

I.c 969/32

CONSERVATORUL DE MUZICA „G. DIMA”

CONSERVATORUL
„G. DIMA”
BIBLIOTECA

LUCRARI DE

MUZICOLOGIE

VOL. 12-13
(1976 - 1977)

INVENTAR
2011

INV. 1992

I. 138. 451 / 1981

Inv. 1981

CLUJ - NAPOCA 1979

Redactor: lect. Dan Voiculescu

Corector: asist. Mircea Bejinariu

Traducerea rezumatelor:

asist. Petronela Cuteanu (fr.)

Erika Fotino (germ.)

asist. Ioana Andron (engl.)

C U P R I N S

1. Rodica Oana-Pop	Geneza procesului de învățare a muzicii pe teritoriul patriei noastre în epoca veche	11
2. Andrei Benkő	Elemente structurale în unele dansuri din „Codicele Caioni” . .	23
3. Ligia Toma Zoicaș	Probleme de creație oglindite în pagini din corespondența lui Eusebie Mandicevski	39
4. Gheorghe Merișescu	Pe urmele muzicienilor cehi în Transilvania în prima jumătate a secolului al XX-lea	51
5. Lucia Hângănu - Vătășan	Cîntăreața Veturia Ghibu - biografie muzicală	65
6. Ninuca Oșanu-Pop Mihaela Olariu	Promovarea muzicii românești - principiu călăuzitor în viața și activitatea profesoarei Ana Voileanu-Nicoară	83
7. Enea Borza	Creația pentru pian a lui Sabin V. Drăgoi	93
8. Ion Borog	Privire asupra creației muzicale românești pentru instrumente de suflat în secolul al XX-lea	105
9. Ștefan Angi	Față în față cu unele anticategorii estetice	123
10. Mircea Bejinariu	Tipologia publicului muzical din omânia în secolele XIX - XX	135
11. Rodica Ciurea	O interpretare psihologică a gândirii muzicale	143
12. Valentin Timaru	Diapazonul și sistemele de intonație	153

13. Constantin Ripă Evoluția modurilor polifoniei vocale a Renașterii către sistemul tonal-funcțional major-minor 161
14. Albert Györbiró Unele aspecte privind sonoritățile pianului în raport cu coloristica orchestrei simfonice 171
15. Romeo Ghircociașiu Aspecte ale notației diviziunilor de ton în creația lui George Enescu 183
16. Iuliu Bonna Funcționalitatea diferită a microintervalisticii vocale în tragedia lirică „Oedip” de George Enescu 191
17. Vasile Herman Structură și textură în muzica românească contemporană - Implicații și influențe asupra formelor 205
18. Ede Terényi Aspecte armonice specifice ale perioadei de înnoire a muzicii autohtone, cu referire specială la creația compozitorilor clujeni 219
19. Dan Voiculescu O raritate tehnică muzicală și câteva replici ale ei în timp . 243
20. Tudor Jarda Tehnica intonării acordurilor la viola cu călușul drept, comparativ cu cuplul vicară contrabraci-violă la lăutarii din Transilvania 257
21. Gheorghe Petrescu Elemente de lingvistică muzicală în folclorul bihorean. Bocetul (vaietul) 275
22. Ileana Szenik Tipologia melodică folclorică în lumina variabilității și stabilității (continuare) . . . 291
23. Ioan R. Nicola Folclorul muzical al slovacilor din Bihor 311
24. Péter Vermesy Inițiere în creația muzicală la nivelul învățămîntului elementar 329
25. George Iarosevici Dispozitiv pentru ținerea arcului Serafim Christescu gului instrumentelor muzicale cu coarde 337

S O M M A I R E

1. Rodica Oana-Pop	La génèse du processus d'apprentissage de la musique sur le territoire de notre patrie à l'époque antique	11
2. Andrei Benk�	Eléments structuraux dans certaines danses du „Codex Caioni” .	23
3. Ligia Toma Zoica�	Des problèmes de la création reflétés dans les pages de la correspondance d'Eusebie Mandicevschi	39
4. Gheorghe Meri�escu	Sur les traces des musiciens tchèques en Transylvanie dans la première moitié du XX-e siècle .	51
5. Lucia H�ng�nu�-V�t�şan	La cantatrice Veturia Ghibu - biographie musicale	65
6. Ninuca Oşanu-Pop Mihaela Olariu	La promotion de la musique roumaine - principe de base dans la vie et l'activité du professeur Ana Voileanu-Nicoar�	83
7. Enea Borza	La création pianistique de Sabin V. Dr�goi	93
8. Ion Bor�ş	La création musicale roumaine pour cuivres et bois au XX-e siècle	105
9. Ştefan Anghi	Vis-à-vis des anticat�gories esthétiques	123
10. Mircea Bejinariu	La typologie du public musical de Roumanie au XIX-e et XX-e siècles	135
11. Rodica Ciurea	Une interprétation psychologique de la pensée musicale	143
12. Valentin Timaru	Le diapason et les systèmes d'intonation	153

13. Constantin Rîșă L'évolution des modes poly-
phoniques vocaux de la Renais-
sance vers le système tonal-
fonctionnel majeur-mineur . . . 161
14. Albert Györbiró Quelques aspects concernant la
sonorité du piano par rapport
au coloris de l'orchestre sym-
phonique 171
15. Romeo Ghircioașiu Aspects de la notation des di-
visions de ton dans la création
de Georges Enesco 183
16. Iuliu Bonna La fonctionnalité différente de
la microintervallique vocale dans
la tragédie lyrique d'"Oedip" de
Georges Enesco 191
17. Vasile Herman Structure et texture dans la
musique roumaine contemporaine 205
18. Ede Terényi Aspects harmoniques spécifiques
de la période de renouvellement
de la musique autochtone, avec
référence particulière à la créa-
tion des compositeurs clujois 219
19. Dan Voiculescu Une rareté technique musicale et
quelques unes de ses répliques
à travers le temps 243
20. Tudor Jarda Technique de l'intonation des ac-
cords pour la viole avec bâillon
droit comparativement au groupe
d'accompagnement violon-viole chez
les ménétriers de Transylvanie 257
21. Gheorghe Petrescu Eléments de linguistique musicale
dans le folklore de Bihor.
La complainte funèbre 275
22. Ileana Szenik La typologie folklorique dans la
lumière de la variabilité et de
la stabilité (suite) 291
23. Ioan R. Nicola Le folklore musical des Slovaques
de Bihor 311
24. Péter Vermesy Initiation à la culture musicale
au niveau de l'enseignement élé-
mentaire 329
25. George Iarosevici Dispositif pour le maintien de
Serafim Christescu l'archet des instruments musicaux
à cordes 337

I N H A L T

1. Rodica Căna-Pop	Der Ursprung des musikalischen Lernprozesses im Gebiet unserer Heimat in alter Zeit	11
2. Andrei Benkő	Strukturelemente in einigen Tänzen des „Codex Caioni“	23
3. Ligia Toma Zoicaş	Fragen des Musikschaftens, die in den Seiten der Korrespondenz Eusebie Mandicevschis erörtert werden . . .	39
4. Gheorghe Merişescu	Auf den Spuren der tschechoslowakischen Musiker in Siebenbürgen in der ersten Hälfte des XX. Jh.	51
5. Lucia Hângănuţ-Vătăşan	Die Sängerin Veturia Ghibu - eine musikalische Biographie	65
6. Ninuca Oşanu-Pop Mihaela Olariu	Die Förderung der rumänischen Musik - wegweisender Grundsatz im Leben und Schaffen der Musikpädagogin Ana Voileanu-Nicoară	83
7. Enea Borza	Die Klavierkompositionen von Sabin V. Drăgoi	93
8. Ion Boros	Das rumänische Musikschaften für Blasinstrumente im XX. Jh.	105
9. Ştefan Anghel	Eine Konfrontation mit den ästhetischen Antikategorien	123
10. Mircea Bejinariu	Die Typologie des Musikpublikums in Rumänien im XIX. und XX. Jh. . .	135
11. Rodica Ciurea	Eine psychologische Interpretation des musikalischen Denkens	143
12. Valentin Timaru	Der Stimmton und die Intonationssysteme	153

13. Constantin Rîpă Die Entwicklung der vokalen polyphonen Tonarten der Renaissance zum tonal-funktionalen Dur-Moll-System 161
14. Albert Györbiró Einige Betrachtungen über den Klavierklang in Beziehung zur Klangfarbe des symphonischen Orchesters 171
15. Romeo Ghircoiaşiu Aspekte der Notierung der Tondivisionen im George Enescus Werk . . 183
16. Iuliu Bonna Die unterschiedliche Funktionalität der vokalen Mikrointervalle in George Enescus tragischer Oper "Oedip" 191
17. Vasile Herman Struktur und Textur in der rumänischen Musik der Gegenwart . . . 205
18. Ede Terényi Spezifische Aspekte der Harmonie in der Erneuerungsperiode der einheimischen Musik, mit besonderer Beziehung auf das Schaffen der Komponisten von Cluj-Napoca . 219
19. Dan Voiculescu Eine satztechnische Rarität und ihre Übernahme im Laufe der Zeit 243
20. Tudor Jarda Die Technik der Akkordintonation an der Bratsche mit geradem Steg im Vergleich zur Begleitgruppe Violine-Bratsche in den Ausführungen der Volksmusikanten aus Siebenbürgen 257
21. Gheorghe Petrescu Elemente der Musiksprache in der Folklore des Bezirkes Bihor. Die Totenklage 275
22. Ileana Szenik Die melodische Typologie der Folklore unter dem Aspekt der Variabilität und der Stabilität (Fortsetzung) 291
23. Ioan R. Nicola Die Musikfolklore der Slowaken aus dem Gebiet Bihor 311
24. Péter Vermesy Anleitung zum Komponieren bei Kindern der niedrigen Stufen 329
25. George Iarosevici Eine Vorrichtung zum Halten des Bogens der Streichinstrumente . . . 337
Serafim Christescu

C O N T E N T S

1. Rodica Oana-Pop	The genesis of the process of learning music on the territory of our country in the ancient epoch . . .	11
2. Andrei Benkő	Structural elements in some dances of "Codex Caioni"	23
3. Ligia Toma Zoicas	Problems of creation mirrored in the letters of Eusebie Mandicevschi	39
4. Gheorghe Merişescu	On the traces of the Chek musicians in Transylvania in the first half of the 20-th century	51
5. Lucia Hăngănuț Vătășan	The singer Veturia Ghibu - a musical biography	65
6. Ninuca Oșanu-Pop Mihaela Olariu	The promotion of Romanian music - a leading principle in the life and activity of the teacher Ana Voileanu-Nicoară	83
7. Enea Borza	The pianistic creation of Sabin V. Drăgoi	93
8. Ion Boroș	The Romanian musical creation for wind instruments in the 20-th century	105
9. Ștefan Anghi	Face to face with aesthetic anti-categories	123
10. Mircea Bejinariu	The typology of the musical public in Romania in the 19-th and 20-th centuries	135
11. Rodica Ciurea	A psychological interpretation of the musical thinking	143
12. Valentin Timaru	The diapason and the systems of intonation	153

13. Constantin Rîpă The evolution of the vocal poliphonic modes of the Renaissance, towards the tonal-functional major-minor system 161
14. Albert Györbiró Some aspects regarding the sonority of the piano in relation to the colour of the symphonic orchestra . 171
15. Romeo Ghircoiaşiu Aspects of the notation of the tone divisions in George Enescu's creation 183
16. Iuliu Bonna The different functionality of the vocal microintervals in the lyrical tragedy „Oedipus” by George Enescu 191
17. Vasile Herman Structure and texture in contemporary Romanian music 205
18. Ede Terényi Harmonic aspects specific to the period of renewing autochthonous music, with special reference to the creation of the composers of Cluj-Napoca 219
19. Dan Voiculescu A musical technical rarity and some of its replies in time 243
20. Tudor Jarda The technique of accord intonation at the viola with a straight bridge as compared with the violin-violacompaniment group 257
21. Gheorghe Petrescu Elements of musical linguistics in the folklore of Bihor. The lament (wailing) 275
22. Ileana Szenik The folkloric melodic typology in the light of variability and stability (a sequel) 291
23. Ioan R. Nicola The musical folklore of the Slovaks in Bihor 311
24. Péter Vermesy Initiation in the musical creation at the level of elementary school teaching 329
25. George Iarosevici Device for keeping the bow of the Serafim Christescu musical string instruments 337

GENEZA PROCESULUI DE ÎNVĂȚARE A MUZICII PE TERITORIUL PATRIEI NOASTRE ÎN EPOCA VECHIE

Rodica Oana-Pop

Geneza învățării muzicii - artă ce însoțește ființa umană de-a lungul întregii sale existențe, influențând-o profund și multilateral - se confundă cu însăși apariția fenomenului social pe care-l reprezintă educația. În acțiunea de transmitere a experienței de muncă și viață a generațiilor tinere, muzica a deținut, încă din fazele primare ale dezvoltării societății, un rol însemnat, fiind prezentă în cele mai diverse momente ale activității umane, de la vânătorile în cete pînă la ritualurile magice, de la ceremoniile funebre pînă la serbările orgiastice. Strămoșii îndepărtați ai poporului român - ca, de altfel, ai tuturor celorlalte popoare - s-au folosit de sonorități muzicale emise cu vocea sau la cele mai simple instrumente de percuție și de suflat, în procesul muncii, în exprimarea unor năzuințe și trăiri afective individuale și colective. Evident, imitarea cîntecului păsărilor, în scopul ademenirii lor, hăuliturile, chiotele de bucurie, jeliurile de durere, articulațiile ritmice care însoțeau rudimentele melodice menite să faciliteze efortul de muncă nu reprezentau încă o muzică propriu-zisă. Pe măsura ascensiunii omului primitiv spre modalități superioare de viață, arta muzicală ajunge de la organizări sonore nedefinite la succesiuni intervalice dotate cu însușiri semantice și proprietăți estetice determinate, la frînturi melodice și melodii tot mai precis configurate.

Strîns conexată inițial cuvîntului și gestului - sincretismul fiind forma de exteriorizare dominantă a celor mai vechi epoci istorice -, muzica devine treptat un mijloc independent, specific, de expresie a unor gânduri și sentimente.

Asemeni altor popoare străvechi, și traco-geții transmiteau

cunoștințele muzicale din tată în fiu. Cu timpul s-a produs și în acest domeniu o specializare a celor mai pricepuți în actul inițierii muzicale, constituindu-se o categorie socială aparte, cea a dascălilor, recrutați din rîndul bătrînilor, preoților, conducătorilor de triburi.

Atît tracia cît și geto-dacia manifestau pentru muzică un adevărat cult, considerînd-o capabilă să purifice sufletul și totodată să vindece organismul, să fortifice voința oamenilor și să-i emoționeze, să îmblînzească fiarele, să înduplece forțele supranaturale.

Legendarului Orfeu, atît de des evocat în scrierile antice, i se atribuie origine tracă¹, iar mitul său ilustrază cu prisosință extraordinara putere de influențare a muzicii. Acest cîntăreț, despre care se spune că fermeca prin arta sa munții, copacii și pietrele, animalele de pradă și păsările răpitoare și pe înșiși stăpîinii infernului, este considerat unicul muzician „care nu a învățat de la nimeni”, fiindcă înaintea lui nu s-a ivit nici un „înaintaș” proeminent². Printre cei care s-au ocupat în vechime cu muzica este menționat și cîntărețul trac Thamis; conștient de frumusețea glasului său, el a îndrăznit „să arunce muzelor o chemare la întrecere”³. În tabăra de oști de la Potideea, „un trac, discipol al lui Zamolxis”, l-a învățat pe Socrate o epodă (melodie-descîntec intonată spre vindecarea

1. A. Andreev, Izvoare despre muzica vechilor traci, în: Buletinul Institutului de muzică al Academiei bulgare de științe, Sofia, 1956; S. Strabo, Geographia, X, 17, unde se afirmă: „Cei mai vechi cîntăreți-Orfeu, Musaios și Thamiris erau traci”.

2. P. S. Pseudo-Plutarh, Despre muzică, traducere, notiță introductivă și note de Mihail Nasta, în vol. Arte poetice. Antichitatea, culegere îngrijită de D.M. Pippidi, Ed. Univers, București, 1970, p.432.

3. P. S. Pseudo-Plutarh, Despre muzică, op.cit., p.429; Homer, Iliada (cîntul II, versurile 584-590) în românește de G. Murnu, studiu introductiv și comentarii de D.M. Pippidi, E.S.P.L.A., București, 1959, p.71, unde se descrie și destinul tragic al lui Thamiris: pentru că le-a întrecut în arta cîntării,

„Zinele atuncî l-au orbit de neceaz și luatu-i-au darul Dumnezeiesc și făcut-au cu totul să uite de lăcă”.

bolilor)⁴.

Geții apelau la muzică spre transmiterea unor mesaje de pace, spre obținerea clemenței, în confruntările cu dușmanii, „cîntînd din chitarele pe care le aduc cu ei cînd se găsesc într-o solie”⁵. La rîndul lor, preoții geților „rugau în cîntec pe zeii patriei să se îndure de ei” și să-i izgonească pe cotropitori⁶. Străvechii locuitori de neam getic ai cîmpiei Transilvaniei, agatirșii, utilizau muzica drept metodă de memorizare: „ei cîntau legile ca să nu le dea uitării”⁷.

Cum în configurația rugăciunilor muzica intra organic, și cum preoții transmiteau tinerilor cunoștințe în legătură cu religia lor, este de presupus că însuși D e c e n e u - marele preot al tuturor dacilor, principalul sfetnic al lui B u r e b i s t a - se sluzea, în îndeplinirea funcției sale, de această artă. În cultul închinat lui Zamolxis, apropierea de zeu prin intermediul rugăciunilor și al muzicii reprezenta o modalitate de invocare și slăvire a forțelor supranaturale, alături de care, se credea, s-ar afla sufletul după moarte⁸.

4. P l a t o n, Charmides, traducere, note introductive și note de Simina Noica, în: Opere, vol.I, ediție îngrijită de Petru Creția și Constantin Noica, colecție îngrijită de Idel Segall, Intreprinderea Poligrafică, Cluj, 1974, p.183.
5. x x x, Fontes ad Historiam Dacoromanae pertinentes, vol.I, sub redacția lui V. Iliescu, V.C.Popescu, Gh.Ștefan, Ed.Academiei, București, 1964, p.319, unde se reproduce, în traducere, pasajul respectiv din cartea 46 a Istoriilor lui Teopomp; V. P â r v a n, Getica, o protoistorie a Daciei, Ed. Cultura Națională, București, 1926, p.144, unde același pasaj este tradus astfel: „Geții fac soliile cu citare și cîntînd tot timpul din aceste instrumente”.
6. J o r d a n e s, De origine actibus Getarum, XI, 10; O. L. C o s m a, Hronicul muzicii românești, vol.I, Epoca străveche, veche și medievală, Ed. muzicală, București, 1973, p.17; R. G h i r c o i a ș i u, Contribuții la istoria muzicii românești, vol.I, Ed. muzicală, București, 1963, pp.20-21.
7. A r i s t o t e l, Opera omnia Graece et Latine, IV, Paris, 1857, p.224, cf. C. G e n e a, Din trecutul culturii muzicale românești, Ed. muzicală, București, 1965, p.9; V. P â r v a n, Getica, o protoistorie a Daciei, op.cit., p.167, unde citatul este tradus astfel: „verifică legile și le cîntă spre a le ține bine minte”.
8. O. L. C o s m a, Hronicul muzicii românești, vol.II, op.cit., p.16.

Legate de credințele dacilor erau și ritualurile în cinstea zeului *G e b e l e i z i s* sau a zeiței *B e n d i s* - divinitate a pădurilor și a lunii, slăvită în cîntece, mai ales de femei⁹. Ceremonialul înmormîntării era socotit de traco-geto-daci „prilej de sărbătoare, cinstindu-l ca pe niște lucruri sfinte, prin cîntec și joc”¹⁰.

Muzica era implicată deopotrivă în practicarea obiceiurilor cu caracter profan ale strămoșilor noștri: dansuri solo sau în grup, jocuri de arma, serbări, ceremonii, ospete, în cadrul cărora cîntecul vesel era susținut de acompaniament instrumental. Dansul războinic al tracilor, denumit *k o l a - v r i s m o s*, se executa „în sunetele flautului”¹¹, iar ospetele se desfășurau „în sunetele cornului și ale altor instrumente de suflat, precum și ale *m a g a d i s u l u i* (lirei, n.n.)”¹².

Săpăturile arheologice efectuate pe teritoriul țării noastre au scos la iveală instrumente muzicale traco-dace sau resturi din acestea, aparținînd epocii neolitice¹³. De asemenea, ne-au parvenit reprezentări de instrumente muzicale realizate pe vechi monumente, un exemplu semnificativ constituindu-l basorelieful Cavalerul trac descoperit la Gilău (jud.Gluj), ce

9. O. L. C o s m a, Hronicul muzicii românești, op.cit., I, p.31; S t r a b o, Geographia, op.cit., VII, 3, 4, unde, în legătură cu sacrificiile religioase făcute de femeile geto-dace, se arată: „Jertfe de cincî ori pe zi aduceau; cîntau din chimvale, șapte sclave”; Vl. H a n g a, Creatomatia pentru studiul istoriei statului și dreptului R.P.R., vol.I, Ed.de Stat pentru literatură economică și juridică, București, 1955, pp.43-44.

10. x x x, Fontes ad Historiam Dacoromaniae pertinentes, vol.I, op.cit., p.389; O. L. C o s m a, Hronicul muzicii românești, vol.I., op.cit., p.32.

11. R. G h i r c o i a ș i u, Contribuții la istoria muzicii românești, vol.I, op.cit., pp.27-28; X e n o f o n, Anabasis, VI, 1, 5-6, unde dansul *kolavrismos* este astfel descris: „(...) se ridicară mai întîi niște traci și, cu totul armați, dansară în sunetul flautului; ei săltau ușor și se înălțau foarte sus; țineau în mîini săbiile lor goale, părea a se servi de ele ca într-o luptă”.

12. X e n o f o n, Anabasis, VI, 5-6; O. L. C o s m a, Hronicul muzicii românești, vol.I, op.cit., p.32.

13. C. G h e n e a, Din trecutul culturii muzicale românești, op.cit., pp.8-9, 15-17.

ne înfățișează un călăreț purtând în mîna stîngă o chitară cu șase coarde¹⁴.

Relațiile complexe dintre geto-daci și coloniile grecești de pe țărmul Mării Negre, întemierarea încă din secolul VII î.e.n. a coloniilor Histria, Callatis și Tomis - organizate sub aspect social, politic și cultural după modelul Atenei - au avut drept urmare extinderea sistemului de educație al Greciei antice în această zonă a țării noastre. Inițierea în tainele muzicii era inclusă atît în cadrul educației primite de fetele în familie, cît și în școlile particulare de grămătică și chitariști, frecventate de băieți. Alături de scris-citit și socotit, se învăța declamarea versurilor, cîntul și muzica instrumentală (chitara, lira), aflată în mare cinste la greci încă din epoca homerică. Gramatica era considerată „o ramură a muzicii”, astfel încît același profesor, grămăticul, predă ambele discipline, după cum ne informează primii autori de scrieri pedagogice din lumea greco-romană¹⁵.

Pătrunderea civilizației elene în cetățile pontice a devenit terminat de asemenea răspîndirea, în această parte a Daciei, a manifestărilor teatral-muzicale, îndeosebi a tragediei antice - care atribuia un rol de maximă importanță corului - și a serbărilor cu caracter de întrecere muzicală și poetică, denumite a g o n e s a. Participanții la concursurile agonale erau constituiți în asociații finanțate de cîte un a g o n o t e s t i, care cheltuia sume considerabile pentru întreținerea concuren-

14. V. C o s m a, Măturii arheologice asupra vieții muzicale pe teritoriul românesc în perioada comunei primitive și a sclavagismului, în: Studii de muzicologie, vol. I, Ed. muzicală, București, 1965, p. 379.

15. Q u i n t i l i a n u s, Institutio Oratoria, traducere, studiu introductiv, tabel cronologic, note, indici de Maria Hetco, Ed. Minerva, București, 1974, cap. X, 17, 18 (pp. 106-107): „(..) odinioară gramatica și muzica erau unite, dacă este adevărat că Archytas și Evenus socoteau gramatica drept o ramură a muzicii și că ambele arte erau predate de același profesor. Așa afirmă Sofron, autor de mimi, e drept, dar atît de prețuit de Platon, încît se spune că în momentul morții avea la căpătîi cărțile acestuia. La Eupolis, Prodamos predă și muzica și gramatica, iar Maricas, adică Hyperbolus, mărturisește că din muzică nu cunoaște nimic în afară de gramatică. De asemenea, Aristofan, nu într-o singură operă, arată că așa se obișnuia să se facă altădată instruirea copiilor”.

șilor și pregătirea serbărilor. Promovarea manifestărilor muzicale intra în sarcina unui instructor, numit *m e d o h o r u s*, și a conducătorului corului, numit *c h o r o s t a t e s* sau *h i m n o d a s c a l o s*. Fiecare asociație avea un zeu tutelar, proslăvit în cîntece și versuri în cadrul serbărilor. Foarte răspîndite erau *t h i a s e l e*, adică asociațiile avînd ca zeități tutelare pe *D i o n y s u s - B a c h u s* - întru chiparea fecundității și a generosului vin.¹⁶ Așa cum o atestă inscripțiile săpate în piatră și descoperite la Histria, între anii 320-250 î.e.n. a existat aici nu numai o asemenea *t h i a s ă*, ci și un lăcaș de închinare muzelor și de învățare a artelor, clădit de negustorul histriot *D i o g e n e s a l l u i G l a u k i a s*¹⁷.

Cucerirea Daciei de către legiunile lui *T r a i a n* a avut drept urmare, și în domeniul culturii și instrucției muzicale, un complex proces de interferență între formele caracteristice de manifestare prin arta sunetelor, ale băștinașilor și romanilor. Practicile dacice continuă să existe; însă, în același timp, cîntecele aduse în cea mai mare parte din peninsula de astăzi a Italiei - avînd o anumită melodizare și dispunere a accentelor -, precum și producțiile muzicale specifice imperiului roman, exercită o puternică influență asupra societății provinciei nord-duce. Se răspîndesc o serie de genuri vocale: *c a n t i c a* (melodie lirică), *c a r m i n a s a l i a r i a* (cîntec pe versuri religioase latine), *c a l e n d e l e* (melodii de urare, cu ocazia Anului Nou), *r o s a l i e n e l e* (cîntece legate de serbarea trandafirilor).

Inclinația romanilor spre fast și măreție, spre etalarea virtuozității și curajului, a atras însoțirea spectacolelor teatrale din amfiteatre (*m i m u s*, *p a n t o m i m u s*, *m u n e r a*, *v e n a t i o n e s*), cu o muzică ce apela la ample formații instrumentale, în cadrul cărora ponderea o dețineau instrumentele de suflat: tuba, cornul, flautul, trompeta.

16. A. F o u c a r t, Des Associations, Paris, 1848, p.2, apud C. G h e n e a, Din trecutul culturii muzicale românești, op.cit., p.19.

17. D. M. P i p p i d i, Monumente epigrafice inedite, în: Histria, monografie arheologică, vol. I, op.col., Ed. Academiei, București, 1954, p.478.

Tot din vremea imperiului roman sînt menționate pe teritoriul țării noastre asociațiile de *h y m n o z i*, cuprinzînd cîntăreți de imnuri sau alte cîntece sacre, care se manifestau periodic spre preamărirea zeilor și a împăratului. Ziua nașterii lui *A u g u s t u s* (23 septembrie) constituia, de pildă, una din datele fixe ce ocaziona, în timpul vieții acestui împărat, manifestările muzicale ale asociațiilor de *h y m n o z i*. Zeul cărui i se închinau cele mai multe *h y m n o d e* era Dionysus, viticultura și cultul dionisiac continuînd să fie extinse în toată Dacia. Asemeni *t h i a s e i*, asociația de *h y m n o z i* era condusă de un dirijor de cor recrutat dintr-acestei mai buni *c h o r e u ț i*. Primul dirijor de cor cunoscut pe meleagurile noastre, care apare ca atare în documentele epigrafice descoperite la Histria și apreciate ca datînd din prima parte a secolului al III-lea, a fost *A u r e l i u s E l e i*¹⁸.

Deși nu se cunosc date concrete privitoare la organizarea învățămîntului muzical daco-roman, din toate cele de mai sus rezultînd importanța atribuită muzicii în practica social-culturală a vremii, se poate susține că această artă se însușea fie în familie, prin preceptorii (sclavi sau oameni liberi), fie în așa numitele *l u d u s - u r i*, în care dezvoltarea spiritual-estetică a discipolilor era implicată. De altfel, înseși ideile referitoare la educația marilor reprezentanți ai școlii romane antice (*H o r a t i u s*, *Q u i n t i l i a n u s*) evidențiază rolul însemnat al muzicii în formarea tineretului, în perfecționarea morală a omului.

După retragerea legiunilor și administrației romane de pe pămîntul Daciei, în condițiile succesivelor valuri de năvălitori, activitățile muzicale complexe, întrecerile publice de

18. D. M. P i p p i d i, Contribuții la istoria veche a României, ediția II-a, revăzută și mult sporită, Ed. științifică, București, p. 448, unde se reproduce, reconstituit și în traducere, documentul epigrafic din care extragem următorul fragment: "(...) cîntăreții vîrstnici din jurul marelui zeu Dionysos (cinstesc) pe fruntașii Flavius Iucundus, Flavius Diogenes, Flavius Longinianus și Aurelius Dionysos al lui Dionysos, fiul lui Hestiaios, cu prilejul biruinței dobîndite în timpul agonothetului Aurelius Gregoras (...), conducător și fruntaș al corului fiind Aurelius Elei, fiul lui Elei, iar instructor poetic Demetrios al lui Dometianos".

cîntăreți nu mai pot continua. Muzica își restrînge sfera la colectivități reduse numeric, avîndu-și centrul în mediul familial. Orașele pierzînd rolul lor economic și social de odinioară, iar populația dacilor romanizați retrăgîndu-se în obști sătești agricole sau pastorale, muzica se va adapta noilor realități de viață. Pe fondul tradiției traco-dace se încheagă obiceiuri și genuri muzicale folclorice care vor sta la temelia etnogenezei muzicii românești: cîntece de muncă, cîntece legate de sărbătorile de iarnă (c o l i n d e), de ritualul funebru (c î n t e c u l b r a d u l u i, c î n t e c u l z o r i l o r), transmise pe cale orală, din tată în fiu. Important de subliniat e faptul că ele au apărut în chiar regiunile care au constituit leagănul poporului și limbii românești, spațiul nordic al Dunării de jos, avînd ca teritoriu-nucleu ținuturile de deal și munte ale Daciei¹⁹.

În același timp, și răspîndirea creștinismului - a cărei intensificare în rîndul populației Daciei datează din secolul al IV-lea - a avut repercursiuni în domeniul culturii și educației muzicale. Cîntecele latine de cult au pătruns în părțile noastre prin transmiterea de la om la om, în cele mai variate straturi sociale, împletindu-se strîns cu cîntările păgîne, religioase și laice, existente de veacuri atît la daci oît și la romani. Din rugăciunile adepților noii religii, cîntecele erau nelipsite, spre intonarea textelor sfinte recurgîndu-se la melodii deja cunoscute, sau prelucrîndu-se în spiritul unor canoane muzicale îndrăgite și accesibile - figuri melodice creștine. Astfel se explică înrudirile dintre vechea muzică romană cultică și creația folclorică românească, transmisă pe cale orală veacuri la rînd, exemplul cel mai edificator constituindu-l c o l i n d a, gen muzical de bază în ciclul sărbătorilor de iarnă și care-și are obîrșia în sărbătorile păgîne numite c a l e n d a e. Pătrunderea în adîncurile conștiinței populației autohtone a formulelor arhaice psalmodice și imnice justifică păstrarea în melosul popular a fondului melodic străvechi, nealterat în substanța sa nici de condițiile deseori potrivnice, nici de tendințe înnoitoare care încercau

19. x x x, Istoria României, vol. I, op. col., red. C. Daicoviciu, Ed. Academiei, București, 1960, p. 808.

să modifice tiparele încetățenite²⁰.

La propagarea cîntării creștine latine în rîndul daco-romanilor, un rol însemnat îi revine episcopului Niceta din Remesiana (340-414), personalitate multilaterală, care s-a manifestat pe tărîmul muzicii în dubla postură de teoretician și compozitor, și pe care unii cercetători îl consideră originar din Dacia, numindu-l „Dacian Niceta” (dacul Niceta)²¹. El este autorul manualului de muzică religioasă intitulat De psalmodiae bono (Psalmodierea bună), cuprinzînd considerații cu privire la modul în care trebuie cîntate cîntecele de slavă, precum și al unei compoziții de inestimabilă valoare - date fiind vechimea și expresivitatea sa -: imnul Te Deum laudamus (Pe tine te lăudăm). În concepția lui Niceta, intonarea muzicii bisericești trebuie să pornească de la o profundă interiorizare și intensă trăire emoțională: „Noi trebuie să psalmodiem mai mult cu sufletul decît cu glasul nostru. Să mă înțeleagă tinerii și să ia aminte cei care au datoria de a cînta psalmi în biserică: să-i cîntăm lui Dumnezeu cu inima, nu cu glasul”²². Pline de interes prin actualitatea pe care o reprezintă sînt recomandările lui Niceta referitoare la execuția corală: „Vocea noastră, a tuturor să nu fie discordantă, ci armonioasă. Nu unul s-o ia înaintea în chip prostesc, iar altul să rămînă în urmă, sau unul să coboare vocea, iar altul s-o ridice, ci fiecare este invitat să-și adreseze vocea, cu umilință, între glasurile corului, care cîntă laolaltă”²³.

20. O. L. Coșbuc, Hronicul muzicii românești, vol. I, op. cit., p. 53.

21. A. E. Burn, Niceta of Remesiana, His life and works, Cambridge at the University Press, 1905; G. Breazu, Muzica bisericească română, nr. Pagini din istoria muzicii românești, vol. II, ediție îngrijită și prefațată de Gheorghe Firca, Ed. muzicală, București, 1970, p. 24, unde se scrie: „episcopul Nicetas de Remesiana, misionarul daco-romanilor, el însuși daco-roman, este printre primii doctrinari ai muzicii creștine”.

22. De psalmodiae bono, XIII, traducerea dată de Șt. C. Alexe în: Sfîntul Niceta de Remesiana și ecumenicitatea patristică din secolul al IV-lea și al V-lea, din Studii teologice, Revista Institutelor teologice din Patriarhia Română, Ed. Inst. Biblic și de misiune ortodoxă, București, 1969, Seria II, nr. 7-8, p. 552.

23. Ibidem, pp. 553-554.

Imnul Te Deum laudamus, de asemenea important document muzical din epoca primului creștinism daco-roman, a fost preluat în repertoriul bisericii romane și consemnat în diverse colecții europene, din secolul al VIII-lea și până în zilele noastre²⁴. Melodia lui vădește analogii nu numai cu arhaicele cîlînde ale folclorului românesc, dar și cu vechile cîntări liturgice de largă circulație în lumea medievală bizantină și gregoriană, ceea ce îndreptățește susținerea ideii că muzica Daciei romane, înscrisă în contextul valoric de epocă, a în-crustat o tradiție, a cărei continuitate și esență probează vitalitatea noastră muzicală²⁵.

După epoca dominării cîntului religios de tip latin, pe meleagurile noastre se resimte, începînd din secolul al VII-lea, curentul cîntării ecleziastice de origine greacă, pentru ca, odată cu adoptarea slavonei ca limbă de cult (sec. al X-lea), să se cultive deopotrivă muzica liturgică practică de biserica bulgară. Cîntarea în limbile greacă și slavonă menținînd atributele anterior instituite, cele ale muzicii traco-daco-romane demonstrează, o dată în plus, nu numai continuitatea, ci și robustețea elementului tradițional în edificarea culturii muzicale autohtone.

Invățarea psalmilor, imurilor și cîntecelor spirituale - forme muzicale consacrate ale cultului creștin - se efectua în școlile de pe lîngă biserici și mănăstiri. În scrierea Legenda sancti Gerhardi Episcopi se menționează existența, încă din primii ani ai secolului al XI-lea, a mănăstirii-școală din Genad (Morissena), de lîngă Arad, unde erau „călugări greci care celebrău slujba după obiceiul lor”, și unde 30 de copii erau instruiți „în știința gramaticii și a muzicii”²⁶. Un secol mai tîrziu,

24. A. E. B u r n, Niceta of Remesiana, His life and works, op. cit., pp. XCIX-C-CI, unde se trasează drumul parcurs de Te Deum laudamus în diverse manuscrise și tipărituri; O. L. C o s m a, Hronicul muzicii românești, vol. I, op. cit., p. 61.

25. O. L. C o s m a, Hronicul muzicii românești, vol. I, op. cit., p. 63.

26. Șt. B â r s ă n e s c u, Pagini nescrise din istoria culturii românești, Ed. Academiei, București, 1971, p. 28; Legenda sfințului Gerard, în: Vita major Sancti Gerhadi din Scriptorum rerum Hungariae, vol. II, Ed. Szenpétary, Budapesta, 1938; F. M i l l e k e r, Geschichte des Schulwesen in

deci după ocupația maghiară, în locul acestei mănăstiri ortodoxe a fost organizată o alta, catolică, iar apoi o episcopie²⁷. Din secolele XI-XII datează și biserica de cimitir de la Garvăn (Dionigeția), iar în orașul Turnu-Severin s-au descoperit, prin săpături arheologice, două biserici socotite ca fiind anterioare secolului al XIII-lea²⁸. În secolele XII-XIII, pe lângă episcopiile catolice din Cenad, Oradea, Alba Iulia, au funcționat așa-numitele școli capitulare, cu predarea în limba latină, al căror scop era asigurarea instruirii călugărilor canonici, printre materiile de învățămînt figurînd și muzica. Astfel de școli vor fi existat și pe lângă centrele catolice de la Argeș și Severin, organizate între Carpați și Dunăre încă din secolul al XIII-lea²⁹.

