \\ \text{re} - \text{la} \end{array}$	13.	$\begin{array}{c} \text{Si} - \text{Fa}\sharp - \text{Do}\sharp \\ \\ \text{re}\sharp \end{array}$
2.	$\begin{array}{c} \text{Mi} \\ \\ \text{do} - \text{sol} \end{array}$	14.	$\text{fa}\sharp - \text{do}\sharp$
3.	$\begin{array}{c} \text{Do}\sharp - \text{Sol}\sharp \\ \\ \text{re}\sharp - \text{la}\sharp - \text{mi}\sharp \end{array}$	15.	$\begin{array}{c} \text{Sol} - \text{Re} \\ \\ \text{mi} - \text{si} \end{array}$
4.	$\begin{array}{c} \text{La} - \text{Mi} - \text{Si} \\ \quad \\ \text{fa}\sharp - \text{do}\sharp - \text{sol}\sharp - \text{re}\sharp \end{array}$	16.	$\begin{array}{c} \text{Si}\flat - \text{Fa} \\ \\ \text{sol} - \text{re} \end{array}$
5.	$\begin{array}{c} \text{Sol} - \text{Re} - \text{La} \\ \quad \\ \text{mi} - \text{si} \end{array}$	17.	$\begin{array}{c} \text{Re}\flat - \text{La}\flat - \text{Mi}\flat \\ \quad \\ \text{si}\flat - \text{fa} \end{array}$
6.	$\text{re} - \text{la}$	18.	$\begin{array}{c} \text{Si} - \text{Fa}\sharp \\ \\ \text{do}\sharp - \text{sol}\flat - \text{re}\sharp - \text{la}\sharp \end{array}$
7.	$\begin{array}{c} \text{La}\flat - \text{Mi}\flat - \text{Si}\flat \\ \quad \\ \text{fa} - \text{do} - \text{sol} \end{array}$	19.	$\begin{array}{c} \text{Re} - \text{La} - \text{Mi} \\ \quad \\ \text{si} - \text{fa}\sharp \end{array}$
8.	$\begin{array}{c} \text{Fa}\sharp - \text{Do}\sharp \\ \\ \text{sol}\sharp - \text{re}\sharp - \text{la}\sharp \end{array}$	20.	$\begin{array}{c} \text{Fa} - \text{Do} - \text{Sol} \\ \quad \\ \text{re} - \text{la} - \text{mi} \end{array}$
9.	$\begin{array}{c} \text{Mi} - \text{Si} \\ \quad \\ \text{fa}\sharp - \text{do}\sharp - \text{sol}\sharp \end{array}$	21.	$\begin{array}{c} \text{Si}\flat - \text{Fa} \\ \\ \text{do} - \text{sol} \end{array}$

6 Vezi și S. Toduță, Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S. Bach, vol. II, București, 1978, unde schemele tonale practicate la unele dintre analizele invențiilor la 2-3 voci plasează tonalitățile spațial, diferențiat.

10.	$\begin{array}{c} \text{Sol} - \text{Re} \\ \\ \text{re} - \text{la} - \text{mi} - \text{si} \end{array}$	22.	$\begin{array}{c} \text{Reb} - \text{La}^b \\ \\ \text{mi}^b - \text{si}^b - \text{fa} \end{array}$
11.	$\begin{array}{c} \text{Fa} - \text{Do} \\ \\ \text{sol} - \text{re} \end{array}$	23.	$\begin{array}{c} \text{Mi} - \text{Si} - \text{Fa}^\sharp \\ \\ \text{fa}^\sharp - \text{do}^\sharp \end{array}$
12.	$\begin{array}{c} \text{La}^b - \text{Mi}^b \\ \\ \text{fa} - \text{do} \end{array}$	24.	$\begin{array}{c} \text{Re} - \text{La} - \text{Mi} \\ \quad \\ \text{la} - \text{mi} - \text{si} - \text{fa}^\sharp - \text{do}^\sharp \end{array}$

Tabelul 2
W. Kl. II

1.	$\begin{array}{c} \text{Fa} - \text{Do} - \text{Sol} \\ \\ \text{re} - \text{la} \end{array}$	13.	$\begin{array}{c} \text{Si} - \text{Fa}^\sharp - \text{Do}^\sharp \\ \\ \text{re}^\sharp \end{array}$
2.	$\text{fa} - \text{do} - \text{sol}$	14.	$\begin{array}{c} \text{Re} - \text{La} - \text{Mi} \\ \quad \\ \text{si} - \text{fa}^\sharp - \text{do}^\sharp - \text{sol}^\sharp \end{array}$
3.	$\begin{array}{c} \text{Fa}^\sharp - \text{Do}^\sharp - \text{Sol}^\sharp \\ \\ \text{re}^\sharp - \text{la}^\sharp \end{array}$	15.	$\begin{array}{c} \text{Sol} - \text{Re} \\ \\ \text{la} - \text{mi} - \text{si} \end{array}$
4.	$\begin{array}{c} \text{La} - \text{Mi} - \text{Si} \\ \\ \text{fa}^\sharp - \text{do}^\sharp - \text{sol}^\sharp \end{array}$	16.	$\begin{array}{c} \text{Mi}^b - \text{Si}^b - \text{Fa} \\ \\ \text{do} - \text{sol} - \text{re} \end{array}$
5.	$\begin{array}{c} \text{Sol} - \text{Re} - \text{La} \\ \quad \\ \text{mi} - \text{si} - \text{fa}^\sharp \end{array}$	17.	$\begin{array}{c} \text{Reb} - \text{La}^b - \text{Mi}^b \\ \quad \\ \text{re}^b - \text{la}^b - \text{mi}^b - \text{si}^b - \text{fa} - \text{do} \end{array}$
6.	$\text{re} - \text{la}$	18.	$\begin{array}{c} \text{Mi} - \text{Si} \\ \quad \\ \text{fa}^\sharp - \text{do}^\sharp - \text{sol}^\sharp - \text{re}^\sharp - \text{la}^\sharp - \text{mi}^\sharp \end{array}$
7.	$\text{La}^b - \text{Mi}^b - \text{Si}^b$	19.	$\begin{array}{c} \text{Re} - \text{La} - \text{Mi} \\ \quad \\ \text{fa}^\sharp - \text{do}^\sharp \end{array}$

8.	$\begin{array}{c} \text{Si} - \text{Fa}\sharp \\ \quad \\ \text{do}\sharp - \text{sol}\sharp - \text{re}\sharp - \text{la}\sharp \end{array}$	20.	$\begin{array}{c} \text{Do} \\ \\ \text{re} - \text{la} - \text{mi} \end{array}$
9.	$\begin{array}{c} \text{Mi} - \text{Si} \\ \quad \\ \text{fa}\sharp - \text{do}\sharp - \text{sol}\sharp \end{array}$	21.	$\begin{array}{c} \text{Mib} - \text{Si}\flat - \text{Fa} \\ \quad \\ \text{fa} - \text{do} - \text{sol} \end{array}$
10.	$\begin{array}{c} \text{Sol} - \text{Re} \\ \quad \\ \text{la} - \text{mi} - \text{si} \end{array}$	22.	$\begin{array}{c} \text{Sol}\flat - \text{Re}\flat - \text{La}\flat \\ \quad \quad \\ \text{la}\flat - \text{mi}\flat - \text{si}\flat - \text{fa} \end{array}$
11.	$\begin{array}{c} \text{Mib} - \text{Si}\flat - \text{Fa} - \text{Do} \\ \quad \quad \\ \text{fa} - \text{do} - \text{sol} - \text{re} - \text{la} \end{array}$	23.	$\begin{array}{c} \text{Mi} - \text{Si} - \text{Fa}\sharp \\ \quad \quad \\ \text{do}\sharp - \text{sol}\sharp - \text{re}\sharp \end{array}$
12.	$\begin{array}{c} \text{La}\flat - \text{Mi}\flat \\ \quad \\ \text{si}\flat - \text{fa} - \text{do} \end{array}$	24.	$\begin{array}{c} \text{Re} - \text{La} \\ \quad \\ \text{mi} - \text{si} - \text{fa}\sharp \end{array}$

Interpretarea acestor tabele sinoptice ale evoluțiilor tonale va fi făcută din mai multe puncte de vedere:

1. Numărul de tonalități variază între 2 și 9, conform tabelului următor:

Tabelul 3

Numărul de tonalități în W.Kl. I-II

Nr. crt.	Tonalitatea	I	II
1.	Do	4	5
2.	do	3	3
3.	Do \sharp	5	5
4.	do \sharp	7	6
5.	Re	5	6
6.	re	2	2
7.	Mib	6	3
8.	mib	5	6
9.	Mi	5	4
10.	mi	6	5
11.	Fa	4	9
12.	fa	4	5

Nr. crt.	Tonalitatea	I	II
13.	Fa \sharp	4	4
14.	fa \sharp	2	7
15.	Sol	4	5
16.	sol	4	6
17.	La \flat	5	9
18.	sol \sharp	6	8
19.	La	5	5
20.	la	6	4
21.	Si \flat	4	6
22.	si \flat	5	7
23.	Si	5	6
24.	si	8	5

Studiul lor statistic evidențiază utilizarea cea mai frecventă a 4 și 5 tonalități în W. Kl. I și, respectiv, a 5 și 6 tonalități în volumul II. Atingerea a numai două tonalități este întâlnită de două ori în primul volum și o singură dată în cel de-al doilea (I/6, re; I/14, fa; II/6, re). Este de menționat că în cazul tuturor acestor fugi, pentru compensarea staticității tonale au loc fenomene de inversiune tematică și de tratarea în stretto. Numărul maxim de tonalități este de 9 și se întâlnește în complexa fugă II/17, La♭, ca și în II/11, Fa. Le stau alături, cu 8 tonalități, II/18, sol♯, și I/24, si. Privirea comparată pune în relief progresul realizat în gândirea tonală și în manipularea tonalităților: dacă vol. I conține 11 cazuri cu 2-4 tonalități, în vol. II acestea scad la 6, în timp ce în vol. II va crește considerabil numărul de cazuri cu 5-9 tonalități (18 lucrări). Rezultă că vol. II este mai bogat și mai complex din punct de vedere al eșalonărilor tonale⁷ (vezi tabelul următor):

Tabelul 4

W. Kl. I		W. Kl. II	
cazuri	2 / 2 tonalit.	cazuri	1 / 2 tonalit.
11	1 / 3	6	2 / 3
	8 / 4		3 / 4
	7 / 5		7 / 5
13	4 / 6	18	6 / 6
	1 / 7		2 / 7
	1 / 8		1 / 8
	1 / 9		2 / 9

(1722)

(1744)

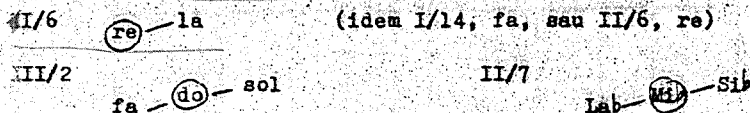
Din analiza noastră reiese că în W. Kl. se depășește cvadratura de șase tonalități în 7 cazuri.

2/a. Disponerea tonalităților în înălțări de cvinte și terțe se clasă de asemenea măsurată. Din Tabelul 5 rezultă un firesc progres al numărului de cvinte de la un volum la celălalt:

7. Alte câteva cazuri studiate pun în evidență bogăția planului tonal:
- în fugile din cele trei sonate pentru vioară solo - cu 5, 8 și, respectiv, 7 tonalități;
 - Ricercarul la 6 voci din "Ofranda muzicală" se extinde pe 7 tonalități;
 - primele piese din "Arta fugii" cresc considerabil numărul de tonalități: 3, 5, 8, 7...

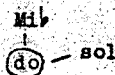
33. Desfășurarea tonală creează mai multe desene-tipuri:

a) cea lineară, unilaterală sau bilaterală, constituie o raritate. Se întâlnește numai în legarea a două și trei tonalități:

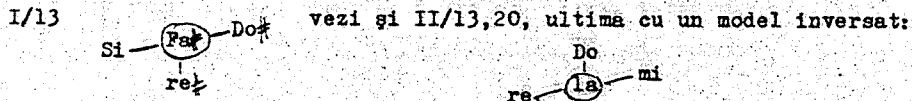


b) desfășurarea unghiulară se întâlnește într-un singur caz:

I/2



c) mai caracteristică este dispunerea simetrică ce cuprinde și cel puțin o relație de terță:



d) o simetrie cu inversiune înscriu fugile I/1, 11, 21:

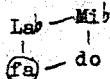


(expansiunii dominante expositive îi corespunde o incursiune subdominantă pornind de la relativa minoră);

e) dispunerea în paralelograme⁹ cunoaște o frecvență foarte mare (9 cazuri):

- 3 cazuri cu câte 4 tonalități, în vol. I (12, 15, 16),

ex. I/12

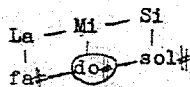


- nici un caz cu 4 tonalități în vol. II,

- 2 cazuri cu câte 6 tonalități¹⁰ în vol. I (7, 20),

- 4 cazuri cu câte 6 tonalități în vol. II (4, 5, 16, 23)

ex. II/4



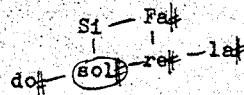
9 În viziunea cvint-fugii, paralelogramele tonale înseamnă proiectarea a două raporturi de cvintă aflate la o distanță de terță mică (distanță de relativă).

10 Cele 6 tonalități pot fi interpretate ca două paralelograme cuplate:



f) paralelograme lărgite prin simetrii exterioare derivă numai din paralelograme simple cu 4 tonalități:

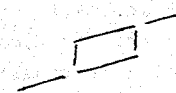
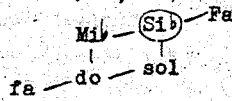
ex. I/18



sau II/8 (re#)



caz special: II/21, Sib



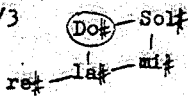
g) simetrii cu un adaos:

- paralelogramele de 4 sau 6 tonalități cu adaos de o cvintă reprezintă cele mai numeroase cazuri:

I/ 3, 4, 5, 8, 9, 17, 19, 22

II/1, 3, 9, 10, 12, 14, 15, 19, 22, 24 } 18 cazuri

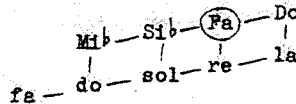
ex. I/3



sau II/22

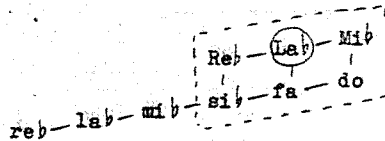


sau II/11 = 9 tonalități organizate (8+1):

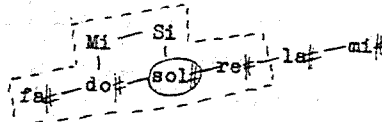


h) paralelogramele cu mai multe adaosuri conduc de fapt la asimetrii:

ex. II/17



sau II/18

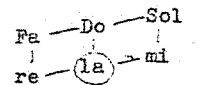


4. Constituirea ansamblului tonal poate fi echilibrată sau înclinată:

a) echilibrul tonal ideal de tipul

II/2, do

sau I/20, la



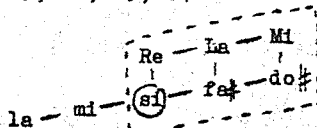
unde contrabalansarea expansiunii dominantice (expozitive) se realizează prin incursiuni subdominantice înspre final, este completat în tipologie de un caz special: în II/18, sol \sharp ; numărul cvintelor superioare este egal cu acela al cvintelor inferioare, creind o simetrie de conținut,aparte:



b) înclinații dominantice (fie în forme "saturate", în paralelograme, fie în simetrii cu completări /lărgiri), cînd numărul de tonalități din dreapta axei tonale tonice este precumpănitor:

I/ 3, 4, 8, 9, 10, 12, 15, 16, 18, 22, 24 }
 II/9, 10, 12, 14, 15, 18, 19, 24 } 19 cazuri

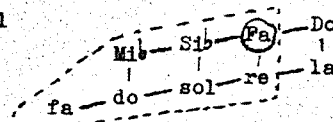
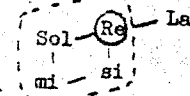
ex. I/24



c) înclinații subdominantice, cînd balanța se apleacă spre tonalitățile aflate în stînga axei tonale tonice:

I/ 5, 17, 19, 23 }
 II/1, 3, 8, 11, 17, 21, 22 } 11 cazuri

ex. I/5 sau II/11



Mărimea acestor înclinații este de 2-4 cvinte:

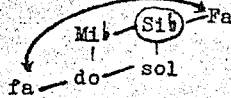
	2 ↗		3 ↗	4 ↗
D	I/4, 18, 24	II/14	II/18	-
SD	I/10, 23	II/8, 21, 22	II/11	II/17
	2 ↘		3 ↘	4 ↘

5. Distanțele tonale maxime sînt cuprinse în fugile care ating una sau mai multe omonime¹¹. În II/21 (Si \flat) se atinge omonima dominantei,

¹¹ Se infirmă astfel constatarea lui L.Czaczkes privitor la distanțele tonale întîlnite în fugile lui Bach, căci acestea nu se rezumă - după cum s-a văzut - la dublul paralelogram constituit din 6 tonalități (3 majore și 3 minore) dispuse pe două cvinte.

cu toate că numărul total de tonalități este de numai 6;

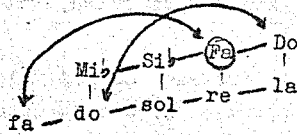
ex. II/21



(idem în I/10, mi, sau I/23, Si, cu 5 tonalități; în II/23 - cu 7 tonalități.

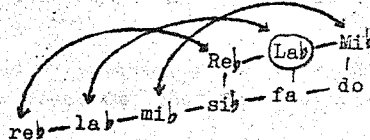
Privite din acest unghi, cele mai complexe din punct de vedere tonal vor fi fugile II/11 și II/17, care includ două și, respectiv, trei omonime:

II/11



(cu omonima T și D)

II/17



(cu omonima T, D și SD)

În acest din urmă caz, aprofundarea subdominantă are loc în jumătatea a doua a fugii; după grupul de intrări tematice din repriza a doua - în mi^b (măs.32), si^b (măs.35) și Re^b (măs.37) -, la^b apare în măsura 39, ca omonimă minoră a tonicii, iar reb în măsura 44-45, cu expresivitatea și dramatismul cadenței evitate, în cea mai îndepărtată zonă a sferei tonale a fugii - patru cvinte coboritoare față de relativa minoră a tonalității de bază. Dar grupul celor trei tonalități din extrema subdominantă nu ne apare din acest punct de vedere liber gândit, ci el reprezintă o proiectare a celor trei tonalități de bază care flanchează axa tonicii.

Codificând cifric analizele tonale, obținem următoarele rezultate¹²:

vol.I, ton. Maj.

1	o	1	
2	1	o	1

vol.I, ton. min.

1	o	1	2	
2	1	o	1	2

vol.II, ton. Maj.

2	1	o	1		
4	3	2	1	o	1

vol.II, ton. min.

1	o	1			
2	1	o	1	2	3

Total, Maj.+min., I-II

2	1	o	1	2			
4	3	2	1	o	1	2	3

¹² Tonalitatea de bază, notată cu o, este încadrată. Fiecare unitate însemnează o cvintă. Cu linie punctată este marcată extensia "clasică" a celor 6 tonalități.

X Concluzii

- Complexitatea fugilor nu constă numai în numărul de voci sau în dezvoltarea lor formală; trebuie văzută o relație de determinare între amploarea fugii și planul ei tonal.

- Coerența tonală, faptul că din desfășurările tonale nu lipsește niciodată o tonalitate de legătură, ca și construcția monolitică, în paralelorame, cu sau fără lărgiri, preferința pentru ordine și simetrie ne demonstrează că Bach a condus în mod logic procesele tonale din fugile sale, probabil - în multe cazuri - după un plan tonal prealabil.

- Și din punct de vedere tonal, W.Kl. aduce în cele două volume ale sale o mare diversitate de structură, văzută diferențiat, în funcție de limbaj, expresie, amploare.

- Volumul II (1744) marchează în mai multe privințe legate de tonalitate un progres al limbajului, al complexității, față de primul (1722). Este și părerea exprimată de J.N.David¹³ privitor la formă, expresie, complexitate.

- Construcțiile tonale ample, simetrice, complexe, reprezintă un secret de meșteșug privind arhitectonica muzicală bachiană.

Untersuchungen zum Tonartenplan von J.S.Bachs Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier I-II

Dan Voiculescu

Zusammenfassung

Die Studie analysiert in gedrängter Form den Tonartenplan jeder einzelnen Fuge des grossen Gesamtzyklus. Verglichen mit den seit L. Czaczkes und J.Müller-Blattau bekannten Analysen zu diesem Thema wird hier aufgezeigt, dass die "klassische" Anordnung der sechs verwandten Dominant-, bzw. Parallel-Tonarten in sieben Fällen überschritten ist. Eine Fuge kann zwischen 2 und 9 verschiedene Tonarten aufweisen. Dabei kommen in grosser typologischer Abwandlung Tonarten vor, deren Folge linear, winkelförmig, symmetrisch oder als Parallelogramm (bzw. erweitertes Parallelogramm) angeordnet ist. Das Gleichgewicht ist oft gewahrt, doch kann es statt dessen auch zur Hervorhebung der Dominant- oder Subdominantseite kommen. Aus dem Blickfeld tonaler Verhältnisse sind die komplexesten Fugen Nr.11 und Nr.17 im II. Band. Schliesslich wird noch eine kodifizierte Übersicht zum Tonartenplan sämtlicher Fugen aufgestellt und gleichzeitig auf die Gesamtanzahl der auftretenden Tonarten verwiesen.

Als Schlussfolgerung wird die Meinung vertreten, dass Bach die komplexeren tonalen Prozesse mitunter nach einem vorgefassten Plan ausgeführt haben könnte. Auch zeigt es sich, dass der II. Band (1744) im Vergleich zum I. Band (1722) sowohl vom Gesichtspunkt tonalen, als auch konstruktiven Aufbaus als eine offenbar höhere Entwicklungsstufe einzuschätzen ist.

¹³ J.N.David, Das Wohltemperierte Klavier. Der Versuch einer Synopsis, Göttingen, 1962, p.92.

Conf.dr. Cornel Țăranu

Noțiunea de simetrie este definită și teoretizată încă din antichitate, unde ea avea o mare răspândire în arhitectura greacă, sau mai târziu în cea gotică.

Anumite proporții geometrice, derivând din geometria pitagoreică, erau transmise pe cale orală, în cadrul unei confrerii secrete, de un caracter inițiativ, închis.

Matyla Ghyka vorbește în "Philosophie et musique du nombre" (Paris, 1956, p.48-49), despre anumite principii de simetrie ce apar în "frazacele" a lui Vitruviu: "Simetria (symmetria) constă în acordul de măsură între diversele elemente ale operei (oeuvre) și între aceste elemente separate și ansamblu. Ca în corpul uman (...), ea decurge din proporția pe care grecii o numesc 'analogia' - consonanță între parte și întreg (...). Această simetrie e reglată de către modul, etalonul comun de măsură (pentru opera în discuție), pe care grecii o numesc 'posotes' ('numărul'). Atunci când fiecare parte importantă a edificiului este în plus și convenabil proporționată între înălțime și lățime, între lățime și profunzime, și când toate aceste componente își au locul în simetria totală, obținem euritmia".

Așadar, sensul cuvântului "simetrie" era, la greci, ceva foarte diferit de noțiunea de azi: nu era, deci vorba de o repetiție de elemente identice de o parte și de alta a unei axe, ci de o "co-modulație" reglată printr-o proporție între ansamblu și întreg.

Noțiunea de proporție există apoi și în Renaștere (vezi Leonardo, Michelangelo, ambii și arhitecți).

Repetarea unei formule fundamentale, după anumite reguli, dă naștere la diverse tipuri de simetrie.

Prima incursiune muzicală a Proporției este aplicată, se știe, de Pitagora, unei coarde de vibrație, de unde rezultă binecunoscutele

$\frac{3}{2} = \frac{9}{6}$	cvinta mi - si
$\frac{9}{8} =$	ton la - si
$\frac{4}{3} = \frac{8}{6}$	cvarta mi - la
$2 = \frac{12}{6}$	octava mi - mi

Aceste proporții, identice cu "Proporția Universală", studiate pe acordajul unei lire mi_1-mi_2 , sînt identice cu următoarele raporturi geometrice:

- 6 - reprezintă numărul fețelor unui cub
- 8 - reprezintă numărul vîrfurilor cubului
- 12 - reprezintă numărul laturilor cubului
- 9 - este careul primului "număr masculin"

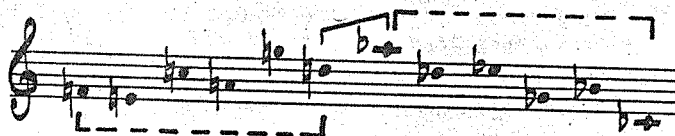
de unde rezultă concluzia tulburătoare că proporțiile intervalice (lungime-frecvență) sînt similare cu proporțiile spațiale ale geometriei.

Toată această introducere poate părea "alătura cu drumul" pe care nî-l propuneam în titlu, dar o analiză, fie și sumară, a construcției interioare pe care ne-o oferă creația weberniană, va veni să confirme cu putere legătura interioară între gîndirea pitagoreică și construcția sonoră a maestrului german.

Cunoaștem că, în cadrul "noii școli vieneze", inițiată (cuvînt ce are aici un dublu sens) de Schönberg, Webern va fi acela care va împinge pînă la o extremă limită organizarea "microcelulară" a seriei de 12 sunete.

Deja în "Suita lirică" de Berg, autorul folosește o serie înglobînd toate intervalele. La o privire mai atentă, observăm o simetrie ascunsă între ultimele cinci sunete, care nu sînt altceva decît inversarea primelor cinci în jurul pivotului non-ranversabil, reprezentat de cvinta micșorată:

Ex.1 A.Berg: "Suita lirică"



Seria se organizează mereu, e "elastică", prin reasezarea unor sunete, folosirea unor tronsoane-celule, etc. Uneori, ea conține simetrii paralele, avînd figuri izomorfe și figuri non-izomorfe. Pierre Boulez analizează acest tip de serie, existent în "Allegro misterioso" din aceeași "Suită lirică" de Berg¹.

Ex.2 idem *Allegro misterioso*



¹ P.Boulez, Penser la musique aujourd'hui, Paris, 1963, p.80.

Structurile simetrice se pot organiza și mai strict, astfel încât ele să dea un număr diferit de figuri izomorfe. Astfel, seriile lui Webern conțin asemenea figuri, ce pot exista în număr de două, trei, sau chiar patru, relațiile dintre ele ajungând la o complexitate "microcelulară" neatinsă pînă la el.

Tot Boulez "pune în pagină" celebrele serii ale op.24 și 28 de Webern, care arată astfel pe "orizontală":

Ex.3

Diagram illustrating two musical series. The top series is labeled "c. 24" and shows a sequence of notes with labels "a", "b", "c", "d" above them. The bottom series is labeled "op. 28" and shows a sequence of notes with labels "B", "A", "C", "H" below them. Below the notes, arrows indicate "original" and "inversare" directions.

și astfel "în spațiu":

Ex.4

op.24

op.28

Diagram illustrating two musical series arranged in a diamond shape. The left series is labeled "op.24" and the right series is labeled "op.28".

Astfel, seria parcurge drumul de la seria total asimetrică (cum ar fi celebra "serie-pîlnie" folosită de Schönberg, dar chiar și de un Luigi Nono, în "Canto sospeso")

Ex.5

Diagram illustrating a single musical series of notes.

pînă la simetriile parțiale și totale.

Atunci când numărul figurilor izomorfe este maxim (adică se ajunge la patru figuri), în transpozițiile seriei vor reapare tot patru situații în care se revine la aceleași sunete.

Ex.6 (Boulez, op.cit., p.86)

The image shows four staves of musical notation, each representing a transposition of a series. The notes are labeled with letters 'a', 'b', 'c', and 'd' to indicate their positions in the series. The first staff has notes labeled 'a', 'c', 'b', 'd'. The second staff has notes labeled 'b', 'd', 'a', 'c'. The third staff has notes labeled 'c', 'a', 'd', 'b'. The fourth staff has notes labeled 'd', 'b', 'c', 'a'. The notes are written in a treble clef with various accidentals (sharps, flats, naturals).

Tot Boulez vorbește de "serii privilegiate", care prin permutări circulare vor da naștere formei de "tropi", continuare mai degrabă a gândirii seriale "elastice" a lui Berg, decât a "geometriei severe" a unui Webern.

Este pasionant să urmărim, în creația weberniană, "ascetizarea continuă" a seriei, de la aspectul ei ascuns, subiacent, dar admirabil demonstrat în studiul lui Tiberiu Olah (apărut în revistele "Melos" și "Muzica"), până la structuralizarea severă "în găoace" geometrice, a căror simetrie este foarte importantă și pentru construcția formei.

Iată o serie "de tinerețe" (op.17, nr.1), unde în ciuda asimetriei, se simte, prin repetarea figurii izomorfe tendința viitoare, vizibilă deja în op.20 și op.21:

Ex.7 op.17, nr.1

The image shows a single staff of musical notation with 12 notes. Above the staff, there is a small diagram consisting of a series of connected triangles, representing the repeating figure mentioned in the text. The notes are numbered 1 through 12 below the staff. The notes are written in a treble clef with various accidentals (sharps, flats, naturals).

Cum spuneam, simetria microcelulară se răsfrânge firesc și asupra formei muzicale, care, pe mai multe planuri, poate aduce elemente de simetrie.

Evident, noțiunea de simetrie pe axă verticală poate fi dusă și ea mai departe, astfel încât anumite tronsoane ale seriei să-și răspundă "la distanță", cum se întâmplă în Variațiunile op.27 :

Ex.10

Sehr mäßig $P = ca 40$

În Cvartetul de coarde op.28, deja "spațializat" de Boulez, avem o structură interioară ce se poate divide atât în două figuri ce se pot citi prin inversare, cât și prin trei celule conținând celula B-A-C-H ! Aceeași ambiguitate, am zice, caracterizează seria Cantatei I.

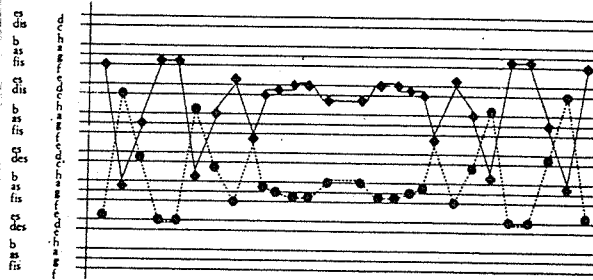
Ex.11 op.29

și a Variațiunilor pentru orchestră, un summa al gândirii orchestrale weberniene.

Cercetări mai recente arată că noțiunea de simetrie weberniană, atinge nu numai parametrul micro-celular sau al structurii morfologice, ci ea este extinsă conștient de autor asupra ritmicii (vizibil în exemplele precedente) sau chiar a dinamicii și structurii timbrale, așa cum o demonstrează substanțialul studiu al lui Hans Peter Raiss în "Neue Musik seit 1945" (Stuttgart, 1975, p.206-207). Din acest studiu (aplicat doar părții a II-a a Simfoniei op.21) rezultă încă un element important. Simetria e obținută nu numai pe plan orizontal, ci și pe plan vertical, cum se vede clar și din exemplele următoare:

Ex.12

op.cit., p.207-208



Iată că ne apropiem de dezideratul pitagoreic al unei simetrii în spațiu ("fraza-cheie" a lui Vitruviu amintea și de profunzime), deziderat care preocupă în continuare gândirea creatoare a multora din compozitorii de azi.

++

Boulez observă cu acuitate² că Webern a regândit însăși noțiunea de muzică polifonică, încercând să reducă, în măsura posibilului, articularea discursului muzical, făcând apel doar la funcțiunile seriale.

În alt capitol (Incipit) remarcă: "Webern era un obsedat al purității formale până la tăcere, el a dus această obsesie la un grad de tensiune pe care muzica o ignora până la el.

Dacă la Schönberg seria este tratată ca o 'ultratemă', la Webern ea este în primul rând o funcțiune de intervale, funcțiune 'ierarhică' - independentă de orice funcțiune orizontală sau verticală. Se știe că școala vieneză a operat exclusiv cu înălțimi în universul cromatic temperat."

La Webern însă, dispăre caracterul post-romantic. Dispăre de asemenea și caracterul neo-clasic, vizibil în atâtea pagini schönbergiene, cum ar fi opera "Moise și Aron". De altfel, exegetul autorizat care este Willy Reich își intitulează semnificativ cartea: "Arnold Schönberg - Der Konservative Revolutionäre".

Este cunoscută celebra paralelă făcută de către Alban Berg între creația bachiană și cea schönbergiană, descoperind unele similitudini. Această paralelă este foarte spectaculos așezată în pagină în felul următor:

Riemann Über Bach

A. Berg Über Schönberg

După opinia lui Pierre Boulez, această paralelă este prea puțin convingătoare. El consideră că adevărata paralelă se poate efectua numai între Bach și Webern, a cărui creație oferă mult mai multe argumen-

2. P. Boulez, Relevés d'apprenti, Paris, 1966, p. 226.

te, în special în domeniul rigorii formale și a construcției polifonice severe, decât muzica lui Schönberg.

Astfel, partea a II-a a Simfoniei op.21 de Webern, analizată în paginile precedente, oferă numeroase exemple de scriitură polifonică severă, cum ar fi tehnica de canon în oglindă folosită în fiecare variațiune a finalului, precum și organizarea pauzelor din codă, unde măsura 94 reprezintă o axă de simetrie de tăcere a acestei structuri muzicale.

Noua dimensiune a polifoniei weberniene ar fi o dimensiune "în diagonală" a spațiului sonor.

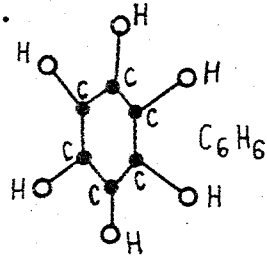
Observații interesante se pot face și despre instrumentația weberniană. După lucrările de tinerețe, de o instrumentație luxuriantă și deseori densă, cum se întâmplă în piesele pentru orchestră op.6, instrumentația de maturitate apelează la culori pure, de un mare rafinament, dar mult mai austere, la intervale "disjuncte" care duc la izolarea sunetului, înconjurat deseori de pauze a căror durată este subtil gradată. Așadar, instrumentația weberniană de maturitate este o instrumentație nehedonistă, cu o funcție pur structurală.

Analizând seria op.24 de Webern (vezi ex.4), putem constata că un fenomen organic de bază se reproduce de mai multe ori. Având de patru ori trei sunete, acest nucleu creează o relație între cele trei sunete, care rămâne identică în cele patru celule, ordonând astfel relațiile contrapunctice și armonice, ca și funcțiunile structurale. În această muzică, toate relațiile sînt controlate.

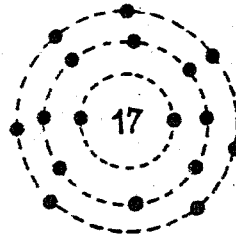
Un aspect interesant al creației weberniene îl reprezintă cantatele. Deși organizate foarte sever, acestea sînt mai puțin "didactice", nemaifăcînd apel, ca în trio, la forme ale clasicismului, cum sînt sonata, rondoul, etc. Cantatele reprezintă o muzică organizată pe text, acesta avînd în primul rînd o valoare de structurare a discursului muzical. Făcînd o paranteză, trebuie să observăm împreună cu unii comentatori ai creației weberniene, că valoarea literară intrinsecă a acestor texte, scrise de soția compozitorului, Hildegard Jone, este inferioară unor texte de mare valoare, folosite în creațiile sale de tinerețe.

În cantate, seria are funcțiuni simetrice, dar la un stadiu mult mai puțin "naiv" ca în lucrările precedente. Vorbînd despre opusul 24 webernian, Roman Vlad folosește expresia de "infrastructură serială", arătînd că ea reprezintă nucleul generator al structurii de bază a lucrării. Acest tip de serie, precum și seria folosită în Simfonia op.21, au multe elemente comune cu structura moleculară a atomului, sau cu anumite structuri ale unor compuși chimici. Parcurgînd lucrările lui Matyla Ghyka privind structura numărului, găsim cîteva exemple semnificative din domeniul chimiei, care reprezintă niște similitudini grafice frapante cu grafica pe care ne-o dă repartizarea în spațiu a unei serii

de Webern.



BENZOL



Atom de CLOR

Un compozitor de talia lui Stravinski, care se ținuse la o aprecia-bilă distanță de fenomenul muzical serial, se reconvertește în ultimii ani ai vieții ca un admirator total al lui Webern, pe care-l caracteri-zează ca pe un mare tăietor și șlefuitor de diamante. Un alt comentator, englezul Iain Hamilton, observă că în problema simetriei weberniene se poate critica punctul de vedere în care elementul vizual are tendința de a depăși sau de a surpasa elementul "aural", ceea ce este aplicabil doar imitatorilor lui Webern. Modul în care Webern face uz de tehnici-le de retrogradare a seriei este atât de simplu și direct, încît se naște imediat o simetrie "aurală". Aceasta este esența simetriilor mai mici care dă în unitate toate amănuntele pe care o formă trebuie s-o aibă. O asemenea tehnică o regăsim și în Variațiunile pentru pian op. 27, în care se vede clar maniera în care sînt utilizate canoanele, ca-re strălucesc, dînd naștere unei linii de o cristalină frumusețe în în-tregul lor. El își limitează intervențiile sonore deseori la două sunete, ajungînd rareori pînă la grupuri de 4 sunete. Dar elementul liniar este atât de nou, încît această manieră de a utiliza grupuri foarte re-duse de sunete dobîndește o naturalitate deosebită.

Boulez, după examinarea unor importante opusuri weberniene, catalo-ghează patru tipuri de structură serială, pe care le denumește "fami-lyi":

- familii de serii libere de orice organizare, asimetrice;
- familii de serii avînd anumite elemente de simetrie;
- familii de serii simetrice micro-organizate;
- familii de serii cu permutări care dau naștere la "tropi".

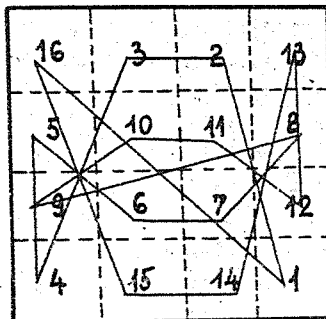
Tot Boulez mai analizează tipurile de serii restrînse și serii de-fective, acestea din urmă putînd avea și o coloratură modală, așa cum chiar în creația mai recentă a lui Boulez se poate observa.

Noțiunea de permutare circulară sau "serie multiformă", existentă în unele creații de Berg, cum ar fi "Suita lirică", dă naștere la ele-mente combinatorii extrem de interesante, care desigur sînt punctul de plecare care l-a inspirat și pe Boulez în organizarea "tropilor" din Sonata a III-a pentru pian.

Toată școala vieneză - și în special Webern - a fost obsedată de largile posibilități pe care le oferă permutările, în muzică dar și în matematică sau chiar în lingvistică. Obsesia careului magic al lui Dürer, un careu de cifre a căror rezultată verticală sau diagonală era mereu aceeași, se face desigur simțită și în multe pagini weberniene:

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

Acest careu al lui Dürer (din "Melancolia") dă naștere la următoarele "linii magice":



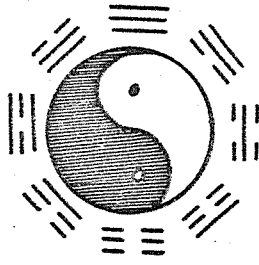
O tehnică de permutări asemănătoare, mult apreciată deja de Schönberg (de altfel toți compozitorii noii școli vieneze erau mari amatori de anagrame, pentagrame, etc.), o găsim în următorul careu în limba latină, unde pe verticală și pe orizontală precum și de jos în sus obținem aceleași cuvinte, ale frazei următoare: "SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS":

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Din acest careu rezultă o circulație de linii permutatorii foarte asemănătoare cu cele ale careului magic al lui Dürer și cu multe din per-

mutările infracelulare ale seriilor weberniene.

