I C 784/1

CONSERVATORUL DE MUZICĂ „G. DIMA"

complet.

LUCRĂRI DE MUZICOLOGIE

VOL. 3

INVENTAR 2011

CONSERVATORUL „G. DIMA" — BIBLIOTECA —

VIZAT

86.319/1968

INV. 2000

CLUJ, 1967

COLECTIVUL DE REDACȚIE:

Romeo Ghircoiașiu, Lucia Hăngănuț, Vasile Herman, Ioan Husti, George Iarosevici, Gabriel Jodál, Traian Mîrza, Rodica Oana-Pop, Ileana Szenik, Cornel Țăranu

SECRETARIATUL DE REDACȚIE:

Lucia Hăngănuț, Traian Mîrza, Rodica Oana-Pop

PREFAȚĂ

Cel de al treilea volum de „Lucrări de muzicologie“ editat de Conservatorul de muzică „G. Dima“ din Cluj reflectă o parte din activitatea științifică pe care cadrele noastre didactice au desfășurat-o în decursul anului universitar 1966—1967.

Majoritatea lucrărilor incluse în acest volum sînt axate pe studiul limbajului și al stilurilor muzicale contemporane. Altele au ca scop punerea în valoare a tradițiilor muzicii culte românești. Folclorul, care oferă un interesant și inepuizabil domeniu de cercetare este reprezentat prin lucrări ce dezbat aspecte ale evoluției muzicii noastre populare. Desigur, nu lipsesc nici studiile de pedagogie și interpretare muzicală, rod al experienței de fiecare zi a cadrelor didactice.

Ne exprimăm speranța că prezentul volum își va aduce contribuția sa la îmbogățirea muzicologiei românești.

LIVIU COMES
Rectorul Conservatorului de muzică
„G. Dima“ Cluj

PRÉFACE

Ce troisième volume „d'Ouvrages de musicologie" édité par le Conservatoire „G. Dima" de Cluj, reflète une partie de l'activité scientifique que notre corps enseignant a déployé au cours de l'an universitaire 1966—1967. La majorité des ouvrages inclus dans ce volume sont axés sur l'étude du langage et des styles musicaux contemporains. D'autres ont pour but la mise en valeur des traditions de la musique savante roumaine. Le folklore qui offre un intéressant et inépuisable domaine de recherches est représenté par des ouvrages qui traitent des aspects de l'évolution de notre musique populaire. Bien entendu il n'y manquent non plus des études de pédagogie et d'interprétation musicale, fruit de l'expérience de chacun du personnel enseignant à part.

Nous nous éxprimons l'espérance que le présent volume apportera une contribution à l'enrichissement de la musicologie roumaine.

LIVIU COMES
Recteur du Conservatoire de musique
„G. Dima" Cluj

ПРЕДИСЛОВИЕ

Третий том „Работы по музыковедению" в издании Консерватории им. Дж. Дима г. Клужа, отражает часть научной деятельности, которую развернули наши дидактические кадры в течение 1966—1967 учебного года.

Большинство работ, вошедших в этот том, основывается на изучении современного музыкального языка и стилей. Другие работы имеют своей целью придать ценность музыкальным румынским традициям.

Фольклор, который заключает в себе интересную неисчерпаемую область исследований, трактуется в работах, которые обсуждают виды эволюции нашей народной музыки. Конечно, не отсутствуют работы по педагогике и музыкальным интерпретациям — плоды ежедневного опыта дидактических кадров.

Мы надеемся, что настоящим изданием обогатится румынское музыковедение.

ЛИВИУ КОМЕС,
Ректор клужской Консерватории
им. Дж. Дима

VORWORT

Der dritte Band „Musikwissenschaftlicher Arbeiten", den das Konservatorium „G. Dima" — Cluj veröffentlicht, widerspiegelt einen Teil der wissenschaftlichen Tätigkeit die unsere Lehrkräfte im Laufe des Studienjahres 1966—1967 entfaltet haben.

Der grösste Teil der im vorliegenden Band enthaltenen Arbeiten befasst sich mit dem Studium der zeitgenössischen Tonsprache und musikalischen Stile. Andere Abhandlungen bezwecken die Traditionen der rumänischen Kunstmusik zu verwerten. Die Folklore, die ein interessantes und unerschöpfliches Forschungsgebiet bietet, ist durch Abhandlungen, welche Aspekte der Entwicklung unserer Volksmusik erörtern, vertreten. Arbeiten über Musikpädagogik und Interpretation fehlen selbstverständlich nicht — sie sind das Ergebnis der täglichen Erfahrungen unserer Lehrkräfte.

Wir hoffen, dass der vorliegende Band einen Beitrag zur Bereicherung der rumänischen Musikwissenschaft bringen wird.

LIVIU COMES
Rektor des Konservatoriums
„G. Dima" Cluj

CUPRINSUL

1. CORNEL ȚĂRANU : Confluența Enescu—Messiaen și reflectarea ei în muzica contemporană românească . . . 17
2. RODICA OANA-POP : O compoziție inedită a lui Dinu Lipatti . . 31
3. VASILE HERMAN : Raportul dintre formă și structură în noua creație muzicală românească 43
4. LIGIA TOMA-ZOICAȘ : Matematica în muzică și unele aspecte în creația românească contemporană 57
5. ILIE BALEA : Confruntarea muzicii cu literatura pe scena lirică 67
6. TRAIAN MÎRZA : Contribuții la cunoașterea principiilor structurale ale cîntecului popular românesc vechi . . 87
7. ILEANA SZENIK : Amplificarea strofei melodice în unele tipuri ale cîntecului propriu-zis 105
8. ROMEO GHIRCOIAȘIU : Dezvoltarea creației simfonice românești în secolul XIX 125
9. AUREL IVĂȘCANU : Idei pedagogice într-un îndreptar transilvănean de predare a muzicii din secolul XIX . . . 133
10. ANDREI BENKÖ : Concertele violonistului Ludovic Wiest în Transilvania și Banat 141
11. ENEA BORZA : Concertele baritonului Traian Mureșianu la sfîrșitul secolului XIX 149
12. DIETER ACKER : Un manuscris transilvănean din secolul XVII: „Neu-Musicalische Concerten" de Gabriel Reilich 153
13. ERWIN JUNGER : Aspecte cromatice în stilul armonic modal al secolelor XIV—XVI 171
14. GEORGE IAROSEVICI : Accente și relevări în practica interpretativă a instrumentelor de coarde 183
15. PETRE LEFTERESCU : Manieră și scop în antrenamentul instrumentistului 191
16. ION BUDOIU : Deprinderile interpretative 199
17. MIRCEA BREAZU : Noțiuni noi în teoria emisiei vocale . . . 209

SOMMAIRE

1. CORNEL ŢĂRANU : Confluence Enesco—Messiaen et son refléchissement dans la musique contemporaine . . . 17

2. RODICA OANA-POP : Une composition inédite de Dinu Lipatti . . 31

3. VASILE HERMAN : Rapport entre forme et structure dans la nouvelle création musicale roumaine 43

4. LIGIA TOMA-ZOICAŞ : Mathématique dans la musique et quelques aspects dans la création contemporaine roumaine 57

5. ILIE BALEA : Confrontation de la musique avec la littérature sur la scène lyrique 67

6. TRAIAN MÎRZA : Contributions à la connaissance des principes structurels de l'ancienne chanson populaire roumaine 87

7. ILEANA SZENIK : L'amplification de la strophe mélodique dans quelques types de chanson proprement dite . . 105

8. ROMEO GHIRCOLAŞIU : Développement de la création symphonique roumaine en XIX-ème siècle 125

9. AUREL IVĂŞCANU : Idées pédagogiques conforme une directive de l'enseignement musical en Transylvanie en XIX-ème siècle 133

10. ANDREI BENKÖ : Les concerts du violoniste Ludovic Wiest en Transylvanie et Banat 141

11. ENEA BORZA : Les Concerts du bariton Traian Mureşianu à la fin du XIX-ème siècle 149

12. DIETER ACKER : Un manuscrit transylvanien du XVII-ème siècle: „Neu-Musicalische Concerten" de Gabriel Reilich 153

13. ERWIN JUNGER : Aspects chromatiques dans le style harmonique-modal des siècles XIV—XVI 171

14. GEORGE IAROSEVICI : Accents et relèvements dans la pratique interprétative des instruments à cordes 183

15. PETRE LEFTERESCO : Manière et but dans l'entrainement de l'instrumentiste 191
16. ION BUDOIU : Usages interprétatifs 199
17. MIRCEA BREAZU : Notions nouvelles dans la théorie de l'émission vocale 209

СОДЕРЖАНИЕ

1. К. ЦЭРАНУ : Слияние Дж. Энеску-О. Мессиэн и его от ражен ие в румынской музыке 17
2. Р. О. ПОП : Одно неопубликованное произведение Дину Липатти 31
3. В. ГЕРМАН : Соотношение между формой и структурой в новом румынском музыкальном творчестве 43
4. Л. Т. ЗОЙКАШ : Математика в музыке и некоторые её виды в румынском современном творчестве 57
5. И. БАЛЯ : Сравнение музыки с литературой на „лирической" сцене 67
6. Т. МЫРЗА : Вклад в ознакомление структуральных принципов старинной румынской народной песни 87
7. И. СЕНИК : Увеличение мелодичной строфы в некоторых видах собственно песни 105
8. Р. ГИРКОЯШИУ : Развитие румынского симфонического творчества в XIX-ом веке 125
9. А. ИВЫШКАНУ : Педагогические идеи в одном трансильванском справочнике преподвания музыки XIX-ого века . 133
10. А. БЕНКЁ : Концерты скрипача Людовика Вист в Трансильвании и Банате 141
11. Э. БОРЗА : Концерты баритона Трайан Мурешану в конце XIX-ого века 149
12. Д. АКЕР : Трансильванская рукопись XVII-ого века: „Neu Musikalische Concerten" Габриеля Райлиха . . 153
13. Э. ЮНГЕР : Хроматические виды ладовой гармонии XIV—XVI-ых веков 171
14. ДЖ. ЯРОСЕВИЧ : Акценты и выявления в практике исполнения на струнных инструментах 183
15. П. ЛЕФТЕРЕСКУ : Манера и цель в тренировке инструменталиста . 191
16. И. БУДОЮ : Интерпретативные манеры 199
17. М. БРЕАЗУ : Некоторые новые понятия в теории передачи голоса 209

INHALT

1. CORNEL ŢĂRANU : Die Konfluenz Enescu—Messiaen und ihre Widerspiegelung in der zeitgenössischen rumänischen Musik 17
2. RODICA OANA-POP : Eine noch unveröffentlichte Komposition Dinu Lipattis 31
3. VASILE HERMAN : Die Beziehung zwischen Form und Struktur im neuen rumänischen Musikschaffen 43
4. LIGIA TOMA-ZOICAŞ : Die Mathematik in der Musik und einige Aspekte in dem zeitgenössischen rumänischen Musikschaffen 57
5. ILIE BALEA : Gegenüberstellung von Musik und Literatur auf der „lyrischen" Bühne 67
6. TRAIAN MÎRZA : Beiträge zur Kenntnis der Strukturprinzipien des alten rumänischen Volksliedes 87
7. ILEANA SZENIK : Erweiterung der melodischen Strophe in einigen Typen des sogenannten rumänischen Volksliedes 105
8. ROMEO GHIRCOIAŞIU : Die Entwicklung der rumänischen Symphonik im XIX. Jahrhundert 125
9. AUREL IVĂŞCANU : Pädagogische Ideen in einer siebenbürgischen Anleitung für den Musikunterricht aus dem XIX. Jahrhundert 133
10. ANDREI BENKÖ : Die Konzerte des Violonisten Ludovic Wiest in Siebenbürgen und im Banat 141
11. ENEA BORZA : Die Konzerte des Baritonisten Traian Mureşianu Ende des XIX. Jahrhunderts 149
12. DIETER ACKER : Ein siebenbürgisches Manuskript aus dem XVII. Jahrhundert: „Neu-Musicalische Concerten" von Gabriel Reilich 153
13. ERWIN JUNGER : Chromatische Aspekte im harmonisch-modalen Stil des XIV.—XVI. Jahrhunderts 171
14. GEORGE IAROSEVICI : Betonungen und Hervorhebungen in der Interpretationspraxis der Streichinstrumente . . 183

15. PETRE LEFTERESCU : Manier und Zweck in der Ausbildung des Instrumentalisten 191
16. ION BUDOIU : Interpretative Fertigkeiten 199
17. MIRCEA BREAZU : Neue Begriffe in der Theorie vokaler Tonbildung 209

CONFLUENȚA ENESCU – MESSIAEN ȘI REFLECTAREA EI ÎN MUZICĂ CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

CORNEL ȚĂRANU

În analiza unei culturi, fenomenul de confluență, adică observarea pe de o parte a influențelor suferite, pe de altă parte a dezvoltării acestora în entități personale, de sine stătătoare, apoi de reflectare, asemeni unor unde reluate prin radar, înapoi, înspre sursa de emisie, pot da naștere la confruntări pasionante.

Nu mai puțin, în analiza unor fenomene ale culturii noastre muzicale, este interesant să observăm sursele unor influențe sau doar a unor afinități, reluarea acestora în sinteze personale, uneori foarte îndepărtate de punctul de plecare. Însuși faptul că s-a recurs la o anumită influență, la o anumită sursă, poate să fie revelator, să exprime foarte bine natura, personalitatea, caracterul celui ce recepționează. Se creează astfel o complicitate între doi sau mai mulți factori, ajungîndu-se, uneori, la complicații ce depășesc firul Ariadnei . . .

Să fim mai expliciți. În cultura muzicală a secolului nostru, putem observa cum fiecare generație a trăit sub semnul unor coordonate stilistice, reductibile la cîteva mari personalități. Așa am avut influența *Scolei Cantorum,* apoi a impresionismului, sau mai tîrziu, în cadrele unei generații atît de promițătoare, dar numai în parte realizate (în primul rînd din cauza dispariției timpurii), cum a fost generația Paul Constantinescu (acesta realizat), Filip Lazăr, Dinu Lipatti, Constantin Silvestri, o influență de care nu era străin spiritul muzicii unui Bartók sau Strawinski.

Marea personalitate a lui George Enescu, care a dominat primii 50 de ani ai secolului nostru, a continuat să se reflecte în activitatea tinerelor generații, cunoscute și sub numele de *generație post enesciană.*

De aceea, nu e lipsit de interes a arunca, pentru început, o privire asupra confluențelor între Enescu și contemporanii săi, confluențe ce și-au găsit apoi prelungiri, ramificări și evoluții în efortul creator al urmașilor.

Pornind deci de la relația Enescu-contemporanii săi, putem continua apoi să urmărim ce anume influențe au fost receptate, în scopul de a plasa totul într-un context, acela al muzicii contemporane. Căci numai un fenomen de sincretism, de cuprindere largă a muzicii noastre, de comparare și scrutare permanentă, poate permite decantarea valorilor, întrezărirea unor soluții viitoare.

Pentru luminarea, deci, a acestui fenomen nu e lipsită de interes

o confluență extra-muzicală: relația între universul poetic al unui mare muzician și gîndirea estetică a unuia din cei mai mari poeți ai noștri.

Pe urmă vom putea trece la confluențele pur muzicale care ne interesează.

Deocamdată, relația muzician-poet ne va revela, uimitor, consonanța tainică, greu explicabilă, între două valori care, practic, nu s-au cunoscut și nu s-au influențat. Și totuși...

Vorbeam cu un alt prilej (vezi articolul *Gîndirea simfonică enesciană* în *TRIBUNA*) despre înclinațiile lui Enescu nu odată mărturisite, pentru „o tendință naturală de a trăi în vis".

Aspectele onirice ale atitudinei sale față de procesul de creație sînt în măsură să explice atît o trăsătură de caracter, cît și afinități cu creația altor mari artiști ai noștri.

E vorba deci de o atitudine comună ce rezultă din însuși fondul milenar, ancestral, al unei gîndiri și atitudini comune, ușor de identificat cînd ne gîndim la creatori ca Blaga, Brîncuși sau Țuculescu.

Ascultînd *Suita sătească* sau *Impresii din copilărie*, nu avem oare senzația descrisă de Blaga?

...„Sufletul românesc care se simte acasă la el numai pe plai, are un mers care-i aparține și diferențiază. Mersul acesta e un ritmic suiș și coborîș. Starea sufletească cea mai insistent cîntată în poezia noastră populară, e *dorul*".

Sau: „Doina și balada noastră populară au rezonanța specifică a infinitului ondulat, planul, sau spațiul ritmic alcătuit din podiș înalt și vale (1, p. 66).

Peisajul enescian nu e stîncos, arid: e întotdeauna plai. Nu este vorba aici de un peisaj descriptiv, ci, așa cum arată tot Blaga „peisajul îmbracă de fapt o semnificație secundară, sufletească, împrumutată prin reflex din partea substanței umane" (1, p. 68).

Plaiul, evocînd orizontul ancestral, mitic, e prezent și în scena paricidului din *Oedip;* flautul, atmosfera cețos-modală de legendă evocă o civilizație păstorească caracteristică deopotrivă tragediei eline, cît și nouă, celor crescuți în aceeași vatră balcanică. De altfel, mulți cercetători avizați arată că mitul lui Oedip vine din nord, de la triburile trace... Pentru similitudinea de atitudine față de peisaj, atît de bine definită de Blaga considerăm interesant să cităm o declarație a lui Enescu, făcută în preajma premierei operei sale *Oedip*.

„Par nature, j'aime les oeuvres vastes où l'esprit s'assigne un but lointain, les oeuvres à la mésure des paysages de lá-bas, faits de ciel et d'immensité"[1].

Se observă, așadar, o coincidență tulburătoare a ceea ce numeam *teme fundamentale*, un etos comun, etos comun ce ajunge la o esențializare definitivă. Pasiunea pentru marile noastre mituri (Manole, Miorița), tema reîntoarcerii în satul natal, văzut ca simbol al fericirii și al copilăriei pierdute, sînt doar cîteva.

---

[1] Le guide de concert, 1936.

Fiecare mare creator are o tipologie caracteristică, nu numai prin puternice trăsături individuale, ci şi prin trăsături mai generale, ce permit situarea sa în cadrul unui tip comun, a unei atitudini comune. Familia spirituală comună între Enescu şi alţi muzicieni din generaţia sa poate fi definită prin contemplaţia lirică şi o anume concepţie a timpului muzical.

Să ne explicăm.

Un prim aspect şi poate cel mai exterior vizează paralelismul între momentele de pornire la un Schönberg, Berg, Webern sau Enescu. Deşi reprezentanţii şcolii vieneze moderne au continuat apoi să se dezvolte pe alte coordonate, punctul de plecare e aproape identic: continuitatea tradiţiilor romantismului german.

De aceea, în anii 1910, *Octetul* de Enescu e foarte aproape ca limbaj şi surse de *Verklärte Nacht* sau *Passacaglia* opus 1 de Webern. Afinităţi mai adînci, pornind tot dintr-o confluenţă a contemplaţiei lirice, găsim şi peste cincisprezece ani, între pagini cum ar fi *Suita lirică* de Alban Berg, sau *Cvartetul nr. 1* de Enescu. O similitudine de atitudine faţă de folclor, creează o apropiere (tangenţială) între stilul rapsodic matur al lui Bartók (în *Contraste*) sau *Sonata a III-a* de Enescu.

Dar apropierea cea mai neprevăzută, dacă examinăm curba evoluţiei sale anterioare, o găsim între Enescu şi Webern.

Simfonia de cameră (1954) reprezintă o puternică înnoire şi, aşa cum observă A. Szöllössy, o apropiere de climatul muzicii weberniene. A. Szöllössy este primul muzicolog străin care semnalează valoarea novatoare a ultimei perioadei enesciene. El remarcă: „Ca compozitor, Enescu se inspiră în lucrările sale timpurii, mai ales din muzica moldovenească, făcînd apel la limbajul muzicii franceze de la sfîrşitul secolului". După ce remarcă cu justeţe că „Dintre toţi maeştrii săi, Enescu a fost cel mai puternic influenţat de ultimul său profesor, Fauré, Andras Szöllössy conchide: „Conducerea clară a liniilor melodice, logica formală clasică, iată trăsături la care autorul nu renunţă nici mai tîrziu. Ultimele sale lucrări mărturisesc influenţa tehnicii seriale"[2].

Afinitatea tîrzie cu Webern este şi o afinitate a unor destine paralele. Ambii compozitori au trăit tragedia semianonimatului. Dacă la Enescu, faima violonistului a grefat serios asupra *luării sale în considerare* ca autor, Webern, în condiţiile neprielnice ale unui regim odios, a trebuit să se mulţumească cu rolul, modest şi anonim, de profesor. Revanşa postumă a fost însă de natură să echilibreze acest anonimat nemeritat.

Ascultînd muzica lui Enescu, efluviile sale de tandreţe reţinută, mocnită, te întrebi: e oare acesta un extaz prelungit? Lipsă de explozie?

Poate.

Sensibilitatea omului de azi o percepe în latura ei meditativă, intimă, în confesiunea ei continuă şi reţinută.

Aşadar, muzică statică?

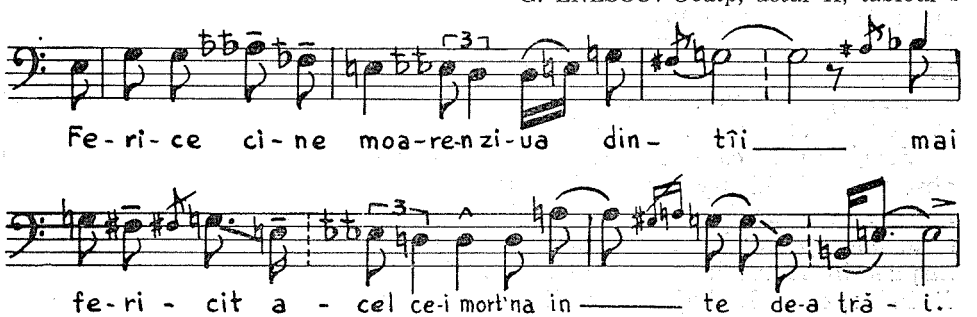
Nu. Extatică.

---

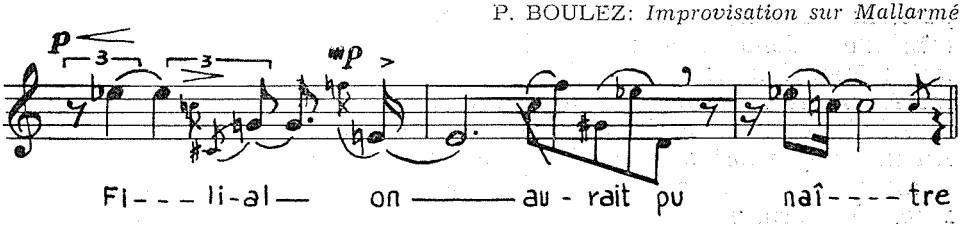
[2] Magyar Zenei Lexikon, Budapesta, 1965, vol. I., p. 564.

Și fiindcă vorbeam de afinități, am zice elective, să ne amintim doar momentele infinit de lungi ale melodiei lui Messiaen, structurile predominant lente ale unui Luigi Nono. Identificăm aici un aer de familie, o concepție comună asupra scurgerii timpului, o filozofie particulară a acestuia. Și o paranteză: arătam cu un alt prilej cum compozitori ca Messiaen, Boulez sau Nono (la care putem adăuga pe românii Marius Constant sau Roman Vlad) au puternice afinități temperamentale și de atitudine cu muzica lui Enescu, poate fără a o cunoaște de loc, sau prea puțin. Se pare că doar Jolivet — autor și al unor dansuri românești, sau al unor lucrări de inspirație românească — a cunoscut mai bine aportul atît de personal al maestrului român. De observat că la acești compozitori *de limbă latină* regăsim calități, dar și defecte comune muzicii enesciene. Lungile monodii ale lui Messiaen, *Sonata a III-a* pentru pian sau *Improvisation sur Mallárme* ale lui Pierre Boulez amintesc de Enescu și prin defectele lor (lungime, uniformitate de atmosferă), nu mai puțin prin melismarea liberă a vocii, printr-un *Stimmung* comun, cum se vede și din exemplele alăturate:

G. ENESCU: *Oedip*, actul II, tabloul 3



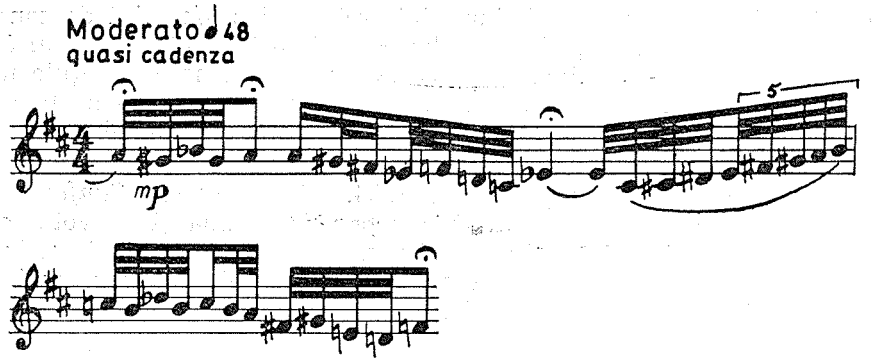
P. BOULEZ: *Improvisation sur Mallarmé*



Cred că nu e greu să descifrăm așadar un spirit latin în ceea ce are el major, spirit care în cazul lui Enescu se îmbogățește cu coordonate specifice române, cum bine le-a definit Lucian Blaga.

„Solidaritatea sufletului românesc cu spațiul mioritic are un fel molcom, inconștient, de foc îngropat, sau de efervescență sentimentală sau de fascinație conștientă". Tot Blaga observă „aparenta monotonie de ansamblu a cîntecului nostru popular" (1).

Muzica lui Enescu se suprapune perfect coordonatelor de „infinit ondulat" despre care vorbește Blaga cînd analizează cu atîta acuitate relația muzică-peisaj în contextul românesc. Iată acest infinit ondulat în solo-ul flautului din *Oedipe*.



Este un infinit din aceeași familie spirituală cu *La nativité du Seigneur* a lui Messiaen sau cultul pentru adagio al lui Luigi Nono.

Deci, revendicîndu-se ca un urmaș al școlii germane, Enescu are numai *aparent* dreptate, muzica sa avînd o altă năzuință formativă, o altă natură intimă.

Cîteva precizări. Pulverizarea temei, irizată într-o variație continuă, intermitența polifoniei, ce ascunde nostalgia monodiei; evitarea blocurilor delimitate categoric (consecință a pulverizării formei) sau varietatea conglomeratelor armonice pe verticală, iată trăsături ce nu se potrivesc de loc unui emul al lui Brahms!

De altfel, prin natura sa potolită, prin setea sa permanentă de echilibru, Enescu e un olimpian, căruia îi repugnă țipătul patetic, exteriorizarea lipsită de discreția sentimentului.

E, poate, un drum mai puțin direct, mai pretențios, mai dificil. Antoine Goléa, în rînduri pline de căldură, constată lupta permanentă cu o tradiție „puissante jusqu'à la tyrannie", pe care a dus-o toată viața unul dintre cei mai mari muzicieni ai secolului XX și căruia acest secol nu i-a făcut încă destulă dreptate: George Enescu". Arătînd că celebritatea violonistică a putut să-i dăuneze în fața unui public superficial, Goléa conchide că Enescu e una din ultimele încarnări ale tipului de muzician complet, dispărut o dată cu romantismul. „Chiar înainte de a deveni un magnific și patetic reprezentant al noului umanism muzical... Enescu este, prin ansamblul multiplelor și prodigioaselor sale calități de compozitor, violonist, pianist și șef de orchestră prin vasta sa cultură literară și filozofică, prin calitățile sale legendare de bunătate și generozitate, un om excepțional în sensul cel mai complet al acestui cuvînt, un spirit universal, un urmaș spiritual al Renașterii rătăcit în epoca noastră."

Tot Goléa constată în aceste rînduri scrise în 1954 valoarea deosebită a *Sonatei a II-a* de Enescu, trăsăturile ei precursoare, care devansează și anunță anumite trăsături din creația viitoare a lui Messiaen.

...„Într-o zi o lucrare a proclamat dintr-o dată autenticitatea geniului lui Enescu: această *Sonată a III-a pentru vioară și pian* în stil popular românesc".

...„aici, în această lucrare, căutările contemporane ale lui Schönberg, ale unui Webern, în vederea creației unei melodii de timbre se găsesc

aici în prezența gamei, diatonică sau cromatică, tonală sau atonală, se văd îmbogățite și transformate sub imperiul treimii și a sfertului de ton... Orientul, Extremul Orient, vin să îmbogățească aici, *douăzeci de ani înainte de Messiaen* (s.n.) să îmbogățească și să revoluționeze tradițiile muzicii occidentale. Această lucrare e săgeata uimitor de îndrăzneață care indică direcția profundă, secretă a întregii vieți creatoare a lui Enescu"... (2).

Ce păcat că Goléa nu putea, în 1954, să cunoască *Simfonia de cameră* enesciană, ale cărei calități novatoare continuă și dezvoltă elementele analizate cu atîta acuitate mai sus. Importantă este însă analogia pe care reputatul critic francez o face cu muzica lui Messiaen, analogie care va trebui analizată mai temeinic.

Sinteza Messiaen

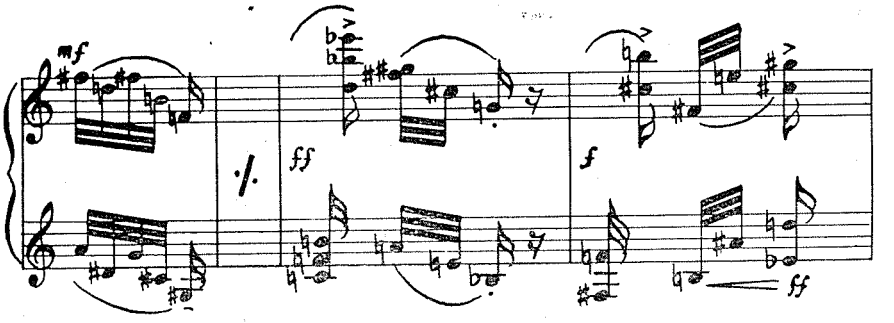
Care sînt, așadar, elementele de limbaj și de gîndire în care Enescu îl anunță cu douăzeci de ani înainte pe Messiaen? Aceste elemente trebuie căutate în primul rînd în ritmica atît de caracteristică, plutitoare, a lui Enescu. Lucrările sale de după anii 20 încep să sondeze tot mai mult caracteristicele de parlando-rubato, de cîntec lung, ale muzicii noastre. Aceste elemente de parlando-rubato au revoluționat în mare măsură ritmica occidentală. Dacă un Bartók sau un Strawinski au insistat mai mult pe elementele de giusto, elemente în care un Enescu nu se simte atît de acasă, în schimb ritmurile de parlando-rubato, caracteristice mai ales părților lente, aduc această noutate a eliberării de pulsul ritmic giusto. Este tocmai ceea ce va reuși să realizeze mai tîrziu Messiaen, pornind de la o organizare ritmică riguroasă, de la formule și serii ritmice tratate polifonic.

În seminarul de analiză de la Thonon-les-Bains, Messiaen arăta, de pildă, cum în lucrarea sa *Cronocromie* folosește un ritm hindus, pe care îl tratează apoi polifonic, suprapunîndu-l cu el însuși, cu recurențele sau cu alte transformări ale lui. Iată procesul de evoluție de la *intuitiv* (Enescu) la *organizare* (Messiaen). Așadar, ceea ce Enescu reușește pornind de la cîntecul popular românesc, în pagini cum sînt partea de doua a *Sonatei a III-a pentru vioară* sau finalul *Sonatei nr. 1 pentru pian,* Messiaen va continua și organiza pornind de la elemente de folclor exotic, sau de la gîndirea ritmică hindusă. Ceea ce-l deosebește puternic pe Messiaen de Enescu este faptul că orizontul său ritmic cuprinde în egală măsură și cu egală forță și elementul giusto, ca urmare a aprofundării unei muzici de un caracter ritual, de unde și numeroasele sale momente de ostinato, prezente în mai toate paginile sale.

O altă afinitate se poate constata dacă analizăm fie și superficial structura modală a multor pagini enesciene, ce va anunța modalismul atît de personal și organizat al lui Messiaen. Ceea ce la Enescu reprezintă un fenomen natural, de transplantare în muzica cultă a unui filon de gîndire populară, la Messiaen reprezintă un proces mai puțin spontan

elaborat, așadar confecționat de către autor după niște scheme modale imaginate de dînsul, neexistente în muzica populară franceză.

O. MESSIAEN: *Sept Haï-Kaï*



S-ar putea face paralele și comparații destul de uimitoare între pagini scrise de Enescu și de Messiaen. Trebuie însă observată diferența structurală, de gîndire între intuitivul Enescu și rațional-organizatul Messiaen. Aceasta nu înseamnă însă și o ruptură între sensibilitatea celor doi muzicieni, între anumite date temperamentale, printre care aminteam lirismul de esență atît de latină, contemplația și o anumită concepție comună a timpului muzical. Concepție mai degrabă apropiată celei orientale, în care timpul este imaginat, ca un infinit lent și aparent necontrastant.

Messiaen, într-un interviu înregistrat pe disc (în colecția *Français de notre temps)* remarca utilitatea, pentru compozitor, a studierii filozofiei timpului.

Există, așadar, timpul infinit al stelelor, un timp amplu al munților, un timp mediu, al vîrstei omului, timpul scurt, al vieții insectelor, timpul foarte scurt al atomului. Sau, cum arăta Doctorul Carrel, timpul psihologic și timpul fiziologic.

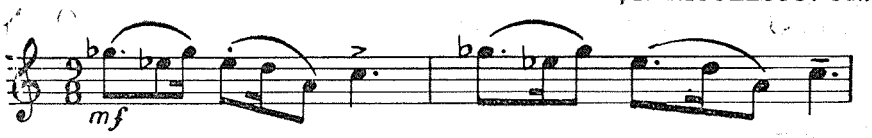
La Enescu apare, caracteristic, timpul ondulat, în concordanță cu un anume peisaj, atît de bine definit de Lucian Blaga.

Este interesant de observat în ce măsură generațiile de după război, continuîndu-l pe Enescu, au realizat tangențe sau apropieri substanțiale față de Messiaen. Chiar fără a cunoaște bine creația acestuia, asemenea tangențe au fost posibile, dezvoltînd ideile precursoare sugerate de Enescu. Mă refer aici în special la ritmica de parlando-rubato și la modalismul cromatic, uneori organizat în serii modale sau dodecafonice. Putem vorbi apoi de afinitățile unor compozitori cu lirismul specific lui Messiaen, cu armonia sa specifică, cu orchestrația, sau cu scriitura sa corală.

Influența unor lucrări ca *Trois petites Liturgies* a generat și în muzica noastră o serie de pagini remarcabile.

Subliniam, în studiul *Enescu, un precursor*, „că muzica românească nouă trăiește din plin timpul sintezelor, între tradiția enesciană și unele curente ale muzicii contemporane, topite în retorta sensibilității specifice a compozitorilor“ (3).

Unul din compozitorii caracteristici pentru o sinteză Enescu-Messiaen este și Ștefan Niculescu. *Cantata* sa *nr. 1* pe versuri de Nina Cassian, scrisă pentru cor de fete și mică orchestră, are o scriitură modală ce se apropie foarte mult de gîndirea modală a lui Messiaen.



flaut solo

Corul, tratat în unison, are o melodică plină de plasticitate, cu turnuri caracteristice, ce amintesc pe Messiaen. Nici orchestrația, colorată și ingenioasă, nu este străină de culoarea orchestrei maestrului francez. Asemenea elemente mai găsim și în alte lucrări ale lui Niculescu, cum ar fi *Cantata a II-a* de o scriitură mai avansată, sau lucrările sale orchestrale, *Scene* și *Simfonii*.

Unul din compozitorii cei mai apropiați de Messiaen este Dan Constantinescu. Compozitor care s-a dedicat cu mult succes muzicii de cameră, Dan Constantinescu se apropie în sonatele sale de tradițiile lui Messiaen. Deja în mai vechea sa *Sonată pentru pian*, scriitura instrumentală, organizarea serial-modală, precum și armonia, nu sînt străine de aceste tradiții. La fel se întîmplă cu *Sonata* sa *pentru viară*, sau cu *Sonata pentru flaut;* ea amintește și de stilul *Oiseau* al lui Messiaen.

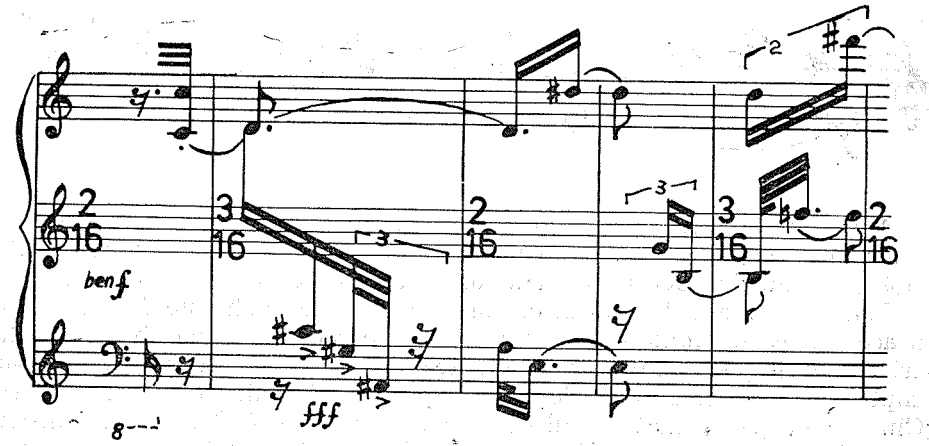
Dacă examinăm noile partituri românești, scrise în ultimii zece ani. *putem observa o preluare, uneori foarte personală, a tehnicilor de compozitie ale lui Messiaen, aproape în toate sectoarele ei.*

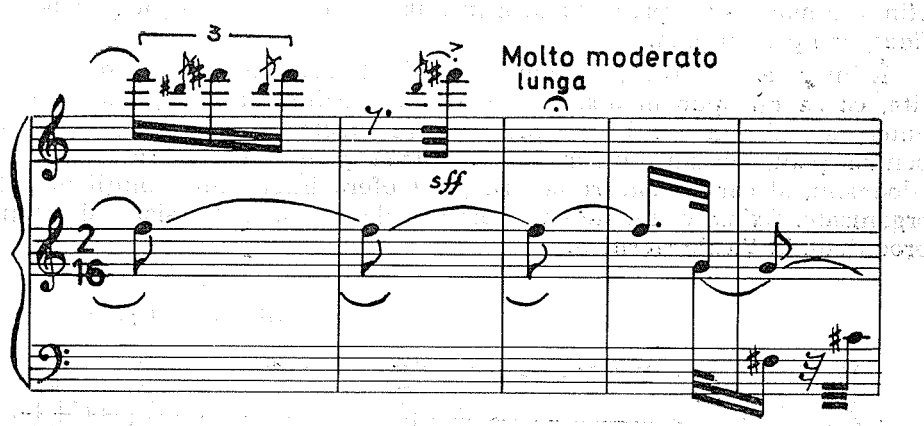
Să luăm de pildă muzica pentru pian. Amintisem *Sonata* lui Dan Constantinescu, după care au mai apărut *Contrastele* ale autorului acestor rînduri, unde, incontestabil, ostinato-ul final și o serie de formule ritmice continuă tradițiile muzicii pentru pian a lui Messiaen. O asemenea apropiere putem observa și în *Sonata pentru pian* a tînărului compozitor Dan Voiculescu și în concertele pentru pian scrise recent.

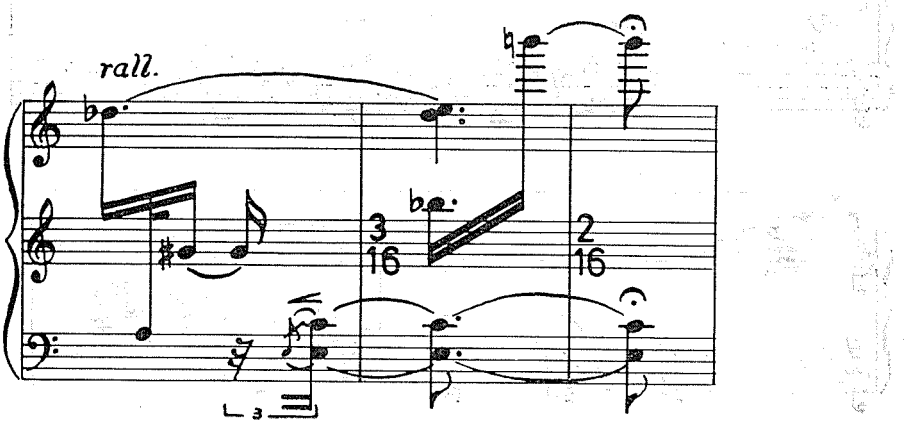
Concertul pentru pian al lui Dan Constantinescu conține, în afara elementelor amintite, ritmica inspirată din tehnica *valeurs ajoutées*, în care, în mod ingenios, pianul solist cîntă întotdeauna singur aceste ritmici complicate, orchestra fiind încadrată în clasice bare de măsură. La fel, în *Concertul pentru pian* al subsemnatului, partea lentă amintește ca atmosferă, tradițiile Enescu-Messiaen, prin ritmica foarte liberă și prin culoarea orchestrală.

În muzica corală întîlnim, în paginile unui Tiberiu Oláh, elemente armonice și de scriitură corală ce ne fac să ne amintim armonia lui Messiaen, maniera sa corală din *Cinq rechants*. Acordurile paralele în cvarte și sexte apar nu o dată la Oláh. Ne reamintim observația ironică a maestrului, făcută cu ocazia seminariilor sale de analiză la care am asistat, unde observa că: „Eu scriu serii, moduri, o armonie foarte organizată, iar lumea aude acorduri de cvarte și sexte".

Tot la Tiberiu Oláh, care pornește în muzica sa mai degrabă de la tradiții bartókiene, putem descifra o sinteză înglobîndu-l și pe Messiaen, în oratoriul *Cîntare omului*. Elevul său Lucian Meţianu, în compoziția *Scene pentru balet* merge pe aceeași linie. O scriitură modală caracteristică are și *Sonata pentru clarinet* de Oláh.


ben f
fff


Molto moderato
lunga
sff


rall.

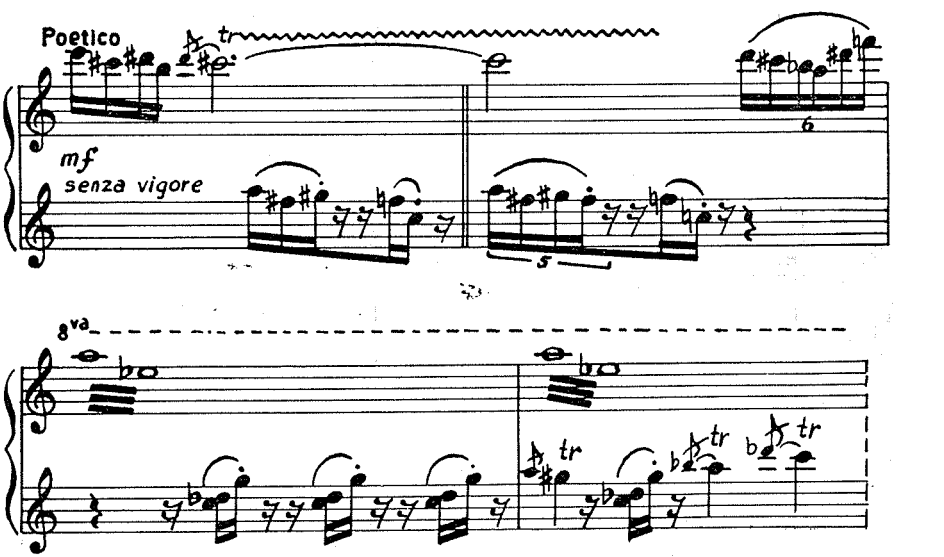
T. OLÁH: *Sonata pentru clarinet*

Mare maestru al muzicii pentru orgă, în care a dat poate cele mai importante pagini ale secolului nostru, Messiaen a marcat, firesc, o influență și în muzica pentru orgă a unora dintre compozitorii noștri.

Marele moment de solo al oratoriului citat de Oláh este foarte grăitor în acest sens. În *Cantata* care am ascultat-o recent la Zagreb, Alexandru Hrisanide reușește unul din momentele sale cele mai expresive într-un amplu solo de orgă, care, deși face apel la tehnicile cele mai moderne (Clusters etc.) este încă destul de aproape, ca atmosferă și tratare instrumentală, de muzica pentru orgă a maestrului. De altfel, este vorba de o afinitate mai veche, prezentă încă în muzica sa de cameră *(Sonata pentru flaut)* sau pentru pian.

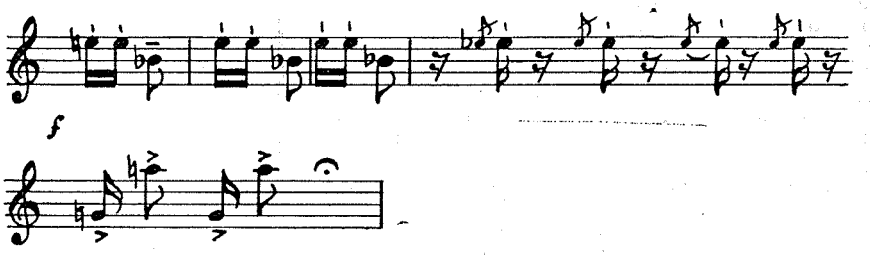
E interesant de observat cum sintezele de acest fel au fost deja depășite, ca să nu spunem abandonate de compozitorii amintiți, la care am putea să amintim mulți alții, printre care Vasile Herman, cu piesele sale pentru pian, Ștefan Zorzor, cu *Nocturna pentru orchestră,* sau Liviu Glodeanu, al cărui *Concert pentru flaut* oferă interesante soluții modale, organizate. Există elemente caracteristice de *oiseau* la Messiaen și reluînd procedeul, la Vasile Herman.

V. HERMAN: *Opt piese mici*



Putem considera că faza acestei sinteze reprezintă deja un moment încheiat în evoluția muzicii noastre noi, moment fără îndoială important, generator al multor reușite, dar care este astăzi continuat cu elemente noi, ce se află într-o plină evoluție și cristalizare. Așteptăm ca timpul să clarifice și să consolideze elementele directoare de azi, pe care nu le putem considera în toată claritatea lor, fără necesarul fenomen de distanțare. Totodată mai trebuie să observăm că influențele suferite de compozitorii noștri din partea muzicii și concepțiilor componistice ale lui Messiaen se referă mai cu seamă la perioadele sale mai îndepărtate. Cu ocazia studiilor pe care le-a făcut la Paris, semnatarul acestor rînduri a putut să constate în numeroase ocazii, că muzica maestrului francez cunoaște o cotitură inovatoare, o apropiere de spiritul grupului de la *Domaine musical*, cotitură care începe cam din anii 1960, cînd scrie *Cronocromie*. De atunci Messiaen a mai dat lucrări ca *Sept Haï-Kaï, Culorile cetății celeste* sau impresionantul recviem pentru instrumente de suflat și percuție intitulat *Ex-expecto resurectiorum mortuorum*. Considerăm că această nouă fază a creației sale e deosebit de interesantă și că ea merită un studiu aprofundat, ce va oferi poate noi soluții și pentru creația noastră. Iată deci că sinteza Messiaen, care a corespuns unor date temperamentale și naționale (modalism, ritmică, culoare timbrală) nu este poate un fenomen încheiat, ci va mai avea un cuvînt de spus în evoluția viitoare a compozitorilor noștri.

O. MESSIAEN: *Grive musicienne*



Astfel, cunoașterea lui Messiaen a contribuit la deschiderea de noi orizonturi, la maturizarea unor personalități, ajungîndu-se deseori, la rezultate foarte îndepărtate de punctul de plecare, fie că e vorba de Messiaen însuși, de elevii săi Boulez și Stockhausen, sau de alte soluții, printre care fenomene muzicale atît de diverse ca cel al muzicii românești de azi. Într-o asemenea configurație putem aminti originalitatea soluțiilor unor compozitori atît de diferiți ca Aurel Stroe, Wilhelm Berger, Pascal Bentoiu sau Theodor Grigoriu și alții. Exemplele ar putea continua, arătînd cu elocvență în ce măsură personalitatea marelui compozitor francez a generat și stimulat evoluții atît de puternic diferențiate, dovadă a viabilității unei concepții muzicale.

BIBLIOGRAFIE

1. Blaga, Lucian: *Trilogia culturii*, București, Ed. Fundațiilor, 1944.
2. Goléa, Antoine: *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1954.
3. Țăranu, Cornel: *Enescu, un precursor*, Lucrări de muzicologie, vol. 2, Cluj, 1966.
4. Costinescu, Gh.: *Olivier Messiaen*, Muzica, nr 9/1966.
5. Vianu, Tudor: *Studii de filosofie și estetică*, București, Editura Casei școalelor, 1939.
6. Messiaen, Olivier: *Résurrection du rythme*, (interviu înregistrat în colecția *Français de notre temps*).
7. Mari, Pierrette: *Olivier Messiaen*, Paris, Editions Seghers, 1965.

Confluence Enesco – Messiaen et son refléchissement dans la musique contemporaine.

Cornel Țăranu

Résumé

L'auteur analyse sur plusieurs plans, les affinités entre Enesco et ses contemporains. Il s'agit donc d'influences réciproques, de reprises et la continuation de certains procédés, de la similitude de certaines conditions tempéramentales; englobés par l'auteur sous l'expression de „phenomène de confluence".

Puis sont analysées les affinités (soit passagères) entre la musique de G. Enesco et de certains de ses contemporains, parmi lesquels Schönberg (dans sa première période de création), Berg, dont le lyrisme a beaucoup de traits communs avec la musique de chambre de G. Enesco, Webern.

Une dernière section intitulée „Synthèse Messiaen", s'occupe des affinités entre Enesco et Messiaen dans la pensée modale, rythmique ou même dans les éléments d'un style „oiseau", dans une conception commune sur la philosophie du temps.

L'on expose ensuite, la manière dont sont continuées ces tradition dans la musique des compositeurs roumains de la nouvelle génération, comme Ștefan Niculesco, Dan Constantinesco, Tiberiu Olah, Alex. Hrisanide, Vasile Herman et d'autres.

On conclue en indiquant que la musique roumaine vit pleinement le temps des synthèses, entre la tradition enescienne et certains courants de la musique contemporaine, dissous dans l'alambic des sensibilités spécifiques aux contemporains.

Слияние Дж. Энеску — О. Мессиэн и его отражение в румынской современной музыке

Корнель Цэрану

Резюме

Автор анализирует по многим планам сходства между Энеску и его современниками. Здесь речь идет об обоюдном влиянии, о заимствовании, о продолжении одного приема, о сходстве одного темпераментного состояния—всё это автор включает в экспрессию „феномен слияния". Это слияние не относится лишь только к сторонам чисто музыкальным.

Затем были анализированы сходства между музыкой Энеску и музыкой одного из его современников, как А. Шёнберг (в первый период его творчества), А. Берг, лиризм которого имеет много общих черт с камерной музыкой Дж. Энеску, А. Веберн.

Последний раздел, озаглавленный „Синтез О. Мессиэн" занимается сходствами между Дж. Энеску и О. Мессиэн в модальном, ритмическом мышлении или даже в элементах одного стиля "oiseau", в общей концепции философии времени.

В продолжение автор показывает, как продолжаются в музыке эти традиции румынскими композиторами новой генерации, как Штефан Никулеску, Дан Константинеску, Тиберий Олах, Александр Хрисаниде, Василий Герман и др.

Делается вывод, показывая, что румынская музыка живет в полном темпе синтезов между традициями Энеску и некоторыми течениями современной музыки, растворенной в реторте специфической чувствительности современников.

Die Konfluenz Enescu – Messiaen und ihre Widerspiegelung in der zeitgenössischen rumänischen Musik.

Cornel Ţăranu

Zusammenfassung

Der Autor analysiert auf verschiedenen Ebenen, die Ähnlichkeiten zwischen Enescu und seinen Zeitgenossen, die gegenseitige Beeinflussung, Übernahme oder Fortsetzung einiger Verfahren, die Ähnlichkeiten gewisser temperamentaler Zustände. Alle diese Erscheinungen fasst der Autor unter dem Ausdruck „Phänomen der Konfluenz" zusammen.

Es werden weiterhin die auch nur zeitweilig auftretenden Ähnlichkeiten zwischen Enescus Musik und dem Musikschaffen einiger seiner Zeitgenossen untersucht. Unter diesen wären zu nennen: Schönberg (in seiner ersten Schaffensperiode), Berg, dessen Lyrik viele gemeinsame Züge mit Enescus Kammermusik aufweist, ferner Webern.

Der letzte Teil der Abhandlung, „Messiaen-Synthese" benannt, befasst sich mit den Ähnlichkeiten im modalen, rhytmischen Denken Enescus und Messiaens oder sogar mit den Ähnlichkeiten der Elemente eines „oiseau"-Stils. Diese Ähnlichkeiten beweisen eine gemeinsame Auffassung über die Philosophie des Zeitaiters.

Weiter wird gezeigt auf welche Art diese Traditionen von der neuen Generation der rumänischen Komponisten in der Musik fortgesetzt werden, wie Ştefan Niculescu, Dan Constantinescu, Tiberiu Olah, Alexandru Hrisanide, Vasile Herman und andere.

In den Schlussfolgerungen wird gezeigt, dass die rumänische Musik das Zeitalter der Synthese voll erlebt, zwischen der von Enescu begründeten Tradition und den zeitgenössischen Strömungen des Musikschaffens, die sich in der spezifischen Sensibilität der Zeitgenossen verschmelzen.

O COMPOZIȚIE INEDITĂ A LUI DINU LIPATTI

RODICA OANA-POP

Aprofundarea moștenirii artistice a interpretului, compozitorului, criticului muzical și pedagogului Dinu Lipatti — de la nașterea căruia se împlinesc 50 de ani — este o datorie de onoare pe care și-o asumă nu numai muzicieni din țara noastră ci și din Franța și Elveția. Lucrări sau studii cum sînt: *Hommage à Dinu Lipatti*[1], *Album comemorativ Dinu Lipatti*[2], *Arta pianistică a lui Lipatti*[3], *Un mare interpret al muzicii lui Chopin*[4], *Un pianist inspiré: Dinu Lipatti*[5], *Dinu Lipatti — Viața în imagini*[6], *Dinu Lipatti interpret*[7], *Dinu Lipatti compozitor*[8], *Dinu Lipatti critic muzical și pedagog*[9], *Cu Florica Musicescu despre Dinu Lipatti*[10], *Permanențele virtuozității lui Dinu Lipatti*[11], prezintă diferitele aspecte ale prodigioasei activități a celui pe care însuși Enescu îl considera „poetul demn să ne cînte patria"[12].

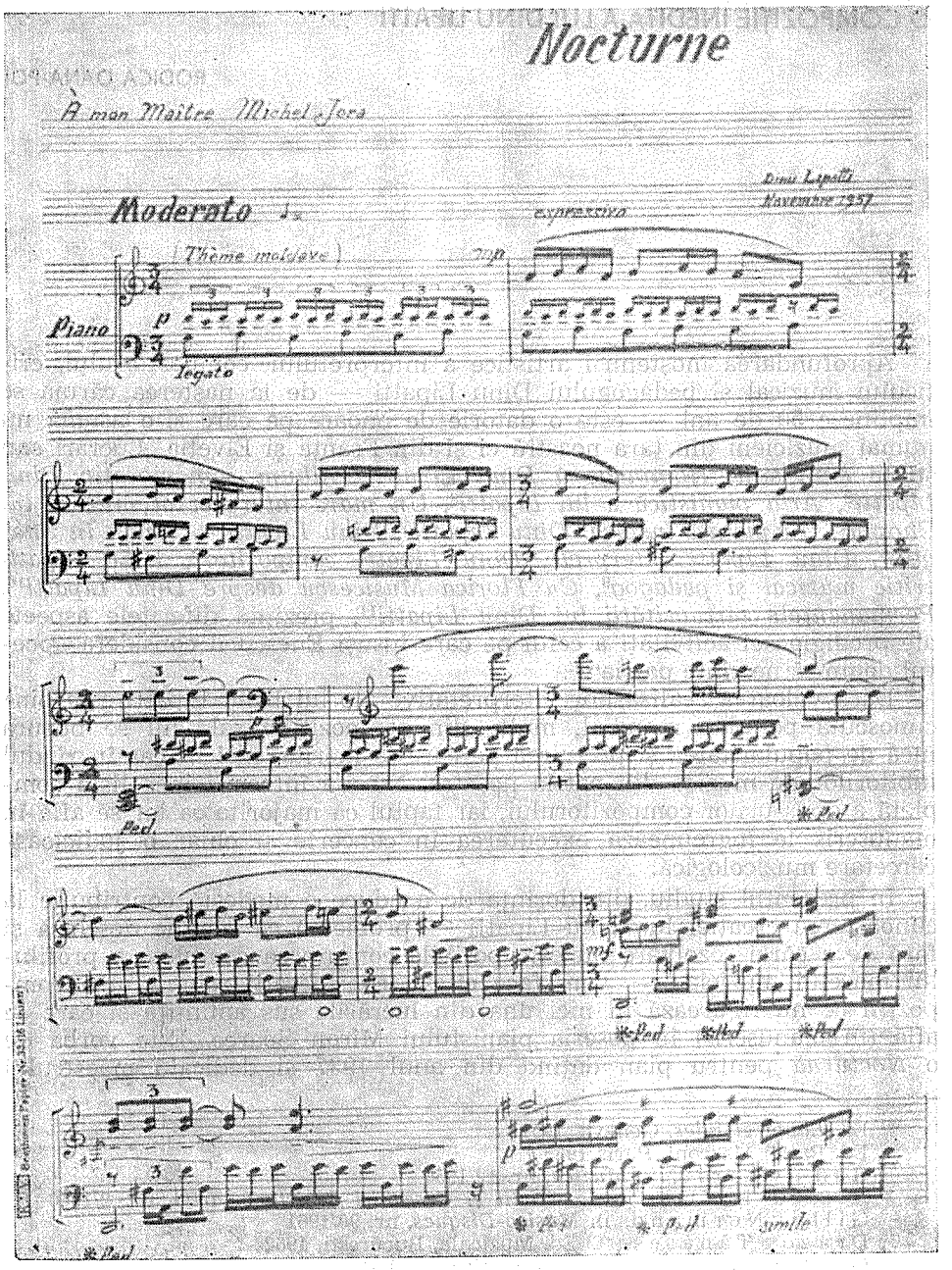
Dacă valoarea realizărilor interpretative ale lui Dinu Lipatti este bine cunoscută pe plan mondial, multe din compozițiile sale nu se bucură încă de popularitatea și prețuirea pe care le merită, nici măcar în rîndul iubitorilor de muzică din patria noastră. Nu s-a întocmit încă lista completă a opus-urilor compozitorului, iar faptul că majoritatea lor se află în manuscris le îngreunează executarea în concerte și chiar o judicioasă cercetare muzicologică.

În prezentul studiu, din dorința de a aduce o modestă contribuție la cunoașterea creației lui Dinu Lipatti — problemă ce rămîne deschisă și fără de a cărei rezolvare nu este posibilă conturarea completă a profilului marelui muzician — vom face cîteva considerații asupra unei compoziții ce nu figurează în nici una din lucrările sus amintite și care se află (în manuscris) în posesia pianistului Miron Șoarec. Este vorba de o *Nocturnă* pentru pian datînd din anul 1937 și dedicată maestrului

---

[1] Ed. *Labor et fides*, Geneva, 1951
[2] Ed. Pathé Marconi, Paris 1955
[3] Radu Gheciu, în *Muzica*, nr. 12/1956
[4] Alfred Hofmann, în *Studii și Cercetări de istoria artei*, nr. 2/1960
[5] Gilles Normand, în *Musica-Disques*, nr. 90/1961
[6] Dragoș Tănăsescu, Ed. Muzicală, București, 1962
[7] Grigore Bărgăuanu, în *Muzica*, nr. 1/1964
[8] Grigore Bărgăuanu, în *Muzica*, nr. 5—6/1964
[9] Dragoș Tănăsescu, în *Muzica*, nr. 12/1964
[10] Theodor Bălan, în *Muzica*, nr. 3/1967
[11] Romeo Ghircoiașiu, în Scînteia, 19 III 1967
[12] În *Journal des Jeuneses Musicales de France*, Paris, 13 XII 1950

J. 86.319/1968



Fotocopia primei pagini a manuscrisului.

Mihail Jora[14]. Lucrarea ne-a reținut atenția nu numai pentru că la data la care a fost scrisă (compozitorul avea atunci vîrsta de 20 de ani) atestă deosebit de promițătoare manifestări componistice, dar și pentru că vine să confirme o dată în plus, dragostea lui Dinu Lipatti pentru cîntecul nostru popular, „acel aur curat românesc", cum îl numea el.

Nocturna poartă indicația „sur une thème moldave"; ea se desfășoară în mișcarea moderato și este concepută într-o formă monotematică liberă de lied tripartit (*A B A* $_{variat}$), în care B este de fapt o dezvoltare a elementelor melodico-ritmice ale primei secțiuni.

Schema formei este următoarea:

— Introducere (o măsură)

— Secțiunea principală, *A*, (9 măsuri)

— Secțiunea a doua, *B*, (17 măsuri)

— Revenirea secțiunii principale într-o formă variată *A* (A $_{variat}$) (14 măsuri)

— Încheierea (4 măsuri)

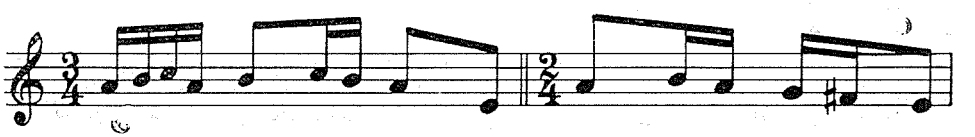
Structura arhitectonică evidențiază unitatea tematică a lucrării și, implicit a conținutului ei expresiv; totodată ea relevă — începînd cu prelucrarea materialului melodic și sfîrșind cu cele mai mici amănunte ale scriiturii instrumentale — o remarcabilă tehnică de construcție.

Încă în introducere apare celula a doua a „temei moldovenești", în forma ei originală și inversată, cu un desen ritmic modificat.

Secțiunea principală, *A*, este construită din patru fraze muzicale:

a (2 măsuri) + a_{variat} (3 măsuri) + b (2 măsuri) + a_1 (2 măsuri)

Iată prima frază muzicală reprezentînd „sursa de inspirație" a compozitorului:

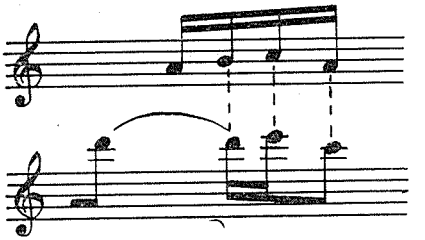


Fraza a doua, *a variat*, repetă prima măsură și celula întîia a măsurii următoare, pentru ca în continuare compozitorul să „transfigureze" melodia populară în spiritul sensibilității sale proprii dezvoltîndu-i cadența de la *mi* 1 la *re* 2 și adăugîndu-i un motiv nou, de optimi grupate în triolet.

Cea de a treia frază, *b*, concepută tot de autor, este strîns înrudită melodic cu celulele temei populare: saltul de cvartă ascendentă din măsura, 7 fiind prezent atît în prima cît și în a doua frază sub formă de cvartă descendentă, iar înlănțuirea intervalelor din prima celulă a frazei întîi și din celula a doua a frazei a treia fiind aproape identică:

---

[14] Deci lucrarea este încă necatalogată între opusurile lui Lipatti și diferită de celelalte *Trei nocturne pentru pian* care datează din anul 1939.

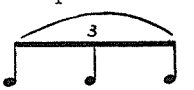
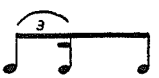


Fraza a patra (*a* 1) reprezintă transpunerea primei fraze, din modul doric pe *Re*, în modul eolic pe *Si*.

Secțiunea a doua, *B*, readuce elemente melodico-ritmice ale *A*-ului, dezvoltîndu-le prin îmbinarea celulelor primei fraze cu trioletul care încheie fraza a doua (vezi măsurile 2 și 6).

Celulele primei fraze, luate separat, sînt prezentate în diferite ipostaze:

— toate trei și în ordinea inițială (măsurile 11, 13, 51)
— numai primele două (măsurile 19—20)
— numai prima (măsurile 14, 15—16)
— o variantă a primei celule (măsurile 20, 22, 24, 26)

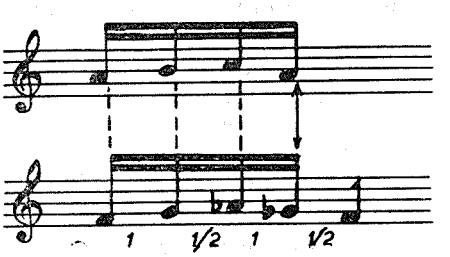
Trioletul de optimi (compus de Lipatti spre a încheia melodia populară) nu-și schimbă structura inițială:  (măsura 6) nici cînd apare într-o formulă ritmică variată (măsura 22) și  (măsura 26).

Întregii secțiuni îi sînt caracteristice inflexiunile modulatorii, ca de pildă: *Re doric* colorat cu cvartă lidiană (măsura 11), *Re mixolidic* (măsura 12), *Mi lidic* (măsurile 13—18), *Si b mixolidic* (măsura 19), *Si b eolic* (măsura 20).

În măsura 22, sunetele *sol* ♮ și *sol b* oscilînd continuu în cuprinsul primei celule melodice a frazei *a* reluată ușor modificat, realizează o axă de simetrie față de sunetul *fa:*

A: prima celulă

B: aceeași celulă modificată



De altfel, o anumită ordine — înrudită cu simetria de arc — conștient elaborată în ceea ce privește înlănțuirea modurilor este sesizabilă de-a lungul întregii lucrări, după cum rezultă din următorul tabel:

Sunetul de bază	Re	Si	Re	Mi	Si b	Mi b	Re	Si
Denumirea modului	doric mixolidic	eolic	doric	lidic	mixolidic eolic doric	major minor	doric mixolidic	eolic
Măsura în care apare	1—5	9—10	11	13	19—20	25—26	28—34	44

Momentul culminant al lucrării este realizat în măsura 26, pe timpii 1 și 2, sunetul de bază fiind *mi b*.

Revenirea secțiunii principale într-o formă variată, *A variat*, este pregătită prin readucerea de două ori a primelor trei celule ale „temei moldovenești". Urmează apoi tema în întregime, cu unele modificări:

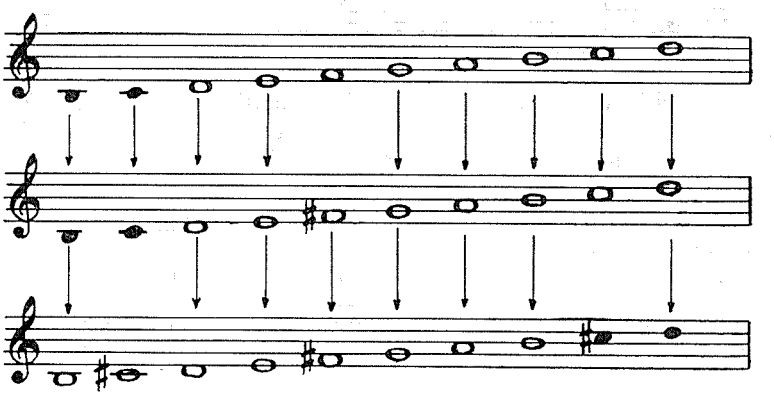
— prescurtarea frazei a treia și transpunerea celei de a doua celule a ei la o cvintă superioară (măsura 38)

— transpunerea la cvartă inferioară a frazei a patra (măsura 39)

— dezvoltarea interioară a temei (fraza întîia rămîne în modul inițial iar fraza a doua este transpusă la cvinta superioară)

— prezentarea primelor două fraze într-un canon — stretto care conduce spre încheierea lucrării. Fraza a doua care se deosebește de prima numai la cadență este utilizată aici, în chip firesc, drept un „consecvens".

Nocturna se încheie printr-o lărgire interioară a aceleeași teme pînă la sunetul final: *si*, treapta întîia a lui *Si eolic* care împreună cu *Re doric* și *Re mixolidic* constituie unitatea modală de bază a lucrării:



Planurile sonore sînt următoarele:

1. vocea superioară (tema principală, de origine folclorică),
2. acompaniamentul,
3. vocea de bază (pedalele).

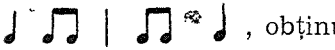
Așa cum precizează însuși compozitorul, tema este „moldovenească". Încredințată cu precădere vocii superioare a mîinii drepte, ea răsună fragmentar și la celelalte voci.

Atît melodia cît și textul[15] prezintă caracteristicele unui colind din Piatra-Neamț, cu structura:

A — Refren — A — Refren

(*A* reprezintă un rînd melodic pe vers de 8 silabe, iar refrenul, un rînd melodic pe vers de 6 silabe).

Din punct de vedere ritmic, *A* este o dipodie pirică urmată de o dipodie spondeică:

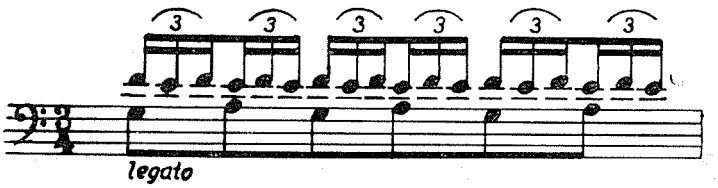
Refrenul aduce o formulă de dans caracteristică folclorului coregrafic românesc: un dactil urmat de un anapest:  , obținută prin contopirea a cîte 2 timpi — de la început și de la sfîrșit — dintr-o serie de 8 timpi simpli.

Acompaniamentul este un *ostinato* compus din note de schimb diatonice; el conține de fapt două elemente ritmice și melodice:

— trioletele de șaisprezecimi în formă originală și inversată: vocea superioară;

— valori de optimi reprezentînd augmentarea și inversarea aceluiași motiv al trioletelor: vocea inferioară.