Toate acestea demonstrează faptul că și pe teritoriul țării noastre, de-a lungul procesului de constituire a statelor medievale românești, muzica a fost puternic impregnată de practicile religioase și de necesitățile spirituale decurgînd din ele. Totuși, în paralel, nu încetează să se dezvolte muzica populară, transmisă din generație în generație pe cale orală și consemnată în genuri și forme de mare diversitate și forță expresivă.

Astfel apare ca întemeiată concluzia privind existența unor tradiții de educație muzicală, spontană și, pe alocuri, sistematică, în măsură să colaboreze, și în domeniul artei sunetelor, continuitatea elementelor străbune, receptivitatea față de înnoiri și conturarea sensibilității proprii poporului nostru.

Banat vor 1716, Wachatz, 1937, p.4; D. R. Onciulescu, Contribuția la istoria învățămîntului din Banat, ediția II-a, adăugată, Casa corpului didactic, Timișoara, 1976, p.115.

27. I. Gh. Stanciu, O istorie a pedagogiei universale și românești pînă la 1900, Ed. didactică și pedagogică, București, 1977, p.72.

28. x x x, Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R., I, Arta românească în epoca feudală, op.col., Ed. Academiei, București, 1957, p.8; Gh. Ciobanu, Muzica bisericească la Români, în: Biserica ortodoxă română, Anul XC, nr.1-2, februarie 1972, p.164.

29. N. Iorga, Istoria învățămîntului, ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ilie Popescu Teiușan, Ed. didactică și pedagogică, București, 1971, p.2; I. Gh. Stanciu, O istorie a pedagogiei universale și românești pînă la 1900, op.cit., pp.72-73.

La génèse du processus d'apprentissage de la musique sur le territoire de notre patrie à l'époque antique

Rodica Oana-Pop

Résumé

Le travail analyse les documents littéraires et épigraphiques de l'antiquité greco-latine du haut Moyen-âge, concernant les débuts de l'apprentissage de la musique, qui mettent en lumière le fait que ce procès a une origine très ancienne dans la culture trace-dace-g tique, constituant par la suite une préoccupation constante pour les habitants de ces contrées.

Der Ursprung des musikalischen Lernprozesses im Gebiet unserer Heimat in alter Zeit

Rodica Oana-Pop

Zusammenfassung

Die Abhandlung erforscht literarische und epigraphische Quellen aus dem griechisch-lateinischen Altertum und dem frühen Mittelalter in bezug auf die Anfänge des Erlernens von Musik, die die Tatsache beleuchten, dass dieser Prozess eine weit entfernte Herkunft in der thrakisch-dakisch-getischen Kultur aufweist und dass das Erlernen von Musik weiterhin eine konstante Beschäftigung der Bewohner dieses Gebietes darstellt.

The genesis of the process of learning music on the territory of our country in the ancient epoch

Rodica Oana-Pop

Summary

The paper investigates epigraphic and literary documents belonging to the Greek-Roman antiquity and to the early Middle Ages, viewing the beginnings of learning music, which bring into relief the fact that this process has a very remote origin in the tracial-dacian-getic culture, later constituting a constant concern for the inhabitants of these regions.

ELEMENTE STRUCTURALE ÎN UNELE DANSURI DIN „CODICELE CAIONI”
(Cu ocazia împlinirii a 350 de ani de la nașterea muzicianului)

Andrei Benkó⁴

În dezvoltarea muzicii instrumentale, dansurile au avut un rol însemnat, mai ales după ce și-au pierdut caracterul ceremonial din antichitate și s-a accentuat fenomenul de laicizare în Renaștere. Paralel cu acest fenomen, s-a îmbogățit și nomenclatura instrumentelor care participau la interpretarea dansurilor - devenite din ce în ce mai populare în diferitele categorii ale societății. În timpul Renașterii, pe lângă genurile caracteristice ale muzicii instrumentale - fantezia, ricercarul, preambulul, toccata etc. -, au apărut o serie de dansuri, ca: pavana (pavane, paduana), gagliarda (gaillarde), passamezzo (saltarello), branle, basse-danse, volta, canarie, morișca, allemande, ciacona (chaconne), courante (corrente), folia, romanesca, sarabanda (sarabande) și altele, care sînt deja în evidență teoreticianului francez *Thoinot Arbeau*¹, savant al Renașterii. În decursul secolului al XVII-lea, șirul acestor dansuri s-a îmbogățit cu altele, ca: bourrée, gavota (gavotte), passepié, rigaudon, hornpipe (musette), ballo (ballet), bergamasca (bergamasque), giga (gigue), poloneza, menuetul (minuetto) și altele².

O serie din dansurile de mai sus, mai mult sau mai puțin stilizate, le vom întîlni și în viața muzicală de pe aceste meleaguri ale Europei, desigur, cu unele trăsături comune cu dansurile din alte părți ale lumii, iar, în parte, cu aspecte

1. *Th. Arbeau*, *Chaconne*, Paris, 1589 - cu semnala-rea trăsăturilor specifice ale dansurilor mai reprezentative. A se vedea: *Mólnár Antal*, *Repertórium a barokk zene történetéhez* (Repertoriu la istoria muzicii barocului), *Zeneműkiadó*, Budapesta, 1959, pp.24-25, 38, 46, 52-53, 164, 176, 178.

2. *Mólnár A.*, op.cit., pp. 33, 36, 38, 41, 81, 82.

stilistice proprii. În cele ce urmează vom semnala unele trăsături stilistice:

- a) ritm
- b) melodie
- c) acompaniament și
- d) formă



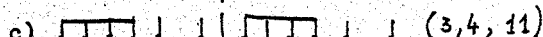



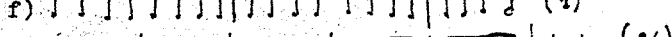
Ne-am bazat pe dansurile furnizate de colecția lui Caioni din publicațiile lui Sepređi János (1909, respectiv 1974)³, ale lui Marțian Negrea (1940)⁴, Octavian Lazăr Cosma (1973)⁵. Pentru a avea o bază mai largă de comparație, am inclus și alte câteva piese publicate de Szabolcsi Benke⁶, iar în privința materialului occidental, din cele ale lui Arnöld Schering⁷. Astfel, am selecționat 30 de dansuri de epocă din diferite colecții: Caioni-20, Vietoris-2, Speer-4, Susato-2, Schering-2 care stau la baza analizei noastre. Desigur, lista, respectiv numărul dansurilor, s-ar mai fi putut lărgi; credem totuși că - în privința unor trăsături esențiale - și acest material aduce dovezi grăitoare.

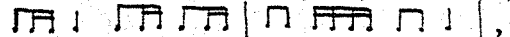
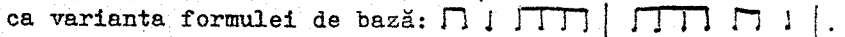
I

În tabloul general și variat al ritmului, deosebim două categorii importante: elemente constitutive ale melodiei și cele ale acompaniamentului.


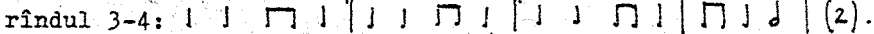
3. Sepređi J., A Kájoni-kódex irodalom és zenetörténeti adalékai (Contribuțiile Codicelui Caioni la istoria literaturii și la istoria muzicii), în: Irodalomtörténeti Közlemények, Budapesta, XIX (1909), pp. 129-146, 282-301, 385-424, respectiv în: S.J. válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése (Scrieri muzicologice alese și culegere de muzică populară), Ed. Kriterion, București, 1974, pp. 187-252.
4. M. Negrea, Un compozitor român ardelean din secolul al XVII-lea. Ioan Caioni (1629-1687), Ed. Scrisul românesc, Craiova [1940].
5. O. L. Cosma, Hronicul muzicii românești, vol. I, Ed. muzicală, București, 1973.
6. Szabolcsi B., A XVII. század magyar világi dallamai (Melodii laice maghiare din secolul al XVII-lea), Akadémiai Kiadó, Budapesta, f.a.
7. A. Schering, Geschichte der Musik in Beispielen, Ed. Breitkopf u. Härtel, Leipzig, f.a.

A) Marea majoritate a formulelor ritmice găsite în melodii, aparțin categoriei *heteroritmice*. Dintre cele *izoritmice*, subliniem prezența următoarelor formule de rînduri ritmice⁸:

- a)  (13)
- b)  (5)
- c)  (3, 4, 11)
- d)  (10)
- e)  (20)
- f)  (4)
- g)  (24)

Faptul că aceste dansuri se cântau la instrumente dădea posibilitatea de a varia, de a subdiviza unele elemente de bază ale formulei ritmice, ca, bunăoară, formula dansului din Nireș:  , care se poate considera ca varianta formulei de bază:  . În mai multe cazuri se modifică numai valoarea ultimei note (de ex., nr. 3, 6).

În unele cazuri se observă o izoritmie în primele două rînduri și alta în rîndurile 3 și 4:

rîndul 1-2: 
 rîndul 3-4:  (2).

Ca fenomen mai rar, apare completarea formulelor din rîndul de bază cu o măsură sau schimbarea ordinii măsurilor anterioare în rîndurile 3 și 4 (de ex., nr. 21). În două cazuri se prescurtează formula primelor rînduri în ultimele două, fie cu menținerea unor măsuri precedente, fie cu aducerea unui material nou (nr. 8, 9).

B) În ceea ce privește ritmica acompaniamentului, întîlnim cinci grupe:

- a) ritm identic în cele două linii melodice⁹;

8. Cifrele de la sfîrșitul rîndului se referă la numărul de ordine din anexă.

9. A se vedea Chorea, în *Szabolcsi B.*, op.cit., pp. 40-41, nr.20.

- b) mișcare contrară în acompaniament, cu elemente de completare (nr. 9);
- c) mișcare oblică sau și cu această variantă (nr. 13);
- d) comasare, concentrare (aceasta este varianta cea mai frecventă)(nr. 1, 3, 4, 5, 6, 7 etc.);
- e) alte combinații (de ex., comasare, cu menținerea unor elemente în acompaniamentul melodiei, nr. 10, 20, 21).

II

În privința principiilor formării m e l o d i e i , vom semnala numai cele mai caracteristice elemente. Ele nu sînt aspecte care apar doar în aceste dansuri; cele mai multe sînt cunoscute în istoria melodiei¹⁰. În acest sens, amintim deci următoarele:

1. P o r n i r e a cunoaște patru variante: a) prin mers treptat, b) prin notă de schimb, c) prin repetarea sunetului de pornire (o dată, de două, sau chiar de mai multe ori), și d) prin salt ascendent (terță mică, terță mare, cvintă), sau salt descendent (terță mare). Două salturi consecutive nu se folosesc.

2. Rîndurile dansurilor se formează prin diferite procedee, dintre care amintim:

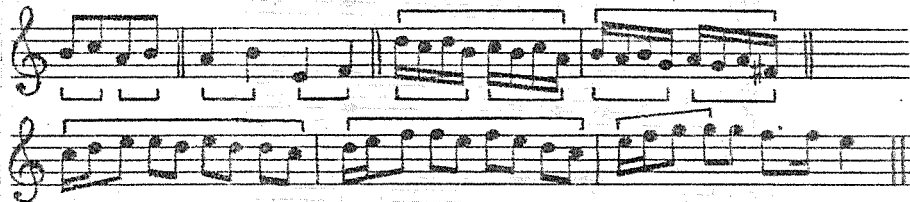
a) repetarea¹¹ simplă sau variată a unei măsuri, a unui motiv compus din două măsuri - eventual cu contrapunerea cadențială:



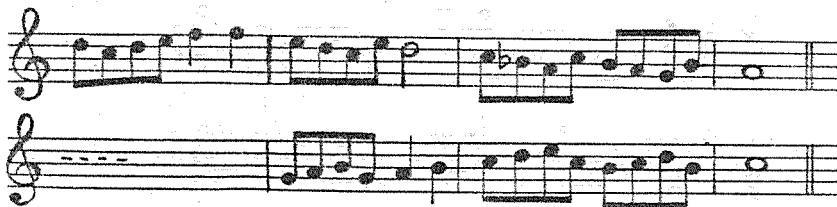
¹⁰ Szabolcsi B., A barokk dallamosság (Melodicitatea barocului), în: A melódia története (Istoria melodiei), Zeneműkiadó, Budapesta, 1957, pp. 93-134.

¹¹ Repetarea rîndurilor întregi - ca procedeu de alcătuire a formei - o vom vedea mai jos.

b) secvențarea unor fragmente de motive care, uneori, împreună cu basul, ajută la conturarea acordurilor, sau secvențarea unor motive (măsuri) întregi:



c) oglinda liberă - în partea a doua a piesei:



d) procedeul variației, când acesta capătă o importanță și ca fenomen de sine stătător; o realizare importantă - în cadrul variației - va apare în proporții, ca de exemplu în cele notate de Speer sau Vietoris¹². Caioni, în dansurile apărute în tipar, nu folosește acest procedeu. În schimb, găsim procedeul variației și la formule melodice de cadențare:



12.V. C o s m a, Documente și lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea, în: Muzica, XIV (1964), nr. 5-6, p.71;

O. L. C o s m a, op.cit., p.288.

Intîlnim cazuri cînd dansul întreg se bazează pe un singur motiv - folosit prin repetare, repetare variată, secvență:

Dăm acest caz și în microanaliză:

Rîndul:	A ⁵	A ⁵	A	A				
Nr. măs.	1	2	3	4	5	6	7	8
Motivul:	a ⁵	a _v ⁵	a ⁵	a _v ⁵	a	a _v	a	a _v
Acomp.:	IV-I	IV-I	IV-I	IV-I	I-V-I	I-V-I	I-V-I	I-V-I

Numărul elementelor componente ale melodiei arată un tablou variat - de la cele bazate pe pentacord și pînă la cele care trec peste octavă, ba chiar ajung pînă la duodecimă. Numărul sunetelor folosite în bas este mai redus: 3-10 (a se vedea și tabelul nr.1).

III

În privința acompaniamentului, în general, se poate semnală o simplitate față de cele provenite din occident. În timp ce la acestea din urmă găsim un acompaniament bazat pe concepția acordică (monodică), în cele de proveniență sud-est-europeană - deci și la Caioni -, acompaniamentul se rezumă la folosirea unei singure linii, cea a basului, în sensul basului cifrat, dar fără indicații cifrice privitoare la componența acordurilor. Tocmai din această cauză presupunem că, în cele mai multe cazuri, cînd acompaniamentul conținea și acorduri, acestea s-au folosit numai în stare directă. În ceea ce privește numărul elementelor folosite în acompaniament, după cum am semnalat mai sus în altă ordine de idei, se observă o deosebire între cel al elementelor melodiei, pe de o parte, și cel al acompaniamentului, pe de alta. Pentru a avea o imagine mai clară, comparăm în același tabel numărul celor două compartimente¹³:

Tabelul nr. 1

Nr. sunetelor folosite	D a n s u r i e			Total
	din sud-estul Europei	occidentale		
Mel.	Accomp.	C.	S.	Sch.
5	3	4		4
5	4	5		5
6	4	1		1
6	7	1		1
7	3	1		1
7	8		1	1

13. Abrevieri: C. = Caioni, S. = Susato, Sch. = Schering.

Nr. sunetelor folosite		D a n s u r i			Total	
Mel.	Accomp.	din sud-estul Europei	occidentale			
			C.	S.	Sch.	
7	10	1				1
8	3	1				1
8	5	1				1
8	6				1	1
8	7			2		2
9	4	1				1
9	5	1				1
9	8		1			1
9	10		1			1
11	9	1				1
11	10		1			1
12	9		1			1
Total:		18	4	2	2	26

Deci cele mai frecvente sînt primele două - amîndouă fiind tipuri provenite din părțile sud-est-europene. Acest tabel ne prezintă materialul fonic real pe care se bazează dansurile analizate.

Tabloul ce se desprinde din numărul elementelor se completează cu cel al *ambitusului*. In unele cazuri, aceste poluri sînt identice sau apropiate, în altele, în schimb, sesizăm o deosebire izbitoare - mai ales în ceea ce privește diferența dintre ambitus și numărul real de sunete din acompaniament. Astfel, într-un acompaniament bazat pe un ambitus larg se folosește un număr redus - sau chiar foarte redus - de sunete (de ex. 7 - 3, 8 - 3, 9 - 4). Iată și tabelul ambitusului - în cifre:

[Tabelul nr. 2 pe pagina următoare.]

In materialul analizat, acompaniamentul provenit din sud-estul Europei se realizează în cele mai multe cazuri cu folosirea tonicii, a celor două dominante (inferioară și superioară), mai rar cu alte trepte, ca cea de a doua (nr.3), a șaptea (nr.4), sau cu combinarea acestora (nr.10, 13).

Tabelul nr. 2

Ambitus	M e l o d i e			A c o m p a n i a m e n t		
	Sud-est-european	Occidental C. S. Sch.		Sud-est-european	Occidental C. S. Sch.	
5	9			8		
6	3					
7	2		2	4		
8	4		2	4	1	1
9	3	2				
10		1		2	2	1
11	1				2	
12		1			1	
Total:	22	4	2 2	18	4	2 2
Total general:			30			26

În acompaniament - în general - se folosesc mai mult consonanțe, disonanțele fiind intercalate între primele.

Problema disonanțelor se poate privi de fapt numai din punctul de vedere al intervalelor. Acele câteva piese care au o structură armonică sînt de proveniență occidentală.

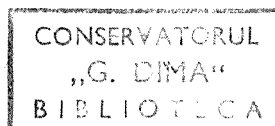
În dansurile studiate - ca fenomen rar - întîlnim și unele paralelisme fie de octave, fie de cvinte. În unele momente, prin linia melodică se atinge acordul, și astfel se accentuează caracterul unor acorduri - de exemplu în cadență (I - V - I, nr. 2). Numai un fragment amintește de tipul acompaniamentului de cimpoi. Există o singură piesă, între cele analizate, în care nu se folosește deloc disonanța (dansul amintit la nota de subsol nr. 9).

IV

Din punctul de vedere al formei, în materialul studiat, referitor la numărul rîndurilor, găsim piese compuse din trei, patru și cinci rînduri. Cel mai des apare forma încheată din patru rînduri.

Tabelul schemelor formale prezintă o varietate relativ bogată. La dansurile compuse din cinci rînduri găsim o singură

Y. 138-450 / 1981



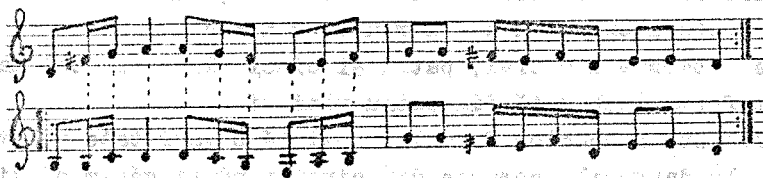
formă, la cele din trei - două, iar la cele din patru - șapte tipuri, după cum urmează:

Tabelul nr. 3

Nr. rîndurilor	S c h e m a	Dansurile din categoria respectivă
3	A A B	8
	A B B	11
4	A A A _v A _v	1, 2, (3?)
	A ⁵ A ⁵ A A	6
	(A A B B?)	7 (A se vedea nota de subsol nr.14)
	A A _v B A _v	12
	A A B B	4, 9, 10, 14, 16, 17, 18, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30
	A A _v B B _v	5
	A A B B _v	21
A A B C	13, 15	
5	A A B B _v C	19, 22

Cu aproximație același tablou ni se dezvăluie dacă studiem numărul elementelor din rîndurile muzicale:

14. In piesa nr.7, structura se poate considera și A A B B, deoarece numărul elementelor comune este egal cu al celor diferite. Caracterul reluării la cvinta inferioară a primelor două rînduri în rîndurile 3 și 4, are de asemenea un dublu caracter: de secvență și de repetare:



Tabelul nr.4

Nr.-ul rîndu- rilor	Numărul măsurilor - pe rînduri	Piese care aparțin categoriei
3	2 2 2	11
	6 6 5	8
4	2 2 2 2	3, 4, 6, 7, 10, 23, 25
	2 2 2 3	14
	3 3 3 3	1
	3 3 4 4	20
	3 3 4 5	2
	4 4 4 4	5, 12, 15
	4 4 4 6	13
	4 4 6 6	30
	6 6 5 5	26
	6 6 6 6	24
	8 8 7 7	9
	10 10 11 12	17
	4 4 3+ 3+4	21
	4 4 5+4 5+4	27
	4+4 4+4 4+4 4+4	18
8+7 8+7 5 5 5+6	16	
8+8 8+8 8 8	28, 29	
5	2 2 1 4 4	22
	4 4 4 4 4	19

Cu aceasta am atins de fapt și problema p r o p o r ț i i l o r. Dansurile de origine sud-est-europeană sînt în general de proporții mai mici, pe cînd cele occidentale, în general, sînt mai lungi.

În ceea ce privește formulele cadențiale finale, materialul prezintă următoarele formule, grupate și ele conform sistemului precedent, din care reiese că cele mai folosite tipuri în zona noastră sînt primul și al patrulea (I-I-I, respectiv V-I-I):

Tabelul nr. 5

Tipul formulei cadențiale	Numărul tipurilor			Total	Dansurile din categoria res- pectivă
	sud-est- europene	occidentale C. S.	Sch.		
I - V - I	15	1	1	17	1,2,3,5,6,7,8,9, 10,11,12,13,14, 18,20,26,29
I - VII - I	1			1	19
IV - V - I		3	2	5	15,16,17,27,30
VI - V - I			1	1	28
VI - VII - I	1			1	21
VII - IV - I	1			1	4
Total	18	4	2	26	

În unele cazuri, formulele conțin repetări de funcții. În cadențele V - I, de cele mai multe ori dominantă figurează nealterată (s u b f i n a l i s), și în mai puține cazuri apare modificată, alterată (s e m i t o n i u m m o d i).

În concluzie, putem afirma că apar doar elemente ale suitei, în formă de d a n s u r i s e p a r a t e. Cîteva exemple reprezintă perechea de dans, în formă de d a n s - p r o p o r t i o. În Codicele Caioni, dansurile nu prezintă o astfel de variație. Nu se pot găsi nici dansuri organizate într-o ordine de tipul suitei. Cele cîteva pagini de care dispunem în formă de fotocopii din acest codex justifică această concluzie. Dacă aceste dansuri ar fi concepute ca suite, părțile ar fi în aceeași tonalitate - or acest element unificator lipsește. De exemplu, pagina nr. 57 din codicele amintit cuprinde următoarele piese:

<u>Courante A. G.</u>	in l a,	in 3/2
<u>Ballet englis ch</u>	in R e,	in g
<u>Gagliarda</u>	in F a,	in 3/2 și
<u>Lauf</u>	in l a,	in C. ¹⁵

La acest rezultat ajungem dacă studiem paginile 137, 138, 140 etc.¹⁶ Codex Caioni - ca de altfel și alte colecții datînd din secolul al XVII-lea și din această parte a continentului - ajunge să folosească doar e l e m e n t e ale suitei - practică păstrată încă, în anumite cazuri, chiar și în secolul al XVIII-lea.

+ + +

A N E X / A (piesele analizate - cu indicarea surselor)

Nr. crt.	Titlul dansului	Seprődi Negrea Szabolcsi Cosma			
		1909 (1974)	1940	1957	1973
1	Dans zglobiu Pajkos tánc	221 10	49-50 2	42 22	
2	Dans românesc Román tánc	222 11	50-51 3	42-43 23	301 62
3	Dans Tánc (Azer agyad)	222 12	51 4	17 2	
4	Alt dans românesc în doi Más román kettős	222 13	51 5	88 70a	302 66
5	Dansul al V-lea în șase Ötödik tánc hatodon	223 14	52 6	43 24	300 61
6	Dans Tánc	223 15	52 7	44 25	302 64
7	Dans din Nireș Nyiri tánc	223-4 16	52-3 8	44-5 26	302 67

15. M. N e g r e a, op.cit., p.63.

16. Idem, pp. 49, 53, 55. Pagina 137, de exemplu, conține dansurile în tonalitățile S o l, S o l, R e, R e, l a doric, R e și, la sfîrșit, m i.

Nr. crt.	Titlul dansului	Seprődi Negrea Szabolcsi Cosma			
		1909 (1974)	1940	1957	1973
8	Dansul cu lopăţica Lapockás tánc	224	53	46	304
		17	9	27	70
9	Dans schimbător Változó tánc	224-5	54	47	
		18	10	28	
10	Dansul lui Kelemen Mikes Mikes Kelemen tánca	225	54	47-8	302
		19	11	29	65
11	Dansul lui István Apor Apor István tánca	226	55	48	
		20	12	30	
12	Dansul lui Lázár Apor Apor Lázár tánca	227-8	56	49	300
		22	13	31	60
13	Dans Tánc	228-9	57	50-1	301
		23	14	32	63
14	Dans Tánc	229	57	51	
		24	15	33	
15	Ballet Englishch		64		296-7 58
16	Gagliarda A. G. V.		64-5		
17	Curenta Ambro. Guoto		63-4		
18	Lauf		65		
19	Dans românesc Román tánc			73	289-90
				54	55
20	Dans Tánc	221		41	302-3
		9		21	68
21	Chorea			38	303
				19	69
22	Ballet (rom.) (Speer)				314
					73
23	Ballet (rom.) (Speer)				315
					75
24	Ballet (magh.) (Speer)			121	
				97	
25	Ballet (pol.) (Speer)				316
					79

Nr. crt.	Sepródi 1909 (1974)	Szabolcsi 1957	Cosma 1973	Schering 1931/54?
26	Polonica	58 40		
27	Gagliarda			111 112
28	Rondo (Susato)			119 119
29	Saltarello (Susato)			119 119
30	Teutsch			138 137c

N.B. Anul = apariția sursei folosite, apariția în tipar. Primul număr în rubricile 3-6 = pagina din sursa respectivă, al doilea = numărul de ordine al dansului respectiv din colecția indicată. Referitor la datele bibliografice ale surselor, a se vedea notele de subsol nr. 3-7.

Éléments structureaux dans certaines danses du „Codex Caioni”

Andrei Benkő

Résumé

L'auteur analyse une série de danses du Codex Caioni - imprimées, et quelques autres encore appartenant à d'autres collections, du point de vue a) du rythme, b) de la mélodie, c) de l'accompagnement et d) de la forme. Il arrive à la conclusion que dans le codex mentionné la suite n'apparaît pas dans la forme achevée; on y trouve seulement certains éléments de ce genre, sous la forme des danses prises à part.

Strukturelemente in einigen Tänzen des „Codex Caioni”

Andrei Benkő

Zusammenfassung

Der Verfasser analysiert eine Reihe von Tänzen aus dem Kodex Caioni, die im Druck erschienen sind, als auch einige

Tänze, die anderen Sammlungen entstammen und erörtert diese vom Standpunkt a) des Rhythmus, b) der Melodie, c) der Begleitung und d) der Form. Er gelangt zur Schlussfolgerung, dass in erwähntem Kodex die Suite nicht in ihrer gebundenen Form auftaucht, sondern nur Elemente dieser Gattung in Form von einzelnen Tänzen aufzufinden sind.

Structural elements in some dances of „Codex Caioni”

Andrei Benkő

Summary

The author analyses a series of dances in the Codex Caioni - issued under print, as well as some others from other collections, from the point of view of a) rhythm, b) melody, c) accompaniment and d) form. The author arrives at the conclusion that in the above mentioned codex, with regard to the suite in its condensed form - it does not appear as such, but only elements of this genre, under the aspect of separate dances.

PROBLEME DE CREAȚIE OGLINDITE ÎN PAGINI DIN CORESPONDENȚA
LUI EUSEBIE MANDICEVSKI

Ligia Toma Zoicaș

Intreaga activitate de creație desfășurată de Eusebie Mandicevski demonstrează din plin că muzicianul român nu s-a rupt niciodată de țara sa, pe care a servit-o cum i-a stat în putință mai bine prin propriul condei. Mare parte din activitatea componistică desfășurată de Eusebie Mandicevski se constituie ca un răspuns la imperative ale vieții muzicale românești, rămânând demnă de relevat intensă preocupare pe care compozitorul a avut-o pentru educația muzicală a tineretului școlar. Un impresionant număr de creații corale (coruri mixte și pentru voci bărbătești) au fost scrise pentru Societatea muzicală „Armonia”, sau alte societăți muzicale din Bucovina și restul țării, iar cea mai mare parte din literatura corală pentru voci egale a fost gândită și destinată corului de fete al Liceului ortodox (de fete) din Cernăuți, dirijat de sora sa Ecaterina. Subliniind ideea, profesora Aspasia Șandru, în conferința Eusebie Mandicevski în Bucovina, susține: „Intr-un fel deosebit de mișcător și-a manifestat dragostea de țară și nostalgia după fericirea copilăriei sale românești, prin dărnicia sa generoasă față de trebuințele muzicale ale tineretului bucovinean”.¹

Paginile sale de corespondență sînt documentul cel mai grăitor pentru interesul manifestat de compozitor față de viața muzicală a țării sale, și tot ele oglindesc faptul că strînsa colaborare dintre Eusebie și sora sa Ecaterina a dat naștere la cea mai mare parte din creația corală destinată tineretului școlar și copiilor, domeniu în care puțini compozitori pot sta

1. A. Șandru, Eusebie Mandicevski și Bucovina, conferință, Fondul Academiei R.S.R.

alături de fecunditatea lui Eusebie Mandicevschi. Faptul este relevat în studiul Eusebie Mandicevschi, un maestru al muzicii corale² al muzicologului L i v i u R u s u, unde se citează părți din corespondența dintre Eusebie și Ecaterina, material prețios pentru cunoașterea unor minunate planuri de creație (editarea unei cărți de cîntece pentru copiii românilor), din păcate nerealizate.

Colaborarea dintre cei doi frați s-a întins pe o îndelungată perioadă de timp, Ecaterina reprezentînd deodată traducătoarea de talent, furnizoarea de material poetic pentru creația corală și interpreta (ca dirigoare) acestei creații a lui Eusebie Mandicevschi.

Cunoscînd faptul că creația pentru copii și creația corală, în general, înseamnă, în primul rînd și înainte de orice, alegere, selecție de text poetic, compozitorul s-a dovedit cuprins de problemă, ideea aceasta revenind mereu într-o formă sau alta în corespondența dintre Eusebie Mandicevschi și sora sa. De pildă, îndemnînd-o să adune material poetic, îi scrie (28.XII. 1912): „Te-aș ruga, deci, să copiezi de fiecare dată poeziile care ți se par potrivite pentru muzică ; sau, apreciînd aptitudinile literare ale surorii sale, scrie: „Unica ta culegere de pînă acum e atît de bună, încît nu se putea s-o fac mai bine”³.

Textele, odată alese, dădeau naștere la o serie de discuții privitoare la accentul tonic. Cît era de preocupat compozitorul de perfecta suprapunere între accentul prozodic și cel muzical ne-o dovedesc unele observații cuprinse în corespondență. Om de cultură literară și fin cunoscător al limbii, Eusebie Mandicevschi nici nu putea ignora asemenea probleme. Ba mai mult, trimiterile la colecții de cîntece populare, de exemplu la colecția lui Ph. K o l e s s a⁴ (pentru clarificarea unor probleme specifice limbii rutene), trădează preocuparea și justa orientare a lui Eusebie Mandicevschi înspre găsirea de so-

2. L. R u s u, Eusebie Mandicevschi, un maestru al muzicii corale, în: Eusebie Mandicevschi - Opere alese, Edit. Muzicală, Ed. muzicală, 1957.

3. Scrisorile lui E. Mandicevschi, traduse din limba germană de Aspasia Șandru. Fondul Academiei R.S.R.

4. Ph. K o l e s s a, Melodien der ukrainischen rezitenden Gesänge (Dumy), Lemberg, 1910-1913.

luții, pornind de la cunoașterea folclorului.

Din multitudinea preocupărilor pe care universul componistic al lui Eusebie Mandicevschi le relevă, paginile de corespondență ne pun în fața câtorva, îndemnându-ne să ne aplecăm atent asupra lor. Rețin întâi gândurile privitoare la geneza unor lucrări sau la scarta altora, în sensul realizării lor interpretative, al asimilării creației. Alături de acestea și continuu, ni se dezvăluie ceva din viziunea creatorului asupra propriului univers componistic.

Să stărui, pentru început, la considerațiile privind scarta unor lucrări, ocaziile când au fost interpretate și ecourile ce le-au înregistrat, așa cum apar ele din mărturiile compozitorului. Aflăm astfel (din scrisoarea datată 22.IV.1879) că duetul său In amurg a fost cântat în „Singakademie” la Viena, manifestare după care compozitorul aprecia: „Bineînțeles, a mers mai bine decât la noi, la Cernăuți: două cântărețe foarte bune, doi violoniști buni și eu la pian, așa l-am executat după două repetiții. A plăcut foarte mult, mai ales muzicienilor prezenți, ceea ce este foarte important pentru mine”⁵ - subliniază Mandicevschi. Parcimonios cu aprecierile, uneori ne oferă doar considerații generale, dar și acestea deosebit de prețioase, când, consemnând apariția unor noi lucrări, Mandicevschi precizează: „(...) Hanslick a scris foarte frumos despre mine, dar și alții (...)”⁶.

Altădată, încântat de interpreții ce i-au executat piesele, ni-i înfrățisează, adăugînd proprii aprecieri asupra atmosferei artistice, satisfacțiilor încercate în contactul cu aceștia. Astfel, comunicînd surorii sale V i r g i n i a (aprilie 1885) parte din bucuriile trăite în ultimul timp, notează: „Ți-aș fi dorit din toată inima să fi trăit împreună cu mine unul din neuitatele ceasuri în care, împreună cu domnișoara Salter și cu mult talentatul Rotenberg, am făcut muzică în prezența familiei Faber și a lui Stîrcea, fie acasă la Faber, sau mai adeseori la d-ra Salter, ori chiar la mine, în Viena, ore întregi fără a obosi, cu o plăcere inepuizabilă: cînd

5. Scrisorile ..., op.cit.

6. Ibidem.

acești doi evrei excepționali au interpretat compozițiile mele în așa fel încît au obținut efecte nebănuite chiar de mine, puternice și durabile. Felul cum d-ra Salter cînta cîntecele mele românești, mai ales Senin și furtună, este ceva tot așa unic în felul său ca și interpretarea lui Rotenberg a celor 30 de variațiuni cu care a stîrnit chiar senzație la Viena (..)"⁷.

Cîtă satisfacție i-a procurat realizarea lucrărilor sale în țară. reiese dintr-o altă scrisoare adresată surorii sale Ecaterina (12.IX.1912), în care, mărturisindu-și starea de spirit, scrie: „Mă bucur grozav că liturghia se poate folosi atît de bine. Și că Hřimaly ți-a exprimat ție personal recunoștința pentru ea, de două ori mai grozav. Astfel s-a răsplătit plăcerea pe care am avut-o scriind-o ...”⁸. Interesați cu deosebire de viziunea compozitorului asupra unor creații ale sale, de dificultățile întîmpinate în realizarea lor, de efortul investit în procesul de creație, ca și de proprii aprecieri, vom cita un fragment din scrisoarea adresată surorii sale Virginia (14.VII.1880), în care vorbește despre liturghia pe care tocmai o terminase (Liturghia nr.1, cu text românesc, pentru cor mixt pe 4 și 5 voci, scrisă în game vechi bisericești), apreciind: „Am lucrat un an aproape, cu sîrg, și a fost o naștere grea, pentru că am chibzuit și m-am gîndit mult la fiecare notă din ea. Afară de aceasta, am dat de greutateți extraordinare, de natură diferită, la această compoziție. Astfel, de pildă, textul defectuos din punct de vedere lingvistic și cît se poate de greoi ca expresie, încît adeseori nu știam dacă e românește sau rute-nește și nici ce vrea să spună (...) O mai mare atenție însă, am dat fondului muzical al compoziției. Pe cît știu, nu există o liturghie românească care să aibă o valoare muzicală și în expresia ei să fie strict bisericească (...) Nu vreau să mă laud, dar socot că liturghia mea e prima și unica în felul ei, fiind conștient că am atins ținta artistică propusă”⁹. Din exagerată modestie, compozitorul va sublinia în final că ceea ce a scris surorii sale este doar pentru ea scriș și ea dorește

7. Ibidem.

8. Ibidem.

9. Ibidem.

să fie greșit interpretat.