Fără asemenea interferențe ar fi greu să înțelegem mecanismele de funcționare ale micro-organizării celulare și a simetriei weberniene.



YANG și YIN

L'obsession de la symétrie chez Webern

Cornel Țăranu

Résumé

La notion même de la symétrie, qui date depuis l'antiquité paraît dans la "phrase-cléf" de Vitruve, citée par Matyla Ghyka ("Philosophie et mystique du nombre"). Après avoir vu la notion grecque de "Analogia" et celle des proportions géométriques (voir Pythagore), l'auteur essaie de démontrer des liens, parfois peu visibles, entre la pensée pythagoréenne et la construction sonore du Maître allemand. Une incursion dans la structure intérieure de la série de douze sons chez Berg et, surtout, Webern, nous révèle la présence de "figures isomorphes", comme les romme Boulez, figures qui, par leur répétition, transposition, etc., mènent vers une structuralisation sévère de leur géométrie intérieure. Cette symétrie peut être imaginée aussi en espace, où en profondeur, conformément à la "phrase-cléf" de Vitruve. Quelques considérations sur la polyphonie "en diagonale" de Webern, sur son instrumentation, mène vers les oeuvres de maturité du compositeur, comme l'opus 24 où les Cantates. Boulez a classifié les "familles" de séries, en analysant, aussi, les séries "défectives", ayant une couleur modale, si appropriée, parfois, de bien de nos musiques roumaines, mais ça sera, peut-être, le sujet d'une autre étude... Un dernier alinéat nous montre, le carré magique de Dürer aidant, le rôle très important joué par la technique de permutations dans la pensée sérielle de Webern, ôtant ainsi le voile qui couvre ses mécanismes secrets.

MODELUL ARMONIC CENTRAL ÎN SONATA NR.3 PENTRU VIOARA ȘI PIAN
DE GEORGÉ ENESCU

Conf.dr. Ede Terényi

Cercetarea muzicologică din ultimele două decenii pe plan mondial s-a îmbogățit cu o serie de studii dedicate stilisticii muzicii secolului XX. În special au fost abordate probleme legate de lumea armonică a celor mai reprezentativi creatori din prima jumătate a secolului. După descoperirea sistemului armonic bartókian - "cromatică lui Bartók", cum îl numește Lendvai - numeroase lucrări importante au fost dedicate aspectelor armonice ale creației lui Webern (Ligeti), Messiaen, etc. Printre acestea se numără și studiile legate de problematica dimensiunii verticale a lumii sonore enesciene, studii realizate de compozitori-muzicologi de seamă ai vieții muzicale de azi. Cercetările lui Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu, Cornel Țăranu, Anatol Vieru și alții au reliefat treptat concepția armonică originală a lui Enescu. Lucrarea de față, continuând cercetările anterioare ale autorului în domeniul lumii armonice enesciene (începute în cadrul studiului "Lumea armonică a Simfoniei de cameră de G.Enescu", ms.), își propune abordarea unei problematice de maximă importanță: preconizarea utilizării modelelor armonice ca elemente generatoare de sistem armonic în cadrul unei lucrări ciclice.

În Sonata a III-a "în caracter popular românesc", elementul armonic de bază este creat din două acorduri, strâns legate între ele prin structura lor complementară:

Ex.1



Față de o fundamentală, cu plasarea structurii geometrice 3 : 3 : 3 la o distanță de semiton ascendent, respectiv descendent, Enescu realizează, printre primii, acordul alfa și alfa inversat (terminologie utilizată de Lendvai) și segmentele acestora.

Iată întrebuințarea acordului într-un fragment mai lung din partea a III-a a Sonatei (măs.12 după [51]):

Ex. 4b

L'isstesso tempo (♩ = ♩ = 56)

12
8
p ben ritmato
ppp stacc.

Obs.: Prezența sunetului si formează cu octava mi o structură gravitațională; astfel, în structura de față, pe stratul lui la se suprapune la o relație gravitațională de cvintă perfectă stratul lui mi. Trebuie remarcat faptul că stratul lui mi în cadrul fragmentelor premergătoare este exprimat și prin acordul alfa inversat: Mi - fa - sol diez - si (sunetul Mi reprezentînd stratul de bază).

În partea a II-a, deja fragmentul de debut conturează cu claritate prezența acordului alfa inversat. Sunetele do diez - mi - fa - si fac parte dintr-un acord alfa inversat: sol - si bemol - do diez - mi, ca strat de bază inferior - fa - sol diez - si - re.

Modelul 1:3, 3:1 are un rol deosebit și în partea a III-a. Celula melodică de la începutul părții (si diez - do diez - mi), cu răspunsul dominantic pe si bemol (si bemol - do diez - re) dobîndește semnificații de leitmotiv. Aceste sonorități se regăsesc pe tot parcursul sonatei, dar mai cu seamă în final. Iată o combinație ingenioasă 1:3:1, la nr. 40:

Ex. 5

Sost. Un poco meno mosso

bf pesante rapsodico

Obs.: Acompaniamentul acordic reliefează o structură sonoră a cărei caracteristică este suprapunerea unor modele ca de ex. de 1:6 (pe fa și mi, raport dominantă-tonică, la fel ca și în cazul melodiei anterioare), respectiv 6:1.

Tot din partea a III-a cităm o combinație de 3:1:3 (fa - sol diez - la - do), cu completarea stratului inferior prin structura gravitațională bazată pe fa (vezi: fa - do - fa - sol diez - la - do în a doua măsură după nr.33). Această formulă acordică revine în varianta:

mi bemol - si bemol - mi bemol $\frac{1}{3}$ sol bemol $\frac{1}{3}$ la¹ - si bemol $\frac{1}{5}$ mi bemol²,

care prin adăugarea lui re bemol din vocea superioară prezintă următoarea structură: 3:1:3 (sol bemol - la - si bemol - re bemol), completată cu terța mică inferioară (mi bemol). Acest strat armonic devine prin dublări suportul sonor gravitațional al întregii structuri armonice.

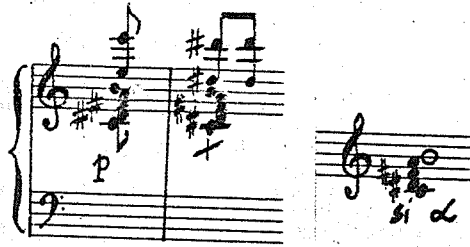
Ex. 6a

Obs.: Structura din Ex.6a apare prima dată în partea I, în măs.3 după nr. 12 (re - fa - sol diez - la - re); este edificator faptul că, prin melodii suprapuse, sunetele cu funcțiune de fundamentală (re - fa - sol diez) sînt extrem de clar conturate:

Ex. 6b

Sonata a III-a pentru vioară și pian "în caracter popular românesc" de G. Enescu este prin excelență o capodoperă a gândirii armonice tradiționale, dar interpretată în mod genial, într-o variantă sonoră foarte personală (precum am văzut prin analizele anterioare). Prezența înnoirilor armonice geometrice este aplicată în mod conștient în procesul armonic. Sistemul axelor în partea a II-a este atât de clar conturat prin introducerea planurilor sonore concentrate în jurul câte unui ton central - a lui si, apoi re și la bemol, cu revenire la re, atât în segmentul A, cât și în cadrul reapariției lui A sub formă variată -, încât aplicarea conștientă a sistemului axelor (relație pol-antipol, axă principală-axă secundară, etc.) se evidențiază în modul cel mai hotărâtor. În partea a III-a, acordurile alfa și derivațiile lui devin frecvente. De la cifra 42, planul sonor central este exprimat printr-un acord alfa:

Ex. 7



Putem considera în încheiere că acest studiu are menirea să atragă doar atenția asupra necesității continuării cercetărilor privind lumea armonică - atât de originală și inovatoare - a lui George Enescu. Sîntem la începutul descoperirii la Enescu a acelor tendințe de organizare a dimensiunii sonore care generează toată evoluția muzicii europene în prima jumătate a secolului al XX-lea. Este foarte interesant să cunoaștem variantele personale ale lui Enescu în desăvîrșirea sistemului armonic gravitațional și în formarea și dezvoltarea sistemului geometric. Aportul creator al lui Enescu în dezvoltarea armoniei moderne este extrem de prețios, hotărâtor în istoria muzicii contemporane.

Central Harmonic Pattern of the Sonata for Violin and Piano, No.3,
by George Enescu.

Ede Terényi

Summary

The present study - continuing the author's former researches in the field of Enescu's harmonic World - aims at the tackling of a most significant complex of problems: the proposal for the utilization of the harmonic patterns, as elements generating cyclical forms.

In the Sonata for Violin and Piano, No.3, by George Enescu, the basic elements derive from two structures:

1. $C \longrightarrow C\text{-Sharp} - E - G - E\text{-Flat}$ (the inverted alpha structure with a character of gravitational harmonic structure),

2. $C \longrightarrow D - F - G\text{-Sharp} - B$ (the alpha structure with a character of geometrical harmonic construction - the given variant is the segment from the alpha accord, based on the axis of D) (See ex.1, 2, 3)

Another important element is represented by the pattern: $\frac{1}{2} : \frac{3}{2}, \frac{3}{2} : \frac{1}{2}$ and its symmetrical combinations $\frac{1}{2} : \frac{3}{2} : \frac{1}{2}$; $\frac{3}{2} : \frac{1}{2} : \frac{3}{2}$ (See ex. 4a, b, 5, 6a, b).

The alpha accord and its segments are also used as central sonorous plans of some longer fragments, separated from the harmonic discourse (ex.7).

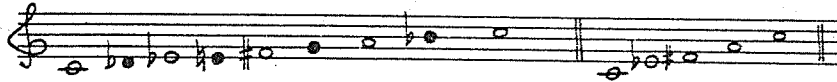
The Sonata for violin and Piano, No.3, "in Romanian popular style" by G.Enescu, is a masterpiece of the traditional harmonic thinking (gravitational system), but it has openings towards a new harmonic thinking as well, derived from the traditional system through reflection (geometrical system). Enescu's very personal harmonic interpretations, the geometrical harmonic innovations, brought forth consciously - sometimes in the forefront of the work - herald the evolution of Enescu's concept that culminates in the Chamber Symphony.

I. Moduri octaviante după 2, 3 sau mai multe octave

În prezentarea modurilor sale cu transpoziție limitată, Olivier Messiaen pornește de la ideea împărțirii simetrice a intervalului de octavă perfectă. Ca atare, toate cele 7 moduri propuse de el, au la bază fenomenul modului octavian (în sensul strict al noțiunii), constituindu-se șiruri ce pot fi privite ca variante ale scărilor cunoscute din muzica tradițională, octaviante și ele (modurile bisericesti, scara majoră sau minoră). Noutatea scărilor lui Messiaen constă, între altele, în faptul că se evidențiază un principiu al simetriei în ordonarea intervalelor. Această particularitate este favorizată de posibilitatea împărțirii octavei în segmente intervalice identice, cu ajutorul a trei grupe de intervale:

a) terțe mici succesive (acordul de septimă micșorată)

Ex.1 Messiaen: modul 2^1
Vieru: modul 70^2
Simbriger: modul 324^3



b) terțe mari succesive (acordul mărit)

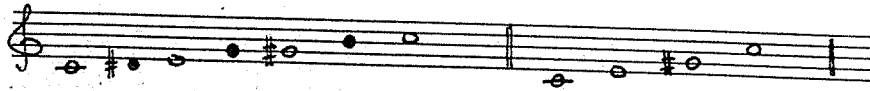
Ex.2 Messiaen: modul 1
Vieru: modul 180
Simbriger: modul 215



-
- 1 O. Messiaen, Technique de mon langage musical, Paris, 1944 (și 1956, 1966).
2 A. Vieru, Cartea Modurilor, vol. I, București, 1980.
3 H. Simbriger, Komplementäre Harmonik, Esslinger/Neckar, 1979.

Deși modurile lui Messiaen nu se rezumă doar la succesiuni variate de secunde mari sau mici (prin care aderența la scările tradiționale apare tot atât de evidentă ca și repetabilitatea structurii modale inițiale după o octavă), ci includ și intervale de terță, totuși, după cum precizează Anatol Vieru, două moduri cu transpoziție limitată nu sînt menționate și, deci, nici utilizate de Messiaen. Aceste două moduri ar fi:

Ex.8 Vieru: modul 171
Simbriger: modul 183



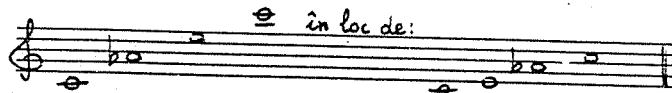
Vieru: modul 175
Simbriger: modul 209



Tot Vieru mai remarcă: "(...) pentru a fi riguroși, trebuie să trecem aici și perechea <1>", adică scara cromatică⁴.

Limitarea principiului octavianț la spațiul cuprins într-o singură octavă reprezintă doar o parte a posibilităților alcătuirii unor scări modale. Extinderea acestui principiu asupra două, trei sau mai multe octave deschide posibilități noi, ce privesc în primul rînd asemenea alcătuirii care, după metoda lui Messiaen, vor fi și ele simetrice. Astfel, o primă posibilitate se deschide prin împărțirea simetrică a două octave, fenomen bazat pe aceleași categorii intervalice ca și cele promovate de Messiaen în modul 3, dar utilizate în răsturnare: în locul axării elementelor constitutive ale modului pe sunetele-pivot ale terțelor mari succesive, același trison mărit este dispus acum prin răsturnare intervalică, rezultînd succesiuni de sexte mici:

Ex.9



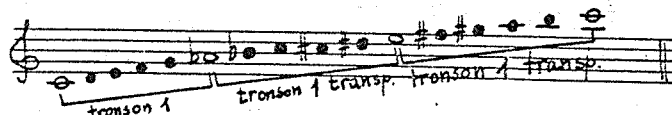
Intervalul mai mare (sextă mică față de terță mare) permite o varietate intonațională mai pronunțată în ordonarea elementelor componente. Aceste moduri se afirmă cu însușiri variate. Ele pot cuprinde un număr variabil de sunete constitutive, înglobînd sau nu totalul cromatic. De asemenea, cele trei tronsoane componente pot fi și ele, la rîndul lor, alcătuite simetric sau nu. O posibilă clasificare a unor asemenea mo-

4. A. Vieru, op.cit., p.101.

duri are în vedere următoarele criterii:

1. Numărul integral al sunetelor cuprinse în spațiul celor două octave
2. Inglobarea sau nu a totalului cromatic
3. Modalitatea în care în interiorul tronsoanelor se constituie "micro-moduri", prin:
 - a) repetarea structurii intervalice inițiale prin transpoziție (imitându-se procedeele promovate de Messiaen)
 - b) repetarea structurii intervalice inițiale prin recurență
 - c) organizarea simetrică sau asimetrică a "micro-modurilor" cuprinse în spațiul sextei mici.

Ex.10



Obs.: Mod octavian după două octave, format din 15 sunete. Cuprinde totalul cromatic. Organizare asimetrică a tronsoanelor componente.

Ex.11



Obs.: Mod octavian după două octave, constituit din 15 sunete. Nu cuprinde totalul cromatic (lipsesc sunetele do diez, re diez, la diez). Structură asimetrică a tronsoanelor componente. Simetrie în oglindă în jurul sunetelor-pivot.

Ex.12



Obs.: Mod octavian după două octave, format din 18 sunete. Cuprinde totalul cromatic. Structură simetrică a tronsoanelor componente. Simetrie în oglindă din patru în patru sunete.

Ex.13



Obs.: Mod octavian după două octave, format din 15 sunete. Cuprinde totalul cromatic. Simetrie în jurul sunetelor-pivot, precum și în jurul intervalului din mijlocul tronsoanelor.

Practic, asemenea moduri pot fi construite pornind de la toate posibilitățile de ordonare a sunetelor în spațiul sextei mici, utilizându-se sistematizările intervalice propuse de Vieru sau Simbriger. Structurile modale se alcătuiesc în baza transpoziției sau în baza simetriei în oglindă, pornind de la cel de-al doilea sunet-pivot.

În unele cazuri mai rare, structura particulară a micro-modului cuprins în ambitusul sextei mici generează, prin aplicarea procedurii sus-menționate, tot moduri octaviante după o octavă:

Ex.14



Intrucât intervalul-cadru al modurilor octaviante după două octave este sexta mică, transpozițiile sînt limitate (8 transpoziții).

Utilizarea unor astfel de moduri în procesul compozițional poate garanta o anumită ordine în dispunerea sunetelor, în sensul că întreaga structură modală, extinsă pe tot registrul sonor disponibil, formează un vector al înălțimilor. Sunetele astfel prestabilite au, deci, un caracter fix, imuabil⁵, ce poate fi păstrat pe extensiuni variabile, în funcție de intenția creatoare.

5 Tiberiu Olah, în Simfonia corală "Timpul cerbilor" distribuie o serie de 12 sunete în spațiul a trei octave, utilizînd configurațiile micro-modale de asemenea în sensul unui vector al înălțimilor. Astfel, întreaga desfășurare este guvernată atît pe plan orizontal cit și pe cel vertical de această ordine prestabilită:

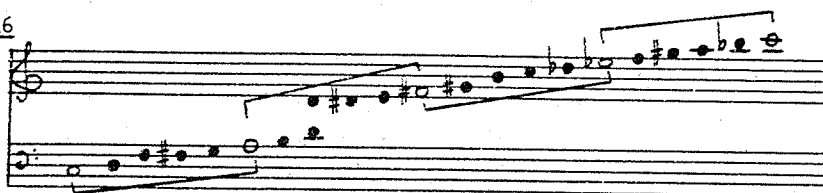
Ex.15

(vezi: A. Dogaru, Simfonia corală "Timpul cerbilor" de Tiberiu Olah, în Revista "Muzica", nr.4/1980, p.14)

CONSERVATORUL
"G. DIMA"
BIBLIOTECA

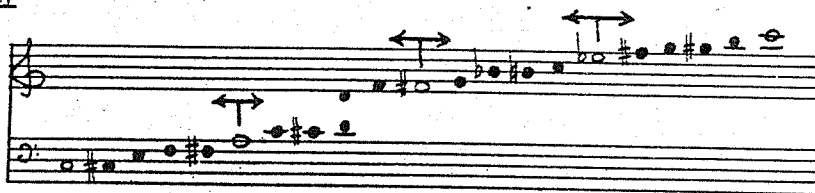
Moduri octaviante după 3 octave eșalonează acordul de septimă micșorată (osatura modului 2 al lui Messiaen) în sexte mari succesive (în loc de terțe mici succesive). Iată câteva exemple de astfel de moduri:

Ex.16



Obs.: Mod de 20 de sunete, octavian după trei octave. Cuprinde totalul cromatic. Structură asimetrică a tronsoanelor componente.

Ex.17



Obs.: Mod de 20 de sunete, octavian după trei octave. Cuprinde totalul cromatic. Structură simetrică în jurul sunetelor-pivot (recurență intervalică).

Ex.18



Obs.: Mod de 20 de sunete, octavian după trei octave. Cuprinde totalul cromatic. Structură simetrică a tronsoanelor componente (simetrie în jurul unui interval), precum și simetrie în eșalonarea tronsoanelor (simetrie în jurul sunetelor-pivot).

Următoarele eșalonări echidistante în alcătuirea unor scări modale simetrice se orientează după sunetele-pivot ale cvartelor perfecte, precum și ale septimelor mici. Rezultă moduri octaviante după 5 octave:

Ex.19

Musical notation for Ex.19. It consists of a grand staff with two staves. The upper staff shows a scale starting on G4 and ascending to G5. The lower staff shows a scale starting on G3 and ascending to G4. Fingerings are indicated by numbers 1, 3, 1, 1, 3, 1, 1, 3, etc. A 'pva' marking is present at the end of the scale.

Obs.: Mod de 36 de sunete, octaviană după cinci octave. Cuprinde totalul cromatic deja în eşalonarea sunetelor-pivot. Simetrie în oglindă în jurul sunetelor-pivot, precum și în jurul intervalului din centrul tronsoanelor componente.

Ex.20

Musical notation for Ex.20. It consists of a grand staff with two staves. The upper staff shows a scale starting on G4 and ascending to G5. The lower staff shows a scale starting on G3 and ascending to G4. A 'pva' marking is present at the end of the scale.

Obs.: Scara hexafonică în distribuție de septime succesive. Mod de 24 de sunete; cuprinde totalul cromatic. Simetrie în jurul sunetelor-pivot, precum și în jurul sunetului din mijlocul tronsoanelor componente (simetrie din două în două sunete).

Luând ca repere intervalele de cvintă perfectă, iau naștere moduri octaviante după 7 octave:

Ex.21

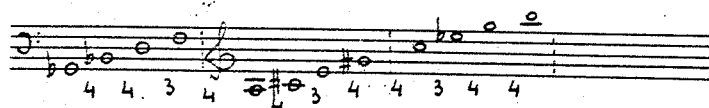
Musical notation for Ex.21. It consists of a grand staff with two staves. The upper staff shows a scale starting on G4 and ascending to G5. The lower staff shows a scale starting on G3 and ascending to G4. A 'pva' marking is present at the end of the scale.

Obs.: Mod de 36 de sunete, totalul cromatic realizându-se prin eşalonarea succesivă a cvintelor perfecte. Simetrie din două în două sunete.

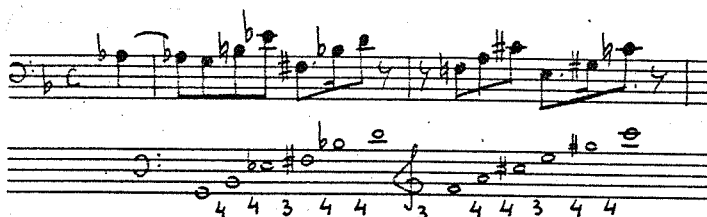
sau, în baza intervalului-cadru de septimă mare, moduri octaviante după 11 octave. Date fiind limitele perceptibilității auditive, astfel de moduri pot fi considerate practic a fi "șiruri infinite" (termen propus de A. Vieru) sau non-octaviante în sensul strict al noțiunii).

Un astfel de șir infinit modelează structurile sonore din piesa "Evenimente 1907" de Tiberiu Olah. Fiind alcătuit dintr-un total cromatic, "împărțit în trei moduri 'septime'"⁶, modul în cauză se identifică, de fapt, cu totalul cromatic din Simfonia "Faust" de Liszt:

Ex.22 Tiberiu Olah: "Evenimente 1907"

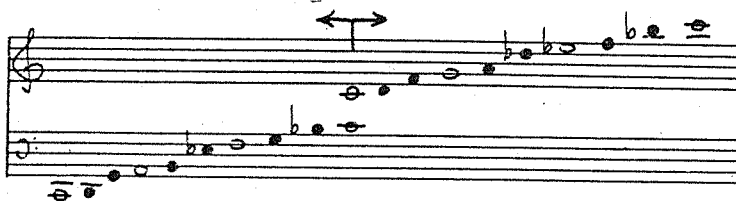


Ex.23 Franz Liszt: Simfonia "Faust"



Pentru alcătuirea unor scări modale octaviante după 4, 6, 8, 9 sau 10 octave, este necesară o îndepărtare față de aspectul împărțirii echidistante. Aceste spații nu pot fi segmentate în componente identice, astfel încât va trebui să se recurgă la structuri mixte. Fără a renunța la principiul simetriei, un mod octavian după 4 octave ar putea avea următoarea eșalonare a micro-modurilor constitutive:

Ex.24

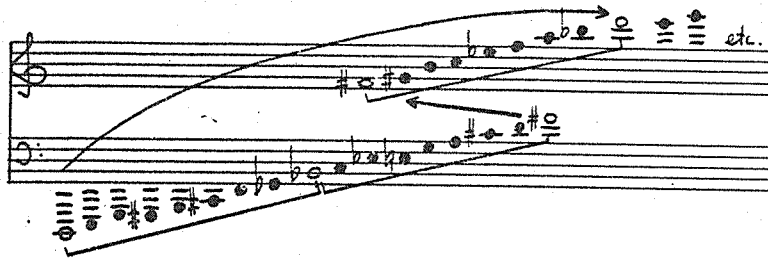


Obs.: Mod de 18 sunete; nu cuprinde totalul cromatic (lipsesc sunetele mi, fa diez, sol diez). Simetrie în oglindă, din mijlocul modului. Intervalul din centrul tronsoanelor prezintă o comprimare succesivă (cvartă, terță mare, terță mică), urmată prin recurență de o dilatare intervalească (terță mică, terță mare, cvartă).

În fine, extinzând și mai mult spațiul între două sunete-pivot, se obțin șiruri simetric alcătuite, octaviante după 5 octave, ca în exemplul următor, bazat pe echidistanța sextelor mici dublate (în locul terțelor mari sau al sextelor mici):

⁶ A.Vieru, op.cit., p.143.

Ex. 25



Asemănător se prezintă și echidistanța între decime mici (în locul terțelor mici sau al sextelor mari succesive).

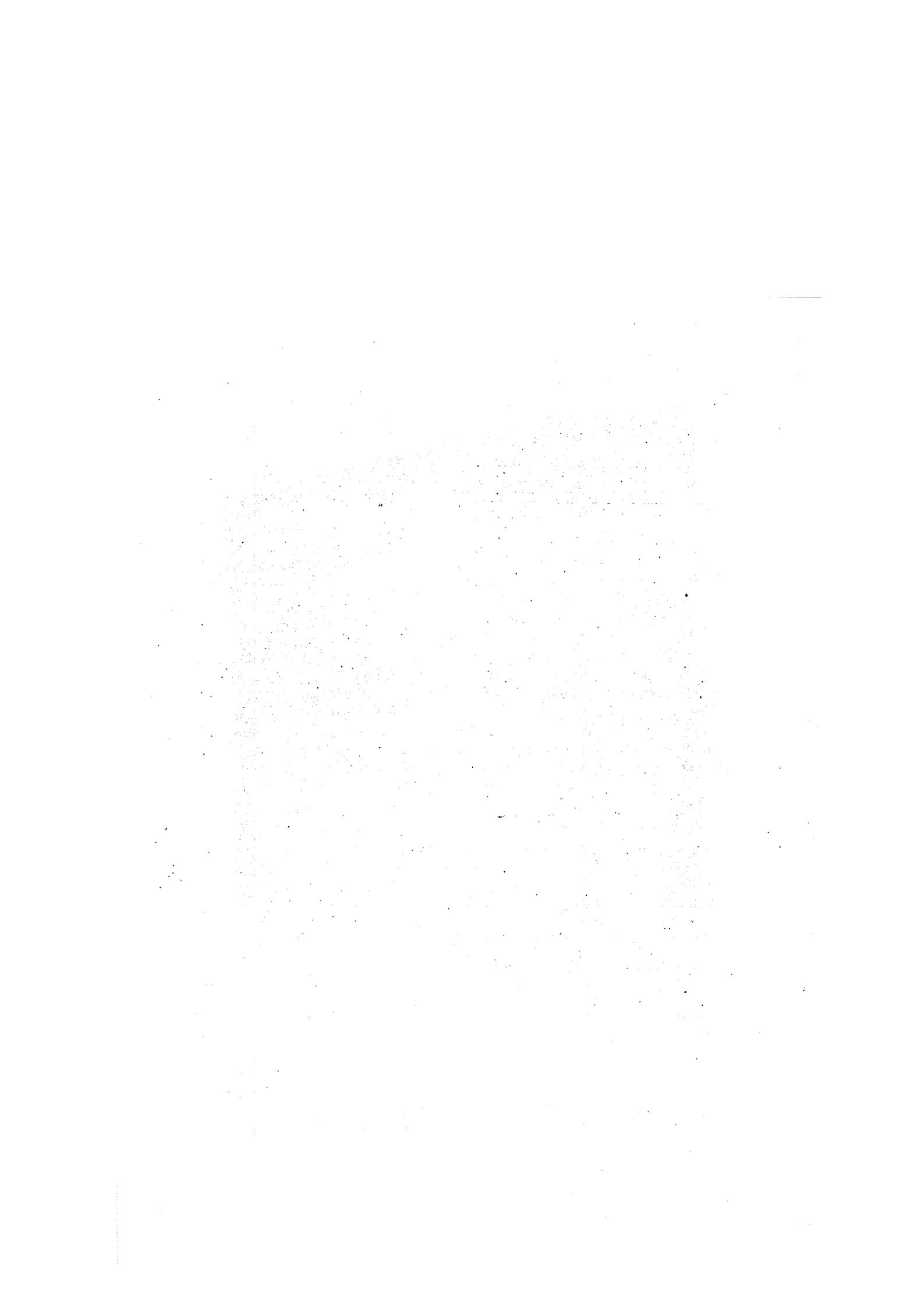
Determinismul vectorial axat pe scări modale simetrice constituie una dintre posibilitățile de organizare sonoră, ce poate îmbogăți la un moment dat tehnica compozițională. Eliminând fenomenele întâmplătoare, coordonarea strictă a înălțimilor sonore într-o unitate atât verticală cât și orizontală permite compozitorului stabilirea unei ordini în derularea evenimentelor sonore. Fără a exagera acest principiu, ci privindu-l doar ca o posibilă metodă ce completează alte metode, organizarea vectorială se afirmă cu calitățile unui sistem ce permite nu numai un autocontrol eficient în procesul de creație, ci și valorificarea unor însușiri modale specifice, cuprinse în această ordine.

Tonhöhenorganisation auf der Grundlage von Intervallproportionen

Hans Peter Türk

Zusammenfassung

Von Messiaens Modi mit begrenzten Transpositionsmöglichkeiten ausgehend, entwickelt der Verfasser weitere Tonskalen, die im Unterschied zu jenen nicht das Rahmenintervall einer einzigen, sondern das von zwei, drei und mehreren Oktaven ausfüllen. Dabei können verschiedene intersymmetrische Anordnungen der Intervalle vorgenommen werden, während die Wiederholung der Skala nach zwei, drei oder mehreren Oktaven auftritt. Eine solche grossräumige Disposition kann als Tonhöhen-Vektor die Durchstrukturierung eines Werkes oder auch nur gewisser Strecken desselben bestimmen.



Conf.dr. Andrei Benkő

După cum este cunoscut, recitativul ca element de exprimare, respectiv ca element de limbaj, este caracteristic genurilor legate de text, deci pentru muzica vocală, vocal-sinfonică, operă, oratoriu; mai rar se prezintă în cantată. Intru-un studiu realizat în anii precedenți am prezentat recitativul instrumental al muzicii secolului al XIX-lea, recitativ prezent în creația unor compozitori ca Robert Schumann, Franz Liszt, César Franck și alții. Această tradiție se continuă și de către compozitorii veacului nostru, fie că acest caracter se accentuează chiar în titlul lucrării, ca de exemplu (în ordine cronologică) de Arnold Schönberg, Zoltán Kodály, Dimitri Șostakovici, Ferenc Szabó, Hanns Eisler, Constantin Silvestri, Sigismund Toduță, Ede Terényi, Liviu Rusu, Boldizsár Csiky, Csaba Szabó, Wilhelm Georg Berger, Dan Buciu, fie că apare menționat în subtitlu, sau apare în formă de fragmente cu caracter recitativ, de la Schönberg, Mahler și pînă la generația născută în anii 1940, ca de exemplu la Octavian Nemescu, Hans Peter Türk, Dan Voiculescu¹.

În cele ce urmează vom prezenta cîteva lucrări în care recitativul instrumental se accentuează și în titlul lucrărilor sau în cel al părților.

1/ Schönberg compune în anul 1908 cele "Cinci piese pentru orchestră", în care "Recitativul obligat" ("Das obligate Rezitativ") încheie ciclul. În anul compunerii, lucrarea fiind de un caracter novator, compozitorul semnălează de fiecare dată, la schimbarea știmei, vocea principală (Hauptstimme), scoțînd astfel la iveală linia melodică, în felul acesta ușurînd urmărirea concepției melodice a creatorului. Ovidiu Varga consideră această parte intens polifonizată, poliritmată, punctată doar de două culminații dinamice, și într-un sens oarecare, cu semnul întrebării, un preludiu la monodrama "Erwartung"²:

¹ P. Brâncuși-N. Călinoiu, Muzica în România socialistă, București, 1983; G. Darvas, Zene Bachtól napjainkig (Muzică de la Bach pînă în zilele noastre), Budapesta, 1981; D. Matthews (red.), Zongoramuzsika (Muzică pentru pian), Budapesta, 1976; M. Popescu, Repertoriul general al creației muzicale românești, vol. I-II, București, 1979, 1981; V. Tomescu, Drumul creator al lui Dimitrie Cuclin, București, 1956; Z. Vancea, Creația muzicală românească. Sec. XIX-XX, vol. I-II, București, 1968, 1978.

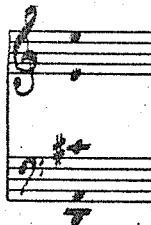
² O. Varga, Quo vadis musica?, III, Cei trei vienezi și nostalgia lui Orfeu, București, 1983, p. 104-105.

Ex.1



Linia melodică, plină de altfel de un dramatism profund, se perindă de la un instrument la altul, cu salturi de septimă, nonă, în ambele direcții, una din cezuri realizându-se pe re:

Ex.2



2/ În perioada primului război mondial, Kodály a creat Cvartetul de coarde nr.II, în care o parte poartă menționarea: "Quasi recitativo". János Breuer afirmă despre acest recitativ că este o pornire liberă, improvizatorică, care completează intervalul de cvintă. Intonația are ceva comun cu melodicitatea fluietului, a vioarei și a violoncelului. În armonii apar sunetele care lipsesc din melodie, subliniind astfel caracterul quasi-vorbit³:

Ex.3

Andante (♩=76)

ad. lib. *p* cresc. *f*

sf > *sf* > *sf* >

4/4

3 J. Breuer, Kodály-kalauz (Călăuză Kodály), Budapesta, 1982, p.90.

3/ In anul 1927, creația componistică a lui Șostakovici se îmbogățește cu "Aforismele" op.13, concepute pentru pian. Ciclul pornește cu un "Recitativ". Linia melodică apare mai domcală ca în exemplul precedent, pe alocuri cu mișcări, cu sunete largi, cu salturi mai rare. Basul însoțește acest mers al liniei melodice cu salturi sau cu o pedală. Între cele două linii apare a treia, cu mișcare continuă, bazată pe alt ritm. Prima cezură se accentuează prin timpi lungi și cu intervalul de cvintă:

Ex.4 $\text{♩} = 104$

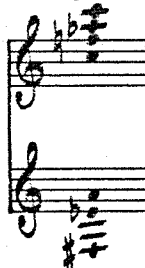


4/ Eisler a compus și el o lucrare care aparține temei noastre: "Recitativ und Fuge Über B-A-C-H" (op.46), pentru o formație camerală formată din violină, violă, violoncel, lucrare datată din anul 1934. Ea se încadrează între acelea care aduc un omagiu pios marelui muzician⁴.

5/ În anul 1936, Ferenc Szabó se prezintă cu o "Suită lirică", în care partea a doua este de asemenea un "Recitativ". Lucrarea, concepută original pentru orchestră de coarde a apărut ulterior modificată și transcrisă în Sonata pentru violoncel și pian; din aceasta însă "Recitativul" a fost eliminat. După părerea lui Pál Kadosa, "Recitativul" reprezintă o etapă care este legată mai mult de tradițiile muzicale, avînd totuși și un caracter de expresionism⁵. Recitativul este realizat în spiritul parlando-ului, în registrul grav al instrumentelor de coarde.

6/ Din șirul lucrărilor create pînă la sfîrșitul celui de al doilea război mondial, amintim "Recitativul" creat de C.Silvestri, în anul 1944, conceput pentru pian, recitativ care deschide ciclul intitulat "Piese de concert" (op.25). Deschiderea se face printr-un acord compus din două trisonuri - în sens bitonal:

Ex.5



Se continuă apoi cu arpegii combinate cu cezuri, măsurile schimbîndu-se des (7/8, 2/4, 5/8, 4/16 etc.), caracterul bitonal menținîndu-se mai departe, cele două mîini reprezentînd cîte una din tonalități.

7/ Din noua etapă, cea de după al doilea război mondial, prezentăm

4 Cursurile de care dispunem nu conțin această lucrare, nici cea următoare.

5 J. Maróthy, Zene, forradalom, szocializmus (Muzică, revoluție, socialism), Budapesta, 1975, p.510.

"Recitativul" semnat de S.Toduță, parte de sine stătătoare a Sonatei pentru violină și pian (1953). În introducere (*Senza misura*) se sesizează caracterul monumental, sobru al părții: se intonează melodia cu un acompaniament de triplă octavă, respectiv de acompaniament ce constă din blocuri, în general, pe timpi tari. Și în lucrarea aceasta se poate sesiza prezența elementelor bitonale:

Ex.6

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked *ff con patetico slancio* and consists of three staves (treble, middle, and bass clefs). The music is written in a complex, bitonal style with triple octaves. The second system continues the piece, marked *etc.*, and also features complex, bitonal accompaniment with triple octaves. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

8/ După doi ani de zile, în 1955, E.Terényi compune un recitativ, parte introductivă a Sonatinei pentru vioară și pian (lucrare revizuită în anul 1965), în care recitativul se dezvoltă pe două linii: una bazată pe un motiv pregnant ritmizat și alta, cu un caracter mai liniștit. La aceasta se mai adaugă bitonalitatea ce rezultă din cele două linii (pianul contribuie cu un acompaniament de blocuri, sau susține cu acorduri lungi mersul melodic al violinei):

Ex. 7

Musical score for Example 7, consisting of two staves. The top staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The bottom staff contains a bass line with chords and dynamic markings including *mf*, *gliss.*, *mp*, *f*, and *sfz*. A tempo marking *3 poco rit.* is present above the second staff.

9/ In anul 1962, W.G. Berger compune Sonata pentru violă și violoncel, în care partea a doua este un "Recitativo", unde compozitorul folosește procedeul oglinzii, dar nu în sensul obișnuit: măsurile cresc cu câte o pătrime, până la 7, apoi scad treptat, axa fiind măsura compusă din 7 pătrimi; mișcarea este continuă, melodia mutându-se de la un instrument la altul:

Ex. 8

Allegro moderato, drammatico ♩ = 108 - 116

Musical score for Example 8, illustrating the 'mirror' technique. It consists of three systems of two staves each. The time signatures change progressively: 1/4, 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 7/4, 6/4, 5/4, 4/4, 4/4, 3/4, 2/4, 1/4, and finally *etc.* The dynamics range from *pp* to *fff*. The score shows a melodic line on the top staff and a bass line on the bottom staff, with various articulations and slurs.

Exemplele s-ar mai putea continua. Din materialul studiat pînă în momentul de față se poate constata că:

a) Recitativul instrumental este tot atît de frecvent și în muzica secolului al XX-lea, ca și în cea a veacului trecut, dacă nu într-o măsură mai mare. Acest element se găsește - în măsură variabilă - la diferite generații ale compozitorilor.

b) Recitativul instrumental apare în cele mai diferite genuri - simfonie, sonată, suită, concert, cvartet de coarde, muzică programatică, variațiuni etc.

c) Sursele din care provine sînt de mai multe feluri: tradiția antică, vorbirea de toate zilele, recitativul vocal, respectiv Sprechgesang-ul veacului, diferite genuri ale muzicii populare, cum ar fi bocetul, balada, etc.

d) Tipurile sînt variate, de la cel monocordic pînă la cel liric-dramatic, cu un ambitus larg; ca tempouri, se desfășoară de la lent pînă la agitat.

