I c 1317/6

CONSERVATORUL DE MUZICĂ "GEORGE DIMA"

L U C R Ă R I D E
M U Z I C O L O G I E

VOL. 19-20
(1983-1984)

INV. 2000

INVENTAR
2011

T 152-346/1985

CONSERVATORIUL „G. DIMA"
BIBLIOTECA

Inv. 1986

CLUJ-NAPOCA 1986

Majoritatea lucrărilor din prezentul volum au fost prezentate la sesiunea ştiinţifică comună a cadrelor didactice şi studenţilor din luna mai 1984. S-au adăugat şi cîteva comunicări ale unor invitaţi.

Redactor: Conf.dr. Dan Voiculescu

Dactilografierea: Gabriela Vaida

Traducerea rezumatelor:

Lect. Petronela Cristian (fr.)
Lect.dr. Hans Peter Türk (germ.)
Delia Balint, traducător (engl.)

La realizarea matarialului ilustrativ au participat

Maria Bogdan şi Ioan C-tin Bogdan

C U P R I N S

Teorie superioară a muzicii

1. Romeo Ghircoiaşiu — Structuri acustice în muzica est-europeană şi orientală 11
2. Constantin Rîpă — Prezenţa intonaţiilor oligocordice şi pentatonice arhaice în melodia unor culturi muzicale mai noi ..... 21 ang.

Analize

3. Hans Peter Türk — Structurarea dimensiunilor verticale şi orizontale în baza proporţionalităţii intervalice 33
4. Ede Terényi — Lumea armonică a lui Claude Debussy reflectată în cele 24 Preludii pentru pian (I) 45
5. Dan Voiculescu — Planul tonal în ciclul 24 Preludii şi fugi de Şostakovici 55
6. Vasile Herman — Procedee ale dezvoltării structurale în creaţia enesciană 67
7. Mihai Ghircoiaşiu — Aulodia - model stilistic al muzicii contemporane 81

Folclor

8. Virgil Medan — Doina - argument al unităţii spirituale româneşti 85
9. Constanţa Cristescu — Toaca, utilizarea ei, consideraţiuni generale asupra repertoriului cules .. 91
10. Maria-Iulia Lăzărescu, Cornel F. Ţăranu — Analiza structurii sonore a melodiilor de colinde cu ajutorul calculatorului electronic ..... 99 ang.
11. Szalay Zoltán — Variantele instrumentale ale unui tip melodic popular maghiar din Păleţca (jud.Cluj) 109
12. Kelemen László — Principiul variaţiei la lăutarii din zona Călata (jud.Cluj) văzut prin prisma unei melodii populare..... 115

Istoria muzicii

13. Pavel Puşcaş — "Astrolabium" - un manuscris muzical inedit din sec.XVI (Biblioteca judeţeană Mureş - Fondul Teleki-Bolyai) 121

14. Lucia Hăngănuţ-Vătăşan — George Dima într-o relatare inedită a Veturiei Ghibu 129

Estetică

15. Ştefan Angi — Structurarea şi oglindirea contradicţiilor în artă 133

16. Dora Cojocaru, Makkai Gyöngyvér, Felicia Sălăjan — Parametri audio-vizuali ai analizelor de estetică muzicală comparată.. 141

17. Cristina Bota — Semnificaţii estetice ale tendinţelor noi de organizare a timpului sonor muzical 147

18. Mirela Kolozsváry — Analiză semiotică aplicată gestului dirijoral medieval 151

19. Diana-Luminiţa Ioan — Premise ale unei educaţii estetice a copiilor prin intermediul studiului la pian 161

20. Arthur Funk — Reacţia diferenţiată a tinerilor în faţa muzicii: spre o tipologie a gustului muzical 169

Pedagogie

21. Liviu Comes — Jocul muzical, cel mai adecvat gen pentru vîrsta preşcolară 173

22. Monica Loveanu — Premise psihologice în abordarea repertoriului pianistic a elevului adolescent 181

23. Victoria Nicolae — Importanţa documentară şi practică a celor 12 studii pentru vioară op.9 de Teodor T. Burada 187

S O M M A I R E

Théorie supérieure de la musique

1. Romeo Ghircoiaşiu — Structures acoustiques dans la musique est-européenne et orientale 11

2. Constantin Rîpă — Présence des intonations oligocordes et pentatoniques archaïques dans la mélodie de certaines cultures musicales plus récentes 21

Analyses

3. Hans-Peter Türk — Structure des dimensions verticales et horizontales selon la proportionnalité intervallique 33

4. Ede Terényi — Le monde harmonique de Claude Debussy reflété dans les 24 Préludes pour piano (I) 45

5. Dan Voiculescu — Le plan tonal dans le cycle 24 Préludes et fugues de Chostakovitch 55

6. Vasile Herman — Procédés du développement structural dans la création enescienne 67

7. Mihai Ghircoiaşiu — L'aulodie - modèle stylistique de la musique contemporaine 81

Folklore

8. Virgil Medan — La "Doina" (complainte populaire) - argument de l'unité spirituelle des Roumains 85

9. Constanţa Cristescu — Le tocsin, son utilisation, considérations générales sur le répertoire recueilli 91

10. Maria-Iulia Lăzărescu, Cornel F. Ţăranu — Analyse de la structure sonore des mélodies de colindas à l'aide du calculateur électronique 99

11. Szalay Zoltán — Variantes instrumentales d'un type mélodique populaire hongrois de Pălatca (région de Cluj) 109

12. Kelemen László — Le principe de la variation chez les violoneux de la zone de Călata (région de Cluj), vu à travers une mélodie populaire 115

Histoire de la musique

13. Pavel Puşcaş — "Astrolabium" - un manuscrit musical inédit du XVI-e siècle (Bibliothèque régionale Mureş - Fond Teleki-Bolyai).. 121

14. Lucia Hăngănuţ-Vătăşan — George Dima à travers une relation inédite de Veturia Ghibu 129

Esthétique

15. Ştefan Angi — Structures et reflets des contradictions dans l'art 133

16. Dora Cojocaru, Makkai Gyöngyvér, Felicia Sălăjan — Paramètres audio-visuels des analyses d'esthétique musicale comparée 141

17. Cristina Bota — Significations esthétiques des nouvelles tendances d'organisation du temps sonore musical 147

18. Mirela Kolozsváry — Analyse sémiotique appliquée au geste dirigeoral médiéval 151

19. Diana-Luminiţa Ioan — Prémisses d'une éducation esthétique des enfants par l'intermédiaire de l'étude du piano 161

20. Arthur Funk — Réaction différenciée des jeunes gens devant la musique - vers une typologie du goût musical 169

Pédagogie

21. Liviu Comes — Le jeu musical, le genre le plus adéquat pour l'âge prescolaire 173

22. Monica Noveanu — Prémisses psychologiques pour aborder le répertoire pianistique de l'élève adolescent 181

23. Victoria Nicolae — L'importance documentaire et pratique des 12 Études pour violon op.9 de Teodor T.Burada 187

I N H A L T

Musiktheorie

1. Romeo Ghircoiaşiu — Akustische Strukturen in osteuropäischer und orientalischer Musik 11
2. Constantin Rîpă — Die Anwendung archaischer tonarmer und pentatonischer Intonationen in der Melodik neuerer Zeiten 21

Stilanalysen

3. Hans Peter Türk — Vertikale und horizontale Intervallproportionen 33
4. Ede Terényi — Debussys Harmonik in den 24 Präludien für Klavier (I) 45
5. Dan Voiculescu — Tonartenpläne im Zyklus der 24 Präludien und Fugen von Schostakowitsch ... 55
6. Vasile Herman — Verfahren der Strukturentwicklung im Schaffen von George Enescu 67
7. Mihai Ghircoiaşiu — Die Aulodie - ein stilistisches Modell zeitgenössischer Musik 81

Folklore

8. Virgil Medan — Die Doina - ein Argument für die geistige Einheit der Rumänien 85
9. Constanţa Cristescu — Das Klopfbrett, seine Verwendung und allgemeine Anmerkungen zum gesammelten Repertoire 91
10. Maria-Iulia Lăzărescu, Cornel F. Ţăranu — Strukturanalysen der Colinde-Melodien mit Hilfe des Elektronenrechners 99
11. Szalay Zoltán — Instrumentale Varianten eines Volksmelodie-Typus aus Pălatca (Kreis Cluj) 109
12. Kelemen László — Das Variationsprinzip bei den Lăutari (Dorfmusikanten) aus der Zone Călata (Kreis Cluj), dargestellt an einer Volksmelodie 115

Musikgeschichte

13. Pavel Puşcaş — "Astrolabium" - eine unbekannte musikalische Handschrift aus dem 16. Jahrhundert (Kreisbibliothek Mureş - Fonds Teleki-Bolyai) 121

14. Lucia Hăngănuţ-Vătăşan — George Dima in einem unbekannten Bericht der Veturia Ghibu 129

Ästhetik

15. Ştefan Angi — Strukturierung und Darstellung der Gegensätze in der Kunst 133

16. Dora Cojocaru, Makkai Gyöngyvér, Felicia Sălăjan — Audio-visuelle Parameter in den Analysen vergleichender Musikästhetik 141

17. Cristina Bota — Ästhetische Merkmale der Organisationsbestrebungen musikalischer Zeitabläufe 147

18. Mirela Kolozsváry — Die angewandte semiotische Analyse der mittelalterlichen Dirigentengestik ... 151

19. Diana-Luminiţa Ioan — Vorbedingungen für eine ästhetische Erziehung der Kinder anhand des Klavierstudiums 161

20. Arthur Funk — Differenzierte Reaktionen der Jugendlichen bei der Musikrezeption - ein Weg zur Typologie des musikalischen Geschmacks 169

Musikpädagogik

21. Liviu Comes — Musikspiele - die angemessenste Gattung für das Vorschulalter 173

22. Monica Novaanu — Psychologische Vorbedingungen in der Erschliessung des pianistischen Repertoires jugendlicher Schüler 181

23. Victoria Nicolae — Die dokumentarische und praktische Bedeutung der 12 Etüden op.9 für Violine von Teodor T. Burada 187

CONTENTS

Superior Theory of Music

1. Romeo Ghircoiaşiu — Acoustic Structures in the East-European and Oriental Music 11
2. Constantin Rîpă — The Presence of the Archaic Oligochordal and Pentatonic Intonations in the Melody of the Subsequent Musical Cultures 21

Analysis

3. Hans Peter Türk — The Structural Proceedings of the Vertical and Horizontal Dimensions on the Basis of the Interval Proportionality 33
4. Ede Terényi — The Harmonic World of Claude Debussy Reflected in the 24 Preludes for Piano (I) 45
5. Dan Voiculescu — The Tonal Plan in the 24 Preludes and Fugues Cycle by Shostacovich 55
6. Vasile Herman — Proceedings of the Structural Development in Enescu's Creation 67
7. Mihai Ghircoiaşiu — Aulodia - Stylistic Pattern of the Contemporary Music 81

Folklore

8. Virgil Medan — "Doina" - Argument of the Romanian Spiritual Unity 85
9. Constanţa Cristescu — Toaca, Its Utilization, General Considerations on the Collected Repertory 91
10. Maria-Iulia Lăzărescu, Cornel F. Ţărenu — The Analysis of the Sonorous Structure of the Melodies of Carols with the Help of the Computer 99
11. Szalay Zoltán — The Instrumental Variants of a Hungarian Folk Melodic Type in Pălatca (Cluj district) 109
12. Kelemen László — The Fiddlers' Principle of Variation in the Călata Zone (Cluj district), Seen in the Light of a Folk Melody .. 115

History of Music

13. Pavel Puşcaş — "Astrolabium" - An Unpublished Musical Manuscript from the XVI. Century (Mureş District Library - Teleky-Bólyai Fund) 121

14. Lucia Hăngănuţ-Vătăşan — George Dima in an Unpublished Reference by Veturia Ghibu 129

Aesthetics

15. Ştefan Angi — The Structural Proceedings and the Reflection of the Contradictions in the Arts 133

16. Dora Cojocaru, Makkai Gyöngyvér, Felicia Sălăjan — The Audio-Visual Parameters of the Analysis of Comparative Musical Aesthetics 141

17. Cristina Bota — The Aesthetical Significances of the New Tendencies of Organization of the Musical Sonorous Time 147

18. Mirela Kolozsváry — The Semiotical Analysis Applied to the Medieval Conducting Gesture 151

19. Diana-Luminiţa Ioan — The Premises of an Aesthetical Education of the Children through the Instrumentality of Piano Studying 161

2o. Arthur Funk — The Differentiated Reaction of the Young People Upon Music: Towards a Typology of the Musical Taste 169

Pedagogy

21. Liviu Comes — Musical Plays of Infancy, the Most Adequate Genre for Children Under School Age 173

22. Monica Noveanu — Psychological Premises in Approaching the Piano-Repertory of the Adolescence 181

23. Victoria Nicolae — The Documentary and Practical Importance of the 12 Violin Etudes op.9 by Teodor T. Burada 187

STRUCTURI ACUSTICE ÎN MUZICA EST-EUROPEANĂ ŞI ORIENTALĂ+)

Prof.dr. Romeo Ghircoiaşiu

Orizontul spaţial şi temporal al gîndirii muzicale contemporane este în măsură să reflecte evoluţia infinită a mijloacelor de expresie, deoarece, încă din antichitate, dialogul continentelor a angajat direcţii notorii în dezvoltarea muzicii. Previziunile lui Fétis pot fi în acest sens o ipoteză de lucru în cercetarea noastră: sînt cele referitoare la ordinea omnitonică şi la universalitatea relaţiilor tonale. Pentru a studia structurile modale, vom adopta cadrul octavei, în care se situează cele mai multe din scările grupate în trei categorii, după relaţia lor cu fenomenele acustice: diatonica, meta-diatonica şi infra-cromatica.

I. La primul Congres MAEO (1966) am avut prilejul să vorbim despre sistemul diatonic, aşa cum se prezintă în muzica românească. Se pot rezuma în cîteva puncte caracterele sale: 1. Descendenţa modurilor prin 4 cvarte, după expresia lor, de la lidicul medieval (excesiv major) la locricul medieval (excesiv minor): fa-do-sol-re-la-mi-si. 2. Aceasta determină hipogamele. 3. Locul central al doricului medieval, mod deosebit de apreciat de către popor. El are o structură simetrică non-retrogradabilă: TSTTTST[1]. Celelalte moduri prezintă, în perechi, o polaritate întemeiată pe inversare (do-mi, sol-la, fa-si) sau pe recurenţă (do-re, mi-fa, fa-sol, la-si, si-do)[2].

Sistemul diatonic este prezentat, în ipostazele sale universale, prin cel puţin patru clase, după valorile diferitelor trepte: scara temperată, cea a înălţimilor naturale, gama lui Pitagora. Se poate adăuga scara constituită după secţiunea de aur, chiar dacă autorii care au calculat-o justifică celelalte trei, şi mai ales pe cea a lui Pitagora, prin aceleaşi numere de aur, de o aplicare universală în arte şi ştiinţă. Varietatea acestor clase reflectă acea lăţime a sunetului care poate să cuprindă un

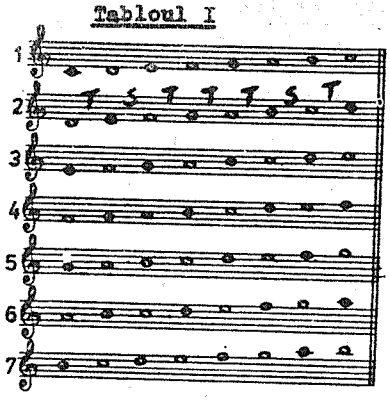
+) Comunicare la Congresul de muzicologie de la Bydgoszcz, R.P.P., 1982.

1 Tr.Mîrza, Cadenţe modale finale în cîntecul popular românesc, în "Lucrări de muzicologie", vol.1, Cluj, 1965, p.123. Idem, Simetria în oglindă în folclorul românesc, în "Lucrări de muzicologie", vol.2, Cluj, 1966, p.183; vezi şi Gh.Firca, Bazele modale ale cromatismului diatonic, Bucureşti, 1966, p.53 şi urm.

2 Gh.Firca, op.cit., p.138 şi Ilkka Oramo, Modale Symetrie bei Bartók, în rev. "Die Musikforschung", nr.4, 1980, p.450.

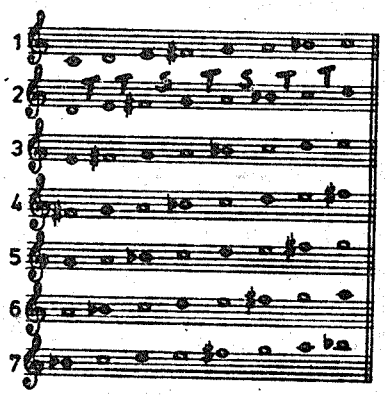
mare număr de valori[3]. Pentru examenul comparativ, prezentăm modurile diatonice după treptele succesive:

Tabloul I



II. Ca sistem meta-diatonic, avem în vedere o clasă de moduri care prezintă în structura lor intervale care depăşesc diatonia, dar care se situează la marginea sistemului cromatic. S-a justificat acest sistem prin seria sunetelor armonice. Nr.7 şi 11 ale acesteia au fost interpretate ca septimă şi cvartă mărită, reduse la înălţimile unei game majore temperate. De asemenea, ciclul cvintelor a oferit un argument pentru a justifica sunetele particulare ale acestei game. Intr-adevăr, lărgind ciclul celor şase cvinte (baza diatonicii), se obţin pentru tonul fundamental do sunetele fa diez şi si bemol, care vor înlocui sunetele omonime, neaccidentate, ale scării[4]. Acestea vor da modul fundamental al sistemului major cu cvartă mărită şi septimă minoră (Tabloul II), atestat în muzica slovacă, poloneză, iugoslavă, maghiară sau românească. El prezintă o analogie cu segmentul dintre nr. 8-16 al seriei de sunete armonice, nr.14 fiind multiplul lui 7, octava sa superioară, ambele situate în afara diatoniei:

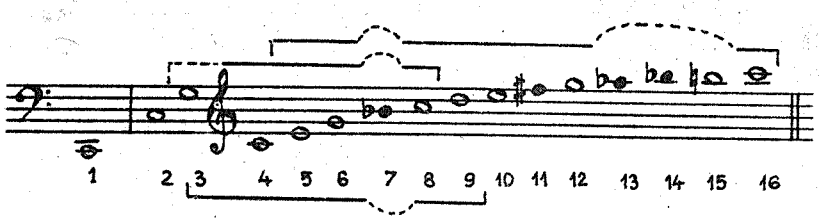
Tabloul II



3 M.C.Ghyka, Essai sur le rythme, Paris, 1938; în vol. Estetica şi teoria artei, Bucureşti, 1981, p.337 şi urm.; D.Cuclin, Introducere în sistemul sfert de ton, în rev."Muzica", nr.2/1957, p.7, şi K.Blaukopf, Musiksoziologie, Niederteufen, 1972, p.100.

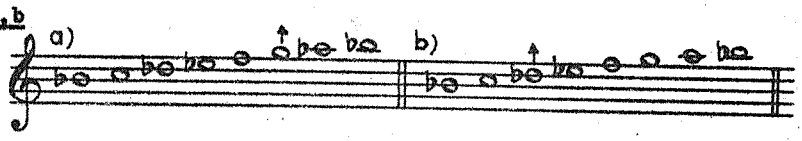
4 L.Bardos, Natürliche Tonsysteme, in vol. "Studia memoriae Belae Bartók sacra", Budapesta, 1957, p.215. Modul acustic I a fost identificat în muzica românească de către E.Caudella (1910) şi a dat scara unor teme principale din Simfoniile II şi III de Enescu. De asemenea, acest mod este fundamentul sistemului axial în gîndirea bartókiană; vezi şi I. Szenik, Gama acustică în muzica populară românească, Cluj, 1961, ms.dact.

Ex.1



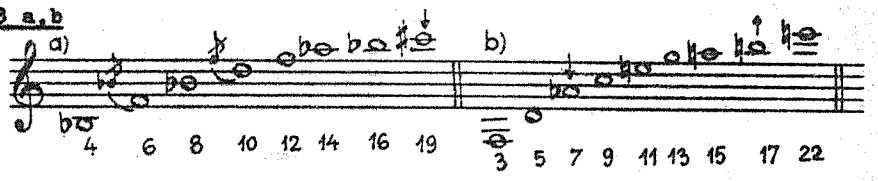
Diversele categorii de instrumente aerofone românești cuprind un material sonor de această natură. Astfel, buciumul prezintă următoarele tipuri, după segmentul adoptat din seria armonicelor: nr.3-8 (Munții Apuseni), nr. 3-9 (Muntenia și Moldova de Sud), nr.6-16 (Nordul Transilvaniei și Moldova) (v. Ex.1). Cimpoiul prezintă și el anumite segmente ale seriei, cu sunete neutre, de o natură analogă:

Ex.2 a,b



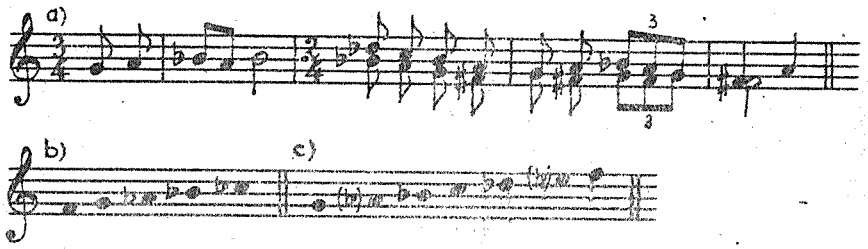
In fine, tilinca, fluier fără dop și fără găuri, conține de asemenea sunete care sînt legate de aceste intervale neutre:

Ex.3 a,b



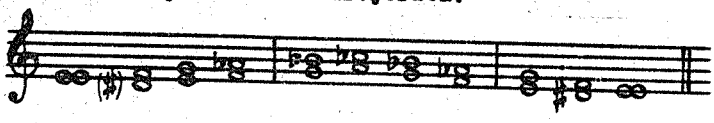
Modul nr.2 al sistemului prezintă un caracter particular, datorită simetriei sale nonretrogradabile: TTSTSTT. El e, ca atare, o replică a doricului, despre care am vorbit mai sus. Modul nr.3 este cunoscut ca gamă-oglindă, deoarece reprezintă o inversare a modului fundamental: TSTSTTT. Identificat în muzica sîrbo-croată și românească, a fost denumit ca gamă istrică, datorită frecvenței sale în această zonă a Istriei. E o regiune locuită odinioară de o minoritate de dialect istro-român. Intervalele proprii acestei game sînt secunda majoră, terța minoră și cvinta micșorată: (v. Ex.4 a,b). Uneori această secundă este minoră, după H.Pfrogner (v.Ex.4c),

Ex.4 a,b,c



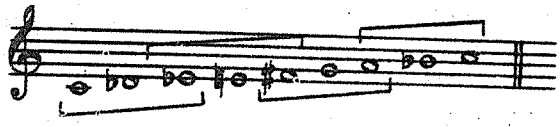
ceea ce ne autorizează să vedem aici o variantă a acestui mod nr.3. Este tocmai modul nr.4 al sistemului, în care există aceeaşi cvintă micşorată, dar o secundă minoră şi o cvartă micşorată:

Ex.5



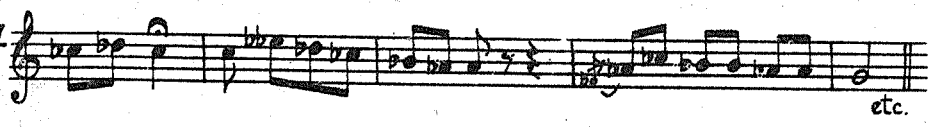
Aceste două moduri tind să iasă din sistem prin alternanţa tonurilor şi semitonurilor: TSTS pentru nr.3 şi STST pentru nr.4. Ele pot fi apropiate de modul II nonoctaviant al lui Messiaen, prima transpoziţie[5]:

Ex.6



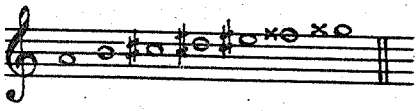
In bocetele din Bihor, culese de Bartók, această scară nu prezintă în structura sa decît tonuri şi semitonuri, respectiv intervale minore şi micşorate:

Ex.7



La rîndul său, modul nr.5 pare a se reîntoarce la sistemul diatonic prin structura sa de gamă minoră melodică ascendentă. Este punctul de contact al celor două sisteme. Vecinul său, modul nr.6, nici el nu e departe de diatonism, prin pentacordul frigic şi sexta majoră. Ultimul din sistem, modul nr.7, prezintă o structură mai puţin comună, prin cvarte şi cvinte mărite, precum şi prin toate intervalele majore raportate la finală. In acest fel, acest mod este o antiteză a scărilor nonoctaviante nr.3 şi 4: intervalele minore şi micşorate pe de o parte, mari şi mărite pe de alta. E o scară care depăşeşte chiar lidicul cu expresia sa excesiv majoră. Ea poate fi apropiată de scara fluierului dublu-îngemănat din folclorul românesc, care adoptă în mod neobişnuit hexafonia[6]:

Ex.8



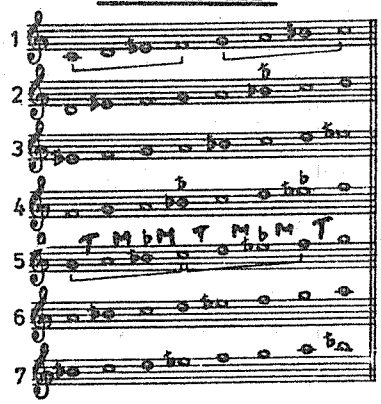
Este, de asemenea, un alt caz care tinde să iasă din sistem prin această structură, al cărei fragment adoptă echidistanţa hexafonică. Ultimul ton al acestei scări (fa x) înlocuieşte ultimele tonuri din modul nr.7 (sol-la).

5 H.Pfrogner, Hat Diatonik Zukunft?, în rev."Musica"(Kassel), nr.4/1963, p.146 şi urm.; vezi şi B.Sirola, Die Volksmusik der Kroaten, în "Studia memoriae Belae Bartók sacra", Budapesta, 1957,p.95, şi O.Messiaen, Technique de mon langage musical, Paris, 1944, vol.II, p.5o.

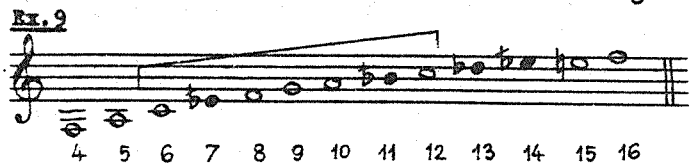
6 T.Alexandru, Instrumentele muzicale ale poporului român, Bucureşti,1956, p.67.

III. In opoziţie cu interpretarea temperată a sunetelor armonice situate sub nr.7 şi 11, etnomuzicologia recunoaşte valoarea lor naturală şi micro-divizionară, adoptîndu-le în organizarea sistemelor. Aceasta este un fundament pentru o nouă clasă modal-acustică, sau chiar un nou sistem independent, de veche origină şi amplă frecvenţă: cel al artei arabo-islamice[7]. De asemenea, e o concepţie care permite interpretarea infra-cromatică a scărilor deduse din instrumentele aerofone româneşti. Totuşi, modul-tip al sistemului nostru anterior meta-diatonic (II/1), predominant în Europa, ocupă după cum vom vedea un loc secundar în Orient. Pentru a respecta codificarea actuală a sistemului arab-islamic, prezentăm scările în aceeaşi ordine a treptelor succesive, începînd cu do_1 (Tabloul III). Primul mod al clasei este makamul Rast. El prezintă - în ciuda finalei sale do - alte sunete neutre decît cele proprii seriei construite pe acest ton. Intr-adevăr, e vorba aici de o serie construită pe o fundamentală fa, în care numerele 7 şi 11 sînt mi bemol şi si bemol ale sistemului:

Tabloul III



Ex.9



Acest mod-tip al sistemului se înscrie în segmentul dintre numerele 6-12 ale seriei. Trebuie remarcat faptul că teoria modernă orientală adoptă de asemenea seria armonicelor pentru a interpreta aceste structuri[8]. Noi am adoptat pentru sunetele neutre concepţia temperată de 1/4 de ton, în ciuda interpretării lor mult mai variate, după cum vom vedea. Acest makam Rast reprezintă forma modernă a modului, caracterizată prin două tetracorduri disjuncte, spre deosebire de forma medievală a sa, despre care vom vorbi mai jos. Cît priveşte modul nr.2, makamul Bayati, deşi nu are ca cel precedent un statut primordial, popoarele îl adoptă de preferinţă. Mod de re, acest makam are avantajul de a se situa în mijlocul ciclului de şapte moduri, rol ce revine în Europa doricului medieval, avînd amîndouă o structură echilibrată a intervalelor. Aceasta asigură makamului Bayati o posi-

---

7 Salah el Mahdi, La Musique arabe, Paris, 1972, p.38 şi urm.

8 Youssef Shawki, Measuring the arabic music scale, Cairo, 1969; Samir A.F.Al-Sabban, Frequency analysis of some arabic music modes, Cairo, 1973, şi J.Elsner, Zum Problem des Maqams, în "Acta musicologica", XLVII, 1975, nr.2, p.208.

ţie simetrică între Rast şi Sikah:

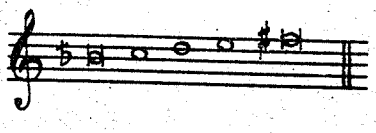
Tabloul IV

Makamuri	Intervale perfecte	minore	majore	infra-cromatice
Rast	4, 5	2, 6	-	3, 7
Bayati	4, 5	-	3, 6d, 7	2, 6a
Sikah	5	-	-	2,3,4,6,7

d=descend.; a=ascend.

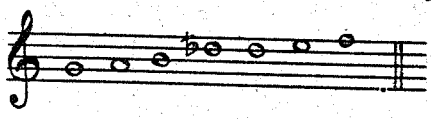
Acesta din urmă, makamul Sikah, mod nr.3, ocupă de asemenea un loc important în sistem. Finala sa pe o treaptă micro-divizionară asigură acest caracter majorităţii intervalelor sale. In sistemul lui Cantemir, makamul Sikah, situat pe si bemol, are fa diez drept cvintă, ceea ce dă toate intervalele micro-divizionare[9].

Ex.10



Acest makam ne reaminteşte de ultima scară din sistemul meta-diatonic, care avea toate intervalele majore sau mărite (v. Tabloul II/7), fiind apropiată de o scară hexafonică. Modul nr.4, makamul Jaharkah este replica infracromatică a modului fundamental din sistemul nostru anterior, cel meta-diatonic. El este mai puţin important în muzica orientală şi nu are decît un singur sunet neutru - septima -, în timp ce cvarta rămîne perfectă. Din contră, makamul Pandjkah, din sistemul lui Cantemir, avea o cvartă sau o cvintă infra-cromatică şi o septimă minoră pe finală:

Ex.11

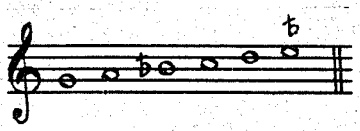


Modul nr.5 al clasei este, ca şi cel precedent, mai puţin frecvent azi: este makamul numit Neîruz (Maroc) sau Irak (Algeria) sau M'hayar (Tunisia). El este subzistenţa modernă a vechiului makam Rast, de formă medievală, constituit prin două tetracorduri Rast conjuncte, completate cu un ton superior. Numit odinioară Mustaquim (= bine măsurat), el ocupă un loc deosebit prin structura sa simetrică nonretrogradabilă: TMMTMMT (T=ton major, M=ton mijlociu)[10]. El se apropie ca atare de celelalte două moduri analoage, remarcate deja (v. Tabelele I/2 şi II/2). Cît priveşte makamul Rast din teoria lui Cantemir, situat pe sol, el ocupă o poziţie intermediară la autorii

9 D.Cantemir, Cartea ştiinţei muzicii, Bucureşti, 1973, p.22o şi urm.
10 L.Manik, Das arabische Tonsystem im Mittelalter, Leyden, 1969, p.122.

vechi şi moderni, adoptînd o terţă neutră,dar o sextă majoră, neutralizată în caz de inflexiune modală spre makamuri secundare care au atare ton de mi bemol[2] (pentru sextă sol-mi bemol)[11]:

Ex.12



Modul nr.6 al acestei clase este makamul Hussayni, care are cele două trepte neutre - secunda şi cvinta -, un fel de mod hypo al lui Bayati. Este de asemenea cazul modului nr.7, makam Irak, cu cele două trepte infra-cromatice, caracterul hypo faţă de Sikah; de altfel, este un mod de mai mică importanţă în Orientul contemporan.

In pofida infra-cromatismului, Orientul a cunoscut încă din sec.IX(e.n.) diatonia, al cărei reprezentant, Al Kindi, preluase tradiţia pitagoreică. Safi al Din (sec.XIII) îi asigură şi el un rol dominant, prin cele trei moduri principale ale sale: Usak, Nawa şi Abu Salik, care sînt mixolidicul, eolicul şi locricul medievale europene (v. Tabloul I/5,6,7). Orientul modern le adaugă ionicul şi frigicul medieval, Ajam-ul egiptean şi Kurdi (v. Tabloul I/1,3)[12].

Muzica vie şi teoria au avut în vedere diverse înălţimi ale treptelor infra-cromatice. In Evul mediu, terţa creatoare de mod (do-mi bemol),interval non-pitagoreic, fusese calculată la 355 centi (Al Farabi) sau la 342 centi (Ibn Sina). Pentru a-i restitui statutul pitagoreic, Safi al Din o stabileşte la 384 centi, lărgind ciclul cvintelor descendente de la do pînă la fa bemol, valoare apropiată de terţa mare naturală (386 centi). Astfel, tetracordul Rast devine: do-re-fa bemol-fa, în loc de do-re-mi bemol-fa. Congresul de muzică orientală din Cairo (1932) a măsurat acest interval cu sonometrul, stabilindu-l la 349 centi[13]. Diferenţa dintre tonul major şi cel mijlociu, pe de o parte, şi valorile lor variabile care constituie această terţă neutră, pe de altă parte, a cunoscut cîteva soluţii în teoria neobizantină. In muzica psaltică românească, octava de 68 de come adoptată de Macarie (1823) dădea pentru aceste tonuri 12+9=21 come, iar terţa neutră era considerată de 357 de centi, în timp ce octava lui A.Pann (1845) avea 22 diviziuni şi cuprindea valoarea de 378 centi[14]. Laboratoarele noastre pot

---

11 D.Cantemir, op.cit., p.217.

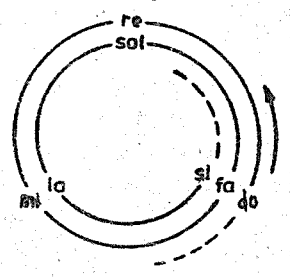
12 L.Manik, op.cit., p.24 şi urm.; p.98 şi urm.

13 ibidem, p.88 şi 13o.

14 Macarie Ieromonahul, Theoretikon, Viena, 1823, ed. nouă de T.Moisescu, Bucureşti, 1976; A.Pann, Bazul teoretic şi practic al muzicii bisericesti, Bucureşti, 1845; vezi şi M.Allawerdi, The phylosophy of oriental music, Damasc, 1948, p.1o9 şi urm. şi Khalid Ibrahim Abdullah, Contribuţii la studiul microintervalelor în muzica orientală şi sud-est-europeană, teză de doctorat (rezumat), Cluj-Napoca, 1979.

calcula această terţă neutră prin intermediul tritonului natural de 551 cenţi. Scăzînd un ton temperat, vom obţine: 551-200=351 cenţi, valoare apropiată de cea a lui Farabi, el însuşi un eminent geometru. Ştiinţa contemporană reia aceste probleme. Astfel, inegalitatea tonurilor a fost obiectul unui preţios studiu al matematicianului J.Mikuśiński[15], în timp ce compozitorul D.Cuclin fondează pe fenomenul acustic şi pe arta bizantină sistemul unui diatonism total de natură neopitagoreică, divizînd octava în 53 de come. La rîndul său, A.Vieru adoptă metodele matematice pentru un sistem tonal al sunetelor, intervalelor, structurilor şi modurilor.Gh.Firca creează - întemeiat pe fenomenul acustic şi muzical - conceptul de cromatism diatonic, iar W.Berger adoptă secţiunea de aur, creind o suită de clase modale de această natură[16]. In arta lui G.Enescu, infra-cromatismul ocupă un loc complex: reflex al artei populare, expresie dramatică, fundament al melodiei vorbite (Sprechgesang). Numerele 7 şi 11 ale seriei sînt adesea prezente în Sonata nr.3 pentru vioară şi în opera "Oedip", iar modul aulodic în 1/4 de ton al egipteanului Ptolemeu este prezent în partida Sfinxului ("Oedip", act.II), scară regăsită în Orient (v. Tabloul III/6)[17].

Elementele comune ale sistemelor noastre pot fi demonstrate prin mijlocirea unei imagini circulare. E un fel de galaxie în care evoluează constelaţii modale. Cele trei zone reprezintă modurile principale care domină în exterior sau interior spirala (Fig.1). Amploarea spaţiului sonor poate cuprinde şi alte constelaţii, care vin din infinit şi merg în infinit. Ştiinţa tuturor timpurilor a dovedit-o.



15 J.Mikuśiński, La Matematica del sonido y de la musica, în rev. "Ciencia e investigacion", Buenos Aires, 1963, p.291 şi urm.

16 D.Cuclin, Tratat de estetică muzicală, Bucureşti, 1933; A.Vieru, Cartea modurilor, Bucureşti, 1980; Gh.Firca, op.cit.; W.Berger, Dimensiuni modale, Bucureşti, 1979.

17 J.Chailley, L'Imbroglio des modes, Paris, 1960, p.48; R.Ghircoiaşiu, Micro-intervals, some ethnomusicological problems, în vol. "Report of the 12th Congress of IMS", Berkeley, S.U.A., ed.Kassel, 1981, p.756.

Structures acoustiques dans la musique est-européenne et orientale

Romeo Ghircoiaşiu

Résumé

L'étude analyse trois structures modales, dont quelques traits et des aspects acoustiques sont communs à la musique est-européenne et orientale: diatonique, méta-diatonique et infra-chromatique.

La diatonique, dans la musique roumaine, est caractérisée par la descendence en quartes et les hypo-gammes, dans un ordre expressif du lydien au locrien: fa-ut-sol-ré-la-mi-si, le dorien étant au centre, et ayant une symétrie non-retrogradable, TDTTTDT et une structure équilibrée des intervalles majeurs et mineurs (Tableau I). On connait au moins 4 classes universelles de la diatonie: pythagoricienne, tempérée, naturelle et la gamme d'or.

La méta-diatonique est constituée en partant d'un mode-fondamental: majeur à quarte augmentée et septieme mineure, sons donnés par les n°s 11 et 7 de la série harmonique et son ségment 8-16, structure de fréquence est-européenne. Le système contient la gamme-miroir (n° 2), symétrique, (TTDTDTT), la gamme istrienne aux deux variantes (n°s 3 et 4), à la structure non-octaviante (TDTD ou DTDT), deux gammes rapprochées à la diatonie (n°s 5 et 6) et la dernière (n° 7) aux intervalles majeurs ou augmentés (Tableau II).

L'infra-chromatique contient les valeurs neutres de ces sons acoustiques présents dans les modes est-européens (Tableau III). C'est un système arabe-islamique, dont les principaux maqams sont: Rast, Bayati, et Sikah (n°s 1,2,3), le Bayati étant au centre par sa structure (Tableau IV). Les autres maqams sont de moindre importance, dont le Rast-médiéval (n° 5), aux tetracordes conjoints et à la structure symétrique: TMMTMMT (M=3/4 ton). Le système de Cantemir est intermédiaire entre les anciens et les modernes. Ils envisagent différemment la tierce constitutive de mode (ut mi b). Le XX-ème siècle reprend ces problèmes dans l'art ou la science (Enesco, Mikuśiński, Cuclin, Vieru, Firca, Berger). Une spirale reflète les trois systèmes et les modes qui dominent le cercle (Fig.1).

(en français par l'auteur)

PREZENȚA INTONAȚIILOR OLIGOCORDICE ȘI PENTATONICE ARHAICE ÎN MELODIA UNOR CULTURI MUZICALE MAI NOI

Conf.dr. Constantin Rîpă

Motto:

"Teoria nu slujește în sine decît în măsura în care ne face să credem în raporturile dintre fenomene".

Goethe

Celulele melodice din 3, 4, 5 sunete, germinate în faza primitivismului, au aceeași valoare și forță pe care o au cuvintele cu rol de comunicare emoțională fundamentală născute în epoca respectivă. Care vor fi fost aceste cuvinte? Probabil acelea care semnificau cele mai directe raporturi afective cum ar fi: mamă, moarte, drag, urît, doare, blînd, frumos, trist, vesel etc. - cuvinte a căror simplă rostire trezește și astăzi în orice om un ecou profund (adesea inconștient).

Concentrînd expresia sufletească cea mai acută, cea mai directă, legată de resorturi sentimentale primordiale, rostirile muzicale oligocordice și pentatonice au rămas peste milenii ca nestemate ce pot alcătui fie un lanț de componente, fie o canava melodică, fie piloni pentru brodări ornamentale.

Analizînd melodica culturilor muzicale ce s-au succedat în spațiul Europei[1] din antichitatea greco-romană pînă în zilele noastre, vom descoperi prezența permanentă a acestui strat oligocordic-pentatonic.

Astfel, muzica creștină, formată inițial din melodica popoarelor Asiei Mici, la care se va adăuga apoi contribuția tuturor culturilor folclorice ale Europei în decurs de peste 1000 de ani, va conserva masiv acest fond ancestral.

Teoreticienii care au studiat cultura gregoriană (muzica bisericii de apus) au constatat (aproape involuntar) prezența pentatoniei. K.Jeppesen spune: "Fără a fi pentatonic în adevăratul sens al noțiunii, cîntul gregorian este puternic îmbibat cu simț pentatonic. Fondul originar al modurilor bisericești monodice, respectiv pentatonia, nu poate fi dezmințit", melodia gregoriană avînd "o oarecare aversiune pentru mersul semitonal (evitîndu-se pe cît posibil mi-fa și si-do)"[2]. Solange Corbin[3] vorbește, la fel,

1 In Europa se relevă evoluția cea mai spectaculoasă în planul sistemelor tonale.

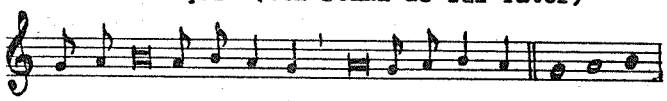
2 K.Jeppesen, Contrapunctul, București, 1967, p.67-68.

3 In Histoire de la musique, capit. "La musique dans le monde chrétien", vol.I , Paris, 1960, p.659-660.

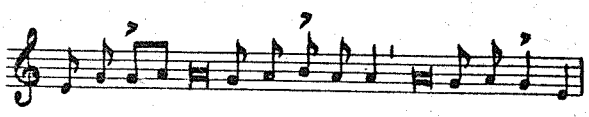
de melodii cu scări, moduri "defective", citîndu-l şi pe J.Yasser, care propune gama pentatonică drept scară de bază în care se pot include (probabil ca pieni) şi semitonuri şi chiar sferturi de ton. A.Gastoué arată că modurile gregoriene prezentate sub formă de game nu corespund realităţii muzicale, căci în cînt vom întîlni "grupuri de formule (s.a.) melodice care, reunite prin afinităţile unei trepte sau ale alteia (deci sunete piloni, n.n.), constituie caracterul unui mod sau al altuia"[4].

Oferim cîteva exemple din coralul gregorian pentru a ilustra practic fenomenul dăinuirii sistemelor oligocordice şi pentatonice în această cultură:

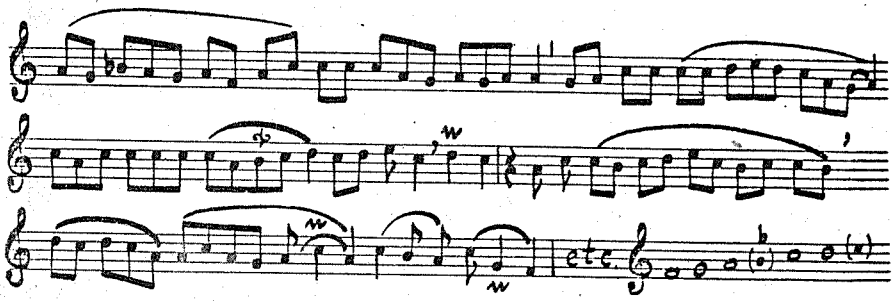
Ton vechi al "Prefeţei" (ton roman al lui Pater)[5]

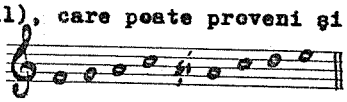


Gloria in excelsis[6]



Răspuns-gradual de Paşti[7]



In ultimul exemplu se observă în corpul melodic prezenţa fondului pentatonic (în care s-a infiltrat si încă instabil (si-si bemol) şi mi, sunet mai stabil), care poate proveni şi din conexarea a două formaţiuni oligocordice  pe principiul metabolei (Brăiloiu), adică a deplasării pilonului de pe fa-sol-la pe do-re-mi.

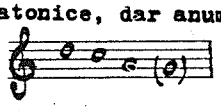
Constrîngerea tot mai înverşunată a cîntului gregorian de către papa-

---

4 A.Gastoué, Arta gregoriană, Bucureşti, 1967, p.87.

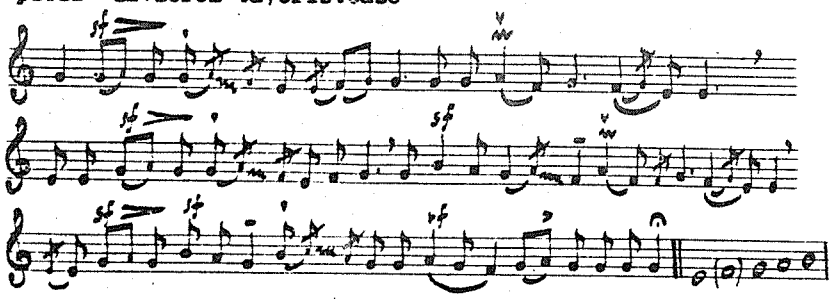
5,6 A.Gastoué, op.cit., p.108.

7 Ibidem, p.117.

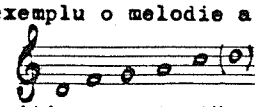
litate spre cîntarea "plană" (începînd mai ales din secolul VIII) va impune mersul treptat, care va include semitonurile diatonice, dar anumite formule de conţinut pentatonic (ca de pildă celula ) vor dăinui permanent.

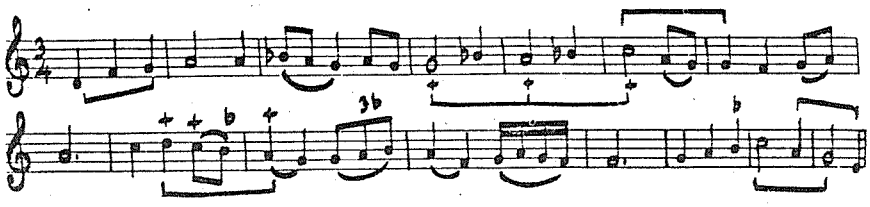
Muzica bizantină (muzica de cult a bisericii de răsărit), pornind din aceleaşi rădăcini cu cea gregoriană (de care se desparte începînd din secolul IV), va avea un proces de îmbogăţire fonică mai rapid şi mai intens, datorită preţuirii de care se bucura această artă în Bizanţ şi a libertăţii de manifestare pe care o îngăduia oficialitatea bizantină. Cu toate acestea, prin ţesătura melismatică şi cromatică a melodiilor se poate observa totuşi osatura originară oligocordică şi pentatonică.

In piesa "Invierea ta, Cristoase"[8]

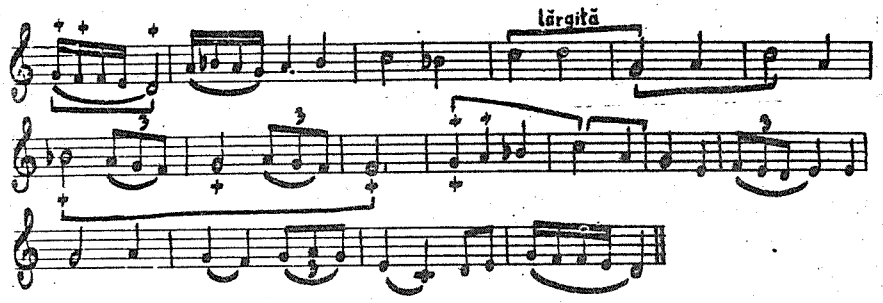


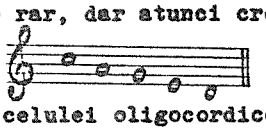
se observă soliditatea celor doi piloni oligocordici mi-sol, apoi extinderea în sus, realizînd un picnon (sol-la-si), iar fa - deşi suficient de prezent - este totuşi numai sunet de tranziţie.

Melodia cîntului cavaleresc, reprezentînd arta laică cvasi-cultă a secolelor XI-XIII, bazată pe ecourile muzicii populare filtrate prin muzica de curte, suferind şi influenţa melodiei bisericeşti, va utiliza un modal în care deseori transpar locuţiunile oligocordice sau fondul pentatonic. Iată spre exemplu o melodie a lui Bernard de Ventadour[9], în care scheletul pentatonic  este evident prin valorificarea intensă şi mereu în poziţie accentuată a acestor sunete:



8 Gr. Panţîru, Notaţia şi ehurile muzicii bizantine, Bucureşti, 1971, p.94.
9 După D. Popovici, Arta trubadurilor, Bucureşti, 1974, p.174.

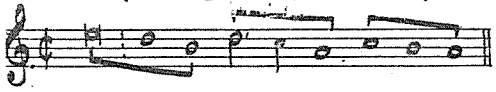


Observăm că si apare ca pien mobil (si, si bemol) şi în poziţie frecvent neaccentuată. Mi apare rar, dar atunci creează impresia unei noi orientări a schemei pentatonice  . Un aspect şi mai important este utilizarea continuă a celulei oligocordice de triton (ton şi terţă mică) ca figură motivică constructivă.

Desigur, nu toate melodiile trubadurilor, truverilor şi minnesängerilor au un substrat atît de evident arhaic, dar nici o melodie nu dezminte substanţa oligocordică şi pentatonică. Mai ales principiul evitării semitonurilor funcţionează încă destul de vizibil. In plus, prezenţa celulei de triton în aceste melodii atestă perenitatea oligocordiilor şi pentatoniei. Alături de această celulă se va impune cea de tricord (hemitonic, anhemitonic), care în culturile ce vor urma va avea un rol constructiv precumpănitor.

Polifonia vocală a Renaşterii, preluînd cîntul gregorian în motet şi melosul de origine semipopulară (cîntul cavaleresc, muzica breslelor etc.) în madrigal, frottola, villanella etc., va păstra acel substrat oligocordic şi pentatonic originar, caracteristic culturilor pe care le preia, dar îl va estompa mult, datorită îmbogăţirii modale. Aşa cum se va constata şi în cadrul sistemului tonal-funcţional (baroc, clasic, romantic), elementele oligocordice se mai pot aprecia doar la nivelul celulelor melodice, care vor prezenta figuri motivice sau motive generatoare pentru procesul constituirii tematice.

Palestrina, Benedictus (din Missa "Ave Maria")

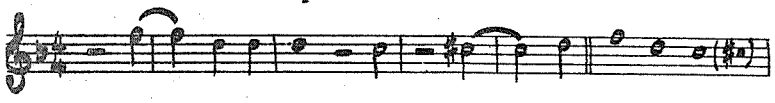


Se observă conformaţia figurilor motivice din unităţi mici (triton, tricord). Atragem în mod deosebit atenţia din nou asupra celulei de ton şi terţă, celulă oligocordică originară, a cărei conservare a impus o lege specială (de excepţie) polifoniei vocale: legea cambiatei.

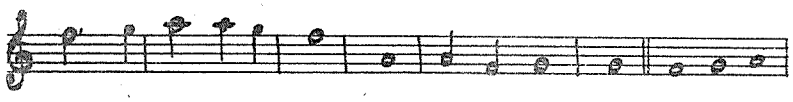
Dezvoltarea polifoniei către madrigalul cromatic aduce îmbogăţirea fonică a modurilor, concomitent cu evoluţia simţului funcţional (mai ales în cadenţe). Aceasta face ca fondul arhaic oligocordic şi pentatonic să se întrevadă din ce în ce mai greu. Cu toate acestea, şi în lucrările madri-

galiştilor cromatici Marenzio, Gesualdo, Monteverdi, descoperim gîndirea melodică pe unităţi modale restrînse de 3, 4, 5 sunete.

Gesualdo: Itene o miei sospiri

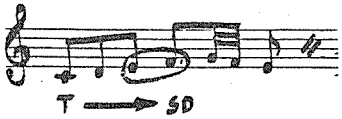


Monteverdi: Là tra'l songue (Madrigale, vol.III, p. a II-a)

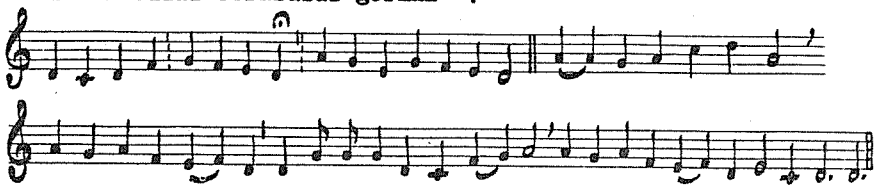


Barocul, instalînd sistemul tonal-funcţional, estompează şi mai mult lumea intonaţiilor de ton şi terţă. Elementul sensibilă, purtătorul principal de tensiune funcţională, care înseamnă raport de semiton (diatonic), va impune acest interval şi în melos. In consecinţă, spaţiile oligocordice vor fi umplute cu semitonuri (obţinute şi prin alteraţii), imprimînd melodiei un caracter cursiv funcţional cu direcţii precise către un pilon armonic.

Bach: W.Kl. I,
Fuga în Do



Insă "vom putea afirma că motivele iniţiale tricordale reprezintă o trăsătură stilistică a barocului muzical" spune S.Toduţă[10]. Afirmaţia nu argumentează faptul că Bach foloseşte sistemele oligocordice, căci tricordurile lui sînt adesea de natură tonal-funcţională, ci faptul că totuşi gîndirea unui compozitor ca Bach păstrează ceva din gîndirea ancestrală muzicală atunci cînd acţionează pe spaţiul mic al celulei motivice. In afară de aceasta, conţinutul unor teme muzicale baroce ne transportă prin filiaţiunea coralului gregorian sau protestant, la un fond arhaic oligocordic. Spre exemplu, tema din "Cantata de Paşti" de Bach, preluată din Cantus planus prin intermediul coralului german[11]:



Se recunosc în melodie celulele magmatice oligocordice (tritonul, tetratonul etc.), înlănţuite în diferite forme. Asemenea şi tema fugii în Mi (W.Kl. II):

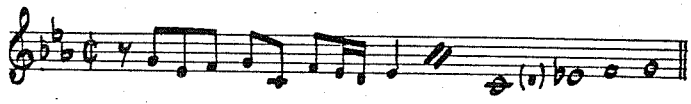
---

10 S.Toduţă, Formele muzicale ale barocului în operele lui J.S.Bach, vol.I, Bucureşti, 1969, p.86.

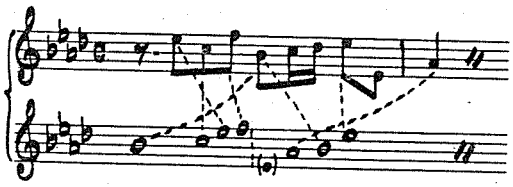
11 Vezi A.Castoué, op.cit., p.124.

Chiar atunci cînd instrumentalistul îşi pune amprenta vehiculînd cu supleţe intervalele, sunetele constitutive din constelaţia pentatoniei amintesc sorgintea primară.

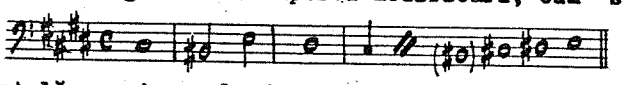
Bach, W.Kl. II, Fuga în do



W.Kl. II, Fuga în La bemol

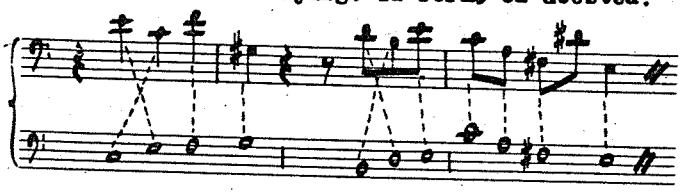


Sub presiunea accentuării funcţionalismului, în speţă a intensificării rolului sensibilei, unele nuclee oligocordice suportă modificări, cum se întîmplă în tema fugii în do diez (W.Kl. I) de Bach,



iar prin elaborare instrumentală se ajunge la forme ca acestea:

Fuga în la (W.Kl. II)



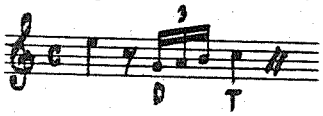
forme pe care le vor prelua şi clasicii (Mozart, "Requiem", Kyrie eleison), emancipîndu-le şi mai mult. In acest evoluat context, fondul de aur al formulelor oligocordice şi pentatonice va fi întîlnit permanent în baroc şi în întreaga creaţie bazată pe funcţionalismul tonal.