Iată introducerea lucrării în care apar ambele elemente:



Utilizat în chip consecvent, de la prima la ultima măsură a *Nocturnei*, acest al doilea plan sonor ni se înfățișează sub forma-i originală sau suferind diferite mici modificări ritmico-melodice, ca de pildă:

---

[15] pe care n-i l-a indicat pianistul Miron Șoarec ca fiind cel ce aparține „temei moldovenești" a *Nocturnei*. Iată-l:

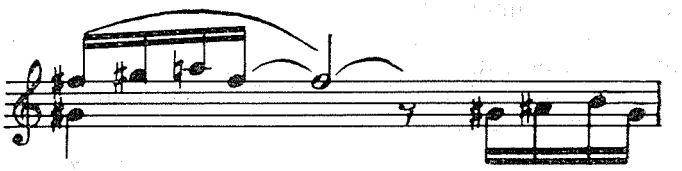
„Ia sculați voi boieri mari
Florile dalbe
Că vă vin colindători
Florile dalbe

Noaptea pe la cîntători
Florile dalbe
Și nu vin cu nici un rău
Florile dalbe

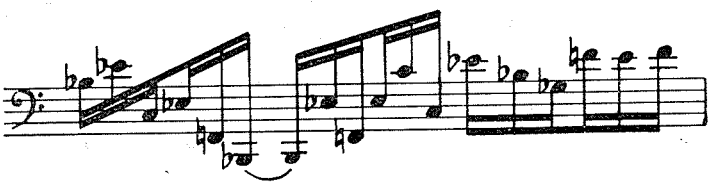
Ci v-aduc pe Dumnezeu
Florile dalbe
Dumnezeu cel mititel
Florile dalbe
Mititel și-nfășețel
Florile dalbe.

— transformarea trioletelor de șaisprezecimi, în treizecișidoimi (începutul lui *A variat*)

— crearea unei polifonii latente între cele două voci (măsura 14):



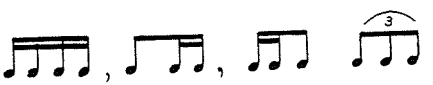
— apariția la vocea inferioară, a unor arpegii construite ritmic din triolete, iar melodic, din note de schimb (măsura 20):



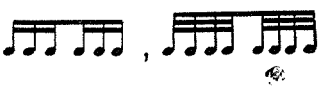
De subliniat complexitatea pe care o atinge aici acompaniamentul, față de simplitatea lui inițială, simplitate la care compozitorul va reveni în mod logic, la sfîrșitul piesei.

Cel de al treilea plan sonor, pedalele, consolidează sunetele de bază ale diferitelor moduri utilizate pe parcursul lucrării. Regularitatea succesiunii lor nu este dezmințită nici în momentele principale ale desfășurării discursului muzical contribuind la sublinierea schimbării modurilor mai sus menționate.

Ritmica lucrării, prin predominanța unor anumite formule confirmă și ea delimitarea celor trei planuri sonore. Se impun următoarele formule:



(în vocea superioară),


(în acompaniament) și sau . (în vocea de bază).

În privința metricei, se remarcă alternanța metrului de $\frac{3}{4}$ cu cel de $\frac{2}{4}$ ceea ce de fapt este și o trăsătură specifică folclorului nostru muzical.

Armonia *Nocturnei* urmărește strîns sensul conținutului muzical, împletindu-se cu țesătura polifonică (melodică sau ritmică).

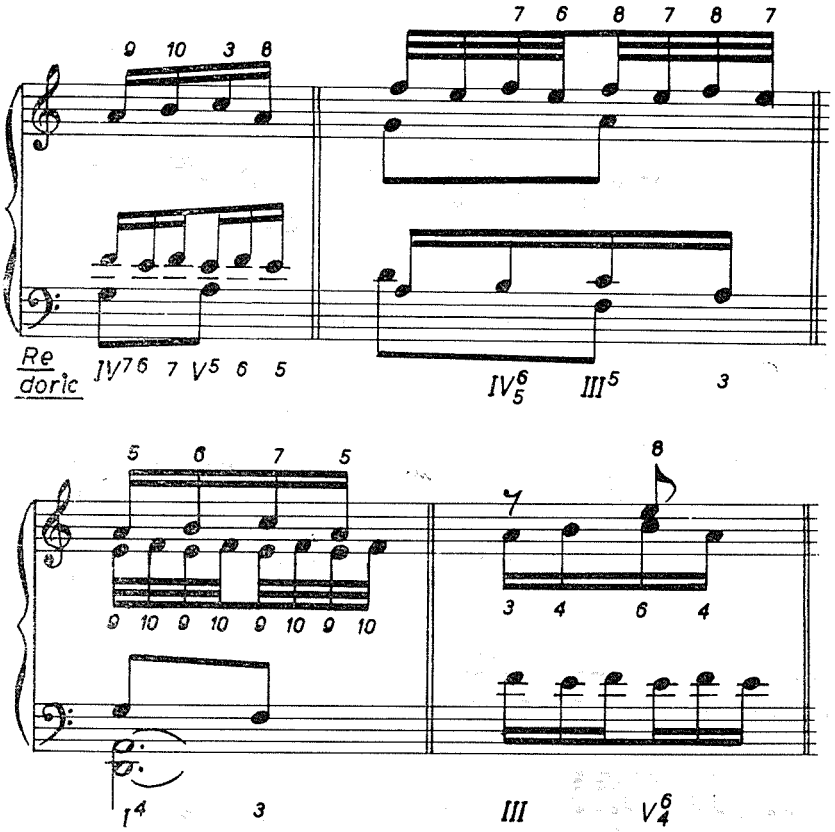
Procedeele polifonice utilizate de compozitor vădesc o concepție clasicizantă. Sînt frecvente imitațiile la octavă, la septimă sau cvartă, imitațiile — stretto (măsurile 22—24). Reamintim și canonul — stretto la

două voci realizat în ultimele măsuri, în care apar: cvinte paralele, o notă de schimb disonantă pe timp tare, ce va fi rezolvată la octavă.

Sub aspect armonic, prelucrarea „temei moldovenești" relevă o scriitură modernă, apropiată de gîndirea impresionistă.

În armonizarea primei celule (pentru a nu ne referi decît la aceasta deși exemplele s-ar putea extinde și asupra celorlalte două celule ale frazei a) putem deosebit următoarele procedee:

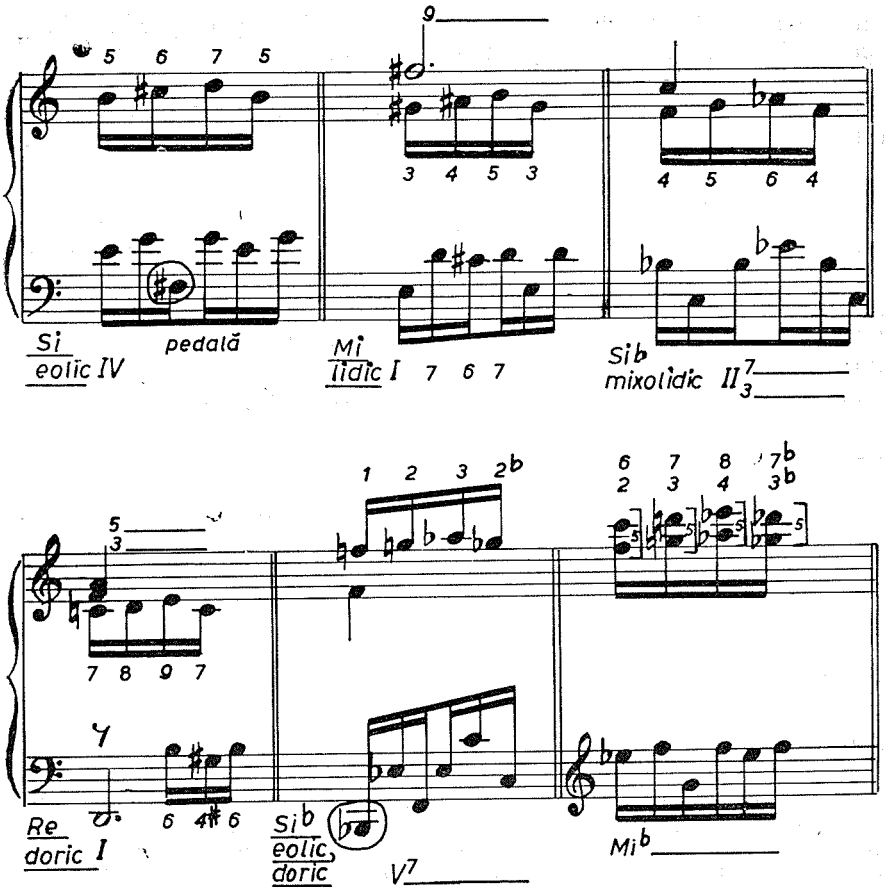
— armonizarea celului de fiecare dată în chip diferit, modul rămînîndu-i mereu același (măsurile 2, 29, 33, 42):



— armonizarea celului de fiecare dată în chip diferit, modul schimbîndu-i-se de fiecare dată (măsurile 9, 14, 19, vezi p. 39, sus);

— armonizarea de fiecare dată în chip diferit a unor variante ale celului, modul schimbîndu-li-se de fiecare dată (măsurile 11, 20, 26).

Toate aceste procedee polifonico-armonice conlucrează la crearea unei coloristici pianistice a cărei finețe e pusă în lumină și de indicațiile dinamice (espressivo, armonioso, dolce) sau de cele de intensitate (piano, mezzopiano, mezzoforte, forte, rinforzando, crescendo, fortissimo, diminuendo, piano, pianissimo) înscrise în partitură. Totodată ele ilustrează rafinamentul artistic al compozitorului.



Conținutul emoțional al *Nocturnei,* inseparabil legat de caracterul melodiei populare și de suportul ei armonic este de esență predominant lirică.

Lucrarea solicită pianistului interpret bogate resurse tehnico-expresive. Discursul muzical trebuie condus cu un deosebit simț al proporțiilor: reliefarea „temei moldovenești", adesea ascunsă în țesătura celor trei planuri sonore, nu este deloc ușor de realizat și nici dozajul diferențierilor de culoare și nuanțe.

Conceptul *Nocturnei* ni-l arată pe Lipatti ca un compozitor format pe linia coordonatelor stilistice ale școlilor franceze și germane (în modul de tratare a celor trei planuri sonore, în înlănțuirea unor acorduri împrumutate din diferite tonalități pentru armonizarea aceluiași motiv, în obținerea unor efecte coloristice percepîndu-se elemente comune cu lucrări pianistice de Debussy și Ravel, iar în tehnica de prelucrare a celulelor tematice, în utilizarea unei polifonii imitative recunoscînd în autorul piesei pe unul din cei mai buni interpreți și cunoscători ai *Coralelor* lui Bach) și totodată avînd tendința de continuare a tradiției enes-

ciene (prin felul cum sînt aduse cvintele paralele, prin predilecția pentru o polifonie intermitentă și pentru o armonie modală bogată modulantă și cromatizată).

Dar mai presus de toate acestea, *Nocturna* ne dezvăluie o conștientă căutare de desprindere de sub influența maeștrilor preferați, de însușire a unui limbaj propriu, de relevare a unei emoționalități personale, de pătrundere în profunzimea procesului creator (să ne amintim de rigurozitatea exemplară cu care compozitorul și-a construit lucrarea). Ea face dovada unor investigații creatoare spre un stil din ce în ce mai matur; rezultatele lor se vor concretiza în lucrările anilor următori cum sînt *Două dansuri în stil popular românesc pentru două piane și orchestră* (1939) sau *Sonatina pentru mîna stîngă* (1941), noi realizări în direcția valorificării folclorului românesc.

Fără a-l defini pe de-a-ntregul pe Dinu Lipatti — compozitorul, *Nocturna pe o temă moldovenească* (căreia i-am prezentat doar coordonatele stilistice esențiale) conturează o etapă importantă în ascensiunea lui creatoare, apariția ei în anul 1937 constituind o certă reușită pe linia creerii unei arte naționale puternic proiectată în cultura muzicală europeană.

Une composition inédite de Dinu Lipatti.

Rodica Oana-Pop

Résumé

Partant de la constatation que le problème de la connaissance complète des oeuvres de Dinu Lipatti n'est pas encore élucidée, et desirant y apporter une contribution, l'auteur analyse une oeuvre inédite du compositeur „Nocturne pour piano, manuscrit, qui se trouve dans la possession du pianiste Miron Șoarec Elle date de 1937 et porte l'indication „sur un thème moldave", confirmant une fois en plus, l'attachement de Lipatti pour le folklore musical de son pays, qu'il avait l'habitude de dénommer „l'or pur roumain".

Une forme monothématique libre de Lied, Coupe ternaire, une harmonie modale abondamment chromatisée, une conception conforme aux règles classiques en ce qui concerne l'emploi des procédés polyphoniques, constituent les principales coordonnées stylistiques de la composition.

Elle fait sortir en relief une étape importante dans l'ascension créatrice du compositeur Dinu Lipatti et représente une réussite heureuse dans la voie de la valorification de l'art populair dans la création musicale savante.

Одно неопубликованное произведение Дину Липатти

Родика Оана Поп

Резюме

Исходя из констатирования, что проблема полного ознакомления с сочинением Дину Липатти еще не совсем ясная и желая внести вклад в этом смысле автор анализирует одну неопубликованную работу, композитора: Ноктюрн для фортепьяно, находящаяся в рукописи, во владении пианиста Мирон Шоарек. Работа 1937 года и носит указание „sur une

théme moldave подтверждая еще раз любовь Липатти к музыкальному фольрклору родины, которую он обычно называл ,,чистое румынское золото''.

Однотемная свободная форма трёхчастной песни, ладовая гармония богатая хроматизирована, классическая концепция, что касается употреблённых полифонических способов, составляют главные стилистические координаты сочинения.

Это сочинение обрисовывает важный этап в творческом подъёме композитора Дину Липатти и представляет достоверный успех по линии оценки народного искусства в культурном творчестве.

Eine noch unveröffentlichte Komposition Dinu Lipattis

Rodica Oana-Pop

Zusammenfassung

Von der Feststellung ausgehend, dass noch nicht alle Werke Dinu Lipattis bekannt sind und um einen Beitrag in diesem Sinne zu liefern, analysiert die Verfasserin ein noch nicht zur Veröffentlichung gelangtes Werk des Komponisten: „Nokturne für Klavier", welches sich in Handschrift im Besitz des Pianisten Miron Şoarec befindet. Das Klavierstück datiert aus dem Jahre 1937 und führt den Hinweis: „sur une thème moldave", welches einen neuen Beweis der Liebe Lipattis zur Musikfolklore seiner Heimat darstellt, die er „echtes rumänisches Gold" zu nennen pflegte.

Eine freie monothematische Form (dreiteiliges Lied), eine reich chromatisierte modale Harmonik, eine klassizierende Konzeption in der Anwendung des polyphonen Verfahrens bilden die wichtigsten stilistischen Koordinate der Komposition.

Sie stellt eine wichtige Etappe im schöpferischen Aufstieg des Komponisten Dinu Lipatti dar und einen zweifellosen Erfolg in der Verwertung der Volkskunst im Kulturschaffen.

RAPORTUL DINTRE FORMĂ ȘI STRUCTURĂ ÎN NOUA CREAȚIE MUZICALĂ ROMÂNEASCĂ

VASILE HERMAN

Evoluția limbajului muzical și a mijloacelor de expresie sonoră este un fenomen pe cît de caracteristic pe atît de des luat în discuție de muzicologia contemporană. Alături de elementele principale ale muzicii cum ar fi melodia, armonia, polifonia și diferitele posibilități de combinație timbrală, arhitectura complexă a sunetelor se resimte și ea din plin în cadrul acestui necontenit proces de înnoire și evoluție a artei. Este un fapt de o incontestabilă importanță pentru muzică, ce pune probleme pe cît de complexe pe atît de grele cercetătorului care studiază cu atenție raportul ivit între totalitatea formei, a tiparului sonor și elementele sale componente. Este îndeobște cunoscut faptul, că în sînul oricărei muzici există două coordonate principale care-i determină în ultima instanță forma: o așa-numită macrostructură care se referă la elementele morfologice, la părțile formei (și a formei însăși privită în totalitatea ei), iar pe de altă parte — la un pol am zice opus — stă așa-zisa microstructură, care se referă la cele mai mici conexiuni motivice ale componentelor tiparului. Problema raportului, a echilibrului sau non-echilibrului dintre aceste două coordonate de bază ale formei este în ultima instanță o problemă de stil, care se raportă nemijlocit la însăși evoluția muzicii și a formelor muzicale. Ne gîndim în primul rînd la evoluția conceptului tematic și a tuturor parametrilor care-l determină. În același timp nu trebuie să neglijăm nici raportul strîns ce se stabilește în ambianța unuia și aceluiași moment de evoluție stilistică, între materialul formei cu structura sa bine determinată, forma-tipar și forma-realizare. Aceasta din urmă este un fenomen perfect variabil, schimbător și veșnic altul. Ca să ilustrăm cu un singur exemplu, în *Sonatele* pentru pian de Beethoven, fiecare caz în parte este o nouă realizare pe plan tematic, armonic, structural și de formă, dar totodată fiecare dintre sonate are o aderență categorică la forma propriu-zisă, la tiparul primordial al sonatei clasice, dar mai ales la acea variantă pe care Beethoven o stabilește pentru sine însuși.

În construcția formei muzicale și a evoluției sale de-a lungul veacurilor, muzicologul Helmut Degen stabilește existența a două componente determinante: figura și motivul. Prima, va da viață unor structuri arhitectonice cu caracter tipic orizontal, deci predominant melodic, dînd

naștere formelor polifonice, al căror punct terminus va fi *Fuga* barocului. Motivul este strîns legat de ideea de verticalitate, așadar de armonie. În consecință tematismul motivic izvorăște dintr-un învolt al acesteia, de unde și conținutul armonic atît de evident al motivelor și temelor muzicii clasice, conexiunea lor tonală atît de clară dînd viață bitematismului cu contrastele sale tonale pe care le adîncește, dar de care este în același timp condiționat.

O dată cu evoluția ulterioară a clasicismului și romantismului, muzica va cunoaște o revenire la anumite mijloace de expresie aparținînd veacurilor de mult apuse: moduri, game arhaice, polifonie imitativă apoi liberă, o nouă tipologie melodică și armonică dedusă din ele. Pe de altă parte, vor apare unele mijloace noi care, fapt surprinzător, se vor găsi — paradoxal — într-o strînsă legătură, într-o organică fuziune cu vechile practici reluate acum, cărora le vor conferi un nou sens expresiv. Pe plan structural și formal, ca o consecință logică a acestui proces, se poate constata diluarea naturii tematice tradiționale (clasice și romantice) a muzicii, revenirea treptată la hegemonia *figurii* ca piatră de temelie a arhitecturii sonore. Acest fenomen se va desăvîrși în muzica lui Anton Webern și apoi în acea a compozitorilor situați în perimetrul curentelor postweberniene, mai ales în lucrările de factură punctualistă. Aici, se observă o primordialitate a figurii ca element constitutiv al muzicii care devine un adevărat mozaic bazat pe succesiunea în timp a unor figuri scurte și puncte sonore (de provenienţă figurală) repartizate pe diverse voci, înălțimi, durate și — adesea — moduri de atac și nuanțe dinamice.

Toate acestea determină însă în același timp și raporturi noi în sînul totalității formei, estomparea rolului macrostructurii ca element primordial în evaluarea categoriei de tipar formal. Cu privire la acest fenomen, muzicologul Roman Vlad arată că în unele lucrări contemporane, variația structurală apare ca metodă esențială de lucru, conducînd la o diminuare a importanței altor procedee. De asemenea, că forma ca tot închegat, va fi „pusă în ecuație" cu structura ei celulară intimă. În consecință, uneori denumirea formei primește doar un sens strict etimologic (sonată, simfonie, fugă, rondo, etc.) în timp ce din punct de vedere morfologic și al schemei, ea deviază de la tiparul prestabilit. Dar ca un fenomen tot atît de important, se mai poate constata și procesul cu sens invers: încercarea de a respecta vechile tipare în cadrul unei nete hegemonii a microstructurii. Toate acestea sînt aspecte care coexistă într-o unitate strînsă, într-un amalgam care face ca noua creație să apară pe cît de diversă pe atît de variată ca realizare.

În muzica noastră contemporană, bogată și multilaterală ca stil și mod de organizare a ideii de formă, au pătruns de asemenea un număr de elemente tehnice, de mijloace de expresie noi. Unele din ele apar ca o consecință a utilizării structurii modale derivate din folclor, altele, altoite pe trunchiul mare al acestui etos, aparțin cuceririlor muzicii universale din timpurile noastre. Oricare ar fi însă provenienţa lor, ele determină în creația românească de astăzi modalități de realizare a formei și a arhitecturii sonore, în care problema raportului dintre macro- și microstructură primește rezolvări pe cît de diferite pe atît de adecvate și uneori ingenioase.

Examinînd un mare număr de compoziții autohtone scrise începînd din anul 1950 și pînă astăzi, putem constata că ele se încadrează în patru mari categorii în ceea ce privește raportul existent între formă și structură:

1. Lucrări cu o factură tematică evidentă, clădite în forme tradiționale clare, unde microstructura se subordonează net morfologiei și schemei de formă.

2. Piese de alcătuire similară în care se întrezărește o construcție cu tendințe de ridicare la un rang mai înalt a microstructurii.

3. Compoziții în care microstructura și elementul variațional-structural joacă rol de frunte, dar care nu renunță total la aspectele tematice și tiparele tradiționale (sau derivate din ele) ale formelor.

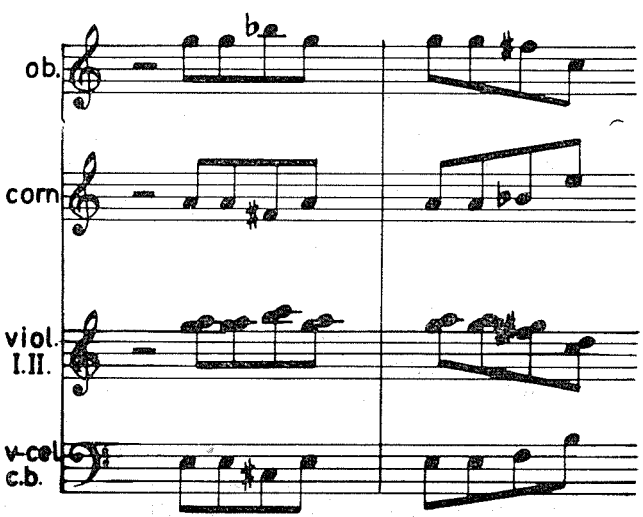
4. Forme de factură nouă atematică sau cvasi-atematică unde microstructura devine preponderentă, subordonînd forma, reducînd-o la un mod de continuă dezvoltare și variație structurală.

Din prima categorie fac parte în special lucrările situate pe linia continuării marei tradiții a simfonismului european și a construcției solide în formele muzicii de cameră, a dezvoltării tematice bazate pe curbe ale tensiunii, pe delimitarea funcțională evidentă a părților componente ale formelor. Ne referim la unele compoziții de Tudor Ciortea, Mihail Jora, Paul Constantinescu, la simfoniile lui Gheorghe Dumitrescu, la lucrări simfonice și de cameră ale unor compozitori mai tineri ca Tiberiu Olah *(Simfonia)*, Ștefan Niculescu și Adrian Rațiu *(Simfoniile)*, Dumitru Bughici și Mircea Chiriac, Doru Popovici *(Simfonia I, Schițe simfonice)* și alții. Un loc aparte îl ocupă aici acele lucrări care, bazate pe dezvoltarea ciclică a unui nucleu motivic generator, se situează în sînul unei tehnici care a făcut epocă în muzica europeană de după Beethoven și pînă în zilele noastre. Cele mai caracteristice în acest sens sînt *Simfoniile I-a și a II-a* de S. Toduță, *Concertul pentru coarde, Sonata pentru vioară și pian* de același compozitor. La fel, în *Simfonia* de Ștefan Niculescu se poate observa prezența unor procedee ciclice similare.

În aceeași categorie a formelor bine sprijinite pe un anumit tipar, se pot încadra și lucrările aparținînd unor orientări neoclasice sau neobaroce de esență polifonică, cum ar fi: *Sonata pentru vioară solo* și cea pentru *vioară și violoncel* de W. Berger, *Concertul pentru orchestră* de Zeno Vancea, *Polifonia* din *Omagiu lui Enescu* de Th. Grigoriu. Dar în *Concertul pentru orchestră* de Z. Vancea se observă în același timp anumite tendințe de evadare din sfera tematismului tradițional. Este vorba de un tematism ancorat în structura totalului cromatic, care generează elemente de imitație liberă pe alocuri. Așadar, un fenomen sonor de provenienței contrapunctică cu calități melodice figural-energetice. Ca realizare a formei putem observa un anume echilibru între mono- și bitematism, dar în același timp o delimitare categorică a suprafețelor muzicale componente ale schemei formei. După cum se poate vedea, în sînul categoriei de lucrări mai sus amintite, există o pluralitate de nuanțe și stadii intermediare ale echilibrului formal-structural. De altfel, nici în categoriile care urmează a fi cercetate nu se petrec lucrurile altfel; fiecare piesă realizează forma în sine, independent de tiparul ei primar, aducînd modalități sui-generis de rezolvare a echilibrului structură-formă. Astfel într-un

stadiu mai avansat al evoluției conceptului structural se vor încadra lucrări mai mult sau mai puțin recente ca apariție, în care forma rămînînd tradițională, bine construită și echilibrată în părțile ei constitutive, acuză o tendință destul de pronunțată de diluare a profilurilor tematice. În același timp sau — am spune — paralel, acest fapt atrage după sine și unele urmări pe planul structurii: importanța sporită acordată aspectelor motivice sau dezvoltărilor polifonico-imitative ale unor motive scurte sau chiar ale unor simple figuri melodice. Nu lipsesc, după cum am mai arătat, nici nuanțe intermediare și posibilități diverse de realizare ale acestui tip de formă în unele cazuri particulare. Astfel, piese ca: *Triplul concert pentru vioară, violoncel, pian și orchestră* de Paul Constantinescu, *Concertul pentru două orchestre de coarde* de Ludovic Feldman, *Omagiu lui Enescu* de Theodor Grigoriu, *Sonata pentru flaut și pian* de Cornel Țăranu, *Sonata pentru pian* de Dan Constantinescu, *Sonatele pentru clarinet și pian* de Ștefan Niculescu și Alexandru Hrisanide, *Sonata pentru vioară și pian* de Ștefan Zorzor, cele *Trei piese pentru pian* de Eduard Terényi și multe altele, vădesc apropieri mai mult sau mai puțin evidente față de fenomenul în cauză.

Din noianul de exemple extragem pentru început două, care ni se par mai semnificative în acest sens. Este vorba de *Concertul pentru violoncel* și cel *pentru flaut* de Anatol Vieru. În cadrul primei lucrări, ne vom ocupa în special de partea întîi, unde se observă un acuzat monotematism. Caracterul general fragmentar al întregului discurs face să iasă mult în evidență elementul celular, motivic și figural al melodiei. Apar apoi tendințe de organizări ritmico-melodice diverse, eșalonate pe suprafețe mici, procedee de organizare a valorilor și pauzelor, inversări motivice, imitații simultane în oglindă, suprapuneri sintetice ale unor celule motivico-tematice:



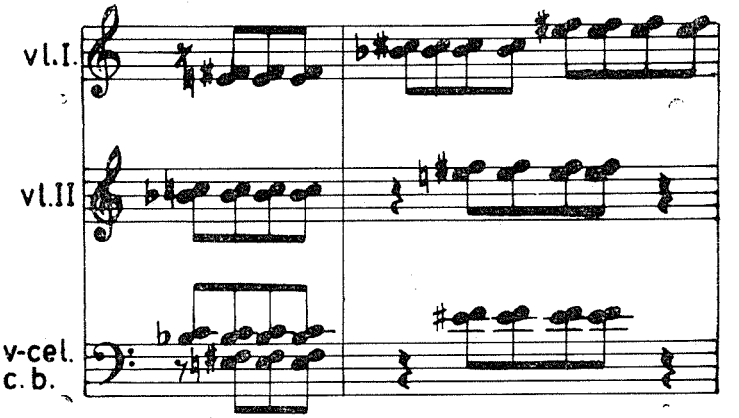
Toate procedeele semnalate demonstrează atenția cu care autorul mînuește aceste componente mici, creînd adevărate „microsecțiuni", care în totalitatea lor alcătuiesc forma. Pe scurt, o anumită prioritate acordată elementului structural! În totalitatea ei, schema primei părți a Concertului reprezintă o îmbinare între *Passacaglie* și *Fuga* liberă. În restul mișcărilor, compozitorul abandonează aceste procedee, operînd cu altă sintaxă muzicală, în vederea creerii unui binevenit contrast.

Cît privește *Concertul pentru flaut* și orchestră, acesta are un pronunțat caracter de suită, fiind eșalonat în patru părți; *I. Ricercare, II Toccata, III Aria, IV Capriccio.* În același timp vădește și aderențe certe la concepția formală și de ciclu a concertelor barocului. Din stilul neobaroc al lucrării va deriva și principala sa calitate arhitectonică: polifonia, care dă naștere unor profiluri melodice energetice cu caracter semitematic-semifigural. În același timp, unicitatea seriei total cromatice care constituie „matca" intonațională fundamentală, generează caractere de monotematism. Ne vom referi și în acest exemplu numai la primele două mișcări ale *Concertului,* restul apărînd mai puțin semnificative pentru fenomenul cercetat. Prima parte, prin alternanța a trei secțiuni contrastante ca tempo: *Lent-Repede-Lent* se poate încadra într-o formă de *Uvertură* veche franceză, care însă păstrează ca metodă principală de lucru imitația contrapunctică. Mai mult, în pofida alternanței tempilor, tipicul lanț de imitații ce caracterizează forma de *Ricercar* se insinuează pretutindeni. Imitațiile vor avea drept subiect diferitele tronsoane ale seriei de bază constituite în elemente motivico-figurative sau, alte ori, seria în totalitatea ei. În același timp întreaga dezvoltare a formei apare ca o continuă variație polifonico-structurală a elementelor seriei: imitații, stretti, inversări, transpoziții, fragmentări, diminuții, sinteze etc., ale acestora. Dar principiul de repriză este totuși enunțat cu claritate prin aducerea la finea părții a seriei în totalitatea ei și în starea sa fundamentală; așadar, o repriză tematică reală, de unde va deriva și eșalonarea tristrofică efectuată pe baze tematice, nu numai prin revenirea tempo-ului inițial.

Datele esențiale ale tematismului apar în partea a doua și mai diluate. Intitulată *Toccata* ea se sprijină pe un discurs motoric al cărui material este dat de alternarea succesivă și continuă a unor pedale ritmice, formate din repetări de sunete, dialogînd pe întreg spațiul sonor al orchestrei. Este evident un desen tipic de toccată bazat pe elementele structurii total-cromatice anunțate la început.

Apare apoi o secțiune centrală bazată pe dezvoltări polifonice, ritmice, pe sinteze ale elementelor constitutive. Se aude și un triplu canon invers al temei părții întîi, între vioara a II-a, violoncel și flautul solo, bazat pe transpoziții ale elementelor seriei inițiale, precum și un moment de coral cu o scriitură polifonică densă, în care sînt angrenate în imitație șapte voci reale. Acest moment cunoaște o evoluție unde intervine flautul solo cu scurte elemente motivice derivate din desenul de toccată. În concluzie, se va instala o cvasi-repriză prin revenirea structurii inițiale de toccată. Elementele discursului se sprijină deci tot pe momentele celulare (repetări de sunete) care, primind un rol însemnat în economia piesei, vor umbri într-o oarecare măsură importanța componentelor mor-

fologice și a părților formei. În același timp din context reiese clar caracterul monotematic al substanței muzicale.

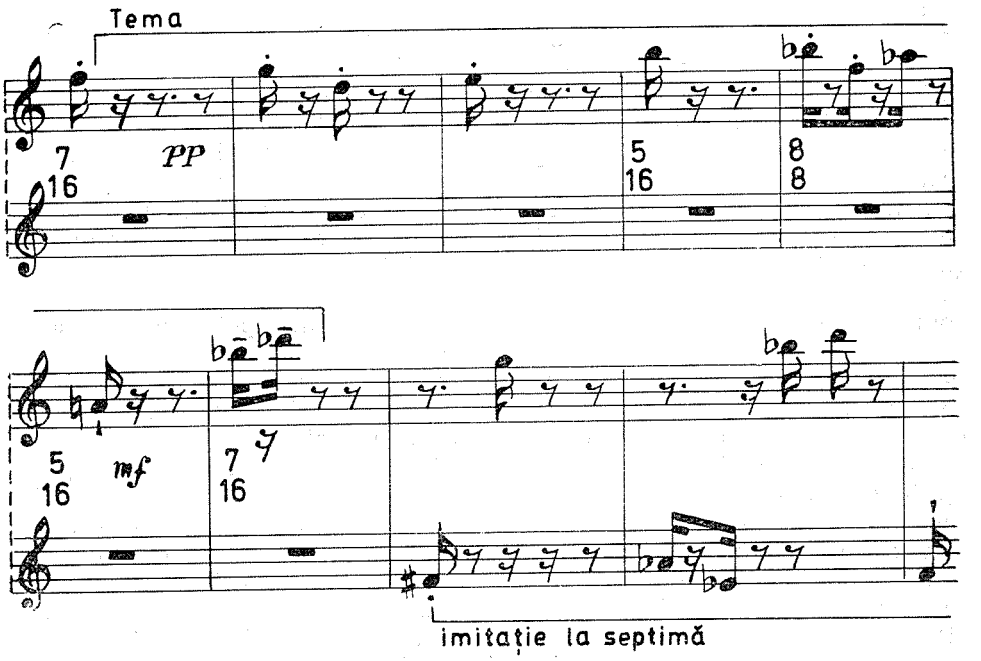


Referindu-ne la alte cazuri care ilustrează categoria de forme în dezbatere, nu vom putea trece peste alte două lucrări semnificative în acest sens: *Sonata pentru flaut și pian* de Dan Constantinescu și cele *Trei piese pentru pian* de Adrian Rațiu. În primul exemplu, apare evident tematismul de esență modală cu implicații larg cromatice. Cu toate acestea, polifonia liberă a primei părți a sonatei care curge asemeni unui cîntec lung, bazată pe o melodicitate de cea mai mare diversitate ritmică și intervalică cunoaște fragmentări motivice creînd momente unde structura celulară se impune evident pe plan principal.

În prima din cele *Trei piese* de A. Rațiu *(Studiu acordic)* — spre deosebire de lucrările citate anterior — predominanța armoniei, succesiunea înlănțuirii acordurilor care primește rol de bază, generează fenomenul de diluție a tematismului (ca și de altfel a melodiei în general) și în același timp estompează conturul tiparului morfologic. Din cele constatate mai sus, se poate conchide că atît în cadrul priorității fenomenului melodic, cît și a celui polifonic sau armonic se poate găsi la un moment dat germenele din care să ia naștere aspectele noi ale raportului dintre formă și structură. În afara compozițiilor citate, mai putem aminti ca făcînd parte din aceeași categorie de forme, cu elementele morfologice estompate, piese ca: *Madrigale* și *Lieduri* de Liviu Comes, *Trei piese pentru pian* și poemul simfonic *Pasărea măiastră* de Eduard Terényi precum și *Fabule pentru pian* de Dan Voiculescu. În continuare, într-o etapă imediat următoare, vom afla un număr de lucrări a căror formă, uneori vizibilă și clară, începe să se elibereze tot mai mult de sub tutela tiparului schematic, prin acordarea priorității tot mai evidente elementului structural care-i estompează contururile părților componente. Alte ori, forma poate fi constituită dintr-o succesiune de structuri sau să acorde prioritate procedeului variației ca principal mijloc de elaborare.

În sînul categoriei de lucrări aparținătoare acestei etape se încadrează și cele ale căror forme primesc un sens mai mult sau mai puțin strict etimologic. Exemplul care ni se pare semnificativ în acest sens este cel

al *Sonatei pentru clarinet solo* de Tiberiu Olah și al *Sonatei Ostinato* de Cornel Țăranu. În *Sonata* lui Olah apare vizibilă eșalonarea tripartită; expoziția liberă, evită contrastele tematice și de expresie, iar materialul ei apare unitar ca structură și intonație. Predomină în special elementul melismatic și notele lungi ce par a delimita cîteva rînduri melodice cu structură liberă, fenomen similar cîntecului lung (cu care de altfel întreaga sonată are vizibile afinități). În urma unei pauze generale se instalează un fugato ingenios realizat cu ajutorul polifoniei latente. Cele două voci sînt repartizate pe două registre (acut și mediu) iar caracterul punctualist al scriiturii permite alternanța registrelor chiar și la un instrument pur monodic cum este clarinetul. Imitația la început strictă, adusă la interval de septimă mică devine tot mai liberă conducînd spre dezvoltări punctualiste, spre aglomerări și stretti în care materialul temei contrapunctate va fi prezentat în inversări libere, recurențe etc. Debutul acestui fugato reprezintă de fapt începutul tratării (al strofei mediane din forma de sonată):



Curînd se vor auzi din nou pasaje melismatice întrerupte cînd și cînd de noi momente cu scriitură punctualistă. Alternanța ulterioară a altor secțiuni tot de factură melismatică cu note ținute pare a marca momentul conclusiv, la fel de important pentru economia formei: o repriză îndepărtată, liberă, unde doar cîteva aluzii intonaționale vagi aduc aminte de materialul strofei expozitive. Limita dintre dezvoltare și reexpoziție tinde a se estompa în mod evident, astfel că și principiul clasic al reprizei va putea fi privit într-un sens larg, cu totul contemporan. Cît despre materialul tematic al piesei, acesta are la bază o structură

(modală) de opt sunete, care uneori se completează pe parcurs pînă la totalul cromatic[1]. Este așadar o scriitură modală lărgită, cu difuze implicații cromatice. Totalitatea formei: sonată tristrofică (împărțire înțeleasă într-un sens destul de larg!) cu dezvoltare liberă fugată și repriză variată. Monotematism cert, cu aderențe vizibile la ritmica, structura și intonația de doină.

Total diferită ca expresie generală, dar relativ apropiată ca accepțiune a tiparului formal ne apare *Sonata Ostinato* a lui Cornel Țăranu. Este o lucrare evident serială cu tehnica de elaborare tipic polifonică: bicinia, cu scurte momente monodice sau de omofonie armonică ce amintește de alura unor sonate scarlattiene. Dar cu toată factura ei generală avînd rădăcini adînc înfipte în stilul neobaroc contemporan, ea ascunde înrudiri intonaționale cu modalul și chiar cu pentatonicul folcloric autohton. Acestea provin din însăși constituția motivică a seriei de bază, formată din trei tronsoane (X, Y, Z) afiliate liber cromatic unor profiluri pentatonice sau modale[2]. Unicitatea materialului folosit, seria, care se comportă aici asemeni unei teme, asigură caracterul monotematic al sonatei (o înrudire în plus cu modelele barocului!). Dar tocmai din acest fenomen, îmbinat organic cu principiul variației seriale continue (devenit mijloc fundamental de lucru) va izvorî și cealaltă față a organizării sonore, prioritatea acordată secțiunii mediane de dezvoltare, în dauna extremelor. Astfel, întreaga sonată va fi predominată de această lungă tratare pe cînd expoziția și repriza își pierd aproape complet rolul inițial. Concluzia: forma gravitînd spre atematism poate neglija întrucîtva secțiunile care odinioară aveau rol de frunte în prezentarea și rememorarea temelor, expoziția și repriza. Paralel, structura primește prioritate netă prin elaborarea elementelor celulare, a tronsoanelor seriei, divizate, contrapunctate, dezvoltate liber prin transpoziții, interpolări etc. În acest fel schema sonatei se reduce aproape exclusiv la tratare! Iată și cîteva date mai de amănunt: în expoziție, diviziunea cu rol de temă principală se oprește pe o notă lungă urmată de pauză generală cu coroană. Va fi ca o frază antecedentă dezvoltată, care se apropie ca și construcție de morfologia momentelor similare din multe sonate de Beethoven, de pildă op. 53 *(Waldstein)*. Ea aduce următoarele „stări" ale materialului tematic: seria, recurența și o inversare liberă (unisono-urile dese ca și pedalele sînt procedee interzise de tehnica serială clasică, de unde o primă libertate pe care compozitorul și-o permite chiar de la început!). În continuare seria și recurența vor fi reluate într-o frază consecventă cu rol de punte, alt fenomen similar sonatelor clasice beethoveniene. Tema a doua (Esitando) bazată pe aceeași materie primă reia seria în dialoguri imitative scurte, dezvoltate treptat pînă la un punct de mare acumulare sonoră, care va marca sfîrșitul expoziției (p. 4, măsura ultimă, plus un scurt complement în registrul de bas). Foarte semnificativ ne apare și începutul tratării (p. 5, măs. 4, „meno da il tempo I"). Aceasta debutează cu un canon al seriei fundamentale efectuate cu valori duble în bas, urmat

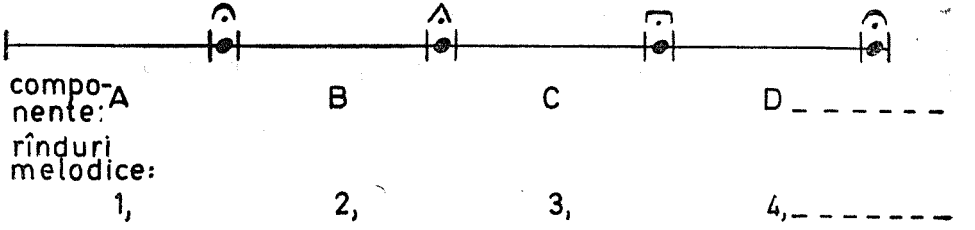
---

[1] Vezi studiul nostru: *Aspecte și perspective ale înnoirii limbajului muzical* în *Lucrări de Muzicologie* — Cluj, 1966.

[2] Idem; Vezi studiul citat anterior.

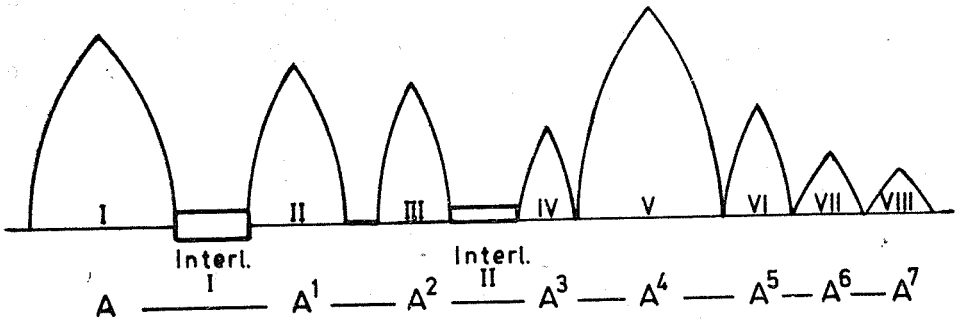
de dezvoltările libere structurale semnalate anterior. Reexpoziția va fi foarte scurtă (p. 10, rîndul I de la *a tempo*) reprezentînd doar o rememorare a seriei de bază în cadrul culminației tratării. Alt amănunt care poate da loc unei interpretări ambigue a totalității formei: revenirea în momentele hotărîtoare a stării de bază a seriei, produce aderențe vagi la o schemă liberă de rondo, cu lungi episoade dezvoltătoare. Toate procedeele relevate mai sus fac să se estompeze contururile morfologice specifice.

Și mai mult se pierde tiparul morfologic în lucrările unor compozitori ca Ștefan Niculescu (*Cantata a II-a* și mai ales a *III-a*) Aurel Stroe (*Monumentum, Arcade*) și C. Țăranu (*Simetrii, Contraste I*). Sînt exemple în care morfologia și componentele ei sînt aproape cu totul trecute pe un plan secundar, dîndu-se prioritate vizibilă structurii celulare. Astfel, anumite părți din *Cantata a III-a* de Ștefan Niculescu sînt eșalonate în rînduri melodice, separate prin note lungi cu coroană de o anumită durată. Acest mod de organizare, luat din cîntecul nostru popular, va fi aici singura aluzie concretă la elementul formal morfologic (în cazul de față: rîndurile melodice). În sînul secțiunilor respective, polifonia complexă a unor grupări ritmice și melodice de mare varietate, creînd momente de heterofonie, acuză un continuu structuralism polifonic și motivic. Forma unei astfel de părți din cantată (ca de pildă *Răscruce*) poate fi exprimată printr-o schemă apropiată de cea a unui lanț de variațiuni sau de secțiuni cu structuri înrudite.



O situație similară vom găsi în *Monumentum* și *Arcade* ale lui Aurel Stroe, unde schema de lanț privind succesiunea unor „părți" — care de astă dată devin componente ale formei în totalitatea ei — lasă să se întrevadă o eșalonare fie de suită (ca în *Monumentum*): A — B — C — D — E — F, fie de variațiuni ale unor structuri de diferite înălțimi și durate (ca în *Arcade*): A — A^1 — A^2 — A^3 — A^4 — A^6 — A^7. În interiorul părților ambelor lucrări, morfologia propriu-zisă este aproape complet anihilată, excepție făcînd finalul din *Monumentum* unde intervenția melodicității vocale a corului creează ca o consecință firească, anumite „periodicități" de tip morfologic. Față de acest exemplu *Arcadele* vor avea în plus construcția de boltă a fiecărei părți și intervenția unor interludii. Fiecare arcadă (boltă) în parte este la rîndul ei o structură ascendentă și descendentă de înălțimi și durate, rezultate din seria lui Fibonacci raportată la parametrii muzicali (vezi reprezentarea grafică de la pag. 52).

Mai libere ca alcătuire sînt piesele *Simetrii* pentru orchestră și *Contraste I* pentru pian de Cornel Țăranu precum și *Columna infinită* de



Tiberiu Oláh. În cele două lucrări de C. Țăranu se observă o îmbinare a principiilor structurale și formale; elementul formă este dat de prezența unor secțiuni contrastante care-i determină schema, în schimb, secțiunile respective vor avea drept caracteristică continua variație structurală. Elementul tematic, foarte diluat, apare cînd și cînd pentru a creia contrastul necesar cu secțiunile dezvoltătoare. *Contraste I* ca mod de alcătuire reprezintă un bloc muzical unic bazat pe un șir de variațiuni. În același timp, contrastul de expresie creeat între anumite secțiuni ca și un lung moment median de dezvoltare urmat de o vagă „repriză" (ce reeditează contrastul expresiv de la început), vor fi elemente ce pledează pentru forma liberă de sonată. Paralel, revenirea cvasi-periodică în momentele principale a unor tronsoane melodice provenite din seria inițială, insinuează posibilitatea fuziunii (ca și în *Sonata Ostinato*) cu rondo-ul. Așadar, ne întîlnim aici cu alcătuirea complexă care înglobează în același timp o pluralitate de scheme posibile, bazate pe continua dezvoltare a unei structuri total cromatice.

Columna infinită de Oláh apare tot ca o formă de lanț unde se succed direct un număr de secțiuni contrastante ca factură, dar care reprezintă în fond o suită de structuri în cadrul cărora elementele predominante sînt: *nota ținută, cluster-ul* și *melisma*. Aceeași alcătuire deci ca în exemplele examinate anterior. Menționăm însă că aici contrastul va fi creeat uneori și de intervenția cîtorva secțiuni cu profil liber melodic (ca în cîntecul lung), ceea ce produce momente evident tematice: un tematism obținut din seria sprijinită pe unele raporturi matematice. Alte exemple de compoziții în care forma este copleșită de importanța structurii: *Concertul pentru flaut și orchestră* de Liviu Glodeanu, *Vis cosmic* de Theodor Grigoriu, *Nocturna* de Ștefan Zorzor. Ultimul exemplu se bazează pe grupuri de înălțimi și valori dînd naștere sistemului de „corp sonor" alcătuit dintr-o combinație de nouă sunete: A B C D E F G H I dispuse liniar, acordic sau pe grupe de timbru. Este o încercare de a depăși organizarea serială total cromatică de tip clasic. Și în cazul amintit, forma rezultă din înlănțuirea unor secțiuni de organizare diversă.

Ultima categorie de exemple care vine să fie examinată este relativ de săracă din punct de vedere cantitativ. Ea cuprinde un număr destul de restrîns de lucrări, unde forma propriu-zisă — înțeleasă ca un model clasic cu elemente morfologice bine determinate — este înlocuită cu variația structurală continuă, care acum rămîne singura metodă

de lucru în constituirea tiparului sonor. Printre ele amintim în special *Invențiunile pentru clarinet și pian* de Ștefan Niculescu, *Contraste II* și în parte *Dialoguri* de Cornel Țăranu; *Cîntecul stelelor* de M. Mitrea-Celarianu, *Laude* și *Concert pentru pian, alămuri și baterie* de Aurel Stroe, *Trio pentru vioară, clarinet și pian* de Dan Constantinescu. În majoritatea cazurilor este vorba acum de forme dezvoltătoare bazate pe organizări totale sau de forme libere aleatorice ori cu tendință spre aleatorism.

Un exemplu foarte concludent îl constituie *Invențiunile pentru clarinet și pian* de Ștefan Niculescu unde organizarea este strictă, totală, evitînd complet polifonia imitativă clasică, precum și orice element morfologic de tip tradițional (periodicități, secvențe, progresii etc.). Forma va fi conturată cu ajutorul acumulării și rarefierii controlate a energiei sonore, creîndu-se fluxuri și refluxuri de tensiune. Fapt remarcabil: cu tot caracterul net structural și controlat, fiecare invenție în ansamblul ei, prin felul în care compozitorul izbutește să-i conducă discursul muzical, apare perfect închegată, logică, desfășurată după cele mai bune exemple ale tradiției. Nu lasă nici un moment impresia că ar fi vorba de forme cu o factură atît de nouă, ci dimpotrivă, auditorul are senzația că asistă la cea mai bine construită muzică sub raport arhitectonic. Tot o organizare structurală cu implicarea controlului asupra totalității parametrilor muzicali o prezintă și *Cîntecul stelelor* pentru soprană și ansamblu de cameră de Mihai Mitrea-Celarianu. De asemenea *Laude* și *Concertul pentru pian, alămuri și baterie* de Aurel Stroe sînt compoziții care continuă linia eforturilor creatoare ale autorului din lucrări mai vechi ca *Arcade* sau *Monumentum*. Aflăm aici unele structuri organizate pe bază de calcul, rezultat fie din „sectio aurea" fie din alte combinații care duc la raporturi de înălțimi, durate, timbru, dinamică etc. asupra cărora se exercită un control riguros. În special prima parte a *Concertului pentru pian* de A. Stroe are un aspect preponderent structural cu elemente punctualiste.

Caractere similare se pot obține însă și prin combinarea liberă a elementelor unei serii total cromatice, din care la fel poate rezulta un discurs dominat de formațiuni pur structurale avînd morfologia complet sau aproape complet anihilată. Ne referim la piesa *Contraste II* pentru pian de Cornel Țăranu care prezintă o astfel de organizare; este compusă dintr-un total de șase macroformante (secțiuni constitutive) notate cu un număr de ordine, care pot fi cîntate și în altă succesiune decît cea notată în partitură (de unde un oarecare aleatorism). Forma, dominată de combinațiile pur structurale și atematice se impune ca un lanț de secțiuni cu constituire mai mult sau mai puțin contrastantă, care în totalitatea lor dau totuși o piesă perfect închegată sub raportul arhitecturii.

Numărul exemplelor din categoria de lucrări în dezbatere s-ar putea evident înmulți. Am încercat să ne referim însă numai la acelea care, deja intrate în repertoriul unor soliști sau apărute în tipar, au intrat în circuitul vieții de concert. Ele oferă un material suficient de ilustrativ pentru a demonstra teza pe care ne-o propunem.

Oricum, și numai dintr-o trecere în revistă succintă sub raportul cantității și al extenziunii analizelor efectuate pe parcursul acestui studiu, se poate desprinde cu claritate o importantă concluzie: bogăția și varietatea mijloacelor de expresie stilistică din muzica noastră. Ea este pe deplin oglindită, după cum putem constata, în domeniul formelor ca și al raportului dintre micro- și macrostructură, fenomen care în ultimă instanță aparține categoriei stilistice. Formă-stil, formă-tipar și formă-mijloc de expresie, iată trei componente ale aceleiași unități indestructibile care în totalitatea ei reprezintă piesa muzicală, produsul finit al muncii compozitorului. Raportul structurii celulare cu structura morfologică (sau cu cea a componentelor tiparului formal) poate prezenta rezolvări dintre cele mai variate, poate propune soluții îndrăznețe, uneori neașteptate, șocante, dar care sînt adesea capabile să confere o acuitate neobișnuită mijloacelor chemate să ilustreze o anumită atmosferă, un anumit conținut de idei. Iată cauza pentru care analiza raportului dezbătut în prezentul studiu ni se pare necesară. Drumul evolutiv, mereu ascendent al creației muzicale românești, ne îndreptățește speranța ca în viitorul apropiat să apară unele aspecte și mai noi și mai interesante ale problemei, rezultat al creșterii necontenite a măiestriei și stăpînirii meșteșugului de către cei chemați să contribuie prin munca lor la îmbogățirea patrimoniului nostru artistic.

BIBLIOGRAFIE

1. Degen, Helmut; *Handbuch der Formenlehre,* Ed. Gustav Bosse-Regensburg, 1957.
2. Keller, Wilhelm; *Handbuch der Tonsatzlehre,* Ed. G. Bosse-Regensburg, 1958.
3. Rolland, Manuel; *Histoire de la musique,* vol. I—II, Ed. Gallimard, Paris.
4. Stockhausen, K.; *Struktur und Erlebniszeit,* din vol. *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik,* Ed. Du Mond Schauberg—Köln, 1963, vol. I; 1964, vol. II.
5. Tomescu, Vasile; *Specificul concepției și diversitatea de stiluri în muzica românească,* vol. *Studii de muzicologie,* Nr. I, Ed. Muzicală, București, 1965.
6. Vlad, Roman; *Forma e struttura nella nuova musica,* Rev. la Rassegna Musicale No. 3/1959.
7. Vlad, Roman; *Storia della dodecafonia,* Edizioni Suvini Zerboni, Milano.

Forme et structure dans la nouvelle création musicale roumaine.

Vasile Herman

Résumé

Se référant sur l'evolution des formes musicales, au long de laquelle on peut remarquer, qu'il s'établit des rapports différents entre la structure des parties et la totalité de la forme, l'auteur fait incursion dans la musique roumaine contemporaine. Elle peut se diviser en quatre catégories distinctes en ce qui concerne l'équilibre entre la forme et la structure, ainsi que l'on peut voir de l'analyse de nombreuses ouvres écrites récemment. Ce sont: pièces de forme et construction

traditionelle; formes dans lesquelles le principe structurel gagne une prépondérance elevée, formes ou ce principe prédomine mais qui ne renonce pas totalement aux anciennes formes; formes nouvelles athématiques fondées exclusivement sur le développement des motifs et des formules musicales. La catégorisation n'est pas rigide et connait de nombreuses situations intermédiaires.

Форма и структура в новом румынском музыкальном творчестве

Василий Герман

Резюме

Ссылаясь на историческую эволюцию музыкальных форм, на протяжении которой можно наблюдать различные соотношения, установленные между структурой частей и полностью форм, автор проникает в румынскую современную музыку. Её можно разделить на четыре различные категории что касается равновесия между формой и структурой, как это видно из анализа большого количества работ, недавно написанных. Эти суть: пьесы традициональной формы и конструкции; формы, в которых структуральный принцип приобретает повышенную уравновешенность; формы, где этот принцип является господствующим но не отказывается совсем от старых шаблонов, формы новые, автоматичные, основаны исключительно на развитии музыкальных мелодий и фигур. Деление является не строгим и имеется большое число промежуточных положений.

Form und Struktur im neuen rumänischen Musikschaffen.

Vasile Herman

Zusammenfassung

Der Autor bezieht sich auf die geschichtliche Entwicklung der musikalischen Formen, im Verlauf derer verschiedene Beziehungen zwischen der Struktur der Teile und der Gesamtheit der Form beobachtet werden können und stellt Betrachtungen über die rumänische zeitgenössische Musik auf. In Bezug auf die Ausgeglichenheit zwischen Form und Struktur kann die rumänische zeitgenössische Musik in vier verschiedene Kategorien eingeteilt werden, wie aus der Analyse einer grossen Zahl neuer Kompositionen hervorgeht. Diese Kategorien sind: Musikstücke von traditioneller Form und Struktur; Formen deren Strukturprinzip eine besondere Bedeutung erreicht; Formen in denen dieses Prinzip vorherrscht, die jedoch nicht ganz auf die alte Prägung verzichten; neue, athematische Formen, die sich ausschliesslich auf die Entwicklung der musikalischen Motive und Figuren aufbauen. Die Eingliederung in die verschiedenen Kategorien erfolgt nicht nach einem strengen Prinzip; es gibt eine grosse Anzahl von Musikstücken, die sich sowohl in die eine als auch in die andere Kategorie einordnen lassen.

MATEMATICA ÎN MUZICĂ ȘI UNELE ASPECTE ÎN CREAȚIA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ

LIGIA TOMA ZOICAȘ

Faptul că știința și în general procesul de raționalizare își pune astăzi pecetea pe evoluția și progresul tuturor domeniilor de manifestare ale spiritului uman, este un lucru îndeobște recunoscut. Dar transformările ce au cuprins întregul edificiu social afectînd civilizația și cultura modernă, răspund în secolul nostru și unui continuu proces de precipitare ale cărui rezultate și cîștiguri depășesc tot ceea ce odinioară omul și-ar fi putut imagina.

Evoluția gîndirii muzicale manifestă aceeași enormă și totală detașare de lumea dodecafoniei clasice, care la rîndul ei exprimase o soluție extremă, văzută de Leibowitz ca unica valabilă. Față de această rapidă și contradictorie evoluție, unii greșesc prin prea mare atașament față de trecut, alții prin tot atît de mare credulitate în viitor. Credem însă că este tot atît de greșit a susține limitarea, claustrarea artei într-un sistem, fie acesta cel tradițional sau unul de concepții abstracte, cînd ceea ce contează este sensul pe care i-l imprimăm, concepția pe care o servește.

Examinînd practica creatoare a secolului, se constată de fapt un anume echilibru, în care pe de o parte gîndirea muzicală tradițională se primenește mereu, lărgindu-și sfera prin cuprinderea unor procedee noi, iar pe de altă parte perfecționarea mereu crescîndă a formelor constructiv-abstracte ia proporții.

Arta sunetelor devenise un teren favorabil pentru experimente, cu posibilități nebănuite ce vizează însuși materialul de bază al muzicii. Dacă pînă adineaori evoluția și progresul artei s-a realizat printr-o continuă lărgire a aceleeași sfere, a aceleeași gîndiri, în cadrul aceluiași sistem și prin continua depășire a unor reguli odinioară considerate imuabile, astăzi experimentele ne pun mereu în fața unor noi și inuzitate situații. Procesul continuu de căutare îndreptat spre descoperirea unor legități noi, proprii unei lumi sonore practic imensă și nesistematizată, a unor posibilități de organizare ce pun la grele încercări mintea omenească, este un fapt ce nu mai poate fi ignorat. Integrarea fericită însă a experimentelor în creație, nu poate încă răspunde unor cîștiguri reale, pe măsura epuizantei energii cheltuite pentru a le descoperi și valorifica.

A găsi sensul, justificarea și explicația acestui mers, limitele și pericolele lui, iată ce ne preocupă în momentul de față. În căutarea unor valabile explicații ale acestor căi, R. Husson sublinia: „... nu vom înțelege sensul a ceea ce se edifică acum asupra bazei întregii arhitecturi sensorial-auditive atît de puternic integrată în viața noastră intelectuală, decît raportîndu-le la evoluția civilizației, căreia noi îi sîntem de altfel martori." (1)

Credem că o neînchipuită evoluție a tehnicii moderne crease premizele necesare acestei orientări spre abstract, spre rațional, tendinței avide de reînnoire prezentă în toate domeniile de activitate umană și că inclusiv ultimele cuceriri ale gîndirii artistice răspund unor descoperiri și cîștiguri material-spirituale ale omului modern.

Interferențele între diferite domenii de activitate și uneori între cele mai opuse, se realizează astăzi cu o rapiditate ce caracterizează întreaga evoluție contemporană. Și, mai mult ca oricînd, artistul modern simte necesitatea justificării căilor sale, găsirii unei plauzibile explicații (fie în trecut fie în evoluția prezentă) pentru mersul său înainte.
În acest proces continuu de investigație, omul de artă nu se mai poate situa în afara atîtor cuceriri ale științei, ce au bulversat pînă și fundamentele științifice de odinioară și disciplinele muzicale nu mai pot fi separate de celelalte sectoare ale gîndirii omenești, fie acestea și cele științifice. Ba mai mult, compozitorul contemporan încearcă a găsi în domenii opuse artisticului fundamente obiective pentru căutările lui creatoare, adresîndu-se direct unor discipline ca matematica sau fizica.

Ținta omului de artă modern este aceea a creerii unor edificii sonore care să impună de fiecare dată, cu fiecare lucrare o nouă lume sonoră, un nou univers ce trădează ceva din victoria spiritului asupra materiei. Și cum acest proces de supunere a materiei trece prin calcul și investigație continuă, cucerirea unor asemenea etape în artă nu va putea face abstracție de drumul parcurs de mintea și spiritul modern.

Primordialitatea conceptului teoretic, a fazei de abstractizare se impune, înscriind interesante consecințe asupra unor sectoare îndepărtate, sugerînd în același timp o totală schimbare a metodelor de lucru. Iată de pildă (punînd problema în general) dacă înainte, cuceririle științei, datele la care se ajungea erau rezultatul unui lung proces de observație și experiență, azi pe calea calculelor tot mai complicate sînt emise presupuneri ce abia apoi sînt confirmate prin observații practice. Gîndirea abstractă cîștigă tot mai mult teren.

Practic ne vom referi la un singur exemplu concludent și nu întîmplător ales: este vorba despre realizarea matematicianului Gauss, care calculînd existența planetoidului Ceres (înainte necunoscut) a oferit astronomilor prețioase indicații pe care aceștia urmîndu-le, au găsit de fapt noul astru cu ajutorul lunetelor. Exemplul oferit sugerează ceva din imensul drum parcurs de om în cercetarea științifică.

Despre matematicianul Gauss, ca și despre Poisson și Boltzmann, compozitorul Y. Xenakis va vorbi ca de cei ce i-au furnizat legi și formule pe care le va așeza la baza unui nou tip de discurs muzical supus întrutotul logicii matematice. Reîntorcîndu-ne la evoluția gîndirii științifice, sîntem obligați a sublinia în scopul elucidării problemei propuse, cel

puțin elementele fundamentale ce pledează pentru influența crescîndă a domeniului științific, a gîndirii abstracte, asupra celei creator-artistice. Este vorba despre cîteva cîștiguri ale științelor naturii, matematicii și fizicii moderne, ce au influențat covîrșitor întreaga evoluție.

Dispunem astăzi — în ce privește materia — de o mentalitate covîrșitor nouă, referitoare la structura ei. Particolele elementare care o compun se sustrag ca și comportament oricărei determinări cauzale. Văzute în masă, acestea se supun anumitor legi de probabilitate din a căror îndeplinire rezultă acea cauzalitate ce stă la baza tuturor fenomenelor perceptibile. De asemenea, descoperirea teoriilor statistice în fizică, fac ca principiul cauzalității stricte (dominant în macrocosmos) să sufere o transformare categorică și în același timp fecundă. Dacă pînă adineaori cauzalitatea strict deterministă explica întreaga naștere și devenire, recent, cunoașterea a pătruns și spațiul neprevăzutului, rationalizîndu-l și tentînd o totală și definitivă explicație a problemelor lui. Noțiunea de hazard (considerată încă din antichitate ca negare a ordinei, a rațiunii), nu mai este acum legată de ideea de dezordine și de dezorganizare.

Faptele sînt pline de consecință pe plan muzical și încercăm să le corelăm explicației și justificării pe care Xenakis o dă necesității unei noi logici mai generale a discursului muzical, logică ce nu o neagă pe cea anterioară cauzal-deterministă, ci o presupune. Faptul că la nivelul strict al construcției și discursul muzical propune o înlănțuire de succesiuni ce se vor cauzale (respectînd un principiu pe care Platon îl remarcă ca propriu tuturor fenomenelor) este subliniat și recunoscut de Xenakis cînd scrie: „gama majoră implică erarhia funcțiunilor sale tonale: T—D—SD, în jurul cărora graviteazā celelalte sunete; ea structurează pe de o parte melodia, procesele lineare, și pe de altă parte simultaneitatea — acordurile, de o manieră foarte precis determinată“... Înregistrînd evoluția ulterioară, Xenakis continuă: „serialiștii școlii vieneze au înlocuit această organizare solid cauzală, printr-o alta mai riguroasă, ceea ce le oferă un mare merit. Messiaen generalizase acest mers și făcuse un mare pas înainte sistematizînd abstracțiunea tuturor variabilelor muzicii instrumentale. Ceea ce este paradoxal este că el a făcut-o în spirit modal. El a creat o muzică multimodală ce a găsit imediat imitatori în muzica serială propagată de Leibovitz. Abstracțiunea enormă a lui Messiaen se găsește dintr-odată mult mai justificată într-o muzică multiserială. De aci, neoserialiștii au extras toată seva lor... cu toate acestea problemele construcției și morfologiei nu fuseseră conștient puse. Muzica multiserială, fuziune a multimodalității lui Messiaen și a seriei vieneze rămîne sufletul problemei. Dar deja în anul 1954 ea gîfîia (se asfixia) căci complexitatea absolut deterministă a operațiunilor compoziționale și creațiilor genera un non sens auditiv și ideologic“. Soluția pe care Xenakis o propune este următoarea: „dacă grație complexității, cauzalitatea strict deterministă ce domina neoserialismul, se pierduse, ea trebuia înlocuită printr-o cauzalitate mai generală, printr-o logică probabilă, ce va conține ca un caz particular cauzalitatea strict serială. Este cazul stochasticii... legile calculului probabilităților intră din necesități muzicale, în compoziție“. (2).

O ipoteză privitoare la natura sunetului și la legile ce dirijează parti-

colele sale elementare, conduc spre acel univers unde acționează legile stochasticii; căci sunetul este de natură quantic-granulară constituit din galaxii de particole elementare al căror comportament se supune hazardului.

Iată terenul pe care se vor întîlni creatorul și omul de știință, primul apelînd la ultimele rezultate ale unor științe exacte, a căror influență se dovedește fructificabilă în timpul materiei sonore. Apropierea acestor domenii aparent atît de opuse se impune ca urmare firească a evoluției gîndirii științifice, a influenței pe care aceasta o exercită asupra gîndirii creatoare, a necesității de a găsi mijloace mai adecvate de organizare și structurare a universului sonor mereu lărgit, ca și de a fundamenta obiectiv căutările creatoare.

Pe punctul de a fi înclinat să augmenteze importanța atîtor cuceriri ale științelor exacte, considerîndu-le „veritabile diamante ale gîndirii contemporane", ce dirijează legile apariției și devenirii materiei, Xenakis precizează totuși cu luciditate, că toate acestea nu trebuie privite ca scopuri în sine, ci ca mijloace cu ajutorul cărora stabilim fundamentele unei logici mai generale și mai apropiate de esența și structura materiei sonore.

Dar să vedem din ce punct de vedere se poate vorbi despre o criză a muzicii multiseriale, despre un nonsens auditiv pe care această muzică îl naște, pentru a putea justifica în plus noua soluție matematică, căutarea unor noi posibilități de organizare a discursului muzical, după alte criterii. De altfel ar putea părea paradoxal faptul că într-un timp relativ scurt de evoluție, se vorbește deja despre epuizarea și sterilitatea unui mod de organizare (ce pare că nici nu a fertilizat destul), despre ceea ce Stuckenschmidt prevedea cînd spunea că dodecafonia va încheia un capitol al recentei istorii muzicale. Superficial privite, asemenea afirmații nu pot fi total justificate decît fie de aceeași fervoare cu care deschizătorii de drumuri își impun punctul de vedere, fie de ritmul neobișnuit al evoluției cu care epoca noastră ne-a obișnuit, de rapiditatea cu care se scurg și se înlănțuie evenimentele în lumea sonoră contemporană. Și iată acum care este punctul de vedere pe care se situează Xenakis și care pornind de la analiza unui aspect al polifoniei muzicii seriale, nu se opune serialismului în genere, ci sugerează o ieșire din impasul pe care-l naște contrapunctul muzicii seriale.

În nr. 1 al revistei *Gravesaner Blätter* din 1955, Y. Xenakis scrie subtitlul: „Criza muzicii seriale": „Polifonia liniară se distruge ea însăși prin complexitatea actuală. Ceea ce auzim nu este în realitate decît o grămadă de note în registre variate. Complexitatea enormă împiedecă audierea să urmeze împletirea liniilor și are ca efect macroscopic o iraațională și fortuită dispersare de sunete pe toată întinderea spectrului sonor. Există în consecință, o contradicție între sistemul polifonic linear și rezultatul auzit, care este suprafață, masă" (3). Ca atare, orice mișcare de sunete și orice schimbare a locului lor în țesătură este posibilă fără ca efectul general să fie afectat, ceea ce nu face decît să sublinieze contradicția în care structura serială a înălțimilor a intrat, dovedindu-se în acest caz de prisos. Continuînd, Xenakis oferă soluția, spunînd: „Această contradicție inerentă polifoniei va dispare cînd independența sunetelor

va fi totală. De fapt, combinațiile lineare și suprapunerile lor polifonice ne mai fiind operante, ceea ce va conta va fi media statistică la un moment dat a stărilor izolate de transformare a componentelor. Efectul macroscopic va putea fi deci controlat de media mișcării obiectelor alese de noi. Rezultă introducerea noțiunii de probabilitate care implică în acest caz precis calculul combinatoriu. Iată în puține cuvinte, depășirea posibilă a *categoriei lineare* din gîndirea muzicală". (4).

Soluția propusă de Xenakis este aceea a unei noi modalități de structurare proprie fenomenelor de masă, fenomene sonore globale formate din mii de sunete izolate a căror multitudine creează un eveniment sonor nou pe planul ansamblului. Dar acest eveniment de ansamblu (precizează Xenakis) urmează de asemenea legi stochastice. „Dacă vrem deci să modelăm o mare grămadă de note punctuale, asemănătoare pizzicato-urilor de corzi, trebuie să cunoaștem aceste legi matematice, ce nu sînt de altfel nici mai mult nici mai puțin decît expresia densă și precisă, riguroasă a unui lanț de raționamente logice". (5).