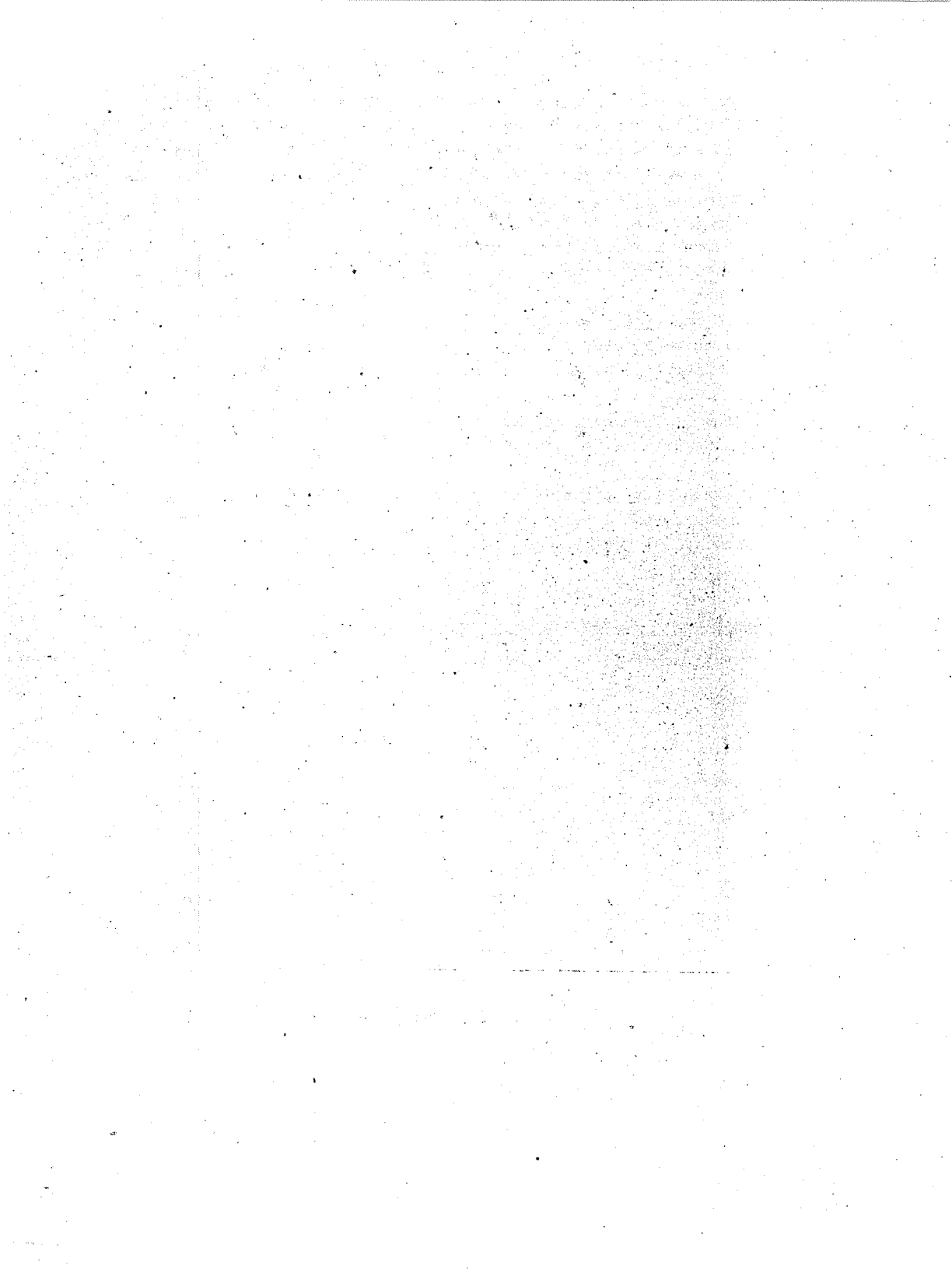
e) Recitativul este prezent într-o serie de lucrări aparținînd școlilor naționale, respectiv unor curente moderne, element care îmbogățește limbajul muzical al veacului XX.

Einige Bemerkungen betreffend das instrumentale Rezitativ in der Musik des 20. Jahrhunderts

Andrei Benkő

Zusammenfassung

Als Fortsetzung seiner Studie über das instrumentale Rezitativ in 19. Jahrhundert, bringt der Autor Beispiele zum selben Thema aus der Musik des 20. Jahrhunderts, die durch Werke von Schönberg, Kodály, Schostakowitsch, Eisler, Szabó, Silvestri, Toduță, Terényi und Berger vertreten sind. Daraus geht hervor, dass das Rezitativ bei sämtlichen Komponistengenerationen mindestens so häufig vorkommt wie im 19. Jhdt. Es durchzieht die verschiedensten Musik-Gattungen. Sein Spektrum reicht vom gesprochenen und gesungenen Rezitativ sowie Sprechgesang bis zu der aus der Volksmusik entlehnten Totenklage und Ballade. Die Vielfalt seiner Typen bewirkt ausgedehnte Anwendungsmöglichkeiten bei den Komponisten der Nationalen Schulen und etlicher moderner Strömungen der Musik.



Elena Chircev, prof.
Șc. gen. nr.2, Secția muzică,
Cluj-Napoca

"Miorița", temă fundamentală a culturii românești, a constituit de la publicarea sa de către V.Alecsandri în "Poesii populare ale românilor", subiectul a numeroase analize și cercetări menite să dezvăluie perfecțiunea poetică și muzicală a anonimei creații ce cunoaște în zilele noastre peste o mie de variante; toate uimesc prin persistența lor în spațiu și timp, dar nu întâmplător, pentru că "aici e simbolizată existența pastorală a poporului român și chiar unitatea lui în mijlocul real al țării, reprezentat de lanțul carpatin"¹.

Creația muzicală cultă a integrat ideea mioritică în două moduri diferite, și anume: prin dezbateră muzicală a subiectului baladei (lucrările lui T.Brediceanu, P.Constantinescu, A.Vieru, S.Tođuța, Gh.Dumitrescu) sau apelând doar la simbolurile care sînt transfigurate muzical (C.D. Georgescu, S.Vulcu, Iancu Dumitrescu).

Redarea valențelor expresive ale temei mioritice este în directă legătură cu dimensiunile arhitectonice ale lucrărilor, iar aceste dimensiuni se leagă de dramatismul activizant din epicul baladei. În felul acesta, ideea mioritică se află exprimată între limitele liricului restrîns al unor armonizări sau prelucrări de melodii pe texte fragmentate și epicul unor lucrări mai extinse (corale) în care dramatismul este trăit în planul imaginativ al auditoriului, pînă la lucrările dramatice ample (oratorii), cu personaje diferențiate, cu secțiuni muzicale purtînd fiecare o sarcină de conflict, de acțiune, etc.

Cel care a abordat muzical ideea mioritică pentru prima dată este T.Brediceanu, care în caietul X din "Doine și cîntece populare românești" pentru voce și pian (1927) cuprinde și cinci variante ale "Mioriței". Prelucrările lui T.Brediceanu, deși prezintă un melos diatonic deosebit de expresiv, sînt de fapt simple armonizări ale melodiilor populare, avînd însă meritul de a aduce în atenția compozitorilor ideea mioritică.

Prima abordare complexă arhitectonic și dramaturgic a "Mioriței" o constituie amplul poem coral realizat de P.Constantinescu pe versurile

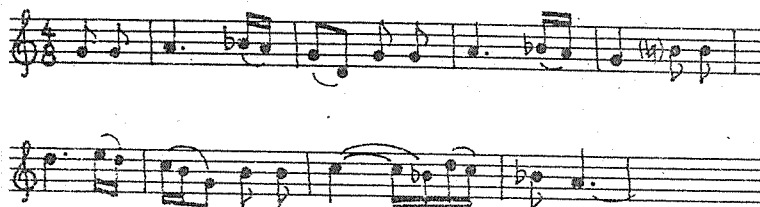
¹ G.Călinescu, Istoria literaturii române ..., București, 1982, p.58.

publicate de V.Alecsandri, combinate cu versuri culese de folcloristul Gh.Fira.

Realizarea muzicală generală formală și tehnica folosirii melodiilor populare în îmbinare cu unele melodii noi, ca și gândirea modală și tehnica polifonico-heterofonică și armonică, situează lucrarea la o fază de creație superioară față de lucrările folclorice ale lui T.Brediceanu și S.Drăgoi, deschizând drumul lucrărilor ample ce vor apare în deceniile următoare.

Deși "Miorița" circulă în peste o mie de variante în cadrul genurilor de baladă și colindă, la vremea elaborării lucrării (1950), P. Constanținescu nu a cunoscut prea multe melodii, deoarece culegerile muzicale masive au început mult mai târziu decât cele literare. Dintre melodiile pe care le-a avut la îndemână, compozitorul a ales una de baladă și două de colind. La acestea se adaugă alte două melodii create de autor:

A - melodia inițială de baladă (varianta din Răginari-Sibiu)



B - melodia de colind (variantă culeasă de S.Drăgoi în comuna Belint)



C - melodia publicată de M.Vulpescu în vol. "Cîntecul popular românesc"



D - melodia creată de P.Constantinescu în spiritul unor variante puse în circulație de T.Brediceanu



L - melodia de legătură între tema de baladă și cea de colind



Planul arhitectonic nu este conceput strict, tratarea muzicală urmărind liniaritatea textului într-o derulare continuă, cvasi-narativă, cu mici sublinieri, comentarii muzicale, constituite din scurte interludii, asemeni celor instrumentale sau vorbite din balada populară. Intrucît, în ceea ce privește planul arhitectonic există suficiente neconcordanțe între autorii care au încercat o prezentare a acestuia², propunem o nouă eșalonare, care să se axeze pe momentele dramatice, luîndu-le pe acestea drept coordonate estetice. Desigur, forma mare poate să fie aceea pe care o propune C.Rîpă³, de A-B-A₁, fără însă ca dimensiunile acestor strofe să fie limitate cu mare precizie. Subliniem încă o dată că ideea care ne conduce la o formulare a planului arhitectural este legată strict de coordonatele dramatice ale textului.

² v. D.Popovici, Muzica corală românească, București, 1966, p.165-166; V.Tomescu, Paul Constantinescu, București, 1967, p.361-364; C.A.Stoianov, Miorița în creația a trei compozitori, în "Studii de muzicologie", vol.X, București, 1974, p.107-110; C.Rîpă, Reflecții la "Miorița" de P.Constantinescu, în "Lucrări de muzicologie", vol.10-11, Cluj-Napoca, 1979, p.206-218.

³ C.Rîpă, op.cit., p.216.

[A] este momentul realizat cu prima temă, A (melodia de baladă, varianta din Rășinari) expusă succesiv de cinci ori, adică:

$$[A] = A + A_1 + A_2 + A_3 + A_4$$

Segmentele temei A sînt alcătuite din fraze de 4+4 măsuri pe dimensiunea a 4 rînduri melodice (4 versuri), acoperind următoarele momente tematice literare: "locul acțiunii", "momentul acțiunii", "personajele acțiunii", "hotărîrea ciobanilor"⁴. Unitatea tematică a momentului se constituie ca o expunere a elementelor ce preced drama (cu unele anticipații discrete).

Între cele două strofe mari [A] și [B] apare un moment muzical de legătură (L), constituit din melodia populară cu specific de colind (repartizată în trei voci: bas, sopran, alto) din măsurile 46-57. Momentul muzical L acoperă elementul tematic literar al "motivației hotărîrii (omorului)". Prezența acestui moment de legătură este indispensabilă din punct de vedere dramatic. După melodia lină a baladei din prima secțiune, care ne introduce în tăcutul plai ce va constitui locul acțiunii, alternanța continuă a măsurilor de $\frac{2}{8}$ și $\frac{3}{8}$ din momentul L, tensionează treptat întreaga atmosferă, conducînd spre momentul dramatic următor. Trecerea spre secțiunea B se realizează la fel de lin și în planul melodic, momentul L pregătind trecerea de la melodia de baladă la cea de colind.

Mijlocul propriu-zis, [B], este marcat prin apariția melodiei de colind, varianta culeasă de S. Drăgoi în comuna Belinț, care va dialoga pe tot parcursul acestei secțiuni cu melodia C, culeasă de M. Vulpescu. Acest dialog muzical, acoperă în planul literar dialogul ciobanului cu mioara, cuprinzînd următoarele nuanțări tematice: "oia năzdrăvană"(B), "întrebarea ciobanului" (C), "locul îngropării" (D - melodia creată de P. Constantinescu), "obiectele îngropate cu ciobanul" și "plîngerea oilor" (C).

Cursivitatea dialogului este asigurată prin intermediul interludiilor pe care le-am notat cu \underline{i} , alcătuite dintr-un material muzical de 2-5 măsuri.

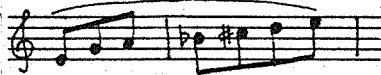
$$\text{Deci } [B] = (L) B i_1 C i_2 B_v i_{1v} C_v i_3 D i_4 C + i_2$$

Mijlocul [B] comportă o mare încărcătură dramatică, cuprinzînd practic episodul cel mai important pe care toate textele populare îl conțin, testamentul ciobanului. Dramatismul acestei secțiuni este generat de dialogul ciobanului cu "cea mioriță" care "din ochi lăcrăma", dialog care întrerupe pentru moment cursivitatea domoală a discursului

⁴ Elementele tematicii literare sînt după P. Apostol, "Motivul mioritic în cultura română", studiu introductiv la "Miorița" de A. Fochi, București, 1965, p. 65.

muzical prin apelativul repetat care aduce simultan o schimbare a metrului și unisonul ritmic la sopran și alto, la care se adaugă basul cu o pedală de formulă melodică ostinată. Chemarea ciobanului se va prelungi ca fundal pentru tema C, care realizează interogația ciobanului. Momentul acesta, de o culoare armonică deosebită, pare să tindă spre culminație, dar interludiul care îl succede (m.88-92) și în leagă de episodul următor, readuce echilibrul mișcării inițiale, stăvilind parcă exuberanța discursului. Răspunsul mioarei aduce o anticipație în desfășurarea acțiunii, în care nu lupta este elementul artistic (dramatic) vizat, ci alternativa unei aprecieri realiste a posibilităților, de unde necesitatea testamentului. Momentul central al întregii lucrări este reprezentat de melodia la unison, de o deosebită măreție prin caracterul său sintetic și prin echilibrul muzical pe care îl restabilește, aducând fondul de ritm și tempoul liniștit al începutului și reinstalând ondulația lină a spațiului mioritic, în care ciobanul dorește să fie îngropat ("în strunga de oi"). Elementul tematic literar al testamentului, care nu lipsește din nici o variantă populară a "Mioriței", este astfel realizat muzical încît creează sentimentul de legătură trainică cu lucrurile și ființele dragi, dar și sentimentul perpetuării în cosmogonia universală.

Prezența interludiului i_2 în măs.145 produce un hiatus în desfășurarea discursului muzical, prin melodia cu caracter de rubato ce apare la sopran și întrerupe fluxul de giusto silabic, delimitînd astfel cea de a treia secțiune a poemului.



Revenirea primei teme, A (melodia de baladă), în măsura 148 marchează începutul reprizei, dinamizată prin cuprinderea față de expoziție, a temei a doua, B, și a temei D. În planul tematicii literare, repriza muzicală acoperă momentele tematice următoare: "maica bătrână" (A), "portretul ciobanului" și "nunta mioritică". Portretul ciobanului este realizat muzical în două segmente: primul, întrebarea maicii bătrâne, aparținînd melodiei L, iar al doilea, aparținînd temei B, transformată, apropiată de melodia L, deci B_1 .

Un interludiu de 5 măsuri pregătește trecerea la unul din cele mai importante momente tematice, "nunta mioritică", subliniată muzical prin apariția melodiei D. Unisonul care se instalează odată cu revenirea melodiei D ne duce cu gîndul înapoi, legătura dintre cele două momente - "locul îngropării" și "nunta mioritică" - fiind astfel marcată și muzical de către compozitor.

Elementele motivice ale temei A vor alcătui materialul muzical al Codei (m.235-246), un unison de o mare frumusețe melodică, expresia

unei stări de seninătate și contemplație.

În partea mediană a poemului se remarcă prezența constantă a interludiilor (poate numite impropriu astfel), care punctează desfășurarea continuă a acțiunii. Interludiile au diverse funcții structurale, unele anticipând structura melodico-ritmică a strofei (i_1, i_{1v}), altele fiind punctuații la încheierea strofelor (i_3, i_5), sau elemente de tranziție (i_2, i_{2v}). Interludiile se mai deosebesc între ele prin faptul că unele duc mai departe discursul muzical (avînd și text muzical nou - i_4), pe cînd altele sînt elemente de legătură propriu-zise, cu text segmentat, repetat, etc. Din acest punct de vedere, interludiile reprezintă momentul epic în dezvoltarea acțiunii, exprimînd temporalitatea, scurgerea continuă a timpului; de aceea, ele sînt mereu prezente pe parcursul lucrării atît ca interludii propriu-zise, cît și sub forma unor scurte intervenții care trăiesc mereu undeva în sub-solul vocilor care prin intermediul unei teme prezintă un personaj sau un moment al narațiunii.

O funcție echivocă are elementul L, pe care l-am numit de legătură, pentru că literar el acoperă momente tematice distincte ("hotărîrea ciobanilor ca motivație" în expoziție și "întrebarea maicii" în repriză), dar muzical introduce noua mișcare melodico-metro-ritmică conținută de tema B (melodia culeasă de S. Drăgoi, m. 58), respectiv B_1 (m. 178). Astfel, segmentul L, prin legătura muzicală (nu literară), indisolubilă cu B sau B_1 poate fi inclus în strofa B.

Arhitectonica prefigurată de analiza noastră dezvoltă o anumită concepție dramatică a compozitorului, concretizată în adoptarea unor melodii cu care a construit segmente mai lungi sau mai restrînse, menite să acopere momente din acțiunea baladei. Tratarea muzical-dramatică, cu oprire pe un moment sau altul al baladei, pentru adîncirea muzicală a sensului conflictului, nu intră în atenția compozitorului, căci deși folosește melodii diferențiate, chiar contrastante, nu le oferă un rol caracterologic, nu le prezintă conflictual. Secțiunile morfologice prescriu, nu atît un plan al acțiunii, cît mai mult un plan al echilibrului lucrării, în care temele au rol de contrast și variațiune în ordine muzicală și nu în ordine dramatică. Ca acțiune, episoadele baladei sînt diferențiate arhitectural doar în marile secțiuni: expoziția - prezentînd partea narativă inițială (cu o singură temă); partea mediană - cuprinzînd (prin cîteva melodii) toată acțiunea propriu-zisă într-o derulare continuă; repriza - prezentînd apoteoza ciobanului.

Concepția dramatică ce rezultă din închegarea arhitectonică vizează o statuare contemplativă, într-o rostire cvasi-liberă, baladescă, dar molcomă, neostentativă. Rostirea aceasta molcomă, în stilul narațiunii populare, prezintă o stare dramatică reținută, în care perso-

najele nu se detașează din expunerea colectivă și continuă a corului. Melodia (prin teme cu caracter de cantilenă, din sfera baladei, apropiate de genul cîntecului propriu-zis), este cea care deapănă firul națiunii; autorul urmărește dedublarea acesteia în complexități armonice și polifonice amplificînd în acest fel trăirile afective ale textului poetic. Învăluit în imagini muzicale de o deosebită frumusețe, textul poetic conduce auditorul în planul liric, invitîndu-l la meditație.

Le concept architectonique, et la dramaturgie dans la "Miorița" de Paul Constantinescu

Elena Chirceș

Résumé

Ayant comme point de départ la dénomination des mélodies utilisées par Paul Constantinescu dans le poème choral de "Miorița", l'auteur énonce un nouvel échelonnement du plan architectural, intimement lié aux coordonnées dramatiques du texte. L'écriture musicale suit de près la ligne du texte en un déroulement continu, quasi-naratif, avec de petits commentaires musicaux faits de brefs interludes, semblables aux intermèdes instrumentaux ou parlés de la ballade populaire. Les épisodes de la ballade sont différenciés du point de vue structural en trois grandes sections: l'exposition - qui présente la partie narrative initiale (ayant un seul thème), la partie médiane - qui comprend grâce à quelques mélodies toute l'action proprement-dite en un déroulement continu, la reprise - qui représente l'apothéose du berger. La conception dramatique qui se dégage de toute l'architecture vise une attitude contemplative, dans un discours libre quasi-balladesque, sans ostentation. Tout en conservant le style de la narration populaire, le poème relève un état dramatique contenu, où les personnages ne se détachent pas de l'exposition collective du chœur.

ARHITECTURA SI PLANUL MODAL

	A ₁	A ₂	A ₃	A ₄		C	i ₂
Expozitia	A (mel.de balada)						
	sol dor. cad.tr.V (m.1-10)	do dor. cad.tr.V (11-18)	sol dor. cad.tr.II (m.20-27)	re dor. cad.tr.V (m.29-36)	sol dor.-re dor. cad.tr.II (37-45)		
(L)	re dor. cad.tr.I (m.46-58)						
Muzic	B (Dragoi)	i ₁	C (Vulpescu)	i ₂	B _v	i ₂	C
	fa mix. cad.tr.II (m.58-76)	sol mix. cad.tr.I (77-92)	do mix. cad.tr.II (93-111)	fa dor. cad.tr.VI (112-124)	re dor. cad.tr.I (124-133)	sol dor. cad.tr.I (132-135)	la sol.-re dor. cad.tr.V (136-148)
Repriza	A ₃	A ₄	(L)	B ₁	i ₅	D	A ₃
	re dor. cad.tr.V (m.149-156)	sol dor.-do dor. cad.tr.II (157-165)	re dor. cad.tr.I (166-178)	re dor. cad.tr.I (178-203)	re dor.-fa mix. cad.tr.I (204-211)	sol dor. cad.tr.II (212-215)	sol dor.-do mix. cad.tr.II (216-225)
Code							A ₄ (+ A ₂)
	sol dor. cad.tr.V (m.236-242)	re dor. cad.tr.I (243-246)					

Conf.dr. Ileana Szenik

O.O.O. Principiile și demersurile metodei de clasificare tipologică au fost dezbătute într-o lucrare prealabilă, publicată în capitole cuprinse sub un titlu generic¹.

În lucrarea de față ne propunem adâncirea cercetărilor în domeniul aplicării practice a metodei. Scopul direct pe care-l urmărim este catalogarea după criterii muzicale a materialului aflat în arhiva de folclor a Conservatorului de muzică "G.Dima", și, pe baza aceasta, întocmirea catalogului tipologic pentru uz intern.

Scopul indirect este acela de a pune catalogul la dispoziția oricărui cercetător interesat și, mai ales, de a înlesni cuprinderea materialului din arhiva noastră în colecțiile instituțiilor specializate în cercetarea folclorică din întreaga țară. Sperăm să contribuim astfel la întregirea datelor de circulație a tipurilor și variantelor, poate în carecare măsură completând imaginea și cu tipuri noi sau puțin cunoscute.

Investigația noastră este încă în curs. Până în prezent avem o privire de ansamblu numai asupra cântecelor propriu-zise culese personal, respectiv culese de către colectivele studențești îndrumate; deci, partea aplicativă a lucrării se limitează la prezentarea acestui material. Faptul nu afectează demersul metodologic, căci modelele fiind întocmite teoretic, prevăd mai multe posibilități, dintre care se vor reflecta numai o parte.

Preocuparea se extinde atât asupra materialului folcloric românesc, cât și asupra celui maghiar. La cântecelor maghiare folosim ca sursă de referință și colecția cântecelor cuprinzând cele mai caracteristice tipuri din repertoriul maghiarilor din România, precum și catalogul tipologic general al cântecelor populare maghiare². Spațiul nu ne permite

1 I. Szenik, Tipologia melodică folclorică în lumina valabilității și stabilității. Modelarea profilului în rindul melodic; II. Relații paradigmatică și sintagmatică; III. Modelele structurale în forma liberă închisă; IV. Ierarhizarea categoriilor tipologice, în "Lucrări de muzicologie", Cluj-Napoca, vol.10-11, p.259-290; vol.12-13, p.291-309; vol.16, p.117-129.

2 J. Jagamas-J. Faragó, Romániai magyar népdalok (Cântece populare maghiare din România), București, 1974; P. Járdányi, Magyar népdaltípusok (Tipuri ale cântecului popular maghiar), vol. I-II, Budapesta, 1961.

ca, în prezenta lucrare, să cuprindem amândouă materialele; ne vom rezuma la prezentarea cîntecelor propriu-zise românești.

1.0.0. Accesoriile catalogului

1.1.0. Instrumentul de lucru de prim ordin în întocmirea oricărui catalog pe criterii muzicale este fișa analitică. La modelul de fișă întocmit de către colectivul de cercetători din Cluj³, din motive tehnice, colectivul nostru a aplicat mici modificări. În afară de datele de rigoare referitoare la culegere (gen, titlu, numărul documentului sonor, culegător, data și localitatea culegerii, informator), fișa noastră cuprinde: materialul sonor, din care reiese finala și ambitusul întregii melodii; conturul melodic pe rînduri, la care sînt marcate cadențele; structura arhitectonică, indicînd și segmentarea; structura ritmică și metrică; observații referitor la calitatea înregistrării și execuției, la sursa extrafolclorică (romanță, cîntec semicult, cult).

Fișele analitice se pot ordona după oricare criteriu dorit, întocmindu-se cataloage de: structură ritmică-metrică, sisteme sonore, catalog lexical al cadențelor. În vederea clasificării tipologice, ordonarea o efectuăm pe baza conturului melodic, după criteriile și fazele demersului descris în capitolul IV al lucrării mai sus amintite.

1.2.0. Fișa analitică ne servește pînă în faza în care, în cadrul grupelor și subgrupelor, am delimitat tipurile - eventual și subtipurile - din același model, dar nu mai dă indicii asupra subtilităților ce apar în variante; pe baza fișei analitice se pot alătura în grupe de variante doar cele cu aspecte modale diferențiate și cele cu structura metrică diferită. Confruntarea variantelor este faza pe care am denumit-o stabilirea relațiilor pe dimensiunea adîncime.

În acest scop este ideal ca variantele fiecărui tip - în caz de mare diversificare, subtip - să fie concentrate pe o singură foaie de note, adică pe fișa variantelor. Aceasta conține: ca termen de comparație una din variantele cele mai reprezentative, în notare schematică (fără ornamente și cu ritm schematic), variațiile mai esențiale și, alături de fiecare variantă, datele cele mai importante ale inventarierii (numărul de inventar și localitatea sau cel puțin zona), eventual primul vers la fiecare, dacă se schimbă textul literar. La melodiile mai frecvente și mai cunoscute obignuim să introducem datele variantelor pe foaia de notare direct în cursul transcrierii de pe bandă. Soluția este eficientă numai dacă se lucrează consecutiv cu un material relativ unitar, dar devine foarte greoaie atunci cînd se lucrează la mari intervale de timp și pe materiale diverse. Întocmirea fișei de variante în faza în care dispunem deja de cît mai multe date are avantajul că permite

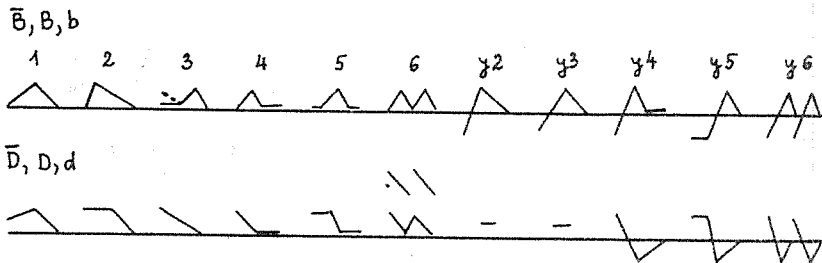
³ I. Aluși, Considerații preliminare asupra sistematizării arhivei de muzică populară, în "Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1968-1970", Cluj, 1971, p.437-448.

stabilirea unei ordini ierarhice între variante. Le notăm fie sinoptic, fie într-o grupare cifrată după locul în care se află în melodie.

Considerăm a fi esențiale, adică semnificative pentru consemnarea în foaia de variante, acele variații care produc, în modelul de profil al rîndurilor, deplasări ale punctului culminant, respectiv ale punctului de destindere. Astfel, alături de grupele de variante delimitate pe criteriul modal și metric, se vor constitui grupe cu aceeași modalitate de transformare a modelului profil, precum și grupe în care forma este modificată în același fel.

1.3.0. Pentru ca din ordonarea ierarhică a variantelor să fie exclusă - pe cât e posibil - interpretarea subiectivă, și mai ales pentru a asigura o interpretare unitară pentru întreg materialul, am întocmit un tabel, care conține modelele de profil ale rîndurilor, cifrate în ordinea îndepărtării de la modelul cîmpului respectiv (unele au fost construite teoretic, căci nu le-am întîlnit pînă acum, dar pot să apară). Redăm aici cifrarea modelelor din cîmpul boltit (\bar{B} = ambitus de septimă-octavă, B = ambitus de cvintă-sextă, b = ambitus mai mic) și cele din cîmpul descendent (\bar{D} , D , d). Modelele pot să apară la orice înălțime și în oricare dintre cele trei categorii de ambitus.

Ex.1



Modelele din cîmpul ascendent (\bar{A} , A , a) sînt recurențele celor descendente, iar cele din cîmpul concav (\bar{C} , C , c) sînt inversările celor boltite. Din totalul modelelor inventarului lexical mai fac parte rîndurile cu caracter recitativ pe maximum două sunete (r , sau dacă se desprinde sensul de desfășurare: rb, rd, ra, rc). Modelele însemnate cu y sînt cazurile în care registrul real nu corespunde cu ambitusul rîndului (de exemplu, un model semiboltit, care începe în grav și formează o mică boltă cu registrul mediu = yB , sau un model descendent, care înainte de încheiere se abate în registrul mai grav decît cel al cadenței = yD).

Avantajele cifrajului se resimt atunci cînd dispunem de un mare număr de variante; în acest caz putem ierarhiza mecanic, pe baza cifrelor.

1.3.1. Insemnarea altor modificări mai generale a fost unificată după cum urmează: semnul x lângă modelul de profil înseamnă deplasarea cadenței, respectiv în sistemul de cadențare reprezintă cadență variabilă sau nedeterminabilă în cadrul tipului. Semnul + înseamnă număr sporit de silabe (de obicei refrene de sprijin), semnul --: rînd melodic cîntat pe două versuri. Modificările formei:

amplificări interioare:

F1 = rîndul 1 se repetă în același segment, cu cezură și/sau cadență diferită;

F2 = rîndul 1 se repetă după cezură;

F3 = rîndul 2 se repetă după cezură;

amplificări exterioare:

F4 = ultimul rînd, consecvența segmentului 2, se repetă cu diferență cadențială;

F5 = repetarea segmentului 2, după cadență și/sau cezură diferită;

Fv = formă de întindere variabilă, produsă de amplificările improvizate ale rîndurilor, de la strofă la strofă; nu se identifică cu forma liberă, căci păstrează modelul facturii strofice.

Nu se consemnează repetările arbitrare de segmente întregi, fără diferențiere de cezură și/sau cadență, fie că sînt formate dintr-un singur rînd, fie din mai multe.

Schimbările modale se consemnează cu dies, becar sau bemol, indicîndu-se treapta, cu cifra raportată la finală.

1.4.0. Pentru fiecare tip se întocmește o fișă centralizatoare, care înlocuiește fișele de variante scrise cu note, și care redă semnalele tipului și a variantelor cu semnele de mai sus. În capul fișei figurează modelul de registru (a se vedea mai jos la fiecare grupă), cu sistemul de cadențare, consemnarea relațiilor modale (de exemplu: pentatonie, relații: 1 5 6 = sol-re-mi, sau modal, relații: 1 5 2 = re-la-mi, etc.); urmează reprezentarea variantelor cu modelele de profil compuse din litere și cifre, prevăzute cu semnele arătate, de la caz la caz, iar în dreptul fiecăreia numărul de inventar și zona. Indicînd zona din care provin variantele, pe fișa centralizatoare se poate urmări circulația tipului. (Un fragment dintr-o fișă centralizatoare figurează alături de exemplul din categoria A, gr.I).

1.4.1. Preconizăm să întocmim astfel de fișe centralizatoare pentru întreg materialul. Fișele ordonate pe grupe tipologice și numerotate pe grupe, subgrupe, modele, vor constitui fișierul catalogului tipologic, ca instrument îndrumător pentru folosirea catalogului tipologic, format din fișele de variante scrise cu note muzicale și ordonate, cifrate pe categorii tipologice.

2.0.0. Considerații pe marginea materialului prezentat

2.0.1. După cum am amintit în introducere, în partea aplicativă ne bazăm numai pe cântecul propriu-zis din repertoriul românesc din materialul de arhivă aflat sub îngrijirea noastră. Modelele care nu există la noi nu vor fi introduse în prezentare. Fiind convingi de faptul că alte materiale conțin și tipuri ce acoperă modele numai teoretic prevăzute, numerotarea grupelor, subgrupelor, a modelelor de profil, aplicată aici, este arbitrară și servește numai urmărirea succesiunii din tratare. În schimb, semnele de profil (literă+cifră), precum și restul semnelor aplicate la consemnarea modificărilor, nu vor fi afectate de schimbarea componenței materialului.

2.0.2. Materialul în ansamblu, în mod implicit, reflectă scopul și metoda de lucru aplicată cu ocazia culegerilor. O parte din culegeri au fost informative și selective, altă parte substanțiale, adâncite⁴. Cu ocazia culegerilor, mai ales în cazul din urmă, pe lângă insistența asupra materialului reprezentativ, nu am evitat să înregistrăm și melodiile de proveniență diversă, astfel că în culegere să se reflecte situația reală, nu una înfrumusețată. Pe lângă acest considerent, înregistrarea melodiilor asimilate recent aruncă lumină asupra circulației melodiilor. Astfel se explică, între altele, numărul mare al tipurilor de stil modern și nou provenind din Sîngeorz-Băi, localitate care pe vremea culegerii se afla pe calea intensei urbanizări; remarcăm că, în același timp, din această localitate am cules un mare număr de bocete, cântece de brad și multe alte melodii din repertoriul ceremonial.

2.0.3. Înainte de clasificare am aplicat o selecție. Nu am luat în considerare melodiile care, deși circulă intens în repertoriu, au un vâdit caracter de romanță sau sînt neîndoielnic creații semiculte sau culte românești, iar unele provin din repertoriul semicult maghiar. La alte câteva melodii excluse din clasificare nu avem convingerea despre obiectivitatea aprecierii, deoarece ne-am bazat numai pe faptul că întorsăturile melodice ni se par a fi neobișnuite, cu toate că factura modală și modelul liniar ar permite încadrarea lor; unele sînt probabil de origine semicultă sau țigănească. Clarificarea pe criterii științifice a apartenenței acestor melodii este o problemă de viitor; cu toate că nu constituie o preocupare de prim ordin, nu este deloc neglijabilă, avînd în ve-

⁴ Materialul prelucrat, după selecție, însumează 258 de melodii. Localitățile de proveniență, ordonate pe județe și anii de culegere sînt: culegeri sistematice: jud. Bistrița-Năsăud: Maieru, Sîngeorz Băi, 1962; jud. Cluj: Nearșova, Sîncrai, Văleni, 1976; Bărbănt, 1979; jud. Sălaj: Ciomărna, Românași, 1968; Horcațu Crasnei, Hurezu, Meseșeni de Jos, Meseșeni de sus, Pecei, Pomnița, 1969; culegeri informative: jud. Alba: Streț, 1965; Feisa, 1973; Heria 1975; jud. Cluj: Lunca, 1964; Soporu de Cîmpie, 1972; jud. Maramureș: Grutuiușu Mare, 1965; jud. Mureș: Lunca Bradului, 1964; jud. Sălaj: Chelintă, Cheud, 1975; jud. Sibiu: Rășinari, 1965.

dere că sînt popularizate fără discernămint, chiar și în cîteva colecții tipărite, dar mai ales prin mijloacele mass-media.

2.0.4. Practica populară a adoptat în repertoriul ceremonial (recrutare, seceriș, nuntă) o seamă de melodii care se identifică cu tipurile de cîntec propriu-zis. Unele au variante apropiate în acest gen, altele se alătură numai prin înrudirea modelului. Semnul distinctiv, care arată adaptarea la funcție, este ritmul ceremonial (a se vedea ex. A, gr. I și B, gr. IV).

2.0.5. Pentru a nu ne abate de la logica sistematizării, cîntecele de stil modern și nou le-am clasificat împreună cu cele de stil vechi; majoritatea lor s-a încadrat perfect în modele - abstracție făcînd de structura ritmică și eventualele amplificări din vers. Cîteva modele, sisteme de cadențare și modalități de amplificare a strofei aparțin numai acestui strat; le vom aminti la locurile respective.

2.1.0. Apartenența la sistemele sonore diversifică melodiile în două familii:

2.1.1. Melodiile cu substrat pentatonic sau cu urme de tetratonie și cele modale cu aceiași centri reprezintă marea majoritate. Nu se poate face o delimitare precisă din punct de vedere tipologic între melodiile care au centrul modal pe 1 5 6, și cele pe 5 1 2 (sol-re-mi sau la-re-mi). Modelele sînt aceleași, numai că - dacă intră în combinație registrul mediu - va apare altă versiune în sistemul de cadențare și întersăturile melodice vor evidenția alți centri. Melodiile cu scară plagală, mai ales dacă au și un rînd care cadențează pe 5 (re) sînt susceptibile de a se înrudi cu tipuri din familia celor cu paralelism major-minor, avînd finala deplasată pe fundamentală majoră (sol). Unele au variante, sau cel puțin tipuri înrudite, cu finala pe mi, ca atare, le-am repartizat alături; prin analogie, le-am încadrat însă și pe acelea care - cel puțin în materialul de față - nu au variante cu finala pe mi.

2.1.2. Melodiile cu pronunțat caracter tonal, cu centrele pe 1 și 5, fie că au scară majoră, fie mixolidică, constituie a doua familie de tipuri; din lipsă de spațiu, nu le vom trata amănunțit. Se alătură aici și cîteva cîntece distractive, cu refrene ample, a căror apartenență este complet nelămurită; au scări penta- sau hexacordice, cu factură tonală.

3.0.0. Prezentarea tipurilor

3.0.1. După repartizarea în modelele de registru și profil general, am despărțit tipurile în două categorii: A. melodii care se desfășoară între registrul grav sau mediu și nu încep cu rînduri care stagnează în acut; la nivelul superior pot să aibă ambitusul mărit, chiar pînă la octavă, dar registrul acut este atins doar tangențial; B. melodii care

deja la început stagnează în acut sau la nivelul superior al registrului mediu, sau au rînduri inițiale care tind brusc spre acut. În cazurilimită (de exemplu rîndul inițial pornește din acut, dar coboară brusc), am plasat melodia în categoria în care au existat tipuri mai apropiate; în lipsa variantelor, unele cazuri au rămas discutabile.

3.0.2. Ierarhizarea grupelor începe cu categoria A (gr.I-IV), apoi se repetă la categoria B (gr.I-IV); deși ca model general s-ar putea încadra în B, gr.III-IV, melodiile cu sistem de cadențare, motive sau rînduri întregi repetate la cvinta inferioară au fost concentrate în grupa B,V, pentru a se putea urmări elementele lor comune. Motivul pentru care repetăm cifrarea grupelor și a modelelor la cele două categorii este că modelele în mare parte sînt aceleași, doar că la unele se mărește ambitusul, la altele există un rînd inițial în registru mai acut decît cel din modelul cu ambitus mai mic. În tratare păstrăm ordinea A-B, dar modelele de profil le-am reprezentat alături, pentru a se putea urmări identitățile și diferențele.