Clasicismul, ducînd funcţionalismul tonal la apogeu şi imprimînd melodiei caracterul armonic (arpegiu):

Mozart, Sonata în do, K.V. 475

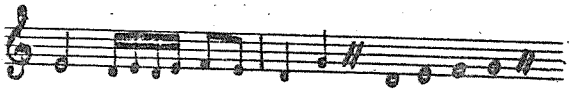
sau de scară cursivă (gamă) între piloni armonici:

Mozart, Simfonia nr.41

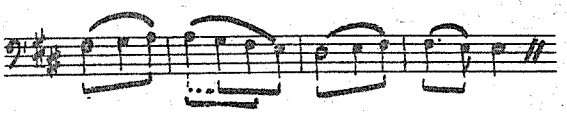


lasă să se întrevadă oligocordiile, asemenea barocului, doar în gîndirea micromotivică tri- sau tetracordală, ca de exemplu tema

Sonatei op.2 nr.3, p.I, de Beethoven



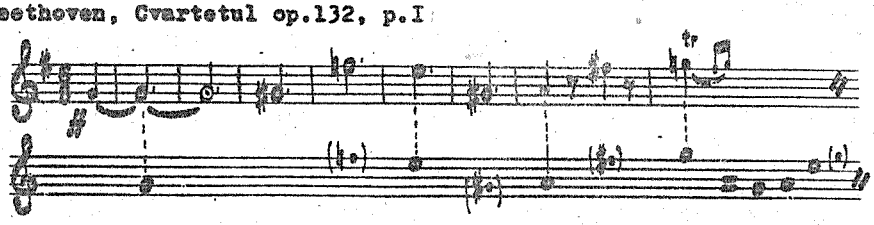
sau chiar tema finalului Simfoniei a IX-a de Beethoven, unde tricordul (enunţat deja în capodopere anterioare ca Sonatele op.13 şi 53, Cvartetul op.18 nr.4) joacă un rol fundamental în constituirea motivică:



Uneori îşi face apariţia în temele clasicilor şi moştenirea primitivă sub forma unui motiv ca acela care a traversat toate culturile melodice de pînă aici din finalul Simfoniei nr.41 de Mozart (întîlnit şi la Bach):

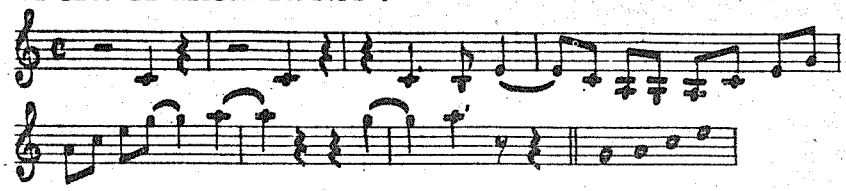
Tensionate funcţional prin introducerea sensibilelor cromatice, nucleele oligocordice vieţuiesc adesea ascuns, dar intens:

Beethoven, Cvartetul op.132, p.I

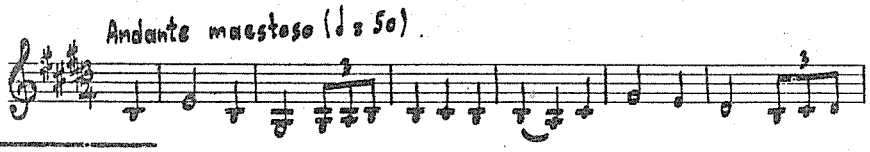


Este de fapt modalitatea cea mai generală de prezenţă a acestor sisteme în cadrul funcţionalismului tonal, aşa cum de altfel se anunţa încă din baroc.

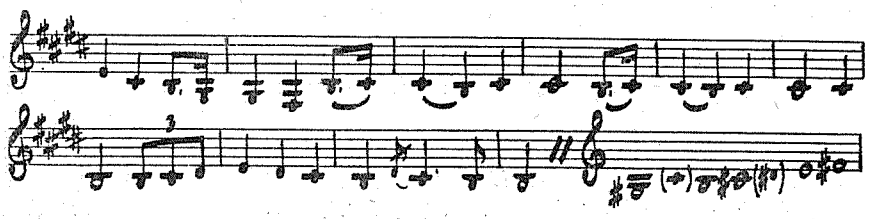
Lumea sonoră a oligocordiilor şi pentatoniilor îşi face reapariţia deschisă (diatonică) în romantism, curent care anunţă prin compozitorii şcolilor naţionale romantice, lumi sonore noi. F.Liszt este cel care face inaugurarea: "Momentul este crucial: sîntem în jurul anului 1830. Catedralele răsar dintr-odată din ceţuri, Shakespeare ameninţă să-l detroneze pe Sofocle, şi în curînd, în primele măsuri ale 'Preludiilor' lui Liszt, o gamă pentatonică de o puritate desăvîrşită va răsuna în unisonul orchestrei. De data aceasta nu mai e vorba de o notă de pitoresc, nici de un efect special urmărit. O substanţă activă nouă se integrează organismului simfonic, cu alte cuvinte în muzica noastră".[12]



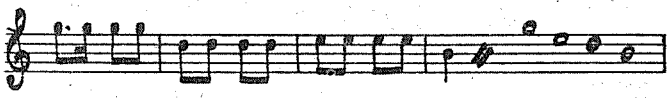
Elementul oligocordic şi pentatonic este însă întîlnit anterior la Weber (mai mult convenţional) în opera "Turandot" şi mai ales la campionul cromatismului funcţional, Wagner. Iată cunoscuta temă din "Tannhäuser":



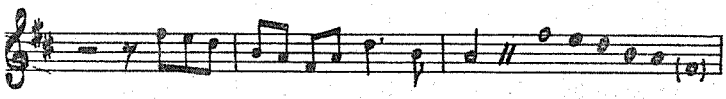
12 G.Brăiloiu, op.cit., vol.II, p.230.



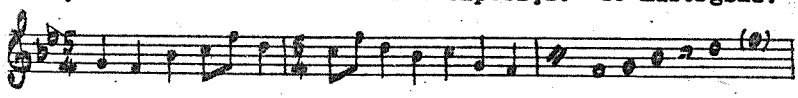
sau "Clopotele" din "Parsifal":



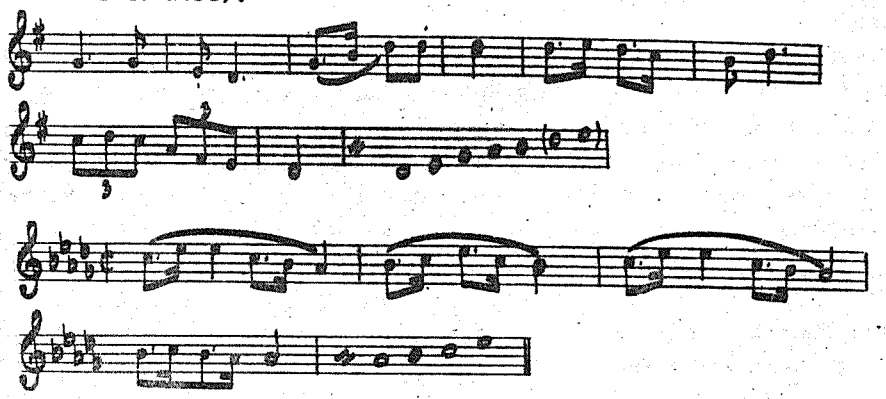
Revenind la compozitorii şcolilor naţionale, poate fi citată tema a doua din Simfonia a VI-a de Ceaikovski:



apoi tema iniţială din "Tablouri dintr-o expoziţie" de Musorgski:



precum şi temele din Simfonia a IX-a ("Din lumea nouă") a lui Dvořak (pentatonia Americii de Nord):



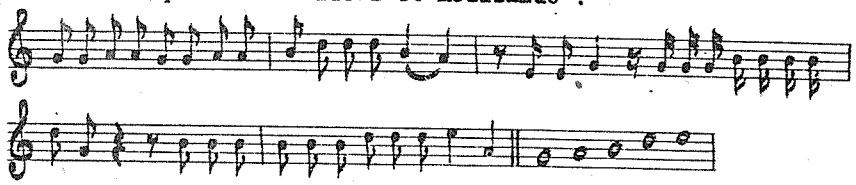
In măsurile 5-6 ale ultimului exemplu se poate considera un metabol (mutarea picnonului pe si), apoi se revine la sistemul iniţial.

Scările arhaice sînt prezente şi la impresionişti. C.Brăiloiu demonstrează cu sumedenie de exemple utilizarea pentatoniei şi chiar a tritonului şi tetratonului de către Debussy. "Anumite opere, - dintre care multe din cele mai importante - sînt saturate de pentatonie şi prepentatonie (Fantaisie; Printemps; Quartor; Pelléas et Mélisande; La mer; Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé; multe melodii şi pagini pentru pian, din care anume Hommage à Rameau)".[13]

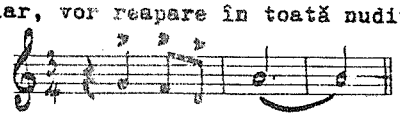
---

13 C.Brăiloiu, op.cit., vol.I, studiul "Pentatonismele la Debussy".

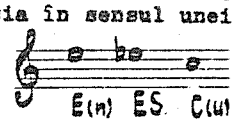
Iată un exemplu din "Pelléas et Mélisande":



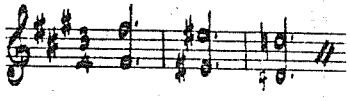
In lucrările compozitorilor celei de a doua etape a scolilor naţionale: Enescu, Bartók, Janacek, Szymanowski, intonaţiile oligocordice şi pentatonice, izvorîte din melosul popular, vor reapare în toată nuditatea lor. Iată tema "Preludiului la unison" din Suita I-a de G.Enescu:



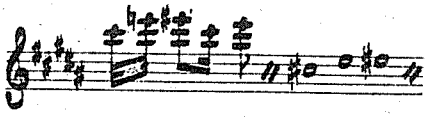
Motivul de secundă şi terţă (tritonul) va fi comun aproape tuturor temelor enesciene. Apărînd încă din "Poema Română" primul său opus, el va fi convertit în secundă mică şi terţă mică, tensionîndu-li-se expresia în sensul unei "tristeţi tragice". Motivul pare a-i deveni criptic



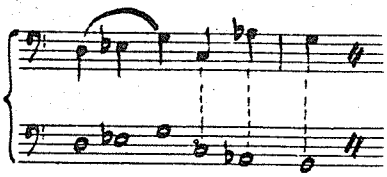
Iată-l prezent în Sonata I-a în fa diez minor pentru pian, sonată care marchează cotitura enesciană către un fond de idei filozofice de specific românesc - fondul mioritic:



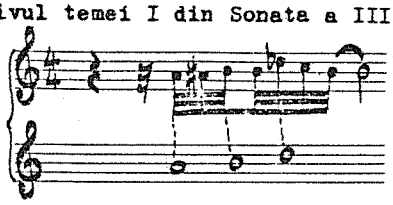
Motivul (cu expresie de dor) apare şi în partea a III-a a Sonatei, în formă inversă:



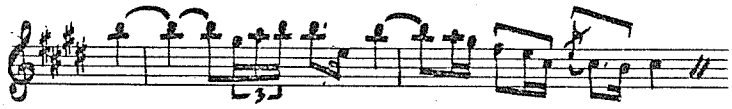
Va fi întîlnit şi în Cvartetul în Mi bemol major:



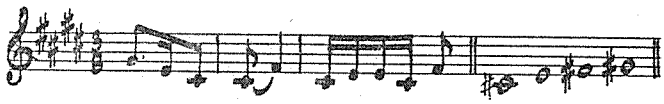
şi într-o formă şi mai condensată în motivul temei I din Sonata a III-a pentru vioară şi pian "în caracter popular românesc". (Intreaga temă a acestei sonate se pretează de altfel la o analiză prin prisma nucleelor oligocordice.)



Ultimul opus enescian, "Simfonia de cameră", reprezintă încă un document în acest sens. Se conferă spre exemplificare tema I din partea I-a



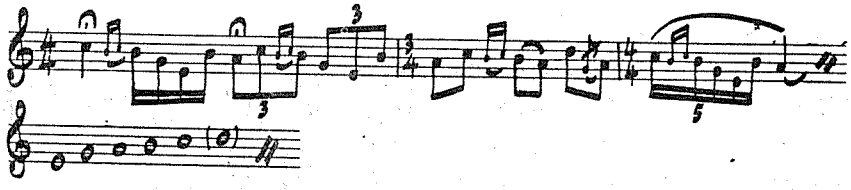
şi tema a II-a
din partea I-a:



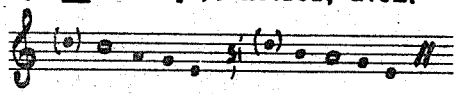
Simfonia devine ciclică prin utilizarea motivului de secundă şi terţă. De altfel, pe baza acestui model melodic, muzicologia românească vorbeşte de caracterul ciclic al celei mai importante părţi din creaţia enesciană.

La Bartók, pentatonia va reprezenta esenţa unei laturi a gîndirii sale tonal-armonice. Din pentatonie va extrage proporţia secţiunii aurii şi simetria. In acest fel, pentatonia nu este prezentă numai ca formă de intonaţie, ci şi ca principiu componistic, ca lege extrasă din esenţă,ce se răsfrînge asupra cromaticii melodice şi mai ales asupra gîndirii armonice. In acelaşi timp, Bartók are suficiente piese în care utilizează şi teme oligocordice sau pentatonice diatonice mai ales în "Microcosmos" (vezi piesa nr.61, vol.II).

Deşi Stravinski, în împrumuturile sale din folclor, se adresează mai mult ritmurilor primitive ruse, nici melodica sa (în special din perioada rusă) nu se sustrage unei gîndiri modale în ale cărei substraturi se află oligocordiile. Analizînd de exemplu tema iniţială din "Le sacre du printemps"

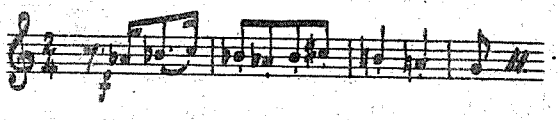


constatăm o hexatonie hemitonică. Dar privind şi mai profund, se observă că în temă se îmbină două scări centrate pe două sunete pilon- do şi la (do ca incipit de motiv şi la cadenţă). Astfel, avem:

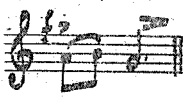


Consistenţa melodică înclină către formaţia a doua ca element dinamic, în timp ce do are rol de contrast ca pilon fix. Motive din sunete puţine apar şi în "Trei piese pentru cvartet de coarde",

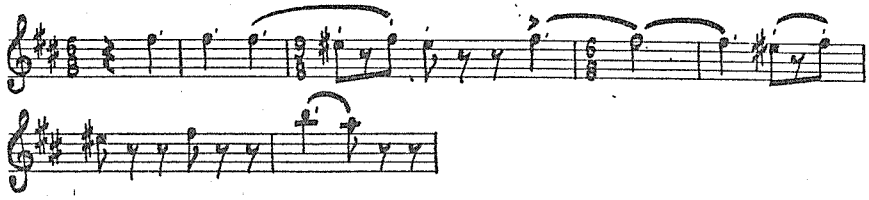
în "Povestea soldatului",



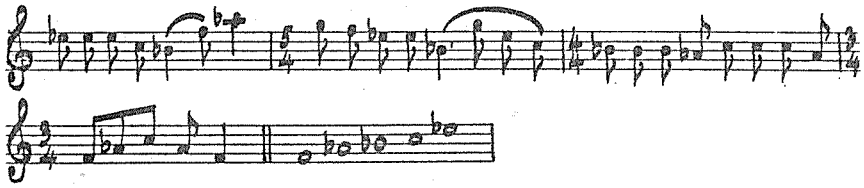
în Simfonia în Do,



în Concertul în Re pentru coarde,



iar în "Nunta" utilizează chiar o melodie populară rusă pentatonică



Desigur, pare hazardat să se încerce o descifrare a gîndirii oligocordice în lucrările dodecafonice ale lui Stravinski, ca şi în ale celorlalţi atonalişti (Schönberg, Webern, A.Berg etc.). Cu toate acestea, investigaţia ar da roade.

Celulele melodice elementare oligocordice şi pentatonice se vor supune şi altor forme de sublimare în muzica modală a ultimelor decenii. Lucrări teoretice de profunde investigaţii asupra modalului[14] dau seama asupra disponibilităţii unor moduri cu sunete puţine, care, implicînd şi elemente cromatice, devin generatoare de mare performanţă expresivă.

The Presence of the Archaic Oligochordal and Pentatonic Intonations in the Melody of the Subsequent Musical Cultures

Constantin Rîpă

Summary

Following the ancestral oligochordal and pentatonic phenomena in the stratum of the European musical culture that have succeeded in the course of time up to now, the author points out the permanent presence - however particularly incorporated in various musical types - of these phenomena. Their expressive value, force of impression, which remains permanently viable, are above all prominent, being connected with the abyssal of the human psychical existence.

14 A se vedea în acest sens A.Vieru, Cartea modurilor, Bucureşti, 1980, şi W.Berger, Moduri şi proporţii, în "Studii de muzicologie", vol.I, Bucureşti, 1969.

J. 152.346/1986

CONSERVATORUL „G. ENESCU" BIBLIOTECA

STRUCTURAREA DIMENSIUNILOR VERTICALE ŞI ORIZONTALE ÎN BAZA PROPORŢIONALITĂŢII INTERVALICE

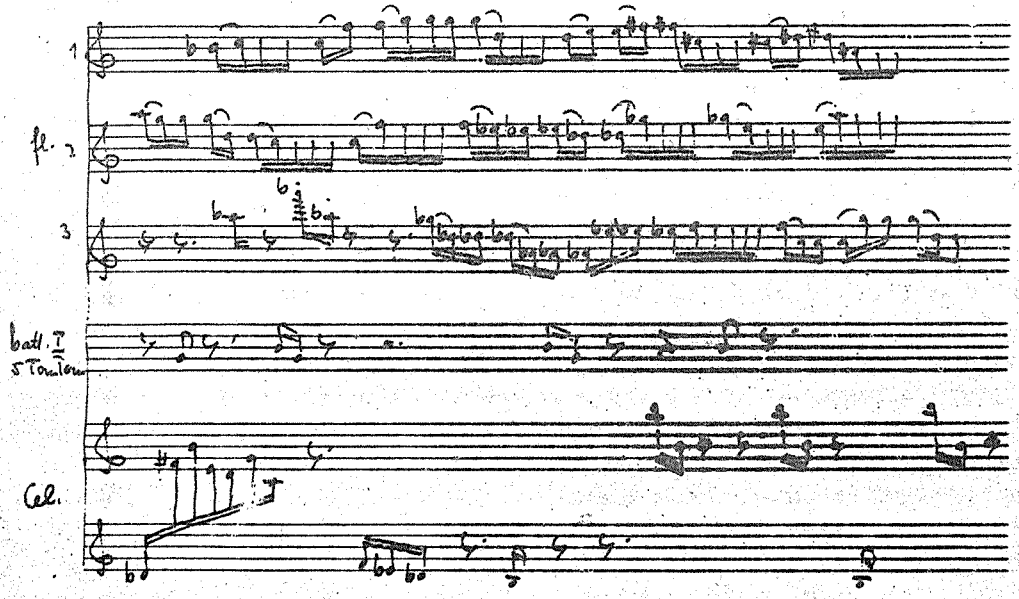
Lect.dr. Hans Peter Türk

Prezenta lucrare intenţionează să comenteze un principiu de organizare verticală ce are în vedere calitatea intervalelor constitutive de acord. Ideea a fost teoretizată pe scurt de Witold Lutosławski[1] în felul următor: "Incă din anul 1958 lucrez la construcţia şi selecţia acordurilor compuse din 12 sunete. Mă interesează în primul rînd acele coloane sonore ale căror sunete învecinate formează un număr limitat de intervale. Exemplul cel mai caracteristic este acel acord de 12 sunete, ale cărui intervale învecinate reprezintă consecvent aceleaşi raporturi distanţiale, format din secunde mici şi cvarte perfecte. Acorduri de 12 sunete realizate în baza a două sau trei feluri diferite de intervale au pentru mine un caracter uşor de identificat. In schimb, acelea care conţin toate categoriile intervalice sînt lipsite de un timbru specific şi nu au o înfăţişare pregnantă (...) Singurul aspect ce mă leagă de dodecafonie este utilizarea aproape permanentă a celor 12 sunete (...) Există mai multe posibilităţi de a stabili funcţia unor sunete izolate sau a unor grupuri de sunete în corelaţie cu diferitele voci instrumentale. Modalitatea utilizării acordurilor de 12 sunete, mai ales frecvenţa schimbărilor în timp, este strîns corelată cu tehnica cîntatului ad libitum şi cea a pulsului comun (a battuta). In general, se poate afirma că modificări multiple ale acordurilor de 12 sunete se găsesc mai ales în segmentele cîntatului metric; în schimb, în cele aleatoare, durata unei suprafeţe sonore alcătuită din 12 sunete este mai extinsă (...) Preferinţa pentru 'familii instrumentale' uşurează considerabil expunerea unor timbruri specifice şi, în acelaşi timp, realizarea unor contraste. Timbrul muzical este rezultatul îmbinării unor instrumente specifice cu sonorităţi bazate pe intervale specifice. Am fost întotdeauna de părere că timbrul unui instrument sau cel al unui grup de instrumente încă nu este suficient pentru a crea o culoare de calitate. Abia prin îmbinarea specificului acustic al fiecărui instrument în parte cu acea funcţie deosebită pe care trebuie să o îndeplinească la un moment dat se poate obţine un rezultat satisfăcător. Combinaţiile cele mai rafinate de culori instrumentale sună pentru urechile mele incolor, şters, în cazul în care suprapunerea unor intervale caracteristice nu determină şi ea sonoritatea de

1 T.Kaczyński, Gespräche mit Witold Lutosławski, Leipzig, 1976; p.48-49.

ansamblu. Exemplul următor demonstrează cele afirmate. Se observă intervalele care se repetă întotdeauna acolo unde sunetele se mişcă în spaţiul cvintei do^2-sol^2: secundă mare, cvartă şi cvintă perfectă. Deşi sînt în acţiune toate sunetele cuprinse în intervalul do^2-sol^2, rezultă o succesiune marcantă şi caracteristică a intervalelor menţionate. Timbrul celor trei flaute nu ar fi fost suficient, pentru a produce acel timbru 'rece', oarecum sec, caracteristic segmentului respectiv:"

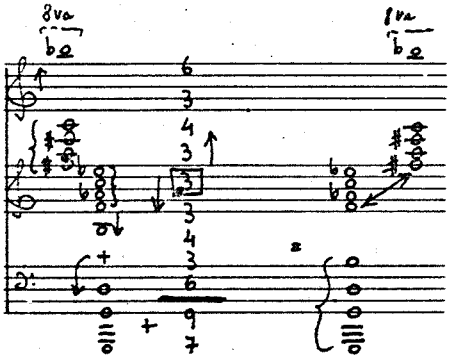
Ex.1 Simfonia a II-a, p.I



In cele ce urmează, selecţionăm din creaţia lui Lutosławski cîteva momente caracteristice, care arată diversitatea procedeului, în funcţie de utilizarea lui concretă. Anul menţionat de Lutosławski- 1958, începutul unor căutări conştiente în acest domeniu al organizării verticalităţii - coincide cu scrierea lucrării "Musique funèbre à la mémoire de Béla Bartók". Se pare că nu este o coincidenţă întîmplătoare faptul că tocmai în această lucrare apar primele organizări de acorduri în baza proporţionalităţii intervalice, întrucît Bartók a adoptat el însuşi acest principiu în creaţia sa într-o măsură foarte largă, însă nu l-a extins asupra totalului cromatic. In punctul culminant al lucrării (Apogeum), apar acorduri ce conţin toate cele 12 sunete. Modul de eşalonare a sunetelor în sens vertical adoptă principiul simetriei parţiale, în sensul că majoritatea sunetelor componente (încă nu toate) se prezintă ca o selecţie de intervale limitate ca număr, a căror suprapunere este bazată pe simetrie în oglindă. Ca atare, s-ar putea vorbi de

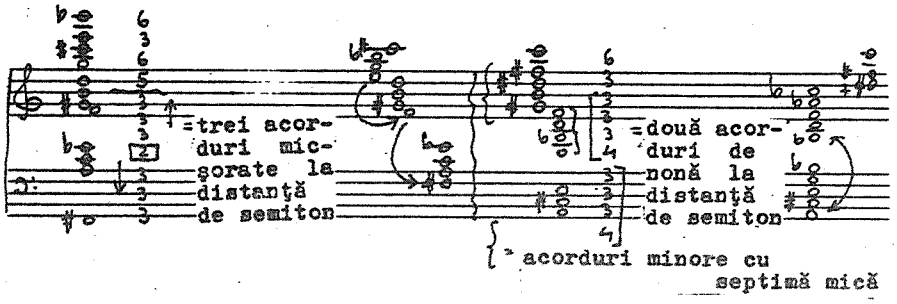
acorduri al căror miez este axat pe proporţionalitate intervalică, dar care nu cuprinde în întregime totalul cromatic. Restul sunetelor, pînă la întregirea celor 12 sunete, formează "elemente adiţionale" într-o organizare liberă, neîncadrată în simetrie acordică. Acordul de debut al acestei părţi întruneşte particularităţile mai sus menţionate. 10 sunete sînt suprapuse în simetrie de 5+5 sunete, sub forma a două acorduri minore cu septimă mică; lor li se adaugă la vîrf, respectiv la bază, cîte o cvintă micşorată: 6-3-4-3 [3] 3-4-3-6. Intervalul în jurul căruia se realizează simetria de oglindă este terţa mică. Ca elemente adiţionale, ce nu participă la aspectul simetric, apar încă două sunete, un interval de cvintă plasat sub ultimul sunet al coloanei sonore la distanţă de sextă mare. Impreună cu acest ultim sunet, la baza acordului este aşezat un acord major în stare directă, ce diminuează disonanţele coloanei sonore aflate deasupra lui:

Ex.2 "Musique funèbre", Apogeum, m.1



Distribuţia strînsă a unor acorduri compuse din 12 sunete este reprezentată de cluster-ul ce poate fi întîlnit în această lucrare în mai multe locuri. In schimb, distribuţia largă adoptă, în continuare, aceleaşi aspecte de organizare parţial simetrică, reflectate de suprapunerea proporţională a 5+5 sunete, şi unde alte două sunete de întregire se află la distanţe variabile, ca elemente adăugate:

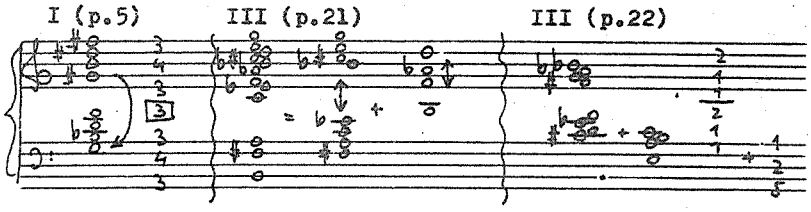
Ex.3 "Musique funèbre", Apogeum



Din exemplele mai sus citate se poate observa că, în această fază de alcătuire a unor acorduri bazate pe un număr restrîns de intervale, acordurilor "tradiţionale" - acordul minor cu septimă mică (3-4-3), respectiv celor de septimă micşorată (3-3-3), ce constituie ele însele formaţiuni simetric alcătuite - le revine rolul principal în realizarea deziderratului propus. Aceste acorduri se suprapun la distanţe variabile, urmînd ca restul sunetelor pînă la prezentarea integrală a totalului cromatic să fie "adăugate".

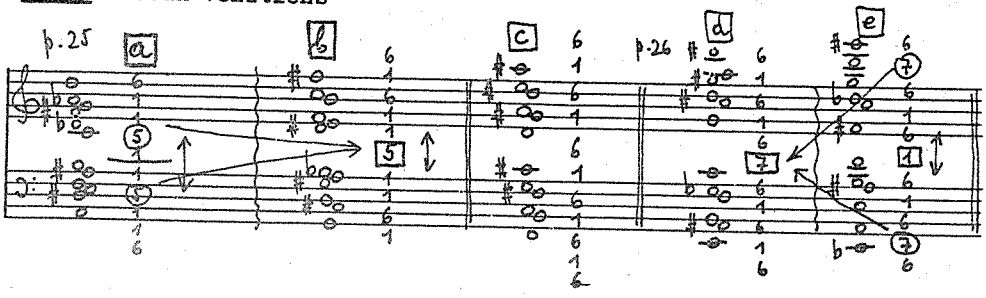
Faza oarecum "incipientă" a unor astfel de construcţii verticale mai revine şi în prima parte a lucrării "Jeux vénitiens" (1961):

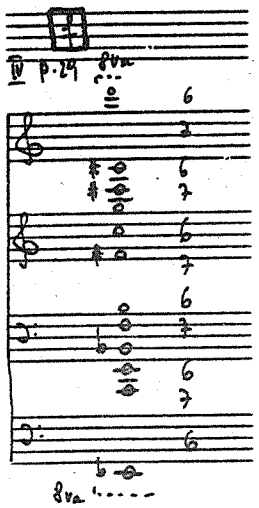
Ex.4



Începînd cu segmentul conclusiv al părţii a III-a din lucrarea menţionată, încep să apară însă şi acorduri care elimină structurile verticale tradiţionale menţionate, întrucît se bazează pe perechi de intervale şi nu pe cele de acorduri. Pe de altă parte, acordurile în cauză sînt construite într-o simetrie integrală, fără elemente adăugate, astfel încît întreaga coloană sonoră să apară ca o alcătuire realizată cu maximă consecvenţă. Totodată, se limitează şi mai mult numărul intervalelor componente. Secunda mică şi cvarta mărită formează elementele de bază pentru astfel de organizări proporţionate. Succesiunea acestor acorduri este şi ea încadrată într-o evoluţie controlată: şase acorduri, dintre care ultimul formează începutul părţii următoare, se succed într-o distribuţie progresiv dilatată, sesizabilă mai ales prin mişcarea vocilor externe. Repartizate asemenea unor interpuncţii de durate scurte ansamblului de coarde, succesiunea acordurilor se asociază cu reducerea progresivă a dinamicii (mf - mp - p - più p - pp - p), concomitent cu rărirea tempoului (prin mărirea progresivă a pauzelor între acorduri). Structura simetriei în oglindă a acestor acorduri se realizează fie în jurul unui interval central, fie în jurul unui sunet central:

Ex.5 "Jeux vénitiens"

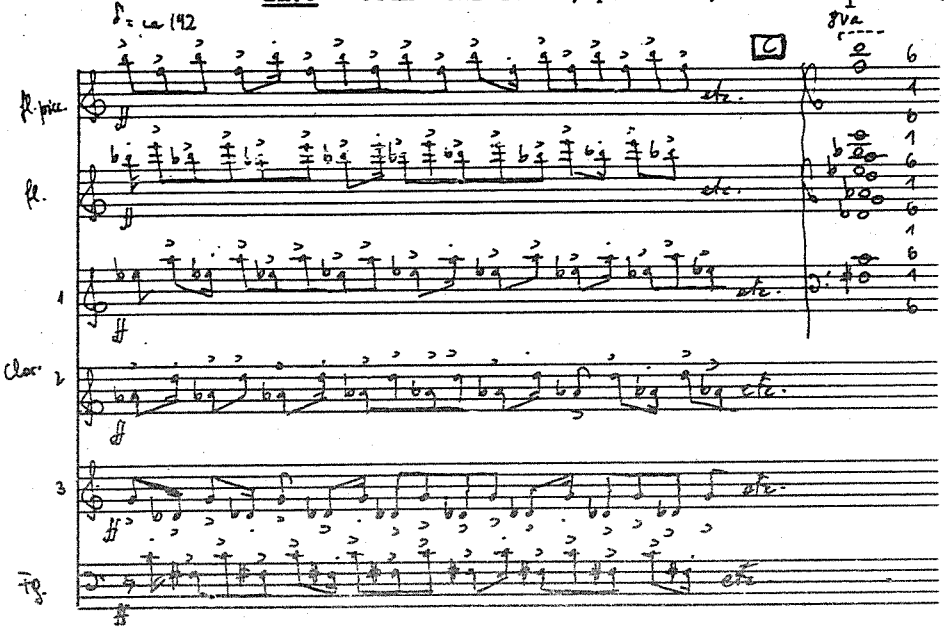




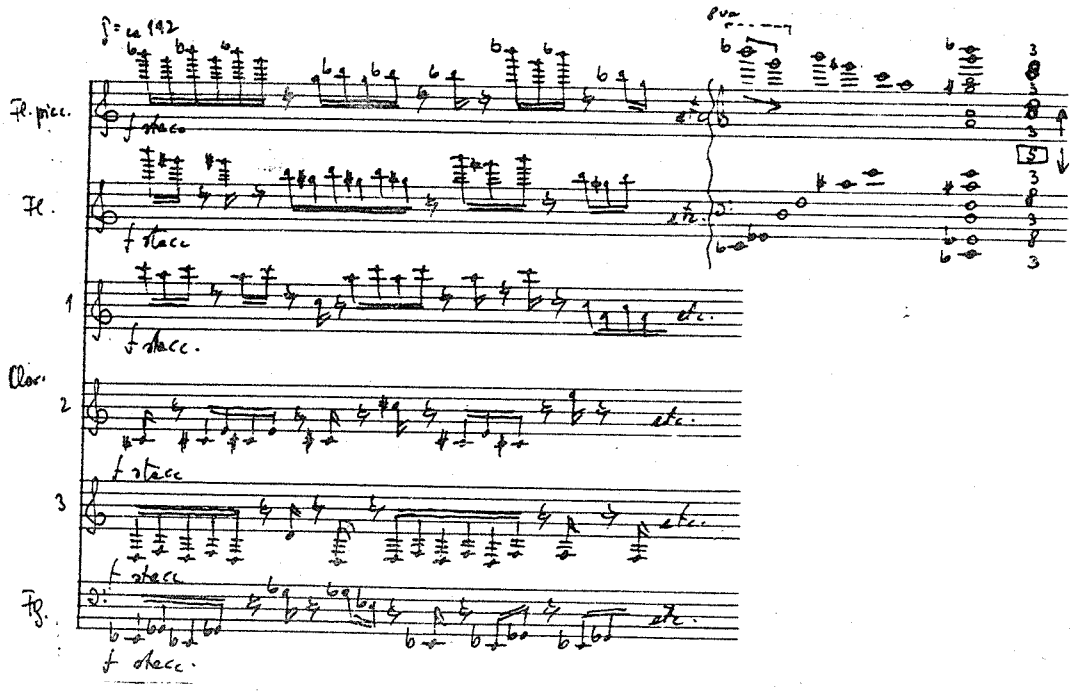
a, b, d, e: simetrie în oglindă, perechi de intervale 6-1

- la a: cel de al doilea interval de la centru: cvartă perfectă
- la b: intervalul central: cvartă perfectă
- la e: cel de al doilea interval de la limita acordului: cvintă perfectă
- la d: intervalul central: cvintă perfectă

Cele afirmate de Lutosławski cu privire la deosebirea dintre coloane sonore compacte şi repartizarea aceloraşi sunete pe segmente aleatorice este ilustrat prin exemplul următor, în care acordul c apare "figurat", în alt registru şi la alte instrumente (suflători de lemn). Durata afectată acestei "figuraţii" este cu mult mai mare decît în cazul prezentării aceluiaşi acord sub formă de sinteză verticală. Ca atare, între prezentarea compactă a unor acorduri specific construite şi repartizarea lor pe straturi melodice apare o diferenţiere clară, în cadrul căreia se observă funcţiile timbrale şi expresive specifice fiecărei modalităţi de utilizare în parte: Ex.6 "Jeux vénitiens", p.a IV-a, litera d_1 (idem şi d_2)



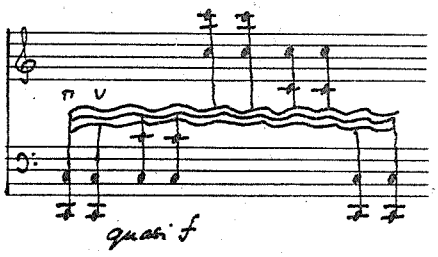
Modificarea de timbru, corelată cu schimbarea alcătuirii intervalice, devine deosebit de evidentă în segmentul ce urmează celui de mai sus. Deşi este păstrată aceeaşi repartizare pe instrumentele de lemn, timbrul se modifică substanţial prin faptul că dilatarea aleatoare în timp acoperă un spaţiu sonor structurat acum nu prin intervale de cvartă mărită, ci prin intervale de terţe mici, care şi ele reprezintă în totalitatea lor 12 sunete. Evident că şi articulaţia şi dinamica participă în realizarea contrastului - după ff + accente (marcato) urmează acum f + stacc. De asemenea, derularea ritmică a segmentului include contrastul prin succesiuni mai alerte ale intervalelor constitutive (şaisprezecimi, faţă de predominanţa optimilor din exemplul precedent). O comparaţie a fragmentelor citate (ex.6 şi ex.7) este deosebit de elocventă, întrucît demonstrează posibilitatea realizării unor contraste de culoare în interiorul aceluiaşi grup de instrumente, în baza modificării structurii intervalice, a dinamicii, a ritmului, precum şi a articulaţiei: Ex.7 "Jeux vénitiens", p. a IV-a, litera g_1



Tehnica creării contrastelor de culoare în baza unor configuraţii intervalice specifice este şi mai evidentă în Cvartetul de coarde (1964). Alături de diferitele modificări ale timbrului instrumentelor de coarde obţinute prin modalităţile cunoscute de atac (gliss., pizz., sul tasto, flag., sul pont. etc.), apare ca un mijloc semnificativ de diversificare

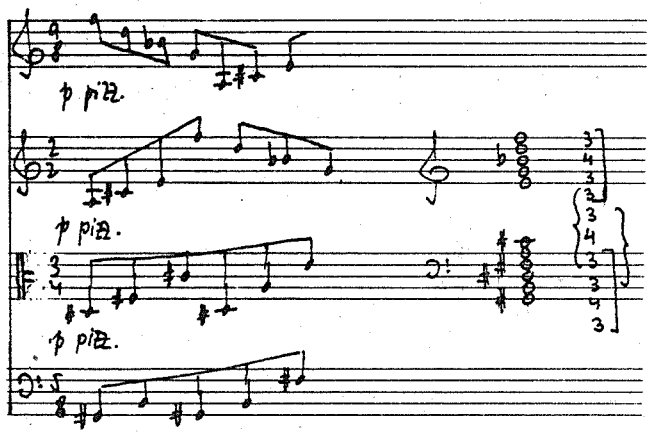
preferinţa pentru anumite intervale caracteristice şi limitate ca număr, ce asigură segmentelor aleatoare profilul lor particular în contextul întregului. Organizarea spaţiului sonor din partea I operează adesea cu formanţi de 11 sunete, din care este omis sunetul do, întrucît acesta este rezervat momentelor de "semnal de închidere" a diferitelor secţiuni şi prezentat în formule ritmice variabile:

Ex.8
Cvartet de coarde



Eliminînd deci acest sunet, structurile de 11 sunete se prezintă atît sub forma simetriilor în oglindă, cît şi sub cea a simetriilor parţiale. Astfel, la cifra 5, un segment în care fiecare instrument se desfăşoară într-un alt metru, succesiunea sunetelor evidenţiază o preferinţă clară pentru intervale de terţe mici sau mari care, în ansamblul lor, figurează următoarea suprapunere verticală:

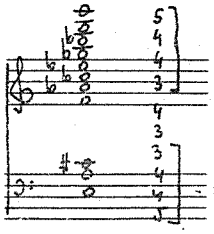
Ex.9



Acest punct de plecare este, în continuare, supus unui proces variaţional ce include şi transpoziţia, unde însă derularea evenimentelor respectă cu consecvenţă eliminarea sunetului do, precum şi predominanţa terţelor.

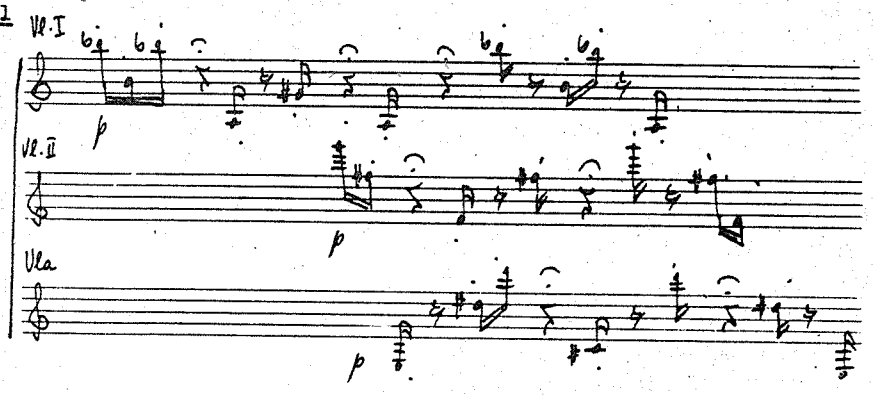
La cifra 3 din aceeaşi primă parte apar de asemenea 11 sunete în următoarea dispunere spaţială:

Ex.10



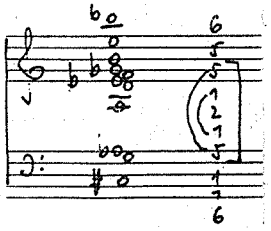
După cum se poate observa, alcătuirea verticală este parţial simetrică, conţinînd în prezentarea schematizată din nou preferinţa pentru terţe mari sau mici, iar sunetul do este şi aici omis. Faţă de exemplul precedent însă, figuraţia melodică aleatoare a acestei coloane sonore evidenţiază nu terţele componente, ci decupează intervale de altă tensiune melodică - septime mari şi none mici, recte secunde mici. Faţă de timbrul de pizzicato al segmentului 5, aici se operează cu articulaţia de staccato, dinamica fiind oarecum aceeaşi:

Ex.11

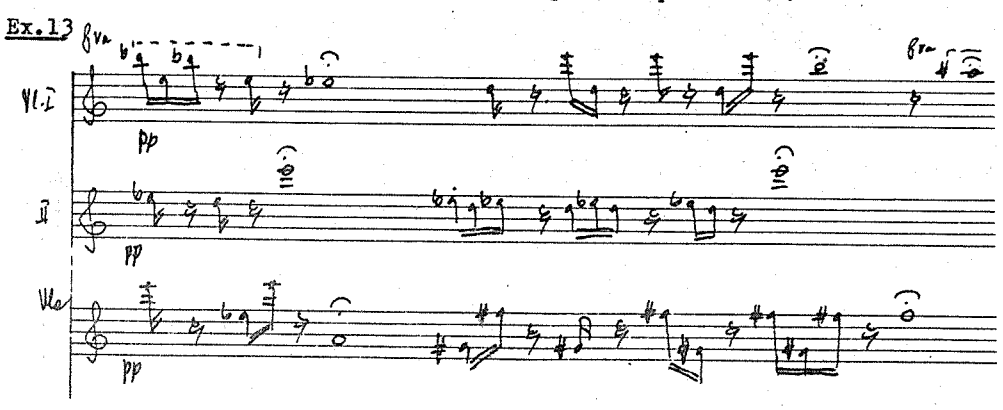


In fine, un segment de asemenea parţial simetric (cifra 6) apare ca o structură cu cvarte mărite, perfecte şi secunde mici (vezi ex.12), a cărei extindere aleatoare pune în valoare intervale de cvintă micşorată, none mari, septime mici, cvarte şi cvinte perfecte. Prezenţa notelor ţinute creează în interiorul segmentului momente de contrast care determină şi el noţiunea de entitate particulară în comparaţie cu fragmentul precedent:

Ex.12



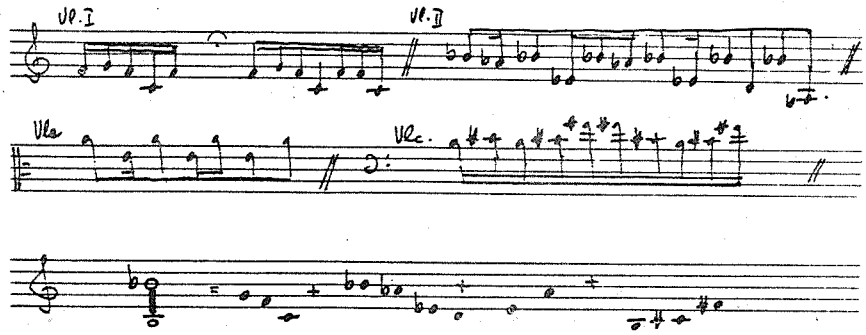
Ex.13



In partea a doua a cvartetului (cifra 17) apare un segment similar cu cel menţionat de Lutosławski (ex.1, Simfonia a II-a). Este vorba de

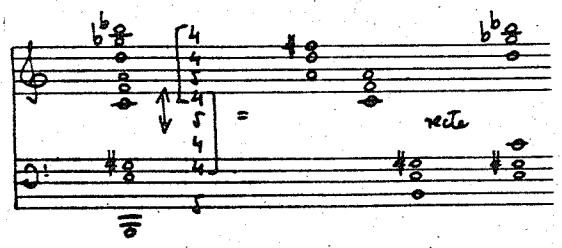
prezentarea unui cluster (toate sunetele cromatice cuprinse în intervalul septimei mari si - si bemol), însă în figuraţia lui melodică nu se mizează pe secundele alăturate, ci cluster-ul este timbrat prin decuparea intervalelor de cvartă perfectă şi a celor de secunde mari:

Ex.14



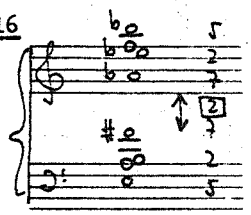
In "Livre pour orchestre" (1968), organizările verticale operează în unele momente şi cu suprapuneri de acorduri majore şi minore, decupînd din cele 12 sunete posibile un număr limitat de sunete. Astfel,un acord al alămurilor (înainte de cifra 109) utilizează 10 sunete,a cărui distribuţie largă este specific colorată prin intervale de terţe mari şi cvarte perfecte, astfel încît să fie posibilă, alături de sesizarea unor acorduri mărite, şi prezenţa unor cvartsextacorduri majore. Implicit rezultă însă şi o limitare a intervalelor componente de acord:

Ex.15 "Livre pour orchestre"



Contrastul foarte eficient ce continuă acest moment este deosebit de semnificativ. Alături de opoziţia dinamică (ppp faţă de f) şi de cea instrumentală (corzi, faţă de alămuri), noul acord elimină din construcţia sa tocmai acel interval care înainte a fost cel mai numeros prezent - terţa mare. In schimb, acum apar suprapuneri de cvinte şi cvarte perfecte (intervale "reci", după expresia lui Lutosławski), la distanţe de secunde mari şi într-o alcătuire perfect simetrică:

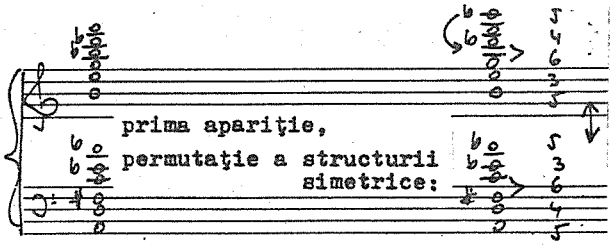
Ex.16



Ideea realizării unor coloane sonore în baza suprapunerii unor acor-

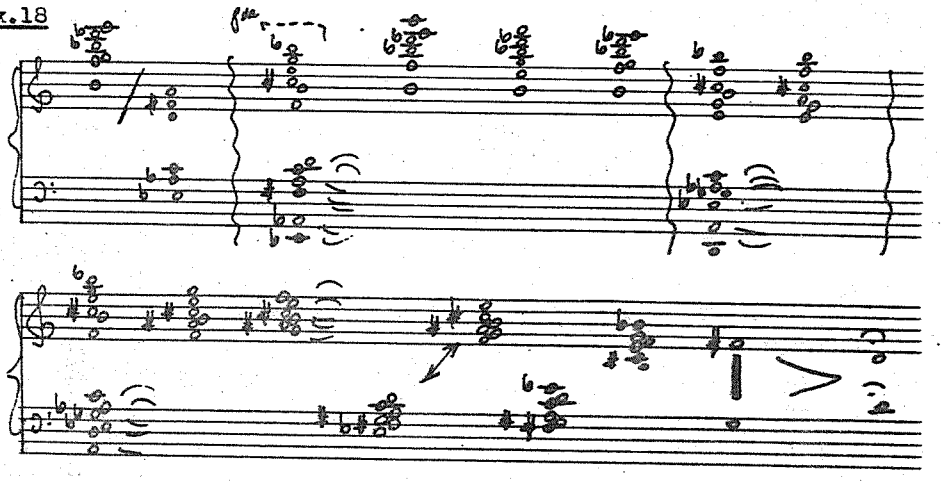
duri majore şi minore este concretizată cel mai consecvent în segmentul cuprins între cifrele 212-215. Aici apar două acorduri minore (mi, si bemol) şi două acorduri majore (La bemol, Re), între care există raportul distanţial de cvartă mărită:

Ex.17



Prima lor prezentare (coarde) este structurată perfect simetric. In cele ce urmează au loc diferite permutaţii pe cele două straturi acordice - stratul superior (acordurile minore) şi stratul inferior (acordurile majore), fără ca cele două straturi să se amestece. Permutaţiile sînt realizate astfel, încît să rezulte distribuţii progresiv mai strînse, pînă ce se ajunge în cele din urmă la un cluster între sunetele sol - fa diez. Permutaţiile încredinţate instrumentelor de coarde se efectuează în aşa fel, ca planul superior (VI. I-II) să aducă 12 variante în sens descendent, iar planul inferior (Vle, Vlc, Cb.) - 6 permutaţii în sens ascendent:

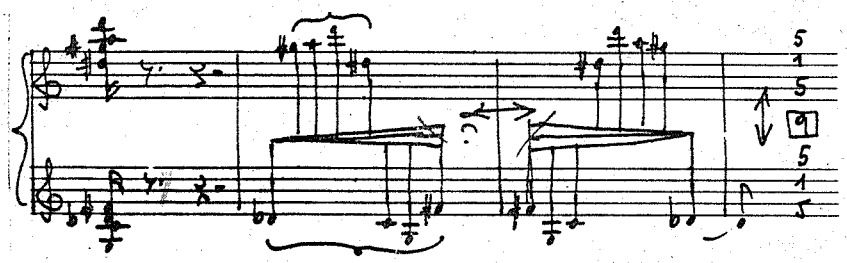
Ex.18



Asemenea organizări arată posibilitatea creării unor acorduri ale căror elemente nu numai că sînt supuse unui sever control, ci în acelaşi timp au de îndeplinit şi o însemnată funcţie coloristică şi expresivă în cadrul unor intanţii creatoare precis delimitate. Ele constituie fără îndoială îmbogăţiri substanţiale ale arsenalului tehnicii de

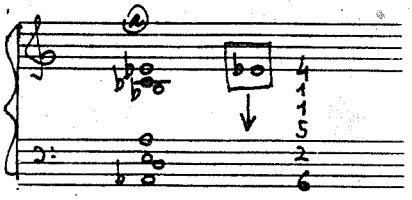
compoziţie contemporane,unde timbrul sonor se arată a fi nu doar rezultatul unor îmbinări specifice de instrumente. Realizările lui Lutosławski în acest domeniu nu au rămas fără ecou. Ele au fost valorificate şi de către alţi compozitori contemporani. In sensul acesta, iată începutul unei lucrări de Friedrich Goldmann (R.D.G.). Debutul lucrării sale "Musik für Kammerorchester" (1973) mizează pe o structură acordică compusă din cvarte perfecte la distanţă de secundă mică, acordul fiind prezentat ca structură simetrică pe două straturi:

Ex.19



Intreaga primă parte se prezintă ca variaţiuni pe acest acord, care este reluat în diferite ipostaze transpoziţionale şi determină coloritul specific al părţii. Asemănător tehnicii lui Lutosławski, figuraţiile acestui acord (încadrate metric) acoperă segmente de o extindere variabilă.

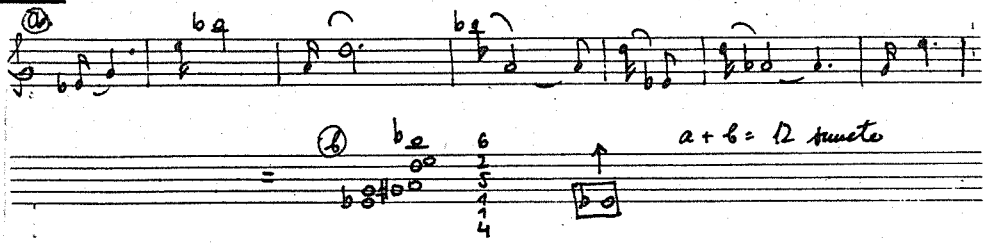
Desigur că asemenea principii nu constituie singurul mod de organizare verticală, ci doar una dintre diferitele posibilităţi. Alte principii sînt promovate de pildă de Pierre Boulez în lucrarea sa "Rituel" pentru orchestră, unde însă rămîne în vigoare ideea simetriei acordice. Astfel, debutul lucrării prezintă la alămuri un acord de 7 sunete, ca o structură cu mai multe intervale,pornind de la sunetul mi bemol în sens descendent:



Ex.20

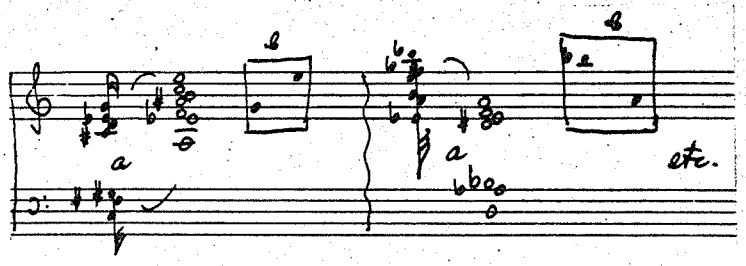
In cele ce urmează,o linie melodică solistică a oboiului (contrast de factură) se desfăşoară pe sunetele ce formează în totalitatea lor inversarea în oglindă a acordului dinainte prezentat,avînd acelaşi centru mi bemol

Ex.21



Evoluţiile ulterioare amplifică cele două momente iniţiale, în sensul extinderii atît a momentelor acordice cît şi a celor solistice. De un interes deosebit sînt segmentele acordice care aduc de fiecare dată acordul iniţial, însă transpus pe axa melodică a inversării în oglindă, prezentată iniţial de oboi:

Ex.22



In consecinţă, ia naştere o dezvoltare consecventă a două axe sonore, pînă în punctul în care axa superioară şi cea inferioară se interpătrund. Şi în acest caz există o perfectă unitate a elementelor melodice şi a celor acordice, obţinută însă prin alte metode decît cele utilizate de Lutosławski. Ideea realizării unei piese (sau a unor segmente) în baza structurilor ce-şi afirmă rolul unor "leit-acorduri" este însă comună ambilor autori.

Vertikale und horizontale Intervallproportionen

Hans Peter Türk

Zusammenfassung

Spätestens seit Bartók bilden symmetrisch strukturierte Akkorde ein Kennzeichen zeitgenössischer Harmonik. Lutosławski hat diese Art von Akkordaufbau in einer persönlichen Weise weiterentwickelt, bezeichnenderweise beginnend mit seiner Trauermusik "À la mémoire de Béla Bartók" (1958). In den darauffolgenden Werken erscheinen häufig Akkordsäulen von 12 Tönen, die eine begrenzte Anzahl von Intervallen axensymmetrisch übereinanderschichten. Die Verbindung spezifischer Intervalle mit gewissen Instrumentenfamilien ergibt gleichzeitig eine typische Klangfarbe, die sowohl die Akkorde als solche, als auch deren aleatorische Auffächerung kennzeichnet.

LUMEA ARMONICĂ A LUI CLAUDE DEBUSSY REFLECTATĂ ÎN CELE 24 PRELUDII PENTRU PIAN (I)

Conf.dr. Ede Terényi

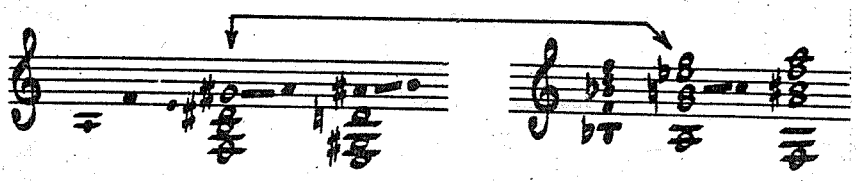
Preludiul nr.1 - "Danseuses de Delphes"

Prima piesă a ciclului "Preludii pentru pian" de Debussy conţine într-o formă concentrată toate elementele de bază ale concepţiei armonice a autorului:

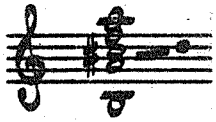
- descoperirea şi utilizarea consecventă a circuitului armonic funcţional inter- şi intra-axial;
- suprapunerea straturilor acordice în structuri sonore bine echilibrate, omogene, etajarea diferitelor zone sonore care contrastează între ele nu numai din punct de vedere al structurării lor, dar şi din punct de vedere tonal-modal;
- revalorificarea potenţialului sonor al lumii armonice modale, alternarea celor două sisteme armonice (armonia gravitaţională şi cea geometrică) şi realizarea sintezei lor;
- revenirea spectaculoasă la un sistem armonic diatonic şi întrebuinţarea armoniei cromatice în noua sa accepţiune în cadrul sistemului armonic geometric.