Iată cum a luat ființă o muzică bazată pe calcul matematic, un nou concept unitar condus de legile teoriei probabilităților și de funcțiuni matematice pe care le formulează. Deci o nouă concepție asupra discursului muzical, văzut ca o succesiune foarte strictă (și cu toate acestea adesea stochastică) ca o înlănțuire de stări unde echilibrul și dezechilibrul, ordinea și dezordinea se înlănțuie, impun acțiunea legilor trecerii de la ordinea perfectă la dezordinea totală, care sînt legi stochastice ce dirijează trecerile de la o stare discontinuă la una continuă conducînd spre aplicarea calculului probabilităților în muzică. Nu este vorba aci despre o utilizare cu scop în sine a acestor legi și reguli matematice, ci de o bază rațională ce furnizează mijloace de lucru.

Stăruind asupra vechimii tendințelor ce explică fenomenul sonor cu ajutorul unor noțiuni abstracte, Xenakis va face apel la anumite coincidențe și asemănări pe care le găsește între relații și procese elementare matematice și funcții de natură sonoră, plecînd de la care se poate fundamenta întreaga știință actuală. El stabilește o trăsătură de unire între procese logice, raționale, riguroase, proprii gîndirii matematice și operațiile și relațiile elementare ce se stabilesc între corpuri sonore, situații și funcții de natură sonoră, definind muzica ca o organizare de asemenea operații și relații elementare. Prin intermediul acesta vor acționa legile matematicii, atît asupra stărilor izolate, cît și asupra ansamblelor de elemente. Rolul ce revine acum teoriei ansamblelor este imens și aceasta nu numai în construirea unor lucrări noi, ci în egală măsură și în analiza mai minuțioasă ce am vrea s-o întreprindem asupra creației veacurilor trecute.

Evident, noua soluție este fructul unei gîndiri stăpînă în egală măsură pe logica științifică ca și pe cea artistică. Noua viziune pretinde creatorului o pregătire științifică, căci în intenția stăpînirii acestor mijloace, studiul unor noțiuni, ipoteze, raționamente, legi, devine *volens-nolens* necesară. Pentru cel ce stăpînește problemele, ele presupun însă o mare libertate de alegere pe care Xenakis ne-o dovedește cînd în cadrul aceleeași lucrări (de pildă *Pithoprakta* pentru orchestră de coarde compusă în 1905) propune mai multe aspecte, utilizînd legi de organizare

? NU XENAKIS S-A NĂSCUT ÎN 1922 !

diferite pentru fiecare din dimensiunile sonore. De pildă, formula lui Poisson pentru densitatea particolelor sonore, legea lui Maxwell-Boltzmann-Gauss pentru pantele glissandelor, iar pentru durate, intervale și intensități în parte, unele legi de probabilități continue. Toate acestea înțelese ca reguli ce dirijează apariția și transformarea elementelor sonore.

Modalitatea de lucru urmează cu aproximație un plan sistematic, începînd cu alegerea materialului și încheind cu fixarea grafică finală. Creatorul va defini *per primo* materia sonoră asupra căreia va acționa, corpurile sonore (sunete de instrumente muzicale, sunete electronice, zgomote, ansamble de elemente sonore ordonate, construcții granulare sau continui) stabilind apoi transformările pe care acestea le vor suferi în cursul compoziției în mare și în amănunt și fixînd natura relațiilor funcționale sau stochastice la care se va face apel. Se trece la efectuarea calculelor tuturor variabilelor sunetului, ca apoi tot prin calcul să treacă la coordonarea elementelor sonore. Între componentele sunetului se stabilesc legături mai mult sau mai puțin strînse. Evident, creatorul își alege materia sonoră asupra căreia va acționa, impunîndu-și anumite legi, formule, reguli ce vor dirija apariția și devenirea materiei sonore. Este de la sine înțeles că de la materia de la care pornești, de amestecul ce-l faci, de regulile ce ți le impui, de distribuțiile ce le aplici, de procesele utilizate, depind în mod evident rezultatele. Îți rămîne însă deplină libertate de a acționa conform unor necesități de ordin artistic, calculul servindu-ți ca instrument riguros de control.

Departe de a refuza noua modalitate de structurare a discursului muzical și asimilînd ca întotdeauna tot ceea ce este valabil și interesant în evoluția fenomenului muzical contemporan, tinerii muzicieni români fac dovada așa cum se exprima un muzician occidental: „unei generații ce are toate calitățile avangărzii și nici unul din defectele ei".

Integrarea noilor mijloace în tehnica de compoziție, răspunde unor aspecte de o varietate ce ne îndreptățește dintru început a sublinia, că departe de a uniformiza, de a deveni scop și de a omorî fantezia, noua soluție (în cazurile puse în discuție) permite fiecărei personalități să se desvăluie, să se exprime conform naturii sale.

Ne vom referi în cele ce urmează la unele creații ale compozitorilor A. Stroe și T. Oláh.

Prima lucrare care ne interesează, întitulată *Arcade* a compozitorului Aurel Stroe, se definește în mare, prin sentimentul cosmic ce-l degajă, prin tendința de a da viață unor elemente eterne ce ne înconjoară, acelor elemente în care începutul și sfîrșitul firii coexistă. Evitînd detaliul, compozitorul manifestă mai degrabă o preocupare pentru realitatea universală, pentru contururi esențiale. Forța de captivare a acestei lucrări este tot atît de mare ca și aceea a imaginii pe care ne-o întruchipează și care după poetica formulare a însuși autorului, este a „imensității ce se are pe ea însăși ca decor".

Lucrarea permite o segmentare în 8 arcuri (denumite arbitrar arcade) între care se situează — după primul și cel de al treilea — cîte un scurt interludiu, clipe de respirație, care fără să contravină austerității, caracterului grav și sever ce-l degajă arcadele, creează față de acestea un ușor

contrast. Renunțînd la mijloace folosite în lucrări anterioare, compozitorul își va crea de astă dată un sistem de reguli în măsură să-i asigure transformarea materialului sonor într-o manieră care să-i permită întruchiparea ideii poetice. Un șir de raporturi vor determina succesiunea intervalelor, succesiunile de durate, densitățile sonore, simultaneitatea intervalelor și forma în general. Sistemul de reguli adoptat va fi aplicat cu rigurozitate, cu excepția celor două interludii ce separă arcadele 1—2 și 3—4. Primul interludiu scris pentru orgă crează, prin succesiunea intervalică, o certă și autentică atmosferă modal-folclorică. Ambele au un caracter monodic, bucurîndu-se de o relativă libertate în raport cu structura arcadelor.

Apelul la severitatea unei tehnici atît de puțin accesibilă o găsim aplicată și în lucrarea lui Tiberiu Oláh, întitulată *Coloana infinită*. Lucrarea transpune în mari planuri sonore, dimensiunile spațiilor marelui sculptor N. Brîncuși. Desprinzîndu-se parcă de pămînt, pentru a atinge o țintă invizibilă, așa cum poetic Karel Jonckheere se exprimă:

„Nici țintă cerească
Nici piedici terestre
Nici zei și nici aripi“...

Coloana infinită a inspirat pe atîția creatori.

În fața acestei idei, atitudinea creatorului (T. Oláh) este aceea ce unește luciditatea cu inspirația. T. Oláh va încorpora aci, într-o materie sonoră modală, o serie de mijloace de tehnică componistică ce nu situează lucrarea la început de drum, ci continuă un șir început. Mișcarea materialului sonor este supusă unor norme riguroase. În ansamblu, principiul perpetuei metamorfozări (tradus în muzică prin ideea de variație continuă) urmărește să se desvăluie și lumineze mereu alte și alte sensuri expresive ale materiei utilizate. Din punct de vedere melodic, lucrarea are la bază o structură modală constituită din următoarea succesiune: *do — fa # — sol,* dispusă însă astfel: *sol — do — fa #*.

Investit cu un puternic rol structural, nucleul melodic primordial — din care vor deriva o mulțime de alte aspecte melodice — constituie elementul intonațional fundamental al lucrării.

Pe de altă parte, organizarea duratelor va fi determinată de un șir numeric ce pornește de la 3 și este suprapus unui alt șir ce începe cu 2 și crește tot cu 2. Între cele două șiruri există o relație și anume: prin adunarea numărului prim din rîndul superior cu numărul prim din rîndul inferior se obține următorul număr al șirului superior. Iată cele două șiruri:

3	5	9	15	23	33	45	59
2	4	6	8	10	12	14	

Succesiunea duratelor chiar din primele măsuri ale partiturii, oglindește această ordine determinată de șirul numeric anterior expus. Primele trei cifre ale șirului superior le găsim oglindite și în modul de organizare al formulelor melismatice, constituite pe principiul diviziunilor binare neregulate (triolet, cvintolet, nonolet). Raportul de cifre inițial ales, tradus

CONSERVATORUL „G. DIMA“ — BIBLIOTECA —

în valori sonore, ordonează toate procesele. Întregul travaliu al lucrării — în care și pauzele devin un puternic factor coordonator — vorbesc despre utilizarea unor elemente asupra cărora s-a meditat îndelung, ca și despre o minuțioasă și maximă programare a fiecărui factor. Cu toate acestea, suma mijloacelor utilizate nu face decît să permită compozitorului să-și îmbrace fantezia în forme clare și transparente.

De fapt — și cu aceasta intenționăm să concludem — toate creațiile artistice realizate, presupun o ordine interioară, o logică firească (fie ea de ori ce natură). Ba mai mult, supuse unor atente și minuțioase analize, partituri clasice ne-ar desvălui anume combinații cifrice după care de pildă Bach sau Beethoven și-au compus muzica. Sînt combinații ce ne-ar permite astăzi să scriem o muzică în aceeași manieră, dar bineînțeles frustrată de suflul ei autentic. Ca atare, arta tradițională (care nu era bazată pe concepte extra muzicale) respiră *in finalis* o logică severă, o matematică proprie, fără ca creatorul să o aibă în vedere. Mai bine precizat, așa cum Brîncuși se exprimă: se poate ajunge în final la o exactitate matematică a proporțiilor, dar nu prin intermediul matematicii (fiind vorba de artă).

Astăzi însă, justificat de tot ce am spus pînă aci, ca și de absurditatea dezvoltării independente a artei și a refuzului îmbogățirii acestui domeniu al creației cu alte mijloace ale gîndirii, înregistrăm un punct culminant pe linia evoluției a două domenii sortite paralelismului: matematica și muzica. Această evoluție a atins momente de valabile interferențe. În acest cadru, soluția matematică exprimă un moment al evoluției gîndirii muzicale, pe linia unor abstractizări ce au devenit semn distinctiv al dezvoltării contemporane.

Toate acestea nu trebuie însă înțelese ca suprapunere de obiective, ci ca mijloace de ordonare a gîndirii ce vin să ofere muzicii o bază rațională mai puțin trecătoare decît impulsul de moment (după cum și Xenakis ține să sublinieze), deci mai serioasă și mai demnă de lupta dusă în toate domeniile de inteligența umană.

Dar locul pe care îl ocupă astăzi rațiunea în cadrul soluției matematice, are urmări asupra întregului echilibru emoțional-rațional, ridicînd din nou problema artei ca divertisment, delectare, sau ca produs de o profundă și complexă natură. Evident, ceea ce ne îndreptățește întotdeauna în artă să tragem concluzii și să medităm asupra eficacității unor procedee generatoare, este efectul pe care acestea îl crează, element de care nu putem face abstracție cînd este vorba de un limbaj artistic. Judecînd în afara oricăror prejudecăți, ne vedem obligați să subliniem că fructificarea mijloacelor matematice în cîmpul artei poate isca și pericolul afirmării (în defavorul expresiei) unor trăsături proprii științelor exacte, ca de pildă: maxima informație, densitatea și primordialitatea acesteia, propunînd produse artistice ce pot interesa mai mult din punct de vedere științific, decît artistic. Sub acest aspect, soluția matematică se instituie ca o mărturie a concepției despre lume a artistului contemporan, martor al unei evoluții ce trădează o certă supremație a științei.

BIBLIOGRAFIE

1. Husson, Raoul: *La revue musicale* din 25 V 1957. Capitolul: „Le conditionnement psychophysiologique de l'esthétique musicale". Editeur Righard Masse Paris.
2. Samuel, Claude: „Panorama de l'art musical contemporaine". Capitolul: „Éléments sur le procédé probabilistes (stochastiques) de compositions musicales". Texte inédit par Y. Xenakis. Edition Gallimard Paris 1962.
3. Idem.
4. Idem.
5. Idem.
6. Yannis Xenakis: „Musique formelle". La revue musicale double numéro spécial 253 et 254. Édition Richard Masse Paris.
7. Boulez, Pierre: „Penser la musique aujorud'hui". Ed. Gonthier. Paris 1963.
8. Kratochwil, Heinz: „Musik Erziehung" Heft 2—3/1964. Österreichischer Bundesverlag. Wien. Capitolul: „Die Musik der Gegenwart, als Spiegel heutigen Geisteslebens".
9. Muzica — Revista Uniunii Compozitorilor din R.S. România, Bucureşti Ed. Muzicală. Nr. 6/1966 pg. 15., nr. 11, pg. 16. nr. 5/1965 pg. 1—3. nr. 9/1966 pg: 4—7:

Mathématique dans la musique et quelques aspects dans la création contemporaine roumaine.

Ligia Toma Zoicaş

Résumé

L'ouvrage recherche à justifier quelques aspects de l'évolution du langage musical contemporain, soulignant les interférences entre le domaine de la pensée scientifique et celle de la création artistique.

On analyse ensuite quelques principes de la pensée créatrice de Y. Xenakis, ainsi que les aspects que la solution mathématique revêt dans la création musicale roumaine.

Die Matematik in der Musik und einige Aspekte in dem zeitgenössischen rumänischen Musikschaffen.

Ligia Toma Zoicaş

Zusammenfassung

Vorliegender Aufsatz beabsichtigt einige Entwicklungsaspekte der zeitgenössischen Musiksprache zu rechtfertigen und unterstreicht die Interferenzen zwischen dem Gebiet des wissenschaftlichen und dem des künstlerisch schaffenden Denkens. Es werden einige Prinzipien des schaffenden Denkens Y. Xenakis analysiert als auch Aspekte der mathematischen Lösung im rumänischen Musikschaffen.

Математика в музыке и некоторые её виды в румынском современном творчестве

Лигия Тома Зойкаш

Работа намеревается доказать некоторые виды эволюции современного музыкального языка, подчёркивая индтерференции между областью научного мышления и творческо-артистического. Затем анализируются некоторые принципы творческого мышления Ксенакиса а также и виды в которые математическое решение их облачает в румынском творчестве.

CONFRUNTAREA MUZICII CU LITERATURA PE SCENA LIRICĂ

ILIE BALEA

I.

Raportul este prin excelență dinamic: muzica și literatura în confruntare pe scenă. Confruntare de metode și procedee specifice prin care una sau alta excelează în expresia artistică, afirmînd într-un sens ori în altul eficiența estetică proprie genului — deci inclusiv a literaturii prin valori muzicale, sau viceversa — dar în egală măsură și aceea rezultînd din conlucrarea lor sinergică. Confruntarea de valori generale — totodată — de gîndire, de orientare, premise și țeluri artistice, care — cristalizînd în condiții date într-un gen al artei — își dezvăluie capacitatea de a se generaliza, orînduindu-se ca linii de forță pentru a polariza întreg cîmpul artelor și a genera fapte de artă inedite. Confruntări prin care se delimitează un domeniu comun, de colaborare, întrepătrundere și sinteză, cu un specific mai complex — muzical-dramatic — ce tinde să devină propriu, dar în același timp — resuscitînd din cînd în cînd un sincretism atavic al artelor — și mult rîvnit *pămînt al făgăduinței* pentru opera de artă completă, totală (Gesamtkunstwerk), în visul atîtor alchimiști ai artei de la Wagner.

Opera s-a născut sub semnul unei asemenea confruntări. Imitare i concetti delle parole fixa cadrul noului gen ca drammaper musica cu destulă larghețe ca să însemne cu, pe sau prin muzică și numai practica începuturilor putea fi limitativă: dezvoltarea cu precădere a artei declamației în stilo rappresentativo de tradiție florentină, sau opțiunea din ce în ce mai categorică pentru formele melodice pe linia cantatiștilor napolitani și romani. Prioritatea dramei — într-un caz, prioritatea muzicii — în celălalt, confruntarea e dată ca un raport dinamic pentru aproape două veacuri de evoluție a genului *liric*. La capătul cărora sînt de consemnat două poziții ce par a se exclude teoretic, marcînd o divergență aparent critică; deoarece Gluck avea să afirme necesitatea *„de a restrînge muzica la adevărata ei menire, care e de a servi poezia...“*[1], în timp ce Mozart își exprima convingerea că *„într-o operă poezia trebuie să fie în orice caz fiica supusă a muzicii“*[2], —

[1] „Je pensai à restreindre la musique à son véritable office, qui este de servir la poésie pour l'expression et pour les situations de la Fable, sans interrompre l'action...“ (cit. apud (1)).

[2] „Bei einer Opera muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein“ (cit. apud (2)).

una și alta considerate aserțiuni cu valoare de principiu. Divergență aparent critică — repetăm — întrucît confruntarea avea să se transfere, în practica creației, pe planul mai subtil al unei contradicții interne active, extrem de dinamică, a cărei dialectică aducea la ordinea zilei, pregătind-o ineluctabil, sinteza — cea wagneriană mai întîi, pregnant formulată în scrisoarea din februarie 1860 adresată de Wagner lui Berlioz: „... *ca atare printr-o uniune intimă a ambelor arte se va exprima cu cea mai convingătoare limpezime ceea ce pentru fiecare în parte ar fi inexprimabil*...“[3]. Premisă a unei mari și cuprinzătoare arte sintetice anunțată *operă de artă a viitorului* la mijlocul unui veac romantic ce amurgea timpuriu ca să încheie o epocă pentru cea care parcă se grăbea să-i urmeze. Și dacă de un veac anticipata *operă a viitorului* nu și-a limpezit chipul în zorii veacului, lăsîndu-l să se reflecte doar în fațete și felurit în feluritele oglinzi ale epocii — de la un Debussy, Alban Berg, Janacek, Enescu, sau Prokofiev, la Britten, Henze, Nono, sau Berio — confruntarea muzicii cu literatura pe scenă a căpătat de-a lungul acestor decenii ascuțimi noi, conturînd, cel puțin, o problematică nouă prin cadru și calitate.

Primul fapt de consemnat este c o n s e n s u l e s t e t i c care se realizează între literatură și muzică la hotarul dintre cele două secole. Că acest consens se stabilește sub semnul naturalismului (în *A l'ombre d'un grand coeur* Alfred Bruneanu avea să fixeze memorialistic emoționanta comuniune de vederi estetice și năzuinți social-umanistice care a dat conținutul exemplarei colaborări creatoare cu Zola, cu mult mai adîncă și semnificativă decît a cuplului Mascagni-Verga), ori sub semnele simbolismului (Debussy-, Dukas-Maeterlinck, R. Strauss-Hofmannsthal, sau chiar Bartók-Béla Balázs), cert e că avem de a face cu un fenomen nou în aria teatrului muzical: se confruntă parteneri egali, disputa priorității cedînd dezbaterii estetice. Desigur că în acest proces Wagner a fost un moment de răscruce și, în multe privințe, punct de plecare. Personalitatea sa complexă a exercitat o puternică influență asupra lumii artistice. Subliniind fenomenul *interpenetrației* muzicii cu literatura la sfîrșitul secolului al XIX-lea, René Dumesnil observa că „*real sau afectat, disprețul oamenilor de litere pentru arta sonoră ținu pînă în clipa cînd Wagner a scuturat indiferența lor.*“ (4). Și totuși confruntarea muzicii cu literatura nu va urma canoanele wagneriene. Închegată cu pasiunea încă romantică pentru sistem — strîns articulat, închis, exclusivist în logica lui constructivă — estetica d r a m e i m u z i c a l e[4] era un inventar retrospectiv încheiat mai mult pentru a fundamenta — explica sau anticipa — teoretic creația unui mare compozitor dramatic, decît pentru a deschide porți practicabile spre viitor. Chiar dacă o seamă de componente esențiale artei wagneriene — ca declamația, tehnica leitmotivului, armonia și cromatismul muzicii sale, mai ales — vor deveni bunuri cucerite și chiar germeni

[3] „... dass somit durch eine innige Vereinigung beider Künste das jeder einzelnen Unausdrückbare mit überzeugendster Klarheit ausgedrückt werde...“ (3).

[4] Într-unul din micile eseuri din perioada 1872—73 — *Asupra expresiei „Musikdrama“*, vol. IX din *Gesammelte Schriften* — Wagnér protestează termenul „Musikdrama) (drama muzicală), ca și „Drama-musik“ (muzică de dramă) considerînd că muzica, imanentă dramei încă de la origine, trebuie „să-și reia vechea demnitate de mamă a dramei“ și că „în această demnitate, ea nu trebuie să fie plasată nici înainte, nici după dramă; ea nu este concurentă, îi e mamă“.

ai unor noi elemente de stil și arhitectonică, consensul estetic, care la sfîrșitul secolului al XIX-lea va confrunta muzica cu literatura, apropiindu-le pînă la îngemănare, se va constitui pe o altă *platformă* teoretică și va urma cursul unei evoluții diferite decît o întrezărea, în agonia sa, crepusculul romantic.

Din împletirea unor fenomene felurite și disparate în aparență, care apar timpuriu în diferite arte, urmîndu-și calea spre termenul unei confruntări, în teorie și practică, avea să rezulte o asemenea *platformă* favorabilă unui cuprinzător și pe mai multe voci dialog al artelor. La 1 și 2 martie 1894, în conferințele ținute la Oxford și Cambrige sub titlul care asocia programatic două arte — La musique et les Lettres, Mallarmé deschidea porțile unei colaborări dintre cele mai fecunde. *„Muzica și literatura* — spune Mallarmé — *sînt fața alternativă, aici lărgită spre obscur, sclipind colo cu certitudine, a fenomenului pe care l-aș numi Idee“*[5] stabilind platforma unui consens estetic anticipat de *Corespondențe*-le lui Baudelaire, reluat retoric-manifest în Art poétique de Verlaine, tatonat teoretic-speculativ în Traité du verbe (1886—1898) de René Ghil[6]. Toate acestea se petrec în perioada *„unei mișcări foarte largi și foarte adînci în viața literară“*, cînd are loc o *„profundă schimbare în orientarea expresiei“*, *„criza elocinței“* — cum o numește Paul Zarifopel, din care cităm, definind-o ca o trecere *„de la stilul discursului și al conversației la stilul meditației și al visării solitare“* (5). În același sens și în același timp, schimbarea afectează însă și domeniul muzicii și, nu mai puțin, al picturii, vădind că prefaceri profunde au loc în însuși idealul estetic al epocii. Se netezește planul pe care artele tind parcă inevitabil spre confluență. Dar mai întîi se conturează cadrul consensului estetic care va genera, parcă sub un impuls unic, similarități formale în diferite arte.

Într-un asemenea cadru *muzicalizarea poeziei* și *literaturizarea muzicii* aveau deci să reprezinte *fața alternativă* a unui amplu proces de interpenetrare a specificului uneia sau alteia dintre arte pentru explorarea de zone și valori noi în expresie. Fenomenele de paralelism sînt numeroase în această perioadă și ar putea alimenta o vastă antologie a celor două arte îngemănate în creație și gîndire estetică. Cel mai semnificativ rămîne însă paralelismul strîns, adeseori uimitor prin consensul estetic, al celor două ars poetica ce vor domina cu impulsul lor începuturile epocii moderne în literatură și muzică. *„De la musique avant toute chose...“* cerea Verlaine poeziei în Art poétique (1885), *„au théatre de musique on chante* trop“, replica ars poetica decussystă consemnată de Maurice Emanuel[7] în stenograma convorbirii lui

---

[5] „La musique et les lettres sont la face alternative, ici élargie vers l'obscur, scintillante là avec certitude, du phénomène que j'appelai l'Idée“.

[6] René Ghil (1862—1925) teoretician al simbolismului, autor al unei „Instrumentation verbale“ care extinde corespondențele rimbaldiene canonizînd corelații sonor-auditive, vizuale și afective, de tipul: $r+u$ = aur = serii de trompete, clarinete, flaute, picole = tandrețe, dragoste. Unul dintre teoreticienii „audiției colorate“.

[7] Revenind de la Bayreuth, în 1889, Debussy provoacă uimirea profesorului și prietenului său Ernest Guiraud prin opiniile sale critice față de arta „uriașului novator“. Maurice Emmanuel a notat interesanta lor convorbire redînd-o în excelentul său „studiu istoric și critic“ despre *Pelléas și Mélisande*. (6).

Debussy cu Ernest Guiraud (1889). Cedînd din ceea ce pare să fi fost pînă acum specificul propriu păzit cu atîta orgoliu, cele două arte ies astfel una în întîmpinarea celeilalte, își circumscriu un domeniu comun — *„Où l'Indecis au Précis se joint"*, de pe care Debussy putea să-i reproșeze lui Wagner că *„il a trop de précision et de minutie; il ne laisse place a aucum sous-entendu"* — își împart rosturile, lăsîndu-le să se împlinească reciproc — cuvîntul, *„plus vague et plus soluble dans l'air"*, tinde spre muzică, muzica spre cuvînt fără să i se substituie, căci *„la musique commence où la parole est impuissante à exprimer"* — cu categoricul refuz al patosului declamator — *„Prends l'éloquence et tords-lui son cou!"* se transformă la Debussy în convingerea neabătută că *„il faudrait* c h a n t e r *quand cela en vaut la peine, et réserver les accents pathétiques"* — în favoarea unei nuanțări extreme a expresiei.

Momentul în care acest consens estetic devine manifest are o importanță deosebită pentru muzică și pentru literatură în parte, o importanță cu totul deosebită pentru teatrul muzical ca teren al confruntării lor. Desigur că cercetătorului i se înfățișează aici o realitate complexă și de mai multe dimensiuni, iar secțiunea menită să degajeze planul articulațiilor și interferențelor multiple, estetice și stilistice, de structură și textură, prezintă inevitabil un aspect marmorat. Ca în procesele de metamorfism, factorii care intervin pot fi multipli, determinați într-un fel sau altul de structura incandescentă a existenței sociale în necontenită prefacere. Detașînd în bloc trei straturi, Lucian Blaga sesiza — sînt patru decenii de atunci — unitatea fenomenului în variatele lui ipostaze: *„Maeterlinck se mișcă în regiunea cea mai ștearsă a sufletului omenesc cu aceeași pasiune cu care teoreticianul Bergson încearcă să prindă în cuvinte conștiința în curgere fără contururi și cu aceeași pasiune cu care contimporanul lor Debussy transformă în sugestie muzicală vagul nuanțat al sufletului omenesc"* (7). Și este clar că aici se petrecea mai mult decît *„lărgirea esteticului prin fapta revoluționară a unui artist"*, era *„o vădită deplasare a conștiinței estetice"* — cum într-un alt context avea să o numească tot Lucian Blaga, echivalînd-o cu o *„revelație"*, definită la rîndul ei ca *„o mișcare sufletească profundă concomitentă cu o schimbare radicală a valorilor"* (8). Dar o asemenea *„mișcare sufletească"* se produce ca urmare a însumării vectoriale a unor factori pe cît de unitari în determinarea lor social-istorică, pe atît de diverși în rețeaua complexă de răsfrîngeri și determinări pe planul conștiinței, implicit al celei estetice. În jocul cel mai capricios de interferențe și reverberații, factori disparați cum ar fi teoria relativității sau explorări etnografice, psihologia abisală sau algebra abstractă, fapte proeminente din domeniul tehnicii, științelor naturii, logicii și filozofiei, pot acționa aici cu rezultante dintre cele mai imprevizibile; asimilate într-o ordine perfect artistică, pot duce la deplasări succesive ale conștiinței estetice. Și aceasta pare a fi parte dintr-un proces complex de diferențiere care se petrece în cultura modernă, proces caracterizat prin pătrunderea tot mai adîncă a spiritului științific în domeniul umanisticii, pe de altă parte prin tendința, din ce în ce mai larg resimțită ca o necesitate, de a opera, paralel cu specializarea tot mai strîns compartimentată, largi sinteze menite să restabilească sensul uman al cunoașterii. Arta modernă manifestă ambiția de a se situa în

această arie, de a fixa plastic reacțiile globale ale conștiinței umane în fața universului tot mai complex și mai tulburător prin ineditul lui, pe care omul îl descoperă — și îl redescoperă explicîndu-l — în el și în jurul lui. Cîmp ideal pentru ca ideea de *Gesamtkunstwerk* să germineze cu forțe noi.

Faptul că într-o primă etapă principalele curente în arta deceniilor de la începutul secolului tind să se întîlnească în ceea ce nu o dată a fost numit sondarea zonelor adînci, subliminale, a subconștientului — sub semnul relativului nestatornic al senzațiilor fugare în arta impresionistă, al năzuințelor de a capta total expresia pură, sub specie absoluti, a trăirii individuale, nealterate, spontane, în expresionism — mijlocește într-un fel ceea ce am numi o *deschidere spre muzică* a artelor. Căci „*la musique est fait pour l'inexprimable*" — afirmase Debussy manifestîndu-și preferința pentru poetul care „disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien" (9). Dar această *deschidere spre muzică* nu se mai mulțumește a fi elementul „*de natură muzicală ... de natură lirică ... ca un parfum general al sufletului ...*" (10) în care Hegel descoperea tonalitatea fundamentală a romanticului, trece peste ceea ce într-o primă etapă a simbolismului a însemnat muzicalizare exterioară — a versurilor în sens melodic — pentru a fora în obscuritățile sufletului un fel de substanță de esență muzicală a trăirii în straturile ei cele mai adînci. Pentru a o scoate la suprafață, nealterată, se presupunea inevitabilă reînnoirea radicală a limbajului artistic în sensul unei expresii imediate, nemijlocite. Tocmai în acest sens s-a vorbit despre der Urlaut (sunetul primar) capabil să dirijeze procesul creator în ipostaze ca „*sentimentul de formă*" [Formgefuhl (11)] pentru Schoenberg sau Paul Klee, „*principiul necesității interioare*" ce ar face „*să vibreze clapele sufletului uman*" pentru Kandinsky (cit. apud (12), și iarăși „*sensibilitatea formală*" pentru poetul care construind „*un langage dans le langage*" tinde să organizeze „*le discours d'un être plus pur, plus puissant et plus profond ...*" (13) într-un fel ce îl raportează „*à quelque état des hommes antérieur à l'écriture ...*" cînd „*il invente des «vers», — à peu près comme les primitifs les mieux doués devait créer des «mots», ou des ancêtres de mots*" (14) reîncarnînd mitul lui Amfion și Orfeu. Astfel că „*în contact și în schimb cu muzica*" — lărgind o remarcă a lui Thibaudet[8] — se consolida ideea de lirism în poezie, proza se elibera din cingătorile structurii retoric-discursive (Proust, Joyce), artele plastice de anecdotic și constrîngerile preciziei figurative năzuind spre un fel de Augenmusik[9]. Orientîndu-se ca

---

[8] Thinbaudet, vorbind despre cele „trois poussées révolutionnaires" ale simbolismului, se referă la a doua revoluție, „l'avènement d'une poésie pure en contact et en échange avec la musique"; în același timp semnalează faptul că simbolismul e contemporan cu perioada cuceririi publicului francez de către Wagner, la a doua lui sosire la Paris, și că în 1885 una din revistele simbolismului se intitula *Revue wagnérienne* (15).

[9] „Worauf beruht denn alle Wirkung der Musik?" — se întreba Hermann Bahr răspunzînd — „Dem Tonkünstler kommen die Töne nicht von aussen zu. Er hört nicht die Wellt, er hört sich selbst, seine Seele wird ihm tönend ... — das ist der Weg der Musik, von Seele zu Seele. Was die Mahler der neusten Richtung wollen, ist sozusagen Augenmusik" (16).

un adevărat căutător de comori spre cercetarea straturilor adînci ale psihicului, creatorul modern încearcă unelte după unelte, arta lui suferă neîncetat transformări profunde. Cristalizînd în forme noi, diferitele genuri tind spre arta muzicală ca spre un prototip care a păstrat nealterat simțul ancestral al articulației primare, totodată ca spre un model de organizare adaptată expresiei nemijlocite a inefabilului sufletesc.

Poziția privilegiată pe care s-ar părea că o ocupă muzica, nu era însă un fenomen cu totul nou. De-a lungul primei părți a secolului trecut Schopenhauer formulase teoria muzicii ca „unmittelbare *Objektivation und Abbild des ganzen* Willens" (17) situînd-o în fruntea ierarhiei artelor *(„die königlichste der Künste")* ca model și ideal al celorlalte *(„Wie die Musik zu werden ist das Ziel jeder Kunst")* (18). Direct, sau prin filiațiune wagneriană (19) motivul se perpetuează o dată cu transferul problematicii estetice din coordonatele conceptuale schopenhaueriene *(voință — timp)* în cele bergsoniene, mai fluente și în spiritul vremii determinate *(eul absolut „unic și inexprimabil" — durata pură)*; se perpetuează convingerea că, în raport cu ceilalți creatori, muzicienii *„vor scormoni și mai adînc... vor sesiza ceva care nu are nimic comun cu vorba, anumite ritmuri de viață și respirație, care sînt mai lăuntrice omului decît simțămintele cele mai adînci, (...). Degajînd, accentuînd această muzică, ei o vor impune atenției noastre"*[10]. Sînt date însă totodată și premisele unei anume contradicții între ceea ce avea să însemne lărgirea spre zonele lăuntrice a ariei de cuprindere a artei și perspectiva cufundării în haoticul tenebros al subiectivității, într-un total irațional.

Deschiderea spre muzică putea să fie o abordare a laturii sale vii, sensibile, prin excelență comunicative, dar și o abordare a abstractului ei sideral, ca substanță descărnată de orice sens uman. Unele curente de gîndire din acest veac al marilor răzvrătiri în artă au putut favoriza mai mult aceasta din urmă promovînd, sub flamurile incolorului fad *al purismului*, claustrarea artelor într-un abstracționism care face ca orice confruntare a valorilor lor de expresie să-și piardă sensul dinamic. În *Über das Geistige in der Kunst* (1912) Kadinsky, în numele unuia din curentele care au favorizat *deschiderea spre muzică* a artelor plastice, enunța alternativa — *„Forma singură ca* reprezentare a obiectului *(real sau ireal) sau ca* definiție pur abstractă *a unui spațiu, poate exista prin ea însăși"* (sublinierile noastre. — I. B.) (cit. apud (12), al cărei termen secund consuna perfect cu ceea ce, fixînd ceva din gîndirea aceleași perioade, avea să devină la Erwin Stein, teoretician riguros al dodecafonismului — *„Expresia... e forma. Și ceea ce se recunoaște îndeobște în muzică ca fiind plin de expresie, este tocmai această formă care știe să exprime într-un fel adecvat semnificația profundă a lucrurilor"* (21). Terenul — care se cerea a fi explorat și a fost cu un profit indiscutabil — era alunecos. A-i descifra tainele,

---

[10] „... creuseront plus profondément encore... ils saisiront quelque chose qui n'a plus rien de commune avec la parole, certains rythmes de vie et de respiration qui sont plus intérieurs à l'homme que ses sentiments les plus intérieurs (...). En degageant, en accentuant cette musique, ils l'imposeront à notre attention": (H. Bergson (20)).

implica și riscul prăbușirii în abisuri. Se schița o contradicție acută între ceea ce însemna în fond afirmarea spiritului colectiv al vremii — în însăși *deschiderea spre muzică* a artelor, în tendința lor spre sinteză, în năzuința spre expresia absolută, totală și în sensul comunicării ei — și individualismul extrem al tentativelor condiționate excesiv printr-un absolut al ineditului, al originalității expresiei, al codificării limbajului. Moment de cumpănă, reactualizat pas cu pas, aproape de la generație la generație, în evoluția artei contemporane, cu prilejul fiecărei *dislocări a conștiinței estetice*. De fiecare dată creatorul a fost pus în situația de a opta fără echivoc; în ultima analiză pentru contemporaneitate sau retrospectivă, pentru modernitate sau tradiție, pentru rațional sau irațional, pentru artă sau non-artă. Pentru că valoarea opțiunii lui, adeseori dramatice, se echivalează inevitabil, în perspectiva istorică, cu însăși valoarea operei de artă pe care o lasă.

Într-un cîmp de intersecție ca acela al operei, reflectarea acestor mutații profunde în gîndirea artistică a fost resimțită pînă la proporțiile unei *crize* declarate. A existat și mai subzistă o criză a operei care nu se mai poate reînnoi în limitele consacrate de o anumită etapă din dezvoltarea genului — și nu cea mai semnificativă, chiar dacă de răsunătoare popularitate — așa cum Mascagni și Leoncavallo prin tot ce au creat după debuturile lor de succes, Giordano, D'Albert, Pfitzner și toate cazurile de epigonism wagnerian întîrziat, nu făceau decît să o confirme și reconfirme. Dar dacă pe această linie se poate vorbi efectiv de un *impas*, criza teatrului muzical în general se dovedește tot mai mult a fi una de adaptare la realități și cerințe noi, în ansamblul unei noi etape de evoluție a gîndirii artistice, și implică deci o succesiune de cuceriri indiscutabile și prețioase pe care genul muzical-dramatic le-a acumulat în cea mai directă confruntare cu literatura epocii noi, în confruntarea muzicii și literaturii moderne cu însăși scena *lirică*, cu specificul cerințelor ei, lărgindu-l mult dincolo de limitele tradiționale, pentru a-i impune și consolida un cadru nou.

Cum se prezenta muzica în această confruntare? Accepta oare pasiv *deschiderea* celorlalte arte spre lumea ei? Și care puteau fi elementele noi pe care le introducea în consensul estetic cu universul de gîndire al noii mișcări literar-artistice? Poate că e necesar să spunem că dacă Hegel și Schopenhauer, apoi un Vérlaine, Mallarmé și Bergson chiar, aveau în vedere în referirile lor o muzică ce aparținea trecutului clasic și romantic, în confruntarea sa cu literatura la începutul noului veac muzica se prezenta dacă nu cu o zestre radical nouă, cu o nouă perspectivă de gîndire, extrem de dinamică. Aceasta avea să se afirme prin reevaluarea unor concepte de bază, ca cel armonic, contradicția consonanță-disonanță, tonalitate, într-o strînsă legătură cu reflecția asupra moștenirii romantice, a celei wagneriene în special, în legătură cu redescoperirea — în acest context revelatoare — a universului meta-tonal și pre-tonal, prin revelația sensurilor profunde pe care le ascunde fondul inepuizabil al muzicii populare, prin extinderea cercetării științifice în suprafață și adîncime a straturilor etnografice din afara ariei europene. Asemenea linii de forță proprii se vor conjuga, adeseori însumîndu-se, cu cele care aveau să străbată din domenii învecinate, ca futurismul și

suprarealismul în literatură, nonfigurativul și abstracționismul în artele plastice, pînă la conceptele de materie și spațialitate, toate acestea determinînd nu mai puțin diverse căutări specifice în arta sonoră, de la aventura bruitismului (Russolo) pînă la domeniul încă atît de controversat al muzicii experimentale — concrete, electronice, aleatorice, stochastice, algoritmice... Domeniu pe cît de vast, pe atît de derutant, susceptibil să anime cele mai vii dispute. De unde și necesitatea confirmării practice a viabilității, a utilității chiar, diferitelor tentatve. Confirmare care, pe lîngă domeniul pur sonor, nu o dată avea să fie căutată în zone de intersecție ca aceea a spectacolului muzical...

În acest cadru încercăm să urmărim principalele etape ale confruntării muzicii cu literatura, ca și confirmările succesive pe care noile tentative au reușit, ori mai încearcă să le obțină.

II.

O primă etapă confruntă literatura și muzica, realizînd fuziunea lor cea mai intimă încă de la începutul secolului, sub impulsul dat de poezia simbolistă, de teatrul simbolist și expresionist. Pelléas și Mélisande (1902) de Debussy, Salomeea (1905) și Elektra (1909) de Richard Strauss, rămîn cele mai categorice confirmări. Pledează pentru o orientare și nu pentru întîmplare, faptul că trei compozitori remarcabili ai epocii se îndreaptă în același timp spre aceeași dramă a lui Maeterlinck, Pelléas și Mélisande inspirînd o suită — muzică de scenă — lui Gabriel Fauré, *drama lirică* lui Debussy, un poem simfonic lui Schoenberg. Și e interesant de subliniat că fiecare din acești trei compozitori aveau să fie de-a lungul perioadei de început a secolului promotori ai unor curente de gîndire dominante și pline de consecințe în muzica contemporană — modalismul, armonia debussystă cu suavul ei neprecis modulant și atonalismul. Orientarea e confirmată și de alte fapte: teatrul lui Maeterlinck atrage în aceeași perioadă și compozitori aparținînd altor școli, discipoli ai lui César Franck (Pierre de Bréville[11], autorul muzicii de scenă pentru La Princesse Maleine și Sept princesses, Arthur Coquart, creatorul operei L'Oiseau bleu [1894]), sau Massenet (Henry Février, semnînd opera Monna Vanna (1909) jucată în anii următori cu succes pe mai multe scene străine). Dar în același timp de Maeterlinck sînt legate alte două lucrări deosebit de semnificative — opera lui Paul Dukas, Ariane et Barbe-Bleue (1907) și cîntecul pentru soprană, celestă, armoniu și harpă, Herzgewächse (Feuillage du coeur) compus de Schoenberg în 1911 într-un stil de extremă libertate tonală, ritmică și melodică, și care nu întîmplător avea să apară în facsimil ca supliment la revista primului flux expresionist, Der Blaue Reiter, din al cărui grup de redacție Schoenberg făcea parte și în care publicase studiul „Das Verhältnis zum text" teoretizînd legătura intimă dintre estetica literaturii și picturii expresioniste în curs de închegare și cea a noii școli muzicale vieneze, de asemenea în constituire.

[11] Sonata pentru vioară și pian de Bréville a fost interpretată, în 1918, în primă audiție de G. Enescu.

Ceea ce atrăgea compozitorii vremii spre acest *théâtre de la vie intérieure* (22) erau mai puțin valorile de construcție dramatică, în sensul pînă aici curent, atît de hotărîtoare în libretistica veacului trecut, cît valorile de sugestie poetică, iar acest fenomen se întîmpla într-un mod diferențiat și cu atît mai semnificativ. Thibaudet avea să remarce că dacă primele piese ale lui Maeterlinck sînt scrise într-o stare de viziune poetică fără vreo preocupare pentru cerințele scenice, Monna Vanna și L'Oiseau Bleu vădesc o anumită facilitate, cea dintîi fiind romantică în fond, cu o *dramaturgie sănătoasă*, cu o poezie lipsită de muzică și clar obscur, a doua marcînd o trecere de la simbolism la alegorism (22), deci de la vag și neprecis, la mai transparent, mai direct inteligibil. Desigur că aceasta explică într-un fel alegerea pe care aveau s-o facă tocmai compozitorii legați de estetica lui Massenet, Franck, ori d'Indy, în timp ce piese în care *„urmînd linia timpului spre vag drama se interiorizează"*, iar *„tragicul se țese din umbre și penumbre"*, însemna o orientare programatică. Fascinați de un text care le da prilej să-și țească *„din umbre și murmur muzica"* (23), de irizația multicoloră care aureola simboluri (inelul din Pelléas, nestematele sau contrastul tenebre-lumină din Ariane et Barbe-Bleue), acești compozitori trăiau din plin voluptatea de a pune în joc întreaga paletă coloristică de care dispuneau prin rafinarea limbajului armonic în primul rînd, ca și prin ceea ce Schoenberg numea *Klangfarbenmelodien* (24). Valori subtile de expresie literară devin pretext și suport pentru procedee muzicale noi, încercate, amplificate, rafinate și necontenit subtilizate, cu fiecare prilej; în același timp muzica își încerca și ascuțea mijloace de expresie destinate să dezvăluie cutele cele mai intime ale sensibilității, sensurile adînci care străbat și pun în mișcare magma obscură din adîncurile sufletului omenesc. Ce fel de sensuri? Un sens profund emotiv în clamația de compasiune *„Si j'étais Dieu, j'aurai pitié du coeur des hommes"* care străbate ca un fior fluxul muzical-dramatic din Pelléas. Un sens lucid deliberat în comentariul lui Dukas la Ariane: *„Eliberarea costă scump deoarece ea este necunoscutul și omul va prefera întotdeauna un sclavaj obișnuit acestei incertitudini redutabile...; și apoi adevărul e că nu poți elibera pe nimeni; e preferabil de a te elibera tu însuți. Nu numai că aceasta e preferabil, dar numai aceasta e posibil"*[12].

Dialogul muzicii cu literatura pe lungimile de undă ale vagului, inefabilului, subtilului — dar și prețiosului — duce la un fel de transformare calitativă a magmei simbolice, direcționîndu-i anumite sensuri, detașînd printr-un spor de plasticitate unele sugestii cărora le amplifică murmurul, lăsînd altele să sclipească, să vibreze subliniat, ceea ce restrînge spectrul de ambiguitate al simbolului, îl face mai transparent, mai degrabă sesizabil, fără a-i răpi totuși aureolarea sugestivă; în același timp îi dă prezență, consistență, dimensiuni noi, vizuale și auditive deopotrivă. Într-un fel cu totul deosebit se vor înfățișa în drama lirică a lui

---

[12] „La délivrence coûte cher parce qu'elle este l'inconnu, et que l'homme préférera toujours un esclavage familier à cette incertitude redoutable...; et puis la verité est qu'on ne peut délivrer personne; il vaut mieux se délivrer soi-même Non seulement cela vaut mieux, mais il n'y a que cella possible." [cit. apud. (25)].

Debussy motive ca fîntîna, inelul, corabia care se îndepărtează de țărmuri, bătrînii cufundați în somnul lor mizer la gura grotei, întunecimile subteranelor, ori turmele purtate pe drumul ce nu duce la pășune, în materializarea sonoră pe care tuturor acestor motive le-o dă, cu sublinieri și estompări, muzica: după cum altfel se vor înfățișa nestematele descoperite de Ariana îndărătul fiecăreia din cele șase porți deschise succesiv, *materializate* în sclipirile sonore ale unor grupuri instrumentale diferite, ale căror variațiuni se succed pentru a culmina în izbucnirea scînteietoare a diamantelor.

Dramaturgia pare a slăbi — sau devine mai subtilă — în acest teatru muzical *al vieții interioare*, cufundată în ambianța fluidă a vag inefabilului lăuntric capătă o oarecare moliciune, încearcă un transfer al valorilor sale din dinamica acțiunii, într-un statism contemplativ, — după cum în *opera* expresionistă avea să se exacerbeze în contraste de extremă violență și permanentă încordare, o dată cu tendința de a fixa în expresie și a dezlănțui prin expresie pasiuni mari, totale, decisive. Este ceea ce, în aceeași perioadă, anunță pe scena *lirică* într-un contrast aproape flagrant cu voluptatea voalării expresiei din arta de extremă pudoare a sentimentului a lui Debussy, Salomeea, dar mai ales Elektra de Richard Strauss. Contrast în care se afirmă din nou și cu o forță sporită, de prim plan, acea contradicție internă activă rezultînd din permanenta confruntare a muzicii cu literatura în spectacolul muzical. Contrapunînd drama lui Debussy teatrului wagnerian, Romain Rolland vorbea despre *„o concepție franceză“* a teatrului muzical care tinde spre *„armonia artelor“* ce îl compun, cerînd *„ca balanța să fie ținută egal între poezie și muzică“*, iar dacă aceasta trebuie să încline, de preferat „în *profitul poeziei, această muzică mai conștientă și mai rațională*“ (26). Ceea ce Romain Rolland, contrapunîndu-i-l pe Debussy, spunea aici despre Wagner, la care muzica devine nucleul, focar radiant și centru atractiv al dramei, se confirmă, de data aceasta în cea mai apropiată vecinătate, și pe planul unei arte noi, dar nu mai puțin de filiație wagneriană cu cele două lucrări ale lui R. Strauss. În Salomeea muzica invadează drama cu o forță — pentru acea epocă extremă — care spulbera orice disimulare estetizantă a textului, devenind expresie dură și exaltată a pasiunilor; pentru ca în Elektra, cu atît mai intens cu cît de data aceasta în deplin acord cu poetul — duritățile verbale sînt pentru Hugo von Hofmannsthal instrument al transpunerii tragediei lui Sofocle într-o viziune psihologică modernă — să ajungă la violențe aproape biciuitoare, îndreptățind să se vorbească despre frenezia, despre progresia în oroare care face din aceasta o dramă a preversiunii răzbunării. Mijloacele acestei *invazii* sînt simfonizarea dramei pe suportul unui aparat orchestral gigantic, disonanțele și agregatele politonale, poliritmia și ca o notă specific germană, polifonia — *„polifonia psihică“* cum o numește compozitorul referindu-se la visul Clitemnestrei din Elektra — ca principal agent motric al torentului dramatic. Idealul mozartian de echilibru în frumusețe — *„... pasiunile, violente sau nu, nu trebuie să fie exprimate pînă la dezgust și muzica chiar și în situațiile cele mai îngrozitoare să nu supere urechea niciodată ...“* [cit. apud. (27)] — ceda într-o epocă plină de încordare ce năzuia spre absolutul expresiei dincolo de orice limite

convenite. Debussy părea că îl restabilește în spiritul unui hedonism tipic francez, cînd spunea, într-o convorbire din 1904 cu Paul Landormy, că *„muzica trebuie debarasată de orice aparat științific"* — spiritul constructiv al simfonismului german inclusiv wagnerismul ca sistem, era aici vizat — și afirmă că *„muzica ... trebuie* să facă plăcere"[13] fixînd aici cadrul unui ideal de frumusețe. Arta lui R. Strauss e la polul opus acestui hedonism. Pentru Debussy poezia însemna sugestie — ca atare reținere contemplativă. Pentru R. Strauss poezia e expresie — și anume în sensul wagnerian, poezie în acțiune; ca atare, muzica poate ajunge pînă la o exprimare halucinantă a pasiunilor, așa cum multor contemporani avea să le apară în Salomeea și Elektra.

Dar cu toate opozițiile de acest fel, cazuistica *operistică* a acestui prim deceniu schița un tablou unitar. Fenomenul literar implicat consuma seva simbolismului, colorîndu-se cu tenta unui anumit estetism *fin du siècle* în cazul lui Oscar Wilde sau Hugo von Hofmannsthal — prin Ștefan George legat de același filon mallarméan ca și Maeterlinck — sau înclinînd, sub același imbold spre potențialul polivalent de sugestie al artei simbolice, spre surse mai viguroase, mai concentrate — simbolismul atavic al baladei populare săcuiești în poemul dramatic al lui Béla Balázs pe care Bartók compune Cetatea prințului Barbă-Albastră (1911), simbolica motivelor de basm în Kascei (1902), Kitej (1907) și Cocoșul de aur (1908) de Rimski-Korsakov. Fenomenul muzical conjugat tindea, pe planuri diferite și cu nuanțări determinate de orientări estetice diferite, spre înnoire radicală a potențialului expresiv, mai ales în sens coloristic și *psihologic,* cadrul tradițional fiind spart cu hotărîre, de fiecare dintre compozitorii implicați, în armurile sale academice — de rigoare tonală, simetrie ritmică, de echilibru convenit în sonoritatea orchestrală.

Confruntarea muzicii cu literatura pe terenul spectacolului muzical în această primă etapă face posibil cel dintîi mare inventar, de idei, tendințe și mijloace, plecînd de la care, de-a lungul veacului modern, se dezvoltă muzica dramatică, dramaturgia muzicală, arta cîntului și a spectacolului muzical. Consolidînd însăși ideea de confruntare, permanența, necesitatea ei.

III.

Un tablou de extremă diversitate se înfățișează cercetării fenomenului *operistic* în deceniile următoare, al doilea și al treilea, ale secolului XX, constituind în economia acestui studiu o a doua etapă. Delimitarea nu este arbitrară. Dacă în prima etapă cadrele genului *liric* s-au lărgit considerabil, dar în limite care nu îl vor face de nerecunoscut în perioada următoare au loc o seamă de acțiuni *explozive* — încălcări expansive dincolo de orice cadre sau limite convenite — care cu toate că par mai întîi să fărămițeze orice concept unitar de operă, dramă

[13] „Il faut débarasser la musique de tout appereil scientifique. La musique doit humblement chercher *à faire* plaisir; il y a peut-être un grande beauté posible dans ces limites" (28).

lirică, tragedie muzicală, vor consolida în cele din urmă cadrul unui teatru muzical de extremă diversitate, capabil de a se reînnoi și reproduce proteic. Și iarăși într-un schimb activ de impulsuri cu mișcarea literară.

S-ar putea delimita mai întîi trei nuclee principale din care și în jurul cărora vor germina o seamă de experimente efemere, dar și realizări de o semnificație deosebită, susceptibile să deschidă drumuri de înaintare efectivă spre un pămînt încă necunoscut și totuși plin de făgăduințe. Un nucleu se încheagă în apele încă incerte ale expresionismului timpuriu (Salomeea și Elektra i-au anticipat vehemența, Erwartung — 1909 și Die glückliche Hand — 1908—1913 de Schoenberg, direcția de investigare psihologică a unor stări sufletești extreme de încordare, de preferință spaimă și angoază) dar, pe măsura dispariției mișcării expresioniste, se dezvoltă ramificat, împletindu-se cu alte tendințe. Al doilea nucleu se constituie în Franța în nemijlocit contact cu fenomenele care anunță, pregătesc și afirmă suprarealismul în literatură, cultivă un spirit dinamic, nonconformist, de *butadă aforistică* și manifest ostentativ, iradiat de grupul format prin 1916—1918 în jurul lui Guillaume Apollinaire, le Poète assassiné — Picasso, Diaghilew, Erik Satie sînt printre prietenii acestuia — are în centru, portstindard, pe Jean Cocteau, cel care în 1918 publica vestitul manifest al acestei avangarde, Le Coq et l'Arlequin în care se clama *„Vive le Coq"* — spiritul francez, *„A bas l'Arlequin!"* — electismul; iar în jurul lui Cocteau, cei șase — tineri, entuziaști, radicali: Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric, Durey și Germaine Tailleferre. În sfîrșit, al treilea nucleu — și nu cel din urmă ca importanță — disparat prin centrele unde se afirmă, unitar prin multe tendințe comune, dezvăluindu-se astfel organicitatea procesului unic care îl determină, este acela al operei naționale. Prin Leoš Janacek, Manuel de Falla, Prokofiev, Bartók și Kodály, Karol Szymanovski — un deceniu mai tîrziu și Enescu, Șostakovici, Martinu, ș.a., așa cum un deceniu înainte afirmase personalitatea lui Janacek, curentul nelimitîndu-se la o etapă, manifestînd de-a lungul epocilor continuitate și vitalitate — impune un mare potențial de creație, fără a se izola cu exclusivism în specific național și e deschis spre tot ce îl poate fecunda. În general cele trei nuclee nu se vor dezvolta fără a comunica între ele, fără a face schimb de valori, muguri ai expresionismului sau reflexe ale suprarealismului — ca și ale impresionismului și simbolismului — germinînd uneori în nucleul etnic, după cum suprarealismul va putea avea o componentă expresionistă și viceversa.

Toate cele trei nuclee sînt determinate de complexul fenomenelor social-economice care premerg și urmează primului război mondial, reflectînd într-un fel sau altul, într-o măsură mai mare sau mai mică, contradicțiile profunde ce pun în mișcare societatea vremii. Expresionismul e adeseori o reacție directă și vehementă împotriva acestor contradicții, obsesia absolutismului fiind revolta împotriva relativizării vieții umane, împotriva încălcării brutale a personalității omului, a spiritualității sale, în condițiile pragmatismului feroce al capitalismului. Suprarealismul a apărut ca o revoltă similară împotriva conformismului burghez, a folosit fronda, scandalul, ostentația, împotriva spiritului filistin;

sfîșia vălul iluziilor estetizante *fin du siècle*, combătea moliciunea contemplativă, afirma spiritul acțiunii îndrăznețe. La rîndul lor școlile naționale promovează și revolta și critica socială în cadrul luptei pentru eliberare și independență a popoarelor, năzuind spre afirmarea unei culturi proprii în acest cadru. Argumente în plus pentru o deplină solidaritate cu frontul literar — și artistic în general — al fiecăruia din aceste curente în teatrul muzical. De aici și o mai mare întrepătrundere de valori specifice, mai ales atunci cînd eficiența militantă este obiectiv conștient urmărit.

Drama muzicală expresionistă își conturează mai întîi sfera tematică cu cele două lucrări într-un act de Schoenberg — Erwartung și Die glückliche Hand, în cel mai deplin acord cu literatura expresionistă, textele fiind scrise (primul de Maria Pappenheim, al doilea de compozitor însuși) în spiritul dramaturgiei lui Kokoschka, August Stramm și Kadinsky. Asupra acestui material — care urmărește progresiunea unor stări sufletești din încordare crescîndă pînă la paroxismul groazei extreme, acțiunea exterioară fiind minimă — se aplică arta unui muzician de cel mai mare rafinament tehnic, ducînd pînă la ultimul termen tendința destrămării relațiilor funcțional-tonale în muzică, sondînd în pasta amorfă a unui stil atematic, în total cromatic și intervale de triton, în subtilizarea aproape infinitezemală a nuanțelor dinamice, în efecte de asimetrie ritmică și coloristică orchestrală, o nouă sintaxă muzicală — în această primă etapă prin negare, peste un deceniu și mai bine prin afirmarea de proceduri formale noi. Atonalismul, apoi dodecafonismul și tehnica serială, făurite în laboratorul abstract al gîndirii analitice de extremă acuitate, dar pe temeiul unor realități impuse de practica creației tocmai în confruntare cu o factură literară specifică, își vor căuta confirmarea deopotrivă în concert și pe scenă. Este interesant de semnalat tocmai aici un gest care duce și mai departe spiritul asociativ spre o sinteză audio-vizuală: în Die glückliche Hand Schoenberg prescrie proiecții luminoase, nuanțate prin alternări coloristice și dinamica intensității[14], ceea ce vădește o influență directă și foarte apropiată, în sensul abstractizării, a ideilor lui Kadinsky (*Über das Geistige in der Kunst* a apărut în 1912, un an înainte ca Schoenberg să termine noua sa dramă; fără îndoială că legătura sa strînsă cu cercul de la Blauer Reiter i-a permis să cunoască din timp aceste teorii).

Experiența celor două drame va fi lărgită cu Pierrot Lunaire (1912) — „melodramă pentru voce de femei". Lucrarea intermediară între *concertat* și *reprezentat*, pe texte ale poetului belgian Albert Giraud îmbibat de o prețiozitate estetizantă și de un *demonism* care erau deja valori desclasate în poezia vremii dar, l-au atras pe Schoenberg ca suport

[14] Anticipăm aici că se schițează o linie de continuitate în asemenea preocupări, de la Delacroix — care sugera „executarea unor simfonii, în timp ce se vor oferi ochilor tablouri frumoase, pentru a completa impresia" (29), la corespondențele simboliștilor, la muzica multor romantici, dar mai ales a lui Wagner („dramele mele sînt fapte de muzică devenite vizibile") apoi a lui Debussy, în care se poate vorbi de o adîncă implicare a vizualului, la experiența lui Scriabin în Prometeu, în sfîrșit prin acest moment schoenbergian, la întreaga scenotehnică de montaj din operele lui Weill și Křenek, la experimentele noi ale lui Nono și Berio, spre o vastă sinteză audio-vizuală într-un „Gest Electronic Total" întrezărită de Xenakis (30).

potrivit căutărilor sale de subtilizare a expresiei, de rafinare extremă a mijloacelor noi, pe de altă parte pentru viziunile halucinante, morbide și grotești continuînd linia preocupărilor dramelor sale într-un act — Pierrot Lunaire a fost adeseori considerat un moment de răscruce în evoluția muzicii dramatice moderne. Stilului de extremă libertate într-un atonalism absolut i se adaugă aici o mare economie de mijloace sonore (voce și șapte instrumente în quartet) și *cîntul vorbit* (Sprechgesang) ca procedee noi și cu lungi ecouri în muzica dramatică a anilor ce vor urma (stilul vocal din Erwartung și *declamațiile ritmice* ale corurilor vorbite din Die glückliche Hand abia pregăteau *cîntul vorbit,* așa cum a treia parte a melodramei *Das Sommerwindes wilde Jagd* din Gurre-Lieder îl anticipau oarecum incert).

Fără a fi o ramificație a curentului, dar primindu-i reflexele și concretizînd o tendință a vremii (legată și de condițiile războiului care impunea o reducere a mijloacelor de interpretare) Stravinsky va realiza cu Histoire du soldat (1918) *citită, jucată și dansată în două părți* o experiență în cercul aceloraşi preocupări. Patru interpreți, inclusiv recitatorul, și șapte instrumentiști — într-un dispozitiv pe scenă prescris în partitură de compozitor, se străduiesc să afirme noi procedee de acțiune muzical-scenică susținută de un fel nou de a trata muzica de cameră. Folosind o recitare liber ritmată ce alternează cu cîntecul și dansul (marș-tango-vals-ragtime) forme de concertino și coral, Povestea soldatului reactualizează tradiția melodramei din secolul al XVIII-lea într-o formă modernă, populară și de rafinament artistic în același timp. Poetul și povestitorul elvețian de limbă franceză Charles Ferdinand Ramuz (1878—1947) a fost colaboratorul lui Stravinsky, realizînd în anii războiului un text fantastic în care actualitatea se reflecta totuși nemijlocit. Era o nouă formulă de teatru muzical de care Kurt Weill și Křenek vor ști să profite în egală măsură ca de experiențele lui Schoenberg.

În sfîrșit, cu același caracter premonitar și experimental, cam în aceeași perioadă, reflectînd actualitatea imediată în aluzii antimilitariste, dar și în meditația asupra destinului uman — Arlecchino (1915) *capriciu teatral* în care rolurilor cîntate li se contrapune rolul principal vorbit, și Doktor Faust (1924) după piesa de marionete, cu un prolog vorbit, ambele de Ferruccio Busoni. În opoziție cu Schoenberg, pledoarie pentru antipsihologism și și pentru revenire la muzica absolută în spirit neoclasic, în teatrul muzical. Și aceasta va fi de asemenea una din tendințele perioadei ce vor urma, Hindemith ilustrînd-o în ultimele sale lucrări pentru scenă.

O sinteză a acestor acțiuni de pionerat, beneficiind de cuceririle lor, o vor încerca în deceniul al treilea compozitori ca Ernst Křenek, Kurt Weill și într-o primă perioadă — Paul Hindemith, în legătură cu teatrul epic al lui Bertold Brecht. Din această confruntare avea să se nască alternativa muzical-dramatică a teatrului de actualitate — Zeitoper. Mijloacele muzicale și dramatice, inclusiv procedele scenotehnice de montaj, mijloace cinematografice și cabaretistice, sînt subordonate țelurilor de critică socială cît mai directă și eficace. Șlagărul se instalează la loc

de cinste în acest context. Jonny spielt auf (1927) de Křenek, Dreigroschenoper (1928) și Aufstieg und Fall der Stadt Mahagony (1930) de Kurt Weill, ilustrează curentul, înregistrînd succese răsunătoare.

Începuturile operistice ale lui Paul Hindemith se consumă sub semnul violenței protestatare expresioniste și al neorealismului acestei Zeitoper, pe care îl pregătește într-un fel cu Mörder, Hoffnung der Frauen (1921) pe textul lui Kokoschka, Sancta Susanna (1922) după drama lui August Stramm și sketch-ul de o factură expresionist-suprarealistă Hin und Zurück (1917) text de Marcellus Schiffer, în care orchestra e redusă la un cvartet de suflători, muzica la parodie, dramaturgia la artificiul derulării acțiunii, ca pelicula aceluiași film, înainte și au rebours — de unde titlul.

Tendințelor simplificatoare ale acestei Zeitoper Schoenberg avea să le opună, într-o formulă de reacție-manifest, opera sa bufă într-un act Von heute auf morgen (1928) în care acțiunea de factură operistică și textul fără pretenții literare sînt contrapuse muzicii de extremă rigoare constructivă, serială, pigmentată stîngaci de ecoul ritmurilor de dans modern. Dar în paradoxul unei asemenea confruntări dincolo de intențiile sale imediate manifest-demonstrative, Schoenberg realizează, ca și în Trei satire pentru cor mixt (1925), eliberarea noii scrituri de încordarea tensiunii halucinante din dramele sale. Punct de plecare pentru tentativele mai tîrzii ale celor care îi vor urma drumul Wozzeck (1925) de Alban Berg în ansamblul unor atari căutări, rămîne însă realizarea care le va da girul și acoperirea capodoperei. Este interesant de consemnat faptul că Schoenberg a recurs în general în dramele sale la surse literare al căror text — obiect de disecție și experiment care nu obligă la nici o precauție?! — e în general de o valoare modestă, uneori îndoielnică. Și s-ar putea spune, ori presupune, că adevărata confruntare a muzicii cu literatura în acest cadru nu o va realiza Schoenberg tocmai pentru că i-a lipsit greutatea și valoarea unui termen literar-dramatic corespunzător. Și tocmai de aceea, el i-a elaborat termenul sonor în complexitatea potențialului său ca un germene, fără ca, în această primă etapă, să-l ducă pînă la deplina maturare. Schoenberg a avut geniul analitic și inventiv al elaborării, Berg — intuiția geniului creator.

Berg îl descoperea pe Georg Büchner — fragmentele lui dramatice, a căror incandescență de trăire și expresie le echivalau celei mai moderne actualități literare, fără să le anuleze realismul și vigoarea accentului social. Tensiunea dramatică, multitudinea de sensuri și adîncimi, care puteau să sugereze că în atît de relativa și necontenit condiționată existență individuală și socială a soldatului Wozzeck se concentra însăși absolutul și necondiționatul uman la cea mai mare putere, trebuiau să impună unui compozitor ca Alban Berg — trăind și gîndind în sfera concepțiilor expresionismului — o temă de *operă*. Fragmentarea întregului, ca și faptul că textul nu insistă și nu zăboveşte, schițează, subliniază incisiv și sugerează nuanțat stări psihologice de extremă diferențiere, *chemau* muzica și anume muzica pe care o plămădea gîndirea noii

școli vieneze. Cu această estetică și tehnica ei ce se elabora pas cu pas, în fiecare nouă confruntare muzical-dramatică, Alban Berg avea să demonstreze în Wozzeck forța de organizare, de sudare dramtică, pe care forma muzicală cea mai riguros — dar și cu adecvare — construită o poate avea asupra unui material literar aparent disparat în discontinuitatea dramaturgiei sale, dîndu-i o mare coerență și unitate. Și aceasta va rămîne una din marile cuceriri, revelatoare ale muzicii moderne în confruntarea ei cu literatura. Totodată o experiență creatoare care nu va mai putea fi reprodusă la un atare nivel decît pe un cu totul alt plan.

Ceea ce am numit *al doilea nucleu* face în această etapă experiența efemeră a unor lucrări colective — Le Beuf sur le toit (1920) și Les Mariés de la Tour Eiffel (1921), farse-balet concepute literar de Jean Cocteau, semnate simplu: *musique de six*. Fronda, scandalul, ostentația antiwagneriană și antidebussystă, neconformismul literar și muzical, apăreau și mai interesante și mai iresponsabile în grup. Într-o asemenea aventură, juvenilă deopotrivă prin valorile de șoc literare și muzicale aruncate în joc, avea să se consolideze legătura vie, creatoare, indestructibilă prin interpenetrarea modurilor proprii de gîndire, a compozitorilor și scriitorilor francezi solidari într-o generație. Și într-un îndelung proces de închegare și schimb de idei, valorile autentice nu vor întîrzia să se cristalizeze, acestea fiind o Antigona (1927) de Cocteau—Honegger sau Jeanne au Bûcher (1935) de Claudel—Honegger, Le Pauvre Matelot (1927) de Cocteau—Milhaud și Cristophe Colomb (1930) de Claudel—Milhaud, Les Mamelles de Tirésias (1947) de Apollinaire—Poulenc, Dialogues des Carmélites (1957) de Bernanos—Poulenc, sau La Voix humaine (1959) de Cocteau—Poulenc. Aceasta din urmă, proiectînd peste o jumătate de secol prototipul dramei expresioniste Erwartung. Ca formulă, nu însă ca estetică. Deoarece cu cît paralelismul pare mai strîns la o primă cercetare a celor două monodrame — monolog al unui singur personaj feminin, antrenat în evoluția dramatică determinată de firul unei stări pasionale unice, fără intervenții posibile să schimbe cursul, cu o periodicitate a fluxului emoțional care se traduce în secvențe muzical-dramatice ce acumulează în permanență efectul unic într-un crescendo spre culminația de angoază — cu atît deosebirile profunde între estetica uneia și alteia apar mai izbitoare. Efectul halucinant al expresiei în Erwartung are la bază dezvoltarea muzicală, continuul de esență simfonică, care domină, copleșește — ca importanță — chiar declamația extrem de subtilă și elaborată; în monodrama lui Poulenc balanța înclină încă o dată *în profitul poeziei* . . ., simfonia se reduce la intervenții scurte, fragmentate, de o coloristică orchestrală densă, variată, sugerînd subtextul psihologic fără a-l dezvălui, reținîndu-se de la orice dezvoltare, de la orice elan liric, este în permanență un complice al disimulării vehiculată de textul lui Cocteau, a cărui declamație rămîne esențială într-o artă de tălmăcire rafinată și nu vehementă a psihologiei. „*Mon cher Francis* — va exclama Cocteau — *tu as fixé, une fois pour toutes, la façon de dire mon texte*“ și aceasta trebuia să fie o calîtate esențială pentru ceea ce R. Rolland numise *o concepție franceză* a teatrului muzical.