Adevărul este că Eusebie Mandicevschi nu a excedat cu nimic, prin aprecierile sale, valoarea lucrărilor religioase compuse de el, căci stăpînirea perfectă a scriiturii polifonice, construcția clară, măiestria tehnică și invenția melodică pătrunsă de un lirism stăpînit fac ca ele să se impună cu adevărat ca modele. „Situat în evoluția muzicii corale bisericesti din Bucovina, aceste compoziții cimentează o tradiție a genului sub influențe vădit apusene” — subliniază judicios muzicologul Liviu Rusu.¹⁰

Cea mai mare parte din creația muzicală religioasă a lui Mandicevschi a fost interpretată în țară — nu numai în Bucovina, ci și în alte regiuni, căci Eusebie Mandicevschi întreține relații și cu personalități muzicale din Ardeal, ca de exemplu cu G. D i m a. O frumoasă scrisoare a acestuia (Săliște, 6.VIII.1898) dezvăluie faptul că Psalmul (nu se precizează care, n.n.) lui E. Mandicevschi a fost cîntat în cadrul unui concert al Asociației muzicale, creind o impresie deosebită, după cum reiese din următoarea apreciere a lui Dima: „Vă mulțumesc încă o dată pentru plăcerea ce mi-ați făcut-o mie și multor sute de auditori cu frumoasa dumneavoastră compoziție”, pentru a nota în continuare: „Imediat după acest concert au avut loc în trei zile consecutiv serbările cu ocazia aniversării de 25 de ani de la moartea Mitropolitului Baron Șaguna: la concertul festiv din 26.VI., Psalmul a fost cîntat din nou. La serbarea Societății «Andrei Șaguna» din 27.VI. a fost cîntat cu succes Psalmul 153 al dumneavoastră de către corul seminarului (...) În stagiunea viitoare sper să pot cînta și liturgia dumneavoastră grecească, pe care am ascultat-o cu atîta plăcere (...)”¹¹

Cu ocazia interpretării unor lucrări, Eusebie Mandicevschi revenea în țară, de cele mai multe ori ca dirijor al propriilor creații. Și acest fapt îl găsim consemnat în corespondența sa, căci în 1880 s-a cîntat la Cernăuți, cu concursul Societă-

10. L. R u s u, Un veac de la nașterea lui E. Mandicevschi, în: Muzica, nr. 5/1957, p. 16.

11. Scrisorile ..., op. cit.

ții filarmonice și sub bagheta compozitorului, Liturghia nr.1. Scrisoarea din 4.IV.1899 relevă faptul că Liturghia grecească urma să fie executată la Suceava, Mandicevschi fiind invitat de D u z i n k i e w i c z să dirijeze. Prețioase indicații, pe care compozitorul le oferă surorii sale Ecaterina, cu privire la interpretarea unor părți din creația sa religioasă, îmbogățesc mult cunoștințele noastre cu privire la viziunea pe care însuși compozitorul o avea despre creația sa. Ele ne parvin tot prin intermediul corespondenței, din care reiese clar și faptul că Eusebie Mandicevschi scrisese două liturghii pentru sora sa Ecaterina (pentru corul său de fete) și una pentru fratele C o n s t a n t i n (fapt subliniat într-o scrisoare datată doar cu anul 1909, unde el notează: „Lucrez la liturghia pentru Constantin”). Din scrisoarea datată 24.VI.1913 reiese că la îndemnul surorii sale Ecaterina intenționează să scrie o Liturghie greacă, tot pentru corul ei - Liturghia în La bemol major, scrisă în 1913 - referitor la care obținem de la compozitor mai multe date. Acestea dovedesc că în momentul în care E.Mandicevschi își puna problema realizării unei asemenea creații, el se supunea și unor cerințe pe care posibilitățile de realizare avute în țară - nivelul și capacitatea formațiilor - le formulau.

Iată ce se desprinde din scrisoarea adresată Ecaterinei în 12.VIII.1913, referitor la ultima liturghie scrisă pentru corul surorii sale: „Am sentimentul - spune Mandicevschi - că nu e atât de practică ca prima. Aveam nevoie de oarecare variație, și atunci am scris și câteva piese mai grele și pentru patru voci; dar, după ce am terminat, le-am aranjat și pentru trei voci, așa că poți alege ce-ți convine. Sînt și doi Paterimon. Primul nu-i atât de greu cum arată, numai că are nevoie de un cor destul de mare, căci corul al doilea este exact același lucru ca și primul. Se învață deci împreună (Canon)”; fără a exclude posibilitatea revizuirii unor părți din lucrare, E.Mandicevschi concludă: „Dacă este prea greu și complicat pentru corul tău, totul se poate schimba”. Efectul lucrării a fost însă îmbucurător; răspunzînd surorii sale, compozitorul își exprimă satisfacția în termenii: „Mă bucur într-adevăr din suflet că La bemol (Liturghia greacă)

ți-a plăcut atât de bine"¹².

Vom vedea în cele ce urmează că și în probleme de interpretare a lucrărilor muzicale religioase, Eusebie Mandicevski pune preț pe părerile surorii sale, și dacă pe un alt plan am subliniat ideea colaborării, ea revine aici, păstrându-și toată valoarea. Scrisoarea din 23.VIII.1910, expediată de Eusebie Mandicevski din Weissensee, ne așează în fața problemei. Aci compozitorul notează: „(...) Observațiile tale referitoare la liturghie sînt foarte prețioase și interesante pentru mine. Am început imediat să completez lipsurile (...) Piese de cântec asupra cărora mi-ai atras atenția am să le fac de-acum mai lungi în toate liturghiile de mai tîrziu; îmi aduc foarte bine aminte că și în liturghia în la minor au fost prea scurte. Acum, cînd recitesc din nou liturghia ta, regret, bineînțeles, că nu am auzit-o; totodată, mă bucur de realizările corului tău, căci multe pasaje nu sînt deloc ușoare, vor fi cerut multă muncă. M-ar interesa să știu ce au cîntat fetele cu ușurință și ce cu mai multă greutate, ce au cîntat cu plăcere și ce nu. Ar fi important s-o știu pentru liturghia viitoare, care va fi probabil în la bemol major (As-dur), dacă nu ai nimic împotrivă. Pe aceasta o vom dedica de astă dată liceului, și am chiar și un plan îndrăzneț, să o fac pentru patru voci (...) Totuși, nu voi uita s-o fac mai ușoară, poate chiar mai ușoară decît cea în mi minor"¹³. Semnalăm aici, pe lîngă ulterioare planuri de creație, și interesul pe care compozitorul îl manifesta față de problemele legate de asimilarea creației sale, de dificultățile apărute în studiu, fie chiar de bucuria trăită de interpreți. Sugestiile privitoare la realizarea lucrărilor vin de acum și din partea autorului, conturîndu-ni-se propria-i viziune. Este vorba despre interpretarea Liturghiei nr.9 în mi minor pentru trei voci egale, în legătură cu care E.Mandicevski își exprimă unele dorințe; scrisoarea din 27.VIII.1910 ni le relevă: „ (...) Eu am o întrebare - scrie acesta Ecaterinei - : dacă nu mă înșel, corul tău e compus din 40-50 de fete. Ar fi oare cu neputință să împarți corul în două și să ceri de la fiecare

12. Ibidem.

13. Ibidem.

parte același lucru, ca de la corul întreg? Mai ales dacă nu ar fi greu? Cred că s-ar putea. Și ar fi de un efect colosal. Aceasta mi-a venit în minte la textul « să se umple gurile noastre », care e ceva mai simplu decât majoritatea celorlalte texte, și care din cauza aceasta mi-e drag. Bineînțeles, partea a II-a din cor ar trebui să cînte același lucru pe care-l cîntă partea întâi, cu o măsură mai târziu, așa că ar rezulta un canon coral cu cîte trei voci; ar fi deci în șase voci. Însă trebuie exercitat și studiat numai în trei voci, ca celelalte piese. În liturghia cea nouă fac același lucru cu « Tatăl nostru ». De îndată ce așa ceva merge bine cu trei voci, le face multă plăcere cîntăreților dacă-i împarți în două părți, bineînțeles vertical, nu orizontal, și pui amîndouă grupurile - deci două coruri - să-și răspundă reciproc (...). Scrie-mi ce părere ai, dacă crezi că e cu puțință cu materialul tău¹⁴ - încheie autorul. Stăpînirea cu măiestrie a scriiturii polifone, cultul cu care practică tehnica de canon, efectele realizate prin scriitura antifonică, fac din Eusebie Mandicevschi - ceea ce bine se subliniază de către muzicologul Liviu Rusu - „un autentic reprezentant al unei severe școli contrapunctice”¹⁵.

Se cunosc în total 12 liturghii compuse de Eusebie Mandicevschi, la care se adaugă o Liturghie pentru două voci egale pentru uzul bisericilor sătești, compusă în colaborare cu I s i d o r V o r o b c h i e v i c i, și cîteva piese pentru concerte religioase, cum sînt: Psalmul 137, La rîul Babilonului, pentru cor bărbătesc (1902), Psalmul „Doamne, Doamne, cine va locui în lăcașul tău?” (1922), pentru cor mixt, pe cuvinte potrivite după Scriptură de elevul său, compozitorul I l a r i e V e r e n c a, Psalmul 100, pentru cor bărbătesc, și Psalmul XVI, pentru cor mixt (Viena, 1897).

Intr-un alt domeniu, acela al creației pentru copii și al literaturii corale destinate școlărilor, geneza multora dintre lucrări o găsim - așa cum deja s-a profilat - în necesități

14. Scrisorile ..., op.cit.

15. L. R u s u, Eusebie Mandicevschi, un maestru al muzicii corale, op.cit.

pe care viața muzicală școlară le-a formulat compozitorului prin sora sa Ecaterina. Ea era elementul de legătură cu rol de stimul, imbold, și, de cele mai multe ori, era suficient un singur îndemn, nu chiar o rugămintă, pentru ca Ecaterina să obțină de la fratele său compozițiile dorite: această strînsă colaborare o găsim subliniată în corespondența lor, unde se afirmă: „Caietul pe care îl trimit (cu 12 cîntece) ți-e destinat în special ție” (13.XI.1925); sau, într-un alt loc, oferindu-și serviciile, Eusebie notează: „Dacă mai vrei ceva, îți stau la dispoziție” (5.IV.1925)¹⁶.

Colaborarea a îmbrăcat și alte forme, căci - la unele din piesele pentru copii - Ecaterina scrie chiar textele, cum este cazul cu Aia-baia, Surioare sau Cum te cheamă. De fapt, tot corespondența ne spune că Eusebie cere Ecaterinei să-i facă și o a doua, eventual o a treia strofă la aceste cîntecele (4.V.1923).

În ciuda faptului că o listă completă a creației lui Eusebie Mandicevski nu se poate încă realiza, lucrările fiind împrăștiate nu numai în diferite centre, dar chiar în diferite țări, putem afirma cu certitudine că zestrea pe care ne-a lăsat-o în acest domeniu este apreciabilă; iar în literatura corală, E. Mandicevski s-a simțit cu deosebire atras spre formația de voci egale, pentru care a scris cel mai mult. Predilecția este explicabilă dacă ne gândim la experiența artistică pe care a acumulat-o cu formația corală compusă din elevele scîției sale, A l b i n a, născută d e V e s t, formație pe care a dirijat-o 20 de ani. Afară de aceasta, atent mereu la nevoile învățămîntului muzical și întreținînd relații cu muzicieni români, E. Mandicevski răspundea fără întîrziere cerințelor. Colaborarea cu D. G. K i r i a c l-a îndemnat, astfel, să se aplece asupra creației pentru copii, oferind spre publicare, în revista Lumea copiilor, condusă de Kiriac, cîteva piese, printre care și acelea numite mai sus.

Din scrisoarea datată 17.IV.1923 reiese atît faptul că D. G. Kiriac îi solicită colaborarea, cît și că îi trimise deja spre informare cîteva din lucrările sale, printre care cînte-

16. Scrisorile ..., op. cit.

cele pentru copii tipărite în Lumea copiilor.

Mandicevski se dovedește înclinat spre colaborare. Faptul transpare din aceeași scrisoare a lui Eusebie către Ecaterina, din care desprindem partea ce pune în lumină ideea. „Nu știu în ce măsură cunoști revista - scrie compozitorul (...) Sînt încredințat că te va interesa tot atît cît m-a interesat pe mine". Iar în legătură cu valoarea revistei și acțiunii lui Kiriac, Mandicevski subliniază: „găsesc că revista e bună (...); aș dori să-i fiu de folos, întrucît am observat că Kiriac este singurul colaborator, și-o face bine, deci înțeleg că are nevoie de un tovarăș."¹⁷

Atras spre acest domeniu de creație și reținut de ideea de a colabora cu Kiriac, în scrisorile ce i le adresează apoi Ecaterinei, Eusebie îi cere acesteia texte pentru copii și alte cîntece ce le socotește potrivite pentru Lumea copiilor (reiese că materialul se află la Ecaterina). O preocupare meritorie - aceea de a-l introduce pe copil în cîntarea polifonică - ne este dezvăluită tot din paginile de corespondență, în care găsim sublinieri de forma: „Canoanele sînt eminente mijloace pedagogice muzicale" (20.I.1926), sau „Ele sînt piese practice și bune pentru școală" (19.III.1922). Și adevărul este că Eusebie Mandicevski a valorificat - în creația destinată școlărilor -, la nivel de mare artă, tehnica de canon. Modele de scriitură rămîn canoanele Soarele, Ziua și noaptea, Canonul intervalelor etc.

Zăbovim încă un moment între paginile de corespondență care - privitor la preocupările de creație ale lui Eusebie Mandicevski - ne vorbesc de un plan țesut de compozitor în jurul unui univers poetic tardiv descoperit: lirica lui G. T o p î r c e a n u. Este de fapt o idee nerealizată, dar între Eusebie și Ecaterina s-au purtat discuții pe marginea Rapsodiilor de toamnă care urmau a servi ca sursă de inspirație pentru o lucrare pe care Eusebie era în linat să o considere originală. Corespondența (5.III.1929) .eliează faptul că lucrarea generată de această sursă poetică ar fi putut deveni o suită de proporții mai mari, cu „cuvinte cîntate dar

17. Ibidem.

și vorbite" și părți corale, dintre care unele à capella. Totul a rămas un plan, căci compozitorul, fiind în ultimul an de viață, nu a reușit să-și îplinească gândul.

Despre gânduri împlinite, însă, ca și despre crezul unui muzician ce-și căuta și găsea satisfacțiile în propria artă, în contactul ce-l dorea strâns cu necesități ale vieții muzicale românești, ne-au vorbit paginile de corespondență răsfoite. Ele întregesc imaginea compozitorului pentru care micul și marele auditor al țării sale, formarea acestuia prin creații izvorâte din dragoste pentru el, au însemnat mult.

Des problèmes de la création reflétés dans les pages de la correspondance d'Eusebie Mandicevski

Ligia Toma Zoicaș

Résumé

Bien des problèmes concernant les préoccupations compositives d'Eusebie Mandicevski (1857-1929), la naissance de certaines oeuvres, sa vision sur d'autres oeuvres, ou seuls des projets inachevés, ne se seraient pas dévoilés à nos yeux en dehors de la connaissance de certaines pages de correspondance, ici commentées. Elles viennent remplir ce vide, mettant en lumière des aspects de la personnalité du créateur, qui, pour avoir vécu à Vienne, s'est toutefois trouvé en contact permanent avec la vie musicale roumaine, avec des musiciens de l'époque, comme G.Dima, D.G.Kiriak et d'autres.

Fragen des Musikschaffens, die in den Seiten der Korrespondenz Eusebie Mandicevskis erörtert werden

Ligia Toma Zoicaș

Zusammenfassung

Zahlreiche Fragen in Verbindung mit der kompositorischen Tätigkeit Eusebie Mandicevskis (1857-1929), mit der Entstehung einiger seiner Werke, seine Meinung über andere Werke oder nur über unerfüllte Pläne hätten sich uns nicht offenbart ohne die Kenntnis einiger Seiten des hier kommentierten Briefwechsels. Sie füllen diese Lücke aus und beleuchten Aspekte der Persönlichkeit des Künstlers, der - obwohl in Wien ansässig - sich in ständigem Kontakt mit dem Musikleben in

Rumänien und mit den Musikern seiner Zeit, wie G.Dima, D.G. Kiriac u.a., befand.

Problems of creation mirrored in the letters of Eusebie
Mandicevschi

Ligia Toma Zoicas

Summary

Many of the problems connected to the componistic concerns of Eusebie Mandicevschi (1857-1929) to the genesis of some works, to the vision upon others, or only to some unfulfilled plans, would not have been revealed had it not been for some letters here commented. They fill the gap, illuminating aspects of the composer's personality, who although he lived in Vienna, was in a permanent contact with the Romanian musical life, with the musicians of the time such as G.Dima, D.G.Kiriac and others.

PE URMELE MUZICIENILOR CEHI ÎN TRANSILVANIA
ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XX-LEA

Gheorghe Merișescu

Dezvoltarea vieții muzicale în Transilvania în secolul trecut, ca și în prima jumătate a sec. al XX-lea, a avut loc, mai întâi, în cercurile și casele aristocratice, mai apoi și în cele burgheze, care căutau să imite pe cele dintâi. Progresul muzical s-a înfăptuit atât prin contribuția muzicienilor autohtoni - români, maghiari, germani -, cât și a unor muzicieni de origine cehă, slovacă sau moravă. S-a afirmat - pe bună dreptate - că Cehia și Boemia, în secolele trecute, au fost adevărate „conservatoare ale Europei”. Contribuția la afirmarea clasicismului muzical, aportul la ridicarea și înflorirea educației muzicale în alte țări europene sînt de asemenea bine cunoscute; mai puțin cunoscută - credem - este contribuția acestora, de-a lungul timpului, la viața culturală și muzicală a Transilvaniei. Cum și în ce măsură acești muzicieni au constituit un factor de progres în direcția educației muzicale, a drumului ascendent al cunoașterii și însușirii marii arte, în ce măsură au stimulat și inițiat instituții muzicale, filarmonici, asociații corale, reuniuni de cîntări, școli de muzică etc. - iată o sarcină deloc ușoară pentru cel ce vrea să arunce oarecare lumină asupra trecutului muzical al Transilvaniei.

Ca și Transilvania, Cehia, Boemia și Slovacia au făcut parte, în veacurile trecute, din Imperiul Habsburgic. Intr-o asemenea configurație geografică, muzicienii aparținînd acestor ținuturi cu vechi tradiții muzicale s-au stabilit acolo unde au găsit condiții mai bune de viață și unde s-a simțit în mod deosebit necesitatea prezenței lor. Invitați ca pedagogi, conducători de asociații cultural-muzicale, profesori sau instrumentiști în orchestre teatrale sau de operă, aceștia s-au stabilit temporar sau definitiv mai cu seamă în principalele orașe ale Transilvaniei. Desigur, a fost un proces îndelung, care

a dus la materializarea multiplelor legături pe plan cultural și muzical între ei și populația autohtonă multinațională. Cercetarea atentă a acestui fenomen ne duce la concluzia că aceștia au constituit o prezență de-a dreptul impresionantă pe teritoriul Transilvaniei, începînd cu unele personalități de seamă, care s-au afirmat pe multiple planuri, pînă la modelele instrumentiști, dirijori, animatori ai vieții muzicale, fără aportul cărora n-ar fi fost posibilă o mișcare artistică cuprinzătoare și eficientă. Astfel, s-au stabilit relații de colaborare între românii, germanii, maghiarii din Transilvania și muzicienii cehoslovaci ale căror urme se mai pot identifica și astăzi.

Cercetările pe tărîm muzical nu și-ar căpăta pe deplin importanța fără corelarea cu unele date și documente care atestă îndepărtatele relații româno-cehe, actualizate, ele sporind interesul și mai buna cunoaștere și înțelegere dintre cele două țări și popoare.

Printre aceste documente ne reține atenția, în primul rînd, studiul savantului român N i c o l a e I o r g a, cu privire la influența husită la români, a primelor traduceri ale scripturii, precum și probleme de politică externă. În 1923, Iorga a ținut la Praga o serie de conferințe în care s-a ocupat de relațiile ceho-slovaco-române, relații care datează din sec. al XV-lea și în care relevant este faptul că I o a n T ă u t u, logofătul lui Ș t e f a n c e l M a r e, era de origine slovacă. Considerațiile lui Iorga sînt ample și cuprind nu numai reflecții asupra unor probleme de ordin social-politic, cum ar fi lupta comună a românilor ardeleni și a slovacilor împotriva asupririi habsburgice, dar readuc în prim plan figuri de cărturari și oameni de artă, printre care pe A n t o n í n C h l á d e k, maestrul marelui nostru pictor N i c o l a e G r i g o r e s c u.

La acestea se adaugă lucrarea Republica Cehoslovacă (București, 1924), semnată de St. I o a c h i m e s c u și A. K u d í r n a c, care se ocupă de relațiile militare, economice, culturale, pînă după primul război mondial. Documentele privitoare la relațiile dintre români și cehoslovaci se îmbogățesc cu expunerea istorică Cehoslovacii și Români de I o n H i s t a r, apărută în Buletinul Institutului de Istorie și

limbă de pe lângă Universitatea din Cernăuți; odată cu acestea apărea, ca o nouă contribuție, studiul academicianului G e o r g e O p r e s c u, intitulat Primul profesor al lui Nicolae Grigorescu, Antonín Chládek. Se mai adaugă studiul lui S i - m e o n R e l i - Din trecutul Cehoslovacilor așezați pe domeniile fondului bisericesc român din Bucovina. Dar primul cercetător român care abordează în exclusivitate probleme legate de domeniul artei, fie și numai în domeniul plasticii, este profesorul univ. C o r i o l a n P e t r a n u, de la Universitatea din Cluj. Studiul acestuia - Relațiile noastre artistice cu poporul cehoslovac - analizează cu o deosebită competență influența reciprocă în domeniul picturii și sculpturii de-a lungul veacurilor. Indrăznim să afirmăm că pe tărîmul muzicii am rămas datori, iar dacă acest studiu - privind problema chiar și numai parțial, deoarece nu se ocupă de prezența muzicienilor cehi în trecutul mai îndepărtat, deosebit de bogat în mărturii muzicale legate de aceștia - va contribui la completarea imaginii acestor relații, scopul a fost atins.

După primul război mondial, odată cu înfăptuirea României moderne, Transilvania aducea în patrimoniul oficial o străveche cultură muzicală, care purta amprenta influențelor apuse-ne, îndeosebi germane și austriace. Viena, capitala Austriei, a fost secole de-a rîndul sanctuarul muzicii Europei de răsărit. De aici, ca și de la Praga, se recrutau muzicieni pentru instituțiile muzicale din Transilvania: orchestre simfonice, orchestre pentru teatre de proză, mai târziu pentru Opera Română din Cluj-Napoca sau Teatrul maghiar. Emisarii acestor instituții colindau capitalele imperiului în căutarea de instrumentiști și dirijori, pentru a completa ansamblurile orchestrale și a îndruma activitatea muzicală. Angajarea, la început temporară, devenea de cele mai multe ori definitivă, numeroși muzicieni de origine cehă stabilindu-se pentru totdeauna pe meleagurile românești. Trebuie arătat că, începută încă de la sfîrșitul veacului al XVII-lea, solicitarea muzicienilor cehi se intensifică în veacurile următoare, datorită progresului înregistrat pe tărîmul culturii și artei și continuă pînă în primul deceniu al veacului al XX-lea. Prezența lor este semnalată nu numai în centrele mai importante din Transilvania (Cluj, Timișoara, Brașov, Arad, Oradea, Sibiu), dar și în ora-

șele mai mici (Sighișoara, Satu-Mare, Careii Mari etc.), aceștia identificându-se cu interesele locale, cu aspirațiile naționale la care aderaseră. Ei s-au grupat de obicei în centrele culturale mai importante, în care luaseră ființă instituții muzicale, opere, filarmonici, asociații muzicale, școli de muzică și conservatoare. Având o temeinică pregătire muzicală în domeniul compoziției, al practicii muzicale, dotați cu un deosebit talent și pasiune pentru arta sunetelor, muzicienii cehi ajunși pe meleagurile patriei noastre au desfășurat o înfloritoare activitate muzicală, pe tărîm concertistic, în domeniul muzicii de cameră, al pedagogiei, într-un cuvînt au fost animatorii și mobilizatorii talentelor locale, ridicînd o adevărată pleiadă de pasionați slujitori ai muzicii.

În fruntea celor care au slujit cu seriozitate și deosebită conștiință profesională, se situează J á n L e v o s - l a v B e l l a (1843-1936), originar din Slovacia și stabilit la Sibiu ca „Musikdirektor” și capelmastru al orchestrei orășenești. Fiind și un excelent organist, a fost angajat de sași în funcția de cantor orășenească. Nu cunoaștem amănunte în legătură cu venirea sa în acest oraș, dar este de presupus că a fost invitat de oficialitățile săsești, care duceau lipsa unui conducător muzical.

Sibiul se situa din punct de vedere muzical printre cele mai avansate orașe ale Transilvaniei. Aici au creat tradiții G a b r i e l R e i l i c h, M i c h a e l S t o l l m a n n, J o h a n n S a r t o r i u s, J o h a n n K a n n, P e t r u s S c h i m e r t, prezumptiv elev al lui J o h a n n S e b a s t i a n B a c h. Palma acestor muzicieni a depășit nu numai granițele orașului, dar și ale patriei în care au trăit. Tot de Sibiu se leagă și numele lui P h i l i p p C a u d e l l a (1770-1828), născut la Kojetain, în Moravia. Între anii 1838-1860, în Sibiu au luat ființă mai multe societăți corale, printre care și corala „Hermania”. Împreună cu capela orășenească, vor oferi publicului sibian mari lucrări vocal-instrumentale. În fruntea Asociației filarmo-nice îl găsim pe F r a n t i š e k S e d l á š e k, iar din 1881 pe Ján Levoslav Bella, cărui i s-au alăturat și alți muzicieni de origine cehă și moravă, în cea mai mare parte ins-

trumentişti în orchestră.

Agadar, Bella, venind la Sibiu, n-a trebuit să facă o muncă de pionierat; a găsit un teren şi o atmosferă destul de bine consolidate, ansambluri rutinate, un public instruit şi educat, care ştia să aprecieze operele muzicale. Numai așa se explică faptul că, la puţin timp de la venirea sa în oraşul de pe Cibin, a oferit publicului oratoriul Paulus de Mendelssohn - Bartholdy, Requiemul german de Brahms, în primă audiţie, alături de care au putut fi auzite şi lucrări proprii, ca de pildă Uvertura de concert în Mi bemol. Dacă condiţiile social-politice din ţara sa l-au făcut să emigreze şi să se stabilească la Sibiu, nici aici nu i s-au oferit privilegiile deosebite, în afară de o muncă istovitoare, griji materiale, lipsuri - după cum însuşi mărturiseşte. Într-un articol apărut în Siebenburgisch Deutsches Tageblatt din 1937, semnat de Dr. Richard Weiskircher şi intitulat Bella despre el însuşi - note autobiografice, sînt clarificate o serie de probleme rămase pînă atunci în umbră. Iată un fragment revelator: „Cum ştiţi bine, am fost 50 de ani într-un post de răspundere (...), care mi-a irosit toată energia. Deoarece ocupaţia m-a absorbit în întregime, a trebuit să renunţ la multe pretenţii morale şi materiale (...). A trebuit să renunţ să-mi cumpăr cărţi, note etc. A trebuit să renunţ la legăturile cu viaţa muzicală internaţională. Astfel, în situaţia aceasta apăsătoare, este de mirare că am ajuns totuşi să termin cîte o lucrare. Este adevărat că am primit multe dovezi de recunoştinţă din partea Consistoriului, dar niciodată onorat ca să-mi pot permite să merg la crîsmă, la un pahar cu bere. Tot ce câştigam dădeam familiei. Eram obligat să fac în așa fel, încît să obţin unele venituri laterale pentru propria mea persoană”.

Parcurend biografia lui Bella, se desprinde sentimentul de devoţiune, patriotismul. Înalta conştiinţă civică şi ideea naţională, sentimente pe care nu le-a părăsit niciodată. „Avînd în vedere felul cum am fost crescut, am urmărit întotdeauna ideea umană, iar sentimentele naţionale n-au devenit niciodată şovine, aceasta cu atît mai mult, cu cît sînt dator culturii mele germane”. Şi, mai departe, compozitorul adaugă: „M-am gîndit asupra cîntecelor poporului meu, asupra operelor poezilor

noștri, dar am uitat limba maternă în așa măsură, că trebuie s-o învăț din nou. Acum am obligația morală de a mă îngloba în viața culturală a patriei mele". Intr-adevăr, în 1922, mergând la Viena, Bella s-a întâlnit cu unii din compatrioții săi, care l-au invitat să se repatrieze. Cehoslovacia devenise liberă și independentă. Compozitorii slovaci l-au primit în rândurile lor, iar datorită devotamentului celor doi profesori universitari din Bratislava, esteticianul Dr. K ö l i s c h și muzicologul Dr. A r e l, operele sale au fost adunate și editate. Astăzi este considerat fondatorul școlii muzicale naționale slovace. Moartea lui, survenită în 1936, a îndoliat nu numai sufletele compatrioților săi, dar și pe ale sibienilor, în mijlocul cărora a petrecut cea mai mare parte a vieții sale. Un concert organizat în memoria lui a constituit un modest omagiu adus celui ce slujise cu abnegație și remarcabilă dăruire arta muzicii și patria sa adoptivă.

Ján Levoslav Bella a însemnat o prezență deosebită în viața muzicală a orașului Sibiu și a Transilvaniei. Activitatea desfășurată în fruntea Asociației muzicale și filarmonice, în-sufletită de imbolduri umaniste, s-a conturat ca una dintre cele mai bogate și reprezentative etape din istoria muzicii transilvănene. E destul să amintim că sub bagheta lui și cu ansambluri alcătuite în mare parte din amatori, au fost prezentate nu mai puțin de 12 opere: Don Juan de M o z a r t, Fidelio de B e e t h o v e n, Țar și țeslar de L o r t z i n g, Clandezul, Lohengrin, Tannhauser de W a g n e r, Aida de V e r d i etc., și, pentru prima oară, în 1911, prezintă în primă audiție la noi Simfonia a IX-a de Beethoven. Datorită lui, arta muzicii, alături de alți factori de cultură, a constituit un teren prielnic de înflorire a spiritului uman, de relevare a marilor adevăruri ale vieții cuprinse în paginile operelor muzicale.

După retragerea lui Bella din fruntea Asociației muzicale și filarmonice, în 1922, i-a urmat și a continuat cu aceeași pricepere munca A l f r e d N o v á k. Și-a făcut debutul în fruntea Asociației cu oratoriul Paulus de Mendelssohn-Bartholdy. Sub bagheta sa au avut loc evenimente muzicale de prestigiu: festival B r u c k n e r (1924), festival Beethoven (1927), spectacole de operă cu Povestirile lui Hoffmann de

O f f e n b a c h, cu opera Carmen de B i z e t (1925), cu Faust de G o u n o d (1926) - tradiții și împrejurări stimulative care vor duce mai târziu la ideea înființării la Sibiu a unui teatru de operă, încercare neizbutită.

La capătul unei perioade de aproape șapte ani, Alfred Novák s-a mutat la Brașov, în pitorescul oraș de la poalele Tîmpei, centru cultural cu nimic mai prejos decît Sibiu. Și aici, încă din secolele XVII-XVIII, existau orchestre orășenești, deservite îndeosebi de muzicieni străini, printre care numeroși cehi și slovaci. La sosirea lui în Brașov, în 1929, se scurse se aproape un secol de la înființarea primei Societăți muzicale și a primei Societăți filarmonice, în fruntea cărora activează J á n M i s l í v e ě k (1811-1870), tot de origine cehă, muzician care se bucurase de aprecieri deosebite în patria sa și cărui i se oferise titlul de „Cetățean al orașului Praga” (mențiune apărută în Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt - 1916).

La începutul sec. al XX-lea, la Brașov activa un număr mare de instrumentiști și profesori de origine cehă sau slovacă. Printre aceștia reținem pe: V e n ě s l a v J á n o t a, A n t o n í n V i h á n e k, F r a n t i š e k K r a u p e, J a r o s l a v V á v r a, F r a n t i š e k D v o ř a k, K a r e l Š r a n e k, J o s e f V í ě e k, V e n ě s l a v K u b a t, J o s e f P a z d e r a, J á n Č e r n ý, F r a n t i š e k W e y w a r și alții.

În primul deceniu al secolului nostru constatăm și în viața muzicală și culturală a orașului Cluj redimensionarea gusturilor estetice și viteza cu care se produce evoluția. Publicul frecventează anevoie spectacole de proză, dar cu mai multă plăcere pe cele cu muzică de scenă sau spectacolele de operă. Teatrul maghiar, de pildă, este nevoit să-și mărească orchestra, pentru a deservi spectacolele de operă care alternau cu cele de proză. Pe plan local nu aveau posibilitate de a recruta elementele necesare, în schimb se adresau emisarilor de la Viena sau Praga, care le recrutau instrumentiști și dirijori. Aceste energii angajate pentru a da curs vieții muzicale, învățămîntului muzical, vor crește și vor lăsa în urma lor un mare potențial muzical, în care au investit nu numai efor-

turi, dar și înaltă conștiință artistică. Constatăm astfel că Teatrul maghiar din Cluj este nevoit să angajeze în 1912 un mare număr de instrumentiști străini, cehi și slovaci, în fruntea cărora îl găsim pe E d u a r d U r b a s, ocupînd funcția de concertmaestru al teatrului, pînă în 1928. Odată cu el au mai fost angajați: V i k t o r K o l á r (vioară), P a v e l K o u b a (oboi), V á c l a v S t r a c h a l și K a r e l M a r e k (contrabas), J ú l i u s L e b e d a (viola), J o s e f P e s e k (trompetă), K a r e l K a r p o w s k y (vioară), K a r e l M a š e k (vioară), K a r e l J e d l i č k a (trombon), E m i l S t r a k a (corn), I o s i f N o v á k (corn), A l o i s H r e b r i n a (contrabas), I o s i f S e k e r k a (trompetă), J o s e f K u t i l (fagot), V á c l a v Č e r n ý (vioară), A n t o n í n H l o b i l (vioară), J á n H o f f m a n n (violă), V á c l a v P a n m a n (flaut), J o s e f Č e r n ý (fagot), J o s e f K u b ' a l e k (percuție) etc.

După unire (1918), o nouă viață politică, culturală și artistică a început să pulseze și în Transilvania. Iau ființă: Opera Română, Teatrul Național, Conservatorul de muzică. Această primă perioadă de organizare era presărată cu numeroase greutăți. Reprezentînd un moment de seamă în istoria poporului nostru, cele trei instituții de artă, menite să desfășoare muncă creatoare și să împlinească eforturile unui număr însemnat de ani, duceau lipsă de cadre specializate. În fața alternativei de a se repatria sau a continua să activeze în orchestra Operei Române de Stat, instrumentiștii menționați au trecut în cea mai mare parte în orchestra operei, alții la Conservatorul de muzică, sau la liceul unitarian. Incepe o eră nouă, în condiții materiale - pentru început - asigurate, perioadă inspirată și înobilată de mari realizări de care se leagă numele unor mari personalități. - C o n s t a n t i n P a v e l, P o p o v i c i - B a y r e u t h, ctitorii noilor instituții muzicale.

Cum am putea da uitării această generație de artiști care, părăsindu-și meleagurile natale, au venit aici, pe pămîntul românesc, să dea viață și lumină, să contribuie la înflorirea culturii românești, cu care s-au identificat de-a lungul deceniilor? Disciplinați, conștiincioși, harnici - iată trăsături-

le care au caracterizat atitudinea acestor muzicieni. Unii dintre ei s-au situat pe culmi mai înalte ale progresului muzical și vor înscrive pagini de nobilă artă în istoria dezvoltării orașului de pe Someș.

Vom înțelege mai bine fenomenul acesta oprindu-ne asupra vieții și activității unuia dintre aceștia - violonistul, pedagogul și animatorul vieții muzicale clujene, K a r e l K o l á r, fiul lui F r a n t i š e k K o l á r (1882-1916), originar din Svatkovice, angajat ca oboist în orchestra Teatrului din Cluj. František Kolár, a avut patru fii, dintre care, trei au îmbrățișat cariera muzicală - V i c t o r, A u g u s t i n și Karel (Carol), toți trei făcând cariere strălucite. Singurul rămas în Transilvania, respectiv la Cluj, este Karel Kolár, născut în 9 sept. 1897; în vîrstă de 82 de ani, este și astăzi activ. După terminarea conservatorului maghiar din localitate, s-a perfecționat cu fratele său Augustin, la rîndul lui elev al celebrului violonist și pedagog O t o - k a r Š e v ě í k și E m i l B a r é. La 10 ani cînta în orchestra conservatorului, al cărei dirijor era F a r k a s Ū đ ō n. În 1919, odată cu ceilalți compatrioți, este angajat concertmaestrul orchestrei Operei Române, funcție pe care a îndeplinit-o cu un exemplar devotament timp de peste 40 de ani.

În paralel, a funcționat ca profesor de vioară la conservator, afirmîndu-se ca un excelent pedagog. A pregătit numeroase cadre de instrumentiști, cărora le-a dăruit o solidă și temeinică pregătire muzicală. La capătul unui drum glorios, la o vîrstă cînd alții se gîndesc la o binemeritată odihnă, Karel Kolár a participat la înființarea Filarmonicii din Cluj, în 1955, în aceeași calitate de concertmaestru, avîntîndu-se cu elan tineresc în educația tinerei orchestre și contribuind implicit la reușita producțiilor artistice. A fost un înflăcărat și pasionat interpret al muzicii de cameră. „Cvartetul Kolár” a constituit o supremă aspirație către marea muzică. În public sau în propria-i casă, seratele organizate gratuit de Kolár, pornite din impulsul conștiinței, au alcătuit ani de-a rîndul minunate momente de încîntare și elevație artistică. Exemplul său a determinat apariția a numeroase ansambluri de cameră. Iar dacă acest centru de cultură din inima Transilvaniei se poate lăuda

cu vechi tradiții de formații camerale, și acestui muzician îi revin merite deosebite. Prezent în viața de concert, ca solist sau dirijor, prezent și prin articole de critică muzicală, competent în judecarea valorilor artistice, la care se mai poate adăuga munca de compoziție și transcriere a unor piese muzicale necesare întregirii repertoriului violonistic, Karol Kolár a fost o personalitate dinamică și creatoare, un stîlp al vieții muzicale clujene, „un general între violoniști” - cum îl denumise Popovici-Bayreuth. Impărțit între atîtea preocupări, timpul nu i-a mai ajuns și pentru compoziție, și totuși a lăsat cîteva lucrări, printre care: Capriciul românesc pentru vioară și pian, numeroase transcriptii, gen care presupune o bună cunoaștere a tehnicii componistice și uneori chiar o participare creatoare. Colecția de 50 de transcriptii pentru vioară și pian din creațiile compozitorilor români prezintă o mare importanță didactică și artistică.