Chiar prima cadenţă armonică a piesei de faţă este edificatoare din punctul de vedere al celor relatate mai sus. Al doilea acord (VII^7), cu funcţie subdominantică, este conceput axial: straturile gravitaţionale fiind mi bemol / do / la, plasate pe axa subdominantei din tonalitatea de bază Si bemol. Din cauza apariţiei sunetului si în cadrul acordului, este evidenţiată şi o altă zonă sonoră, sol-si-sol^1, aşezată faţă de sunetul la din bas la distanţă de 10 semitonuri (septimă mică), deci relaţia celor două straturi acordice (sol / la) devenind astfel gravitaţională în contrast puternic faţă de structura de bază geometrică (terţe mici!) a acordului analizat. Prin rezolvarea sunetului si, despre care în clipa rezolvării descoperim că a fost conceput ca o întîrziere (notă de pasaj cromatic, introdus pe timp accentuat), este restabilită structura iniţială a acordului nr.2: acord subminor (binecunoscutul "acord Tristan"). Stratul acordic bazat pe sol are o semnificaţie şi în afară de crearea tensiunii sonore: este subdominanta intraaxială a lui si bemol în cadrul axei tonicii (mi bemol$_{ap}$ - sol$_{s}$ - $\boxed{\text{si bemol}}_{t}$ - re bemol$_{d}$ - mi bemol$_{ap}$). Deci: în cadrul acordului subminor pe la apare şi subdominanta axei tonicii şi sînt suprapuse două acorduri

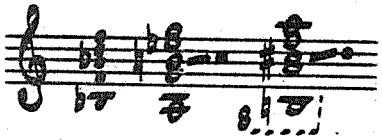
subdominantice diferite. Faţă de acest acord complex, apariţia dominantei pe fa ca acord mărit (modelul de bază al structurilor de straturi acordice construite din acorduri gravitaţionale distanţate la terţe mari) aduce degajarea tensiunii armonice. Cît de mult seamănă acest proces armonic cu structurarea armonică a "motivului Tristan":



Cele două acorduri mărite ale cadenţei lui Debussy sînt aparent înrudite, dar ca să înţelegem deosebirea lor esenţială trebuie să construim şi acordul nr.3 la fel cum este dat în textul armonic acordul nr.2:

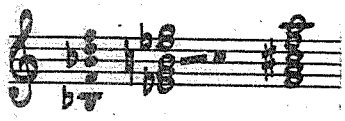


Observăm înlocuirea sunetului de bază, fa, cu sunetul si, antipolul lui fa, şi rezolvarea lui do♯ la re. Cele două schimbări, la rîndul lor, cresc tensiunea acordului dominantic la maximum. Nu este introdusă modificarea aceasta din punct de vedere artistic, expresiv, al intenţiilor creatoare ale autorului, dar armonic poate să fie un experiment foarte interesant. Iată cadenţa în această modificare:

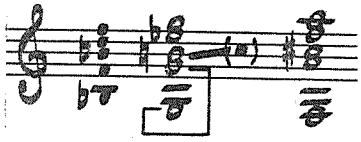


Dacă am preconizat o astfel de variantă acordică a cadenţei analizate, putem continua experimentul cu schimbarea acordului nr.2 din cadenţă cu o construcţie identică faţă de structurarea acordului nr.3:

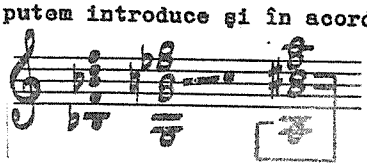
Noua variantă a cadenţei ar fi:



Mai există o variantă interesantă: evidenţierea stratului sol din acordul nr.2, prin înlocuirea sunetului la, din bas, cu sol:



Modificarea aceasta o putem introduce şi în acordul nr.3

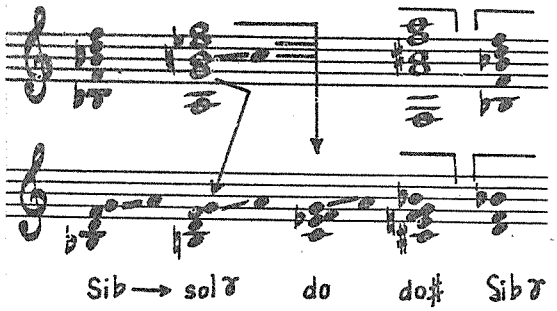


- stratul lui la (de pe axa subdominantică) devine subliniat!

Cadenţa nr.2 (măs.3-4) conţine două inflexiuni cromatice: do minor, respectiv re minor. In procedeul modulatoric sînt prezente elemente obişnuite ale armoniei cromatice; prin alteraţiile introduse în bas obţinem pe rînd dominanta lui do şi apoi a lui re. Este semnificativ faptul că ambele acorduri sînt precedate de forma $^{6}_{5}$ a dominantei, care în sistemul armonic geometric este una din construcţiile cele mai larg utilizate: structuri gamma (si-re-fa-sol şi do diez-mi-sol-/la/ - observăm că din această structură din urmă lipseşte sunetul la aşteptat şi este înlocuit cu si bemol - ca al patrulea sunet din axa lui do diez-mi-sol). La o analiză mai atentă a cadenţei de faţă se observă faptul că este o formă dezvoltată a primei cadenţe:

cadenţa nr.1

cadenţa nr.2



Noutatea cadenţei nr.2 este utilizarea celor două straturi suprapuse în cadrul acordului nr.2 din prima cadenţă, într-o succesiune: sol gamma - do minor, deci subdominanta intraaxială (sol) şi subdominanta interaxială (mi bemol /do) primesc un rol decisiv în dezvoltarea tensiunii armonice; în acest scop sînt introduse sunete ajoutés (sol în primul acord, ca sixte ajoutée; la - ca notă de schimb în acordul al doilea; fa, în următoarele două acorduri, - ca o cvartă, respectiv o cvartă micşorată adăugată). Ultimul acord al cadenţei (VI^{6}) continuă şirul acordurilor gamma, creind totodată o cadenţă evitată mai puţin obişnuită şi semnalînd, după momentul tensional al primului fragment, începutul cad. nr.3 (măs.1-5): secţiunea de aur

pentru 32 de optimi = 19.776. Subliniem că acordul re-fa-si bemol (cu dinamica pp!) aparţine deja fragmentului care aduce degajarea tensiunii armonice, transformînd procesul armonic într-o succesiune acordică diatonică, ce modulează din re minor în Fa major.

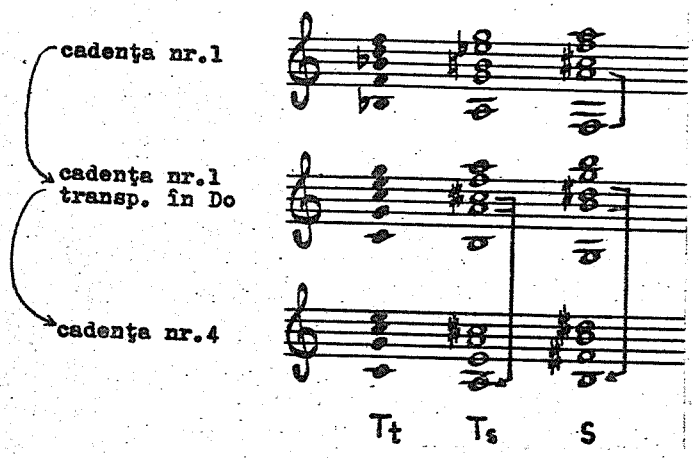
Cadenţa nr.3, cu efectul său modal, nu conţine nici o înlănţuire plagală; prin succesiunea treptelor VI-II-V-VI-IV-V-I în Fa, se repetă formula cadenţială cea mai obişnuită a armoniei gravitaţionale. Nici în înlănţuirea acordică nu se manifestă o inovaţie deosebită; numai raportul V-VI evocă atmosfera muzicii modale prin înlănţuire, prin octave paralele introduse coloristic în procesul armonic şi înlănţuirea mixturală a ultimelor două acorduri.

După repetarea, cu modificări tehnice, pianistice, a fragmentului analizat, urmează o pedală de patru măsuri pe dominanta lui Si bemol. Sînt suprapuse trei straturi sonore:

1. o melodie pentatonică formată din modelul 2:3
2. o mixtură diatonică pe sunetele gamei: do-re-mi bemol-fa-sol-la-si bemol şi do
3. o pedală pe sunetul fa

Repetînd modificat pedala, gama mixturii diatonice devine: la bemol-si bemol-do-re bemol-mi bemol-fa-sol-la bemol, deci după do eolic, cu funcţiune dominantică faţă de pedala fa, apare un La bemol major tot cu funcţiune dominantică, dar în cadrul axei lui fa (do eolic dominantic este interaxial, iar La bemol - intraaxial).

Pedala se rezolvă autentic pe tonica Do major (VII-I) şi reapare forma dezvoltată a primei cadenţe: I-VI-VII-I, acord de Do-La-Si-Do:



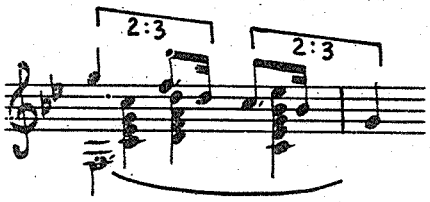
Obs.: Comparativ am anexat şi prima cadenţă, respectiv forma sa în Do.

Cadenţa complementară pentru întărirea tonalităţii Do conţine treapta a

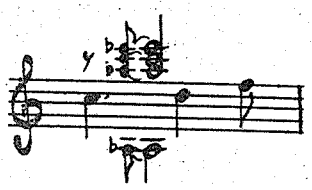
IV-a cu sixte ajoutée, VI $\frac{4}{3}$, după cifrajul tradiţional, dar construcţia este la delta, model 2:3 (vezi şi melodia din măs.11-14).

Prin măsurile tranzitive 18-20, acorduri paralele transpoziţionale (La bemol—Sol—Fa), autorul remodulează în tonalitatea iniţială (Sib). Melodia ostinato din aceste măsuri tranzitive este bazată pe modelul 3:2, inversarea celulei 2:3 din măsurile anterioare.

măs.14

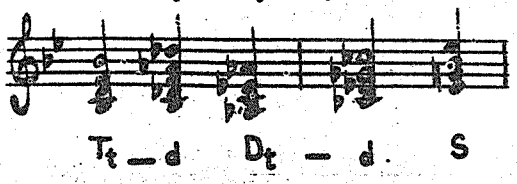


măs.18

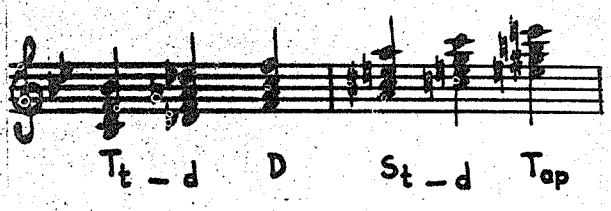


In segmentul nr.3 al piesei (reprisa tonală) întîlnim trei tipuri de cadenţe derivate din cadenţa iniţială:

măs.21-22

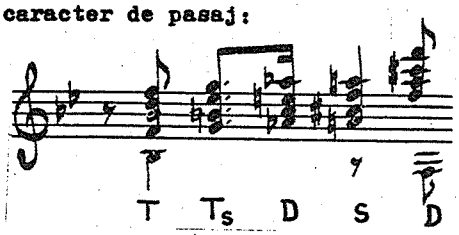


varianta, măs.23-24



Obs.: Dacă în cadenţa iniţială a lucrării deschiderea a fost subdominantică intraaxială, atunci în cele două variante de faţă înlănţuirea dominantică predomină (vezi t-d în cadrul axelor T sau D,S).

Al doilea tip de cadenţă apare în măs.25-26. Construcţia lui armonică este mai apropiată de cadenţa iniţială, întrucît modificările se referă la valoarea acordurilor (în loc de pătrimi apar optimi), respectiv la intercalarea unui nou acord cu caracter de pasaj:

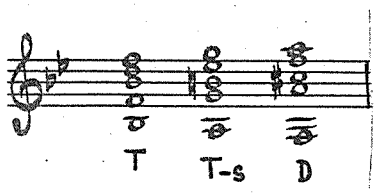


Obs.: In structurile de straturi acordice în care straturile sînt formate din structuri gravitaţionale, stratul inferior predomină. Din

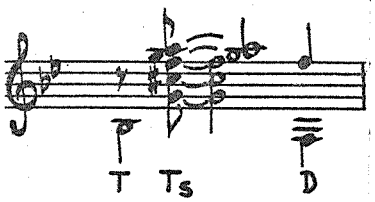
această cauză am cifrat acordul sol-si-mi bemol-sol ca acord T_s (subdominanta axei tonicii), pentru că am considerat mai evidenţiat în cadrul acordului stratul inferior al lui sol-si-sol. Tot aşa a fost cifrat cu D acordul la bemol-do-mi-la bemol, cu S - acordul la-do diez-fa-la, şi cu D - acordul fa-la-do diez-fa.

Al treilea tip de cadenţă redă într-o formă de maximă concentraţie evoluţia funcţională a cadenţei iniţiale:

cadenţa nr.1:



cadenţa finală:

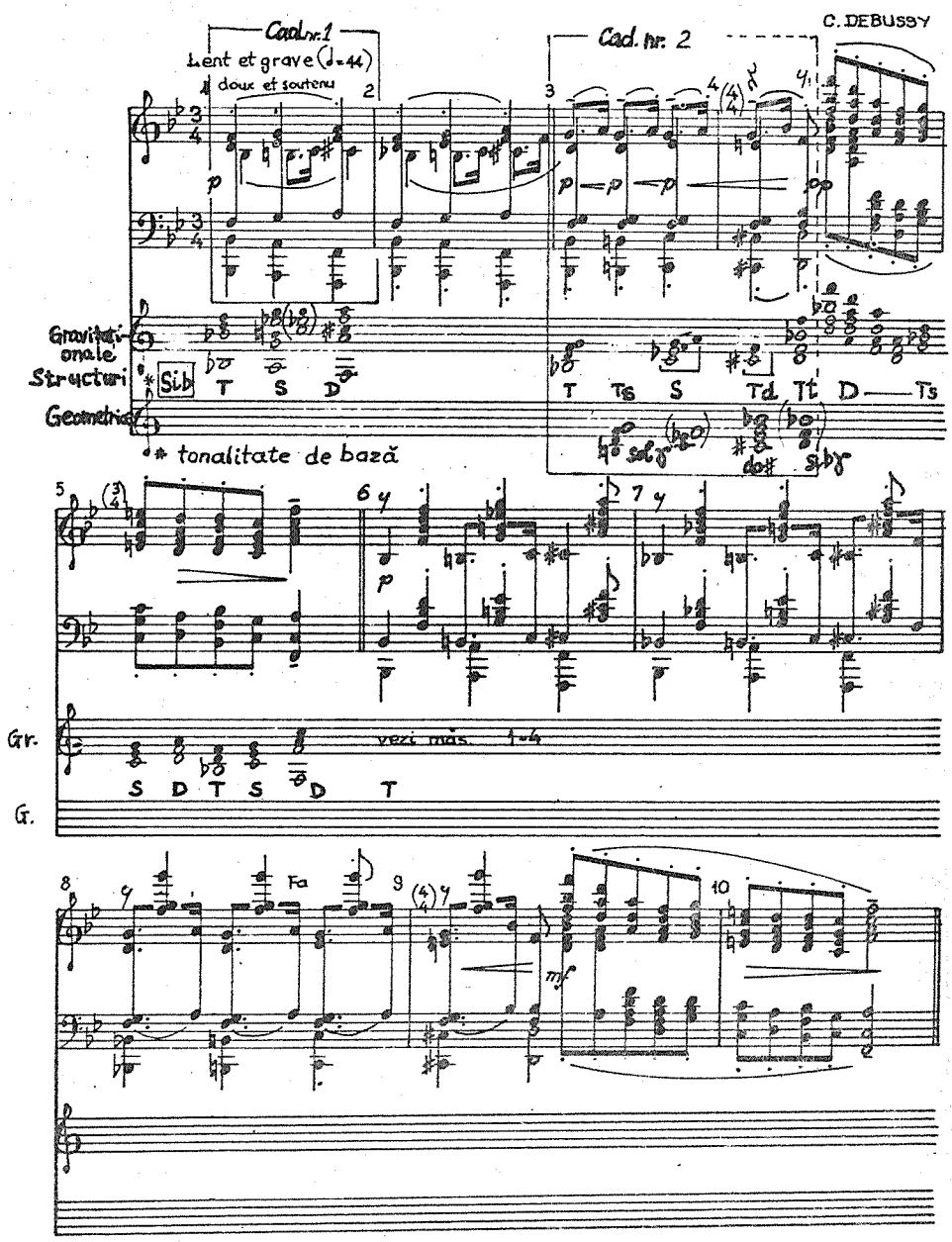


Obs.: Tendinţa funcţională T_s este clar prezentă prin acordul axial sol-do diez-sol, iar suprapunerea unui strat acordic cu funcţiune dominantică (fa-la) se naşte prin comasarea celor două acorduri (nr.2-3) ale cadenţei iniţiale.

Pe baza celor relatate mai sus putem conchide această analiză succintă cu ideea că Debussy dezvoltă piesa aceasta dintr-un gest armonic cadenţial; toată piesa nu este altceva decît o serie de variante ingenios realizate pe "tema" cadenţei iniţiale.

Secţiunea de aur pozitivă a piesei apare între măsurile 20/21; pentru calcularea corectă a secţiunii de aur am adăugat o măsură la acest preludiu. Astfel, avem în total 100 de pătrimi, la care secţiunea de aur = 61,8, deci momentul măsurii 20 timpul întîi sunetul do plus acordul Fa major.

In continuare redăm întregul Preludiu nr.1 însoţit de o analiză armonică desfăşurată pe două planuri: 1) acorduri în stare directă ale sistemului gravitaţional; 2) structuri aparţinătoare sistemului armonic geometric. Combinarea celor două sisteme armonice poate fi citită în momente de simultaneitate ale procesului armonic - evidenţiate grafic printr-un pătrat care leagă structurile armonice de sinteză.


C. DEBUSSY
Cad. nr. 1
Lent et grave (♩=44)
doux et soutenu
Cad. nr. 2
Gravitaţionale
Structuri
Geometrice
Si♭
T S D
T Ts S Td Tt D Ts
sol♭ do♯ si♭
tonalitate de bază
Gr.
G.
S D T S D T
vezi măs. 1-4
Fa

pentatonie , model 2:3(3:2)

(pentatonie)

11 12 13

pp

mixturi

Gr.

(Sib) T/D

S/D

G.

sol♂ sol♂ do♂

14 15 16

mf

Gr.

Do: T Ts S(T) Sd T S Ts

G.

do♂ sectio aurea 2/3 la♂ re♂ / la♂

17 18 19 20 21

pp più pp ppp

dim.

19,776

p

Gr.

S Ts Sd/Ss S/D S=Sib:D Sib: T Td Dd

G.

la♂ re♂

Cad. nr. 1+2
var. lineară

Cad. nr. 1/2
var. vert.

Gr.

Dat S T Td D Sat Ss Tat

T S/Ts Ss/Dd Td/Sat Sat/D

più p. dim.

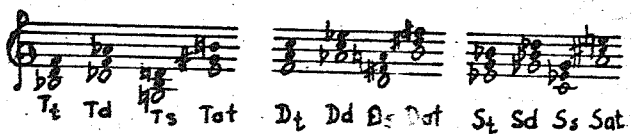
idem

idem

măs. adăugată

Obs.

Sist. functional intraaxial:

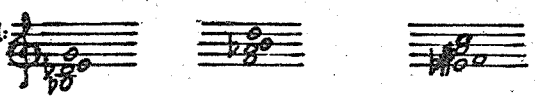


d = dom.
s = subdom.
t = tonică
at = antitonică

} în cadrul axelor:

T = Tonică
D = Dominantă
S = Subdominantă

Sist. functional interaxial:



T D S

Sectio aurea : 31 + 1 = 32 măs. × 0.618 = 19.776

Le monde harmonique de Claude Debussy reflété dans les 24 Préludes pour piano (I)

Ede Terényi

Résumé

La présente analyse fait partie d'une monographie harmonique des 24 Préludes de Debussy et elle est, au fait, la partie introductive, ayant un caractère de modèle pour toute l'exegèse qui compte environ 200 pages. Les analyses entreprises - même la brève analyse de la première pièce du cycle - se veut une démonstration du procès de renouvellement de la conception harmonique qui préconise l'utilisation consciente des trois systèmes harmoniques - gravitationnel, géométrique, respectivement la synthèse des deux premiers systèmes. L'analyse anexe - la partition avec le procès cadenciel détaillé - présente d'une manière explicite, à l'aide des notes et des symboles graphiques, les particularités du langage harmonique de Debussy, présent au sein de chaque pièce de la période de pleine maturité de l'auteur.

PLANUL TONAL ÎN CICLUL 24 PRELUDII ŞI FUGI DE ŞOSTAKOVICI

Conf.dr. Dan Voiculescu

Despre importanţa ciclului 24 Preludii şi fugi de Şostakovici s-au exprimat păreri care pun în lumină unicitatea sa, profunzimea limbajului, diversitatea stărilor sufleteşti, legătura organică între caracterul epic al multor piese şi epicul baladesc popular rus, dar şi diversitatea nuanţelor estetice, care se întind de la lirism la grotesc - toate acestea conducînd spre "o nouă faţetă a creaţiei autorului" (L.Danilevici[1]). Se conturează un univers imagistic şi psihologic, închegat în anii deplinei maturităţi (1950-51), în care se cristalizează trăsăturile unui veritabil testament artistic. Plasat ca număr de opus - 87 -, undeva între oratoriul "Cîntarea pădurilor" (op.81) şi Simfonia X (op.93), ivit deci în condiţiile create de apariţia unor hotărîri politice (1948) menite a combate formalismul şi a apropia creaţia nouă de mase, ciclul lui D.Şostakovici vădeşte un adevărat crez artistic în necesitatea unei "inovaţii autentice" care să opereze "cu mijloace de expresie simple, clare"; "Cred că mijloacele clasice ale muzicii ascund încă multe posibilităţi minunate şi nefolosite, pentru a crea pe baza lor lucrări noi" - mărturiseşte autorul[2].

Intr-adevăr, cele 24 Preludii şi fugi impun prin naturaleţea şi cursivitatea scriiturii, care reuşeşte să se menţină în stilul autorului, cu toate că face o serie de trimiteri la modelul bachian. Dar valoarea ciclului rezidă într-un mănunchi de caracteristici înnoitoare, capabile să impună acest opus ca o continuare veritabilă a celebrului model, ca o replică modernă a "Clavecinului bine temperat". Intr-o lucrare anterioară[3] am încercat schiţarea principalelor aspecte înnoitoare, care evoluează într-o altă direcţie decît "Ludus tonalis" de P.Hindemith (1943); ne-am referit la ordinea tonală originală a eşalonării pieselor, bazată pe terţe (relative minore) şi cvinte, singura - în afara modalităţii bachiene - care ar permite legarea extremelor, asigurînd astfel o repetabilitate perpetuă a cic-

---

1 L.Danilevici, D.Şostakovici, monografie, Moscova, 1957, trad.rom., Bucureşti, 1960, p.139.

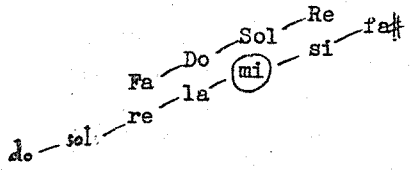
2 D.Şostakovici, Pe calea realismului şi a caracterului popular, în rev. "Sovietskaia muzîka", nr.11/1952.

3 D.Voiculescu, Aspecte ale polifoniei secolului XX, disertaţie, Cluj-Napoca, 1983, p.83-86.

lului[4], la modalismul cultivat de la forme diatonice pure (nr.1) pînă la nivelul complex cromatizat (nr.19), la diversitatea tipologică a temelor, la elementele constructive în planul articulării polifonice, la utilizarea cu măiestrie a contrasubiectelor în toate fugile (de la 1-6 contrasubiecte), inclusiv a procedeului complex al contrapunctului cvadruplu (în 9 cazuri), sau la construcţia unor fugi cu două subiecte (în 3 cazuri). Semnalam doar aspectele constructive de simetrie în logica modulaţiilor interioare, modulaţiile neaşteptate, de sorginte armonică prokofieviană şi însăşi şostakoviciană, care fac "deliciul stilului", alunecările la subton (scordatura). In urma unei analize aprofundate a tuturor fugilor, lucrarea de faţă continuă studiul planului tonal, încercînd să releve noi aspecte menite să lărgească interesul pentru acest ciclu.

Din studiul planurilor tonale - pe care le dăm în anexă - rezultă o serie de observaţii interesante.

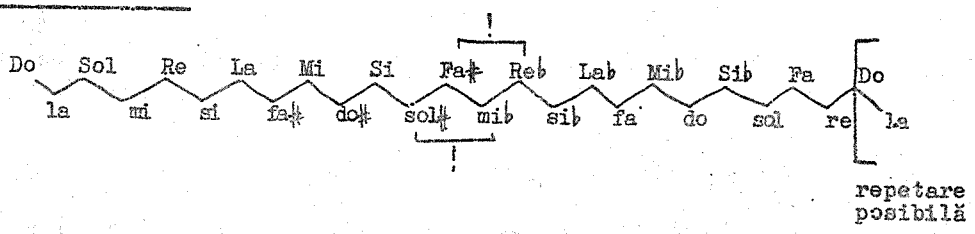
(1) Comparînd aceste planuri tonale cu cele ale "Clavecinului bine temperat", vol.I-II[5], se constată deseori o înrudire, o însuşire a acestor secrete de meşteşug, dar şi o depăşire a lor, într-o direcţie proprie. Coerenţa tonală din fuga nr.4 în mi[6]



ca şi din nr.16 (mi b), 21 (Si b) sau 24 (re), demonstrează cu prisosinţă acest fapt.

(2) Domeniile în care se depăşesc modelele bachiene sînt numărul de tonalităţi şi eşalonarea acestora. Dacă Bach utiliza între 2-9 tonalităţi (prag minim în W.Kl.I/6, I/14 şi II/6, iar prag maxim în II/11 şi II/17), la Şostakovici întîlnim un număr sporit de tonalităţi. Din tabelul alăturat (vezi pagina următoare) rezultă că numărul minim de tonalităţi utilizate este 7, cu o frecvenţă mare, iar cel maxim este de 16 tonalităţi (în nr.24). Frecvenţa maximă o cunosc organizările cu 7-11 tonalităţi.

---

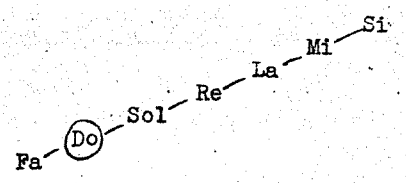
4 

5 D.Voiculescu, Asupra planului tonal în Wohltemperiertes Klavier I-II de J.S.Bach, în "Lucrări de muzicologie", vol. 17-18, Cluj-Napoca, 1985.

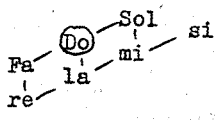
6 Intotdeauna tonalitatea de bază este încercuită.

Nr.tonalităţi	Cazuri
7	6
8	4
9	3
10	3
11	4
12	0
13	2
14	1
15	0
16	1

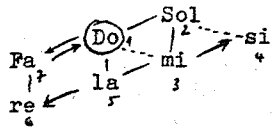
(3) Eşalonarea în cvinte este iarăşi foarte interesantă, dar discutabilă din unele puncte de vedere. Astfel, nr.1, fugă diatonică ("albă", fără nici o alteraţie pe tot parcursul ei), trece treptat prin toate modurile diatonice; acest fapt poate fi văzut ca o ordine de cvinte:



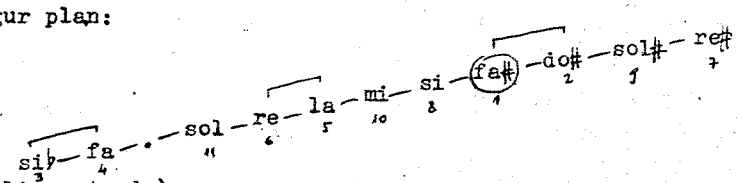
sau ca o ordonare legată de corelaţii cu caracterul major sau minor al modurilor, ca într-o viziune clasică:



Interesantă este aici pînă şi ierarhizarea tonală, în care predomină întotdeauna raporturile de cvintă, din aproape în aproape, ca şi plasarea subdominantei - după modelul clasic - înaintea reprizei tonale:



Originală este apoi dispoziţia tonală din fuga nr.8, în fa diez, care cuprinde nu mai puţin de 11 tonalităţi - toate minore -, dispuse deci pe un singur plan:



(Obs.: lipseşte do)

Este neîndoios că această fugă a fost elaborată pe baza unui plan prealabil sau conceput în paralel cu scrierea lucrării. Ideea utilizării în exclusivitate a tonalităţilor minore se leagă de un anumit caracter, încordat, dramatic, al muzicii.

In privinţa constructivismului tonal impune şi fuga nr.21 în Si bemol, unde tehnica responsorială la terţă - iarăşi o excepţie binevenită - se

reflectă şi în planul eşalonării centrilor tonali mereu diferiţi. Se obţine o construcţie perfect simetrică, de 12 tonalităţi, la care se adaugă - într-un stretto din repriza a 6-a - o tonalitate în plus:

Exp.	Ep 1	Rm 1	Ep 2	Rm 2	Ep 3	Rm 3	Ep 4	Rm 4	Ep 5	Rm 5	Ep 6	Rm 6	Ep 7	R.fin.	Coda
T Cs_1 Cs_2		R		T Cs_1		T Cs_2		T Cs_1		T		T		T	
R ep.f. Cs_1		T Cs_1		Cs_2 R		Cs_1 R		Cs_1 Cs_2				T		T	
T		Cs_1 Cs_2		Cs_1		Cs_2 Cs_1		R		T		T			
Sib sol Sib		re Fa		la Do		Sol mi		Re si		Sib sol		do Mib (fa)		Sib	

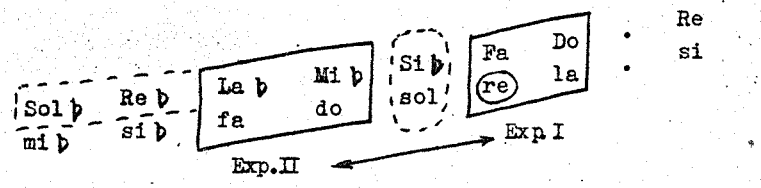
(Legendă: T şi R = temă şi răspuns; Cs = contrasubiect; Rm = repriză mediană; R.fin. = repriză finală.)

schematic:

(fa) { Mi ♭ / do } { Si ♭ / sol } { Fa / re } { Do / la } { Sol / mi } { Re / si }

Din rezumatul formei se observă că sînt tot atîtea raporturi tonale ascendente de terţă, cîte sînt descendente (4 + 4).

Organizarea în cvinte impresionează şi în nr.24, în re (fugă dublă), unde nu numai că se atinge numărul maxim de tonalităţi din întregul ciclu (16), ci apare şi o complexă organizare interioară:



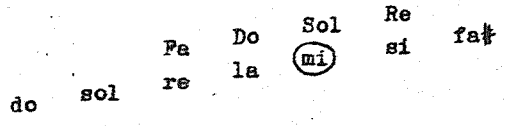
Nu întîmplător, autorul completează înspre final cu tonalităţile sol şi Si bemol, după ce construise cele două blocuri expozitive în grupaje tonale separate, depărtate, de cîte 4 tonalităţi.

(4) Cît priveşte extensia în cvinte, ea trebuie corelată cu cea a terţelor paralele şi a numărului total de tonalităţi. Căci, bunăoară, fuga nr.7 conţine 9 tonalităţi organizate în 8 cvinte, cu mari salturi, pe cînd fuga nr.16 conţine 7 tonalităţi comasate în numai 3 cvinte. Din tabelul următor se observă cît de variat apar repartizate aceste distanţe tonale în funcţie de numărul de tonalităţi atinse. Numărul maxim de cvinte se întîlneşte aşadar în fugile nr.8 şi 14 (cu 11 cvinte - în primul caz aproape complete, în al doilea - cu salturi mari), iar numărul maxim de terţe îl conţine fuga nr.24, care leagă nu mai puţin de 16 cvinte, într-o desfăşurare perfect paralelă de tonalităţi.

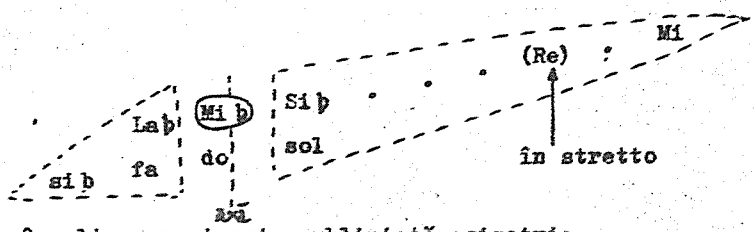
Fuga nr.	Nr. ton.	Cvinte şi terţe	Fuga nr.	Nr. ton.	Cvinte şi terţe
1.	7	6 - sau 5 + 3	13.	10	9 + 3
2.	7	9 + 2	14.	10	11 + 3
3.	8	5 + 2	15.	13	9 + 5
4.	11	6 + 4	16.	7	3 + 3
5.	7	7 + 2	17.	7	9 + 3
6.	10	6 + 4	18.	11	8 + 5
7.	9	8 + 3	19.	9	9 + 3
8.	11	11 (numai minore)	20.	9	6 + 3
9.	9	6 + 4	21.	13	6 + 6
10.	10	8 + 3	22.	10	9 + 5
11.	8	6 + 4	23.	7	6 + 3
12.	14	8 + 5	24.	16	8 + 8

(5) Ca şi Bach, Şostakovici cultivă uneori simetria dispunerilor tonale, fiind atras de astfel de frumuseţi logice şi constructive. Nu este vorba însă de simetrii mecanice, ci îmbogăţite întotdeauna cu unele elemente suplimentare.

Fuga nr.4



Fuga nr.19



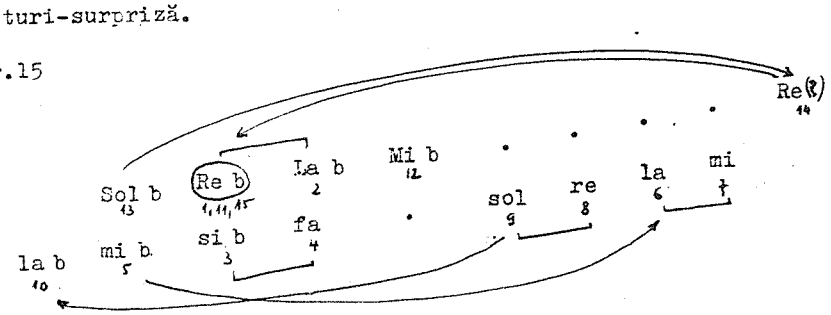
Dimpotrivă, în alte cazuri este subliniată asimetria.

(6) In afara celor cîteva cazuri de simetrie, înclinarea dominantică sau subdominentică poate fi evidenţiată în cele mai multe cazuri. Privind tabelul sinoptic al planurilor tonale, se observă cu uşurinţă că în prima parte a ciclului predomină înclinaţiile subdominantice, pe cînd începînd cu nr.14 eşalonările dominantice ocupă un loc prioritar. Cele două ramuri de cvinte şi terţe se îmbină în aşa fel încît nu apare nici un caz cu înclinaţii realizate exclusiv într-o direcţie.

(7) Autorul operează adesea cu saltul tonal - la distanţe mai mari

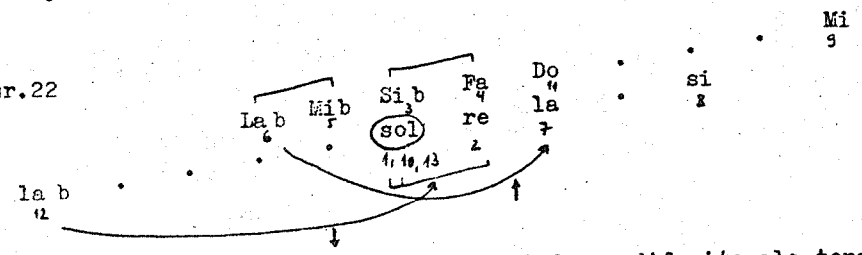
sau mai mici. In fugile nr.2, 6, 9, 14, salturile sînt mai subliniate. Ele apar fie între elemente morfologice episod-repriză, fie în cadrul unuia şi aceluiaşi element, de pildă în mijlocul unui episod (vezi Fuga nr.2). Elementul de surpriză marcat prin acest eveniment tonal se leagă de un anumit caracter al muzicii - vioi, spiritual etc. In nr.15 se face un salt tonal pe mai multe cvinte, apoi se completează conştient, treptat, dar urmează noi salturi-surpriză.

Fuga nr.15



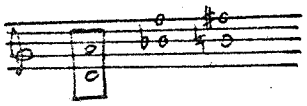
(8) "Scordatura" - alunecarea tonală la semiton (sup. sau inf.) - se instituie în numeroase cazuri şi este o expresie a saltului tonal, la o distanţă de mai multe cvinte şi terţe (7-8 cvinte). Dar justificarea acestui procedeu stilistic tipic pentru scriitura lui Şostakovici - ca şi pentru Prokofiev, de altfel -, care aduce urcarea sau căderea de semiton, se face printr-o abilă substituţie de funcţii: o funcţie tonică îndelung perorată devine subit sensibilă (superioară sau inferioară) pentru o altă tonalitate. Astfel, scordatura se întîlneşte în fugile nr.2, 9, 11, 14, 15, 17,19 sau 22. De pildă, în nr.22, autorul utilizează consecutiv scordatura descendentă şi ascendentă, operînd mereu cu tonalităţi aflate în jurul tonicii:

Fuga nr.22



astfel că, graţie acestui procedeu, apar trei forme diferite ale tonalităţii la: La bemol, la, la bemol.

Construcţia fugii nr.5 nu poate fi interpretată din punct de vedere tonal decît ca o mixturare de scordaturi:

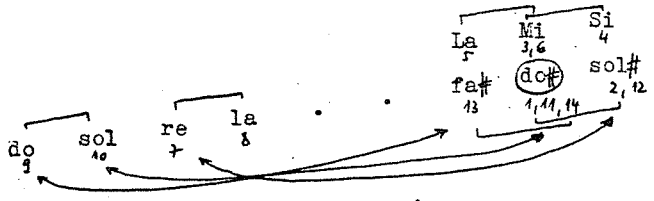


Din cazurile cercetate, pare tipică utilizarea scordaturii inferioare înainte de repriza finală.

(9) Distanţele tonale mari îşi fac simţită prezenţa şi în cazul antipolilor (distanţe de cvintă micşorată sau cvartă mărită) - care au fost atît de caracteristice gîndirii muzicale a unui Bartók, în prima jumătate a secolului.- Acest sens se poate întîlni atît în mişcări apropiate, cît şi în relaţii mijlocite, privind întregul demers tonal al unei fugi. Uneori, în cadrul aceleiaşi fugi se pot întîlni ambele situaţii (de exemplu, nr.2).

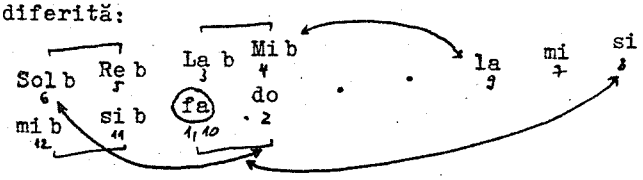
In fuga nr.10, unde careului clasic de 6 tonalităţi i se adaugă alte 4 tonalităţi îndepărtate, alegerea acestora nu e întîmplătoare; se produce astfel un grup de reprize mediene (în mijlocul lucrării) care se află în raport de antipol cu tonalitatea tonică şi cu dominantele ei:

Fuga nr.10



Tot cu 3 antipoli este de citat şi cazul fugii nr.18, unde plasarea lor este însă diferită:

Fuga nr.18

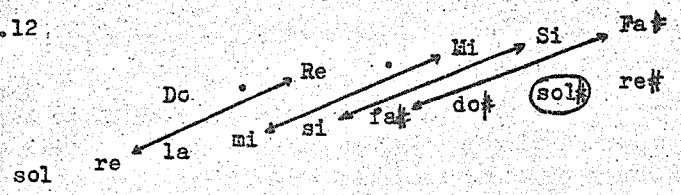


De altfel, se mai întîlnesc relaţii şi distanţe de antipoli în fugile nr. 11-14 şi 18-24 - deci în aproape întreaga parte a doua a ciclului.

(10) Relaţiile enarmonice se întrevăd relativ rar. Dar dat fiind că extensia planurilor tonale e mare, că nivelul limbajului atinge gradul 24 (în fuga nr.15), şi enarmonia trebuie cercetată. Ea este introdusă pasager, în mijlocul unui element morfologic fără importanţă deosebită (ep.), ca în nr.18, episodul 3 - unde se trece dintr-o sferă de bemoli într-o alta cu diezi. După cum se observă din schema tonală a fugii nr.14, grupul extrem-dominantic se află la mare distanţă faţă de grupul central de tonalităţi. Tocmai trecerea pentru revenire se realizează prin enarmonie.

(11) Chiar şi raporturi de omonime sînt prezente uneori. Nr. 5, 6, 7, 9, 10 etc. au cîte o pereche de omonime; în schimb nr.12, 21 şi 24, conţin mai multe omonime, pe un spaţiu destul de restrîns.

Fuga nr.12



(12) In ciuda consecvenţei centrării tonale cu care operează autorul, se întîlnesc şi momente bitonale (bimodale). Ele sînt caracteristice pentru suprapunerile în stretto şi nu afectează decît parţial perceperea clară a desfăşurării tonale generale.

+++

In concluzie, pe baza celor cercetate se poate spune că D.Şostakovici demonstrează prin acest ciclu un crez artistic legat de lumea tonalului şi a modalului, pe care le sintetizează într-o manieră proprie. Organizarea tonalităţilor ajunge în acest ciclu la un punct extrem, de la care cu greu s-ar găsi o continuare posibilă pe aceeaşi linie evolutivă. In demersul eşalonărilor tonale, autorul lasă să se vadă însuşirea tehnicii bachiene legată de acest aspect şi depăşirea ei prin procedee specifice primei părţi a secolului XX: saltul tonal, scordatura, antipolii, omonimele, enarmonia, mergînd pînă în pragul bitonalismului. In felul acesta, omagiul adus lui J.S.Bach, prin replica sa la Clavecinul bine temperat reprezintă un efort de integrare şi sinteză cu valorile clasice, pe de o parte, dar şi de exprimare a unor particularităţi stilistice proprii, de neconfundat, pe de altă parte.

ANEXA

Planuri tonale ale fugilor din ciclul de 24 Preludii şi fugi de Şostakovici

1.

Fa lid. — Do ton. — Sol tonal. — Re dor. — la eol. — mi frig. — si locr.

sau: Fa re — Do la — Sol mi — si

2.

mi♭ si♭ . . . . Do la — Sol mi . fa♯ do♯

3.

Mi♭ Si♭ Fa Do la — Sol mi — Re

4.

do sol Fa re . . Do la — Sol mi — Re si — fa♯

5.

Si♭ Fa . . Re si — La fa♯ . Si

6.

epis. ↓ (Mi♭) do sol . re . Do . mi . Re si — La fa♯

7.

[Mi♭ do] Si♭ Fa . . . . La fa♯ — Mi do♯ . Fa♯

8.

si♭ fa • sol re la mi si fa♯ do♯ sol♯ re♯

9.

scordatura

Fa (Do) la • • La fa♯ Mi do♯ Si sol♯

10.

omonime

do sol re la • • La fa♯ Mi do♯ Si sol♯

antipoli

11.

Do • • • fa♯ Mi do♯ Si sol♯ Fa♯ re♯

12.

sol re Do la • mi Re si • fa♯ Mi do♯ Si sol♯ Fa♯ re♯

13.

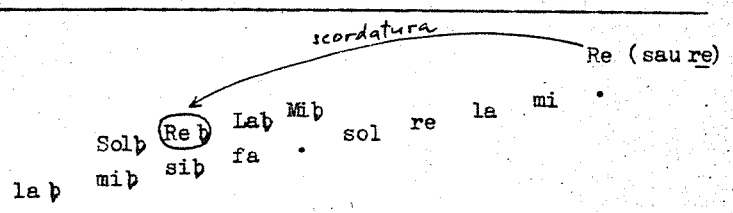
sol frig. re dor. • • Re si fa♯ • sol♯ Fa♯ re♯ frig. Do♯ mixol. la♯ frig.

14.

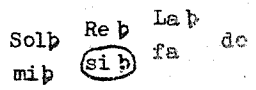
scordatura

lab Sol♭ mi♭ Re♭ si♭ • • • • (la mi) si fa♯ Mi

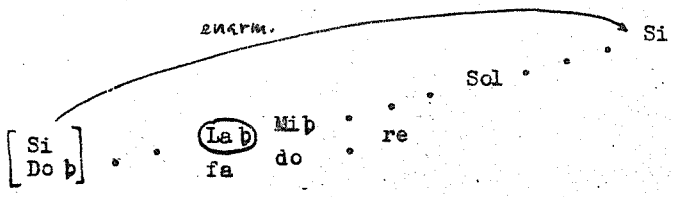
15.



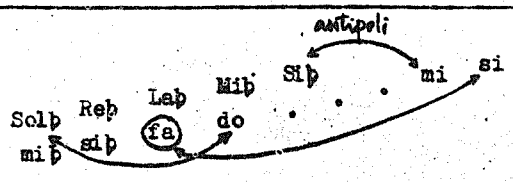
16.



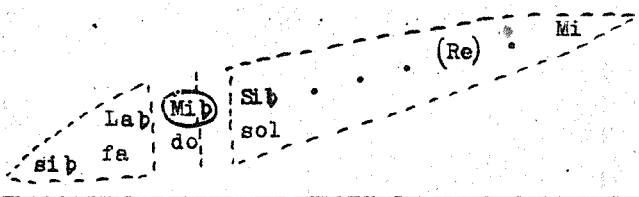
17.



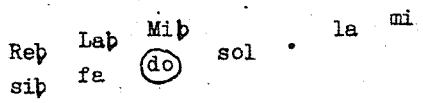
18.



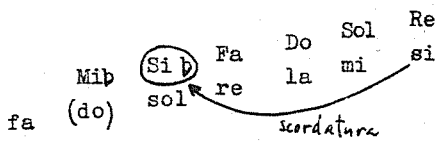
19.

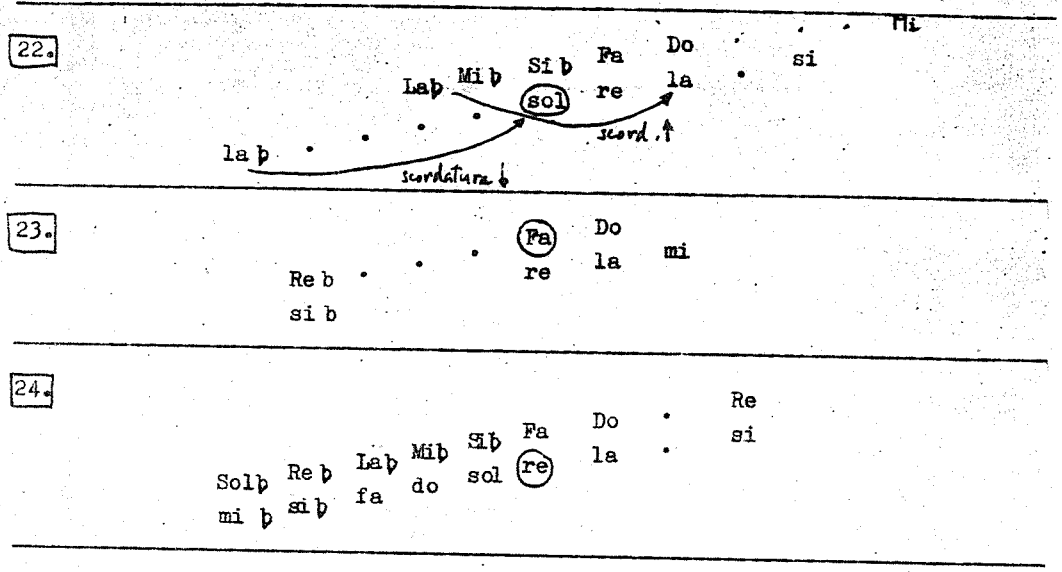


20.



21.





Tonartenpläne im Zyklus der 24 Präludien und Fugen von Schostakowitsch

Dan Voiculescu

Zusammenfassung

Zunächst betont der Autor einige allgemeine Merkmale, die die Besonderheit des Zyklus ausmachen (Tonartenfolge in Quinten und Terzen bei der Anordnung der Stücke; Verbindung von tonalen und modalen Elementen; polyphoner Aufbau als organische Weiterführung der bachschen Tradition; vielseitige Anwendung der Kontrasubiekte in allen Fugen, einschliesslich vierfacher Kontrapunkt in 9 Fugen, usw.). Anschliessend werden die Tonartenpläne der Fugen untersucht und in ihrer Gesamtheit im Anhang zusammengefasst. Tonale Kohärenz und Anzahl der Tonarten (7-16, am häufigsten 7-11) werden kommentiert. Die Quint-, bzw. Terzanordnung der Tonarten ist oft originell, so dass es scheint, als habe der Komponist manche der Tonartenpläne bewusst so angelegt. Die maximale Anzahl von 11 Quinten erscheint in den Fugen 8 und 14 (in Nr.8 nur Moll-Tonarten). Mitunter sind auch symmetrische Anlagen nachweisbar. Im ersten Teil des Zyklus sind subdominantische, im zweiten hingegen dominantische Anordnungen bevorzugt. Tonale Sprünge kommen oft vor, und die "Scordatura" - das Abgleiten zu einem benachbarten Ton - wird sowohl in fallender, als auch in steigender Richtung praktiziert. Ferner erscheinen Gegenüberstellungen von Pol-Antipol, wie auch solche von enharmonischen und gleichnamigen Tonarten. In Stretto-Abschnitten kommt es oft zu bitonalen (bimodalen) Übereinanderstellungen. Der Zyklus in seiner Gesamtheit belegt ein ästhetisches Credo, das einem Grenzpunkt tonal-modaler Konzeption anvisiert und in seiner besonderen Ausformung die unverwechselbare stilistische Prägung Schostakowitschs aufweist.

PROCEDEE ALE DEZVOLTĂRII STRUCTURALE ÎN CREAŢIA ENESCIANĂ

Prof.dr. Vasile Herman

Sfîrşitul veacului al XIX-lea marchează în muzica românească momentul intrării ei în circuitul valorilor internaţionale, datorită primelor creaţii de timpurie maturitate ale lui George Enescu. Tînărul maestru, puternic influenţat prin educaţia sa artistică de cunoaşterea aprofundată a muzicii clasice şi romantice europene, se apropie concomitent de valorile unei arte noi, care, prin curentul impresionist, este menită să primenească întreaga muzică europeană. Această primenire viza însă nu numai stilul şi elementele gîndirii muzicale, ci însăşi bazele tehnice ale modalităţilor construirii discursului fonic.

Altfel spus, se trecea de la concepţia tradiţional-clasicizantă a compoziţiei pe baza dezvoltărilor motivico-tematice, spre o nouă artă, în care lumea sonoră izvorăşte din moduri şi alcătuiri structurale de esenţă figurală. Reîntoarcerea la figură ca exponent principal al ideii de dezvoltare prin ţesătură sonoră[1] însemna, în acelaşi timp, o nouă etapă istorică.

Este de remarcat în acest sens că, în muzica românească a secolului XIX, creaţia compozitorilor înaintaşi - datorită nevoii compensării formelor clasice - s-a axat în principal pe tipare strofice nedezvoltătoare[2]. Atît în piesele mici cît şi în cele mari se poate constata o morfologie simetrică (pătrată, în esenţă), în care structurile de bază cădeau mai mult la o gîndire motivică, fie ea şi apropiată uneori de intonaţia folclorului autohton. In felul acesta, muzicienii români se situează pe o poziţie de deschidere către valorile trecutului apropiat (clasic-romantic) din muzica Europei occidentale. Necunoaşterea în adîncime a structurii cîntecului nostru popular constituia încă un factor determinant al deschiderii anterior semnalate. Iată o altă cauză a situării creaţiilor noastre pe un făgaş care, cel puţin aparent, se dezicea de vechile practici compoziţionale din monodiile melurgilor noştri medievali (Dometian Vlahul, Eustatie Protopsaltul, Filothei sîn agăi Jipei etc.). Dar şi acest fapt a adus unele cîştiguri de netăgăduit, cum ar fi deprinderea meşteşugului orchestral, posibilităţile de

---

1 Vezi: E.Degen, Handbuch der Formenlehre, Regensburg, 1957, p.59.

2 Vezi studiile noastre anterioare publicate în volumele "Lucrări de muzicologie".

alcătuire (fie şi strofică de tip simetric-pătrat) a unor forme mari ce merg pînă la cea tripartită complexă, de potpuriu, de dans sau de uvertură (a se vedea Uvertura Naţională de George Stephănescu). Aşadar, se recupera (compensa) un moment important al istoriei generale a muzicii, cel al tematismului fundamentat pe baze predominant motivice.

Apariţia lui George Enescu se produce într-un moment decisiv, în care creaţia înaintaşilor părea a bate pasul pe loc, neputînd aduce valori certe prin mijloacele care îi stăteau la îndemînă. Este neîndoios că tînărul muzician, fascinat deopotrivă de tradiţiile artei clasice şi romantice, era stăpînit de intonaţiile muzicii populare lăutăreşti pe care a auzit-o încă din prima copilărie în satul natal. Se ciocneau în fiinţa sa artistică două tendinţe aparent contrarii care, în cele din urmă contopindu-se, vor realiza sinteza atît de necesară pentru izbînda artei creatoare enesciene şi naţionale, implicit.

Dar greutăţile de care s-a izbit de la început compozitorul Enescu erau cu adevărat mari. Inexistenţa în muzica românească a unor creaţii de valoare universală care să-i servească drept modele şi puncte de pornire, cunoaşterea empirică a folclorului - mai ales sub forma unor aşa-zise "amintiri melodice" ale primilor ani de viaţă -, iată numai două din înaltele ziduri ce se cereau escaladate. S-ar mai putea adăuga apoi: lipsa unei vieţi muzicale bine organizate şi cu tradiţii, absenţa instrumentiştilor şi cîntăreţilor de calitate, în stare a interpreta lucrări noi, tinereţea instituţiilor de învăţămînt muzical superior, a unui public cu carecare educaţie muzicală sau artistică. Toate acestea reprezentau tot atîtea piedici şi frîne în drumul dezvoltării sale de compozitor. Practic, Enescu a trebuit să gîndească anticipativ întregul traseu viitor al creaţiei sale muzicale şi al întregii arte sonore româneşti, parcurgînd un drum greu şi adesea sinuos. Meandrele sale atingeau zone stilistice diverse, dar, asemeni eroului legendar Anteu, el se reîntorcea mereu la matca intonaţională a melosului folcloric.

Sînt semnificative, în acest sens, declaraţiile multor colegi de generaţie care simţeau pînă şi în lucrările sale de factură clasicizantă un anume parfum specific, atmosfera "estică" totdeauna pregnantă. O piedică serioasă a mai constituit-o pentru Enescu şi lipsa unor studii de specialitate privind folclorul ţărănesc autentic, a unor colecţii corespunzătoare (bine selectate şi bogate) de cîntece populare, din care să-şi extragă intonaţii, ritmuri şi unele suprapuneri acordice deductibile din structura lor modală. In felul acesta, compozitorul a fost supus unor încercări nelipsite de risc, cum ar fi, de exemplu, explorarea anumitor zone stilistice impresioniste de sorginte franceză, la fel cu tentă evident modală. Private de sensibilitatea

specific autohtonă, aceste zone au generat, cum era şi firesc, lucrări ce se abăteau de la drumul drept al "limbii materne muzicale" a artistului. Exemple de acest fel putem întîlni în cîntecele pe versuri de Clément Marot, în Cantabile şi Presto pentru flaut şi pian, precum şi în alte lucrări de mai mică importanţă. Ceea ce rămîne însă cu certitudine este lumea fascinantă a marilor sale lucrări de cameră şi simfonice, printre care strălucesc Sonata a III-a pentru vioară şi pian op.25, opera "Oedip", Suita "Sătească", suita "Impresii din copilărie" op. 28 pentru vioară şi pian, simfoniile şi, în cele din urmă, Simfonia de cameră op.33.

Toate acestea sînt modele de adevărată osmoză între universal şi naţional, prin contopirea melosului clasic, implicit a formelor şi mijloacelor sale de compoziţie, cu cel folcloric aflat în "stare latentă" în străfundurile fiinţei sale artistice.

Sub raportul tehnicilor de creaţie, se poate remarca în consecinţă la Enescu o bivalenţă structurală: dezvoltarea discursului pe baze motivice (reminiscenţă clasico-romantică) şi pe baze noi, avînd drept punct de pornire figura muzicală, atît de specifică folclorului şi muzicilor mai recente. In unele lucrări, aceste două lumi se contopesc. Interesant de remarcat că, încă din tinereţe, el a intuit acest fenomen, astfel încît piese ca Poema Română şi Rapsodiile arată cu certitudine preferinţe către dezvoltarea structurală (fie şi în germene) îmbinată cu cea tematică.

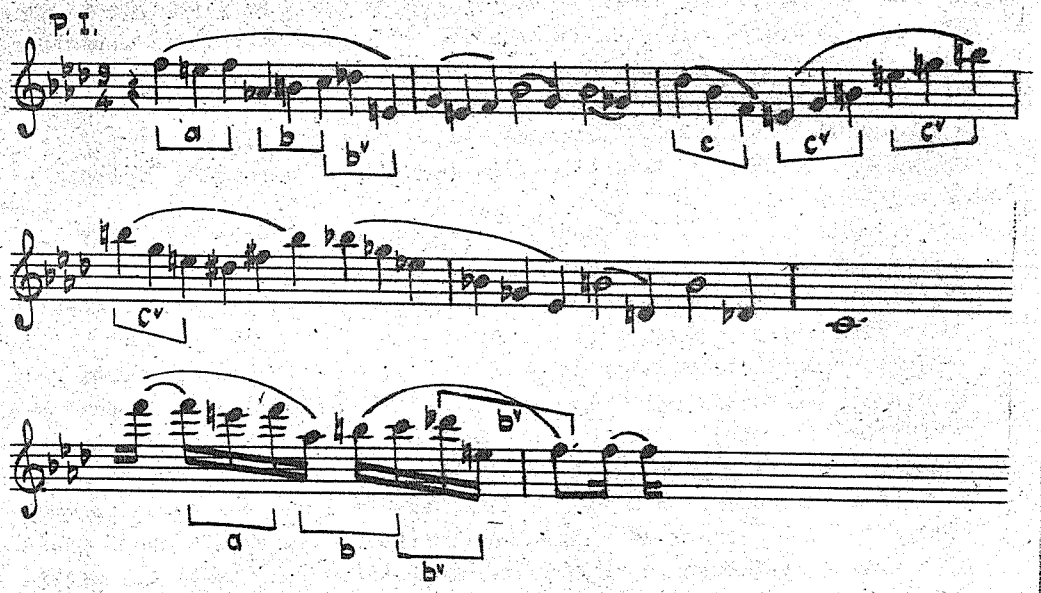
In primele sale lucrări camerale, Enescu se arată indecis, oscilează între intonaţia clasică şi reminiscenţele modale. Drept urmare, se produce deja cunoscuta osmoză între dezvoltarea motivică şi cea celulară. Astfel, în Sonata nr.2, op.6, pentru vioară şi pian, chiar de la început, în primele măsuri, lumea intonaţională de origine romantică include celule melodice modale, cum ar fi cea de porrectus (a - începutul, reminiscenţă folclorică sau gregoriană) sau cunoscuta figură de trei sunete alcătuită prin obţinerea unei secunde mărite (b - continuarea, formînd inversarea cunoscutei anagrame enesciene din Sonata op.25)[3]. In rest, se remarcă elementele melodice de tip arpegiat (c), aduse prin inversări şi răsturnări care se afiliază lumii motivice de esenţă clasico-romantică. Remarcăm în partea a II-a a sonatei şi diminuţia variată a începutului primei părţi, contopind mai ales primele două celule anterior semnalate. Astfel, Sonata op.6 arată cu certitudine o bivalenţă a gîndirii muzicale: întrepătrunderea dintre tonal şi modal, motivic şi celular - în ultimă analiză, dintre universal şi naţional. Căci însuşi momentul începutului ei nu poate fi încadrat cu deplină precizie nici în lumea elaborării motivice, nici în cea a dez-

3 Cf. R.Ghircoiaşiu, Studii enesciene, Bucureşti, 1981, p.43.

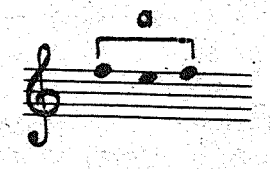
voltării celulare:

Tabel 1

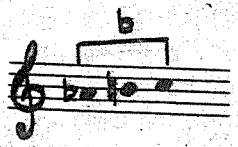
G.Enescu: Sonata op.6 pentru vioară şi pian:



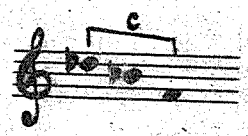
celula a (porrectus)



celula b
(anagrama enesciană)



celula c
(arpegiată, cu "rădăcini" motivice)



Calităţi similare ne arată şi o altă lucrare din tinereţe, Octetul op.7 pentru instrumente cu coarde. Dobîndind puternice structuri variaţionale de tip dezvoltător, acesta se înscrie în aceeaşi zonă a bivalenţei structurale. Intervalele de sextă şi terţă reprezintă aici

elementul celular ce stă la baza procesului elaborării discursului. Totuşi, prin atmosfera generală, lucrarea se plasează mai insistent în sfera gîndirii tradiţionale clasice şi romantice.