În cadrul grupelor se disting cîte două subgrupe: 1. rîndurile - exceptînd cel inițial - se încadrează în cîmpul de profil B sau D; 2. în segmentul al doilea este un rînd ascendent sau concav (din cîmpul de profil A-C), care cadențează la nivelul mediu sau acut al ambitusului și formează o linie boltită cu rîndul descendent care îi urmează. Modelele de registru-profil sînt grupate pe baza echilibrului dimensional al strofei, adică după locul cezurii principale, în cîte două ipostaze ale modelului, chiar dacă versiunea sistemului de cadențare și raportul registrelor sînt aceleași.

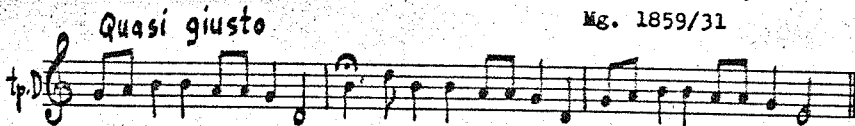
3.1.0. Categoria A

Grupa I. Toate rîndurile se mișcă în același registru. În subgrupa 1, cadențele sînt pe re și mi (versiunile sînt semnate la modele); profilul rîndurilor se mișcă în cîmpul B sau D.

Ex.2

Strofele sînt formate din două sau trei rînduri, cele din urmă se segmentează în două feluri:

cîntecul miresei; Meseșeni de jos
Mg. 1859/31



Fișa centralizatoare a tipului B este următoarea:

A, Gr.I, sgr. 1/2, tp.B

(locul modelului de profil)

cad. <u>re</u> <u>re</u> <u>mi</u>	substr. pent. rel.: 1 5 6	
st. B1 / D3 B1		Mg. 2423/80, Sîngeorz-Băi, jud. Bistrița-Năsăud
var. B3+ / D3+ B1 + = 4+2+4		Mg. 2423/70, Sîngeorz-Băi, Mg. 3103/25, Văleniș, jud. Cluj
st. B1 / D3 D3 seceriș		Mg. 3103/23,35

În subgrupa 2, profilul rîndului 2 este ascendent; sistemul de cadențare este re x mi, unde x = si sau re². Unul din tipuri are rînduri laterale cu profilul: rb sau rd, rîndul median urcă pînă la si; centrele modale: re-la-mi. Restul tipurilor (cu inițiale B sau D) au un substrat pentatonic foarte evident; rîndul median urcă pînă la re²; caracterul evoluat reiese nu numai din ambitusul mărit, ci și din faptul că amîndouă tipurile au variante cu cadența finală pe sol, ceea ce este considerat de către folcloriști un fenomen mai nou. Este interesant că în materialul de față tocmai o variantă cu finala mi are toate semnalamentele stilului modern, cele cu finala pe sol sînt cîntate rubato.

Ex. 5



Mg. 824/1; Luncani,
jud. Cluj



Mg. 2423/121, Sîngeorz-Băi,
jud. Bistrița-Năsăud

Grupa II. Combinația registrelor realizează un profil general boltit. Profilul ascendent al rîndului median delimitează subgrupa 2. Rîndurile laterale sînt din cîmpul B sau D; tipurile se disting după profilul rîndului

dului inițial la modelul 11, iar subtipurile după modelul rîndului median (în ierarhia arătată la gr.1); ordonarea în cadrul acestora se face apoi după profilul ultimului rînd (ordinea: rîndul 1 = 3, 1 ≠ 3).

Ex.6

The diagram illustrates guitar fretboard positions for two registers, labeled 'sgr. 1' and 'sgr. 2'. Each register is divided into two models, 'A' and 'B'. The positions are shown for frets 11, 12, and 21 (for sgr. 1) and 11 and 12 (for sgr. 2). Fingering is indicated by numbers 1-4. Notes are labeled with their names: re, sol, mi, and x (natural). A specific note at fret 11 in model A of sgr. 1 is marked with '(F5)'. Vertical dashed lines separate the models within each register.

Registrul rîndului median la nivelul inferior - în marea majoritate a cazurilor - este sol, în conformitate cu substratul pentatonic și centrele modale.

În subgrupa 1, la modelul 12, rîndul inițial are caracter de amplificare aplicată anterior la rîndul 2 și este urmat de un rînd descendent; profilul rîndului inițial nu afectează repartiția în tipuri. Exemplul următor redă câteva profiluri care diferențiază grupa: inițiale cu caracter de amplificare și mediane (la melodii de stil modern semnalăm și ritmul, ca semn distinctiv; cele punctate sînt în parlando rubato, cu ritm foarte variat).

Ex.7 sgr. 1. inițiale mediane

The musical notation for Ex.7 is presented in three staves. The first staff shows initial profiles with notes labeled a4, b6, B1, D1, b1, and D1, with a bracket labeled 'model 20' over the last two notes. The second staff shows median profiles with notes labeled d6, yb, yB3, D2, and D2++. The third staff, labeled 'sgr. 2.', shows notes labeled A4 and yA4. Vertical dashed lines separate the initial and median profiles. A 'var.' (variance) symbol is placed above the first two notes of the second staff.

Modelele sînt ilustrate cu cîte un tip din cele două subgrupe; a) stil vechi, b) stil modern:

Ex.8

sgr. 1/12
Rubato

Mg. 801/35,
Lunca Bradului, jud. Mureș

sgr. 2/11 Giusto

Mg. 1859/46,
Horoatu Crasnei, jud. Sălaj

Modelul 21 aparține unei singure melodii cu trei variante. Deși echilibrul liniar este diferit de al modelului 11-12, componentele sale se încadrează în grupă (lateralele = B, medianele reprezentate în exemplul de mai sus). Pe baza înrudirii profilului general, a fost inclus modelul 22, cu semnul întrebării, în lipsa altei înrudirii; în afară de lateralele B, D nu are elemente comune cu melodiile grupei (cîntec de nuntă, factură modernă, refrene pe rîndul 2 și 4, relații modale: 1 5 2).

Exemplul următor ilustrează relativitatea criteriului ambitus, amintit mai sus la repartizarea în categorii: varianta a doua și variantele însemnate pe margine ar putea intra în categoria B, dar pe baza elementelor lexicale comune au locul potrivit aici; în categoria B, tipul acesta nu are corespondent.

Ex.9

A, gr. II 2/11
var. —

Mg. 1860/20,
Meseșeni de sus, jud. Sălaj
var. 1860/56

? B, gr. II 2/11
var. —

Mg. 1860/42,
Hurezu, jud. Sălaj
var. —

var. 1859/44

La toate modelele apar variante de stil modern; majoritatea se disting numai prin rita, refrene de sprijin sau amplificare interioară la rîndul final, dacă refrenul are un număr sporit de silabe; modelele de profil însemnate cu d6, yB3, yA4, în inventarul lexical de mai sus, aparțin numai cîntecelor de stil modern. Într-o melodie, modelul 12 este amplificat cu repetarea segmentului 2 după cadența suspendată pe si

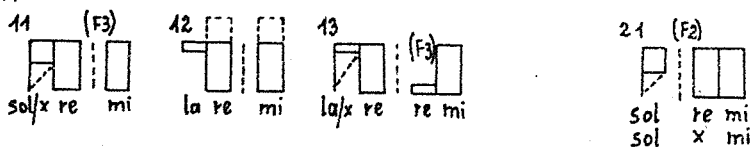
(= F5); rîndurile sînt amplificate (8+4 rf, 6+6, 6+6; rîndul median însemnat cu D2++ în indexul lexical); textul nu e autentic popular.

Grupa III. Rîndul inițial situat în registrul mediu diferențiază această grupă față de gr.I. Segmentarea delimitează două ipostaze de modele (11-13; 21). Strofa se amplifică uneori (F3).

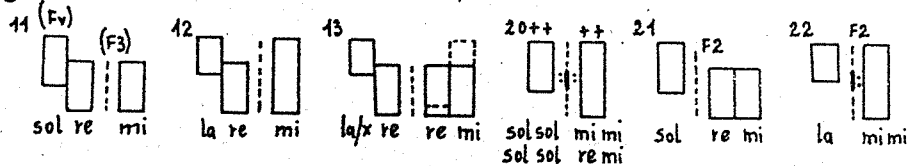
Ex.10

Sgr.1.

A

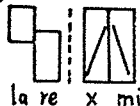


B

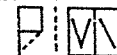


sgr.2.

B 13



A 21



În modelele 11-13, rîndul inițial are caracter de amplificare anterioară: recitativ sau combinații din motivul inițial al rîndului 2, deseori fără cezură (d6, ra, rb, rd din indexul lexical); la unele melodii, rîndul inițial pornește din registrul grav (yB, yA4) și formează o linie boltită cu rîndul următor. În segmentul 1 al primei strofe, mai multe interprete au cîntat un singur rînd boltit, în restul strofelor au început cu rîndul recitativ din registrul mediu.

Ex.11



Tipurile se definesc după profilul rîndului al doilea; în ordinea continuității liniare cu rîndul 1: D, r, B (r apare numai la modelul 13). Inițiala ascendentă sau - în cele cu inițiala în registrul mediu-combinația de profiluri definesc subtipurile.

Melodiile din modelul 12-13 evidențiază pilonul la; finala are funcție de tr. a II-a. La modelul 13 se desprinde clar un substrat tetratonic re-mi-la-si, cu varietatea de rigoare a pîenilor; terța alternantă, cadența finală frigidă sau frigidă cromatizată.

Exemplul ilustrează varietatea combinațiilor cu profiluri în modelul 13, fie în F3 (rîndul 2=3), fie în combinație cu rîndul median recitativ.

Ex.12

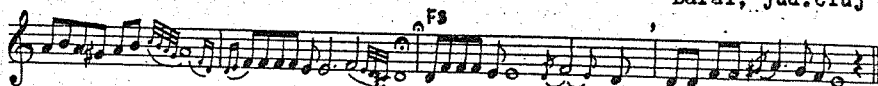
Mg. 1586 a/13,
Ciurmărna, jud.Sălaj



Mg. 2423/133,
Sîngeorz-Băi,
Jud.Bistrița-Năsăud



Mg. 3104/5,
Băraii, jud.Cluj



În modelul 21 (a doua ipostază a segmentării), fie că inițiala este în registrul mediu, fie că pornește din registrul grav, cezura rîndului 1 este foarte bine marcată. Locul cezurii poate fi echivoc, dacă în execuție toate rîndurile sînt despărțite cu cezură; un astfel de caz, în materialul de față, apare numai la combinația de profiluri yB/B/D. În alte cazuri, în afară de durata lungă a sunetului cadențial la rîndul 1, mai apar și alte semnalmente care marchează locul cezurii: repetarea arbitrară, cu cezură identică a rîndului 1 (nu se confundă cu F1, căci este repetare de segment); diferență cadențială prin suspendare între rîndurile segmentului 2 ($\frac{b}{DxD}$; sistemul de cadențare: sol, x, mi); reluarea rîndului 1 după cezură (F2). Toate aceste cazuri pledează pentru segmentarea reprezentată în model.

În exemplul următor prezentăm acele profiluri ale inventarului lexical, care diferențiază această ipostază a modelului:

Ex. 13

inițiale
sgr. 1-2.

4 B3

4 B6

mediane
sgr. 1.

D2, cad. x

b1

(modern) D1

sgr. 2
(ct. recrutare) C1

Delimitarea subgrupelor și tipurilor se face după același criteriu ca la gr. I.

Grupa IV. Modelele se caracterizează prin stagnarea și cadențarea în registrul mediu pe întinderea a cel puțin două rinduri. În cele două ipostaze ale segmentării, stagnarea se întrerupe la antecedenta segmentului 2, respectiv se prelungește și în segmentul 2.

Ex. 14

sgr. 1.

A

11 (Fv)

12 (F3)

20 (F4)

21 (+)

sol/x sol re mi
sol/x sol mi mi

la/x sol mi

sol sol mi

sol/x sol sol mi

B

12

20

21 (F3)

22

la sol re mi

sol sol mi
(la sol mi)

x sol sol mi

re/si sol sol mi

sgr. 2.

B 22

si sol x mi
re² la x mi

În amândouă ipostazele, rîndurile din registrul mediu insistă pe pictonul pentatonic, care poate fi atins și dinspre registrul grav. În modelul 11 și 21, primul rînd nu are cadență marcată; cele două rînduri formează o unitate de linie melodică, prin opoziție liniară sau

prin realizări foarte subtile de diferențiere a rîndului antecedent și consecvent; în al doilea caz, rolul structural al profilurilor identice sau foarte înrudite se diferențiază prin ușoara reducere a ambitusului și/sau plasarea duratei lungi pe o înălțime mai apropiată de cea a cadenței în rîndul consecvent al segmentului (a se vedea segmentele din exemplu). Modelul 12 se distinge prin recitativul și cadența bine evidențiată pe *la* în rîndul antecedent. Ca exemplificare, cităm rînduri inițiale cu rol de segment și noi segmente formate din mai multe rînduri din toate modelele.

Ex. 15

Example 15 consists of three staves of musical notation. The first staff has measures 11, 12, 11, and (modern). The second staff has measures 11, 12 (nuntă), 11, and (modern; nuntă). The third staff has measures 21, 20, and 20.

Forma poate fi amplificată cu reluare după cezura principală (F3) sau după finala suspendată (F4). Unii interpreți aplică amplificări improvizate de la strofă la strofă; în exemplul care urmează, se poate urmări o astfel de formă cu întindere variabilă (Fv).

Ex. 16

Example 16 consists of four staves of musical notation. A vertical dashed line is drawn between the first and second staves. To the right of the line, the text "Mg. 801/68 Stînceni, jud. Mureș" is written. Below the line, the staves are labeled "var. str. 2.", "str. 3.", and "str. 4.".

3.2.0. Categoria B

O prezentare amănunțită a fiecărei grupe, cu modelele sale, nu ar mai avea rost, căci - după cum am amintit - modelele în esență sînt aceleași (concordanțele, modelele lipsă și modelele cu vreo schimbare mai importantă se pot urmări pe fiecare tabel de modele la A, gr.I-IV). Credem că este mai eficientă prezentarea lexicului de rînduri inițiale, care de fapt aduc semnul diferențiat al categoriei B, față de A, și pe baza cărora tipurile au fost repartizate aici.

Rîndurile inițiale cele mai caracteristice pentru reprezentarea cîte unei grupe sau cîte unui model, au fost concentrate în tabele după rolul structural pe care-l au în modelul respectiv: rînduri cu rol de segment și rînduri antecedente de segment (se întîmplă în cîteva cazuri ca unul și același model de profil sau variantă apropiată să apară la diferite grupe și cu rol diferit). Restul rîndurilor se înscriu în cîmpul profilului D, deseori cu ambitus de octavă, relativ mai rar în cîmpul profilului B; rîndurile ascendente din segmentul 2 (subgrupele 2) sînt în majoritate aceleași ca în categoria A; în cazurile specifice (gr.II, sgr. 2/12, gr.IV; sgr. 2/22), acest rînd este o combinație de două motive legate prin salt ascendent (modelul de profil: A5 sau yA5); motivul cadențial citează din rîndul inițial (exemplele sînt introduse alături de inițialele melodiilor respective).

3.2.1. Rîndurile inițiale cu rol de segment în gr.I-II, sgr.1-2, în materialul de față aparțin melodiilor de stil modern și nou; sînt simple sau amplificate cu refren de sprijin, respectiv la durată a două versuri. În indexul lexical sînt însemnate și finalele, deoarece în gr.II se găsesc tipuri cu finala pe sol. Inrudirea strînsă dintre aceste rînduri-segment ne-a permis să includem aici - cu titlu provizoriu și melodii cu finala pe sol, care în materialul de față nu au variante cu finala pe mi.

Ex.17

Ex.17 displays three staves of musical notation. The first staff contains three measures with time signatures $\text{II } 2/11$, $\text{II } 1-2/11$, and $\text{I } 1/2$. Above the first measure is the label $\bar{D}1$, and above the second is $\bar{D}1$. Dynamics include $+ \text{vf}$ and fin. . The second staff starts with $\text{II } 2/11$ and $+ \text{vf}$, followed by $\text{I } 1/0$ and $++$. The third staff starts with $\text{II } 2/11$ and $++$, followed by $\text{II } 1/11$ and $+ \text{vf}$.

Modelul gr. I, 1/0 (rîndul inițial sub același număr în indexul lexic) este o formă specifică de stil nou: segmentele sînt formate din cîte două rînduri repetate (simple sau amplificate); în segmentul 1, repetarea are loc cu sau fără suspensie cadențială, în segmentul 2 - cu suspensie cadențială (F1+F5).

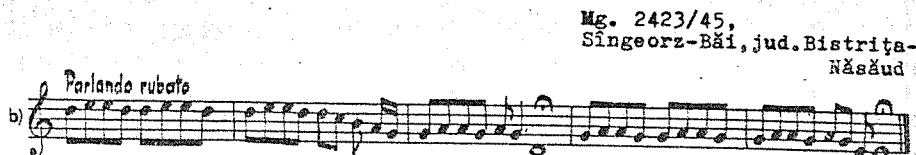
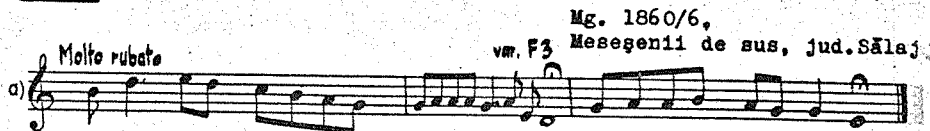
3.2.2. Antecedentele segmentului 1 din grupele II-III, subgrupele 1-2/11-13, ca și în categoria A, sînt un fel de amplificare prealabilă și nu se marchează cu cezuri; conform desfășurării profilului din segment, sînt urmate de cîte un rînd descendent, care cadentează pe subfinală.

Ex. 18



Intr-un caz (III, 1/11), antecedenta se amplifică cu un recitativ în acut. Tipul din care provine acest rînd inițial, reprezentat în fișa de variante de mai jos, prezintă următoarele modificări față de melodia a), care reprezintă modelul: variantele însemnate cu F3 reiau - după cezura principală - rîndul al doilea, dar fără cezură; în b) se amplifică rîndul 1 și 3; c) are formă variabilă: amplificarea în rîndul 1 este stabilă, în strofa a doua se amplifică și rîndul 2, iar după strofă se cîntă un nou segment compus dintr-un rînd cîntat pe refren, ce concentrează profilul segmentului 1, se reia fără cezură rîndul 2 (ca în F3) și se încheie cu rîndul 3. Cu toată elasticitatea sa, această variantă nu se poate confunda cu doina propriu-zisă, căci variația respectă întrutotul legăturile facturii strofice a tipului.

Ex. 19



Mg. 2492/5, Feisa, jud. Alba

Piando rubato

Mg. 2423/34,
37
Sîngeorz-
Băi, jud.
Bistrița-
Năsăud

3.2.3. Rîndurile inițiale cu rol de segment în gr. III, sgr. 1/20-22 sînt amplificate la tipurile de stil nou (III, 1/20); strofa este structurată după aceleași principii ale repetării, ca și la modelul gr. I, 1/0. În melodiile corespunzînd modelelor gr. III, 1/21-22, forma este amplificată (F2 = reluarea rîndului 1 după cezura principală); nu avem în materialul de față forma cu trei rînduri la aceste tipuri; un cîntec de stil modern este varianta apropiată a acestui tip (inițialele III, 1/21).

Ex. 20

3.2.4. Rîndurile inițiale cu rol de segment din grupa IV, modelul 20, la două melodii de stil modern au profil boltit, începînd cu arpeggiu pe sol (ca și cele din gr. I-II, dar cu cadența pe sol); un rînd inițial boltit pe la pare a fi o contaminare; se identifică cu inițialele grupei V.

3.2.5. Inițialele cu rol de antecedentă din grupa IV pot fi împărțite în două categorii de profil: sînt ascendente, sau recită în registrul acut; în acest din urmă caz, funcționează ca pregătiri liniare, formînd o unitate cu rîndul 2 descendent; dacă au sens descendent, sînt mai individualizate și formează o terasă în plus în desfășurarea descendentă a întregii melodii.

Ex. 21

IV $\bar{1}$ /21 IV $\bar{1}$ /21 IV $\bar{1}$ /22, IV $\bar{2}$ /22

IV $\bar{1}$ /12 IV $\bar{2}$ /22 mediană

Cîntecul de recrutare din exemplul de mai jos are încă o variantă apropiată și un subtip, în care profilul rîndurilor 2 și 4 este boltit (cîntec propriu-zis):

Ex. 22

B IV, 1/12 subtip 1

* cîntec de recrutare

Mg. 3540/2, Băraii, jud. Cluj

var. Mg. 3735/11, idem

Poco rubato

subtip 2: d5, b1/ \bar{B} 3, b1, cîntec propriu-zis,

Mg. 1586a/12, Românași,

jud. Cluj

3.2.6. După cum am amintit, grupa VI se distinge prin structurarea după principiul reluării la cvinta inferioară; acest caracter este evident chiar și atunci cînd rîndurile nu sînt transpuse, deoarece relația de cvintă se realizează în formulele cadențiale și în sistemul de cadențare; drept urmare, se produce o cvasi-modulație, din tetra- sau pentatonia la-si-re²-mi²-(fa diez²) în pentatonia re-mi-sol-la-si. Specificul acestei structuri în muzica populară românească l-am tratat într-o lucrare prealabilă⁵, arătînd și legătura cu unele tipuri ce se desfășoară într-un singur registru (în lucrarea de față corespund tipurilor din A, grupa I.).

Ex. 23

1 (F2)

la re mi

si re mi

= III $\bar{1}$ /22

2

la si re mi

= IV $\bar{1}$ /12

⁵ I. Szenik, Inrudiri tipologice în cîntecul propriu-zis, în "Lucrări de muzicologie", vol. 4, Cluj, 1968, p. 113-115.

Unitatea de profil a inițialelor, în confruntare cu modelele corespunzătoare, arată că, în materialul de față, tipurile au multe corespondențe.

Ex. 24

Musical notation for Example 24, consisting of two staves. The first staff contains four measures of music with cadence markings $\bar{V}/1/1$ above the first, second, third, and fourth measures. The second staff contains two measures of music with cadence markings $\bar{V}/1/1$ above the first measure and $\bar{V}/1/2$ above the second measure. There are also some small symbols like $++$ between the staves.

Desfășurarea segmentului 2 se deduce din principiul arhitectonic: reluarea la cvintă, cel puțin a formulelor de cadență, realizează paralelele dintre rîndurile celor două segmente. Modelul V, 1/1 are și forma cu reluarea după cezură a rîndului 1 (F2). În modelul V, 1/2, inițialele din modelul precedent devine antecedentă, iar în segmentul 2 se reia la cvinta inferioară motivul cadențial al rîndului 1 și rîndul 2 în transpoziție.

În tipurile înrudite din stilul modern, generate din modelul 1, transformarea se petrece în mod diferit:

Ex. 25

Mg. 2423/89,
Sîngeorz-Băi, jud. Bistrița-Năsăud

Rubato

Gusto

Mg. 2423/46

Mg. 2423/13

Musical notation for Example 25, consisting of three staves labeled a), b), and c). Staff a) is marked 'Rubato'. Staff b) is marked 'Gusto' and has dynamic markings 'f' and 'rf'. Staff c) has dynamic markings 'rf'. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Melodia de la a) este termenul de referință: o variantă din tipul de stil vechi; melodia b) contopește în segmentul 2 reluarea în F2 cu motivul cadențial transpus la cvintă, cîntat pe refren de sprijin, iar rîndul final se amplifică pe măsura refrenului; în melodia c), rîndul inițial cu rol de segment este varianta consecventei din modelul V, 1/2, în rest se desfășoară asemănător cu varianta de stil vechi de sub a).

4.0.0. In continuarea cercetării, preconizăm identificarea varian-
telor și tipurilor de cântec propriu-zis din întreg materialul aflat la
arhiva Conservatorului de muzică "G.Dima", completînd catalogul cu mo-
delele care vor mai apărea. Faza următoare va fi extinderea metodei a-
supra celorlalte genuri și compararea modelelor, căci se întrevăd de pe
acum o seamă de suprapuneri și în afara cazurilor evidente de trecere
din repertoriul de cântec propriu-zis în cel ceremonial; există supra-
puneri de modele și între cântecul propriu-zis și cântecul vocal de
dans. Vom trece apoi la identificarea tipurilor care circulă atît în
repertoriul românilor, cît și în cel al maghiarilor, încercînd să sta-
bilim - în cazul modelelor comune - acele diferențe care denotă speci-
ficul în muzica populară a uneia sau alteia dintre etnii.

Preliminaries in the Arrangement of the Typological Catalogue of Melodies
in the Folklore Archives of the "G.Dima" Conservatory of Music.

Ileana Szenik

Summary

The typological catalogue of the Romanian and Hungarian popular melo-
dies in the archives of the institution intends to be both handy in pur-
suing the circulation of the types, and useful for the comparative exa-
mination of the genres and inter-ethnic connections. The accessories of
the catalogue are: the analytical library card, the library card of the
variants, and the centralizing library card; the last one presents the
pattern of the type and its variants through graphic, alphabetic and nu-
merical signs (1.3.o.-1.3.l; 1.4.o. and ex.4).

The applicativ part of the work presents the typological groups of
the proper song from the Romanian repertory, existent in the archives.
With the purpose of exemplification, illustrative types and/or lines
were chosen for every group, without exhausting the tonality of the types.
The stated principles will be applied on all the material in the archives.



Stud. Constanța Cristescu

Unele cercetări din ultimele decenii care abordează analiza muzicală dintr-un unghi non-lingvistic au apelat la arsenalul mijloacelor oferite de matematică. Astfel, aspectul interdisciplinar al cercetării muzicii, în vederea construirii unor criterii și norme explicite, obiectiv valabile și generale, devine evident și de necontestat.

Studiul nostru se axează pe problema posibilității aplicării entropiei și redundanței, ca indicatori informaționali de clasificare în analiza stilistică muzicală, încercând să elaboreze, pornind de la realizările lui A.Moles, o metodă care să permită obținerea unor rezultate edificatoare în compararea operelor muzicale.

Se impune, așadar, a defini din punct de vedere informațional mesajul muzical în contextul factorilor ce-l influențează, pe baza elementelor comune stabilite în compararea sa cu mesajul definit conform teoriei informației. Mesajul, definit în teoria informației ca "o secvență de semne elementare" sau succesiune de simboluri convenționale (7, p.22), este reprezentat în muzică de însuși textul unei partituri, fiind decodificabil (datorită notației muzicale - cod) și deci analizabil cu mijloace matematice. Dar mesajul artistic nu poate exista decât în formele pe care le îmbracă. Dintre definițiile date formei, enunțate de V.Herman (3, cap.I), remarcăm pe cele ale muzicologilor L.Mazel, H.Dagen, W.Stockmeyer și V.Herman, conform cărora forma reprezintă un model de alcătuire muzicală, un principiu coordonator, ce asigură unitatea unei opere artistice prin interdependența componentelor sale și forțele care le conexează în cadrul întregului (3, p.8-9). Prin urmare, un mesaj muzical poate îmbrăca o multitudine de forme, forma aleasă de compozitor putând fi considerată ca o selectare a unui caz dintr-o mulțime de n cazuri posibile de combinare a repertoriului de semne vehiculat (cf. 9). Opțiunea pentru unul sau altul dintre cazuri este condiționată de anumiți factori, printre care amintim: epoca, curentul artistic, stilul, genul, opera. Fiecare dintre așa-numiții factori enumerați presupun, prin însăși definiția lor (3, cap.I; 8, p.9; 12, p.9; 11, p.357), existența unor elemente constante ce oferă posibilitatea elaborării unor criterii de analiză și clasificare. Dacă în privința genului, elementele comune se stabilesc la un nivel general pentru a putea realiza clase de piese convergente spre o anumită caracteristică generală, în privința stilului,

stabilirea elementelor comune este un mijloc ce facilitează găsirea elementelor ce diferențiază elementele clasei de opere, constituind caracteristici ce individualizează fiecare operă sau autor.

Dacă este concludentă definirea unui stil din punct de vedere estetic prin "parcurerea unor trăsături caracteristice privind forma, elemente de limbaj ca armonia, melodia, orchestrația, elemente estetice" (12, p.9), ideea realizării unei "matrici stilistice" enunțată de Blaga (1), poate fi un mijloc care să ofere o imagine pe cât posibil completă asupra unui stil. Această imagine poate fi completată și cu măsura informației mesajului muzical, deoarece stilul este legat de o modalitate de organizare a semnelor din repertoriul de semne ales. Măsura informației mesajului, calculată după formula

$$H = - \sum_{k=1}^n P_k \log_2 P_k, \quad P_k = \frac{n_k}{p}$$

(unde p este numărul cazurilor posibile de apariție a evenimentelor /semnelor/, iar n_k reprezintă numărul cazurilor favorabile apariției semnelui A_k), este denumită în teoria informației cu termenul de entropie, fiind expresia matematică a complexității structurale a mesajului, a capacității sale de a aduce ceva neprevăzut, nou, cu caracter de informație inedită.

Notăm cu H_0 informația potențială a mesajului (entropia maximă), ea fiind rezultatul echiprobabilității de apariție a elementelor mesajului (un exemplu muzical al cărui $H=H_0$ este seria dodecafonică, unde $p = \frac{1}{12}$). Entropia este legată de lungimea mesajului și mai ales de improbabilitatea ocurenței sale, adică de combinația ce o realizează cu semnele din repertoriu.

Dar orice mesaj nu conține numai informația pură, ci și o serie de semne și elemente care reprezintă regulile și structura cunoscută a mesajului. Acestea sînt cuprinse în termenul general de redundanță, îndeplinind de cele mai multe ori rolul de a da coerență mesajului. Formula calculării redundanței este $R = 1 - \frac{H}{H_0}$, unde H este entropia reală, iar H_0 este entropia maximă.

Aplicarea entropiei și redundanței în analiza operelor de artă a impus, pe lîngă realizarea unor metode de calcul adecvate fiecărei arte, și interpretarea rezultatelor furnizate de calcul, adică a surprinde ce calitate a mesajului este exprimată cantitativ prin aplicarea acestor indicatori. Astfel, termenilor de entropie-redundanță le-au fost asociați cei de originalitate, complexitate - informație de prisos (A. Moles, 7, p.78-80), de libertate de alegere - repetare (I.M. Lottman, 4), sau ordine - dezordine, inovație - balast informativ (V.E. Mașek, 6). Înțelesul acestor termeni este ambiguu, dînd posibilitatea unor multiple interpretări mai mult sau mai puțin îndepărtate de sensul real al noțiunii-

lor; interpretări determinate în unele cazuri de simple disertații filozofice, efectuate fără a avea un suport practic. Nu ne propunem o reformulare a semnificației acestor termeni, ci încercăm să vedem prin metoda elaborată de noi, în ce măsură pot furniza în calitate de instrumente de analiză o informație suplimentară asupra muzicii.

În acest scop, pornim de la rezultatele lui A. Moles, care a reușit să realizeze un prim model de analiză statistico-informațională a mesajului reprezentat de o temă muzicală clasică. Pornind de la constatarea că la alcătuirea expresiei muzicale concurează mai mulți parametri ce sînt diferit codificați, autorul se oprește la parametrii înălțime și durată, pe care îi studiază pentru fixarea "rolului reglator" (cf. 7, p. 50-53) al raporturilor dintre aceștia în structura melodiei. Analizînd metoda lui Moles, remarcăm faptul că autorul se limitează în privința calculului entropiei la nivelul duratelor cu calcularea lui H_0 , considerînd că sunetele, ca durate, pot fi reduse la cel mai mic numitor comun - șaisprezecimea, ceea ce este insuficient și neconvingător, cunoscînd rolul deosebit al ritmului în realizarea expresiei muzicale. Dar, conform observației lui Moles, mesajul muzical se prezintă "ca un discurs cu mai multe nivele" (2, p. 77). Analizele muzicale dovedesc că în muzică există patru nivele elementare ce alcătuiesc expresia:

- 1) înălțimea $\left\{ \begin{array}{l} 1.1) \text{ raporturi melodice} \\ 1.2) \text{ raporturi armonice} \end{array} \right.$
- 2) durata (raporturi metro-ritmice)
- 3) intensitatea (dinamica)
- 4) timbrul.

În funcție de pregnanța expresivă a unuia sau altuia dintre aceste nivele, unele devin primare sau definitorii pentru un curent sau un stil, iar altele sînt secundare în stilul respectiv. De aceea, am încercat extinderea calculului informației la mai multe nivele, cu atît mai mult cu cît în cadrul unei elaborări muzicale, de obicei unul sau mai multe dintre acestea rămîn constante. Este cazul temei Sonatei în La major pentru pian K.W. 331 de Mozart și al temei Variațiunilor simfonice realizate de Max Reger pe aceeași temă, unde raporturile melodice, durata și intensitatea rămîn constante, iar raporturile armonice reprezintă elementele ce diferă de la un compozitor la altul. În calculul informației la nivelul raporturilor de înălțime am folosit pentru început metoda lui Moles, care consideră fiecare notă ca reprezentînd un semn. Am obținut următoarele rezultate: $H_0 = 82,64$; $H = 80,71$ (aproxiată de H_0); $R = 2\%$.

Considerăm însă că aceste rezultate sînt neconvingătoare în ceea ce privește informația temei respective și în general a temelor cons-

truite pe bază de motive. Metoda folosită de A.Moles este valabilă în cazul seriei dodecafonice sau pentru teme în care nu apare nici un fel de articulare motivică. În cadrul temei structurate pe motive, propunem deci a se considera fiecare motiv ca reprezentând un semn, fără să țină cont de numărul notelor ce-l alcătuiesc. Rezultatele obținute astfel reflectă redundanța textului mozartian, adică construcția lui bazată pe repetarea motivului: $H_0 = 9,56$; $H = 7,52$; $R = 21\%$. Aceste rezultate în cazul acesta reflectă și structura ritmică analizată la nivelul de motiv. Dacă aceste valori stabilite la nivelul înălțimilor și ritmului sînt comune și pentru tema lui Reger, modul de armonizare diferă de la un compozitor la altul. În privința armoniei, calculul se poate face interpretînd ca semne fie fiecare acord luat ca semn de sine stătător, fie, mai ales în cadrul muzicii tonale, funcțiile ce sînt reprezentate de acorduri. Am obținut următoarele rezultate:

		Mozart	Reger
La nivel de acorduri	H_0	69,96	136,03
	H	54,28	124,98
	R	20,1 %	8,12 %
La nivelul funcțiilor	H_0	48,95	53,69
	H	34,9	53,07
	R	30,34%	1,18 %

Comparînd rezultatele obținute, se observă că la Mozart redundanța este mult mai mare decît la Reger, deși cele 36 de sunete ale temei sînt armonizate cu un număr egal de 34 de acorduri (fără a lua în considerare acordurile formate cu note de schimb) la ambii compozitori. De asemenea, se observă că entropia reală la Reger se apropie foarte mult de entropia maximă. Deci redundanța și entropia devin trăsături stilistice.

Ca un neajuns al calculării redundanței menționăm faptul că această, deși ne oferă măsura repetărilor dintr-un text, ea nu ne poate oferi valoarea expresivă a fiecărei repetări în parte, deci rezultate de seamănunt. De asemenea, originalitatea exprimată de entropia din teoria informației este deosebită ca semnificație de originalitatea operei de artă.

Studiul nostru se rezumă la aplicarea acestor indicatori la studiul temei muzicale considerată ca mesaj, dar analiza cantității de informație poate fi extinsă și la nivel de formă muzicală, permițînd compararea părților (segmentelor) între ele, sau a unor opere considerate ca

mesaje complexe. Aplicarea metodei la analiza unor astfel de mesaje complexe necesită însă o adaptare, iar nu aplicarea ei mecanică în cercetare.

(Conducător științific:
Prof.dr. Ștefan Anși)

B i b l i o g r a f i e

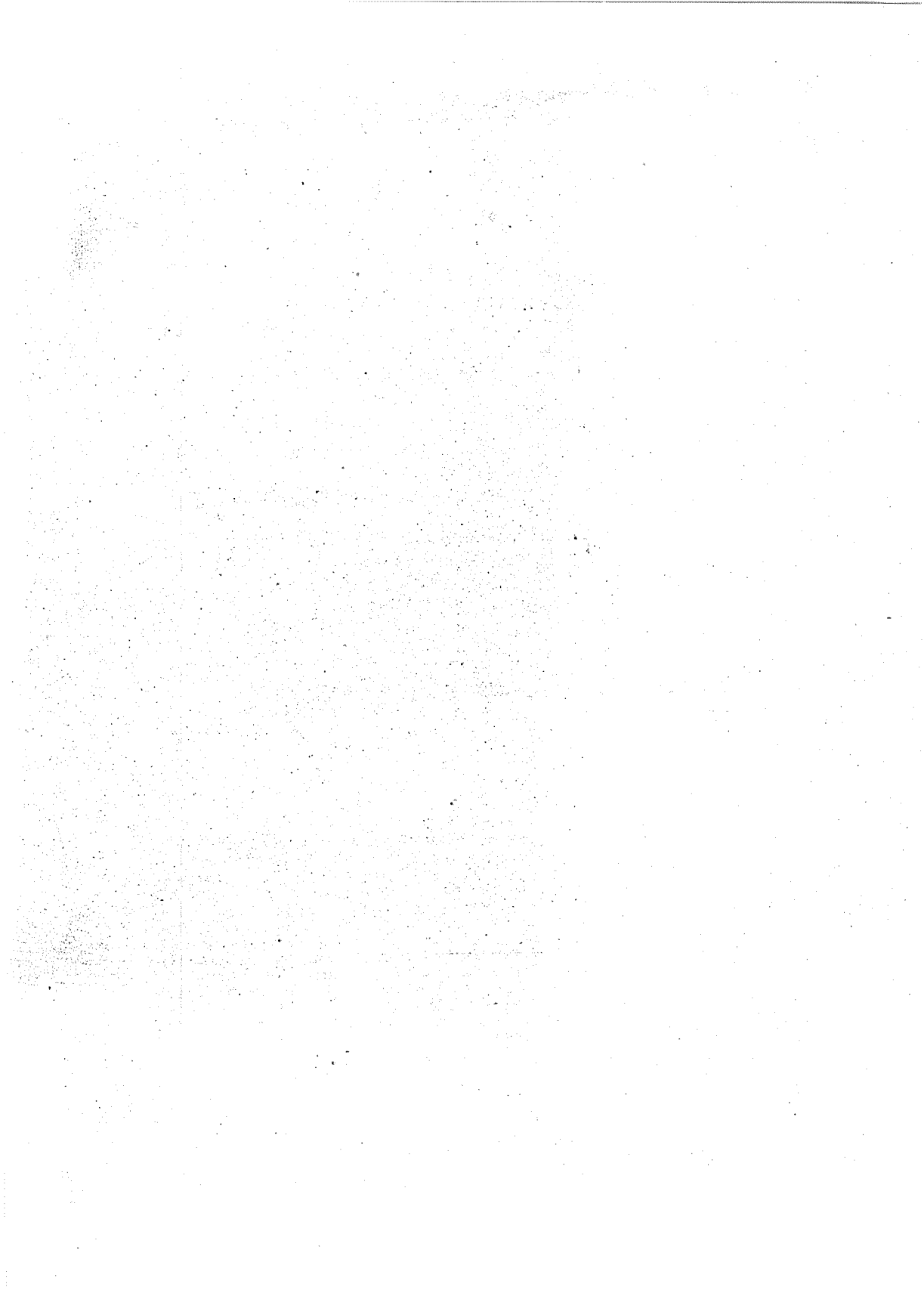
1. L. Blaga, Trilogia culturii, București, 1969
2. U. Eco, Tratat de semiotică generală, București, 1982.
3. V. Herman, Originile și dezvoltarea formelor muzicale, București, 1982
4. I. M. Lottman, Lecții de poetică structurală, București, 1970
5. V. E. Mașek, Arta, o ipostază a libertății, București, 1977
6. V. E. Mașek, Artă și matematică, București, 1972
7. A. Moles, Információelmélet és esztétikai élmény, Budapesta, 1973
8. J. J. Nattiez, Fondaments d'une sémiologie de la musique, Paris, 1975
9. E. Nicolau, Teoria informației, București, 1958
10. O. Onicescu, V. Ștefănescu, Elemente de statistică informațională cu aplicații, București, 1979
11. S. Toduță, Formele muzicale ale Barocului, vol. I, București, 1969
12. C. Țăranu, Elemente de stilistică muzicală, vol. I, Cluj-Napoca, 1981
13. Tabele matematice uzuale, București, 1969

The Calculation of the Entropy and Redundancy as a Method of Musical Analysis

Constanța Cristescu

Summary

In the work, the musical analysis is tackled from a non-linguistic point of view, making use of means afforded by the theory of information. The musical message, being defined as a succession of conventional symbols, is represented by the text itself of a score. The measure of information of the message is the entropy, as a mathematical expression of the structural complexity of the message. The redundancy calculates that part of the text which offers the coherence of the message. The expression of the musical message is carried out on four elementary levels (pitch-melody, harmony-duration, intensity, timbre), the conspicuousness of which is in stylistic respect variable. It is proved that the entropy and the redundancy of a musical message, calculated on several ones of these levels, become stylistic features, and hence comparing criterions of the musical pieces.