Din școala violonistică a lui Karol Kolár au ieșit violoniști de seamă: J á n o s V i s k i - violonist și compozitor, profesor la Academia de muzică din Budapesta, V i r g i l P e p - solist și fost concertmaestru al orchestrei Radioteleviziunii române, N i c o l a e P o p - violonist în orchestra Operei Române din Cluj-Napoca, V a s i l e B o a r - profesor la liceul de artă și fost concertmaestru al orchestrei Operei Române, și alții.

Din mănunchiul muzicienilor cehi atrași de angajamentele oferite de noile instituții înființate după 1919, în Cluj, a făcut parte și bracistul Julius Lebeda, care a funcționat timp de peste 50 de ani ca orchestrant și profesor la liceul de muzică (a funcționat mai întîi la Conservator, apoi la Școala medie de muzică). Muzician serios, s-a făcut remarcat printr-un simț pedagogic deosebit. A întocmit o metodă pentru violă, a îmbogățit repertoriul acestui instrument prin numeroase transpoziții (sonate, concerte etc.) care alcătuiesc și azi profilul programelor analitice. Fie și numai cu titlu informativ, vom mai aminti pe P a v e l K o u b a (1864-1940), originar din Malenice (jud. Strakonice, Boemia), angajat mai întîi în orchestra Teatrului maghiar, și apoi ca profesor la Conservatorul municipal. Pentru sentimentele și atitudinea sa democratică, a fost ales președinte al Sindicatului muzicienilor din

Cluj. Fiica sa, P a u l a K o u b a, a studiat vioara cu S o f i a R á ě e k - R u z i t s k a, apoi se perfecționează la Academia de muzică din Budapesta. Revenind la Cluj, a fost numită profesoară de vioară la Conservatorul maghiar, în cadrul căruia a desfășurat o bogată activitate didactică și pedagogică, iar din 1959 și-a continuat activitatea la Școala medie de muzică. Printre elevii săi, amintim pe V e g h S á n d o r, H a v a s K a t ó, R u h a Ș t e f a n (în perioada școlii medii), A d o r j á n I l d i k ó și A n d r e i Á g o s t o n - majoritatea distinși cu premii internaționale.

Ca să nu frustrăm adevărul istoric și să nedreptățim un număr prea mare de pionieri ai muzicii din Transilvania, să mai amintim pe muzicianul din Boemia, J o s e f F e r d i - n a n d M a t a l í k (1856-1941), provenit dintr-o familie care a dat mulți muzicieni și oameni de artă. Pe meleagurile Transilvaniei l-a adus serviciul militar, în calitate de șef de fanfară și de orchestră, într-un regiment din Alba Iulia. Orașul avusese în trecutul îndepărtat (sec. al XVII-lea) o oarecare strălucire; ambițiosul principe al Transilvaniei, B e t h l e n G á b o r voia să facă din Alba Iulia una din fastuoasele curți princiare ale Transilvaniei din timpul regelui umanist M a t e i C o r v i n, invitând poeți, cărturari, încurajând muzica. Or, la sfârșitul veacului al XIX-lea, Alba Iulia nu mai păstra nimic din strălucirea de odinioară. Activitatea lui Ferdinand Matalík ar fi rămas constrânsă în decorațiunile cetății, dacă la numai 15 km, în Sebeș-Alba, n-ar fi existat un cor de amatori, în stare să prezinte publicului, în colaborare cu orchestra regimentului, oratoriul Creațiunea de Ha y d n, sub bagheta sa. Nu cunoaștem motivele și împrejurările în care a fost chemat un timp la Viena, dar va reveni din nou în Transilvania, stabilindu-se de data aceasta la Sibiu. A activat în frunte. Asociației filarmonice și a corului „Hermania”, precedându-l pe Levoslav Bella. Aici a desfășurat o bogată activitate concertistică, promovind creații de Bach, H a e n d e l, Haydn, Mozart, Beethoven, S c h u b e r t, Mendelssohn, H u m p e r d i n e k și alții. Un timp a funcționat ca profesor și la Conservatorul orășenesc din Oradea; ve reveni din nou la Sibiu, pentru ca, în sfârșit, să se stabi-

lească la Alba Iulia, unde a și decedat, în vîrstă de 86 de ani. Activitatea pe tărîmul compoziției este dovada peremptorie a unei personalități muzicale de reală valoare. Din cele peste o sută de lucrări care fac dovada punerii în valoare a deosebitelor sale aptitudini și cunoștințe tehnice, amintim baletul Prima vioara, prezentat la Sibiu, Burlesca pentru orchestră, Concertul pentru vioară și orchestră, două fantezii - prima pentru flaut și orchestră, a doua pentru cor și orchestră -, lieduri (printre care Unde ești tu) și, după cum era și firesc, un număr însemnat de marșuri și piese de divertisment pentru fanfară; printre acestea se află și cunoscuta Hora de la Sinaia, intrată cu timpul în repertoriul formațiilor instrumentale, confundîndu-se cu repertoriul popular - o piesă de o nobilă inspirație, a cărei ritmică antrenantă de horă a făcut farmecul repertoriului muzicilor militare. Lucrările lui Ferdinand Macalík au fost transmise la posturile de radio de la Praga, Bratislava, Viena, Varșovia și Brno. Asimilînd elemente muzicale naționale eterogene, de pe poziția unui epigonism post-romantic, creația lui Macalík a servit nu numai timpului său, dar și astăzi păstrează din farmecul care rezultă din acumularea și stilizarea unor bogate și variate resurse intonaționale. Ca pedagog, Macalík a educat și crescut o seamă de discipoli, unii devenind celebri: L e o F a l l și F r a n z L e h a r, celui din urmă, devenit bun prieten, dedicîndu-i Burlesca pentru orchestră. Și un ultim amănunt: fiica lui, G a b r i e l a M a c a l í k, azi în vîrstă de peste 80 de ani, a fost pianistă corepetitoare la Conservatorul de muzică „G.Dima” din Cluj.

Prezența și activitatea muzicienilor ceho-slovaci pe pămîntul Transilvaniei, așa cum se desprinde din studiul de față, este înfățișată doar parțial. Un studiu exhaustiv, de dimensiuni incomparabil mai mari, ar explica ponderea activității lor într-un trecut cu cel puțin trei secole în urmă și influențele ulterioare asupra dezvoltării muzicii în Transilvania. Dacă importanța contribuției acestor înșaintași la declanșarea fenomenului atît de complex al artei muzicale și pe toate treptele - compoziție, pedagogie, activitatea obștească și cultural-artistică - poate fi apreciată cu aproximație și în consens cu epoca, în schimb, prezența lor în viața culturală

și muzicală atinge dimensiuni numerice importante.

În cercetarea noastră n-am urmărit întocmirea unei statistici; oricât de exactă ar fi aceasta, ea n-ar răspunde la ceea ce ne-am propus, umbre și goluri continuând să existe. În general, am ales acele personalități, modele de hărnicie și integrare în peisajul culturii românești, pe cei care au creat și au contribuit cu adevărat, prin opera lor, la înflorirea unei culturi muzicale. Pentru noi, cei de azi, ei au contribuit la crearea unei tradiții, pe o anumită treaptă a dezvoltării sociale și de o anumită durată.

Sur les traces des musiciens tchèques en Transylvanie dans la première moitié du XX-e siècle

Gheorghe Merigescu

Résumé

Dans les conditions sociales-politiques de l'Empire habsbourgeois qui englobait la Tchéquie, la Boémie, la Slovaquie, la Moravie, les musiciens provenant de ces régions, à la recherche de meilleures conditions de vie, se sont établis temporairement ou définitivement dans les principales villes de la Transylvanie, en tant qu'éducateurs, instrumentistes, chefs d'orchestre, directeurs d'associations musicales, d'ensembles d'orchestre etc. Nombre d'entre eux, se sont élevés au-dessus des limites d'une profession modeste; par exemple, Levoslav Bella (1843-1936) qui a eu une activité durant une cinquantaine d'années dans la ville de Sibiu, reconnu à son retour en Slovaquie comme le fondateur de l'école nationale de musique slovaque, ou Ferdinand Macalik (1856-1941) dont les œuvres ont été programmées aux postes de radio de la Tchécoslovaquie, à Vienne ou à Varsovie.

La conclusion de l'auteur souligne la contribution de ces musiciens au développement de la culture musicale de Transylvanie.

Auf den Spuren der tschechoslowakischen Musiker in Siebenbürgen in der ersten Hälfte des XX. Jh.

Gheorghe Merigescu

Zusammenfassung

In den sozial-politischen Bedingungen des habsburgischen Kaiserreichs, welches die Tschechei, die Slowakei, Böhmen und

Mähren einschloss, kamen die aus diesem Gebiet stammenden Musiker, in der Suche nach besseren Lebensbedingungen, in die bedeutendsten Städte Siebenbürgens und wirkten hier als Musiklehrer, Instrumentalisten, Dirigenten, Leiter von musikalischen Gesellschaften oder Orchesterensembles. Einige unter ihnen überschritten das Niveau eines bescheidenen Berufs, wie z. B. Bella Levoslav (1843-1936), welcher über 50 Jahre in Sibiu tätig war und nach seiner Rückkehr in die Heimat als der Begründer der Nationalen Schule der slowakischen Musik anerkannt wurde, oder Ferdinand Macalik (1856-1941), dessen Werke über alle Rundfunksender der Tschechoslowakei, Wien und Warschau übertragen werden.

In seinen Schlussfolgerungen unterstreicht der Autor den Beitrag, den diese Musiker zur Entwicklung der Musikkultur in Siebenbürgen geleistet haben.

On the traces of the Chek musicians in Transylvania in the first half of the 20-th century

Gheorghe Merişescu

Summary

In the social political environment of the Habsburgical Empire which comprised Chekoslovakia, Bohemia, Moravia, the musicians originating from those lands, in search of better living conditions, established temporarily or for ever in the main Transylvanean towns, as educators, instrumentalists, conductors leaders of musical associations, of orchestra ensembles, etc. Some of them rose above the limits of a modest profession: for example, Levoslav Bella (1843-1936), who lived and worked for 50 years in Sibiu, recognized after his repatriation as the founder of the national slovak music, or Ferdinand Macalik (1856-1941) whose works could be overheard on almost all radio broadcasts in Chekoslovakia, Vienna of Warsaw.

The author's conclusion points out the contribution of all these musicians to the development of the musical culture in Transylvania.

CÎNTĂREAȚA VETURIA GHIBU - BIOGRAFIE MUZICALĂ

Lucia Hângănuț-Vătășan

Cu precădere între anii 1920-1948, în peisajul muzical al Clujului și al țării s-a impus un nume: *V e t u r i a G h i b u*, care - după cum se va vedea - a slujit atât cauza liedului universal, cât și a liedului și cîntecului autohton, înscriindu-se - prin activitatea depusă - în rîndul celor mai progresiști interpreți.

Veturia Ghibu, născută *N i c o l a u* (2.III.1889, București - 2.X.1959, Sibiu) a fost al doilea copil al soților *T h e o d o r* și *T e r e z a* Nicolau; tatăl se ocupa cu negoțul, avînd un birou comercial în București, iar mama era casnică.

Interesul pentru muzică și pian s-a manifestat din copilărie; găsind înțelegere, în special din partea mamei, ea primește un pian la vîrsta de 10 ani și începe să ia lecții cu o profesoară. Paralel cu școala primară și liceul inferior, adeseori lăsa lecțiile pe plan secundar, preferînd să studieze la pian. Cursul superior al liceului și bacalaureatul le-a făcut ca internă, la Școala centrală de fete din București. Acolo l-a avut ca profesor de muzică pe compozitorul *D u m i t r u K i r i a c*, despre care spune că era „un maestru admirabil de la care am învățat teoria și (...) să solfegiez la prima vedere, fără greșală. Eram, de altfel, stilpul în cor, la vocea a doua” (*Veturia Ghibu, Memorii, Caietul I, ediția II, ms. aflat în arhiva familiei, p.50*).

Din clasa a V-a s-a înscris și la Conservatorul din București, secția pian, anul I, mergînd concomitent pînă în clasa a VIII-a de liceu și anul IV Conservator, nu fără a depune un real efort și o muncă intensă pentru a face față ambelor obligații, cu speranța de a putea să-și urmeze studiile pianistice pînă la absolvire.

Tatăl ei, însă, dorea ca fiica lui să dobândească o cultură bogată și o diplomă într-o specialitate practică, motiv pentru care o trimite pentru 2 ani în Germania, la Göttingen, Erfurt, Eisenach și Jena pentru a obține diplome în educația fizică și menaj, permițându-i să continue și pianul.

La Institutul „Heintze” din Göttingen, unde a stat din octombrie 1907 pînă la 1 aprilie 1908, ea a făcut studii de limbă și literatura germană și engleză, istoria artelor, pictură, pian și canto, pentru care, inițial, n-a avut interes. Tot acolo a avut și prima ieșire în public, ca pianistă, alături de alte eleve ale maestrului ei de pian, R u d o l f (V.G., Memorii, Caietul I, ed.II, ms., p.91.).

La Göttingen, oraș de aleasă cultură, a avut ocazia să se familiarizeze cu muzica simfonică, de cameră, cu opera și liedul, pe care încă nu-l cunoscuse; de asemenea, spectacolele de teatru i-au oferit posibilitatea de a lua contact direct cu dramaturgia lui S h a k e s p e a r e, G o e t h e, S c h i l l e r, L e s s i n g, I b s e n, completindu-și și în felul acesta orizontul cultural.

Între aprilie și octombrie 1908, t. Nicolau își lasă fiica la Institutul „Voigt” din Erfurt, unde ea își va lua diploma de profesoră de educație fizică; în același timp a studiat și pianul cu profesorul și interpretul E d w a r d O s b o r n, apreciat solist al timpului, în cadrul Școlii de muzică din localitate. Acesta, în scurtă vreme, o consideră atât de avansată, încît o programează la recitalul de pian al școlii (V.G., Memorii, Caietul II, ed.II, ms., p.8).

În aprilie 1909 se înscrie pentru 6 luni la Institutul „Burchardi” din Eisenach, pentru a obține o diplomă de profesoră de menaj. Și acolo, însă, ea afectă pianului și muzicii majoritatea timpului, cu atât mai mult cu cît prof. E. Osborn se deplasa la Eisenach - săptămînal - pentru a-i da lecții. În vara aceluiași an, ea a urmat și cursurile de vară ale Universității din Jena, la disciplinele: filozofie și pedagogie.

În baza diplomelor obținute în Germania, este numită profesoră de educație fizică la Școala centrală de fete din București, de la data de 1 septembrie 1909; dar, deși deja profesoră, ea se reînscrie la Conservatorul din București pentru

a termina anii V și VI de pian. A fost repartizată la clasa profesorului D. D i m i t r i u, avînd la disciplina teorie și solfegii pe D. Kiriac, la armonie pe F a u s t N i c u - l e s c u, iar pe D i m i t r i e D i n i c u la muzica de cameră. Și acum, ca și în primii 4 ani de conservator, ea s-a evidențiat prin tehnică și artisticitate, obținînd la examene numai nota 10. Iată cum a fost caracterizată într-un articol din presa bucureșteană: „Nicolau Veturia (...) este un adevărat temperament muzical neobignuit. Aceasta s-a simțit atît în armonioasa interpretare a unui dificil studiu de Jensen, cît și în limpezimea extraordinară dată paginilor de Bach. O foarte adîncă interpretare a bucății lui Schubert a completat frumoasele impresii lăsate de distinsa elevă, al cărui tușeu e de o delicatețe minunată”¹.

Timp de 2 ani, a fost o apreciată profesoară de liceu și la conservator - o studentă eminentă, căreia îi era destinată o certă activitate solistică; dar, o dragoste care dura deja de mai mulți ani a determinat-o - în 1911 - să renunțe la postul de profesoară și la conservator, pentru a se căsători cu O n i s i f o r G h i b u, inspector general al școlilor profesionale românești din Transilvania și profesor suplinitor de pedagogie la Școala normală de învățători din Sibiu, și a se muta în orașul de peste Carpați.

Intimplarea a făcut ca talentul pianistic și dragostea pentru muzică a Veturiei Ghibu să găsească în orașul transilvănean un climat propice în care, pînă în iarna lui 1914, a participat la viața cultural-artistică, deși calitatea de soție, apoi și de mamă, o împiedicau să i se dedice exclusiv. Astfel, ca membră a „Reuniunii române de muzică”, a participat la concertele corale și vocal-simfonice din acei ani; totodată, ea înjghebează un cerc literar-muzical la care participau - fiind atunci sibi- eni - compozitorul T i b e r i u B r e d i c e a n u, pianista A n a V o i l e a n u, baritonul I o n e l C r i s t a n, V e t u r i a T r i t e a n u, soprana dramatică ce cântase

1. B. L., Conservatorul de muzică - Cursul de pian al d-lui Dimi- triu, în: Voința națională, București, 1910. Articolul figu- rează în albumul de programe și recenzii al Veturiei Ghibu, p. 3; data ziarului lipsește.

deja pe scena Operei din Bayreuth; poetul Octavian Goga, care, fiind un îndrăgostit al doinelor și avînd și o voce frumoasă de tenor, cînta adesea, acompaniat de gazdă. La aceste intruniri, Veturia Ghibu participa cu repertoriul ei pianistic, fiind în același timp și acompaniatoarea cîntăreților și instrumentiștilor care participau la intrunirile ei. Tot în această perioadă trebuie să amintim că, la un concert de binefacere, dat de Crucea Roșie, ea a cîntat din creația pianistică a lui Mozart și Grieg, alături de Ana Voileanu. Data concertului nu figurează în Memoriile sale, figurează însă anul: 1914 (V.G., Pagini autobiografice, Caietul IV, ms., p.5).

Izbucnirea primului război mondial îl obligă pe soțul ei să părăsească Sibiu și să se refugieze la București. Soția, cu cei doi copii, îl urmează la numai cîteva luni, și astfel - timp de 4 ani - vor peregrina prin București și Moldova, pînă în decembrie 1918, cînd revin pentru cîteva luni la Sibiu, apoi se stabilesc cu toții la Cluj, unde O.Ghibu fusese numit profesor universitar.

La Cluj, Veturia Ghibu continuă să aibă un cerc muzical la care participau cîntăreți și instrumentiști, printre care susamintiții: Ana Voileanu, I.Crișan, precum și o seamă de cîntăreți și dirijori ai Operei Române din localitate ca: Lya Pop, Lelia Popovici, Anastasia Dicescu, Constantin Pavel, Traian Grozăvescu, Jean Bobescu și Rudolf Schüller, alături de care - după cum mărturisește - „am ajuns, aproape pe nesimțite, în vîrtejul unei pasiuni care m-a dus apoi, pas cu pas, tot mai departe și mai departe” (V.G., Pagini autobiografice, Caietul IV, ms., p.14). Această nouă pasiune a fost arta cîntului.

Deja de mai multă vreme i se spusese că felul în care fredonează și timbrul vocii ar putea fi dovada unui glas care ar merita cultivat. Anastasia Dicescu i-a fost prima îndrumătoare, apoi - vreme de 1 an - a lucrat zilnic cu tenorul C. Pavel și dirijorul R. Schüller, care au încurajat-o să deuteze - la 2 octombrie 1924, la Cluj, într-un recital Hugo Wolf.

Densitatea muzical-poetică a creației lui Wolf reprezintă o adevărată problemă chiar și pentru un cîntăreț cu experiență;

se pare însă - după ecourile păstrate în presa vremii - că Veturia Ghibu a oferit ascultătorilor, deja la debutul său, o seară de elevată ținută, care - considerăm - a fost posibilă prin faptul că ea era deja beneficiara unei serioase culturi muzicale pe care și-a fundamentat cu succes concepția vocal-interpretativă; desigur, glasul plăcut, timbrat și emisia corectă a vocii au sporit eficiența momentului artistic, după cum spunea și un ziar clujean: „Este chiar de mirat, că pentru prima oară când apare în public, apare ca o desăvârșită interpretă a unuia dintre cei mai dificili compozitori (...) Această dificultate (...) a fost admirabil dezlegată, iar d-na Veturia Ghibu va fi una din cele mai reușite concertiste”².

Primirea călduroasă făcută de public și specialiști a determinat-o să persevereze în canto; astfel, printr-o muncă intensă și într-un timp scurt, își însușește un repertoriu bogat și variat cu care, în anul 1925, dă concerte la: Oradea, Timișoara, Arad, Sibiu, Brașov și București; presa română, germană și maghiară îi laudă vocea și expresivitatea interpretării (Rampa, Adevărul - București; Sentinela de la Vest - Oradea; Telegraful român - Sibiu; Galati noi - Galați; Patria - Cluj; Siebenbürgisch - Deutsches Tageblatt - Sibiu; Bukarester Deutsche Tagespost - București, Kronstädter Zeitung - Brașov; Aradi Közlöny - Arad; Brassoi Lapok - Brașov; etc.).

Pentru conformitate, dăm următorul fragment: „Arta ei a atins o treaptă înaltă a culturii (...) Vocea are sonoritate și volum. Programul deosebit de bogat n-a fost alcătuit în scopul de a produce efect exterior și conține multe perle de artă intimă (...) D-na Ghibu a cântat în limba germană, română și franceză, nu numai cu o pronunțare corectă, ci și cu o pătrundere în spiritul unor lieduri, atât de diferite și variate”³.

Toamna anului 1925 a marcat momentul cel mai însemnat din destinul artistic al cântăreței; la București, în casa Mariei Cantacuzin, îl reîntâlnește pe George

2. x x x, Conferința maestrului Schüller despre Hugo Wolf, în: Patria, Cluj, 5.X.1924.

3. l. l., Musik und Kunst. Liederabend Veturia O. Ghibu, în: Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt, Sibiu, 17.V.1925.

E n e s c u (se cunoșteau din 1918, din timpul refugiului în Moldova). Cu acest prilej are ocazia să facă muzică - mai multe zile - cu marele nostru muzician. Ca urmare, el îi propune s-oacompanieze la un recital, în capitală. Recitalul a avut loc la 7 noiembrie 1925, în sala Ateneului Român. Această colaborare G.Enescu - Veturia Ghibu, oarecum insolită, maestrului nefiindu-i în obicei să acompanieze cîntăreți, s-a datorat - fără îndoială - calităților vocal - interpretative ale cîntăreței clujene, calități care s-au ridicat - evident - pînă la nivelul pretențiilor compozitorului.

Din consemnările Veturiei Ghibu, referitoare la această aleasă colaborare artistică, aflăm - cu privire la alcătuirea programului de recital - că Enescu i-a spus: „compuneți programul așa cum doriți” (V.G., Amintiri despre George Enescu, ms., p.36); o atare atitudine îndreptățeste a presupune că maestrul avea deplină încredere în competența muzicală a partenerii, și deci i-a acordat toată libertatea în alegerea pieselor.

Acest recital a constituit un adevărat eveniment, pe care ziarele din țară și capitală s-au grăbit să-l comenteze. Redăm cîteva spicuirii:

- „D-na Veturia Ghibu care și-a făcut o specialitate din genul dificil al liedurilor, s-a prezentat sîmbătă seara la Ateneu cu un program din cele mai variate. Prezența la pian a marelui personalități a maestrului George Enescu a sporit considerabil interesul acestei manifestațiuni muzicale de artă superioară. D-na Veturia Ghibu posedă o voce agreabilă de soprană dramatică egală în toate registrele (...) A cîntat în special ariile de Schumann, Schubert și Brahms cu o deosebită muzicalitate, dînd dovada unor studii serioase pe care le înfîlțim rar la cîntărețele noastre”⁴.

- „Un program serios, cald, extrem de variat, care chiar prin compunerea lui trezește o atmosferă sufletească plăcută (...) Cine este în stare să alcătuiască un astfel de program, se obligă de la început la prestațiuni superioare. D-na Veturia O. Ghibu a satisfăcut în chip desăvîrșit acest postulat.

4. Styx, Concertul Veturia Ghibu, în: Rampa, București, 11.XI. 1925.

Cîntăreața dispune de o voce splendidă, absolut plină de la natură, precum și de o capacitate de modelare care, ea firește, nu-și găsește perechea"⁵.

Apariția Veturiei Ghibu pe scena Ateneului, la București, acompaniată fiind de G.Enescu, i-a adus consacrarea. Ca urmare, solicitări de recitaluri au sosit pe adresa ei, într-o vreme cînd genul liedului făcea încă primii pași pe scenele noastre. Astfel, șirul recitalurilor l-a început la Brașov, acompaniată de dirijorul-pianist V i k t o r B i c k e r i c h - în 15.XII.1925 -, după care altul, apreciat foarte mult, l-a dat la Cluj (11.II.1926), cu acompaniamentul pianistei Ana Voileanu; în program au figurat - ca întotdeauna - atît lieduri din creația germană, franceză și rusă, cît și liedul românesc, reprezentat, de data aceasta, prin G e o r g e D i m a.

Dar, mulțumirea pe care i-au adus-o recitalurile n-a satisfăcut-o pe deplin, pentru motivul că aspirațiile către perfecțiune o îndemneau spre alte meleaguri și alt țel, sugerate - în bună parte - de G.Enescu; acesta, după recitalul din București, a sfătuit-o să plece la Paris, pentru a-și cizela tehnica de cînt, oferindu-i și o recomandare către F é l i a L i t v i n n e, fostă cîntăreață la Opera Imperială din Petersburg; acum retrasă de pe scenă, aceasta era una din cele mai bune profesoare de cînt din capitala franceză. Totodată, maestrul Enescu a sfătuit-o pe Veturia Ghibu să se orienteze către opera wagneriană, pentru care o considera deosebit de dotată (V.G. Amintiri despre George Enescu, ms., p.34).

Și, astfel, la îndemnul lui Enescu, despărțindu-se greu de soț și de cei 4 copii, pleacă la Paris; în drum se oprește cîteva săptămîni la Viena, pentru a lucra cu compozitorul-dirijor E r i c h B u d e r, apoi, timp de peste 4 luni, studiază cu F é l i a L i t v i n n e. Din consemnările pe care ni le-a lăsat Veturia Ghibu aflăm că maestra i-a găsit „glasul bine pus la punct”, motiv pentru care „n-a mai trebuit mult lucrat la el, doar cizelat și - repertoriu” (V.G., Amintiri despre George Enescu, ms. p.66).

5.g., Konzert Veturia O. Ghibu, în: Bukarester Deutsche Tagespost, București, 12.XI.1925.

Nu putem trece peste mențiunea de mai sus fără a adăuga o alta: „In adevăr, lecțiile luate timp de mai bine de 1 an, zi de zi, cu Tini Pavel (Constantin Pavel, n.n.), de la Opera din Cluj, mi-au fost de mare folos. Pavel era un muzician foarte serios, - era un fanatic al cîntului și al scenei. Era autoritar, pedant, dar cu el se putea învăța ceva. Și eu am învățat mult. Eu am avut mare încredere în el și am reușit” (V.G., Amintiri despre George Enescu, ms., p.61).

In sejurul din Franța, cîntăreța clujeană a lucrat cu asiduitate atît pentru a progresa vocal, cît și pentru a-și lăr-gi repertoriul; concomitent a luat ore de regie de operă cu actorul francez S a i l l a r d; de amintit că atît la Félia Litvinne, cît și la Saillard a fost colegă cu baritonul P e - t r e ș t e f ă n e s c u - G o a n g ă, de la Opera din București, aflat și el - atunci - pentru perfecționare, la Paris.

In răstimpul petrecut în Franța, Veturia Ghibu a avut pri-lejul de a cînta o dată la Lyon și de două ori în Paris; fie-care din aceste ocazii au avut particularitățile lor, motiv pentru care nu le putem trece cu vederea. Astfel, în 30 apr-ilie 1926 a susținut o seară de lieduri la Lyon, acompaniată fiind de C h a r l e s S t r o n y; după cum se menționea-ză în programul de sală, acesta a fost alcătuit din 2 părți: „musique internationale - musique moderne”⁶.

Veturia Ghibu spune: „am luat cu mine o mulțime de cînte-ce populare românești, cu gîndul de a le face ocazional, într-un chip sau altul, cunoscute francezilor” (V.G., Amintiri despre George Enescu, ms., p.58); în felul acesta, în partea a doua a recitalului au figurat: N. O t e s c u, Ana Voileanu, M. N e - g r e a, H. K l e e, G.Dima, L. T e m p e a și T.Bredicea-nu. De reținut faptul că, prin intermediul mesagerei noastre, lyonezii au avut ocazia - atunci, pentru prima dată - să ia contact nemijlocit cu muzica noastră cultă și populară pe care cîntăreța - pentru a sublinia și mai mult nota românească - a interpretat-o îmbrăcată în costum național.

6. Programul figurează în albumul cu recenzii și programe al Veturiei Ghibu, p.22, aflat în arhiva familiei.

Presa n-a rămas impasibilă, elogiind atît interpreta, cît și atributele muzicii noastre: „Acești muzicieni (...) aparțin, în general, unui mediu elevat, ceea ce imprimă operelor lor o pecete cu totul particulară, de distincție și de cultură superioară. Și cum izvorul comun al acestor melodii este folclorul, de un pronunțat caracter nostalgic și visător, muzica românească parfumată de poezia populară, dar susținută printr-o estetică rafinată, prezintă calități originale de farmec și noblețe. D-na Ghibu a dat, de altfel, dovada unui talent delicat și expresiv, tocmai potrivit pentru a pune în valoare paginile încântătoare ale programului său național”⁷.

După întoarcerea din Lyon, a fost invitată să cînte la Radio-Paris.

În acele vremuri, cînd radioul era o descoperire nouă, o atare invitație comporta emoții și o răspundere covîrșitoare pentru interpretul care cînta direct în emisie. Iată cum evocă Veturia Ghibu prima ei emisiune radiofonică, pentru care trebuia să cînte „la postul instalat în turnul Eiffel, muzică populară românească: „Momentul acesta a fost pentru mine de-a dreptul uluitor. Radiodifuziunea era o invenție de dată destul de recentă. Ea constituia o adevărată minune (...) Camenilor, printre care eram și eu, nu le venea pur și simplu să creadă că ar fi posibil să transmiți pe unde, la distanța de mii de kilometri, vocea omenească, nealterată chiar. De aceea m-am apropiat nu numai cu sfială, ci și cu adevărată teamă de microfon. Ce mi-a mai tremurat sufletul (...) Nu mai știu dacă am cîntat sau am plîns (...) Aveam toate motivele pentru așa ceva. Apoi am cîntat (...) timp de 1/2 oră cîntece de ale noastre, ca să le ducă vîntul în toate părțile lumii” (V.G., Amintiri despre George Enescu, ms., pp.88-89).

Ultima manifestare artistică din capitala franceză a avut loc la 10 iunie 1926, la o „Reprezentatie în costume dată de e-levele profesoarei Félicia Litvinne”⁸, cu prilejul încheierii anului de studii. Alături de Veturia Ghibu, care a cîntat cu

7. H. F e l l o t, Récital de musique roumaine, în: FaUILleton du Salut public, Lyon, 18.V.1926.

8. Programul figurează în albumul de recenzii și programe al Veturiei Ghibu, p.22.

acest prilej „Visul Elsei” din opera Lohengrin de W a g n e r, au mai participat și alți români care studiau atunci la aceeașă maestră: P i a I g i r o ș i a n u, E l i z a V ă l e a n u și Petre Ștefănescu-Goangă.

După perfecționarea de la Paris, Veturia Ghibu își reia recitalurile din țară, dar evenimentul cel mai de seamă al anului 1927 l-au marcat discurile pe care societatea londoneză „Columbia” i le-a înregistrat la București, discuri cu care se înscrie - alături de G e o r g e F o l e s c u și G r i g o r a ș D i n i c u - printre primii interpreți români solicitați să fie înregistrați pe placă, favoare de care beneficiau numai cei mai apreciați artiști. Piese pe care, în acompaniamentul pianistei Ana Voileanu, le-a imprimat au fost: Mugur, mugurel de Dima și Cine aude-a mea gurită de T. Brediceanu, pe discul cu numărul 8573, H. 1261 și H. 1263; discul 8574 cu Știi tu bade de Dima și După ochi ca murele de T. Brediceanu, H. 1262 și H. 1264 (x x x, Fișă biobibliografică. Veturia Ghibu, material dactilografiat, aflat în arhiva familiei, p.2).

Tot în anul 1927 trebuie să semnalăm o inițiativă - cu totul neobișnuită pentru acele timpuri și, deci, cu atât mai meritore, - anume aceea de a duce mesajul muzicii în centre muncitorești. O astfel de inițiativă a avut-o Veturia Ghibu la Petroșani, Lupeni, Vulcan și Hunedoara, pe care a pus-o în practică - după cum spune -, pentru a „oferi tot ce mi s-a părut că ar putea constitui pentru ei (muncitori, n.n.) o mângâiere și o înălțare sufletească și i-ar putea înnobila”(V.G., Pagini autobiografice, Caietul IV, ms., p.19).

Prin această acțiune, cîntăreața rămîne înscrisă printre interpreții cu vederi progresiste, din cel de al treilea deceniu al secolului nostru.

După experiența pe care a avut-o cîntînd muzică românească cultă și de inspirație populară, Veturia Ghibu a considerat că a sosit momentul ca, în propria-i țară, să promoveze creația muzicală autohtonă, „spre a realiza măcar cît de puțin, ceva esențial și sistematic în această direcție, făcînd ca despre importanța ei să-și dea seama în primul rînd însuși publicul românesc, obișnuit să se închine cu predilecție la zei străini,

uitindu-și zeii proprii" (V.G., Amintiri despre George Enescu, ms., p.106). În acest scop, cu sprijinul societății „Astra”, al cărei președinte (secția artistică) era T.Brediceanu, și acompaniată de Ana Voileanu, a susținut la Cluj trei Concerte românești demonstrative, în 23 februarie, 10 martie și 25 martie 1928, cu următorul program:

- primul concert a fost alcătuit din creația compozitorilor: A u g u s t i n B e i n a, T.Brediceanu, G.Dima, M.Negrea, Ana Voileanu, L i v i u T e m p e a și I a c o b M u r e s i a n u;

- al doilea concert a fost un concert comemorativ „G.Dima”, la care și-a dat concursul și baritonul I.Crișan, dovadă fiind cu programul ales că muzica acestui compozitor este capabilă, prin calitatea ei, să figureze - singură - pe afiș;

- al treilea concert a fost rezervat compozitorilor moderni, atunci, ca: A l f r e d A l e s s a n d r e s c u, I o n B o r g o v a n, S a b i n D r ă g o i, G.Enescu, F i l i p L a z ă r și N.Otescu.

Pe marginea acestor Concerte demonstrative n-au întârziat să apară în presă voci care să salute cu căldură inițiativa fără precedent a celor două interprete clujene. De pildă: „Sîntem adînc recunoscători organizatorilor acestor concerte pentru gestul lor vrednic de toată admirația suflării românești. Numai cunoscîndu-ne și din acest punct de vedere forțele de care dispunem ne vom ști prețui neamul după cuviință”.⁹

„Este remarcabilă, și s-a dovedit întru totul reușită această străduință de a arăta publicului românesc și minorităților, că muzica românească este deja atît de înaintată, încît se pot da concerte numai din creații românești, ba chiar și numai din creația unui singur compozitor român”¹⁰.

După aceste concerte, adevărate acte de cultură, Veturia Ghibu pleacă în Germania pentru recitaluri la Weimar, Eisenach și Naueim. Și în acest turneu ea și-a compus programul din re-

9. I.Gh., O inițiativă vrednică de laudă, în: Națiunea, Cluj, 26.II.1928.

10. x x x, În Ardeal - Comemorarea lui Gheorghe Dima la Cluj, în: Viitorul, București, 17.III.1928.

perioriul de lied german, francez și rus, afectînd a doua parte a serilor exclusiv muzicii românești. Ca mesageră a creației noastre, a fost apreciată de presa weimareză în felul următor: „Culmea succesului au constituit-o, în mod firesc, cîntecele în limba maternă, pe care le-a executat în costum național. Acompaniindu-se apoi singură la pian, a mulțumit aplauzelor îndelungate prin alte două cîntece românești, care au scos și mai mult la iveală farmecul tipic, aproape oriental, al acestei muzici”¹¹.

Acestor gazete li s-au alăturat și Eisenacher Tagespost din Eisenach, Allgemeine Thüringische Landeszeitung Deutschland din Weimar, precum și Patria din Cluj și Rampa din București, care - toate -, aproape simultan, au semnalat succesele sale.

Reîntoarsă la Cluj, cîntăreața și-a reluat recitalurile din orașele țării, ca și întîlnirile muzicale săptămînale, pe care le organiza acasă. Cercul ei muzical, frecventat de tineri interpreți, compozitori și muzicieni, care adesea își prezentau acolo noile creații, i se alăturau nume noi, care au intrat, astăzi, în istoria muzicii românești; printre aceștia - de-a lungul anilor (1920-1940) - au fost, pe lîngă cei deja amintiți: G. Dima, D i m i t r e P o p o v i c i - B a y r e u t h, J. Bobescu, M. Negrea, Z e n o V a n c e a, T u d o r C i o r t e a, S i g i s m u n d T o d u ț ă, T e l e k i Á d á m, etc. Cu serile sale muzicale, se numără printre entuziaștii susținători ai muzicii din orașul de pe Someș, și, mai ales, printre cei mai asidui sprijinitori și propagatori ai creației autohtone.