Aceleaşi aspecte se pot remarca parţial şi în alte lucrări ale epocii de maturitate, cum ar fi simfoniile, Dixtuorul, opera "Oedip", unde alternează gîndirea tradiţională legată de muzica marii arte europene, cu cea nouă, avînd rădăcinile înfipte în solul fertil al gîndirii folclorice (în "Oedip" apar şi microtonii caracteristice). Ar fi greu, dacă nu imposibil chiar, să se facă o trecere exhaustivă în revistă a acestui continuu "balans" între universal şi naţional, motivic şi celular, în creaţia enesciană, pe tot traseul ei. Ceea ce se poate constata cu certitudine este că acest balans există, că el cunoaşte aspecte dintre cele mai felurite, că în unele lucrări predomină tradiţia iar în altele-procedeele novatoare ale dezvoltării celulare figurale. Unul din aceste momente de mare însemnătate pentru opera lui Enescu şi pentru întreaga muzică românească îl constituie Sonata a III-a pentru vioară şi pian op.25, "în caracter popular românesc". Studii anterioare (T.Ciortea) au relevat convingător caracterul ei modal legat atît de folclorul nostru cît şi de scările (glasurile) cromatice din muzica psaltică. In paralel, constituirea ei pe baze structurale este o realitate de necontestat, ce-i conferă întregii scrituri un aspect special, oglindit chiar şi în grafia partiturii. Celulele puternic variate dobîndesc aici şi o valoare ciclică, prezente variat în toate trei mişcările.

Ne vom mărgini, în cele ce urmează, a releva alcătuirea structural-modală dintr-o altă lucrare pentru vioară şi pian, suita "Impresii din copilărie", op.28. Piesă evocatoare, cu evidente deschideri către programatismul de esenţă romantică[4], ea reprezintă o muzică de un anumit parfum, unde amintirile sînt investite cu o bogată încărcătură emoţională. Prin scriitură, ca şi prin grafia partiturii, suita se apropie mult de Sonata op.25, atestînd legături evidente şi o comunitate de gîndire muzicală.

Pentru ilustrarea modalităţilor compoziţionale de tip figural, facem apel la partea întîi ("Lăutarul"), scrisă pentru vioară solo, unde acest aspect este mai uşor sesizabil. La o examinare atentă, această parte (Allegro deciso non mosso) se impune în sensul unui dans aparent improvizat, amintind jocurile din vioară ale instrumentiştilor de la ţară. Caracterul său modal diatonic confirmă din plin aderenţa accentuată la folclorul ţărănesc, respectiv la muzica instrumentală practicată de ţărani şi nu de lăutarii de la oraşe, care preferă un cromatism de dublă apartenenţă, tonală şi modală.

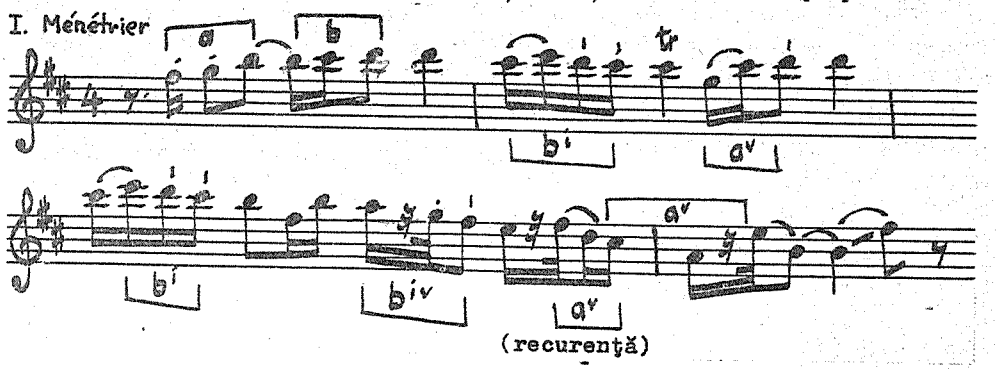
4 A se vedea similitudini cu suita "Scene de copii" de R. Schumann sau cu unele lieduri de Schubert.

La baza melodiei şi a intonaţiilor ei stă aici o scară cu finala pe sol, încadrată de compozitor în armura cu doi diezi. Se remarcă începutul incert (cu atacul în chip de cvasi-apogiatură a sensibilei modale) şi sfîrşitul care aduce o cadenţă deschisă ce articulează intervalul re-la, asemănătoare opririi pe dominantă. Datorită anumitor "căderi" intervalice ulterioare, se mai produc şi cadenţe pe si, care sugerează finala unui mod eolian. Aşadar, încă din primele măsuri se poate constata o bivalenţă modală, unde turnurile melodiei aderă atît la modul lidian pe sol cît şi la cel eolian de si, care se intersectează. Pe parcurs se mai produc un mare număr de "alunecări" cromatice, generatoare de sfere modale labile şi tonici temporare, abandonate rapid: pe fa diez, do diez, mi, la etc., precum şi momente cu caracter figural armonic ce realizează acorduri de cvinte. Sub aspect formal, această parte se articulează tripartit: o strofă primă, cu rol expozitiv (A), este urmată de una puternic lărgită (B-Un poco animato a T$^{o}_{=}$ I-o tranq.) de tip median şi apoi de repriză (A^{V}-a T$^{o}_{=}$ più largamente), care, după cum s-a semnalat anterior, termină indecis, asemeni unei cadenţe deschise pe t.a V-a.

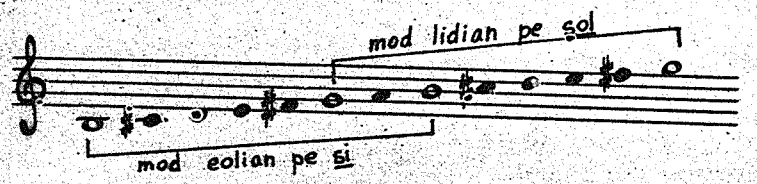
Sub aspectul elaborării structurale se poate constata încă din primele măsuri existenţa a două celule de bază prin care se ţese melodia: prima, formată dintr-un interval de secundă urmat de terţă (a), iar a doua dintr-un tricord ascendent (b). (Trimiterile la figurile cu denumiri specifice din muzica gregoriană apar aici inoportune.) Dezvoltarea melodică se produce prin înlănţuirea mai mult sau mai puţin liberă a celor două figuri, care cunosc o continuă variaţie intervalică, ritmică, a sensului melodic (ascendent-descendent), prin adiţionări sau eliminări de sunete, prin transpoziţii cromatice şi modale. In esenţă, este vorba de o structură polimorfă variaţională ce implică scriitura instrumentală specifică viorii soliste, prin apogiaturi simple sau multiple, prin duble, triple sau cvadruple coarde, momente de "toccata" (alternanţe rapide pe unul sau mai multe sunete), coarde libere, întrebuinţări felurite ale arcuşului:

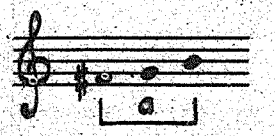
Tabel 2

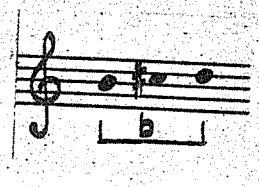
G. Enescu: Impresii din copilărie, op. 28, pentru vioară şi pian:



structurile modale intersectate:



celula a: 

celula b: 

Dar lucrarea care constituie "cîntecul de lebădă" nu numai sub aspectul expresiei, al măiestriei, ci şi sub cel al scriiturii de tip dezvoltător-celular, este Simfonia de cameră, op.33. Marcînd o cotitură în creaţia enesciană - presimţită, de altfel, în opusurile imediat premergătoare -, aceasta se structurează cu ajutorul unor elemente figurative în continuă variaţie.

Din examinarea anumitor latenţe melodice se poate deduce că la baza materialului partiturii, compozitorul aşează două "matrici": una de esenţă modală diatonică, alta de provenienţă total-cromatică, dar care în numeroase zone se contopesc, alcătuind un tot unitar. Materialul fonic modal exercită o puternică înrîurire asupra primei părţi (Molto moderato, un poco maestoso), în care predomină intonaţia diatonică. Excepţie fac însă aici aşa-zisele note mobile, ca şi "cromatismul întors". Toate au fost pe larg analizate în studii anterioare, mai ales de către Ştefan Niculescu.

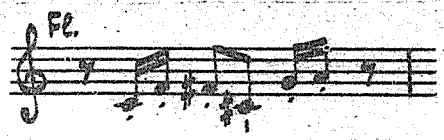
Ceea ce constituie o noutate în interpretarea originii şi alcătuirii tematice a simfoniei este descoperirea celor două matrici care influenţează puternic alcătuirea melodică şi dau o perspectivă nouă dezvoltării întregului complex sonor. Astfel, matricea cromatică se structurează izvorînd dintr-o înlănţuire suitoare de cvarte dispuse la interval de secundă mică. Primul moment de acest fel îşi face apariţia anticipativ-aluziv la finele primei mişcări (sect.12, după L'istesso tempo). Explicit se arată însă chiar la începutul părţii a doua (Allegretto molto moderato), în expunerea de la flaut, unde, sub raport ritmic, se constată o simetrie prin înlănţuirea duratelor. Fragmentul repetat variat sub aspectul valorilor (care implică şi trioletul) se opreşte pe o "zonă" diatonică alcătuită din oscilaţia între sunetele sol şi la. Urmează apoi un nou segment care, de astă dată, se afiliază matricei modale, constituind două scări coborîtoare, din şase, -res-

pectiv şapte sunete, ce implică şi anagrama enesciană:

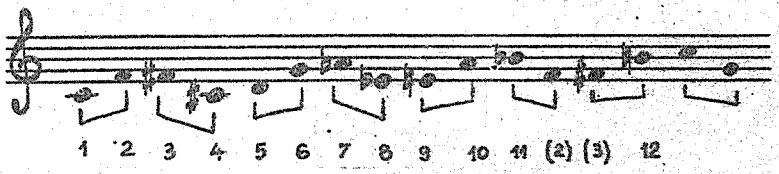
Tabel 3

G.Enescu: Simfonie de cameră

"Tema" (fragment)

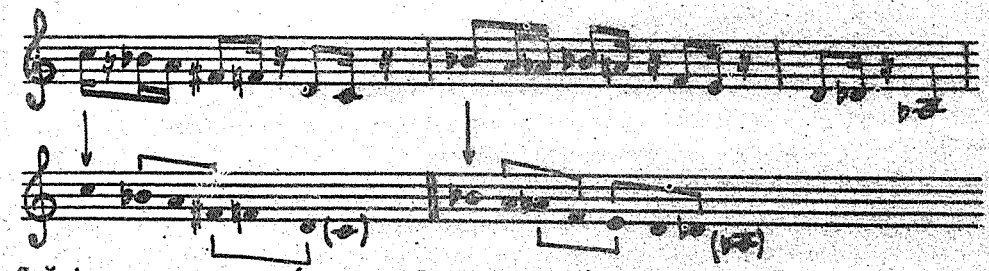


"Matricea cromatică" de unde provine:



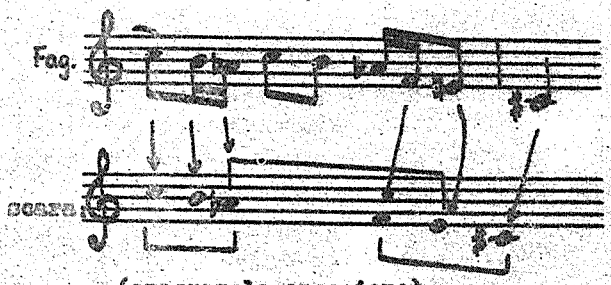
totalul cromatic

"Matricea modală":



Scări: (anagramele enesciene)

In Var.II (p.32)

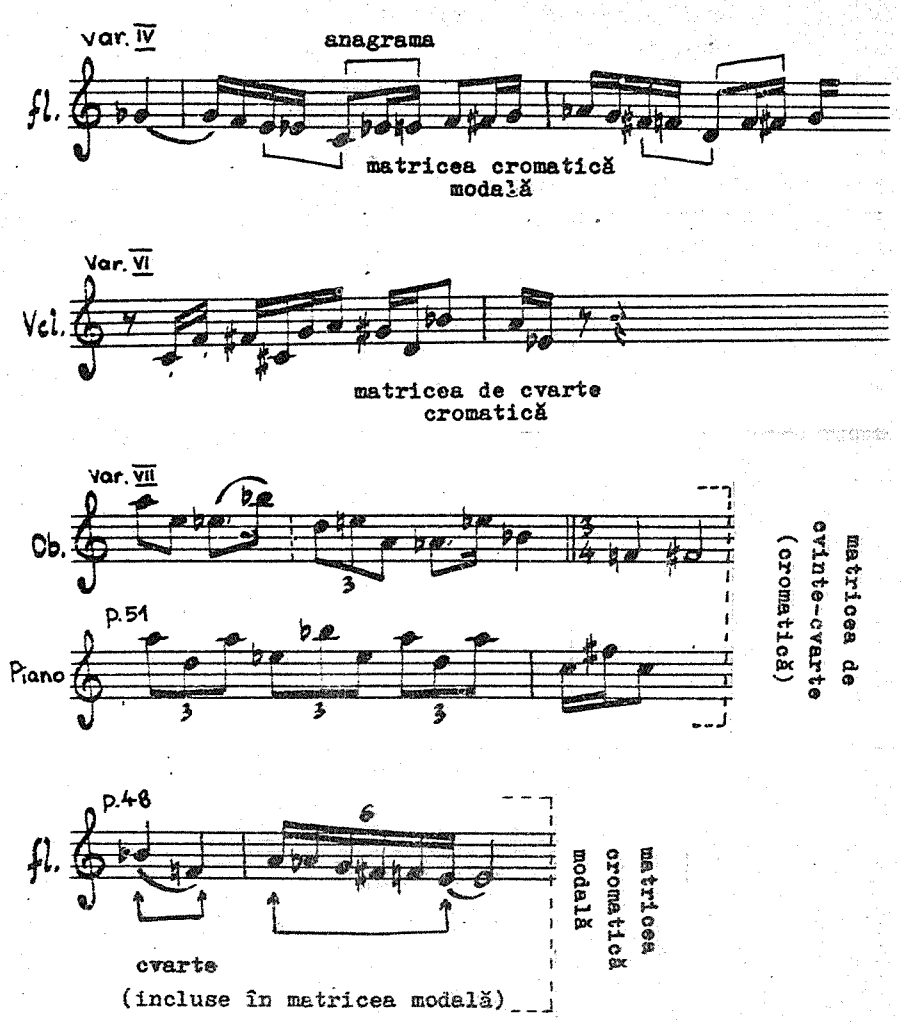


(anagramele enesciene)

Caracterul puternic variaţional al părţii a doua (ea însăşi o temă cu variaţiuni) rezultă, aşadar, nu numai din procedeele clasice de care uzează (transformări intervalice, armonice etc.), ci mai ales din

aspectul dezvoltător structural rezultat din complexa manipulare a celor două matrici melodice. In cadrul tabelului 3 s-a putut vedea rezultanta melodică a matricei modale din variaţiunea a II-a, inclusiv o scară de şase sunete acuplînd în trei variante aceeaşi anagramă a compozitorului. In cele ce urmează ne propunem relevarea cîtorva aspecte ale variaţiunilor IV, VI, VII, unde ambivalenţa melodiei, provenită din manipularea celor două matrici, reiese cu deosebită claritate:

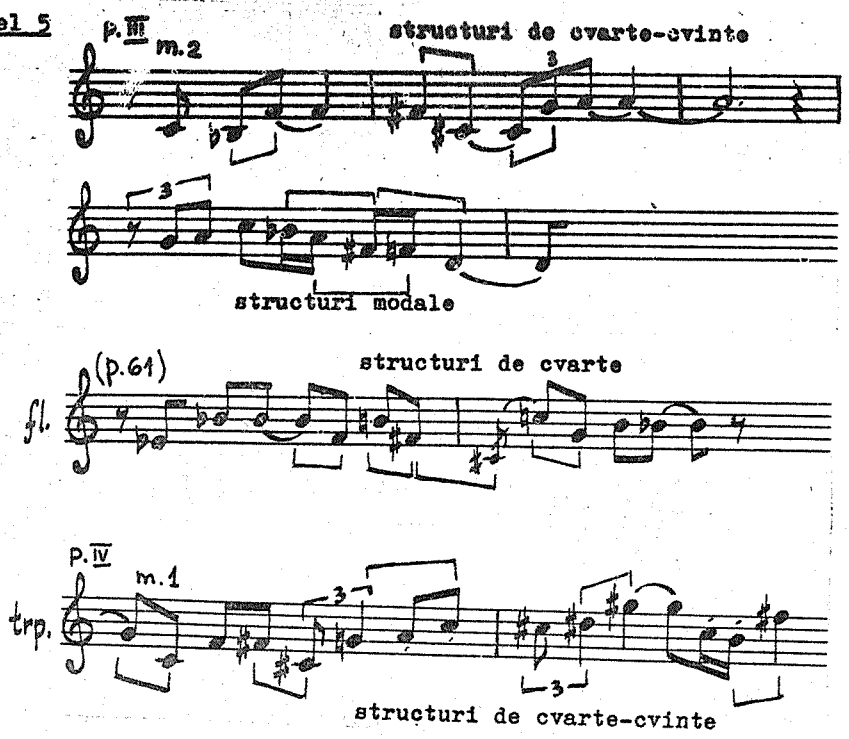
Tabel 4



După cum se poate constata din exemplele arătate în tabel, pe parcursul ciclului variaţional, cele două matrici fuzionează adesea, producîndu-se între ele o adevărată osmoză. Astfel, segmentele melodice

de tip cromatic pot adera fie la şirul cvartelor urcătoare (răsturnate adesea în chip de cvinte), fie la scările modale ce includ anagrama enesciană în diferite transpoziţii şi variante, uneori cu importante transformări intervalice. Se mai adaugă apoi variaţii de ordin ritmic, metric, timbral. Valoarea melodică şi potenţialul muzical deosebit fac din cele două matrici adevărate structuri melodice generatoare, ce-şi impun prezenţa în toate mişcările simfoniei. Preexistente latent şi apoi declarat în partea întîi, ele se activează pe parcurs, acţionînd într-o manieră ciclică. Acest aspect merită însă a fi discutat. Se poate afirma că tehnica discursului de tip ciclic a fost aici preluată de Enescu din marea tradiţie clasică şi mai ales romantică europeană. Totuşi, avînd în vedere modalităţile cu totul speciale de manipulare a materialului celor două structuri primordiale, concluzia care se impune este că muzicianul a tins mai mult către ocolirea, sau în orice caz, spre asocierea variaţiei continue la elaborarea cu ajutorul celulelor generatoare. Dovadă că aşa este, stau posibilităţile de variaţie la care sînt supuse diferitele formule derivate din cele două structuri în părţile III şi IV. Aici, conform tabelului anexat, matricea cvartelor cromatice acţionează prin răsturnări, lărgiri şi micşorări de intervale, prin apelul la diviziunile neregulate şi la catena sincopică, reprezentînd, în fond, mereu alte şi alte variante cu caracter dezvoltător:

Tabel 5



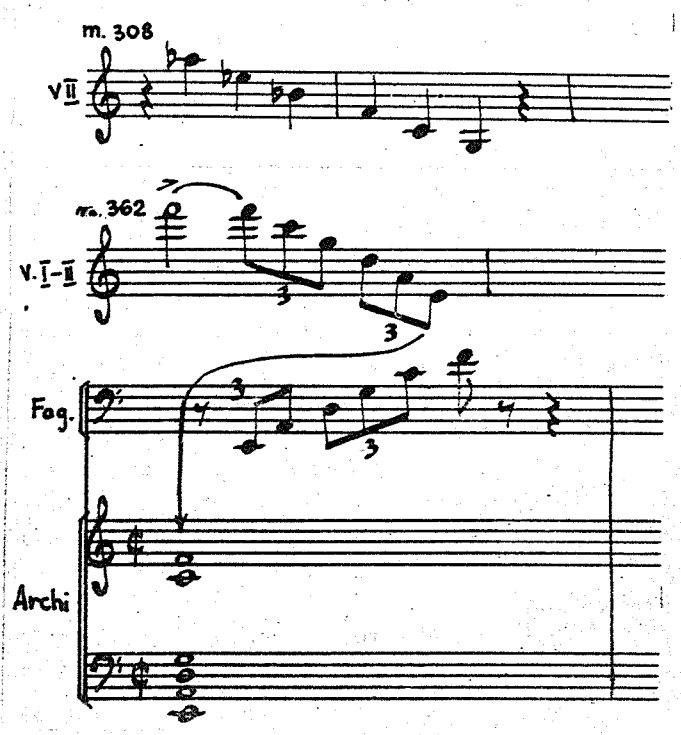
In acest fel, Simfonia de cameră reprezintă mai mult decît o simplă lucrare ciclică şi se aliniază marilor forme în care continua variaţie structurală acţionează ca un procedeu întru totul dominant. Nu stă în intenţia prezentului studiu analiza de formă a ei care a fost efectuată în multe scrieri anterioare de referinţă. Tot ceea ce s-a dorit în prezentele pagini a fost relevarea originii elementelor tematice din matricile citate şi demonstrarea modului în care ajung să fie dezvoltate pe parcurs.

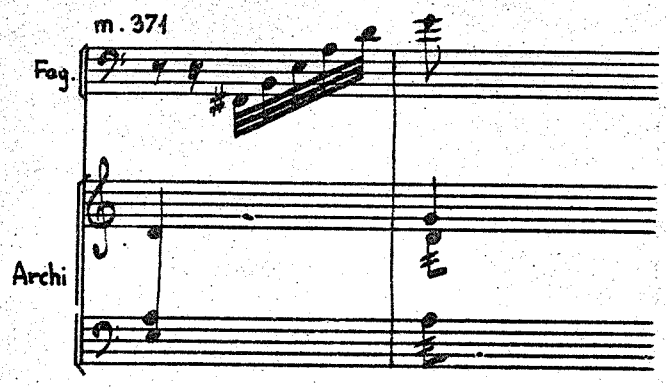
Pentru a întări afirmaţiile anterior avansate, se poate recurge la comparaţia cu o altă mare compoziţie, avînd caracter similar, din literatura muzicală a secolului nostru: Simfonia de cameră op.9 de Arnold Schönberg. Nu ştim în ce măsură Enescu s-a simţit atras de aceasta (memoriile şi scrisorile sale nu ne-o spun), dar, cu certitudine, între ele există un anumit coeficient de similitudine. Ceea ce stă la baza opului schönbergian este tot o structură de cvarte care este manipulată însă mai simplu, prin înlănţuire directă, suitoare, coborîtoare sau prin suprapuneri:

Tabel 6

A. Schönberg: Simfonia de cameră op.9

Structuri de cvarte:





Aici cvartele sînt chemate să joace un rol multiplu: de evitare a acordicii clasice, a melodicităţii tradiţionale, de creare - în mod paradoxal - a unei aluzii la lumea formelor simfonice ale trecutului, la sugerarea major-minorului tradiţional. La Enescu, în schimb, structurarea cromatică de cvarte este investită cu o neobişnuită forţă dezvoltătoare, cu un potenţial variaţional care-i conferă aspectul de vector tematic. Asociată cu matricea modală, ea dobîndeşte posibilitatea de a genera o lucrare de anvergura şi importanţa Simfoniei de cameră op.33, moment de referinţă al operei sale şi a muzicii româneşti din a doua jumătate a veacului nostru.

+ + +

Concluzionînd asupra tuturor aspectelor semnalate în prezentul studiu, se poate afirma că procedeul variaţiei continue de tip structural-dezvoltător apare la Enescu încă din tinereţe şi se perpetuează pe parcursul întregii sale creaţii muzicale. El îi este sugerat de exemplele pe care le găseşte în folclorul autohton şi - în consecinţă - are o sorginte modală. Acesteia, compozitorul îi va asocia cu timpul elemente cromatice, atingînd pe alocuri totalul lor, dar neajungînd niciodată la utilizarea propriu-zisă a tehnicii dodecafonice seriale. Fără a o exprima în scris, opinia sa rezultă din însăşi opera muzicală care ne-a dat-o: asemeni lui Xenakis, nu crede în eficienţa acestui procedeu pentru realizarea stilului românesc în muzică. Reluînd ideea continuei variaţii din dodecafonie, o va realiza în cadrul unei lumi aparent opuse, cea modală, în care găseşte resurse tehnice şi de expresie neobişnuite.

Prin cele anterior semnalate, Enescu se dovedeşte, încă o dată, un precursor. El anticipă cu cel puţin două decenii procedeele care, maturizate între timp, vor deveni întru totul obişnuite şi firesti creaţiei autohtone din zilele noastre.

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

1. B.Gavoty, Les souvenirs de Georges Enesco, Paris, 1955
2. R.Ghircoiaşiu, Studii enesciene, Bucureşti, 1981
3. Şt.Niculescu, Aspecte ale creaţiei enesciene în lumina Simfoniei de cameră, în "Studii de muzicologie", vol.I, Bucureşti, 1965
4. A.Raţiu, Primele sonate de vioară de G.Enescu, în rev. "Muzica", nr.3/1967
5. S.Rădulescu, Tehnica dezvoltării şi variaţiei motivice în cvartetele op.22 de G.Enescu, în vol. "Centenarul G.Enescu", Bucureşti, 1981
6. V.Timaru, Analiza Simfoniei de cameră de G.Enescu, în vol."Centenarul G.Enescu", Bucureşti, 1981
7. C.Ţăranu, Enescu în conştiinţa prezentului, Bucureşti, 1969

Procédés du développement structural dans la création enescienne

Vasile Herman

Résumé

L'oeuvre artistique de Georges Enesco, complexe et variée au point de vue stylistique révèle deux tendances fondamentales. La première dérive de la continuation de la grande tradition de la musique européenne classique et romantique ayant à la base le développement des motifs et des thèmes. La deuxième, issue de l'appel qu'il fait à l'élément folklorique, aura pour manière essentielle de travail la variation permanente célulaire-figurale. On cite dans ce sens comme ouvrages de référence la suite "Impressions de l'enfance" op.28 et la Symphonie de chambre op.33. Pour le restant ce ses oeuvres, les deux tendances coexistent ou bien elles acquièrent tour à tour la priorité, suivant le style et l'écriture générale des compositions.

AULODIA - MODEL STILISTIC AL MUZICII CONTEMPORANE

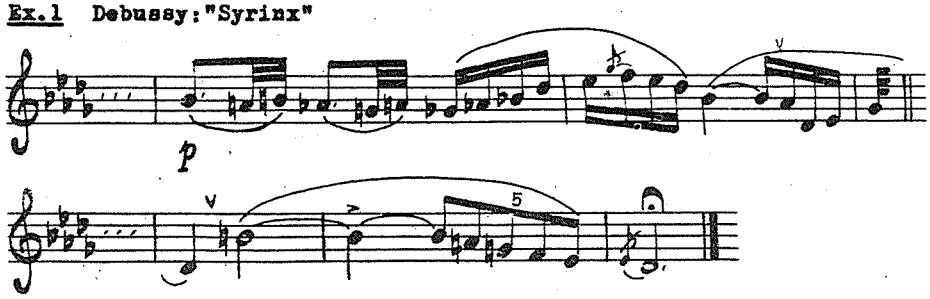
Mihai Ghircoiaşiu
(prof., Şc. populară de artă, Cluj-Napoca)

Intr-un studiu apărut în anul 1973, numit "O teorie a sintaxei muzicale", compozitorul şi muzicologul Ştefan Niculescu remarcă cristalizarea pînă astăzi a patru categorii sintactice şi ireductibile una la oricare alta: monodia, omofonia, polifonia şi heterofonia. Dintre acestea, monodia - "o distribuţie orizontală de obiecte sonore", poate fi considerată ca o formă primară de manifestare vocală şi instrumentală în vechile culturi europene şi extraeuropene. Un vechi instrument antic, aulosul, folosit de sumerieni şi egipteni, de cretani şi greci, intona un anumit tip de monodie - denumită aulodia. Prezentul studiu îşi propune să analizeze succint această - putem spune - subcategorie monodică şi fenomenul stilistic pe care îl generează în acest frămîntat secol XX.

Odată cu începutul acestui secol, se impune o delimitare a genurilor ce conţin momente aulodice: 1. un gen cameral solo al instrumentelor (mai frecvent) de suflat din lemn; 2. genul simfonic în care apar fragmente solo ale diferitelor instrumente.

Claude Debussy a fost printre primii care a reluat, în piesa "Syrinx" pentru flaut solo (1912), unele forme ale aulodiei cu aspecte programatice, cu imagini literare-mitice. O altă posibilă interpretare a titlului este legată de flautul lui Pan - instrument al antichităţii. Compozitorul foloseşte în această lucrare o scară hexafonică cu o transpoziţie (pe Do şi Do diez) şi elemente melodice structurate în secunde mărite (terţe mici), cvarte mărite, derivate din hexafonie:

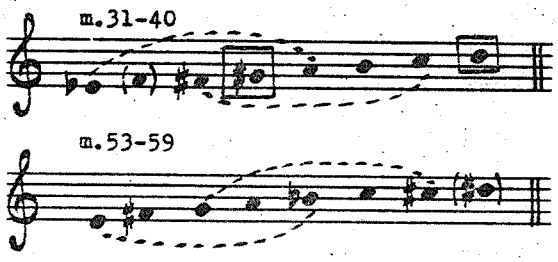
Ex.1 Debussy: "Syrinx"



Pe linia lui Debussy, Edgar Varèse în "Density 21.5" pentru flaut solo (1935), se declară adeptul unui limbaj aulodic abstract, în acest caz legat de calităţile fizice şi sonorităţile specifice ale flautului

din platină. Varèse cunoştea probabil "Syrinx" de Debussy, asemănările modale şi melodice sînt evidente; este ceea ce arată muzicologul Carol K. Baran, studiind în paralel cele două piese[1]. Pe lîngă hexafonie şi intonaţii pentatonice, Varèse utilizează unele modari cu transpoziţie limitată ce conţin şi ele terţe mici, cvarte mărite:

Ex.2 Varèse: "Density 21.5"

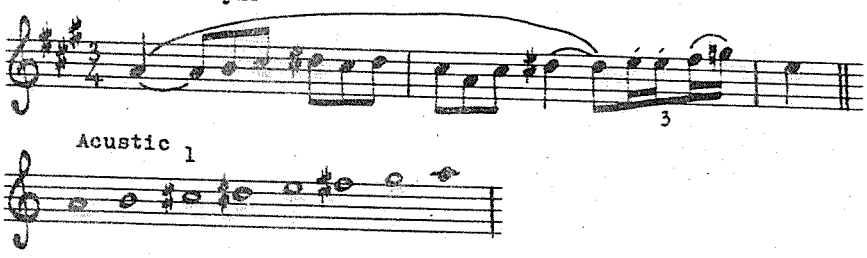


Un an mai tîrziu, în 1936, A.Jolivet adoptă în "5 Incantaţii", tot pentru flaut solo, sonorităţi abrupte, atonale, un ethos caracteristic artei primitive, de care era influenţat în acea perioadă.

In a doua jumătate a secolului nostru, mai ales în deceniul VIII, majoritatea compozitorilor din diferitele şcoli naţionale abordează sub felurite aspecte un asemenea gen pentru instrumente de suflat solo, în special flaut, oboi, clarinet, fagot.

In muzica românească, la cumpăna veacurilor XIX şi XX, George Enescu şi Alfonso Castaldi au intercalat în opusurile simfonice fragmente aulodice la diferite instrumente. In "Poema Română" op.1 identificăm una din cele mai tradiţionale ipostaze ale Doinei Oltului, iar în poemul simfonic "Marsyas", flautul solo, cu nuanţe tonal-modale, lidice, caracteristice modului acustic I, revine pe parcursul lucrării în diferite ipostaze melodice:

Ex.3 Castaldi: "Marsyas"

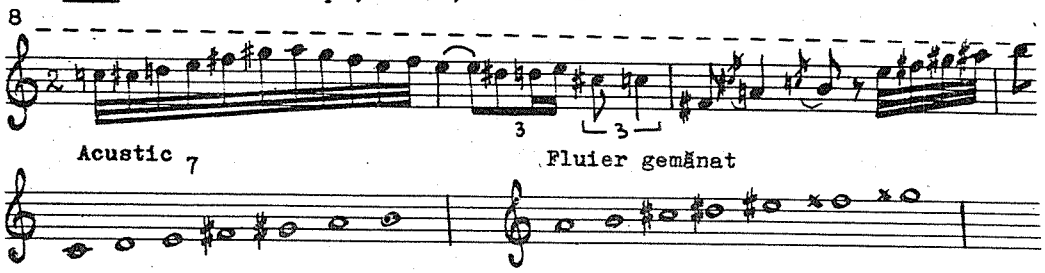


Ethosul particular al intonaţiilor populare carpato-balcanice din paginile tabloului II al actului II din opera "Oedip" reînvie un străvechi specific aulodic al muzicii româneşti, afirmat de majoritatea crea-

1 C.K.Baran, "Varèse's Explication of Debussy's Syrinx in Density 21.5 and an Analysis of Varèse's Composition: a secret model revealed", in "The Music Review", XLIII, May 1982, p.121.

ţiilor din a doua jumătate a secolului XX. Pe isoanele grave ale contrabaşilor evoluează clarinetul bas, urmat de contururile melodice ale flautului cu sonorităţi autentic pastorale, în modul acustic I sau hexafoniile ascunse ale modului acustic VII - caracteristic fluierului gemănat din muzica populară românească.

Ex.4 Enescu: "Oedip", act.2, tablou 2



După această admirabilă sinteză antic grecesc-specific românesc realizată de Enescu, alţi compozitori au reluat la rîndul lor în deceniul VII acest gen aulodic, dîndu-i noi şi variate semnificaţii.

Tiberiu Oláh în a sa Sonată pentru clarinet solo (1963), pornind de la motivul Măiestrei brâncuşiene, foloseşte un anumit tip de variaţiuni continue, născute din aceeaşi celulă melodică (mi-si-si bemol) încadrate perfect într-o formă tripartită. Aceste resurse inepuizabile ale monodiei - căreia Tiberiu Oláh îi exploatează unele aspecte polifonice - sînt firesc şi creativ continuate de E.Terényi în Preludiul I pentru flaut solo (1963), de D.Voiculescu în cele două Sonate pentru flaut solo (1964 şi 1979) şi M.Marbé în Sonata "Incantaţii" pentru clarinet solo (1964), de V.Herman prin "Melopeea" pentru flaut solo din 1968.

Acelaşi ethos îl redescoperim în deceniul VIII, în creaţia lui S.Toduţă. Partea mediană a Simfoniei a V-a (1975), intitulată chiar "Aulodia", conţine desfăşurări melodice improvizatorice (de 2m, 2^+, 3m, 4^+, 5) ale flautului, ale oboiului, ale clarinetului (tratat mai cadenţial) şi fagotului modal-liric, toate susţinute de o perdea de corzi formată din 2m - intervalul caracteristic simfoniei.

Şt. Niculescu, în Ison I şi II (1971, 1975), exploatează remarcabil resursele heterofoniei, construind texturi aulodice cu caractere improvizatorice modale, ritmice, timbrale.

Concertul pentru clarinet şi orchestră de A.Stroe (1974) este construit în patru părţi. Melodia, "străbătută de intonaţii ancestrale, expusă la clarinet în prima parte, se sfarmă, ca apoi, după un lung travaliu al materialului sonor, substanţa muzicală să se reducă la un unic acord consonant major (Re), în ultima parte, în care din nou clarinetul să-şi expună incantaţia de sonorităţi minore" (A.Stroe).

C.Ţăranu, prin cîteva alternanţe de terţe mici transpuse pe o scară pentatonică, ne dă o viziune nouă asupra acestui concept încă puţin defi-

nit de aulodie. In Simfonia "Aulodica", reascultăm o doină "în forma ei primară, nealterată de timp şi spaţiu, purificată pînă la atingerea complexităţii" (M.Moldovan), expusă de trei flaute, deci o omofonie de aulodii.

Prezenţa momentelor aulodice în creaţiile majorităţii compozitorilor din a doua jumătate a secolului XX, din vestul sau sud-estul Europei, din America sau Japonia, ne îndeamnă să încercăm o definire a acestei specii monodice: aulodia. Date fiind originile acesteia, denumirea e valabilă şi astăzi; putem considera aulodia ca o evoluţie monodică de tip improvizatoric, modală, tonală sau serială, turnată într-o formă dorită de compozitor, ajungînd pînă la sonată sau fugă. Fiecare dintre modelele aulodice ale lui Debussy sau Jolivet, ale diferitelor şcoli naţionale (cea poloneză, italiană), ale lui Messiaen, Boulez, Ligeti, degaja un anumit ethos caracteristic, particular; aşa cum marea noastră tradiţie folclorică determină un specific aulodic al muzicii româneşti, muzică ce azi se situează, prin autenticitatea şi originalitatea ei, pe înalte culmi de creaţie şi mesaj artistic.

Aulodia - Stylistic Pattern of the Contemporary Music

Mihai Ghircoiaşiu

Summary

Starting from the antique instrument aulos and from the monody, as a syntactical category noticed by the musicologist Ştefan Niculescu, this study has the aim to analyse shortly the aulodia, like a stylistic phenomenon, specific to several trends of the 20th century music. After Debussy, Varèse, Jolivet, passing through the national schools, most of the today's composers cultivate this monodic sub-category, in the chamber or symphonic manner. The Aulodia, by its considerable presence in the contemporary Romanian creation, determines a certain ethos characteristic of the Romanian music, closely connected with our great folklore tradition - originated from the aulodia.

DOINA - ARGUMENT AL UNITĂŢII SPIRITUALE ROMÂNEŞTI

Dr. Virgil Medan
(CJCES-Cluj)

Gen prin excelenţă muzical, doina reprezintă unul din cele mai arhaice straturi ale muzicii din spaţiul sud-est-european, moştenire sigură din înfloritoarea artă a sunetelor[1], cultivată fără egal într-o lume în care strămoşii noştri, tracii, aveau să divinizeze pe cel mai mare creator sincretist - deopotrivă compozitor, poet şi interpret fascinant - care a fost Orfeu[2], dovadă elocventă a preţuirii de care se bucură muzica, dintotdeauna, în sufletele oamenilor acestor meleaguri, de natură să explice, măcar parţial, imensa bogăţie de tipuri melodice de care dispun popoarele neotrace, între care poporul român se distinge în chip evident[3].

Dimitrie Cantemir este primul care sugerase ideea că Doina ar fi unul dintre acei "zei necunoscuţi şi care se vede că se trag din idolii cei vechi ai dacilor"[4]. Cu aceasta, eruditul domnitor, plasa obîrşiile doinei înaintea ocupaţiei romane, adînc în preistoria traco-dacică[5], ipoteză pe cît de ingenioasă pe atît de convingătoare, demonstrată de B.P.Hasdeu într-un minuţios şi savant studiu[6] etimologic întreprins asupra acestui vechi cuvînt indoeuropean, cercetarea sa comparativă fiind puternic sprijinită de existenţa în limba română a variantei transilvănene - daina[7]. B.P.Hasdeu identifică numeroase corespondenţe ale acestui termen în limbile celto-irlandeze, sanscrită, persană, zendică, lituaniană etc., cu sensuri semantice foarte apropiate, înrudite cu al doinei noastre. Relevă chiar şi formele ungureşti dalolni şi danolni[8] = a cînta, crezînd însă că "între al nostru doină şi maghiarul danolni rezultă o asemănare de hazard"[9]. Dar opinia noastră este că şi în limba maghiară s-a putut păstra termenul de la popu-

---

1. O.L.Cosma, Hronicul muzicii româneşti, vol.I, Bucureşti, 1973, p.11-36.
2. V.Medan, Cîntece epice, Cluj-Napoca, 1979, p.28.
3. E.Comişel, Folclor muzical, Bucureşti, 1967.
4. D.Cantemir, Descrierea Moldovei, traducere de P.Pandrea, cu o prefaţă de C.I.Gulian, Bucureşti, 1956, p.268.
5. Idem, p.269.
6. B.P.Hasdeu, Doina. Originea poeziei poporane la români, în "Studii de folclor", Ediţie îngrijită şi note de N.Bot, Prefaţă de O.Bîrlea, Cluj-Napoca, 1979.
7. Idem, p.108.
8. Idem, p.110.
9. Idem, p.111.

laţia autohtonă, peste care s-au suprapus ungurii la sfîrşitul primului mileniu al erei noastre; în general, înrudirile existente (şi evidente) din cultura tradiţională românească şi cea maghiară nu le datorăm atît de mult influenţelor, interferenţelor, cum s-a crezut adesea, ci - cu precădere - substratului comun de sorginte traco-celtică[10]. Tocmai în acest sens este formidabilă, prin luciditatea şi caracterul său inedit, concluzia pe care Hasdeu o formula răspicat: "Aşa dară, la toţi neolatinii d o i n a e autoctonă: la apus - celtică, la răsărit - dacică (...)."[11] Ingenioasa demonstraţie efectuată de B.P.Hasdeu era - se pare - prea suplă, prea elevată spre a putea fi înţeleasă de către cei care i-au continuat cercetările întru cunoaşterea doinei. Majoritatea folcloriştilor literari citeau cu nedisimulată nedumerire scrierile lui Hasdeu despre doină, contrariaţi, desigur, de cîmpul neobişnuit al investigaţiilor sale etimologice din India pînă în Irlanda. In timp ce rezultatele cercetărilor lui B.P. Hasdeu rămîneau în conul de umbră al ignoranţei mediocrităţilor noastre intelectuale, în folcloristica de la noi erau considerate doine orice versuri cu caracter liric, amestecînd de-a valma textele cîntecelor propriu-zise cu textele de chiituri[12], cu textele de cîntece de joc[13], încît nici dacă ar fi dorit cineva să regizeze această derutantă confuzie nu o putea face cum avea să o împlinească, din păcate, necunoaşterea realităţilor din cultura noastră populară tradiţională. Nu s-a înţeles, iar unii nu înţeleg nici pînă astăzi, că pe baza unor versuri de imitaţie folclorică de felul: "Doină, doină, cîntec dulce,/ Cînd te-aud, nu m-aş mai duce"[14], nu se pot întreprinde cercetări etnologice. Aşa s-a întîmplat şi cu Ion Muşlea, care, pe temeiul textelor primite de la protopopul Ion Andron din Racşa şi de la alţi intelectuali din Ţara Oaşului, ajunsese la mare derută în sortarea genurilor şi speciilor folclorului zonal, declarînd, fără ocolişi, în deplină necunoştinţă: "De multe ori e greu să faci deosebire între 'ţîpurituri' şi doină"[15]. Or, la vremea la care Ion Muşlea scria acestea, despre doină se cunoşteau, deja, foarte multe lucruri, pe care el le ignora însă, în ciuda faptului că devenise un exponent al folcloristicii româneşti, investit cu foarte multă încredere de Academia Română. Unde era măreaţa cupolă euro-asiatică sub care îşi oficia B.P.Hasdeu investigaţiile vizionare, şi unde era debusolata cantonare a lui I.Muşlea în cercetări al căror rost, adesea,

10. V.Medan, op.cit., p.22.
11. B.P.Hasdeu, op.cit., p.115.
12. V.Medan, 1000 chiituri de pe Someş, Cluj, 1969, p.19.
13. V.Medan, Cîntece de joc, Cluj, 1972, p.7.
14. V.Alecsandri, Poezii populare ale românilor (adunate şi întocmite de...) Ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi variante de Gh.Vrabie, vol.I, Bucureşti, 1965, p.303.
15. I.Muşlea, Cercetări folclorice în Ţara Oaşului, în "Anuarul Arhivei de folclor", I, Cluj, 1932, p.138.

nici nu-l înţelegea? Mai grav era că I.Muşlea făcea "şcoală" cu asemenea teorii lipsite de orice suport realist, ştiinţific. Or, neîntrerupta noastră continuitate în spaţiul etnic moştenit de la străbuni trebuie susţinută cu argumente convingătoare, nu cu paleative. Pentru că însuşi Rösler afirma, cu toată convingerea, că: "Dacă vorba română daina, 'cîntec', e veche, atunci ea poate lesne să derive din limba dacică sau geto-tracică (...)."[16] Iată de ce etnologii de la noi care doresc să combată erorile de optică în interpretarea istoriei noastre ca ştiinţă a dăinuirii neamului valah pe aceste meleaguri, ar trebui să furnizeze date şi mărturii edificatoare, nu pseudoipoteze compromiţătoare. N-ar trebui să facem nici o taină din faptul că unii etnologi care nu reuşesc să pătrundă în miezul fenomenologiei culturii populare, comentînd cu o superficialitate crasă temele esenţiale ale spiritualităţii noastre ca: Miorita, Meşterul Manole, Doina şi multe altele, aduc un prejudiciu mai mare afirmării continuităţii noastre, decît a putut aduce Rösler. Cei care nu cred că atare teme majore din creaţia noastră tradiţională sînt cu mult anterioare secolului al XIII-lea, ajung volens-nolens adepţii teoriei röslerlene. In spatele unui limbaj folosit cu vădită pretenţiozitate în domeniul etnoliteraturii se ascund numeroase carenţe de interpretare a mesajului estetico-filozofic. Dar dacă filologismul a devenit, adesea, derutant în planul cercetărilor etnologice complexe, va trebui să recunoaştem că, nici în domeniul muzicologiei, terminologia nu a fost, întotdeauna, destul de clar utilizată. Doinele şi baladele se amestecau de-a valma, fără vreun discernămînt limpede[17], în pofida faptului că, după cîte se pare, din străvechi timpuri a existat o noţiune clară, menită să definească, măcar în ipostaza lui instrumentală, acest gen: Doina Oltului. Acest tip melodic, devenit emblemă a muzicii populare româneşti, a fost notat de înaintaşii şcolii muzicale româneşti începînd de la mijlocul secolului al XIX-lea, fiind valorificat în numeroase potpuriuri, suite, inclusiv în celebra Poemă Română de George Enescu. Larg răspîndit, acest tip melodic a devenit, treptat, destul de bine cunoscut nu numai în Oltenia, dar şi în Muntenia, Moldova şi Dobrogea, atît în variantele sale instrumentale cît şi vocale.

In 1912, cutreierînd satele maramureşene, compozitorul şi etnomuzicologul maghiar Béla Bartók a făcut primele înregistrări de doine din partea locului, numindu-le - cum le spun şi ţăranii de acolo - hori lungi. Muzicianul maghiar a fost frapat de prezenţa acestei categorii melodice în repertoriul maramureşenilor, existent deopotrivă atît în ipostaza vocală cît şi în cea instrumentală, şi cum cercetările folclorului românesc erau abia la începuturi în ceea ce priveşte investigaţia aspectelor sincretice şi compa-

---

16. Apud B.P.Hasdeu, "Doina" răstoarnă pe Rösler, în "Studii de folclor" (vezi nota 6), p.122.

17. O.Papadima, Doina - ca formă de artă (Doina ca melodie), în "Literatură populară română", Bucureşti, 1968, p.50.

rative, el n-a mai întrezărit unitatea de fond a doinei pe întreg spaţiul locuit de români. In Maramureş şi Ugocea, spunea B.Bartók, "găsim (...) 'hora lungă', desigur foarte veche, care este o nesfîrşită variaţie,foarte înflorită şi cu formă nehotărîtă, a unei singure melodii, avînd un caracter vădit instrumental"[18]. Ciudat este că B.Bartók nu s-a gîndit îndeajuns că această melodie ar putea fi autohtonă, de substrat. Căci iată ce scria el într-un alt context: "In 1913, într-un sat din centrul Algeriei, situat la marginea Saharei, am găsit un stil melodic similar; deşi asemănarea mi-a atras atenţia de la prima audiţie, totuşi nu am îndrăznit să văd în el decît o coincidenţă. Cine şi-ar fi putut închipui că peste o distanţă de mai mult de 2000 km s-ar putea arunca puntea unei relaţii cauzale! Ceva mai tîrziu, s-a constatat în mod succesiv că acelaşi tip melodic este bine cunoscut atît în Ucraina, Irak, Persia, cît şi în vechea Românie"[19]. Iată rădăcinile intercontinentale ale culturii noastre populare; iată universalitatea acestei culturi ancestrale! Intrebarea care ne-o punem este dacă nu cumva B.Bartók a cunoscut concluziile la care ajunsese B.P.Hasdeu prin savantele şi ingenioasele sale cercetări etimologice. Pentru că punctele lor de vedere aproape coincid. Ce păcat că lui Béla Bartók nu i-a fost permis, întotdeauna, de către aceia care împingeau Ungaria spre fascizare, să se pronunţe mai direct, mai obiectiv despre folclorul muzical românesc. Planul reacţionar, şovin, antivalah al intelectualităţii budapestane i-au reproşat, în permanenţă, că şi-a făcut o prea asiduă îndeletnicire din culegerea şi studierea muzicii populare româneşti, spre a demonstra filonul viguros, arhaic al spiritualităţii valahe, motiv pentru care l-au criticat, l-au ameninţat, l-au cenzurat, pînă cînd marele muzician a fost nevoit să-şi părăsească patria, în urma instaurării regimului de asuprire hortysto-fascist. Succesul etnomuzicologiei ar fi fost nebănuit de mare dacă B.Bartók putea intui imensele spaţii geografice în care limbajul muzical comun este o dovadă, de necontestat, a fraternităţii oamenilor, în pofida graiului articulat prin care se deosebesc cel mai mult[20], că, inclusiv înrudirile dintre muzica populară românească şi cea maghiară le datorăm în primul rînd substratului comun şi numai după aceea, şi în mai mică măsură, interferenţelor. Dar trebuie să recunoaştem că cercetările lui B.Bartók au stimulat nu numai culegerea folclorului nostru, dar şi investigaţii mai amănunţite asupra doinei. In prezent se ştiu incomparabil mai multe lucruri despre doină, chiar dacă denumirea ei cunoaşte o mare varietate în spaţiul nostru folcloric. Aşa cum arată Emilia Comişel, "Vorbind despre doină (numită, în terminologie populară, 'hora lungă', în nordul Transilvaniei, sau 'horea frunzii',

18 B.Bartók, Muzica populară românească, în "Insemnări asupra cîntecului popular", Bucureşti, 1956, p.171.

19 B.Bartók, De ce şi cum să culegem muzică populară?, în "Insemnări asupra cîntecului popular", Bucureşti, 1956, p.32.

20. V.Medan, Cîntece epice, op.cit., p.20,22.

'horea lungă','horea trăgănată', 'horea în glas' sau 'horea cu noduri' în Oltenia; 'cîntec lung', 'pa lungu', 'de jale', 'de ducă', 'de codru' etc. în Muntenia; 'a frunzii', 'de jale', 'de codru', 'de coastă' etc., ca şi în Moldova şi Dobrogea), poporul i-a sesizat cîteva din trăsăturile caracteristice: o melodie care depăşeşte în dimensiune un cîntec cu formă concisă, strofică, care reflectă un anumit conţinut legat de viaţa sufletească a individului (dar şi atitudinea lui faţă de societate), care cere,uneori, şi o anumită tehnică vocală ('cu noduri')"[21].

Faptul că acest gen a fost (şi mai este!) răspîndit pe întreg spaţiul folclorului românesc reprezintă un indiciu sigur al marii sale vechimi, mărturie de necontestat a răspîndirii sale, odinioară, pe întreg teritoriul locuit de traci. De aceea, susţinem cu convingere că stilul acesta trebuie să fi făcut parte din zestrea spirituală a tuturor neamurilor neotrace,deci a tuturor popoarelor sud-est-europene. Investigaţiile asupra acestui fenomen nu se pot sustrage unei atare viziuni. Căci, dacă mai putem sesiza şi surprinde numeroase reminiscenţe din ceea ce a fost, în urmă cu secole, în repertoriul cîntăreţilor din Peninsula Balcanică, e un indiciu sigur că doina a pierdut treptat din spaţiu, restrîngîndu-se, insular, la cîteva zone folclorice de pe teritoriul României, în folclorul vecinilor şi prietenilor noştri luînd, adesea, forme mai evoluate, mai puţin ornamentate. Iar dacă în repertoriul instrumental dăinuie cu o frecvenţă incomparabil mai mare, în întreg spaţiul nostru etnic, regăsibilă mai cu seamă în nenumăratele variante ale celebrului poem muzical despre "Ciobanul care şi-a pierdut oile", pe alocurea fiind denumit "Horea oilor", va trebui să recunoaştem că doina vocală s-a păstrat viguroasă la două extremităţi ale României, în două zone folclorice unde tradiţiile populare s-au conservat în forme de lăudabilă autenticitate: Maramureşul şi Bucovina,pe de o parte, şi Oltenia,pe de altă parte. Asemănările dintre doinele din nordul ţării noastre şi cele de la sud sînt prea evidente spre a mai putea fi contestate de cineva. Dar constatarea care se desprinde din investigarea comparativă a materialului muzical e că doina aduce argumentul unităţii în diversitate al culturii noastre tradiţionale de pe întreg teritoriul locuit de români.Deci o unitate stilistică indubitabilă, completată armonios printr-o pregnantă diversitate. Aici se ascunde marea taină pe care o încifrează cultura noastră autentic populară şi argumentul dăinuirii pe care-l incumbă doina: aici stăruie tulburătoarele întrebări pe care şi le pun toţi etnologii de pretutindeni[22], şi aici vin şi limpezile răspunsuri sigure: dacă unitatea genu-

---

21 E.Comişel, Doina (Horea lungă) din nordul Transilvaniei, în "Samus",II, Dej, 1979, p.47-55.

22 B.Bartók, Muzica populară maghiară şi cea românească, în "Insemnări asupra cîntecului popular", Bucureşti, 1956, p.191. Vezi şi C.Brăiloiu, Folclorul muzical, în "Opere",II, traducere şi prefaţă de E.Comişel,Bucureşti, 1969, p.116.

istică a doinei se întinde pe spaţii intercontinentale, din India pînă în Irlanda şi pînă în Sahara, atunci diversitatea stilistică existentă în spaţiul valah este dovada certă a vechimii sale multimilenare. Această concluzie aruncă adevăratele lumini asupra vechimii noastre pe aceste meleaguri şi, neapărat, asupra vechimii culturii noastre strămoşeşti.

La "Doina" (complainte populaire) - argument de l'unité spirituelle des Roumains

Virgil Medan

Résumé

Genre musical par excellence, la "Doina" (complainte populaire roumaine) représente une des plus archaïques hypostases de la musique de l'espace sud-est-européen, étant un héritage certe de l'inoubliable art des sons cultivé sans égal dans un monde où nos ancêtres, les Traces, allaient diviniser le plus grand créateur synchrétiste, à la fois créateur, poète et interprète fascinant, qui a été Orphée, preuve éloquente de l'estime dont jouit la musique dans les âmes des habitants de ce parage, étant de nature à expliquer au moins partiellement l'immense richesse de types mélodiques dont disposent les peuples néo-traces, parmi lesquels le peuple roumain se distingue d'une manière évidente.

D'autant plus, si l'on peut saisir les nombreuses réminiscences de ce qui a été il y a plusieurs siècles dans le répertoire des chanteurs de la Péninsule Balcanique, on observe que la complainte populaire a perdu graduellement de l'espace en se restreignant à quelques zones folcloriques sur le territoire de la Roumanie.

Si le répertoire instrumental connaît quand même une grande fréquence en ce qui concerne la complainte populaire retrouvable surtout dans les variantes de notre célèbre poème sur le "Berger qui a perdu ses moutons"(Miorița), et dans d'autres variantes aussi anciennes, "Les Chèvres", on doit reconnaître que la complainte populaire roumaine orale s'est conservée dans deux extrémités de la Roumanie, dans deux zones folkloriques où les traditions populaires se sont gardées sous des formes authentiques: Oltenia et Maramureş, Bucovina.

La constatation qui se dégage de l'investigation comparative du matériel musical (les arguments philologiques sont insuffisants) est que la complainte populaire roumaine apporte l'argument de l'unité dans la diversité en ce qui concerne la culture traditionnelle de tout le territoire peuplé par les Roumains.