În sfîrșit *nucleul etnic*. Procesele care se petrec aici sînt de o mare complexitate și nu vor putea fi prinse ca atare în unghiul propus de acest studiu decît parțial, rezervîndu-i-se mai tîrziu un amplu capitol. Dar unele fenomene pe care le înregistrează evoluția operei naționale în etapa de care ne preocupăm scot în evidență anumite fapte, le impun atenției chiar în acest context. Compozitorii care își fac debutul în acest cadru la sfîrșitul secolului al XIX-lea, sau în primul deceniu al secolului al XX-lea, trec în etapa imediat următoare printr-o evoluție, aș spune, chiar spectaculoasă, iar cei care intră în arena creației muzical-dramatice începînd cu al doilea sau al treilea deceniu al secolului, se afirmă prin valori și concepții care sînt la o distanță de o întreagă epocă față de ceea ce s-a creat — sau ar fi fost posibil să se creeze — cu abia un deceniu înainte. Acest salt e evident — bineînțeles că nu e exclusă o anumită continuitate în fiecare caz — în creația de operă a lui Janacek de la Sarka (1887) și Jenufa (1904) la Katia Kabanova (1921) Vulpișoara cap-șiret (1924), dar mai les Cazul Makropulos (1926) și Amintiri din Casa Morților (1928). Manuel de Falla a terminat în 1903 La vida breve, pentru a face apoi o evoluție radicală în baletele ulterioare, dar mai ales în *opera* El Retablo de Maese Pedro compusă între 1919—1913. Cercetarea acestui fenomen, care nu este întîmplător, s-ar putea amplifica. Deși cazul e sensibil diferit, evoluția lui Stravinsky în cadrul *perioadei ruse* reflectă un proces similar, chiar dacă *stratul* său mai apropiat de ceea ce am numi adîncirea și rafinarea artei în cadrul național și pe temeiul folclorului, exclude saltul spectaculos și înfățișează un proces de mai mare continuitate. Ca și cazul lui Bartók, care încă de la prima sa creație muzical-dramatică aduce cu sine experiența uriașă a cercetării științifice a folclorului, pe care a inițiat-o și a extins-o pe o suprafață impresionantă, în cea mai strînsă legătură cu procesele adînci de prefacere în gîndirea, arta și tehnica muzicală, care aveau loc în același timp și cărora avea să le devină unul dintre promotori, dezvăluind sensul genetic al structurilor populare pre-tonale și modale. Ceea ce întărea prin confluență tendința unei abordări noi, analitice, a conceptelor de bază ale muzicii: melodie, armonie, tonalitate și mod, ritm. Trecerea de la contemplarea *semănătoristă*, la analiza științifică a folclorului, a promovat o schimbare radicală de gîndire și în cadrul artei naționale, a deschis-o spre curentele de gîndire din muzica universală, pe care le-a alimentat cu un flux nou de idei, concepții, explicații, i-a deschis ei însăși perspective noi de creație, făcînd posibilă intrarea în circuitul universal a unor rezerve etnografice încă virgine, neexplorate și de un mare potențial. La o asemenea zonă de revărsare și intersecție va apare posibilitatea — de o copleșitoare importanță, așa cum am arătat-o cu alt prilej într-un studiu despre tragedia lirică enesciană (31) — tratării unei teme de largă semnificație și valabilitate universală incontestabilă, cum este Oedip, într-un cadru stilistic net determinat — dar nu unilateral și închis — de școală națională, căreia îi dă totodată certificat de naștere întru universal valabil. Oedip de George Enescu se situează în această perspectivă, pînă acum, în vîrful unei piramide care include ca puncte esențiale de sprijin cea ce poate fi socotit componentă națională în crea-

ția wagneriană și opera modernă franceză, ca și opera lui Bartók, sau a lui de Falla, ca și un Hagith (1912) de Szymanowsky, operele lui Janacek, parte din operele lui Prokofiev, Șostakovici, Werner Egk, sau Carl Orff[15].

BIBLIOGRAFIE

1. Dumesnil, René, *Histoire illustrée du Théâtre Lyrique,* Paris, Plon, 1953. p. 83.
2. Paumgartner, Bernhard, *Mozart,* Zürich, Atlantis-Verlag, 1940, p. 360.
3. Wagner, Richard, *Gesammelte Schriften und Dichtungen,* vol. 7, Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch, 1873, p. 118.
4. Combarieu, Jacques și Dumesnil, René, *Histoire de la musique,* vol. IV, Paris, Armand Colin, 1958, p. 85.
5. Zarifopol, Paul, *Pentru arta literară,* București, Ed. Funațiilor, 1934, p. 164—168.
6. Emmanuel, Maurice, *Pelléas et Mélisande,* Paris, Ed. Paul Mellottée, 1926, p. 30 și urm. passim.
7. Blaga, Lucian, *Fețele unui veac,* Arad, Ed. Libr. Diecezane, 1926, p. 92.
8. Blaga, Lucian, *Filozofia stilului,* București, Ed. Cultura Națională, 1924, p. 3 și 9 passim.
9. Emmanuel, Maurice, op. cit.
10. Wilhelm, Georg—Hegel, Friedrich, *Prelegeri de estetică* (trad. D. D. Roșca), vol. I, partea a II-a, secțiunea III, București, Ed. Academiei R.S.R., 1966, X_2, 121, p. 527.
11. Schoenberg, Arnold, *Harmonielehre,* Ed. a 3-a, Viena, Universal-Edition, 1922/1948, p. 502.
12. Ponente, Nello, *Klee,* Geneva, Skira, 1960, p. 38.
13. Valéry, Paul, *Variété II,* Paris, Gallimard, 1930, p. 170—171.
14. Valéry, Paul, *Variété III,* Paris, Gallimard, 1936, p. 19—20.
15. Thibaudet, Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours,* Paris, Stock, 1936, p. 486.
16. Bahr, Hermann, *Expressionismus,* München, Delphin-Verlag, 1920, p. 104—105.
17. Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung,* vol. I, Leipzig, Ed. E. Griesbach, Reclam, p. 340.
18. Schopenhauer, Arthur, *Neue Paralipomena,* Handschriflichen Nachlass, vol. IV. § 15, p. 31.
19. Wagner, Richard, *Beethoven,* în *Gesammelte Schriften,* vol. IX. Leipzig, Ed. E. W. Fritzsch, 1897.
20. Bergson, Henri, *Le Rire, Essai sur la signification du comique,* Paris, Alcan, 1931, p. 159.
21. Stein, Erwin, *Von Neuer Musik* (culegere, Köln, 1925), publicat ca anexă în H. H. Stuckenschmidt, *Musique nouvelle* (trad.), Paris, Coréea, Buchet/Chastel, 1956, p. 334.
22. Thibaudet, Albert, op. cit., p. 497.
23. Blaga, Lucian, *Fețele unui veac,* p. 92 și 98.
24. Schoenberg, Arthur, op. cit., p. 507.
25. Combarieu, Jean și Dumesnil, R., op. cit., vol. IV, p. 225.
26. Rolland, Romain, *Musiciens d'aujourd'hui,* Paris, Hachette, 1922, p. 200—201.
27. Paumgartner, B., op. cit., p. 363.
28. Landormy, Paul, *La musique française après Debussy,* Paris, Gallimard, 1943, p. 10.
29. Delacroix, Eugen, *Pagini de jurnal,* București, Meridiane, 1965, p. 142.

[15] Capitolele IV și V ale acestui studiu au apărut în *Lucrări de muzicologie,* vol. 2/1966, publicat de Conservatorul de Muzică „G. Dima" Cluj.

30. Xenakis, Yannis, *Notes sur un „geste élétcronique"*, în *La Revue Musicale*, Nr. spec. 244/1959.
31. Cf. Balea, Ilie, *Oedip şi criteriile capodoperei*, rev. Tribuna, Cluj, nr. 21, 27.V.1965; *Oedip şi „formulele" unui veac*, rev. Tribuna, Cluj, nr. 37, 16.IX.1965; *Confluences*, Revue Roumaine, Bucureşti, an. 1965, nr. 3.

Confrontation de la musique avec la littérature sur la scène „lyrique"

Ilie Balea

Résumé

Complétant un essai antérieur, lequel sous le titre „musique et littérature dans l'opéra contemporaine", qui vient de paraître dans le volume précédent de notre publication (Ouvrages de musicologie) (vol. 2—1966), les chapitres réunis ici représentent une synthèse historiographique et par conséquence une introduction au débat des rapports entre la musique et la littérature qui constitue, commençant avec la fin du XIX-ème siecle, une force dynamique dans le champs des arts modernes, un facteur décisif dans la cristalisation des formes nouvelles du theâtre musical contemporain. L'on poursuit le procés de formation des idées dominantes qui determinent l'ouverture, c'est à dire l'avancement de la littérature vers la musique ainsi que „l'ouverture" en sens inverse, dont l'influence constitue un concept moderne de l'opéra et du drame musical.

Сравнение музыки с литературой на ,,лирической'' сцене

И. Баля

Резюме

Дополняя предшествующее исследование, которое появилось в предыдущем томе нашего издания (Работы по музыковедению, том II, 1966) под заглавием ,, Музыка и литература в современной опере'', соединённые главы этой работы изображают историографический синтез и как таковой введение к обсуждению соотножений между музыкой и литературой, которая составляет начиная с конца XIX-ого века, одну динамическую силу в области современного искусства, решающий фактор в кристализации новых феноменов музыкального современного театра. Преследуется ход образования господствующих идей, которые определяют ,,открытие к музыке литературы, как и ,,открытие'' в обратном смысле, под влиянием которых образуется новое понятие оперы и музыкальной драмы.

Gegenüberstellung von Musik und Literatur auf der „lyrischen" Bühne

Ilie Balea

Zusammenfassung

Als Ergänzung zu einer vorausgegangenen Studie welche unter dem Titel „Musik und Literatur in der zeitgenössischen Oper" im II. Band unserer Veröffentlichung (Musikwissenschaftliche Arbeiten, 1966) erschien, stellen die vorliegenden Kapitel eine historiographische Synthese dar, eine Einleitung zur Auseinandersetzung mit den Beziehungen zwischen Musik und Literatur, welche seit dem Ende des XIX. Jahrhunderts eine dynamische Kraft im Bereich der modernen Künste bilden, einen ausschlaggebenden Faktor in der Herausbildung der neuen Formen im zeitgenössischen Musiktheater. Der Autor verfolgt den Entstehungsprozess der dominanten Ideen die die „Erschliessung der Literatur zur Musik", als auch die „Erschliessung" in entgegengesetzter Richtung bewirken, unter deren Einfluss eine moderne Auffassung der Oper und des musikalischen Dramas gebildet wird.

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA PRINCIPIILOR STRUCTURALE ALE CÎNTECULUI POPULAR ROMÂNESC VECHI

TRAIAN MÎRZA

I

Între multiplele laturi ale cercetării folclorului muzical românesc sînt foarte puține acelea care pot face abstracție de procesul complex al dezvoltării sale, de aspectul sedimentării în straturi a elementelor sale tematice și structurale, din cele mai vechi timpuri pînă în zilele noastre, ca și de acelea al suprapunerilor și interferențelor diferitelor sale categorii de creații. Într-o situație atît de evidentă, din necesitatea de a fi luate mereu în considerare, aceste aspecte devin obiect principal de cercetare conturînd o problematică, cum e cea a *originii și evoluției* folclorului nostru muzical, precum și o metodologie corespunzătoare. În contextul preocupărilor folcloristice de la noi astfel de probleme primesc o pondere tot mai însemnată; ele sînt subordonate unor scopuri multiple, între care și acela — de mare actualitate — de a realiza marea lucrare de sinteză care să dea o *privire istorică* asupra întregului folclor muzical românesc.

Integrat în aceeași sferă de preocupări, studiul de față își propune ca, după o sintetizare a datelor ce le oferă cercetările de pînă acum în această direcție, să aducă și o modestă contribuție în problema cunoașterii caracteristicilor și principiilor structurale a acelui stadiu din dezvoltarea folclorului nostru muzical care poate fi socotit stadiul deplinei sale închegări pe baza celor mai autentice surse, *forma clasică* a sa. Din multipla importanță pe care ar prezenta-o rezolvarea acestei probleme vom sublinia acum doar pe una de ordin metodologic și o alta de ordin documentar. Cea dintîi relevă faptul deosebit de important pentru cercetarea evoluției că, asemeni oricărui alt stadiu, și cel care ne preocupă nu poate fi conceput altfel decît *organic legat de ceea ce i-a premers* — ceea ce ne duce la înseși premizele constituirii folclorului nostru muzical, ca și *de stadiile ce i-au urmat*. Cea de a doua are un caracter de corolar; căci dacă principiile și caracteristicile structurale în cauză se dovedesc a fi mereu prezente în folclorul muzical românesc ele pot fi considerate ca cele dintîi care dezvăluie *gîndirea muzicală* a poporului nostru, *autenticitatea creației muzicale românești, legitățile intrinsece ale dezvoltării* ulterioare a muzicii populare românești și în virtutea cărora elementele din afară au fost și sînt asimilate.

Cercetarea care abordează probleme privind istoricitatea folclorului trebuie însă să țină seama și să releve dificultățile, limitele și condițiile

unei asemenea munci; ele țin de însăși natura creației populare (în genere) și de condițiile specifice ale culturii noastre din trecut. Căci în situația unor prea sărace documente și mărturii privitoare la folclorul românesc de dinaintea secolului XIX, cercetarea pe această temă este nevoită să se bazeze în principal pe materialul folcloric însuși (1 p. 14; 2 p. 330). Acest material apare, la rîndul său, ca unul ce prezintă el însuși limite dar și un imens avantaj. Limite, pentru că el nu include tot ceea ce a fost creat în decursul veacurilor; multe din realizările vechi au fost date uitării, iar din cele ce au fost transmise pînă în zilele noastre multe au ajuns pînă la noi în forme atît de schimbate încît nu mai păstrează decît urme vagi din epocile în care au fost create. Avantajul rezidă în schimb tocmai în ceea ce ni s-a păstrat, în bogăția tradiției încă vii sau consemnate, vădită mai cu seamă în varietatea genurilor folclorului românesc (genuri cu origine diferită în timp) și în bogata creație contemporană crescută organic din fondul tradițional. Astfel că deși investigațiile pe tema istoricității folclorului trebuie să pornească de la această realitate tîrzie, ea oferă totuși suficiente posibilități de reconstituire a etapelor precedente (2 p. 330). La acest avantaj, care privește toate domeniile folclorului va trebui să adăugăm și unul ce apare, în privința adîncimii în timp a investigației, ca o *posibilitate specifică muzicii.* Dacă, spre exemplu, pentru un domeniu ca acela al folcloristicii literare istoria folclorului românesc începe o dată cu cristalizarea limbii și a poporului român — respectiv, la începutul perioadei feudale (secolele VII/VIII—IX), (cf. 1 p. 15), analiza retrospectivă pe materialul muzical permite cercetării să coboare treptat către forme care duc în însuși pragul formării poporului român, la aspecte structurale pe care nu le putem explica altfel decît ca *moștenite,* precum și la forme care — prin arhaismul lor evident — amintesc de începuturile artei înseși.

Cîteva lucrări de muzicologie pe care le datorăm lui C. Brăiloiu, G. Breazul, Pr. I. D. Petrescu și Gh. Ciobanu abordează de altfel problema unui *fond muzical străvechi* — din care o parte se regăsește astăzi în folclorul copiilor mai tuturor popoarelor, iar altă parte — ce apare ca unul propriu lumii antice grecești, romane și tracogete — se regăsește în folclorul muzical românesc, în cel al popoarelor balcanice, precum și în vechea cîntare bisericească bizantină și gregoriană (4, 5, 6, 7, 8).

Acestui fond muzical străvechi i se adaugă și unul de ordin poetic-lingvistic, căci după cum arată Gh. Ciobanu, într-o recentă comunicare a sa, *sistemul de versificație* și *structura versificației populare românești* dovedesc a fi și ele — asemeni sistemului gramatical și fonetic — *moștenite din limba latină* (9).

Oricum, datele sînt suficiente pentru a releva încă o dată posibilitatea de investigație specifică muzicii și care permite plasarea începutului folclorului muzical românesc cu mult înainte ca acesta să-și îmbrace forma verbală prin intermediul limbii române.

O contribuție însemnată în problema istoricității folclorului nostru muzical o aduc acele studii care sînt special destinate *evoluției* lui. Urmărind procesul *ca atare,* în întregul folclor muzical (10), în cadrul cîte unui

gen, ca acela al cîntecului propriu-zis dintr-o anumită zonă folclorică (11), în cadrul cîntecului ritual de nuntă (12), ori în cadrul melodiilor de dans (13) și în mai mică măsură în corelația unor genuri (14) studiile respective se referă, într-o măsură mai mare sau mai mică, la *factorii* care înlesnesc evoluția muzicii populare, determină totodată pe bază de analize structurale și tematice și cîteva *stiluri istorice* ce se conturează în genurile analizate. Între factorii evoluției cei care au fost luați pînă acum în considerare sînt: *conținutul nou* ce se cere a fi exprimat prin cîntec, *variația* și, strîns legată de ea, *intențiile creatoare ale interpreților, contactul cu muzica altor popoare, contactul cu muzica cultă, întrepătrunderea stilurilor regionale, contaminarea, caracterul profesionist al execuției, rolul instrumentelor, moda, mijloacele moderne de difuzare s.a.* În legătură cu acești factori se impune observația că o sintetizare și o ierarhizare a lor după *importanța* ce o au în procesul evoluției și după *vechimea* lor rămîne încă un deziderat pentru etnomuzicologia noastră. De altă parte trebuie adăugat că pentru explicarea caracteristicilor structurale a diferitelor stiluri istorice aceeași factori nu sînt suficienți. Cîteva alte lucrări relevă astfel aspecte ale evoluției și caracteristici structurale ale unor stiluri istorice din unele genuri, cărora studiile destinate în mod special evoluției le-a dat o prea puțină importanță. Este vorba mai cu seamă de acea evoluție care a avut loc în cadrul *sincretismului*, de evoluția care se explică prin *filiația directă* a genurilor, precum și de acele caracteristici structurale ce se explică prin *raporturile dintre muzica populară și cea religioasă*. Considerînd că pentru cunoașterea cît mai precisă a muzicii noastre populare vechi este necesară luarea în considerare a acestor factori, ne vom referi în continuare — atît cît ne permite spațiul — asupra lor.

1. Este știut că în cea mai mare parte a lor producțiile folclorice apar ca o îmbinare intimă, într-un tot organic, a unor domenii de arte diferite: dans-poezie-muzică, dans-muzică, poezie-muzică; în termenul mai comun ele sînt considerate ca *producții sincretice*. Este constatat apoi că sincretismul este cu atît mai pregnant și mai complex cu cît avem de-a face cu producții de mai mare vechime. (Astfel sînt paparuda, drăgaica ș.a.). Remarcăm însă că deși sincretismul are *în unele* creații artistice un caracter *mai pregnant* și *mai complex*, folcloristica noastră a acordat o prea puțină atenție *evoluției* care a avut loc în cadrul acestui fenomen, evoluție vădită mai ales în *rolul de principal structurator* într-un tot organic a unuia sau altuia dintre elementele componente, în *raportul mai strîns* ori *mai liber* dintre aceleiași componente și dintre însești domeniile de artă sincretizate. Drept urmare, o serie de particularități structurale ale cîntecului popular românesc apar de-a dreptul ca nelămurite. Imaginea unei atari situații ne-o oferă citatul de mai jos pe care-l extragem din ultimul studiu, apărut la noi, pe tema raportului dintre text și melodie aparținînd cercetătoarei Mariana Kahane: „*Melodia se prezintă gata structurată, din forme mai vechi*, cu celule de tip binar, într-un tipar comun cu cel al textelor versificate. Este greu de spus acum *de ce* și *de cînd* este astfel constituită melodia ...“ (15 p. 149), (cursivul e al nostru, — *Tr. M*). Citatul apare cu atît mai semnificativ pentru problema în dezbatere cu cît el se referă la legătura dintre text și melodie într-un

gen ca bocetul, pentru a cărui execuție — se știe bine — motivele sînt destul de puternice și favorabile evadărilor din orice schematism; și totuși — precum rezultă din sus amintitul studiu — chiar și în acest gen melodia se prezintă gata structurată, din forme mai vechi...

Nelămurirea exprimată de acel *„de ce* și *de cînd* este astfel constituită melodia" rezidă de fapt în interpretarea curentă pe care folcloristica noastră o dă raportului dintre text și melodie în ceea ce numim cîntec popular, interpretare exprimată de altfel în continuarea citatului de mai sus: „...știut fiind că în cîntare textul și melodia iau naștere simultan printr-un proces desfășurat sub acțiunea bilaterală a celor două componente ale cîntecului..." (idem)[1].

Pentru lămurirea problemei în discuție considerăm că este necesar să arătăm că în accepțiunea muzicologiei contemporane *sincretismul exprimă diferite grade de legături* între muzică și celelalte arte.

După cum arată I. Rîjkin, pe o anumită treaptă a dezvoltării artei muzicale „sincretismul se manifestă în imposibilitatea muzicii de a se separa de literatură, în neputința de a atinge un asemenea nivel de maturitate în care muzica să reflecte singură, cu mijloace proprii și în mod veridic realitatea înconjurătoare. Lipsa de maturitate și de independență ce caracteriza muzica la începuturile sale determina legătura ei obligatorie cu textul poetic, dependența ei de acesta sau de dans" (17 p. 78). Într-o astfel de legătură — obligatorie, primară — fenomenele sincretizate sînt structurate într-un tot de către un element care le este comun tuturor, de către *ritm* în cazul legăturii dans-poezie-muzică, de *structura metrică și ritmică a versului* în legătura poezie-muzică. Acest sincretism primar a caracterizat arta primitivă, pe cea antică și în parte pe cea medievală, iar folclorul vreme foarte îndelungată. Urmele sale în folclor sînt atît de evidente încît studierea morfologiei acestuia nici nu poate fi concepută — fără riscul erorii — în afara legăturilor de odinioară. Nu întîmplător, astfel cele mai substanțiale contribuții la studiul structurii cîntecului popular românesc sînt tocmai acelea care pornesc de la realitatea sincretică poezie- muzică, nu însă îndeajuns, precum se va vedea, și cea dans-poezie-muzică.

Înlăturarea legăturilor originare și apoi atingerea acelui grad de maturitate a diferitelor domenii ale artei, cînd fiecare din ele dispune de mijloace și posibilități de realizare proprii și cînd — pentru exprimarea mai deplină a unui conținut — ele se asociază de bună-voie, fără ca una să fie subordonată alteia constituie rezultatul unui proces istoric îndelungat (cf. 17). Însușindu-și acest punct de vedere *Cursul de folclor muzical* al colectivului clujean arată astfel că „...pasul cel mai mare pe care l-a făcut în evoluția sa cîntecul popular este acela al emancipării totale a elementelor muzicale, emancipare care permite muzicii populare ca singură, prin mijloace artistice proprii să poată exprima gînduri și

[1] Citatul reia de altfel o idee exprimată într-un studiu anterior al lui G-h. Ciobanu și potrivit căreia cele două elemente (poezie și muzică) se unesc în cîntecul popular în vederea exprimării mai depline a aceluiași conținut, fără ca una să fie cubordonată celeilalte și aceasta pentru că și una și alta „...sînt arte care dispun de mijloace și posibilități de realizare proprii..." (16 p. 41).

sentimente omenești și pentru care mai înainte avea nevoie de cîte un intermediar . . ." (18 p. 164).

Rezultă prin urmare că în cadrul sincretismului se conturează grade diferite de legături la a căror poli se situează — de o parte — cele mai vechi, obligatorii, ce aparțin *sincretismului primar*, de cealaltă cele mai noi, evoluate, legăturile libere ce aparțin acelui grad pe care l-am putea numi *sincretism-asociativ*.

Distincția între grade este impusă în primul rînd de însuși obiectul studiului nostru care are în vedere cele mai vechi caracteristici și principii ale cîntecului popular românesc; în egală măsură însă distincția este impusă și de situația la care ne-am referit și în care aspecte structurale cu origină în sincretismul primar — deși just sesizate pe bază de analiză — apar, totuși, (teoretic) ca „nelămurite" în interpretările ce pornesc de la aspecte ce aparțin sincretismului asociativ.

2. Ideea unei evoluții pe baza filiației dintre genurile muzicii populare românești nu este necunoscută folcloristicii noastre. Între studiile care abordează această problemă menționăm pe cele ce le datorăm cercetătoarei Mariana Kahane, dintre care unul sesizează trecerea melodiilor ceremoniale de nuntă în repertoriul neocazional și unde ele au avut o evoluție mai rapidă (12), iar altul urmărește o evoluție de la cîntecul de leagăn la doină. (14). Problema care ne interesează în mod deosebit este însă aceea de a ști *care dintre genuri pot constitui* — prin arhaismul lor — *punctul de plecare în apariția și evoluția* celorlalte. În acest sens un interes deosebit îl reprezintă un studiu al lui Gh. Ciobanu care demonstrează înrudirea strînsă dintre ritmul dansurilor și cel al colindelor, ceea ce denotă „. . . vechimea și chiar originea lor comună . . .". În concluziile studiului său, autorul arată că „avînd o vechime indiscutabilă și bucurîndu-se de o neîntreruptă tradiție, *colindele pot alcătui . . . punctul de plecare pentru cercetări care să ne ducă la o mai bună înțelegere a întregii noastre creații muzicale populare*", adăugînd însă că *„rămîne de văzut care alte genuri mai pot contribui la lămurirea acestei probleme"* (19 p. 67), (cursivul e al nostru, — *Tr. M.*). În *Istoria literaturii române* recent editată aflăm, de asemenea, ideea că „. . . cele mai vechi moduri de realizare poetică românească s-au elaborat în cadrul manifestărilor sincretice ale obiceiurilor. Pe baza lor s-au dezvoltat categoriile folclorice de mai tîrziu" (1 p. 15). La acestea noi vom adăuga că cercetarea atentă a structurii unor cîntece populare românești conduce la concluzia că în evoluția pe bază de filiație directă a genurilor *punctul de plecare îl constituie adesea chiar folclorul copiilor*, gen considerat de altfel ca avînd cele mai adînci rădăcini istorice (3).

3. În contextul artei muzicale românești muzica religioasă apare ca una care se situează între muzica cultă și cea populară. Timp de peste un mileniu această muzică a răsunat mereu — sărbătoare de sărbătoare — în auzul poporului, iar în anumite părți ale țării și în anumite momente ale cultului religios cîntarea bisericească era executată de întregul popor. Dar cu toate că o astfel de ambianță culturală a favorizat firești și strînse raporturi între muzica bisericească și cea populară, aspectul a fost trecut cu vederea de către studiile destinate evoluției mu-

CONSERVATORIUL „G. DIMA" BIBLIOTECA

zicii populare. Relevîndu-i acum importanța dorim să aducem și precizările ce se impun.

Este de subliniat în primul rînd faptul că raporturile dintre cele două culturi muzicale au un caracter concret istoric și geografic. După cum atestă cîteva lucrări de muzicologie, în epocile mai vechi între aceste culturi raportul era unul de *filiație*. Într-un studiu mai vechi al său Gh. Ciobanu arăta, de pildă: „Trebuie presupusă — pentru epoca anterioară ivirii creștinismului — existența unor elemente modale, melodice și ritmice, comune întregei lumi antice, pe lîngă altele specifice fiecărui neam, care elemente s-au transmis atît muzicii populare cît și colindelor noastre populare." (7, 19).

Pentru epocile mai tîrzii, cînd cele două culturi se găsesc pe făgașe proprii, raportul dintre ele se schimbă; el devine unul de *înrîurire*, fie dintr-o parte ori alta, fie și o înrîurire reciprocă. În funcție de o serie de factori, între care unii sînt mai puțin cunoscuți, dar mai ales în strînsă dependență de sursa învățămîntului muzical bisericesc, raportul de înrîurire apare diferențiat în marile provincii istorice românești. În ținuturile extracarpatice ale țării unde muzica bisericească a fost cîntată, vreme îndelungată, în limba slavonă, apoi în cea grecească și în general de către cîntăreți instruiți în centre cu înfloritoare tradiție, raportul muzicii bisericești cu cea populară a fost mai puțin strîns și în general unilateral. În Transilvania însă, unde „românii n-au avut școli de cîntăreți bisericești, nici mănăstiri mari cu înfloritoare tradiție muzicală bisericească și nici legături atît de intense și de largi cu bisericile și mănăstirile grecești, învățămîntul muzical bisericesc era pur practic, tradițional; cîntăreții bisericești deveneau de obicei țăranii dotați... aceeași țărani care, în afară de biserică, cîntau bucuroși un întreg repertoriu de cîntece populare. Cînd, în mod inconștient acești cîntăreți împleteau motive bisericești cu motive populare, nu era cine să-i corecteze" (20 p. 85). Urmarea se desprinde de la sine: aici raportul dintre muzica bisericească și cea populară a fost cu mult mai strîns, iar înrîurirea reciprocă. Observarea atentă a unor cîntec populare românești din Transilvania ce aparțin unor genuri diferite (cîntece rituale de seceriș în partea de nord-est, unele cîntece rituale la înmormîntare, uneori și cîntece propriu-zise) indică astfel cîteva particularități structurale care nu pot fi explicate altfel decît ca urme ale unei înrîuriri din partea muzicii bisericești, după cum — în aceleași părți — cîntecul bisericesc atestă adesea influența celui popular.

În legătură cu cele de mai sus trebuie însă să precizăm că, în stadiul actual al cercetărilor comparative de la noi, încercarea de a rezolva în mod strict științific raportul dintre cele două culturi muzicale se izbește de o serioasă dificultate, și aceasta tocmai acolo unde acest raport apare cel mai strîns. Dificultatea rezidă în faptul că muzica de strană a Transilvaniei, în cea mai mare parte a sa, este inaccesibilă comparației, ea nu este încă culeasă și publicată. Abia cîteva colecții ce apar ca modeste excepții[2] cuprind doar versiuni schematizate, fără variantele ce se cîntă la sate.

---

[2] Este vorba de colecția lui D. Cunțan din Sibiu și cea a lui T. Lugojan din Arad.

II.

După considerațiile privitoare la posibilitățile de cercetare și la factorii care trebuie avuți în vedere pentru cunoașterea cît mai adîncă și multilaterală a structurii cîntecului nostru popular vechi ne vom opri — în cele ce urmează — asupra cîtorva aspecte și elemente care dezvăluie principii și caracteristici structurale mai puțin sau de loc relevate pînă acum. Elementele și aspectele pe care le avem în vedere în acest scop sînt: ritmul, raportul dintre vers și melodie și sistemul de structuri tonal-modale.

1. Ritmul

Caracterul obligatoriu al legăturilor sincretice de odinioară dintre dans-poezie-muzică, dans-muzică și vers-muzică a lăsat — precum arătam înainte — urme adînci în ce privește structurarea ritmică a muzicii noastre populare. Sesizarea acestor urme a dus la elaborarea unui însemnat număr de studii privind ritmica populară — cele mai multe și mai substanțiale ale lui C. Brăiloiu — datorită cărora teoria cîntecului nostru popular a codificat pînă acum cîteva sisteme ritmice distincte: un sistem ritmic *al copiilor*, un sistem *parlando* sau *silabic*, un sistem *aksak* și unul *apusean*.

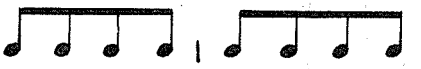
Cu această enumerare considerăm necesar să arătăm că *deși însemnate particularități deosebesc între ele aceste sisteme, alte aspecte le înrudesc îndeaproape*. De altă parte este de remarcat că aceeași enumerare nu include *ritmul de dans*, deopotrivă *diferit* ca și *înrudit* cu celelalte, dar încă necodificat de teoria noastră ca un sistem distinct. Ținînd deci seamă de aspectele care le unesc, se pare că în fond avem de-a face, nu cu o serie de sisteme, ci cu *unul* singur, mai cuprinzător, guvernat de principii cu rădăcini mult mai adînci decît le bănuim.

Între particularitățile care deosebesc totuși aceleași zise „sisteme" unele sînt de ordin secundar, ca de pildă raporturile matematice dintre timpii ritmici ai sistemului *aksak* ori *giusto-silabic*, ele sînt supuse unor frecvente fluctuații, pe cînd altele sînt guvernate de principii mai durabile. Sursa cea mai importantă a atari principii rezidă în *natura* acelui element care încă în condițiile sincretismului primar a căpătat importantul rol de structurator ritmic al cîntecului popular. În sincretismul dans-poezie-muzică și în cel dans-muzică acest rol l-a avut *dansul;* în sincretismul poezie-muzică rolul l-a avut *structura metro-ritmică a versului,* pentru ca în anumite condiții muzica să se structureze ritmic și singură, după legi ce-i sînt specifice numai ei (valorile de durată mai lungi decît durata obișnuită a silabelor din vorbire sau decît durata pulsațiilor ritmice din dans ș.a.).

După această clarificare ne vom referi acum la cîteva sisteme ritmice din a căror caracterizare dorim să desprindem și consecințele ce se impun în interpretarea unor structuri.

Sistemul care exprimă strînsa aderență dintre vers și melodie, respectiv rolul versului în structurarea ritmică a melodiei este cunoscut în teoria noastră sub termenul *parlando* (la Bartók), sau *silabic* (la Brăiloiu). O caracteristică distinctivă a sa o constituie folosirea cîtorva timpi rit-

mici: *scurt* (corespunzător duratei unei silabe din vorbire), *lung* și *lungit* și unde timpul ritmic lung și cel lungit rezultă pe calea *multiplicării* duratei timpului ritmic scurt. Astfel că, în vreme ce numărul de timpi ritmici (diferiți ca durată) ai unui rînd melodic bunăoară rămîne același — 6 sau 8 — valoarea globală a duratei lor *crește*, ajungînd la 9, 10, 11, 12 în *giusto-silabic* (parlando giusto) și mult peste în execuție *rubato*. Această particularitate o reflectă spre exemplu graficul de mai jos.

Forma de bază a ritmului	Schema ritmică a rîndului melodic	Nr. de timpi ritmici	Valoarea globală
măsurată		8	8
		8	10
liberă		8	12

Sistemul este considerat ca unuldin cele mai caracteristice pentru muzica noastră populară, el fiind prezent în mai toate genurile (vocale) și abundînd, în funcție de forma sa *măsurată* sau *liberă*, într-un gen sau altul.

În tendința de a reda grafic cît mai fidel particularitățile sistemului practica noastră de transcriere urmează principiului de a delimita celulele ritmico-melodice după perechea de silabe prin bare mici sau punctate, iar rîndurile melodice prin bare pline.

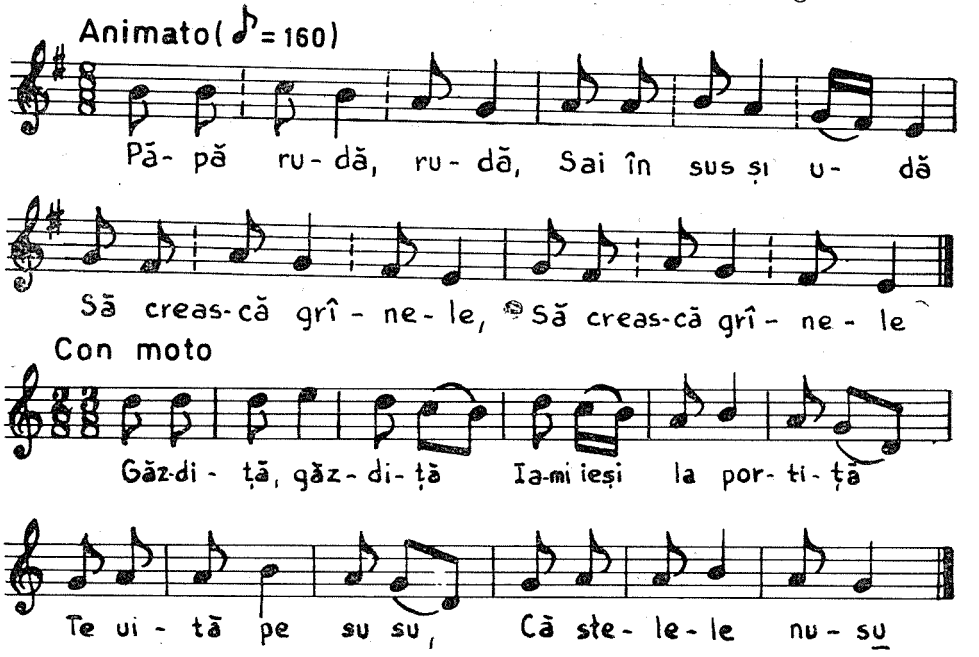
Studiile privind *ritmul de dans* sînt la noi cele mai recente. Atunci cînd ele aparțin muzicienilor (21; 15) ele descriu în fapt — fără a-l denumi totuși — un sistem ritmic distinct, unul *coregrafic* sau, atunci cînd muzica de dans îi urmează strict (abaterile sînt de altfel numeroase), unul *muzical-coregrafic*.

Pe lîngă forma sa măsurată sistemul se caracterizează, ca și giusto-silabicul, prin folosirea de regulă a două unități ritmice, una *scurtă* și cealaltă *lungă* cu durata exact dublă a celei dintîi. Dar spre deosebire de giusto-silabic în care valoarea de durată mai lungă rezultă pe calea multiplicării, în ritmul coregrafic aceasta rezultă în chip obișnuit prin *contopirea* a două unități scurte dintr-o serie dată, cea mai comună fiind seria de 8 optimi. În acest fel, numărul individualităților ictice, respectiv al timpilor ritmici (marcați prin pașii bătuți) în seria dată *scade*, valoarea globală a seriei rămînînd aceeași. Rezultatul este deci exact invers față de cel din ritmul silabic.

Deși creionat în ceea ce prezintă mai principal, sistemul a rămas, după cum mai arătam, necodificat de teoria muzicii noastre populare. Importanța sa se dovedește a fi însă de prim ordin în explicarea și dezvăluirea adevăratului element structurator dintr-o serie de genuri cu

Formula ritmică	Nr. de timpi ritmici	Valoarea globală
	8	8
	6	8
	5	8

ritm măsurat. Literatura noastră folclorică oferă într-adevăr cazuri de transcriere a unor cîntece vocale cu ritm de dans dar a cărui reprezentare grafică sugerează giusto-silabicul. Arbitrarul apare, desigur, cu atît mai evident cu cît în practica vie cîntecele cu o astfel de transcriere nu au nici un sens în afara sincretismului dans-poezie-muzică. Drept exemplificare dăm mai jos două cîntece[3,4] în transcriere originală:



[3] Extras din (20 p. 228).
[4] Ibidem p. 280.

În ambele cazuri ritmul aparține unei serii cu valoare globală de 8 optimi în care cîteva optimi s-au contopit — cîte două — pentru a da valori de pătrimi, respectiv:

Care este însă acea grafie care să oglindească natura coregrafică a acestui ritm, aceasta este o problemă rezolvabilă de la caz la caz, în funcție de evidența unui aspect sau altul. Mersul melodic și construcția motivică a *paparudei* din exemplul de mai sus pledează, de exemplu, pentru o compartimentare a ritmului în 2+6 optimi. Alteori se impun chiar aspecte neașteptate, cum este simetria de oglindă ritmico-melodică a celuilalt exemplu și care ar pleda astfel pentru compartimentarea 2+4+2 optimi.

În creațiile artistice ale copiilor rolul principal de structurator ritmic îi revine cînd *versului,* cînd acelor *dispozitive ritmice prestabilite* — cum le numește C. Brăiloiu (3 p. 66) ce amintesc de ritmul de dans și cărora versurile li se acomodează după numeroase și variate modalități. Cu acest aspect ritmul de copii se situează ca unul intermediar între giusto-silabic și ritmul de dans sau, s-ar putea spune că el aparține în egală măsură și unuia și altuia. Particularitatea sistemului pare să rezide astfel tocmai în această *elasticitate* a sa. Cît îi este de caracteristică elasticitatea o dovedesc și frecventele cazuri în care versuri de dimensiuni și alcătuiri metrice din cele mai diferite, aparținînd unor serii ritmice diferite se îmbină liber în cîte o piesă, dîndu-i acesteia un caracter *heterometric* și *polimorf.*

Și pentru că în partea întîia a studiului nostru anticipam că, în evoluția genurilor folclorice pe bază de filiație, punctul de plecare îl poate constitui chiar folclorul copiilor, reținem aspectul arătat mai sus, urmînd ca mai departe să constatăm care anume genuri dovedesc acest lucru.

2. Raportul dintre vers și melodie

Între multiplele aspecte care au fost luate în considerare în determinarea vechimii creațiilor muzicale populare românești, raportul dintre vers și melodie a suscitat cel mai viu interes.

Pe baza datelor deja cunoscute se poate astfel afirma că peste tot unde melodia populară se prezintă în unități morfologice (rînduri melodice) strict structurate de măsura versului popular clasic, de hexasilab

sau de octosilab, cu variantele lor catalectice, precum și de fracțiunile acestora — ca piciorul metric bisilabic și alte forme de fracționare (v. 16) avem de-a face cu cele mai vechi aspecte structurale și totodată cu o formă autentică a cîntecului popular românesc. În afara unor cazuri explicabile prin însăși funcția cîntecului, ca bocetul (uneori și doina) care favorizează dese evadări din schematism, orice abatere de la acest principiu de structurare a rîndurilor melodice, a formulelor și celulelor melodice de către versul clasic și fracțiunile sale pot fi socotite:

— fie ca un caz de melodie împrumutată,

— fie ca un stadiu evoluat al melodicii populare.

Ca o categorie aparte trebuiesc însă privite acele cîntece — fie ele mai vechi sau mai noi — în a căror strofe — alături de rîndurile melodice construite pe tiparul versului clasic — apar și *refrene* de sine stătătoare.

Sub aspectul dimensiunii lor (de la 2 la 12 silabe în colinde și mult peste în genul cîntecului propriu-zis) și sub aspect ritmic, aceste refrene fac excepție de la principiul de structurare enunțat mai sus, fapt ce-și cere desigur explicația. Consemnînd un rezultat, va trebui să ne referim în primul rînd la amintitul studiu al lui Gh. Ciobanu privitor la înrudirea ritmului colindelor cu cel de dans. În demonstrarea acestei înrudiri studiul se bazează în cea mai mare parte a sa tocmai pe analiza refrenelor, cele care dovedesc de fapt că nu sînt structurate întotdeauna de versul clasic și metrul său. Din concluzia autorului, aceea anume că înrudirea dintre ritmul colindelor și cel al dansurilor probează marea vechime a acestora și chiar originea lor comună, se poate deduce că în trecutul îndepărtat — cînd dansul, poezia și muzica erau nedespărțite în manifestările artistice ale omului (19) — colindele se și dansau, asemeni paparudei bunăoară. Problema cheie apare însă abia în clipa în care constatăm că, în afara unor colinde care merg pe același ritm cu cel de dans, multe altele au un ritm al rîndurilor melodice ce nu-și mai găsește astăzi echivalentul coregrafic. S-ar putea presupune astfel că vor fi fost altădată și dansuri de un caracter ceremonial, deosebite de cele curente, în legătură cu care a apărut și s-a dezvoltat și genul colindei, dar despre care astăzi nu mai știm nimic.

Formulînd această ipoteză opiniem totuși că este mai plauzibil să stabilim o legătură a colindelor, ca de altfel și a altor genuri cu structură asemănătoare, cu un gen viu al folclorului nostru, tot atît de vechi și înrudit cu dansul și pentru care elasticitatea ritmului și a structurii arhitectonice apare ca o caracteristică esențială a sa; acest gen este folclorul copiilor.

Ideea își cîștigă consistență pe măsură ce constatăm că acest principiu este regăsibil mereu în folclorul muzical românesc și mai cu seamă în cîntecul propriu-zis vechi cu refren din Banat și Bihor, ca și în cîntecul de stil nou al Munteniei subcarpatice. Ilustrăm această afirmație doar printr-un singur cîntec propriu-zis din Banat:[1]

---

[1] (20, p. 252).

Molto rubato (♪ = 152)

Rfr. I

Tri- mi - su- mi-a ba-dea dor, Pă- du- ri- ța-i ver-de

Rfr. I.

Pe frun-ză din vi- a lor, Pa-du-ri- ța-i ver- de

Rfr. II (♩ = 120)

Hai, hai, spic de grîu, la mîn- dra la brîu

Hai, hai, le- le Floa-re, i - ni- ma mă doa- re.

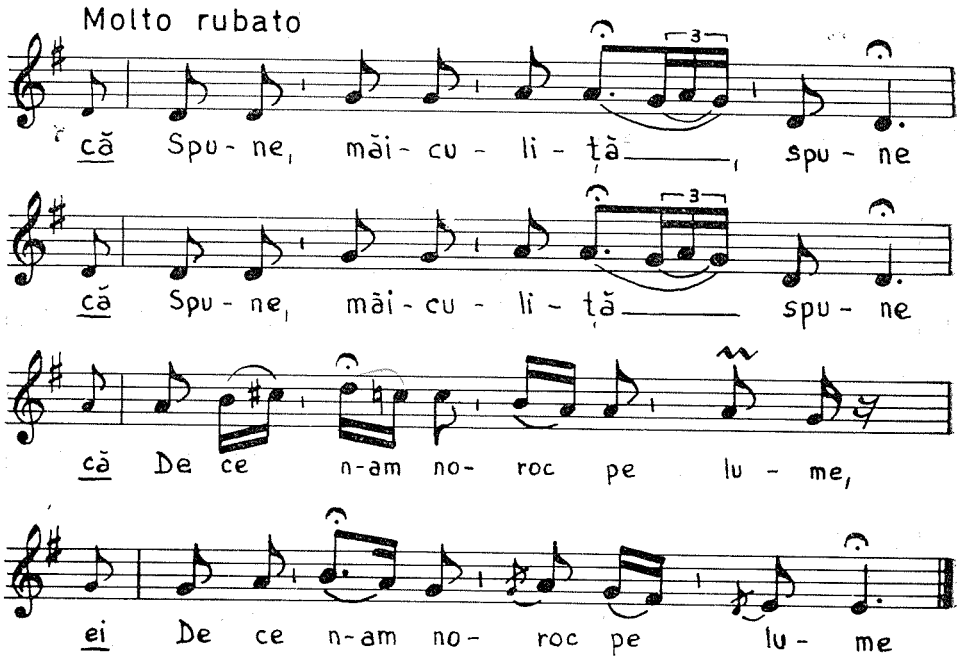
unde se constată un polimorfism al strofei, precum și un ritm, în refrenul II, ce amintește deopotrivă pe cel de copii și de dans.

În comparație cu cîntecele propriu-zise fără refren din Banat, cele cu refren apar ca mai evoluate. Rămîne totuși de stabilit dacă aceste refrene sînt întotdeauna un indiciu al evoluției genului respectiv sau sînt doar dovada transmiterii unui principiu mai vechi genurilor ce s-au constituit ulterior.

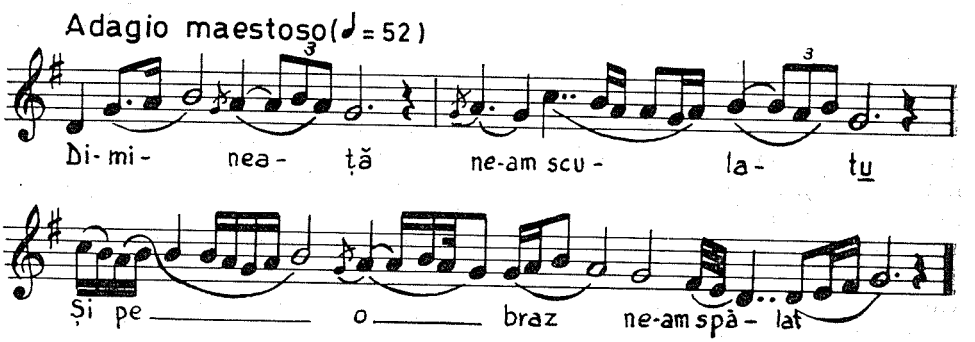
Un aspect al raportului vers-melodie încă puțin luat în seamă dar care relevă un alt principiu caracteristic pentru cîntecul nostru popular rezidă în forma *silabică* ori *melismatică* a melodiei. Cercetarea unui însemnat număr de melodii populare românești ne permite să constatăm că forma melismatică este strîns legată de forma măsurată sau liberă a ritmului, de pulsațiile acestuia (scurte, lungi și lungite), melismele mai dezvoltate desfășurîndu-se de regulă pe durata cîte unei pulsații mai lungi. Excepțiile sînt și în acest caz puține și se concretizează în special în cîteva tipuri de doine și cîntece propriu-zise cu o melodică mai dezvoltată dar de regulă cu un ritm liber. Este cazul doinei năsăudene în a cărei bogată ornamentație cercetătorii ei văd influența tehnicii instrumentale, a fluierului mai cu seamă (22).

În rest și în mod deosebit în cazul cîntecelor cu ritm măsurat sau cvasi-măsurat, de execuție colectivă, melismele largi care se desfășoară pe durata mai multor timpi ritmici indică neautenticitate, influență. Ilustrăm mai jos acest aspect structural relevat de relația vers-melodie prin două exemple. La primul din ele, un cîntec propriu-zis, constatăm: a) rînduri melodice strict structurate de vers; b) celule melodice structurate

și ele de piciorul metric al versului; c) pași melodici de la două la două optimi, ce amintesc astfel un principiu caracteristic melodiei din folclorul copiilor; d) melisme care aparțin întotdeauna cîte unei singure pulsații ritmice (fie ea scurtă sau lungă) și care — laolaltă — indică autenticul, forma clasică a genului respectiv[1].



Celălalt[2] exemplu este un cîntec ritual de seceriș din Năsăud cu fragmente melodice nestructurate de vers și cu melisme care se desfășoară pe durata mai multor timpi:



[1] (20 p. 201).
[2] (20 p. 277—278).

În acest caz este vorba desigur de o melodie dată și care provine în mod neîndoios din cîntarea de strană; pentru suflul mai larg al melodiei, versurile populare ce i se atașează se dovedesc a fi prea scurte, de unde și aceste melisme, neobișnuite pentru autenticul cîntec popular. Exemplele ar putea fi desigur înmulțite și pentru un caz și altul; ne mulțumim însă a arăta acum că în ținuturile extracarpatice ale țării, cîntecele cu melisme ce se desfășoară pe durata mai multor timpi dovedesc mai întotdeauna și o influență orientală, laică sau bisericească, vădită mai cu seamă în frecventele lor scări cromatice.

3. Legitățile sistemului de structuri tonal-modale

Marea bogăție a structurilor tonal-modale din folclorul muzical românesc a fost deseori consemnată în literatura noastră de specialitate. Este cunoscut de asemeni faptul că datorită acestei bogății, folclorul muzical românesc prezintă numeroase elemente comune (scări mai ales) cu culturi din cele mai diferite, dar că, în același timp, el prezintă și aspecte care-l deosebesc principial de ele. Pentru a rămîne la probleme mai apropiate nouă să ne referim de pildă la pentatonie, comună folclorului românesc celui maghiar, ca de altfel și altor popoare. Dar pe cîtă vreme pentatonia din folclorul vechi maghiar își datorește materialul său sonor principiului de *transpunere la cvinta inferioară* a unor scări prepentatonice, pentatonia din folclorul nostru este rezultatul unei *treptate amplificări* — superioare și inferioare — a unor nuclee și structuri arhaice. În folclorul muzical românesc această amplificare poate fi urmărită pas cu pas, în evoluția istorică a întregului patrimoniu folcloric, în multitudinea variantelor unui tip melodic, ca și în cadrul uneia și aceleeași melodii.

Dar, elementul care dezvăluie în chipul cel mai pregnant originalitatea creațiilor muzicale ale poporului nostru sub aspect tonal-modal este *sistemul de cadențare*. În cîntecul popular românesc — în cel cu formă strofică precisă mai ales — acest sistem apare în strînsă legătură cu structura arhitectonică; el exprimă un fel specific de realizare a unității formei printr-o dialectică opoziție a unor centre generatoare de tensiuni și care se cer rezolvate adesea pe un sunet străin celor opuse între ele anterior. În forma cea mai simplă a sistemului expresia concentrată a sa o reprezintă o scară bitonică în relație de terță mică coborîtoare; *Sol-Mi*. Într-o formă mai complexă expresia sa concentrată o reprezintă scară tritonică *Sol — Re — Mi*, ce sintetizează deja toate cadențele modale din cîntecul popular românesc cu caracteristicile *bipolarități tonale* (cea a cvartei Re-Sol, cea a terței mici descendent *Sol-Mi* și cea a secundei mari Re-Mi). Enumerarea acestor cadențe și a principiilor ce decurg din modul în care ele se concretizează sînt arătate pe larg într-o lucrare anterioară a noastră (23), încît repetarea lor aci apare ca inutilă.

În legătură cu aceeași problemă dorim să adăugăm cîteva aspecte relevate nouă de cercetări ulterioare amintitei lucrări. Este vorba de un aspect particular al cîtorva cîntece propriu-zise românești din partea de sud a Transilvaniei, care prezintă în structura lor tonală atît sistemul de cadențare amintit — cît și principiul transpunerii la cvinta inferioară[1]. Ilustrăm acest caz cu un cîntec (20, p. 220):

Andantino

Să - ra - că i - ni - ma mea

Să - ra - că i - ni - ma mea

Iar a prins a ma du - rea

Iar a prins a mà du rea

Dacă sintetizăm elementele care conturează, în cazul de mai sus, sistemul de cadențare ajungem la scara tetratonică: *La-Sol-Mi-Re* și care amintește de caracteristica structură tonal-modală a melodicei olteneşti (24) și în parte a celei năsăudene și bucovinene. Dacă aducem apoi într-o sinteză și scările ce sînt expresia concentrată a sistemului de cadențare avem deja o imagine a evoluției acestuia, de la forma sa cea mai simplă la cea mai complexă:

Sol — Mi
Sol — Mi — Re
La — Sol — Mi — Re

Se poate deci considera că germenul unui sistem de cadențare complex îl constituie fie forma cea mai simplă, a cărei expresie concentrată amintește de caracteristica *formulă a copiilor*, fie însăși scara tetratonică, atît de caracteristică melodicei românești. Este însă de remarcat că vir-

[1] Este de observat că deși principiul transpunerii la cvintă inferioară este o caracteristică esențială a muzicii populare vechi maghiare el nu este străin folclorului românesc. În afara unor certe preluări din folclorul maghiar el se datorește adesea fie unei tehnici instrumentale, fie construcției simetrice a unor moduri (ionicul, doricul, frigicul), fie și faptului că este virtual inclus în unele structuri arhaice în care cvinta are un rol însemnat. (ca în melodica hunedoreană a cîntecului propriu-zis).

tualitățile acestei tetratonii au rodit, nu în melodica Olteniei subcarpatice unde această structură apare în formele ei cele mai clare și unde ea este o caracteristică tuturor genurilor (20), ci în melodica unor ținuturi învecinate și îndeosebi în genul cîntecului propriu-zis, mai puțin tributar celorlalte. Sistemul specific de cadențare al melodiilor cu structură de cvintă este totuși un indiciu a le considera ca autentice românești.

Drept încheiere dorim să subliniem multitudinea și complexitatea aspectelor structurale încă puțin cunoscute ale cîntecului popular românesc vechi ca și necesitatea elaborării a noi lucrări menite să fundamenteze științific marea lucrare de sinteză care să permită o cît mai cuprinzătoare privire istorică asupra întregului nostru folclor.

BIBLIOGRAFIE

1. * * * *Istoria literaturii române.* I. Folclorul... București, Ed. Acad. R.S. România, 1964.
2. Ruxăndoiu, P.: *Discuții în legătură cu periodizarea literaturii populare* în *Revista de etnografie și folclor,* t. 10 nr. 3 București, 1965.
3. Brăiloiu, C.: *Ritmica copiilor. Noțiuni introductive,* în *Studii de muzicologie* vol. I. București, Ed. muzicală, 1965.
4. Breazul, G.: *Folclorul muzical. Temeiuri etnice și sociale* în *Muzica românească de azi.* București 1939.
5. Pr. Petrescu, I. D.: *Condacul nașterii Domnului... studiu de muzicologie comparată.* București, 1940.
6. Ciobanu, Gh.: *Elemente muzicale vechi în creațiile populare românești și bulgărești* în *Studii de muzicologie* vol. I. București. Ed. muzicală, 1965.
7. — *Colindele și muzica religioasă în „Biserica ortodoxă română* LXV nr. 1—3, București, 1947.
8. Rusu, L.: *Perspective și preocupări teoretice în istoria muzicii românești* în *Studii de muzicologie* vol. II. București Ed. muzicală, 1966.
9. Ciobanu, Gh.: *La structure du systeme de versification roumaine; sa relation avec la versification latine:* (comunicare la) *VII Congres international des sciences antropologiques et ethnologiques.* Moscova, 1964, 3—10 august.
10. — *Despre factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare,* în *Revista de folclor* an. I nr. 1—2 București, 1957.
11. Carp, Paula: *Cîteva cîntece de ieri și azi din comuna Bătrîni* în *Revista de folclor* an. II nr. 1—2 București, 1957.
12. Rodan Kahane, Mariana: *Cîntece și jocuri de nuntă din Ținutul Pădurenilor, regiunea Hunedoara* în *Revista de folclor* an. I. nr. 1—2 București, 1956.
13. Suliţeanu, G.: *Factorii evoluției muzicii dansurilor populare* în *Revista de etnografie și folclor* t. 11 nr. 4 București, 1966.
14. Kahane, Mariana: *De la cîntecul de leagăn la doină* în *Revista de etnografie și folclor* t. 11 nr. 2 București, 1966.
15. Kahane, Mariana: *Un aspect al legăturii dintre text și melodie în cîntecul popular românesc* în *Revista de etnografie și folclor,* t. 11 nr. 2 București, 1966.
16. Ciobanu, Gh.: *Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc* în *Revista de etnografie și folclor,* t. 8 nr. 1—2 București, 1963.
17. Rîjkin, I. I.: *Corelația dintre imaginea unei lucrări muzicale și clasificarea așa-ziselor „forme muzicale"* în *Probleme de muzică.* Traduceri și referate din publicațiile sovietice nr. București, 1956.
18. Nicola, I. R.-Szenik, Ileana-Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical* partea I. cap. VII, București, Ed. did. și pedag. 1963.

19. Ciobanu Gh.: *Înrudirea dintre ritmul dansurilor şi al colindelor* în *Revista de etnografie şi folclor* an IX. nr. 1 Bucureşti, 1964.
20. Soima, Gh.: *Funcţiile muzicii liturgice* Sibiu Ed. Revistei teologice, 1945.
21. Bentoiu, P.: *Cîteva consideraţiuni asupra ritmului şi notaţiei melodiilor de joc româneşti* în *Revista de folclor* an. I. nr. 1—2/1956.
22. Zamfir, C.-Dosios, V.-Moldoveanu, E. Nestor: *132 Cîntece ói jocuri din Năsăud,* Bucureşti, Ed. Muzicală, 1958.
23. Mîrza, Tr.: *Cadenţe modale finale în cîntecul popular românesc în Studii de muzicologie* vol. II. Bucureşti, Ed. muzicală, 1966.
24. Kahane, Mariana: *Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică* în *Revista de etnografie şi folclor* t. 9 nr. 4—5/1964.

Contribution à la connaissance des principes structurels de l'ancienne musique populaire roumaine.

Traian Mîrza

Résumé

Aprè avoir montré les conditions spécifiques au recherches dans le problème de l'historicité — après un aperçu critique sur la littérature destinée à l'évolution de la musique populaire, l'essai s'occupe de quelques facteurs, pris plus ou moins en considération, mais qui contribuient à une meilleure connaissance de l'ancien chant populair roumain. Ces facteurs sont: évolution basée sur la filiation directe des genres, évolution qui a eu lieu dans le cadre du syncretysme (syncretysme primaire et syncretysme associatif, le contact avec la musique religieuse. Dans la seconde partie de l'essai sont indiqués quelques principes structutels qui sont relevés par le rythme, la relation entre vers et mélodie, et le système des structures tonales-modales. En conclusion on souligne la nécessité d'élaboration de nouveaux esais sur lesquels l'on puisse fonder un grand ouvrage de synthèse embrassant une large vue historique sur l'ensemble du folklore musical roumain.

Вклад в оэнакомление структуральных принципов старинной румынской народной песни

Траяан Мырза

Резюме

После указания специфических условий и критического обзора литературы относительно эволюции народной музыки, работа занимается некоторыми вопросами мало или совсем не принятые во внимание, но которые способствуют улучшению старинной румынской народной песни. Эти факторы следующие:

— Эволюция на основе непосредственного нисходящего родства жанров.
— Эволюция, которая возникла в рамках синкретизма (первоначальный и ассоциативный синкретизм).
— Связь с религиозной музыкой.

Во второй части работы показаны несколько структуральных принципов, выявленных ритмом, связью между стихом и мелодией и системой ладо-тональной структуры. В заключение подчёркивается необходимость разработки новых работ, на основе которых можно осуществить синтетическую работу с исторической точки зрения над всем румынским музыкальным фольклором.

Beiträge zur Kenntnis der Strukturprinzipien des alten rumänischen Volksliedes.

Traian Mîrza

Zusammenfassung

Nachdem die spezifischen Forschungsbedingungen des Problems, von geschichtlichem Standpunkt aus dargestellt werden und nach einer kritischen Betrachtung der sich auf die Entwicklung der Volksmusik beziehenden Literatur, befasst sich die Studie mit einigen wenig oder gar nicht beachteten Faktoren, die aber zu einer besseren Kenntnis des alten rumänischen Volksliedes beitragen. Diese Faktoren sind:

— Die Entwicklung die auf unmittelbare Filiation der Gattungen beruht.
— Die Entwicklung im Rahmen des Synkretismus (primärer und assoziativer Synkretismus).
— Der Kontakt mit der kirchlichen Musik.

Im zweiten Teil der Abhandlung werden einige Strukturprinzipien dargestellt, welche durch den Rhythmus, den Zusammenhang zwischen Vers und Melodie, als auch durch das tonal-modale Strukturensystem hervorgehoben werden.

Im Abschluss betont der Verfasser die Notwendigkeit der Ausarbeitung neuer Studien auf Grund derer die grosse Synthesearbeit realisiert werden kann die einen geschichtlichen Überblick der gesamten rumänischen Musikfolklore ermöglichen soll.

AMPLIFICAREA STROFEI MELODICE ÎN UNELE TIPURI ALE CÎNTECULUI PROPRIU-ZIS

ILEANA SZENIK

În procesul de evoluție al cîntecului propriu-zis iau naștere forme din cele mai variate, din ale căror trăsături esențiale se pot desluși unele principii de transformare cu caracter general.

Cercetările întreprinse în problema evoluției (ne referim la studii apărute în tipar) urmăresc procesul de transformare fie pe viu, în repertoriul unei localități (5) sau al unui individ (20), fie pe baza confruntării unui material tipărit și de arhivă (13). Ele relatează o seamă de aspecte ale procesului de transformare, dar nu-și propun nici să adîncească vreunul din aspectele multiple, nici să tragă concluzii cu caracter de generalizare. Lipsurile în această direcție a cercetărilor sînt menționate de însăși autoarea unuia dintre studii: „Rămîn de cercetat adînc și pe baza unui material bogat, pe lîngă alte aspecte concrete ale evoluției, cauzele multiple și modalitățile complexe ale procesului care a dus la transformarea atît de puternică a cîntecelor din comuna Bătrîni în decurs de numai cîteva decenii, . . ." (5, p. 63).

În prezenta lucrare urmărim unul dintre aspectele cele mai evidente ale transformării, în cîteva tipuri de cîntec propriu-zis și anume acela al amplificării strofelor melodice. Ne-am bazat pe materialul apărut în tipar, completîndu-l cu melodii din culegeri personale[1]. În alegerea tipurilor pe care le vom trata ne-am călăuzit după anumite criterii structurale unitare și anume: melodii concepute în *sistemul pentatonic* anhemitonic, versiune *re-mi-sol-la-si;* cu un sistem de cadențare specific, care se caracterizează prin prezența unei bipolarități între sunetele *sol-mi,* cunoscută sub noțiunea de „paralelism major-minor" și care, în formulele cele mai caracteristice, primește un aspect mai pronunțat datorită afirmării sunetului *re,* cvarta de sprijin al lui *sol.* Trăsăturile cele mai generale și totodată cele mai stabile în timp ale acestei familii de melodii sînt cele ale sistemului de cadențare, derivate din legitățile sistemului pentatonic anhemitonic. Pînă cînd sistemul de cadențare asigură stabilitatea pe plan tonal-modal, pe plan melodic aceasta se realizează prin formule caracteristice, elemente ce nu sînt înlăturate în procesul evolutiv ci doar variate și îmbogățite. Puterea vitală a sistemului de cadențare specific versiunii sistemului

[1] Din aproximativ 1500 melodii studiate au fost alese pentru analiză și confruntare 224, dintre care 119 stau la baza concluziilor trase.

pentatonic se relevă și prin faptul că el se impune și în structuri modale derivate din pentatonie, cu diferite caractere și cadențe modale: eolice sau frigice pe treapta a VI-a (17)[2]. Trebuie să menționăm însă că procesul evolutiv afectează uneori chiar și sistemul de cadențare, după cum va reieși din cazurile mutării unor cezuri pe alte trepte.

Tipurile tratate aparțin uneia dintre cele mai vechi și răspîndite familii melodice din patrimoniul muzical românesc, în care procesul evolutiv se afirmă în mod deosebit; ele sînt supuse unei intense transformări chiar și în zilele noastre, ceea ce arată marea lor vitalitate. Datorită acestui fapt a fost posibilă urmărirea amplificării strofei melodice în grupe de variante ce includ forme de la cele mai arhaice pînă la cele mai noi, punctul de plecare în sesizarea transformărilor fiind forme aparținînd stilului vechi. Bineînțeles, deducerea transformărilor din cîntecele de stil vechi este valabilă numai pentru cîteva tipuri, ea fiind totodată numai una din posibilitățile de clarificare a originei cîntecelor de stil modern și nou. Această lucrare o considerăm ca fiind o contribuție în această problemă, urmînd ca în viitor să lărgim sfera cercetării noastre și în alte direcții.

Modificările strofei melodice se încadrează în curentul general și specific al evoluției cîntecului propriu-zis și se caracterizează prin tendința de *amplificare* a dimensiunii cîntecului (6). În urmărirea amplicării strofei melodice s-a impus în mod natural și o studiere pe unități mai mici, adică pe rînduri melodice. Prin urmare, problemele dezbătute au fost orînduite în tratare în felul următor:

I. Modificări ale rîndului melodic
II. Principiile de amplificare ale strofei melodice
III. Formele amplificate ale strofei melodice.

I. Modificări ale rîndului melodic

Tiparul clasic al versului popular (tetrapodia pirică în cîntecul propriu-zis), plăsmuit din legitățile limbii române (7, p. 51.) se dovedește a fi unul din elementele cele mai stabile ale cîntecului care, cu toată rigurozitatea sa corespunde transmiterii unei tematici din cele mai diferite, și în epoci diferite.[3] Pentru satisfacerea cerințelor gustului popular artistic transformat, care preferă forme de dimensiuni mai mari, în text apar fenomene ce nu afectează în fond tiparul clasic al versului. Acestea sînt:
A. dublarea, sau
B. apariția refrenului literar, de dimensiuni diferite.
Acestor fenomene pe plan muzical le corepund diferite modificări ale rîndului melodic.

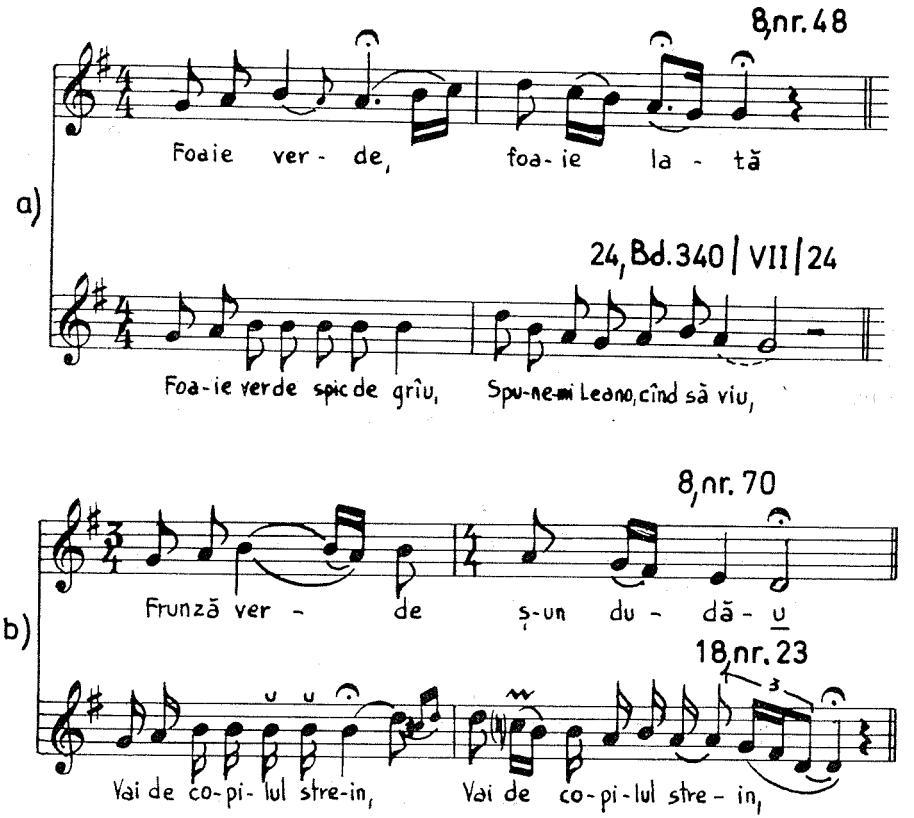
A. *Dublarea* este atașarea a două versuri de dimensiuni obișnuite, ce se vor cînta pe un singur rînd melodic *amplificat interior*. Amplificarea se petrece pe parcursul rîndului, înainte de apariția sunetului de cadență,

---

[2] În cursul tratării nu vom intra în amănunte asupra diferitelor fluctuații ale trăsăturilor modale prezente la o variantă sau alta, ce se datoresc caracterului fluctuant al pienilor.

[3] Excepție fac creațiile cu versuri mai ample ale unor poeți populari; ele însă nu au devenit generale în practica populară.

într-o strînsă interdependență între vers și melodie: fiecărui vers îi corespunde cîte un motiv melodic, care înainte s-a cîntat pe un emistih al versului. Amplificarea melodică are loc prin repetări de sunete, de celule sau prin introducerea unor celule melodice noi. Cele două fragmente amplificate — fiecare avînd dimensiunea unui rînd melodic — se cîntă, de cele mai multe ori, într-un singur suflu, cezura așezîndu-se pe același sunet ca în forma inițială. Alteori, primul fragment are un sunet prelungit la sfîrșit, luînd naștere astfel o cezură nouă interioară.