Nu putem încheia trecerea în revistă a recitalurilor mai semnificative din anul 1928 fără a aminti că, drept urmare a celor trei Concerte demonstrative ținute la Cluj, „Societatea compozitorilor români” din București a invitat-o, prin persoana secretarului ei, compozitorul C o n s t a n t i n B r ă i l o i u, să dea un astfel de recital și în capitală; ca răspuns la această invitație, în 15 decembrie 1928, la sala „Lie-

11. F. B. S., Weimar. Liederabend Veturia Ghibu, în: Thüringer Montagszeitung, Weimar, 23. IV. 1928.

ertafel", a susținut o seară de lieduri și cîntece autohtone; la acest concert și-a dat concursul și pianista A u r e l i a C i o n c a .

Aparițiile mai semnificative ale anului 1929 au fost trei. Prima, sub auspiciile „Ligii Culturale”, s-a desfășurat la Teatrul Național din Cluj, cu prilejul festivității dedicate Unirii Principatelor, cînd Veturia Ghibu a participat cu cîntece românești; despre aportul la acest festival s-a spus: „Punctul culminant al programului a fost apariția d-nei Veturia Ghibu, singura noastră cîntăreață de lieduri. Cu o artă neîntrecută și cu o desăvîrșită nuanțare, această regină a liedului a fermecat sala cu oțeva duioase Cîntece de copii ale regretatului Dima și a fost nevoită să repete cîntecul vesel al compozitorului F.Lazăr și să cînte și alte cîntece afară de program la insistența aplauzelor ce nu mai voiau să contească”¹².

A doua manifestare mai importantă, din același an, a constituit-o un Concert de muzică românească modernă, la Cluj, în 22 martie, la care și-au dat concursul și Ana Voileanu, H e v e s i P i r o s k a și P.Ștefănescu-Goangă; Veturia Ghibu a optat cu acest prilej pentru creația lui M.Negrea , G r i g o r e G h i d i o n e s c u , A.Alessandrescu, G.Enescu și Ana Voileanu.¹³

În fine, a apărut la 10 mai 1929, la Teatrul Național din București, în cadrul unui poem muzical etnografic al lui T. Brediceanu, intitulat România în port, joc și cîntare; cu același prilej au mai cîntat: R i t a M ă r c u ș , Lya Pop , Gh. Folescu, dirijor fiind compozitorul.

Însă evenimentul anului 1929, pentru Veturia Ghibu, l-a reprezentat debutul în rolul Elsei din opera Lohengrin de W a g n e r , pe scena Operei Române din Cluj, la 10 aprilie. Despre acest debut, ziarul clujean Keleti Ujság, scria: „Reprezentarea a corespuns tuturor așteptărilor și a împlinit ce-

12. x x x . Festivalul de la Teatrul Național din Cluj, în: Vii-torul, București, 7.II.1929.

13. Programul figurează la p.44 a albumului de recenzii și pro-gramme al interpretei, din arhiva familiei.

le mai exigente speranțe ale numerosului public. Rolul feminin principal l-a susținut d-na Veturia Ghibu. Cu sopranul ei cald și de o deosebită sonoritate, cu muzicalitatea ei și cu inteligența ei înaltă, d-na Ghibu a reușit să interpreteze nuanțele cele mai fine ale rolului său atât de dificil (...) Forța ei dramatică, dublată de reale aptitudini creatoare, a făcut ca jocul ei să fie desăvârșit în toate privințele"¹⁴.

Din păcate, aceasta a fost unica apariție pe o scenă de operă, pentru că - la scurtă vreme - o boală de inimă o obligă să iasă tot mai rar în public și apoi să renunțe definitiv să mai cînte.

Recitalul cu care cîntăreața și-a încheiat activitatea interpretativă a avut loc la 31 ianuarie 1933, la Cluj, cu ocazia unui program alcătuit din creația lui B r a h m s, R i c h a r d S t r a u s s și Teleki Ádám (compozitor maghiar autohton), recital despre care s-a scris: „Redarea artistică a liedurilor constituie una din problemele artistice cele mai dificile pe care și cîntăreții și cîntărețele cele mai bune, numai în cazurile cele mai rare izbutesc să o rezolve (...) D-na Ghibu a corespuns acestei cerințe ca cele mai bune cîntărețe din Europa. Vocea ei, extraordinar de bogată în posibilități de nuanțare, învinge toate dificultățile cu o siguranță fără pereche. Muzicalitatea ei este de o finețe și de o precizie neîntrecută, iar interpreta, ca dispoziție și conținut, se contopește integral cu melodia”¹⁵.

Am reprodus cronica acestui ultim recital pentru a demonstra că - atunci cînd a fost obligată, din cauza sănătății, să renunțe a mai cînta -, glasul și valențele ei interpretative nu pâliseră, iar ținuta artistică era tot atât de nobilă și rafinată.

Nu putem omite faptul că - paralel cu activitatea scenică - Veturia Ghibu a desfășurat și o bogată activitate radiofonică încă la Radio-Paris, în 1926. Din 1928, anul în care a luat ființă, sub conducerea compozitorului M i h a i l J o r a postul

14. x x x, Kettős vendégszereplés, bemutatókozás a Román Operában, în: Keleti Újság, Cluj, 13.IV.1929.

15. x x x, A Brahms - Strauss - Teleki hangverseny, I : Ellenzék, Cluj, 2.II.1933.

de Radio-București, cîntăreața a avut multiple emisiuni în care a interpretat lieduri din creația lui Grieg, Brahms, Schumann, H. F o l k e r t s, Teleki A., Gr. Ghidionescu - în cadrul unor programe comemorative sau omagiale; dar, pe lîngă acești compozitori, ea a popularizat cu căldură și creația autohtonă, făcîndu-i - și în acest mod - o asiduă propagandă.

Indrăgostită de muzică, Veturia Ghibu n-a renunțat la ea nici cînd boala de inimă i-a întrerupt aparițiile scenice. Iată ce scria atunci: "(...) dacă nu mai cîntam în public, asta nu mai însemna că m-am lăsat de muzică, ci numai că am schimbat felul de lucru de pînă aci cu un altul, care cerea inimii mai puține eforturi. Nu mai cîntam, ce e drept, în public, dar acasă (...), pentru un cerc mai restrîns de prieteni și mai ales de tineri care se lansau în cariera de cîntăreți, de instrumentiști sau de compozitori, tot mai cîntam din cînd în cînd. Printre aceștia erau: Marțian Negrea, Mircea Popa, Sigismund Toduță, Dinu Bădescu, Tomel Spătaru, Ádám Teleki, Grigore Ghidionescu, Szabó Géza, Octav și Adriana Arbore, și mulți alții (...) Casa noastră devenise oarecum protectoarea tinerilor artiști" (V.G., Amintiri despre George Enescu, ms., p.131).

După cum am văzut, vitalitatea și dragostea pentru muzică a continuat să pulseze în sufletul entuziast al acestei femei, care - deși bolnavă - nu ostenea să rămînă atît în slujba afirmării muzicii autohtone, cît și în cea a răspîndirii ei în toate păturile sociale. Astfel, între anii 1938-1940 o găsim vicepreședintă a noii Filarmonici clujene „Gh.Dima”, al cărei președinte era prof.univ.dr. V i c t o r P a p i l i a n, om de aleasă cultură și nobilă simțire.

Interpreți ca: M.Jora, D i n u L i p a t t i și Silviu Ș e r b e s c u, pentru a aminti doar cîteva nume, au primit să colaboreze cu Filarmonica clujeană, la invitația și organizarea făcută de Veturia Ghibu. Tot ea a fost aceea care a solicitat Ministerului Muncii o colaborare cu Filarmonica, în scopul de a organiza o serie de concerte pentru muncitori. Ministerul însă n-a răspuns adresei trimise și inițiativa a rămas neconcretizată (V.G., Parini autobiografice, Caietul IV, vol., p.28).

In toamna anului 1940, în urma Dictatului de la Vișna, Ve-

turia Ghibu și familia se mută la Sibiu unde, ca și în anii tinereții ei, activează în „Reuniunea română de muzică”, mai întâi ca membră, apoi ca acompaniatoare benevolă, iar ulterior și membră în comitetul de conducere, pînă în 1948, perioadă în care s-a străduit - împreună cu Lucia Cosma - să deschidă și un conservator, care însă n-a funcționat decît puțin timp.

Ca membră în comitetul de conducere al „Reuniunii române de muzică”, a luat parte la sporadicele turnee ale diferitelor instituții muzicale din țară, care veneau în orașul de pe Cibin, precum și la recitalurile și concertele muzicienilor clujeni, refugiați - temporar - la Timișoara; aceste turnee - majoritatea ale unor vechi prieteni și colaboratori - erau un fericit prilej de a face muzică, la fel ca odinioară, la Cluj. Printre acești vremelnici vizitatori s-au numărat: G. Enescu, Ana Voileanu-Nicoară, Theodor Rogalski, M. Negrea, Aurelia Cionca, Silvia Șerbescu, M. Jora, T. Brediceanu, M. Popa, A. Alessandrescu etc. (V.G., Pagini autobiografice, Caietul IV, ms., p. 31).

În încheiere, ținem să desprindem cîteva concluzii, și anume: Veturia Ghibu și-a dedicat talentul pianistic și vocal promovării - cu osebire - a creației românești și autohtone, avînd în repertoriu 20 de compozitori cu 147 de piese, cărora li se adaugă și un impresionant număr de cîntece populare românești și maghiare; de asemenea, 44 de compozitori de naționalitate germană, franceză, italiană, rusă, cehă și norvegiană, cu un total de 544 de arii și lieduri pe care cîntăreața le-a interpretat în limba originală (V.G., Amintiri despre George Enescu, ms., pp. 240-243). Cu acest vast și divers program a concertat în țară și străinătate, afectînd de fiecare dată o bună parte a serilor muzicii românești.

Numele ei se leagă de unele dintre primele recitaluri de muzică românească, atît la Cluj, cît și la București, precum și de primele concerte ținute în orașe muncitorești. Alături de G. Folescu și Gr. Dinicu, ea a făcut parte din grupul primilor interpreți români care au fost înregistrați pe disc. Totodată - în virtutea informațiilor pe care le deținem pînă în prezent - a fost prima cîntăreață de la noi, care a cîntat la postul de Radio-Paris.

Prin cercul muzical pe care l-a avut la Sibiu și Cluj, Veturia Ghibu a dat ocazia tinerilor compozitori să-și prezinte lucrările, iar interpreților să-și desfășoare talentul. Pentru acest sprijin și încurajare, o seamă de compozitori ca T. Brediceanu, M. Negrea, Ana Voileanu-Nicoară, S. Drăgoi, Teleki Á. etc. i-au dedicat lieduri și cîntece pe care - în cea mai mare parte - le-a interpretat în primă audiție publică (x x x, Fișă biobibliografică: Veturia Ghibu, material dactilografiat, aflat în arhiva familiei).

La centatrice Veturia Ghibu - biographie musicale

Lucia Hângănuț-Vătășan

Résumé

Entre 1920-1948, dans la vie musicale du pays, Veturia Ghibu (2.III.1889, Bucarest - 2.X.1959, Sibiu) a servi la cause du lied universel et autochtone. Diplômée du Conservatoire de Bucarest, section piano, elle a fait aussi des études en Allemagne; par la suite, à 35 ans elle se dédie à l'art vocal, étudiant à Cluj, à Vienne, à Paris. L'activité de concert et radiophonique en Roumanie et à l'étranger (France, Allemagne) a en vue un répertoire contenant plus de 600 lieds et airs de la littérature universelle et autochtone. La presse de l'époque, à l'intérieur du pays et à l'étranger, a apprécié ses qualités vocales et interprétatives. Elle se range parmi les premiers interprètes roumains enregistrés sur disque par la Société londonaise Columbia (1927). A Cluj, entre 1938-1940, elle a été vice-président de la Philharmonie „Gh. Dima”; entre 1940-1948 elle a déroulé son activité à Sibiu au sein de la „Reunion roumaine de musique”, faisant partie du Comité de direction.

Die Sangerin Veturia Ghibu - eine musikalische Biographie

Lucia Hanganuț-Vatașan

Zusammenfassung

Veturia Ghibu (2.III.1889, București - 2.X.1959, Sibiu) entfaltele im Musikleben des Landes in den Jahren 1920-1948 eine fruchtbare Tatigkeit auf dem Gebiet des universalen und des einheimischen Liedes. Sie absolvierte am Bukarester Konservatorium die Abteilung fur Klavier und vervollkommnete ihr Konnen in Deutschland; spater, mit 35 Jahren widmete sie sich der Gesangkunst und studierte in Cluj, Wien und Paris. Im

Rahmen von Konzerten und Rundfunkübertragungen im In- und Ausland (Frankreich und Deutschland) interpretierte sie ein Repertoire von über 600 Liedern und Arien der universalen und einheimischen Literatur. Die rumänische und die ausländische Presse jener Jahre würdigte die besondere Qualität ihrer vokalen Interpretation. Veturia Ghibu zählte unter den ersten rumänischen Interpreten, deren Ausführungen von der Londoner Gesellschaft „Columbia“ auf Schallplatte aufgenommen wurden (1927). In den Jahren 1938-1940 war sie Vizepräsidentin der Philharmonie „Gh.Dima“ von Cluj und betätigte sich zwischen 1940-1948 in der „Reuniunea română de muzică“ von Sibiu, wo sie auch Mitglied des Leitungskomitees war.

The singer Veturia Ghibu - a musical biography

Lucia Hängănui-Vătășan

Summary

Between 1920-1948, in the musical life of our country, Veturia Ghibu (March, 2, 1889, Bucharest - October, 2, 1959, Sibiu) served both the cause of the universal lied and that of the autochthonous song and lied. A graduate of the Conservatory in Bucharest, the piano section, she performed studies in this direction in Germany; later, at 35 she dedicates herself to the vocal art, studying in Cluj, Vienna and Paris. The concert and broadcasting activity in the country and abroad (France and Germany) was developed with a repertoire of over 600 lieds and arias belonging to the world and Romanian literature. The press of those times, in the country and abroad appreciated her vocal-interpretative qualities. She was among the first Romanian interpreters recorded by the Columbia London Society (1927). In Cluj, between 1938-1940 she was vice-president of the Philharmonics „Gh.Dima“; between 1940-1948 she worked in Sibiu at the „Romanian Society of Music“ also belonging to the board of staffs.

PROMOVAREA MUZICII ROMÂNEȘTI - PRINCIPIU CĂLUZITOR ÎN VIAȚA
ȘI ACTIVITATEA PROFESOAREI ANA VOILEANU-NICOARĂ

Ninuca Oșanu-Pop
Mihaela Olariu (stud.)

Regretata artistă Ana Voileanu-Nicoară a fost una dintre personalitățile marcante ale vieții muzicale românești. Provenind dintr-o familie ardelenescă de profund spirit românesc, prezentă la marile frământări sociale de eliberare națională de sub dominația habsburgică, Ana Voileanu - artista consacrată pe scene străine - s-a angajat în lupta pentru promovarea și popularizarea artei muzicale românești, printr-o activitate complexă de aproape 7 decenii, atât ca interpretă cât și ca pedagog și critic muzical.

Privind în ansamblu viața și bogata ei activitate, putem considera că și-a îndeplinit cu prisosință misiunea încredințată de G. Dima de „a ridica nivelul pianistic concertant și pedagogic românesc”¹ la nivelul exigențelor moderne, prin strălucitul exemplu artistic personal, orientarea justă în îndrumarea celor peste 200 elevi și studenți, grija manifestată prin condeiul de critic muzical față de întreaga viață muzicală a orașului nostru, ca și a țării.

Iată cum o caracteriza George Breazu în 1930: „Imprejurările ne-au îngăduit să cunoaștem mai de aproape rezultatele pedagogice ale distinsei profesoare de pian de la Cluj. Minunate rezultate! Reflectăm asupra constatării că în învățământul pianistic avem în țară câteva profesoare care ar face cinste și faimă oricărei înalte instituții de învățământ muzical din Apus. Ana Voileanu-Nicoară este dintre acestea. Atât de bogate însușiri, tact, prestanță și

1. A. Voileanu - Nicoară, Chipuri și mărturii,
Ed. muzicală, București, 1971, p. 59.

experiență pedagogică pune în profesura sa².

În cele ce urmează, ne propunem să evocăm contribuția pianistei Ana Voileanu-Nicoară la popularizarea muzicii autohtone, preocuparea criticului muzical la promovarea valorilor din creația muzicală și arta interpretativă românească; grija profesoarei de a educa generații de muzicieni în spiritul dragostei față de cultura și arta națională.

Pentru a cunoaște mai bine profilul pianistic al Anei Voileanu-Nicoară, trebuie să amintim că, pentru a reuși să se impună între cei mai valoroși artiști interpreți ai epocii sale, a fost necesar să-și dovedească mai întâi capacitatea în abordarea unui repertoriu care să cuprindă toate stilurile muzicale, începând cu cel preclasic (reprezentat în recitalurile sale prin lucrări de D. S c a r l a t t i, G. F r. H a e n d e l, J. P h. R a m e a u, J. C h r. B a c h, P h. E m. B a c h, F r. C o u p e r i n etc), apoi cel clasic, alături de repertoriul romantic de mare anvergură (L i s z t, C h o p i n, S c h u m a n n, M e n d e l s s o h n, S c h u b e r t, B r a h m s), ca și primele audiții la noi în țară ale unor lucrări de Cl. D e b u s s y, B. B a r t ó k, M. R e g e r, S. R a c h - m a n i n o v. În repertoriul său, un loc privilegiat îl ocupau lucrările lui J. S. B a c h, pentru care avea o afinitate deosebită. Recitalul exclusiv din muzică de Bach interpretat în turneul Cluj - București - Berlin - Leipzig (1922), precum și alte manifestări, i-au adus renumele de „Bach-Interpretin”, care a întovărășit-o întreaga viață.

Răsunătoarele succese obținute în concertele și recitalurile de mare rezistență, cuprinzând lucrări din repertoriul universal, nu au sustras-o însă de la îndeplinirea aceluși imbold interior de a aborda creația românească. Interesul manifestat pentru această muzică este prezent ca un fir roșu de-a lungul întregii sale activități concertistice. Vom încerca să distingem etapele acestui proces evolutiv, care la o privire mai atentă ne pare că se dezvoltă paralel cu însăși evoluția creației muzicale românești pentru pian. O primă etapă o constituie interpretarea unor lucrări de inspirație folclorică, cu

2.G. B r e a z u l, Pagini din istoria muzicii românești, Ed. muzicală, București, 1974, p.334.

ocazia concertelor Societății „România Jună” din Viena (1911), a Societății „Petru Maior” din Budapesta, sau a altor recitaluri și concerte de binefacere, precum și în turneul întreprins de trupa condusă de A. P. Bănuț în județele Bihor, Sălaj, Satu Mare, Maramureș, în anul 1912. Cîntate cu temperamentul și forța de exprimare ce o caracterizau, lucrările semnate de Iacob Mureșianu (Fantezie românească), Tiberiu Brediceanu (Preludiu și Hora), Ion Scarlătescu (Tema cu variațiuni și Hora națională), alături de compoziția proprie Fantezia românească (a cărei partitură nu s-a păstrat), aveau darul de a contribui la formarea și menținerea conștiinței naționale a ardelenilor aflați la acea vreme încă sub dominație habsburgică.

În același timp, Ana Voileanu-Nicoară acordă sprijinul său nepărtinitor cunoașterii și răspîndirii creației compozitorilor transilvăneni ai epocii, acompaniind lieduri de A. Stubbbe, Al. Arbter, B. Bock, Fr. Mayer, R. Fischerhof, Tarnay A., Csiki E., alături de cele de G. Dima, I. Mureșianu, T. Brediceanu și I. Borgan.

În a doua etapă (1922-1951) pianista bucurîndu-se de un renume deja bine stabilit, își asumă sarcina de a „lansa” lucrările tinerei școli naționale de compoziție. E firesc ca printre primele piese executate în această perioadă să se numere lucrarea colegului său, profesorul Marțian Negrea - Impresii dela țară. Dăruirea cu care a interpretat această suită - care i-a și fost dedicată -, în care stilizarea folclorului românesc este realizată cu o înaltă măiestrie, a făcut ca unii croniciari să sublinieze accentuat meritul interpretei la succesul lucrării. Lucian Blaga, în cronica semnată în ziarul Patria din 3.XII.1922, o încurajează pe acest drum, recunoscînd reușita acestei muzici noi, „care se brodează exclusiv pe starea sufletească, destilată pînă la ultima expresie și frumos împletită cu motive auzite în momente de liniște, din sîngele strămoșesc”. În februarie 1923 colaborează la programul format exclusiv din lucrările compozitorului Guillem Șorban, în care, alături de numerele vocale susținute de N. Bretan și M. Nestoreescu, Ana Voileanu interpretează: Dans românesc, Hora,

Joc țărănesc, Din țara moșilor, Variațiuni asupra unei teme românești și Joc românesc.

Din 1924 începe seria Concertelor Societății Compozitorilor Români (înființată în anul 1920), de a căror organizare se ocupa cu neobosită pasiune C o n s t a n t i n B r ă i l o i u. Citind înflăcăratele sale articole, care au răspândit un suflu de regenerare în întreaga activitate muzicală din acea perioadă, găsim adevărate chemări mobilizatoare: „înflorirea unei arte originale, crescută organic din viața sufletească a întregului social, presupune o climă morală (...). De aceea e nevoie de solidaritate prietenească întru creație. Nu numai solidaritate între creatori, ci între toți cei legați prin arta lor”³. Redăm în continuare numele celor care au răspuns acestei chemări, în enumerarea lui C. Brăiloiu: „Pianisti: d-nele M. B o t e z, A. C i o n c a - P i p o ș, M. C o c o r ă s c u, M. G h e r m a n i - C i o m a c, A. S a r v a s i - S a b i n, A. V o i l e a n u - N i c o a r ă; d-nii B. B a r t 6 k, G. E n e s c u, A. A l e s s a n d r e s c u, G. B o s k o f f, N. C a r a v i a, M. C o n s t a n t i n e s c u, M. D a i a, M. J o r a, F. L a z ă r”⁴.

În lucrarea cu caracter autobiografic Chipuri și mărturii aflăm relatarea Anei Voileanu-Nicoară asupra întâlnirii cu „subtilul și savantul muzician” C. Brăiloiu, în prezența lui M. Negrea: „așa cum noi i-am simțit imediat finețea sufletească și pasiunea pentru promovarea muzicii românești, ținuta și rostirea aleasă, probabil că și dînsul a observat că i se ofereau prietenie deschisă, dezinteresată, gata să-l asiste în planurile sale îndrăznețe, în calitatea sa de secretar al Societății Compozitorilor Români”⁵. În acest cadru, Ana Voileanu-Nicoară prezintă la București, în 1929, în primă audiție, Sonata de Marțian Negrea, Samovarul și Două imagini de Gr. G h i d i o n e s c u și Suita de H. v o n H e n n e n h e i m, dovedindu-și încă o dată temperamentul puternic, dexteritatea tehnică, claritatea redării textului, grija pentru gradațiile

3. C. B r ă i l o i u, Opere, vol. III, Ed. muzicală, București, 1974, p. 349.

4. Idem, p. 347.

5. A. V o i l e a n u - N i c o a r ă, op.cit., p. 103.

dinamice. Concertul i-a prilejuit artistei „ceasuri de înălțare sufletească și smerită mândrie”⁶, uimită de căldura cu care a aplaudat-o G. Enescu alături de ceilalți numeroși muzicieni prezenți în sală. Acest succes a fost urmat de recitaluri în transmisie directă la Radio-București și de alte prezențe la Societatea Compozitorilor Români, prilejuri în care interpretează Sonatina și Rondo de M. Negrea, Sonatina de M. A n d r i c u, Suita de dansuri populare de S. V. D r ă g o i, lucrare ce i-a fost dedicată.

Tot pe linia promovării creației muzicale autohtone s-au înscris și cele 3 concerte de lieduri cu program exclusiv de muzică românească, susținute în 1928 împreună cu soprana V e t u r i a G h i b u, renumită pentru vocea sa frumos timbrată și pentru repertoriul său imens (cuprinzând peste 600 lieduri din literatura germană, franceză, italiană, rusă și română). Cele 3 concerte, în programul cărora, pe lângă liedurile aparținând compozitorilor deja consacrați, au fost cuprinse și lucrări ale - pe atunci - tinerei generații de compozitori (A. B e n a, M. Negrea, L. T e m p e a și alții), au constituit o adevărată trecere în revistă a literaturii române de lied și reprezentau la acea dată o performanță unică în acest domeniu.

Cu toate că anii celui de al doilea război mondial i-au adus nespuse multe suferințe, Ana Voileanu-Nicoară își continuă activitatea în cadrul Conservatorului clujean, mutat la Timișoara. În acel timp de grea încercare pentru poporul nostru, programează împreună cu soprana S i l v i a H u m i ț ă un recital de lieduri românești în primă audiție. Pentru o mai bună popularizare a recitalului, Ana Voileanu-Nicoară acordă un interviu ziarului Dacia din 31 martie 1944; cuvintele sale capătă accente nebanuite, de adevărat manifest: „D-na Humiță și cu mine nu cîntăm pentru eventualul succes al aptitudinilor noastre în materie de artă; sîntem în slujba neamului și a culturii românești, ca e astăzi trebuie afirmată și dovedită cu înzecită îndrjfire (...) Invităm publicul să asculte ce au de mărturisit d-nii M. Negrea, S. Drăgoi, V. I j a c, Z. V a n c e a, S. T o d u ț ă, M. P o p a, E. C u t e a n u,

6. A. V o i l e a n u - N i c o a r ă, op.cit., p.104.

C. S i l v e s t r i, care ne întăresc credința în izbînda de mîine a neamului nostru".

Reîntoarsă la Cluj, Ana Voileanu-Nicoară a continuat să desfășoare alături de munca didactică la Conservator - unde colectivul profesoral se îmbogățise cu noi personalități reprezentative ale muzicii românești: S. Toduță, A n t o n i n și E l i z a C i o l a n, Al. D e m e t r i a d, G. I a - r o s e v i c i -, o multilaterală activitate în care condăniul ia din ce în ce mai mult locul tastelor albe și negre. Preocuparea pentru prezentarea lucrărilor românești se încheie în toamna anului 1951, cînd, adăugînd încă o primă audiție la multe altele realizate în decursul anilor, interpretează Sonstina de S. Toduță, în cadrul manifestării de mare amploare - „Săptămîna muzicii românești”.

Paralel cu activitatea didactică și artistică, profesora Ana Voileanu Nicoară îmbrățișează începînd cu anul 1928 o nouă preocupare - aceea de critic muzical. Cele peste 70 de cronici muzicale publicate timp de un deceniu în ziarele Societatea de mîine, Drumul nou, Patria, Curier muzical, Gazeta ilustrată izvorăsc din sentimentul deplînei responsabilități față de educarea gustului opiniei publice, căreia dorește să-i dezvăluie adevăratele valori în creația și interpretarea muzicală, de îndrumarea activității instituțiilor artistice spre o politică repertorială justă și realizări de înaltă ținută. În această calitate, nu pierde nici o ocazie pentru a populariza primele audiții de muzică românească - opere de M. Negrea, C. N o t t a r a, S. Drăgoi, P. C o n s t a n t i n e s c u sau lucrări simfonice de S. Drăgoi, V. Ijac, N. A g î r b i c e a n u, N. B r î n z e u, M. S ă v e a n u, considerînd că programele închinete acestei muzici ar trebui să ia proporțiile unor festivități de mare amploare. De asemenea, publică ample articole despre G. Dina și G. Enescu, despre activitatea Societății Compozitorilor Români, ca și despre Reuniunea română de muzică din Sibiu. Criticile sale deveneau necruțătoare în momentul cînd, sub pretextul sprijinirii artei raționale, erau programate lucrări diletantice. Angajîndu-se curajos în polemici, răspunde răspicat: „am fost mai aspră (...), fiindcă nu mi-e indiferent cum se prezintă un român în

fața rampei"⁷. Exigența manifestată față de creația muzicală era uneori chiar sporită față de interpreți, indiferent de proveniența lor.

Problema locului și rolului interpreților în societate este fățiș abordată în articolul „Nădejdi”, publicat în Curierul muzical din decembrie 1931. În această perioadă de criză economică, autoarea își asumă sarcina de a vorbi în numele tuturor muzicienilor interpreți, spunînd: „Nu urmărim altceva decît posibilitatea de a sluji cultura țării noastre. Lupta ce o ducem nu e a noastră personală, ci e însuși procesul de culturalizare muzicală a poporului român, care-și face pîrtie prin sforțările noastre și care nu poate fi oprit prin nici un zăgăz. Trebuie să se înțeleagă odată de toată lumea că noi, artiștii reproductivi, nu muncim pentru folosul nostru, ci suntem necondiționat în slujba obștei. Noi purtăm în mîinile noastre inspirate torțele luminii transmițîndu-le de la o generație la alta (...) Pentru acest motiv, rolul nostru în angrenajul cultural al unui popor e dela sine înțeles și intră în necesitățile primordiale ale unei preocupări culturale”.

Indemnată de afecțiunea și admirația pe care o purta în temeiilor Conservatorului clujean, Ana Voileanu-Nicoară susține conferințe și alcătuiește în 1957 o primă monografie - George Dima: Viața și opera, reînviind figura impunătoare a marelui muzician, om integru și personalitate marcantă pe tărîm artistic și muzical-pedagogic.

În cadrul oferit de prodigioasa sa activitate didactică, profesoara Ana Voileanu-Nicoară a contribuit și în acest domeniu la promovarea muzicii românești, formînd generații de tineri muzicieni cărora le-a transmis și educat dragostea și responsabilitatea față de arta națională. Abordarea lucrărilor autohtone în repertoriul elevilor săi nu constituia îndeplinirea unei obligații menționate în programa școlară, ci izvoră din pasiunea care o însuflețea interpretînd muzică românească. Succesele repurtate de elevii săi se datorau exigenței pe care eminanta profesoară o manifesta atît în ceea ce

7. A. Voileanu - Nicoară, articolul Tot „Fata de la Cozia”? - un răspuns și o punere la punct, în: Patria, 11.II.1936.

privește nivelul interpretativ, cât și în redarea caracterului autentic național. Ca o încununare a vastei sale experiențe pedagogice și artistice, concepe în 1960 lucrarea - rămasă în manuscris - Contribuții la problematica interpretării muzicale. Iată un citat semnificativ pentru angajarea sa afectivă față de muzica românească: „depășind preocupările de inițiere în muzica modernă universală, pentru noi, creația lui Enescu, purtând mesajul sublimat al sufletului românesc, constituie problema interpretativă imediată și obligatorie. Această creație nu este încă suficient cunoscută. Și cui i se adresează această muzică în primul rând, dacă nu fiilor poporului care și-o revendică? Cine poate descoperi în muzica enesciană mai bine decât interpretul român cîntimea de inspirație datorită pămîntului și cerului, poeziei și viersului poporului nostru?”⁸ Citatul, departe de a fi numai o exprimare poetică, ne dezvăluie complexitatea concepției interpretative a autoarei, care posedă o capacitate neobișnuită de a-l face pe elev să înțeleagă și să simtă caracterul și expresivitatea muzicii, pe care - alături de el - o retrăia cu maximă intensitate. Această capacitate se explică prin ușurința și firescul cu care tălmăcea conținutul și sensul muzicii, fiind mereu admirată de discipolii săi pentru măiestria cu care stăpînea deopotrivă mlădierile sunetului și cuvîntului.

Cu toate că tematica abordată și considerente de spațiu ne-au impus omiterea preocupărilor componistice, metodice și literare ale Anei Voileanu-Nicoară și insistarea numai asupra celor trei ipostaze - renumită pianistă, cronicară muzicală de prestigiu, eminent pedagog -, se poate spune pe drept cuvînt că prin îndelungata sa activitate a contribuit - direct sau indirect -, cu devotament și abnegație, la procesul de continuă ascensiune a muzicii românești, constituind pentru actuala generație și cele viitoare un model de conștiință patriotică și competență profesional-artistică.

8. Lucr. cit., p. 186.

La promotion de la musique roumaine - principe de base dans
la vie et l'activité du professeur Ana Voileanu-Nicoară

Ninuca Oşanu-Pop
Mihaela Olariu (étud.)

Résumé

Evocant l'activité multilatérale du professeur Ana Voileanu-Nicoară, comme pianiste interprète de premières auditions appartenant à plus de 20 compositeurs roumains, comme musicologue profondément attaché à la cause de l'affirmation de la musique nationale dans plus de 70 chroniques musicales et connu pédagogue qui a formé plus de 200 élèves dans cet esprit, le travail met en évidence la contribution de valeur à l'affirmation de la musique roumaine.

Die Förderung der rumänischen Musik - wegweisender Grundsatz
im Leben und Schaffen der Musikpädagogin Ana Voileanu-Nicoară

Ninuca Oşanu-Pop
Mihaela Olariu (Stud.)

Zusammenfassung

Vorliegende Abhandlung veranschaulicht die vielseitige Tätigkeit der Professorin Ana Voileanu-Nicoară - als Pianistin, Interpretin der Erstaufführungen zahlreicher Werke von über 20 rumänischen Komponisten, als Musikwissenschaftlerin, deren Hauptanliegen es war, die nationale Musik zu fördern - Verfasserin von mehr als 70 Musikchroniken - und als Pädagogin, die in diesem Geist über 200 Schüler ausgebildet hat. Die Arbeit hebt den wertvollen Beitrag der Musikerin zur Förderung der rumänischen Musik hervor.

The promotion of Romanian music - a leading principle in the
life and activity of the teacher Ana Voileanu-Nicoară

Ninuca Oşanu-Pop
Mihaela Olariu (stud.)

Summary

Evoking the manysided activity of the teacher Ana Voileanu-Nicoară - as a piano player interpreting the first hearings of many works belonging to more than 20 Romanian composers, as

a musicologist profoundly committed to the cause of promoting national music in the over 70 musical chronicles, and as a teacher directing in the same spirit more than 200 pupils,- the paper emphasizes her valuable contribution to the promotion of Romanian music.

CREAȚIA PENTRU PIAN A LUI SABIN V. DRĂGOI

Enea Borza

Creația lui Sabin V. Drăgoi (1894-1968), compozitor bine cunoscut în muzica românească prin lucrări numeroase și robuste în toate genurile muzicale, a fost obiectul a numeroase studii și articole¹, precum și al unei monografii². Comunicarea de față își propune să redea succint o imagine asupra creației sale pianistice, pînă în prezent prea puțin cunoscută³, precum și o primă încercare de catalogare⁴ a celor peste 200 de piese pentru pian.

La baza documentării noastre stau partiturile tipărite, precum și unele manuscrise cercetate în arhiva familiei. Din lexiconul Muzicieni români de V. C o s m a și din monografia Sabin V. Drăgoi de N. R ă d u l e s c u am reținut date referitoare la acest capitol al creației sale, ce cuprinde lucrări inedite și lucrări tipărite.

A. Lucrări inedite

1. Sîrba popilor (1912). Se pare că, după mai multe exerciții de compoziție în stil clasic (scherzo-menueț, rondo, fugă), în timpul studiilor sale secundare la Arad, aceasta e prima sa piesă pe bază folclorică.
2. 12 Cîntece populare ucrainiene și poloneze (1914). Compo-

1. Vezi: V. C o s m a, Muzicieni români-Lexicon, Ed. muzicală, București, 1970, p.176.

2. N. R ă d u l e s c u, Sabin V. Drăgoi, Ed. muzicală, București, 1971.

3. O prezentare în acest sens a fost efectuată de către autorul rîndurilor de față la Filarmonica „Banatul” din Timișoara, în 1974, în cadrul manifestărilor memoriale S. V. Drăgoi.

4. În monografia mai sus menționată nu există un catalog al lucrărilor compozitorului. Cercetările în arhiva familiei nu au putut fi complete; de aceea, lucrarea noastră poate fi completată în timp.

zitorul era mobilizat în Galiția; atunci culege și armonizează aceste cîntece.

3. Souvenir de Transilvanie, piesă compusă în perioada 1915-1917, ca și următoarele două, pe cînd se afla în lagărul din Taşkent; este o suită-potpuriu alcătuită din șase secțiuni: introducere, hora, trei valsuri și coda.

4. Cînt rapsodic român - „Visul Oltului” exprimă tristețea celui captiv.

5. Idila „Amintiri din copilărie” are o formă de lied tripartit, în prima secțiune o introducere mai dezvoltată, iar în cea mediană o melodie de dans, concepută într-un mod caracteristic popular.

6. 12 Piese lirice (1913-1920). Piesele de tip romantic pe care le-a grupat în acest caiet, rămas de asemenea inedit, le-a dedicat profesorului său de pian de la Conservatorul clujean, I l i e I. S i b i a n u, în 1919. Intre aceste piese (Solitudine, Cîntec trist, Coral, Cîntec de leagăn, Cîntec fără cuvinte, Idila pastorală etc.) se remarcă Ruga pribeagului, compusă în timp ce era rănit, într-un spital din Moldova.

7. Fugă la două voci. Manuscrisul de două pagini este datat: 25 oct. 1919, Cluj.

8. Romantă. Compusă tot în perioada cînd compozitorul era mobilizat la Cluj, poartă notificarea manuscrisă: „Cluj, 24. III. 1920 (noaptea la ora 2, în sala de serviciu)”.

9. Sonatina e semnată și datată: „Cluj, 14 sept. 1919, Sublocotenent Drăgoi”. Manuscrisul acesta e prima variantă a Sonatei, dedicată „D-lui Dely Szabo Geza”. Prima parte (Allegro moderato) e datată „Seliște, 20 nov. 1920”. Partea a doua e un Scherzo de tip clasic, iar a treia, Andante epico. Allegretto, e scrisă în ambianță folclorică. E datată: „Seliște, 7 Dec. 1920” și poartă semnătura compozitorului și o „Notă: sonata a fost scrisă în completă lipsă de pian, de la început pînă la sfîrșit, după ce am încercat-o la pian, am aflat de bine a corecta cum se vede mai jos, partea arătată prin semnul ...” (urmează semnul).