(En français par Mariana Dragomir)

TOACA, UTILIZAREA EI, CONSIDERAŢII GENERALE ASUPRA REPERTORIULUI CULES

Stud. Constanţa Cristescu

In practica muzicală a poporului nostru, instrumentele de percuţie îndeplinesc rolul de a acompania diverse producţii vocale, obiceiurile sau dansurile, marcînd prin bătăi ritmul vocal sau coregrafic. Producţiile muzicale realizate pe aceste instrumente (tobe, dube, beţe de lovit, clopote, pinteni) au un caracter auxiliar, fiind dependente de cîntecele, obiceiurile şi dansurile pe care le acompaniază. Intre instrumentele de percuţie, un caz ieşit din comun în reprezintă toaca, avînd un caracter auxiliar numai ca acompaniament pentru Toconele. In rest, face excepţie, avînd un caracter autonom, solistic şi legi proprii de manifestare şi structurare.

Datorită faptului că repertoriul autonom de toacă nu a fost pînă în prezent sistematic cules şi studiat, ne propunem ca în lucrarea de faţă să facem o prezentare generală a acestuia, bazîndu-ne pe materialul reprezentat de cele 102 piese - dintre care 75 pentru toaca mare şi 27 piese pentru toaca de mînă - culese de noi în august 1983, apoi transcrise şi studiate. Zona de culegere se află în judeţele Suceava şi Neamţ: satul Vatra-Moldoviţei, mănăstirile Putna, Suceviţa, Vatra-Moldoviţei, Bistriţa, Văratec, Agapia, Sihla (schit), Sihăstria, Secu şi Neamţ.

Instrument rudimentar, cunoscut aproape la toate popoarele de pe glob, toaca a fost creată odată cu primele instrumente muzicale prin ultima perioadă a paleoliticului şi folosită la început în activitatea magică, reprezentînd forme de extensiune a membrelor, născocite în scopul intensificării volumului sunetelor (11,p.7 şi 37; 10,p.12-13).

Curt Sachs (14,p.26-32) susţine că obiceiul semnalării cu ajutorul unei plăci de lemn lovite este de provenienţă asiatică, fiind practicat înaintea apariţiei creştinismului în cultele tibetane. Obiceiul semnalizării cu ajutorul toacei a fost preluat şi s-a încetăţenit în cultul creştin prin secolul IV e.n., păstrîndu-se, după inventarea clopotelor de către Paulin de Nola (sec.V), doar în biserica de răsărit, ortodoxă (7,p.26; 14,p.26-32).

Astăzi, la noi, tocatul se practică în cadrul Bisericii Ortodoxe cu funcţie de semnalizare la mănăstiri şi în unele sate şi oraşe, anunţînd începutul serviciului religios sau momentele importante din slujbă (15, p.290-292; 16, p.233-234; 9, p.89). Datorită timbrului său spe-

CONSERVATORIUL „G. DIMA" BIBLIOTECA

cific, instrumentul este utilizat din ce în ce mai mult şi în creaţia muzicală cultă - enumerăm în ordinea apariţiei lucrărilor, cîţiva compozitori ce folosesc toaca: M.Jora, L.Glodeanu, Al.Paşcanu, S.Toduţă, V.Herman, V.Timaru, A.Pop, N.Brînduş -, în scopul realizării unor sugestii etnografice.

Deşi toaca este cu precădere un instrument de cult, repertoriul său are un vădit caracter popular, folcloric. Funcţia de semnalizare pe care o îndeplineşte toaca în cadrul cultului dovedeşte caracterul ei utilitar. Dar aceste semnale constituie pentru "tocaşi" şi prilejuri de manifestare estetică, concretizată în producţii de certă valoare artistică. Obiceiul tocatului se menţine prin tradiţie, păstrîndu-se în cult ca un obicei de mare vechime. Modul de circulaţie şi difuzare a repertoriului este oral, învăţarea tocatului fiind în majoritatea cazurilor bazată pe imitare: "tocatu' nu s'învaţî, sî furî" (citat din informaţiile culese de la tocaşi).

In uzul bisericii se folosesc trei tipuri de toacă: toaca mare, toaca portabilă (de mînă) şi toaca de fier (tochiţa) (10,p.290-292; 7,p.95). Noi ne vom referi la toaca mare. Aceasta este o placă din lemn de paltin alb, de lungime între 3-4 m, lăţime între 20-40 cm, grosime între 3-5 cm, în care se bate cu două ciocănele de forma unor butoiaşe cu muchiile rotunjite şi partea de bătaie puţin ovală. Toaca mare este prevăzută la capete cu găuri de rezonanţă, în număr variabil de la o toacă la alta, dar dispuse simetric.

Ca posibilităţi sonore, cele mai bune toace pot emite primele 10 armonice, înălţimile reale fiind în funcţie de acordajul fiecărei toace. Sunete de înălţime diferită se emit în locuri diferite pe lungimea toacei, iar sunete de aceeaşi înălţime dar cu un timbru diferit se emit lovind pe aceeaşi linie pe lungimea toacei, dar în locuri diferite pe lăţimea ei. Sunete penetrante se emit pe noduri.

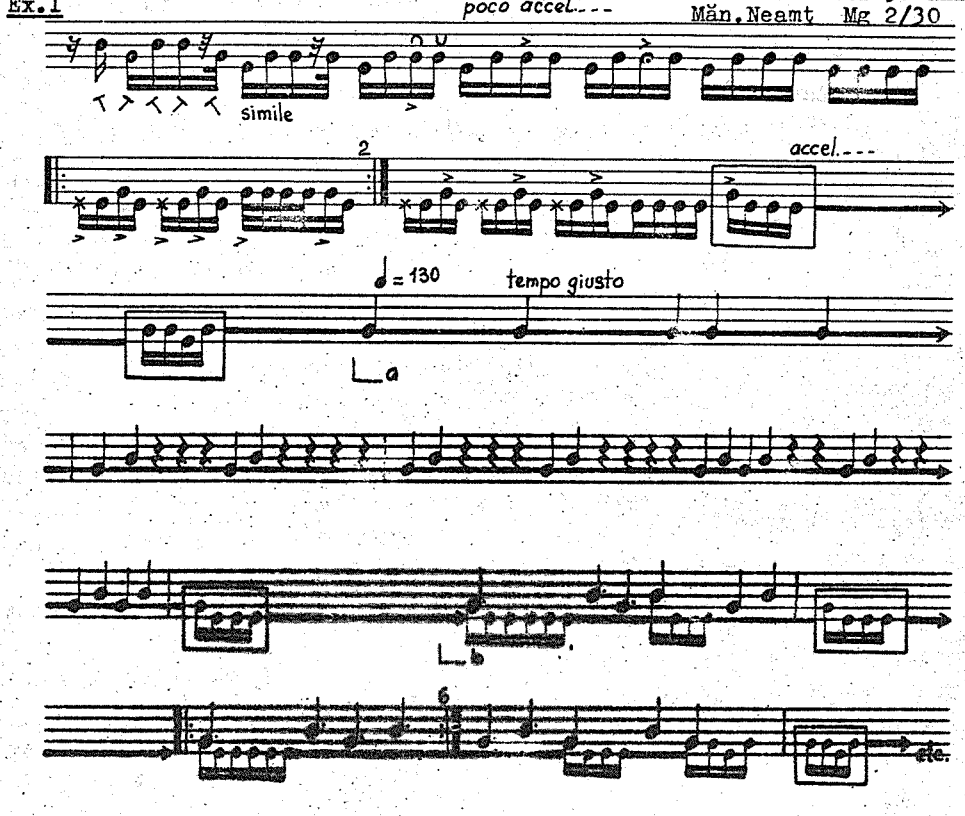
Tehnica de bătaie se bazează pe alternarea uniformă a mîinilor în bătaie ritmică rapidă. Se bate în general cu toată partea de bătaie a ciocănelelor, bătaia pe muchie fiind folosită pentru obţinerea unor efecte timbrale speciale, şi anume: sunete seci şi efecte de ecou.

Piesele produse pe toacă nu sînt diferenţiate prin titulatură, fiind simplu numite "soroace". Numărul şi dimensiunile acestora sînt determinate de importanţa slujbei sau a momentului din slujbă pe care îl anunţă. Din punctul de vedere al realizării, distingem două categorii de piese: piese polifonice (polifonie latentă, neimitativă) şi piese monodice. Piesele polifonice sînt realizate prin îmbinarea a două elemente specifice, distincte ca sonoritate, şi anume "isonul" şi "florile". Isonul este reprezentat prin formule ritmico-melodice ostinate, cu efect de pedală ritmică, iar florile sînt formule ritmico-melodice (ritmico-timbrale) rezultate din rezonanţa bătăilor accentuate, pregnante,

ce se evidenţiază pe fundalul sonor al isonului.

Ex.1

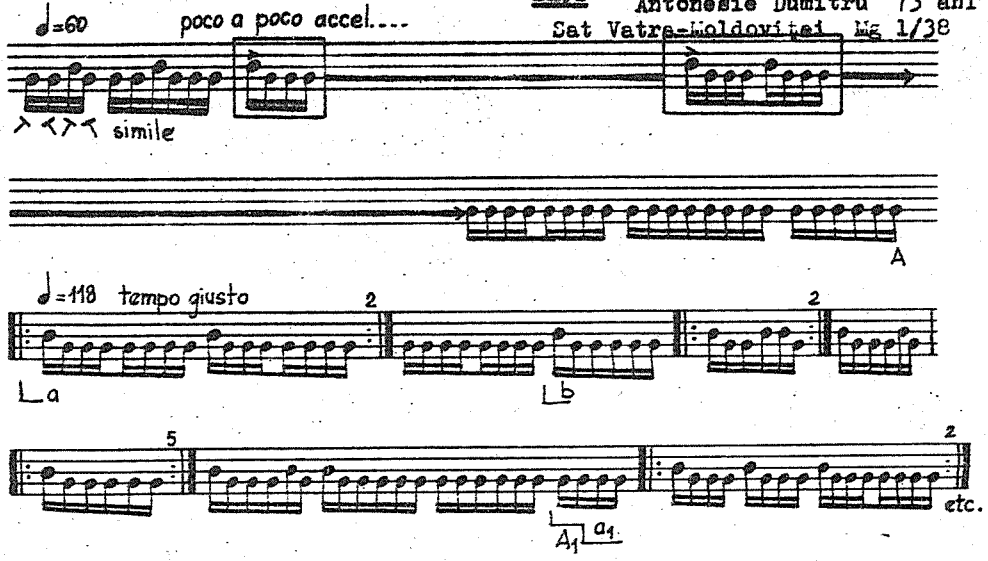
Trifon Gavril 56 ani
Măn.Neamţ Mg 2/30



La piesele monodice, florile lipsesc.

Ex.2

Antonesie Dumitru 73 ani
Sat Vatra-Moldoviţei Mg 1/38



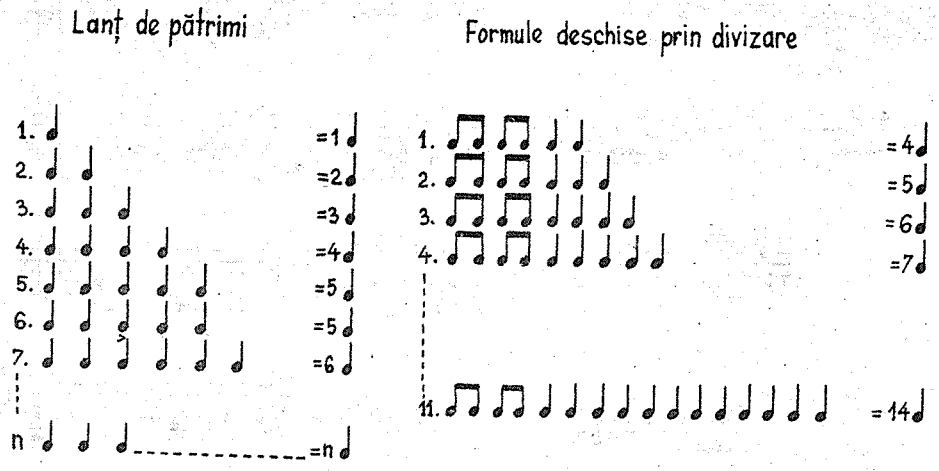
Elementul de bază în realizarea pieselor îl constituie ritmul, care poate fi considerat ca un sistem distinct al ritmicii populare, încă necodificat ca atare de către muzicologi şi pe care-l numim <u>ritmul percutat autonom</u>.

Pulsaţia este dată de ison, gruparea ritmică a acestuia impunînd unitatea de timp, respectiv pătrimea în cazul grupărilor binare de patru şaisprezecimi( ) şi pătrimea cu punct în cazul grupărilor ternare de şase şaisprezecimi( ). Ritmul isonului este binar în esenţa sa, chiar şi în cazul isonului de şase şaisprezecimi, deoarece se merge pe pulsaţii perechi de cîte două şaisprezecimi( ), fiecare pereche fiind rezultatul lovirii succesive cu fiecare mînă (= 2+2, = 2+2+2). Tempoul la începutul pieselor este aproximativ = 44-80, iar pe parcursul pieselor devine constant: = 100-165 pulsaţii pe minut. Accentele apar în ison în general pe prima sau prima şi a treia şaisprezecime la isonul binar şi pe prima şaisprezecime la isonul ternar. Accentele sînt mai mult accente melodice decît ritmice, ele fiind obţinute de obicei prin folosirea unui sunet sau timbru diferit, în raport cu sunetele anterioare sau posterioare lui în grupare.

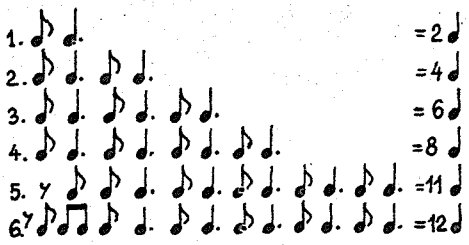
In funcţie de gruparea de ison pe care se formează florile, acestea sînt binare şi ternare. (A se vedea ex.1 şi ex.2). Varietatea formulelor ritmice în cadrul fiecăreia din grupele de flori enunţate mai sus se obţine cu ajutorul următoarelor procedee de variaţie, ce devin <u>principii</u> ale delimitării sistemului ritmic: divizarea, contopirea, augmentarea şi acumularea de durate (timpi la durata globală) şi/sau pulsaţii.

<u>Ex.3</u>

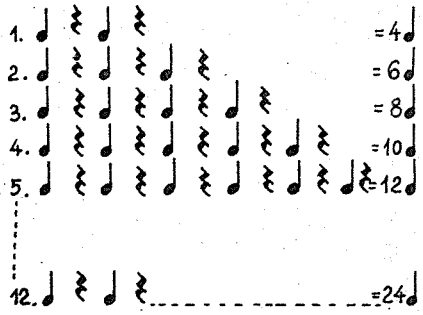
Extrase ilustrative din sistemul ritmic alcătuit de autor



Lanț de tip anapestic



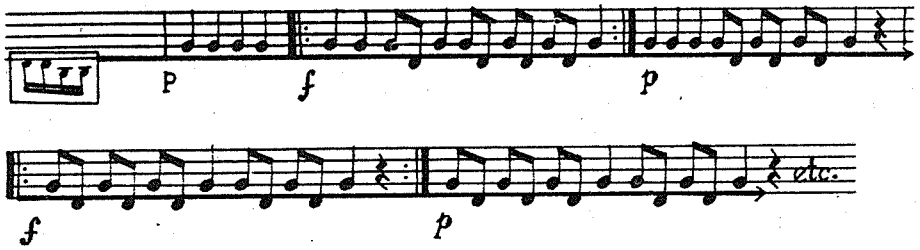
Lanț de ♩ augmentat



Din punct de vedere melodic, florile realizează de obicei melodii de două sunete dispuse la interval de terță mică, terță mare, rareori la secundă mare. In general, numărul variantelor melodice ale unei formule ritmice este foarte redus, practicîndu-se în cadrul aceleiași piese transpunerea unuia și aceluiași tipar melodic pe alte sunete, în funcție de posibilitățile sonore ale fiecărei toace și de tehnica tocașului. Nuanțele dinamice sînt puțin folosite, exploatate la maximum fiind posibilitățile timbrale ale toacei și diversele tehnici de bătaie. Totuși nuanțele nu sînt neglijate, fiind realizate crescendouri și contraste de sonoritate prin efecte de ecou.

Ex.4

Filofteia Onțanu 55 ani
Măn. Agapia Mg 1/59

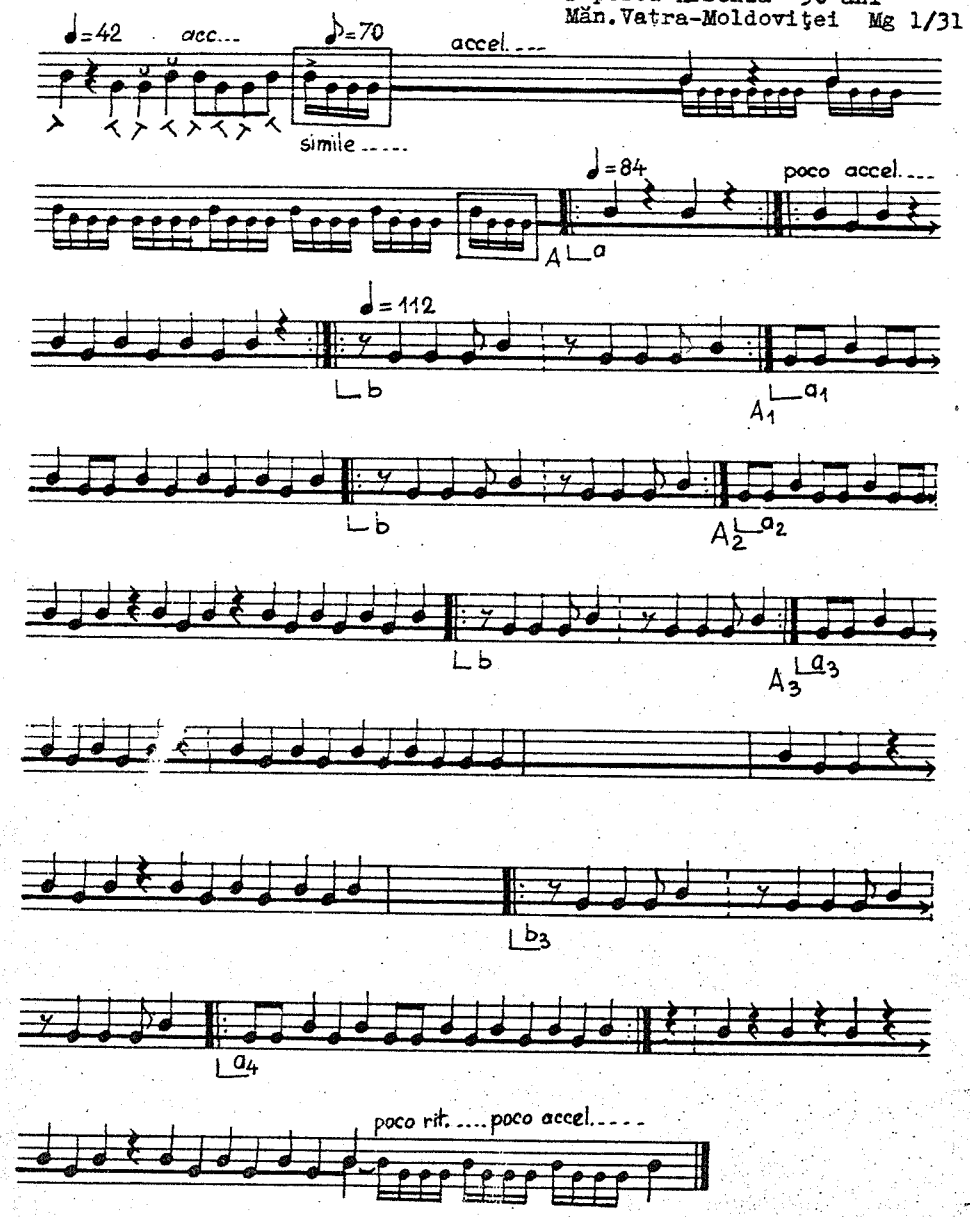


In privința modului de structurare a pieselor, distingem la fiecare piesă forma propriu-zisă și elemente auxiliare: introducere, interludii și încheiere. Majoritatea pieselor sînt forme deschise de lanț liber, lanț variațional sau lanț de alternanță binară sau ternară, dovedind - împreună cu principiul acumulării, ce guvernează ritmul -, caracterul improvizatoric al pieselor de toacă.

(A se vedea ex.5 pe pagina următoare)

Ex.5

Popescu Arsenia 50 ani
Măn.Vatra-Moldoviţei Mg 1/31



Indicații de notație:

- formulă de ison

- se repetă liber formula

- accente puternice rezultate din bătaia pregnantă, cu aruncarea laterală a ciocanului sau lovirea toacei pe noduri - flori

- fragment cu floare. Floarea poate modifica momentan formula melodică a isonului. Corect se scrie: dar impresia auditivă este cea din notația propusă.

- sunete seci

- notă mai lungă decît durata notată

- notă mai scurtă decît durata notată

- se cîntă întîi f și se repetă p

- se repetă formula cuprinsă între de n ori

- se lovește cu mîna dreaptă

- se lovește cu mîna stîngă

Bibliografie

1. T.Alexandru, Folcloristică, organologie, muzicologie, Studii,vol.II, București, 1980
2. T.Alexandru, Instrumentele muzicale ale poporului român, București, 1956
3. T.Brediceanu, Melodii populare românești din Banat, București,1972
4. T.T.Burada, Opere, vol.III,IV, București, 1978, 1980
5. J.Chailley, 40.000 de ani de muzică, București, 1972

6. E.Comişel, Folclor muzical, Bucureşti, 1967
7. J.Cheralien, A.Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, vol.IV,Paris, 1981
8. A.Dogaru, Nouvelles Musicales de Roumanie, în rev."Muzica", nr.10-11/1981
9. I.Ganea, Toaca în cultul Bisericii Ortodoxe Române;semnificaţia şi importanţa ei, în "Biserica Ortodoxă Română", Bul.Of.al Patriarhiei Române, nr.1-2/1979
10. R.Ghircoiaşiu, Contribuţii la istoria muzicii româneşti, Bucureşti, 1963
11. R.I.Gruber, Istoria muzicii universale, vol.I, Bucureşti, 1961
12. I.R.Nicola, I.Szenik, Tr.Mîrza, Curs de folclor muzical, vol.I,Bucureşti, 1963
13. A.Popa, Instrumentele de percuţie, Bucureşti, 1972
14. C.Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig, 1930
15. T.Tarnavski, Liturgica, Cernăuţi, 1929
16. Tipic bisericesc, Bucureşti, 1976
17. Enciclopedia Elefteruzakis, vol.VII, Atena, 1929

(Conducător ştiinţific: Conf.dr. Traian Mîrza)

Toaca, its Utilization, General Considerations on the Collected Repertory

Constanţa Cristescu

Summary

Among the percussion instruments used in the musical practice of the Romanian people, the toaca (a wooden or metal plate, which, being sounded, calls people to church) represents a distinguished case as it has an autonomous, soloist character, proper laws of manifestation and structure. The paper contains a general presentation of the instrument, its utilization and the executions on it. Owing to the fact that the autonomous toaca repertory has not been systematically collected and studied yet, we take our stand on a stock of 102 pieces, collected by us in Moldavia, in August 1983. Analysing the collected repertory, the rhythm is distinguished as a basic element in the creation of the pieces. This appears as a distinct system of the popular rhythmics, still uncodified as such by the musical experts, and called by the author the autonomous percuted rhythm.

ANALIZA STRUCTURII SONORE A MELODIILOR DE COLINDE CU AJUTORUL CALCULATORULUI ELECTRONIC

Maria-Iulia Lăzărescu
(prof.,Şc.gen.de muzică,Rm.Vîlcea)
Cornel F. Ţăranu
(analist, C.T.C.E. Cluj)

Subiectul acestei lucrări a fost determinat de analiza structurii sonore a cîntecelor propriu-zise, efectuată într-o lucrare prealabilă[1], cu ajutorul calculatorului electronic. Această realizare ne-a deschis numeroase noi obiective de cercetare. Printre acestea se numără şi analiza structurilor sonore aparţinînd altor genuri folclorice, diferite de cîntecul propriu-zis. Ea presupune adaptarea etapelor cercetării la noua tematică şi verificarea eficacităţii acestui transplant prin validarea dată de comparaţiile dintre rezultatele calculatorului şi cele obţinute prin metode tradiţionale, pentru sondaj.

Obiectul studiului constituie un număr de 107 cîntece cu text epic, dintre care unele au melodii de colinde, alese din colecţia publicată de Virgil Medan[2].

In urma unui prim contact stabilit prin parcurgerea materialului, devenit obiect de cercetare, ni s-a conturat o posibilă grupare dihotomică a acestuia; am ales structurile penta-hexacordice, conform asemănărilor percepute între structurile sonore de stare majoră şi minoră. In prima fază a cercetării am urmărit compararea substratului sonor al celor două categorii (aproape egal reprezentate: 54 şi, respectiv, 53 melodii de colindă) aşa cum ni se prezintă, cu transformările lor, în variantele din cadrul cîte unui tip melodic.

O primă contribuţie a calculatorului este aceea de a stabili cu exactitate raporturile sonore din cadrul fiecărei melodii şi a da astfel posibilitatea afirmării sau infirmării acestei clasificări. Rezultatul va stabili raporturile precise dintre structurile sonore studiate şi va orienta subiectul cercetării de viitor.

A fost necesară construirea unui sistem de codificare în alcătuirea căruia am ţinut seama de acele calităţi ale sunetului care sînt necesare în mod particular analizei structurii sonore. S-a implicat deci, pe lîngă înălţimea şi durata sunetelor, şi luarea în considerare a anumitor parametri cum sînt: poziţia, locul ocupat de un anumit

1 M.-I. Lăzărescu, Aplicaţii ale cibernetici în studierea structurii sonore a cîntecului propriu-zis din colecţia "Rumanian Folk-Music", vol.II de B.Bartók, lucrare de diplomă,Conservatorul "G.Dima",Cluj-Napoca, 1982.

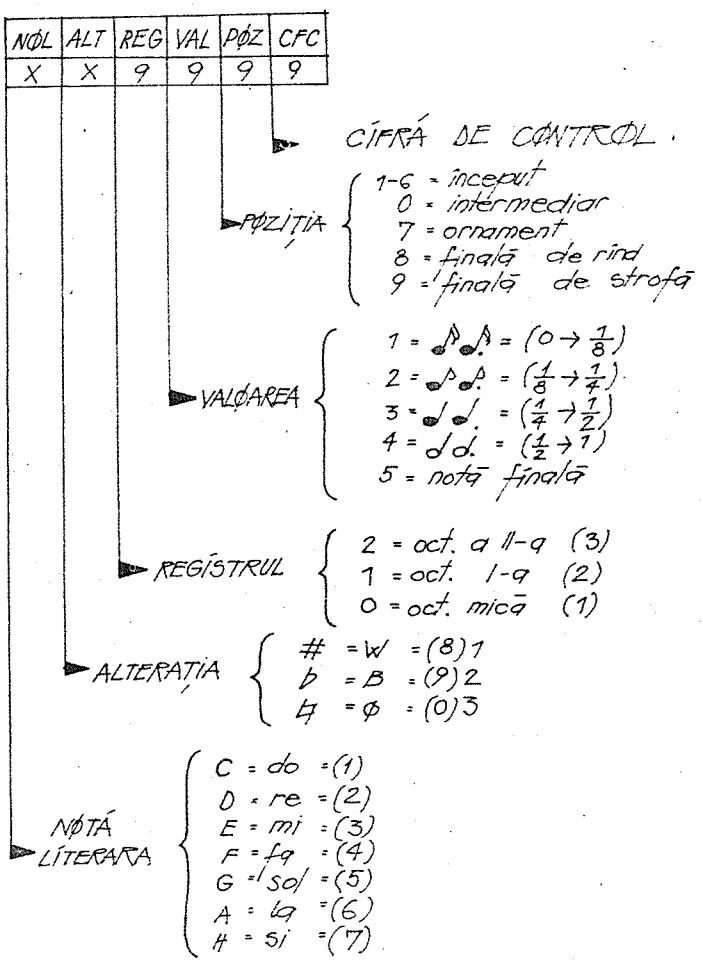
2 V.Medan, Cîntece epice, Cluj-Napoca, 1979.

sunet în construcţia liniei melodice (la început de rînd melodic, la sfîrşitul lui, în partea sa mediană, ca interjecţie care precede sau urmează un rînd melodic, precum şi nota finală a strofei).

Fiecărei note i se atribuie un cod de şase cifre, dintre care primele cinci descriu nota, iar a şasea reprezintă o simplă "cifră de control".

Tabel 1

CODIFICAREA NOTELOR



La codificarea melodiei, pe lîngă codificarea notelor sale s-au codificat şi informaţiile necesare pentru identificarea ei: număr de ordine, numărul cartelei perforate a melodiei, localitatea şi regiunea din care a fost culeasă.

Aşa se prezintă primele cartele ale primei colinde codificate:

Tabel 2

CODIFICAREA NOTELOR

| Nr. CÂNTEC | VAR | Nr. CARTE | BLOC | REG | NOTA | ALT | REG | VAL | POZIC | | |

$P = 1$ dacă $[NØTA\ (i-1) \pm 1 = NØTA\ (i)] = NØTA\ (i+1) \pm 1$

nota de pasaj este încadrată (precedată şi urmată) de note la distanţă minimă faţă de ea (una superioară şi alta inferioară) formînd împreună un mers ascendent/descendent;

$$A_1 = 1 \text{ dacă } \left\{ \begin{array}{l} NØTA\ (i) = NØTA\ (i+1) \\ VAL\ \ (i) < VAL\ (i+1) \end{array} \right\} \cap VAL \neq 1$$

anticipaţie este considerată nota cu aceeaşi înălţime ca cea care o urmează avînd de obicei o durată mai mică;

$$R = 1 \text{ dacă } \left\{ \begin{array}{l} NØTA\ (i) = NØTA\ (i-1) \\ VAL\ \ (i) \leqslant VAL\ (i-1) \end{array} \right\} \cap VAL \neq 1$$

nota repetată este nota care are înălţime identică cu precedenta sa şi durată mai mică sau egală cu aceasta;

$A_2CR = 1$ dacă $A_2 = 1$ $UCR = 1$

$$A_2 = 1 \text{ dacă } \left\{ \begin{array}{l} NØTA\ (i) = NØTA\ (i-1) \\ VAL\ \ (i) \geqslant VAL\ (i-1) \end{array} \right.$$

nota anticipată este precedată de o notă de aceeaşi înălţime şi durată mai mică sau egală cu a ei;

$$CR=1 \left\{ \begin{array}{l} \begin{pmatrix} NØTA(i) > NØTA(i-1) \\ NØTA(i) > NØTA(i+1) \end{pmatrix} \cup \begin{pmatrix} NØTA(i) < NØTA(i-1) \\ NØTA(i) < NØTA(i+1) \end{pmatrix} \end{array} \right.$$

nota culminaţiei relative este mai înaltă (mai gravă) decît cea precedentă şi următoare - culminaţie pozitivă/negativă;

$ICA = 1$ dacă $I = 1 \cup CA = 1$

$I = 1$, dacă $PØZ \neq 0, 7, 8, 9$

$CA=1$, dacă $[NØTA(i) = NØTA \cdot MAX] \cup [NØTA(i) = NØTA \cdot MIN]$

nota culminaţiei absolute este nota care atinge maximum sau minimum de înălţime a liniei melodice (exceptînd sunetele de capăt de registru eliminate în prealabil);

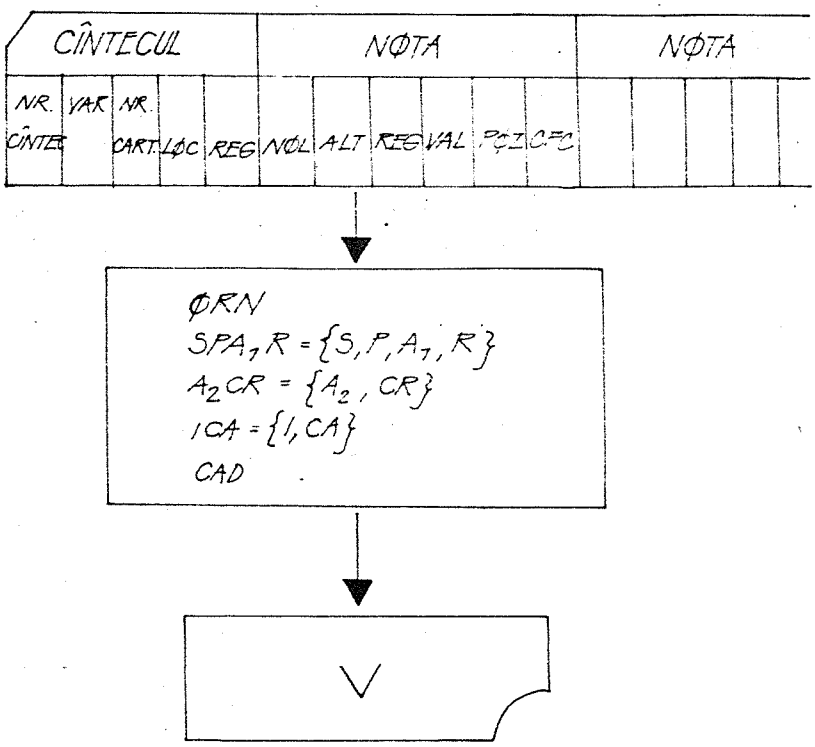
$CAD = 1$ dacă $PØZ = 9$

Meritul teoretic principal al acestui studiu constă în modelarea şi transpunerea pe calculator a analizei muzicologice realizate de specialist cu ajutorul cunoştinţelor sale teoretice şi a muzicalităţii sale personale.

Modelul analizei muzicologice este preluat dintr-un studiu publicat de Ileana Szenik[3], acesta fiind adaptat şi concentrat conform necesităţilor calculatorului. Problema-cheie a acestui deziderat a constat în modelarea parametrilor intermediari.

Schema-bloc a prelucrării la calculator este:

Tabel 3



Unde: ORN = notă ornamentală (de schimb, anticipaţie etc.)

SPA_1R S = notă de schimb
P = notă de pasaj
A_1 = anticipaţie
R = notă repetată

A_2CR A_2 = notă anticipată
CR = culminaţie relativă

3 I.Szenik, Tipologia melodică folclorică în lumina variabilităţii şi stabilităţii. Modelarea profilului în rîndul melodic, în "Lucrări de muzicologie", vol.10-11, Cluj-Napoca, 1979.

ICA

I = notă de început

CA= culminaţie absolută = $\left\{\begin{matrix}\text{maxim}\\ \text{minim}\end{matrix}\right\}$

CAD = nota cadenţială

Modelul matematic se prezintă astfel:

1.	IF NØTA(I) = ornamentală	PØZ=7	GØ TØ 13.
2.	IF NØTA(I) = sfîrşit	PØZ=9	GØ TØ 13.
3.	IF NØTA(I) = început	PØZ $\neq$ 0,7,8,9	GØ TØ 13.
4.	IF NØTA(I) = MAX sau MIN		GØ TØ 13.
5.	IF NØTA(I) = pasaj şi VAL = 1		GØ TØ 13.
6.	IF NØTA(I) = schimb şi VAL=1		GØ TØ 13.
7.	IF NØTA(I) = pasaj		GØ TØ 13.
8.	IF NØTA(I) = capăt de pasaj MAX.REL		GØ TØ 13.
9.	IF NØTA(I) = NØTA(i+1) anticipată		GØ TØ 13.
10.	IF NØTA(I) = NØTA(i-1) repetată VAL(I) $\leq$ VAL(i+1) $\cap$ VAL $\neq$ 1		GØ TØ 13.
11.	IF NØTA(I) = NØTA(i-1) anticipată VAL(I) $\geq$ VAL(i+1) $\cap$ VAL $\neq$ 1		GØ TØ 13.
12.	IF sunet ornamental		GØ TØ 13.
13.	STØP.		

Calculul valorii fiecărei înălţimi în parte nu se reduce la atribuirea de valori pentru poziţiile metrice şi liniare ale fiecărui sunet şi însumarea acestora la nivelul fiecărei înălţimi. Rezultatele trebuie să reflecte raportul fiecărei înălţimi cu toate celelalte elemente ale scării care fac parte din construcţia scării respective. Am atribuit tuturor componentelor structurii sonore a unei strofe şi întregii scări valoarea "1".

Tabel 4 ALGORITMII DE DETERMINARE A VALORII

$$V_{(i,j,k)} = \frac{C_1 + C_2 + \dots + C_n}{C}$$

unde i,j,k = indici din matricea de calcul;

i = NØL j = REG k = ALT

$C_1, C_2, \dots C_n$ = valoarea unei apariţii a sunetului calculat cu formula:

$C_{(i,j,k)} = VAL_{(i,j,k)} + CFC_{(i,j,k)} - 1$

sau citită direct din tabelul din bibliografie;

C = valoarea tuturor apariţiilor tuturor sunetelor dintr-o strofă, calculată cu formula:

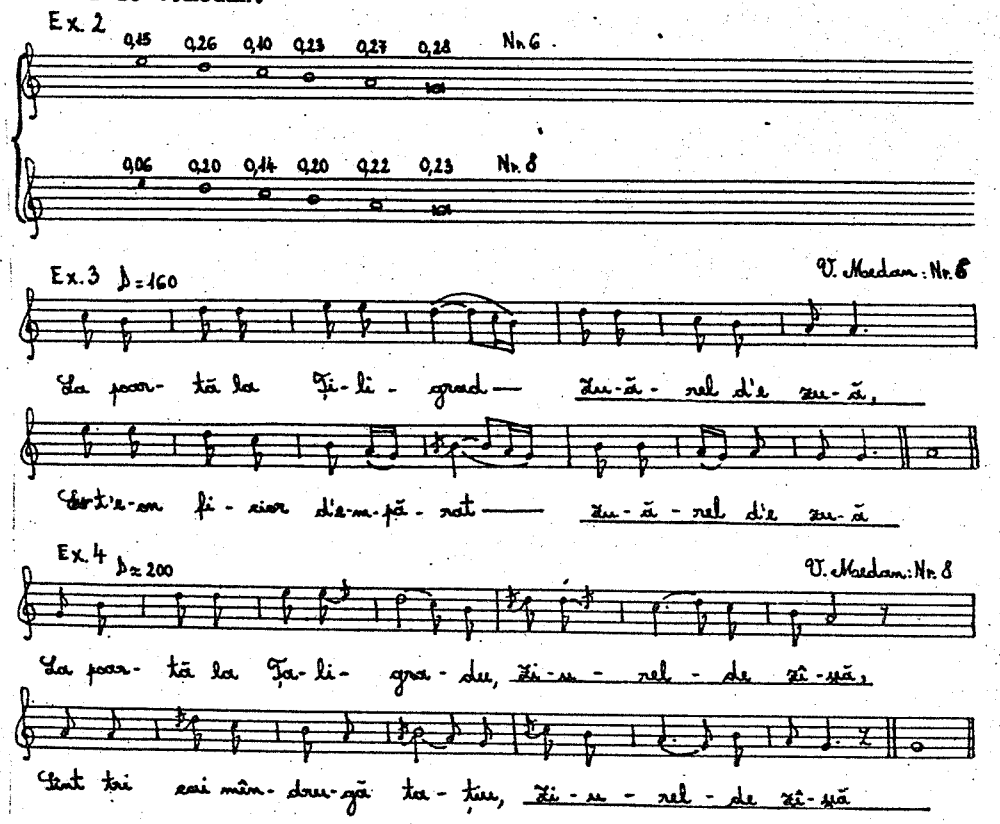
CFC / VAL	1	2	3	4	5
1	1	2	3	4	5
2	2	3	4	5	6
3	3	4	5	6	7
4	4	5	6	7	8
5	5	6	7	8	9

$$C = \sum_{i=1}^{7} \sum_{j=1}^{3} \sum_{k=1}^{3} \cdot SC\,(i,j,k)$$

$$SC_{(i,j,k)} = SC_{(i,j,k)} + C_{(i,j,k)}$$

Valoarea fiecărui sunet în raport cu celelalte este redată sub forma unei liste în care rezultatele sînt ordonate în funcţie de înălţimea sunetului, sub formă de scară descendentă. Fiecărei înălţimi - reprezentate grafic prin silabe, simbol pentru alteraţie şi număr pentru registru, conform practicii muzicale uzuale - îi este atribuită valoarea care reprezintă ponderea ei în respectiva structură sonoră. Afişarea este ordonată crescător în funcţie de numărul şi litera - semnul variantei - colindei, sub care se găseşte înregistrată în colecţie.

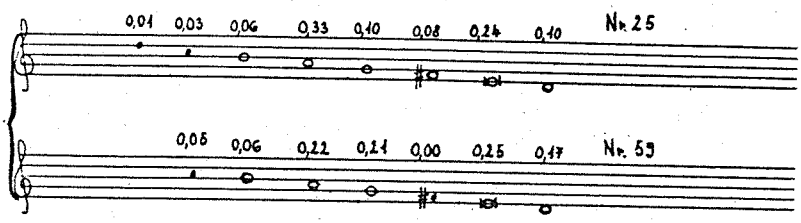
Verificarea prin procedee tradiţionale a structurilor sonore analizate de calculator a confirmat rezultatele obţinute. Compararea structurilor sonore scoate în evidenţă evoluţia variantelor tipurilor de stare majoră - de la pentacord la hexacord - aşa cum o reflectă şi exemplul 2 şi melodiile din exemplele nr.3 şi 4, respectiv 6 şi 8 din colecţia semnată de V.Medan.



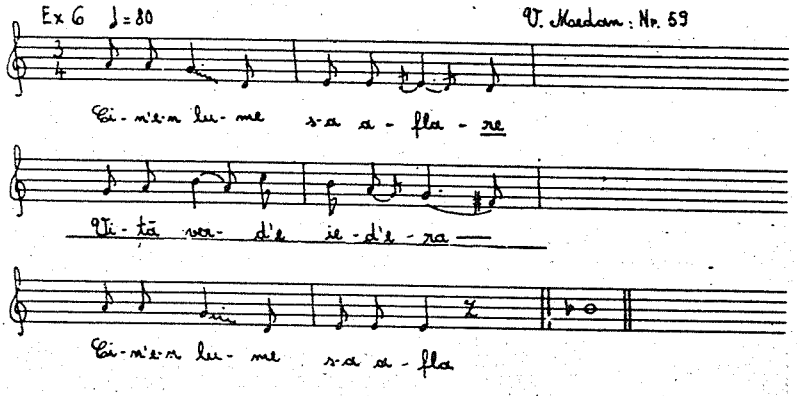
Hexacordul conturat printr-o repartiţie valorică echilibrată a sunetelor din exemplul nr.6 se restrînge în exemplul nr.8 la un pentacord, datorită reprezentării foarte slabe a sextei (mi^2), abia atinsă.

Lista substraturilor sonore studiate ne-a permis şi observarea transformărilor dintre variantele unei melodii. Astfel, faţă de substratul pentatonic cu pilonii pe sol-la-si şi finala mi din melodia nr.59, în varianta sa din exemplul nr.25 din aceeaşi colecţie citată, se produce deplasarea centrului modal, datorită evidenţierii sunetului re^1, concomitent cu sublinierea terţei fa diez, rezultînd un mod de stare majoră cu finala pe treapta a doua.

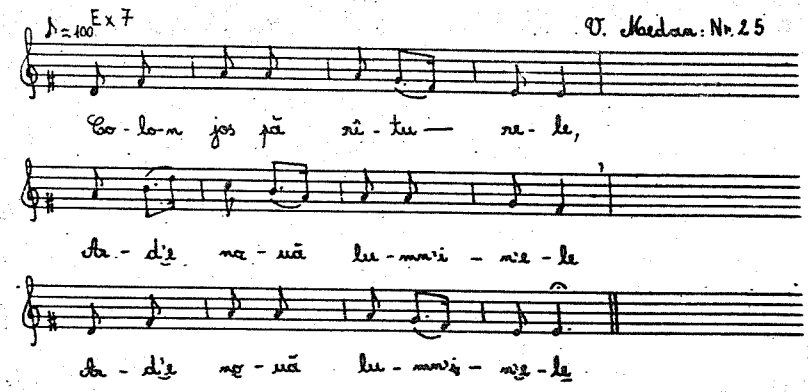
Ex 5



Ex 6 ♩=80 V. Maedan: Nr. 59



♩=100 Ex 7 V. Maedan: Nr. 25



Cercetarea noastră nu a ajuns în faza finală, ea este încă în curs de rezolvare; exemplele prezentate au avut rolul de a ilustra şi a fixa scopul urmărit.

The Analysis of the Sonorous Structure of the Melodies of Carols with the Help of the Computer

Maria-Iulia Lăzărescu
Cornel F. Ţăranu

Summary

The paper analyses by cibernetical ways, with the help of the computer, the sonorous structures of 107 carols from the Epic Songs collection, published by Virgil Medan.

The comparison of the listings containing the sonorous structures of the material, posted by the computer, has confirmed the dichotomic grouping of the melodies: of major and minor state; there is emphasized the evolution of the types of major state, from the pentachord to the hexachord; the transformations among the variants of some melodies, for example: the evolution from a pentachord to a mood of major state by the moving of the modal centre, opening at the same time the way towards future researchings.

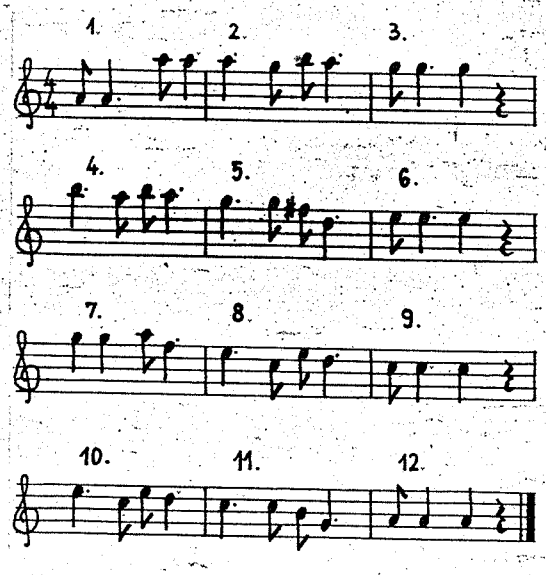
VARIANTELE INSTRUMENTALE ALE UNUI TIP MELODIC POPULAR MAGHIAR DIN PĂLATCA (JUD.CLUJ)

Stud. Szalay Zoltán

Melodiile instrumentale din muzica populară maghiară, după cum constată Kodály Zoltán[1], sînt în mare parte variantele unor tipuri vocale. Din această categorie face parte, fără îndoială, şi tipul tratat aici[2]. Scopul lucrării este cercetarea modalităţilor de variaţie, sub aspectele în care apar la zece variante interpretate de lăutarii din comuna Pălatca, judeţul Cluj.

Pe baza celor mai frecvente formule melodice am alcătuit un model tipologic optim al melodiei, care va servi ca termen de comparaţie:

Ex.1



Deoarece formulele melodice au pe de o parte funcţii certe în linia melodică şi în structură, pe de altă parte dispun de un profil melodic conturat, le numim motive. Ele se delimitează şi ca unităţi metrice (măsuri).

Tipul melodic cercetat face parte din stratul vechi al melodiilor populare maghiare; se desfăşoară în două sisteme pentatonice aflate la

1 Kodály, Z., A magyar népzene, ediţia a 8-a, Budapesta, 1981, p.8.

2 A lapádi erdő alatt, colecţie întocmită de Szenik I., Almási I. şi Zsizsmann I., Bucureşti, 1957, nr.33.

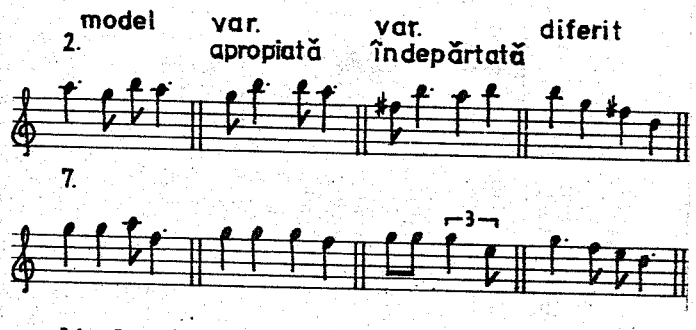
distanţă de cvintă perfectă. Schema structurii arhitectonice este: $A^5B^5A_vB_v$. In economia limbajului muzical, unele motive sînt polisemice: motivul 2 şi 4 sînt variante apropiate, iar 8 şi 10 sînt identice; prin transpoziţia la cvinta inferioară se identifică şi alte motive din cele două segmente.

Tehnica variaţiei se realizează pe mai multe planuri.

A. Variaţii melodice ale motivelor

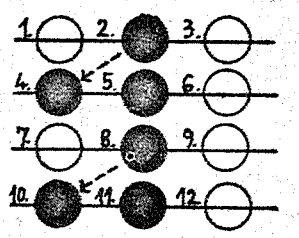
1. Motivele din cele zece variante pot fi grupate, pe baza relaţiei faţă de modelul tipologic, în următoarele categorii: identic, variantă apropiată, asemănător (adică variantă îndepărtată) şi diferit. La compararea motivelor am lucrat cu scheme melodice; astfel, nu am ţinut cont de ornamentele folosite foarte abundent, de anacruze, de variaţia ritmică sau de repetările de sunete provenind din divizarea valorilor; în pofida varietăţii, formulele cadenţiale au fost considerate identice, deoarece în execuţia instrumentală ele sînt circumscrieri cu figuraţii stereotipe; motivele transpuse la octava superioară, provenind din procedeele tehnice ale execuţiei instrumentale, au fost luate în considerare la înălţimea corespunzătoare modelului. Pentru exemplificarea relaţiilor dintre motive prezentăm motivele 2 şi 7 din model, cu cîte o variantă apropiată şi îndepărtată, respectiv motiv diferit situat în aceeaşi poziţie structurală:

Ex.2



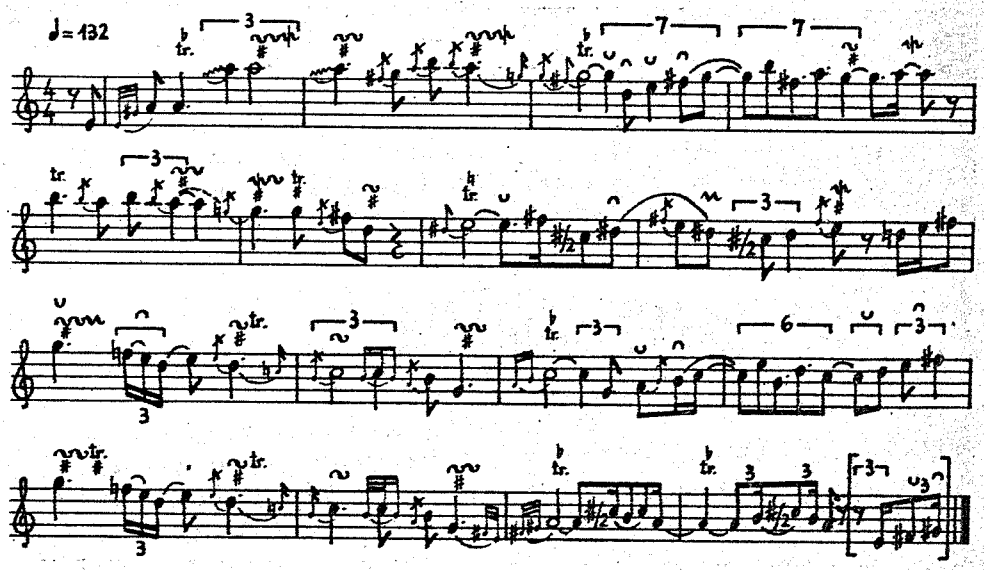
Pe baza analizelor motivice am constatat că motivele cel mai puţin afectate de variaţii, în raport cu modelul tipologic, sînt acelea care pot fi considerate cele mai importante într-o melodie populară: motivele iniţiale din frazele 1 şi 3, precum şi motivele cadenţiale ale frazelor. Cel mai adesea sînt variate motivele mediane şi cele iniţiale din frazele 2 şi 4, ceea ce este şi firesc, dat fiind faptul că aceste motive nu au importanţa celor de mai sus (de altfel, între motivele în cauză sînt şi cele polisemice). Schema următoare ilustrează intensitatea variaţiei motivice în strofa melodică (cercurile deschise reprezintă motivele mai rar variate, iar cele închise - motivele mai des afectate de variaţie; săgeţile indică motivele polisemice):

Ex.3

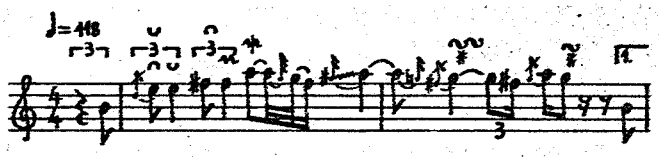


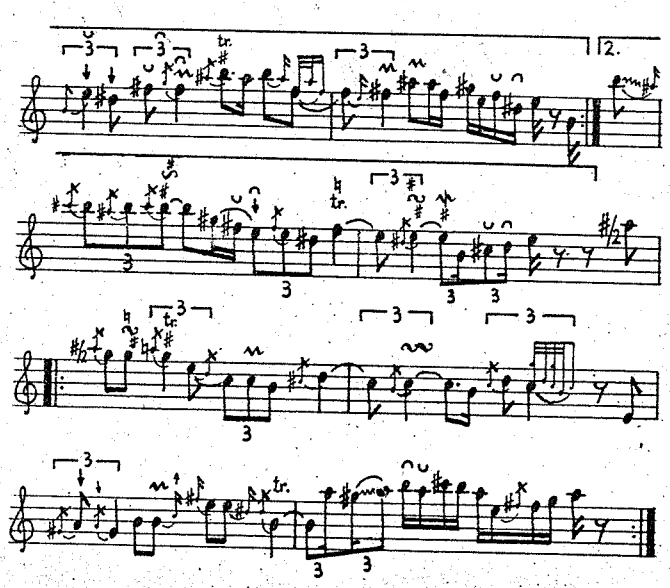
Comparînd motivele celor zece melodii cu modelul tipologic, în funcţie de numărul motivelor identice şi variate, respectiv diferite, am stabilit ordinea ierarhică a variantelor: şase sînt variante apropiate, două sînt în înrudire de grad mediu, iar două sînt variante îndepărtate. Exemplele următoare ilustrează o variantă apropiată de model şi una îndepărtată:

Ex.4 Négyes (în patru)



Ex.5 Szökős (bătuta)

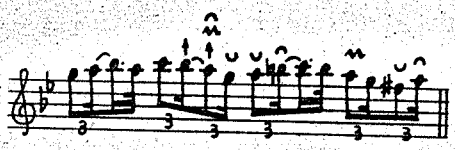




2. Variaţiile ornamentale se realizează pe două căi:

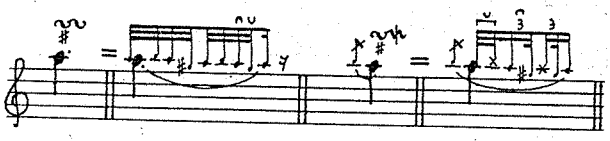
a/ Variaţiile prin circumscriere sînt figuraţiile stereotipe cadenţiale şi cele care circumscriu schema melodică a unui motiv, de cele mai multe ori motive mediane; acestea din urmă apar cel mai frecvent în melodiile dansului "lassú csárdás" (ceardaş lent); de exemplu:

Ex.6



b/ Variaţiile prin ornamentare folosesc o gamă largă de ornamente cunoscute încă din preclasicism: apogiaturi anterioare şi posterioare, tril, mordent, grupet. Găsim în interpretarea instrumentală încă două feluri de ornamentări tipic populare: un fel de vibrato larg, foarte rapid, executat de cele mai multe ori cu degetul 3, în aşa fel încît degetul 4, fiind lipit de vecinul său, atinge de fiecare dată coarda, realizînd un tril de un semiton; un fel de grupet prelungit, realizat prin circumscrierea unei singure note, executat foarte rapid şi în ritm neregulat; exemplul următor reprezintă două dintre multe alte realizări:

Ex.7



Ornamentarea din urmă este folosită abundent în melodiile dansului "akasztós" ("împiedicat unguresc").

B. Variațiile metrico-structurale

Schema structurală de bază (patru fraze de cîte trei măsuri) este modificată mai frecvent prin lărgirea exterioară, cadențială, a frazelor. Frazele lărgite vor avea cîte patru măsuri. Alcătuind un model schematic al frazelor: i m k (unde i = motiv inițial, m = median, k = cadențial), modelul lărgit va arăta astfel: i m k k' (a se vedea exemplul 4). Una dintre variante este compusă din patru fraze de cîte două măsuri; modelul frazelor ar fi: im k, unde motivele inițiale și mediane constituie o singură unitate metrică. Putem presupune că este vorba de o variantă a unei melodii vocale cu aceeași schemă ritmico-structurală (a se vedea exemplul 5). Această presupunere este valabilă și în cazul variantei în care frazele se compun din cîte două măsuri + două măsuri lărgire cadențială. Modelul schematic al frazelor ar fi: i mk k' k"; în această variantă lipsește fraza a doua, deci strofa este compusă din trei fraze de cîte patru măsuri.

C. Variațiile tempoului

Variantele studiate acompaniază patru dansuri: "négyes" (în patru), "akasztós" (împiedicat unguresc), "lassú csárdás" (ceardaș lent) și "szökős" (bătuta). Fiecare dans cere altă mișcare, aducînd cu sine schimbarea tempoului, care variază între ♩ = 54 și ♩ = 138. Această scară largă a desfășurării melodiilor în timp influențează discursul muzical în mai multe privințe. Fără a intra în amănunte, amintim că una dintre diferențele legate de tempo se reflectă în ornamentație: în melodiile dansurilor cu tempo mai accelerat (cum ar fi "négyes"), variațiile prin circumscriere sînt mai puțin prezente, în cele cu tempo mai lent (de exemplu "akasztós") găsim mult mai multe ornamente, care adesea sînt mult prelungite.

D. Combinații motivice în strofa melodică

Polisemia motivelor, prezentă în modelul tipologic, continuă a se manifesta și în procesul de variație. Majoritatea motivelor, care - raportate la model - au fost considerate ca fiind diferite, nu sînt străine de inventarul motivic al tipului, doar că apar și în alte poziții. Prin înlocuirea motivelor mediane din primele două, respectiv inițiale și mediane din ultimele două fraze, în componența motivică a frazelor respective se creează suprafețe de contact, neexistente în model (motivul 2=5, 5=2; 7=10, 10=7; 8=11, 11=8). Ca urmare, în variante se schimbă schema structurii arhitectonice față de modelul tipologic. Procedeul folosirii polisemice a motivelor sporește numărul relațiilor de înrudi-

re dintre cele zece variante, în acelaşi timp exemplifică unul din cazurile specifice ale variaţiei: combinaţia motivică.