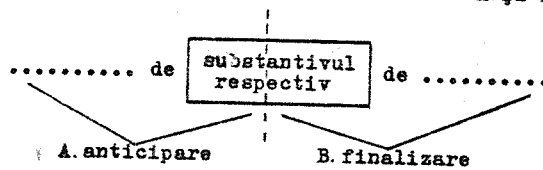
RECONSIDERAREA DIHOTOMIEI GENURILOR "GREU" ȘI "UȘOR"
ÎN ARTA SOCIALISTĂ

Prof.dr. Ștefan Anghel

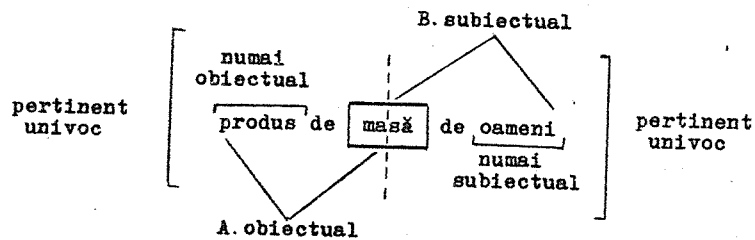
Punerea față în față a genurilor de ușor și greu presupune de la început existența între ele a unei tensiuni, dacă nu a unei antinomii, care, în anumite contexte social-istorice, ar putea (și a și putut) duce la apariția unor antagonisme ale artei și culturii. Studiarea și căutarea rezolvării acestor contradicții nu este deloc nouă în istoria și prezentul esteticii sau sociologiei. Revenirea asupra acestei probleme atât de controversată se motivează prin pledoaria pentru o cultură estetică integrantă a societății noastre, în care arta socialistă este menită ca, dincolo de astfel de dihotomii tensionale, să îndeplinească integrant rolul ei complex de îmbogățire a vieții spirituale.

Dihotomia sus-menționată însă include în sine (mai bine zis, provine din) alte dedublări ale "întregului de altă dată", indicând contrariii-perechi și lupta acestora în domeniul estetic, cum sînt următoarele: 1) arta propriu-zisă sau cultura de masă; 2) rolul catartic sau rolul hedonistic al artei; 3) orientarea sau manipularea artei; 4) dezalienarea sau instrăinarea artei. Desigur, atacul împotriva "întregului de altă dată" al fenomenului artistic-cultural se produce odată cu apariția contradicțiilor acute și antagoniste ale sistemului capitalist, care, în adîncirea generală a procesului de reificare, simptomatic stilului de viață a unor "colectivități singuratice", private fie de corespondențe firești cu ethosul artei populare - pierdută sau scăpată din vedere -, fie de obținerea unui nivel de gust și de cultură estetică necesară înțelegerii creațiilor artistice autentice, va conduce la dedublarea și apoi la fărîmițarea funcțiilor sociale ale artei, mulțumindu-se cu promovarea unilaterală și manipulată a valențelor artistice, înlocuindu-le pînă la urmă doar cu aparența acestora. În final, devine problematică inclusiv elucidarea controverselor, ajungînd incerte înseși noțiunile pe care le denotă (mai corect: pe care le ascund!). Căci, noțiuni ca masă, cultură, devin non-pertinente prin utilizarea lor expeditivă (așa-zis operațională), neținînd cont de pericolul confundării sensurilor lor multiple. Această dilemă devine evidentă în analiză, cînd formulările conceptelor operante stau în locul unor judecăți logice compacte. De pildă, cu ocazia unor anticipări sau finalizări de anteprepoziționare (A/inzestrarea adjectivală a substantivului respectiv - în cazul nostru masa și apoi cultura - cu alt substantiv polivalent, sau B/adjectivarea

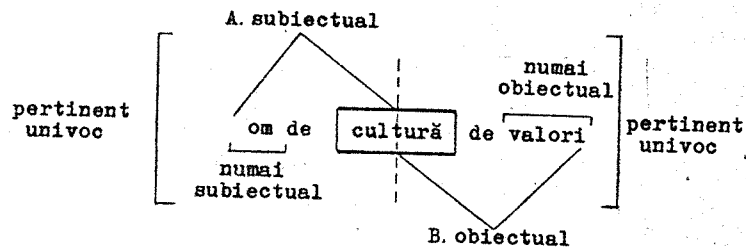
substantivului respectiv). Iată modelul dedublat A și B:



Să structurăm în conformitate cu modelul nostru contextul culturii de masă, examinând în prealabil ambivalența fiecărei componente în funcția lor dublă de anteprepoziționare, confruntându-le în sensurile lor proprii și multiple; a) mai întâi analizăm cuvântul masă¹ raportat la cuvintele de produs și de oameni:



Așadar, am obținut două expresii (în sens chiar de terminologie) pertinente, care indică însă sensurile diferite (o dată obiectual, a dată subiectual) ale aceluiași cuvânt de masă; b) să vedem același procedeu și cu substantivul cultură² raportat similar la alte două substantive și anume la om și la valoare:

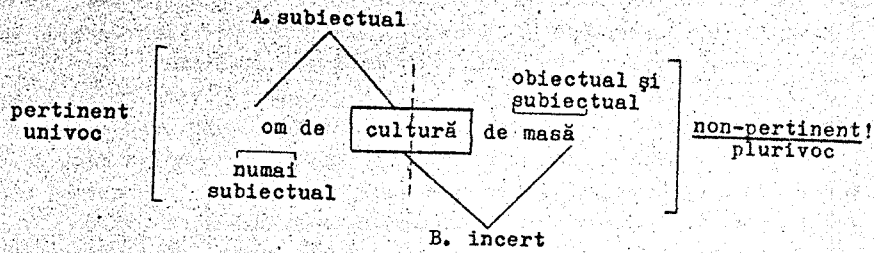


Rezultatul este același și în cel de-al doilea caz; c) trecînd acum la

¹ "Masă, mulțime compactă de oameni, considerată ca o unitate (...) Cantitate mare din ceva", Dictionarul explicativ al limbii române (DEX), București, 1975, p.525.

² "Cultură, totalitatea valorilor materiale și spirituale create de omenire în procesul practicii social-istorice, precum și a instituțiilor necesare pentru crearea și comunicarea acestor valori (...) Faptul de a poseda cunoștințe variate în diverse domenii; totalitatea acestor cunoștințe; nivel (ridicat) de dezvoltare intelectuală la care ajunge cineva", *ibidem*, p.217.

îmbinarea celor două structurări, observăm neașteptate inadvertențe:



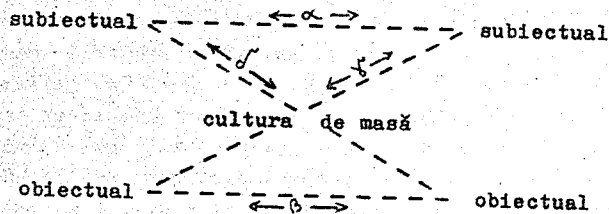
căci prima structurare (A) este pertinentă, o expresie subiectivală a anteprepoziționării de cultură

A = subiectual + subiectual;

însă cea de a doua (B) nu mai este caracterizată de atributul fără echivoc; bunăoară, aici se întâlnesc două substantive cu cel puțin câte două sensuri distincte (și obiectuale și subiectuale)

B = $\frac{\text{subiectual}}{\text{obiectual}} + \frac{\text{subiectual}}{\text{obiectual}}$

care în context produc ambi- și chiar polivalențe, neclarificate și neclarificabile; renunțând la subnuanțări, obținem patru variante de bază:



Astfel:

α = obiectual_{cultură} + obiectual_{masă} (= produse în masă)

β = subiectual_{cultură} + subiectual_{masă} (= cunoștințe ale maselor)

γ = obiectual_{cultură} + subiectual_{masă} (= produse ale maselor)

δ = subiectual_{cultură} + obiectual_{masă} (= cunoștințe în masă),

dintre care fiecare variantă (singură sau în combinație) definește sensul dorit (sau nedorit) al termenului în sine "abstract". Precum vom vedea mai jos, sensul propriu al conceptului în cultura socialistă ar putea fi format din sinteza variantelor " β " și " γ ":

$$\beta + \gamma = (s_c + s_m) + (o_c + s_m),$$

adică: totalitatea valorilor subiectuale și obiectuale ale culturii +

accepțiunea subiectuală (și numai subiectuală) a masei, cu alte cuvinte, cultură integrantă a maselor.

Sensul peiorativ al termenului în societatea capitalistă de consum provine din faptul că în interpretarea conceptului acționează "bitonal" linearitățile obiectuale și subiectuale ale sensului într-un joc grotesc al contopirii și confundării ironice ale acestora.

Prin confundarea sensurilor, cultura de masă devine de la început termen dilematic în sociologia burgheză contemporană, subînțelegînd prin el, de regulă, o cultură nu a maselor, ci produse în masă pentru mase. Iar asigurarea sensului unic este imposibilă; în vreme ce obiectul s-a reificat în obiectual, subiectul s-a înstrăinat în obiectual, amîndouă - potrivit grotescului latent - schimbîndu-și reciproc esențele. Revenirea la sens propriu este posibilă doar prin eliminarea acelor condiții sociale care au generat fenomenul cultural înstrăinat și pe care termenul încriminat nu-l mai semnifică, ci îl ascunde. Aceste stări de fapte devin și mai flagrante în cazul celei de a treia anteprepoziționări - om de cultură și cultură de masă -, cînd anteprepoziționarea este explicită numai pentru omul de cultură (= persoană cu un nivel intelectual ridicat, care posedă cunoștințe universale multe și temeinice³), cultura de masă fiind nedefinită, așteptînd circumscrierea masei (de oameni), fie ca o comuniune a singuraticilor din sistemul capitalist (Adorno), fie ca o colectivitate a personalităților în comunism (Marx). Observăm că aici nu atît ambivalența (obiectuală și subiectuală) a cuvîntului cultură ridică dificultăți - căci în ambele cazuri este vorba de caracterul valoric de obiect al culturii - și nici pertinența subiectuală a cuvîntului de om, ci din nou ambiguitatea cuvîntului de masă acționează, dar într-un mod și mai complicat ca mai înainte. Bunăoară, cultura se raportează anteprepozițional a) fie la masă ca obiecte produse în serie, deci denotă termenul de produs cultural realizat pe scară largă în mod standardizat și pentru larg consum; b) fie la masă ca oameni; dar în societatea înstrăinată, masa nu este alcătuită din personalități multilateral dezvoltate; apare deci sensul masei (așazisul sens ziaristic), subînțelegînd oameni mediocri, medii, comuni, standardizați (alți termeni cu echivoc!), atribuindu-li-se în ultima instanță un conținut peiorativ; c) fie că se raportează la masă de oameni înțeleasă în sensul plener al cuvîntului de colectivitate a personalităților multilateral dezvoltate. Pentru argumentarea valabilității adecvate a celui de al treilea sens opțional amintim și distincția terminologică între artă de masă și cultură de masă, în favoarea celei din urmă. Nedisputînd acum improprietățile primului termen (ca de pildă pericolul dizolvării caracterului de sine stătător al actului și faptului de artă ca atare, sau anevoioasa Canossa a termenului de la arta

³ ibidem, p.217.

elitei⁴ la arta de elită⁵ etc.), arătăm că cel de-al doilea exprimă nu numai dezideratul aptitudinilor masei de oameni pentru însușirea artei autentice (ca și componentă organică și indispensabilă a culturii înseși), ci și pretenția ei de a stăpîni întregul complex cultural ce-i aparține (cultura spirituală - științifică, artistică, etc. - și, bineînțeles, cultura materială).

Desigur, meandrele terminologiei noastre n-au fost epuizate nici pe departe, însă credem că pentru argumentarea lichidării socio-lingvistice a acestor controverse este suficientă și succinta exemplificare de mai sus; mai ales dacă adăugăm că celelalte dihotomii amintite la început (2-4) au generat și ele alte ambihuități, a căror rezolvare este însă mai "liniștitoare". Astfel, prin hedonism, în urma dihotomiei, distingem clar între funcția distractivă a artei și cea de falsă iluzie a pseudo-artei, punîndu-le pe amîndouă față în față cu catharsisul artistic; respectiv putem disocia evident orientarea ca mod necesar și propriu al direcționării activității artistice integrante de sensul peiorativ al manipulării artei de către și pentru interesele puterii dominante; și tot astfel, dezalienarea în și prin artă va fi (și este) semnalată prin conceptul de artă autentică non-conformistă față de cea a ploconirii în fața puterii dominante, ea fiind simptomul înstrăinării și purtînd denumirea de artă conformistă, non-autentică, falsă.

În fine, reținem că denumirile de genul ușor și greu (serios - opera serioasă) sînt cele mai răspîndite în domeniul muzicii, și par mai improprii în altele. Tot atît de adevărat este și faptul că dansul apare ca distracție și ca balet. Dar în literatură, poezie și artele plastice, calitatea de ușor sau serios (greu) apare (dacă apare) în cadrul unuia și aceluiași gen. Importantă remarcă! Bunăoară, fără ea riscăm pericolul confundărilor între autentic și non-autentic, între arta adevărată și arta falsă a kitsch-ului⁶. Am putea crede, de exemplu, că muzica se împarte în genuri ale artei adevărate și ale ... kitsch-ului; sau că tot ceea ce se produce pe undele "ușorului" în literatură sau în artele plastice este kitsch. Și, în adevăr, nu am fi departe de a nu greși! Căci, de multe ori falsul abundă cel mai des în aceste "sectoare" ale esteticului artistic. Totuși, ieșirea din presupusele confuzii asigură surprinderea realistă a polarizărilor ce se ascund în dosul alternativei (cu sau fără genuri proprii) ale ușorului și greului (seriosului). Așadar, în toate domeniile artistice întîlnim creații cu destinații

4 "Elită (în societatea cu clase antagoniste) - parte a societății ai cărei membri, avînd o poziție avantajoasă, se consideră superiori maselor (...) Ceea ce este mai bun, mai demn de a fi ales", ibidem, p.296.

5 "De elită, ales, deosebit, distins", ibidem, p.296.

6 Cf. A.Moles, Psihologia kitschului, București, 1980, cap.I,II.

orientate mai mult spre procurarea unor experiențe estetice profunde, de purificare catartică, de meditație îndelungată, sau mai mult spre satisfacerea nevoilor de distracție (nevoie oricând reală), de deconectare sau, cum obisnuim să spunem, de relaxare imediată și momentană a omului. Este un lucru firesc și ține în ultima instanță de firea omului... Aparenta dedublare pe genuri "consacrate" în muzică (și implicit în dans) se datorește faptului că dintre toate artele, muzica se adresează cel mai direct facultății sentimentelor umane, și, precum se știe, sentimentele - pe lângă faptul că sînt acompaniatorii indispensabili ai împlinirii idealurilor umane și ai menținerii sau schimbării (radicale sau treptate) de către om a realului - au totodată și un caracter relativ de sine stătător, avînd nevoie evocativ, indicativ sau anticipativ (pe traiectoria trecut-prezent-viitor) și de trăirile lor în sine, ca apoi să devină tocmai pentru sine, în sens de mijlocitor între real și ideal. Deci nimeni nu neagă importanța "distrării" sentimentelor umane. Ba mai mult, în muzică apare un gen propriu, cel distractiv; în dans, la fel, el fiind sincreticul tandem al muzicii pînă în zilele noastre. Același drept trebuie să-l acordăm alături de ele și unui bun roman polițist și unor lucrări plastice similare (mai ales în domeniul design-ului, giuvaergiei etc.). Este însă cu totul altceva dacă, ostentativ sau pur și simplu exagerat, dacă din neatenție sau din greșeală, distracția - ca funcție - devine supradeterminată și deconectarea se transformă în evadare din cotidian sau chiar din viață, cînd amintirea (evocare), trăirea (indicativ), sperarea (anticipare), legate felurit de trecut-prezent-viitor, sînt înlocuite cu falsa lor iluzie și în locul lui "așa a fost", "așa este", "așa ar trebui să fie" apare carpe diem-ul lui "acum e bine", cînd esteticul cedează locul drogurilor iluziei (la figurat, dar din păcate apoi și la propriu), iar funcția hedonistică, supralicitîndu-se, se dizolvă în neantul reificat al tabu-urilor și idolilor antiestetici, opunîndu-se fățiș funcției catartice a oricărei arte autentice (căci funcția catartică a artei nu poate fi ignorată nici în cadrul genului ușor, chiar dacă pe primul plan domină cea hedonistică). Finalul unei asemenea extreme conduce inevitabil la instaurarea regnului kitschului, despre care bine spune Balázs Béla, comparîndu-l cu arta adevărată: "Kitsch-ul este sentimentalism dilatat. El se situează față de arta autentică ca citronada față de fructul original. Produsul concentrat de atmosferă se adaugă, la nevoie, operei. Se păstrează sub formă de conservă. Dar de ce este atît de gustat? De ce constituie kitsch-ul o trebuință atît de profundă și fundamentală a micului burghez? Disocierea sentimentalismului este un fenomen care însoțește obiectualizarea și automatismul propriei vieții în societatea capitalistă. Sentimentul se desprinde de realitatea meca-

zată..."⁷

Ceea ce este "dureros" în această pendulare estetică de mai mult spre, fie catartic fie hedonistic, se datorește în bună măsură și la noi falsului crez artistic, potrivit căruia genul ușor pare mai ușor de cultivat decât cel greu. Dureros, am spus, și nu supărător, căci cei care cad primii în capcana acestei aparențe sînt artiștii cei mai talentați și cei mai bine pregătiți, dedicîndu-se plenar genului greu și lăsînd aproape complet liber terenul la fel de important al genului ușor, celor mai puțin talentați, mult mai puțin pregătiți, care - și aici apare supărarea noastră - nu ezită să ocupe comod aceste importante puncte tactice ale strategiei noastre educativ-estetice generale ... Observația este din păcate valabilă atît în domeniul profesionist (!) cît și în cel de amatori al genului ușor; în primul apare "fabricantul" de opere artistice, în cel de-al doilea, diletantul. Și dintre cele două rele nu mai este cazul să alegem... Au ales ei, iar noi am cedat! Am spus "fals crez al opțiunii", și așa și este. Bunăoară, pe nimeni nu-l acutește nici cultivarea exclusivă a genului greu, de erori estetice; deși opus kitsch-ului (standardizat sau diletant) al genului ușor, întîlnim, din păcate, rebuturi și ale artei "seria", ele aparținînd domeniilor nefaste de naturalism sau schematism, de tradiționalism încăpățînat sau novatorism exacerbant, de patriotism local îngust, sau de cosmopolitism fără margini, etc.

I. În sistemul capitalist, toate aceste dedublări, mai mult sau mai puțin dorite și inevitabile ale culturilor artistice, sînt simptomele dezvoltării spirituale din ultimii 300-400 ani, avîndu-și amprentele estetice (mai bine zis anti-estetice) ale acutizării procesului de înstrăinare din epoca capitalismului.

Antecedentele acestor dihotomii pot fi semnalate în alternativele pro și contra față de funcția hedonistică a culturii și artei, încă din scrierile lui Montaigne sau ale lui Pascal. Amîndoi sînt preocupați - precum observă just L.Löwenthal⁸ - de elaborarea unei filozofii menite să îndrume viața spirituală și emoțională a omului într-o perioadă de mari frămîntări sociale (secolele XVI, respectiv XVII), cînd nici clerul, nici imperiul (german-roman) și nici sistemul economic static al orînduirii feudale nu mai au un astfel de rol diriguitor. Aparența crizei sufletești o constituie relativul timp liber și implicit singurătatea omului, iar întrebarea inevitabilă care cerea răspuns a fost: ce să facă omul singuratic cu și în timpul lui liber? Răspunsurile - la

⁷ Balázs, B., A látható ember (Omul vizibil), în I.Herman, "Kitsch-ul, fenomen al pseudo-artei", București, 1973, p.20.

⁸ Cf. L.Löwenthal, Literature, Popular Culture and Society, New York, 1961, părțile I-II.

un interval de un secol - deschid în felul lor polemica controverselor: pentru sau împotriva unei distracții, respectiv unei plăceri satisfăcute și procurate fie prin încetarea singurătății, înlocuind-o cu siguranța unei preocupări plăcute (Montaigne), fie menținând-o pentru conservarea sufletului față de gălăgiosul cotidian (Pascal). Dar să-i lăsăm pe ei să vorbească. Montaigne: "Se află științe sterpe și spinoase, și cele mai multe întocmite pentru vilvă; să le lăsăm celor care au slujbe obștești. Eu nu am tragere de inimă decît pentru cărțile plăcute și ușoare, care mă mîngîie, sau pentru cele care mă alină și mă sfătuiesc să pun pe roți viața și moartea mea: 'Pășind în tăcere prin pădure și îndeletnicindu-mi mintea cu tot ce este vrednic de un om înțelept și cinstit'. Oamenii mai înțelepți pot să-și făurească o odihnă întru totul a duhului, fiindcă au sufletul tare și vînjos. Pe al meu, care este de rînd, trebuie să-l ajut, dîndu-i înlesniri trupești care să mă sprijine".⁹ Replica lui Pascal: "Cînd vreodată am vrut să înțeleg agitațiile variate ale oamenilor, primejdțiile și greutățile la care ei se expun, la curte, în război, pe mare, - de unde nasc certurile, pasiunile, acțiunile îndrăznețe și adeseori rele, mi-am spus adesea că nenorocirea oamenilor vine dintr-un singur lucru: că nu știu să stea liniștiți, într-o cameră (...). Singurul lucru care ne mîngîie în mizeria noastră este divertismentul, și el este tocmai cea mai mare dintre mizeriile noastre: căci el, mai ales, ne împiedică să ne gîndim la noi și ne face ca, pe nesimțite, să ne pierdem."¹⁰

Iată deci izvoarele contradictorii și implicit complementare ale istoriei moderne, privitoare la urmărirea "polifonică" a dezvoltării și diversificării genurilor artei. (Istorie modernă, spunem, căci apariția și geneza fenomenului s-ar putea urmări încă din Roma antică, de la "panem et circenses" ale maselor și pentru masele de sclavi; precum ar fi posibilă și chiar pasionantă investigarea de la origini și pînă în prezent a mutațiilor structurale survenite în cadrul multor genuri artistice - inclusiv și poate în primul rînd în muzică - privind (re)valorificarea sensului lor originar pe undele cînd mai fățișe, cînd mai latente ale transferului estetic de la "serios" la "ușor", de la "sterpe și spinoase" la "divertisment" și invers, cu sau fără accente peiorative...) În orice caz, disputa Montaigne-Pascal ne sesizează edificator cel puțin următoarele componente bivalente ale contextului socio-estetic de ușor-greu, și anume: simultaneitatea nevoilor estetice catartice și hedonistice; folosirea diversificată a timpului liber de la

⁹ Montaigne, Essuri, București, 1984, vol. I, p. 302-303, citatul în citat aparținînd lui Horațiu, "Epistole", I, 4.

¹⁰ Cf. N. Bagdasar, V. Bogdan, C. Narly, Antologie filosofică, București, 1943, p. 250-251.

(auto)educație la distracție (cvasi)estetică; ambivalența (pozitivă și negativă) a funcțiilor estetice de la o justă educație la sofisticări anevoioase, respectiv de la un just și necesar divertisment pînă la o automicidare prin renunțarea la noi înșine. Fără să urmărim filonul istoric al lărgirii controverselor, credem că și cele de mai sus prezintă premise suficiente pentru relatarea dihotomiilor contemporane ale culturii estetice.

Deci distracția ca forță motrice a controverselor pentru și împotriva genului ușor este implantată în polemica mai generală asupra statutului social al artei. Dar pînă la urmă lucrurile "se simplifică" în evoluția fenomenului culturii de masă în capitalism și inclusiv în cadrul polemicii împotriva și pentru(!) această cultură în cercurile mai mult sau mai puțin radicale ale sociologilor burghezi (cvasi)contemporani. Redăm în continuare momentele cele mai edificatoare ale acestor analize, insistînd și asupra dihotomiei între genul ușor și greu pentru evidențierea caracterului profund contradictoriu al fenomenului culturii de masă capitaliste, precum și a căilor de remediere ale acestuia în societatea "imperiului libertății".

1) În prima dihotomie, arta propriu-zisă ↔ cultura maselor analizele socio-estetice radical-burgheze scot în evidență o dialectică negativă care caracterizează simptomatic polarizarea contrariilor în extreme incompatibile, ale căror contradicții nu pot fi rezolvate decât prin eliminarea radicală (transformarea revoluționară) a cauzelor determinante. În această dialectică negativă nu apare deci un etalon pozitiv pe nici una din extreme în detrimentul celeilalte, ci amîndouă suferă distorsionări din ce în ce mai condamnabile. Astfel, arta propriu-zisă, care ar trebui să fie și în accepțiunea noastră "o activitate a omului care are drept scop producerea unor valori estetice și care folosește mijloace de exprimare cu caracter specific"¹¹, devine o artă a elitei, adresîndu-se unor cercuri restrînse în care domină amalgamul indefinibil al celor inițiați, competenți și al snobilor bogătași dar manipulați în sensul de a cumpăra sau de a refuza cutare sau cutare produs artistic. Panoramicul tipologizant al auditorilor muzicali de elită este cît se poate de dramatic descris de Adorno, de la minusculul grup de inițiați existent doar teoretic, la auditorul snob și pînă la acel "anti-auditor" care refuză orice muzică¹². Astfel, la polul de extremă artă propriu-zisă apar deziderate neîmplinite și realități negative: există o artă autentică, dar elita nu se supune recepției ei catartice, nu este aptă pentru însușirea adecvată a experienței estetice adevărate. Și să adăugăm: totodată, marea majoritate a

¹¹ DEX, p.53.

¹² Cf. T.W.Adorno, Typen musikalischen Verhaltens, în "Einleitung in die Musiksoziologie", Hamburg, 1968.

societății se exclude de la sine din calcul, neavînd bani să cumpere aceste produse costisitoare. Pe de altă parte, în urma refuzului total al autenticului, în cuprinsul artei propriu-zise apar produsele de elită ale artei non-autentice, care, precum vom vedea, nu sînt altceva decît mărfuri similare ale culturii de masă, ambalate însă mult mai rafinat și realizate anume pentru cumpărătorii de elită. Aruncînd o privire la cealaltă extremă a dihotomiei, observăm că produsele culturii de masă renunță și ele de la bun început de a fi autentice, non-conformiste (încercările artei avangardiste de a se opune acestei situații fie pe plan profesionist, fie pe cel al underground-ului amator sînt vremelnice, iar promisiunile lor rămîn inevitabil nerezolvate și nerezolvabile). La acest punct extrem apare dinamismul forței pieții libere, care lasă să inunde valul produsului "artistic" bazat pe cele mai periferice trăsături cvasi-estetice ale publicului, cedînd aproape complet terenul unor experiențe estetice adecvate trăirii iluzorii a sentimentelor refulate, asigurînd aparența ieșirii din cotidian, a evadării din "valea patimilor și tînguirilor"... Așadar, cultura de masă totalizează acele produse "artistice" realizate în masă și pentru mase, care - modificînd diabolic definiția artei propriu-zise, nu mai sînt o activitate a omului (căci stau în locul activității sale) și nu mai produc valori estetice (înlocuindu-le cu aparența acestora), și nici nu mai folosesc mijloace specifice (standardizîndu-le) - transformă raportul de altădată, intim și propriu, al creației și receptării estetice în cel al pieții capitaliste de cerere și de ofertă, degradînd arta în marfă, pe creator în vânzător, pe interpret în manager ambulant, iar pe consumator în cumpărător.

În ultimă instanță, extremele polarizate pînă la incompatibil fac transferul lor la antipozi, lichidînd întreg complexul antinomic într-un vacuum total, astfel că pînă la urmă dihotomia presupusă nici nu mai există:

Arta propriu-zisă

a elitei, creată inițial pentru experiență estetică autentică, fiind neînțeleasă și refuzată de către elită, își schimbă esența; devine produs de elită și pentru elită ca o existență superioară a culturii de masă, deservind unicul scop al distracției hedonistice.

Cultura de masă

compusă din produse în masă pentru mase, cu scopul de a distra masele; în urma refuzului de către elită a artei propriu-zise, devine unicul etalon comercial, inclusiv pentru produsele de elită, preschimbînd autenticitatea zadarnică a artei elitei cu non-autenticitatea sa originară.

Deci, elita vrea numai să se distreze, iar marea public primește același produs doar altfel ambalat, fiind numai îndemnat să se distreze...

Rămâne deci alternativa catharsis contra distracție, care duce la o altă dihotomie, privind dreptul estetic al artei la catharsis menit să purifice sufletul de patimi - precum arăta încă Aristotel¹³ - și etalând dominația exclusivă a unui hedonism discutabil.

2) În această dihotomie - catharsis ↔ distracție, polarizarea extremistă lichidează funcția bogată a hedonismului artistic, pe care am putea-o cuprinde oarecum simplificator și prea comprimat în dictonul arta trebuie să-ți placă, și întronează absolutizant plăcerea în sine în amândoi poli societății: satisfacerea plăcerii ieftine a elitei, pe de o parte, și îndemmarea la o scufundare totală în plăceri iluzorii a maselor. Această "drogare bivalentă", în loc de crearea unei adevărate experiențe estetice bazată pe plăcere și cultivarea stîrnirii în public a nevoii unei astfel de arte, ne îndrumă să polarizăm și cea de a treia dihotomie în orientarea ↔ manipularea artei.

3) Noțiunea de manipulare în sens peiorativ este proprie limbajului ziaristic capitalist și înseamnă dirijarea mascată a opiniei publice de către cercurile dominante în modul dorit, cu ajutorul mijloacelor mass-media. Așadar, în loc de orientare justă apare direcționarea mascată - pe amândoi poli societății. Căci, snobul este indus în eroare, gustînd mai întîi altcineva (manipulantul-manager) "arta" ce i se recomandă, pentru ca abia apoi să o consume el; astfel, elita, în general, va fi satisfăcută că are de toate, că are și arta ei propriu-zisă... Produsele culturii de masă, fîlfîind steagul "distracției asigurate", alină masele, asigurîndu-le iluzii... Iluzia satisfacției, a împlinirii, a uitării și, horribile dictu, a puterii: primește ce-i trebuie fără luptă. Acceptînd "pe nevrute", îi apar arta lui, muzica lui, idolii lui - stelele de cinema, de pop-art etc. (Să nu uităm că și în cazul unor momente mai deosebite - în sens de valori mai universalizante ale acestei culturi - cum ar fi cele ale Beatles-ilor, marele conducător, ulteriorul magnat și pînă la urmă victimă a civilizației "pop", John Lennon, apare și el spre apogeu în masca ochelarilor de sîrmă ai celor săraci¹⁴). Astfel se întîmplă că în locul plăcerii adecvate a experienței estetice (catharsis) apare satisfacția non-reală difuzată în și prin cultura de masă, care, paralel cu mecanicizarea civilizației capitaliste, ocupă locul "culturii înalte" sau al artei populare, ea devenind un produs cenușiu și oglindind nivelarea gustului estetic, stereotipia pretențiilor, caracterul conservativ al idealurilor, falsul realizărilor închipuite - într-un cuvînt, un consum manipulat dus pînă la perfecțiune. Și este mai mult decît grotesc-cinic modul în care se

¹³ Aristotel, Poetica, în "Arte poetice. Antichitatea", București, 1970, p.157.

¹⁴ Ungvári, T., Beatles-biblia (Biblia Beatles-ilor), Budapesta, 1969, p.17.

dă în vileag ambivalența actului de manipulare, această cultură de masă reflectând pe de o parte condițiile impuse de către cercurile puterii dominante, iar pe de altă parte pretențiile maselor în așa fel încât cele două valențe, chipurile, coincid minunat! Căci consumatorii ei (ca de altfel ai oricărei mărfi de consum) pretind tocmai produsul care deservește complet interesele puterii. (Nu întâmplător suspecta J.-P. Sartre oricare curent cultural, filozofic, artistic "la modă" care a fost întâmpinat cu vîlva lui "iată, tocmai asta am așteptat"¹⁵.) Așadar "ambivalența" aparentă este doar "univalentă" - cea a puterii; cea a maselor rămîne un aspect iluzoriu. În final deci se inversează ordinea firească a mijlocului și scopului, cel din urmă degradîndu-se într-un mijloc: scopul inițial de a fi o cultură se reduce la a fi un mijloc de dirijare mascată a maselor. Sîntem deci în domeniul incert al taburilor care, în dosul fiiorului jucăuș-captivant de a le poseda, de a le menține, ne divulgă fața adevărată a unei vieți înstrăinate. Iată cea de a patra dihotomie:

4) Umanizare ↔ înstrăinare. Precum arăta Marx¹⁶, omul în sistemul capitalist pierde treptat valorile forței sale esențiale; este privat mai întîi de valorile create de către el însuși (culegînd alții roadele muncii sale), apoi de către forța lui proprie (punînd-o ca ultimă șansă în vînzare, tot pentru alții) și apoi pierzînd, odată cu ultima sa șansă, și calitatea de a mai fi om; iar obiectele sale se reifică în lucruri din ce în ce mai ostile sîeși, el devine din ce în ce mai golit, un subiect-vacuum. Pe acest teren nici arta devenită marfă, lucru, fetiș, tabu, nu mai poate asigura (chiar dacă ar vrea, cum observăm în cazul curentelor avangardiste) menirea de îmbogățire estetică a vieții spirituale umane.

Iată deci panoramicul antinomic al polarizărilor care explică concubinajul perfid al genului greu și aceluși ușor în sistemul contemporan capitalist și care nu numai că știrbesc, dar lichidează integral valențele autentice ale culturii de masă și pun, în bună măsură, sub semnul întrebării chiar și autenticitatea așa-zisei arte înalte. Tocmai de aceea există în rîndul sociologilor, psihologilor și esteticienilor burghezi contemporani unii autori radicali care critică mai mult sau mai puțin creator, mai mult sau mai puțin optimist, starea de fapte actuală, ei putînd fi grupați ca opinie în următoarele direcții: a/ mass-media ca produs al culturii de masă - cum am analizat mai sus - pierde contactul cu valorile autentice ale artei și civilizației, se transformă într-un simplu mijloc de distracție, de trecere de timp, uneori chiar cu perspective reacționare ca evadare din cotidian, adormirea spiritului

15 E. Pingaud, Interviu cu J.-P. Sartre, în rev. "Secolul XX", nr. 5/1967, p. 83.

16 Marx-Engels, Scrisori din tinerețe, București, 1968, p. 555.

revoluționar etc.; b/ demascarea opiniilor în conformitate cu care dihotomia între artă și cultura de masă, respectiv între genurile greu și ușor, ar putea fi lichidată prin asigurarea unor creații cu adevărat de mare valoare și în cadrul culturii de masă, arătând pe bună dreptate că o asemenea soluție are rezonanțe cel puțin naive, romantice; tot aceștia subliniază că rezolvarea contrariilor în cadrul binomului artă - cultură de masă poate fi asigurată numai prin statornicirea unui echilibru social, constatări care indică perspectiva unei noi societăți, dincolo de capitalism; în fine, c/ există și păreri potrivit cărora binomul artă - cultură de masă trebuie "tăiat" în două, pentru a se putea ocupa exclusiv cu destinul culturii de masă. Aceste teorii atacă o a doua dihotomie lăuntrică a culturii de masă, punând un accent deopotrivă pe caracterul tipic al vieții maselor (sursă) și pe expresia acestei vieți prin artă (cultura de masă propriu-zisă). Desigur, aceste din urmă teorii reprezintă un radicalism mai modest, un fel de ecou al sintezelor de altădată, hegeliene, și vizează starea de fapte în sine și pentru sine. La această enumerare se mai adaugă și sociologia artei a lui Adorno,¹⁷ care, în opoziție cu cultura de masă manipulată, se concentrează asupra artei propriu-zise, descoperind aici dihotomia antinomică în sens de artă conformistă și artă non-conformistă. După această concepție, menirea artei avangardiste este tocmai evidențierea tendințelor nonconformiste, radicale, ale societății și demascarea atitudinilor și mentalităților de pioconire, de conformism, din care face parte și arta convențională capitalistă. Această apreciere poate fi considerată "în mic" drept modelul unei aprecieri de ansamblu asupra întregului raport artă - cultură de masă din capitalism, dacă ne gândim la singura alternativă radicală, adică la o artă propriu-zisă, nonconformistă, pe de o parte, și la o cultură de masă manipulată, conformistă, pe de altă parte, și care trebuie să fie demascată în același timp.

Recapitulând cele spuse, observăm că în cadrul sistemului capitalist dihotomia de artă - cultură de masă a ajuns într-un conflict antagonist și că produsele ei pot fi transformate în adevărate valori artistice numai prin lichidarea componentelor acestei contradicții. Dar aceste lichidări sînt imposibile, dată fiind natura societății capitaliste; tocmai de aceea sînt numai combătute în și prin radicalismul artei non-conformiste avangardiste, care se pretinde a fi o promisiune pentru o adevărată autenticitate, dar care rămîne doar o promisiune nerealizată și ne-realizabilă...