10. Dans românesc de concert (Satul mă cheamă!), datat: „Praga, 1922”. Manuscrisul are indicația: Allegretto grazioso; este în R e, în măsura de 4/8. Cuprinde opt pagini. Există o vari-

antă, datată din același an, purtînd însă și o altă indicație: „modificări, mai 1956”. Aceeași piesă apare și cu denumirea Se aude Mureșul - „Dans românesc de concert pentru pian”. Părțile interioare poartă următoarele titluri: La cursul superior, La cheile Turzii (Dansul haiducilor), Pe lîngă însoritul Banat. E evident că pe compozitor l-a preocupat piesa, căreia - după cum se observă - i-a destinat mai multe titluri, mai multe variante și reluări, chiar după 34 de ani de la prima formă a piesei. Fiind dezvoltată pianistic și avînd intenții programatice, compoziția prezintă un interes aparte. E păcat că nu a publicat-o, alegînd varianta ce l-ar fi mulțumit pe deplin.

11. Tăt Bănatu-i fruncea. Manuscrisul de șase pagini are sub-titulul Joc de doi (Allegretto giocoso) și datarea 1.VI.1954.

12. 20 Colinde. Compunînd 50 de colinde, în 1957⁵, dintre care au fost tipărite 30 Colinde alese la Editura muzicală, în 1958, presupunem că au rămas 20 de colinde în manuscris.

B. Lucrări tipărite

13-16. Cîntece populare și doine, 4 caiete:

13. Caiet I. 21 Cîntece populare și doine pentru copii și începători, Editura Moravetz, Timișoara. În 1923 începe în mod sistematic să „desgroape comoara noastră muzicală”, „infinite de bogată, (...) nepuizabilă”, „împins de dragostea nemărginită pentru poporul nostru și sufletul său bogat în manifestări artistice”⁶. În același an, publică două caiete de Cîntece populare și doine și două caiete de cîte Patru miniaturi. Compozitorul era profesor la Școala normală din Deva. După cum observă George Breazu l, „aci, mai cu seamă, apar în toată claritatea acei primi și hotărîtori pași pe care îi face Drăgoi, omul din popor, «feciorul» de țaran din lunca Mureșului, devenind folclorist și în fine compozitor”⁷. Deci în acest an fecund și decisiv în cariera sa, Drăgoi își găsește inestimabila materie primă și mijloacele și procedeele sale compozitice, prin care făurește o operă de artă pe măsura și în spiri-

5. N. Rădulescu, op.cit., p.201.

6. S. Drăgoi, Prefața la 303 Colinde cu text și melodie, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1925, p.VIII.

7. G. Breazu l, Sabin V. Drăgoi, în: Pagini din istoria muzicii românești, Ed. muzicală, București, 1966, p.473.

tul valorii folclorului.

În Observarea introductivă la caietul I indică de unde a cules doinele și cîntecele populare: 12 din comuna natală, Seliște, jud. Arad, 3 din jud. Făgăraș, cîte două din jud. Dolj și jud. Humedoara, și cîte una din jud. Bihor și jud. Sibiu.

14. Caietul II. 28 Doine, Editura Moravetz, Timișoara.

"Toate doinele din acest caiet sînt culese din comunele Ilteu și Seliște, jud. Arad", după cum ne spune compozitorul în Observațiuni. Și, ca și la primul caiet, autorul notează: "Armătura la cheie nu se pune niciodată. Semnele de alterație se pun înaintea notelor, din caz în caz".

15. Caietul III. 24 Cîntece populare și doine pentru copii și începători, Editura Societății Compozitorilor Români, București, f.a. Notele de ordin folcloristic (că majoritatea sînt culese din comunele Seliște și Ilteu, jud. Arad) sînt date: "Deva, luna Decembrie 1923". Deci caietul a putut apare în 1924, fiind menționat pe ultima pagină că a fost gravat și tipărit la Praga.

16. Caietul IV. 25 Doine, Editura Societății Compozitorilor Români, București, f.a.

Cele 98 de piese cuprinse în patru caiete sînt pur și simplu cîntece decupate din folclor și transpuse pianistic, primind un suport armonic strict necesar, în spiritul structurii melodiei și al conținutului emoțional. Sînt transpunerea instrumentală a cantabilității vocale a melosului rural românesc, în special din Banat și Transilvania. În caietele de doine și cîntece pentru pian, în unele cazuri, melodia e cîntată monodic la octavă (ex.: caietul I/9). Repetări la octavă mai apar sporadic și la alte piese (ex.: I/21). În majoritatea cazurilor, melodia vorbește singură, din propriile ei resurse, fiind însoțită doar de un ison, ca o pedală. Isonul e fie simplu, fie intervalic, în cvinte, cvarte sau terțe, fie acordic. Compozitorul leagă acordurile în mod artistic, alternîndu-le cu intervale armonice, pe baze pasagere, treptate, realizînd armonii de deplasare lentă. Armonii de deplasare, lanțuri de trisonuri paralele, destinate să susțină și să prelungească fundalul armonic, se găsesc la mai multe piese. Sînt adesea utilizate trisonuri de cvarte, arareori adăugînd și al patru-

lea sunet, nedepășind însă simultaneitatea de cinci sunete în raporturi de cvarte.

Procedeele sale de armonizare sînt preluate în parte din muzica populară; bazate pe fenomenul rezonanței acustice naturale, ele lasă să se degaje clar linia melodică, sugerînd, prin raportarea permanentă la un sunet sau acord fundamental, valențele ei armonice modale. O mare varietate prezintă cadențele finale. În afară de cele autentice și plagale, utilizează și cadențe cu septimă de dominantă și cadențe cu septimă și nonă de dominantă nerezolvate (ex.: III/11).

Cîntecele și doinele i-au fost solicitate compozitorului de către editorul Moravetz din Timișoara. Ca și în alte cazuri din istoria muzicii, unele lucrări comandate și scrise cu scop didactic au rămas ca noutăți de valoare artistică. În aparență fiind un material didactic facil, accesibil pianiștilor începători, aceste piese dețin o încărcătură emotivă ce depășește posibilitățile de expresie ale copiilor. Cîntecele și doinele de dor, de jale, de dragoste, exprimă o emoție adîncă. Sub aspect didactic, și pentru cei ce studiază folclorul, armonia și stilul componistic al lui Sabin Drăgoi, doinele și cîntecele reprezintă un veritabil tratat de armonie și armonizare a cîntecului popular românesc. Sub aspectul valorii artistice, acestea exprimă într-un spațiu restrîns, în mod esențializat, concentrat, un conținut ideatic și afectiv foarte bogat. Prin sobrietatea, simplitatea și ingeniozitatea procedeelelor, prin doinele și cîntecele pentru pian, Drăgoi frizează marea artă, la care unii artiști ajung după o îndelungată experiență artistică, iar alții, cum e și cazul său, prin o deosebită intuiție. Cîntecele populare pentru voce și pian, din același material folcloric și cu aceleași procedee pentru acompaniamente, publicate de Drăgoi în 1961, nu prezintă noutatea și interesul doinelor și cîntecelor instrumentale, care au un aspect „abstract”, ca o „esență” a unei muzici dezbrăate de cuvînt, emoția transmițîndu-se nemijlocit.

17. 30 Colinde. Pornind prezentarea pieselor pentru pian ale lui Sabin Drăgoi de la cele mai mici, în ordinea scurtimii lor, urmează colindele. În nota autorului din caietul de 30 Colinde alese (compuse în 1957 și publicate în 1958), ni se indică de

unde a fost cules materialul tematic: din jud. Arad, Timiș, Hunedoara și Alba, și că, fiind scrise în serii de câte 10, colindele se pot executa așa cum sînt prezentate, sau câte 2-3-4, respectîndu-se succesiunea.

Structura tratării pieselor, monotematice și nemodulante, este miniaturală, constînd din repetarea de două, trei sau patru ori a temei. Varietatea e realizată prin acompaniamentul armonic-ritmic diferit, prin trecerea temei, cîntată mai întîi în registrul superior, la registrul inferior, iar în urmă cîntată de două voci în octave paralele. Diferențierea după dinamică sonoră și registru reprezintă modul de cîntare antifonică al colindătorilor, împărțiți în două grupe ce cîntă alternativ, melodia trecînd continuu de la un grup la altul, cu anumite diferențe în intensitatea sonoră și timbru sau registru. Mijloacele simple pe care le utilizează compozitorul sînt procedee de finețe componistică, ce creează efecte deosebite. Atmosfera autentic sătească este realizată cu alte mijloace decît în cazul cîntecelor și doinelor, mai amplu, mai mișcat, mai dinamic, temeile nefiind numai melodii lirice, iar tratarea mai complexă. Sub aspect didactic, Colindele lui Sabin Drăgoi pot îndeplini cu succes rolul Coralelor lui J. S. B a c h, utilizate ca piese pentru citirea la prima vedere.

18-20. Suite

18. Două dansuri populare⁸, Ediția Moravetz, Timișoara, 1924. Gravate și tipărite la C.G.Röder, Leipzig.

Aceste două dansuri sînt: Hodoroaga și Zdrîncănița (culese: prima, în comuna Porumbac, jud. Hunedoara, cea de a doua în comuna Lejnic, jud. Hunedoara).

19. Suită de dansuri populare pentru pian, Editura Societății Compozitorilor Români, București, f.a. Cu mențiunea: „Lucrare premiată la concursul național de compoziție «George Enescu» în anul 1923”⁹. După lexiconul Muzicieni români, data

8. Pe coperta din spate a caietului de 21 Cîntece populare și Doine, Editura Moravetz, Timișoara, la nr.12 figurează: Două dansuri pentru pian - desigur, acestea. Nu am putut afla însă care sînt, la Nr.24, Dans românesc, iar la Nr.25, Patru dansuri populare.

9. In 20 iunie 1923, la cea de a 7-a decernare a premiilor pentru concursul național de compoziție „George Enescu”, pentru această suită, lui Drăgoi i s-a decernat mențiunea I.

apariției este 1931¹⁰.

Suita cuprinde nouă dansuri, și anume: Hodoroaga, Zdrîncă-nita (ce au fost publicate în 1924, iar acum apar incluse în suită), Cimpoiagul, Pe picior, Brîu, Bătuta, Bătuta, Sălcioara și Brîu.

Primul dans, în măsura de 5/8, are tema expusă la unison, în octave. Reluată într-un canon liber, avînd ca efect mult interes ritmic, după un pasaj Poco più allegro, tema reapare intactă, cu un acompaniament de septime și sexte ce coboară cromatic. Coda e rezolvată contrapunctic, tot din materialul tematic, sfîrșind cu efect în Vivace. Al doilea dans e de asemenea rezolvat foarte ingenios. Tema de opt măsuri apare la octava de bas, în piano rustico, trece mereu la cîte o octavă superioară, cu o creștere sonoră, ajutată și de amplificarea treptată simultană a acompaniamentului. Piesa a treia, Cimpoiagul (o melodie culeasă din Toplița, jud. Mureș), este singura din suită ce nu are un caracter dansant, ci predominant pastoral. Dansul al 4-lea, Pe picior (o melodie din comuna Seliște, jud. Arad), prezintă o varietate ritmică prin accentele ce permanent nu se suprapun celor obișnuite în măsura indicată de 2/4. O alternare a măsurilor de 2/4 cu 2/8, din care rezultă o asimetrie în accente, observăm la Brîu. Bătuta creează impresia unui taraf sătesc prin acompaniament; o cvintă repetată alternează cu o linie contrapunctică. Bătuta, nr.7, prezintă aceeași deplasare a accentului ca și la nr.4. Sălcioara, nr.8, culeasă tot din comuna natală, Seliște, pe lîngă procedeul trecerii temeii prin mai multe registre, mai aduce o varietate și prin caracterul contrastant al tempoului. Un joc de accente de o deosebită vioiciune ritmică găsim în piesa ultimă din suită, Brîu (nr.9), la care și armonia e prezentată într-un ritm sincopat.

Marea noutate și impresia inedită ce a creat-o această suită în deceniul al treilea nu s-a limitat numai la țara noastră. Pianisti ca: Aurelia Cionca, Silvia Șerbescu, George Ciolac, au cîntat-o în țară și

10. Vezi: V. Cosma, op.cit., p.174

peste notare¹¹.

Suita își păstrează impresia frustă, pregnantă, colorată, și după o jumătate de secol, și va rămâne ca o compoziție de o puternică originalitate.

20. Mica suită de dansuri populare pentru pian, în supliment nr.9 din septembrie 1955 la revista Muzica (pp.3-14). Dedicatie: „Ămintirii lui Béla Bartók.” Suita e alcătuită din șapte dansuri: 1. Pe picior, 2. Luncanul, 3. Joc de doi, 4. Dudurinca, 5. De purtat, 6. Joc de doi, 7. Roata femeii.

Primele două dansuri, Pe picior și Luncanul (ambele culese din Birtin-Aleșd, jud. Bihor), se găsesc într-un manuscris al compozitorului, sub titlul: Două jocuri din Bihor, fiind datate: 31.X.1952. Astfel, ca și la prima suită, compozitorul a grupat două dansuri și apoi a completat o serie pentru o suită. Suita a II-a (Mica suită) a început să o scrie în 1952 și a publicat-o în 1955. Două dintre dansurile suitei au fost orchestrate: Purtata (5) și Roata femeii (7)¹². Neavînd o scriitură tipic și exclusiv pianistică, așa ca și prima suită, probabil că și autorul a considerat-o mai puțin originală și nici nu a publicat-o separat, ci numai ca supliment la revista Muzica. Regăsim procedeele cunoscute: armonii modale, sincope, alternarea registrelor, varietate ritmică. Un interes special prezintă De purtat (nr.5). Valorile de note cu punct, alternarea ritmului binar cu cel ternar, ornamentele etc. contribuie la mersul ceremonios al piesei, în Lento maestoso, și la obținerea varietății în această atmosferă gravă și trenantă. De purtat are caracterul sărbătoresc al unei Pavane și cel tipic al unui dans românesc lent.

21-23. Miniaturi (trei serii)

21. Miniaturi din cîntece și dansuri populare românești, caietul 1 și caietul 2, Editura Moravetz, Timișoara, 1924. Cele

11. Fostul elev al Aureliei Cionca, M i r o n Ș o a r e c, relatează ce succes avea profesoara sa în turneele din Germania și Austria cu Suita de S. Drăgoi. Silvia Șerbescu a cîntat Hodoroga în bis într-un concert la Belgrad, prin 1946. George Ciolac a cîntat Suita de dansuri românești în recitale, la Cluj și București, în 1937.

12. Discul ECC-731 Electradard Nr.22, Sabin Drăgoi: Patru dansuri românești: a) Clebăneasca, b) Purtata, c) Birligul, d) Roata femeii.

opt piese compuse în 1923 au fost mai întâi publicate în două caiete de câte patru miniaturi: Caiet 1: Nr. I Lumea mea, dragă mea; Nr. II Călugerul (Banul Mărăciné); Nr. III Pe picior; Nr. IV Ciobănaşul. Caietul 2: Nr. V Piparca; Nr. VI Cui nu-i place dragostea; Nr. VII Sărita; Nr. VIII Moara. În edițiile următoare au apărut toate opt miniaturile într-un caiet: Miniaturi pentru pian pe motive populare, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956; Opt miniaturi pentru pian, Editura muzicală, București, 1961 și 1965.

Compozitorul a ales melodiile pe care el le-a cântat și pe care le-a jucat în sat în copilărie și tinerețe. (Numai nr. IV și VIII nu sînt din Seliște). Reușește, în miniaturile ce au un evident caracter ilustrativ, să ne facă să vedem jocul din sat, fie al tinerilor (nr. II, IV, VI), fie al copiilor (nr. III, realizat prin canon, contrapunct și variație de tempo), fie al bătrînilor (nr. V, realizat prin variație armonică în acompaniament, cu schimbare de tempo, și nr. VII, care prin înviorarea tempoului sugerează parcă uitarea vîrstei), fie învîrtirea roții morii (nr. VIII, printr-un acompaniament cu o mișcare continuă și caracterul jucăuș al temei). E păcat că numai prima ediție în două caiete conține și explicațiile compozitorului și titlurile pieselor, prin care se înțelege mult mai bine caracterul lor. Ca și doinele și cîntecele, colindele și jocurile din suite, Miniaturile sînt tot piese scurte, monotematice. Deși sînt mai dezvoltate decît celelalte genuri amintite, au o structură simplă, cu o mică prelucrare realizată prin variații ritmico-melodice, prin imitații, canon, sau armonie pasageră. Autorul reușește să pună în lumină valoarea artistică a muzicii țărănești, recreînd și imagini din sat, nu numai atmosfera autentică a ambianței copilăriei, ca și Creangă în domeniul literaturii.

22. 10 Miniaturi pentru pian (seria a doua) (1961), Editura muzicală, București, ediția I - 1963, ediția II-a - 1975.

Tendința programatică a acestor piese e evidentă și prin menținerea titlurilor (în ambele ediții). Nr. 2, În tabăra haiducilor; nr. 5, Moțul optimist; nr. 6, Marș pionieresc; nr. 7, La clacă; nr. 10, Răsună valea de voie bună.

Scriptura pianistică e mai dezvoltată decît la toate piese-

le anterioare, iar armonia și procedeele componistice - mai complexe. Apar și piese bitematice (2, 3, 5, 6, 7, 10), în formă de lanț (3) sau de lied (6). Marsul pionieresc (6) sugerează sugestiv o fanfară. La nr.8 remarcăm, după un pasaj de quasi-coral, revenirea temei în mixturi de octave, procedeu observat la colinde, aici amplificat. Cea mai luminoasă și mai transmițătoare de optimism, după cum îi spune și titlul (Răsună vatea de voie bună), este ultima piesă din ciclu.

23. 12 Miniaturi pentru pian (seria a treia) (1963-1964)¹³, Editura muzicală, București, 1967. Piesele sînt monotematice (1, 5, 6, 7, 9, 12), bitematice (2, 4, 8, 10, 11); una singură în formă de lanț (3), cu patru idei melodice. Remarcăm variații ritmice în revenirile temei (6,12) și forma ternară la piesele bitematice. Nr.8 are un pasaj improvizatoric, de virtuozitate, înainte de revenirea ideii prime. Față de seriile anterioare, tempii sînt în general mai vioi. Nu există nici o notă asupra materialului utilizat, nici despre titlul melodiilor. Procedeele întîlnite pînă acum sînt și aici prezente, piesele avînd în plus o scriitură mai colorată (cu unele efecte noi în code) și foarte pianistică. Noutatea ar consta tocmai în dezbărarea de titlu și imagine și în crearea unei muzici de nivel artistic, scrisă cu gust, în care ambianța folclorică constituie esența.

24. Concert pentru pian și orchestră (1940-1941), Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1956.

Sintetizarea tuturor metodelor și inovațiilor lui Drăgoi în munca de scriere a pieselor pentru pian s-a săvîrșit pe plan major în amplul său concert pentru pian și orchestră. Alături de Poemul Neamului pentru orchestră, aceasta e cea mai impunătoare compoziție a sa pentru pian. A fost compus în urma solicitărilor pianistei Aurelia Cionca, căreia i l-a dedicat și care a fost prima interpretă a lui. Prima audiție a avut loc la Ateneul Român din București, în 14 februarie 1943, sub conducerea dirijorului I o n e l P e l e a. Eveniment viu așteptat - un mare concert românesc pentru pian și orchestră -, a fost mult comentat de presă. Ziarele Universul, Timpul,

¹³. N. R ă d u l e s c u, op.cit., p.203.

Acțiunea, Vremea din București, ca și Dacia din Timișoara (în urma reluării concertului acolo), comentează evenimentul primei audiții a acestui mare concert și magistrala interpretare a pianistei. Concertul e un triptic; în prima parte, Largo solenne alternează cu Più mosso, într-o luxuriantă ambianță sonoră, care, prin marele său flux romantic, depășește formele clasice tradiționale. Are o formă mai liberă de fantezie, cu o deschidere solemnă și un aer evocator, sugerînd ambianța istorică îndepărtată din Poemul Neamului. Partea a doua, Andante, cuprinde un bogat material tematic, cu rară forță expresivă și evocatoare, în același curs larg și generos al desfășurării de tip concertant. Finalul e un rondo, în care un expresiv contrast oferă apariția cornului în Lento, cîntînd o melodie lirică de pe Valea Almăjului (singurul citat folcloric din acest opus¹⁴). Concertul se încheie cu multă vervă, într-o mare bogăție de ritmuri și amploare sonoră. Cu un adînc conținut afectiv de tip romantic, prin strălucitoarea și colorata sa orchestrație, prin distribuirea și dezvoltarea materialului tematic conform imboldului interior ce își găsește propria orînduire, prin procedeele de tratare armonică și contrapunctică a melodiei și ritmului, prin truvaiuri proprii, originale, este o capodoperă, o lucrare unică în acest gen. Cald și pasionat ca un concert de R a h m a n i n o v, pitoresc și nostalgic ca un concert de G r i e g, poetic și subtil ca și concertul de S c h u m a n n, energic și pregnant ca și cel de C e a i k o v s k i, concertul lui Drăgoi se desfășoară în ambianța caracteristică a muzicii românești, a cărei autenticitate nimeni nu a exprimat-o în același mod. Concertul nu a fost cîntat decît de Aurelia Cionca și de M a r i a F o t i n o. În momentul cînd va fi cunoscut și va intra în circuitul național și internațional, atunci va fi considerat alături de marile concerte pentru pian și orchestră din repertoriul universal mai sus amintite. Muzicologia românească va trebui să dedice un amplu studiu acestui concert, analizarea căruia va fi o școală pentru mulți muzicologi și pianști.

În concluzie, creația pianistică a lui Sabin V. Drăgoi nu

14. Vezi: N. R ă d u l e s c u, op.cit., p.170

reprezintă numai un aspect secundar al multilateralei sale personalități, ci un aspect tot atât de caracteristic în ansamblul compozițiilor sale ca și cel din domeniul operei, simfonic sau coral, iar în cadrul creației universale deține un loc aparte, fiind un fenomen artistic unic, caracteristic artei românești ca și frescele de la Voroneț și Sucevița.

La création pianistique de Sabin V. Drăgoi

Enea Borza

Résumé

Dans la riche création du compositeur Sabin Drăgoi (1894-1968), à côté de la création d'opéra, symphonique, chorale et vocale, ses compositions pour piano détiennent une place tout aussi importante pour l'authentique style roumain qu'il a créé. Ces créations sont: un ample Concerto pour piano et orchestre et plus de 200 pièces pour piano solo („doinas" et chansons, des colindas, suites de danses populaires, miniatures et quelques pièces inédites).

Die Klavierkompositionen von Sabin V. Drăgoi

Enea Borza

Zusammenfassung

Im umfangreichen Werk des Komponisten Sabin Drăgoi (1894-1968) nehmen seine Klavierkompositionen - neben seinen Opernkompositionen, Werken für symphonisches Orchester, für Chor und Gesang - einen bedeutenden Platz ein und zeichnen sich ebenfalls durch ihren charakteristisch rumänischen Stil aus. Diese sind: ein grossangelegtes Konzert für Klavier und Orchester und über 200 Stücke für Klaviersolo (Doinen und Lieder, Colindas, Volkstanz-Suiten, Miniaturen und einige originelle Stücke).

The pianistic creation of Sabin V. Drăgoi

Enea Borza

Summary

In the rich creation of the composer Sabin Drăgoi (1894-1968) alongside with the opera, symphonic, choral and vocal one, his piano compositions hold on in as much characteristic place for the authentic Romanian style which he had created. These are as follows: an ample Concerto for piano and orchestra and over 200 pieces for piano solo (songs, carols, suites of folk dances, miniatures and some original pieces).

PRIVIRE ASUPRA CREAȚIEI MUZICALE ROMÂNEȘTI PENTRU
INSTRUMENTE DE SUFLAT ÎN SECOLUL AL XX-LEA

Ion Boros

Creația muzicală românească contemporană în genul concertant și cameral¹ aduce un remarcabil aport la îmbogățirea repertoriului pentru instrumentele de suflat. Lucrările muzicale scrise în ultima vreme, de certă valoare artistică, contribuie în mod substanțial la lărgirea sferei de expresivitate și de tehnică instrumentală.

Dacă în trecut compozitorii au avut preocupări sporadice în domeniul muzicii concertante și camerale pentru suflători, generația de astăzi, încurajată de dezvoltarea vieții de concert și de creșterea numărului de interpreți valoroși, participă efectiv la afirmarea acestor genuri de muzică. Pe lângă tradiționalul cuplu vioară-pian, se explorează virtualitățile altor formații, în care sînt valorificate resursele expresive și tehnice ale celor mai diverse instrumente. Au apărut nu numai lucrări pentru instrumente de suflat, dar și interesante combinații ale acestora cu grupuri solistice și formații mixte (voci, coarde, suflători, percuție).

Creația lui G e o r g e E n e s c u este și în cazul instrumentelor de suflat un exemplu demn de urmat, înscriindu-se la loc de cinste în repertoriul muzicii românești și universale. Cele cîteva lucrări de dimensiuni mici apărute la începutul sec.al XX-lea² sînt piese de un caracter concertant, în care răzbate cu prisosință geniul lui Enescu. În

1. Prezenta lucrare comentează materialul amintit în: I o n B o r o ș, Repertoriul creației muzicale românești pentru instrumente de suflat și percuție, Conservatorul „G. Dima”, Cluj, 1972.

2. Cantabile și presto pentru flaut și pian, Legendă pentru trompetă și pian, Au soir, Nocturnă pentru patru trompete și pian.

compoziții ca Dixtuor pentru suflători, op.14, care „ne captivează prin seninătatea muzicii, sinceritatea expresiei și frumusețea combinațiilor contrapunctice și timbrale”³ și Simfonia de cameră pentru 12 instrumente soliste, op.33, ultima lucrare a maestrului, o muzică de sinteză, cu imagini de o rară frumusețe și suplețe, se afirmă tendința de lărgire a sferei camerale, apropierea de muzica marilor ansambluri orchestrale. Enescu a fost unul dintre puținii mari compozitori care a realizat o sinteză, o apropiere și o întrepătrundere a principiilor stilului de cameră cu cel concertant.

Concertul instrumental românesc a cunoscut o dezvoltare largă în ultimele decenii. Se poate observa o lărgire a cercului instrumentelor solistice utilizate. Pe lângă instrumentele tradiționale (pian, vioară, violoncel), o mare atenție se acordă flautului, clarinetului și oboiului; fagotul, cornul, trompeta și tuba sînt folosite și ele ca instrumente soliste în cîteva lucrări. Este regretabil că preocupările creatorilor noștri nu sînt tot atît de revelatoare și pe linia instrumentelor de alamă.

Din creațiile concertante ale compozitorilor din generația enesciană amintim Concertul pentru clarinet și orchestră de Dimitrie Cuculin și Concertul pentru flaut și orchestră de cameră de Ludovic Feldman (inițial conceput sub formă de Sonată pentru flaut și pian), foarte dificile și complexe, atît din punct de vedere al tratării instrumentale, cît și din punctul de vedere al virtuozității.

Compozitorii din generația post-enesciană au creat lucrări concertante cu un evident colorit folcloric, relevînd totodată influențe ale stilului modern. Iuliu Mureșianu ne-a lăsat un triptic concertant pentru instrumente de suflat, demonstrînd necesitatea de a se compune concerte și pentru aceste instrumente. Cele trei concerte⁴, pline de originalitate în ceea ce pri-

3. Wilhelm Berger, Ghid pentru muzica instrumentală de cameră, București, Ed. muzicală, 1965, p.339.

4. Concertino pentru corn și orchestră, în Do major, Concert pentru fagot și orchestră, în si minor, Concert pentru trompetă și orchestră, în Si bemol major.

vește îmbinarea de timbruri, sînt foarte accesibile, plăcute, de un accentuat colorit folcloric și totodată bine realizate din punct de vedere al scriiturii instrumentale.

Cîntec pentru un făuritor de cîntece pentru flaut și orchestră de coarde este un omagiu pe care Paul Constantinescu îl aduce compozitorului și prietenului său Ion Vasilescu. Lucrarea exprimă sentimente grave, cu aluzii melodice la creația celui pe care-l omagiază.

Deosebit de importantă este contribuția adusă de Alfred Mendelsohn⁵ și Tudor Ciortea⁶, care au creat lucrări concertante de adîncă inspirație și de o deosebită forță expresivă. Numeroase lucrări de un caracter concertant au fost scrise și de compozitorii: Tudor Jarda, Adalbert Winkler, Anatol Vieru, Liviu Glodeanu (concerte pentru flaut și orchestră); Mircea Basarab, Theodor Grigoriu (concerte pentru oboi și orchestră); Aurel Stroe (concert pentru clarinet și orchestră); Mihai Moldovan (concert pentru fagot și orchestră); Aurel Popa - concert pentru trompetă și orchestră. Dintre acestea, ne vom opri asupra celor creații care s-au impus în viața de concert.

Concertul pentru flaut și orchestră de Anatol Vieru ne reține atenția prin sobrietatea și concizia mijloacelor folosite, prin realizarea unor sonorități noi, îndrăznețe, prin ritmica bogată și pregnantă. Este interesant de observat cum autorul folosește procedee tehnice inovatoare. În partea a III-a a concertului, Arie, pe un singur sunet el indică în același timp glissando, tril și tremolo dental. Din punct de vedere formal, lucrarea are un caracter de suită, apelînd în alcătuirea celor patru părți la tradiționalele forme polifonice, contrastante ca mișcare și expresie: Ricerca, Toccata, Arie, Capriccio.

5. Suită concertantă pentru flaut și orchestră de coarde, Divertisment pentru corn și orchestră de coarde, Concert pentru tubă și orchestră de suflători, Partita pentru trompetă și orchestră de coarde.

6. Concert pentru clarinet și orchestră.

Concertul pentru flaut și orchestră de Liviu Glodeanu se remarcă printr-o robustă inventivitate ritmică, ce-și trage seva din ritmurile de dans popular. Compozitorul - afirmă C. Țăranu - „folosește un limbaj armonic aspru, rezultat deseori din ciocniri și acumulări polifonice ale vocilor, o orchestrație cînd compactă, cînd punctată subțire, cu efecte de culoare”⁷.

Theodor Grigoriu, în Concertul pentru dublă orchestră de cameră și oboi, îmbină elementele limbajului enescian cu unele structuri neoseriiale. Se remarcă lirismul fremătător și aspectele simfonico-dramatice care apar în partea I - tema e un bocet - și în cadrul cîntecului lung - doină -, din partea lentă. Melodia abundă în sinuozități, în cromatisme și salturi mari. Evident, acestea pun probleme deosebite din punct de vedere tehnic și de intonație, pe care interpretul solist trebuie să le rezolve.

În Concertul pentru clarinet și orchestră, Aurel Stroe prelucrează în mod ingenios folclorul românesc. Orchestrația este punctată de diferite efecte sonore surprinzătoare și de frecvențele intervenției ale unei triple formații de percuționiști.

Aurel Popa, un specialist în problemele instrumentelor de suflat, aplică în Concertul pentru trompetă și orchestră un nou element tehnic. Este vorba de acel „tremolo galben”, care constă din alternarea rapidă în legato a două sunete de aceeași înălțime, dar cu timbruri diferite, rezultate din combinarea digitațiilor⁸.

Din creația concertantă pentru două sau mai multe instrumente de suflat și orchestră menționăm lucrările compozitorilor Dumitru Capoianu - Divertisment pentru orchestră de coarde și două clarinete, Theodor Drăgulescu - Divertisment pentru două trompete, timpani și orchestră de coarde, Vasile Hărmănescu - Dublu concert pentru flaut, oboi, orchestră de coarde, percuție și

7. C o r n e l Ț ă r a n u, Etape post-enesciene, în: Lucrări de muzicologie, vol.4, Conservatorul „G.Dima”, Cluj, 1968, p.27.

8. A u r e l P o p a, De la muzica de jazz la muzica simfonică, vol.I-II-III, Ed. muzicală, București, 1965-1967.

pian, Adrian Rațiu - Concert pentru oboi, fagot și orchestră de coarde, Zoltán Aladár - Divertisment pentru orchestră de coarde și două clarinete.

Compozițiile menționate mai sus împletesc în mod fericit expresivitatea orchestrei de coarde cu elementul concertant al instrumentelor soliste.

În Dublu concert pentru flaut și oboi, Vasile Herman aplică la instrumentele soliste numeroase procedee tehnice noi, ca: slap tonque, frullato, sunete duble (armonice). Adrian Rațiu, în Concertul pentru oboi și fagot, exploatează cu finețe posibilitățile celor două instrumente protagoniste, atât de diferite sub aspectul coloritului timbral. Se remarcă frumoasele momente de cantilenă ale fagotului și virtuozitatea în registrul acut a oboiului.

Muzica de cameră instrumentală a cunoscut un proces de continuă înnoire și îmbogățire, atingând astăzi un nivel ridicat de măiestrie artistică. Compozitorii noștri au dat la iveală numeroase creații pentru instrumente solistice, pentru diverse formații instrumentale și chiar vocal-instrumentale. În acest context, este cazul să ne referim în primul rând la creația compozitorilor din generația enesciană, care, desfășurând o intensă activitate pusă în slujba căutării de noi mijloace de expresie, au adus o contribuție valoroasă la îmbogățirea genului muzicii de cameră. Tot ei sînt cei care au pus bazele dezvoltării întregii noastre muzici de mai târziu.

Un rol de seamă în acest sens l-au avut lucrările compozitorilor Dimitrie Cuculin⁹, Stan Golestan, Constantin Nottara, Mihail Andricu¹⁰, Marțian Negrea¹¹, Sabin Dră-

9. Suita pentru oboi și corn, Sonata pentru flaut și violoncel, Trio pentru clarinet, trompetă și fagot, Cvintet pentru suflători și pian.

10. Suita în trio pentru oboi, clarinet și fagot, op.34, Cvartet pentru flaut, oboi, clarinet și fagot, op.104, Octet pentru clarinet, fagot, corn și cvintet de coarde, op.8, Octet pentru instrumente de suflat, op.90.

11. Cîntec de martie (Syrinx) - piesă pentru flaut solo, Suita pentru clarinet și pian, op.27.

g o i¹², L u d o v i c F e l d m a n¹³.

În cele două lucrări-Sonata pentru flaut și pian și Egloga pentru clarinet și pian-, Stan Golestan valorifică în bună măsură cîntecul popular românesc și explorează cu rafinament artistic posibilitățile tehnice și expresive ale acestor instrumente. Nonetul pentru suflători și coarde de Constantin Nottara, deosebit de expresiv, s-a impus și pe plan internațional, datorită valoroasei interpretări realizate de „Nonetul ceh”.

În numeroasele lucrări pentru instrumente de suflat, muzica lui Mihail Andricu este foarte apropiată de diatonismul modal și simplitatea cîntecului popular românesc. Ne reține în-deosebi atenția înclinația autorului „spre crearea unor lucrări de un climat mai intim, străbătut de un senin colorit pastoral și cu o expresie lirică predominantă”¹⁴.

Compozitorii din generația postenesciană, preluînd moștenirea artistică a predecesorilor lor, au adus un aport remarcabil la îmbogățirea limbajului muzical, contribuind de asemenea la apropierea muzicii de înțelegerea celor mulți.

În creația compozitorului S i g i s m u n d T o d u ț ă, exponent de frunte al muzicii românești, se remarcă cele două sonate (Sonata pentru flaut și pian, Sonata pentru oboi și pian), binecunoscute din frecventele interpretări în public, la radio sau pe discuri. În ambele sonate - așa cum arată Wilhelm Berger - „ecoul folclorului ardelean se integrează în ansamblul unei gândiri riguroase, în care mijloacele scriiturii contrapunctice și ale armoniei modale se profilează în prim plan”¹⁵.

Sonata pentru flaut și pian ne poartă în lumea imaginilor din copilărie. „Plaiurile satului, Lunca Mureșului, evocările din vremi de demult, povestite prin unduirile monotone

12. Dixtuorul pentru instrumente de suflat, coarde și pian.

13. Burlescă pentru flaut și pian, Suită de concert pentru flaut și pian, Cvintet pentru suflători.

14. D. P o p o v i c i, Muzica românească contemporană, Ed. muzicală, București, 1970, p.43.

15. W. B e r g e r, op.cit., p.368.

ale fluierului, ritmul aprins al horelor"¹⁶, iată câteva din datele conținutului de imagini al acestei sonate, comentate de însuși autorul lucrării.

Sonata pentru oboi și pian se distinge prin lirismul senin și duios ce domină întreaga lucrare. După cum bine observa Vasile Herman, „totul este scaldat într-o lumină ce izvorește din diatonismul modal de factură net folclorică"¹⁷.

Dintre numeroasele lucrări pe care le-a lăsat Alfred Mendelsohn¹⁸, un interes aparte îl prezintă cele 7 miniaturi pentru cvintet de suflători, scrise cu o remarcabilă concizie, și Sonata pentru corn solo, deosebit de complexă și de bogată în elemente inovatoare pe planul scriiturii instrumentale. De asemenea, în această din urmă lucrare este interesant de observat modalitatea folosită de autor pentru a realiza discursul în stil fugat la un instrument monodic cum este cornul. Specificului polifonic i se păstrează integritatea și prin particularizarea timbrală a vocilor, prin aplicarea unei tehnici speciale de producere a sunetului.

Printre compozitorii care s-au apropiat în mod deosebit de creația pentru instrumente de suflat se află și Tudor Ciortea. Muzica de cameră, atât cea instrumentală cât și cea vocală, precumpănește în creația sa¹⁹. În Sonata pentru flaut și pian, autorul folosește procedee tehnice specifice instrumentului (arpegii, tril), precum și formule melodico-ritmice foarte variate, prin care colorează discursul muzical.