(Conducător ştiinţific:
Conf.dr. Ileana Szenik)

Variantes instrumentales d'un type mélodique populaire hongrois de Pălatca (région de Cluj)

Szalay Zoltán

Résumé

Au cours de l'étude on compare dix variantes instrumentales d'un type vocal appartenant à la couche archaïque de la musique populaire hongroise, dans l'interprétation des violoneux du village de Pălatca, région de Cluj. Le terme de comparaison est un modèle typologique construit des motifs les plus fréquents; le nombre des motifs communs établit la hiérarchie des variantes. On étudie la variation au point de vue de la mélodique des motifs (degrés de parenté à partir de l'identique jusqu'au différent pour aboutir à l'ornementation), de la structure métrique des phrases, du tempo et des combinaisons des motifs affectant aussi la structure architectonique; le dernier aspect relève la polysémie des motifs en tant que procédé spécifique de variation.

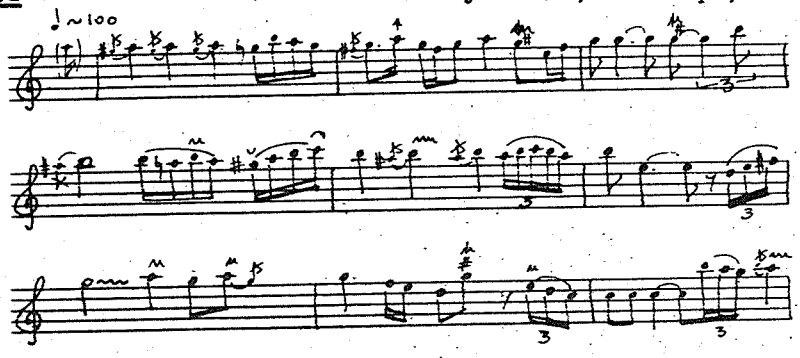
PRINCIPIUL VARIAŢIEI LA LĂUTARII DIN ZONA CĂLATA (JUD. CLUJ) VĂZUT PRIN PRISMA UNEI MELODII POPULARE

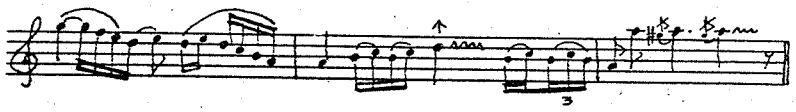
Stud. Kelemen László

Lucrarea de faţă îşi propune să prezinte şi să studieze o latură mai puţin cunoscută a muzicii populare instrumentale: principiul variaţiei instrumentale prezent în muzica mai multor zone folclorice. Mai sus amintita zonă Călata, o zonă folclorică bogată, a fost aleasă fiindcă fenomenul tratat din punctul de vedere al virtuozităţii, extinderii şi desăvîrşirii sale artistice este prezent în această zonă la un nivel ridicat.

Originea variaţiilor. "Aşa am învăţat de la tatăl meu" (Varga Ferenc "Csipás"). "Am auzit de la primaşii mai buni, de aici, de dincolo şi am mai adăugat şi eu ceva" (Fodor Sándor "Netti"). Aceste două mărturii ale lăutarilor ne arată clar două surse: tradiţia şi creativitatea, două atribute prin care trăieşte şi renaşte şi în zilele noastre folclorul. Totodată nu putem să neglijăm o altă importantă sursă de influenţă pe care o constituie muzica lăutărească de la oraş. Zona Călata fiind în apropierea şi sub directa influenţă a lăutarilor din Cluj, muzicanţii săteni au încercat să urmărească "moda" orăşenească, imitînd armonizarea funcţională şi chiar preluînd piese din repertoriul celor de la oraş. Astfel, se pare că au preluat şi unele elemente de variaţie, integrîndu-le în muzica cîntată de ei. Această presupunere poate fi dovedită de stilul de interpretare a tarafului lui Visky Rudolf (Gilău), singurul taraf înregistrat de noi care cîntă încă în maniera veche. In acest caz, primaşul foloseşte numai elemente variaţionale, care provin din ornamentaţie sau leagă chordic notele principale ale melodiei.

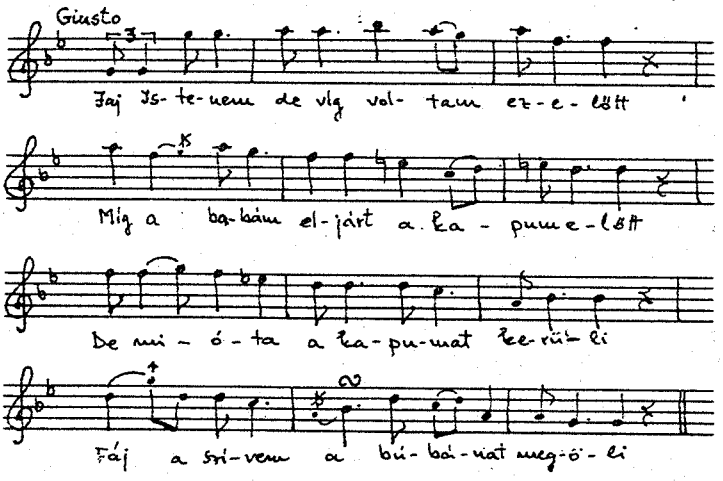
Ex.2 Visky Rudolf, cu acomp., Gilău





Melodia vocală şi modelul reconstituit. Pentru cercetările noastre am ales o melodie cunoscută în această zonă din stilul vechi al folclorului maghiar. Acest tip de melodie este denumit de Kodály drept cel cu două sisteme:

Ex.2 Tötszegi Andrásné (1930), Mera



O dovadă certă a prezenţei celor două sisteme o constituie apariţia sunetului mi becar în primele două rînduri şi a lui mi bemol în ultimele două rînduri ale melodiei.

Modelul reconstruit de noi şi de care ne vom servi pe parcursul analizelor este puţin diferit de varianta vocală prezentată; el se deosebeşte şi de unele variante instrumentale, care sînt mai depărtate de melodie.

Variaţiuni prin ornamentare. In privinţa ornamentării, muzica instrumentală din zona Călata se află undeva la mijloc între ornamentarea abundentă a lăutarilor din Cîmpia Transilvaniei şi stilul apropiat de cel "cult" al lăutarilor orăşeneşti şi denotă un echilibru. In ornamentare, lăutarii din zona Călata folosesc procedee clasice. Aici trebuie să menţionăm însă două moduri foarte dese de ornamentare specifică populară:

1. Vibratoul larg (∿∿)- aproape glissando, care se execută foarte repede, cu o tehnică cu totul străină de vibratoul cult.

2. Grupetul prelungit (∿∿) ("scormonească") - un fel de grupetto care se execută foarte repede în jurul notei principale, neregulat ritmic

şi repetat de mai multe ori. In mod specific faţă de alte zone învecinate, acesta se execută cu notele diatonice alăturate.

Variaţiuni prin circumscriere. In căutarea unei legităţi în dispunerea figuraţiilor în cadrul melodiei sau a unui rînd se vede foarte clar că figuraţiile intervin mai mult atunci cînd:

- se repetă melodia, sau
- se repetă ultimele două rînduri,

pentru a diversifica ţesutul muzical. La nivelul unui singur rînd putem observa de asemenea că figuraţiile intervin foarte rar la începutul rîndului - iar la începutul rîndului trei, niciodată. Acest fapt se poate explica prin faptul că nu o dată primaşii conduc şi cîntecul vocal (în timpul dansului). Ei introduc schimbări minimale la început de rînd, ca oamenii să recunoască momentul sonor şi să aibă un suport de intonaţie. La începutul rîndului trei se produce şi schimbarea sistemului (un fel de modulaţie), ceea ce reprezintă un plus de dificultate.

Pornind de la această constatare precum şi de la analiza măsurilor cadenţiale (3, 6, 9, 12 / 15, 18 /), găsim figuraţiile cele mai dezvoltate şi îndepărtate de la modelul reconstituit sau de la formulele cadenţiale vocale. Continuînd raţionamentul, ajungem la concluzia că aceste figuraţii s-au extins mai întîi spre măsura cadenţelor: 1/ fiindcă primele măsuri ale rîndului sînt mai rar variate figurat (din cauza funcţiei orientative); 2/ din cauza inerţiei, care presupune continuarea firească a mişcării începute; 3/ fiindcă putem observa formarea unor stereotipii figurative în cadenţe, care atestă gradul ridicat de "contopire" în ţesutul figurativ. Ultimele la care, după părerea noastră, a început integrarea în acest ţesut sînt măsurile de început de rînd. Această ipoteză este susţinută de: 1) prezenţa periodică neregulată a figuraţiilor în aceste măsuri; 2) faptul că nu se găsesc stereotipii figurative; 3) sînt folosite principii mai simple de variaţie - ornamentaţie, divizare ritmică, note de trecere.

Variaţiile ritmice. Se realizează pe fundalul ritmic regulat al acompaniamentului compus din braci (violă) cu trei corzi şi gordună (contrabas): ♩ ♩ ♩ ♩ , sau ♫ ♫ ♫ ♫ la braci. Fiind cele mai simple, ele se realizează în măsurile non-figurative, deci în prima şi ultima din rîndul melodic. In primele măsuri ale rîndurilor găsim un sens general de fărîmiţare a ritmului iniţial prin repetarea sunetelor, iar în măsurile cadenţiale avem de a face frecvent cu transformarea ritmului iniţial ♪ ♩. ♩ 𝄾 în ritm sincopat, cu eventuala introducere a notei de schimb inferior. Ca o soluţie specifică, stă în faţa noastră variaţia ritmică ♪ ♩. ♪ ♪ ♪³ ♪ şi ♫ ♩. ♪ ♫ .

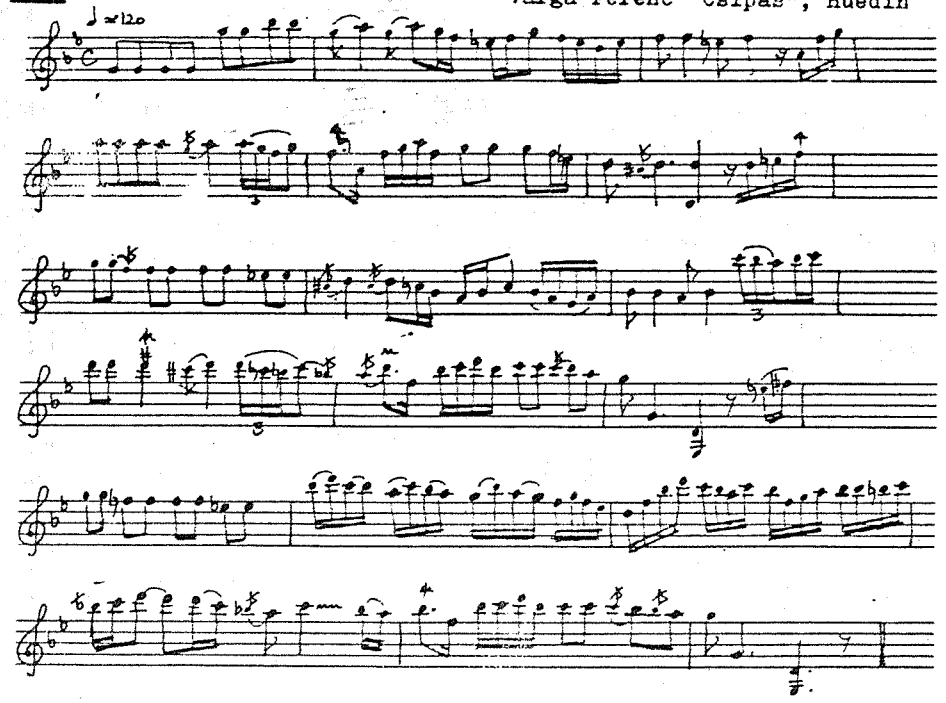
Variaţiile ritmico-melodice formează variaţiile cele mai complexe. Aici discutăm: 1. figuraţiile incipiente; 2. figuraţiile propriu-zise; 3. stereotipiile.

1. Figuraţiile incipiente se formează după părerea noastră fie din notele ornamentale cîntate egal ca valoare cu nota principală, fie prin legarea notelor principale cu note de pasaj. In cazul acestei categorii, ritmul se adaptează spaţiului.

2. Figuraţiile propriu-zise din punct de vedere ritmic se compun din şiruri regulate de şaisprezecimi. In continuare enumerăm cîteva legităţi desluşite:

a/ cele mai frecvente figuri sînt cele cu mers treptat; b/ salturile în cadrul figurii se produc de cele mai multe ori după prima notă; saltul de la nota a treia sau a patra este rar, exceptînd figurile care au devenit stereotipii; c/ din cauza dificultăţilor tehnice, salturile se fac la maximum o terţă. Peste terţă sînt justificate ori de intervenţia coardei libere, ori de armonie, ori de integrarea anacruzei în figuraţie; d/ figuraţiile cu direcţie descendentă au o frecvenţă mult mai mare (din două motive, credem: tehnic - de obicei se cîntă pe coarda mi, cea mai "înaltă" coardă; însăşi sensul general descendent al melodiei cere acest lucru); aici însă întîlnim şi excepţii, fiind vorba mai cu seamă de figuraţii evoluate, distanţate de matriţa melodiei:

Ex.3 Varga Ferenc "Csipás", Huedin



e/ în general, prin figuraţii sînt circumscrise notele melodiei, exceptînd desigur porţiunile complexe din măsurile din mijloc, unde cauza

frecventă a distanţării de la notele melodiei este secvenţarea unei figuri; armonia s-a adaptat la conţinutul armonic al secvenţei.

3. Stereotipiile sînt formate în măsurile de mijloc, dar mai ales la măsurile cadenţiale. A se vedea exemplul 3, măsurile din mijloc. In măsurile cadenţiale, anacruza este formată din trei note, de obicei cu conţinut diferit din punct de vedere melodic, dar totdeauna ascendent:

Studierea acestor variaţii instrumentale ni se pare interesantă, pentru că prin ea sperăm să desluşim în perspectivă ceva din legătura între muzica de petrecere din oraş (caracterizată mai ales prin stilul "verbunkos") şi muzica populară. Totodată, muzica populară mai păstrează - după părerea noastră - şi elementele ornamentaţiei din Baroc. Clarificarea acestor legături ar avea - credem - o importanţă mare.

Deşi extrase din variantele unei singure melodii, aceste ipoteze cer să fie dovedite prin continuarea cercetării mai multor melodii din zonă, ceea ce este în curs de realizare.

(Conducător ştiinţific:
Conf.dr. Ileana Szenik)

Le principe de la variation chez les violoneux de la zone de Călata (région de Cluj), vu à travers une mélodie populaire

Kelemen László

Résumé

Les variations instrumentales dans la musique populaire dérivent de deux sources: la tradition et l'influence du style des violoneux des villes. La variation traditionnelle est plus simple, car elle se réalise par des éléments de grupetto espacé et par des notes de passage entre les pylônes de la mélodie. Les variations par circonscription apparaissent d'abord dans la mesure médiane au niveau d'une ligne et d'habitude elles ont lieu à la répétition de la mélodie ou des deux dernières lignes. Elles n'apparaissent jamais au début de la ligne trois, où il se produit une quasi-modulation dans la mélodie. Les figurations se sont étendues par la suite vers les mesures de cadence de la ligne, créant aussi certaines stéréotypies. Les variations rythmiques sont présentes par la division et par la répétition des sons longs et par la variation du rythme typique des cadences. Au sein des variations mélodiques-rythmiques on distingue les figurations incipientes, les figurations proprement-dites et les stéréotypies créées, et on en décrit les lois d'emploi. Après la recherche des variantes d'une seule mélodie, l'auteur se propose l'élargissement de l'étude pour pouvoir donner à ses hypothèses un caractère de loi.

"ASTROLABIUM" - UN MANUSCRIS MUZICAL INEDIT DIN SEC. XVI
(Biblioteca judeţeană Mureş - Fondul Teleki-Bolyai)

Pavel Puşcaş
(Biblioteca judeţeană Mureş)

La Tîrgu Mureş există multe documente muzicale, tipărituri sau cărţi vechi ce se referă indirect la istoria muzicii în general, şi în special la aceea a Transilvaniei, în zona înconjurătoare sau chiar a oraşului propriu-zis. Subiectul comunicării de faţă îl constituie prezentarea unui manuscris muzical inedit şi, după cîte cunoaştem, pînă acum necercetat - ce se află în posesia Fondului Teleki-Bolyai din cadrul Bibliotecii judeţene Mureş.

Din motive de economie a expunerii am organizat structura cercetării de faţă în trei segmente succesive, în care vom analiza în primul rînd aspectele materiale privind documentul, mai apoi conţinutul muzical propriu-zis al acestuia, şi, în final, vom aduce consideraţii ipotetice asupra autorului sau autorilor prezumtivi ai manuscrisului, căci aceştia rămîn în continuare neidentificaţi. Sub acest aspect, prezenta lucrare are un caracter rezumativ, de expunere, neconstituind o cercetare încheiată, definitivă.

I. Aspecte materiale privind documentul

Manuscrisul muzical se găseşte în posesia Fondului Teleki-Bolyai, aparţinînd, în cadrul Bibliotecii, la ceea ce se numeşte "fondul mixt", sub cota B.f 571, fiind cunoscut sub numele de "ASTROLABIUM".

Din punct de vedere exterior, de visu, el se prezintă sub forma unui coligat din care fac parte opt lucrări separate, distincte, şi anume: cinci lucrări tipărite în perioada 1501-1517 şi trei manuscrise; dintre manuscrise, primul este o compilaţie după o lucrare de astronomie, al doilea constituie un index farmacologic şi, în sfîrşit, al treilea este manuscrisul muzical propriu-zis. Prezentăm succint mai jos, fiecare din lucrările cuprinse în coligat, căci în lipsa unor date directe, precise, acestea ne vor furniza cel puţin date probabile, mediate, la adresa manuscrisului muzical.

Cuprins:

1. IOANNIS REUCHLIN - "De arte cabalistica", Hagenau, apud Thoma Anshelmus, 1517 . /cu adnotaţii manuscrise ale autorului manuscrisului muzical/
2. RATISBONENSIS ANDREE ALEXANDRI - "Mathemalogium", Lipsiae, 1504 /cu adnotaţii manuscrise .../
3. IOANNIS MARLIANI - "Questio de caliditate corpus humanorum", Venetiis, 1501 /octobris !/

4. IOANNIS PISANI - "Perspectiva anglicii communis ...", Lipsiae,1504 /cu adnotaţii .../

5. Manuscris "ASTROLABIUM", sec.XV /cu adnotaţii .../

6. Glosar de medicamente (în limbile greacă, latină, arabă) /Probabil o compilaţie după o lucrare de farmacologie arabă./

7. IOANNIS STÖFLER IUSTINGENSIS - "Tabula Astronomica", Tübingen per Thoma Anselmus, 1514

8. Manuscris muzical /20 de file ce cuprind în total 20 de pagini cu portative scrise/

Acesta cuprinde 13 piese muzicale, care în fapt ar fi mai corect numerotate 12+12a. Pe parcursul manuscrisului sînt puse clar în evidenţă două grafii muzicale caracteristice:prima, pe care am denumit-o "scriitura pătrată", are un aspect regulat, ordonat, sugerînd grafia unui copist muzical profesionist - iar sub acest aspect reuneşte probabil mai curînd piese aparţinînd altor muzicieni; cea de a doua, cu grafia mai plastică, mai rapidă, nervoasă, am denumit-o "scriitură triunghiulară". (Denumirile sînt sugerate nemijlocit de grafia corpului notelor.) Este foarte probabil ca posesorul celui de-al doilea scris muzical (căruia de altfel îi aparţin majoritatea pieselor) să fie şi autorul lor.

Toate cele 20 de foi ale manuscrisului aparţin aceluiaşi tip de hîrtie, care poartă un filigran specific: aşa numitul "Tête de boeuf". Catalogul Bricquet indică faptul că marca tipografică "Tête de boeuf" este originară din oraşul Épinal, situat în estul Franţei (Lorena), pe rîul Moselle, la sud-est de Nancy. Marca este datată 1514-1516. In catalog nu se precizează numele manufacturii sau al meşterului care a fabricat hîrtia cu această marcă. (In acelaşi timp, se cuvine remarcat faptul că filigrane mult asemănătoare ca tipologie şi dimensiune sînt specifice pentru zona de confluenţă dintre Franţa şi Germania - regiunile Alsacia, Lorena, Saar - ale aceleiaşi perioade. Există de altfel o întreagă familie de filigrane "Tête de boeuf"). Totuşi, deoarece perioada de fabricaţie (1514-1516) se încadrează foarte bine în aceea de apariţie a lucrărilor tipărite citate mai sus, există o foarte mare probabilitate ca hîrtia să fi fost manufacturată în oraşul Épinal, şi mai apoi folosită în Germania aceleiaşi perioade, la Göttingen sau Tübingen.

Coligatul se prezintă sub forma unui volum <u>in 8-vo</u>, legat în pergament, ornamentat cu motive florale în vignetă. Ambele coperte exterioare prezintă în partea lor superioară iniţiale majuscule imprimate, care se referă probabil la conţinut şi/sau posesor, după practica frecventă în epocă. Sînt marcaţi anii 1579 şi 1587, dintre care primul reprezintă în mod cert data legării în volum, şi cel de-al doilea probabil intrarea în posesia lui M.A.R.

Provenienţa manuscrisului, pînă la punctul prim pe care l-am putut stabili cu siguranţă - expusă în mod recurent - ar fi următoarea:

- Coligatul intră în posesia Bibliotecii Teleki-Bolyai în anul 1962, odată cu întreg fondul Colegiului reformat.

- Biblioteca Colegiului reformat îl deţine din anul 1784, fapt atestat de ex-libris-ul Bibliotecii şi consemnarea anului; bibliotecarul Koncz József a alcătuit în manuscris lista lucrărilor care stă drept frontispiciu al volumului. (Este posibil ca acest coligat să fi intrat în bibliotecă printr-o donaţie).

- Mai înainte, el se găsea în anul 1621 în posesia lui Nicolai Gatti - medic italian de la Curtea din Alba Iulia al principelui Gabriel Bethlen. (Faptul este atestat istoric de coincidenţa titulaturii din notaţia de proprietate).

- Mai devreme, el a aparţinut lui Andreas Rempler - preot evanghelic la Dumitra Mare (Villa Sancti Demetrii), în districtul Bistriţa, care l-a achiziţionat la Frankfurt pe Oder în anul 1585. Sensul iniţialelor M.A.R. imprimate în 1587 poate fi interpretat ca "Magister Andrea Remplerius".

- Andreea Liebenthal este punctul prim al periplului acestui coligat pe care-l cunoaştem. Acest Andreea Liebenthal l-a posedat foarte probabil în deceniul 8-9 al veacului XVI şi l-a legat sub actuala formă în anul 1597.

Ca o paranteză, remarcăm faptul că acest coligat şi-a schimbat mereu posesorul în preajma sau chiar în timpul unor evenimente istorice, tumultuoase, din trecutul Transilvaniei, şi mai ales faptul - de loc întîmplător - că a poposit în centre de mare cultură şi efervescenţă spirituală ale Transilvaniei (chiar şi sub aspect muzical), ca Alba Iulia sau Tîrgu Mureş.

Acestea sînt informaţiile directe pe care le furnizează documentul. In partea a treia a comunicării vom reveni cu cîteva ipoteze (deocamdată), ce încearcă să clarifice soarta sa în Germania deceniilor de mijloc ale secolului al XVI-lea.

II. Analiza conţinutului muzical

Toate cele 13 piese (12+12a) sînt piese vocale, motete, scrise pe text religios, în limba latină. Textul este notat incomplet şi uneori indescifrabil, fie din cauză că în epocă era frecventă practica de a nota doar incipitul "versus"-ului, căci restul cuvintelor erau cunoscute de interpreţi, fie datorită faptului că autorul manuscrisului a intenţionat să realizeze o antologie, un compendiu strict muzical, iar în acest caz textul devine pur informativ. Oricare dintre aceste alternative ar fi valabilă, textul nu ne este de mare ajutor, căci confruntînd temele ce au o evidentă filiaţie din "cantus planus" gregorian nu am găsit citat în clar decît un singur profil melodic în toate cele 13 piese. (Numărul 4 - "Aeterne Deus" - comparaţia s-a făcut cu "Missale romanum", Venetiis, 1514, p.111).

Cheile folosite în notare sînt cele tipice: cheile de do pe linia I, a III-a şi a IV-a, plus cheia de bas (fa). Apar însă frecvent şi aşa-numitele "chiavette": cheia de do pe linia a doua, cheia de bariton, şi chiar

cheia sol pe linia a III-a. Armura utilizează frecvent si bemol la cheie. Scriitura variază pe parcurs de la 3 la 5 voci, cu formule timbrale diferite. Interesante sînt, sub acest aspect, piesele 8, 9, 10, ce folosesc formula originală S, A, T, B_1 şi B_2, faţă de combinaţia tipică S, A, T_1, T_2, B. De altfel, aceste piese sînt fără îndoială înrudite între ele atît în ce priveşte materialul tematic, tehnica polifonică, cît şi ca structură formală.

Scriitura evident vocală tinde în unele piese să acceadă către turnuri şi profile ce anunţă deja scriitura instrumentală. Sub acest aspect, foarte interesantă se dovedeşte piesa nr.6 din manuscris. Expoziţia dublă comportă o temă ce intonează o pedală ritmizată deasupra unei teme secunde agitate, puternic diminuată pînă la nivel de semifusa. După două măsuri apare dubla imitaţie canonică la cvinta inferioară. Stretto-ul este mult utilizat, la intervale variabile ca înălţime şi timp. Apar intervenţii dialogate între voci, prin motive scurte, bine conturate. Impresia globală este depăşirea în fapt a modalului şi tendinţa către tonal. Este în mod evident o piesă instrumentală la nivelul tendinţelor novatoare ale epocii.

Poate mai interesantă este piesa nr.9, care, după ce debutează cu o expoziţie strictă în stilul vocal renascentist, părăseşte rapid acest cadru, evoluînd puternic către un stil instrumental. Folosirea frecventă a stretto-ului, apariţia secvenţelor pe spaţii largi (în module de 5 timpi!), tendinţa tonală foarte puternică, fac ca această piesă să depăşească limitele renascentiste. Dar mai ales apariţia unor aspecte care ţin de psihologia muzicală a scriiturii este cu totul remarcabilă. Alternarea pasajelor polifonice cu cele omofone, în coral, creează un puternic contrast expresiv. Apariţia unui "dublum" în care, pe aceeaşi temă în sopran, celelalte trei voci evoluează fugat în valori mici, creează deja un cadru formal pe care l-am putea denumi un bipartit derivat (evident, incipient).

Din punct de vedere al formei, în afara excepţiei de mai sus (nr.9), toate celelalte piese au formă de lanţ, caracteristică motetului renascentist. Ultimele două piese evoluează diferit pînă la jumătate, de unde continuă în mod identic. In fapt, cea de a doua constituie o variaţie a celei dintîi, motiv pentru care le-am numerotat 12 şi 12a.

Concluzionînd asupra acestei sumare analize, conchidem că majoritatea pieselor aparţin stilului vocal renascentist, mai puţin cele două amintite mai sus - deşi tendinţe ce ies din acest cadru se manifestă şi în celelalte piese. Notaţia nu este unitară, căci unele piese sînt notate într-o scriitură modernă adaptată epocii şi stilului, pe cînd în altele apar ligaturi şi mai ales ceea ce Willi Apel numeşte notaţia "neagră" - adevărate arhaisme în perioada respectivă. De altfel, acestea ne-au creat cele mai mari dificultăţi în transcriere şi, în unele cazuri, soluţiile la care ne-am oprit comportă variaţie şi/sau alternative mai ales de ordin ritmic.

Probleme au apărut în egală măsură şi în interpretarea alteraţiilor cadenţiale. Oricum, o transcriere justă fiind sancţionată de punerea în partitură, ne-am ghidat mai ales după criteriile compatibilităţii verticale - ritmice şi intervalice - în cadrul limitelor specifice ale stilului.

Faptul că există diferenţe mari între piese, unele cu o scriitură stîngace, chiar cu greşeli de conducere a vocilor, iar altele trădînd o deosebită siguranţă şi rafinament expresiv, ar pleda pentru ideea că ne găsim în faţa unei antologii muzicale sau a unui compendiu de ştiinţă şi artă componistică.

III. Elemente pentru o eventuală portretizare a autorului

Faptele expuse pînă acum ne permit să inserăm cîteva consideraţii asupra autorului sau autorilor acestui manuscris. Este de ordinul evidenţei că raţionamentele ce urmează nu constituie concluzii definitive, ci doar ipoteze de lucru - ce se vor confirma sau infirma, în funcţie de cercetările ulterioare -, şi numai în acest sens trebuie luate.

In primul rînd este frapant faptul că acest coligat conţine lucrări de aritmetică, geometrie, muzică, astronomie. Trimiterea la vechiul "quadrivium" al universităţii medievale este foarte directă. In acest sens, este posibil ca posesorul - dacă nu chiar şi autorul manuscrisului muzical - să fi fost student la Universitatea din Göttingen sau Tübingen (de unde provin majoritatea lucrărilor tipărite), ce avea în plus preocupări eclectice de astrologie, cabalistică, medicină etc. De altfel, contextul general al epocii era umanismul renascentist - calchiat pe fondul reformelor de diferite nuanţe specifice Germaniei contemporane -, ceea ce favoriza orientarea către multiple domenii, eclectismul gustului şi preocupărilor intelectuale.

Pe de altă parte, ţinînd cont de cele două grafii prezente, putem conchide aproape cu certitudine că prima (cea pătrată) aparţine unui copist profesionist ce a compilat piese de diverşi autori, aceasta explicînd şi caracterul lor foarte diferit. Posesorul celei de-a doua grafii (cea triunghiulară) s-ar putea să fie şi autorul pieselor pe care le-a notat. Ultima piesă vine de altfel în sprijinul acestei ipoteze, căci un copist ar fi copiat o piesă definitivă, încheiată, şi nu două variante cu prescurtări şi trimiteri ale aceleiaşi piese. Nu în ultimul rînd trebuie remarcat şi faptul că piesele celei de-a doua grafii au un caracter mai unitar, raportabil mai curînd la o singură persoană.

In privinţa datării manuscrisului, acesta este în mod sigur realizat în perioada ce cuprinde ca dată-limită 1514-1579. Prima reprezintă limita anterioară a fabricării hîrtiei, cea de-a doua este data legării celor opt lucrări în coligat. Aceasta fiind însă o datare mult prea largă, lipsită de precizie, putem avansa ipoteza că realizarea concretă a manuscrisului se situează la nivelul anilor 1520-1540.

Recapitulînd toate aspectele expuse mai sus, vom încerca să surprindem

într-un tablou sintetic concluziile ce se desprind din materialul faptic. Insistăm asupra faptului că aceste concluzii - pe care le vom expune într-o ordine inversă a coeficientului de probabilitate (credibilitate) pe care-l putem acorda fiecăreia - trebuie luate ca afirmaţii asertorice şi/sau chiar problematice, nu ca şi concluzii definitive. Iată-le:

- există doi autori ai documentului cercetat; cel puţin la nivelul realizării grafice a manuscrisului;
- piesele aparţin în mod cert mai multor compozitori (distincţi din punct de vedere istoric, stilistic ş.a.m.d.);
- manuscrisul constituie un compendiu de ştiinţă componistică, o "antologie" muzicală, probabil folosită ca lucrare de referinţă de către posesor, pentru încercări muzicale proprii;
- în manuscris sînt cuprinse atît piese vocale cît şi instrumentale, în stilul renascentist al epocii, dar care prezintă deja caracteristici ale stilurilor ce vor urma;
- este elaborat de o persoană (sau persoane) de o mare cultură şi cu preocupări diverse în cele mai diferite domenii; (probabil un titrat luminat şi enciclopedist - în sensul general al cuvîntului - al uneia din universităţile germane); în orice caz, acesta trebuie să fi fost un diletant foarte luminat, dacă nu un adevărat profesionist al muzicii;
- manuscrisul este realizat probabil în intervalul cuprins între anii 1520-1540; spre acest fapt converg majoritatea elementelor din analiza propriu-zis muzicologică a textului;
- este foarte probabil că manuscrisul acesta a schimbat mai mulţi posesori pînă în anul legării în coligat (1579) de către Andreea Liebenthal, ori că acesta a alcătuit coligatul din lucrări achiziţionate în locuri şi momente diferite.

Bibliografie

1. W. Apel, Die Notation der polyphonen Musik, Leipzig, 1981
2. Ed. Coussemacker, Scriptorum de musica medio aevi novam seriem a Gerbertina alteram, Paris, 1864-1876
3. Jakó Zs., Philobiblon transilvan, Bucureşti, 1977
4. Histoire de la musique, Tome I, (Encyclopédie de la Pléiade), Paris, 1961

"Astrolabium" - eine unbekannte musikalische Handschrift aus dem 16. Jahrhundert

Pavel Puşcaş

Zusammenfassung

Von den in der Kreisbibliothek Mureş, Fonds Teleki-Bolyai, befindlichen Musikdokumenten, beschreibt der Autor (Musikwissenschaftler dieser Institution) eine noch unerforschte Musik-Handschrift aus dem 16. Jahrhundert. Sie befindet sich in einem Sammelband, der insgesamt acht Werke verschiedener wissenschaftlicher Bereiche enthält, einige davon gedruckt, andere in Handschrift.

Die 20 Seiten der Musik-Handschrift beinhalten 13 Einzelkompositionen unterschiedlicher Schriftarten. Das Papier stammt aus einer Papiermühle der französischen Stadt Épinal (1514-1516) und wurde in der darauffolgenden Zeit von zwei Besitzern aus den deutschen Universitäten Göttingen oder Tübingen verwendet.

Die 13 Stücke sind 3-5 stimmige Motetten mit lateinischem Text im charakteristischen Vokalstil der Renaissance. Nr.6 und Nr.9 haben vorwiegend instrumentalen Charakter. Den Wert- und Stilunterschieden sowie den verschiedenen Schreibarten zufolge vermutet der Autor, dass es sich bei vorliegender Sammlung um eine Anthologie oder um ein Kompendium der Kompositionskunst gehandelt haben könnte. Die Handschrift wurde zwischen 1520-1540 angelegt und 1579 in den Sammelband eingebunden.

GEORGE DIMA INTR-O RELATARE INEDITĂ A VETURIEI GHIBU

Lect. Lucia Hăngănuţ-Vătăşan

In activitatea de dirijor a lui George Dima, ziua de 18 mai 1919 a rămas marcată de un eveniment deosebit: concertul coral din Catedrala ortodoxă a Sibiului, concert care - aşa după cum relatează Ana Voileanu-Nicoară[1] - a constituit "omagiul de respect şi recunoştinţă a românilor ardeleni", omagiu adus acestui compozitor-patriot care şi-a dedicat viaţa şi activitatea atît promovării muzicii româneşti pe meleagurile transilvane, cît şi unirii acestor meleaguri cu "Ţara". Un atare comportament îi adusese, după cum este bine ştiut, aproape un an şi jumătate de închisoare (1916-1918), în oraşele Bucureşti (unde a fost arestat), Braşov, Tg.Mureş şi Cluj, într-o vreme cînd tîmplele îi erau deja încărunţite.

Formaţia corală a românilor sibieni, intrată în istoria muzicii sub denumirea de "Reuniunea română de cîntări" şi-a trăit anii de glorie în perioada în care l-a avut ca dirijor pe Dima (1881-1899), personalitatea sa rămînînd mereu vie în memoria coriştilor care au regretat că i-a părăsit, stabilindu-se la Braşov. De aceea, la vestea ieşirii din închisoare şi a restabilirii sale fizice, s-au grăbit să-l invite la pupitrul Reuniunii pentru a dirija un program alcătuit din piese pe care le-a compus cît a fost întemniţat şi care, pînă atunci, încă nu fuseseră - majoritatea - interpretate. Dima a acceptat cu emoţie solicitarea Reuniunii sibiene, trimiţînd un program de cca. 19 coruri pe care formaţia urma să le pregătească pînă la sosirea sa, cu cîteva zile înainte de concert.

Cum, în lunile detenţiei sale nu i-au fost admise decît Biblia, şi un manual de Cîntări bisericeşti al profesorului Dim. Cunţan, şi cum sufletul său era apăsat atît de grija pentru familie, care rămăsese fără sprijin, cît şi pentru soarta ţării şi a sa proprie, el şi-a alinat durerea compunînd piese de o încărcătură emoţională deosebită. Din rîndul acestora şi-a întocmit programul pentru Sibiu, program care susţinut de Reuniune, sub bagheta sa şi într-o ambianţă insolită (era primul concert care se dădea de către o formaţie corală română, în incinta unei biserici), a impresionat profund nu numai pe interpreţi, ci şi publicul, iar presa s-a grăbit să aducă şi ea elogii şi mulţumiri pen-

1 Ana Voileanu-Nicoară, G.Dima, Viaţa - Opera, Bucureşti, 1974, p.119.

tru calitatea compoziţiilor şi ţinuta interpretării. Totodată, această manifestare muzicală care avea loc la numai o jumătate de an de la înfăptuirea Unirii, apărea atunci, a fi simbolul unui ideal împlinit - motiv pentru care toţi românii din Sibiu au ţinut să fie prezenţi sub cupola unde cîntul va uni - parcă - pe fraţii de pretutindeni.

In literatura de specialitate găsim consemnat acest eveniment de către toţi aceia care s-au aplecat asupra vieţii şi activităţii lui Dima; astăzi, însă, sîntem în măsură să oferim o relatare inedită a evenimentului, prin prisma fostei cîntăreţe de muzică de cameră Veturia Ghibu[1], care în anii petrecuţi de ea la Sibiu, a fost coristă a Reuniunii, precum şi pianistă acompaniatoare la o serie de concerte ale formaţiei; de asemenea, după cum se va vedea, ea a participat la concertul respectiv, în calitate de coristă, Impresiile pe care le-a avut şi pe care anii nu le-au estompat, le-a inserat în volumul IV de "Amintiri" (p.113-116); acestea se află sub formă de manuscris original, încă netipărit, în păstrarea familiei, la fiul ei Octavian O.Ghibu, Bucureşti.

Iată cum Veturia Ghibu ne destăinuie pregătirea şi desfăşurarea concertului în faţa unui public pentru care biserica părea neîncăpătoare.

"Venirea acestui cel mai mare compozitor al Ardealului din temniţă în România Mare, atîta dorită de dînsul, trebuia sărbătorită şi nu se putea sărbători mai potrivit decît prin aranjarea acestui concert.

Deci toată lumea la lucru. Vechiul cor cu noi adaose. Eu - la locul meu cu acelaşi entuziasm (...). Ionel Crişan (baritonul, mai tîrziu profesor de canto la Academia de muzică şi artă dramatică din Cluj şi solist la Opera Română din acelaşi oraş - n.n.) se întorsese definitiv în ţară, unde şi-a luat foarte curînd locul pe care îl merita, după studiile şi priceperea lui. Dar pînă la plecarea la Academia de muzică de la Cluj, Reuniunea l-a rugat să ia asupra lui pregătirea concertului. Era prea serios ca să nu studieze pînă în cele mai mici amănunte totul; să fie bine pus la punct pînă la sosirea Maestrului Dima, care avea să vină de la Braşov pentru ultimele repetiţii şi pentru ca să dirijeze însuşi la concert.

Trebuie să notez că au fost bucăţi extrem de grele de pregătit, dar şi aceea că acestea sînt, după părerea mea, cele mai frumoase şi mai înălţătoare compoziţii religioase pe care le-am auzit, ieşite de la un compozitor român.

Au fost emoţii mari cînd a venit Maestrul în faţa noastră. Eu îl cunoşteam de la Braşov cînd, împreună cu Agnes[2], am făcut o vizită familiei Dima (...)

---

1 Vezi L.Hăngănuţ-Vătăşan, Cîntăreaţa Veturia Ghibu - biografie muzicală, în "Lucrări de muzicologie", vol.12-13, Cluj-Napoca, 1979

2 Agnes Nicolau era mama vitregă a Veturiei Ghibu.

Nu înalt de statură, frumos, cărunt şi cu bărbuţă şi mustăţi cărunte, ochii albaştri pătrunzători şi zîmbitori, o vorbă blîndă şi domoală. Avea o energie în maxilare, iar cînd lua bagheta, spinarea, deşi puţin adusă, se îndrepta, faţa devenea severă, buzele se mişcau, să spună uşor ce credea că mai trebuie adus aminte - apoi strîngea din nou maxilarele (...)

Cam nemulţumit de unele pasaje, ne lua de la început. Cîte o frază mică, cîte un crescendo, cîte un piano, cîte un accent se repeta pînă se executa perfect. Vorbea foarte puţin - repeta mult - şi mergea strună. Unele dintre noi, mai impresionabile, plîngeam. Nici nu era de mirare: concert unic în felul său, ţinut în Catedrală, în România Mare, Maestrul venit din temniţă, cu coruri lucrate acolo în teribilă apăsare, nesiguranţă şi durere sufletească, cu ascultători mulţi întorşi din război, din pribegie lungă şi cîte odată, fără speranţă de revedere a cuiburilor părăsite. Aceste cîntece pe Maestrul Dima l-au întărit în acel an de suferinţă, iar pe cei de acum, care executau şi ascultau, i-au înălţat ca să mulţumească pentru marea fericire de care i-a făcut părtaşi."

Ne-am oprit alegerea asupra relatării anterioare pentru motivul că am considerat-o încărcată de autenticitate, prin aceea că parvine din partea unei persoane care a cîntat în concertul pe care l-a dirijat Dima; de asemenea, complexă şi emoţionantă, oferindu-ne semnificaţia istorico-muzicală a momentului, atmosfera de lucru din timpul repetiţiilor, precum şi portretul succint dar plastic al celui sărbătorit prin muzică; şi nu în ultimul rînd, componenţa auditoriului, în faţa căruia a avut loc concertul.

George Dima à travers une relation inédite de Veturia Ghibu

Lucia Hăngănuţ-Vătăşan

Résumé

Le travail traite d'une relation de la cantatrice Veturia Ghibu à propos d'un concert choral organisé dans la cathédrale ortodoxe de Sibiu en 1919, peu après la réunification de la Transylvanie avec la Roumanie. A cette occasion on a interprété pour la première fois 19 pièces chorales de George Dima, composées pendant les années de détention (1916-1918) et dues à ses vues progressistes. George Dima a été invité à diriger ce concert de la "Réunion roumaine de chansons" parce que les habitants de Sibiu le tenaient en haute estime en tant qu'ancien directeur de leur association chorale et grâce aussi au prestige du compositeur auprès des intellectuels transylvains. Les impressions de Veturia Ghibu sont comprises dans son cahier de "Mémoires" et leur intérêt réside dans le fait que la future cantatrice faisait partie du choeur qu'elle avait souvent accompagné au piano.

STRUCTURAREA ŞI OGLINDIREA CONTRADICŢIILOR IN ARTĂ

Prof.dr. Ştefan Angi

Lumea esteticului - parte integrantă a realităţii noastre - se condiţionează, de cînd există şi pînă cînd va exista, ca unitate şi luptă a contrariilor ei componente. Plăsmuirea estetico-artistică a contradicţiilor imită fidel procesul oricărei obiectivaţii antropomorfizante, contribuind sensibil la îmbogăţirea vieţii spirituale umane. Obiectele estetice, în general, şi apariţiile lor cristaline în sfera artei, în special, reprezintă deci o dimensiune sine qua non a condiţiei umane tocmai prin faptul că geneza, existenţa şi funcţiile lor sociale se bazează pe evidenţierea stadiului de manifestare a unor contrarii din fiinţarea cărora ele însele au provenit. Unda de reflectare artistică a acestor manifestări tensionale cuprinde desigur o gamă largă, istoriceşte determinată, în care se pot surprinde momente nuanţate şi subnuanţate ale unităţii dar şi ale luptei. De pildă, în muzică, Ars nova din Renaştere sugera mai mult - prin oscilaţii discret vibrante - unitatea, în vreme ce simfonismul beethovenian - lupta contrariilor... In acest sens, arta acţionează similar ştiinţelor: ideile artistice oglindesc deopotrivă aceeaşi forţă motrice a dezvoltării umane ca şi ştiinţele. "Capitalul" lui Marx este un exemplu excelent, în abordarea şi investigarea categoriilor sale, ca să spunem aşa, "din centrul centrului" obiectului contradictoriu, sau, cum spune el, din "celula" fenomenului[1]. Constatările lui sînt valabile în general asupra fizionomiei contradicţiei înlăuntrul oricărui obiect. "Procesul schimbului de mărfuri cuprinde raporturi care se contrazic şi care se exclud reciproc. Dezvoltarea mărfii nu înlătură aceste contradicţii, dar creează forma

---

1 "Forma-valoare desăvîrşită în forma-bani este un lucru foarte simplu şi lipsit de conţinut. Totuşi, mintea omenească a încercat zadarnic de mai bine de 2000 de ani încoace să pătrundă sensul ei, în timp ce, pe de altă parte, ea a reuşit, cel puţin într-o măsură aproximativă, să analizeze unele formule mult mai complexe şi pline de conţinut. De ce? Pentru că corpul în ansamblu este mai uşor de studiat decît celula lui. In plus, la analiza formelor economice nu se pot folosi nici microscoape, nici reactivi chimici. Pe acestea trebuie să le suplinească capacitatea de abstractizare. Dar pentru societatea burgheză, forma-marfă a produsului muncii sau forma-valoare a mărfii constituie forma celulei economice. Pentru un profan, a analiza această formă înseamnă pur şi simplu a despica firul în patru. Aici este într-adevăr vorba de amănunte, dar numai de amănunte de genul celor despre care este vorba în microanatomie." (s.n.) Marx-Engels, Opere, vol. 23, Bucureşti, 1966, p.11-12.

în care ele se pot mişca. Aceasta este în general metoda prin care se rezolvă contradicţiile sociale. De pildă, faptul că un corp este continuu atras de alt corp şi tot continuu respins de el constituie o contradicţie. Elipsa este una din formele de mişcare în care această contradicţie se realizează şi se rezolvă în acelaşi timp!" (s.n.)[2]

Sesizarea artistică sau ştiinţifică a momentului de luptă sau de unitate în structura şi viaţa obiectului reprezintă nu numai un act creator oarecare, ci şi o calificare angajată, care trebuie apreciată prin prisma fie a autenticităţii artistice, fie a adevărului ştiinţific. Astfel, amintitul simfonism beethovenian oglindea autentic lupta contrariilor[3] - atît de evidente şi hotărîtoare din epoca sa, în vreme ce sistemul filozofic hegelian contemporan lui - în ciuda frumuseţii metodei sale dialectice - se ploconea servil în faţa puterii prusace, elogiind-o prin supradeterminarea unităţii aceloraşi contrarii...[4]

Structurarea obiectului artistic urmăreşte fidel orbita eliptică a contrariilor, amintită de Marx. Numeroasele binomuri ale structurii artistice provin din reflectarea sensibilă de către aceasta a relaţiei atotcuprinzătoare condiţionată între om şi mediul său natural, social, şi formulată sub cunoscutul raport obiect-subiect.

Să insistăm asupra cîtorva dintre aceste contrarii, urmărind totodată şi mutaţiile lor structurale în arena istoriei.

Omul a confruntat întotdeauna realitatea sa trăită cu năzuinţele sale. Să ne gîndim doar la dihotomia aristotelică: cum este viaţa şi cum ar putea să fie...[5] Se naşte deci configuraţia contrariilor dintre real şi ideal. Două elemente atît de dinamice, încît vor sta ca polii definitori la baza generării oricărui cîmp estetico-artistic din toate etapele istoriei. Iată calificarea axiologico-structurală a cîmpului, bazată pe unitatea şi lupta acestor contrarii: a) Unitatea lor (coincidenţa echilibrat-armonioasă a realului trăit şi a idealului prevăzut), care generează frumosul, Eldorado-ul proclamat încă de vechii greci în cunoscuta kalokagathia şi care a rămas şi va rămîne în perpetua mişcare istorică scopul suprem al omenirii, condiţionat în lumea esteticului. Să confruntăm în acest sens ideile schilleriene despre imperiul frumosului, "în care fiecare individ (...) este un cetăţean liber"[6], cu cele ale lui Marx despre imperiul libertăţii, în care "începe dezvoltarea

---

2 Marx-Engels, Opere, p.118

3 Zoltai, D., A modern zene emberképe (Imaginea umană a muzicii moderne), Budapesta, 1969, p.297-298.

4 Hegel, Prelegeri de istoria filozofiei, vol.I, Bucureşti, 1963, p.6.

5 Aristotel, Poetica, Bucureşti, 1965, p.65.

6 Schiller, Scrieri estetice, Bucureşti, 1981, p.351.

forţei omeneşti ca scop în sine"[7], jalonînd astfel perspectivele frumosului pînă în comunism... Este deci firesc ca lumea cotidiană a esteticului să fie dirijată şi astăzi în conformitate cu pledoaria pe deplin justificată pentru echilibru, pentru armonie - aidoma dezideratelor epocii lui Pericle, a Renaşterii[8].

Lumea artei va oglindi însă în mod complex înfăptuirea acestui deziderat: va sesiza fără doar şi poate stadiul de realizare a unităţii contrariilor şi, în lipsa acestei unităţi, va sensibiliza gradul de manifestare a luptei între aceste opoziţii, indicînd inclusiv direcţia de restabilire a echilibrului. Tocmai de aceea apare şi "perechea negativă" a frumosului - urîtul -, ca element contrastant al acestuia. Victor Hugo spunea: folosesc urîtul spre a evidenţia frumosul[9]. Avangarda artistică a secolului XX a fost sortită în bună parte la statornicirea grotescului în sesizarea autentică a consecinţelor înstrăinării capitaliste asupra condiţiei umane[10]. Şi nici arta noastră socialistă nu poate fi scutită de obligaţia sa de a veghea să nu se treacă cu vederea peste dereglările care conturbă unitatea echilibrată a realului şi idealului[11]. Să ne gîndim numai la consecinţele negative ale unor doctrine dogmatice din anii '50 care, proclamînd aconflictualitatea, au dus la apariţia unor non-realizări artistice plate, aducînd prin conformismul lor mai mult prejudicii decît servicii mersului nostru înainte[12].

b) A doua ipostază dialectică a structurării realului cu idealul o reprezintă gama decalajelor cantitative, indicînd gradat fie greutatea, obstacolele, triumful nostru, fie neîmplinirile în lupta noastră, apropiindu-ne sau îndepărtîndu-ne de echilibrul şi armonia rîvnite. Aceste decalaje generează valorile pozitive şi negative ale sublim-eroicului, respectiv ale josnicului. De la dihotomia Olimp-Hades, din mitologia greacă, estetica europeană a sesizat acest decalaj al contrariilor, nemaivorbind de alternativele danteşti Infern-Paradis, sau de romantismul secolului al XIX-lea, cel al razelor sclipitoare şi al umbrelor abisale... Marx a subliniat, de pildă, caracterul de gemein (josnic, vulgar) al pu-

---

7 Marx-Engels, Despre artă şi literatură, Bucureşti, 1953, p.128.

8 Şt. Angi, In căutarea lui Musike de altădată, în rev."Korunk",nr.1/ 1985.

9 V.Hugo, Prefaţă la Cromwell, în vol."Arte poetice - Romantismul", coord. A.Ion, Bucureşti, 1982, p.29o.

1o W.Kayser, Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Hamburg, 1957, p.197-198.

11 Despre necesitatea studierii apariţiei şi rezolvării contradicţiilor în socialism vezi Raportul prezentat la Conferinţa Naţională a P.C.R. de către tovarăşul Nicolae Ceauşescu, în vol. "Conferinţa Naţională a P.C.R., 16-18 dec.1982", Bucureşti, 1983, p.38-40.

12 P.Brâncuşi-N.Călinoiu, Muzica în România socialistă, Bucureşti,1973, p.109.

terii bănului[13] care nu încetează să acţioneze nici astăzi, generînd uriaşele contradicţii pe plan mondial şi polarizînd lumea în ţări foarte bogate şi foarte sărace. In conformitate cu această dihotomie tensională, în lumea artei se completează treptat gama decalajelor amintite de la unitatea contrariilor pînă la lupta acestora, nuanţînd-o diferit şi materializînd-o adecvat în opusuri de sublim-eroic sau de josnic, avînd însuşi torentul istoriei ca sursă de inspiraţie. Arta noastră socialistă are ca prim desiderat de a transpune sensibil în opuri eroicele lupte ale poporului nostru în edificarea noii societăţi, în înaintarea spre comunism, conştientizînd pe deplin valoarea sublimă a muncii de construcţie, a triumfului înălţător, de învingere a greutăţilor, a măreţiei de a fi comunist. Şi, în contrast cu aceasta, apare nevoia evidenţierii unor momente de memento asupra josniciei de care a dat din păcate dovadă nefastă inclusiv secolul nostru, să spunem de la Hiroşima şi Lidice pînă la cursa exorbitantă a înarmărilor ... La trei secole după Shakespeare sîntem nevoiţi încă să luptăm şi azi împotriva numeroşilor Iago ai zilelor noastre ...

c) In final, lupta contrariilor real-ideal generează pe plan estetic conflictele care duc inevitabil la scindarea unităţii fenomenului în cauză, fie că este vorba de pierderea tragică a unor valori reale, fie de lichidarea comică a unor non-valori perimate. Iar valorile reale vechi şi noi, compromise în arena istoriei, precum şi non-valorile anacronice, demascate în pragul prezentului - sînt teme artistice deopotrivă valabile pînă şi astăzi, fie pentru salvarea idealului, a "noului sosit prea devreme", fie pentru înlăturarea unei forme obsedante şi învechite, de multe ori statornicite, dar fără motivare (Marx)[14]. Exemple edificatoare ne sînt oferite în acest sens inclusiv din lumea baladelor şi satirelor artei noastre populare, respectiv din prelucrarea cultă a acestora.

Unitatea şi lupta contrariilor în dialectica realului cu idealul se manifestă, în sfera artistică, în opoziţiile esteticeşte particularizate ale raţionalului şi emoţionalului. Este vorba de complexitatea stăruinţei umane pusă în slujba înfăptuirii năzuinţelor sale. Prima şi poate cea mai nobilă formă de manifestare a acestei complexităţi se oglindeşte pe interferenţele eticului şi esteticului, în cadrul relaţiei ethos-affectus.[15] Această relaţie condiţionată între sistemul universal al normelor de convieţuire şi manifestarea particulară a individului poate fi exprimată în artă, insistîndu-se adecvat asupra fiecărei poziţii a "navetei" deloc confortabile, de apropiere sau de îndepărtare, a affectusului emoţional faţă de ethosul raţional. Punctele culminante ale istoriei artei şi civilizaţiei înregistrează unitatea contrariilor de ethos şi affectus; drumul par-

---

13 Marx-Engels, Scrieri din tinereţe, Bucureşti, 1968, p.602-606.

14 Marx-Engels, Opere, vol.I, Bucureşti, 1957, p.417.

15 Zoltai D., Ethos und Affekt, Budapesta-Berlin, 1970, p.22-30.

curs spre aceste culmi este însă jalonat de lupta acestora. Imnurile naționale, cîntecele patriotice, revoluționare, Marseieza, Internaționala, etc. mărturisesc convingător ambele momente de coexistență a contrariilor de ethos rațional și affectus emoțional pe uriașa traiectorie trecut-prezent-viitor[16].

Dar și componentele în sine ale întregului ființează ca punctiformități contradictorii ale structurilor artistice. Aici nu e cazul să insistăm asupra importanței acestor contrarii subdivizate în gîndirea științifică, deși se pare că dominația preexistentă a legilor logicii estompează uneori rolul lor cu adevărat fecund. Căci excluderea simplă a contradicțiilor din gîndirea științifică nu înseamnă nici pe departe negarea ontică a prezenței contrariilor - ca unitate și ca luptă - în dezvăluirea esenței lăuntrice. Să ne gîndim de pildă la antinomiile analiticelor kantiene[17] despre univers și despre frumos, respectiv la cele ale mecanicii cuantice[18] de astăzi, antinomii care nu numai că explică esența structurii cercetate, dar indică și modalitățile de intervenție umană spre a le transforma în virtutea țelurilor umane invederate. In creația artistică, structura gîndirii evidențiază, pe lîngă antinomiile ideatice, mecanismul dialectic al sentimentelor esteticeşte sensibilizate. Astfel, între polii frumosului și urîtului întîlnim în mod legitim unitatea și lupta liniștii sufletești cu frica. Ar fi de prisos, credem, o argumentare mai largă pentru a demonstra, chipurile, că fără încercarea fricii nu se poate aprecia cu adevărat seninătatea sufletească sau că necesitatea acestei seninătăți sufletești se pune în valoare tocmai prin frică. Amintim totuși că în anumite ipostaze istorice - vezi avangarda artistică - apare paradoxul pledoariei pentru frică ... Pregătirea omului înstrăinat pentru frică a fost un etalon (!) al expresionismului: frica împotriva angoasei ... [19] In procesul regăsirii omului pe sine, arta noastră repune în drepturi - dincolo de angoasa suprimată - legitimitatea autentică a echilibrului sufletesc. Acest echilibru este însă deosebit de dinamic și poate fi trăit cu adevărat în coexistenta sa cu celelalte sentimente estetice ale prezentului nostru ca discontinuități punctiforme ale întregului, condiționate la rîndul lor din nou ca totalități ale contrariilor. Astfel, în drum spre echilibru, momentele su-

---

16 Cf. Monografiile lui Maróthy J., Zene és polgár, zene és proletár (Muzica și cetățeanul, muzica și proletarul), Budapesta, 1966, respectiv A parasztdaltól a munkásdalig (De la cîntecul țărănesc pînă la cîntecul muncitoresc), Budapesta, 1968.

17 Vezi de exemplu aporiile lui Kant despre spațiu și timp, în Critica rațiunii pure, București, 1969, p.67-81, sau analiticele sale despre frumos, în Critica facultății de judecare, București, 1981, p.95-137.