Înainte de a arăta modalitățile promovate în viața artistică a societății socialiste pentru restabilirea și statornicirea dreptului (și obligațiilor) unei arte adevărate, recapitulăm critic și propunerile so-

¹⁷ T.W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik, Frankfurt am Main, 1958, p. 11-33.

sociologiei radicale de ieşire din impasul acestei dialectici negative a artelor, apreciindu-le ca atare:

- "să acordăm valori autentice şi maselor largi de oameni" - spun aceste specialişti; este o himeră, în vreme ce cererea şi oferta manipulată nu pretind acest lucru, şi totul se desfăşoară în torentul aşazi-esei pieţii libere;

- "nu există nici o speranţă de îmbunătăţire" - concepţie radical tragicizantă, fără însă a arăta calea de ieşire (eventual subînţelegînd alternativa socialismului);

- "să trecem la analiza 'ştiinţifică' a situaţiei" - punct de vedere remarcabil (din această poziţie am recapitulat şi noi încercările unor socio-esteticieni radicali burghezi), dar simpla diagnosticare şi eventuala "medicamentaţie" numai a simptomelor nu vindecă boala de fond a societăţii respective;

- ca diagnosticuri simptomatice cităm următoarele două constatări aproape poetice, în sensul unor păreri mai mult decît alarmante, eliminînd polemica Montaigne-Pascal: a) "Experienţa frumosului reprezintă eliberarea omului de sub dominaţia naturii. Oamenii se eliberează de sub influenţa puterilor mitice şi în limitele culturii de masă, numai că, odată cu aceasta ei renunţă la toate şi mai ales la stîmă pentru frumos. Astfel, vor nega orice modalitate care ar mai putea transcende realitatea dată."¹⁸; b) "Oamenii se transferă din imperiul frumosului în cel al distracţiei, care, acomodîndu-se la pretenţiile societăţii, infirmă dreptul individului la împlinire. De acum înainte, omul nu mai poate să se închine în faţa niciunei iluzii."¹⁹

II. În societatea socialistă, raportul artă - cultură de masă este condiţionat pe piedestalul educaţional al întregii societăţi, considerînd pe bună dreptate arta şi cultura ca mijloace specifice ale educaţiei comuniste, ca mijloace de îmbogăţire a vieţii spirituale a celor ce muncesc. Această reconsiderare nu este nicidecum o revenire servilă şi vulgarizatoare la vechiul şi pînă astăzi valabilul dicton platonian, în conformitate cu care artele au o menire etico-pedagogică.²⁰ Dimpotrivă, această reconsiderare scoate în evidenţă multiplicitatea funcţiei estetice a artelor, revitalizînd rolul lor de cunoaştere, de înţelegere, de plăcere şi de "purificare" catartică. Tocmai de aceea şi sistemul categorial analitic al raportului între artă şi cultură de masă este deosebit de cel aplicat în cadrul sistemului capitalist. Sociologia şi psihologia societăţii noastre transformă calitativ şi noţiunea de cultură de masă în sens

18 M.Horkheimer-T.W.Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, 1947; cf. disputa despre mit şi artă (cap.IV).

19 A.de Tocqueville, *Democracy in America*, New York, 1945, vol.I, p.94-95.

20 Platon, *Statul*, în "Arte poetice. Antichitatea", op.cit., p.116-118.

de activitate cultural-educativă. Astfel, pledoaria după care cultura trebuie ridicată la nivelul cel mai înalt și la dimensiunile cele mai avansate ale artei contemporane se regăsește ca definiție inclusiv privitor la conceptul de activitate cultural-educativă. În acest sens, cităm opinia lui Al. Tănase: "Cultura de masă, în măsura în care menținem această expresie devenită tautologică, devine tot mai mult cultură pur și simplu, generalizată social atât în lărgime, ca sferă de cuprindere, cât și în adâncime, ca forță spirituală de îmbogățire, de transformare și mobilare a conștiințelor."²¹ Tratarea atotcuprinzătoare și unitară a culturii de masă în socialism nu ar trebui să însemne însă uniformizarea acesteia. În cadrul unei culturi estetice integrante întâlnim marea diversitate a componentelor sale care se grupează în raporturi noi, în sens de teze și antiteze care nu se exclud reciproc, ci se condiționează dialectic într-o conexiune a generalului și particularului proprie sistemului socialist. Iată câteva binomuri caracteristice culturii de masă în socialism:

- unitate și diversitate²²; acest raport înseamnă, atât în cadrul genurilor culte cât și a celor ușoare, unitatea de idei și de idealuri după care se orientează întreaga noastră societate (și artistul și publicul său), în permanenta confruntare a realității trăite cu perspectivele acestei realități; diversitatea vizează în schimb deplina libertate de manifestare artistică în lumea din ce în ce mai bogată a formelor, stilurilor și genurilor (din cadrul creației), precum și marea diversitate de opțiuni liberă în direcția acestor forme, stiluri sau genuri, de către public, în virtutea deplinei sale libertăți de formare și de existență a gusturilor;

- tradiție și inovație²³; alt binom dialectic care se intercon condiționează lăuntric și vizează atât menținerea nuanțată a patrimoniului cultural-artistic, cât și îmbogățirea cu noi valori a acestuia; în loc de excludere reciprocă "incompatibilă" (tradiționalism perimat, novatorism exacerbant), acest binom funcționează în sensul raportului (împrumutat din informatică) dintre mesaj și redundanță, numai și numai pe baza unei intercon condiționări permanente și reciproce: inovația se bazează pe cuceririle tradiției, moștenirea tradiției se nuanțează în virtutea noilor perspective;

- profesionism și amatorism²⁴; acest binom ne apropie mai mult de opoziția noțională greu-ușor. Există însă și opțiuni false în această di-

21 Al. Tănase, Conceptul de cultură de masă și semnificația lui actuală, în "Educația adulților. Cercetare științifică și acțiune culturală", București, 1968, p.64.

22 Cf. I. Ianoși, Dialectica și estetica, București, 1971, p.74-92.

23 Cf. D. Matei, Tradiție și inovație în artă, București, 1971, p.155-165.

24 I. Jinga, Cultura de masă, București, 1975, p.92-101.

precizie; s-ar presupune că practicarea genului ușor înseamnă amatorism, iar a genului greu - profesionism. Greșită concepție! Cultura estetică integrantă de azi presupune practicarea, ca etalon, a tuturor genurilor, greu și ușor, pe cale profesionistă (profioniștii, de pildă, ai muzicii ușoare, pe lângă profesioniștii genurilor culte etc.), iar în același timp amatorismul de astăzi - mod de manifestare plenar a activității sociale în cadrul culturii integrante estetice - face posibilă și chiar pretinde susținerea atât a genului ușor cât și a celui greu. Emisiunile de radio și televiziune sînt convingătoare în acest sens (în ciuda unor inadvertențe - pe alocuri - metodologice, stilistice și chiar de autenticitate, pe care le vom discuta însă cu altă ocazie);

Cultura integrantă a socialismului rezolvă inclusiv vechile dihotomii ale artei și culturii scindate, înstrăinate, bazîndu-se pe realitățile societății socialiste, în care omul este liber și stăpîn asupra destinului și vieții sale și în care idealurile lui coincid armonios cu idealul întregii societăți. Societatea noastră veghează atent asupra legilor dinamice de dezvoltare ale artei și culturii, extremele polarizante devin "de altădată" și întregul "de cîndva" reîntră în drepturile lui legitime.

1) Dispare astfel dihotomia artă propriu-zisă ↔ cultură de masă, în sensul că ea nu este un produs de masă și masele nu sînt simple grupări de oameni, ci arta este una și singura care trebuie să fie și să se adreseze oamenilor, care, în dezvoltarea lor multilaterală, devin personalități din ce în ce mai bogate. Esteticienii, sociologii, psihologii marxisti analizează și în țara noastră întreaga fenomenologie a raportului sub egida dictonului potrivit căruia cultura de masă înseamnă împlinirea dezideratului de a deveni realmente a maselor. Acest deziderat suprimă contrariile în loc să le sintetizeze, căci din această premisă nu există o opoziție între artă și cultură de masă. Vom observa că din aceeași prismă dispare și artificiuul dihotomic între genul greu și genul ușor.

2) Receptarea artistică reinclude în sine funcția legitim hedonistă a artei, ea bazîndu-se - în diapazonul larg al diversității gusturilor - pe adevărata plăcere artistică în toate genurile artei, asigurînd satisfacția catartică publicului său. Desigur, dialectica genurilor (și a gusturilor) între multiplele funcții de receptare a artei se va menține și de acum înainte, însă nu în sens negativ și exclusivist, ci invers, în mod pozitiv și integrant. Intîlnim deci arte și arte... Arte în care va domina sensul catartic într-un mod mai elocvent - genul "serios, greu" - și invers, arte în care va prevala mai pronunțat sensul de plăcere distractivă, de agrement - genul ușor, de divertisment. Așadar, catarticul și plăcutul²⁵, ca elemente ale unei dihotomii cîndva incompatibile, devin

condiționate reciproc în cadrul culturii estetice integrante, în care valorile și accesibilitatea acestor valori fac posibilă transmiterea unor mesaje bogate în conținut propriu și în același timp inteligibile tuturor inițiativilor. Desigur, suporturile emoționale ale purificării și plăcerii indică convingător prezența autenticului și a adevăratului în comunicarea artistică, întrucât catartical artistic este dincolo de plat, nivelat, cotidian etc. - epitete cu care cultura de masă din sistemul capitalist a fost pe bună dreptate calificată; totodată, plăcutul devine complet străin față de trăsăturile manipulative ale produsului de consum cultural capitalist, în sens de evadare din cotidian, în sens de promovare a unor iluzii sterpe. Căci alături de catharsisul purificator, și plăcutul artistic provine din realitatea noastră cotidiană, iar cotidianul nostru nu este viața, tot așa cum "iluziile" noastre nu sînt idealurile...

3) În orientarea competentă a artei de către societatea noastră, noțiunea peiorativă de manipulare nu mai are ce căuta în sfera artisticului, căci dirijarea artei inclusiv în echilibrarea genurilor ei, vizează atât pretențiile estetice ale individului cît și ale întregii societăți, dar mai ales educarea gustului și a conștiinței estetice spre a înțelege, a dori (chiar a pretinde artei) opere din ce în ce mai valoroase, izvorîte din noul binom dialectic și fecund ce stă la baza orientării artei socialiste - și anume unitatea de idei și de idealuri a societății noastre exprimată și receptată printr-o diversitate a stilurilor și gusturilor.

4) În fine, dezalienare ↔ alienare reprezintă chintesența rolului și funcțiilor artei socialiste, în care pe plan obiectiv lucrările reificate re-devin obiecte utile omului, implicit arta-ca-marfă cedează locul artei-de-valoare pentru societate în ansamblu, iar pe plan subiectiv, omul-vid ("unidimensional") devine personalitate multilateral dezvoltată; astfel dihotomia tragică de reificare - înstrăinare se transformă într-o dialectică bogată a procesului de obiectivare - umanizare, în consens cu principiile umanismului socialist al societății noastre.

Recapitulînd cele discutate în legătură cu structura artei de semnificație a conceptului de cultură de masă în socialism, observăm că această cultură de masă are ca deziderat de prim rang unificarea a tot ce e mai valoros din sensurile masei (ca totalitate a personalităților) și a culturii (ca totalitate a operelor de artă autentice).

Această nouă circumscriere a sferei de acțiune privind cultura de masă socialistă suprimă contrariile greu- ușor, în sensul unei echilibrări nuanțate ale gamei valorice de la catharsis pînă la plăcut; poli acestei game sînt intercondiționați. Exprimîndu-ne într-un mod oarecum simplificator, putem spune că nu există operă de artă inspirată în ca-

Drul genului ușor care să nu aibă și accente catartice, precum nu există creație artistică materializată în cadrul genurilor culte care să nu aibă și deziderate ale plăcutului. Credem că este mai mult decât edificatoare parafraza beethoveniană a lui Enescu, atunci când spunea: "Cunosc numai două feluri de muzică: bună și rea..."

În final, arătăm, pentru argumentarea reconsiderării în societatea noastră a acestei dihotomii, omniprezența nu a unor carecare ci a celor mai importante genuri în toate sferele ușoare și mai puțin ușoare, culte și mai puțin culte, cum ar fi în arta muzicală de exemplu, liedul sau corul²⁶, ca să amintim numai momentul vocal din multimilenara cultură muzicală a omenirii. Știm foarte bine că atât liedurile cât și corurile cuprind toate meandrele genului ușor și greu, ca de pildă cîntecul popular, chanson-ul, madrigalul, liedurile romantice și contemporane sau corul gregorian, cîntecele protestante, motetele, dar și imnurile, marșurile (de sine stătătoare, dar și din opere, oratorii și cantate), Marseleza, Internaționala, cîntecele patriotice... Mai putem vorbi care despre justițea discriminativă a dihotomiei de ușor și greu, sau rămîne valabilă singura alternativă posibilă de bun și rău? ...²⁷

The Reconsideration of the Dichotomy of the "Light" and the "Cultured" Genres in the Socialist Art

Stefan Anghel

Summary

The paper follows the so-called dichotomy of the "light" and "cultured" genres in its historical evolution, dwelling particularly on the conflicting polarizations of the two artistic groups in the capitalist system, as well as on their dynamical equilibration in the socialist society. The study raises synthetically the problem of the genres too, inclusively in the investigation of the historical-structural mutations concerning the significance of the concept of mass culture. The analytical plans are as follows: 1) the proper art or the mass culture; 2) the cathartic rôle or the hedonist rôle of art; 3) the orientation or the manipulation of art; 4) the self-discovery or the alienation of art. Thus the binomial of "cultured" and "light" in the artistic culture is analysed from the social-aesthetic point of view and is concretized upon music.

²⁶ Cf. I. Marothly, Gene și poezie, Gene și proletar (Muzică și burghez, muzică și proletar), Budapesta, 1966.

²⁷ St. Anghel, Pașă în față cu unele anticategorii estetice, în "Lucrări de muzicologie", vol. 12-13, Cluj-Napoca, 1979, p. 123-134.

FORMAREA SPECIALISTULUI DIN DOMENIUL EDUCAȚIEI MUZICALE ÎN LUMINA
UNOR EXIGENȚE ALE CONTEMPORANEITĂȚII

Conf. Ligia Toma-Zoicaș

Acuitatea cu care se pune astăzi problema perfecționării întregului sistem de formare, de instruire a omului de mâine, se subliniază și se justifică prin relația strinsă de intercondiționare ce se instalează între tehnică, știință și educație. Societatea modernă dovedește că aceste raporturi, din ce în ce mai strinse, condiționează categoric progresul social, de unde o săltare a problemelor educației, devenite probleme majore. Relația pusă în evidență ne permite a sublinia faptul că în curând problema se va pune în termeni în care cercetarea de sociologie a formulat-o, cerind să se răspundă la întrebarea: cit la aută din creșterea unei economii se datorește investiției în educație? Ca atare, aportul unor domenii socotite pînă acum neproductive va putea fi curînd calculat, iar noțiunea de randament - legată atît de strîns de activitatea practic-productivă - intră acum și în domeniul educației.

Pornind de aici, ne-am propus a dezvoltă și contura cîteva aspecte pe care o optică modernă asupra învățămîntului le impune ca necesare în procesul de formare a viitorului specialist din domeniul educației muzicale, axîndu-ne pe trei mari verigi ce răspund pe rînd: problemelor de organizare și profil, admitere și selectare de valori, conținut propriu-zis al procesului de învățămînt.

Vom săbovi în primul rînd asupra problemelor de organizare, asupra formelor și aspectelor pe care acestea le îmbracă la noi și în instituțele de învățămînt muzical din alte state europene, în intenția de a discerne între ceea ce se pretinde a valorifica, sau dimpotrivă a eluda, din experiența noastră și a altor state. S-a dovedit pînă acum că existența îndelungată a unei singure secții cu profil totalitar, nediferențiat, generă-teoretic, nu este o soluție fericită pe drumul rezolvării profilului de educație muzicală superioară. Aceasta, cu atît mai mult cu cît pretențiile ce provin din enorma diversificare și bogăție informațională a fiecărui domeniu impun profilări precise. Se subliniază cu acuitate necesitatea unor secții cu profil și specific aparte: compoziție, dirijat, muzicologie, educație (pedagogie) muzicală, interpretare, editură muzicală, regie de sunet, etc. În diverse țări, formarea cadrelor de profesori de muzică este rezolvată în general în afara Academiiilor sau Conservatoarelor de muzică, soluțiile fiind diverse.

Din formele întâlnite, amintim:

- a) institute de sine stătătoare, cu scop de educație muzicală;
- b) institute cu profil pedagogic-muzical, afiliate marilor universități;
- c) secții sau facultăți cu profil de educație muzicală în cadrul Conservatoarelor sau școlilor superioare de muzică;
- d) institute cu structură deosebită, urmărind realizarea de interferențe între domenii ale educației muzicale, muzicii contemporane, sociologiei și psihologiei. La Darmstadt există un asemenea Institut, relativ recent înființat (1947), pentru muzică contemporană și educație muzicală. În Polonia ființează, în cadrul Conservatoarelor din Varșovia și Krakovia, secții cu profil de educație muzicală, pe lângă cele de muzicologie, compoziție, interpretare, folclor. În Anglia, pregătirea profesorului de muzică urmează drumuri specifice. Aceasta este posibil dacă cel ce dorește să devină profesor de muzică absolvă un curs complet de muzică de trei ani, într-o școală de specialitate, cursa la care trebuie să adauge un examen la disciplina pedagogie, examen ce se susține până în anul trei de studii. Se continuă apoi cursurile la o facultate teoretică de muzică dintr-un colegiu, universitate, pentru a se specializa în pedagogia muzicală. În final, se obține un certificat numit "Teaching Certificate", diplomă de profesor de muzică. Această diplomă se obține dacă în urma cursului complet de muzică se absolvă și un curs superior cu specific de educație muzicală, cu o durată de trei ani - "Graduateship Course" -, după care se conferă titlul de profesor calificat. În Franța, Conservatorul Național de muzică din Paris nu formează în cadrul său profesori de muzică, într-o secție cu profil special, dar frecventarea unei școli municipale (conservator, institut) oferă permisiunea obținerii certificatului de aptitudine a educației muzicale, în baza căruia este permisă prezentarea la examenul de admitere pentru "Cursul de pregătire a profesoratului de învățământ muzical al orașului Paris". Soluțiile la care ne-am referit sînt doar cîteva, dar de natura lor, de formele adoptate depinde în parte (cel puțin) rezolvarea principală a unei serii de probleme importante.

Preocupat de realizarea tuturor dezideratelor unui învățământ muzical științific și a operei de educație artistică în general, muzicologul român George Breazu pune bazele (în deceniul trei al secolului nostru) unei forme organizatorice care să poarte răspunderea formării la nivel universitar a cadrelor de profesori de muzică: este vorba de "Catedra de enciclopedia și pedagogia muzicii" care a luat ființă în cadrul Conservatorului de muzică din București în anul 1927. Soluția

aleasă - considerată o variantă concentrată a catedrei de Știința muzicii de la Universitatea din Berlin - asigură viitorului educator muzical atât cultura de specialitate, cât și cea pedagogic-muzicală necesară desfășurării unei munci de educație artistică superioară.

Procesul de formare a specialistului din domeniul educației muzicale începe însă cu selecția reală a valorilor, moment hotărâtor. De aceea, admiterea la această formă de învățământ, dezvoltarea principiilor ce trebuie să călăuzească selecția, se instituie acum ca o a doua verigă în lanțul problemelor ce fac obiect de discuție și analiză. Practica artistic-educatională a dovedit și dovedește mereu faptul că o reală selecție a valorilor în afara unor riguroase principii care să se oglindescă în alcătuirea probelor de examen, a numărului și conținutului acestora, ca și a sistemului de notare adoptat, este iluzorie. Pentru a argumenta practic domeniul spre care trebuie să țintim, am ales un exemplu ce oferă cu adevărat o bază de discuție, dezvoltă câteva aspecte demne de reținut. Este vorba despre seria de probe la care sînt supuși cei ce optează pentru domeniul educației muzicale în Franța. Candidații trec prin următoarele probe: 1. Dicteriu la una și două voci; 2. Scriere după dicitare și comentarea unui text de literatură franceză; 3. Armonie - realizarea la patru voci a unui bas cifrat și a unui sopran dat. La această primă grupă de probe se adaugă imediat o a doua, la care se pretinde: 1. Lectură la prima vedere a unui solfegiu (în chei); 2. Execuție vocală a unei lucrări cu text, aleasă și studiată în prealabil de către candidat (interpretare cu pian); 3. Descifrare la prima vedere a unui text muzical instrumental (necunoscut). Sistemul de notare adoptat pentru examenul de admitere este cel al concursurilor internaționale, adică de la 0 - 25, sistem ce permite o riguroasă și subtilă diferențiere. Clasarea candidaților se face în funcție de numărul total de puncte obținute pentru cele două serii de probe.

Prima mare idee pe care o naște acest sistem de promovare este aceea a unei maxime exigențe și a unui accent major pus pe pregătirea muzicală de bază, care să servească ca punct de plecare procesului de formare universitară. În cazul acesta, natura probelor exclude de la început pe cei ce nu se pot realiza în altă specialitate muzicală, deci, implicit, exodul mediocrilor, formulînd pretenții proprii unei anume specializări. Cele două serii de probe îmbină și reclamă atât cunoștințe științific-muzicale din unele discipline de bază (teorie, armonie), cât și un înalt nivel de cultură generală, subliniind, printre altele, o idee ce astăzi își dovedește tot mai mult valoarea, și anume că specialistul fără orizont de cultură generală nu mai poate reține atenția. Probele de specialitate, la rîndul lor, nu se reduc la simple probe de verificare a aptitudinilor naturale, fapt ce ar fi potrivit pentru o

altă treaptă de învățămînt, ci tind la constatarea unui nivel ce permite o dezvoltare superioară. Ele (probele) vizează atât constatarea unui cuantum de cunoștințe, cit și a unui stadiu de dezvoltare a gîndirii muzicale. O ultimă observație pe marginea acestui mănunchi de probe ne îndeamnă a sublinia rigurozitatea cu care ele au fost impletite, ca și rațiunea cu care sînt aci urmărite elementele, calitățile și condițiile în afara cărora profilul profesorului de muzică nu poate fi conceput. În acest sens, găsim că nimic nu este nejustificat, referindu-ne, în sfîrșit, și la proba de verificare a posibilităților vocale ale candidatului, a sensibilității, a posibilităților sale de a se exprima artistic prin instrumentul de care este obligat să uzeze în permanență în profesia sa: vocea. Este evident, acum, că verificarea ce se operează la un asemenea examen este datoră să acționeze în direcția pe care formarea ulterioară trebuie să o urmărească. Caracterul pluridimensional al unei asemenea scrieri este singurul în măsură a răspunde atîtor pretenții.

Dezvoltat de prețioasă și pretinsă tot mai mult de necesități contemporane este necesitatea staternicirii unor probe de verificare a gîndirii, inteligenței generale și muzicale, factor ce permite și condiționează categoric ulterioara dezvoltare a aptitudinilor candidatului. Practica educațională a relevat de nenumărate ori adevărul că o bună dotație musical-naturală este cert atîngherită în dezvoltare de absența unei corespunzătoare dotații intelectuale, de carențe ale gîndirii.

Responsabilitatea formării integrale a viitorului profesor de muzică revine însă - presupunîndu-se reala selecție - unui îndelungat proces de studiu, ce însumează cîtiva ani. Prima problemă pe care acesta o pune este cea a determinării profilului pregătirii universitare în strînsă relație cu exigențele unui învățămînt muzical modern. În condițiile progresului artistic neobținut - semn distinctiv al actualei dezvoltări -, învățămîntului superior îi revine obligația de a asigura viitorului profesor o pregătire muzicală temeinică, un orizont larg de informație științifică, ca și o bună pregătire psiho-pedagogică; toate acestea, în perspectiva cultivării unui comportament flexibil care să îi permită continua adaptare la progres, la noile euceriri din domeniul specialității sale.

Înstrînd și cultivînd ideea unei temeinice pregătiri muzicale fundamentale prin disciplinele: teorie-solfegiu-dictat, armonie, contrapunct, forme muzicale, dirijat cor, istoria muzicii, instrument, etc., a căror pondere, în planurile de studii ale facultăților ce formează profesorii de muzică, este apreciabilă, într-o perspectivă apropiată devine inevitabilă operația de adoptare de noi discipline de studiu, ca și una de re-evaluare a celor existente, totul în scopul unei pro-

filări adecvate exigențelor contemporane ale educației muzicale superioare. Studiul mai multor planuri de învățământ ale facultăților, institutelor sau conservatoarelor europene care pregătesc profesori de muzică dezvăluie toate faptul că în ciuda unor serioase preocupări pentru asigurarea pregătirii muzicale de bază a viitorului profesor de muzică, mai există încă suficient spațiu pentru realizarea unei adecvate profilări, problemă ce este departe de a fi rezolvată. Prezența unor cursuri de pedagogie și psihologie - formulă ce caracterizează majoritatea secțiilor cu profil de pedagogia muzicii - este insuficientă. Societatea, de aceea, că un proces de reconsiderare și îmbogățire a sferei unor discipline, și altul de îmbogățire a numărului de discipline de profil, se impun ca firești. În acest context și-ar găsi bine meritatul loc sugestiile formulate de George Breazul în articolul "O catedră de pedagogie muzicală la Conservatorul din București", articol ce profilează un învățământ muzical pedagogic românesc capabil a se ridica la nivelul prestigiului celorlalte ramuri de învățământ. Din preocupările muzicologului român, ca și din cele mai recente orientări ale secțiilor cu profil de pedagogia muzicii din academii, conservatoare sau institutele străine, reținem ideea unei concepții larg cuprinzătoare de educație, conturată în discipline ca: istoria educației muzicale în țara noastră, psihologie muzicală, sau cercetări de psihologia muzicii, studiul sistemelor moderne de educație muzicală, utilizarea instrumentarului Orff, literatură muzicală de școală, metodică muncii practice cu corul - pentru a enumera doar câteva din disciplinele menite a deschide orizontul larg pe care educația muzicală îl profilează. Dar, alături de o adecvată profilare a respectivei secții, intenția de modernizare a conținutului însuși al învățământului subliniază un alt aspect, nu de mai mică valoare pentru tendința de revitalizare ce se impune școlii. Ca atare, procesul nu se oprește la includerea și deci îmbogățirea sferei de discipline (de studiu) prin integrarea unor noi, cîtinde la modificarea raportului între disciplinele teoretice și cele practice, la un nou echilibru între curs și seminar și, nu mai puțin, la adoptarea unor modalități moderne de predare. Sînt tot atîtea planuri ca subscriu la ideea modernizării procesului de formare al specialistului de mîine. Punctul de vedere teoretic susținut primește contur practic dacă luăm în discuție un singur model, dezvăluit de planul de studii al Facultății de educație muzicală de pe lîngă Universitatea "Justus Liebig"-Giessen. Este vorba despre o nouă viziune asupra cursului universitar, una ce înlocuiește tratarea și abordarea tuturor problemelor legate de ideea de construcție, formă, arhitectură muzicală, cu așdîncirea în capitole și probleme, cu valoare de model pentru anumite epoci și stiluri. Astfel, prezența unui curs de analiză eșalonat pe cîteva semestre și axat pe studiul unor creații semnificative din epoca

Barocului, clasicismului, ca și a unor modele pentru creația muzicală a secolului XX, exprimă tendința de orientare spre modalități de lucru capabile a dezvălui studentului proporția și adâncimea ce o comportă asemenea disciplină analitică, oferindu-i deodată un mod de a privi creația, mod propriu unei epoci sau unei întregi literaturi de felul celei analizate. Modalitatea de lucru se impune ca superioară, pe de o parte prin activizarea subiectului, obligat a rezolva prin muncă independentă parte din problemele disciplinei, iar pe de altă parte prin valorificarea, operarea practică cu o serio de cunoștințe teoretice înșusite la alte discipline. În locul unei bogate informații de specialitate oferite de-a gata, dar pândită de pierdere rapidă, prin uitare, subiectul cîștigă o tehnică de lucru, un mod de a gândi și acționa în situații din cele mai diferite. Punctul de vedere conturat aici, are deplină valabilitate și pentru alte discipline, și cu deosebire pentru aceea ce cultivă predilect memoria, cum ar fi istoria muzicii. Cuprinsă în această nouă optică, ea ar trebui aerisită de mulțimea datelor pe care specialistul le găsește cu ușurință în tratate și enciclopedii, pentru a-și dovedi - prin sintezele ce le poate realiza, ca și prin interferențele între fenomene și aspecte ale evoluției artistice - capacitatea de a acționa asupra gândirii, activizînd-o. O istorie în jurul unor momente cruciale pentru evoluția fenomenului muzical, a problemelor pe care creații și creatori reprezentativi le ridică - iată un câmp de acțiune și reflectare.

Sugestiile puse în discuție conduc implicit spre regîndirea modalităților noastre de lucru, spre un nou echilibru între cursuri și forme practice de lucru, în sensul investirii cursului cu calități ce-i permit a acționa asupra întregului complex intelectual al subiectului, formîndu-l. Această nouă viziune asupra cursului universitar, investit cu calitatea de a acționa pe multiple planuri asupra celui ce se formează, privește cu deosebire una din disciplinele fundamentale pentru formarea profesorului, și anume metodica predării muzicii. Aceasta nu va trebui să-și propună a cuprinde și oferi soluții pentru mulțimea situațiilor pedagogice pe care viața școlii le naște, ci - și aceasta este calea de alea - să contureze o concepție, o viziune modernă asupra actului de instruire și educație muzicală, înarmînd pe viitorul propunător cu tehnici de lucru, modalități care să-i permită să rezolve situații pedagogice fundamentale. De fapt, și aceasta indiferent de disciplina de studiu pusă în discuție, problema pe care o ridică adoptarea unor modalități moderne de predare este una a timpului destinat formării specialistului și a celui destinat informării acestuia. Incercînd o ierarhizare a soluțiilor ce conduc spre rezolvarea problemei, credem că o primă treaptă este aceea a unei maxime economii de timp afectat cursurilor, pentru a se stimula cât mai mult activitățile de

muncă creatoare, independentă. Cursul se va reduce ca durată, dar se va doza în profunzime, fapt ce pretinde efort dublu atât pentru cel ce îl elaborează, cât și pentru cel ce îl asimilează. De aici se desprinde necesitatea unei apreciable cantități de timp destinat studiului individual. De aceea, credem că organizarea maximă a acestei dimensiuni irecuperabile - timpul - înseamnă eficiență rezolvare a unei serii de probleme.

Ne situăm cu aceasta în fața marii probleme a orarului, a organizării judicioase a acestuia. Un orar încărcat pînă la 36-40 de ore săptămînal în primii ani de studiu, cînd studentul este confruntat cu un nou stil de muncă, deosebit de cel școlăresc, nu numai că obosește, dar împieteează asupra formării deprinderilor de muncă necesare. Și atunci cînd ajunge să dispună de timp (în ultimul an), departe de a ști cum să-l folosească, nu are obișnuința unei munci sistematice, efectuată continuu. S-ar pretinde, cel puțin în principiu, să mergem pe linia scăderii numărului de ore cu cît se înaintează în anii de studiu, ponderea studiului individual crescînd progresiv. Media generală a bine să se situeze între 12 ore săptămînal, ca limită minimă, și 30 ore pe săptămîină, limită maximă. La secția de educație muzicală a Conservatorului din Varșovia, în anii I-II-III, orele oscilează între 26-29, pentru a scădea la 16 în anul IV de studiu, cu cel puțin o zi liberă pe săptămîină. Asigurarea timpului destinat studiului și informării individuale este o preocupare. Experiența Conservatorului din Moscova vine să adauge încă o sugestie pe această linie, în sensul unor înlesniri acordate studenților deosebit de merituoși, ce pot fi scutiți chiar de frecvență la anumite cursuri, în intenția de a-i stimula și în același timp de a-i solicita la activități de interes științific. De pildă, studenții secției profesoriale sînt antrenați în activități ce le pretind o aplicare creatoare a cunoștințelor asimilate, ca și acumularea altora printr-un îndelungat și temeinic studiu individual. Se cere relevant faptul că studenții secției de pedagogia muzicii sînt cei ce susțin lectoratele de popularizare a culturii muzicale, prin conferințe și expuneri axate pe anumite teme. Să considerăm aceasta una din multiplele posibilități ce se așază pe drumul complex al formării, drum ce duce spre dezvoltarea calităților indispensabile specialistului de mîine, spre posibilitatea de aplicare rapidă și creatoare a cunoștințelor, spre dezvoltare prin muncă independentă. Desigur, drumul spre adevărata formare, maturizare și dezvoltare a aptitudinilor de muncă independentă a viitorului profesor trece prin practica la clasă, adevărat laborator de lucru ce oferă condiția practică a exersării și desăvirșirii aptitudinilor didactice.

În această perspectivă, regimul tinerilor absolvenți de secții pedagogice din școlile superioare de muzică din Germania, de pildă, vine

să sublinieze seriozitatea cu care este urmărită problema formării, pregătirii didactice a viitorului absolvent. Acesta, cu toată practica din timpul studiilor, nu-și obține calificarea finală, diploma de profesor, decât în condiția verificării randamentului practic la clasă, timp de un an, cât lucrează sub supravegherea unui cadru de specialitate, profesor-metodician. Acestei practici continue îi urmează o probă de verificare a calificării pedagogice, pentru ca în final să se obțină diploma. În Norvegia, viitorul profesor realizează - înainte de a intra în activitatea de predare propriu-zisă - 35-40 de asistențe, cărora le urmează apoi 28-30 de lecții practice ținute în prezența metodicianului, și încă 28-30 de lecții ținute fără asistență de specialitate. La această activitate se adaugă câteva întrevederi cu părinții și colaborări cu psihologul școlar. Apare cu evidență seriozitatea și grija cu care se formează acele cadre cărora li se încredințează formarea viitoarelor generații. Urmărind principiul formării prin practică - subliniat cu insistență de muzicologul român George Breazu, ca unul ce își dovedește din ce în ce mai mult valoarea în perspectiva timpului - vom contura încă câteva aspecte pe care experiența unor școli superioare de muzică ni le dezvăluie.

Astfel, învățământul muzical german dovedește o adevărată preocupare pentru concentrarea și legarea instituțiilor de învățământ superior de centre ce dau posibilitatea desfășurării practicii, prin cuprinderea unei întregi rețele de instituții școlare și artistice. Fie chiar mai mult, prin înființarea în însăși cadrul Școlilor superioare de muzică - ca anexe a lor - a școlii speciale pentru practică, școală ce asigură studentului condiții optime de formare și dezvoltare a aptitudinilor didactice. O asemănătoare formulă este aceea a punerii în subordinea școlilor superioare de muzică sau conservatoarelor, a câte unei școli de muzică, legând astfel două etape de învățământ și rezolvând problema unității și continuității predării (predarea este parțial efectuată de aceleași cadre didactice). În școlile superioare de muzică din Germania mai există la dispoziția practicii pedagogice, școli de orchestră și școli de cor (cu caracter de școală specială), și, pe lângă acestea, o școală specială pentru muzică, unde se desfășoară întreaga practică pedagogică. În conservatoarele din Uniunea Sovietică - pentru a exista posibilitatea de experimentare pe toate treptele de învățământ - s-a creat școala elementară specială de aplicație, pusă sub conducerea nemijlocită a conservatorului. Sînt soluții, forme și condiții ce evidențiază același efort de a instrui și educa pe viitorul pedagog pe calea acțiunii practice, a legării permanente cu realitatea, cu materia umană ce așteaptă să fie formată și modelată de ei.

În aceeași dorință a legării procesului de formare a profesorului de viața școlii, muzicologul George Breazu prevăzuse necesitatea ca

studentul secției de pedagogia muzicii să desfășoare o susținută activitate de predare și conducere a ansamblului coral școlar. Încă în deceniul trei al secolului nostru, această activitate se desfășura sub directa îndrumare a profesorului George Breazu, în cadrul Seminarului Central București (pentru studenții secției de pedagogie ai Conservatorului bucureștean).

În legătură cu pregătirea metodică a profesorului de muzică pentru liceele pedagogice, se cer însă clarificate încă câteva probleme. Treapta de învățământ care condiționează cuceririle de mai târziu este ciclul școlar elementar. Există din punct de vedere al pregătirii metodice a învățătorului un lanț de condiționare: învățătorul va fi în situația de a îndruma rodnic educația muzicală a elevilor săi, dacă și-a însușit în școală știința predării. Aptitudinile muzicale ale elevilor din liceele pedagogice sînt verificate încă la examenul de admitere în școală, proba fiind eliminatorie; valorificarea potențialului muzical al acestor elevi este o obligație în afara oricărei discuții. Considerăm, de aceea, că transferul sau repartizarea profesorilor de muzică la liceele pedagogice ar trebui să se facă pe alte criterii decît la școlile generale. Și ocuparea catedrelor de muzică la liceele pedagogice am sugera să aibă loc pe bază de concurs special, în care metoda predării muzicii să fie probă centrală de concurs. La rîndul lor, absolvenții de Conservatoare ar putea fi repartizați la liceele pedagogice numai ținîndu-se seama de recomandarea specială a metodicianului facultății, de caracterizarea privind efectuarea practicii pedagogice a candidatului, de vocația pedagogică dovedită de acesta.

O ultimă dar importantă problemă care trebuie să ne rețină atenția este aceea a formării profesorului de muzică conform cu cerințele de azi și aîine ale vieții artistice, orientîndu-l pentru a putea ține pasul cu trepidanta evoluție contemporană. Considerăm paradoxal a vorbi despre o perfecționare a educației artistice în afara cuprinderii noilor probleme spirituale pe care le pune arta aîlelor noastre, creația contemporană. "Clădiți învățămîntul artistic pe muzica timpului vostru" - a-a exprimat compozitorul André Jolivet la Congresul tineretului muzical cu tema "Educația muzicală în lumea de azi". Problema se pune, în ultimă instanță, în sensul așezării științifice, într-o structură de perspectivă și la nivel pedagogic modern, a conținutului învățămîntului muzical superior. Să considerăm aceasta drept o ultimă verigă în lanțul modernizării și perfecționării, verigă ce răspunde a-celeiași necesități de a forma un intelectual capabil să se adapteze continuu la cerințele mereu mai mari ale culturii moderne. Acum este momentul acțiunii, cînd se pretinde a alege și valorifica. Ignorarea în continuare a noului ar duce inevitabil la instalarea unei discrepante între realitatea artistică și educație, la crearea unei bariere

psihologice între generația contemporană și creația născută sub ochii ei.

Este vorba în primul rând de o sistematică înglobare, de cuprinderea unor serii de măsuri într-un proces de învățământ echilibrat între valorile trecutului și cele ale prezentului. Existența Institutului pentru muzică contemporană și educație muzicală, înființat la Darmstadt în 1947, cu scopul de a uni muzica contemporană cu educația și de a studia probleme de stil și audiere ale muzicii moderne, ca și alte probleme de sociologie și pedagogie muzicală, pledează pentru un avans ce-l ocupă ideea de educație muzicală superioară în unele institute de învățământ muzical. Alături de la aceste aspecte legate de problema conținutului învățământului, subliniem necesitatea reconsiderării coordonatelor instrucției și educației, a conținutului și dinamicii formării educadorului de mâine.

Câmpul de acțiune ce se cere explorat este vast, căci modernizarea înseamnă numai preocupare pentru nou, și formare în sensul a tot ce epoca noastră a dat valabil, însușire și valorificare în scopuri educative a tezaurului ei de cultură; permanentă primenire și perfecționare.

Vocational Training in the Field of Musical Education in the Light of Some Exigences of the Contemporaneity

Ligia Toma-Zoicaș

Summary

This study raises the problem of perfecting the process of the vocational training in the field of musical education, related to the imperatives that the society formulates today for school. The work-being centred on three main questions, namely: a) the forms of organization, b) the selection of the candidates, and c) the content of the process of education - reveals the possibilities that converge towards the idea of perfecting the process of education of the music teachers. The outlined solutions spring, in the same manner, from the experience of the European conservatories and academies of music, as well as from that of the Romanian high school of musical pedagogy.

Prof. Emiliu Dragea
(Liceul de artă, Cluj-Napoca)

I. În învățământul muzical persistă încă concepții și metode care, în formarea deprinderilor de scris-citit, dau prioritate dezvoltării auzului muzical în sine. Cu alte cuvinte, în loc ca elevul sau studentul să învețe, prin intermediul solfegiului și dictatului, să gândească în și prin sunete, se formează doar o capacitate mecanică de redare a unor ritmuri și intervale lipsite de sens muzical profund. Această situație a dus nu numai la o limitare nepermisă a orizontului muzical la acest obiect de învățământ, ci și la menținerea în uz a unor materiale didactice depășite de orientarea interdisciplinară din etapa actuală a învățământului. Soluția pe care o preconizăm, pentru a schimba ceva în această direcție, are ca fundamentare apropierea materialelor muzicale de însăși muzica vie. Rezolvarea "problemei" ar necesita:

- crearea unor materiale didactice care să constituie o reflectare schematizată, o prezentare esențializată, a realităților muzicale, modele parțiale și intermediare spre cucerirea literaturii muzicale;
- includerea creativității ca și componentă în metodele de predare, cu scopul de a sporii motivația învățării;
- interdisciplinaritatea în cadrul obiectelor de învățământ teoretice: teoria muzicii-solfegii-dictat, armonie, contrapunct, forme muzicale.