Cu totul altă înfățișare are Sonata pentru clarinet și pian, una din cele mai reușite lucrări ale compozitorului. Aici în-

16. T. G r i g o r i u și A. S t r o e, Muzica de cameră, în: Muzica, București, nr.8/1964, p.18.

17. V. H e r m a n, S. T o d u ț ă, în: Muzica, București, nr.6/1965, p.25.

18. Trio pentru flaut, oboi și clarinet, 10 piese scurte pentru flaut și pian, 6 pasteluri pentru oboi și pian, Sonata concertantă pentru clarinet și pian, 10 piese pentru fagot și pian, Arie și Giga pentru corn și pian, 6 studii pentru cvintet de suflători, 7 studii pentru cvartet de tromboni, 5 piese pentru clarinet și pian, Cîntec de seară și joc, pentru clarinet și pian.

19. Canzona și Burlesca pentru corn și pian și Cvintet pentru suflători de alamă se alătură titlurilor comentate în text.

tălmnim o substanță melodică mai bogată, armonii colorate dense, precum și diferite procedee ale scriiturii polifonice.

Sonata pentru trompetă și pian, alcătuită din trei părți, este deosebit de concisă și antrenantă. Se remarcă tema principală a părții I, care are un vădit caracter de semnal, și atmosfera apăsătoare a Elegiei (partea a II-a), unde autorul încredințează trompetei - instrument cu o sonoritate în general expansivă - o melodie de ritual popular tragic (bocet).

Deși are la bază un program enunțat, Octetul pentru cvintet de suflători, violă, violoncel și pian, inspirat din cunoscuta poveste populară despre isprăvile lui Păcală, nu urmărește a dălii textul literar, ci se slujește de el pentru a caracteriza și exprima starea sufletească a personajelor. Programul are menirea să ajute auditorul la înțelegerea conținutului expresiv.

Preocupat de găsirea unor noi modalități de exprimare și de apropierea muzicii de cameră de marele public, Tudor Ciortea compune printre altele și lucrări pentru diferite formații vocal-instrumentale, de o evidentă inspirație folclorică, sub raport melodic, atrăgătoare prin autenticitatea lirismului lor²⁰.

Deși mai puțin numeroase, lucrările unor compozitori ca: Liviu Comăș²¹, Liviu Rusu²², Dinu Lipatti²³, Paul Jeleșcu²⁴, Paul Constantinescu,

20. Trei istorioare despre vînt pentru voce, pian și flaut (versuri de F. Garcia Lorca), Cîntec în doi, Madrigal pentru soprană, bariton, flaut și violoncel (versuri de Luciano Blaga), Balada fiului pierdut, pentru trei soprane, clarinet, violoncel și harpă (versuri de Luciano Blaga), Madrigal pentru cvartet vocal, corn și pian (versuri de Tudor Arghezi).

21. Divertisment pentru cvintet de suflători.

22. Sonata pentru clarinet și pian, Cinci poeme pentru mezzosoprană și flaut (versuri de Ion Pilliat).

23. Aubade pentru cvartet de suflători, Introducere și Allegro pentru flaut solo (lucrarea este nepublicată; manuscrisul se află în Biblioteca Academiei Române).

24. Suita pentru clarinet și pian, Sonatina pentru oboi și pian, Rapsodia dobrogeană pentru fagot și pian, 12 variațiuni și Fuga pentru cvintet de suflători.

aduc o importantă și valoroasă contribuție la îmbogățirea repertoriului muzicii de cameră pentru suflători, datorită problemelor complexe de scriitură instrumentală pe care le oferă interpreților. Astfel, în Sonata pentru clarinet și pian de Liviu Comes, pentru a realiza cât mai colorat acel „lontano” din partea a II-a, autorul aplică surdina la clarinet - procedeu inedit la acest instrument. De asemenea, ingenioasă ni se pare a fi alegerea instrumentelor în cele două lucrări ale lui Paul Constantinescu. Așa, de pildă, în Cvintet, vioara, cu timbrul ei cald, este încadrată de sonoritățile înscrise ale flautului și oboiului și de culorile catifelate ale clarinetului și fagotului. Cealaltă lucrare, Din cătănie, ne reține atenția prin bogatul aparat instrumental folosit (2 trompete, 2 corni, trombon, baterie și pian), dar mai ales prin umorul pitoresc cu nuanțe de ironie și grotesc al celor trei caricaturi muzicale, sugestiv intitulate: „Jalea recrutului”, „Balul reangajaților”, „Marș forțat”. Aici întâlnim intonații și procedee tehnice specifice instrumentelor respective, care sînt tratate de autor cu multă fantezie.

Aurel Popa a dat la iveală numeroase piese pentru suflători, interesante din punct de vedere al problemelor de tehnică instrumentală și al combinațiilor timbrale²⁵. Nu mai puțin importante, prin valoarea lor - mai ales didactică - sînt și lucrările compozitorilor G a b r i e l J o d á l²⁶ și V a s i l e J i a n u²⁷.

Lucrările muzicale ale creatorilor din generația mijlocie

-
25. Introducere și temă cu variațiuni pentru clarinet și pian, Două piese pentru corn și pian, Cîntec și joc pentru trompetă și pian, Temă cu variațiuni în stil popular pentru trompetă și pian, Cinci piese mici pentru trompetă și pian, Toccata pentru două trompete, Cvintet pentru alămuri
26. Suita pentru flaut și pian, Introducere și Scherzo pentru fagot și pian, Suită pentru cvintet de suflători, Trei piese pentru cvintet de suflători, Trei nocturne pentru flaut, clarinet, violă, violoncel și pian.
27. Preludiu și Ligaudou pentru clarinet și pian, Trio pentru fagoți, Pastorală pentru cvartet de suflători, Divertisment în stil românesc pentru cvintet de suflători, Suita brevis pentru cvintet de suflători, Suita clasică pentru cvintet de suflători.

și tînără - formată în anii de după Eliberarea patriei - se remarcă, în ciuda unei mari varietăți stilistice, prin unitatea conținutului lor, fapt datorat inspirației compozitorilor din folclorul românesc, ca și din realitățile specifice epocii noastre. O bună parte din aceste creații sînt axate pe procedeele componistice tradiționale, clasice sau romantice, dar multe din ele experimentează cu succes și mijloace de expresie mai noi, contemporane, prin care valorifică folclorul nostru muzical.

În acest context se înscriu lucrările compozitorilor: Dumitru Bughici²⁸, Liviu Ionescu²⁹, Ștefan Mangoianu³⁰, Carmen Petra-Basacopol³¹, Cornel Trăilescu³², Zoltán Aladár³³.

Sonata pentru flaut și harpă de Carmen Petra-Basacopol se bucură de aprecieri unanime, fiind o realizare remarcabilă. Sînt demne de relevat varietatea de culori obținută din îmbinările instrumentale, momentele lirice și improvizatorice din partea întîii și melodia doinită a flautului în partea a II-a, valurile de arpegii care domină acompaniamentul harpei. Foarte sugestive pentru conținutul emoțional al muzicii sînt titlurile alese de autoare pentru cele cinci părți ale suitei: „De început”, „Cîntec de dragoste”, „Joc”, „Pastorală”, „Cîntec de bucurie”.

Din creația lui Cornel Trăilescu ne reține atenția Cvintetul de suflători, a cărui expresie de bază este lirică, realizată prin nuanțe variate și imbinări timbrale viu colorate.

28. Fantezie pentru trompetă și pian, op.13, Fantezie ritmică pentru oboi, clarinet și fagot, op.30, nr.3, Mic divertisment pentru sextet instrumental, op.30, nr.2 (clarinet, vioară, violă, violoncel, pian și percuție).

29. Sonatina pentru flaut și pian.

30. Burlescă, studiu de expresie pentru șase instrumente de suflat, pian și percuție.

31. Suita pentru flaut și pian, Trei schite pentru oboi și pian op.7, nr.2, Concertino pentru harpă, cvintet de suflători, contrabas și xilofon, op.30.

32. Sonata pentru oboi și pian

33. Sonata pentru pian și fagot, Monosonata pentru clarinet solo, Nonet pentru corde și suflători.

Muzica de cameră a compozitorilor Wilhelm Bergger³⁴, Dumitru Capoianu³⁵, Walter Mihai Klepper³⁶, Myriam Marbé³⁷, Adalbert Winkler³⁸ este puternic influențată de spiritul nou al artei muzicale a epocii noastre. În creațiile acestor compozitori, avem de-a face cu alt tip de melodie, mai sinuoasă și cu o cantabilitate mai puțin senină, mai puțin edulcorată, de o expresie mai aspră, mai virilă. Ei se îndreaptă cu curaj spre o creație polifonică evoluată, în care armonia este o rezultată a suprapunerii diverselor și viguroaselor linii polifonice³⁹. Din punct de vedere al mijloacelor de expresie, sînt valorificate cu succes modalismul larg cromatic, o ritmică variată ce integrează formule folclorice cu savuroase poliritmii și polimetrii, iar în privința instrumentației se remarcă o bogată fantezie.

Deosebit de importantă și valoroasă este creația compozitorilor care sînt puternic influențați de serialism, aleatorism și „soluția Xenakis”. Aceștia, aprecia muzicologul Doru Popovici, după ce și-au însușit în chip strălucit meșteșugul clasic, au trecut prin diferite etape creatoare, „legate de neoclasicismul și neobarocul muzical, de un serialism mai liber, apoi sever, integral, de procedee aleatorice și matematice, însă aproape întotdeauna grefate pe un fundal comun: o certă sensibilitate artistică autohtonă⁴⁰”.

Dan Constantinescu⁴¹ a pornit de la o concepție componistică de tradiție clasică autohtonă și universală spre una modernă, cultivată de marea majoritate a compozitorilor noștri de azi. El a compus prima lucrare alea-

34. Cvartet pentru instrumente de suflat, Sonata pentru flaut, violă și violoncel, Nonet pentru coarde și suflători.

35. Cvintet de suflători.

36. Sonata pentru flaut și violă.

37. Sonata pentru clarinet și pian.

38. Dialog pentru clarinet și pian, Sonata pentru clarinet și pian, Sextet pentru instrumente de suflat și pian.

39. D. Popovici, op.cit., pp. 71-72.

40. D. Popovici, op.cit., p.84.

41. Sonata pentru flaut și pian, Sonata pentru oboi și pian, Simfonia de cameră pentru coarde și suflători.

torică în țara noastră, Trio pentru pian, vioară și clarinet, la care se alătură și Sonata pentru clarinet și pian, creată în același spirit. Ambele lucrări conving prin expresia lirică și echilibrul planurilor sonore. În Trio, structurile dintr-o anumită serie sînt dispuse în așa fel încît oferă interpreților posibilitatea opțiunii pentru versiunea care le convine cel mai bine. De asemenea, autorul aplică la clarinet cîteva glissandouri la intervale îndepărtate. E un procedeu tehnic deosebit de dificil, căruia i se mai adaugă și solici-tarea celor trei interpreți de a cînta la instrumente de percuție, în scopul diversificării expresiei coloristice și rit-mice.

Liviu Glodeanu, al cărui temperament artistic relevă o a-numită rigoare expresivă, a păstrat o permanentă legătură cu folclorul românesc. Dacă în Sonata pentru clarinet și pian se simt oarecare influențe bartókiene și stravinskiene, în Voca-lize pentru soprană, flaut, violă și percuție, op.15, compo-zitorul se îndreaptă spre o „densă și expresivă fuziune serial-modală”⁴². Invențiunile pentru cvintet de suflători și percu-ție, op.14, ne relevă noi resurse ale limbajului său, îmbogățit mai ales în privința varietății ritmice.

M i r c e a I s t r a t e se remarcă prin sobrietatea meșteșugului componistic. În Sonata pentru flaut și pian ex-perimentează unele procedee ale postimpresionismului francez cu o tonalitate mult lărgită, ca apoi, în Sonata pentru oboi și pian, să apeleze la un neobaroc cu elemente ale tehnicii seriale. O bogată fantezie instrumentală și o atrăgătoare îm-binare de timbruri pune în evidență autorul în „Burlescă” - Concert de cameră pentru cinci instrumente (oboi, clarinet, fagot, violină și contrabas). Muzica este concertantă, înru-dită cu genul divertismentului, de influență neoclastică stra-vinskiană. Ne reține atenția un element nou la clarinet, „slap tonque”, care imprimă momentului respectiv pregnanță din punct de vedere sonor și coloristic.

In compozițiile sale pentru suflători, Ș t e f a n N i -

42.D. P o p o v i c i, op.cit., p.86.

c u l e s c u ⁴³ evoluează de la un sobru neobaroc hindemithian (Sonata pentru clarinet și pian) spre un serialism integral, cu admirabile structuri (Invențiuni pentru clarinet și pian și Simfonii pentru 15 instrumente soliste). Lirismul specific al autorului transpare și în Sonata pentru clarinet și pian, o muzică sobră, expresivă. Cantata a III-a, concepută pentru voce și cvintet de suflători, conține o foarte interesantă heterofonie, în care deslușim, după cum observă Cornel Țăranu, „proiectarea îndepărtată a limbii noastre muzicale originare”⁴⁴

Invențiunile pentru clarinet și pian se remarcă prin organizare structurală totală, evitând polifonia imitativă clasică și elementele morfologice tradiționale. Aici forma se conturează „cu ajutorul acumulării și rarefierii controlate a energiei sonore, creindu-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 izbuteste să-i conducă discursul muzical, apare perfect încheată, logică, desfășurată după cele mai bune exemple ale tradiției”⁴⁵.

T i b e r i u O l a h a scris câteva lucrări valoroase și pentru instrumente de suflat⁴⁶. Sonata pentru clarinet solo, este, poate, cea mai importantă creație de cameră a compozitorului. Sonata are vizibile afinități cu cîntecul lung, datorită elementului melismatic și a notelor largi ce par a delimita liniile melodice. În fugato, cele două voci prind contur cu ajutorul polifoniei latente, prin alternarea dintre registre (acut-mediu), dintre nunațe (f-mp), dintre modalitățile de atac (slap-tonque și ordinario).

43. Triplum pentru flaut, violoncel și pian, Cantata a III-a, „Răscruce”, pentru mezzo-soprană și cinci suflători de lemn (flaut, oboi, corn englez, clarinet, clarinet bas) sau Sextet pentru instrumente de suflat (cu trompetă în do, care înlocuiește vocea).

44. C. Țăranu, op.cit., p.32.

45. V. H e r m e n, Raportul dintre formă și structură în noua creație muzicală românească, în: Lucrări de muzicologie, vol.3, Conservatorul „G.Dima”, Cluj, 1967, p.23.

46. Trio pentru vioară, clarinet și pian, Echinocții, trio pentru voce, clarinet și pian.

Materialul tematic este de tip modal, inițial concis exprimat, iar apoi larg dezvoltat.

Celelalte lucrări ale autorului ne dezvăluie o bogată fantazie timbrală, siguranță în minuirea formelor și a tratării instrumentale. Invocație (pentru vioară, violă, violoncel, clarinet, pian și percuție) impresionează prin rigurozitatea scriiturii și prin ideea de a adăuga, la începutul și sfârșitul lucrării, pasaje executate de membrii formației la fluiere. De asemenea, este interesant efectul realizat de clarinetist, care cîntă cu instrumentul îndreptat spre cutia de rezonanță a pianului, provocînd astfel un ecou al coardelor acestuia.

Aurel Stroe compune un Trio pentru oboi, clarinet și fagot, lucrare de tinerețe, influențată de un expresiv neoclasicism. Predilecția autorului pentru trombon se concretizează în două lucrări: cantata Numai prin timp poate fi timpul cucerit, Poem pentru bariton, orgă, patru tromboni și patru gonguri și Grădina structurilor pentru bariton, trio de coarde, clavecin, trombon și bandă magnetică⁴⁷. Cantata se distinge prin frumusețea și sobrietatea liniei vocale, precum și prin paralelismul de planuri cu continuuul trombonilor și orgii.

Creația de muzică de cameră a compozitorului Anatol Vieru⁴⁸ se distinge prin originalitatea stilului ei, legat organic de o complexă viziune modală, și prin măiestria tehnică. Piesa Rezonanțe Bacovia pentru flaut solo și bandă magnetică este o lucrare cuceritoare, în care „flautul intră în canon aleatoric cu propria sa imprimare pe bandă”⁴⁹. Cantata Lupta cu inerția reprezintă două cicluri de lieduri pe versuri de G. B a c o v i a și N. L a b i ș, care alternează cu un trio instrumental. Este o muzică sobră, densă, atât în expresie, cât și în conținut.

Vasile Herman a scris numeroase lucrări în care instrumentele de suflat și cele de percuție au un rol important. Amin-

47. Vezi ampla analiză a lui F r e d P o p o v i c i, Grădina structurilor de A. Stroe, în: Muzica, București, nr. 5/1976.

48. Două piese mici pentru trompetă și pian, Cvartet pentru clarinet, corn, percuție și balerină, Cvintet pentru clarinet și cvartet de coarde.

49. D. P o p o v i c i, op.cit., p.95.

tim din creația sa⁵⁰ lucrarea Variante pentru două clarinete, pian și percuție, care folosește preponderent tehnici variaționale pe plan melodic și impune o ritmică plină de interes. În dorința de a sugera conținutul emoțional al muzicii, autorul alege pentru cele cinci părți ale piesei următoarele titluri: „Ostinato”, „Interpolații”, „Contrapunct”, „Heterocromie”, „Burlescă”. Este, credem, edificator în acest sens dialogul imitativ al clarinetelor din „Contrapunct” sau prezența unor elemente coloristice-timbrale în „Heterocromie”. În „Burlescă”, afirmă Cornel Țăranu, „descifrăm cel mai clar intenția autorului de a îmbina scriitura serială severă cu ritmurile asimetrice și elementele intonaționale caracteristice muzicii populare”⁵¹.

Monofonii pentru oboi solo, o lucrare mai recentă a lui Vasile Herman, reprezintă un ciclu de cinci invențiuni libere, ca metrică și ca limbaj, desfășurându-se într-o lume modală bogat cromatizată. Autorul folosește resursele coloristice ale instrumentului cu deplin meșteșug și fantezie.

Din creația compozitorului Cornel Țăranu⁵², Sonata pentru flaut și pian constituie o realizare remarcabilă, care se distinge înainte de toate prin expresivitatea materialului tematic din partea I, Andante rubato. Aici, recitative lirice de un caracter improvizatoric sînt expuse și continuate alternativ de flaut și pian.

În Sonata pentru oboi și pian se relevă o înnoire a stilului. După cum remarcă W. Berger, „sonoritățile sînt mai aspre, structurile acordice mai complexe, crispate, motivele generatoare - concepute în spiritul modalismului contemporan - se supun unor modificări substanțiale, iar formele tind a se de-

50. Sonata pentru flaut și pian, Melopee pentru flaut solo, Sonata-baladă pentru oboi și pian, Aforisme pentru oboi și pian, Episoade pentru flaut, marimbafon, vibrafon și percuție.

51. C. Țăranu, op.cit., p.37.

52. Improvizatie pentru flaut solo, Poem - sonată pentru clarinet și pian, Patul lui Procust, Cantata de cameră pentru bariton solo, violă, clarinet și pian, Dialoguri pentru sase (flaut, clarinet, trompetă, vibrafon, percuție și pian), Schițe pentru voce și cinci instrumente (clarinet, vioară, violă, violoncel și pian).

taşa de rigorile principiilor tradiţionale"⁵³.

Intr-o recentă lucrare, Improvizaţie pentru clarinet solo, autorul utilizează sunete armonice care se produc prin procedee complexe de emisie a sunetului şi prin aplicarea unor grifuri speciale. Incontestabil, tehnica acestui efect sonor este deosebit de dificilă, şi ar fi de dorit ca specialiştii să-i codifice virtualităţile sugerate de compozitor în semiogramă.

In lucrările sale⁵⁴, Dan Voiculescu explorează cu deplin rafinament posibilităţile tehnice ale instrumentelor de suflat. El atestă un meşteşug componistic deplin, afirmându-se „ca un creator original, dând expresie unei structuri sufleteşti complexe, moderne”⁵⁵.

Compoziţiile lui Eduard Terényi⁵⁶, Hans Peter Türk⁵⁷ şi Adrian Pop⁵⁸ se remarcă prin conţinutul lor modern şi dificultăţile tehnice pe care interpretul este nevoit să le învingă.

Dacă viaţa muzicală românească s-a bucurat de frumoase rezultate în domeniul interpretării, aceasta se datorează şi faptului că au existat instrumentişti şi pedagogi de prim rang, care au contribuit din plin la înflorirea fără precedent a vieţii noastre concertistice. În multe cazuri, valoroşii noştri interpreţi au exercitat o influenţă stimulatorie asupra compozitorilor, determinându-i să scrie lucrări solistice sau camerale pentru ansamblurile instrumentale din care făceau parte.

Drumul evolutiv al creaţiei muzicale româneşti ne îndrep-

53. W. Bergner, op.cit., p.388.

54. Piccola sonata pentru flaut solo, Sonatina pentru oboi şi pian, Sonata pentru clarinet solo, Simfonie de toamnă pentru soprana şi formaţia camerală, Cântări pentru bariton, oboi şi percuţie.

55. D. Popovici, op.cit., p.99.

56. Preludiu nr.1 pentru flaut solo, Cantata lirică, cicluri de lieduri pentru voce şi flaut, Dansuri galante pentru flaut, oboi, violoncel şi clavicin.

57. Suita pentru clarinet solo, Trio pentru oboi, clarinet şi fagot, Trei piese pentru cvintet de suflători, Echo pentru flaut, oboi, violoncel şi clavicin.

58. Triosonata.

tărește să credem că în viitor vom asista la apariția a noi și valoroase lucrări pentru instrumente de suflat, care vor îmbogăți repertoriul nostru artistic.

La création musicale roumaine pour cuivres et bois
au XX-e siècle

Ion Boroș

Résumé

Parcourant les principales étapes de l'évolution des genres concertant et caméral, l'auteur présente et examine une série d'oeuvres qui se sont imposées dans la vie de concert dans notre pays et à l'étranger. On souligne aussi la contribution de ces oeuvres à l'évolution de la sphère d'expressivité et de la technique instrumentale.

Das rumänische Musikschaffen für Blasinstrumente im XX. Jh.

Ion Boroș

Zusammenfassung

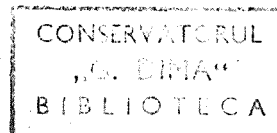
Indem der Verfasser die wichtigsten Entwicklungsstufen der Konzert- und Kammermusikgattungen umreist, analysiert er eine Reihe von Werken, die sich im Konzertleben unseres Landes als auch ausserhalb seiner Grenzen behauptet haben. Gleichzeitig unterstreicht er den Beitrag, den diese musikalischen Werke in der Entwicklung der Ausdruckssphäre und der instrumentalen Technik geleistet haben.

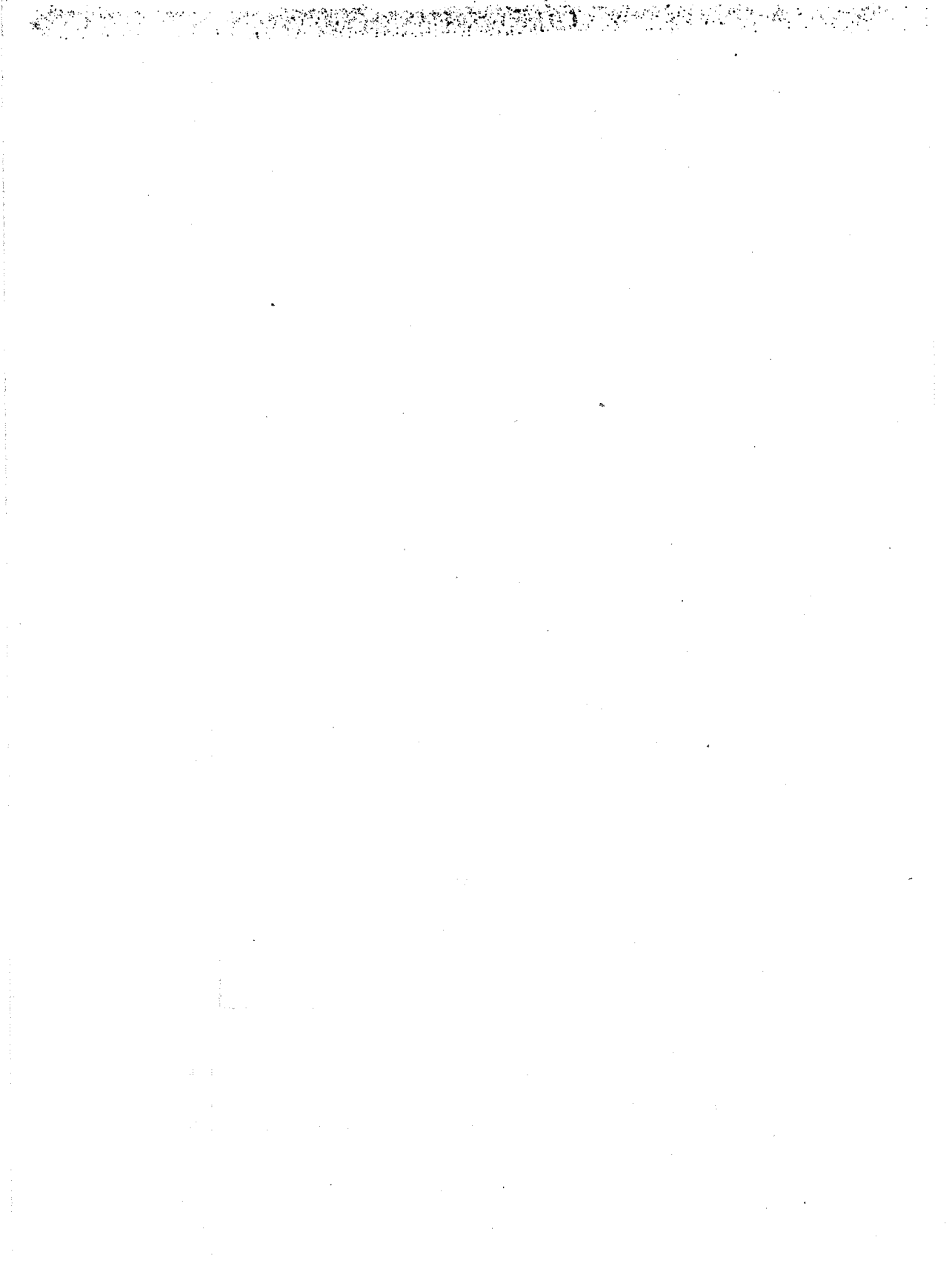
The Romanian musical creation for wind instruments in the
20-th century

Ion Boroș

Summary

Going over the main stages in the evolution of the concert and chamber genres, the author presents and examines a number of works which have asserted themselves in the concert life, in the country and abroad. The author also points out the contribution brought about by these works in the development of the scope of expressiveness and instrumental technique.





FATA ÎN FATA CU UNELE ANTICATEGORII ESTETICE

Ștefan Angi

Așa-zisele anticategorii estetice fac parte din ansamblul conceptual analitic al operelor și activităților artistice condiționate în sfera culturii estetice. Prefixul a n t i se referă, bineînțeles, nu la negarea însăși a categoriei în cauză, ci la antisemnificația ontică și gnozeologică a acesteia, privită în cadrul creației și receptării. Când spunem „diletant”, de exemplu, ne exprimăm cu ajutorul unei anticategorii estetice, în sensul evidențierii unui conținut referitor la „lipsă de pregătire și seriozitate într-un domeniu de activitate”, la „superficialitate”¹, combătînd fenomenul circumscris în această semnificație a categoriei respective. La prima vedere, gratuită, etimologia noastră devine esențială în momentul în care atacăm semnificația anticategoriilor estetice de pe pozițiile filozofiei lingvistice și ale logicii dialectice. Bunăoară, sensul ontic al antisemnificațiilor vizează însăși existența reală a unor stări de fapt din cultura estetică, ceea ce necesită cuprinderea lor în concepte și noțiuni analitice cu caracter istoric și structural. Accepțiunea ontică a anticategoriilor vizează deci apartenența lor la sfera esteticului, iar întrebuintarea lor analitică va atrage după sine, credem, dezvăluirea stratificată a antisemnificațiilor estetice dedublate de la ontic la gnostic, de la existența lor antinomică la conceptualizarea lor antitetică, și anume: a) vizează pe plan ontic fenomene ce nu cadrează cu autenticitatea culturii estetice respective, ba mai mult, sînt fățiș în detrimentul acestora; degradează sfera valorică a componentelor sale, fie vorba de elemente creative (opere) și interpretative („al doilea act de creație”), fie vorba de cele ale însușirii de către public (recep-

1. Fl. M a r e u, C. M a n e c a, Dicționar de neologisme, ediția a III-a, Ed. Academiei, București, 1978, p. 346.

tare); b) totodată, anticategoriile dezvăluie inerent incompatibilitatea elementelor componente ale propriului lor conținut, care va deveni astfel critic și supradeterminat. Deci categoriile purtătoare de esență ale unui fenomen negativ (sens ontic) devin și ele negative, în consensul lor analitic, și se vor condiționa drept anticategorii. Precum se observă, apare aici o atractivă dar critică paralelă între planurile existenței estetice și cele ale analizelor științifice: între incompatibilitatea momentelor existențiale ale unor punctiformități (discontinuități) din sfera esteticului cu întregul (continuitatea), pe de o parte, iar pe de alta - între surprinderea incompatibilității în cadrul succesiunilor acestor antisemnificații în sintagme care se contopesc pînă la urmă într-un singur concept, evidențiind însă și în continuare incompatibilitatea fenomenului vizat în și prin caracterul dinamic, antitetic al conținutului lor.

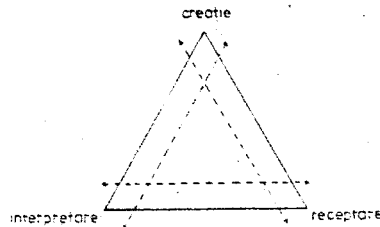
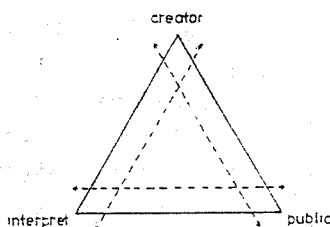
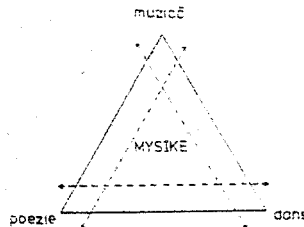
Nevinovata analiză a anticategoriilor va deschide pînă la urmă perspectivele nu numai ale întrebuirii acestora (planul categorial), ci va jalona inclusiv direcția deznodămîntului antinomiilor și contrariilor, al cărei recul a generat în ultimă instanță apariția anticategoriilor.

Din cele constatate pînă în prezent rezultă pe plan ontic că sursa primară (faptică, existențială) a acestor antisemnificații provine din însăși discontinuitatea sferei culturii estetice. Bunăoară, unele momente ale esteticului, în anumite contexte structurale și mai ales în cadrul mutațiilor istorice ale acestora, apar fie ca depășite, fie ca anticipate, în orice caz ca intolerante față de continuitate, postulîndu-se, am putea spune, ca anticorpurii față de fizionomia întregului. Astfel, conceptul de *a m a t o r*, în contextul istoric al secolelor XV-XVIII, avea o semnificație mult mai pozitivă decît în întrebuirărea sa de astăzi, încărcată cu accente peiorative mai mult sau mai puțin semnificative epoci noastre, mai ales dacă vorbim despre muzică. Se știe că amatorul înseamnă „cel care manifestă o plăcere deosebită, o predilecție pentru ceva; cel căruia îi place o artă, un sport, o meserie etc., dar de care se ocupă pentru propria sa plăcere, fără a o exercita ca profesionist”². Dacă aplicăm această semnificație a conceptu-

2. Idem, p. 52.

lui la epoca barocului și chiar la clasicismul muzical, rezultă că predilecția amatorului a fost una nu numai autentică, dar și nobilă - în sensul cel mai pozitiv al cuvîntului. Dacă ne gîndim la formațiile de orchestră și corale existente atît pe plan sacral cît și profan în viața muzicală bisericească și, respectiv, de curte - inclusiv ale unor societăți și bresle din orașele Italiei, Franței și Germaniei -, rezultă că amatorismul s-a distins de profesionalism numai în sensul „neexercitării ca profesionist” a activității respective. Iminența degradării etalonului valoric lipsea cu desăvîrșire; ba mai mult, amatorismul anilor 1600-1800 a contribuit organic la instituirea unei culturi artistice muzicale active, la educarea gustului muzical, bazîndu-se nu numai pe simpla și - am putea spune - mai mult pasiva receptare a operelor muzicale create și interpretate, ci, mai întîi, la participarea efectivă a acestuia la realizarea valorilor intrinseci ale muzicii respective.

Iar dacă am parcurge un drum și mai lung din trecut, pînă la geneza culturii estetice, am putea constata că la începutul orînduirilor sociale desprinse din epoca primitivă întîlnim un sincretism al triadei muzică-interpret-public, în cel puțin triplul sens al cuvîntului: a) sincretismul ternar al muzicii



cu poezia și dansul păstrîndu-și intim organicitatea sincretică

a lui „mysike” (artele muzelor); b) triumphiul dublu al raporturilor creator/creație - interpret/interpretare - public/receptare; aceste triumphiuri oglindesc sincretismul creației și al creatorului, al interpretării și al interpretului, al recepției și al publicului; ele sînt, bineînțeles, interdependente - în sensul în care creatorul este și interpret, și, de multe ori, și public (își cîntă sieși). Surprindem astfel sfîrșitul filonului sincretismului de altădată într-un moment de îngemănare (mai bine zis de menținere a integrității) creației, interpretării și recepției. Acest moment de dezvoltare structural-generativă suprapune congruent și semnificația noțiunii de amator cu cea a profesionistului, lipsindu-le și pe una și pe cealaltă atît de accente divizionare, cît și, mai ales, de cele peiorative. Dacă realizăm aceeași incursiune după secolele XV-XVIII, constatăm că „în perioada neprielnică artelor”³, precum desemna H e g e l secolul trecut, și, mai mult, în prezentul culturii estetice contemporane, semnificația conceptului de amator se polarizează din ce în ce mai mult în evidențierea și opunerea exercitării acestei activități ca non-profesioniste față de cea profesionistă, supradeterminînd cu antisemnificații ale nepriceperii, ale jumătăților de măsură în educarea artistică și estetică a amatorului, demascînd paradoxul prevalării unui nimf potrivit căruia amatorul ar fi, chipurile, în stare să aibă măiestria activității artistice ... fără să și-o însușească. Pe undele iluzorii ale acestei atitudini se poate resimți ceva din nostalgia veșnică față de cel ce se închistază într-un Eldorado de neatins de către cei neinițiați în mai multe privințe: lupta romantică împotriva capitulării față de neîmplinirea de sine (neajungerea din urmă pe sine), evitarea conștientizării dramatice a ermetismului singularității față de rezultatele polivalente ale prezentului în știință, în tehnică și, ceea ce este mai jalnic, în artă, - atitudini ce evocă latent dinamismul iluzoriu al dialecticii realului identic și a virtualului imaginar din sincretismul de altădată. Tocmai de aceea, nu-i de mirare că, pe planul analizelor raționale „la rece”, noțiunea de amator va ceda, la un moment dat,

3. Cf. G. W. F. H e g e l, Prelegeri de estetică, 2 vol., Ed. Academiei, București, 1966.

locul conceptului de diletant, care, precum am văzut, subliniază lipsa pregătirii de specialitate, încărcînd această semnificație și cu o crasă caracterizare de superficial.

Amator și/sau diletant sînt accepțiuni ale antisemnificației estetice privitoare fie la creator, fie la interpret. În același pol al cîmpului estetic întîlnim și cel de-al treilea component al anticonținutului, care vizează publicul.

După diferențierea treptată a sincretismului de altădată al lui „mysike”, apar dihotomii vădite între raporturile inițial-latente și organice ale triadei antice creator-interpret-public. Distingem cel puțin două momente ale polarizării în sfera muzicii, și anume: a) polarizarea între opera muzicală și public și b) medierea acestora în urma intercalării celei de a treia verigi - interpretarea. Desigur, intimitatea și autenticitatea receptării în cadrul sincretismului stă în afara oricărei discuții. După diferențierea lui „mysike” în poezie, în muzică și în dans, iar, pe de altă parte, a muzicii în creație muzicală și în interpretare muzicală, publicul (precum și creatorul, respectiv interpretul) va manifesta o atitudine din ce în ce mai de-sine-stătătoare față de fenomenul muzical ce i se oferă în cadrul creației și al interpretării. Această poziție de-sine-stătătoare își menține etalonul de autenticitate atîta timp cît accesibilitatea este și poate fi condiționată fie din partea publicului (un gust bine format), fie din partea creatorilor și interpreților (autenticitatea creației și a interpretării). Însă, în momentul în care condiționarea dublă (artist-public) a etalonului autentic devine știrbită, fie dintr-un motiv, fie din altul, publicul încetează de a mai fi public în sensul propriu al cuvîntului. Întîlnim din nou transferul conținutului inițial al conceptului într-o anume antisemnificație, ca de pildă cea a snobismului. Așadar, sînt epoci în care, din diferite motive (sociologic analizabile), publicul nu mai rezistă criteriilor de înțelegere și de însușire a operelor create și interpretate; totuși, asemenea autorului supradeterminat, el încearcă cu orice preț menținerea iluziei (pentru sine) că înțelege, chipurile, perfect mesajul operelor comunicate. Această iluzie îmbracă apoi forme chiar tragicomice, care l-au inspirat pe A d o r n o să realizeze o tipologie a gustului muzical în cultura contemporană occidentală (despre care am

vorbit cu alte ocazii⁴). Nu degeaba au fost criticate încă din secolul trecut concertele „costumate”, în care a prevalat parada modei în detrimentul mesajului muzical, folosindu-l drept pretext de întâlnire socialmente legitimă a snobilor. (Nici festivalurile muzicale de astăzi, ca de pildă cel din Bayreuth, nu sînt lipsite de prezența unui numeros public compus predominant din snobi și pseudomelomani ...)