18 Vezi de exemplu legile mecanicii cuantice, cum sînt relația de indeterminare sau cea a complementarității, în: W.Heisenberg, Pași peste granițe, București, 1977, p.132-133.

19 Th.Adorno, Versuch über Wagner, Berlin-Frankfurt, 1952, vezi ultimul capitol.

blim-eroice revendică participări sufletești mult gradate, în care - pînă la triumful final - alternează deosebit de dinamic momentele emoționale ale bucuriei euforice cu consternarea cutremurătoare; sau, în cazul invingerii joanicului, sîntem supuși unor încercări emoționale care pendulează între un memento (țineți minte!) și o satisfacție precedată de nimicirea răului. Iar cea mai dinamică prezență a contrariilor afective o întîlnim desigur în momentele conflictuale, în îndepărtarea de echilibru, cînd pierderea tragică a unor valori autentice stîrnește faimosul sentiment catartic[20], opunînd frica tranzitivă (mila) - simțită față de fenomenul receptat - fricii proprii, trăite prin identificarea noastră cu fenomenul artisticește redat. Catharsisul săvîrșește în final, cum încă Aristotel spunea, "curățirea acestor patimi"[21]. Și reversul conflictului emoțional-tragic - rîsul -, prin care "omenirea se desparte cu voioșie de trecutul ei" (Marx)[22], aduce cu sine dezaprobarea noastră fie totală (satirică), fie parțială (ironică și autoironică), fie "iertătoare" (umoristică) față de anacronismul luat astfel nuanțat în derîndere.

Numai în evidențierea artistică a complexității acestor punctiformități a contrariilor emoționale putem înțelege caracterul dialectic atît al frumosului urmărit cît și al însoțitorului său afectiv - echilibrul emoțional al omului - ca oglindă sufletească a unității contrariilor din viață.

Iar enumerarea momentelor luptei și unității contrariilor în artă ar mai putea continua ... Amintim, de pildă, relațiile dialectice ale unor parametri socio-estetici perfect valabili și artei noastre, cum sînt: tradiția și inovația[23], unitatea de idei și diversitatea stilistică (și de gust)[24], caracterul național și universal[25]... Ca și mai sus, și aici menirea practicii artistice este de a veghea asupra echilibrului acestor contrarii în lupta lor dusă pentru o permanentă înnoire, pentru promovarea consecventă a noului autentic[26], pentru plăsmuirea estetică a idealului stabilit etc. Toate sînt deziderate de prim rang, căci neglijarea lor duce inevitabil la "scindarea întregului", de exemplu, absolutizarea uneia sau alteia dintre laturile acestor opoziții. Bunăoară, cultul exagerat al tradiției duce la un "tradiționalism" demodat, pe cînd cel al inovației - la un novatorism rupt de accesibilitatea comunicației; ș.a.m.d.

---

20 Cf. G.Lukács, Estetica, vol.II, București, 1974.

21. Aristotel, op.cit., p.60.

22 Marx-Engels, Opere, vol.I, București, 1957, p.417.

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

24. I.Ianoși, Dialectică și estetică, București, 1971, p.74-92.

25 D.Cruceru, Funcția socială a artei, București, 1981, p.25.

26 Nicolae Ceaușescu, Raport la cel de-al XIII-lea Congres al P.C.R., capitolul "Activitatea politico-ideologică de ridicare a conștiinței socialiste și formare a omului nou", București, 1984.

Arta este deci prin însăşi construcţia sa lăuntrică o adecvată formă de diagnosticare a stadiului de luptă şi de unitate a contrariilor vieţii sociale. Ea nici nu ar putea să aibă o altă modalitate de existenţă, de vreme ce este o oglindă fidelă a realităţii. Menirea socială a artistului în socialism constă deci în modelarea estetică a mesajului învederat, în aşa fel încît perceperea structurii creaţiei artistice să contribuie la conştientizarea stadiului de unitate şi luptă a contrariilor din viaţă, sugerînd, inclusiv pe plan afectiv, necesitatea intervenţiei creatoare în asigurarea mersului mereu înainte al construcţiei socialiste.

Structure et reflet des contradictions en art

Ştefan Angi

Résumé

La présente étude examine la manière de conditionnement du monde de l'esthétique et implicitement des créations artistiques comme l'unité de la lutte des contraires. L'analyse assemble organiquement les fonctions ontiques et gnoséologiques des contradictions conditionnées au point de vue esthétique, se proposant de fondementer sur cette force motrice les structures artistiques, d'un côté, et leur médiation authentique-artistique dans la vie sociale, d'un autre côté. Dans ce sens, les analyses entreprises par l'auteur sont destinnées à investiguer le champ de l'esthétique au point de vue axiologique (le beau, le sublime, le tragique, le comique, le laid, le vil etc.).

PARAMETRI AUDIO-VIZUALI AI ANALIZELOR DE ESTETICĂ MUZICALĂ COMPARATĂ

Stud. Dora Cojocaru
Stud. Makkai Gyöngyvér
Stud. Felicia Sălăjan

Scopul comunicării noastre este prezentarea paralelă a trei stiluri similare din domeniul literaturii, picturii şi muzicii, cu ajutorul metodei comparate, prin audio-vizual. Similitudinile şi deosebirile acestor trei stiluri vor fi deci analizate prin comparaţii reciproce. Această metodă, cu sau fără audio-vizual, este cunoscută demult; aplică teoria esteticii, aplică metoda structuralistă - amintim ca exemplu prezentarea comparată a miturilor platoniciene în care, sub forma unei partituri, un mit explică pe celălalt (mitul peşterii, mitul lui Prometeu, Icar, Eros, etc). Claude Lévi-Strauss aplică această metodă asupra unuia şi aceluiaşi mit, programîndu-l sintagmatic-liniar pe o singură axă, pe care o ramifică apoi, fragmentele ei suprapunîndu-le (vezi analiza mitului lui Oedip).

In cadrul analizei noastre comparate audio-vizuale vom încerca să suprapunem anumite trăsături stilistice - în unitatea şi diversitatea lor dialectică - cu pretenţia de a le explica, elucida, tocmai prin această suprapunere "polifonică". Aşadar, intervenţia noastră are două scopuri:

- prezentarea ca atare a acestui mod de analiză şi
- prin prezentarea respectivă, urmărirea anumitor concluzii în legătură cu stilurile confruntate.

Exemplele provin din domeniul curentelor moderne şi vizează impresionismul, simbolismul, constructivismul, cubismul, expresionismul şi suprarealismul.

A fost cu adevărat palpitantă căutarea unor asemenea exemple care să cuprindă amprente stilistice provenite din mai multe curente. Recenta aniversare centenară Picasso, Joyce, Stravinski, ne-a oferit prilejul. Cei trei creatori au similitudinea lor frapantă, în sensul multitudinii lor de elemente stilistice. Se ştie că fiecare dintre ei a trecut prin neantul arsenalului mijloacelor de expresie avangardiste, excelînd în mai multe curente şi statornicind rezultatele acestora în creaţii de seamă.

In urma investigării unor aspecte din creaţia lor, insistînd asupra celor mai importante perioade stilistice, am constatat că pentru compararea audio-vizuală la Joyce sînt relevante momentele stilistice cuprin-

se în "Oameni din Dublin" (simbolism, impresionism), "Portret al artistului în tinereţe" (impresionism propriu-zis) şi în "Ulisse" (suprerealism, abstracţionism, constructivism). Primele două fragmente vor viza mai mult corespondenţele lui Joyce cu pictura şi muzica, cel din urmă - mai mult cu pictura.

Exemplele studiate la Picasso se opresc asupra perioadei de mijloc a creaţiei sale - cea cubistă -, plasată între neoclasicism şi suprarealism (renunţînd de astă dată la precizarea periodizării lor mai amănunţite).

Din muzica lui Stravinski, iniţial ne-am gîndit la "Povestea soldatului", care în cele 5 acte şi 11 scene muzicale se prezintă drept secţiunea transversală a diversităţii stilistice stravinskiene. Din motive de timp a trebuit să renunţăm la o prezentare integrală şi ne-am oprit asupra "Ragtime"-ului din scena 6 (trei dansuri), de la care am trecut apoi la ragtime-ul de sine stătător, scris pentru 11 instrumente, în aceeaşi perioadă.

După prezentarea aparte a celor trei planuri, dorim deci să lăsăm creaţiile ca ele să se prezinte singure şi confruntîndu-le într-o simultaneitate audio-vizuală, să se explice nu numai pe sine şi pentru sine, dar şi între ele, reciproc.

Astfel, remarcăm picturalitatea şi muzicalitatea simbolistă şi impresionistă a fragmentului din nuvela "Cei morţi" din volumul "Oameni din Dublin":

> "Se întrebă ce simbol putea înfăţişa o femeie stînd pe trepte, în umbra, şi ascultînd o muzică îndepărtată. De-ar fi fost pictor, ar fi pictat-o în atitudinea asta. Pălăria de fetru albastru i-ar scoate în evidenţă bronzul părului, proiectat pe fundalul întunecos, iar clinii întunecaţi ai fustei ar contrasta cu cei de nuanţă deschisă. Muzică îndepărtată - ar numi el tabloul, de-ar fi pictor. (...)
>
> Acum, cînd uşa holului era închisă, glasul şi pianul se desluşeau mai limpede. Gabriel le făcu semn să tacă. Melodia părea să fie în vechea tonalitate irlandeză, iar cîntăreţul părea nesigur şi de cuvinte şi de voce. Vocea, cu inflexiuni de jale din pricina răguşelii cîntăreţului, abia lămurea cadenţa melodiei, cu vorbe ce exprimau mîhnire."

Dacă în acest fragment de iz dickensian se mai resimt reminiscenţe postromantice străbătînd vălul noilor mijloace simbolist-impresioniste, fragmentul din "Portret al artistului în tinereţe" aduce construcţii poetice, muzicale, eminamente impresioniste. Iată fragmentul în care un adevărat "tablou" impresionist pictat literal va face un transfer lin în-

tr-o muzică impresionistă:

"Un soare învăluit lumina slab pînza de apă care primea în sînul mării rîul. Departe, de-a lungul cursului leneşei Liffey, catarge zvelte tărcau cerul şi, mai departe încă, urzeala tulbure a oraşului zăcea prosternată în pîclă. Asemenea unei scene dintr-un nelămurit goblen fastuos, vechi ca şi oboseala omului, imaginea celei de-a şaptea cetăţi a creştinătăţii îi mijea prin văzduhul fără de timp, nici mai veche, nici mai ostenită, nici mai răbdător supusă ca în zilele celor dîntîi parlamente scandinave. (...)

Auzea înlăuntrul său o muzică nelămurită, de amintiri parcă şi de nume, era aproape conştient de ele dar nici pentru o clipă nu le putea prinde; apoi muzica păru a se îndepărta, a se îndepărta, a se îndepărta, şi din fiece dîră de muzică nebuloasă îndepărtîndu-se, mereu se desprindea o lung tărăgănată notă de chemare, străpungînd ca o stea penumbra tăcerii."

In fine, "Ulisse" a fost ales pentru sublinierea concepţiei asupra spaţiului abstract la Joyce, atît în descrierea locurilor cît şi în prezentarea oamenilor. Vom observa caracterul static al acestui mod de zugrăvire literară aidoma constructivismului şi cubismului. Se poate remarca inclusiv periodizarea, completarea cu linii şi suprafeţe geometrice a spaţiului - componente organice ale stilului. Iată un fragment:

"Cum s-au salutat la despărţire? Verticali, de o parte şi de alta a aceleiaşi uşi, în timp ce liniile braţelor lor întinse s-au întîlnit într-un punct, formînd un unghi ce era mai mic decît suma a două unghiuri drepte."

Perioada cubistă a lui Picasso o reprezentăm prin cele două variante ale tabloului "Trei muzicieni". Din punct de vedere al imitaţiei naturii, desigur, figurile par destul de groteşti. Şi totuşi, regăsim în ele ordinea construcţiei, inclusiv geneza acesteia: reorganizarea calculată geometric a motivului original fărîmiţat. Desigur, tabloul este negaţia tendinţelor clasicizante (stilul anterior picassian), dar, la rîndul lor, şi aceste tablouri vor fi negate în cel de-al treilea stil, suprarealist, în care vor fi prezente metamorfozări ale motivelor. Aşadar, drumul parcurs în generalizarea stilistică constă în: redarea naturală a motivelor (1), reconstruirea organizată a genezei motivelor (2) şi metamorfoza suprarealistă a acestora (de exemplu, cele trei dansatoare) (3).

In fine, cîteva cuvinte şi despre ragtime-ul lui Stravinski. Cum se ştie, ragtime-ul e o formă muzicală populară, mai ales în America,

dar nelipsită nici de prezenţa elementelor muzicii europene (caracterul lui definitivat, construcţia formală periodizată, armonizare occidentală). In primul rînd este muzică de pian, dar tot atît de prezent şi în muzica de orchestră. Ceea ce pe noi ne interesează este însă sinteza deloc echilibrată ce apare între folclorul afro-american şi muzica europeană în cadrul ragtime-ului. Caracterul mai mult decît contradictoriu al acestei sinteze constă în tensiunea părţilor componente. Căci, într-adevăr, melodica, tonalitatea, forma şi armonizarea sînt echilibrate european, dar ritmica şi accentele afro-americane nu se potrivesc nicicum în această sinteză, şi totuşi formează un întreg! Il caracterizează foarte bine ce spunea Morton: "to hit a note twice", referindu-se în primul rînd la accentele sincopate ale sunetelor secondate în melodie, în contrast cu başii de pulsaţie tradiţională "beat". Mai reţinem, mai ales pentru aplicarea ragtime-ului de către Stravinski, că acesta e prezent în creaţia sa şi amintit în mod special în "Cronica vieţii mele". Cităm: "lucrarea este expresia acelui apetit care a izbucnit faţă de jazz imediat după primul război mondial." In privinţa conştientizării ritmicii "beat" accentuate, Stravinski, similar lui Hindemith, pretinde interpreţilor o punctualitate de mare precizie.

In loc de concluzie ne propunem o întrebare la care dorim să dea răspunsul receptarea audio-vizuală, şi anume: oare este îndreptăţită afirmaţia în conformitate cu care întîlnim aici şi peste tot distrugerea formei? Sau ar fi mai bine să zăbovim asupra acelui fapt care rezidă în apariţia noilor idei în starea lor născîndă şi care se cer a fi formulate preti-înd formele lor proprii?... Şi nu este inerentă apariţia grotescă a formelor incipiente, în naştere?... Şi am avea oare ceva de făcut în continuare dacă ele s-au născut desăvîrşite, dacă a fost îndreptăţit dictonul clasic "lucrăm după natură", omul constructor al lumii noi n-are şi el dreptul împreună cu Picasso să afirme - "lucrăm înaintea naturii"?...

(Conducător ştiinţific:
Prof.dr. Ştefan Angi)

The Audio-Visual Parameters of the Analyses of Comparative Musical Aesthetics

Dora Cojocaru
Makkai Gyöngyvér
Felicia Sălăjan

Summary

The present paper has for an object the presentation of 3 similar styles in the field of literature, painting and music, with the aid of comparing method, by audio-visual means. Thus it is referred to J.Joyce, P.Picasso and I.Stravinski, showing common elements of their creation in representative works: "People in Dublin", "The Artist's Portrait in Childhood" and "Ulysse" by James Joyce; the painting entitled "Three Musiciens" by Pablo Picasso; "Ragtime for 11 instruments" by Igor Stravinski. Especially are stressed the moments of the modern art, which was born at the beginning of the 20th century; is also shown the tendency towards form-breaking, working with the help of new means in the creative work, as well as the tendency of borrowing the archaic language in a stylised manner in order to renovate the artistic spirit in each of its fields.

SEMNIFICAŢII ESTETICE ALE TENDINŢELOR NOI DE ORGANIZARE A TIMPULUI SONOR MUZICAL

Stud. Cristina Bota

Incercînd o sistematizare a definiţiilor date timpului fizic, am ajuns la concluzia că cea mai obiectivă nu poate fi decît cea oferită de fizicieni: "formă de existenţă a materiei în mişcare care exprimă simultaneitatea şi succesiunea proceselor obiective. Constituie una dintre mărimile fizice fundamentale din S.I. (...) In mecanica clasică, timpul este considerat un continuum unidimensional, a cărui metrică este independentă de procesele fizice (vezi transformările Galilei); în teoria relativităţii restrînse, timpul şi spaţiul formează un continuum cvadridimensional, iar metrica timpului variază în raport cu diferite sisteme fizice inerţiale (vezi transformările Lorentz)"[1].

Momentele importante din această definiţie, care ne interesează şi pe care vom încerca să le identificăm în lucrări muzicale, sînt: ideea de mişcare, ce implică simultaneitate şi succesiune, noţiunea de proces (prin care se poate subînţelege acţiunea) şi unitatea dialectică între timp şi spaţiu.

"Durata, ca dată imediată, este forma ce o ia succesiunea stărilor noastre sufleteşti cînd ne abţinem a face o separaţie netă între trecut şi prezent" - spune I.D.Gherea în "Eul şi lumea"[2]. Deci, în primul rînd, ideea de durată implică succesiunea.

"Cît despre simultaneitate - continuă Gherea -, se poate spune doar atît: dacă, în gînd, micşorăm intervalul dintre două elemente succesive ale duratei imediate, la limită, cînd intervalul este redus la zero, cele două elemente nu încetează întotdeauna să fie distincte; atunci sînt numite simultane"[3].

Acest aspect al simultaneităţii timpurilor, a celor interioare desigur, este specific stării de vis, în somn. O încercare interesantă de a reda această stare în muzică este lucrarea "In vis desfacem timpurile suprapuse. Trei piese simfonizate pentru clarinet, violoncel şi clavecin (+ pian)" de Aurel Stroe. Compusă în 1970, ea porneşte de la ideile enunţate de G.Bachelard în "La dialectique della durée", că: "Firul timpului este plin de noduri" şi "Timpul este discontinuu".

1 Dicţionar de fizică, Bucureşti, 1978.

2 I.D.Gherea, Eul şi lumea, Bucureşti, 1984, p.148.

3 ibidem, p.142.

A.Stroe încearcă realizarea unui dat artistic îngemănînd trei amintiri disparate din copilărie:

1. imaginea fenomenului folcloric receptat - expus muzical de clarinet;
2. orele de studiu ce furau din timpul de joacă - simbolizate de pian;
3. violoncelul redă o compoziţie din copilăre , "Apus de soare", nescrisă, păstrată în memoria compozitorului.

Această coexistenţă pe plan sonor a trei piese diferite ca dinamică şi culoare nu este altceva decît expresia muzicală a fenomenului simultaneităţii timpurilor interioare.

In procesul componistic muzical, succesiunea îşi are locul ei bine conturat, cu repercusiuni directe în receptare: "Succesiunea în care sînt receptate părţile unei compoziţii este prescrisă de lucrarea însăşi"[4]. Dacă, în muzică, succesiunea este esenţială, în artele plastice - de pildă - contează mai puţin (ne referim în ambele cazuri la lucrări clasice - în sensul de tipice, normal concepute, indiferent de epocă - şi nu la excepţii).

In concluzie, se poate afirma că, în muzică, ordinea temporală diferită generează o structură total diferită.

Secolul XX acordă timpului o importanţă deosebită, nu numai în ştiinţele naturii, în filozofie şi în ştiinţele umaniste, ci şi în arte. Aici, timpul capătă un rol important, atît ca temă cît şi ca principiu de construcţie a operei, precum şi ca o categorie în afara căreia întruparea ideii artistice nu este posibilă.

La sfîrşitul secolului al XIX-lea apărea pentru prima dată tema "maşinii pentru studierea timpului", într-o nuvelă aparţinînd lui A. Jarry şi intitulată "Dr. Faustroll".

Trecînd prin "Povestirile despre timp şi spaţiu" ale lui H.G.Wells, "Un yankeu la curtea regelui Arthur" de Mark Twain şi piesele lui Priestly, care aduc toate ideea "deplasării" în timp - şi spaţiu implicit -, ajungem la concluzia lui Uspenski, că "arta merge înaintea ştiinţei".

Este timpul reversibil? Nu, categoric nu - o declară ştiinţa (sau cel puţin mecanica clasică). Arta aduce cu ea acel "şi totuşi" care înseamnă în primul rînd un timp interior, psihologic şi, apoi, puţină fantezie.

Care este rolul muzicii în tot acest mecanism de întoarcere în timp?

Să luăm, de pildă, piesa lui Pristly, "Muzica seara". Primul act al ei ne introduce într-un salon din înalta societate, unde protagonist este un compozitor ce, interpretînd una din noile sale lucrări, caută

---

4 R.Arnheim, Arta şi percepţia vizuală, Bucureşti, 1979, p.369.

sprijin printre auditori. In actele următoare, aceleaşi personaje sînt prezentate atît în trecut cît şi în viitor, interpretarea piesei muzicale fiind folosită de autor ca procedeu de deplasare în timp (muzica fiind aici un echivalent al maşinii timpului).

Intrînd mai adînc în muzică, întîlnim numeroase aspecte ale acestei posibile reversibilităţi a timpului: în acest sens, considerăm că leitmotivele (aidoma epitetului lessingian), prin revenirea lor, constituie o continuă întoarcere în timp, aducînd cu ele impresia de cunoscut, de ceva ştiut dinainte şi reapărut. De altfel, orice repetiţie de motiv, frază sau parte de lucrare muzicală constituie un aspect al reversibilităţii timpului (vezi forma de rondo, în "Till Eulenspiegel" de Richard Strauss, de pildă).

Secolul XX, instaurînd la un moment dat serialismul în muzică,aduce seria în cele patru ipostaze ale ei, printre care recurenţa reprezintă o altă faţetă a fenomenului reversibilităţii timpului.

De la totala organizare serială la muzica aleatorică, acelaşi capricios secol XX nu a făcut decît un pas. De altfel, muzica există între doi poli: totala repetiţie (organizarea maximă) şi totala nerepetiţie (haos). In prima categorie s-ar putea încadra Ligeti cu al său "Continuum pentru clavecin", iar în cea de a doua, Terry Riley cu compoziţia sa "In C". In cea dintîi piesă citată asistăm la un fenomen curios: fenomenul repetitiv aditiv aduce cu el ideea reversibilităţii în timp. Totuşi, prin trecerea continuă de la o structură la alta, lucrarea are un timp muzical ireversibil, vectorial. Acest paradox ne îndreptăţeşte să afirmăm că, într-o compoziţie muzicală, dacă există reversibilitate într-un anumit plan inferior, trebuie să existe ireversibilitate pe un plan superior, şi invers.

Conchidem că anumite tipuri de scrituri temporale generează anumite forme (de pildă, structura de monodie acompaniată generează formele homofone). Scriitura temporală contemporană generează heterofonia,ca o continuă pendulare între două tipuri de stări.

Aceşti noi parametri reconsideră pe plan subiectiv întreg raportul dialectic spaţiu-timp interiorizat, similar convergenţelor lăuntrice ale binomului analog-digital, fie subliniind din ce în ce mai mult similitudinile acestora în sfera noţiunii de densitate, care devine principiu guvernator absolutizant, fie sugerînd în conformitate cu coeficientul de instabilitate (a mişcării sau a particulei), fie evidenţiind alternativ sau simultan asocierile temporale şi (sau) spaţiale (comprimare-dilatare). Bunăoară, densitatea se condiţionează şi ea digital în binom, între comprimare şi dilatare, vizual-spaţial şi temporal-auditiv. Vezi, de pildă, confundarea acestora în muzica lui Xenakis: primul proiect al pavilionului Phillips realizat împreună cu Le Corbusier, care

prezintă aproximativ acelaşi glissando auditiv, respectiv vizual, în virtutea densităţilor calculate.

(Conducător ştiinţific:
Prof.dr. Ştefan Angi)

Significations esthétiques des nouvelles tendances d'organisation du temps sonore musical

Cristina Bota

Résumé

De la science à l'art, de l'objectif au subjectif, on passe par plusieurs types de temps: temps physique, temps psychologique (temps intérieur), temps artistique, temps musical. L'étude se propose d'identifier, à travers les pièces musicales, quelques moments importants du temps par l'idée de mouvement, de simultanéité, de succession, de procès et d'unité dialectique entre le temps et l'espace. Le XX-ème siècle accordant au temps une importance particulière, non seulement comme thème mais aussi comme principe de construction, le considère une catégorie en dehors de laquelle l'incarnation de l'idée artistique n'est pas possible (leit-motifs, la forme de rondeau - en tant qu'héritages des autres siècles -, le sérialisme et - le revers de la médaille - l'aléatorisme). À la suite de l'analyse de quelques oeuvres musicales, la conclusion qui se détache est que dans une composition musicale, s'il y a reversibilité sur un certain plan, inférieur, il doit y avoir ireversibilité sur un plan supérieur, et inversement. Certains types d'écritures temporelles engendrent certaines formes; l'écriture temporelle contemporaine engendre l'étérophonie, comme une continuelle pendulation entre deux types d'états.

ANALIZĂ SEMIOTICĂ APLICATĂ GESTULUI DIRIJORAL MEDIEVAL

stud. Mirela Kolozsváry

Am optat pentru o analiză semiotică din nevoia întregirii pînă la întreg - şi chiar dincolo de el - a acelei părţi pe care actul dirijoral o reprezintă din totalul interpretativ muzical. Pentru aceasta, am pornit de la considerentul că gestica dirijorală prezintă şi ea acele cuante minime de informaţie (prezente în toate domeniile ştiinţelor umane), semnele; gestica se încadrează deci în contextul sistemelor de comunicare, putînd fi privită drept metalimbaj al întregii comunicări muzicale.

Investigaţiile noastre asupra fenomenului cercetat au relevat complexitatea constituirii gestului dirijoral în Evul mediu; de aceea, ne vom opri asupra acestei perioade.

Analiza va cuprinde:

I. Constituirea semnică a gestului dirijoral medieval -
   - model semiotic: F. de Saussure, R. Barthes;

II. Pentru o clasificare a semnelor gesticii dirijorale medievale -
   - model semiotic: Ch.S. Peirce

Pentru primul caz am preferat abordările structuraliste avîndu-şi originea la F. de Saussure şi R.Barthes, tocmai pentru a reliefa importanţa includerii lingvisticii - devenită "un fel de matematică a disciplinelor umaniste şi sociale" (R.Jakobson) - în clasificarea unor probleme privind sintaxa şi semantica muzicii. In clasificarea şi analiza semnelor, gesturilor dirijorale, am optat pentru orientarea Peirce-Morris ca fiind mai valabilă comunicării non-verbale, deoarece, oricît de neavenită ar părea comparaţia, şi gestica dirijorală se structurează semantic şi semiotic similar unor alfabete non-verbale, cum ar fi cel al surdo-muţilor, cu diferenţa că aici trăsăturile arbitrar-convenţionale (simbolice) sînt supradeterminate prin accentuarea trăsăturilor de indice şi icon.

I. a) Teoria

Semiotica studiază procesele culturale ca procese de comunicare ("proces de comunicare = trecerea unui Semnal de la o Sursă, cu ajutorul unui Transmiţător, printr-un Canal, la un Destinatar" - U.Eco), verificabile doar prin existenţa unui cod, constituit în sistem de semnificare.

Sursă— Transmiţător— Semnal— Canal— Receptor— Mesaj— Destinatar
└──────────────────────COD──────────────────────┘

Cînd un cod asociază elementele unui sistem vehiculant elementelor unui sistem vehiculat, primul devine expresia celui de al doilea, care la rîndul lui devine conţinutul primului. Un semn este alcătuit din unul sau mai multe elemente ale unui plan al expresiei, corelate convenţional cu cele ale unui plan al conţinutului. Numai în acest sens se poate accepta definiţia lui F. de Saussure, potrivit căreia semnul constituie o corespondenţă dintre un semnificant şi un semnificat.

Orice proces de comunicare este un joc complex, dar perfect analizabil, de codificare şi decodificare, fiind alcătuit deci dintr-un plan al expresiei (E), unul al conţinutului (C) şi relaţia (R) dintre ele: ERC. In varianta în care un astfel de sistem ERC devine un simplu element al unui sistem asemănător, dar mai cuprinzător, se vor obţine două sisteme care se vor întrepătrunde (R.Barthes). In primul caz, primul sistem (ERC) devine planul expresiv sau signifiantul (semnificantul) celui de al doilea:

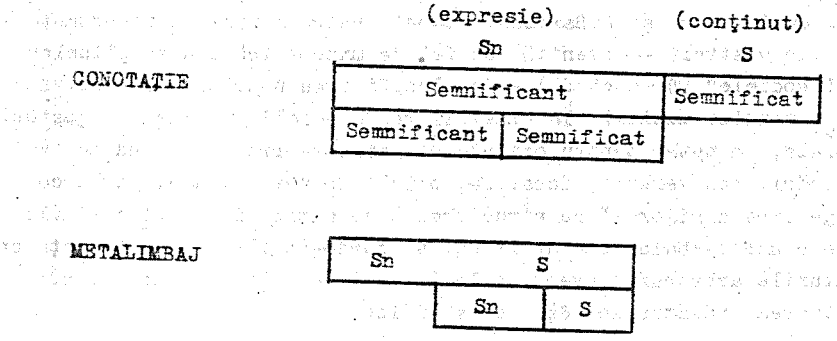
$$\begin{matrix} 2 & E & R & C & \text{sau} & (ERC) & R & C, \\ 1 & ERC & & & & & & \end{matrix}$$

reprezentînd semiotica conotativă. Aşadar, primul sistem creează planul denotaţiei, iar al doilea (care cuprinde primul) - pe cel al conotaţiei.

In al doilea caz, primul sistem (ERC) devine nu planul expresiv al celui de-al doilea (v. conotaţia), ci conţinutul sau semnificat:

$$\begin{matrix} 2 & E & R & C & \text{sau} & E & R & (ERC), \\ 1 & & & ERC & & & & \end{matrix}$$

constituindu-se metalimbaj. Avem deci:



Conotaţia ea însăşi este un sistem, alcătuit din Sn şi S, respectiv sens (relatum), care realizează raportul dintre cele două elemente. Semiotica conotativă se prezintă ca o supraetajare de coduri; avem cod conotativ cînd planul expresiei este un alt cod.

Raportul dintre denotare şi conotare depinde de tipul şi obiectul comunicării, denotarea absolută fiind caracteristică matematicii, iar conotarea absolută, muzicii.

I. b) Analiza

In Evul mediu, coordonarea ansamblului pentru redarea cîntecului liturgic nu se putea realiza fără o conducere cheironomică - mişcări ale mîinii date de anumite semne convenţionale, care indicau urcarea sau coborîrea intonaţiei, ritmul, metrul, sonoritatea, accentele, care toate decurgeau de fapt din cuvînt.

Cum s-au constituit aceste mişcări cheironomice, semne?

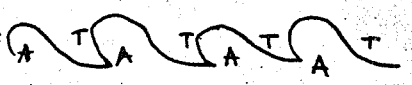
Pentru început, precizăm că ritmul liber al muzicii gregoriene se concretizează prin cele două aspecte:

- aspectul material: alternanţa liberă a valorilor binare cu cele ternare;
- aspectul formal: succedarea artistică a arsis-ului şi thesis-ului în cadrul ritmului,

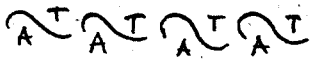
situaţie pe care o vom reprezenta după cum urmează, includînd şi mişcările cheironomice respective:

FORMA: Ritm compus: - prin fuziune:

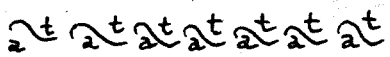
- prin conjuncţie:



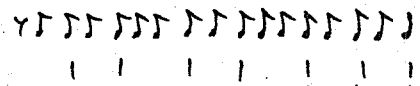
Ritm simplu:



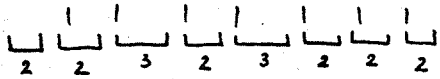
Ritm elementar:



MATERIA: (substanţa) Tempus primum: (ritm)



Tempus compositum: (metrum)



Pornind de la considerentul că forma este sinonimă expresiei, iar substanţa - conţinutului, putem afirma că mişcările cheironomice s-au constituit semne în urma corelaţiei dintre expresie - ritm elementar, ritm simplu şi compus - şi conţinut - tempus primum şi tempus compositum -, în virtutea unei convenţii statornicite în timp, potrivit căreia arsis-ul şi thesis-ul din muzică, traducînd accentele cuvintelor din text, vor prezenta următoarele semnificaţii:

arsis	thesis
neaccentuat	accentuat
slab	puternic
întrebare	răspuns
pornire	sosire
dinamic	static
acumulare	destindere
ridicare	lăsare
bătaie în sus	bătaie în jos

Drumul spre semnul cheironomic va fi deci:

Substanţă: tempus < primum / compositum
(materie)

Formă : ritm < elementar / simplu / compus

Conţinut — S
Expresie — Sn

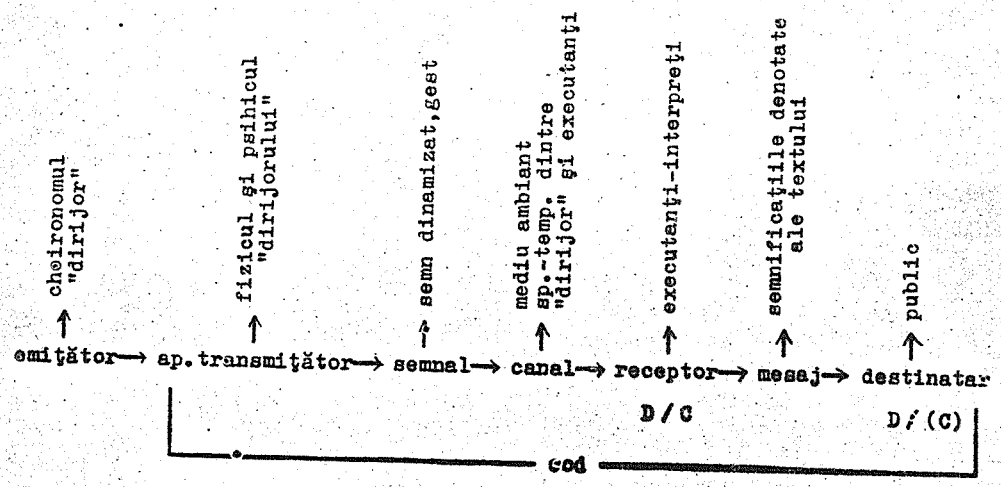
> Semn, gest cheironomic

Executanţii-interpreţi vor denota din gestica cheironomului - constituită metalimbaj - thesis-ul (T) şi arsis-ul (A) cîntecului gregorian, care sînt date de fapt de silabele accentuate şi neaccentuate ale cuvintelor din text. Şi în acelaşi timp vor conota dinamica (crescendo/descrescendo) datorită convenţiei care a statornicit semnificaţiile thesis-ului şi arsis-ului, anterior amintite. Schematizînd după modelul lui R.Barthes cele mai sus expuse, vom avea:

3. CONOTAŢIE	Actul interpretativ (cresc. / descresc.) (Sn)		Analogia muzical-metaforică a sentimentului conotat (S)
2. DENOTAŢIE (metalimbaj)	T/A-ul cîntecului gregorian (Sn)	Gest cheironomic (S)	
1. SISTEM REAL		Sn	S

Precizăm că semnificantul (Sn) sistemului real îl constituie thesis-ul şi arsis-ul cîntecului gregorian, pe cînd semnificatul (S), silaba accentuată şi cea neaccentuată din text.

Schema procesului de comunicare va fi deci:



Precizăm: executanţii-interpreţi denotează şi conotează, în timp ce publicul denotează mesajul, dar conotează doar în cazuri ideale.

In istoria metalimbajului dirijoral, pînă la epoca clasică, întîlnim următorul proces de evoluţie:

- de la interpretare la tactare (fenomen propriu perioadei cuprinse între muzica gregoriană şi musica mensurata)
- de la tactare la interpretare (musica mensurata - gestica dirijorală clasică).

Cele două etape se disting prin inversarea funcţiilor celor două mîini, bazată pe unul şi acelaşi principiu convenţional simbolic: sensul primordial de dezvoltare al epocii este atribuit mîinii drepte. Astfel, în prima etapă, dominînd interpretarea mnemotehnică, mîna dreaptă circumscrie traiectoria discursului muzical, iar mîna stîngă o articulează mai ales prin concretizarea arsis-ului. In etapa următoare, cînd articulările - dat fiind complexitatea discursului muzical - devin din ce în ce mai importante, tactarea e preluată de mîna dreaptă, avînd ca scop asigurarea urmăririi unitare de către interpreţi a măsurilor partiturii, mîna stîngă realizînd interpretarea elastică, complementară a sensului transmis de la intrări compartimentale pînă la sugerarea diferitelor nuanţări melodice, dinamice, timbrale etc. Deci cele două momente (etape) reprezintă o inversare în geneza metalimbajului dirijoral, care după modelul lui R.Barthes pot fi schematizate astfel:

Perioada: muzica gregoriană - musica mensurata

CONOTAŢIE:

Tactare (Sn)		Interpretare (S)
(S) Interpretare	(Sn) Tactare	

METALIMBAJ:

Tactare	Interpretare	
	Tactare	Interpretare

Perioada: musica mensurata - muzica clasică

CONOTAŢIE:

Interpretare (Sn)		Tactare (S)
(S) Tactare	(Sn) Interpretare	

METALIMBAJ:

Interpretare	Tactare	
	Tactare	Interpretare

Analizînd modelele de mai sus, observăm relaţia intimă, dialectică în metalimbajul dirijoral, între semnificat (S) şi semnificant (Sn), ele realizînd permanent un transfer dialectic în sensul relaţiei de conţinut şi formă: ceea ce într-un context apare ca formă (Sn), în altul va apărea ca şi conţinut (S). Numai astfel se poate purcede la analiza problematicii dirijorale contemporane, cînd complexitatea ritmico-melodică şi dinamico-timbrală a partiturii necesită deopotrivă tactarea mereu schimbată ca semnificat (S) şi motivarea permanentă ca interpretare (Sn), ele întrepătrunzîndu-se continuu.

Iată deci cum de la semnal vizual menit să asigure omogenitatea ansamblului primitiv, gestul va deveni în Evul mediu metaforă, ce desemnează cuvîntul din text, pentru ca mai apoi să se constituie convenţie, potrivit căreia executanţii-interpreţi vor denota şi conota semnificaţiile purtate de partitură.

II. a) Teoria

Ch.S.Peirce prezintă condiţia suficientă pentru ca un semn să funcţioneze: includerea sa într-o relaţie triadică, ceea ce înseamnă că semnul

leagă obiectul şi interpretantul (interpretantul = ceea ce semnul creează în interpretul său, determinîndu-i un sentiment, o acţiune sau un semn), interpretantul uneşte semnul cu obiectul, iar obiectul leagă semnul şi interpretantul.

Cele trei aspecte ale triadei semnice peirciene - aspectul semnului, al obiectului, al interpretantului - cunosc fiecare o subdiviziune, aşa-numitele trihotomii.

Prezentăm mai jos un tabel ce cuprinde cele trei aspecte, cu subdiviziunile respective:

	1	2	3
$(S)_1$	Qualisemn	Sinsemn	Legisemn
$(O)_2$	Semn iconic	Indice	Simbol
$(I)_3$	Remă	Dicisemn	Argument

Precizări: - qualisemn = calitatea senzorială a unui semn
sinsemn = starea individuală a unui semn
legisemn = tipul general de semn

- semn iconic = asemănător obiectului real sau fictiv
semn indice = corelat fizic cu propriul obiect
semn simbolic = corelat arbitrar cu propriul obiect

- semn rematic = semn nici adevărat, nici fals, termen
semn dicent = semn ce poate fi transpus într-o afirmaţie
semn argument = semn bazat pe o raţiune

De asemenea, există mai multe feluri de interpretanţi, după cum există mai multe feluri de obiecte.

Există: 1) obiect imediat (ob. reprezentat de semne)
2) obiect dinamic (ob. pe care îl produce semnul)
1) interpretant imediat (indicat de semnificaţia semnului)
2) interpretant dinamic (efectul real produs de semn)
3) interpretant final (rezultatul interpretativ la care se ajunge în urma D/C atente a semnului)

II. b) <u>Analiză</u>: obiectul semnului, gestului dirijoral şi interpretanţii săi

In analiză pornim de la condiţia funcţionării semnului: relaţia triadică prezentată anterior (<u>I a - Teoria</u>).

Specificăm: fără interpretanţi, care iau naştere în momentul comunicării prin combinarea semnelor în mintea interlocutorului (în cazul nostru,

executanţilor-interpreţi), pentru ca el să înţeleagă perfect la ce obiect trimit semnele - nu putem spune nimic despre obiectul semnului, gestului dirijoral. Orice analiză de semne începe cu un interpretant care trimite semnul (gestul) la obiectul pe care acesta îl re-prezintă.

Interpretantul imediat, fiind perceptiv, decelat în interpretarea corectă a semnului, nu vede decît obiectul imediat (A/T din cîntecul gregorian) şi nu poate spune decît ceea ce metoda de analiză îi permite să spună.

Interpretantul dinamic - factual -, efectul real produs de semn (cresc./descresc.) va preciza felul semnului, în funcţie de felul obiectului:

a) pentru obiectul imediat (A/T din cîntecul gregorian)
- legisemn iconic rematic; legisemn, pentru că face parte dintr-un cod; iconic, deoarece este strîns legat de obiectul său (cuvîntul, accentul din text); rematic, pentru că nu este interpretabil decît la nivelul primului interpretant;

b) pentru obiectul dinamic (A/T din text)
- legisemn indice —— ; indice, deoarece este corelat fizic propriului obiect (respectiv traiectoriile gestului sînt analoage trăirii momentului emoţional, realizînd o legătură în timp şi spaţiu cu acesta).

Interpretantul final (sistematic), abductiv (interpretantul final abductiv = o obişnuinţă generală dobîndită printr-o experienţă), va transforma obiectul dinamic al gestului dirijoral într-un legisemn simbolic; simbolic, avînd în vedere caracterul arbitrar, convenţional al gestului dirijoral, a cărui cunoaştere de către executanţii-interpreţi şi public condiţionează momentul denotării.

Bibliografie

1. R.Barthes, Válogatott írások, Budapesta, 1982
2. U.Eco, Tratat de semiotică generală, Bucureşti, 1982
3. A.Leroi-Gourhan, Gestul şi cuvîntul, Bucureşti, 1983
4. Molnár, A., Zenei lexikon, I, Budapesta, 1930
5. O.Nemescu, Capacităţile semantice ale muzicii, Bucureşti, 1983
6. B.Rajeczky, Mi a gregorian?, Budapesta, 1982
7. P.Sweiger, O introducere în semiotică, Bucureşti, 1984
8. Szigeti, K., A gregorián éneklés kézi könyve, Budapesta, 1948
9. K.Thomas, Lehrbuch der Chorleitung, Leipzig, 1936
10. F.von Weingartner, Über das Dirigieren, Leipzig, 1896

(Conducător ştiinţific:
Prof.dr. Ştefan Angi)

The Semiotical Analysis Applied to the Medieval Conducting Gesture

Mirela Kolozsváry

Summary

Though the conducting act only represents a part of the musical interpretative entirety, it appears as pars pro toto, being the condition of the whole in the moment of execution. Therefore this part requires interdisciplinary investigations, appealing to the scientific realizations in the field of semiotics.

In the present case the semiotical analysis aims at the medieval conducting gesture on purpose to clear up some aspects of denotation and connotation of the conducting sign belonging to this period, but not before presenting an application of Saussure's semiotical pattern: the constitution of the conducting gesture with respect to the signs, and that of Peirce's: the classification of these signs. At the same time the conducting gesticulation is conditioned by the author in the context of the communication systems and regarded as a meta-language of the whole musical communication; thus being made a difference between the proper musical signs and the meta-signs of the conducting act.

PREMISE ALE UNEI EDUCAŢII ESTETICE A COPIILOR PRIN INTERMEDIUL STUDIULUI LA PIAN

Diana-Luminiţa Ioan
(prof., Şc.gen. de muzică, Bistriţa)

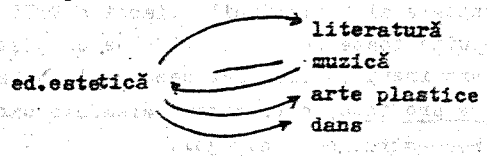
Educaţia muzicală în şcolile generale de muzică; un scop şi/sau un mijloc

In cazul educaţiei realizate prin intermediul unei şcoli de muzică, plecăm de la realitatea că foarte puţini copii din aceste şcoli vor urma un liceu de muzică în vederea unei activităţi de performanţă. In aceste condiţii, dezideratul ar fi ca, pe lîngă o cunoaştere a instrumentului (în cazul nostru a pianului), a posibilităţilor tehnice şi interpretative, elevul să-şi poată forma o educaţie muzicală unitară, integrantă, să rămînă cu o largă deschidere pentru tot ceea ce este fenomen artistic, educaţia muzicală devenind în acest caz un scop şi un mijloc al educaţiei estetice generale.

1. Interferenţe ale educaţiei muzicale cu educaţia estetică. Educaţia muzicală - cauză ⇄ efect

Intre educaţia muzicală şi educaţia estetică integrantă se stabilesc o serie de relaţii şi conexiuni, cea dintîi apărînd ca o parte componentă a celei de-a doua, alături de alte componente umaniste, cum ar fi filozofia, literatura şi poezia, pictura, sculptura etc. Educaţia muzicală nu poate fi ruptă din cadrul acestui organism complex, totalitar. Aşa cum pentru funcţionarea armonioasă a corpului nostru este nevoie de o colaborare armonioasă a tuturor părţilor componente, amputarea uneia dintre părţi ducînd la dezechilibru, la o funcţionare parţială, îndepărtarea uneia din părţile componente ale educaţiei estetice, deci implicit a educaţiei muzicale, va da naştere unui dezechilibru, unei mutilări a imaginii totale despre lume şi viaţă.

Apare aici o interacţiune, o condiţionare reciprocă. Acţionînd asupra unuia din elementele binomului educaţie estetică - componentă umanistă, se acţionează automat şi asupra celuilalt. Se formează aici un adevărat sistem de relaţii, acţiunea asupra oricărei componente (în cazul nostru, muzica) răsfrîngîndu-se asupra educaţiei estetice şi, de aici, asupra celorlalte componente:



In mod analog, acţiunea asupra unei alte componente (ex. literatura) se va răsfrînge în mod indirect şi asupra muzicii. In cadrul acestui sistem, muzica apare într-o dublă ipostază: de cauză şi efect.

Astfel, atunci cînd dorim să explicăm copiilor interpretarea unei piese aparţinînd unei anumite epoci, ne vom referi implicit la elemente preluate din estetica generală a stilului respectiv. Lucrînd piesa pe baza lor, aplicîndu-le practic în interpretare, elevul le va folosi mai tîrziu nu numai în interpretarea unei piese de aceeaşi factură, ci şi la alte domenii, în lucrări de artă plastică sau literatură. S-ar ajunge poate, mergînd în această direcţie, la un "sincretism educaţional", un corespondent pe plan educaţional al idealului artistic wagnerian. Pătrunzînd în estetic pe "marea poartă a muzicii", elevului i s-ar deschide şi porţile fermecate ale celorlalte arte.

Spre exemplu, lucrînd o piesă de Mendelssohn-Bartholdy şi explicînd cîteva elemente ale stilului romantic, cum ar fi caracterul visător, trecerea de la o stare afectivă la alta, contraste puternice reflectînd conflictul sentimentelor, elevul nu numai că le va aplica mai tîrziu în alte piese de Mendelssohn sau piese ale altor compozitori romantici (Schubert, Schumann, Ceaikovski etc.), dar le va regăsi şi în poeziile lui A. de Musset, proza lui V.Hugo sau în pictura lui E.Delacroix. Cu toate că exemplul nu este cel mai bun, romantismul oferind "atîtea feţe cîte manifestări a avut" (2, p.290), facem apel la acesta deoarece asocierile muzică-literatură sînt specifice acestei epoci. Acest proces e uşurat de faptul că, la origine, atît artele desprinse din ludicul magic cît şi jocul copilului au un caracter sincretic.

2. <u>Repertoriu posibil de încercări practice</u>

Experimentele au fost aplicate pe o perioadă relativ redusă de timp (2 ani), ceea ce a adus două mari inconveniente:

a) perioada fiind prea scurtă, nu s-a putut vedea efectul rezultatelor în timp;

b) nu s-a putut urmări acelaşi elev în diferite stadii de dezvoltare (de la clasa I pînă la clasa a VIII-a), ci s-au urmărit elevii în diferite etape, cu temperamente diferite, cu capacităţi diferite de învăţare.

In al doilea rînd, caracterul limitat în spaţiu şi timp al orelor de instrument face imposibilă cuprinderea cantitativă şi calitativă a tuturor posibilităţilor educaţiei estetice. Spre exemplu, deşi stilul clasic poate fi studiat cu copiii începînd de la sonatinele clasei a III-a şi pînă la sonatele şi variaţiunile clasei a VIII-a, cei şase ani sînt departe de a epuiza toate posibilităţile de cunoaştere a stilului. Resursele sînt practic inepuizabile, iar ceea ce le putem oferi copiilor este doar un <u>pars pro toto</u>, cele cîteva elemente care să-l poată ajuta mai tîrziu să reconstruiască întregul.

Inaintea oricărui demers legat de aspectele educaţiei estetice integrante se cer rezolvate două probleme:

1. Pregătirea contactului elevului începător cu ceea ce reprezintă în adevăr fenomenul artistic, pornind din direcţia educaţiei muzicale (aceasta fiind componenta asupra căreia acţionăm);

2. Decodificarea mesajului ascuns în orice tip de lucrare artistică.

2.1. Contactul cu arta

Deşi la nivelul elevilor începători atenţia este îndreptată în direcţia aşezării corecte a mîinii pe instrument, implicaţii ale educaţiei estetice apar din acest prim moment. In locul zecilor de exerciţii sterile, chinuitoare, propunem alegerea unor piese uşoare de Telemann, Purcell, Mozart, Haydn sau a pieselor din literatura pianistică a secolului XX scrise special pentru copiii începători, fie cea universală (de ex. Şostakovici, Prokofiev, Haciaturian, Bartók), fie cea românească (de ex. P.Constantinescu, D.Voiculescu). Se urmăreşte aici un dublu aspect:

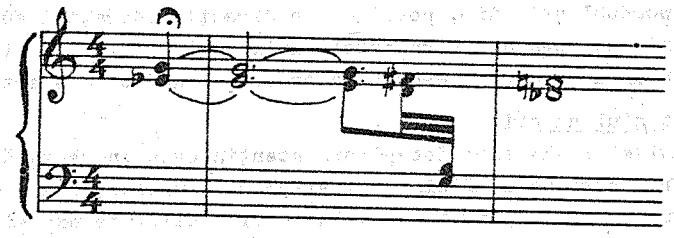
- contactul cu marile nume din literatura muzicală se face, în acest caz, în mod firesc şi se reînnoieşte în fiecare an la nivele diferite;
- lucrările, realizate cu măiestria caracteristică marilor compozitori, atrag elevul, deschizîndu-i gustul spre artă, spre calitate.

2.2. Decodificarea sensului operei de artă

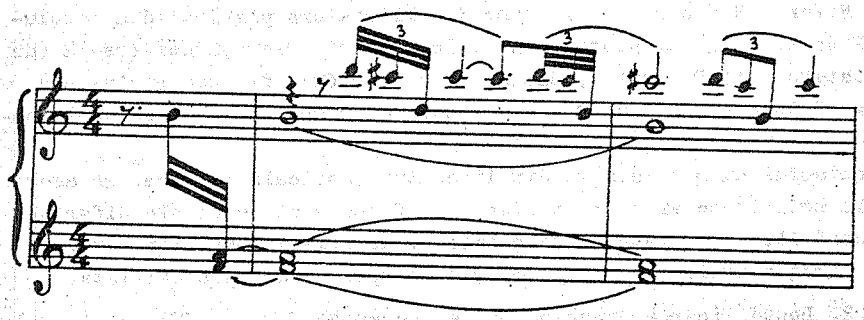
Orice operă de artă propune spre descifrare un anumit cod. In cazul lucrărilor pentru elevi, rolul pedagogului este acela de a ajuta micul interpret în procesul decodificării. Metafora limbajului muzical trebuie să-şi găsească corespondent în limbajul uzual. Dacă folosim metafore lingvistice adecvate (un anumit tip de limbaj metaforic în cazul elevilor din ciclul primar, aflaţi încă la vîrsta basmelor cu Feţi-frumoşi şi zmei, şi cu totul altul în cazul elevilor din ciclul gimnazial, aflaţi la vîrsta romanelor, a filmelor de aventuri, a poeziilor), dacă folosim asociaţii sugestive, copiii vor decodifica orice tip de semn muzical, inclusiv cele pe baza cărora sînt realizate lucrările moderne. Un copil va fi mult mai receptiv la arta modernă (pictură, muzică etc.) decît un om matur. Maturul are deja o gîndire formată, încadrată într-un sistem fix, din care îi este foarte greu să iasă. Copilul are o gîndire mobilă, cu posibilităţi neaşteptate de adaptare, şi face în permanenţă apel la o imaginaţie bogată. Nu trebuie să uităm că, în special şcolarii mici (6-7 ani), aflaţi la vîrsta "micului faun" - după cum se exprimă Maurice Debesse (1, p.39) -, nu fac distincţie între lumea reală şi lumea imaginară, şi că pentru ei totul e posibil. Personajele zburătoare din pictura lui Marc Chagall nu le pun probleme deosebite. Lucrări muzicale cum sînt "Tîndală şi Păcală" sau "Uite o lăcustă" vor

fi cu uşurinţă interpretate şi nu vor pune probleme de înţelegere.

Ex.1 W.G.Berger: "Tîndală şi Păcală"



Ex.2 W.G.Berger: "Uite o lăcustă"



Interferenţele între arte nu pot decît să ajute în acest caz. Decodificarea mesajului artistic a cîtorva din poeziile pentru copii de Tudor Arghezi va uşura decodificarea mesajului fabulelor de P.Constantinescu.

2.3. Exemple concrete

2.3.1. Ciclul elementar (clasele I-IV)

Să ne oprim asupra cîtorva experimente practice. Pentru a explica unei eleve de clasa a II-a (7-8 ani) ce este menuetul, elemente ale esteticii generale a stilului baroc (preluate din pictură, arhitectură, balet) au fost transmise prin intermediul unui limbaj adecvat vîrstei şi a unor procese psihice elementare. S-au folosit în acest scop reproducerile unor picturi cu costume de epocă, fotografii ale castelelor şi palatelor (Versailles, castelele Loirei), explicînd că, la origine, menuetul este un dans moderat (nu se putea dansa prea repede din cauza costumelor), maiestuos (deoarece se dansa în palatele regilor de către prinţi şi prinţese). S-au schiţat apoi, prin gesturi şi paşi de dans, caracteristicile ritmice: cei trei timpi, dintre care primul are un accent principal, sugerînd ridicarea piciorului, al doilea are un accent secundar, aşezarea piciorului jos, al treilea, neaccentuat, sugerînd pasul uşor.

Recurgerea la dans - element care prin motricitatea sa este indisolubil legat de joc şi care "se află într-o sferă de hotar", fiind "în

acelaşi timp muzical şi plastic" - după cum se exprimă J.Huizinga (2,p. 259) -, poate ajuta foarte mult în cazul tuturor formelor provenite din dans (părţile suitei preclasice, ca sarabanda şi gigue, apoi poloneza, valsul etc.). Suprapunerea menuetului cu paşii, suprapunere uşor de realizat în cazul menuetelor lente şi moderate din "Albumul pentru Anna Magdalena Bach", va ajuta în timp şi la înţelegerea evoluţiei ulterioare a acestui dans (caracteristicile ritmice se vor păstra, schimbîndu-se doar parametrul tempo).

2.3.2. Ciclul gimnazial

Pe parcursul ciclului gimnazial, elevii înmagazinează o cantitate foarte mare de cunoştinţe în numai 4 ani (clasele V-VIII). Ei trec prin toată istoria omenirii (începînd din comuna primitivă şi încheind cu istoria modernă şi contemporană), parcurg geografia tuturor continentelor. Orele de literatură îi pun în contact cu lucrări valoroase ale poeziei şi prozei. Toate aceste elemente pot fi folosite, nu trebuie şi nu putem să ne rupem de activitatea lor de zi cu zi. Se pot aborda deja probleme de stil, se poate analiza structural o lucrare muzicală, ei fiind deja în stare să facă analiza unei poezii.

Similitudinea poezie-muzică a reprezentat punctul de plecare al analizei Impromptu-ului în La bemol de Fr.Schubert. Eleva (clasa a VIII-a), cunoscînd două Impromptu-uri de Schubert (La bemol major şi Mi bemol major), a fost pusă în situaţia de a da un fond muzical adecvat poeziei "Lacul" de M.Eminescu, poezie cunoscută de la şcoală. Odată stabilită relaţia între caracterul poeziei şi cel al lucrării muzicale, analiza a urmat în mod firesc.

Un drum asemănător am urmat făcînd comparaţia între lucrarea "Dr. Gradus ad Parnassum" din ciclul "Colţul copiilor" de Claude Debussy şi pictura impresionistă. Au fost prezentate elevei (clasa a VIII-a) cîteva elemente de tehnică picturală, în special folosirea tehnicii pars pro toto. Aplicarea acesteia în muzică aduce la Debussy motive şi fraze aparent disparate, asemenea petelor de culoare din pictură. In aceste condiţii, lucrarea muzicală nu poate fi interpretată decît dacă elementele de pars pro toto sînt privite prin prisma ansamblului, aşa cum bucăţile de mozaic pictural din tablourile impresioniştilor nu primesc înţeles decît atunci cînd tabloul este privit în întregime. Probabil că, fără a înţelege acest amănunt de tehnică, eleva nu ar fi putut interpreta corect piesa, ar fi privit-o fragmentar, pe bucăţele.