II. În acest sens am compus, în două volume separate materialul didactic "Solfegii funcționale tonale"¹ pentru nivelul claselor V-VIII și IX-XII de la liceele de artă, profilul muzică.

Cadrul desfășurării acestui material este sistemul tonal al majorului și minorului. Din punct de vedere stilistic, melodiile solfegiilor tind a se apropia de contururile și formele muzicii clasice și evoluția acestora spre cea romantică. Solfegiile tonal-funcționale presupun formarea deprinderilor de citire muzicală, prin studierea și cucerirea sistemică, în sensul relațiilor ce există între melodia tonală, armonia funcțională a major-minorului și parțial cu formele muzicale. Se înțelege deci, în formarea unor deprinderi și cucerirea pas cu pas a sistemului tonal, fapt ce impune învățării o gradăție reală de mențură programatică.

¹ E. Dragea, Solfegii funcționale tonale, Liceul de artă, Cluj-Napoca, vol. I, 1983; vol. II, 1985.

Aceasta, pentru că în paralel cu melodiiile solfegiilor, elevul în cunoștință cu primele noțiuni de armonie. Concomitent, se pun bazele cunoașterii de timpuriu (din clasa a V-a, la vârsta de 11 ani), a armoniei, elementelor armonice ale contrapunctului baroc, a formelor muzicale mici, rondo și temă cu variațiuni, precum și a însușirii conștiente a lucrărilor instrumentale clasice și romantice studiate în această etapă de școlarizare.

Cele 388 solfegii ale colecției noastre se corelează, în evoluția lor, cu capitolele armoniei clasice. Multe dintre ele sînt chiar armonizate, altele avînd doar explicate, prin exemple de înlînțuiri de acorduri, "probleme" armoniei solfegiilor. Primașă deci, în gradația solfegiilor, relația melodie-armonie.

În primul volum sînt explicate teoretic și practic formele mici, rondo și temă cu variațiuni. Principiul studierii solfegiului pornește de la cunoașterea intuitivă a relației melodie-armonie-formă, ajungînd pe parcurs la diferite etape de conștientizare a acestor compartimente.

Studierea solfegiilor este dublată consecvent de solfegierea exemplarelor din literatura muzicală clasică și în continuare romantică. (Autorul acestor rînduri a editat sub egida Liceului de artă din Cluj-Napoca o "Culegere de 291 melodii" din creația lui Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann și Hugo Wolf, cu caracter vocal și instrumental.) Concomitent cu aceste două aspecte, procesul instructiv-educativ este ajutat de activitatea de creație. Dezvoltarea creativității devine astfel o componentă esențială a procesului de învățămînt. Se formează astfel o triadă esențială: materialul didactic programat (solfegiile tonal-funcționale - literatura muzicală - creația). Este de la sine înțeles că și materialul didactic al dictatului muzical se corelează cu cel al solfegiului.

- Capitolul I al solfegiilor cuprinde cadrul elementar al relațiilor funcționale: Tonica (I), Subdominantă (IV), Dominantă (V), Tonica (I). Capitolul al II-lea urmărește, în plus, intonarea intervalelor pe treptele secundare (II-VI-VII-III) ale funcțiilor tonale. Prin melodia cu variațiuni (solfegiul nr. 38 etc.), elevii încep a se orienta, intuitiv, în tehnica dezvoltării melodice.

- Se solfegiază în paralel lieduri din creația compozitorilor clasici vienezi.

- Săptămînal, elevii prezintă temele de creație - "compozițiile" -, în care spontaneitatea este generatorul principal al acestui produs; din observarea și eventual cîntarea în grup sau la instrumente a temelor de creație din această etapă de școlarizare (clasa a V-a) se pot constata foarte multe elemente și reacții ale psihicului muzical al copiilor, ele fiind adevărate teste pentru cunoașterea nu numai a nivelului de însușire a unor noțiuni teoretice și practice, ci și a capacităților de organizare, invenție muzicală sau chiar artistică, precum și alte multe compartimente ale psihologiei artistice a subiecților-elevi. (Ar fi foarte interesant

un studiu psiho-muzical asupra acestor teme de început.)

- Capitolul al III-lea (de la solfegiul nr.55) fundamentează conștientizarea elementelor intuite anterior. În acest sens, în paralel cu solfegierea, lecțiile despre acordurile de trei sunete vor trata noțiunile elementare de armonie, proces care continuă, dacă nu în paralel, cel puțin cu anticipația succesiunii melodie-armonie. Este nivelul clasei a VI-a.

- Solfegierea exemplelor din literatura muzicală va urmări conștientizarea funcțională a diferitelor fragmente melodice. Nu sînt excluse unele încercări de a "crea" suportul armonic, eventual armonic-polifonic al acestor exemple, chiar în fața elevilor.

- Dezvoltarea creativității face de acum un pas înainte. Prin conștientizarea elementelor de formă muzicală - perioadă, frază, motiv -, compozițiile primesc primul impuls al organizării; se provoacă chiar o osmoză între solfegii, literatura muzicală și compozițiile elevilor, rezultatul fiind, de cele mai multe ori, compunerea conștientă a frazei muzicale, organizarea ei tonală, constituirea unor piloni armonici etc.

- Capitolele IV și V trec la cunoașterea temelor formale ale melodiei. Studiul armoniei atacă acordurile de septimă de dominantă și nonă de dominantă. Este momentul trecerii de la clasa a VI-a la clasa a VII-a.

- Studiul literaturii muzicale abordează melodii cu caracter instrumental (mici piese pentru pian). Claritatea tonal-funcțională a frazelor muzicale constituie un adevărat model prin care elevii cunosc o factură muzicală mai evoluată. Aceasta - sub aspectul ambitusului, al caracterului melodic și al observării unor cromatisme care deschid frazele muzicale (alterarea treptei a IV-a în funcțiunile de contradominantă, alterarea corbitoare a treptei a VII-a în inflexiuni la subdominantă etc.).

- Noua etapă solicită creației resurse noi. În paralel cu creațiile, expresia a expunerii directe dintr-o surprinzătoare plăcere de a-și asculța propriile compoziții, se dau elevilor adevărate teme de creație, problema de rezolvat. Acestea pot constitui creații cu o formă precisată anticipat (bipartită cu reprieză, tripartită simplă, temă cu trei variațiuni etc.) sau chiar mici piese de caracter, cu titlu onomatopie, tempouri adecvate etc.

- Capitolul VI, intitulat "Melodia cu note melodice", abordează de acum, conștient, diferitele aspecte, tipice și atipice, ale notelor de pasaj, schimb, anticipație, échappé etc. Apare astfel cifrarea mai detaliată și completă a unei melodii nemodulante.

- Solfegierea exemplelor din literatura muzicală va fi completată cu analiza frazelor și perioadelor muzicale, a pilonilor armonici, a notelor melodice etc.

- Creativitatea se impune acum ca un sabii deosebit în centrarea expresivității și organizării formei muzicale. Se încearcă chiar o diversificare stilistică. Elevilor care prezintă melodii în stil popular li se

va sugera și stimula abordarea cîmpului modal al acestora. Este nivelul clasei a VII-a. Profesorul improvizează mici piese în sistemul tonal (mănuște, rondenuri, etc.), în paralel cu piese în stilul modal diatonic. Se fac referiri cu privire la armonizarea acestor improvizații, desprinzîndu-se - într-un moment de analiză - melodia de suportul armonic sau armonic-polifonic. Reînvișarea lor este realizată observîndu-se schema formei muzicale. Improvizația va merge din nou în mîină cu implicarea tratării melodiilor, fie la două voci, fie cu un suport armonic elementar. În aceste scurte "intervenții creatoare", profesorul va introduce în moduri mai riguroase polifonizarea melodiilor. (Studiul "Asupra unor mijloace pentru introducerea copiilor în muzica vocală polifonică" de Liviu Gomeș, publicat în "Lucrări de musicologie", vol.1, Cluj, 1965, nu s-a fost de mare folos.)

- Capitolul VII vizează explicația dezvoltării funcționale a melodiei prin relațiile tonale dintre treptele principale și secundare. Conștientizarea acestui proces se bazează anticipat pe întuirea fenomenului prin solfegierea melodiilor din capitolul al II-lea. Temele cu variațiuni (solfegiul nr.157 etc.) aduc parțial și schematic elemente de caracter: giocoso, buffo, scherzando, sciolto (degațat), grazioso etc. Se trece apoi la cunoașterea schemei formei tripartite complexe, a secvențelor melodice, intrîndu-se mai detaliat în varietatea structurală a frazelor muzicale. În capitolul VIII (de la solfegiul nr.201) se trece la dezvoltarea melodiei prin modulație. Ne aflăm în clasa a VIII-a.

- Literatura muzicală este prezentă prin fragmente melodice din sonate și teme cu variațiuni clasice.

- Compozițiile elevilor tind a dezvolta noțiunea de contrast. Acesta vizează nu numai aspectele modulatorii, ci și crearea celui de a doua perioade în spiritul unei diferențieri ritmice și chiar o abordare armonică mai interesantă, "găsită" de către elevi. Este momentul cînd talentele cu adevărat creatoare își manifestă ritmul alert de dezvoltare; apar primele piese instrumentale cu iz personal, dar nu lipsește infuzia firească din piesele cunoscute anterior la clasele instrumentale. Această etapă odată cucerită a dus la înființarea "Cenaculului elevilor compozitori". Profesorul încearcă scurte analize ale pieselor mici românești din literatura muzicală contemporană. Cunoașterea de acum a modurilor populare creează premisele unei mai mari frecvențe a pieselor cu iz folcloric. Este interesant să constatăm că elevii cu capacități intelectuale mai nuanțate reușesc mai devreme să compună armonii sau polifonii mai interesante. Cei care posedă un auz muzical mai mult coordonat pe capacitățile senzoriale se mențin mult timp în sfera unui modalism "cuminte". Lipsa unor resurse creatoare la prea mulți elevi din clasele V-VIII se manifestă prin rămînerea la crearea de melodii "de școală" sau chiar prin abandonarea activității creatoare. Există însă o altă categorie de elevi, care au realmente capa-

cități creatoare, dar nu și le dezvoltă, pretextând lipsa de timp sau afectarea timpului disponibil numai studiului instrumental. Nu mare ne-a fost mirarea când am constatat că mulți dintre acești elevi au dat seama de limitare în evoluția lor la studiul instrumental, sau că anumite "carențe" ivite pe parcurs au influențat ritmul dezvoltării artistice. Relația creativitate-studiu instrumental nu pare deloc a fi lipsită de interes.

Referindu-ne foarte pe scurt la conținutul volumului II din "Solfegii funcționale tonale", vom remarca faptul că el este destinat elevilor din clasele IX-XII. Capitolele sînt numerotate în continuarea volumului I. Capitolul al IX-lea continuă modulația diatonică, îmbogățind-o cu utilizarea major-minorului. Melodia în sistemul tonal-cromatic este inclusă în capitolele X-XI-XII, iar capitolele XIII și XIV fac o elementară incursiune în procedeele de dezvoltare melodică privind forma muzicală. Din punct de vedere al relației cu armonia, se abordează aici modulația enarmonică. Studiul literaturii muzicale marchează, prin liedurile de Schumann și H. Wolf, stilul romantic. Se preconizează încă din clasele a IX-a și a XII-a solfegiarea din literatura corală polifonică a Renașterii, a coralelor de Bach, precum și a corurilor de Brahms (opus 62) și Hugo Wolf.

Cîteva concluzii

Abordarea interdisciplinară a studiului solfegiului, corelarea lui cu lectura organizată a literaturii muzicale și cu dezvoltarea creativității s-a soldat în primul rînd cu apariția unui nou orizont muzical al elevilor, superior învățămîntului tradițional. Această calitate s-a simțit evident într-un nou fel de colaborare a elevilor cu profesorul de instrument principal sau pian tehnic. Esențială în acest proces novator este conștientizarea aspectelor melodice, armonice și de formă muzicală. S-au dezvoltat astfel capacitățile de analiză muzicală la o vîrstă mai timpurie și s-a anticipat studiul formelor muzicale din clasele ciclului superior. Studiul armoniei, în acest context, poate fi început în clasele a VI-a sau a VII-a, creindu-se premisele abordării mai devreme a contrapunctului baroc. Se întrevide astfel o modelare sistemică în cadrul studiului la obiectele teoretice de învățămînt și corelarea acestora cu cel instrumental. Deprinderile de citit și scris muzical se formează într-un ritm mai rapid și cu o nouă calitate, ducînd la conștientizarea aspectelor de conținut muzical. Rezultatele acestui proces novator pot fi constatate din numărul și calitatea elevilor care au reușit la examenele de treapta I și a II-a în ultimii patru ani. Experimentul a început mai organizat în anul 1978, cu o grupă selecționată de elevi. Elemente ale acestei metode au fost însă experimentate încă din anul 1975. În continuare, constituirea grupelor nu s-a mai făcut prin selecție ci pe nivel de instruire: grupa vioară-pian în opoziție cu grupa suflători-corzi grave.

Dezvoltarea creativității în sistem de masă (clasă) a permis înfiin-

țarea cenaclului elevilor compozitori, care, anual a prezentat un recital din creația acestora, emisiuni la radio și televiziune etc. Nivelul diferit al grupelor nu a permis folosirea riguroasă a acestei metode în fiecare an și cu fiecare grupă de elevi, dar elementele ei au fost prezente, într-o mai mare sau mai mică măsură, la fiecare grupă de elevi avută la clasă, începînd cu anul 1978. Deși comunicarea noastră relevă mai detaliat aplicarea metodei la clasele V-VIII, ținem să precizăm că în clasa a XII-a, marea majoritate a elevilor din grupele noastre au compus o piesă proprie. Gradul de originalitate sau nivelul de exprimare, de la un coral simplu pe patru voci, scris sub formă de temă de armonia, la parte de cvartet de coarde sau piese pentru un grup de instrumente, cu sau fără cor, reprezintă nivelul de maturizare a procesului de dezvoltare a creativității.

La créativité - partie composante de la méthode d'enseignement à la discipline de théorie-solfège-dictée musicale

Emiliu Dragea

Résumé

La présente étude se propose de renouveler les méthodes d'enseigner le solfège grâce à l'introduction des éléments novateurs. Par l'intermédiaire de deux volumes de "Solfèges fonctionnels tonals" (1983, 1985) à l'usage des V-VIII-ème classes et des IX-XII-ème classes, l'auteur tente un rapprochement entre l'étude du solfège et la création. Certains solfèges sont harmonisés, d'autres ont donné le chiffrage; simultanément on aborde des problèmes de forme qui, à côté de l'harmonie, concernent le style classique et romantique. Ce sont la forme et l'harmonie qui deviennent les prémisses nécessaires à la stimulation de la créativité.

În lucrarea de față ne propunem să cercetăm unele probleme cu care se confruntă pianistul într-o ipostază mai puțin frecventă și nu lipsită de dificultăți, dar, în același timp, pasionantă - aceea de instrumentist în orchestră.

Se poate afirma, cu toată convingerea, că integrarea pianistului în orchestră, în comparație cu a celorlalți instrumentiști, este mai dificilă, prezentând câteva particularități distincte, pe care încercăm să le dezvoltăm mai jos. Totodată, bazându-ne pe exemple concrete, vom propune și câteva modalități de rezolvare a problemelor.

I. Utilizarea pianului în orchestră aparține, prin excelență, muzicii secolului XX, prima compoziție care deschide o nouă orientare în exploatarea resurselor timbrale ale pianului fiind "Petrușka" de Stravinski (chiar dacă au mai existat, în acest sens, încercări izolate la Berlioz, Saint-Saëns, Debussy, Vincent d'Indy, Mahler). Este vorba de reîntoarcerea la atacul sec și curat, la calitățile de instrument de percuție pe care acest instrument le are prin însăși construcția sa. De la Stravinski pînă în zilele noastre, repertoriul care include pianul în orchestră s-a îmbogățit continuu. De aici deducem una din particularitățile anunțate, căci, spre deosebire de ceilalți instrumentiști care își pot forma o experiență de orchestră în marele repertoriu clasic, bazat pe o metrică pătrată, simetrică, pianistul este obligat să înceapă direct cu repertoriul contemporan, unde dificultățile de măsură și ritm sînt specifice. Măsuri alternative simple și complexe, schimbarea unității de timp, suprapunerea diferitelor ritmuri sau măsuri sînt probleme la care pianistul trebuie să facă față încă de la prima parcurgere a lucrării cu dirijorul. El trebuie să dea dovada unor calități care se cer și acompaniamen^{tor}tului: capacitatea de a privi mereu la dreapta, de a nu se "pierde" în timpul parcurgerii lucrării, de a citi fie și doar schițat ștîmă, de a simți pulsația ritmică și scurgerea măsurilor, în ciuda unor omisiuni sau aproximații inerente.

Pentru orientarea în ștîmă, de un mare ajutor îi pot fi instrumentistului reperele fixate de compozitor, constînd din cifre sau litere, care marchează, de fapt, diferitele segmente ale formei, sau, în funcție de orchestrație, anumite compartimente ale orchestrei care își fac intrarea.

Pianistul poate să-și noteze în ștîmă ce schimbări intervin în orchestră la fiecare reper, ce compartiment domină în intensitate, ce instrument

apare solistic, dacă intervine o schimbare bruscă, un ritm pregnant, o nuanță surprinzătoare, toate acestea ușurând considerabil urmărirea muzicii și numărul măsurilor de pauză.

O referire la câteva exemple, din multitudinea problemelor de ritm și măsură, ne permite sugerarea modului de soluționare a lor.

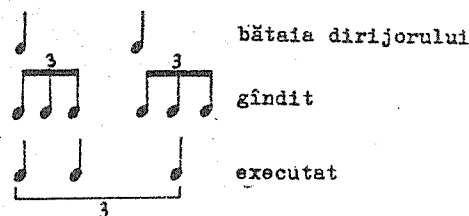
Schimbările de ritm trebuie gândite cu anticipație. O împărțire neregulată se va gândi cu un timp, doi timpi sau chiar o măsură înainte:

Ex.1 V.Herman: "Paleomusica"



Pentru executarea corectă a trioletilui de pătrimi în măsura de $\frac{4}{4}$, pe fiecare geat al dirijorului se va gândi câte un triolet de optimi, fiecare pătrime din trioletul mare cumuînd câte două optimi de triolet mic:

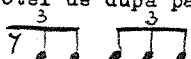
Ex.2



O atenție deosebită trebuie acordată măsurilor care se bat concentrat. Cel mai tipic exemplu este apariția măsurii de $\frac{3}{8}$ într-un context de măsuri la care unitatea de timp este pătrimea. În acest caz, măsura de $\frac{3}{8}$ se va bate "în unu".

Ex.3 Th.Rogalski: "3 dansuri românești"



Pauzele de valori scurte pot genera decalaje între diferite compartimente, deoarece există tendința de a întârzia cîntarea notei de după pauză. Astfel, în "Pinii din Roma" de O.Respighi, la formula  care

al acestui instrument de percuție, trecerea de la pian la clavecin sau orgă electronică este contraxiantă. Orice pianist, la primul contact cu clavecinul, va face, instinctiv, diferențe de atac, mișcări de suplete din braț sau poignet, va încerca să forțeze sonoritatea atunci când nu se va auzi, dar toate acestea vor rămâne fără efect, căci, se știe, la clavecin există un singur fel de tușeu: atacul foarte precis și viguros din deget, diferențele de sonoritate obținându-se prin diferitele combinații de registre. Așadar, exersarea pentru stăpânirea pedalelor se impune.

Glockenspielul cu taste, de asemenea, nu răspunde la o atingere ușoară, și, ca atare, nu se poate cînta la el decît forte. Orga electronică pune, la rîndul ei, probleme de acomodare, avînd în vedere că scăderile și creșterile de intensitate nu se pot realiza cu aîna ci cu pedala acționată de piciorul executantului.

Pe lîngă diferențele de tehnică pe care le presupun instrumentele cu claviatură, mai apar diferențe în privința rolului pe care acestea îl îndeplinesc în orchestră. Celesta, cu sonoritatea sa transparentă, dulce, eterică (așa cum apare la Enescu - Suita a III-a, Ciaikovski - "Spărgătorul de nuci", Bartók - "Muzică pentru coarde, celestă și percuție", Lutoslawski - Simfonia I și Concertul pentru violoncel, etc.) ca și clavecinul cu timbrul său pitoresc (C.D. Georgescu - "Jocuri VI", B. Terényi - "Burlesca în stil baroc"), sînt instrumente de culoare.

Glockenspielul, datorită sunetelor sale scinteietoare, este utilizat exclusiv pentru obținerea unei atmosfere luminoase, strălucitoare (P. Dukas - "Ucenicul vrăjitor", Ravel - "Ma mère l'oye").

Orga, pe lîngă funcția timbrală, poate avea calitatea de factor de echilibru între diferitele compartimente orchestrale, întărind suflătorii, pentru crearea unor momente de apoteoză, grandoare, măreție (Enescu - Simfonia a III-a).

Rolul pianului este mai complex, atribuindu-i-se: a) o funcție timbrală, de colorit; b) o funcție de factor de echilibru; c) o funcție lirico-expresivă; d) o funcție ritmică, de instrument de percuție. Să stăruim asupra citorva exemple grăitoare:

a) Funcția timbrală. Calitățile mecanice ale pianului sînt puse în valoare de Stravinski în "Petrușka". Timbrul obiectiv, aparent rece al acestui instrument, dar care poate să ascundă o adîncă expresivitate, traduce cum nu se poate mai bine inima mecanică a marionetei, care pe parcurs primește trășături profunde umane.

În unele compoziții de inspirație folclorică (P. Constantinescu - "Eriul", D. Lipatti - Suita "Șătrarii"), pianul e chemat să sugereze timbrul țambalului.

b) Funcția de factor de echilibru. Pianul poate modifica ponderea pe care diferitele compartimente o au în orchestră. Compozitorii, dorind să corecteze suflătorii de lemn mai puțin vigoare, îi dublează cu pianul în regiunea acută, sunetul rezultat fiind mult mai penetrant decît în absența acce-

tua (Respighi - "Pini din Roma", Șostakoviici - Simfonia a V-a, Th. Grigoriu - "Canti per Europa"²).

Tot astfel, registrul grav, sumbru și metalic al pianului poate întări considerabil forța contrabașilor, fageturilor sau tromboanelor (Șostakoviici - Simfonia a V-a, Toduță - Oratoriul "Miorița", Prokofiev - "Romeo și Julieta", Th. Grigoriu - "Canti per Europa"²).

c) Funcția lirico-expresivă. În literatura orchestrală a secolului XX, pianul este investit mai rar cu această funcție, tot "Petrușka" oferindu-ne și în acest sens un frumos exemplu:

Ex. 4



d) Funcția ritmică, de instrument de percucie, este cea mai caracteristică. Durata devine parametrul principal al muzicii, înălțimea având o importanță relativă. Tocmai această funcție este vizată de compozitori atunci când notează la pian clustere, interesându-i nu înălțimea precisă a sunetelor ci doar registrul și ritmul (C. Țăranu - Simfonia a II-a "Aulodica", N. Brânduş - "Matsch").

Funcția de instrument de percucie s-a amplificat și mai mult după apariția pianului preparat datorată lui John Cage, ca urmare a căutării de noi timbruri, de sonorități inedite. În multe compoziții contemporane, pianistul este chemat să scoată din pian efecte de percucie, sau, uneori - ca și alți instrumentiști - să cumuleze și rolul de percutionist, de a "bate" la diferite instrumente specifice (C. Țăranu - "Cîntec lung").

Revenind la integrarea pianistului în orchestră, revelăm acum câteva probleme de dinamică și interpretare.

În muzica simfonică, de foarte multe ori dinamica este strîns legată de orchestrație, decurgînd în mod firesc din aceasta. Astfel, pentru a realiza o creștere treptată a sonorității, compozitorul pornește de la cordari, cărora le asociază treptat suflătorii de lemn, pentru ca în cele din urmă, alăturările și percucia să contribuie, cu forța lor, la realizarea punctului culminant al crescendoului. De aceea, e indicat ca pianistul să consulte parti-

² În lucrarea "Canti per Europa", Th. Grigoriu prevede două pianе: pianul I, acut; pianul II, grav. Autorul le utilizează în mod diferențiat în îmbinările orchestrale.

tura orchestrală încă înainte de prima repetiție, pentru a depista locurile unde intervențiile sale vor trebui cîntate solistic, părțile unde e dublat de alte instrumente, părțile de acompaniament. E foarte importantă deosebirea dintre cîntatul solistic și cel acompaniator, iar dinamica indicată de compozitor trebuie corelată contextului general și instrumentului la care se adresează. Un "piano" notat într-o frază solistică se poate cînta mf, după cum un mf într-un pasaj de acompaniament poate deveni p sau pp. Tot astfel, la celestă, în majoritatea cazurilor, trebuie cîntat forte, pentru ca sunetul acestui instrument să pătrundă.

Muzica orchestrală, ca și cea pianistică, trebuie gîndită în relief și în planuri distincte. Un exemplu concludent în acest sens ni-l oferă Enescu. În partiturile enesciene, deosebit de dense, nuanța notată de compozitor diferă de la un instrument la altul. Linia interpretată de pian, în cele mai multe cazuri, se încadrează în detaliu ("Vox maris"), dar este vorba de un detaliu învestit cu un rol foarte precis, lucru care se reflectă în minuțiozitatea cu care Enescu notează în știmă cele mai fine nuanțe și intenții (frazarea, pedalizarea și chiar digitația). Respectarea acestor indicații este de o deosebită importanță, pentru ca, prin reliefarea planurilor sonore, să se pună în valoare complexitatea partiturii.

O grijă deosebită trebuie acordată liniilor melodice care vehiculează de la un instrument la altul, divizate în fraze și subfraze, în motive sau chiar în forme punctualiste. Acestea se pot executa corect numai dacă fiecare instrumentist cîntă în gînd toată fraza, alăturînd părții precedente continuarea sa.

Muzicienii din orchestră nu pot urmări întotdeauna muzica în ansamblul ei; aceștia se aud pe ei înșiși sau pe vecinii imediați, restul este vag și fragmentar. De aceea, fiecare instrumentist, în interpretare, trebuie să se subordoneze intențiilor dirijorului.

Muzica făcută în comun are ceva magic în ea, instrumentiștii se lasă conduși, devin surprinzător de supli de a urma pe cel ce-i dirijează. Lucrul cel mai fascinant pentru pianistul din orchestră este contactul cu marii dirijori, care, prin puternica lor forță de sugestie, reușesc să-i ducă pe instrumentiștii "mai departe decît degetele și muzicalitatea lor" (F. Goldmark), determinîndu-i permanent să se autodepășească.

Der Pianist als Mitglied des zeitgenössischen Orchesters

Vechița Kirig

Zusammenfassung

Vorliegende Arbeit untersucht einige der Probleme, denen sich der Pianist in der Rolle des Instrumentalisten im Orchester gegenübergestellt sieht. Die Besonderheiten dieser Eingliederung sind bestimmt von: 1. der Verwendung des Klaviers im Orchester, vorwiegend in der Musik des 20. Jahrhunderts; 2. der spezifischen Aufstellung des Klaviers auf der extremen linken Seite des Konzertpodiums; 3. der Verschiedenheit der Tasteninstrumente des Orchesters, auf denen der Pianist zu spielen hat. Die Verfasserin stützt sich in ihrem Beitrag auf konkrete Beispiele aus der zeitgenössischen Musik, behandelt gleichzeitig auch rhythmische, metrische, dynamische und interpretatorische Fragen und schlägt auch einige praktische Übungen vor.

Lect. Victoria Nicolae

În vederea îmbogățirii metodelor de formare și perfecționare a tehnicii instrumentale, se impune aprofundarea unor probleme de mecanică prin prisma legităților psihologiei și certitudinilor medicinei.

Se știe că organismul uman, prin capacitatea sa adaptivă, are valențe perfectibile. Progresele tehnicii violonistice sînt determinate, pe lângă evoluția filogenetică, mai ales de fenomenul deprindere-învățare, corelat cu natura minții instrumentului - cele două mîini executînd mișcări cu scopuri și funcții diferite¹.

În investigația esenței mișcărilor în tehnica violonistică se ține cont de operațiunile audio-mentale, de legile mecanicii și biomecanicii aparatului locomotor, care acordă un rol important interacțiunii dintre forțele interne (ale corpului omensc: impulsul nervos, contracția musculară, pirghile osoase, mobilitatea articulară etc.) și cele externe (forța gravitațională, rezistența aerului, inerția, forța de frecare etc.)².

Limitînd complexitatea mecanicii violonistice la problemele coordonării manuale a mișcărilor, putem spune că, datorită importanței acestora, se ivește necesitatea analizării influenței naturale ce există între mișcările mîinilor; cu atît mai mult cu cît imperfecțiunea tehnică manifestă la una dintre mîini trebuie căutată adesea într-o defecțiune a celeilalte. Este cert că la sincronizarea sau desincronizarea mișcărilor participă mai cu seamă simțul muscular, din sfera simțului kinestezic. (Este binecunoscută importanța traducerii reprezentărilor auditive în reprezentările simțului kinestezic pentru asimilarea unui text muzical).

Important este însă că, în vederea întăririi deprinderilor manuale, coordonarea aceasta să devină conștientă, mișcările inutile să fie eliminate³.

¹ E. Kürschner, A hegedűjáték és tanítási módszer új mechanikája (Problema ale noii mecanici în metodică predării violonistice), Budapesta, 1937, p.33-35.

² A. Pitig-I. Minei, Tratat de artă pianistică, București, 1982, p.142.

³ Prof.dr. F.O. Ulmeanu, Notiuni de fiziologie cu aplicații la exercițiile fizice, București, 1966.



Argumentul acestei afirmații constă în eliminarea în bună măsură a factorului dezorganizat, atât în formarea deprinderilor în procesul instruirii și autoinstruirii, cât și în alegerea formelor de lucru necesare pentru perfecționarea tehnică.

Pornind de la aceasta, se pot analiza multe din problemele mecanicii violonistice, privite prin prisma coordonării independentei și a controlului mișcărilor.

Se observă frecvent influența pe care o exercită mâna dreaptă asupra mâinii stîngi în cazul executării unor accente sau a angajării forței musculare. În astfel de momente, mâna stîngă denotă o contracție musculară aproape la fel de mare ca și mâna dreaptă (rezultînd crisparea schimburilor de poziție, mărirea frecvenței vibratoului etc.). Tot astfel, extensiile, vibratoul cu frecvență mare, acordurile în lanț, schiaturile de poziție în duble, exercită involuntar presiunea corzilor la mâna dreaptă.

Prin urmare, impulsul nervos al unei mâini se răsfrînge asupra celeilalte, constatare deosebit de importantă în alegerea justă a formelor de lucru. În cele ce urmează, nu se va preciza nivelul de pregătire instrumentală, modalitățile de lucru avînd caracter orientativ.

Astfel, un pasaj în legato cu profil de gamă se studiază în détaché și staccato, cu scopul dinamizării mișcărilor mâinii stîngi (eventual fixării planurilor de corzi), iar prin legatoul unui pasaj în détaché se asimilează mișcările mâinii stîngi.

G. Avachian indică în studiile de Kreutzer exercitarea trilului în suanțele extreme, pentru ca tensiunea arcușului să nu afecteze articulația degetelor⁴.

Pe de altă parte, C. Flesch recomandă: "détaché-ul se va exercita pe corzile mai înalte la jumătatea inferioară a arcușului, iar pe corzile joase la jumătatea superioară"⁵.

Desigur, aceasta semnifică și o oarecare rutinare a deprinderilor, constatîndu-se des, de exemplu, dificultatea întîmpinată la détaché-ul unui grup de trisprescinzi cu arcușul început în sus, caz în care mișcările mâinilor se sincronizează mai anevoios.

De asemenea, se observă frecvent dificultăți de sincronizare întîmpinate în legato peste corzi, bariolaje etc., deoarece mișcările mâinii drepte sînt indecît mai prompte decît ale mâinii stîngi. Este indicată în aceste cazuri utilizarea formelor de lucru care înlesnesc avansul mâinii stîngi și degetele captivo⁶.

⁴ G. Avachian, Metodică pentru realizare și extindere la cele 42 studii de Kreutzer, București, 1950.

⁵ C. Flesch, Die Kunst des Violinspiels, vol. I, dactilografiat, p. 7.

⁶ M. Vasilescu, Studiu asupra unei sistematizări a muncii violonistului concertist, București, 1958, p. 25-29.

Tot astfel, de multe ori, mina dreaptă "conduce" mina stângă (L.Kogan, în lucrarea sa "La porțile măiestriei", indică imaginarea "conducării" minii mai puțin angajate în momentul respectiv).

Toate aceste imperfecțiuni cu caracter general au ca substrat ideea necesității controlului mișcărilor și a coordonării lor juste.

De aici rezultă utilitatea adoptării formelor de lucru care separă activitatea fiecărei minii.

Pirește, natura problemei tehnice decide adoptarea formelor de lucru⁷, creind totodată imaginea cinetică adiacentă acesteia⁸.

Spre exemplu, măsurile 47-53 din Capriciul nr.17 în La bemol de Rodé se lucrează pentru mina stângă în duble coarde (degete captive), iar mina dreaptă va asimila înșiruirea corzilor, fixarea planurilor cu ajutorul corzilor libere (correspondente notei respective), respectiv, desigur, toate dezideratele tehnice care definesc scopul textului muzical: moduri și porțiuni de arcuș, tempo final, dinamică etc.

Ex.1

Tot astfel se pot lucra măsurile 23-28 din Capriciul nr.15, în Re bemol, de Rodé:

Ex.2

7 I. Galamian, A heredUiték és tanítás alapjai (Cîntatul la vicoară și bazele metodicii vicionistice), Budapesta, 1978, p.90.

8 C. Barbu, Probleme ale conținutului și varietății formelor de studiu în pedagogia vioarei, în "Lucrări de muzicologie", vol. 8-9, Cluj-Napoca, 1979.



sau măsura 32 din studiul nr.3 de Gaviniés:

Ex.3



După acest mod de studiu urmează asamblarea mișcării minilor.

Desigur, această modalitate de a lucra este oarecum primară, se referă strict la independența și coordonarea mișcărilor, neluând în considerare elementele sonore, interpretative, dar este eficientă în fixarea corectă a deprinderilor metrice și elimină în bună măsură dificultățile de sincronizare.

Mai mult, din cele de mai sus rezultă un posibil mod de încălzire, de creare a tonusului muscular. Pe lângă încălzirea generală (game, exerciții), care fixează și dezvoltă deprinderile manuale uzuale, se poate adopta o încălzire specială, concret raportată la lucrările care urmează a fi executate. Aceasta are ca scop rodajul mișcărilor necesare pentru executarea lucrării respective.

Spicând din diversitatea literaturii violonistică, se poate exemplifica acest fel de încălzire. De pildă, măsurile 2 și 20 din Studiul nr.1 de Gaviniés pot constitui formule care se exersează pe fiecare treaptă a gamei respective, gamă simplificând atât mișcările unele dintre mini, cât și lanțul reflexului condiționat (G.Avachian, op.cit.).

Ex. 4a

variantă

Ex. 4b

variantă

1 1 1 1 1 1

Sau motivul primei măsuri din Studiul nr.18 de Gaviniș:

Ex. 5

Allegro non troppo

tr. tr. 4

tr. tr. tr. tr. tr.

(3) (3)

Pe lângă variantele de lucru propuse în Capriciul nr.2 de Rode⁹, care au scopul de a însuși tehnica necesară fiecărei mâini în parte, s-ar putea adopta o formă în plus, care asigură repetarea figurației cinetice a mâinii drepte:

⁹ G. Avachian, Metodica realizării și extinderii la 24 capricii pentru vioră de Rode, București, 1979.

Ex. 6

Allegretto

Tot astfel, prima măsură din Capriciul nr. 5 de Rode:

Ex. 7

Moderato

sau Gaviniș, Studiul nr. 3, măsura 9:

Ex. 8

Sensul acestor modalități de a lucra constă în stabilizarea deprinderilor motorice și menținerea calității mișcărilor necesare unei execuții corecte.¹⁰

Possibilitățile de alegere și formulare a formelor de studiu sînt multiple, valoarea lor derivînd din promptitudinea cu care își ating scopul final.

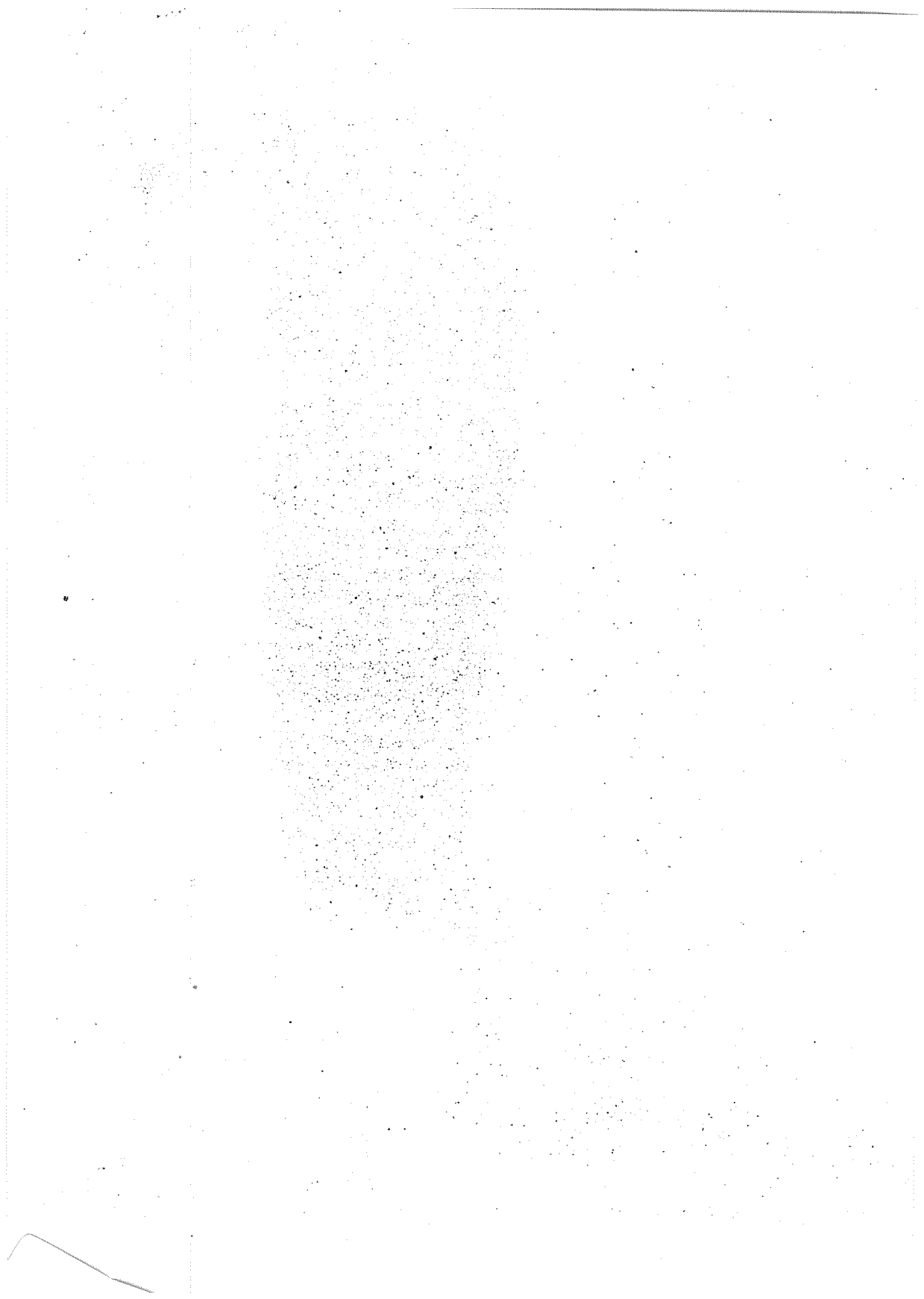
¹⁰ Prof. dr. A. Demeter, Bazele fiziologice și biochimice ale formării deprinderilor motorice, București, 1982, p. 115-121.