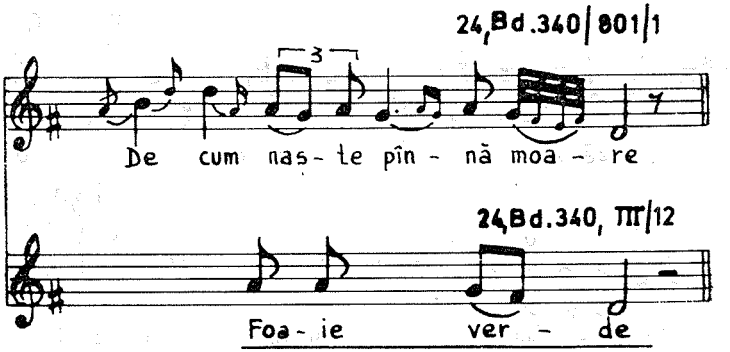
Amplificarea interioară a rîndului melodic, în măsura a doua atrage după sine, în mod natural, și amplificarea interioară a strofei.

B. *Apariția refrenului literar.* Din cele mai vechi forme cunoscute ale sale (de exemplu în colinde) refrenul este supus unor legități specifice ale versificației, cu un număr de silabe foarte variabil. Folosirea frecventă a refrenelor literare — de dimensiuni din cele mai diferite — creează în cîntecul propriu-zis posibilități de modificare a liniilor melodice concepute pe tiparul clasic al versului. Structura celulară a melodiei permite transformarea ei după dimensiunea textului amplificat prin refrene atașate sau după tiparul diferit al refrenului care ia locul unui vers, fapt ce reiese clar din confruntarea unor variante cu și fără refren.

După felul lor de apariție, refrenele se grupează în:
1. refrene înlocuitoare de vers
2. refrene atașate la sfîrșitul versului

1. *Înlocuirea versului cu un refren literar* în cîntecul de stil vechi (ne referim la familia tratată de noi) apare ca trăsătură regională (de exemplu în Bihor, Hunedoara și Banat)[4] dar niciodată nu ia forma unor refrene muzicale propriu-zise. Aceleași rînduri, în alte variante se cîntă pe versuri obișnuite. Un fenomen identic este și acela al înlocuirii unor versuri cu „ălăituri", des întîlnite în cîntecul de stil vechi. Aspectul evolutiv al folosirii refrenelor înlocuitoare de versuri iese în evidență mai ales atunci cînd aceste refrene apar concomitent cu alte modificări arhitectonice și ritmice. În aceste cazuri, prezența lor, împreună cu celelalte modificări, marchează diferite faze de trecere de la stilul vechi la cel modern și nou. Nici în aceste faze, cu toată frecvența pe care o au ele nu sînt elemente constitutive ale strofei; ele pot să lipsească chiar și la variantele cele mai evoluate.

Cînd numărul de sliba al refrenului înlocuitor este egal cu cel al versului, linia melodică rămîne neschimbată (pot să aibă loc bineînțeles, schimbări de la o variantă la alta, nedepășind însă sfera variației neesențiale). Puțin evidente sînt și schimbările survenite în urma înlocuirii versului cu un refren mai scurt ca versul, la care diferența numerică a silabelor e mică (de exemplu șase silabe în loc de opt). În aceste cazuri se recurge la *concentrarea melodiei*, de obicei eliminarea unor sunete sau, mai rar, la înglobarea lor în formule melismatice.



Uneori concentrarea se extinde asupra a două rînduri melodice, reducînd structura motivică la dimensiunile unui refren mai scurt

Înlocuirea versului cu un refren mai lung decît versul este foarte caracteristică pentru tipurile în transformare. Modificările rîndului melodic în aceste cazuri au loc sub forma unor amplificări interioare. Procedeele folosite sînt: repetarea de sunete sau celule, introducerea celulelor noi, intercalarea unor sunete de schimb între sunetele repetate[5]. De cele mai multe ori aceste procedee apar concomitent.

[4] Pentru sursa exemplelor vezi numărul corespunzător la Bibliografie.
[5] Originea refrenelor atît de frecvente și variate în cîntecele bănățene nu este încă clarificată.

8,nr.154

O-n - flo-rit on pom în coastă O-n florit on pom în coa stă.

Ia, ra, ra, ra, ra, rai ra.

8,nr. 182

Doi băr- bați în do- uă țări, măi

24,Bd. 340/ I/10

Lacri- mile va- luri, va- luri cur - ge

5,p. 46.

Tra la la la la la, Mă Gheorghi- ță, mă,

Interesante sînt cazurile de dislocare asemeni celui din exemplul următor, unde prima celulă a refrenului provine din dislocarea formulei de încheiere a rîndului precedent[6].

5,p.49.

Frun-zu-li-ță șun du- dău, Sa-mure-zat, s-amu- rezat ești Gheorghe

5,p.49.

Voi-nic de ce -m- bă - trî - ne - ște, Co-dru de ce veș-te-jește.

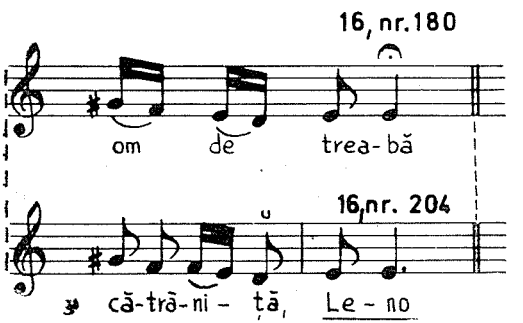
[6] Un interes deosebit ar prezenta studierea structurii celulare melodice și ritmice a rîndurilor modificate după structura metrică a refrenului, dar o evităm din motivul că ea ar afecta atît extinderea lucrării, cît și legătura cu cele ce urmează.

În cazul refrenelor ce au mai multe versuri poate să apară o amplificare ce se extinde pe măsura a două versuri de refren, ca și în cazul dublării versurilor obișnuite.

2. *Atașarea unui refren literar* la sfîrșitul versului obișnuit produce schimbări melodice, în sensul amplificării ei. Dimensiunile acestor refrene atașate sînt de la una la șase silabe. Refrenele de dimensiuni mai mari se cîntă, fără excepție, pe unități melodice independente de importanța unui rînd melodic.

Modificările melodiei în urma atașării unui refren literar diferă în primul rînd după felul de amplificare, și anume: cînd ele se petrec pe parcursul desfășurării liniei melodice, înainte de sunetul de cadență, vor fi *amplificări interioare* (v. și la pct. I. A); cînd ele se vor petrece după sunetul de cadență, dar totuși organic legate de rîndul melodic, amînînd pentru sfîrșitul fragmentului cîntat pe refrenul atașat încheierea definitivă a rîndului, ele vor fi *amplificări exterioare*.

a) *Amplificările interioare*. În cazul în care refrenul atașat la vers are una (cazul silabelor *măi* sau *of*; cînd ele apar la sfîrșitul unui vers complet, nu mai au funcția unor silabe de completare, ci devin refrene), două sau trei silabe, amplificările se petrec în cadrul celui de al doilea motiv melodic, sau chiar în formula de cadență. Modalitățile amplificării melodice pot fi: repetări de sunete, divizări în sunete purtătoare de silabe a unei formule melismatice precum și varieri perifrastice a unei celule melodice. Mai multe din aceste procedee pot să apară concomitent.



Refrenele atașate, cu un număr de patru—șase silabe, produc o schimbare mai pronunțată în linia melodică. Refrenul este cîntat de obicei pe formula de cadență, iar schimbările intervin în prima parte a rîndului melodic. Procedeele cele mai frecvente sînt: repetarea unor sunete, celule sau motive; aplicarea silabelor pe sunetele unei formule melismatice; introducerea unor celule noi; repetarea variată a formulei de cadență, cu perifrazare sau cu încheiere ritmică și tonal-modală diferită. Și aici, mai multe procedee pot să apară concomitent.

---

[7] Un asemenea caz este amintit și de A. Vicol (23, p. 362—363).

a) 18, nr. 22.

Ba-de de-la se-ce rat

24, Bd. 824/1

A - sa-ră la o-ra ș-ș-ă, Ia doi-na, ia - doi - na.

b) 4, nr. 90.

Foa-ie ver-de lă-mî-i-ță, Gheor-ghe, Gheor-ghe.

c) 4, nr. 70.

Că eu plec și tu ră-mii, Pu-iul ta-tii, pui.

b) *Amplificările exterioare.* Fragmentele cîntate pe refrenul atașat de vers se alimentează din motivele formulei de cadență, sau aduc motive melodice noi. Amplificarea exterioară se prezintă sub mai multe aspecte.

Repetarea variată a formulei de cadență, cu încheiere ritmică, cîntată pe text de refren, se adaugă la un rînd melodic în care încheierea a fost realizată melodic, dar nu și ritmic.

Potrivit

9, nr. 65

e La I-on în bă-tă-tu-ră, Făi, Le-nu-to, Lea - no

Fragmentul repetat poate să pornească chiar cu sunetul de încheiere a rîndului:

15, nr. 78

Spu - ne-mi pui de tur - tu - rea măi Hai măi ba - deo, măi

Mutarea pe altă treaptă a cadenței cezurii principale, prin adăugarea unui fragment melodic ce pornește de la sunetul de cadență al rîndului. În procesul de transformare al cîntecelor mutările cadențelor, au după caracterul lor funcții diferite, și anume:

— Mutarea cadenței de pe I pe V se petrece în spiritul principiilor de cadențare specifice melodicii pentatonice românești și dă naștere la variante de trecere între două tipuri înrudite:

Andantino ♩.=72 8, nr. 58.

i Foa - ie ver de trei spa-na-ce Lea-no

8, nr. 113

Foa-ie ver - de trei spa-na - ce, Leano, Leano

— Mutarea cadenței de pe V pe I se petrece tot în spiritul principiilor de cadențare a unor tipuri înrudite, dar are o pronunțată tendință de modernizare, în sensul concentrării cadențelor în jurul cadenței de caracter major[7]:

15, nr. 52.

Foa - ie ver - de me - ri - ș o - ru

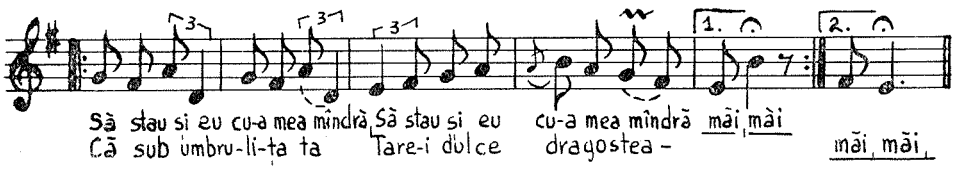
Și s-as-culți mîn - dru-to dra-gă Lea-no, fă

[7] Aspectul a fost relevat și de N. Rădulescu: „... Modificările desenului melodic și concentrarea cadențelor pe *sol* au dus la stabilizarea atmosferei funcționale, la înlăturarea oscilării din paralelismul major-minor și la reliefarea unui centru funcțional unic, de tip major." (20, p. 359.) După cum rezultă din confruntarea exemplelor de la p. 366 și 367 a lucrării citate, o astfel de mutare poate să aibă loc și fără refren.

De altfel, însuşi mersul ascendent al formulei de cadenţă contravine principiilor de cadenţare obişnuite în cîntecele pentatonice; el poate fi socotit însă şi ca împrumutat din refrenele cîntecelor de joc.

Suspendarea încheierii strofei prin aplicarea la sfîrşitul ei a unor celule sau motive melodice pe text de refren, cu caracter contrastant faţă de finală, şi după care se repetă partea a doua a melodiei, cu încheierea pe finala reală. Prezenţa acestor motive contrastante dă un aspect de unitate strofelor amplificate prin repetare, şi au astfel un rol structural esenţial. Mersul, sau saltul ascendent al acestor formule de cadenţă, precum şi oprirea lor pe sunete care se încadrează în caracterul modal al melodiei (treptele 3 sau 2), dar sînt străine de sistemul de cadenţare specific acestor tipuri, aduce — la fel ca şi cadenţele mutate — un aspect al tendinţei de modernizare în sensul părăsirii tensiunilor modale specifice melodiilor pentatonice vechi şi înlocuirii lor cu tensiuni de caracter funcţional.

5, pag. 36.



Rolul structural ce-l au amplificările survenite în urma ataşării unor refrene literare la sfîrşitul versului se afirmă în economia strofei prin faptul că prezenţa motivelor cîntate pe refren (provenite fie din amplificare interioară, fie din una exterioară) dă un aspect mai pronunţat cezurilor respective. Apărînd de cele mai multe ori la cezura principală sau la finală, alteori în aceeaşi strofă şi la cezura principală şi la cea finală, ele contribuie la accentuarea proporţionării strofei (21, p. 143). În cazuri mai rare, cînd ele apar la fiecare rînd melodic sînt valabile principiile de proporţionare ale tipurilor respective.

Marea preferinţă pentru refrene în stilul modern şi nou, cu toate că acestea nu şi-au creat încă un corespondent melodic cu o individualitate conturată, refrenul muzical a avut totuşi o importanţă deosebită în cadrul tendinţei generale de lărgire a formei şi a acţionat ca un factor intern important în cristalizarea principiilor de amplificare a strofei melodice. Pe de o parte prin faptul că, ocupînd locul unor versuri s-a simţit nevoia creerii unor rînduri melodice corespunzătoare versurilor rămase fără melodie (este interesant că nici în aceste faze nu s-a renunţat la procedeul repetării versurilor, pe de altă parte prin faptul că metrica specifică a refrenelor literare — înlocuitoare sau ataşate — şi-a creat organizarea motivică corespunzătoare în melodie, iar în cazul transformării ritmului din parlando-rubato în unul măsurat, şi formule ritmice corespunzătoare. Melodiile astfel modificate au fost transmsie pe calea circulaţiei împreună cu refrenele lor, iar dacă ele au fost înlocuite, locul refrenului a fost păstrat pentru un nou refren cu structură metrică identică sau asemă-

nătoare. Prin preluarea refrenului, ca element structural, împreună cu celelalte elemente noi, s-au produs transformări după tiparul preluat și în alte melodii.

II. Principiile de amplificare a strofei

Amplificarea strofei înseamnă sporirea numărului de linii melodice corespunzătoare cîte unui vers propriu-zis sau refren înlocuitor de vers. Punctul de plecare în sesizarea principiilor de amplificare l-a constituit cîte o *formă de bază* a fiecărui grup de variante, fiecare cu o dimensiune a strofei, reprezentativă pentru tipurile tratate: strofe cu trei rînduri, cu proporționarea de 1+2 sau 2+1 și strofe cu patru rînduri, cu proporționare de 2+2.

După principiile care acționează la realizarea lor, amplificările sînt *interioare* sau *exterioare*.

A. *Amplificarea interioară* aduce modificările arhitectonice în interiorul strofei, înainte de apariția cadenței finale. După modul în care se petrece, amplificarea interioară rezultă din:

1. amplificarea interioară a unor rînduri melodice, sau din
2. repetări cu rol structural.

1. *Amplificarea interioară a unor rînduri melodice* are semnificație pentru amplificarea strofei în cazul dublării. (Nu intră în această categorie amplificările interioare produse de refrene atașate la vers.)

În familia cîntecelor pe care le tratăm, astfel de amplificări au loc în rîndurile mediane (de exemplu A/BC devine A/B ampl. C. etc.), sau în rîndurile laterale (de exemplu A ampl./BC). Amplificarea afectează uneori mai multe rînduri sau pe fiecare dintre ele (de exemplu A ampl. B ampl. C ampl.).

2. *Repetarea unor rînduri melodice*. Repetările de rînduri care se petrec înaintea cezurii principale sau repetările secțiunii a doua a strofei, deși sînt frecvente în practica populară[8], nu sînt semnificative pentru conturarea direcției de dezvoltare a cîntecului propriu-zis. Din acest motiv ele nu intră în preocuparea noastră.

Repetările aduc *modificări esențiale*[9] în economia strofei, sub forma unor amplificări interioare în următoarele cazuri:

a) Cînd rîndul purtător de cezură principală se repetă fără oprire ritmică și se atașează rîndului următor[10] (de exemplu din AB/C devine AB/BC, sau din A/BC devine a/AB/C).

b) Cînd rîndul întîi, purtător de cezură principală, repetîndu-se, aduce cezura numai după cea de a doua apariție a sa (de exemplu din A/BC devine AA/BC).

---

[8] Astfel de repetări „... constituie o trăsătură caracteristică fie regională, fie de stil sau gen." (23, p. 367).

[9] Nu putem fi de acord cu observația lui A. Vicol potrivit căreia „... unele modificări ale numărului rîndurilor melodice, cînd acestea se petrec pe seama repetării (sau a omisiunii repetițiilor) nu pot fi considerate ca fiind esențiale..." (23, p. 367).

[10] Sesizarea caracterului diferențiat al unor astfel de repetări apare la G. Habenicht, fără să intre la analizarea ei: „Structura arhitectonică se amplifică de la 3 la 4 rînduri,... respectiv prin repetarea rîndului secund, care poartă cezura principală..." (13, p. 22).

c) Cînd repetarea secţiunii a doua (după cezura principală) este precedată de o încheiere tonală suspensivă (cadenţa pe subfinală sau altă treaptă în loc de finală de exemplu din A/BC devine A/BC+rfr. Cc), sau cînd suspendarea încheierii tonale se petrece prin ataşarea unui refren cîntat pe un fragment melodic contrastant faţă de finală.

B. *Amplificări exterioare* ale strofei au loc atunci cînd după o strofă închegată proporţional şi tonal, mai apare un fragment melodic de dimensiunea unui vers sau a două versuri, aducînd încheierea definitivă. Fragmentul care aduce amplificarea exterioară este cîntat de cele mai multe ori pe text de refren. Amplificarea exterioară diferă de repetarea neesenţială a celei de două secţiuni a strofei. Aici se repetă numai un rînd din această secţiune sau se aduc ultimele două rînduri în formă concentrată. Acestei categorii îi aparţin şi acele strofe în care cea de a doua secţiune se cîntă prima oară pe versuri propriu-zise, iar la repetarea sa pe versuri de refren. În acest caz amplificarea exterioară are loc datorită funcţiei structurale a refrenului literar.

Uneori amplificările exterioare au loc la strofe care au suferit o amplificare şi în interiorul lor.

III. Formele amplificate ale strofelor

Formele amplificate iau naştere în urma acţionării principiilor de amplificare enumerate mai sus. Principiile de amplificare sînt comune pentru toate tipurile tratate. O diferenţiere reiese doar din faptul că unele sînt reprezentative pentru amplificarea unuia sau altuia dintre ele. În cele ce urmează *formele amplificate* au fost grupate după principiul amplificării şi după caracterul strofei care a rezultat din amplificări. Aceluiaşi tip melodic pot să-i aparţină forme diferite, după cum şi aceleaşi forme pot să rezulte din tipuri diferite, în funcţie de principiul care a acţionat; unele forme rezultă din acţionarea concomitentă a mai multor principii.

A. Forme rezultate în urma unei amplificări interioare. Forma 1 este reprezentată printr-o strofă de patru rînduri, cu proporţionarea de 1+2+1, de simetrie complexă (21, p. 145); ea rezultă din strofe de trei rînduri (1+2) prin:

— repetarea după cezura principală a primului rînd melodic:

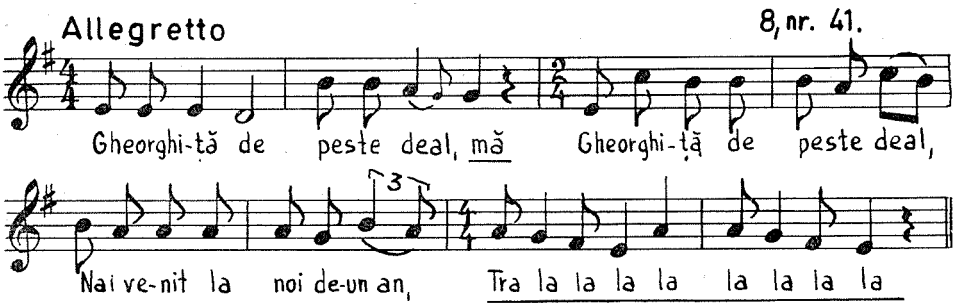
24,Bd.340/I/16.

Quasi giusto ♩=112

Foa-ie ver- de vi-o rea, Foa-ie ver- de vi-o-rea

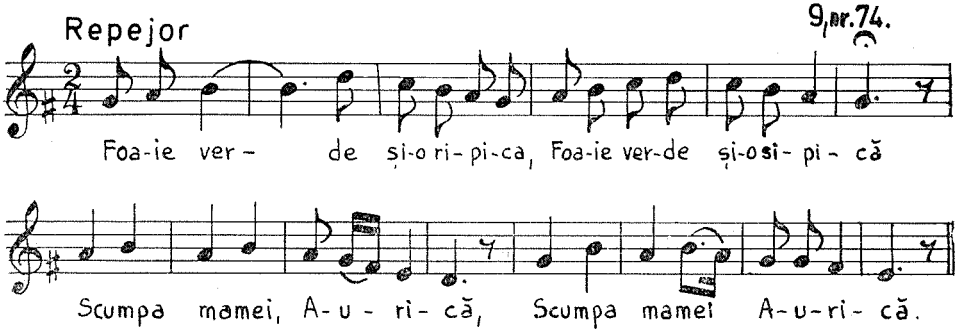
Ce ochi negri a-re mîn-dra, Ce ochi negri a- re mîndra, Mor puiule mor

— amplificarea interioară a celui de al doilea rînd:

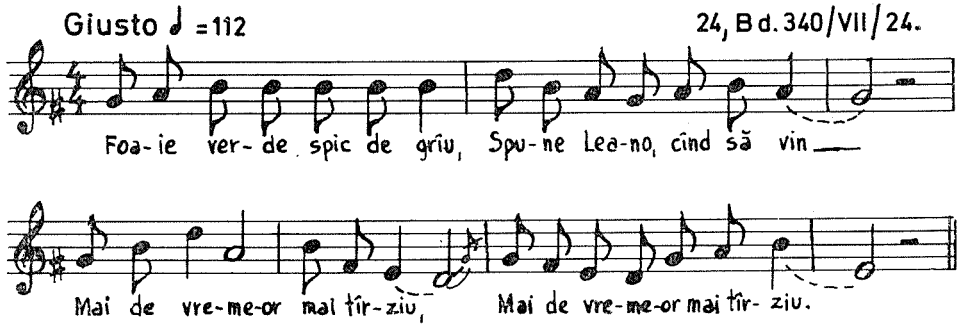


Forma 2 este reprezentată prin strofe de patru rînduri, cu cezura principală după rîndul al doilea (2+2); ea rezultă din:

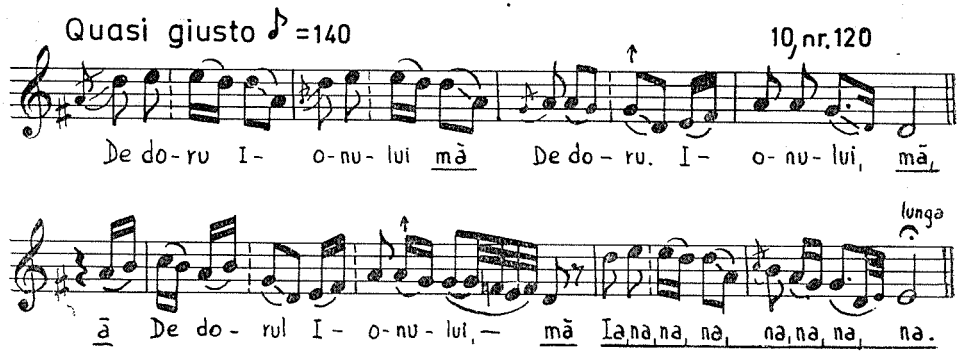
— strofe cu trei rînduri (1+2), prin repetarea rîndului întîi, fără cezură între cele două apariții ale sale:



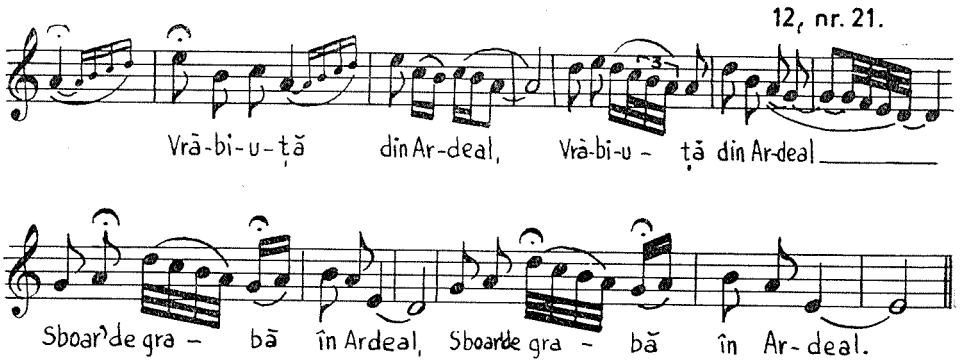
sau prin amplificarea rîndului întîi:



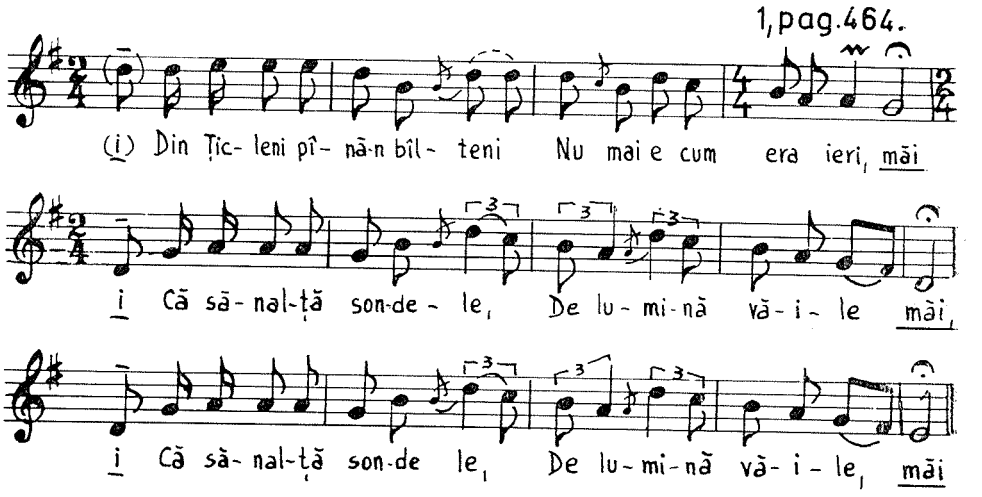
— strofe cu trei rînduri, cu cezura principală după rîndul al doilea (2+1), prin repetarea rîndului al doilea după cezura principală:



sau repetarea cu diferență de cadență a rîndului al treilea:

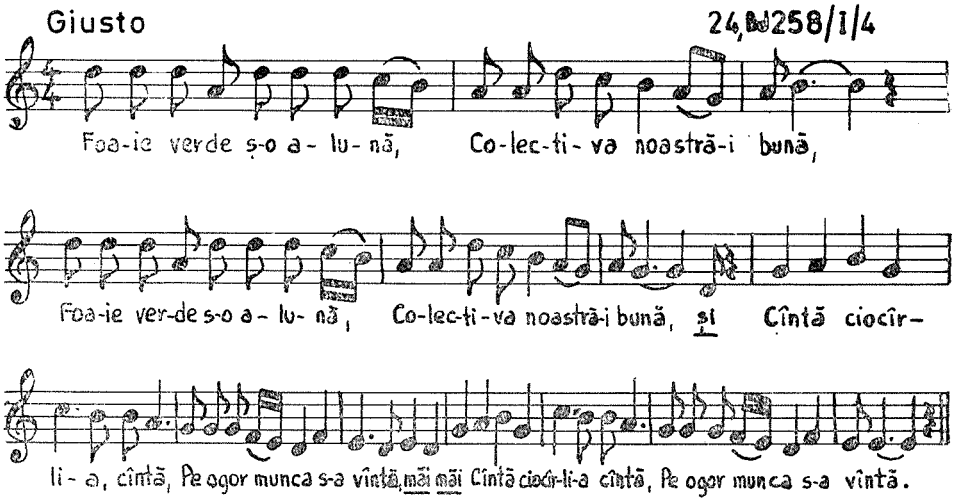


Forma 3 este reprezentată prin strofă de trei rînduri duble (2+2+2) cîntate pe cîte două versuri; ea derivă dintr-o strofă de trei rînduri, prin amplificarea tuturor rîndurilor:



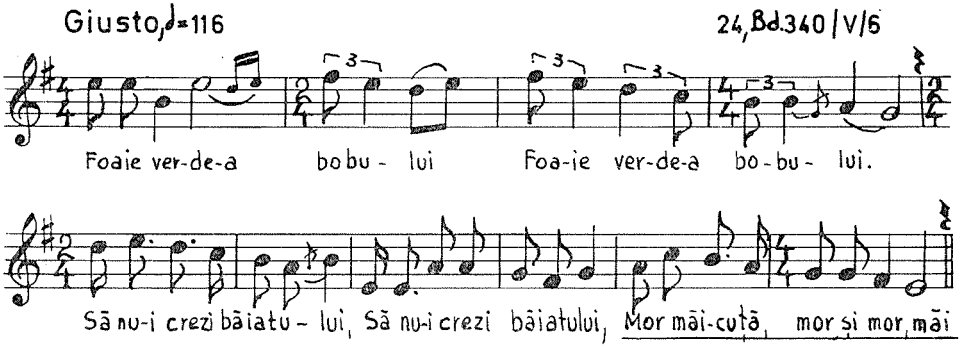
Această formă se apropie uneori de cea sub *4* prin repetarea neesențială a rîndului întîi.

Forma 4 este reprezentată prin strofă de patru rînduri duble (2+2+ +2+2); ea derivă din forma *3*, prin repetarea cu diferență de cadență a rîndului întîi.

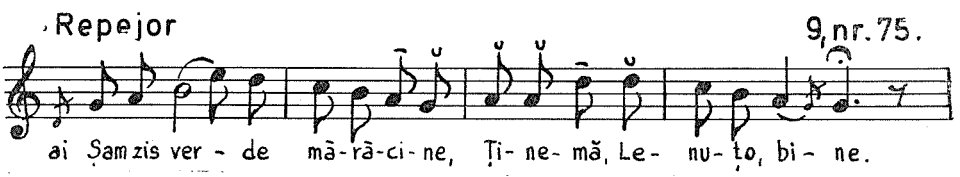


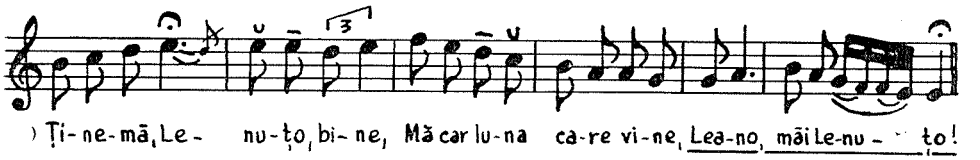
Forma 5 este reprezentată prin strofa de cinci rînduri (2+2+1), derivată din:

— strofe de trei rînduri, prin amplificarea primelor două:

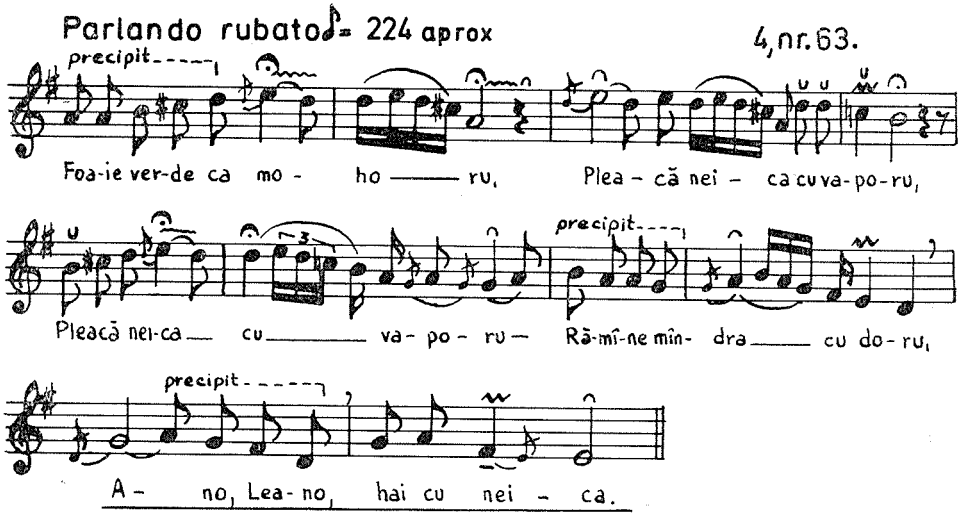


sau prin repetarea fără cezură a rîndului întîi și amplificarea rîndului al doilea:



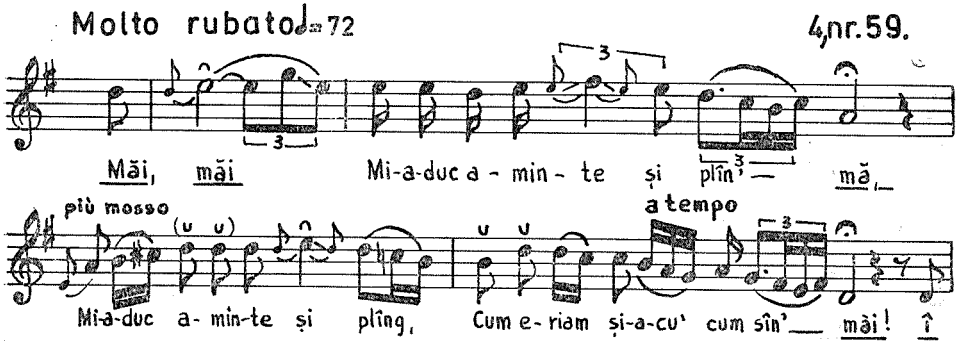


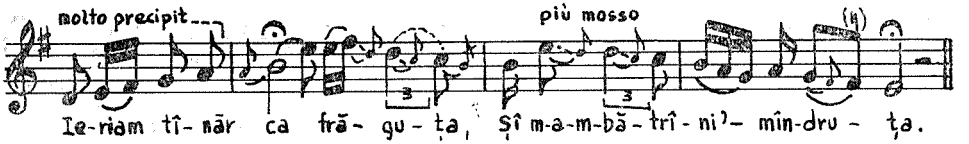
— din strofa de patru rînduri prin amplificarea rîndului al treilea:



Din formele enumerate mai sus, cele mai generale sînt acelea de sub *1* și *2*, prezente în toate tipurile tratate. Forma *4* este semnificativă prin faptul că se apropie în dimensiunile și arhitectonica sa de cîntecele vocale de joc. Formele *3* și *5* au o frecvență mai mică.

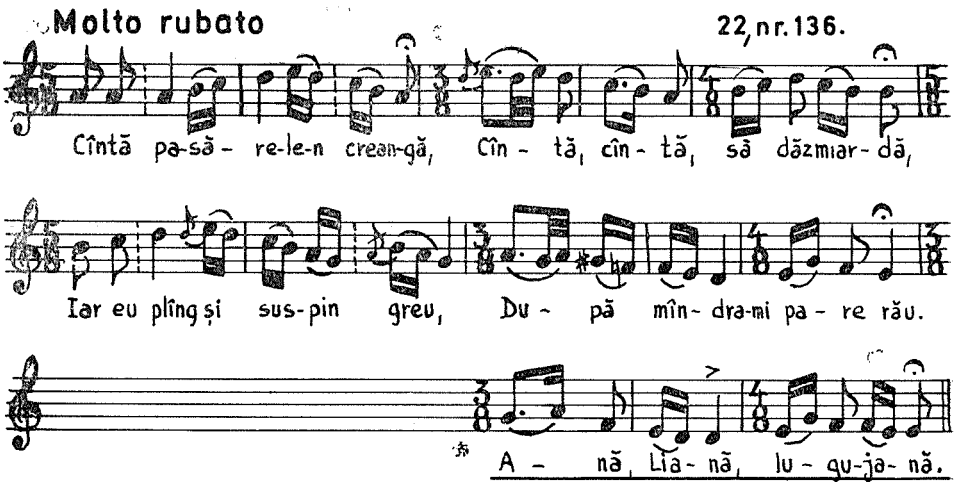
În afară de cele arătate anterior, mai apar sporadic și forme dintre cele mai variate, derivate din acestea prin noi amplificări; de exemplu din forma 1 sau 2, prin amplificarea ultimului rînd:



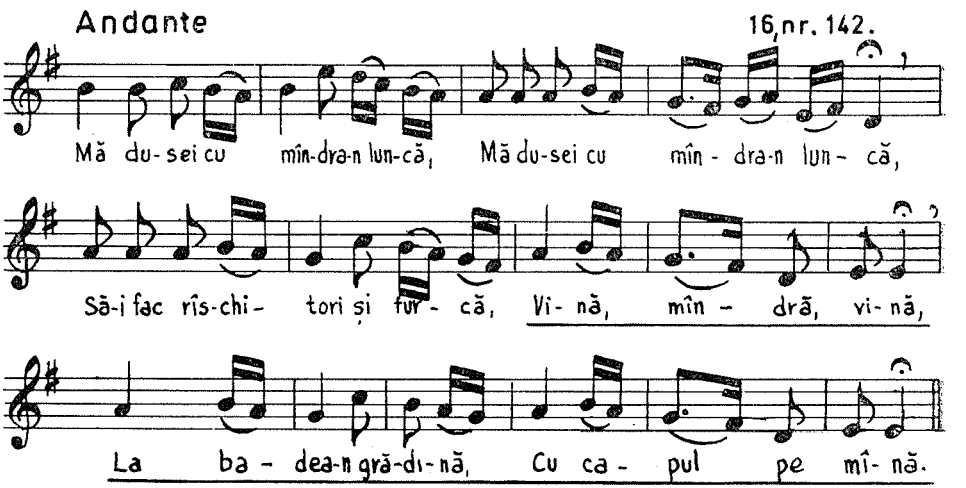


B. Formele rezultate în urma unei amplificări exterioare au luat naștere prin diferite procedee:

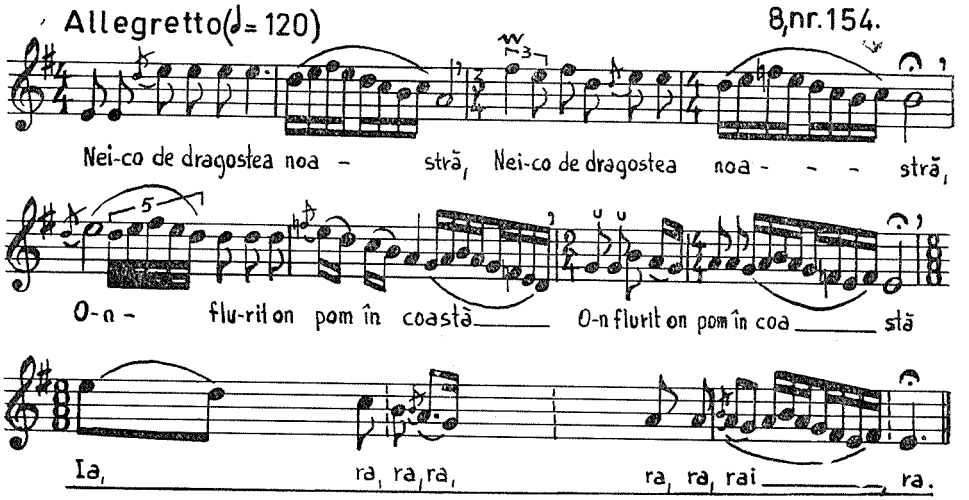
— prin repetarea pe refren a ultimului rînd:



sau a ultimelor două rînduri:



— prin repetarea concentrată a ultimelor două rînduri:



Aceste forme nu au aceeaşi însemnătate în conturarea direcţiilor de amplificare ca şi cele rezultate din amplificări interioare.

Concluzii

1. Amplificările strofei melodice se încadrează în linia generală de lărgire a dimensiunii cîntecului. Din punct de vedere evolutiv, semnificative apar amplificările interioare căci — precum s-a constatat — cele exterioare nu arată tendinţa de cristalizare într-o direcţie oarecare.

2. Tendinţa de cristalizare în urma amplificărilor interioare se observă în următoarele direcţii:

— dezvoltarea formelor asimetrice spre o simetrie complexă (forma *1* şi *2*);

— de la asimetrie la simetrie (forma *2* şi *4*);

— păstrarea asimetriei, dar amplificată (forma *3*), cu tendinţă de apropiere spre simetria formei *4*.

3. Formele arătate marchează o linie de dezvoltare a tipurilor tratate:

— prin fercvenţa lor (formele *1* şi *2*);

— prin faptul că sînt caracteristice pentru dezvoltarea unor tipuri (formele *3*, *4* şi *5*);

— prin legăturile arhitectonice pe care le au cu cîntecele vocale de joc (forma *4*);

— prin prezenţa acestor forme şi în cîntecele moderne şi în cele noi, derivate din alte tipuri, sau alte surse, supuse aceloraşi modificări;

— prin asocierea în aceste forme a fenomenului amplificării cu celelalte elemente caracteristice cîntecelor aparţinînd fazei moderne şi noi (refrene cu dimensiuni şi funcţii diferite şi ritmul măsurat).

4. În legătură cu importanţa asocierii fenomenului de amplificare cu aceste elemente constatăm următoarele:

CONSERVATORUL „G. DIMA" — BIBLIOTECA —

— În fazele evolutive ale cîntecului propriu-zis refrenul este un element ce se asociază aproape fără excepție fenomenului de amplificare. La rîndul său se produc amplificări interioare sau exterioare în rîndul melodic. Cînd apare în forma unui refren scurt, atașat versului, rolul său structural este acela al sublinierii cezurilor. Refrene muzicale propriu-zise nu apar nici la cele mai noi forme derivate din tipurile de stil vechi. Apariția germenilor refrenului muzical se datorește întotdeauna unei legături directe sau indirecte cu cîntecele vocale de joc.

Pînă cînd amplificarea strofei, fără transformarea ritmului, plasează cîntecul doar într-o fază nouă a stilului vechi, sau într-una de trecere spre stilul modern, prin transformarea ritmului parlando-rubato în unul măsurat, chiar și un cîntec cu strofa neamplificată poate să aparțină fazei moderne. De aici rezultă că ritmul are o importanță primordială în procesul de transformare a cîntecului. Avînd în vedere însă că cele mai reprezentative forme amplificate se asociază ritmului măsurat, structura acestuia din urmă va fi determinată de tiparul strofei amplificate. Studierea relațiilor de interdependență dintre structura arhitectonică și structura ritmică va fi posibilă numai dacă se ia în considerare acționarea principiilor care stau la baza creerii formelor respective.

5. Pe lîngă clarificarea unor aspecte ale evoluției, importanța cunoașterii formelor amplificate se extinde și asupra rezolvării unor probleme de clasificare tipologică a cîntecului. Distingerea modificărilor esențiale de cele neesențiale va ajuta la delimitarea unor categorii ca *forme de bază, forme modificate și forme de trecere* precum și la stabilirea locului structurii arhitectonice în ordinea elementelor și trăsăturilor ce trebuiesc luate în considerare într-o atare clasificare. Prezentarea unei încercări de clasificare tipologică a tipurilor tratate în această lucrare ne-o propunem și în continuare.

BIBLIOGRAFIE

1. Amzulescu, Al.: *Cîntecul nou la locuri de muncă,* Revista de etnografie și folclor t. 9, an. 1964, nr. 4—5.
2. Bartók, B.: *Cîntece poporale românești din Comitatul Bihor,* București, 1913 (Din viața poporului român, XIV).
3. Brediceanu, T.: *170 melodii populare românești din Maramureș,* București, E.S.P.L.A., 1957.
4. Carp, P. — Amzulescu, Al.: *Cîntece și jocuri din Muscel,* București, Editura muzicală, 1964.
5. Carp, P.: *Cîteva cîntece de ieri și de azi din comuna Bătrîni,* Revista de folclor, anul II, 1957, nr. 1—2.
6. Ciobanu, Gh.: *Despre factorii care înlesnesc evoluția muzicii populare,* Revista de folclor, Anul I (1956), nr. 1—2.
7. Ciobanu, Gh.: *Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc,* Revista de folclor, Anul VIII, 1963, nr. 1—2.
8. Ciobanu, Gh. — Nicolescu, V. O.: *200 cîntece și doine,* București, E.S.P.L.A., 1962.
9. Cocișiu, Il.: *Cîntece populare românești,* București, Editura muzicală, 1966.
10. Comișel, E.: *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor* (Hunedoara), Ed. a 2-a, București, Editura Muzicală, 1964.
11. Drăgoi, S.: Monografia muzicală a comunei Belinț, Craiova, Ed. Scrisul romînesc.

12. Drăgoi, S.: *122 melodii poporale din judeţul Caraş* (în deosebi din Valea Almajului). Bucureşti, Ed. Cartea Românească.
13. Habenicht, G.: *Contribuţii la studiul unui cîntec popular.* Revista de etnografie şi folclor t. 10, an. 1965, nr. 1.
14. Kahane, M.: *Baza prepentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică.* Revista de etnografie şi folclor, t. 9, an. 1964, nr. 4—5.
15. Kiriac, D. G.: *Cîntece populare româneşti,* Bucureşti, Editura muzicală, 1960.
16. Lighezan, N.: *Folclor muzical bănăţean,* Bucureşti, Editura muzicală, 1959.
17. Mîrza, Tr.: *Cadenţe modale finale în cîntecul popular românesc,* în *Lucrări de muzicologie,* Cluj, Conserv. de Muz. G. Dima, 1965.
18. Nicola, R. I. — Szenik, I. — Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical,* Partea I. Bucureşti, Ed. Did. şi Ped., 1963.
19. Nicolescu, V. D. — Prichici, C. Gh. *Cîntece şi jocuri populare din Moldova,* Bucureşti, Editura muzicală, 1963.
20. Rădulescu, N.: *Creaţia de cîntece noi a unei artiste* populare: *Gheorghiţa Ristea,* Revista de etnografie şi folclor t. 9, an. 1964, nr. 4—5.
21. Szenik, I.: *Structura formei în cîntecul popular,* în *Lucrări de muzicologie,* Cluj, Cons. de Muzică G. Dima, 1965.
22. Ursu, N.: *Cîntece şi jocuri din Valea Almajului* (Banat), Bucureşti, Editura muzicală, 1958.
23. Vicol, A.: *Contribuţii la studiul „structurii arhitectonice" a melodiilor cu refren,* Revista de etnografie şi folclor, Bucureşti, t. 11., an. 1966, nr. 4.
24. Vicol, A.: Magnoteca Cons. de Muz. G. Dima Cluj, benzile: nr. 258; Teaca, rai. Bistriţa, reg. Cluj, anul 1961; culeg. I. Szenik şi grup de studenţi
nr. 340 com. Sîngeorz-Băi, rai. Năsăud, reg. Cluj, 1961, culeg. I. Szenik şi grup de studenţi
nr. 801 com. Lunca Bradului, rai. Topliţa, reg. Mureş aut. magh. 1964, culeg. I. Szenik.

Amplification de la strophe mélodique dans quelques types de chanson proprement dite.

Ileana Szenik

Résumé

L'accroissement de la dimension de la chanson est un phénomène des transformations évolutives. L'ouvrage poursuit les amplifications de la strophe mélodique dans quelques types avec substratum pentatonique, en groupe de variantes qui incluent des formes des plus anciennes aux plus nouvelles.

I. Modification des lignes mélodiques se produit par doublement de la dimension mélodique ou bien est liée de l'apparition d'un refrain littéraire. Le refrain est suppléant du vers ou est attaché au vers. Ces derniers ci produisent soit des amplifications interieures, soit extérieures de la ligne mélodique. Les fragments chantés sur texte de refrain ne sont pas à proprement parler des refrains musicaux.

II. Principes d'amplification de la strophe sont: amplification intérieure, ou amplifications extérieures. Les amplifications intérieures se produisent par amplifications extérieures de la ligne mélodique, ou bien par reprises avec rôle structurel.

Увеличение мелодичной строфы в нскоторых видах песни

Илеана Сеник

Резюме

Увеличение роста песни есть феномен эволюционного изменения. Работа преследует увеличение мелодичной строфы в некоторых видах с пентатонической основой в группы вариантов, которые включают формы от самых старых до самых новых.

I. Изменение мелодичных рядов происходит при помощи удвоения, или связана с появлением литературного рефрена. Этот рефрен является заместителем стиха или примыкает к стиху. Эти впоследствии производят либо внутренее, либо наружнее увеличение. Отрывки пропетые на текст рефрена не являются собственно музыкальными рефренами.

II. *Принципы увеличения* строфы являются: внутренние увеличения или наружние увеличения. Внутренние увеличения производятся при внутреннем увеличении рядов или при повторении со структурной ролью.

III. *Виды увеличения* являются представительными для кристаллизации направления зволюции в случае если они возникли в результате некоторых внутренних увеличении

Erweiterung der melodischen Strophe in einigen Typen des sogenannten rumänischen Volksliedes.

Ileana Szenik

Zusammenfassung

Die Erweiterung der Lieddimension ist ein Phänomen der fortschreitenden Umgestaltungen. Vorliegende Abhandlung verfolgt die Erweiterungen der melodischen Strophe in einigen Typen mit pentatonischer Grundlage in Variantengruppen welche die verschiedensten Formen — von den ältesten bis zu den neusten — einschliessen.

I. *Die Änderung der Melodiezeilen* erfolgt durch Verdoppelung oder im Zusammenhang mit dem Erscheinen eines literarischen Refrains. Der Refrain wird durch den Vers ersetzt oder wird dem Vers beigefügt. Dadurch entsteht eine innere oder äussere Erweiterung der Zeilen. Auf Refraintext gesungene Fragmente stellen nicht eigentliche musikalische Refraine dar.

II. *Die Prinzipien der Strophenerweiterung* sind folgende: Innere oder äussere Erweiterungen. Die inneren Erweiterungen entstehen durch Erweiterung innerhalb der Zeile oder durch Wiederholungen die eine strukturelle Rolle spielen.

III. *Die erweiterten Formen* sind kennzeichnend für die Entwicklungsrichtung die auf Grund einer inneren Erweiterung entstanden sind.

românești. Succesele pe care le-a cucerit în această vreme sînt tot atîtea premise pentru noile înălțimi pe care le va urca în deceniile viitoare, în sensul unei progresive maturități, ca și a unei treptate afirmări europene.

BIBLIOGRAFIE

1. Poslușnicu, M. Gr.: *Istoria muzicii la Români*, București, 1928, p.
2. Burada, T. T.: *Istoria teatrului în Moldova*, Iași, 1915—1922, vol. I, p.
3. Poslușnicu, op. cit. p. 326 și 134.
4. ibid. p. 561, 285, 273.
5. Lovinescu, E.: *Gh. Asachi*, București, 1927, p. 103 și urm.
6. Voinescu, I.: *Cugetări asupra teatrului*, în *Gazeta Teatrului Național*, nr. 5, mai.
7. Merișescu, Gh.: *Iacob Mureșianu*, București, 1965, p. 181.
8. Tomescu, V.: *Gh. Ștephănescu*, supliment la revista *Muzica*, 1/1954.
9. *Viața lui Iacob Mureșianu*, op. col., Cluj, 1933, p.
10. Gavoty, B.: *Les souvenirs de Georges Enesco*, Paris, 1955, p. 81.

Développement de la création symphonique roumaine au XIX-ême siècle.

Romeo Ghircoiașiu

Résumé

Les premiers orchestres symphoniques en Pays Roumains, ont activé vers la fin du XVIII-ème siècle, dans le cadre des cours féudales à Bucarest, Sibiu, Oradea.

Au XIX-ème siècle, peu à peu se développe la culture de l'opera, musique de chambre et les fanfares militaires. L'un des premiers genres cultivés des compositeurs sera l'ouverture. Au début ils ont adopté le style de l'opéra italienne et celui du classicisme viennois (ouverture à l'opera „Braconniers" de Ioan Wachmann 1834) puis plus tard s'assimile les mélodies populaires des premiers récueils de folklore roumain (1830—1850). Parmi les auteurs d'ouvertures nationales, se remarquent, J. Herfener Al. Flechtenmacher, Gh. Burada, Gh. Stefănesco. En même temps les batailles d'éliberation ont detérminé une inspiration des sujets historiques et l'adoptation de la musique au programme (ouverture Ștefan cel Mare de Iacob Mureșianu). De la sorte que forme et contenu de l'ouverture exprime un aspect de la genèse de l'école musicale roumaine, comme synthèse entre musique universelle et culture nationale avec de profondes racines social-politiques. Vers la fin du XIX-ème siècle le symphonisme roumain connait un nouveau développement par l'avènement de la „Société Philarmonique" de Bucarest (1868) par une symphonie écrite de Gh. Ștefănesco (1868) et d'autres oeuvres orchestrales Fantaisies, petites pièces) afin qu'une nouvelle époque de l'école de composition puisse commencer avec les premières oeuvres de George Enesco (1897).

Развитие румынского симфонического творчества в XIX в.

Ромео Гиркояшиу

Резюме

Первые симфонические оркестры действовали в румынских странах к концу X III в. в кадрах феодальных дворцов из Бухареста, Сибиу, Орадеа. В XIX в. постепенно развивается оперная культура, камерная музыка, военные духовые оркестры. Увертюра является

одной из первых жанров обработанной композиторами. В начале она приняла итальянский оперный стиль, а также стиль венского классицизма (Увертюра к опере „Браконьеры" Иоана Вахмана, 1834), а позднее присваивает народные мелодии из первых румынских фольклорных собраний (1830—1850). Из авторов национальной увертюры, выявились, Жос-Гефнеч, А. Флехтенмахер, Г. Бурада, Г. Штефынеску. В одно и то же время освободительная борьба вызвала вдохновение из исторических тем и усыновление программной музыки (Увертюра „Штефан Великий" Якова Мурешиана). Как по форме, так и по содержанию увертюра выражает вид генезиса румынской музыкальной школы, как синтез между универсальной музыкой и национальной культурой, с глубокими социал-политическими корнями.

К концу XIX в. румынский симфонизм издаёт новое развитие путём создания „Филармонического общества" в Бухаресте (1868) при создании „Симфонии" Георгом Штефынеску (1869) и других оркестровых произведений (фантазии, маленькие пьесы) для того, чтоб новая эпоха композиторской школы начала бы первые работы Георга Энеску (1897).

Die Entwicklung der rumänischen Symphonik im XIX. Jahrhundert.

Romeo Ghircoiaşiu

Zusammenfassung

Die ersten symphonischen Orchester entstanden in den rumänischen Fürstentümern gegen Ende des XVIII. Jahrhunderts im Rahmen der feudalen Höfe zu Bucureşti, Sibiu und Oradea. Im XIX. Jahrhundert entwickelt sich stufenweise die Oper, die Kammermusik und die militärische Fanfarenmusik. Unter den ersten von den Komponisten bevorzugten Gattungen befand sich die der Ouvertüre. Zu Beginn den italienischen Opernstil und den Wiener Klassizismus nachahmend (Ouvertüre zur Oper „Die Wilderer" von Ioan Wachmann), werden später Volksmelodien verwendet, die den ersten rumänischen Volkssammlungen entspringen (1830—1850). Unter den Autoren nationaler Ouvertüre haben sich Jos. Herfner, Al. Flechtenmacher, Gh. Burada und Gh. Stephănescu durchgesetzt. Gleichzeitig bewirkten die Befreiungskämpfe die Wahl historischer Themen und die Einführung der Programmusik (Ouvertüre „Stefan der Grosse" von Jakob Mureşianu). Als Form und Inhalt drückt die Ouvertüre einen Aspekt der Entwicklungsgeschichte der rumänischen Musikschule aus, gleichsam als Synthese zwischen der Universalmusik und der nationalen Kultur, tief im Sozialpolitischen wurzelnd. Gegen Ende des XIX. Jahrhunderts erfährt die rumänische Symphonik eine weitere Entwicklung durch die Gründung der „Philharmonischen Schule" zu Bucureşti (1868), durch das Erscheinen einer „Symphonie" von Gh. Stephănescu (1869) und anderer orchestraler Arbeiten (Phanthasien, kleinere Stücke), bis schliesslich eine neue Epoche der Kompositionsschule mit den ersten Arbeiten George Enescus beginnt (1897).

IDEI PEDAGOGICE ÎNTR-UN ÎNDREPTAR TRANSILVĂNEAN DE PREDARE A MUZICII DIN SECOLUL XIX.

AUREL IVĂȘCANU

În ultimele decenii ale veacului trecut populația rurală din Transilvania manifestă un interes tot mai viu atît față de școala poporală, la care avea acces direct, cît și față de formațiile corale sătești tot mai numeroase. Creșterea nivelului artistic al acestora era condiționat de cunoștințele muzicale ale membrilor formațiilor, iar educația muzicală a viitorilor coriști revenea școlii poporale.

Problemele privind școala și viața cultural-artistică atît din mediul rural cît și de la orașe constituie obiect de constantă preocupare și în publicistica ardeleană. Salarizarea învățătorilor, cursurile practice organizate pe centre, probleme de metodica predării unor materii de învățămînt sînt în atenția permanentă a presei românești a vremii.

În sfera problemelor de ordin metodic se situează și lucrarea „Cântul în școla poporală" de învățătorul Toma Popoviciu, publicată în *Telegraful român* în cursul anilor 1893—1894.[1]

Apariția unei lucrări de acest fel la data amintită demonstrează, pe de o parte nivelul de pregătire a învățătorilor — absolvenți ai vechilor preparandii ardelene, unde profesorii erau reputați pedagogi și oameni de știință, iar pe de altă parte importanța care se acorda „cântului" în școala poporală.

„Cântul în școla poporală" este pe de o parte un proiect de programă școlară cu conținutul eșalonat pe clase, iar pe de altă parte un îndreptar metodic indicînd și motivînd metodele și procedeele de urmat.

În cei șase ani ai școlii poporale, elevii urmează a-și însuși elemente ritmice-metrice-melodice, relativ de nivelul școlii noastre generale de azi: un volum de cunoștințe și deprinderi impresionant!

Ca metodică a predării, lucrarea a fost elaborată în spirit științific urmărind, riguros, aplicarea principiilor pedagogiei generale la specificul muzicii. Autorul, modest dascăl în Țara Hațegului se dovedește a fi fost un spirit luminat, năzuind a părăsi „calea cea veche" pentru „o alta mai bună". La curent cu ideile pedagogice înaintate ale vremii, observînd cu atenție realizările altora în domeniul educației muzicale, Toma Popoviciu verifică prin experiență proprie că aceasta poate fi realizată și în con-

[1] Numerele 137, 140, 141, 142/1893 (XLI); 6, 8, 15, 16, 21, 22, 25, 33, 38, 39, 58, 63, 64, 66, 67/1894 (XLII).

dițiile școlii poporale, pe un plan mult superior față de trecut, și anume prin mijlocirea scris-cititului muzical: „Fiecare învățător pătruns de chemarea sa și iubitor de progres a observat că metodul de a propune cîntarea numai după auz nu corespunde cerințelor pedagogiei moderne. Un lucru îl putem cuprinde cu atît mai ușor, cu cît acela ajunge la sufletul nostru prin mijlocirea mai multor simțuri. Deci rezultatul metodului după auz nu poate fi egal cu al metodului după note."[2]

Toma Popoviciu își motivează afirmațiile citînd opinii autorizate: „Altcum (de altfel, n.n.) foile pedagogice străine și-au dat deja verdictul lor în privința aceasta, declarîndu-se pentru metodul cu note. Am avut norocul a vedea în vreo cîteva școli străine cum, cu acest metod, se poate ajunge o adevărată predare frumoasă". Și spre a fi mai convingător, adaugă „Tocmai rezultatul încercărilor mele m-a îndemnat a-mi expune aci vederile mele".

Lucrarea de care urmează să luăm cunoștință nu are, astfel, doar un caracter documentar; meritul ei este că ideile care o însuflețesc — uneori de-a dreptul revelatoare — se sprijină pe experiența declarată a autorului. Procedeele de lucru propuse se circumscriu în sfera principiilor didactice dar în scopul subliniat la tot pasul, al pregătirii pentru viață: „Elevii trebuie să fie întru atîta deprinși, încît ei, de puterea lor să fie în stare a învăța cîntecul"[3]. Cunoștințele se însușesc pe cale conștientă cu participarea activă a elevilor, iar deprinderile care urmează să-și afle aplicare în viață, se cîștigă prin exerciții. Exercițiile se vor efectua de la primii pași ai procesului educației muzicale: necesitatea exercițiilor, conjugate cu cîntece — principiu afirmat pe tot parcursul lucrării — constituie unul din meritele esențiale ale acesteia și-i conferă profilul științific amintit. Elementele melodice care vor alcătui, în final, sinteza globală a gamei se însușesc treptat, pornind de la tonica *do*. Se lucrează astfel, evolutiv, cu bicordul *do-re*, tricordul *do-re-mi*, tetracordul *do-re-mi-fa*, stăruindu-se mai mult asupra pentacordului *do-re-mi-fa-sol* formațiune-limită a programei clasei I.

Procedeul de disociere a fiecărui element în parte oglindește orientarea pedagogică a vremii. În perspectiva timpului, procedeul analitico-sintetic — în cazul nostru deducerea elementelor melodice din *configurația* unei melodii — și-a impus superioritatea ca fiind mai organic legat de viața afectivă a copilului. Deși autorul are repetate referiri la folclorul nostru muzical (în epoca în care a trăit posibilitatea documentării în această direcție nefiind posibilă) nu putea cunoaște că este mai firesc să începem cu elementele limbajului muzical al copilăriei (în speță bitonul *sol-mi*, tritonul *la-sol-mi* ș.a.m.d.) reflectat în folclorul copiilor.

Scris-cititul muzical se deprinde paralel cu învățarea literelor. Experiența personală a autorului a dus „la acea convingere că tot acel proces psihologic s-a purces în sufletul copilului cu ocasiunea acestor deprinderi cari se succed la învățarea cititului,"[4] iar școlarii ajung la convingerea că „pot să cînte și fără ajutorul învățătorului".

---

[2] *Telegraful român* nr. 67/1894 pag. 267. (XLII).
Ibidem.
[3] Loc. cit. Nr. 21/1894 pag. 83. (XLII).
[4] Loc. cit. nr. 141/193 pag. 563. (XLI).

Întocmai ca la scriere, unde după ce se cunosc două litere le împreunăm, formînd cuvinte, și „tonurile muzicale" cunoscute, le împreunăm „și formăm din ele ziceri muzicale" (motive n.n.), exerciții în număr de 2—4[5]. Pentru întărirea funcției tonicii autorul adaugă „fiecare exercițiu să se termine cu *do*. Această preocupare va reveni și cu ocazia însușirii tonicii superioare *do*[2]" care ne îndestulește simțul auzului și ne prezintă ceva întreg... Vom stărui a-l deprinde bine și vom folosi cît se poate de multe exerciții[6]. Drept exerciții melodice se recomandă melodii restrînse care nu se vor „mișca în cerc mai larg decît tonurile învățate". La clasa I, versurile vor fi luate, predilect din abecedar, cunoscute de școlari. „Exercitarea și aplicarea acestor tonuri" are loc, inițial prin mers treptat, apoi „și în sărituri". Din acest motiv este necesar „să compunem exerciții cu diferite sărituri și tractăm (punem în studiu n.n.) și o cîntare" În cadrul fiecărei formațiuni de sunete care face obiectul lecției au loc și exerciții ritmice, intercalînd și pauze.

Privitor la efectuarea exercițiilor se atrage atenția: „Învățătorul să nu se lase sedus de dexteritatea elevilor întru a supraveghea exercițiile căci dexteritatea e numai aparentă dar nu e destul de sigură". Și adaugă: „Nu vom înceta cu exercițiile pînă ce elevii într-adevăr sînt capabili a umbla pe picioarele proprii. Mai bine mai puțin și bine decît mult și rău"[7]. Indicația metodică de scriere a notelor, de descifrare a melodiei și execuția cu text a cîntecului este un exemplu de aplicare vie a principiului însușirii conștiente a cunoștințelor: „Învățătorul scrie notele care reprezintă melodia, pe tablă, pune pe elevii săi să o cînte cu numirea notelor, pînă o știu... Acum le-o cîntă învățătorul cu textul".[8] „Urmează explicarea textului ca să vadă elevii cum frumusețea poetică primește întruchipare prin cîntare".[9] Exigent la clasele mai mari, autorul renunță la demonstrare. Elevii vor citi și explica textul, urmînd să descifreze ei înșiși și melodia; învățătorul dă numai indicații de interpretare: „Prin această purcedere, deprindem școlarii să umble pe picioarele lor proprii și se pregătesc pentru viață, unde nu vor avea pe nimeni să le cînte cîntarea înainte"[10].

După însușirea sunetului și notei *la* deosebit de interesantă apare recomandarea ca, ținînd seama de „nimbul molului" (minorului) în cîntecul nostru popular să se facă exerciții de intonație cu convergență spre tonica *re* „urmînd a se propune și o cîntare asemenea"[11]; apare preocuparea de intonație modală pe care o vom reîntîlni și la alte capitole.

Alături de exercițiile de intonație, încă din clasa III-a se propun exerciții „de cetire și scriere" adică dicteuri. Chiar dacă solfegierea „s-a deprins binișor", spune autorul, „acest fapt nu este o premisă suficientă că elevii vor putea să cînte singuri" pe note. Pedagogul Toma Popoviciu este conștient că în procesul de cunoaștere a fenomenului muzical, după

---

[5] Ibid.
[6] Ibid. Nr. 6/1894 pag. 23. (XLII).
[7] loc. cit. nr. 142/1893 (XLI) pag. 568.
[8] Ibid. 141/1893 (XLI) pag. 563.
[9] Ibid. nr. 58/1894 (XLII) pag. 232.
[10] Ibid. nr. 21/1894 (XLII) pag. 83.
[11] Ibid. nr. 6/1894 (XLII) pag. 26.

etapele senzorială, de percepere și de fixare parcurse, urmează treapta superioară a recunoașterii și reproducerii, care este dicteul. Aceste exerciții „sînt tocmai așa de necesare în muzică ca deprinderile stilistice în limba maternă[12].

Original apare procedeul recomandat pentru însușirea valorilor de note: elementul de la care pornim este doimea. Unind cu ajutorul semnului de legato două cîte două doimi obținem nota întreagă; relația divizionară constatată între aceste valori, se resfrînge și asupra celorlalte: „M-am folosit de metodul sintetic adică contras, am compus elementele cunoscute într-un ceva mai mare. Pentru cunoașterea valorilor mai mici ne vom folosi de opusul său, de metodul analitic".[13] Experiența muncii cu copiii a stabilit calea de urmat pentru determinarea valorilor de note: suprapunerea acestora cu silaba și mișcarea. Procedeul indicat în lucrare a rezultat dintr-un raționament matematic. Cu privire la deprinderea de a cînta „în două sau mai multe voci" autorul are o intuiție precisă, semnalînd valoarea pe care o au „așa-numitele canoane" formula cea mai operativă ca început de cîntare polifonă cu copiii.

Ora de cor care oglindește atît gradul de dezvoltare a elevilor cît și treapta artistică pe care se situează învățătorul trebuie să stimuleze „sentimente nobile în sufletul elevului și să-l entuziasmeze pînă în gradul suprem"[14]. O piesă va fi executată nu numai precis, ci și expresiv, nuanțat; altfel devine „mîncare fără sare" trebuie asigurată calitatea emisiei: „cu gura închisă nici vorbi nu putem inteligibil, cu atît mai puțin a cînta"[15]. Cîntecul se însușește în piano: „Zbierete și răcnete în cîntare să nu suferim. E adevărat barbarism a suferi aceasta"[16].

În desfășurarea unei activități corale este necesar un moment de cultură vocală: pentru concretizare, se dau indicații de îmbinare a vocalelor cu anumite consoane, care urmează a face obiectul exercițiilor respective. Remarcabilă apare recomandarea ca exercițiile de intonație pregătitoare efectuate pe aria gamei *Do* să aibă momente cadențiale alternative pe *do* și *la:* pendulare tonală atît de proprie cîntecului popular românesc. Ora de cor trebuie să devină și o formă de practică a dirijatului, pregătind, de pe acum, pe viitorii dirijori de la sate. Mai tîrziu, Ion Agîrbiceanu — om de litere nu muzician! — va recomanda același lucru, venind cu propuneri concrete de organizare a unor cursuri pentru viitorii dirijori de coruri, recrutați din rîndurile tineretului sătesc.[17] Judicioase sînt și îndrumările date cu privire la învățarea semnelor de alterație (cl. IV.). În audiția elevilor gama *Do* major este bine fixată. Propunătorul execută gama — vocal sau instrumental — alterînd suitor treapta a IV-a *fa*: asupra elevilor, schimbarea operată va avea efectul unui șoc auditiv. Odată sesizat, fenomenul va fi apoi explicat. „Spre ilustrare poate învățătorul arăta alterarea acestui ton și la scara desem-

---

[17] Revista *Transilvania* nr. 3/1939 pag. 144.
[13] Ibid. nr. 16/1894 (XLII) pag. 63.
[14] Loc. cit. nr. 34/1894 (XLII) pag. 135.
[15] Ibid. Nr. 36/1894 (XLII) pag. 144.
[16] Ibid.
[17] Revista „Transilvania" nr. 3/1939 pag. 144.

nată pe tablă".[18] În conjugarea demonstrației auditive cu cea vizuală, autorul propune, cu alt prilej, scrierea cu cretă colorată a elementului asupra căruia urmează a se atrage atenția cu deosebire.

Semnele de alterație ocupă un spațiu întins al lucrării în scopul, evident, de a deschide „calea spre toate gamele" și a pregăti transpoziția. Pentru diez, spre exemplu, se recomandă exerciții în care, pornind de la relația *do-si-do,* aceasta va fi reprodusă, secvențial, între alte trepte, prin mijlocirea semnului de alterație; procedeul este superior unor tratate ale vremii, în care alterația apare ca un mijloc de cromatizare, și are deplină valabilitate pînă în zilele noastre. Exercițiile propuse la acest capitol urmăresc conjugarea utilizării semnelor de alterație cu intonarea în serie a unor intervale; intervalul în convingerea autorului este elementul orientativ — teoretic și intonațional de bază.

Semnalăm, cu interes, unul din exerciții: execuția secvențială a tetracordului lidic (ton-ton-ton-semiton) reflectare a simțirii modale a autorului!