In loc de concluzii

După cum arătam, perioada prea scurtă de timp a experimentelor nu a putut duce la concluzii în privinţa soluţiilor optime. Apare chiar întrebarea firească dacă nu cumva asociaţiile dăunează elevului, înde-

părtîndu-l de scopul principal (educaţia muzicală). Folosirea asociaţiilor implică o grijă deosebită, deoarece atragerea elevului în lumea cuvîntului şi a imaginii (mult mai aplecate spre concret) poate degenera în pierderea acestuia pentru muzică (aplecată spre abstract). Edgar Willems atrăgea atenţia asupra acestui aspect: "In faţa dificultăţilor pe care le întîlneşte, pedagogul bine intenţionat şi nu lipsit de iniţiativă a inventat repede un procedeu intuitiv nou sau a recurs la o analogie sugestivă; el provoacă astfel, adesea, în imaginaţia şi în subconştientul elevului, asociaţii cu atît mai primejdioase cu cît ele pătrund mai mult în subconştient. Răul se agravează la elevul mai puţin dotat, deoarece el are o tendinţă de a se agăţa de falsele procedee. In timpul în care educatorul a recurs la un mijloc pedagogic neîncercat, care dă la prima vedere rezultate bune, îşi dă el seama de natura psihologică a acestui mijloc? Poate el evalua natura şi importanţa asociaţiilor evocate la elev? Este el în stare să urmărească procesul acestor asociaţii şi poate el spune dacă ele sînt superficiale şi pasagere sau profunde şi durabile?" (5, p.86). Sînt întrebări care ne pun pe gînduri şi la care răspunde tot Edgar Willems, cîteva pagini mai tîrziu: "Aşa cum există asociaţii defectuoase, există şi asociaţii bune. Sînt cele care sînt în acord cu legile care conduc muzica şi spiritul uman. Trebuie să se recurgă constant la psihologia comparată, care studiază nu numai raporturile între muzică şi fiinţa umană, dar şi cele între această artă şi celelalte discipline artistice (poezie, desen, pictură, arhitectură etc.) (...) In grădiniţele de copii şi de asemenea în şcoala primară (...) putem pune în evidenţă raportul psihologic care există între diferite arte. Muzică, poezie, desen, pictură pot fi realizate în acelaşi timp. Nu este vorba aici de asociaţii, ci de colaborare între arte, ţinînd cont de normele psihologice umane pe care le reprezintă, fiecare cu mijloacele particulare de care dispune." (p.99)

Bibliografie

1. M.Debesse, Etapele educaţiei, Bucureşti, 1982
2. J.Huizinga, Homo ludens, Incercare de determinare a elementului ludic al culturii, Bucureşti, 1977
3. O.Nemescu, Capacităţile semantice ale muzicii, Bucureşti, 1983
4. C.Săteanu, De la triunghiul semiotic la reprezentarea geometrică a semnului lingvistic, în vol."Studii de stilistică, poetică, semiotică", Cluj-Napoca, 1980
5. E.Willems, Les bases psychologiques de l'éducation musicale, Paris, 1956

Prémisses d'une éducation esthétique des enfants par l'intermédiaire de l'étude du piano

Diana-Luminița Ioan

Résumé

L'étude est un essai d'intégration de l'éducation musicale proprement-dite dans l'éducation esthétique intégrante. Quoique déroulés durant un espace de temps relativement limité (deux ans de travail en qualité de professeur de piano), les expériences réalisées avec des élèves de l'école générale de musique ont abouti à des résultats inattendus. Ces résultats momentanés viennent soutenir l'idée de la formation d'un système de travail, ayant pour but de transformer l'élève, durant les huit années d'étude de l'école générale, sinon en un bon instrumentiste, au moins en un bon récepteur d'art, ouvert vers tout ce qui est phénomène artistique. Les associations venues des domaines extra-musicaux, les interférences de l'art des sons avec l'art de la parole, de la couleur, avec l'art du geste etc., viennent renforcer l'idée de la formation chez le petit pianiste de la notion de style si nécessaire pour une interprétation correcte. Parallèlement, ces associations entre les differentes parties, composantes humanistes de l'éducation esthétique (musique, littérature, beaux-arts, danse, etc.), utilisées avec prudence pour ne pas éloigner l'élève du but principal (éducation musicale), vont dans la direction de la formation chez l'élève d'une vision complexe sur le monde et sur la vie, envisagés par l'intermédiaire de l'art. L'étude ne propose pas une solution immuable, mais une solution possible, un modèle de travail appliquable dans d'autres conditions aussi.

REACŢIA DIFERENŢIATĂ A TINERILOR ÎN FAŢA MUZICII - SPRE O TIPOLOGIE A GUSTULUI MUZICAL

Arthur Funk
(prof.,Şc.gen.Lovrin,jud.Timiş)

Cercetările de faţă reprezintă o continuare a celor prilejuite de lucrarea noastră de diplomă. Testul muzical efectuat trebuie privit doar ca un mijloc de a ajunge la anumite rezultate, el nefiind un scop în sine. In acelaşi timp, atît ipotezele de la care am pornit cît şi concluziile noi le-am încadrat într-o anumită perspectivă teoretică. Din motive obiective, vom prezenta aici numai cercetarea pur experimentală şi rezultatele acesteia.

Testul muzical cuprindea următoarele opt fragmente muzicale:

1 : Mozart, Simfonia nr.25, în sol, partea a II-a (clasicism)
2 : Jube Domne Benedicere, Primo tempore, 3-stimmige Lesung aus der Weihnachtsmatutin (muzica medievală)
3 : Wagner, Uvertura "Tannhäuser" (muzică romantică programatică)
4 : Bach, Cantata nr.26, B.W.V. 26, Choral: Ach wie flüchtig, ach wie nichtig (baroc)
5 : Penderecki, Threnos (Den Opfern von Hiroshima), fragment (muzică contemporană)
6 : Beethoven, Concert pentru pian,"Imperialul", partea I, scurt fragment (muzică concertantă clasică)
7 : Brahms, Simfonia a III-a, partea a IV-a, fragment (muzică romantică neprogramatică)
8 : Orlando di Lasso, Chansonul "Un advocat dit a sa femme" (muzică renascentistă laică)

Subiecţilor li s-a înmînat cîte un chestionar care avea următorul conţinut:

C H E S T I O N A R

Numele şi prenumele .....
Data naşterii .....
Meseria părinţilor .....
Centrul universitar ..... Facultatea .....
Specialitatea .....

1. Dacă întîmplător auziţi o astfel de muzică:
   a) o opriţi?
   b) o lăsaţi să sune, continuînd să vă ocupaţi de altceva?
   c) o ascultaţi, întrerupînd alte activităţi?

2. Prin ce vă atrage atenţie ceea ce ascultaţi?
3. Există tentaţia de a asocia muzica ascultată cu o lume extrasonoră? De ce natură sînt asociaţiile dumneavoastră?
4. Vă place ceea ce ascultaţi?
5. Alte observaţii .....
.....

Pentru fiecare fragment muzical, subiecţii au fost rugaţi să răspundă la cele cinci puncte ale chestionarului.

Experimentul a avut loc într-o tabără studenţească; a existat deci posibilitatea de a testa tineri din diferite centre universitare din ţară (practic din toată ţara), destul de apropiaţi ca vîrstă şi de cele mai diferite specialităţi. Acest din urmă fapt ni s-a părut cel mai important, deoarece în intenţia noastră a fost să vedem dacă nu cumva pe lîngă deosebirile de reacţie dintre profesionişti şi neprofesionişti, studiate de noi cu un alt prilej, mai apar diferenţieri şi între neprofesioniştii înşişi, şi în ce măsură acestea sînt influenţate de specialitatea subiecţilor. Faptul că i-am putut cunoaşte personal pe cei mai mulţi dintre subiecţii experimentului ne-a permis să detectăm fenomene speciale, pe care întrebările chestionarului nu le acoperă (temperamente deosebite, înclinaţii speciale spre muzică ş.a.). Am avut deci posibilitatea de a controla suficient de riguros variabilele ce au acţionat în timpul experimentului.

Participanţii au fost în număr de douăzecişişapte şi i-am împărţit după specialitate în următoarele grupe:

A (1,2,3,4): studenţi ai conservatoarelor din Iaşi (1,3), Bucureşti (2) şi Cluj-Napoca (4)
B (1,2,3,4): studenţi la arhitectură, Bucureşti
C (1,2) : studenţi la filologie (1) şi filozofie-psihologie (2)
D (1,2-9) : studenţi la facultăţile de mecanică, electrotehnică, chimie
E (1,2) : studenţi la facultatea de automatică, Bucureşti
F (1,2,3) : studenţi la facultăţile de biologie Iaşi (1,2) şi medicină generală Cluj-Napoca (3)
G (1,2) : studenţi la facultatea de mecanică agricolă, Bucureşti
H (1) : student al facultăţii de matematică, Bucureşti.

Pentru fiecare subiect am întocmit cîte un tabel în care răspunsurile au putut fi reduse la următoarele patru tipuri:

1. Răspuns afirmativ
2. Răspuns negativ (lipsa răspunsului)
3. Incapacitatea de a se pronunţa
4. Nesiguranţă

Aceste tipuri nu se potrivesc însă pentru întrebările 1, 2 şi 5, unde însăşi existenţa răspunsului am notat-o cu + .

In urma analizei răspunsurilor obţinute, prima constatare care se impune este următoarea: toţi nemuzicienii (cu excepţiile F 2 şi H) dau răspunsuri predominant afirmative la întrebarea nr.3 a chestionarului, în timp ce subiecţii grupei A (muzicieni) dau răspunsuri negative, excepţie făcînd aici exemplul nr.5 (Penderecki), care le provoacă asociaţii foarte vagi.

In grupul B (arhitectură) apar asociaţii stereotipe, legate de specialitatea subiecţilor (sau, cel puţin exprimate în termeni proprii specialităţii subiecţilor). Grupul este destul de omogen, subiecţii se străduiesc să facă asociaţii, deşi unele din răspunsurile lor indică mai degrabă o tendinţă analitică.

La subiecţii C găsim ca o noutate existenţa unor asociaţii motrice (C 1 ex.7 nr.3), prezente de altfel şi la A 2 (tot ex.7 nr.3). Subiectului C 2 nu îi place exemplul 3 (unicul caz în care acest exemplu nu place), în schimb declară o aderenţă specială la baroc (ex.4).

Grupul D este cel mai numeros. Aici găsim ca fenomen interesant şi unic faptul că subiectul D 6 notează pentru toate exemplele 1 c şi nu respinge decît exemplul 5 (Penderecki). Subiectul D 4 are asociaţii la toate exemplele şi toate îi plac. La subiectul D 2 găsim numărul cel mai mare de respingeri: nu îi plac 5 exemple din 8. La trei din exemplele respinse (2,4 şi 5) el face totuşi asociaţii (deci interes faţă de cei din grupul A).

Subiecţii E nu prezintă fenomene deosebite în ce priveşte coeficientul respingerilor. In asociaţiile pe care le fac se simte prezenţa concretă a elementelor legate de specialitate, ceea ce îi apropie de grupul B. De altfel, numai la aceste două grupuri (B şi E) am putut detecta o influenţă directă a specialităţii asupra asociaţiilor extramuzicale ale subiecţilor.

In grupul F, unul dintre subiecţi (F 2) nu a audiat decît şase din cele opt exemple, totuşi acest subiect este important, deoarece refuză în cinci cazuri să facă asociaţii, deşi exemplele îi plac (apropiere de grupul A).

Subiectul F 1 este de o sensibilitate deosebită faţă de muzică, brodînd fantezii ample pe fiecare exemplu. Face parte din tipul de ascultător "imaginativ". Remarcăm că subiectul se orientase spre o altă facultate (filologie) înainte de a opta pentru biologie.

Cei doi subiecţi G se deosebesc între ei: G 1 dă răspunsuri deosebit de concise, iar în trei cazuri nu face asociaţii; G 2 se dovedeşte mai generos în a se explica, dar manifestă rezerve faţă de exemplele 2 şi 5.

Subiectul H merită o atenţie specială, nu fiindcă e singurul matematician supus testului, ci datorită preocupărilor sale muzicale care pot fi calificate drept "amatorism avansat". Intr-adevăr, analiza răspunsurilor sale relevă o poziţie intermediară între nemuzicieni şi muzicieni, face asociaţii doar în trei cazuri (ex.2, 4, 8), dar aceste asociaţii sînt pertinente; în patru cazuri nu face asociaţii (ex.3, 5, 6,7), pentru ex.1 nu se pronunţă, la 6 dă răspuns incert; pentru 8,răspunsul lipseşte.

Putem spune, ca o concluzie provizorie, că de la subiecţii cum este D 2, care face asociaţii la muzici care nu-i plac, pînă la subiecţii A (sau F 2), cărora le place aproape tot, deşi nu fac asociaţii mai niciodată, există mai multe verigi intermediare, care - studiate mai aprofundat şi pe subiecţi numeroşi - ar putea duce la constituirea unei tipologii a gustului estetic muzical. Rămîne o sarcină pentru viitor ca o asemenea cercetare să fie întreprinsă.

Bibliografie

1. Vl. Karbusicky, Zur empirisch-sociologischen Musikforschung, "Beiträge zur Musikwissenschaft", 1966, Caiet 3/4
2. H.F. Böttcher, U.Kerner, Metoden in der Musikpsychologie, Leipzig, 1978
3. S.Chelcea, Experimentul în psihosociologie, Bucureşti, 1982

Differenzierte Reaktionen der Jugendlichen bei der Musikrezeption - ein Weg zur Typologie des musikalischen Geschmacks

Arthur Funk

Zusammenfassung

Der Autor beschreibt ein musikalisches Experiment, mit verschiedenen Studenten, in dem die Assoziationen studiert werden, die beim Hören von Musikbeispielen verschiedener Stile erscheinen. Die Auswertung der Ergebnisse führt zur Schlussfolgerung, dass es Subiekts gibt, bei denen nichtmusikalische Assoziationen erscheinen, obwohl ihnen das gegebene Musikbeispiel missfällt, während andere, trotz ihrer Aderenz zum Musikbeispiel, keine Assoziationen vorweisen.

JOCUL MUZICAL, CEL MAI ADECVAT GEN PENTRU VÎRSTA PREŞCOLARĂ

Prof. Liviu Comes
(compozitor, Bucureşti)

Atracţia copiilor faţă de ritm şi sunet apare încă de timpuriu. Pentru a desfăşura însă o activitate muzicală, ei au nevoie să-şi formeze o serie de deprinderi şi să-şi dezvolte unele facultăţi de multe ori încă latente: vocea, auzul muzical, memoria muzicală, simţul ritmic, etc.

Pentru a putea învinge dificultăţile pe care le întîmpină copiii de vîrstă mică în primii lor paşi spre muzică, este absolut necesar ca ei să fie introduşi în acest mediu în mod treptat, cu ajutorul unui repertoriu adecvat vîrstei şi posibilităţilor pe care le au. Este un principiu pedagogic elementar, care din nefericire nu este întotdeauna respectat, copiii de vîrstă preşcolară fiind obligaţi adeseori să înveţe cîntece care depăşesc atît sfera lor de înţelegere şi preocupări, cît şi posibilităţile lor de a le executa. Rezultatul este cît se poate de negativ, prin faptul că numai o mică parte dintre ei vor putea răspunde unor astfel de cerinţe - şi nu cu cele mai bune rezultate -, dar mai cu seamă, ceea ce este mai grav, prin îndepărtarea lor de cîntec, care le apare drept un domeniu plin de dificultăţi.

Deci, pentru ca muzica să pătrundă în mijlocul maselor de copii de vîrstă mică, este nevoie de un repertoriu de cîntece potrivite.

Un al doilea factor, de o deosebită importanţă practică, este de natură afectivă. Apropierea copiilor mici de muzică trebuie să se facă fără efort, cu plăcere, pe calea cea mai proprie vîrstei - şi anume prin joc.

Jocul muzical, în esenţă, nu este altceva decît un simplu cîntec, care angajează pe micii interpreţi într-o activitate multilaterală: cîntatul în grup, dialogul, mişcările, gesturile şi acompaniamentul ritmic.

Intr-un album personal de Jocuri muzicale[1], am notat pe partitură, alături de melodia propriu-zisă, toate indicaţiile privind transformarea cîntecului simplu, în forma sa atractivă şi îmbogăţită a jocului muzical. Cu această ocazie, am recomandat şi o metodă de lucru pentru realizarea cu cît mai multă uşurinţă a acestor piese.

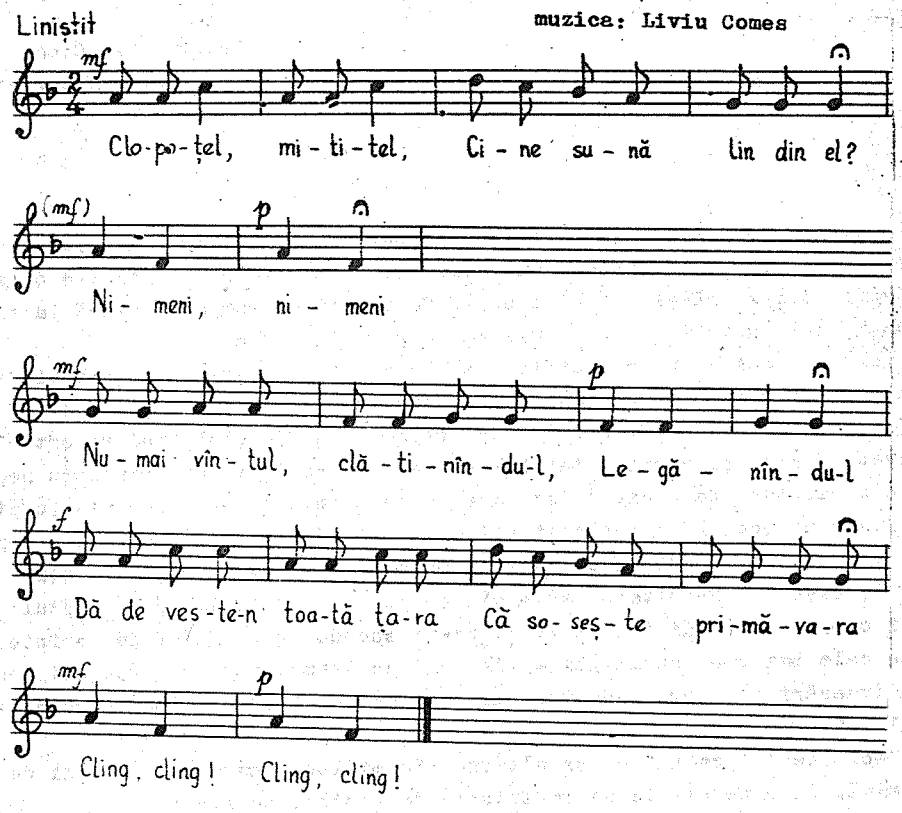
Intr-o primă etapă, va fi asimilat cîntecul în forma sa simplă (text şi melodie) de către întregul colectiv de copii.

---

1 L. Comes, Ghicitori. Jocuri muzicale pentru copii, Bucureşti, 1979.

Ex.1 - Un cîntec în forma sa simplă:

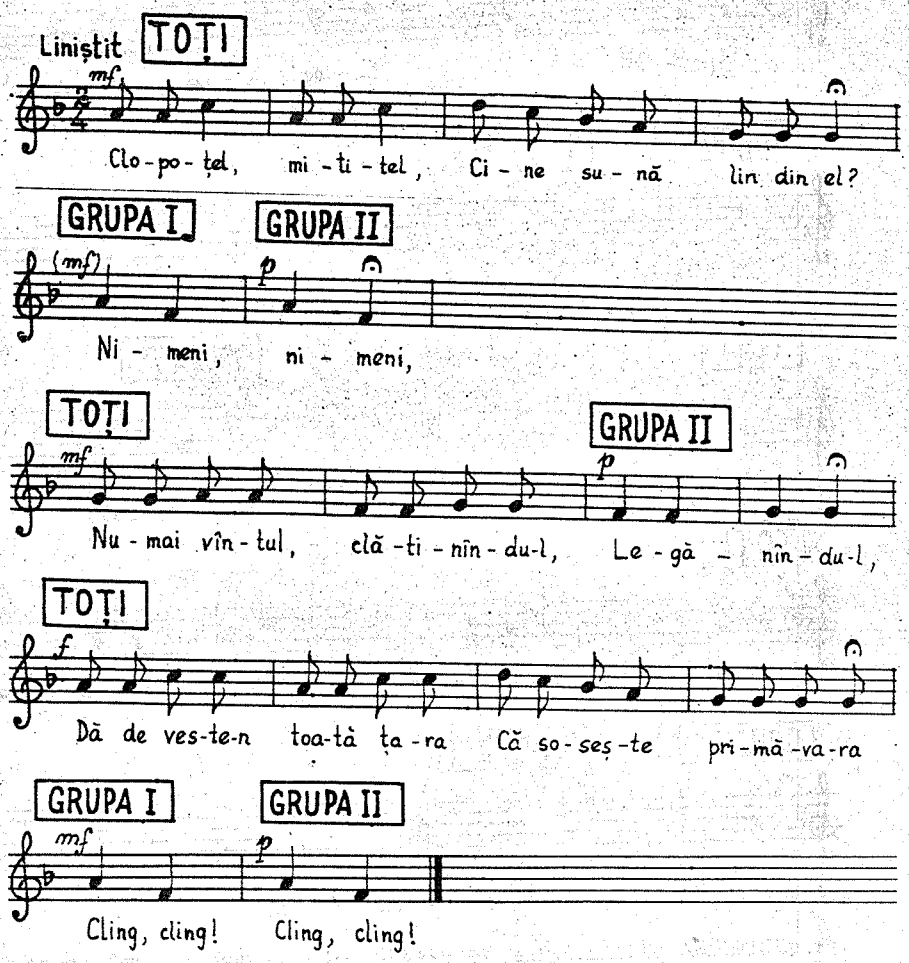
"Clopoţel, mititel" - versuri: C.A.Munteanu
muzica: Liviu Comes



După ce cîntecul în forma sa simplă a fost însuşit în mod corect şi temeinic de către toţi copiii, se va trece la etapa a doua, cea a realizării unei forme mai complexe, prin introducerea pe rînd a mai multor elemente de îmbogăţire a interpretării. Disocierea acestor elemente de către instructor este absolut necesară pentru ca acesta să-şi poată forma o viziune clară asupra partiturii, care, la o primă privire impresionează printr-o încărcătură de indicaţii neobişnuite la acest gen de cîntece.

1. Distribuţia melodiei la mai multe grupe şi solişti, care vor executa diferite fragmente în mod succesiv, constituie primul procedeu care duce spre o interpretare mai evoluată a acestor piese, transformîndu-le în adevărate scenete sau jocuri de copii. Cu toată dificultatea aparentă a acestei operaţii, trebuie subliniat faptul că, după ce textul şi melodia au fost însuşite în egală măsură de către toţi copiii, repartizarea fragmentelor destinate diferitelor grupuri, soliştilor şi ansamblului, nu mai rămîne decît o problemă de aranjament şi de distribuire a unor roluri deja cunoscute.

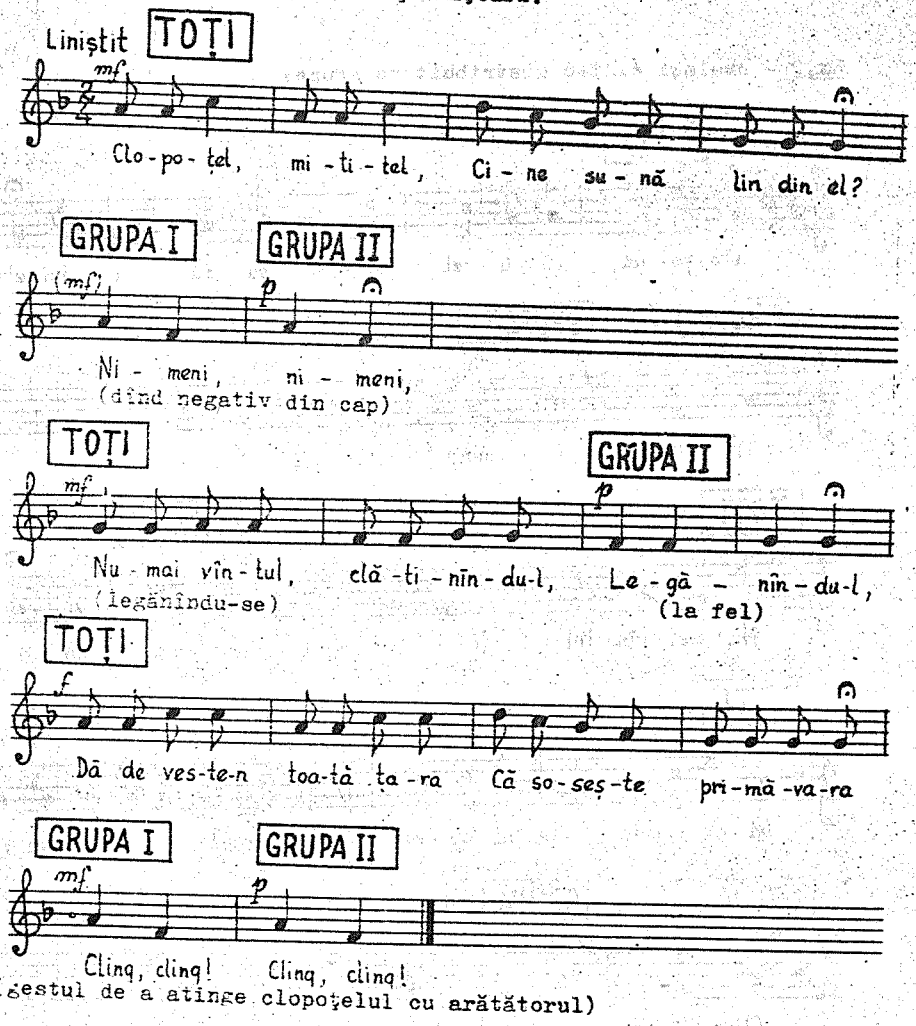
Ex.2 - Acelaşi cîntec distribuit pe grupe:



Abordarea acestei trepte de interpretare este deosebit de utilă, nu numai pentru îmbogăţirea conţinutului piesei şi pentru obţinerea unor sonorităţi variate, dar mai ales pentru deprinderea auzului copiilor cu mai multe planuri sonore. Acestea, deşi deocamdată sînt aduse doar succesiv, creează premisele cîntatului de mai tîrziu la mai multe voci, cînd planurile sonore se vor suprapune.

2. Mişcările şi gesturile au ca scop adîncirea interpretării conţinutului pieselor şi accentuarea caracterului lor de jocuri muzicale. Ele contribuie de asemenea - în afara dezvoltării capacităţii de coordonare a mai multor activităţi concomitente - la înlăturarea crispării din timpul cîntatului şi la obţinerea unei ţinute mai spontane şi mai degajate.

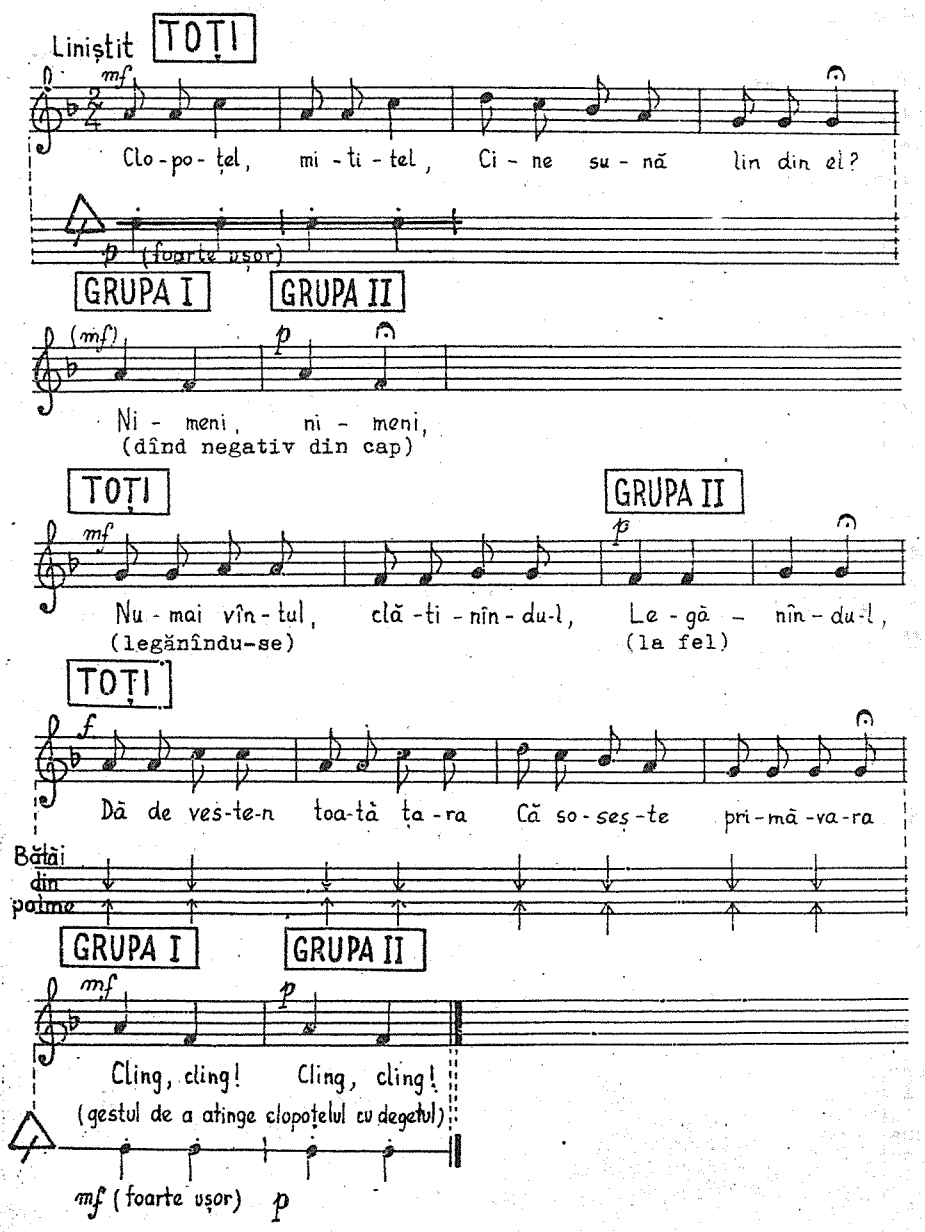
Ex.3 - Adăugarea de gesturi şi mişcări:



3. Acompaniamentul ritmic însoţeşte melodia sau o completează în timpul pauzelor. El va fi realizat în primul rînd prin mijloacele cele mai la îndemîna copiilor: bătăi din palme şi din picioare, bătăi cu mîinile pe măsuţă, pe genunchi etc.

In unităţile preşcolare în care este posibil acest lucru, acompaniamentul ritmic poate fi substanţial îmbogăţit prin adăugarea unor instrumente de percuţie. Aceste instrumente, atractive pentru copii prin însăşi prezenţa lor, aduc interpretării un plus de culoare sonoră şi de forţă de sugestie. Se pot utiliza diferite instrumente: toba mare, tobiţa, talgerul atîrnat, tamburina, trianglul, maracasul etc.

Ex.4 - Acompaniamentul ritmic completează partitura, prin care cîntecul a fost transformat în joc muzical:



Instrumentele de percuţie pot fi înlocuite prin diferite obiecte, care prin lovire produc sonorităţi asemănătoare. Astfel, toba mare ar putea fi

înlocuită printr-o ladă goală lovită cu pumnul, tobița - printr-o cutie de carton lovită cu două bețe, tamburina - printr-un ghem de chei scăturat, maracasul - printr-o cutie de metal cu puțin nisip sau pietricele în interior, trianglul - printr-o sticlă goală lovită cu un bețișor, iar talgerul - printr-o tavă de tablă subțire, stîrnată și lovită cu vîrful degetelor.

Jocurile muzicale astfel concepute prezintă următoarele foloase în muzicalizarea copiilor:

- îmbogățirea sonorității muzicii, ritmului și culorii sonore
- transformarea simplului cîntat într-o activitate complexă
- creșterea atractivității muzicii
- antrenarea în activitate a unui număr cît mai mare de copii dintre cei cu posibilități muzicale mai reduse, atragerea lor spre muzică și înlăturarea prin aceasta a complexării lor.

La toate acestea se mai poate adăuga și faptul că îmbogățirea unui cîntec prin aceste mijloace poate fi făcută în mod cît se poate de variat, antrenînd în acest scop fantezia și creativitatea atît ale educatorului cît și ale copiilor interpreți.

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

L.Comes, Ghicitori, Jocuri muzicale pentru copii, București, 1979

L.Comes, Prefața la vol. "Cîntece și Jocuri muzicale pentru preșcolari" de Ana Motora-Ionescu, București, 1980

L.Comes, Jocul muzical, în rev. "Șoimii Patriei", nr.9/1983

Le jeu musical, le genre le plus adéquat pour l'âge prescolaire

Liviu Comes

Résumé

L'attraction des enfants pour le rythme et le son apparaît très tôt. Néanmoins, pour dérouler une activité musicale, ils ont besoin de se former une série d'habitudes et de se développer certaines facultés latentes: la voix, l'ouïe, la mémoire, le sens rythmique etc.

Dans ce but il est nécessaire qu'il y ait un répertoire approprié, spécifique, accessible sans effort, par le jeu. Le jeu musical est essentiellement, une chanson simple, qui entraîne les petits interprètes dans une activité multilatérale adjacente. Dans une première étape, la chanson sera assimilée dans sa forme simple par tous les enfants, après quoi, les étapes suivantes viseront l'enrichissement de l'interprétation par:

a) la distribution de la mélodie chez plusieurs groupes et solistes;
b) l'introduction des mouvements et des gestes adéquats au contenu de la mélodie;
c) l'association d'un accompagnement rythmique réalisé à l'aide de différents instruments de percussion (proprements-dits ou substituts).

Les avantages du jeu musical se rattachent à l'enrichissement de la sonorité musicale, du rythme et de la couleur sonore, à la transformation du simple chant en une activité complexe; il assure aussi une attraction plus vive pour la musique et entraine un nombre toujours plus grand d'enfants dans l'activité musicale.

Représentant de marque de la création musicale roumaine pour enfants, l'auteur a signé un volume de "Devinettes, jeux musicaux pour enfants" paru aux Editions Musicales de Bucarest en 1979.

(rédaction)

PREMISE PSIHOLOGICE ÎN ABORDAREA REPERTORIULUI PIANISTIC AL ELEVULUI ADOLESCENT

Monica Noveanu
(prof., Liceul de artă, Cluj-Napoca)

In scopul înregistrării unui progres la sfîrşitul unui an de studiu instrumental este necesară stabilirea unor obiective precise în legătură cu fiecare elev. Dacă în primele clase se urmăreşte în general familiarizarea elevilor cu noţiuni elementare şi cu un stil de muncă la instrument, în clasele mari, ce coincid cu intrarea în adolescenţă, obiectivele se diversifică. Pe lîngă formarea tehnico-muzicală, se va insista şi asupra educării psihicului viitorului pianist. Prin specificul desfăşurării orelor de instrument, acestea reprezintă un cadru optim de observare şi stimulare a elevului; de aceea, sarcina pedagogului este de a interveni eficient în fiecare caz.

Atenţia deosebită acordată adolescenţei este motivată de următorii factori:

1) Este vîrsta la care se realizează adesea orientarea profesională. Potenţialul creator este uneori inestimabil. Sînt remarcabile performanţele obţinute de Mozart, Mendelssohn-Bartholdy, Schubert, Chopin, Liszt, Enescu, care la vîrsta adolescenţei erau deja autori ai unor lucrări de valoare. Carol Filtsch, elev al lui Chopin, provenit de pe meleaguri transilvănene, la 16 ani uimea prin interpretările sale pe însuşi maestrul său.

2) Dacă, din punct de vedere fizic şi intelectual, adolescentul se apropie de maturaţie, în ceea ce priveşte psihicul său este plin de contradicţii. Printr-un repertoriu ales judicios se pot aduce importante contribuţii la echilibrarea acestora.

Repertoriul elevului trebuie să cuprindă trei aspecte: a) cognitiv, b) corectiv, c) stimulativ.

a) Aspectul cognitiv al repertoriului pianistic se referă la includerea unor lucrări de o diversitate stilistică în stare să satisfacă setea de cunoaştere a adolescentului. De asemenea, se vor introduce noi probleme tehnice valorificînd "cuceririle" adolescenţei: creşterea mîinii şi dezvoltarea sensibilităţii auditive şi cutanate. Muzica impresionistă va satisface atît dorinţa de a auzi "ceva nou", cît şi cunoaşterea unui tuşeu specific. Desigur, aspectul cognitiv se referă şi la parcurgerea unor stiluri deja întîlnite, care însă vor ridica noi probleme: "Clavecinul bine temperat" al lui J.S.Bach va introduce adolescentul în complicata dar fermecă-

CONSERVATORIUL „G. DIMA" BIBLIOTECA

toarea lume a fugilor, a căror înţelegere va fi favorizată de inteligenţa sa activă şi puterea de abstractizare. Marea sonată clasică va primi noi semnificaţii, datorită cunoştinţelor de armonie şi forme. Literatura romantică îl va familiariza cu sentimente pe care pînă acum nu le-a înţeles: iubirea, tristeţea, disperarea, deznădejdea, extazul. Studierea repertoriului autohton duce, pe lîngă cunoaşterea valorilor naţionale, la stimularea patriotismului.

De altfel, fiecare lucrare nouă are un aspect cognitiv. Este important să se introducă ceea ce este necesar pentru o anumită etapă de studiu.

b) Aspectul corectiv al repertoriului se referă atît la problemele tehnice însuşite greşit, cît şi la cele psihice.

Deşi există diferite deprinderi tehnice defectuoase, caracteristică pentru adolescenţă poate fi amintită neadaptarea noilor dimensiuni ale mîinilor la claviatură. Astfel, se observă - mai ales la băieţi - încăpăţînarea de a ţine mîna "scolastic", cu degetele strîngînd "mărul imaginar" al clasei întîi. In aceste situaţii se recomandă abordarea unor studii de tehnică mare (mai ales arpegii), studiile de acest fel ale lui Chopin fiind indicate.

Problemele psihice ale adolescentului sînt legate de intensificarea proceselor afective reprezentate prin emoţii. "Tînărul cîntă:/Jocul şi înţelepciunea mea e iubirea" (Blaga). Ca intensitate, emoţiile se desfăşoară de la stări uşoare, dinamizatoare, la stări violente, destructive. Pentru eficienţa învăţării, repertoriul trebuie să ţină seama de echilibrul psihic individual, alegîndu-se piese care să favorizeze evoluţia emoţiilor pozitive şi să diminueze pe cele negative. Elevul cu grad înalt de emotivitate va fi astfel ajutat să-şi înfrîngă teama prin piese nu prea dificile, care să-i dea satisfacţii şi încredere. Sînt preferate în acest scop ciclurile de piese.

Printr-un repertoriu ales cu grijă se pot atenua unele trăsături temperamentale nefavorabile. Desigur, o schimbare de fond este imposibilă, temperamentul fiind legat de ereditate. Se va ţine însă seama de faptul că în adolescenţă puterea de simulare este mai activă, iar elevul va reuşi să redea sentimente şi atitudini care nu îi sînt caracteristice (cu condiţia să le înţeleagă). Capacitatea de creaţie devine o stare psihică adesea căutată de către tineri. Ei privesc creaţia ca pe o trăire de excepţie, care îi diferenţiază.

Temperamentul melancolic va fi stimulat prin lucrări cu caracter dinamic şi sonorităţi ample - studii de virtuozitate, lucrări romantice, moderne -, cu condiţia ca din punct de vedere tehnic să nu depăşească posibilităţile elevului.

Temperamentul coleric va fi moderat prin lucrări lente, cu sonorităţi reduse, anumite opere preclasice, părţi lente din sonate. Această situa-

ţie este de cele mai multe ori mai uşor remediabilă decît prima. Se va urmări buna stăpînire de sine a elevului, precum şi maleabilitatea sa în timp.

c) Aspectul stimulativ al repertoriului vizează valorificarea resurselor fiecărui adolescent. Un virtuoz va fi "satisfăcut" prin piese care să-i pună în valoare posibilităţile tehnice şi rezistenţa fizică. Unui liric i se va oferi ocazia de a-şi folosi paleta coloristică prin opere impresioniste sau romantice. Desigur, fiecare adolescent are domeniul său favorit, care va fi valoroficat prin repertoriu.

In lucrările propuse pentru studiu, aceste trei aspecte se vor găsi îmbinate într-un raport caracteristic fiecărui elev. Prima fugă de Bach (aspectul cognitiv) va fi adaptată temperamentului elevului (aspectul stimulativ), constituind astfel motivaţia învăţării. De asemenea, elementul stimulativ este obligatoriu să fie corelat cu unul dintre celelalte două, pentru a înregistra un progres. Este indicat ca aspectul cognitiv sau corectiv să apară îmbinat cu cel stimulativ, evitîndu-se oboseala. Experimentele descrise de Edith Ockel în volumul "Cît poate fi solicitat copilul în procesul pedagogic" înregistrează modificări ale pulsului în minutul 25 de efort (cu variaţii la elevii mai slabi şi la cei foarte buni).

Cu tot elanul mobilizator al adolescenţei, anumite lucrări din literatura universală nu pot fi încă abordate. Posibilităţile tehnice ale elevilor au crescut considerabil în ultimii ani, datorită studierii de timpuriu a instrumentului cu profesori competenţi şi a maturizării precoce a copiilor de azi. La concertele absolvenţilor de liceu s-au prezentat Concertul nr.2 de Rahmaninov, Concertul nr.1 de Ceaikovski, se cîntă foarte frecvent Concertele de Liszt sau Chopin, ceea ce în urmă cu 15 ani ar fi părut imposibil. Din punct de vedere pur tehnic, la absolvire, elevii pot cunoaşte toate tainele instrumentului. Desigur, nu toţi pot atinge asemenea performanţe. In ceea ce priveşte concertul cu orchestra, este lucrarea cu cea mai puternică încărcătură motivaţională, ceea ce explică învingerea unor probleme grele. Totuşi, unele elemente ale interpretării care ţin de o anumită experienţă de viaţă nu pot fi intuite şi deci nici simulate, cu toată strădania unor profesori ambiţioşi. Astfel, se vor evita fugile complexe şi de o întindere prea mare, care să suprasolicite concentrarea elevului, sau Sonatele lui Beethoven din ultima perioadă de creaţie. Filozofia ascunsă în unele lucrări de Schumann, Brahms sau Liszt necesită experienţa unor trăiri emoţionale ce depăşesc cu mult adolescenţa.

La fixarea unor anumite piese se vor avea în vedere posibilităţile efective ale elevului şi nu capacitatea profesorului de a modela un suflet. Doar în acest fel se va înregistra un progres complex al ~~personalităţii~~ instruite. Rolul profesorului este de a ajuta la înfrîngerea dificultăţilor tehnice şi de a controla şi direcţiona imaginaţia creatoare. Adolescentul are posibilitatea de a gîndi creator, şi de aceea trebuie să i se

deschidă mereu această perspectivă.

Repertoriul unui elev cu capacităţi excepţionale va ridica probleme profesorului îndrumător, care va trebui să aprecieze exact gradul de dificultate posibil de atins. O aglomerare de dificultăţi poate duce la apariţia oboselii, a crampelor profesionale, la neîncrederea în forţele proprii, teamă, în final - la eşec.

Repertoriul elevilor mai puţin dotaţi sau care trec prin adevărate crize ale adolescenţei se cere redus ca dificultate la limita înregistrării unui progres, a unei evoluţii. Desigur, acest progres va fi exprimat în funcţie de particularităţile elevilor. In fixarea repertoriului, profesorul trebuie să aibă în vedere, în afara considerentelor de ordin general asupra adolescenţei, posibilitatea de transformare a elevului îndrumat. S-ar putea aminti cazul unui elev care timp de şapte ani a fost sîrguincios, fără însă a străluci ca temperament artistic. Excepţional dotat atît manual cît şi auditiv, i s-a aplicat un repertoriu corectiv-stimulativ. Rezultatele au fost bune, după doi ani elevul situîndu-se printre cei foarte bine cotaţi. Adolescenţa a dat la iveală ceea ce exista în stare de latenţă: un temperament artistic remarcabil.

Situaţii de acest gen se pot rezolva prin intuiţia şi curajul profesorului. Literatura pianistică oferă o bogăţie de lucrări valoroase care să răspundă oricăror cerinţe pedagogice. S-ar putea aminti un alt caz al unei eleve foarte dotate, care pînă în clasa a VIII-a s-a bucurat de rezultate foarte bune. Adolescenţa a făcut ca rezistenţa ei fizică şi psihică să nu facă faţă unui repertoriu de liceu, iar în clasa a IX-a a înregistrat un vizibil regres. Repertoriul fixat pentru clasa a X-a a fost mai uşor (corectiv-stimulativ), ceea ce a dus nu numai la o asimilare mai rapidă, ci şi la o cizelare mai amănunţită a pieselor. Eleva a reuşit să promoveze în treapta a II-a de liceu, în pofida unei concurenţe mari.

Dintr-un chestionar administrat claselor IX-XII de la Liceul de Artă din Cluj-Napoca în anul 1982, privind modul în care se alcătuieşte repertoriul lor, din cei 74 elevi doar 4 au răspuns că le este acordat din rutină, 6 au presupus că profesorul ţine cont de personalitatea lor, restul au afirmat cu certitudine că repertoriul lor le este potrivit, unii fiind consultaţi în legătură cu preferinţele lor.

Pentru adolescenţi este o adevărată mîndrie faptul că îşi aleg singuri unele lucrări, cu condiţia ca anumite cerinţe să nu fie hazardate, depăşite. Preferinţele elevului servesc la o mai bună cunoaştere a gusturilor sale şi a posibilităţii de autoevaluare. Este avantajos să se lase la latitudinea elevului alegerea unei lucrări din mai multe indicate, obligîndu-l să cunoască mai mult material aparţinînd unei epoci. Piesa aleasă va avea astfel o încărcătură motivaţională în plus. Respectarea personalităţii elevului şi încrederea acordată duc la cimentarea relaţiei afective

profesor-elev, element indispensabil în procesul de învăţămînt.

In cercetările metodice apărute în ultimii doi ani ("Tratat de artă pianistică" de I.Pittiş şi A.Minei şi "Metodica predării pianului" de M. D.Răducanu nu se insistă suficient asupra efectului psihologic al unei bune construiri a repertoriului anual. Măiestria unui dascăl poate să treacă neobservată atunci cînd lucrările alese nu se dovedesc a fi cele mai indicate. In adolescenţă, cînd elevul ascultător din clasele mici devine o personalitate cu putere de judecată şi cu trăiri sufleteşti deosebite, orice eroare poate fi de neîndreptat. "Repertoriul meu - spune un tînăr în chestionarul mai sus citat - este bun, dar eu cred că s-ar putea.să fie mai bun". De aceea, alcătuirea repertoriului elevului adolescent trebuie să reprezinte ceea ce pentru un medic înseamnă stabilirea unui tratament eficient.

Prémisses psychologiques pour aborder le répertoire pianistique de l'élève adolescent

Monica Noveanu

Résumé

Compte tenant de l'importance des traits psychiques de l'âge de l'adolescence, l'étude établit certaines modalités d'aborder le répertoire selon trois aspects principaux: cognitif, correctif et stimulatif. Ces aspects doivent être présents dans le répertoire, suivant un rapport caractéristique à chaque élève. Si l'aspect cognitif ou correctif exigent un haut degré d'attention, l'aspect stimulatif a un rôle dynamisateur et de par cela même, il est souhaitable qu'il accompagne les deux premiers pour éviter de cette façon l'installation de la fatigue. On peut établir le niveau le plus haut de difficulté des pièces abordées en tenant compte des possibilités techniques et interprétatives de l'élève, sans aboutir à des messages émotionnels qui dépassent la capacité de compréhension de l'adolescent. La limite inférieure des difficultés sera résumée au niveau de la présence d'un progrès. Le choix du répertoire d'un adolescent est une activité de recherche et de connaissance, vu l'esprit critique de cet âge, de même que l'état en cours de formation de la personnalité. Ce dernier aspect est démontré par des cas concrets, grâce à un teste réalisé avec les élèves des X-ème-XII-ème classes du Lycée d'art de Cluj-Napoca,en 1982.

IMPORTANŢA DOCUMENTARĂ ŞI PRACTICĂ A CELOR 12 STUDII PENTRU VIOARĂ OP.9 DE TEODOR T. BURADA

Lect. Victoria Nicolae

Cultura moldoveană de la mijlocul veacului trecut are caracteristici distincte, determinate firesc de condiţiile social-politice, care permit investigarea climatului artistic din acea vreme. Intr-o etapă istorică în care educaţia muzicală era incipientă şi selectivă, T.T. Burada a fost, incontestabil, unul dintre pionierii culturii noastre naţionale, un autentic cercetător în domeniul muzical[1]. Om de o vastă erudiţie şi dovedind o înaltă ţinută artistică, T.Budara a fost - după cum îl caracterizează E.Caudella - "cel dintîi etnograf din ţară"[2].

Din diversele sale preocupări muzicale, activitatea de violonist şi pedagog se relevă în prim-plan atît prin numeroasele sale concerte elogiate de presa vremii[3], cît şi prin lucrările didactice (unele rămase în manuscris), destinate să contribuie la îmbunătăţirea problemelor metodicii violonistice.

Astfel, cele 12 studii pentru vioară op.9 aduc un aport considerabil la dezvoltarea educaţiei muzical-instrumentale, avînd un caracter profund instructiv şi constituind în acelaşi timp un real document al începuturilor şcolii violonistice româneşti. Meritul practic al acestui volum este cu atît mai mare cu cît tratează mai cu seamă una dintre problemele cele mai importante ale didacticii violonistice, şi anume tehnica mîinii drepte.

Scopul instructiv al acestor studii îl constituie asimilarea modurilor de arcuş: détaché, legato, martellato, spiccato, saltato, staccato, ricochet; studiile nr.7, 10 şi 11 tratează probleme legate de mîna stîngă: trilul şi respectiv tremollo.

Studiile sînt alcătuite în formă tripartită, avînd în general o structură preponderent secvenţială, iar tonalităţile şi ritmica se pot însuşi cu uşurinţă.

Originalitatea componistică a studiilor este limitată de influenţele stilului şcolii franceze, asemănătoare lucrărilor de Mazas şi Allard[4].

---

1 V.Cosma, Theodor T.Burada - Viaţa în imagini, Bucureşti, 1966, p.24-32.

2 E.Caudella, Cronici din trecut, Bucureşti, 1975, p.10.

3 Gh.Sîrbu, Din activitatea violonistică a lui Teodor Burada (în volumul "Scrieri muzicologice", Iaşi, 1973).

4 G.Manoliu, Cuvînt înainte la reeditarea celor 12 studii op.9 de T.Burada, Bucureşti, 1964.

Pe de altă parte, studiile sînt susceptibile de anumite scăderi datorită mai multor factori. Lungimea lor excesivă şi neobişnuită defavorizează concentrarea atenţiei, iar frecventele inflexiuni modulatorii, deci implicit prezenţa numeroşilor accidenţi duce la neglijarea scopului tehnic principal, precum şi la o oarecare labilitate în fixarea deprinderilor intonaţionale.

Dar, desigur, studiile se pot lucra fragmentat în dependenţă cu vîrsta şi capacitatea de concentrare, iar adoptarea unor formule de lucru diferenţiate este indispensabilă pentru progresul tehnic instrumental.

In continuare, caracterizarea studiilor va urmări să evidenţieze valoarea lor metodică şi instructivă precum şi aplicabilitatea lor în cadrul procesului de învăţămînt instrumental actual. Studiile nr.1 şi 6 tratează problema détaché-ului executat pe un segment mic de arcuş; grupele de şaisprezecimi urmăresc în general figuraţia melodică a arpegiului, iar antrenarea mişcărilor interdependente şi armonioase ale braţului şi antebraţului sînt justificate prin frecventele treceri peste corzi şi prin scurtele pasaje de bariolaj. După cum specifică autorul studiului introductiv, supleţea încheieturii mîinii drepte completează reuşita unei corectitudini necesare executării oricărui mod de arcuş. Insă factura melodică a textului fiind dificil de reţinut, necesită un timp mai îndelungat pentru însuşirea scopului principal al acestor studii.

Scopul obţinerii tehnicii détaché-ului este realizat şi în Studiul nr.3, mai dificil din cauza extensiilor şi a salturilor mari peste corzi, căci acestea sînt utilizate în unele pasaje simultan cu schimburi de poziţie. Schimbarea direcţiei arcuşului cu ajutorul unui legato contribuie la însuşirea temeinică a trecerilor peste corzi şi a coordonării mişcărilor mîinilor. Acest studiu este compatibil cu modurile de arcuş martellato şi saltato, iar datorită problemelor tehnice existente, el îşi aduce contribuţia la pregătirea anumitor capricii de Paganini.

Modul de arcuş martellato constituie scopul Studiului nr.2 din volum. Scris în triolete, studiul se execută pe un segment mic de arcuş, la mijloc, la bază sau la vîrf, iar trăsătura energică este însoţită adesea de scurte treceri de pe o coardă pe alta. In privinţa mîinii stîngi, diferitele feluri de schimburi de poziţie oferă o dificultate în plus la asamblarea mişcării mîinilor.

Scris în şaisprezecimi, Studiul nr.4 tratează tehnica legato-ului, unul dintre modurile de arcuş fundamentale în tehnica mîinii drepte. Asemănarea melodică cu Studiul nr.1 înlesneşte asimilarea materialului sonor, iar realizarea corectă a legato-ului solicită o deosebită elasticitate a poigné-ului, pe lîngă echilibrul mişcării braţului. Inconve-

nientul însuşirii complete a acestui mod de arcuş constă în lipsa variantelor de legato, acuzînd monotonia.

Studiul nr.9 ilustrează staccato în legato, cu folosirea diverselor formule ritmice, precum şi a variantelor lungimii legato-ului. Intercalarea unei mici cadenţe alcătuită din opt grupe de octolete cu durata de treizecidoimi reprezintă un moment de pregătire pentru însuşirea lucrărilor cu caracter de virtuozitate. Cu toate acestea, la analiza amănunţită a tuturor factorilor care determină scopul pedagogic al problemei expuse, acest studiu conţine prea puţine părţi care să ofere posibilitatea relaxării musculare a mîinii drepte. Studiul, avînd o lungime neobişnuită, pentru a evita crispările nedorite ale musculaturii, trebuie fragmentat la dimensiunile adecvate.

Două dintre problemele importante cuprinse în tehnica arcuşului, spiccato şi saltato, sînt dezvoltate în Studiile nr.5 şi 8, ambele putînd fi studiate în cele două moduri de arcuş.

Primul, scris în triolete de şaisprezecimi şi cu o structură secvenţială, conţine dificultatea intercalării sporadice a legato-ului de două sau trei note, precum şi trecerea de la o coardă la alta. Pe lîngă aceste elemente tehnice, Studiul nr.8 include necesitatea sincronizării mişcărilor mîinilor datorită apogiaturilor intercalate între şaisprezecimi.

Utilizarea elasticităţii arcuşului prin ricochet este demonstrată în Studiul nr.12, care are o factură de virtuozitate, fiind conceput în duble coarde, mîna dreaptă executînd ricochet-ul neîntrerupt în triolete de şaisprezecimi. Executarea studiului necesită un control riguros al mişcării mîinilor, fapt pentru care el se planifică într-un stadiu violonistic mai avansat.

Tratarea redusă a tehnicii mîinii stîngi nu împiedică autorul să abordeze una dintre principalele probleme instrumentale: executarea trilului. In Studiul nr.11, trilul este scris pe durate de şaisprezecimi, iar în nr.7 pe durate mai mari, folosind duble coarde cu tril de pe nota superioară sau cea inferioară. Mijlocul Studiului nr.7 relevă una dintre configuraţiile des folosite în lucrările cu profil de virtuozitate, şi anume menţinerea trilului pe o coardă în timp ce se intercalează temporar unele note pe coarda alăturată.

In schimb, Studiul nr.11 are ca scop însuşirea trilului scurt, fără încheiere, element uzitat în tehnica ornamentaţiei. Dar în acest studiu, numeroasele inflexiuni modulatorii distrag atenţia, canalizată înspre executarea corectă a trilului. Pe de altă parte, extinderea studiului prin pasaje lipsite de tril deviază de la scopul principal, fără să aducă noi probleme tehnice sau interpretative.

O altă formulă tehnică a mîinii stîngi, prezentată în Studiul nr.10 este tremollo-ul, o problemă absentă din multe studii valoroase. Dificul-

tatea realizării acestui studiu decurge din imperativul sincronizării schimbului perechilor de degete şi pornirea simultană a tremollo-ului. Parte componentă a tehnicii de virtuozitate, tremollo se integrează indispensabil în procesul de instruire a şcolii violonistice moderne.

Succinta analiză a acestor studii demonstrează intenţia compozitorului de a elucida anumite probleme de metodică instrumentală, realizîndu-le cu certe calităţi didactice. Studiile abordează numeroase moduri de arcuş şi, totodată, cuprind dificultăţi tehnice privind mîna stîngă: extensii, diverse schimburi de poziţie, probleme de intonaţie, etc.

Dacă cele mai multe dintre aceste studii se pot lucra concomitent cu studiile lui Mazas (op.36), studiile lui Fiorillo sau Dancla, unele dintre ele, cum sînt Studiile nr.3, 10 şi 12 se pot programa pentru faza terminală a instruirii şcolare liceale, acestea privind probleme complexe de manipulare a instrumentului.

Prin valoarea didactică şi documentară, acest volum de studii de situează la loc de cinste în cadrul şcolii violonistice româneşti.

L'importance documentaire et pratique des 12 Études pour violon op.9 de Teodor T. Burada

Victoria Nicolae

Résumé

La succinte analyse des 12 Études pour violon de Teodor T.Burada se propose de mettre en évidence la valeur méthodique et instructive, de même que leur utilisation dans le processus d'enseignement instrumental actuel. Les Études traitent surtout de la technique de la main droite, concernant l'assimilation des modalités d'archet: détaché, legato, martellato, spiccato, saltato, staccato, ricochet. Quelques imperfections mentionnées dans la présente étude suggèrent des désaccords avec le niveau de la didactique violonistique moderne. La considération dont ces Études jouissent encore de nos jours s'explique non seulement par le fait qu'elles représentent la première publication roumaine de pédagogie violonistique, mais surtout par leur valences pratiques pour l'enseignement instrumental d'aujourd'hui.

I c 1317/6
I. 152.346 / 1986

CONSERVATORIUL „G. ENESCU" BIBLIOTECA

INV. 1992

Preţul: 14 lei