Observations sur quelques problèmes de mécanique dans la technique violonistique

Victoria Nicolae

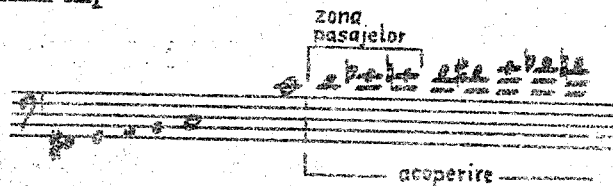
Résumé

L'étude se propose de mettre en évidence l'importance de la corrélation manuelle des mouvements dans la technique violonistique. Les fonctions manuelles dans la mécanique violonistique permettent le contrôle conscient des mouvements et aboutissent à leur indépendance. En conclusion, certains problèmes techniques peuvent être interprétés du point de vue du contrôle des mouvements au sein du procès d'instruction et d'autoinstruction et les formes de travail proposées dans cette étude ont un caractère orientatif.



Lect. Ion Budoiu

Posedind circa două octave utile, vocile de bariton se încadrează între limitele fa diez-la₁:



Se consideră necesar oricărui bariton să posede în acut cel puțin sol₁, dar nu sînt decât cazuri izolate cei cărora le lipsește la bemol₁; foarte mulți dispunînd și de la₁. În grav nu sînt rare cazurile în care un Si bemol sau la sînt sunete șters, fără vigoare, deși există și baritoni - mai rar - care posedă fa diez, putînd cînta cu ușurință și acutul pînă la la bemol₁.

Vocala de bariton are o istorie mai scurtă decît a celorlalte voci. Ea a apărut și s-a înapus de abia la începutul secolului trecut. Cu toate că în secolele XVII și XVIII termenul de bariton nu era complet necunoscut, alternativa masculină a tenorului în operele de dinaintea secolului XIX era numai basul. Atîta doar că și în acele vremuri existau bași mai înalți, pe care azi i-am numi baritoni; pe de altă parte, chiar vocea tenorilor era situată într-o țesătură (it. tesitura) care azi e considerată baritonală. Figaro din "Nunta" poate fi numit bas-bariton sau chiar bariton. Într-o postură și mai ciară de bariton este Contele din aceeași operă.

Don Giovanni este fără îndoială bariton. Deși Luigi Bassi, cel pentru care a fost scris rolul, era format ca bas, el avea un timbru tenoral. Ambitusul în care se încadrează rolul, do - fa₁, este de bariton, accesibil și tenorilor baritonali ai vremii (se știe, destui tenori de acest tip s-au ilustrat în rolul Don Giovanni).

Baritonii mozartieni nu sînt solicitați în acut la limita superioară a ambitusului. În schimb, trebuie să dispună de o mare egalitate timbrală în țesătura do-fa₁ (cum este cazul lui Don Giovanni sau al Contelui Almaviva din "Nunta lui Figaro", citați mai înainte).

La începutul carierei sale de voce independentă, baritonul urma calea belcântului clasic, în care frumusețea vocală era gîndită independent de imediata sa funcționalitate dramatică, așa cum se poate observa în "Bărbierul" lui Rossini, în "Elixirul dragostei", în "Don Pasquale" și în alte ope-

re ale romanticii primei jumătăți a secolului XIX.

Rossini împinge în așa măsură vocea de bas înpre acut, încît provoacă diferențierea netă în bariton. Figaro din "Bărbierul" este în mod clar bariton, cu mult mai mult decît omonimul său mozartian.

La fel de importantă ca și fixarea țesăturii vocale, este definirea corespondenței dintre voce și restul dramatic al personajului. Baritonul devine motorul evenimentelor, vocea sa este a personajului care conduce acțiunea.

Evoluția diferențierii baritonului de bas se produce aproape simultan în Franța și Italia. Terminologia întirzie oarecum să urmeze realitatea, mai ales în Italia, unde indicațiile de pe pagina cu distribuțiile din capul partiturilor mai conțin echivocuri. În Franța, în 1836, lucrurile apar deja clare în distribuția la "Hughenotii"; Nevers este bariton, Saint-Bris e bas cantabil, iar Marcello e bas grav. Totuși mai persistă incertitudinile și oscilații în perioada dintre Rossini și Verdi. Astfel, cel pe care Bellini și Donizetti îl mai numesc bas cantabil sau bas-bariton este în realitate bariton: fie un reprezentant al belcantonului de tip rossinian ca Tamburini, fie unul evoluat spre romantism ca Ronconi sau Cartagena. Pe accepția și pe alții asemănători lor ca structură vocal-interpretativă îi găsim în distribuțiile premierei absolute ale mai multor opere ale lui Bellini sau Donizetti.

Baritonul bellinian este un om satur, cu o ușoară nuanță de înțelepciune. Cu aceleași trăsături îl găsim la Donizetti, în Alfonso din "Favorita", spre exemplu; este investit cu trăsături eroice în "Belisario", sau cu noblețe a caracterului în Antonio din "Linda" și Chevreuse din "Maria di Rohan". Baritonul donizettian apare însă mai colorat cînd e pus în postura de antagonist al tenorului; el devine în aceste cazuri ticălos, răzbunător, cu caracterul zurdar al trădătorului. Așa se face că în repertoriul donizettian se afirmă primii baritoni dotați cu puternice nuanțe dramatice (Cosselli, Colletti, pe lângă citații Ronconi și Cartagena).

Baritonii primelor decenii ale secolului XIX proveneau de fapt dintre bașii cu voce falsă (Ronconi, Tamburini și Cartagena erau încă spre 1840 numiți bași cantanti). Odată cu eliminarea falsetismului, practica auzelor cîntate cu voce de piept le-a interzis multor tenori accesul spre registrul înalt. Cei-ai erau cîntec un timbru baritonal (Crivelli și Donzelli erau numiți uneori bari-tenori), și cum nu puteau concura cu falsetul lor nota gi de piept a lui Rubini și do acut al lui Dupres, mulți au coborît în țesătura de bariton.

Verdi este acela care dă baritonului o fizionomie vocal-dramatică, fizionomie de un realism și o complexitate care se impune definitiv. În primul rînd, el vede în vocea de bariton vocea emnascante virilă. În această trăsătură își găsește rădăcinile poziția dramatică pe care Verdi i-o atribuie. Baritonului îi revine conducerea dramatică a acțiunii. El este cel care întinde plăcile în care urmează să așeze tenorul; în antiteza romantică dintre

real și ideal, baritonul este bărbatul în carne și oase, cu picioarele pe pământ și este fatalul învingător al tenorului. Această antiteză a dialecticii romantice are un puternic și de aceea determinant sens moral: înfrângerea idealului în fața realității.

Realitatea poate fi cea a ticălogiei, răutății, nemerniciei ca în cazul lui De Luna, Don Carlo di Vargas ori Jago. Ea mai poate fi aceea a unei triste fatalități, în care o virilă melancolie are o culoare mai vie decât cea a urii, cum e în Renato. Realitatea mai poate fi cea a prejudecăților burgheze, ca la Germont. Cu "Rigoletto", Verdi aduce în scenă pentru prima oară în istoria operelor necomice, ierarhia morală în opoziție cu cea socială. Odată cu aceasta, răstoarnă și raporturile dintre personaje: tenorul devine purtător al imoralității, al libertinajului, în vreme ce baritonul îi opune idealul moralei, al dreptății. În același spirit romantic, tenorul scapă din cursă întinsă de bariton: moralitatea e învinsă de imoralitate. În antiteza învins-învingător din opera lui Verdi descifrăm o umană milă pentru cel învins: Renato din "Bal mascat", Rigoletto.

Repertoriul verdian îl cîntă de preferință baritonii specializați în interpretarea marelui compozitor italian. Dar majoritatea baritonilor nu cîntă numai acest repertoriu, ci multe alte roluri din repertoriul universal. Totuși, baritonul verdian îi sînt necesare unele calități fără de care Verdi nu poate fi interpretat autentic: voce strălucitoare, puternică în acut, maleabilă în toate registrele.

Pentru o bună parte din opera secolului XIX, baritonul este opus tenorului în antiteze simple, ca rău-bine, bătrîn-tînăr, învins-învingător. Dar, chiar dacă pornesc de la această schemă, personajele cîștigă în complexitate și în profunzime cînd răul se transformă în demoniac, așa cum se întîmplă în numeroase roluri, începînd cu Pizzaro din "Fidelio", continuînd cu alte personaje la fel de negative din creația lui Weber, Marschner, Wagner, terminînd cu Jago din "Othello" de Verdi.

Largile posibilități expresive ale vocii de bariton se materializează în personaje de o complexitate psihologică neîntîlnite la nici una din celelalte categorii de voci. Rigoletto, Simon Boccanegra, Amosro, Falstaff, dintre baritonii verdiani, wagnerianul Hans Sachs, Wozzeck al lui A. Berg sînt marile figuri de bariton în opera sec. XIX-XX - și nu sînt singurele.

Verismul, în scurta sa viață, promovează o nouă varietate de bariton în "Bocca", "Fedora", "Adriana Lecouvreur", "Manon Lescaut", o figură strălucitoare atît vocal cît și psihologic, care devine și mai luminoasă cînd, răsturnînd tradiția, baritonul urădește scopuri morale, consolează pe îndurații, este, în terminologie contemporană, un personaj pozitiv, ca în "Amico Fritz", "Butterfly", "Zaza", "Arloniana". E de subliniat însă cît verismul aduce această nouă notă în domeniul psihologiei personajelor și nu în vocalitatea lor, care rămîne cea decantată pînă la apariția sa în 1890, cu "Cavalleria rusticana" a lui Mascagni.

In opera germană, baritonul apare într-o primă definire clară odată cu cele trei creații majore ale lui H. Marschner, "Der Vampyr" (1828), "Der Temppler und die Jüdin" (1829) și "Hans Heiling" (1833). Ca tip dramatic, el este personajul însemnat de destin, iar virilitatea vocii îi permite accentuarea voinței de a lupta.

Baritonii E.A. Genast, primul protagonist din "Vampyr" și E. Dewient, creatorul rolurilor de bariton din "Temppler" și "Hans Heiling" la premierele absolute, erau în același timp și actori dramatici. În această dublă postură, de cîntăreți și de actori, ei anticipă și solicită ideea wagneriană de supunere a cantoului și cîntărețului la "drama".

Această tendință de a sustrage cantoului propria autonomie este prezentă și astăzi în opera germană înainte de a fi formulată de Wagner. Cu Lortzing, baritonul intră în domeniul îndrăgostiților, teritoriu îndeobște rezervat pe plan dramatic tenorilor.

Tipul de bariton al lui Marschner este păstrat în "Olandezul aburător" de Wagner. Mult mai înregimentate discursului simfonic sînt partidele vocale ale celorlalți baritoni wagnerieni, de la Telramund la Amfortas, de la Kurwenal la Wotan. În partiturile respective, ponderea discursului muzical este transferată de la solist la ansamblu, în primul rînd la orchestră. Principiul simfonie, principiu de bază al dramaturgiei muzicale wagneriene, reduce drastic autonomia vocală a personajelor. O excepție, în carecarea măsură, face Hans Sachs, care, prin momentele în care orchestra e readusă la funcția sa de acompaniament, se bucură de o însemnată autonomie melodică; o altă excepție o reprezintă Wolfram în câteva dintre părțile sale din "Tannhäuser". F. Bets, K. Sara, Th. Vogel au fost baritoni formați în noul stil promovat de capedoperale wagneriene. Mai aproape de noi, ilustrul D. Popovici-Rayreuth s-a afirmat în cultura europeană în același gen de roluri.

Baritonii wagnerieni au, mai întotdeauna, o culoare vocală mai întunecată, însoțită de un luciu metalic specific. Timbrul mai sumbru le este necesar caracterizării unor personaje ca Telramund, Wotan, Amfortas, iar strălucirea din glas - spre a face posibilă străpungerea sonorităților adesea ample și dense ale orchestrei. Wolfram din "Tannhäuser" constituie o excepție, noblețea caracterului și a frazelor sale de mare melodicitate necesitînd o voce în aceeași măsură lirică și nobilă, de exemplu în aria "Luceafărului".

Baritonii ruși se afirmă în a doua jumătate a secolului XIX și, mai cu seamă, în secolul XX. Particularitatea lor atît în marea extensie în grav și într-o sonoritate strălucitoare a acutului (comparabilă cu strălucirea acutelor tenorului). Prezența lor în distribuții este marcată și de preferința compozitorilor ruși pentru vocea de bariton (pe lângă cea de bas), oarecum în defavoarea tenorului. De exemplu în "E. Oneghin", protagonistul este bariton iar tenorul (Lenski) face o figură de al doilea plan, deși nu lipsită de importanță. Clasificarea rolurilor de bariton în creația rusă nu e tot-

deuna clară. Boris, de exemplu, a fost calificat de Mussorgski drept bariton și a fost creat chiar de baritonul I.A.Melnikov la premieră. Cu toate acestea, el este cîntat mai cu seamă de bași cantabili; mai ales după ce F.Saliapin l-a difuzat în întreaga lume în interpretările sale de excepție, rar se mai aude vreun bariton în acest rol. Baritonii proveniți din pepiniera rusă, apoi, din 1917, sovietică, se impun în lumea operei prin mari figuri (P.A.Hohlov, I.V.Tartakov, G.S.Pirogov, A.P.Ivanov, I.Mazurek etc.) În aceeași filiație slavă e de semnalat notabila figură a polonezului S.Zalevski, stabilit la București după strălucitoare succese la Scala și pe alte mari scene.

Rezultă din cele de mai sus că vocea baritonului se impune drept cea mai tipică voce bărbătească. Ea nu se limitează la solemnitatea și gravitatea basului, deși, la nevoie, are la îndemînă și aceste nuanțe; este în același timp net deosebită de caracterul carecua idealizant, stilizat, neindeajuns de viril al tenorului, cu toate că acute ca sol, la bemol, sau chiar la, îi sînt accesibile.

Clasificarea baritonilor în funcție de înălțime nu poate fi decît schematică: bariton acut, bariton central, bariton grav. Nu sînt rare cazurile în care un bariton poate cînta la fel de bine un rol de bas cantabil ca și un rol de bariton cu acutul cel mai strălucitor. Pentru acest motiv și pentru faptul că, în afara înălțimii, mai intervin timbrul și ușurința în acuitate sau ale țesăturii, clasificarea în funcție de roluri poate ajuta intrucîtva, deși este destul de delicată.

Figaro din "Zărbierul din Sevilla" de Rossini este prototipul unanim acceptat al baritonului liric.

Timbrul baritonului liric este mai luminos decît al celorlalte tipuri de bariton, apropiat de cel al tenorului. Țesătura sa este mai scandinavă, în care cîntă cu ușurință toate nuanțele de intensitate și toate culorile timbrale, de la cele mai delicate, în pp, pînă la cele mai luminoase, în ff, este în septimă fa-si bemol. Notele și mai înalte le cîntă cu mare ușurință, pînă la limite superioară a acutului, această sonă a ambitusului avînd o strălucire deosebită. Notele mai grave de fa nu au o prea mare consistență, deși poate cînta fără deosebit efort pînă la Si bemol, la sau chiar Sol grav. Mobilitatea sa este destul de mare pentru a cînta în mare viteză și cu deosebită claritate gaisprececiunile (de exemplu în duetele cu Almaviva și cu Rosina din "Zărbierul" rossinian).

Școala franceză mai ia în considerare un tip de bariton - pe care îl numește "baryton Martin" -, al cărui timbru se apropie și mai mult de cel al tenorului. Cu un acut foarte ușor, cu note grave lipsite de strălucire, cu o catifelare a timbrului care sugerează existența dizată a cîntăreților fără școală, vocea sa pîrînd de aceea cu atât mai "naturală", este interpretul ideal pentru Pelléas (cîntat și de tenori). Germanii vorbesc despre "hoher lyrischer Bariton" - cu aceleași calități ca ale "baritonului Martin" - a

căruia voce îl recomandă pentru rolul Bărbierului din "Die schweigsame Frau" de R. Strauss.

Într-un climat clasic se manifestă atât vocal cit și muzical personaje ca händelianul Arsaceo ("Xerxes"), asertional Guglielmo ("Così fan tutte"), Figaro din "Bărbierul" lui Paisiello sau Robinson din "Căminul secret" a lui Cimarosa. Acestea sînt roluri de bariton liric avant la lettre, pentru că termenul "bariton" încă nu era utilizat.

Papageno (Mozart, "Flautul fermecat") a fost scris pentru un actor fără tehnică vocală de operă; rolul este compus într-o manieră caracteristică liedului: fraze scurte, ambitus redus. Adesea și azi este cântat de actori dotați cu calități vocale. Experiințe ca distribuirea unui bas buffo în acest rol au dat rezultate mai mult decît discutabile.

Roluri de bariton liric sînt și personajele demisettiene Lord Ashton ("Lucia di Lammermoor"), Malatesta ("Don Pasquale"), Belcore ("Elizirul dragostei"). Cu linii vocale întinse (canto spianato), cu o accentuare legată mai degrabă de sensul emoțional decît de o rigoare formală - totuși, fără a părăsi complet scriitura clasică -, ele se situează într-o incipientă gîndire romantică. În același climat se desfășoară și Sir Ricardo (Bellini, "Puritani"), rol scris pe măsura posibilităților sarelui Tamburini. În lumea operei germane wagneriene, un exemplu-tip de bariton liric este contele Liebenau din "Armurierul" de Lortzing.

Un bariton liric de tip verist este Silvio din "Palatul" de Leoncavallo. Vocal, acest rol nu aduce nimic nou, el evoluind în vocalitatea romantică larg utilizată. În operă însă apare ca deosebit de interesantă prezența celui de-al doilea bariton, Tonio. Pe cîtă vreme Silvio are liniaritatea lirică, naivă, simplistă a îndrăgostitului, Tonio este de o complexitate aparte, fapt pentru care Leoncavallo îl investește cu caracteristici de bariton dramatic.

Pentru bariton liric sînt scrise și o serie de personaje din operele secolului XI: Arlechinul (R. Strauss, "Ariadna la Naxos"), Don Ferdinando (Prokofiev, "Logodna la mănăstire"), Demetrius (Britten, "Visul unei nopți de vară"), Kaspar (Egk, "Vioara vrăjită"), Lelio (Wolf-Ferrari, "Familia surioasă"), Sid (Britten, "Albert Herring"), Stolzius (B.A. Zimmermann, "Soldații"). Cu Creon din "Oedip", Enescu dă la iveală un personaj deosebit de complex, care doar prin scriitura vocală ar putea intra în categoria liricilor: ca factură psiho-temperamentală, el este mai degrabă un caracter dramatic. Cloșca (Bretan, "Horia") și Ștefan cel Mare (Bratu, "Stejarul din Borzești") urmează tradiționala linie a scriiturii pentru bariton liric.

Terminologia germană utilizează denumirea de "Kavalierbariton". Don Giovanni sau Contele ("Nunta lui Figaro"), sînt roluri care solicită o noblețe a timbrului vocii interpretului, noblețe la care se referă termenul german. De asemenea, personajele verdiane Posa ("Don Carlos"), Renato ("Bal mascat"), De Luna ("Trubadurul"), ca și cele ale lui Ceaikovski - E. Oneghin, Elejki

("Dama de pică") sau eroul wagnerian Wolfram ("Tannhäuser") sînt modele de roluri în care noblețea timbrului este un element primordial, determinant în caracterizarea vocală a personajului. La aceeași calitate vocală fac apel și personaje ca Marcello (Puccini, "Boema"), Janusz (Moniuszko, "Halka"), Conte (R. Strauss, "Capriccio"), Fluth (Nicolaï, "Nevestele vesele din Windsor"), Gil (Wolf-Ferrari, "Secretul Susannei").

Pedagogia germană mai ia în considerare termenul de "bariton de caracter", înțelegînd prin acesta interpretul a cărui voce nu strălucește prin noblețea timbrului. El acoperă însă cu ajutorul tehnicii vocal-interpretative o arie foarte întinsă de roluri, de la cele lirice pînă la cele dramatice. Este cîntărețul util din teatru, un fel de "bariton universal".

Rolurile în care baritonul de caracter excellează sînt rolurile "fără arii": se știe, baritonul de caracter se simte mai în largul său în monolog și în recitativ decît în arie. Astfel de roluri sînt Rance (Puccini, "Fata din Vest"), Albiani (Verdi, "Simon Boccanegra"), Gert Claassen și Lary Swartz Meyer, "Călugărul nopții", Creon (Enescu, "Oedip"), Eduard (Hindemith, "Noutățile zilei"), Gil (Wagner-Négeny, "Favoritul"), Granadier (Penderecki, "Diavolii din Loudun"), Gurău (Jarda, "Pădurea vulturilor"), Hány János (Kodaly, "Hány János"), Hae Ipingesen (P. Constantinescu, "O noapte furtunoasă"), Lisér (Ch. Dumitrescu, "Fata cu garoafe"), Lescaut (Massenet, "Manon"), A. Meresiev (Prokofiev, "Povestea unui om adovărat"), Poquelin (Liebermann, "Școala femeilor"), Ruslan (Glinka, "Ruslan și Ludmila"), Shadow (Stravinski, "Libertinul"). Alte roluri de bariton de caracter le cîntă în egală măsură și baritonii lirici: Germont (Verdi, "Traviata"), Aeneas (Purcell, "Dido și Aeneas"), Aleko (Rehmaninov, "Aleko"), Astolfi (Wolf-Ferrari, "Il Campiello"), George (Drăgoi, "Năpasta"), Don Giovanni (Jkranu, "Secretul lui Don Giovanni"), Maiorul (D. Popovici, "Interogatoriul din noapte"), Pantalone (Wolf-Ferrari, "Pesele curioase"), Ramiro (Ravel, "Ora spaniolă"), Ursul (Zirra, "Căpra cu trei ieși"), ș.a.

Cu o scriitură netraditională, unele roluri sînt aproape imposibile de încadrat în vreo clasă: Bărbierul (R. Strauss, "Femeia tăcută") este un fel de bariton liric înalt sau bariton nobil însăși; Pelléas este atît de necaracterizat vocal încît îl poate cînta și "baritonul Martin", după cum îl poate cînta un tenor liric, sau un tenor spinto; Orcesta (Gluck, "Ifigenia în Taurida") e cîntat de baritonii lirici, de baritonii dramatice, ca și de tenorii spinto; Pylades (Gluck, "Ifigenia în Taurida") este bariton liric, dar îl cîntă și tenor spinto; Manole (S. Toduță, "Meșterul Manole") și Vasile (T. Jarda, "Dreptul la viață") se situează undeva între baritonul liric și cel dramatic, făcînd apel la calitățile amîncurora.

Caracterul scriiturii vocale face ca unele roluri să poată fi cu egal succes abordate atît de baritonii dramatice cît și de cei lirici. Printre acestea se numără Poros (Händel, "Poros"), Conte Eberbach și Petru I (primul din "Der Wildschütz", celălalt din "Far și tealar", ambele de Lortzing),

precum și Gérard (Giordano, "Andrea Chénier").

Există în literatura de operă o serie de roluri care, prin intensa solicitare vocală și prin locul în care este plasată țesătura, sînt inaccesibile baritonilor lirici. În afîrșit, intensitatea trîirilor le deosebește și mai mult de cele lirice: sînt rolurile de bariton dramatic.

Primul rol însemnat de bariton dramatic în istorie este Pizzaro din "Fidelio" de Beethoven (1805). Caracter dur, personaj diabolic, rolul poate fi bine caracterizat doar cu ajutorul unei voci pe măsură: dură, puternică, de o expresivitate aspră.

Pe cu totul alte coordonate vocale se situează Wilhelm Tell. Rossini creează aici primul mare rol romantic de bariton dramatic. Chiar dacă face apel la agilități, el deschide drumul marilor roluri pe care romantismul le va investi cu noi calități, în primul rînd psihologice, făcînd din bariton un tip de personaj aproape în exclusivitate de compoziție: datele psihice, de caracter și temperament, în primul rînd, dar și de vîrstă, diferă extrem de mult de cele ale interpretului, motiv care îl obligă pe acesta din urmă la o minuțioasă muncă de compoziție, de elaborare psiho-dramatică.

În galeria acestor personaje deosebit de complexe sînt de remarcat, la loc de frunte, cele create de Verdi: Nabucco, Macbeth, Simon Boccanegra, Falstaff (din operele omonime), Amosaro ("Aida") și Jago ("Othello"). Fiecare constituie un prototip, un model de bariton dramatic romantic. Datele vocal-dramatice le fac accesibile în egală măsură amintitului bariton de caracter.

Alături de ele, cu coloritul specific romantismului wagnerian, se situează Olandezul ("Olandezul aburător"), Telramund ("Lohengrin"), Kurwenal ("Tristan și Isolda"), Hans Sachs ("Maeștrii cîntăreți"), Amfortas ("Parsifal"), roluri cîntate de baritonii dramatici și de caracter cu țesătură medie. Într-o țesătură gravă este scris Wotan ("Aurul Rinului", "Walkiria"), iar într-una și mai gravă Alberich (Tetralogia) și Klingsor ("Parsifal"), motiv pentru care aceste din urmă roluri sînt cîntate adesea de către bași de caracter.

Cele patru roluri din "Povestirile lui Hoffmann" de Offenbach - Lindorf, Coppélius, Dapertutto, Miracol - sînt la îndemîna baritonilor de caracter, dar sînt cîntate și de către baritonii dramatici. Alte roluri, cum sînt Alfio (Mascagni, "Cavalleria rusticana"), Scarpia (Puccini, "Tosca"), Marcel (Puccini, "Mantaua"), Barnaba (Ponchielli, "Gioconda"), Regele (Griff, "Istetaș"), Stroe (Jarda, "Neamul Șoimăreștilor"), Marele preot (Saint-Saëns, "Samson și Dalila"), Lysiarț (Weber, "Euryante"), Borromeo (Pfitzner, "Palestrina"), Hans Heiling (Marschner, "Hans Heiling"), Kùhleborn (Lortzing, "Undine"), sînt mai pe măsura baritonilor dramatici, cu toate că sînt luate în repertoriu și de baritonii de caracter.

Rolurile de bariton dramatic sînt foarte diverse prin structură psiho-dramatică și vocală. Astfel, personaje atît de deosebite cum sînt Tonio-

Radde (Leoncavallo, "Paiate") și Escamillo (Bizet, "Carmen"), Julius Caesar (Händel, "Julius Caesar") și Cardillac (Hindemith, "Cardillac"), Cowan (Gershwin, "Porgy and Bess"), Agamemnon (Gluck, "Ifigenia în Aulida") și Lăpugneanu (Zirra, "Alexandra Lăpugneanul"), Igor (Borodin, "Cneazul Igor"), Collo (Debussy, "Pelléas și Mélisande") și Ill (Einea, "Vizita bătrinei doamne"), Mathis (Hindemith, "Mathis, pictorul"), Nekliudov (Cikker, "Invieroa"), Nellusco (Meyerbeer, "Africana"), Pană Lesnea (F. Constantinescu, "Pană Lesnea Rusalin"), Prometeu (D. Popovici, "Prometeu"), Dr Schön (Berg, "Lulu"), Wozzeck (Berg, "Wozzeck") ș.a. sînt interpretate doar de către baritonii dramatici.

Desigur, trebuie avute rezerve în fața granițelor prea fixe în clasificări. Căci Gianni Schicchi din omonima operă pucciniană păstrează datele vocale ale baritonului stabilite în romantismul verdian, dar din punct de vedere al caracterului scenic, este un urmaș al clasicului buffo.

R. Strauss a scris câteva partide vocale pe care le cîntă cu precădere baritonii de caracter: Olivier ("Capriccio"), mai aproape de vocea nobilă a Kavalierbaritonului; Mandryka ("Arabella") și Jehannan ("Salomea") în care îi stă bine și baritonului dramatic; Oreste ("Electra") și Barak ("Femeia fără umbră"), plasați într-o țesătură gravă, motiv pentru care sînt interpretați nu numai de baritoni dramatici și de caracter, ci și de bași cu voce înaltă.

Cum s-a mai spus, unele roluri sînt plasate într-o țesătură și un ambitus care încalcă granița dintre bariton și bas. De aceea, ele sînt cîntate atât de baritoni grași cît și de bași înalți. În această zonă se situează Thaco (Gluck, "Ifigenia în Taurida"), Krautmann (Dittersdorf, "Doctor și farmacist"), Pădurarul (Janáček, "Vulpea și restă"), Porgy (Gershwin, "Porgy and Bess"). Tot datorită țesăturii grave, sînt cîntate atât de baritoni de caracter cît și de bași de caracter roluri ca Budivoi (Smetana, "Dalibor"), Sir Morosus (R. Strauss, "Femeia tăcută"), Maurizio (Wolf-Ferrari, "Cei patru bădărași").

Înțită din comun prin expresivitatea recitării muzicale este scriitura cu care Sigismund Toduță îl caracterizează pe Găman ("Meșterul Manole"); autorul indică în acest caz drept interpret un "bariton recitator".

Pentru a ne forma o imagine și mai clară despre vocea baritonului în operă, ar fi util să parcurgem drumul de la apariția acestei voci pînă astăzi, urmînd lanțul neîntrerupt al descendenței marilor baritoni, genealogie care începe cu A. Tamburini (1800-1776) și G. Ronconi (1810-1890) și continuă cu mari figuri ale artei lirice pînă la Titta Ruffo, R. Stracciari, Tito Gobbi și E. Bastianini sau alții, contemporani nouă.

Bibliografie selectivă

1. J. Bourgeois, Verdi, București, 1982
2. R. Celletti, Canto, Cantante, in "Enciclopedia dello spettacolo", Firenze-Roma, 1960
3. E. Gara, Il canto, in "Enciclopedia della musica", Milano, 1963
4. M.-R. Hoffmann, P. Walleffe, Histoire de l'opéra, Paris, 1967
5. Ch. Imbert, L'âme l'opéra, Lausanne, 1969
6. R. Husson, Vocea cîntatî, București, 1968
7. E. Krause, Oper A-Z, ein Opernführer, Leipzig, 1981
8. Fr. Abbiati, Storia della musica, Milano, 1967

Le baryton dans l'opéra

Ion Budoiu

Résumé

L'étude traite de l'histoire de l'apparition et du développement de cette voix à travers deux siècles de création, à partir de Mozart jusqu'à présent. Au début du XIX-e siècle le terme était presque inconnu et cette voix était caractérisée de façon ambiguë, appelée tantôt basso cantabile, tantôt, plus simplement, basso. On passe en revue l'évolution de la voix de baryton depuis ses traits classiques à ceux romantiques (italiens et allemands), aboutissant aux traits du réalisme et du répertoire moderne et contemporain. Dans la seconde partie de l'étude on définit les caractères spécifiques des différentes catégories de baryton (lyrique, dramatique, de caractère etc.) avec nombre d'exemples choisis dans la littérature universelle (environ 100 rôles d'opéras).

NOT REALIZĂRI ÎN DOMENIUL RECONSTITUIRII GRUNDURILOR ȘI LACURILOR
SPECIFICE RENĂȘTERII

Lect. Serrafim Christescu
Dr. Constantin Hristor
(cercetător biochimist,
Institutul oncologic, Cluj-Napoca)

Cunoașterea diferitelor etape ale genezei instrumentelor cu coarde are importanță nu numai în legătură cu evoluția lor istorică, ci și pentru descoperirea unor tehnici și procedee de construcție legate de măiestria neîntrecută atinsă de unii înaintași. Acest fapt poate contribui în mod decisiv la realizarea și în prezent a unor instrumente de calitate, "de maestru", într-un tiraj sporit.

Ne vom îndrepta atenția asupra viozii; acest instrument unic, această mică minune a tehnicii, avind o greutate de numai 300-400 grame, făcută în întregime din lemn, rezistind secole de-a rândul unei tensiuni orizontale a coardelor ce atinge 20-22 kg forță și unei presiuni verticale de 7-8,5 kg forță, și aceasta într-o permanentă folosire, care cu timpul îi poate îmbogăți sonoritatea, constituie un obiect care atunci când e vechi devine rîvnit nu numai de violoniștii profesioniști, ci și de o întreagă lume de colecționari de artă.

Un fenomen general, observat pretutindeni și care ar trebui să dea de gîndit, este scăderea producției de instrumente "de maestru", în momentul de față. Vina o poartă, în mare parte, și cumpărătorii de instrumente, care preferă pe cele vechi, chiar și atunci când numeroasele reparații suferite și diferitele stricăciuni existente nu le-ar mai recomanda pentru achiziționare.

Este drept că pentru violoniști, instrumentele vechi ale căror nume au rezistat timpului, prezintă cea mai sigură garanție în ceea ce privește frumusețea sunetului. De aici - neîncrederea unora dintre ei față de posibilitățile de altfel incontestabile ale unor instrumente moderne, cărora adesea nici nu le acordă răstimpul necesar relevării calităților lor sonore.

Cele mai bune instrumente din lume s-au creat la Brescia și Cremona. Circumstanțe de ordin istoric, și în primul rînd comerțul activ între orașe, au favorizat schimburi de experiență deosebit de fructuoase între lutierii Italiei, Franței și Germaniei, îmbinate cu căutări neobosite, care, trei secole mai tîrziu, vor conduce la crearea și perfecționarea violinei. Eforturile citorva generații de lutieri s-au concretizat în-

tr-un număr de școli vestite.

Cit-privește luterii, unii dintre ei deosebit de valoroși, pe care i-au dat și alte orașe italiene - în primul rând Torino, apoi Biacenza, Padova, Mantua, Parma, Pavia, Modena, Ferrara, Pisa etc.; au lucrat individual, folosind unul din modelele maestrilor din școlile amintite.

Arta construirii diferitelor instrumente cunoștea în Italia o veche tradiție, dar ia cu adevărat o dezvoltare deosebită odată cu apariția violinei. Cum această apariție are loc în plină epocă a Renașterii, nu trebuie să ne surprindă nici perfecțiunea tehnică, nici frumusețea neîntrecută a execuției în toate detaliile ei. Pe bună dreptate, istoriograful muzical nu face deosebire între o vicăru lucrată de Stradivari și un obiect eizelat de mîna unui Benvenuto Cellini. Spiritul Renașterii transpare deopotrivă în ambele exemple: în migala prodigioasă a lucrului, ca și în fecunditatea creației. Nume ca MAGGINI, AMATI, STRADIVARI, GUARNIERI pot sta cu cinste alături de cele mai alaze figuri de artiști din Cinquecento, ale căror creații nemuritoare stîrnesc laolaltă admirația întregii lumi.

Un element prețios la identificarea diferitelor școli este lacul instrumentului. Vechiul lac italian, aproape inegalabil prin transparența și gingăgia sa, ca și calitatea unică de influențare a sonorității pe care o asigură instrumentului, ne-a preocupat și preocupă pe mulți oameni de știință din lumea întreagă.

Pe lingă întrebuințarea unui lemn de calitate, o siguranță în calcularea diferitelor grosimi ale pereților și o execuție artistică deosebită, lacul aplicat de vechii luterii italieni avea scopul de a conserva lemnul, de a da instrumentului o înfățișare frumoasă, fără să împiedice vibrația maximă a fibrelor (lucru foarte important). Analizele chimice ale acestui lac, făcute în scopul reproducerii sale, nu au dat rezultate concludente. Lucrul nu este greu de înțeles, dacă ne gândim că substanțele chimice componente ale lacului, prin contact cu aerul, în decursul secolelor, au suferit prin oxidare mari transformări în raport cu substanțele inițiale.

Aspectul lacului este determinat și de grîndul întrebuințat, adică de substanțele componente ale acestuia, menite să împiedice pătrunderea lacului colorat în fibrele lemnului. Grîndul infl. nșează de asemenea în mod fericit sonoritatea instrumentului, iar la imitarea lui s-au întîmpinat tot atîtea greutăți ca și la imitarea lacului.

În aproximativ două decenii de cercetări desfășurate la Conservatorul de muzică "G. Dima" și, în ultimii ani, și la Institutul oncologic din Cluj-Napoca, urmare unui număr nelimitat de experiențe practice, putem afirma că în ora de față cunoaștem secretul lacului și grîndului italian, realizarea acestora avînd la bază produse indigene caracteristice în mare parte domeniului apiculturii, domeniu foarte ex-

tins de altfel și în valea Padului din Cremona. Atât lacul cât și grundul utilizat de noi fac obiectul a cinci dosare de invenții, al cărui titular este Conservatorul de muzică "G.Dima" din Cluj-Napoca.

Scopul nostru final este ca prin cercetările și realizările noastre să ne aducem contribuția la creșterea calității estetice și de sonoritate a instrumentelor lucrate cu deosebită măiestrie la fabrica din Reghin, prin substituirea treptată a nitrolacurilor (rigide) întrebunțate la producția de serie, cu lacurile și grundurile noastre. Putem garanta creșterea calității instrumentelor respective într-o proporție de cel puțin 100 % (!). Cunoscut fiind faptul că instrumentele realizate la Reghin se exportă într-un număr foarte mare de țări, este lesne să ne închipuim care ar fi avantajele.

Pe de altă parte, credem că există condiții în vederea înființării unei stații-pilot la Conservatorul "G.Dima" din Cluj-Napoca, pentru recondiționarea parțială sau totală, de la caz la caz, a instrumentelor de valoare din țară și străinătate. Este un lucru știut că astfel de recondiționări se realizează de exemplu în R.F. Germania la sume ce variază între 1000 și 5000 DM. Șocăm că aceste sume nu sînt exagerate, deoarece în cele mai multe cazuri instrumentele susceptibile de recondiționare sînt chiar instrumentele vechi de mare valoare, uneori de zeci sau sute de mii de dolari. Este de la sine înțeles că la asemenea valori și responsabilitatea este mare, dar noi ne-o asumăm fără riscuri.

New Achievements in the Field of Reconstitution of the Ground Colours and Lacquers Typical Substances of the Renaissance

Serafim Christescu
Constantin Nistor

Summary

Studying the qualities of the ground colours and lacquers used by the Italian luthier masters in the Cinquecento, the authors - the first one being affirmed both in the pedagogy of violoncello and in the musical inventions, while the second one is a researcher in biochemistry at the Institute of Oncology, in Cluj-Napoca - have succeeded in discovering the trade secrets of the devices of the ground colours and lacquers, as a result of a persistent research work. Indigenous products are used, which are mainly specific to the domain of apiculture, a very extended domain also in the valley of the Pad, at Cremona. The aspect of the lacquer is also determined by the applied ground colour and its constitutive substances, having the purpose of impeding the penetration of the coloured lacquer into the wood-fibres. The ground colour exerts an advantageous influence over the sonority of the instrument, but its imitating came up against just as many difficulties. These two products (the lacquer and the ground colour) form the subject of five dossiers of invention (OSIM, București), the titular of which is the "G.Dima" Conservatory of Music in Cluj-Napoca. The increase of the aesthetic and sonorous qualities of the instruments has been experimentally worked out at the Factory of Musical Instruments in Reghin, leading to the redoubling of the qualities and proving in the same time its applicability in the field of restoration of the old instruments.

(red.)

Ic 1313 / 3

J. 151.503 / 1985

CONSERVATORIU
"G. DIMA"
BIBLIOTECĂ