Calea spre toate gamele (cl. V-a) ocolește la început teoretizările; gama modului major va fi intonată de către elevi, succesiv, pe primele cinci trepte (*do-sol*) fără grafic. Ni se atrage atenția că la execuția pe tonica *re* vom constata tendința de a se cînta un doric[19]; elevii trebuiesc lămuriți că urmează să cîntăm gama *Do* major realizată pe altă tonică. Urmează, apoi, treapta de *construire* grafică a gamelor, pe tonici diferite, operațiune care scoate în evidență necesitatea „să folosim semnele alterative, îndată ce au aflat elevii că unde sînt de a se aplica"[20]. Astfel, „am scos pe elevi din forma aceea prea determinată de a număra tonurile tot de la *do*". După multe ocoluri procedeul de „construire" a gamelor, a devenit în zilele noastre procedeu de uz curent și o formă de apelare la gîndirea elevului.

Transpoziția (cl. V-a) este „calea înconjurătoare" spre alte game. La acest capitol se indică o mare varietate de exerciții; printre altele transpunerea unor cîntece simple, învățate în primii ani de școală (procedeu de recomandat și azi la anii de educatoare ale liceelor noastre pedagogice!) Preocupat mai degrabă de mobilitatea pe aria portativului decît de gradul de apropiere a tonalităților propuse transpunerii, autorul dă indicații cam mecaniciste: soluțiile nu mai corespund principiului afirmat înainte „de la simplu la compus"[21]. Principiul înlănțuirii gamelor se stabilește, pe urmă: prin *cvinte* superioare la gamele cu diezi, prin *cvarte* superioare la gamele cu bemoli. Prezentarea suitoare a înlănțuirii, în ambele cazuri, s-a făcut cu un scop de operativitate didactică: să se simplifice teoria. Ingrămădind cunoștințe teoretice în capul elevului, acesta „nici noaptea nu ar putea odihni de ele"[22], încheie în stilul lui pitoresc, autorul.

În concluzie, operînd analitic sau sintetic, după caz:

— indicînd perceperea senzorială a fenomenului muzical sau apelînd la gîndirea elevului;

---

[18] Loc. cit. nr. 33/1894 (XLII) pag. 131.
[19] Ibid. nr. 38/1894 (XLII) pag. 151.
[20] Loc. cit. nr. 39/1894 (XLII) pag. 155.
[21] Ibid. nr. 16/1894 (XLII) pag. 63.
[22] Ibid. nr. 55/1894 (XLII) pag. 219.

— atrăgînd atenţia, la tot pasul asupra necesităţii însuşirii conştiente a cunoştinţelor;
— subliniind valoarea exerciţiilor, condiţia de cîştigare a deprinderilor;
— proclamînd, neabătut, principiul că muzica se învaţă pentru viaţă şi în vederea aceasta pregătim pe elevi;
— relevînd valoarea educativă a cîntecului şi stăruind asupra interpretării îngrijite, se conturează profilul de remarcabil pedagog, om cu idei înaintate şi sensibilitate artistică a autorului. Condiţiile publicistice, probabil (materialul a apărut cu întreruperi) au imprimat lucrării o oarecare lipsă de sistematizare în prezentarea materialului: probleme care revin, capitole care se întretaie. O penurie o constituie, de asemeni, faptul că autorul nu a elaborat şi material instructiv concret (ne gîndim, cu deosebire, la exerciţii) aşa cum vor proceda mai tîrziu Ion Costescu sau A. Voevitca.

Lucrarea dascălului ardelean de la sfîrşitul secolului trecut, poate fi, în multe privinţe, un îndrumător şi azi. Ne bucurăm că am putut face dreptate tîrzie unui precursor şi că am atras atenţia asupra unui document de cultură muzicală românească din trecut.

Analiza lucrării s-a limitat la prezentarea conţinutului esenţial şi la semnalarea principiilor care au călăuzit pe autor. Revenirea mai în amănunt asupra acesteia, o credem necesară.

Idées pédogogiques conforme une directive de l'enseignement musical en Transylvanie en XIX-ème siècle.

Aurel Ivăşcanu

Résumé

L'école populaire de la Transylvanie ne pouvait pas rester étrangère aux idées pedagogiques avancées du temps, ce qui se reflétait aussi sur la vie musicale de l'école. Comme une expression de cette nécessité, apparait en 1839—1894 un périodique en langue roumaine (le Télégraphe roumain) l'ouvrage „Le chant dans l'école populaire" de l'instituteur Toma Popoviciu.

Elaboré dans l'esprit scientifique et poursuivant l'application des principes pédagogiques génerales au spécifique de la musique, l'ouvrage est en même temps une confirmation de l'expérience pédagogique personnelle de l'auteur.

L'ouvrage est un document authentique de la culture musicale roumaine du passé.

Педагогические идеи в одном трансильванском справочнике преподавания музыки XIX в

Аурел Ивышкану

Резюме

Народная школа в Трансильвании не могла остаться чуждой от передовых педагогических идей того времени эти отразились и на музыкальной жизни школы. Как выражение этой потребности, в 1893—1894 гг. появляется в периодическом издании румынского

языка „Румынский телеграф' работа „Пение в народной школе", составленная учителем Тома Поповичу. Работа восхаляет выполнение муызкального воспитания на высшем уровне по сравнению с прошлым благодаря преподаванию музыкального письма и чтения в народной школе.

Разработанная в научном духе, и преследуя применение общих педагогических принципов музыкальной специфики, работа в то же время подтверждается личным школьным опытом автора.

Настоящая работа есть подлинный документ румынской музыкальной культуры прошлого.

Pädagogische Ideen in einer siebenbürgischen Anleitung für den Musikunterricht aus dem XIX. Jahrhundert.

Aurel Ivăşcanu

Zusammenfassung

Die Musikvolksschule in Siebenbürgen durfte den fortschrittlichen pädagogischen Ideen der Zeit nicht fremd bleiben, welche sich auch auf das musikalische Leben der Schule auswirkten. Als Ausdruck dieser Notwendigkeit, erscheint in den Jahren 1893—1894 in der periodischen Zeitschrift in rumänischer Sprache „Der rumänische Telegraf" („Telegraful român") die Arbeit „Das Lied in der rumänischen Musikvolksschule" des Lehrers Toma Popoviciu. Sie befürwortet die Erziehung auf höherer Ebene, gegenüber der Vergangenheit, durch Zusammenfassung des musikalischen Schreib — Leseunterrichts in der Volksschule.

In wissenschaftlichem Sinne ausgearbeitet, die Prinzipien allgemeiner Pädagogik in Bezug auf Musik anwendend —, ist die Arbeit gleichzeitig eine Bestätigung der persönlichen Schulerfahrung den Autors. Die Arbeit ist ein authentisches Dokument rumänischer Musikkultur aus der Vergangenheit.

CONCERTELE VIOLONISTULUI LUDOVIC WIEST ÎN TRANSILVANIA ŞI BANAT

ANDREI BENKŐ

Este cunoscut faptul că Ludovic Wiest a venit în Ţara Românească în anul 1838, în urma recomandării Conservatorului din Viena. El a devenit concert-maestrul domnitorului, menţinînd acest post pînă în anul 1859. Ca violonist cu renume, el a dat concerte într-o serie de centre culturale ale Europei ca: Paris, Viena, Milano, Budapesta, Odessa şi Constantinopole (1), precum şi la Bucureşti şi Iaşi.

În cele ce urmează ne vom ocupa de turneele lui Wiest în Transilvania şi Banat căci aceste turnee sînt încă necunoscute de muzicologia noastră. Vom urmări deci: *unde a concertat, ce a cîntat şi ce răsunet au avut în presă turneele sale.*

*

* *

Primul turneu al lui Wiest în Transilvania a avut loc în anul 1843. În ziua de 20 aprilie Wiest a dat un concert la Braşov, unde a cîntat un *Impromptu* compus de el însuşi, o altă piesă de Artôt[1], pe motive de Bellini şi *Carnaval la Veneţia* de Heinrich Ernst.[2] Iată ce scrie între altele ziarul *Siebenbürgen Bote* în legătură cu acest concert:

„Pe cerul nostru a apărut iarăşi un fenomen neobişnuit... un fenomen rareori întîlnit pe cerul nostru muzical... domnul Ludovic Wiest, capel-maestrul domnitorului din Ţara Românească... de la primele sale sunete l-am recunoscut drept ceea ce într-adevăr este — un genial artist... pe care îl aşteaptă încă un foarte frumos viitor. Domnul Wiest este un virtuos al viorii, pe care o stăpîneşte ca un vrăjitor... Focul, elanul cîntului său, fantezia sa cucereşte cu putere irezistibilă pe ascultător. El

---

[1] *Alexandre Joseph Montagny Artôt* (1815— ?), a fost elevul lui Rudolf şi August Kreutzer. A concertat în Anglia, Belgia, Franţa, Italia, Olanda, Rusia şi America. A compus fantezii, variaţiuni şi studii. (v. Hermann Mendel: *Musikalisches Conversations-Lexikon.* Vol. I. Berlin, Ed. L. Heimann, 1870. p. 307—308).

[2] *Heinrich Wilhelm Ernst* (1814—1865). Violonist şi compozitor morav care şi-a făcut studiile la Viena. Între anii 1832 şi 1855 a concertat la Paris, Londra, Stuttgart, Frankfurt, etc. (v. Grove's *Dictionary of Music and Musicians,* Vol. II. Londra, Ed 5-a, 1954, p. 906—907, precum şi Bence Szabolcsi-Aladár Tóth: *Zenei lexikon* [Lexicon muzical], Vol. I. Budapesta, Ed. Muz. 1965, p. 578).

e poet și cîntăreț al instrumentului... Piesa proprie este inteligibilă, plină de spirit, melodioasă, deși abundă în greutăți care însă sînt potrivite pentru a demonstra stăpînirea acestui instrument... chiar la prima apariție în fața unui public străin! În piesa a doua a predominat pasiunea... cîntărețului italian... a treia piesă ne-a dovedit că domnul Wiest a înțeles pe deplin compoziția măreață a lui Ernst... fiindcă altfel n-ar fi fost posibilă o pătrundere în toate aceste sute de nuanțe, pe care să le execute atît de excelent, în spiritul marelui violonist-artist... Luni îl vom asculta încă într-un concert, pe care îl va da spre bucuria tuturor..." (2).

Deci, după cum reiese din cronica entuziastă de mai sus, Wiest a fost programat la Brașov cu un al doilea concert, despre care însă presa nu a consemnat nimic.

De la Brașov, Wiest a plecat la Sibiu unde, în ziua de 30 aprilie, a dat un concert cu programul pe care l-a prezentat la Brașov cu cîteva zile în urmă. Același ziar consemnează în legătură cu concertul lui Wiest:

„... Deci al treilea concert — și încă ce fel de concert! După Singer, Henry și Kohn[3] încă un virtuos — și ce fel de virtuos!... Dl. Wiest a dat, în ziua de 30 a lunii trecute, aici un concert în folosul construirii spitalului. Prin acest concert Wiest și-a cîștigat în primul rînd merite prin gestul său filantropic față de Sibiu, iar în al doilea rînd, el ne-a oferit plăcerea de a gusta cîntul său, de a sesiza tehnica sa magistrală la vioară, ceea ce auditorii au primit cu entuziasm și bucurie.

În prima piesă, *Amintire,* scrisă de Artôt pe motive de Bellini, dl. Wiest ne-a surprins. În bucata a doua, o compoziție proprie, *Impromptu* pe motive din Belisaro, ne-a entuziasmat, iar în piesa de încheiere, în *Carnaval la Veneția,* dl. Wiest ne-a cucerit încîntîndu-ne la nesfîrșit prin perfecțiunea artei sale. Interpretarea domnului Wiest la vioară nu este numai produsul unei tehnici superioare și desăvîrșite, animată numai de spiritul unei interpretări învățate. Dl. Wiest și-a supus necondiționat partea tehnică, dominînd-o cu o putere vrăjitoare și creatoare... El nu execută la instrumentul său numai melodii, duble și acorduri. Instrumentul său se contopește cu artistul care plînge, rîde, glumește, amenință, șoptește, cîntă ori vorbește cu ajutorul viorii. El este stăpînitorul sunetelor... Cîntarea lui este originală; ea are un caracter specific. Ea nu este o elegie, nu este cîntecul lebedei, ea este un cîntec eroic, un imn de triumf... *Asociația muzicală* a contribuit cu ce a avut mai bun, însă artistul, unicul, vrăjitorul a dominat concertul.

Și acum pentru D-voastră care n-ați fost prezenți la acest concert — ca mîngîiere — dl. Wiest va da în zilele următoare un al *doilea concert* (subliniera noastră, — A.B.)" (3). În legătură cu concertul al doilea din păcate n-avem nici o știre.

---

[3] *Ödön Singer* (1830—1912). Violonist născut în Ungaria, elevul lui Ridley-Kohne, apoi al lui Böhm, la Viena. De la vîrsta de 11 ani a concertat în Europa. În anul 1846 a devenit solistul teatrului din Budapesta, iar mai tîrziu a fost capelmaestru la Weimar și profesor la Conservatorul din Stuttgart. În legătură cu *Henry* n-am găsit nici o dată biografică. *Kohn,* alias David Ridley-Kohne (1812—1892), violonist născut în Ungaria. A compus fantezii, studii etc. L-a avut ca elev pe Lipot Auer. (v. Szabolcsi—Tóth: op. cit., vol. III, p. 222, 372).

Între cele două cronici despre concertele lui Wiest, a apărut o informare de cîteva rînduri, în care, probabil, unul dintre redactorii ziarului relatează — din auzite — că ar fi fost vorba ca excelentul violonist să ocupe un post în cadrul *Asociației Muzicale* din Sibiu. Acest fapt ar fi constituit desigur un cîștig neprețuit atît pentru publicul sibian, cît și pentru instituția respectivă. Cum alte surse nu semnalează această presupunere, credem că ea a fost mai mult o dorință a amatorilor de muzică din Sibiu, amatori care doreau să-l știe pe tînărul și talentatul violonist în orașul lor (4).

Cu acest concert, după cunoștințele noastre de azi, primul turneu al lui Wiest a luat sfîrșit.

*
* *

După trei ani de zile, îl găsim pe Wiest din nou în Transilvania. El concertează la Brașov, la Sibiu, și de două ori la Cluj. Iată cum ziarul *Siebenbürgen Wochenblatt* din Brașov face cunoscut publicului sosirea lui Wiest:

„Tocmai acum am primit printr-o scrisoare vestea că excelentul violonist-virtuos, dl. Ludovic Wiest, capel-maestrul domnitorului din Țara Românească va sosi în săptămîna aceasta aici și va da un concert. Dl. Wiest a primit din Cluj invitația de a cînta acolo în timpul dietei. Este cunoscut cum acest eminent artist ridică vioara pentru a cînta și cum, dominînd totul printr-un stil ales, scoate efecte de necrezut. De aceea ne grăbim să atragem atenția cititorilor noștri că îi așteaptă o seară plină de încîntări artistice“ (5).

Concertul a avut loc în ziua de 17 septembrie, cînd Wiest a repurtat un succes frumos. A doua zi a apărut următoarea cronică:

„Ieri am avut iarăși o rară plăcere muzicală. Domnul Wiest, capel-maestrul de curte și virtuos de cameră al principelui Țării Românești ne-a oferit bucuria unui concert în care ne-a adeverit din nou măestria lui violonistică... Numele d-lui Wiest și-a păstrat un bun răsunet, datorat concertelor pe care le-a dat aici și la Sibiu și de care ne aducem aminte cu plăcere...

Dacă acum trei ani am fost încîntați de splendidele lui performanțe, de data aceasta s-a întîmplat același lucru, însă într-un mod și mai strălucit, deoarece de atunci artistul a făcut însemnate progrese.

Am ascultat în execuția lui *Concertul nr. 4 în re-minor,* de Bériot, o compoziție originală creată pe baza unei legături severe între melodie și armonie. Această lucrare reușește să pătrundă pînă în inima melomanului, oferind totodată interpretului posibilitatea de a scoate în evidență calitățile instrumentului său.

Am ascultat apoi *Souvenir,* pe motivele lui Bellini, de Artôt, piesă cu care am făcut cunoștință nu demult prin Griebel[4], apoi o *Fantezie* pe un cîntec de Rossini, compoziție proprie a concertistului.

---

[4] *Ferdinand Griebel* (1818—1847). Violonist german care a concertat în Anglia, Danemarca, Suedia și America. (v. Hermann Mendel: op. cit., vol. IV, p. 359).

Pe artist îl caracterizează un ton puternic, o mînuire corectă a arcușului, dexteritatea demnă de admirat în învingerea dificultăților tehnice, siguranța cu care se mișcă mai ales în pozițiile mai înalte, apoi un flageolet deosebit de cristalin, execuția lui liniștită și curată... Fiecare punct al programului d-lui Wiest a fost urmat de aplauze furtunoase și chemări la rampă. La sfîrșit, publicul (din păcate nu prea numeros) a cerut în unanimitate interpretarea *Carnavalului la Veneția,* rămas ca o amintire plăcută, din interpretarea sa anterioară de la Brașov. Artistul a satisfăcut cu plăcere această dorință și a interpretat compoziția, frapantă prin variatele ei nuanțări, cu un adevărat entuziasm și cu o adevărată virtuozitate. Și această piesă a fost primită cu vii aclamații.

D-l. Wiest ne-a părăsit astăzi pentru a concerta la Cluj, iar apoi la reîntoarecerea spre București, la Sibiu și din nou aici.

Așteptăm cu plăcere reapariția în curînd a artistului stimat și dorim ca publicul să-i dovedească stima printr-o participare numeroasă.

Cele două uverturi, *Nunta lui Figaro* de Mozart și *Belisaro* de Donizetti, cîntate la începutul și la mijlocul concertului au fost executate destul de bine de orchestra care și-a cîștigat merite deosebite prin preeizia și finețea execuției, în acompanierea pieselor de concert.

Două lieduri germane, interpretate de un talentat bariton al nostru, au fost de asemenea aplaudate" (6).

De la Brașov, Wiest sosește la Cluj. Zoltán Ferenczi amintește numai de concertul său din 28 septembrie (7). Din alte izvoare însă știm că violonistul a cîntat pentru prima dată la Cluj în ziua de 26 septembrie; deci concertul amintit de Ferenczi a fost cel de al doilea concert al lui Wiest dat la Cluj, cu ocazia acestui turneu. Lajos Gyulai, amator pasionat de muzică, într-un timp elevul lui Czerny, și care a avut posibilitatea de a-i asculta între alții pe Paganini și pe Liszt, notează următoarele în ziua de 27 septembrie 1846 în jurnalul său: „Cîntăreața italiană Virginia Cook a dat ieri seară un al doilea concert. Ea este o cîntăreață mediocră, în schimb cu atît mai bun a fost violonistul Whist [sic!] care a cîntat tot ieri și *mîine va da iarăși un concert* (sublinierea noastră, — *A.B.*) pentru beneficiul propriu" (8). Gyulai în jurnalul său din 29 septembrie scrie următoarele despre concertul al doilea al lui Wiest: „În concertul de ieri, dat în teatru, Whist a cîntat foarte bine piesele românești... Whist cîntă excepțional..." (9).

Ziarul *Kiskövet,* ca și celelalte ziare, apărute la Cluj, se ocupă de ambele concerte. Ziarul sus-amintit relatează că artiștii au fost aplaudați și chemați de multe ori la rampă, de către publicul bucuros de a-l fi putut asculta mai ales pe Wiest. Violonistul a dat cîteva bisuri (10).

Ziarul *Erdélyi Hiradó* amintește de asemenea de concertul pe care Wiest l-a dat împreună cu Virginia Cook: „În zilele acestea ne-au vizitat orașul Virginia Cook și Ludovic Wiest... Concertele au avut loc la Teatrul Național, în fața unui public numeros... al doilea interpret, cu cîntul său artistic și surprinzător la vioară, ne-a făcut o plăcere deosebită. Aplauzele nu se mai sfîrșeau; artistul a fost chemat de multe ori în fața publicului... mulțumirea și satisfacția publicului le considerăm și noi ca fiind bine meritate" (11).

Din cotidianele clujene, cel care se ocupă mai pe larg de acest eveniment muzical, este ziarul *Mult és Jelen*. Se poate presupune că articolul din acest ziar a fost scris de Sàmuel Brassai (1800—1897), om priceput în muzică, mai tîrziu chiar critic muzical. În timpul concertelor date de Wiest la Cluj, Brassai a colaborat la acest ziar în care scrie:

„Dar punctul de atracție al spectacolului din seara aceasta a fost capel-maestrul domnitorului Bibescu. Piesa — *Souvenir* de Bellini — scrisă pentru vioară chiar de interpret, a fost ascultată de întregul public cu mare entuziasm, artistul fiind chemat cu aplauze nesfîrșite și bisat. După părerea celor pricepuți, Clujul nu a avut încă ocazia de a asculta un artist, un violonist care să-și stăpînească în așa măsură instrumentul, care în cîntul său să rezolve problemele atît de ușor, atît de vertiginos și în același timp în imaginarea, în schițarea pasiunilor, a sentimentelor să fie atît de fidel, atît de real. După două zile, în ziua de 28, numitul artist a dat un concert la Teatrul Național, cu concursul Conservatorului, în programul căruia *Fantezia și variațiunile pe o temă maghiară*... a fost o piesă pe care publicul a aplaudat-o cu entuziasm, cerînd bisarea ei. Nu de mai puțin succes s-a bucurat piesa intitulată *Carnaval la Veneția*, datorită exprimării sentimentelor în mod surprinzător de natural; artistul sugerînd sunetele plînsetului și ale bucuriei în fața auditorilor. Dar entuziasmul publicului... a ajuns la culme cînd, după ultima piesă, artistul chemat în fața publicului i-a făcut surpriza cu un dans național, în care a scos la iveală caracterul trist al cîntecului, fapt care a stîrnit în înțelesul deplin al cuvîntului aplauze frenetice. [Wiest] este într-adevăr un artist rar întîlnit care, plecînd în ziua următoare din oraș, a lăsat o amintire plăcută și trainică" (12).

Din cele relatate de ziarul *Mult és Jelen*, știm că piesele amintite ca fiind dansuri naționale au fost mai multe dansuri românești. Aceasta de altfel reiese și din programul cîntat la Sibiu, același cu cel cîntat la Cluj.

Din Cluj Wiest a plecat la Sibiu unde a concertat în ziua de 2 octombrie. Programul acestui concert îl cunoaștem din singurul afiș care s-a păstrat în legătură cu concertele sale date în Transilvania (13). Acest program a conținut pe lîngă piesa lui Ernst și *Concertul nr. 4* de Bériot, un *Potpuriu pe teme românești* și o *Fantezie pe o tema maghiară*.

În legătură cu acest concert, în ziarele din Sibiu nu găsim nici un anunț, nici o critică. Acest fapt ne dă dreptul să presupunem că concertele anunțate cu ocazia primului turneu, despre care alte știri în afară de anunțuri sau referiri premergătoare n-avem, ele totuși au avut loc.

*

* *

Mai tîrziu, în anul 1853, după cum menționează István Lakatos și Gheorghe Merișescu (14) — fără specificarea locului, a datei sau a programului, — Wiest a concertat și la Timișoara. Dezső Braun, referindu-se la acest concert, amintește că, înainte de a concerta la Timișoara, Wiest a dat un concert la Viena, împreună cu Terezia Milanollo[5] (15). La Timi-

[5] *Terezia Milanollo* (1827—1904). Cîntăreață italiană care pe timpuri concertase în lumea întreagă cu sora sa. Ele erau vestite mai ales în duete. (v. Szabolcsi—Tóth: op. cit., vol. II, p. 603).

şoara, Wiest a susţinut în trei zile consecutive trei concerte, în care a avut succese frumoase, mai ales cu piesele româneşti. Mai bisate au fost *Variaţiunile* scrise pe imnul lui Caudella.

Ca un moment interesant poate fi amintit faptul că înainte de a concerta la Timişoara, venind de la Viena, Wiest a trecut prin Budapesta unde a dat un concert în ziua de 13 iulie, cu orchestra dirijată de Ferenc Erkel, la care a cîntat trei compoziţii proprii (16).

În anul 1860 Wiest concertează încă o dată la Timişoara, în sala mare a *Asociaţiei Muzicale*. Programul concertului nu-l cunoaştem. Într-o altă seară, deci în concertul al doilea, Wiest a cîntat la piarişti *Aria* de Bach (17).

*

* *

Ce importanţă au aceste concerte?

Ele se încadrează în procesul de formare a culturii muzicale autohtone, *contribuind la cunoaşterea unor piese din literatura violonistică*, piese de o valoare relativ redusă, însă la modă în acele timpuri.

Cîteva din piesele cîntate de Wiest — cele bazate pe teme populare sau pe folclorul lăutăresc, — aparţinînd unor naţiuni diferite, au servit la *apropierea şi cunoaşterea reciprocă* a culturii lor muzicale. Sub acest raport, presa contemporană consideră aceste concerte drept un rezultat demn de semnalat.

Pe de altă parte, cronicile care consemnează aceste concerte reprezintă o etapă de dezvoltare a *criticii muzicale* din oraşele respective. Ele nu numai că înregistrează fenomenele muzicale, ci le şi comentează, pe alocuri cu atribute înflăcărate, cîteodată cu un entuziasm romantic.

Pe lîngă concertele date în metropelele lumii muzicale, şi menţionate şi pînă acum de istoria muzicii româneşti, relatările despre concertele mai sus arătate ne îmbogăţesc cunoştinţele asupra vieţii şi *activităţii concertistice a lui Wiest*, în oraşele ţării noastre.

Unele din cronicile apărute în presa contemporană aduc amănunte importante în legătură cu *arta violonistică şi interpretativă* a artistului, aspecte ce sînt puţin cunoscute şi apreciate de muzicologia burgheză.

În sfîrşit, prin concertele sale, prin efectul pe care l-a avut interpretarea şi renumele său, Wiest — în etapa de formare a publicului — a contribuit la *atragerea unui număr tot mai mare de amatori* de muzică.

BIBLIOGRAFIE

1. Poslușnicu, Mihail Gr.: *Istoria muzicii la români*. Bucureşti, Ed. Cartea Românească, [1928], p. 280—281.
2. *Siebenbürgen Bote*, Sibiu, 28 aprilie 1843.
3. *Ibidem*, 5 mai 1843.
4. *Ibidem*, 2 mai 1843.
5. *Siebenbürgen Wochenblatt*, Braşov, 10 septembrie 1846.
6. *Ibidem*, 21 septembrie 1846.
7. Ferenczi, Zoltán: *A kolozsvári színészet és színház története* (Istoria artei dramaturgice şi a teatrului din Cluj). Cluj, 1897, p. 369.

8. Lajos, Gyulai: *Naplói* (Jurnale). Manuscrise în Biblioteca Universității Babeș—Bolyai din Cluj. Nr. 1450, vol. 38, p. 148.
9. Lajos, Gyulai: op. cit., vol. 38, p. 151.
10. *Kisközvet* (Deputatul mic), Cluj, 4 octombrie 1846.
11. *Erdélyi Hiradó* (Curierul din Transilvania), Cluj, 1846, p. 624.
12. *Mult és Jelen* (Trecutul și prezentul), Cluj, 1 octombrie 1846.
13. Afișul concertului din 2 octombrie 1846. În prezent se află în Muzeul Bruckenthal din Sibiu. (Vezi anexa prezentei lucrări).
14. Lakatos, István—Merișescu, Gheorghe: *Legături muzicale româno—maghiare de-a lungul veacurilor*. Cluj, Ed. Filarmonica de Stat — Cluj, 1957. (Traducerea în limba maghiară, p. 49).
15. Braun, Dezső: *Bánsági rapszódia* (Rapsodie bănățeană). f.a.f.l., p. 57.
16. *Divatcsarnok* (Magazinul de modă), Budapesta, 1853, p. 624—625.
17. Braun, Dezső: op. cit., p. 74.

ANEXĂ: *Afișul concertului dat la Sibiu în 2 octombrie 1846*

„Heute Freitag den 2. October 1846
findet im hiesigen Theater
zu Gunsten des Hermannstaedter Musikvereins unter gefaelliger
Mitwirkung des Herrn

LUDVIG WHIEST

Kammervirtuosen bei Sr. Durchlaucht dem Fürsten der Walachei
ein grosses

CONCERT

statt

PROGRAM

1. Ouverture zu <Johann und Finnland> von Hummel.
2. Viertes Violin-Concert von Beriot in D moll, vorgetragen von Herrn L. Whiest.
3. Jagtchor [!] von J. Haydn.
4. Fantasie über ein ungarisches Nationaltheme, componirt und vorgetragen von Herrn L. Whiest.
5. Arie für sopran aus Bianca et Fernando, von Bellini.
6. Auf allgemeines Verlangen: der Carneval von Venedig, vorgetragen von Herrn L. Whiest.
7. Potpouri von wallachischen Nationalthemen für grosse Orchester, originell der wallachischen nationallaudar — Musik abgenomen und für das Orchester instrumentirt von Herrn L. Whiest.

Preise der Plaetze.

Die im Abonament Suspendu gewöhnlichen.

Anfang Abends 7 Uhr."

Les concerts du violoniste Ludovic Wiest en Transylvanie et Banat.

Andrei Benkő

Résumé

L'auteur présente les concerts donnés par Ludovic Wiest a Brașov et Sibiu en 1843 — a Brașov, Cluj, Sibiu en 1846 et ceux de l'année 1853 et 1860 à Timișoara, présente le programme des concerts, poursuit l'écho dans la presse contemporaine et dans d'autres documents.

Концерты скрипача Людовика Вист в Трансильвании и Банате

Андрей Бенкё

Резюме

Автор знакомит с концертами Людовика Виста в городах Брашов и Сибиу в 1843 году; в Брашове, Клуже, Сибиу в 1846 году и с концертами в 1853 и 1860 гг. в Тимишоре Знакомит с программой концертов, с отэывами в современной прессе и с другими документами

Die Konzerte des Violonisten Ludovic Wiest in Siebenbürgen und im Banat

Andrei Benkő

Zusammenfassung

Der Autor erörtert die von Ludovic Wiest gegebenen Konzerte, welche im Jahre 1843 in Brașov und Sibiu, im Jahre 1846 in Brașov, Cluj, Sibiu und im Jahre 1853 und 1860 in Timișoara stattfanden. Er erörtert die Konzertprogramme und verfolgt in der zeitgenössischen Presse und in anderen Dokumenten den Nachhall seiner künstlerischen Leistungen.

CONCERTELE BARITONULUI TRAIAN MUREȘIANU LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA

ENEA BORZA

Activitatea intelectualilor români progresiști din a doua jumătate a secolului al XIX-lea s-a caracterizat prin tendința de a realiza o unitate spirituală a românilor peste granițile politice existente. De un deosebit ecou s-au bucurat turneele artistice din Moldova și Muntenia în Transilvania. Acestea nu au fost însă scutite de greutăți. Concertul corului lui Gavril Muzicescu nu ar fi putut să aibă loc în Brașov, în 1890, dacă Aurel Mureșianu, directorul „Gazetei Transilvaniei", nu ar fi convins autoritățile că acel concert avea un caracter religios, deghizînd astfel adevăratul substrat politic al turneului.

Baritonul Traian Mureșianu a susținut numeroase concerte, în Transilvania, Banat și Moldova, înscriindu-se astfel în programul cultural și politic al epocii sale în care familia Mureșenilor a avut un rol de avangardă. Fiu al lui Iacob Mureșianu (1812—1887) director al „Gazetei Transilvaniei", frate cu Aurel Mureșianu care a urmat tatălui său în conducerea acestui ziar și îndrumarea opiniei publice românești din Transilvania, frate și cu Iacob Mureșianu (1857—1917), compozitor înaintaș al culturii muzicale românești și înflăcărat animator al vieții muzicale în Transilvania, Traian Mureșianu, născut în Brașov în 22 aprilie în 1864 a desfășurat în calitate de cîntăreț o activitate valoroasă. În scurta sa viață a cultivat talentele sale pentru arte plastice și muzică pentru care era de-o potrivă înzestrat. Activitatea sa de sculptor, este relevată de un studiu (1), însă cea de cîntăreț nu a fost pînă în prezent obiectul unor cercetări care să îi evidențieze meritele. În 1884 tatăl său l-a trimis la München, unde a urmat cursurile Academiei de bellearte. Paralel cu studiile în domeniul artelor plastice el își cultivă și vocea frumoasă de bariton. În 1891, el se prezintă pentru a fi angajat la Opera din Viena. Reîntors în țară interpretează rolul lui Vodă din *Mănăstirea Argeșului* de Iacob Mureșianu (1).

El a însoțit pe fratele său, Iacob Mureșianu, în mai multe concerte din Transilvania și Banat. În 1886, au avut un concert foarte reușit la Lugoj. Turneul a continuat în Banat și a fost pretutindeni primit cu căldură, mai ales la Băile Herculane, „unde concertul dat în fața unui entuziast public, în parte și din Regat, a fost îndelung ovaționat și sărbătorit, cu deosebire pentru compozițiile sale românești". . . . „Programul s-a sfîrșit la aceea memorabilă ocaziune cu un vals — . . . prelucrat de

I. Mureșianu în formă de piesă de concert pentru pian la patru mîini și a executat-o cu fratele său Traian, care era și el pianist destul de bun" (2).

În 1888 la serbările Astrei din Abrud frații Iacob și Traian Mureșianu, au dat un concert ce s-a bucurat de un mare entuziasm în public și de o vie apreciere a presei. „Pe la ora 8 seara, localul unde avea să se țină concertul dat de frații Mureșeni, era așa de înțesat încît nu puteai străbate... După frenetice aplauze a pășit în fața publicului cu puternica-i voce de bariton Dl. Traian Mureșianu în Aria și Cabaletta din opera „Ernani" și „Mugur Mugurel". D-sa ne-a pus în plăcuta pozițiune de a-i aprecia după merit talentul muzical, vocea simpatică, mlădioasă și pătrunzătoare și mai presus de toate expresiunea corectă și interpretarea acurată a piesei, precum am putut constata și mai bine în duetul „L'adioux" cu D-na Zoe Cirlea... Mai mult însă ca în toate acestea a debutat Dl. Traian Mureșianu în piesa „Întoarcerea în țară" de Iacob Mureșianu. Aci și-a dezvoltat vocea în toată plenitudinea" (3).

Musa Română ne informează despre turneul cîntărețului în Bucovina și Moldova în 1894. „Domnul Traian Mureșianu, simpaticul baritonist, în urma turneului artistic făcut prin Cernăuți, Iași, Roman, Bîrlad și alte orașe, s-a hotărît să dee un concert și la Galați. Foile gălățene îi prezic un succes și o primire cît se poate de românească. De altfel reputațiunea D-lui Mureșianu ca artist de „primo cartello" este incontestabilă; școala serioasă ce a făcut-o, dar mai ales exercițiul i-au îndulcit și marcat vocea în așa măsură, încît a scos dintr-însul un artist în adevăratul înțeles al cuvîntului." (4).

Ziarul *Unirea* anunță în numărul 41 din 29 septembrie 1894, (p. 317), „Concert în Blaj. Aflăm că simpaticul nostru bariton dl. Traian Mureșianu va da un concert Miercuri în 3 octombrie." Numărul următor din același ziar relatează despre acest concert, menționînd în mod special „numărul final, cavatina din Bărbierul din Sevilla" (5). *Musa Română* de asemenea anunță concertul din 3 octombrie (în Nr. 9, 1894) al baritonului Traian Mureșianu. „Programa e variată și foarte interesantă". Concertantul între altele ne va delecta și cu cîntarea poporală „Eu mă duc, codrul rămîne".

Despre activitatea artistică desfășurată în Blaj de frații Mureșianu mai avem cunoștință și de un concert dat în 11 iulie 1886, în programul căruia baritonul Traian Mureșianu a interpretat liedul *Nu plînge* de Iacob Mureșianu, acompaniat la pian de compozitor și *La serenata* (legende valaque) de I. Braga, acompaniat de Virgil Brîndușan, vioară și Otilia Brîndușanu, pian (6).

Frații Mureșianu au concertat în Reghin în 3 februarie 1895. *Musa Română*, Anul III, nr. 1 din 1895, p. 6, relatează despre succesul concertului baritonului Traian Mureșianu cu concursul profesorului Iacob Mureșianu. „Concertul a fost bine cercetat. Mulțumirea și-au manifestat-o cu toții prin nenumăratele aplauze care au urmat după fiecare piesă. Totodată și-au exprimat dorința că ar mai asista la un al doilea concert, asigurîndu-i pe concertanți de o reușită desăvîrșită. Baritonul Traian Mureșianu, a fost silit să mai adauge încă două cîntece, unul românesc și altul german."

Gazeta Transilvaniei furnizează un material mai amplu despre activitatea concertistică a cîntăreţului în Viena. „Baritonul Traian Mureşianu la Viena. Tînăra reuniune de teatru şi muzică „Moderne Kunst" din Viena a aranjat în 2 februarie 1896, o serată muzicală la care a fost invitat să-şi dea concursul şi dl. Traian Mureşianu. După cum ni se comunică dl. Traian Mureşianu a avut un succes strălucit în seara aceea, a fost de repetite ori aclamat. A primit o frumoasă cunună de lauri de la românii din Viena şi una din partea societăţii germane. Ni se mai comunică că Dl. Mureşianu a trebuit să mai adauge 3 numere în afară de program, între care şi o compoziţie proprie „Cu ochii tăi", care a fost mult bisată. Despre această serată „Wiener Tageblatt" scrie: „Reuniunea »Moderne Kunst« a aranjat în 2 l.c. o serată muzicală şi se poate într-adevăr lăuda cu cel mai splendid succes. Cu deosebire însă a plăcut mult Traian Mureşianu, un român care prin vocea sa de bariton de o frumuseţe rară şi bine cultivată a secerat aplauzele zgomotoase ale publicului." *Deutsches Volksblatt* scrie: „Reuniunea de teatru şi muzică de curînd înfiinţată „Moderne Kunst" a cărei ţintă este de a încuraja talente tinere în orişice direcţie, a aranjat în 2 l.c. o serată muzicală în Hotel Müller pentru care au fost aleşi artişti valoroşi între care un cîntăreţ dl. Traian Mureşianu (un elev al lui Ress), care a produs prin vocea sa minunată şi de un timbru foarte plăcut o mare senzaţie". (7).

După cîteva luni ziarul braşovean mai are ocazia de a relata despre un alt succes al baritonului: „Succesul unui artist român la Viena. În seara de 29 aprilie s-a dat în sala „Kaufmänischer Verein" din Viena un concert aranjat de profesorii Conservatorului din Viena, la care concert s-au produs puterile cele mai bune muzicale atît dintre conservatoriştii prezenţi, cît şi dintre cei absolvenţi, ba chiar şi unii dintre profesorii Conservatorului au luat parte activă la concert. Între artiştii care s-au produs la acel concert, după cum aflăm, a fost şi dl. Traian Mureşianu, care a cîntat Prologul din opera „Bajazzo" de Leoncavallo. Reuşita ce o avu dl. Mureşianu, după cum spun ziarele din Viena, a fost splendidă. Vienezii îl aplaudară şi rechemară într-un mod entuziast şi dl. Mureşianu a trebuit să repete punctul său din program" (8).

Tiberiu Brediceanu menţiona în amintirile sale şi calitatea de pianist al lui Traian Mureşianu. În *Musa Română,* nr. 2 din februarie 1895 îl găsim şi ca autor al unei compoziţii pentru pian: *Veturia Polca* (dedicată Doamnei Veturia Puşcariu).

Moartea a răpus timpuriu acest talent promiţător care s-a manifestat cu succes deplin în două arte, sculptură şi arta cîntului. Avea abia 37 de ani cînd s-a stins la Viena, în 3 octombrie 1901.

BIBLIOGRAFIE

A. *Studii*

1. Gherman, J. şi Brezianu, B.: *Un sculptor ardelean necunoscut: Traian Mureşianu,* Studii şi cercetări de Istoria Artei, Anul IV, nr. 3—4, 1957, Editura Academiei Republicii Populare Române, p. 338—342.
2. Brediceanu, T.: *Profesorul Iacob Mureşianu — Amintiri,* Cultura creştină, nr. 4—5, 1937, p. 379.

CONSERVATORIUL „G. DIMA" — BIBLIOTECA —

B. *Reviste, Ziare*

3. *Gazeta Transilvaniei,* Brașov, 1888, nr. 166, din 29 iulie, p. 2.
4. *Musa Română,* Blaj, 1894, an. II, nr 3, din 1 martie, p. 6.
5. *Unirea,* Blaj, 1894, an. IV, nr. 42 din 6 octombrie, p. 325.
7. *Gazeta Transilvaniei,* Brașov, 1896, an. LIX, nr. 33 din 13 (25) februarie, p. 2.
8. *Gazeta Transilvaniei,* Brașov, 1896, an. LIX, nr. 94, din 28 aprilie (10 mai), p. 4.

C. *Alte surse*

6. Fișa biografică și de creație Iacob Mureșianu. Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă Român, Serviciul Documentării, p. 2.

Les concerts du bariton Traian Mureșianu à la fin du XIX-ème siècle.

Enea Borza

Résumé

Traian Mureșianu (1864—1901) le frère du compositeur Jacob Mureșianu a déployé une activité remarquable en qualité de chanteur. Sa belle voix de bariton a été mise dans la bonne voie par le professeur Ress à Vienne. Son répertoire contenait des airs d'opéra, Lied et chansons ou „doine" complaintes roumaines.

Il a interprété avec prédilection les compositions de son frère.

Sur son activité concertistique ont écrit des journaux „Wiener Tageblatt" et „Deutsches Volksblatt" ainsi que des journaux roumains de Transylvanie et Moldavie.

Концерты баритона Трайан Мурешиану в конце XIX века

Эней Борза

Резюме

Трайан Мурешиану (1864—1901), брат композитора Якова Мурешиану, развернул замечательную деятельность в качестве певца. Он был направлен в Вену профессором Ресс за его красивый голос-баритон. В репертуар входили оперные арии, песни (LIED), как и румынские песни-дойны. С предпочтением исполнял произведения своего брата. Об его концертной деятельности писали газеты WIENER TAGEBLATT и, DEUTCHES VOLKSBLATT, а также и румынские газеты Трансильвании и Молдовы.

Die Konzerte des Baritonisten Traian Mureșianu Ende des XIX. Jahrhunderts

Enea Borza

Zusammenfassung

Traian Mureșianu (1864—1901), Bruder des Komponisten Iacob Mureșianu, entfaltete eine bemerkenswerte Tätigkeit als Sänger. Seine schöne Baritonstimme wurde in Wien unter Anleitung von Prof. Ress ausgebildet. Sein Repertoir umfasste Opernarien, Lieder, und rumänische Volkslieder. Er interpretierte mit Vorliebe die Kompositionen seines Bruders. Über seine konzertante Tätigkeit schrieben das Wiener Tageblatt und das *Deutsche Volksblatt,* als auch die rumänischen Zeitungen aus Siebenbürgen (Transilvanien) und aus der Moldau.

UN MANUSCRIS TRANSILVĂNEAN DIN SECOLUL XVII: „NEU – MUSICALISCHE CONCERTEN" de GABRIEL REILICH

DIETER ACKER

Largi posibilități i se deschid încă cercetătorului istoric muzical studiind materialele bogate, nevalorificate, ce zac în diferitele arhive ale Transilvaniei. Datoria noastră este de a strînge și a ordona materialul existent (chiar dacă rezultatul cercetării are doar o importanță locală), spre a putea schița cîndva un tablou, cît de cît firesc și cuprinzător alcătuit, al unei evoluții muzicale pe teritoriul Transilvaniei.

Redescoperirea manuscrisului *„Neu-Musicalische Concerten"* de G. Reilich (organist și compozitor la Sibiu între 1665—1677) a constituit impulsul direct al acestui studiu. Împreună cu alte manuscrise ale lui Reilich, care se află la Arhivele de Stat din Sibiu, *„Neu-Musicalische Concerten"* a stat la baza investigațiilor noastre de ordin istoric, estetic, etnologic și tehnic-muzical, iar materialul bibliografic existent a permis rotunjirea și conturarea expunerii de față.

Manuscrisul (Vox Generalis), format in cvarto, poartă pe coperta interioară, într-o frumoasă execuție (verde, roșu și negru) titlul:

In Jesu Nahmen!

NEU=MUSICALISCH CON=

certen von 1. 2. 3. 4. und 5 Stimmen, theils mit und theils ohne

Violinen, sampt dem Basso Continuo.

Mit besondern Fleiß auffgesetzt und Componieret

Von

GABRIELE REILICH

Componisten Zu Hermanstadt.

1. 6. 6. 8.

Pe paginile următoare se găsește vocea basului cifrat (Generalbass) a *concertelor* susmenționate. Nr. 1—30 inclusiv sînt scrise de aceeași mînă. De fiecare dată se menționează începutul textului cu inițiale roșii (uneori și începutul strofelor ce urmează). De asemenea sînt însemnate indicații privitoare la numărul vocilor participante (vocale și instrumentale), locul intrării soliștilor sau a vocilor corale, precum și prescripții dinamice foarte sporadice, deci un minim de puncte de reper pentru executant și cu atît mai puțin pentru cercetătorul de astăzi.

În continuare dăm începuturile textelor:

1. Jauchtzet dem Herren (Organo. a 3 voc. cum 2 viol.)
2. Mag ich Unglück nicht widerstahn
3. Wie der Hirsch (a 3. voc. A.T.B.)
4. Sÿmph:
   Aus Gnaden seyd ihr selig worden (Org: 2.C.2. Viol.)
5. Satis e mi bone Jesu (A.2 Voc.2 Alti)
6. Du solt Gott den Vatter preisen:
7. O Jesu mein: (à 5 Voc. G. (abriel) R. (eilich)
8. Warumb betrübstu dich mein (à 5)
9. Lobet den H:
10. JESU du edler Breütigam werth
11. Allein zu dir H.J.C.
12. HERR CHRIST
13. Meinen Jesum
14. Meine Seele erhebet den H:
15. Das Kreütlein Patientia
16. Du weinest für Jerusalem: (A 3 v . . . A.T. B)
17. Miserere mei DEUS
18. Mitten wir im Leben sind
19. Das Neügebohrne Kindelein (à 4 Voc.)
20. In dulci jubilo (à 3 voc.)
21. Ach Gott wie manches Hertzen Leid
22. Ach lieber:
23. Jesu mein
24. Herr Jesu:
25. Jesu du edler Breütigam werth:
26. Nimm nicht zu Hertzen mein H. Christ.
27. Die Gütte des Herren (Organo à 4 Voc.)
28. Ach mein Hertzliebes Jesulein. Symph.
29. Ach Herr straff mich nicht
30. Wen ich fürs Gericht soll treten.

Concerte adăugate ulterior:

a) După conținutul lor muzical, probabil tot de R e i l i c h.

31. Gott du Gott Israël
32. Lass mich dein sein v. bleiben
33. Gott Vatter in die hütte dein etc:
34. Ach Gott v. Herr
35. 2da pars
    Gleich wie sich fein:

b) Coli adăugate mai tîrziu cu vocea basului cifrat și prezentarea integrală a textului literar. Lucrările nu pot fi atribuite lui Reilich:

Gott der Reichtum deiner Guthe
Lobet den Herrn
Sonata
Lass Gott mit süssen Weisen ... (Lobet den Herrn)
Was Gott hat das ist wohlgetan

c) Psalmul 145, *Aller Augen* ... (à 3 v. A.T.B.), ar putea să aparțină lui Reilich. Conținutul muzical însă nu are nimic comun cu cunoscutul *Tischgebet* pe același text, de Heinrich Schütz.

d) Al patrulea scris (pe ultimele trei pagini) cu *Sey getreu bis in den Tod.* Dedesubt:

Scribebat Jacobus Bordan
Cibiniensis Ao 1703. Mens. Oct.

Și acum cîteva considerațiuni pe marginea *Concertelor* (nr. 1—30) de Reilich. Ce s-a cîntat în jurul anului 1668 din literatura muzicală autohtonă în biserica evanghelică din Sibiu? Cu ce mijloace vocal și instrumentale? Care este felul colaborării mijloacelor fonice întrebuințate? Cum ni se înfățișează structura intimă a concertelor lui Reilich și legăturile acestora cu celelalte lucrări ale autorului și cu cele ale predecesorilor și succesorilor săi? Dacă pot fi găsite în creația lui Reilich tangențe cu spiritul epocii? Iată cîteva întrebări care se impun de la sine, al căror răspuns va arunca o lumină asupra practicii muzicale autohtone ecleziastice și va schița un tablou viu a unei vieți muzicale intense a Sibiului de acum 300 de ani.

Deoarece lucrarea nu are o prefață și nu mai există nici volumele celorlalte voci, titlul concertelor, de lungă respirație, conceput în spiritul vremii, ne poate da unele informații.
"*Neu — Musicalische Concerten*" desemnează într-adevăr o manieră nouă a muzicii practicate în timpul serviciului divin (acest lucru se poate afirma atît în urma unui amănunțit studiu, cît și a comparațiilor făcute cu lucrările lui Reilich, în parte existente). Vechiul obicei al cîntatului a cappella este înlocuit cu o formă de tranziție între motetele neacompaniate[1] și cantata bisericească:[2] este vorba deci de concertele scrise după

[1] Brașoveanul Gregorius Ostermayer (cca. 1530—1571, fiul organistului cronicarului Hieronymus), organist la *Stiftskirche* din Stuttgart, Esslingen și în sfîrșit la Heilbronn (v. E. Hajek, *Die Musik*, p. 25), a cultivat încă acest gen al motetelor vocale a cappella. Cunoscut ne este *Si bona suscepimus* (à 5 voc., 1569).

Motete au scris însă și alți compozitori autohtoni (numele lor fiind latinizat) ca Michael Busdensis și Georgius Aleschinus (adică cel din Buszd și Alisch, cu denumirile actuale de Boz [?], raion Sebeș și Seleuș [?], rai. Sighișoara) sau Arnoldus Theis și Antonius Junck (acesta din urmă a fost preot la Gîrbova între 1569—99). Ei sînt prezenți în volumul (vocea tenorului) din Apoldul de sus (1596), alături de lucrări a lui Lassus, Palestrina, Clemens non Papa ș.a. păstrat la Arhivele statului din Sibiu (signatura jj 69).

moda secolului XVII, așa cum le întîlnim de exemplu în cunoscutele *Dialogi*... de Andreas Hammerschmidt (1645) sau în *Evangelische Gespräche* de Wolfgang Briegel. Fondul textului[3] (Cîntece bisericești, psalmi, texte biblice și alte texte libere) lasă întrucîtva să se întrevadă un *de tempore* al anului bisericesc. Compozițiile se clădesc deci pe de o parte direct pe melosul cîntecului bisericesc moștenit, fapt ce poate fi cu siguranță dedus din structura armonică, melodică și ritmică a basului cifrat (v. ex. 1) pe de altă parte însă, în cazul textelor libere (proză), conținutul muzical se adaptează segmentelor acestora. Aceasta dovedește că gîndirea motetistică, cu tipica ei formă de înlănțuire a mai multor idei, încă nu a dispărut de tot din practica muzicală[4].

"*von 1. 2. 3. 4. und 5 Stimmen*" se referă la corul mixt pe 5 voci care concertează *theils mit und theils ohne Violinen*[5], *sampt dem Basso Continuo* (cu sau fără viori împreună cu basul continuo). Vocile solistice întrebuințate par a fi luate din cor. Din studierea acestei vox generalis precum și a unor manuscrise de Reilich aflate la Arhivele statului din Sibiu (*Vesperae brevissimae* și ciclul neîntitulat de 74 de concerte bisericești pentru întregul an) reiese, că tratarea corului se prezintă foarte variată. Schimbări dese între diferite perechi de voci (uneori cu caracter antifon), scriitura compactă a 3—5 voci (în cele 74 de concerte susamintite, întîlnim și 6 voci) precum și concertarea dialogată a corului cu soliști și cu scurte replici instrumentale reprezintă mijloace frecvente de tratarea ansamblui.

Alternarea foarte variată a grupelor ni se oferă, de exemplu, în Concertul nr. 8, *Warumb betrübstu dich*...

Partea corală (și scriitura în general) pare a avea deobicei un caracter

---

[2] O întîlnim ceva mai tîrziu la Joh. Sartorius — tatăl (născ. la Hozman, raion Agnita, 1680—1756) într-o formă mai populară așa-numitul dictum. (v. G. Brandsch, *Das Dictum;* în: Krichl. Bl. nr. 39, 27. Jhg. 1935).

La o jumătate de veac după încercările lui Reilich de a introduce o muzică nouă, în anul 1722, M. Schmeizel scrie despre răspîndirea treptată a muzicii instrumentale în bisericile evanghelice din Transilvania, prevenind cititorii săi (de pe o poziție conservativă) de excesele fonice și armonice în practica muzicală:

„Musicae instrumentalis usus invaluit quidem in templis, sed admodum parcus et speramus fore, ut nostrates piorum majorum instituta sequentes, sibi caveant, a scitulo sesquipedali et scenico aliarum modulationum concentu."

(v. M. Schmeizel: ...*De statu eccl. Lutheranorum in Transilvania*... dissertatio epistolica. Jenae 1722, p. 71, obs. 26).

[3] Este semnificativ faptul că textele latine sînt folosite doar în măsură foarte mică; căci canonul al șaselea al Sinodului sibian din 1563 prevedea în mod expres menținerea cîntatului latinesc. (v. Dr. Fr. Müller, *Gottesdienst in einer evang. — sächs. Kirche in Siebenbürgen im Jahre* 1555, p. 22).

[4] Din protocolul sinodului (1712) putem deduce însă că străvechiul cîntat de motete este pe cale de decădere și dispariție:

„...suadet clar. dom. Superinterdens, consultius omnio esse, in talibus ecclesiis, quae laborant aut scholarium aut adjuvantium cantorum defecto, loco motetarum simplices, tantum b. Lutheri aliorumque decantare psalmos, ne ex cantu fiat supervacaneus et taediosus balatus aut boatus". ...Syn. 1712, sess. 5;

(v. Fr. Teutsch, *Geschichte d.ev. Kirche in Siebenbürgen,* vol. II, p. 100).

[5] De regulă se întrebuințau două viori. Acest lucru reiese atît din indicațiile manuscrisului, cît și din celelalte lucrări ale lui Reilich.

armonic, izoritmic, scandat[6] (v. ex. 2). Dar nu lipsesc nici momente scurte imitatorice care formează contraste necesare. Varietatea se naște și din confruntarea mijloacelor fonice. Linia basului reprezintă un tipic bas cifrat care nu participă decît în foarte mică măsură la elaborarea motivică (v. ex. 3).

Dat fiindcă lipsesc știmele viorilor este greu de spus că încadrarea lor în text se realizează sub forma de mixturi a vocilor corale sau mai degrabă ca o partidă independentă. Din indicațiile și factura textului muzical putem deduce că viorile formează împreună cu basul continuo un grup menit să adîncească, printr-o participare motivico-imitatorică, factura ritmică a părții corale spre un țesut ritmic complimentar (v. ex. 4). Alteori ele constituie un grup cu funcția de a interveni în momentele de pauză ale corului. Orga participă în toate cazurile, deși se menționează în mod expres doar de două ori. Biserica din Sibiu nici nu dispunea de un alt instrument cu claviatură.[7]

Instrumentele preiau și rolul unor scurte *sinfonii* cu funcție introductivă din punct de vedere tonal, poate și motivic (v. de exemplu nr. 4 și 28); este interesant de urmărit că aceste *sinfonii* care încă nu figurează în lucrarea *Vesperae brevissimae* din 1664, devin aproape obligatorii la cele 74 de concerte bisericești din 1673 atît ca parte introductivă cît și ca interpolare sau chiar încheiere.

Alternarea frecventă a metrului $\frac{3}{1}$ sau $\frac{3}{2}$ cu 1 pledează vădit pentru prezența gîndirii motetistice, articularea metrică fiind determinată de segmentele textului (8).

Nr. 11, *Allein zu dir H.J.C.* este strofic structurat (cuvintele de început a celor patru strofe de K. Hubert (1540—41) sînt indicate), dar variat conceput. Coralul interpolat între părți solistice și instrumentale servește ca bază (intonațională) pentru nr. 9, *Lobet den Herrn.* O construcție apropiată de cea a rondoului o putem deduce din structura melodică și metrică a basului din nr. 19, *Das Neügebohrne Kindelein,* (A—B—A^1——C—A^2). Și, în sfîrșit, un concept morfologic ternar (cu o scurtă încheiere instrumentală) rezultă din articularea metro-ritmică ($\frac{3}{1}$ — C — $\frac{3}{1}$) și melodică a basului continuo din nr. 20, *In dulci jubilo.* Este posibilă însă și interpretarea strofică, în sensul că partea mediană reprezintă o variantă ritmică a începutului (v. Ex. 5).

Tonalitățile cele mai des folosite sînt *la* minor și *Sol* major, (poate și din considerentele unor poziții comode a registrelor). Mai puțin uzitate sînt

---

[6] Imitații melodico-ritmice ale motivului anacruzic, frecvent folosit, sînt posibile de imaginat.

[7] Titlul ariei *Ein Neu-Musicalisches Wercklein*... de Reilich ne permite să credem că s-au folosit și alte instrumente în cadrul concertelor duminicale:

„... mit 2 Discanten und fünf Violinen, welche auch auff allerhand Instrumentum /als auff Zinken/ Posaunen, Fagoten /und dergleichen können gespielet werden. Sampt dem Basso Continuo, für die Orgel/ Lauten /Clavicymbal...". Lăuta și clavecinul probabil pentru cazul în care această muzică era folosită în afara bisericii. (v. și Dr. M. Bruckner, *Die Musikinstrumente des Baron Brukenthalischen Museums;* în: *Mitteilungen aus dem B.Br. Museum,* VIII, 1941).

[8] După uzul timpului indicațiile de $\frac{3}{1}$ sau C se referă mai degrabă la tempo decît la rigidă interpretare de accente. Astfel triplum-ul se concepe totdeauna într-un tempo curgător, repede.

mi și *re* minor, iar *Do* major, *do* minor și *Fa* major apar doar o singură dată.

Lumea armonică este simplă, dar foarte variată printr-o multiplă valorificare a cadențelor modale și funcționale și dovedește parțial că modurile bisericești n-au dispăruit încă de tot (v. ex. 6).

Cromatismele sînt rare. Des aplicate în shimb sînt anticipațiile, disonanțele în lanț etc. (v. ex. 7), iar formulele cadențiale (predomină cele autentice) aparțin unui circuit larg de mijloace armonice ale timpului (v. ex. 8). Cu privire la miezul problemei (structura melodică a vocilor vocale și instrumentale ce se clădesc deasupra basului cifrat) manuscrisul ne oferă puține puncte de reper; totuși destule pentru a ne putea face o imagine asupra concertelor lui Reilich. Lucrarea *Ein Neu = Musicalisches Wercklein* (v. ex. 9), integral păstrată, ne servește în primul rînd drept mijloc de comparație cu concertul nr. 1 din ciclul de *Neu = Musicalische Concerten*[9] (a se compara mixturile de terțe[10], structura ritmică, formulele cadențiale cu exemplul nr. 3).

Și mai plastic ne putem imagina gîndirea melodică a compozitorului în baza unui dintre liedurile[11] ciclului *Geistlich = Musicalischer Blum = und Rosenwald*[12], Sibiu 1677 (v. ex. 10). Părțile solistice ale concertelor lui Reilich ni le putem imagina întrucîtva asemănătoare cu aceste lieduri. Influențe din partea unei personalități mari ca Heinrich Schütz sînt evidente[13], iar aceasta explică și apropierea spiritului de stilul *nuove musiche* apărut în Italia la începutul secolului XVII.

„Mit besondern Fleiß auffgesetzt und Componieret von GABRIEL REILICH Componisten zu Hermanstadt. 1668“ dovedește presupunerea lui G. Brandsch[14] că Reilich ar fi fost și scrib. Manuscrisul reprezintă așadar (nr. 1—30) scrisul curat și exersat al lui Reilich care coincide întrutotul cu manuscrisele ce se află la Arhivele statului din Sibiu.

Putem deduce în continuare că aceste concerte au fost compuse în al treilea an al activității sale ca organist și compozitor la Sibiu. El venise în 1665 din Bistrița pentru a ocupa postul de organist. Cu acest prilej Reilich s-a prezentat cu lucrarea *Ein Neu = Musicalisches Wercklein,*[15] o arie pentru două soprane, cinci viori și basso continuo *(Billig mögen wir*

---

[9] Acest concert („Jauchzet dem Herrn“, psalmul 100) a putut fi reconstruit deoarece a fost folosit ulterior de Reilich și adăugat ciclului de 74 de concerte bisericești din 1673. Arhivele statului din Sibiu păstrează volumele *ALTUS* și CONTINUUS, acesta din urmă cu indicații foarte amănunțite. Se specifică aici Vox. Gen. a 3 Voc. Cum 2 Viol.

[10] Violino tertio e quarto precum și Viola 5-ta formează împreună cu viorile I și II un bloc ritmic unitar (grup-ritornel). În exemplul nostru ele sînt omise, fiind voci de umplutură armonică sau dublare a basului.

[11] Texte de Angelus Silesius (v. E. Hajek, op. cit., pg. 27).

[12] Titlul amintește de lucrările lui Briegel *Geistl. music. Rosengarten* (1658) sau *Evang. Blumengarten.* Reilich era deci la zi cu orientările timpului.

[13] A se compara și fragmentul din exemplul nr. 3 cu începutul din *Ich will den Herren loben allezeit* de H. Schütz (Kleine geistl. Konzerte, 1636/39).

[14] G. Brandsch, *Die Musikaliensammlung der B.Br.Bibl. in Hstd.;* în: Mitteilungen a.d.B.Br. Museum, VIII, 1941, p. 33.

[15] Dedicată primarului, judecătorilor precum și întregului sfat și tipărită în același an (1665) prin Blasius Proesel la Sibiu.

begehen...), introducînd astfel în cîntarea bisericească stilul arioso italian și cîntatul (solistic) acompaniat[16]. Acest op, și mai ales cele șase *Vesperae brevissimae* ad 4. Voc. cum 2 Violin. et Basso Continuo[17] din 1664, pe texte latine, reprezintă etape direct premergătoare la *Neu = Musicalische Concerten* din 1668! Factura celor șase *Vesperae* poartă deja toate trăsăturile caracteristice acestor concerte: alternarea grupelor vocale cu cele instrumentale, a diferitelor grupe corale, cît și a metricii binare cu cea ternară, tratarea corului în general într-o manieră omofon-izoritmică, scandată, uneori și imitatorică, precum și structurarea basului cifrat.

Putem pe bună dreptate să presupunem că acest nou stil concertant a fost adus la Sibiu și încetățenit de Gabriel Reilich. Rămîn deschise întrebările: unde a învățat meșteșugul componistic, pe vremea aceea indispensabil organistului, și în ce împrejurări a luat contact cu stilul concertant apărut în Italia la începutul sec. XVII răspîndit ulterior în majoritatea țărilor europene.

Aceste concerte erau destinate a fi cîntate în timpul serviciului divin principal în zilele de duminică sau a altor sărbători. Deci o muzică izvorîtă din necesități practice, așa cum se compunea în vremea aceea mai peste tot, interesantă și demnă de remarcat în măsura în care ea ne dezvăluie un tablou al unei practici muzicale sibiene din jurul anului 1668, care a renunțat la cîntatul a cappella (dar al căror urme mai persistă), îndreptîndu-se ferm spre un stil muzical nou.

*

* *

SCHIȚĂ BIOGRAFICĂ

Data nașterii necunoscută. După Trausch[18] născut la Georgenberg (Spišska Sobota, Slovacia). G. Brandsch, luînd în considerare însemnarea „Gabriel Reilich Organist â S. Georg." de pe coperata celor șase *Vesperae brevissimae*, ajunge la o ipotetică concluzie. Dat fiindcă numele de Reilich mai există și astăzi în Transilvania, iar în apropierea Bistriței se găsește localitatea Sîngeorzu Nou (St. Georgen) se poate presupune că indicația lui Trausch referitor la locul nașterii e o eroare, cu atît mai mult cu cît îl găsim pe Reilich, ce-i drept ca un străin ("Frembdling"), deja în anul 1665 la Bistrița (v. prefața lui Reilich la *Musicalischer Blum- und Rosenwald,* partea a 2-a, Sibiu

---

[16] G. Brandsch, *Die Musik unter den Sachsen;* în: *Bilder aus der Kulturgeschichte der siebenbürger Sachsen;* vol. II., publ. de Fr. Teutsch, Sibiu 1928.

[17] G. Brandsch presupune că aceste scurte cîntări antifone ar fi fost destinate serviciului divin simplu de la țară. (v. *Mitteilungen a.d.B.Br. Museum,* VIII, 1941, p. 33). Această afirmație rămîne ipotetică, deoarece nu este dovedit dacă acel „Organist â S. Georg" a venit într-adevăr de la presupusul St. Georgen (Sîngeorzu Nou) din apropierea Bistriței sau din altă parte.

[18] Trausch, Schriftstellerlexikon, Vol. III, p. 102, care se referă la J. Seivert (Nachricheten von siebenbürgischen Gelehrten u. ihren Schriften, Pressburg 1785, p. 342).

1677). Dar și fostul organist de la țară s-ar fi putut simți la Bistrița ca un străin. (v. G. Brandsch, *Die Musikaliensammlung d.B.Bibl. in Hermannstadt;* în: *Mittlg.a.d.B.Br. Museum,* VIII, 1941, pg. 33).

În 1664 activează deci ca organist la S. Georg. Un an mai tîrziu, în 1665, probabil în aceeași funcție la Bistrița, iar între anii 1665—1677 activează ca organist și compozitor la Sibiu. Din listele salariaților orașului Sibiu[19] putem deduce că retribuirea anuală a lui Reilich a fost considerabilă. El primea mai mult decît preotul, rectorul (120 fl.) sau profesorii școlii (50 fl.):

1665	„Organistis & Violistae	... fl. 197“
1666—74	„Organistis	... fl. 200“
1675	„Organistis	... fl. 250“
1676—1677	„Organistis	... fl. 300“

Activitatea lui muzicală era deci bine apreciată. În 1671 (14 iulie) se căsătorește, conform matricolelor Oficiului Parohial Evanghelic din Sibiu cu „Sophiam virginem“.

Copii: Gabriel (1672), Maria (1674), Susanna (1675). Moare la Sibiu, la 12 noembrie 1677 (anasarc).

OPERE

1665 *Vesperae brevissimae* / ad 4. Voc. cum 2. Violin. / et Basso Generali / Seu Continuo / Authore GABRIELE REYLICHIO / Organist â S. Georg. 1664.“ Texte latine. (Manuscrisul se află la biblioteca Arhivelor statului din Sibiu sub *signatura* JJ 674).

1665 *„Ein Neu-Musicalisches Wercklein* / Von der Geburt unseres lieben Heylands / Erlösers und Seligmachers Jesu Christi. Billig mögen wir begehen diese gnadenreiche Zeit / etc. Mit 2 Discanten und 5 Violinen, welche auch auff allerhand Instrumenten / als auff Zinken / Posaunen, Fagoten / und dergleichen koennen gespielet werden. Sampt dem Basso Continuo, für die Orgel / Lauten / Clavicymbal. Componieret durch Gabrielem Reilich bestelten Musicum und Componisten zur Hermansstadt ANNO MDCLXV. Daselbsten gedruckt durch Blasium Proesel.“ (prima tipăritură muzicală cunoscută de la Sibiu. Exemplarul se află la Arhivele statului Sibiu sub *signatura* Mss varia I 37—49).

1668 *„Neu-Musicalische Concerten ...“* (ms.)

1673 74 de concerte bisericești pentru întregul an. Texte germane; foarte puține texte latine. (Arh. st. din Sibiu păstrează volumele CANTUS II, ALTUS și CONTINUUS sub signatura JJ 675 abc. La sfîrșitul nr. 10 și 11 al volumului CANTUS II se menționează anul 1673.).

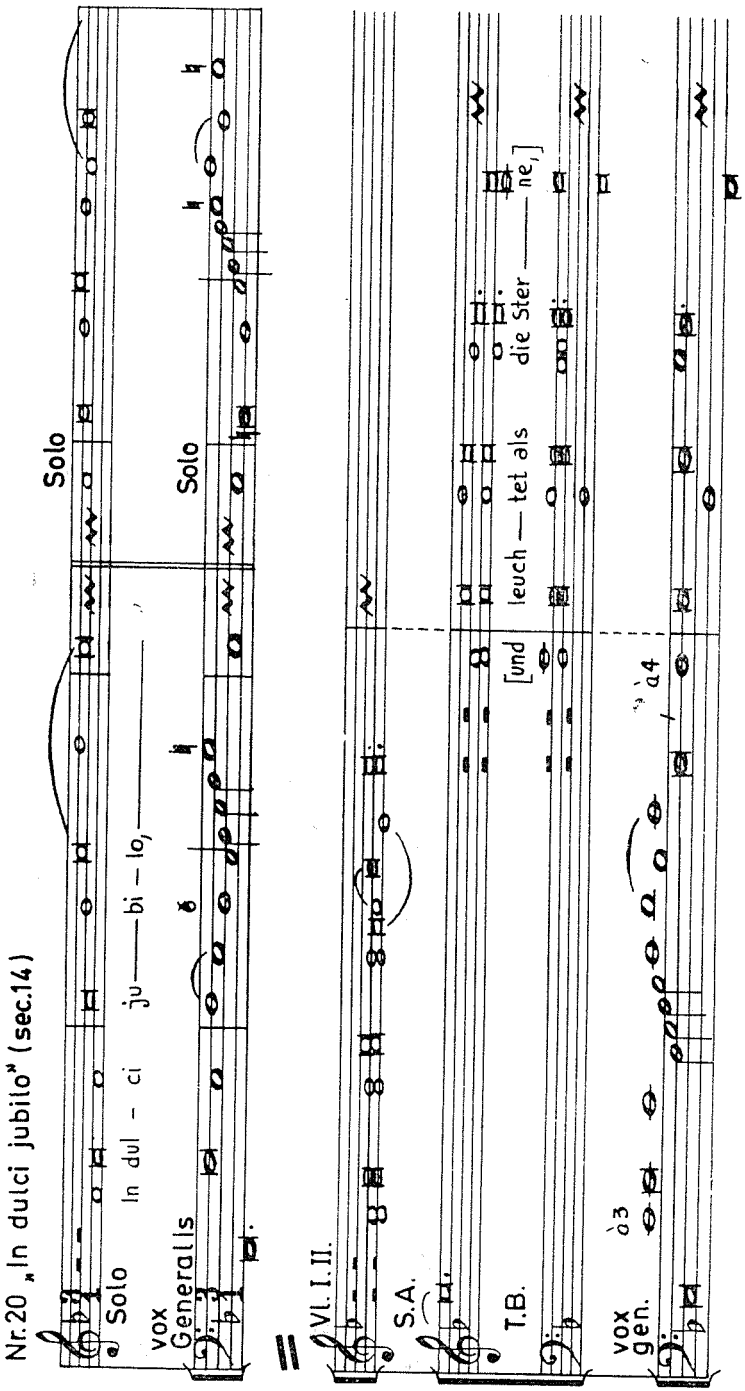
1673 *„Geistlich-Musicalischer Blum-und Rosenwald“*, partea I-a, tipărit la Sibiu în anul 1673 prin Stephan Jüngling. Dispărut. Texte de Angelus Silesius.

1677 *„Geistlich-Musicalischer Blum-und Rosenwald“*, anderer Theil. Bestehend in etlichen herrlichen Liedern über welche neue Melodeyen sind gemachet worden von Gabriele Reilich Componisten in Herman—Stadt. Daselbsten gedruckt / durch Stephanum Jüngling / in Verlegung des Authoris ... im Jahre Christi 1677. Canto Solo, cum Basso Continuo“. (Un exemplar tipărit se păstrează la Arhivele statului Sibiu sub signatura JJ 1070).

---

[19] Regestum Civitatis Cibiniensis, sub. Consulatu Amp. Pruden. accircum. Dni JACOBI KAPPII, Anno millesimo sexcentissimo sexagesimo Cuinto ... (Socotelile consulare ale orașului Sibiu 1665—67).

Ex. 1


Nr.20 „In dulci jubilo" (sec.14)
Solo
In dul - ci ju — bi - lo,
Solo
Solo
vox Generalis
Vl. I. II.
S.A.
T.B.
[und leuch — tet als die Ster — ne,]
à 4
à 3
vox gen.

Ex. 2

Nr.1 "Jauchzet dem Herrn" (vox.Gen: a 3 Voc: Cum 2 Viol.)

A zu sei- nen Vor- hö- fen mit Lo ben. Dan- Ket ihm, dan - Ket ihm,

T.B.

vox.Gen.

A dan - Ket ihm, lo-bet sei- nen Na men,

T.B.

vox Gen.

Nr. 1 „Jauchzet dem Herrn"

Vni. I, II.

A

für und für, und sei-ne Wahr- heit für und für und sei-ne Wahr- heit für und für,

T. B.

und sei-ne Wahr —— heit, und sei-ne Wahr —— heit, und sei-ne

Vox gener.

Nr. 1 „Jauchzet dem Herrn"

Vni I. II.

Alto

vox gen.

mit Freu-den, jauch —— zet, jauch —— zet, jauch-zet dem Her- ren al —— le Welt

Ex. 5

Nr. 20, "In dulci jubilo"

S(?) [durch al- le dei- ne Gü — te o princeps glo-ri- ae. — Tra-he me post te —, tra-he me post te.] etc.

vox Generalis

S.A.

[und die Schel- len Klin - - gen in re- gis cu- ri- a. — Ei - a wärn wir da, ei - a wärn wir da] etc.

T. B.

etc.

à 4

etc.

Ex. 6

nr. 24 "Herr Jesu"

Solo

à 4

Solo

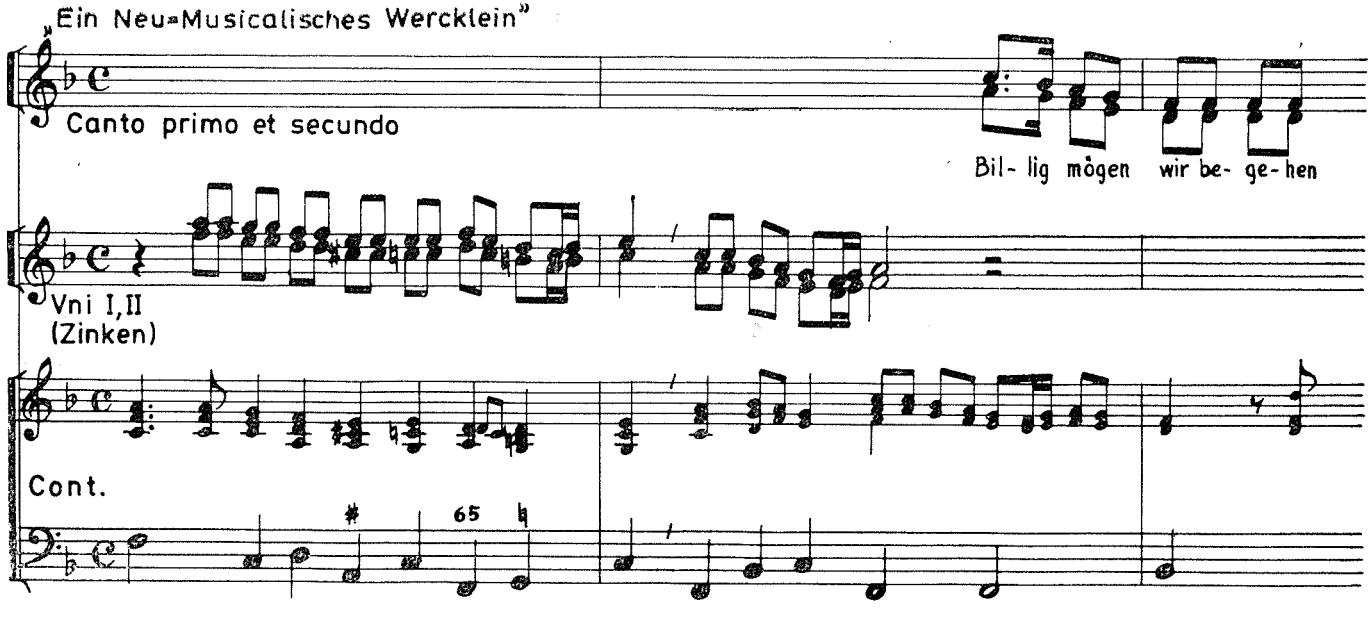
Ex. 7

Ex. 8

a) din nr. 1 "Jauchzet dem Herrn"

b)

Ex. 9


„Ein Neu=Musicalisches Wercklein"
Canto primo et secundo
Bil- lig mögen wir be- ge- hen
Vni I,II
(Zinken)
Cont.
65

(contin.)

die se freuden rei — che Zeit. Weil wir heut ein frisches sehen, dass uns Herz u. Muth er-freut.

Ex. 10

nr 9 "O Jesu mein"

Canto Solo

1.O Je — su mein du bist al - lein, mein Freud u. auch mein Le ——— ben, dir will ich

Basso Continuo

mich de- mü - tig-lich zu Dienste un ——— ter-ge ——— ben.

BIBLIOGRAFIE

1. Brandsch. G.: *Die Musik unter den Sachsen*, în: *Bilder aus der Kulturgeschichte der siebenbürger Sachsen*, Band II, hrsg. von Fr. Teutsch Hermannstadt (Sibiu) 1928.
2. Brandsch. G.: *Die Musikaliensammlung der Baron Brukenthalischen Bibliothek in Hermannstadt*, în: *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum*, VIII, 1941.
3. Brandsch, G.: *Das Dictum*, în: *Kirchliche Blätter, nr. 39, 27.* Jhg., Hermannstadt (Sibiu) 1935.
4. Bruckner, M.: *Die Musikinstrumente des Baron Brukenthalischen Museums*, în: *Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum*, VIII, 1941.
5. Hajek, E.: *Die Musik, ihre Festalter und Verkünder in Siebenbürgen...*, Klingsor Verlag Kronstadt (Brașov) 1927.
6. Müller, Fr.: *Gottesdienst in einer evangelisch-sächsischen Kirche in Siebenbürgen im Jahre 1555*, în Comiss. bei W. Krafft in in Hermannstadt (Sibiu). Druck von Kumpf & Reis in Frankfurt a.M.
7. Schmeizel, M.: *De statu eccl. Lutheranorum in Transilvania...* Dissertatio epistolica. Jenae 1722.
8. Teutsch, Fr.: *Geschichte der evangelischen Kirche in Siebenbürken*, Bd. I, II. W. Krafft, Vlg. Hermannstadt (Sibiu) 1921/22.
9. Trausch, Jos.: *Schriftstellerlexikon...*, 3 Bände, Kronstadt (Brașov) 1868—71.
10. Trausch-Schuller: *Schriftstellerlexikon...*, Ergänzungsband, Hermannstadt (Sibiu) 1902.
11. Colecția de manuscrise și tipărituri muzicale ale bibliotecii Arhivelor statului Sibiu (JJ 674; JJ 675 a, b, c; JJ 1070; JJ69; Mss. varia I 37—49).
12. Korrespondenzblatt des Vereins für siebenbürgische Landeskunde, VIII (1885), 1895 (XVIII).
13. Lista tuturor organiștilor și cantorilor bisericii evanghelice din Sibiu.
14. Matricolele of. paroh. evang. din Sibiu.
15. Regestum Civitatis Cibiniensis... (Socotelile consulare ale orașului Sibiu, 1665—1667); Arhivele Statului Sibiu 216—222.

Un manuscrit Transylvanien du XVII-ème siècle: „Neu-Musicalische Concerten" de Gabriel Reilich.

Dieter Acker

Résumé

L'auteur du présent ouvrage, se basant sur le manuscrit (Vox Generalis) Nouveaux Concerts musicaux, ainsi que sur d'autres ouvrage de Gabriel Reilich, gardés en partie à la bibliotheque des archives de l'État à Sibiu — se propose d'esquisser un tableau sur la pratique musicale autochtone ecclésiastique de Sibiu vers 1668. On jalonne une partie du répertoire, quelques considerations sur les moyens empolyés des voix et des instruments, et la manière de leur collaboration, on présente brièvement la structure (mélodique, metro-rythmique, harmonique et morphologique) intime des concerts et le rapport de ceux- la avec les autres ouvrages de l'auteur, ainsi qu'avec les épreuves de ses prédécesseurs et de ses successeurs, arrivant à la conclusion que ce style concertant représente une valorification des tendances typiques pour l'époque (comme on le peut bien trouver chez A. Hammerschmidt, W. Briegel et parmi ces dernièrs, chez H. Schütz) nées au commencement du XVII-ème siècle en Italie sous le dénomination „nouve musiche". Ce nouveau style fut apporté et naturalisé à Sibiu par Gabriel Reilich. Une esquisse biographique, de même un indice des oeuvres connues, achève l'exposé.

Трансильванская рукопись XVII в.: „Neu—Musikalische Concerten" Габриеля Райлиха

Дитер Акер

Резюме

На основании рукописи (VOX GENERALIS) NEU—MUSIKALISCHE CONCERTEN, а также и других работ Габриеля Райлиха, частью сохраненных в библиотеке Государственного Архива в Сибиу, автор намеревается сделать набросок картины коренной церковной музыкальной практики города Сибиу около 1668 года. Намечается часть репертуара, несколько соображений о вокальных и инструментальных использованных средствах и способа их сотрудничества. Кратко представляется внутренняя структура (мелодичная, метро-ритмическая, гармоническая и морфологическая) концертов и связь этих с другими работами автора, как и попытки предшественников и преемников-приходит к заключению, что этот концертный стиль представляет ценность некоторых типических тенденций времени (как мы находим например у А. Хаммершмита, В. Бригела и через них у Х. Шутца), рождённых в начале XII века в Италии, под названием "NUOVE MUSICHE". Этот новый стиль был принесён и укоренился в городе Сибиу Габриелом Раилих. Биографический набросок, как и указатель известных работ, дополняет вышеизложенное.

Ein siebenbürgisches Manuskript aus dem XVII. Jahrhundert: „Neu – Musicalische Concerten" von Gabriel Reilich.

Dieter Acker

Zusammenfassung

Die Arbeit fusst auf eingehenden Untersuchungen Gabriel Reilichs *Neu-Musicalischer Concerten* sowie aller übrigen, im Hermannstädter Staatsarchiv noch vorhandenen Arbeiten dieses „Organisten und Componisten". Im besondern wird auf die Fragen Antwort gesucht was zu jener Zeit an einheimischer Musikliteratur in der evangelischen Kirche Hermannstadts (Sibiu) musiziert wurde, mit welchem vokalen und instrumentalen Aufwand und der Art ihres Zusammenwirkens; über das Wie der inneren Werkstruktur der Reilichschen Concerte, über die Beziehungen dieses Werkes zu den übrigen Werken des Komponisten, zu denen seiner Vorgänger, Nachfolger und zum Zeitgeist im allgemeinen. Reilichs Musik ist interessant und erwähnenswert insoweit, als sie uns ein Bild kirchenmusikalischer Praxis Hermannstadts bietet, die das alte rein vokale Motettensingen zwar aufgegeben hat (aber dennoch durchblicken lässt) und sich mit aller Entschlossenheit einer neuen Musizierart, dem seit Anfang des 17 Jh. in Italien aufkommenden konzertanten Stil (nuove musiche), zuwendet. — Eine biographische Notiz und eine Liste aller bekannten Werke Reilichs vervollständigen das Bild.

ASPECTE CROMATICE ÎN STILUL ARMONIC MODAL AL SECOLELOR XIV–XVI.

ERWIN JUNGER

Lucrarea de față își propune drept scop explorarea unei lumi armonice spre care atenția crescîndă a cercetărilor s-a îndreptat de-abia în decursul ultimelor 2—3 decenii. Într-adevăr, bibliografia stilului armonic funcțional major-minor umple astăzi nesfîrșite rafturi în sute și sute de biblioteci. Învățămîntul muzical concentrează astăzi — în mod regretabil — studiul armoniei pe epocile stilistice dintre anii 1700—1900. În același timp analiza armonică a capodoperelor artei Renașterii și a epocilor stilistice premergătoare ei, este încă mult neglijată sau omisă. Caracterul mărginit, tradiționalo-scolastic al predării armoniei a dus la o formă unilaterală a concepției armonice a studenților, la o îngustare a orizontului lor, ținîndu-i departe de tot ce a creat mai frumos lumea armonică dinaintea secolului XVII.

Gîndirea muzicală dominantă a epocii asupra căreia se concentrează analiza și cercetările noastre este cea contrapunctică. Literatura științifică de specialitate poate enumera de la Fuchs și Jeppesen pînă la Ernest Kurth și Arnold Schönberg, nenumărați cercetători de faimă mondială care au analizat sub aspectul contrapunctului stilurile muzicale care s-au succedat de la *Ars nova* pînă la baroc. Analiza aspectelor armonice ale acestor stiluri însă — și aici ne izbim vrînd nevrînd de o oarecare unilateralitate a acestei bibliografii — a fost fie tratată tangențial sau pe planul al doilea al expunerii, fie că a fost în întregime omisă. Abia în cursul ultimilor 20—30 de ani s-a putut constata un interes crescînd al cercetărilor cu privire la stilul armonic al renașterii. În ciuda creșterii considerabile a materialelor bibliografice în acest domeniu, constatăm totuși și astăzi o rămînere în urmă în studierea diferitelor aspecte ale armoniei renașterii, față de vastul material științific existent în domeniul contrapunctului.

S-ar părea că diatonismul dominant al liniilor melodice ale stilului renașterii — și implicit cu aceasta și diatonismul dominant al armoniei renașterii — diminuează de la bun început rostul cercetărilor noastre și pune vrînd-nevrînd întrebarea dacă o lucrare despre aspectele cromatice ale armoniei renașterii este utilă sau nu. Prezenta lucrare poate confirma însă utilitatea cercetării problemei, mai cu seamă dacă o judecăm și din punct de vedere istoric. Revoluția cromatică ce s-a produs în muzică la sfîrșitul secolului XVI a fost rezultatul final al unui lung pro-

cedeu stilistic, ale cărui rădăcini se pierd în motetusul secolului XIII, dar se pot urmări clar începînd cu Machault și terminînd cu Palestrina. Fără a cunoaște temeinic lumea cromatică a acestui stil, fără a analiza aspectele cromatice ale armoniei modale, nu putem înțelege nici apariția unui Gesualdo la sfîrșitul secolului XVI și nici tendințele reale ale cromatismului său.

Față de imensitatea materialului muzical în cauză precum și în bună parte datorită neexplorării suficiente pînă acum a cestui domeniu de cercetare, lucrarea de față bineînțeles nu poate emite pretenția unui travaliu încheiat și complet. Dimpotrivă, prezentul studiu nu poate fi decît un prim pas cu caracter experimental, o primă fază de cercetare a lumii renașterii sub acest aspect, o lucrare de expoziție, care cu timpul poate forma punctul de plecare al unui studiu mai amplu de viitor.

*

* *

În lucrarea sa despre cromatismele din stilul renașterii Jacques Chailley susține că dezvoltarea cromatismelor din sînul liniilor diatonice ale gregorianului medieval trebuie analizată în primul rînd prin prisma modificărilor cromatice apărute cu timpul pe diferitele trepte ale modurilor medievale (1). De fapt de la aceeași bază pleacă și muzicologul maghiar Bárdos Lajos în excelenta sa carte despre armoniile modale(2). Cercetătorii din diferite țări par azi a fi de acord asupra faptului că în cazul modificării cromatice a acestor trepte, structura tonalităților nu se modifică, funcționalismul lor modal nu are de suferit. Transformarea structurală se produce însă în cadrul tetracordurilor care formează tonalitatea respectivă. Chailley denumește acest fenomen „modulație tetracordală", (1, p. 226) care nu extinde și nu modifică gama. În continuare însă autorul precizează că rămîne de analizat care sînt acele cromatisme care prin frecventa lor apariție pot fi grupate sub denumirea de mai sus, și care sînt acelea care potrivit dictonului *musica falsa e ficta* necesită o cercetare mai amănunțită și mai minuțioasă.

Pe parcursul prezentei lucrări cercetările noastre se vor axa pe această din urmă grupă a cromatismelor, care înglobează un material insuficient sau numai parțial explorat pînă acum.

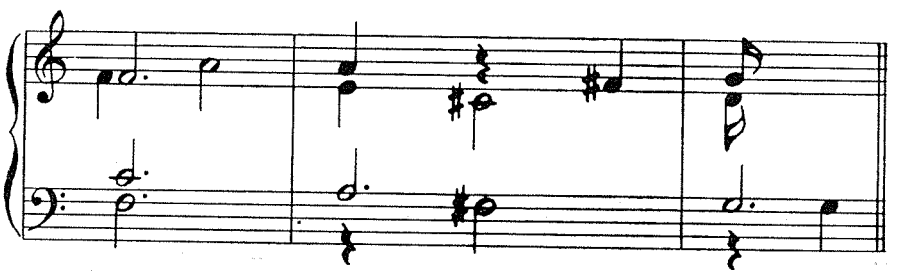
Prima și cea mai importantă problemă este — după părerea noastră — prezența (sau absența) notelor sensibile, de multe ori artificial create. Să pornim de pildă de la fenomenul cel mai frecvent întîlnit: alterarea inferioară a treptei a VI-a în doric, idem treapta a VII-a în ionic, idem treapta a III-a în mixolidic. Prezumtiv această notă este egală cu nota *si bemol* în *re* doric, *do* ionic și *sol* mixolidic. Analizînd literatura muzicală a epocii se constată o frecvență aproape egală a apariției acestei note atît în forma ei naturală *(si becar)*, cît și alterate inferior *(si bemol)*. Răsfoind literatura de specialitate existentă asupra problemei constatăm în primul rînd o reminiscență a concepției primitive asupra alterațiilor, fenomen ce se face simțit mai ales în teoria franceză a timpului: bemolul *(si bemol, b molle)* nu este de fapt o notă alterată *(si becarré)* ci — după cum îi indică și numele — unul din cei doi *si (bé)* posibili, avînd același titlu și frecvență în utilizare ca *si*-ul natural. Sub acest aspect termenul

de *cromatism* apare oarecum abuziv, și a creat mult timp confuzie în jurul problemei, mai cu seamă datorită faptului că pînă nu de mult în predarea pedagogică nu s-a făcut o delimitare precisă între alterațiuni și cromatisme în stilul renașterii.

O primă constatare ce se impune pe baza analizelor din literatura muzicală a timpului este următoarea: începînd cu secolul XIII asistăm la o înmulțire progresivă a alterațiilor, la o apariție din ce în ce mai frecventă a modificărilor pe diferitele trepte ale tonalităților medievale. Se pare că de la bun început utilizarea acestor efecte a urmărit un singur scop și anume: obținerea consonanțelor dorite, prin alterarea intervalelor. La sfîrșitul secolului XIII, J. de Grouchy precizează: *„causa necessitatis et causa pulchritudinis"*. Asistăm aci la apariția în teoria muzicală a unei formulări cu privire la scopul alterării diferitelor trepte ale tonalității. Este poate prima fază a unui cromatism propriu-zis, mai precis a apariției unei (sau unor) note în forma lor diatonică, naturală și apoi (sau invers) în forma lor cromatizată.

Exemplele cele mai interesante apar fără îndoială în *Ars nova* franceză, în care — spre deosebire de linia florentină contemporană acestui stil — căutarea noului, îndrăzneala împerechiată cu măiestrie și nu în ultimul rînd influența instrumentalității de origine populară dau loc la joncțiuni cromatice ca de pildă cele din exemplul nr. 1.

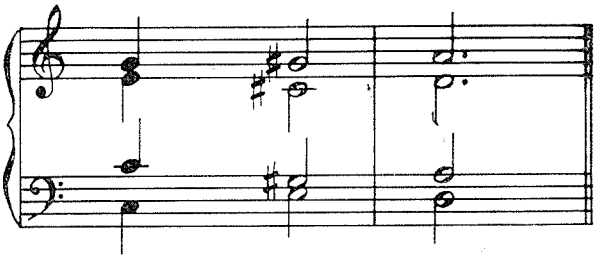
Machault: *Messa: Credo*



În creația lui Machault și Vitry asistăm la o apariție destul de frecventă a unor efecte tipic cromatice ca cele expuse în exemplul nr. 1. În lucrarea sa anterior citată Chailley împarte aceste cromatisme în două mari grupe: cromatismele cu caracter de consonanță și cromatisme cu atracțiune cadențială. Citarea acestor termeni este cu atît mai importantă cu cît ne va fi mai ușor de deslușit că în prima grupă intră cromatismele cu caracter armonic, iar în a doua grupă cele cu însușiri melodice.

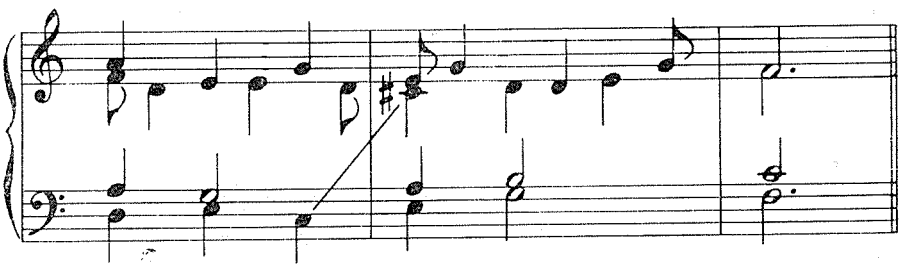
În exemplul citat asistăm în vocea inferioară la un mers cromatic pregătit *(fa-fa diez-sol)* cu o apariție nepregătită a *do diezului* în vocea mijlocie, idem *fa diez-ul* primei voci pe ultimul timp al măsurii a II-a. Exemplele care urmează ne vor arăta însă că nu întotdeauna se respectă „regulile de fier" ale conducerii vocilor. Chiar din această epocă putem cita exemple cu cele mai izbitoare relații, ca de pildă:

Exemplul nr. 2 Machault: *Messa: Amin, final*



De altfel în creaţia lui Machault se constată destul de des prezenţa unor formule armonice de acest fel. Ele se explică în bună parte prin ocolirea conducerii liniare a cromatismelor, uneori chiar cu riscul utilizării unor false relaţii care, privite prin prisma armoniei scolastice, nu par de loc lipsite de duritate:

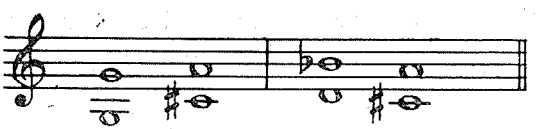
Exemplul nr. 3 Machault: măsurile 11, 12, 13



Acest joc al falselor relaţii a fost practicat pe scară largă — şi e bine să nu uităm acest lucru — deja în secolul XIV.

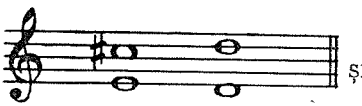
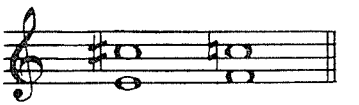
Necesită a fi precizat însă că ne aflăm de abia la începutul analizei dezvoltării istorice a cromatismelor, într-o epocă în care acest fenomen încă în forma sa de debut este un element în devenire.[1] Să vedem acum ce spun teoreticienii timpului în legătură cu fenomenul cromatic apărut în practică.

Codificarea fenomenului ne apare deja în 1412, cînd Prodoscimus îşi expune concepţia cu privire la următoarele formule:



[1] Cu toate acestea creaţia lui Machault ne oferă pe o scară largă diferite intervale născute de pe urma alteraţiilor: cvinte micşorate, secunde mărite, septime mari sau chiar şi octave mărite. Vom reveni pe parcurs asupra tratării acestei teme.

optînd categoric în favoarea ultimei, neexcluzînd însă apariţia în practică a primei formule inclusiv saltul de cvartă mărită. Mult mai departe merge însă Marchetto da Padua, considerat astăzi în unanimitate ca primul care a expus teoretic cromatismele de semitonuri confirmate în practică de Machault.[2] Lucrarea sa celebră: *Lucidarium* poate fi denumită actul de naştere a cromatismului.[3] Problema se prezintă extrem de interesant, judecarea cromatismelor făcîndu-se pe bază de intervale. Marchetto pune de la bun început întrebarea: de ce sexta mare nu se rezolvă pe cvinta perfectă (interval mai apropiat), ci la octava perfectă (interval mai îndepărtat)? Concret:

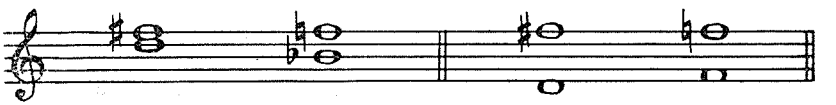
De ce:  şi de ce nu: 

Şi argumentează în următorul fel:

1. Cromatismul în urcare are un efect mult mai atractiv decît cel în coborîre.

2. Octava este o consonanţă mai perfectă decît cvinta.

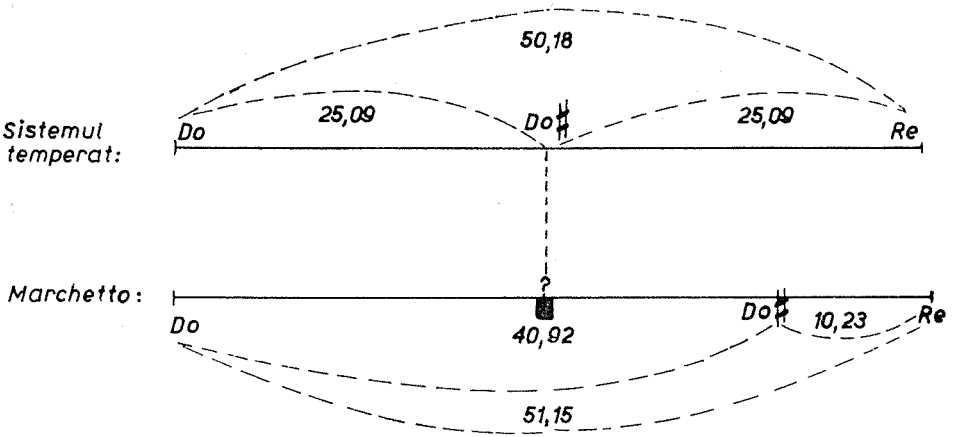
Acelaşi lucru — spune Marchetto — este valabil şi pentru intervalele de terţă şi decimă. Ca urmare, şi formulele din această categorie sînt date ca imperfecte:



Mergînd însă mai departe pe acest drum, şi acordînd primordialitate cromatismelor în urcare, Marchetto condamnă cromatismele coborîtoare, rezumîndu-se exclusiv asupra cromatismelor cu diezi. Socotim că este necesar să ne oprim puţin la argumentările sale cu care îşi susţine teza. Dacă cromatismul este descendent — spune el — puterea atracţiunii slăbeşte. În consecinţă el divizează tonul întreg, ghidîndu-se exclusiv după cromatismul în urcare. Toate acestea se petrec însă cu mult înaintea sistemului tonal temperat. Astfel Marchetto atribuie *4/5* semitonului cromatic şi numai *1/5* celui diatonic! Concret: Marchetto divizează tonul întreg în *5 diezis* şi nu atribuie semitonului diatonic decît *un singur diezis*, deci *1/5 ton*; în schimb semitonului cromatic îi acordă restul de *4/5*. Deci, de exemplu *do- do diez* = *4/5*, iar *do diez - re* = *1/5*. În termeni acustici primul pas (cel cromatic) sună în sistemul nostru temperat aproape ca un ton întreg. Să vedem însă mai întîi tabloul comparativ expus de Chailley (3, p. 229).

---

[2] Marchetto da Padua: Lucidarium in arte musicae planae 1274.
[3] Citatul lui Jacques Chailley.



După cum vedem din această schemă, 51,15 este mult mai mare decît semitonul nostru temperat; primul semiton dat de Marchetto sună pentru noi aproape ca un ton întreg: *40,92 contra 25,09*. Dimpotrivă al doilea semiton opune doar *10,23* contra semitonului nostru temperat în *25,09*.

De aci rezultă că — după toate probabilitățile — cîntarea polifonică a capella în *Ars nova* diferea de ceea ce noi reproducem azi în sistemul tonal temperat din literatura acestei epoci. Credem de asemenea că stridența sau nenaturalețea unor consonanțe, respectiv rezolvarea unor intervale cromatice ni se pare azi curioasă, ba mai mult, ciudată, uneori tocmai datorită următoarelor motive:

1. Intervalele dobîndite prin cromatizare se intonau altfel decît în sistemul tonal temperat.

2. Urechea noastră, obișnuită cu sistemul tonal temperat cît și cu funcționalismul clasic major-minor, reacționează negativ față de multe efecte sonore considerate drept estetice în acest stil.

*

* *

Ars nova franceză ne oferă însă și alte surprize nu mai puțin interesante, de asemenea pe linia cromatismelor. Este suficient să-l cităm pe Philippe de Vitry, care în tratatul său *Ars nova* declară: „Muzica falsă nu e cîtuși de puțin falsă; dimpotrivă ea este corectă și necesară."[4] În acest pasaj Vitry se referă la utilizarea pe scară din ce în ce mai largă a diferitelor forme de cromatisme.

Să ilustrăm abstracțiunile de mai sus cu exemplul următor (de la pag. 177 sus).

Exemplul reprodus contrazice tradiționalismul dogmatic al vechilor tratate de armonie și contrapunct prin următoarele elemente atipice:

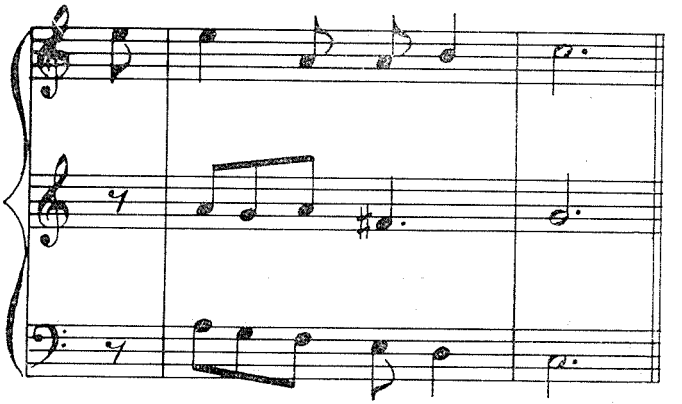
1) octave paralele între vocile II—III;

2) falsa relație *fa* (vocea a III-a) — *fa diez* (vocea a II-a);

3) funcționalismul rezultat din apariția lui *fa diez*, „sună fals și stri-

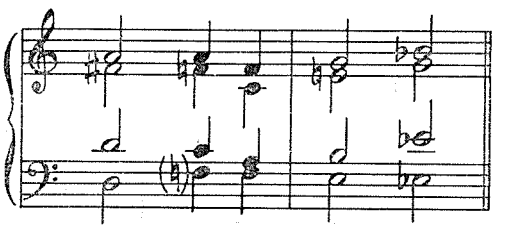
[4] Citat după Chailley.

Machault: *Ballata*



dent" pentru urechea obișnuită respectiv cu înlănțuirile T—S—D ale tonalismului major minor[5].

În alte exemple ale literaturii franceze întîlnim pe lîngă folosirea cvasi-liberă a falselor relații, apariția consecutivă a aceloraşi note în forma cromatizată și naturală sau invers. De asemenea se întîlnește destul de frecvent și saltul la nota alterată.



N.B. În măsura a II-a: salt de cvartă micșorată la tenor (exemplele nr. 2, 3), reproduse după confruntare[6, 7].

Alte citate — apărute în tipar aproape concomitent cu lucrările lui Josquin pătrunse de un diatonism armonic străveziu — ne prezintă fluctuații armonice care prin îndrăzneala lor anticipează „revoluția cromatică" din secolul următor (v. pag. 178 sus).

Exemplul citat este — după părerea noastră — una din formulele cromatice cele mai interesante produse de această epocă. Cu atît mai puțin întemeiată ni se pare a fi părerea unor teoreticieni contemporani, care

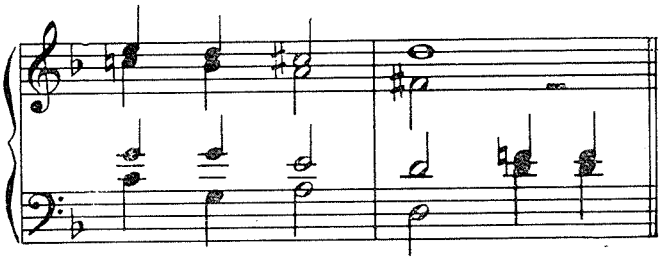
---

[5] Cu toate acestea deja la Marchetto întîlnim citate în care se face aluzie la caracterul uneori antinatural al modurilor bisericești. Ba mai mult, Marchetto vorbește despre tetracordul major *ut - re - mi - fa* ca fiind cel mai complet și mai natural.

[6] Reproducția lui Gruber în *Istoria muzicii universale* volumul II, partea I-a, p. 23), Editura Muzicală București, 1963, nu corespunde cu originalul din cauza greșelilor de tipar.

[7] La fel de interesant este și exemplul ce urmează, reprodus din aceeași lucrare a lui Costeley (v. pag. 178 la subsol).

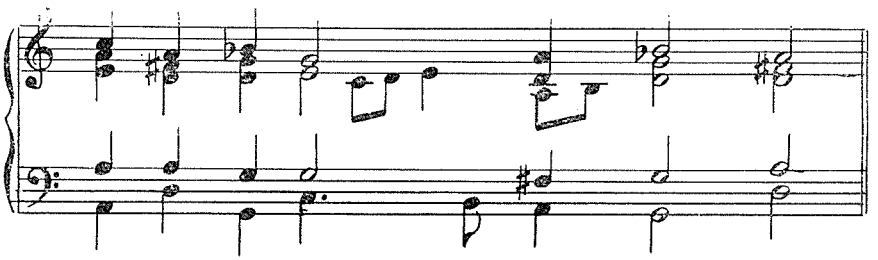
Claudin de Sermisy: *Chanson*



fie că neagă importanţa apariţiei cromatismelor în evoluţia muzicii de mai tîrziu, fie consideră aceste lucrări ca artificial create, cerebrale, lipsite de o dezvoltare naturală, liberă[8].

Pentru completarea exemplificărilor noastre din literatura franceză în cauză, iată şi două exemple din creaţia lui Claude le Jeune, unul cu caracter armonic, celălalt cu aspecte vădit cromatice în linia melodică.

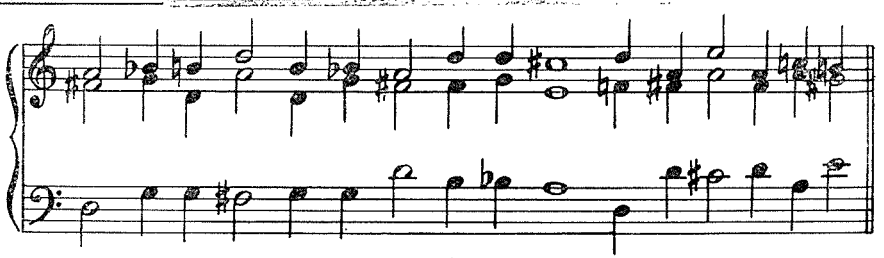
Claude le Jeune: *La Brunelette*



Claude le Jeune: *Qu'est devenu ce bel oeil*

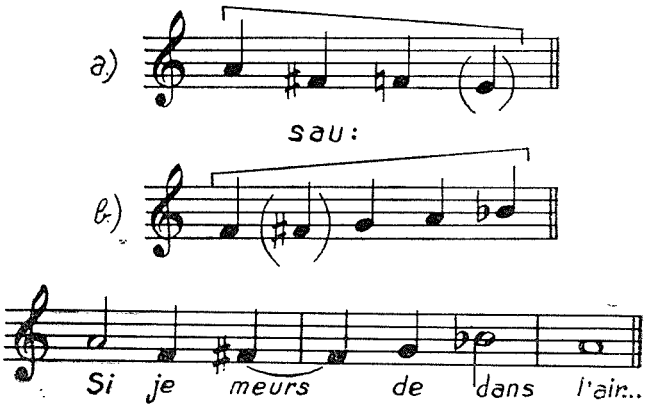
Asupra acestui ultim exemplu vom reveni în continuare, cu ocazia analizării structurale a intercalării fenomenului cromatic în scheletul tonal.

Într-un alt citat de Claude le Jeune putem vorbi chiar de aplicarea unui principiu de tetracord cromatic.



[8] Problema combaterii acestor teze — care nu formează subiectul lucrării noastre — este larg tratată de Max Eisikovits în lucrarea sa *Unele aspecte moderne anticipate în creaţia lui Gesualdo di Venosa* în volumul Lucrări de muzicologie editat de Conservatorul „G. Dima" din Cluj, 1965, p. 59—71.

Claude le Jeune: *Quelle eau, quel air*



Dacă primele exemple mai clare din domeniul cromatismelor în armonia modală se pot cita din literatura franceză, cuvîntul teoretic hotărîtor este totuşi rostit nu în Franţa ci în Italia.

De altfel această teză s-a conturat — în mod anticipat — deja în cursul paginilor precedente cu ocazia citării lui Marchetto. Din punct de vedere istoric ni se pare însă extrem de importantă următoarea constatare: după un prim val în apariţia elementelor cromatice la sfîrşitul secolului XIV şi la începutul secolului XV, asistăm timp de aproape un secol la rarefierea treptată a acestor elemente. Se poate spune chiar că dezvoltarea şi răspîndirea artei contrapunctice bazate pe un diatonism pe cît posibil de sever, a dus la o accentuată dispariţie a elementului cromatic din cadrul liniilor melodice ale polifoniei a capella din secolul XV.

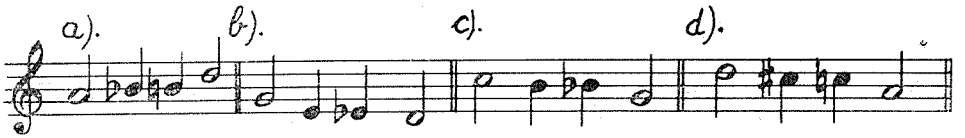
Asistăm deci la o regresiune a cromatismelor atît în muzică, cît şi în teoria muzicală a epocii. Astfel de pildă, în *Diffinitorium*-ul lui Tinctoris denumirea de cromatism este totalmente omisă, chiar şi termenul *diesis* este utilizat foarte rar şi cu deosebită precauţiune. Apariţia *Diffinitorium*-ului (1475) coincide cu perioada în care se poate constata cel mai clar aspectul de rarefiere al formulelor cromatice din muzica cultă. Reîntîlnim formularea teoretică a fenomenului abia peste 70 de ani, dar într-o reafirmare cu totul nouă şi superioară celei vechi. Ne referim la influenţa esteticii renaşterii, la tendinţa de reînviere a tradiţiei antice, la aplicarea acestei estetici asupra utilizării cromatismelor, la celebra codificare a acestor teze în lucrarea lui Vincentino: *Antica musica ridotta alla moderna,* care apare în 1555, cu zece ani după Cipriano da Rore, în primul său caiet de madrigale retrezeşte la viaţă lumea cromatică adîncită într-o moarte latentă de aproape un secol.

Trebuie precizat însă că nici acum nu putem încă vorbi despre o formulare a cromatismului care să coincidă cu ceea ce noi înţelegem astăzi sub acest cuvînt. În tendinţa de a *reda muzica antică în spirit modern* cromatismele erau judecate de către teoreticienii timpului aproape exclusiv prin prisma tetracordului. Mai precis, se tindea — în spiritul esteticii renaşterii — la exploatarea unor succesiuni cromatice, în limitele

tetracordului diatonic. Se poate constata astfel dezvoltarea unor figuri de stil, care — asemănător cu cambiatele din arta contrapunctului — alcătuiesc un grup unitar de utilizare a elementelor cromatice.

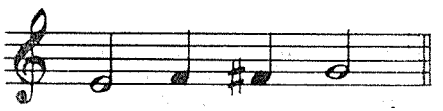
Figura de stil cea mai frecvent întîlnită este formula de două semitonuri, plus saltul de terță mică[9]. În concepția muzicienilor renașterii efectul cromatic era exploatarea maximă a acestei formule prin diferite *serii* ascendente, descendente, răsturnate, inversate etc. Este suficient să cităm capitolul 55 din *Antica musica* a lui Vincentino, în care pe cuvîntul Ierusalem din cunoscutele sale *Lamentationes* este exploatată în mod exclusiv formula cromatică mai sus enunțată.

Iată cum se prezintă în această lucrare în mod succesiv următoarea formulă:



Muzicologul maghiar Szabolcsy Bence denumește această formulă „tetracord cromatic", iar Chailley îi conferă termenul de „celulă-tip", denumire ce pare că este mai apropiată de caracterul structural al figurii de stil.

Această formulă reprezintă deci pentru compozitorii umaniști ai renașterii expresia cromatismului perfect. Pentru noi, accepțiunea acestei teze include bineînțeles și dificultatea menținerii unui discurs muzical ca cel de sus, fără pericolul de a se înfunda — mai devreme sau mai tîrziu — într-o uniformă și desăvîrșită monotonie. Vincentino, el însuși conștient fiind de acest lucru, păstrează după a 5-a apariție tetracordul său la vocea basului, dar îl replasează imediat la sopran, prezentîndu-l de astădată cu următoarea modificare:



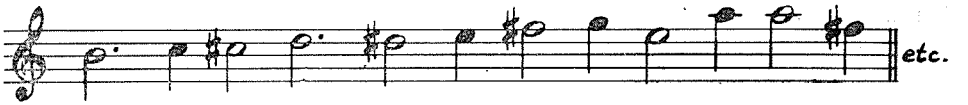
Chailley susține că de fapt ne aflăm aci în fața genezei viitoarei concepții despre cromatisme, la succesiunea semitonurilor diatonice și cromatice.

Se pune întrebarea dacă în cazul de mai sus este vorba despre un compromis teoretic în fața practicii muzicale vii sau putem vorbi despre o parafare științifică a formulelor cromatice apărute anterior în literatura muzicală a timpului. Exemplele din creația lui Claude de Jeune par a dovedi adevărul celei de a doua teze. Să vedem însă ce ne spun alte exemple din literatura epocii. Anul apariției: 1555.

---

[9] Reținem aici o primă asemănare cu figura de stil a cambiatei.

Cipriano de Rore: *Oda*



Structura ritmică a acestui exemplu ne relevă clar două tetracorduri cromatice ascendente. Este semnificativă diferenţa dintre cromatismul primelor citate analizate prin prisma medievalismului lui Marchetto şi tehnica de construcţie pusă în slujba expresivităţii melodiei, în exemplul mai înainte reprodus. Acest cromatism impune deja un discurs armonic care să-i reliefeze funcţionalismul.

Aproape concomitent cu *Antica musica* a lui Vincentino apare în 1558 şi *Instituzioni armoniche* de Zarlino, în care se pun bazele utilizării terţelor mari şi mici ca intervale consonante. Cu aceasta cade şi teza perimată a lui Marchetto potrivit căreia terţa mare este un interval disonant care se cere a fi rezolvat. Drumul logic de acum înainte nu poate fi altul decît înmulţirea efectelor cromatice de schimburi perfect majore şi perfect minore în cadrul acordurilor de trei şi patru sunete; tehnica cromatismelor se leagă de acum înainte de dezvoltarea conceptului armonic, de noţiunea de acorduri consonante sau disonante.

BIBLIOGRAFIE

1. Chailley, J.: *Ésprit et technique du chromatisme de la Renaissance.* Centre national de la recherche scientifique, Paris. 1954.
2. Bárdos, L.: *Modális harmóniák.* Zenemúkiadó, Budapesta, 1961.
3. Chailley, J.: *Musique et Poésie au XVI-siècle,* Centre national de la recherche scentifique, Paris, 1954.
4. Ficker, J.: *Die chromatik im italienischen Madrigal.* Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XXVII/1.
5. Ficker, J.: *Formproblemen der mittelalterlichen Musik Zeitschrift für Musikwissenschaft,* Wien, VII.
6. Prosnitz, A.: *Kompendium der Musikgeschichte,* Universal Edition Wien, 1921.
7. Gruber, R.: *Istoria muzicii universale,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1963.

Aspects chromatiques dans le style harmonique modal du XIV–XVI siècles.

Erwin Junger

Résumé

Après l'analyse de quelques aspects chromatiques de la musique de la Renaissance anglaise (qui vient d'apparaître dans le 2-ème volume des ouvrages de musicologie, publié par le Conservatoire „G. Dima" de Cluj) l'auteur concentre ses recherches dans le présent ouvrage sur quelques aspects chromatiques de la musique française et italienne de la même époque. A côte de nombreuses réproductions, d'exemples atypiques dans la littérature de la Renaissance, l'auteur poursuit aussi la relation entre la théorie et la pratique musicale de l'époque, donnant plusieurs exemples et formules peu connues. De même l'ouvrage tend à joindre une contribution à certains principes estéhtiques et problèmes d'interprétation de la musique Ars nova française et italienne.

FORUL CIMA BIBLIOTECA

Хроматические виды ладовой гармонии XIV—XVI вв

Эрвин Юнгер.

Резюме

После анализа некоторых хроматических видов из музыки английского Возрождения (смотри II том „Работы по музыковедению" издание „Консерватория г. Дима" в г. Клуже) автор в настоящее время сосредоточивает свои исследования над некоторыми хроматическими элементами из французской и итальянской музыки этой же эпохи. Рядом с воспроизведением многочисленных атипичных примеров из литературы Возрождеиня, автор преследует и связи между теорией и музыкальной практикой эпохи, цитируя многочисленные малоизвестные примеры и формулы. Работа также стремится внести вклад в некоторые эстетические принципы и проблемы интерпретации музыки из французской и итальянской Арс нова.

Chromatische Aspekte im harmonisch-modalen Stil des XIV.–XVI. Jahrhunderts.

Erwin Junger

Nach der Analyse einiger chromatischer Aspekte in der Musik der englischen Renaissance (erschienen im II. Band der „Musikwissenschaftlichen Arbeiten" der Musikhochschule „G. Dima", Cluj), konzentriert der Autor seine Forschungen in vorliegender Arbeit auf einige chromatische Elemente der französischen und italienischen Musik derselben Stilepoche. Neben den zahlreichen nicht typischen Beispielen die der Autor in der Literatur der Renaissance aufweist, verfolgt er den Zusammenhang zwischen musikalischer Theorie und Praxis dieser Epoche und führt eine Reihe weniger bekannter Beispiele und Formeln an. Vorliegende Arbeit verfolgt gleichzeitig den Zweck einen Beitrag zu einigen ästhetischen Prinzipien und Interpretationsfragen der Musik der französischen und italienischen Ars nova zu liefern.

ACCENTE ŞI RELEVĂRI ÎN PRACTICA INTERPRETATIVĂ A INSTRUMENTELOR CU COARDE

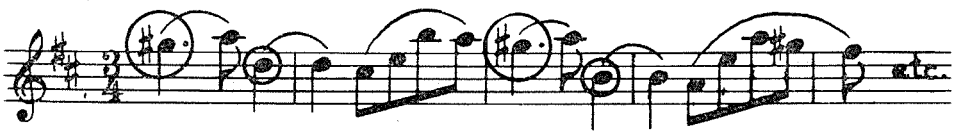
GEORGE JAROSEVICI

„Dozaj, artistule creator, dozaj în toate!
Orice artist ar trebui să facă un stagiu farmaceutic".
(Lucian Blaga, *Aforisme.*)

Dacă varierea nuanţelor poate fi suficientă pentru scoaterea în relief a *arhitecturii* unei piese muzicale, *plasticitatea* interpretării frazelor reclamă, pe lîngă varierea dinamică, alte mijloace mai diferenţiate şi mai fine. De fapt, plasticitatea interpretării este aceea care insuflă viaţă unei compoziţii. La această plasticitate contribuie varierea timbrelor, dar mai ales *accentele* şi *relevările.*

Se ştie că sunetele componente ale unei linii melodice sau ale unei concomitenţe (acord) nu sînt toate de egală importanţă. Simplificînd, putem distinge într-o melodie sunete de bază, principale, pe care linia melodică se sprijină ca un pod de pilonii lui şi sunete secundare, de pasaj, a căror lipsă nu ar distruge esenţa ideii muzicale din fraza respectivă. Aproape orice melodie îşi are un asemenea *schelet* format din sunete de bază, care la rîndul lor se leagă cu ajutorul sunetelor secundare, *de pasaj.* Iată exemple:

Brahms: *Concertul pentru vioară,* partea I-a

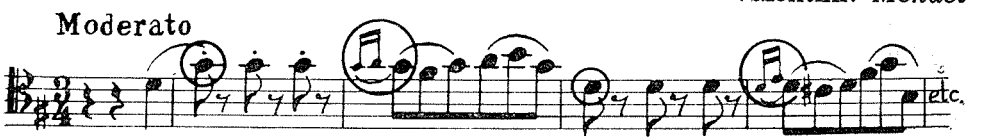


Beethoven: *Simfonia a V-a,* partea a II-a

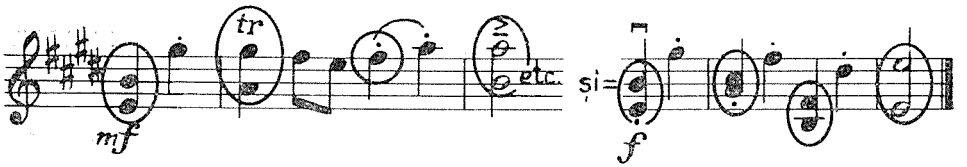
Observăm că accentul metric *(timpul tare)* nu coincide totdeauna cu nota de bază, deşi — la clasici — astfel de coincidenţe sînt foarte frecvente, în special în mişcări vii.

Caracterul de dans al unei melodii este deosebit de pregnant atunci, cînd timpii tari coincid cu note de bază:

Valentini: *Menuet*



Bach: Partita a III-a: *Gavotte*



Atunci cînd o asemenea coincidență lipsește, are loc un conflict între metru și ritmul, sau structura melodiei, întrucît acesta din urmă pretinde accentuarea sau relevarea sunetelor de bază chiar și atunci, cînd ele se află pe timpii slabi sau pe valori subdivizonare.

Pentru a realiza o interpretare plastică, vie, evidențiem sunetele de bază, acordînd celorlalte o importanță mai mică. De aceea, în cadrul unei nuanțe generale ia naștere un șir de supra- (sau sub-) nuanțe, care trebuiesc totuși integrate în nuanța generală indicată de autor.

În cele ce urmează ne propunem de a defini, clasifica și descrie accentele și relevările, indicînd totodată și procedeele tehnice pentru realizarea lor la instrumentele noastre.

*

* *

Prin *accent* înțelegem *supradozarea subită a începutului (atacului) unui sunet, urmată numaidecît de o revenire bruscă la nuanța inițială.* Prin urmare, se accentuează doar atacul. În cazuri rare, cînd este necesar un accent de mare forță dramatică, de un accent patetic, supradozarea poate atinge culmea după atac, pe parcursul sunetului (niciodată însă la sfîrșitul lui!).

Accentul se notează obișnuit cu ajutorul semnului >. În afară de această notare întîlnim semnele Λ, *sfz*, sau doar *fz*. (ultimele două indicînd de obicei accente mai puternice).

Un alt semn, frecvent întîlnit este *fp*. În acest caz, efectul cerut este foarte apropiat de accent. Deosebirea constă în faptul că, pe cînd, în cazul accentului, atacul mai puternic este urmat *imediat* de revenire la nuanța anterioară, la *fp*, supradozarea trebuie să dureze ceva mai mult.

*

* *

Resursele instrumentelor de coarde permit realizarea accentelor foarte diferite în ce privește intensitatea sau coloritul. Putem vorbi despre patru grupuri sau feluri de accente.

1. Accente de mîna stîngă[1].

---

[1] Dat find că varierea dinamică este realizată întotdeauna prin varierea apăsării arcușului de coardă, mîna dreaptă va fi angajată în execuția accentului de orice fel. Dacă vorbim totuși despre accente de stîngă, o facem pentru a sublinia un plus de atenție, o dirijare conștientă de către interpret a activității mîinii stîngi, în timp ce dreapta acționează intensificîndu-și efortul, în virtutea legăturii intime de coordonare, existente între cele două brațe.

2. Accente de mîna dreaptă.
3. Accente prin întîrziere.
4. Accente prin cezură.

1. *Accentele de mîna stîngă* sînt mai discrete, mai puțin aspre decît cele de dreaptă, fiind indicate în special pentru evidențierile în cadrul liniilor melodice. Aceste accente se pot realiza în două feluri: a) prin vibrato și b) prin lovire.

a) Varierea frecvenței și a amplitudinii în vibrato se percepe clar și imediat de auditor. De aceea intensificarea *bruscă* a vibrato-ului are efectul unui accent melodic. În momentul în care mîna stînga își intensifică brusc efortul de vibrare, are loc o transmitere involuntară a inervației către mîna dreaptă, ceea ce are drept urmare o oarecare accelerare a vitezei de deplasare a arcușului, combinată cu un imperceptibil spor de presiune. Rezumînd, putem spune că în cazul accentului prin vibrato, accentuarea este produsă nu atît prin intensificarea *dinamicei*, cît prin intensificarea *expresivității*.

b) Un schimb de poziție necesită un efort muscular suplimentar, dirijat paralel cu coarda. Dacă schimbul este cu diferite degete, degetul *de sosire* își poate ocupa locul în noua poziție lovind coarda prin mișcarea articulată de cădere (aducțiune). Coarda, astfel percutată, răspunde prompt. Rezultă deci un atac clar și brusc al sunetului percutat. Intenția de a accentua sporește lovitura de percuție a degetului *de* sosire, sporind în același timp involuntar și efortul mîinii drepte, care execută o ușoară accelerare a deplasării arcușului și un mic plus de apăsare. Dacă sunetul accentuat se află la începutul unei ligaturi, efectul accentului este sporit, apropiindu-se de cel al accentului de mîna dreaptă.

2. *Accentele de mîna dreaptă* sînt mai aspre, mai evidente decît cele de stîngă și se aplică de regulă la indicațiile: Λ, *fz, sfz*. Ele pot fi realizate de asemenea în două feluri: a) prin accelerare și b) prin apăsare.

a) Tehnica accentului prin accelerare are un efect dinamic mai redus și exclude în mare parte zgomotele provocate de apăsare, fiind deci deosebit de indicată în nuanțe reduse. Accentele acestea se execută printr-o bruscă sporire a vitezei de deplasare a arcușului. Accelerarea este secondată de un oarecare plus de apăsare, pentru a se asigura contactul părului cu coarda.

b) Accentul prin apăsare (prin intervenția *activă* a indexului cu colaborarea celorlalte degete) este accentul cel mai des folosit. Plusul de apăsare intervine brusc, coincizînd cu atacul sunetului accentuat. Efectul acustic este mai aspru nefiind exclusă sporirea zgomotelor datorate frecării părului de coardă. Evitarea acestor zgomote este posibilă cu condiția păstrării cu rigurozitate a unghiului drept între arcuș și coardă și a deplasării rapide. În cazul atacării sunetului accentuat după o pauză, apăsarea va anticipa atacul, executîndu-se în clipa premergătoare acestuia

3. *Accentul prin întîrziere* constă, în esență, dintr-o voită deformare a regularității cu care se succed pulsațiile metrice, prin întîrzierea subită a uneia dintre acestea. Evidențierea se poate dispensa în acest caz de

o augmentare a sonorității datorită faptului că urechea auditorului, deprinsă cu apariția regulată și constantă a timpilor, sesizează întîrzierea unuia dintre timpi, îl așteaptă și-l dorește. Astfel, timpul întîrziat capătă o însemnătate și o greutate deosebită, de unde rezultă evidențierea lui. Originea accentului prin întîrziere trebuie căutată în vorbire, în special în declamația scenică. Înaintea unui cuvînt sau a unei propoziții de o deosebită importanță, vorbitorul se oprește puțin, făcînd ca cele ce urmează să spună, să fie așteptate cu deosebit interes și atenție. În muzică, folosirea accentului prin întîrziere este frecventă mai ales la instrumente ale căror construcție nu îngăduie accentuarea sunetelor izolate (orgă, clavecin) sau a căror gamă de expresivitate este mai săracă (pian), prin întîrziere obținîndu-se o subliniere cantabilă a sunetelor importante.

Instrumentele de coarde, cu gama lor extrem de largă de nuanțări și relevări, permit utilizarea mult mai puțin frecventă a întîrzierii. Accentul prin întîrziere este indicat la coarde doar atunci cînd, dintr-un motiv oarecare, o accentuare dinamică nu este de dorit sau cînd o astfel de accentuare *nu mai este posibilă*, interpretul aflîndu-se în plin fortissimo. Dacă un sunet al acestui fortissimo trebuie accentuat, întîrzierea lui reprezintă singura modalitate de accentuare de care mai dispune instrumentul de coarde.

4. *Accentul prin cezură* este modul de evidențiere cel mai discutabil atît din punct de vedere al fidelității față de text, cît și din motive estetice. El poate fi aplicat în cazuri rare, numai în fraze non-legato.

Cezura este o scurtă pauză intercalată între două sunete, dintre care cel de-al doilea va fi accentuat. Timpul necesar cezurii poate fi luat din valoarea notei precedente, în care caz vom obține o accentuare mai puțin pronunțată. Dacă cezura se intercalează între două sunete fără scurtarea valorii precedente, are loc o combinare a accentului prin cezură cu cel prin întîrziere, ceea ce are drept urmare o evidențiere foarte puternică a sunetului accentuat.

Subliniem pericolul pe care îl prezintă abuzul de astfel de accente, care poate duce ușor la o interpretare antimuzicală.

*

* *

RELEVĂRI

Prin *relevare* înțelegem de asemeni o supradozare dar, spre deosebire de accent, nu numai a atacului, ci a întregului sunet, executat astfel pe toată durata lui, într-o nuanță superioară celei generale. În timp ce accentul se consumă în cadrul unui singur sunet, relevarea poate fi aplicată la un număr variabil de sunete succesive. Aceasta înseamnă că pentru a accentua un șir de sunete importante avem nevoie de un număr de accente egal cu cel al sunetelor respective, în timp ce o singură relevare poate cuprinde mai multe sunete succesive. Important este însă a evita impresia că a intervenit *o altă nuanță*; această impresie o avem

atunci cînd relevarea durează prea mult timp, făcînd pe auditor să uite nuanța generală.

Relevările se pot realiza cu procedee tehnice similare celor descrise la accente. Comparată, în ce privește gradul de intensitate, cu accentul, relevarea este mai puțin pronunțată, lipsită de incisivitatea atacului, atît de caracteristică accentului.

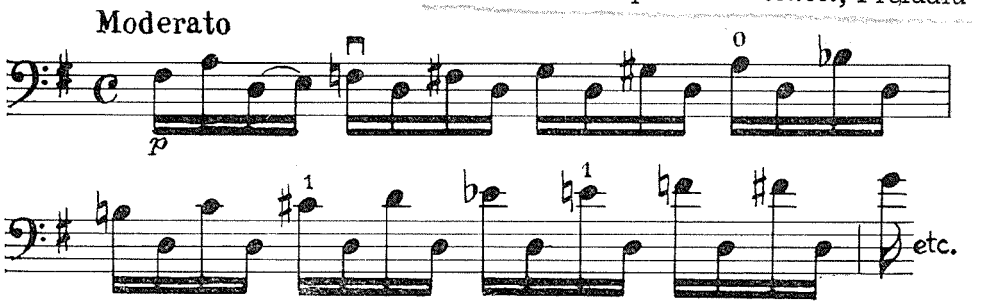
Încercînd să sistematizăm efectele acustice și procedeele tehnice utilizabile pentru relevări, putem distinge și aici:

1. Relevare prin mîna stîngă, realizabilă prin intensificarea frecvenței și a amplitudinii vibrato-ului.

2. Relevare prin mîna dreaptă, care este o intensificare subită a presiunii și vitezei de deplasare a arcușului.

În altă ordine de idei, relevarea, ca de altfel și accentul, poate fi dată de text, adică să reiasă și să se realizeze de la sine, prin linia compoziției. În aceste cazuri interpretul nu are nevoie de indicații speciale, execuția corectă fiind suficientă.

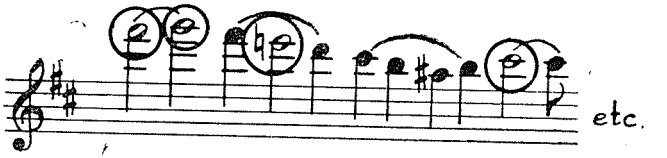
Bach: *Suita I-a pentru violoncel*, Preludiu



În acest exemplu, sunetele de bază începînd cu timpul 4 al măsurii 1 sînt situate toate pe coarda *La*, ceea ce asigură relevarea lor. Desigur că primii trei timpi ai măsurii I-a pretind relevarea activă de către interpret a sunetelor Fa♯, Fa♮, Fa♯, Sol, Sol♯, ele fiind situate pe aceeași coardă, ca și sunetele secundare (*La*, apoi pedala *Re*).

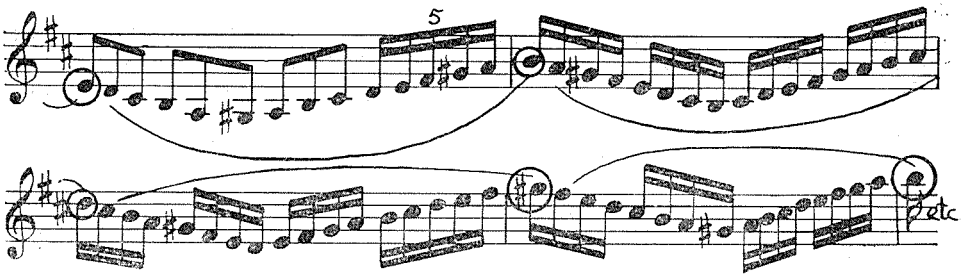
Compozitorul poate obține relevarea și prin acordarea valorilor mai mari sunetelor de bază. Este clar cum sunetul mai lung se va imprima mai bine în urechea auditorului, căpătînd astfel în mod firesc o importanță sporită:

Beethoven: *Concertul pentru vioară*, partea I-a

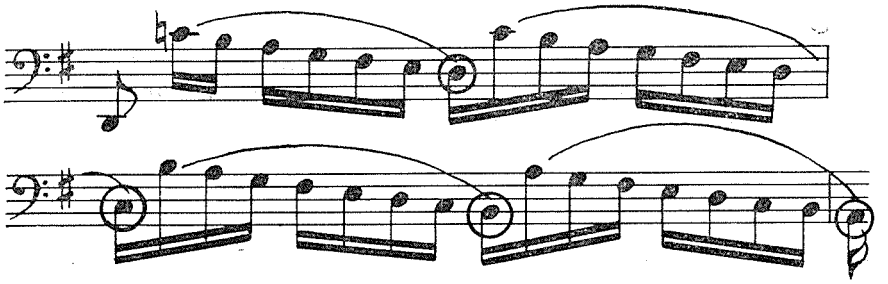


Un alt fel de relevare dată de text este plasarea sunetelor de bază la sfîrșitul unei linii ascendente (sau descendente).

Beethoven: *Concertul pentru vioară,* partea I-a

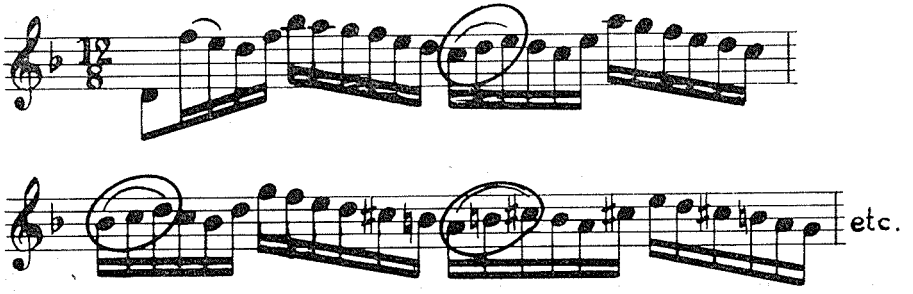


Bach: *Suita I-a pentru violoncel,* Preludiu



Sunetele de bază mai pot fi relevate prin folosirea nonlegato-ului între legati sau invers. Relevarea se obține în aceste cazuri datorită contrastului dintre cele două moduri de arcuș diferite:

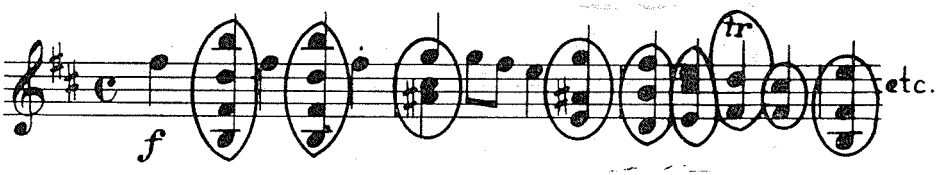
Bach: *Partita a II-a,* Gigue



Mai menționăm relevările care se pot obține prin schimbări subite de nuanță (sau de subnuanță).

În sfîrșit, compozitorul poate releva sunetele de bază folosind acorduri, duble sau triluri, prin care se obține amplificarea sunetelor respective:

Bach: *Partita I-a,* Bourrée



Cînd relevarea trebuie realizată de către interpret, el poate apela fie la resursele sonore-timbrale ale instrumentului, fie la modificări de nuanță, fie la alte procedee tehnice. Pentru folosirea timbrului în scopul relevării căutăm să plasăm sunetul de bază pe o coardă mai sonoră sau modificăm timbrul prin modificarea locului de contact între arcuș și coardă, apropierea de căluș avînd drept rezultat evidențierea armonicelor, deci un sunet mai strălucitor, mai strident și mai puțin pur, întrucît împreună cu armonicele sporește și intensitatea zgomotelor de frecare. (Apropierea arcușului de tastieră are drept rezultat un sunet catifelat, mai sărac în armonice și mai diafan, fiind totodată mai pur, datorită eliminării în mare parte a zgomotelor provocate de frecare).

Sonoritatea poate fi sporită prin utilizarea la sunete de bază cu precădere a degetelor mai puternice și cu resurse sporite de vibrare, cum sînt degetele 2 și 3, sau prin sporirea subită a vibrato-ului altor degete.

Procedeul tehnic principal, prin care se realizează relevarea este însă sublinierea agogică, adică o ușoară lungire a sunetului de bază.

*

* *

Descriind procedeele folosite pentru execuția accentelor sau a relevărilor am procedat intenționat la o separare a acestora, necesară în scop de analiză. Este evident că în practică aplicarea cu exclusivitate a unui procedeu oarecare este fie indezirabilă (căci nu asigură pe deplin efectul acustic scontat) fie de-a dreptul imposibilă. Feluritele moduri de accentuare sau de relevare se folosesc întotdeauna combinate unele cu altele. În acest angrenaj există totuși întotdeauna o anumită ierarhie, unul dintre procedee fiind preponderent, imprimînd accentului sau relevării caracterul său specific. Avem, prin urmare, în fiecare caz, un procedeu principal, realizat de către interpret în mod conștient, controlat și dirijat de rațiune și o seamă de procedee subsidiare, care întregesc realizarea globală, declanșîndu-se fără a fi dirijate sau dozate conștient.

Este clar că un accent de mîna stîngă, de pildă cel de vibrato, nu și-ar avea efectul dacă ar fi folosit cu excluderea totală a contribuției mîinii drepte, a cărei contribuție este însă de grad secundar, efortul mîinii drepte rămînînd în umbra celui depus de mîna stîngă. Efortul mîinii stîngi este comandat și dirijat conștient de interpret, prin aceasta el devine principal și împrumută accentului caracterul, timbrul, culoarea și intensitatea specifică accentului de stîngă, cu toată prezența efortului și cu tot aportul important cu care mîna dreaptă contribuie la realizarea și la efectul global al accentului respectiv.

Accents et relèvements dans la pratique des instruments à cordes.

George Iarosevici

Résumé

L'auteur analyse, classifie et décrit les accents et relèvements possibles d'executer aux instruments à cordes, indiquant aussi des procédés techniques qui servent à leur réalisation.

Акценты и выявления в практике исполнения на струнных инструментах

Джордже Яросевич

Резюме

Автор анализирует, классифицирует и описывает акценты и выявления, исполнение которых возможны на струнных инструментах, указывая на технические приёмы, служащие для их осуществления.

Betonungen und Hervorhebungen in der Interpretationspraxis der Streichinstrumente

George Iarosevici

Zusammenfassung

Der Autor analysiert, klassifiziert und beschreibt die Betonungen und Hervorhebungen die an den Streichinstrumenten ausgeführt werden können. Gleichzeitig gibt er die technischen Verfahren an, die zu einer praktischen Anwendung dienen.

MANIERĂ ȘI SCOP ÎN ANTRENAMENTUL INSTRUMENTISTULUI

PETRE LEFTERESCU

Concomitent cu evoluția cunoștințelor noastre asupra complexelor fenomene ale naturii, concepțiile privitoare la modalitățile perfecționării ființei omenești prin educație au început să se consolideze pe un teren mai stabil. Dacă în vechime reprezentările naive ale oamenilor despre lume și-au găsit în empirism aspectul corespunzător din domeniul concepțiilor pedagogice, acest empirism — nu lipsit de unele trăsături pozitive — a constituit expresia nivelului cunoștințelor epocii în condițiile unei societăți care încă nu-și creease mijloacele materiale necesare progresului științelor. Apariția și dezvoltarea acestor mijloace a dus societatea înainte cu pași mari, în același timp sfera cunoștințelor despre natură lărgindu-se necontenit.

Totuși, pînă la o perioadă relativ nu prea îndepărtată pedagogia generală și specială rămăsese tributară unor concepții filozofice ce i-au frînat progresul. Revelația marilor descoperiri ale anatomiei, fiziologiei și apoi, condiționată de acestea, ale psihologiei, a năruit vechiul edificiu al pedagogiei scolastice și empirice, făcînd loc primelor teorii științifice care ajung apoi pînă în epoca noastră.

Pedagogia muzicală instrumentală, ramură mai restrînsă a pedagogiei generale, se individualizează treptat, trecînd de la predominanța principiului intuiției și imitației la ideile și procedeele moderne furnizate de realizările pedagogiei și artei interpretative.

În epoca modernă am putut apoi asista la supraevaluarea datelor oferite de științe și la utilizarea lor abuzivă, fără suficient discernămînt. Aprofundare evidentă a cunoștințelor speciale, școala „anatomo-fiziologică", reprezentată printre alții de Breithaupt și Steinhausen a crezut că găsește esențialul în raporturile dintre mușchi, articulații sau tendoane.

În perioada actuală tinde să se contureze un nou mod de a privi lucrurile caracterizat de dorința reîntoarcerii la spontaneitatea actului muzical și renunțarea la artificios, la elaboratul excesiv.

În ultimă analiză practica interpretativă și pedagogia instrumentală se vădesc a fi două aspecte ale aceluiași fenomen, aspecte ce se determină și se întregesc reciproc. Interpretarea trăiește din ceea ce produce pedagogia muzicală iar aceasta este strict determinată în conținutul ei de nivelul și orientarea impuse de practica interpretativă.

În același timp și pedagogia și practica interpretativă urmăresc scopuri apropiate: procesul de însușire a operei muzicale și actul de redare creatoare cu mijloace specifice.

Merită subliniat faptul că mijloacele de exprimare nu există decît *pentru* și *prin* opera muzicală, orice alt mod de existență denaturînd realitatea. În această ordine de idei tehnica — înțeleasă ca mijloc de exprimare — se confundă cu opera muzicală constituind modul concret de existență al acesteia.

Se poate afirma că tehnica reprezintă un mod de exteriorizare, de concretizare a esenței operei muzicale, reprezintă o „prelungire" a laturilor abstracte ale operei pînă în domeniul concretului. Tehnica ne apare astfel drept un produs direct al operei muzicale și nu are decît această rațiune de a exista.

Pentru a se putea ajunge la această tehnică interpretul trebuie să pătrundă pe deplin în miezul conținutului muzical, să restabilească, să recreeze climatul filozofic sau emoțional care a determinat la rîndul său apariția lucrării muzicale ca atare. În afară de facultățile intelectuale, în acest proces de esențializare, de abstractizare, un rol de o certă însemnătate e jucat de către auzul interior, conceput ca posibilitatea unei reprezentări interioare sintetice a operei muzicale, în toată plenitudinea ei. Tot așa cum pentru un sculptor activitatea creatoare, dăltuirea unei statui, constituie întotdeauna modul de concretizare, aducerea la lumină a concepției interioare preexistente, pentru muzicianul interpret caracterul *artistic* al creației e condiționat de existența prealabilă a unei profunde și bogate reprezentări auditive interioare a operei. Această reprezentare, nelimitîndu-se la contururi vagi ci precizîndu-se în detalii de timbru, intensitate, ritm etc., se cere exprimată cu necesitate numai prin *anumite* mijloace sonore, deci prin anumite procedee tehnico-instrumentale. Cum fiecare operă muzicală e caracterizată de propriul său „climat", e evident că mijloacele de exprimare se diferențiază și se individualizează de la o lucrare la alta, neexistînd o măsură comună, identică pentru mai multe lucrări muzicale.

Izvor și motiv al întruchipării tehnice, opera muzicală ia ființă într-un mod singular și determinat. Fiecare element al expresiei, așa cum este intuit în conștiința interpretului, își găsește cîte o corespondență precisă în execuție. Timbrul, ritmul, dinamica sau chiar intonația, cu alte cuvinte însăși ființa concretă a sunetului, apar ca determinări de amănunt ale reprezentării interioare.

Astfel, a confecționa în afara muzicii propriu-zise un ansamblu de procedee tehnico-instrumentale apare ca un act care îndepărtează interpretul de opera muzicală, subordonînd opera procedeelor tehnice, inversînd deci raportul firesc al lucrurilor. Acest fenomen poate fi întîlnit în practica instrumentală mai frecvent decît s-ar putea crede. Grija pentru rezolvarea problemelor tehnice a făcut ca acestea să fie desprinse din întregul operei muzicale. Fiind tratate separat ele tind să se individualizeze și, în cele din urmă, să-și subordoneze însăși opera muzicală, care este astfel forțată să intre în tiparul sistemului tehnic-instrumental preexistent. În mîna unui interpret de acest tip toate stilurile și toate operele încep să pară a prezenta trăsături comune. Tot astfel pentru

spectatorul neavizat frumusețea în sine a unui bun sistem tehnic poate trece pe planul întîi, substituindu-se adevăratului sens al operei, care cedează locul performanței virtuoze.

Posibilitatea evitării acestor denaturări (voluntare sau inconștiente) este legată de necesitatea urmăririi permanente a justei ierarhii a valorilor în procesul cunoașterii și însușirii operei muzicale. Aparatul tehnic trebuie conceput, construit și finisat numai în legătură nemijlocită cu opera muzicală pe care o slujește, pe care e menit a o scoate la lumină, a-i da viață.

Din alt punct de vedere, nu este mai puțin adevărat că acest act al concretizării operei muzicale în execuție interpretativă nu se realizează decît prin intermediul unui ansamblu de acțiuni mecanice și fiziologice, strict determinate de opera muzicală dar considerabil diferențiate de aceasta prin structura specifică. Odată determinate calitativ de scopurile estetice concrete, aceste acțiuni mecanice constituiesc premiza și condiția inevitabilă a posibilității concretizării operei muzicale în creație interpretativă vie, necesitînd din partea executantului un efort și o preocupare permanentă pentru coordonarea actului de expresie și a particularităților mecanicii instrumentale și fizice.

În aceste condiții, o reprezentare interioară pregnantă, colorată și suficient de diferențiată a sensului concret al operei muzicale va genera gesturile instrumentale cele mai corespunzătoare scopului urmărit. Se poate afirma că posibilitățile acestei determinări sînt — dintr-un punct de vedere — nelimitate. Cu cît imaginea artistică e mai vie, clară, profundă, cu atît mijloacele concrete de întruchipare sonoră, chiar și cele mai complexe, vor apare mai firesc, fără eforturi speciale. Și invers, lipsa unei concepții clare sau o concepție confuză duce întotdeauna la căutări sterile, la exteriorizări palide, fără însușiri artistice. Adesea a fost remarcată în modul de interpretare al unor mari artiști din epoci diferite o trăsătură comună: naturalețea, firescul cu care aceștia găsesc mijloacele instrumentale cele mai adecvate lucrării muzicale pe care o interpretează. Și această naturalețe apare întotdeauna însoțind foarte pregnante realizări artistice interpretative. Impresia de construit, de laborios este în majoritatea cazurilor produsul distanțării de trăirea esențialului operei muzicale.

*

* *

Epoca contemporană pare să fie caracterizată în domeniul pedagogiei generale și speciale de tendința de a se mări eficiența activității educative, pentru ca în aceeași perioadă de timp să poată fi însușite cunoștințe mai numeroase și mai profunde. La acest deziderat știința contemporană precum și o largă serie de cuceriri ale tehnicii moderne aduc un aport substanțial, punînd procesul învățării pe baze științifice și facilitînd într-o măsură însemnată travaliul necesar. Noile date ale fiziologiei experimentale, psihologiei, sociologiei, au deschis noi direcții de înaintare, după cum progresele electronicii au făcut posibilă utilizarea în pedagogie a unor auxiliari de neînlocuit, cum sînt televiziunea sau magnetofonul.

Pedagogia muzicală instrumentală, activitate tradiționalistă ce părea să excludă aportul științelor exacte, se găsește în situația necesității unei judicioase sistematizări a scopurilor urmărite și a mijloacelor utilizate. Extinderea orizontului muzicii contemporane, favorizată de unele aspecte tehnice (radio-televiziunea, înregistrarea magnetică, filmul de artă etc.), aduce muzicianul în fața unor cerințe ce nu mai concordă cu mijloacele tradiționale. Muzicianul contemporan trebuie să-și însușească un repertoriu vast într-un timp scurt. Marea diversitate a stilurilor ridică și ea probleme de principiu în practica instrumentală. În sfîrșit, intervale de timp foarte scurte între manifestările concertistice succesive cu programe diferite necesită din partea interpretului găsirea unui sistem de antrenament care să-i permită însușirea rapidă a diverselor probleme de execuție și repertoriu.

Aceste cerințe reclamă o acțiune de raționalizare, de sistematizare a tuturor factorilor metodicii pentru dobîndirea unui sistem de cunoștințe, susceptibil de individualizare și diferențiere.

Obiectivul primordial al oricărei educații muzicale moderne și raționale, fie ea teoretică sau instrumentală, este găsirea mijloacelor cele mai adecvate pentru a favoriza elevului muzician contactul nemijlocit cu lumea capodoperelor, în sensul cel mai profund al operei muzicale. Trebuie remarcat că de atingerea acestui obiectiv depinde reușita sau nereușita întregii activități educative muzicale. Instrumentistul trebuie să fie înainte de orice un muzician adevărat, sensibil la mesajul subtil și discret al operei de artă, capabil să trăiască cu intensitate climatul și atmosfera singulară a operei de artă. Această apropiere subiectivă a muzicianului de opera de artă are un caracter mai curînd afectiv decît rațional. În această privință cunoștințele teoretice din domeniul obiectelor muzicale pot înlesni, dar nu determină cu necesitate apropierea de substanța artei, care se prezintă ca un proces predominant intuitiv- afectiv, dirijat numai în linii mari de rațiune. Nimic nu poate aici înlocui acțiunea voluntară și conștientă de asimilare profundă a sensului operei muzicale în toată diversitatea aspectelor lui. Orice lărgire a orizontului spiritual trebuie considerată ca salutară, sensibilitatea fiind o facultate susceptibilă de educație și perfecționare.

Două aspecte se conturează în această acțiune educativă (și în mai mare măsură auto-educativă):

a) Familiarizarea cu operele marilor maeștrii prin studierea aprofundată a acestora sub cît mai multe aspecte, încercînd să se pătrundă în esența creației, în climatul specific, în complexul de stări sufletești din momentul compunerii operei. Elementul esențial e constituit desigur de partitura însăși, sinteză laconică a unor trăiri ample drept mijloc auxiliar ce pot utiliza rezultatele istoriografiei și muzicologiei, datele celorlalte domenii de cunoștințe muzicale. Aceste cunoștințe teoretice vor completa, însă nu vor putea suplini niciodată ele singure procesul intuirii adevărului profund al operei muzicale.

b) Realizările unor proeminente personalități interpretative, rod al unui îndelungat și anevoios proces de gestație artistică pot constitui criterii etalon în dezvăluirea unora dintre multiplele laturi ale operei muzicale. Aceste criterii trebuiesc considerate ca relative și determinate

istoricește, reprezentînd sinteze succesive ale tendințelor epocii. Un proces de analiză, în același timp lucidă și afectivă, a unor asemenea culmi interpretative (vii sau înregistrate pe disc) este în măsură să dezvăluie noi orizonturi, noi fațete ale acestui proces infinit care este cunoașterea operei muzicale. Pentru cel ce năzuește către adevărul esenței operei muzicale această contemplare valorică, totodată afectivă și analitică, este de natură a mijloci apropierea de această nestemată ascunsă privirilor indiferente și care nu strălucește decît pentru cei ce caută sensul cel mai adînc al operei de artă.

Dacă expresia se manifestă printr-un sistem de „gesturi", de „acte" tehnice, acest sistem trebuie să fie în măsură de a asigura o maximă fidelitate, o deplină corespondență cu scopul urmărit. Apare astfel firească necesitatea formării unui aparat, mai întîi psihic și apoi fizic, docil, întotdeauna subordonat fanteziei creatoare a interpretului.

Ni se pare mai importantă decît crearea unui complex de deprinderi tehnice, obținerea unor premise neuro-fiziologice care să facă posibilă executarea în timpul util a oricăror comenzi motorii dictate de imaginea artistică interioară a piesei. Mai important decît a învăța degetele să execute anumite mișcări este crearea condițiilor pentru ca degetele să poată efectua oricînd, fără efort, acțiunile reclamate de execuție.

În alt mod spus, o bună manieră valorează cu mult mai mult decît tehnica însăși, prin faptul că ea deschide larg poarta de întrare a oricăror realizări tehnico-muzicale.

Maniera, înțeleasă ca un ansamblu de dispoziții neuromusculare combinate cu unele procedee concrete instrumentale, constituie unealta cu care artistul făurește opera muzicală vie.

Desigur, poate exista creația artistică și în afara conceptului de „manieră" însă aplicarea acestui factor subiectiv reduce considerabil atît timpul cît și efortul necesar consolidării edificiului muzical.

Spre deosebire de metodă, maniera apare ca o tendință de subiectivizare a elementului fizic, de aplicare individual-specifică a unor procedee generale. Întotdeauna însă, orice tip de procedeu tehnic trebuie să rămînă subordonat țelului estetic care l-a generat. Absolutizarea rolului manierei, aplicarea stereotipă a acesteia conduce la desprinderea de artă, la formalism.

Tendințele și școlile contemporane instrumentale concretizează treptat unele aspecte ce caracterizează o anumită manieră optimă:

— Posibilitatea dobîndirii unui foarte ridicat grad de control al stării și funcționării mecanismului fiziologic ce ia parte la execuție. În acest sens aspectul cel mai important este obținerea *relaxării* musculare ca factor esențial și în același timp premiză a celorlalte elemente. Antrenamentul relaxării controlate se bazează pe diferențierea și dezvoltarea activității sensibilității musculare proprioceptive, activitate nervoasă înainte de a deveni musculară. Se pare că unele elemente ale vechii practici „yoga" își vădesc o certă utilitate în antrenamentul modern al relaxării controlate.

— Pe această bază, păstrîndu-se mereu determinarea de către conținutul estetic al operei se va urmări efectuarea exclusivă a acelor acțiuni instrumentale simple care sînt necesare execuției, înlăturîndu-se orice

contracţie suplimentară inutilă, iar apoi în mod gradat se ajunge la raportul funcţional normal eliberat de toate încordările inutile. În general se poate afirma că întregul lucru asupra tehnicii înseamnă o luptă pentru stăpînirea şi controlul activ al oricăror acţiuni fizice.

— Problemele de coordonare complexă a mişcărilor se însuşesc într-un timp mult mai scurt prin aplicarea procedeelor de analiză, descompunerea în factori elementari şi apoi recompunerea mişcării a cărei învăţare va fi consolidată prin repetări conştiente.

Întrucît activitatea instrumentală comportă şi o latură fizică se poate astfel în mod justificat vorbi despre un „antrenament" al instrumentistului, în sensul educării tuturor facultăţilor fizice-instrumentale ce slujesc cauzei dezvăluirii sensului operei muzicale.

Trebuie însă să nu se uite niciodată că toate genurile de procedee îşi au ca singură raţiune de a exista, revelarea prin actul creator al interpretării a lumii de idei şi sentimente cuprinse în opera muzicală.

BIBLIOGRAFIE

1. Long, M.: Le piano, Ed. Salabert, Paris.
2. Fiischer, E.: Musikalische betrachtungen, Ed. Breitkopf, Leipzig, 1949.
3. Brelet, G.: L'interprètation creatrice, Ed. Presses univ. de France, Paris, 1951.
4. Corredor, J. M.: De vorbă cu Pablo Casals, Bucureşti, 1957.
5. Gieseking, W.: Aşa am devenit pianist, Bucureşti, 1967.
6. Block, M. S.: Problemele formării tehnicii muzical-interpretative (în limba sîrbo-croată), Pro Musica nr. 19—20 Beograd, 1967.

Manière et but dans l'entrainement de l'instrumentiste

Petre Lefteresco

Résumé

L'ouvrage analyse les principales étapes de l'évolution de la pédagogie instrumentale, examinant les rapports entre la technique et l'oeuvre musicale interprétés. Dans l'entrainement contemporain de l'interprète, le concept de „manière" acquiert une nouvelle valorification dans le sens de rationalisation du procès d'apprendre basé sur le contrôle au maximum de l'activité instrumentale psycho-physique.

Манера и цель в тренировке инструменталиста

Петре Лефтереску

Резюме

Работа анализирует главные этапы эволюции инструментальной музыкальной педагогики, исследуя соотношения между техникой и исполнением музыкального произведения. В современной тренировке инструменталиста понятие „манера" получает новую йенность в смысле рационализации хода учения на основе максимального контроля инструментальной психо-физической деятельности.

Manier und Zweck in der Ausbildung des Instrumentalisten

Petre Lefterescu

Zusammenfassung

Die Arbeit analysiert die wichtigsten Etappen in der Entwicklung der instrumentalen Musikpädagogik und verfolgt die Beziehungen zwischen Technik und dem interpretierten Musikwerk. In der zeitgenössischen Ausbildung des Instrumentalisten gewinnt der Begriff „Manier" eine neue Wertung im Sinne eines zweckentsprechenden Lernprozesses der auf intensivster Kontrolle der instrumentalen psychophysischen Tätigkeit beruht.

DEPRINDERILE INTERPRETATIVE

ION BUDOIU

În activitatea practică a interpretului, deprinderile profesionale au o importanță primordială. Simpla enumerare a deprinderilor profesionale ne dă o imagine asupra locului pe care ele îl ocupă în activitatea sa. Să ne gîndim la deprinderile de intonație, de execuție a ritmului, a dinamicii și agogicii, la deprinderile vocale, la cele scenice, la deprinderile de dicțiune, de frazare; să ne gîndim apoi la deprinderile de analiză și însușire a lucrărilor. Lista deprinderilor poate continua cu încă multe alte elemente ale practicii interpretative.

Nu încape îndoială că deprinderile profesionale nu epuizează problema educării cîntărețului. Fără un bagaj de cultură profesională și generală ele sînt ca pietrele false: strălucesc, dar n-au valoare. Ele au valoare numai în funcție de redarea unui conținut; cu alte cuvinte sînt doar mijloace de redare a acestuia. Nu este însă mai puțin adevărat că fără stăpînirea pînă la virtuozitate a acestor mijloace, conținutul cel mai bogat este sortit să ajungă la spectatori murdărit de neîndemînarea interpretului, sau înecat în nepriceperea sa.

Deprinderile interpretative sînt conștient elaborate și se automatizează în urma unui exercițiu mai mult sau mai puțin îndelungat. Ca mijloace perfecționate ale practicii interpretative, în formarea deprinderilor interpretative nu se automatizează activitatea de interpretare, în totalitatea ei, ci numai componentele ei separate. Aceasta înseamnă că deprinderile interpretative sînt componente automatizate ale activității de interpretare, sînt operații ale acestei activități. Un procedeu sau altul de realizare a interpretării, înainte de a deveni operație care se efectuează automat, trebuie să fie scop special de învățare și trebuie să treacă prin stadiul de proces reglementat conștient. Astfel, intonația, ritmul, dicțiunea, agogica, frazarea, emisiunea sunetelor, atitudinile, gesturile, mișcările mimice sînt scopuri speciale de învățare. Ele sînt, la începutul elaborării lor ca deprinderi, reglementate conștient. Prin exersare ele se automatizează și intră în fondul de deprinderi al interpretului, constituie bagajul său de deprinderi.

Revenirea conștientă asupra componentelor automatizate ale activității de interpretare este posibilă în orice moment al acesteia. De aceea automatizarea nu înseamnă absența controlului conștient al activității de interpretare, ci numai trecerea concentrării atenției de la detaliile activi-

tăţii de interpretare asupra ansamblului ei. Revenirea conştientă asupra deprinderilor este nu numai posibilă ci chiar necesară în procesul de însuşire a lucrărilor. În acest proces sînt readuse în centrul atenţiei deprinderile interpretative şi sînt modificate în funcţie de datele concrete ale lucrării puse în studiu. Astfel, deprinderile de intonare a intervalelor, însuşite anterior, se structurează în concordanţă cu ordinea intervalelor lucrării. Acelaşi lucru se petrece şi cu deprinderile de executare a ritmurilor. Deprinderile de execuţie a procedeelor dinamice şi agogice iau forma precisă cerută de textul muzical concret. La fel se întîmplă cu deprinderile de frazare. Procedeele de emisiune artistică a vocii se modifică în funcţie de conţinutul emoţional — ideatic al lucrării, cîştigînd în această modificare culorile necesare exprimării conţinutului. Deprinderile, însuşite anterior, de pronunţare corectă a vocalelor şi consoanelor sînt structurate în ordinea corespunzătoare desfăşurării textului literar şi se modifică potrivit conţinutului de idei şi sentimente. Deprinderile scenice (atitudini, gesturi, mişcări mimice, mers etc.) se structurează în funcţie de logica acţiunii scenice şi se modifică potrivit necesităţilor de exprimare a conţinutului de idei şi sentimente al lucrării. Ar fi o greşeală să se creadă că deprinderile interpretative sînt pur şi simplu scoase din bagajul însuşit şi aplicate lucrării date. În afară de structurarea lor potrivit structurii operei, deprinderile suferă modificări mai mici sau mai mari, modificări determinate de conţinutul lucrării aflate în studiu.

Pe măsura exersării, se realizează sinteza diverselor probleme particulare ale deprinderilor: intonaţia şi ritmul devin melodii, pronunţarea vocalelor şi consoanelor devine dicţiune clară şi expresivă, dinamica, tempo-ul şi agogica devin expresie muzicală, coloritul timbral devine expresie vocală, iar atitudinile, gesturile, mimica, mersul etc. devin acţiune scenică. Tot pe măsura exersării se realizează sinteza seriei de operaţii parţiale într-o activitate unitară, interpretarea. Odată cu aceasta se schimbă şi scopul exersării deprinderilor. De unde, în procesul însuşirii deprinderilor, ele au fost un scop special de învăţare, din momentul aplicării lor în practica interpretativă ele tind spre scopul acestei activităţi sintetizatoare.

Prin includerea operaţiilor parţiale în acţiunea mai complexă a interpretării, ele încetează să reclame un control conştient activ, ies din centrul atenţiei. În procesul automatizării se realizează în acest fel o reducere treptată a consumului de activitate nervoasă. Între diferitele verigi ale acţiunii de interpretare se stabilesc legături directe, datorită cărora se simplifică structura psihologică a activităţii. Trăsătura distinctivă a acestor deprinderi este posibilitatea de a le trece, în caz de necesitate, din nou în centrul atenţiei.

Posibilitatea de a readuce în centrul atenţiei o deprindere are o deosebită importanţă practică. În munca de însuşire a lucrărilor nu întotdeauna se porneşte de la urmărirea conştientă a procesului de formare a fiecărei deprinderi în parte, pentru ca abia apoi să se procedeze la unirea lor în activitatea complexă de interpretare. Multe dintre deprinderile profesionale ajung într-un aşa grad înaintat de automatizare încît adaptarea lor la condiţiile concrete se face cu o viteză şi economie de efort

nervos care le scoate de la început din centrul atenției. În această categorie poate intra deprinderea de a intona „curat", deprinderea de a pronunța clar vocalele și consoanele, deprinderea de a emite sunete artistice, de a lua atitudinile potrivite în scenă și oricare dintre deprinderile care au atins un înalt grad de automatizare. Această trecere directă din fondul de deprinderi în activitatea concretă de interpretare este favorizată și de nivelul automatizării deprinderii de a studia. În această situație, care apare pe o treaptă înaltă a măiestriei artistice, readucerea unor deprinderi în centrul atenției se face cu scopul de a le cizela, de a le adapta mai strîns la condițiile concrete cerute de forma și conținutul lucrării în studiu. Apoi ele sînt iar trecute în umbră, rămînînd în focarul atenției numai acțiunea complexă de interpretare. Din cele expuse reiese că studierea lucrărilor și deprinderile sînt fenomene mult mai apropiate decît sînt tratare deobicei de pedagogi și psihologi, deoarece chiar studiul lucrărilor, prin exersare, devine deprindere. Pentru aceasta pledează și fenomenul de transfer al deprinderilor: formate și cizelate cu ocazia studierii unei lucrări, în condiții asemănătoare deprinderile sînt transferate altor lucrări. Deducem și din acest fapt strînsa legătură dintre deprinderi și studierea lucrărilor.

Cînd vorbim despre deprinderi interpretative nu trebuie să restrîngem sfera acestei noțiuni la „mișcări" automatizate. Deși la cele mai multe deprinderi interpretative componența motrică este vizibilă, ea este numai aparent predominantă, avînd un rol auxiliar (de ex. actul fonației în activitatea de interpretare). Alteori componenta motrică are un rol aproape inexistent (de ex. deprinderea de analiză a rolurilor, intonația cu ajutorul auzului interior etc.).

Procesul de formare a deprinderilor interpretative

Datele experimentale și observațiile curente arată că deprinderile se formează și se dezvoltă treptat. În procesul însușirii deprinderilor interpretative deosebim, deobicei, două etape: o etapă de orientare și o etapă de realizare.

În *etapa de orientare* se face o familiarizare prealabilă cu activitatea programată ca rezultat al procesului de formare a deprinderii. Această familiarizare începe cu orientarea selectivă în complexul activității. La orientarea selectivă se procedează prin analizarea fiecărei părți componente a activității, adică sînt examinate operațiile. În școală, orientarea selectivă este în mare măsură dirijată de profesor. Sarcina lui în această etapă este de a îndruma activitatea de analiză a studentului. Exemplele, demonstrația și oricare altă formă de percepere intuitivă a componentelor activității, sînt factori care influențează decisiv desfășurarea ulterioară a procesului de formare a deprinderilor, pentrucă ele stau la baza formării imaginii rezultatului final la care studentul trebuie să ajungă. Pe măsura familiarizării cu obiectivul programat, se trece la realizarea lui.

Caracteristică *etapei de realizare* este întrepătrunderea permanentă a analizei cu sinteza. Totuşi, pe parcursul procesului, cele două metode au ponderi deosebite: la începutul realizării predomină caracterul analitic, iar, pe măsură ce evoluează formarea deprinderii cîştigă teren caracterul sintetic.

Etapa de realizare începe cu fragmentarea activităţii într-o serie de operaţii subordonate şi cu exersarea lor. Sarcina profesorului în acest stadiu iniţial este să îndrume corectitudinea fragmentării în operaţii simple, să arate care este ordinea şi succesiunea justă a lor. Datorită posibilităţilor reduse de autocontrol, caracteristice acestui moment al dezvoltării, profesorul trebuie să controleze îndeaproape exersarea. Mai este necesar controlul său şi pentrucă în acest stadiu apar o mulţime de greşeli, (operaţii necoordonate, mişcări neprecise, operaţii inutile etc.), care trebuie îndepărtate. Exerciţiile cu elementele fundamentale ale activităţii fiind conştient urmărite pînă în detalii, dezvoltă progresiv autocontrolul. Pe măsura dezvoltării autocontrolului devine tot mai puţin necesară intervenţia profesorului.

Fiecare element al interpretării pune în faţa studentului sarcini de execuţie deosebite. De aceea, în acest moment, în centrul atenţiei studentului se află realizarea fiecărei operaţii, fiecărei componente a activităţii de interpretare. Din aceeaşi cauză, în acest stadiu scopul exersării este însăşi deprinderea.

Concomitent cu procesul realizării şi în strînsă legătură cu acesta, studentul învaţă regulile execuţiei fiecărei operaţii. Operaţiile componente ale activităţii fiind scopul exersării în acest stadiu, este analizată calitatea detaliilor şi se procedează la eliminarea greşelilor de execuţie. Prin aceasta operaţiile disparate se corectează, devin mai precise. Urmărirea atentă a detaliilor determină o desfăşurare lentă a operaţiilor şi componentelor activităţii şi solicită un pronunţat efort de atenţie, de voinţă şi de gîndire.

Progresiv se exersează operaţii mai complexe şi grupări mai grele de elemente şi se fixează. Detaliile inutile şi operaţiile greşite sînt eliminate. Începe automatizarea. Viteza de execuţie a deprinderilor creşte. Autocontrolul se manifestă tot mai evident. Stadiul în care se găseşte acum deprinderea este acel al organizării şi sistematizării. De aceea desfăşurarea ulterioară a procesului are un tot mai pronunţat **caracter sintetic.** Atenţia, voinţa şi gîndirea se transferă de la detalii asupra ansamblului activităţii.

Ca efect al exersării sistematice, creşte mereu gradul de automatizare a deprinderii. Consumul de energie nervoasă, necesar efectuării ei, scade. Ritmul şi viteza execuţiei ating performanţe mărite. Se concentrează procesele nervoase. Ca rezultat al concentrării proceselor nervoase creşte calitatea execuţiilor. Detaliile se sudează. Succesiunea acţiunilor simple şi complexe se efectuează conştient, iar între diversele deprinderi necesare pentru executarea acţiunii complexe se stabilesc relaţii juste. Deprinderile încetează a fi scop al exersării, ele devin mijloace de executare a unei activităţi mai complexe. În acest stadiu, profesorul intervine numai cînd studenţii nu pot realiza îmbinarea deprinderilor elementare într-o acţiune complexă, cerută de necesitatea rezolvării unor sarcini practice

(sau de munca în producție). Cele mai frecvente greșeli care generează această situație constau în nerespectarea succesiunii operațiilor în procesul dat și în reproducerea mecanică a operațiilor pe care studentul și le-a însușit anterior. În funcție de constatarea acestor greșeli sau a altora, profesorul intervine pentru a le elimina.

Prin introducerea în activitatea complexă de interpretare și prin folosirea lor adecvată, deprinderile sînt supuse unei cizelări foarte fine. Practica, obiectivul final al întregului proces de formare a deprinderilor, se transformă treptat în proces de exprimare a ideilor și sentimentelor.

Deprinderile și măiestria interpretativă

Cînd un scriitor spune: „îngîndurarea de pe față..." sau „tristețea din glas și din priviri..." acționează prin mijloacele sale specifice — cuvinte scrise — în construirea imaginilor. Pentru interpret imagini ca acestea au un sens mai concret, mai material, deoarece el în mod concret, fizic, realizează în fața spectatorilor „îngîndurarea de pe față" și „tristețea din glas și din priviri". De aceea, în afara unei receptivități fin diferențiate, interpretului îi este necesară măiestria redării. Iar măiestria redării se bazează pe un înalt grad de automatizare a deprinderilor fizice.

Deprinderile fizice sînt un important obiectiv în studierea artei interpretării, mai mult decît în alte profesiuni artistice. Dacă un om poate fi scriitor mare fără deprinderea de a scrie frumos literele, un interpret fără priceperea de a reda plastic o imagine, de a expune expresiv un text muzical, fără deprinderea de a emite artistic sunetele, nu poate exista ca interpret. Cu alte cuvinte, dacă scriitorului deprinderile fizice îi sînt doar mijloace auxiliare, interpretul cu ajutorul deprinderilor fizice vehiculează mesajul artei sale. De perfecțiunea acestora depinde în bună parte calitatea interpretării, valoarea sa artistică. Și în alte profesiuni artistice (de ex. în pictură, sculptură, grafică), deprinderile fizico-motorii ocupă un loc considerabil. Gradul de automatizare necesar acestor deprinderi poate fi mai mic sau mai mare, deoarece pictorul, sculptorul sau graficianul au timp destul să-și desăvîrșească opera înainte de a o prezenta publicului. Ei lucrează în atelier și atîta vreme cît consideră necesar pot aduce corecturi. Interpretul însă, lucrează în scenă; în fața spectatorilor el nu poate corecta o notă pe care a cîntat-o fals, un sunet pe care l-a executat neartistic, un gest pe care l-a executat inexpresiv. Dacă pictorul, sculptorul sau graficianul prezintă publicului lucrarea terminată, interpretul prezintă numai *ultimul stadiu* al muncii sale artistice. Interpretul trebuie să apară într-o anumită zi, la o anumită oră în spectacol, și trebuie să creeze în fața spectatorilor.

Creația și deprinderile sînt două din cele mai importante și mai strîns legate aspecte ale activității de interpretare. Cu atît mai multă creație poate fi introdusă în practica interpretativă cu cît sînt stăpînite mai bine deprinderile legate de activitatea de interpretare. Cu cît e stăpînită mai

bine tehnica procedeelor de interpretare, cu atît mai puţină atenţie se acordă procesului de execuţie a acestora.

Deprinderile în general, odată cu ele şi deprinderile interpretative, se clasifică de obicei în trei grupe fundamentale: deprinderi motrice, deprinderi senzoriale (cele tactile, vizuale, auditive) şi intelectuale (mintale). Această clasificare este într-o anumită măsură convenţională, deoarece multe deprinderi (de exemplu de intonaţie, dinamică, agogică), deşi se realizează cu ajutorul sistemului muscular nu sînt în fond motorii, ci intelectuale.

Condiţiile anatomo-fiziologice ale deprinderilor de execuţie sînt: o înaltă sensibilitate a organelor receptoare legată de calităţi motrice deosebite ale organelor efectoare, cît şi o înaltă capacitate de diferenţiere a sistemului nervos central.[1]

În procesul de formare şi desăvîrşire a deprinderilor de execuţie se procedează la *reorganizarea funcţiilor* diferiţilor analizatori în vederea adaptării aparatului senzorial-motor la activitatea de interpretare. De aceea, procesul de formare a deprinderilor de execuţie, poate fi considerat un proces de reeducare funcţională, funcţiile noi fiind funcţii interpretative. De exemplu funcţia fiziologică a aparatului respirator se transformă în funcţie profesională. Respiraţia profesională se deosebeşte din multe puncte de vedere de respiraţia fiziologică. Funcţia fiziologică vitală a aparatului respirator este de a face schimbul bioxid de carbon-oxigen. Chiar din primii ani ai copilăriei aparatul respirator cîştigă o nouă funcţie, aceea a vorbirii. Funcţia nouă este subliniată în limbaj printr-o denumire nouă: aparat verbo-motor. In procesul de însuşire a măiestriei vocale, acelaşi aparat mai cîştigă o funcţie, aceea de a emite sunete artistice, de a exprima prin sunete conţinutul de idei şi sentimente al lucrărilor vocale. Această nouă funcţie este subliniată prin denumirea specială pe care o are în practica interpretativă: aparat fonator. Nu este vorba aici de transformarea actului vorbirii în cînt, după cum nu poate fi vorba de transformarea actului respiraţiei în cînt. Este vorba despre faptul că aproximativ aceleaşi formaţiuni anatomice care participă la actul vorbirii şi la actul respirator primesc o *funcţie profesională*, calitativ deosebită de aceea a vorbirii sau a respiraţiei. Reorganizarea funcţională se

---

[1] Fiecare analizator are un capăt periferic şi un capăt cortical. Între cele două capete legătura se face prin nervi aferenţi şi eferenţi. Ochiul, urechea, sistemul muscular sînt capete periferice ale analizatorilor văzului, auzului, mişcării. Capetele corticale ale acestor analizatori se află în scorţa cerebrală (cortex). Chiar dacă se poate vorbi despre sectoare corticale vizual, auditiv, motric, ale căror celule au o mai pronunţată specializare în recepţionarea excitaţiilor de un anumit fel (vizuale, auditive, motrice), nu trebuie să ne imaginăm capetele corticale reduse la aceste sectoare strict delimitate spaţial. Excitaţiile provenite de la capetele periferice ale analizatorilor sînt proiectate în spaţii mult mai largi ale cortextului. Ele atrag în procesul de excitaţie de multe ori întreaga scoarţă cerebrală, chiar dacă sînt provenite de la un singur analizator. Iar dacă două sau mai multe excitaţii coincid în timp, între ele se formează legături. Legăturile, prin repetare se întăresc şi lasă urme. Prin nerepetare urmele se şterg. Dar în nenumărate cazuri urmele sînt ele însele excitanţi. Nu numai excitaţiile ca atare sau urmele lor mobilizează procesele nervoase; numeroase procese nervoase sînt declanşate de variaţiile excitaţiilor. Chiar şi actul dispariţiei unei excitaţii poate declanşa procese nervoase. De foarte multe ori timpul este excitant. Cuvîntul ca excitant (semnal al semnalelor) provocă şi el procese nervoase.

face la nivelul sistemului nervos central. În procesul de transformare funcțională se manifestă teza fundamentală potrivit căreia o anumită structură condiționează o funcție determinată, dar în același timp, efectuarea unei funcții modifică structura. Funcțiile interpretative fiind scopul reorganizării, acțiunile educative care se întreprind sînt îndreptate înspre acest scop. Munca de instruire profesională, de formare a deprinderilor, este o muncă de restructurare calitativă a întregului sistem senzorial-motor. Aparatul general motor, întreg corpul, devine un aparat profesional de exprimare artistică; el este restructurat funcțional pentru profesia de interpret.

Scopul profesional determină introducerea corectivelor necesare în procesul de transformare a funcțiilor vitale și neprofesionale în funcții profesionale. De pildă, mersul, gestul, mimica, în viața de toate zilele nu sînt funcții profesionale ale picioarelor, mîinilor și feței. În activitatea interpretativă, mersul, gestul și mimica au funcții expresive și ca atare sînt reeducate. Ele devin în acest fel mijloace profesionale, devin deprinderi interpretative.

În procesul reorganizării funcționale se produce o interacțiune specifică a mecanismelor senzorial-motorii. Specificul interacțiunii se datorează obiectivului reorganizării (emisiune artistică, mimică expresivă etc.) Metodica acestei reorganizări se concretizează în exerciții speciale de dezvoltare și perfecționare a funcției interpretative a diferitelor sisteme senzorial-motorii: exerciții pentru intonație, ritm, dinamică, agogică, tempo, timbru și colorit, dicțiune, atitudini, gesturi, mimică, mers etc. Rolul pedagogului care participă activ la transformarea funcțională a aparatului senzorial-motor, este de a întocmi un sistem de sarcini progresive (în funcție de individualitatea fiecărui student), care să stimuleze atragerea organelor necesare în procesul de transformare funcțională, și care să ușureze posibilitatea însușirii treptate a unor acte motorii din ce în ce mai dificile, cu utilizarea cea mai avantajoasă a propietăților plastice a organismului.

Noile forme de organizare funcțională se proectează adevat în cortex. Complexul organelor care participă la diferite acte interpretative, împreună cu proecția lor corticală se comportă ca niște analizatori complexi. Funcția acestor analizatori complexi este vădit determinată de activitatea la care iau parte. Impulsurile nervoase care pornesc de la capetele periferice ale analizatorilor complexi, formează în cortex cîmpuri aferente. Bineînțeles că, pe măsura complexității analizatorilor de acest fel, crește numărul nervilor aferenți și eferenți care participă la activitatea profesională complexă pentru a asigura legătura între capetele periferice și corticole.

Reacția subiectivă la manifestarea analizatorilor complexi este apariția unor simțuri complexe: *auz vocal, sensibilitate muzicală, simț scenic* și mai multe simțuri derivate ale acestora (simțul intonației, al ritmului, al dinamicii, al frazării, al tempilor și agogicii, al dicțiunii etc.)

Fără a fi lipsit de o anumită importanță, cunoașterea amănunțită a entităților anatomice care formează analizatorii complexi nu are un efect în formarea deprinderilor interpretative.

Importanță decisivă în formarea deprinderilor interpretative are cunoașterea amănunțită a rezultatului activității analizatorilor complexi și a acțiunilor care trebuie întreprinse pentru a ajunge la acest rezultat. Specializarea interpretului din punctul de vedere al esteticii muzicale constă în educarea, dezvoltarea capacității de a recunoaște în textele muzicale înlănțuiri (de intonație, ritm, dinamică, frazare, tempo și agogică), care semnalizează emoții și sentimente. Aceasta în primul rînd. În al doilea rînd specializare, din același p.d.v. înseamnă dezvoltarea capacității de a reproduce cu mijloace vocale înlănțuirile — semnal ale emoțiilor și sentimentelor.

Fiecare culoare a vocii constituie un semnal al unui anumit mod de funcționare a aparatului fonator. Aceasta din punct de vedere tehnic. Din punct de vedere estetic fiecare culoare a vocii este un semnal al unei anumite emoții sau al unui anumit sentiment. Auzul vocal este capacitatea de a recunoaște și a reproduce culorile vocale, ca semnale ale funcțiunilor aparatului fonator și ca semnale ale emoțiilor și sentimentelor. Dezvoltarea acestei capacități este un al doilea aspect al specializării.

Un al treilea aspect al specializării profesionale a interpretului este dezvoltarea simțului scenic. El constă în capacitatea de a recunoaște în atitudini, gesturi, mișcări mimice, mers etc., caracterul de semnal al manifestărilor și de a le reproduce, în dinamica acțiunii scenice, conform cu psihologia personajului, cu starea lui socială, cu vîrsta etc.

Reiese din cele de mai sus că avem în vedere strînsa legătură dintre conținutul mijloacelor interpretative (semnale ale ideilor și sentimentelor) și forma lor (modul de execuție). Fără o reprezentare de calitate superioară nu poate fi realizată o interpretare de calitate superioară. Dar reprezentările nu se nasc prin ele însele. Ele sînt rezultatul acumulării în memorie a faptelor și lucrurilor trăite de individ — și atunci sînt nemijlocit fixate în memorie din propria experiență — sau cunoscute din trăirile altora — în acest caz făcîndu-i-se cunoscute prin mijlocirea literaturii, filmului, spectacolelor, etc. sau a relatărilor verbale. Altfel zis, orice reprezentare este o reflectare a realității. Cercetările au dovedit că nici posesorul celei mai infierbîntate imaginații, a celei mai bogate fantezii, nu operează decît cu lucruri și fenomene pe care le-a cunoscut, pe care le alege din experiența sa, sau experiența altora pe care el și-a însușit-o. Atîta timp cît memoria nu *dispune* de reprezentări vocale de calitate, e îndoelnic că vor *apare* reprezentări vocale de calitate. Iar fără reprezentări de calitate e foarte puțin probabil că aparatul fonator *va emite* sunete de calitate. Nu este vorba aici de imitația mecanică a celor auzite. Capacitatea de analiză și sinteză a emisferelor cerebrale face posibilă o memorare selectivă. Această memorare selectivă se bazează pe analiza intimă a timbrului, pe deosebirea a ceea ce este esențial în timbrul auzit de ceea ce este neesențial, pe însușirea acelor calități ale sunetului care sînt comune majorității marilor cîntăreți și respingerea acelor elemente ale timbrului care deosebesc pe un cîntăreț de altul. Vom oferi deprinderilor vocale, în acest mod, prima verigă: reprezentarea calității artistice a sunetelor vocale. Fără această verigă lanțul întreg își pierde sprijinul iar calitatea artistică a vocii este inaccesibilă. A doua verigă,

reprezentarea formei mișcării și a treia, transmiterea impulsurilor la aparatul muscular, leagă reprezentarea calității rezultatului acțiunii de forma corectă pe care mișcarea musculară trebuie să o ia pentru a determina o anumită calitate a deprinderilor interpretative. Activitatea musculară nu este decît o nouă verigă care leagă inervația de rezultatul obiectiv al activității (sunetul cu calitate artistică determinată, dinamica expresivă, gestul expresiv etc.).

Potrivit acestor date munca pedagogică de formare a deprinderilor interpretative se desfășoară pe două planuri:

1. — Ridicarea calității reprezentărilor.

2. — Ridicarea calității deprinderilor interpretative la nivelul reprezentărilor și, o dată cu aceasta, ridicarea calității interpretării ca activitate de sinteză. Este greșit înțeles acest al doilea plan doar ca muncă asupra tehnicii, de vreme ce scopul propus este calitatea artistică. La fel este greșit înțeleasă ridicarea calității reprezentărilor numai la muncă artistică, pentru că ea se reflectă direct în aspectul tehnic al precedeelor de execuție. Amîndouă sînt aspecte comune ale unui singur proces: ridicarea măiestriei artistice.

BIBLIOGRAFIE

1. *Psihologia Pedagogică* — Manual pentru învățămîntul superior, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1963.
2. *Psihologia,* sub redacția K. N. Kornilov,, A. A. Smirnov, B. M. Teplov, Ed. de Stat de Pedagogie și Psihologie, 1950.
3. Iarosevici, G.: *Metodica predării și a studiului instrumentelor de coarde,* Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1962.
4. *Tratat de Psihologie experimentală* — sub redacția prof. univ. Alexandru Roșca, Ed. Academiei R.P.R., 1963.

Usages interprétatifs

Ion Budoiu

Résumé

L'esai s'occupe des usages interprétatifs, partant de trois points de vues: pédagogique, physiologique, et esthétique. Du point de vue de la pédagogie, il traite l'évolution des usages interprétatifs leur formation et leur perfectionnement dans le procès de l'instruction professionnelle. Du point de vue de la physiologie, explique la réorganisation fonctionnelle des différents analysateurs, determinés de la spécialisation professionnelle. Comme moyens perfectionnés de la pratique interprétative, l'auteur s'occupe de la valeur esthétique des manières interprétatives dans l'art de l'artiste lyrique professioniste.

Интерпретативные манеры

Ион Будою

Резюме

В работе рассматривается интерпретативная манера с трёх точек зрения: педагогической, физиологической и эстетической. С точки зрения педагомики- трактуется об эволюции интерпретативных манер, о фирмировании и о их совершенствовании в процессе профессионального обучения. С физиологической точки зрения поясняет функциональную реорганизацию различных анализаторов, установледдый профессиональной специализации. Как усовершенствованные средства интерпретативной практике, автор занимается эстетической ценностью интерпретативных манер в ловкости лирического артиста професионista.

Interpretative Fertigkeiten

Ion Budoiu

Zusammenfassung

Die Abhandlung betrachtet die interpretativen Fertigkeiten aus drei Gesichtspunkten: dem pädagogischen, physiologischen und ästhetischen. Vom pädagogischen Standpunkt aus behandelt die Arbeit die Entwicklung der interpretativen Fertigkeiten, ihre Bildung und Vervollkommnung im beruflichen Lernprozess. Vom physiologischen Standpunkt aus wird die funktionale Neugestaltung der verschiedenen Analysatoren, die durch die berufliche Fachausbildung bestimmt werden, erkärt. Als vervollkommnete Mittel interpretativer Praxis behandelt der Autor den ästhetische Wert der Interpretationskunst des lyrischen Berufskünstlers.

NOȚIUNI NOI ÎN TEORIA EMISIEI VOCALE

MIRCEA BREAZU

Încercările de a explica formarea sunetelor vorbite sau cîntate la om, sînt foarte vechi.

La popoarele primitive unde totul se considera ca fiind de esență divină, respirație, viață sau suflet era același lucru. Cel care respira mai zgomotos sau devenea răgușit din teamă sau mînie, era „cuprins de un demon rău".

Această concepție o găsim și la popoarele mai înaintate, cu o cultură înaltă a antichității (Egipt, Mexic, Peru, ș.a.). Între ele popoarele Indiei vechi iau o poziție deosebită, deoarece fac observații asupra fiziologiei respirației, care uimesc și astăzi prin justețea lor. Ei au numărat de exemplu suma respirațiilor unui om pe zi, ajungînd la cifra de 22.636 și 21.000, din care se poate calcula o respirație cu o frecvență rotunjită de 16 respirații pe minut, adică o frecvență care a fost stabilită abia cu 2500 ani mai tîrziu. Pe lîngă aceasta, vechii indieni mai prezintă și alte realizări referitoare la producerea vocii, nu din considerente fonice, ci pentru ca scrierile sfinte să fie bine fixate fonetic și redate cît mai exact și corect, pentru reușita ofrandei. Indienii au remarcat că fără respirație nu se poate produce vocea, dînd respirației atenția principală, ajungînd astfel la diferite moduri de respirație.

Problema respirației devine în decursul timpului, problema de bază în încercarea explicării formării sunetului, fiind de altfel primul lucru care se poate vedea, aparițiile ei diferite fiind ușor perceptibile și ușor de urmărit.

Și în primele scrieri despre cînt, respirația ocupă primul loc. Astfel, Anaxagoras cu 500 ani î.e.n., Camillo Maftei din Bologna în 1562 sau Caccini în 1602, ca să amintim numai autorii primelor lucrări cunoscute, subliniază marea importanță a respirației în cînt. Se ajunge treptat în sec. XVII—XVIII, în timpul înfloririi școlii de canto vechi italiene, la principiul: *Chi ben respira, ben canta,* care supraevaluează importanța respirației în cînt, rezultînd dogma după care la producerea vocii ar fi importantă exclusiv respirația.

Teoretizarea acestei dogme duce la teoria mio-elastică a formării vocii omenești, admisă de unii și în prezent. Această teorie a fost enunțată de Musehold în 1913 explicînd în felul următor vibrația coardelor și formarea sunetului: „Aerul expirat este forța motrice care pune în vi-

brație mecanismul producător de sunete (coardele vocale) și totodată mediul sonor" (8, p. 8).

Coardele vocale strînse una lîngă alta, adică în poziție de fonare, sînt în stare de contracție sub acțiunea influxurilor nervoase și asigură astfel închiderea glotei, opunînd rezistență presiunii subglotice. Cînd aceasta crește, sub influența efortului pulmonar, coardele vocale sfîrșesc prin a se deschide, lăsînd să treacă o coloană de aer în mișcare și revenind în poziția lor de închidere, datorită elasticității lor musculare.

Această teorie, ilustrată de experiențele lui Lermoyez în 1886 iar mai tîziu de Ewald și Treudelenbourg, care au construit diferite modele de ancie cu buze care vibrau în plan orizontal, nu poate explica o serie de fenomene în producerea vocii.

— Nu se poate explica posibilitatea unui sunet filat, adică trecînd de la piano la forte și invers, făcînd să crească și să descrească alternativ presiunea subglotică. Dacă se invocă creșterea și descreșterea succesivă a tonicității mușchilor tiro-aritenoidieni (coardele vocale) sunetul ar trebui să urce și să coboare. Dacă această tonicitate a mușchilor tiro-aritenoidieni nu variază, amplitudinea vibrațiilor mică în piano, după teoria mio-elastică ar trebui să crească în forte, ori observațiile laringo-scopice demonstrează contrariul.

— Nu se poate explica prin această teorie sunetul piano în acut, cînd ar trebui o presiune direct proporțională pentru a pune în vibrație coardele vocale.

— În falset coardele sînt contractate foarte puțin și parțial, sunetul ar trebui deci să fie mai grav decît în așa zisa „voce de piept" ori realitatea dovedește contrariul.

Și exemplele luate din domeniul patologic sînt în contradicție cu teoria mio-elastică. În caz, de exemplu, de hipotonie a tiro-aritenoidului intern (coarda vocală) se produce o alterare a timbrului vocal, nu a înălțimii sunetului.

— În unele cazuri patologice, una dintre corzi poate fi imobilă în timpul actului fonator, în poziție mediană, fără nici o modificare a aspectului său stroboscopic, pe cînd cealaltă coardă vibrează normal.

— În toate experiențele făcute de Lermoyez, Ewald și Treudelenbourg, vibrația corzilor se face în sensul jetului de aer. În 1943 japonezul Ichiro Kirikae, descoperă la laringoscop că la faza de deschidere a corzilor, în timpul fonației, bordul lor liber nu se ridică, în sensul jetului de aer expirat ci, din contră, coboară dispărînd sub glotă și reapărînd la faza de închidere a corzilor, deci invers de cum susținea Lermoyez.

Cu toate aceste critici aduse teoriei mio-elastice a formării vocii umane, multă vreme nu s-a găsit o explicație științific valabilă acestui fenomen. Pe de o parte datorită lipsei aparaturii de investigație corespunzătoare iar pe de altă parte datorită greutății separării funcției fonatorii de funcția respiratorie și de protecție a căilor respiratorii. Pentru că la om, nu există un organ specific fonației, cum există de exemplu ochiul pentru percepțiile optice, sau urechea care are structuri anatomice destinate special percepțiilor acustice. Laringele, organul principal al aparatului fonator, are în primul rînd o sarcină respiratorie și de protecție a căilor respiratorii și numai apoi îi revine sarcina vocală. Profesorul

U. E. Negus din Londra în lucrarea *Evoluția organelor vocale de la animal la om* arată în mod clar că prima funcțiune a laringelui e cea respiratorie, funcțiunea fonatorie apărînd ultima.

Fonația se bazează deci pe o anatomie care nu era inițial prevăzută pentru aceasta, iar fonatoarele: plămîni, laringe și cavitatea buco-faringiană, nu constituie un organ special adaptat pentru fonație.

Odată cu perfecționarea aparaturii de cercetare (laringoscop, stroboscop, glotograf etc.), în ultimul timp cercetările intreprinse în multe centre de foniatrie din întreaga lume, au dus la descoperirea unor elemente noi, care dau o nouă orientare cercetărilor asupra formării vocii umane.

Lindeman prin experiențele făcute în 1930 asupra nervului recurent al unui cîine, deschide drumul unor noi ipoteze a formării vocii prin sublinierea influenței acțiunii nervului recurent asupra corzilor vocale. Autorul observă pe un dublu oscilograf că liniile care arată trecerea curentului prin nervul recurent au aceeași frecvență ca și vibrațiile sunetului captate de un microfon.

Cînd nu se producea nici un sunet, oscilograful nu înregistra nici o trecere de curent prin nervul recurent.

Profesorul Dr. Kurt Göerttler, descoperă în 1950 că nu există fire longitudinale care formează corzile vocale, fire care ar uni apofiza vocală cu cartilajul tiroid, așa cum se credea pînă atunci. Fibrele mușchilor tiroaritenoidieni (corzile vocale) sînt formate din două sisteme care se întretaie, venind să se fixeze ca dinții unui pieptene, pe ligamentul elastic care acoperă corzile vocale în interiorul laringelui.

Laget în 1952 reușește producerea experimentală a vibrației unei coarde vocale fără curent de aer numai prin excitații interative ale nervului recurent al unui cîine observînd concomitent stroboscopic reacția laringiană.

André Moulonguet din Paris, în 1953 reușește experiențe pe om, realizînd înregistrarea concomitentă a potențialului nervului recurent și a vocii unuia și aceluiași pacient, în decursul unei laringoctomii totale. Înregistrările făcute cu această ocazie, arată că vocea se produce în orice timp omoritmic cu înregistrarea potețialului nervului recurent. Această experiență a demonstrat că vibrațiile vocii, sau deschiderile ritmice ale glotei în timpul fonației, sînt comandate lovitură cu lovitură de *salve* periodice neural ritmice ale nervului recurent căzînd pe corzile vocale, frecvența acestor salve imprimînd mișcările coardelor vocale.

O altă experiență făcută în aprilie 1957 la Buenos-Aires de profesorii Galli și I. Bernaldo de Quiros, pe un bolnav de paralizie a mușchilor dilatatori ai laringelui, a demonstrat că, coardele vocale vibrează fără curent de aer. Bolnavului i s-a introdus în trahee o canulă care putea devia aerul în afară, iar laringele era privit la laringoscop. S-a observat vibrația coardelor și cînd aerul era deviat în afară, deci fără aer. E drept că vocea nu se mai auzea însă coardele vibrau atîta timp cît dura expirarea aerului.

Profesorul Philippe Fabre din Lille, construiește în 1957 un aparat electric numit glotograf care permite a se înregistra și studia mișcările coardelor vocale fără a privi laringele. Cu acest glotograf în mai 1958 prof. O. Sabourand și F. Greny, au reușit să găsească ușor vibrația fără curent

de aer a coardelor vocale, înregistrînd în același timp glotograma pe un oscilograf, iar vibrațiile vocii pe altul. Ei au observat că aceste vibrații ale coardelor nu coincid cu sunetul emis de laringe. De exemplu, la începutul unui sunet cu o consoană, întîi încep corzile să vibreze și mai tîrziu se aude sunetul. Sau, la un sunet ținut pe o vocală, la terminarea sunetului corzile mai vibrează (de cca. 50 ori) după ce sunetul nu se mai aude.

Pornind de la faptul că putem avea vibrații ale coardelor vocale fără să fie închise, sau invers, că putem avea închiderea aproape totală a glotei, cu o presiune ridicată intra-traheală, cu o viteză mare a coloanei de aer fără a se produce sunet, s-a ajuns la teoria neuro-cronaxică (cronaxia 1/1000 de secundă, introdusă de Lapicque senior) a vibrațiilor coardelor vocale susținută de R. Husson și școala sa. Curentul de aer, după această teorie a lui Husson, nu este factorul activ al vibrațiilor coardelor, ci doar mediul senor. Influența neural-ritmică a nervului recurent produce o ondulație a fibrililor lui Göerttler (fibrili transversali ai mușchilor tiro-aritenoidieni). În fiecare perioadă mișcarea ondulantă desparte ambele corzi, presiunea aerului care trece printre ele despărțindu-le definitiv. Ele revin în poziție închisă (apropiată) din nou, datorită elasticității coardelor care rămîn mereu întinse.

Vibrația coardelor rezultă în fiecare perioadă din tensiunea activă a recurentului, produsă de activitatea ritmică a celulelor neuromotorii constituite în formă de trepte pe porțiunea cortico-recurențială și nu datorită acțiunii curentului de aer.

Sunetul laringian inițial se formează, după această teorie neuro-cronaxică, în felul următor: presupunem coardele vocale în poziție de fonare adică bine întinse și aritenoizii în contact. Facem să cadă asupra lor o salvă de influxuri ale recurentului, fibralii musculari ai lui Göerttler se vor contracta dintr-o dată, aritenoizii rămînînd închiși. Marginile coardelor vocale vor fi trase spre în afară, producîndu-se o deschizătură glotică vag fuzi-formă; este perioada de deschidere a coardelor pe care o putem vedea la laringoscop. Apoi coardele revin în poziția inițială de închidere, ca orice mușchi care se destinde după o contracție. Ele rămîn astfel închise pînă ce o nouă salvă de influxuri ale recurentului vine să le deschidă din nou etc. Dacă salvele influxurilor recurențiale cad asupra corzilor ritmic și cu o anumită frecvență, 300/sec. de exemplu, fenomenul se va produce de 300 ori, adică glota se va închide și deschide de 300 ori pe secundă. Frecvența este deci impusă de frecvența salvelor motrice recurențiale după cum a demonstrat și Moulonguet în 1953. Bineînțeles realizarea acestui fenomen, nu are nimic cu o presiune subglotică eventuală. Comandat de influxurile recurențiale, el se poate realiza cu sau fără curent de aer, după cum au demonstrat experiențele amintite mai sus. Desigur însă că, dacă nu există nici un curent de aer, nici un sunet nu e emis. Deci vibrațiile coardelor vocale nu sînt altceva, decît o suită de contracții foarte scurte, rapide și ritmate ale fibrililor göerttlerieni ai coardelor vocale, fiecare contracție deschizînd cele două coarde vocale, aritenoizii rămînînd închiși, și producînd faza zisă vibratorie a deschiderii glotei (10, p. 16).

Ce se întîmplă dacă există o presiune glotică suficientă în timpul realizării fenomenului mai sus amintit?

La fiecare deschidere glotică, o mică bulă de aer iese din laringe și vine să ridice presiunea aerului din cavitatea bucală. Variațiile acestea de presiune constituie vocea normală, care are aceeași frecvență ca și deschiderile ritmice ale glotei. Deci laringele în timpul fonației funcționează ca o *sirenă*, sfincterul constituit de coardele vocale, jucînd rolul unui robinet cu deschideri scurte, ritmate și rapide, care debitează presiunea subglotică în cavitatea faringo-bucală (10, p. 17). Cum salvele recurențiale motrice comandă deschiderile glotei lovitură cu lovitură și cum ele provin din influxurile cerebrale care comandă activitatea ritmică a centrilor bulbari, este evident că deschiderile ritmice ale glotei în timpul fonației sînt comandate de creer.

În concluzie, noua teorie neuro-cromaxică, după care importanța primordială a formării corecte a vocii depinde de funcțiunea corzilor vocale, acompaniată bineînțeles de un echilibru general al respirației și al cuplării rezonatorilor supraglotici, trebuie să îndrepte atenția profesorilor de cînt spre acest nou fenomen, antrenarea închiderii corzilor. Acest factor, foarte important în educarea vocii, a fost aplicat empiric de unii dintre marii maeștrii de canto din trecut. Amintim pe Garcia, care făcea toate exercițiile cu lovitură de glotă moale, tocmai pentru exersarea închiderii cît mai ferme a coardelor vocale. *Lovitura de glotă*, care se produce ori de cîte ori un sunet începe direct cu o vocală, corzile închizîndu-se brusc, era considerată de majoritatea profesorilor de cînt, și este și în prezent, ca dăunătoare vocii. Dintre cele trei posibilități de începere a unui sunet cîntat pe o vocală: cu lovitură de glotă tare, cu lovitură de glotă moale sau cu un *h* foarte puțin sesizabil, mulți înclină spre acest din urmă procedeu. Corzile nu se închid brusc și sunetul poate fi început destul de piano. Aceasta duce însă la o închidere insuficientă a corzilor vocale, influențînd negativ, în lumina lucrărilor enumerate mai sus, formarea unei tehnici bune în cînt. Alți profesori neglijează total importanța începutului emisiei sunetului cîntat, încercînd dezvoltarea tehnicii în cînt prin căutarea exagerată a rezonatorilor supraglotici, sau încearcă să rezolve totul printr-o bună respirație.

Amîndouă aceste teorii au importanța lor și au dat rezultate uneori bune, în cazul, susținem noi, cînd funcția corzilor vocale era corectă de la natură. Cînd aceasta nu e bine dezvoltată, exercițiile de plasare a vocii în rezonatorii supraglotici sau exercițiile de susținere a coloanei de aer nu dau nici un rezultat.

Prin cercetările științifice amintite la începutul acestei lucrări, s-a reliefat importanța formării corecte a sunetului laringian inițial, aerul expirat și rezonatorii supraglotici amplificînd numai vocea formată inițial printr-o bună închidere a corzilor. De altfel, tehnica cîntatului se bazează pe toți acești trei factori: formarea corectă a sunetului laringian inițial, dezvoltarea susținerii respirației pentru o bună și controlată presiune subglotică și exersarea rezonatorilor supraglotici, care dezvoltă strălucirea și puterea de pătrundere a vocii. Între aceste trei elemente, toate necesare, cel mai important îi considerăm, formarea corectă a sunetului laringian

inițial, fără de care, repetăm, nu se poate forma o tehnică vocală bună care să ducă la o voce rezistentă și bine timbrată.

În complexul studiului tehnicii în cînt, trebuie căutat echilibrul funcției fonatorii a fiecărui subiect, echilibrul celor trei funcțiuni amintite mai sus, de la natură un subiect putînd avea una sau două din ele, foarte rar pe toate trei. Numai astfel, un profesor de cînt, găsind fiecărui subiect ceea ce îi lipsește din echilibrul său general-vocal, poate avea cu majoritatea elevilor săi rezultate bune, și nu cum se întîmplă deobicei, avînd un foarte mic procent de cazuri rezolvate.

Formarea practică a sunetului laringian inițial corect în vederea cîntului teatral, depășește cadrul acestei lucrări. Putea indica, pentru cei interesați, lucrarea lui Garcia *Traité complet de l'art du chant*, unde sînt multe exerciții practice care încep cu lovitură de glotă moale, formînd cu timpul, un reflex al închiderii ferme a corzilor în timpul cîntului. Închiderea puternică a corzilor în timpul expirării aerului în cînt, legătura între închiderea corzilor și aerul expirat, funcțiunea de *robinet* care închide și deschide ieșirea aerului în cavitatea bucală, trebuiesc dezvoltate cu multă atenție în primii ani de studiu. Fără dezvoltarea acestei senzații de închidere, de cramponare a corzilor în aerul expirat, o tehnică bună și cu multă rezistență în cînt nu se poate dobîndi.

Celebra experiență a lui Berger dovedește complexitatea sunetului laringian. Pe un subiect operat de laringoctomie totală a fost plasat la nivelul laringelui, un aparat care emitea un ton cu o înălțime dată. Sunetul captat la ieșirea din cavitatea bucală era sinusoidal, un fel de *U*, exact sunetul emis de aparatul introdus în locul laringelui, cu toată silința subiectului de a cînta diferite vocale, modificînd forma cavității bucale și faringiene. Cavitățile de rezonanță nu pot forma deci vocale cîntate sau vorbite, în absența unui sunet laringian complex, pentru a excita rezonatorii traversați de el. În consecință sunetul complex laringian, va fi cu atît mai bogat în armonice și strălucire, cu cît închiderea glotei va fi mai bine realizată și mai completă după fiecare fază de deschidere. Acest lucru nu se poate obține de cît cu exersarea loviturii de glotă moale, ce duce la antrenarea închiderii ferme a corzilor vocale.

Teoriile noi în formarea vocii umane, enumerate mai sus, datorită fundamentării lor științifice, deschid noi perspective în studiul cîntului. În primul rînd se relevă importanța funcției cerebrale, impulsurile nervoase transmise prin nervul recurent fiind cauza închiderii sau deschiderii corzilor vocale, deci cauza formării vocii, excitabilitatea nervului recurent avînd importanță capitală în explicarea multor manifestări vocale. Astfel, problema registrelor, atît de controversată pînă în prezent, prin descoperirea posibilității răspunsului mono — sau bifazic al corzilor vocale la influxurile recurentului, are acum o explicație științific valabilă. Le fel, problema clasificării vocilor, datorită posibilității măsurării excitabilității recurentului este astăzi un fapt ușor de determinat.

Prin experimentarea vibrației coardelor vocale fără aer, importanța respirației în cînt a scăzut, dîndu-i-se locul real în formarea vocii. Contează toți factorii, cum am spus mai sus: formarea sunetului laringian prin închiderea fermă a corzilor vocale, antrenarea rezonatorilor supraglotici și în special a părții anterioare a palatului dur și formarea presiunii sub-

glotice elastice și variabile în funcție de sunetul emis. Numai prin echilibrarea acestor factori se pot rezolva problemele de exigență a vocii teatrale: de frecvență, de intensitate și de rezistență, din ce în ce mai complexe în interpretarea operelor contemporane.

BIBLIOGRAFIE

1. Garcia, M.: *Traité complet de l'art du chant,* Paris, Heugel, 1884.
2. Lehmann, Lilli: *Meine gesangskunst,* Berlin, Bote & G. Bock, 1902.
3. Georgescu, Ion M.: *Rolul emisiei în mecanismul vocal,* București, Viața Românească, 1922.
4. Magrini, Gustavo: *Il canto. Arte e tecnica,* Milano, Hoepli, 1926.
5. Tarneaud, J.: *Le chant sa construction sa destruction,* Paris, Maloine, 1946.
6. Negus, U. E.: *L'evolution des organes vocaux de l'animal a'l'homme, la Voix.* Paris, Maloine, 1953.
7. Mansion, Madeleine: *L'étude du chant.* Paris, R. Masse, 1956.
8. Panconcelli, Giulio-Calzia: *Die Stimmatmung. Das Neue das Alte,* Leipzig, Barth, 1956.
9. Kerényi M. György: *„Az éneklés művészete és pedagogiája"* (Arta și pedagogia cîntului) Budapesta, Zeneműkiadó, 1959.
10. Husson, Raoul: *La voix chantée,* Paris, Gauthier-Villars, 1960.

Notions nouvelles dans la théorie de l'émission vocale.

Mircea Breazu

Résumé

Après une succinte présentation de l'évolution de la théorie sur la formation de la voix humaine l'auteur analyse plus amplement la théorie mio-elastique, montrant les critiques qui lui ont été faites — et la nouvelle théorie neuro — cronaxique qui fait reliefer la fonction cérébrale dans la genèse de la voix humaine.

En conclusion on souligne l'importance de l'entraînement de la fonction de cloture ferme des cordes vocales et l'importance de l'équilibre des trois facteurs qui menent a une bonne technique de chant: la cloture ferme des cordes vocales, l'entraînement du résonnateur surglottique et la formation de la sensation du soutien de la respiration.

Некоторые новые понятия в теории передачи голоса

Мирчеа Бреазу

Резюме

После краткого изложения эволюции теории образования человеческого голоса, автор шире анализирует теорию мышечной эластичности, указывая на критику, где говорится о новой нерво-кронаксической теории, которая выдвигает мозговую функцию в происхождении человеческого голоса.

В заключение подчёркивается важность тренировки функции прочного закрытия голосовых связок и важность равновесия трёх факторов, которые ведут к хорошей технике пения: прочное закрытие связкок, тренировка резонаторов над голосовым аппаратом и формирование ощущения поддержки дыхания.

Neue Begriffe in der Theorie vokaler Tonbildung.

Mircea Breazu

Zusammenfassung

Nach einer kurzen Darlegung der Entwicklung der Theorie über die menschliche Stimmausbildung, analysiert der Autor umfassend die myoelastische Theorie und deren Kritik. Es wird weiterhin die neuro-chronaxische Theorie analysiert, welche die zerebrale Funktion in der Entstehung der menschlichen Stimme hervorhebt.

Die Schlussfolgerungen unterstreichen die Bedeutung der Anregung eines festen Schliessens der Stimmbänder, die Bedeutung eines Ausgleichs der drei Faktoren die eine gute Singtechnik gewährleisten: das feste Schliessen der Stimmbänder, die Miteinbeziehung der oberhalb der Glotis liegenden Resonanzräume und die Anregung der Atemstütze.

Ie 784/1

CONSERVATORUL „G. DIMA"

J. 86.319/1968

Intreprinderea Poligrafică Cluj — 725/1967