Asadar, pe lângă transferul semnificației de amator într-un anticonținut negativ (diletant, respectiv diletantism obiectivat în procesele creațiilor și interpretărilor improprii), iată și cel de-al treilea moment de apariție a contrasemnificației, în degradarea publicului într-un public închipuit al snobilor.

Polarizarea raporturilor desprinse din sincretismul artelor dinamice și mutațiile istorice ale acestora aduc în uriașelor dezvoltare cultural-istorică mutații importante, în ultimă instanță asupra existenței ontice a activității estetice: asupra materializării creației, a interpretării, respectiv a receptării. În acest sens apar produse (am putea spune „antiproduse”) obiectivate (mai bine zis, reificate), de exemplu kitschul, succedaneul, surrogatul, care sînt mai întîi fenomene existențiale ale creației și interpretării încărcate cu anti-semnificații estetice, iar în al doilea rînd - izvorul unor antimesaje care se pretind, nostalgic, din partea publicului înstrăinat, ca pledoaria lui tacită (uneori chiar nerecunoscută) în căutarea romantică a timpului pierdut.

Non-valoarea creației și a interpretării încorporată în fenomenul artistic al kitschului este un produs istoricește repetat și repetabil în diferite momente ale dezvoltării culturii estetice. Problema este totuși deosebit de complexă. Ceea ce a părut odată ca autentic în virtutea raportului artă-public poate să pară altădată ca operă kitsch. Astfel de metamorfoze s-au întîmplat. Cele mai evidente sînt legate de re-crearea în alte domenii artistice a unor opere de altădată. Cele mai multe kitschuri metamorfozate provin din ecranizări: prin prevalarea criteriilor de consum în dauna pretențiilor estetice, cinematografia mondială a „îndulcit” de multe ori structura romane-

4. Cf. St. A n g i, Antinomiile estetice ale lui Adorno în lumina rezultatelor analizei fenomenologice a lui Husserl, în: Lucrări de estetică, vol. II-a, Editura Academiei, 1964, pp. 45-64.

lor, nuvelor și chiar a unor opere muzicale ecranizate, transformându-le într-o „artă a fericirii”, precum definește A b r a h a m M o l e s⁵ sfera non-artisticului, surogat al kitschului. Motivația socială a kitschului provine, pe de o parte, din rîndul publicului nevinovat, care într-un fals crez față de operele de artă pretinde cu orice preț liniștirea, deconectarea, plăcerea, deci o evaziune din cotidian - cu care, mai mult sau mai puțin tacit sau zgomotos, nu este de acord, care nu-l liniștește, care nu-i place, care îl tulbură; pe de altă parte, adevărata forță motrice a kitschului rezidă în însuși procesul de pseudo-creație, în care artistul, de pildă amintiții cineaști ai Hollywoodului, creează marfa kitschului bazîndu-se pe vandabilitatea acestuia tocmai în virtutea pledoariei amintite. Pe bună dreptate exemplifică această atitudine și Gh. A c h i ț e i, în domeniul artelor plastice și aplicate⁶. În muzică, kitschul, surogatul, succedaneul apar în același context anti-estetic bazat tot pe „accesibilitatea” transfigurată a publicului, în virtutea regresului auzului muzical (Adorno)⁷, și preconizînd domeniul unei muzici ușoare, care t r a n s m i t e d a r n u c o m u n i c ă, dacă ne referim la autentice valori muzicale, evidențiînd astfel pe nevrute și discrepanța artificială între muzica autentică, pe de o parte, și publicul needucat față de ea, pe de altă parte. Sînt însă momente ale kitschului, judecate din punct de vedere istoric, în care reabilitarea acestei legături estetice devine chiar imposibilă. În asemenea contexte istorice, pledoaria creatorilor și a impresarilor f a ț ă d e și p e n t r u kitsch devine un real pericol estetic. Nu degeaba critică și combate amintitul Adorno, în perioada înstrăinării, conformismul unor avangarde artistice. Concepția lui antinomică surprinde foarte nuanțat semnificațiile negative ale fenomenului kitschului, subliniînd inclusiv anticonținutul estetic al conformismului: „mai bine să dăm

5. Cf. A. M o l e s, Psychologie du Kitsch, l'art du bonheur, Maison Mame, Paris, 1971.

6. Gh. A c h i ț e i, Ce se va întîmpla mîine?, Ed. Albatros, București, 1972.

7. T. W. A d o r n o, Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens, in: Dissonanzen, Ed. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1963.

faliment în comunicare - aderă Adorno la nonconformism -, decât să ne acomodăm cu ea"⁸. Astfel, în momentul fetișizării culturii estetice contemporane, Adorno luptă împotriva kitschului în avangarda apuseană, chiar în ciuda caracterului tragic al acestei lupte: avangarda artistică nonconformistă își menține etalonul autenticului artistic, chiar dacă menținerea acestui etalon va atrage după sine imposibilitatea înțelegerii de către public a operelor nonconformiste, ba mai mult, acceptă ca astfel de opere să demaște și să reflecte dezechilibrul, lipsa plăcerii, neliniștea, căutînd să trezească la realitate publicul, deși nu-i oferă modalități de înțelegere a ideilor transmise în acest sens.

Societatea noastră este lipsită de asemenea contexte contradictorii antagoniste ale valorilor estetice, ele făcînd parte dintr-o cultură estetică integrantă⁹. Situația se exemplifică și în cadrul culturii noastre muzicale. Nu întîlnim aici nevoia de pregătire împotriva „fricii de a trăi”¹⁰; nu există discrepante antinomice între oferta și pretenția estetică, între artist și public, între unitatea conținutului de idei al creațiilor estetice și diversitatea stilurilor acestora, precum nici față de pluralitatea gusturilor publicului. Tocmai de aceea devin nevralgice și chiar obsedante întîlnirile noastre cu astfel de fenomene antiestetice, din păcate încă existente în viața noastră cultural-artistică, necesitînd condiționarea lor în antisemnificațiile conceptelor estetice analitice amintite mai sus.

Observăm că d i l e t a n t i s m u l, ca un amatorism supradeterminat impropriu în creație și în interpretare, s n o b i s m u l, ca o mod extraestetic în receptare, precum și apariția pe alocuri a unor kitschuri artistice muzicale, în sens de succedaneu sau surogat, în repertoriile muzicii noastre, pot fi surprinse în investigația sensibilă a ipostazei actuale pe

8. Cf. B a r l a i L., Adorno antinomiăi (Antinomiiile lui Adorno), în: Helikon, Budapesta, nr. 3-4/1968, p. 506.

9. Cf. Ș t. A n g i, Cultura estetică și formarea multilaterală a personalității omului, în: Ideologie - știință - cultură în educația comunistă, Cluj-Măpoca, 1976.

10. T. W. A d o r n o, Versuch über Wagner, Ed. Suhrkamp, Berlin și Frankfurt, f.a., p. 198.

care o prezintă raportul artă-public: primele categorii vizează polul activităților antiestetice, ultimele - rezultatul acestor activități obiectivate în produse sau în atitudini antiartistice. Pentru eliminarea acestor fenomene din cultura noastră estetică insistăm, de astăzi, asupra conținutului istoricește transformat al raportului artă-public, concentrat într-un singur termen: *c u l t u r a d e m a s ă*¹¹. În virtutea dinamismului anticategoriilor amintite mai sus, rezultă și caracterul dinamic și supradeterminat al conceptului culturii de masă, bunăoară acest concept este uneori considerat și astăzi în mod neavenit ca un Eldorado, ca un punct terminus al realizării culturii estetice integrante. După opinia noastră, însă, finalul (de altfel non-finit) al realizării culturii estetice integrante se bazează tocmai pe transformarea pozitivă a antisemnificației conceptului de cultură de masă într-una din care să rezulte că, în adevăr, cultura a devenit o cultură a maselor. Din această pledoarie se observă că din raportul cultură-masă trebuie să dispară - similar celorlalte concepte (de amator sau de public) - antisemnificațiile pe care laturile acestei noțiuni (cultură-masă) le-au îmbrăcat pe parcurs: *c u l t u r a* va trebui să devină cultură estetică în sens de valoare supremă a activității artistice, iar *m a s a* - o colectivitate a unor personalități de astăzi și/sau viitoare. Sînt edificatoare în acest sens investigațiile lui *L e o L 6 w e n t h a l* asupra termenului de „popular culture”¹². El prezintă cu lux de amănunte dilema noțiunii de cultură de masă, caracterul istoric al acesteia, critica actualei culturii de masă pe plan mondial și specificitatea mutațiilor ei structural-istorice de-a lungul secolelor. Constatările lui Löwenthal vizează implicit cultura de masă pe plan muzical. Observăm o creștere pozitivă (cantitativă și calitativă) a conținutului noțiunii de cultură și incompatibilitatea lui crescîndă față de semnificația div ce în ce mai neutralizantă a noțiunii de masă (în sensul dispariției particularităților, al componen-

11. I. J i n g a, Cultura de masă, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1972.

12. L. L 6 w e n t h a l, Literature, Popular Culture, and Society, Prentice-Hall, Inc., 1961.

telor ei reprezentative, în sensul valențelor negative crescînde ale indiferentului și incompetentului). Desigur, regăsirea raportului între artă și public pe dimensiunile autentice ale raportului sintetizat în noțiunea de cultură de masă cere menținerea și amplificarea valorilor autentice ale culturii estetice integrante, pe de o parte, iar pe de alta, ridicarea conținutului de masă la nivelul echivalent al culturii ca o latură organică a semnificației culturii estetice integrante. Așadar, noțiunea de masă va pretinde o reconsiderare, va trebui să vedem în ea mulțimea personalităților din ce în ce mai multilaterale ale societății noastre socialiste. Este bine să ne gândim în acest sens și la evoluția milenară a acestei noțiuni cuprinse în mutațiile multiple ale raportului dintre *e t h o s* și *a f f e c t u s*¹³. Dacă prin *ethos* muzical înțelegem reflectarea artistică a valorilor etice statornicite pe planul general al colectivității dintr-o anumită epocă istorică, iar prin *affectus* - manifestarea individuală față de aceste valori etice sensibilizate și întruchipate în sfera esteticului, observăm că față de modelele *Ethos/affectus* ale antichității și *Affectus/ethos* ale renașterii, conținutul etic-estetic al raportului artist-public sintetizat în conceptul de cultură de masă trebuie să se bazeze pe o masă care cuprinde atât *Ethosul* cât și *Affectusul* în sensul sintetic, deci într-unul nou, al epocilor istorice amintite mai sus: conceperea unui sistem de norme etic-estetice care să stea la baza acestei culturi, pe de o parte, și manifestarea polivalentă, particulară, chiar individuală și totuși armonicasă a tuturor personalităților colectivității noastre de astăzi și de mâine, pe de altă parte¹⁴. Desigur, o asemenea raportare nu se oprește la reconsiderarea prin simple alăturări ale celor două componente: valorile culturii trebuie să fie valori ale maselor, cel puțin în triplul sens al cuvîntului. Personalitățile, în virtutea unei adevărate activități artistice de amatori, trebuie să devină

13. Z o l t a i D., Ethos und Affekt, Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel, Ed. Akadémiai, Budapesta, 1970.

14. Cf. Șt. A n g i, Esztétikai Jövökutatás (Viitorul esteticii), în: A filozófusok műhelyében (Atelierul filozofilor), Ed. Kriterion, București, 1978, pp.10-20.

factori esențiali ai p e r c e p e r i i (deci însușirii), p r o d u c e r i i și s t ă p ă n i r i i acestora. Din această remarcă rezultă, credem, necesitatea intervenției publicului însuși la lichidarea prezentelor insuficiențe ale culturii noastre estetice; publicul trebuie educat în așa fel, încât să intervină el însuși pentru lichidarea nu numai a snobismului ca atitudine improprie de receptare, dar și pînă la refuzul total al încercărilor gratuite de a oferi opere ieftine, concepute în sfera kitschului și a surrogatului.

În concluzie, singurul termen care va ieși învingător din lupta contrariilor componentelor sale dinamice va fi c o n c e p t u l d e a m a t o r: activitatea artistică de amatori, în permanenta sa confruntare competentă cu activitatea artistică profesionistă, va asigura nu numai reconsiderarea, ci și regăsirea autentică a raportului între artist și public, între artă și înțelegerea adecvată a acesteia. Să ne gândim numai la dialectica acestui raport: profesioniștii vor crea și interpreta în permanenta lor confruntare cu publicul, dar această confruntare va fi mediată de către activitățile artistice de amatori ale publicului însuși; și, invers, publicul va încerca fructificarea talentului său artistic creator tocmai sub egida îndrumării și educării competente a gustului său estetic, de către arta profesionistă. Cîștigul va fi dublu. Se evidențiază, pe de o parte, valorile și autenticitatea activităților artistice, iar pe de alta - accesibilitatea, însușirea și înțelegerea perfectă a acesteia de către public. Numai astfel va ocupa activitatea artistică rolul său bine determinat în cadrul vieții sociale, numai astfel va fi purificată cultura noastră estetică de momentele sale improprii, devenind o activitate integrantă a societății noastre, condiționându-se ca o adevărată cultură a oamenilor adevărați din societatea socialistă.

Vis-à-vis des anticatégories esthétiques

Stefan Angi

Résumé

Par la présentation et la description de certaines catégories analytiques du phénomène „antiesthétique" qui persiste encore dans quelques créations artistiques, respectivement dans leur interprétation et réception, l'auteur plaide pour l'art professionnel et pour l'art d'amateurs, tout en les confrontant de manière critique avec le dilettantisme dépourvu de goût authentique; on procède de la sorte à une délimitation entre les valeurs artistiques authentiques et les non-valeurs, comme par exemple le „kitsch", tout en soulignant aussi la dichotomie existante entre la réception adéquate et la réception fautive, snob, qu'on retrouve chez une catégorie du public.

Eine Konfrontation mit den ästhetischen Antikategorien

Stefan Angi

Zusammenfassung

Durch die Darstellung und Beschreibung einiger analytischer Kategorien des Phänomens „antiästhetisch", welches sich noch in einigen künstlerischen Werken, bzw. in deren Interpretation und Rezeption bemerkbar macht, plädiert der Verfasser für die professionelle und liebhabermässige Kunst und stellt einen kritischen Vergleich an mit dem geschmacklosen Dilettantismus, dem jeder authentische Wert mangelt. Auf diese Weise werden die echten künstlerischen Werte von den wertlosen Geschmacklosigkeiten abgegrenzt, wie z. B. dem „Kitsch", wobei die Existenz der Dichotomie zwischen der adäquaten und der falschen, snobistischen Rezeption in den Reihen einiger Publikums-kategorien unterstrichen wird.

Face to face with aesthetic anti-categories

Stefan Angi

Summary

By presenting and describing certain analytical categories of the „antiaesthetic" phenomenon which is still to be found in some artistic creations, in their interpretation and intercepting, the author brings a plea for the professionalist and amateur art confronting them critically with the dilettantism lacking authentic taste; the paper delimits the authentic artistic values from non-values, as for instance the so-called „kitsch", underlining the dichotomy existing between the adequate interception and the false, snobish one from among certain categories of audience.

Mircea Bejinariu

In existența și accețiunea sa modernă, publicul muzical constituie o parte din masa de locuitori, care manifestă interes concretizat față de muzică, beneficiind de o oarecare educație, formându-și gustul și avînd capacitatea de a recepta valorile produsului creat.

Apariția publicului, deci a aprecierii critice, dar pasive, este, așadar, un fapt modern, accentuat de crearea, în romantism, a „barierei”¹ dintre artist și public.

In cadrul societății din Principatele române, publicul muzical se încheagă în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Caracteristică acestei etape este persistența îndelungată a elementelor feudale, fenomen ilustrat, de pildă, prin relatarea că recepția muzicii avea loc în zgomotul tacîmurilor și al conversațiilor. Totuși, se asculta muzică tot mai multă și mai variată, aceasta permițîndu-ne să urmărim cîteva direcții evolutive.

Primele faze se caracterizează prin lipsa unor criterii de gust, care să fie legate de anumite genuri reprezentative, de dezvoltarea tipului lor specific de public muzical. Gustul trebuia format. Inceputul acestei îndelungi și complexe acțiuni revine manifestărilor muzicale organizate în locuințele aristocrațiilor, prin ceea ce va fi muzica de salon. Mici piese, fantezii, potpuriuri, dansuri, bucăți de virtuozitate, armonizări de folclor vor tre i interesul auditorilor spre muzica europeană, prea puțin cunoscută la noi pînă la 1800. Virtuozii străini, de mai mare sau mai mică strălucire, își vor etala

1. Vl. K a r b u s i c k y, Zur empirisch-soziologischen Musikforschung, în: Beiträge zur Musikwissenschaft, Berlin, nr. 3-4/1966, p.225.

arta lor în orașele noastre, contribuind nu numai la atragerea, formarea și dezvoltarea publicului, ci și la creația muzicală și la cunoașterea muzicii românești peste graniță.

Inflorirea în decursul secolului a vieții muzicale va adânci procesul de formare a gustului public. Acest fenomen va fi sprijinit de primii noștri critici muzicali: astfel, I o n V o i n e s c u și B a r b u C a t a r g i se vor ridica împotriva simplului amuzament, cerînd instruirea muzicală a publicului, iar N i c o l a e F i l i m o n arată că gustul, posibilitățile publicului de apreciere și asimilare a muzicii trebuie formate printr-o propășire calitativă a artei noastre.

Amintim rolul important al femeilor auditoare în cultivarea și impunerea muzicii europene, ceea ce ne permite să vedem în secolul al XIX-lea o primă tipologie după sex a publicului muzical.

Structura societății era de o mare complexitate, referindu-ne la clasele și păturile sociale existente, la natura lor (politică, economică, etnică) diferită. În muzică, genurile dominante erau folclorul rural (propriu satelor și unei anumite categorii urbane) și muzica orientală, fie religioasă (neobizantină), fie profană (greco-turcă), cultivată de categoriile urbane de această origine sau de către românii educați în acest gust. Din îmbinarea, de fapt suprapunerea oarecum arbitrară, a acestor genuri cu muzica occidentală (genul cameral, de operă, de concert, fanfare) apare folclorul urban, gen eteroclit și hibrid, cultivat de către o mare parte a societății urbane. Există deci o tipologie cu rădăcini sociale multiple, după genuri, limbaje și gusturi muzicale. Existența publicului multinațional în provinciile noastre ilustrează și mai mult complexitatea stratificării pe care o schițăm.

Insemnatele evenimente social-politice care se înscriu în decursul acestui secol vor aduce importante și progresive transformări în rîndurile publicului muzical. Dacă menținerea relațiilor feudale însemna existența unor cercuri restrinse, intime, de auditori, mișcarea condusă de T u d o r V l a d i m i r e s c u și apoi revoluția de la 1848 vor aduce o lărgire considerabilă a publicului, contrastant cu izolarea sa. Comercianții, micii meșteșugari, burghezia, alte categorii de

orășeni vor diversifica structura publicului nostru. Creșterea receptivității ascultătorilor față de muzica apuseană va modifica stratificarea oarecum cantitativă, care cuprindea folclorul rural, cel urban, muzica apuseană și cea orientală, în sensul supremației muzicii europene. Ne referim însă la straturile superioare, educate, ale publicului, căci categoriile inferioare vor fi mai puternic legate de tradiție. În acest sens, putem vorbi de o nouă tipologie, cu puternică influență asupra celorlalte și, credem, permanentă pentru publicul românesc, și anume cea care este determinată de trei factori: tradiția, nivelul de instrucție și funcționalitatea muzicii.

Publicul muzical, concomitent cu dezvoltarea și rafinarea sa, își va impune poziția și își va alege preferințele. Care erau aceste preferințe? În primul rând opera, gen european care își formează la noi un public propriu. Virtuozitatea era apoi un alt element care atrăgea ascultătorii. În fine, muzica lăutarilor, cea națională în special, se bucura de largă popularitate. Aceste preferințe erau general-valabile la începutul și mijlocul secolului.

Opinia muzicală colectivă era, desigur, la începuturi, încă numai astfel se explică, în opțiunea pentru muzică, pentru anumite genuri, în special, prioritatea unor factori ca: moda, curiozitatea, largă audiență etc., asupra frumosului muzical.

Cu timpul, limbajul apusean, însușit la noi aproape simultan, va deveni, cum arătam, cvasi-general, adaptându-se treptat realităților complexe de viață muzicală. Concomitent, se produc schimbări și în afluența unor genuri, în ponderea lor. În deceniul al IV-lea, opera decade, impunându-se vodevilul, care va avea o strălucită tradiție pînă în secolul al XX-lea, prin operetă, revistă și, recent, musical. Se scriu piese instrumentale și camerale tot mai complexe, mai elaborate, tinzându-se spre formele mari ale artei muzicale. Se va crea o opinie pentru muzica simfonică: sîntem în epoca marilor săli de concerte (Ateneul, la noi), a apariției stagiunilor simfonice și a publicului lor. Auditoriul nostru muzical devine tot mai competent, fiind recunoscut și apreciat în Europa.

Teza noastră este că secolul al XIX-lea constituie în majoritatea aspectelor de viață muzicală modernă baza, punctul

de plecare al unor caracteristici pe care le putem urmări pînă la 1944.

Dacă în veacul trecut remarcasem în primul rînd o tipologie a gusturilor, alta este situația în primele decenii ale secolului nostru. Este o etapă nouă, calitativ superioară, în care, în condiții favorabile, de schimbări naționale, politico-sociale și culturale, școala muzicală românească își ocupă locul alături de celelalte școli naționale europene. Cultura muzicală de masă progresează mult, cuprinzînd pături largi, filarmonici, opere, ansambluri diferite activează în această perioadă. Progresul nu este datorat însă decît arareori sprijinului oficial, majoritatea acțiunilor provenind fie din inițiative generoase, fie din dezvoltarea tradiției sau din preluarea unor forme străine. În aceste condiții, de înflorire a vieții muzicale concomitent cu creația, vom vorbi de o tipologie nouă, a genurilor.

Opera și, mai ales, opereta își au publicul lor, atras nu de puține ori de vedetele scenei. Concertele duminicale, de tradiție românească, vor atrage altă categorie a publicului muzical. Folclorul rural și îndeosebi cel lăutăresc erau foarte bogat reprezentate. Muzica de cameră își avea adepții săi fideli. Fanfarele, continuatoare ale unor vechi tradiții, societățile corale de renume - „Carmen”, de pildă -, tiparul muzical, contribuiau prin popularitatea lor la răspîndirea artei, la crearea unui public de mase, cel mai larg și mai stabil.

În subperioada 1918-1944, fenomenul cel mai semnificativ este înființarea Operei de stat, alături de care activează revista, care, fie ca gen dramatic, fie, mai ales, prin șlagărele lansate, va crea un tip definit al publicului nostru. Fanfarele, romanța - în floare acum -, muzica de cameră promovată în concerte, orchestra simfonică bucureșteană (singura oficială, însă) vor stabili o tipologie legată de modalitățile de viață muzicală.

Inceputul unei etape noi îl marchează răspîndirea discurilor și, începînd din 1928, radioul. Proliferarea uriașă a muzicii prin tehnică și crearea publicului contemporan al mass-media vor duce însă la accentuarea pasivității ascultătorului și a ponderii motivațiilor extraestetice: vor ci șta, în

schimb, cultura generală și muzicală - mai ales mediate și raportate la unele aspecte. Este un tip în continuă dezvoltare, reprezentativ și astăzi, și în creștere numerică.

Dezvoltarea impetuoasă a vieții muzicale după Eliberare exclude orice comparație cu trecutul burghez. Statul va prelua chestiunile vieții muzicale, urmărind ridicarea nivelului cultural al maselor, răspîndirea tot mai cuprinzătoare a manifestărilor vieții muzicale.

În noile condiții, cînd toți locuitorii au acces nelimitat la cultură, asistăm la diversificarea accentuată a genurilor și subgenurilor, în funcție de diversitatea gusturilor. Stratificarea provine din factori de vîrstă (sinonimă, frecvent, cu experiența de ascultare), de mediu și de educație; după unii cercetători, această tipologie se poate reduce doar la categorii sociale și de vîrstă.

Influența factorilor ideologici, culturali, filozofici este sporită în zilele noastre, cînd noțiunea de mediu spiritual este definitorie și, totodată, de varietate sporită. De asemenea, în cadrul unei categorii de auditori, aceștia pot fi împărțiți în subgrupe generaționale, socio-economice, etnice, locale etc.

Se accentuează stratificarea după profesie a publicului. Astfel, muzica simfonică este preferată de adulți sau tineri legați de învățămînt², de umanisti, de cei interesați de artă în general, în timp ce consumul de muzică ușoară caracterizează mai mult categoriile cu instrucție scăzută³.

O moștenire a trecutului, spre înlăturarea căreia se tinde, este concentrarea vieții muzicale în cîteva orașe mari. În aceste condiții, este interesant de urmărit corelarea raportului dintre importanța orașului și factorii generaționali; s-a observat, astfel, că în orașele mari domină publicul de vîrstă medie și înaintată, în timp ce în țară majoritatea ascultătorilor sînt tineri⁴.

2. J. De Clercq, Le public des concerts à Bruxelles, în: International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Zagreb, nr.1/1972, p.46.

3. Vl. Karbusickiy, op.cit., p.222.

4. J. De Clercq, op.cit., p.46.

O clasificare devenită tradițională este cea care separă ascultătorii mass-media de cei ai muzicii vii, de concert⁵. La rîndul lui, publicul de sală se poate împărți în abonați, cumpărători de bilete și invitați⁶.

Există, desigur, și alte criterii care contribuie la conturarea unor tipologii, și anume: sexul (publicul feminin este majoritar), regiunea (în Transilvania predomină muzica gravă), informația muzicală⁷ și altele.

În ciuda complexității și variabilității factorilor menționați, publicului îi place să aleagă, iar tipologia nouă a publicului cuprinde categorii larg reprezentate și omogene⁸.

Stratificările posibile ale publicului muzical pot fi istorice, individuale sau de grup; noi am insistat asupra primei și ultimei categorii, considerînd următoarele etape succesive: în secolul al XIX-lea - formarea gustului muzical și o tipologie a gusturilor; în perioada pînă la 1944 - o structurare după genurile audiate și publicul lor; iar după Eliberare, crearea unei tipologii propriu-zise a publicului, care rezultă din modalitățile de viață muzicală și recepție a muzicii.

Existența unor categorii perene (publicul muzicii de consum, triada: cunoscători-consumatori-ascultători de muzică populară), permanența unor problematici (polaritatea distractiv-grav, eterogenitatea orașului, gustul pentru nou și pentru succes, snobismul) nu ne vor împiedica să considerăm deosebită semnificația a laturii publice și umane a fenomenului muzical românesc. Iată de ce adîncirea cercetării în acest domeniu se impune ca o necesitate muzicologică de prim ordin.

5.Vl. Karbusickiy, op.cit., p.237, .. De Clercq, op.cit., p.53.

6.J. De Clercq, op.cit., p.44.

7.Idem, p.46.

8.J. Szczepanski, Notiuni elementare de sociologie, București, 1972, p.361.

La typologie du public musical de Roumanie au XIX-e et
XX-e siècles

Mircea Bejinariu

Résumé

Dans le travail on esquisse quelques étapes du développement du public musical de notre pays. Après une étape d'accumulations, il apparaît, au siècle passé, une typologie des goûts. L'élargissement, la démocratisation et le raffinement de l'auditoire accompagne la formation de la vie musicale moderne dans notre siècle; le caractère de masse de la réception s'accroît. L'affirmation de l'école nationale, les formes mass-media, la révolution socialiste et les nouvelles conditions de civilisation et de culture accentueront la diversification. L'existence d'un trait spécifique se mêle au cours des différentes périodes, aux phénomènes généraux.

Die Typologie des Musikpublikums in Rumänien im XIX. und
XX. Jahrhundert

Mircea Bejinariu

Zusammenfassung

In vorliegender Abhandlung werden einige Etappen der Entwicklung des Musikpublikums in unserem Land umrissen. Nach einer Phase der Akkumulierung musikalischer Eindrücke taucht im vergangenen Jahrhundert eine Typologie des musikalischen Geschmacks auf. Die Ausbreitung, Demokratisierung und die erhöhten Ansprüche der Hörschaft gehen Hand in Hand mit der Entstehung des modernen Musiklebens. In unserem Jahrhundert entwickelt sich der Massencharakter der Rezeption. Die Behauptung der nationalen Schule, die Formen der Mass-media, die sozialistische Revolution und die neuen Zivilisations- und Kulturbedingungen vertiefen die Diversifikation. Das Vorhandensein eines Spezifikums verbindet sich in verschiedenen Zeitabschnitten mit den allgemeinen Phänomenen.

The typology of the musical public in Romania in the 19-th
and 20-th centuries

Mircea Băjanariu

Summary.

The paper outlines some phases in the development of the musical public in our country. Following a period of accumulations, a typology of tastes appeared in the last century. The increasing democratization and refinement of the audience go along with the development of modern musical life. The self assertion of the national school, the mass-media forms, the socialist revolution as well as the new civilization and cultural conditions will deepen the diversification. The existence of a specific character blends, in certain periods, with the general phenomena.

O INTERPRETARE PSIHOLAGICĂ A GÎNDIRII MUZICALE

Rodica Ciurea

Gîndirea artistică este o formă particulară de manifestare a gîndirii creatoare umane. A b r a h a m M o l e s, contestînd singularitatea artei, consideră gîndirea artistică creatoare ca un aspect ce se înscrie în ultimă instanță în gîndirea umană, în activitatea intelectuală, supunîndu-se legilor generale ale acesteia, ceea ce ar putea permite la un moment dat simularea sa prin mașină.

Contrar unor opinii care contestă orice legătură între gîndirea artistică și realitatea înconjurătoare, psihologia științifică afirmă că procesul de creație, inclusiv creația artistică, este un proces de reflectare. Ca și în cunoașterea științifică, gîndirea proprie creației în artă constituie sinteza dialectică a reflectării subiective (în măsura în care ea este condiționată de experiența proprie a artistului creator) cu reflectarea obiectivă (în măsura în care această experiență deține sensuri general-umane). Validarea gîndirii artistice este asigurată de acceptarea produselor ei ca adevăruri artistice. Arta, însă, nu reflectă în mod direct realitatea, ci în mod mediat, prin intermediul conștiinței artistului. Procesul creației artistice este un act compozițional individual, prin care artistul selectează și ordonează datele realității din unghiul său de vedere, din perspectiva a ceea ce l u i i se pare a avea o semnificație tipică și o valoare dominantă. În felul acesta, artistul interpretează realitatea în lumina idealului său estetic. Exprimînd aceiași adevăr, G e o r g e C ă l i n e s c u scria: „Creația este o clarificare a unei ordini întrevăzute în natură, este natura realizată, devenită inteligibilă și exemplară”. Așadar, arta este o reflectare s u b j e c t i v ă și o reflectare activă și mediată, o reflectare a reflectării de

tip simbolizator, rezultat al transfigurării și transpunerii pe plan ideal a realității. În actul creației, artistul aplică realității un filtru imaginar, ce-i aparține lui și numai lui, confirmându-se încă o dată una din legile fundamentale ale activității psihice, prin care se afirmă că, în acest domeniu, acțiunea și influența factorilor externi se realizează întotdeauna prin intermediul condițiilor interne.

În domeniul muzicii, operele de valoare sînt rezultatul capacității compozitorului de a se exprima pe sine în expresii ale psihicului omenesc în genere. Chiar cînd dezvăluie sentimente intime, compozitorul trebuie să găsească formula de a le înfățișa prin semnificația lor profund umană, de a le înscrie în zona larg cuprinzătoare a umanului.

Se vorbește - și pe drept cuvînt - de caracterul polise-mic al artei, de caracterul plurivoc al adevărului artistic. Din punctul nostru de vedere, acest caracter nu este numai manifestarea ambiguității mesajului artistic, ci mai curînd a gradului său de generalizare, a zonei întinse de experiență umană căreia îi corespunde. Tocmai acest „general uman” cuprins organic în opera de artă - în ciuda aspectului particular, concret-senzorial al imaginii artistice create de compozitor, pictor, poet etc. - oferă posibilitatea descifrării multiple și diverse a mesajului, sau a pluralității nelimitate a perspectivelor din care ea poate fi receptată și interpretată. În psihologia creativității se afirmă că produsul creator produce o creativitate ulterioară. De aceea, se poate afirma că gîndirea artistică este o reflectare generalizată și mijlocită a realității. Deși reflectarea se realizează prin arta sunetului, gîndirea muzicală rămîne o reflectare generalizată și mijlocită, din moment ce materialul său lingvistic primește funcții de comunicare nu prin caracterul său concret ca atare, ci prin valoarea sa de semn și simbol, particularitate deosebit de evidentă mai cu seamă în arta contemporană. Spre pildă, valoarea muzicii concrete nu poate fi corect apreciată decît dacă se ține seama de coincidența între apariția acestui curent și epoca tensionată a celor două războaie mondiale, care a creat necesitatea „de a stăpîni

zgomotul lumii și groaza pe care el ne-o suscită"¹, de a domestici zgomotele unui univers de necuprins și ostil, de a-l integra, supunându-l muzicii create de spiritul omenesc.

Creația muzicală constituie și ea, fără îndoială, un proces de generalizare. Sprijinindu-se pe impresiile vieții, compozitorul redă în opera sa ceea ce este caracteristic, general și tipic unei întregi categorii de fenomene. Compozitorul transmite aceste generalizări prin mijlocirea imaginii muzicale, care acționează asupra sensibilității afective, la rîndul ei stimulînd desfășurarea gândirii și, în consecință, permițînd desprinderea conținutului de idei cuprins în opera sa. Este un exemplu evident de modul în care se întrepătrunde concretul cu abstractul, particularul cu generalul, în gândirea artistică, realizîndu-se reflectarea generalizată și mijlocită a realității.

Impresiile vieții constituie deci izvorul imaginilor artistice, care în continuare vor fi prelucrate cu facultatea proprie artistului de a gândi în culori, forme, armonii orchestrale etc. Pentru artist, realitatea devine perceptibilă numai în măsura în care poate declanșa reacția sa psihică în general și afectivă în special. Impresiile vieții, filtrate de afectivitate, devin un impuls motivațional pentru cristalizarea unor imagini artistice, prelucrate de gândirea artistică a compozitorului. Gîndirea nu-și pierde notele sale specifice. Ea rămîne un proces de generalizare, chiar dacă creează imagini și nu concepte. Opera de artă are valoare numai în măsura în care capătă cele mai cuprinzătoare semnificații. Această generalizare subliniază și accentuează de fapt mesajul artei.

Arta ne dezvăluie trei aspecte mai pregnante: forma externă, forma internă (sau imaginea) și semnificația. Semnificația este realitatea estetică figurată în artă. Imaginea este reprezentarea artistică a ideii ce o conține, prin care este descifrată semnificația operei respective. Cum se reflectă pe plan psihi: aceste trei straturi? Asistăm la trecerea im-

1. A n t o i n e G o l é a, Vingt ans de musique contemporaine, Ed. Seghers, Paris, 1962, vol. I, p. 172.

perceptibilă de la emoția creată de forma exterioară la o emoție mai profundă, determinată de surprinderea formei interne sau imaginii, care simbolizează o idee, dezvăluind conținutul propriu-zis al operei de artă (descifrarea semnificatului).

Înțelegerea acestui mecanism l-a determinat pe L. S. Vîgotski - cunoscut psiholog al artei - să afirme că arta „este un produs al gândirii, dar al unei gândiri deosebite, de factură emoțională”².

Gândirea artistică realizează într-o sinteză dialectică integrarea conținutului și formei, mesajului și structurii operei de artă. Orice dezechilibru manifestat în relația dintre aceste două aspecte fundamentale ale operei de artă se resimte nefast asupra calității și valorii ei. „Conținutismul”, în aceeași măsură ca și formalismul, sînt prin natura lor anestetice și constituie viziuni inadecvate fenomenului artistic³.

Din punctul de vedere al demersului său, gândirea muzicală este subordonată legilor dinamice ale gândirii conceptuale și mecanismelor proprii creativității. Logica creației muzicale este deopotrivă deductivă și inductivă. S-a afirmat în cele de mai sus că izvorul creației muzicale îl constituie impresiile vieții, reacția psihică a compozitorului față de realitate. Este prima sursă a creației. Ea acționează cu forța unui impuls direcțional și energizor din care se va naște intenția supremă a lucrării, ideea ei tematică. Este problematic faptul ca ideea tematică să fie aleasă doar ca pretext, pentru că oferă compozitorului posibilitatea unei anumite tratări estetice, și nu pentru că îl preocupă prin ea însăși, prin afinitățile sale sufletești cu conținutul ei. Artă - după expresia lui H. D e l a c r o i x⁴ - are întotdeauna funcția de a crea o lume în care spiritul creatorului să se simtă în largul său și care să-i fie pe măsură.

Din ideea tematică inițială, compozitorul deduce imaginea

2. L. S. Vîgotski, Psihologia artei, Ed. Univers, București, 1973, p.63.

3. I. P a s c a d i, Estetica între știință și artă, Ed. Albatros, București, 1971, p.52.

4. H. D e l a c r o i x, Psychologie de l'art, Ed. Felix Alcan, Paris, 1975.

de ansamblu a întregii lucrări, pe care, fără îndoială, o va prelucra melodic, armonic, orchestral. Iată a doua sursă a creației. Nota dominantă a acestui proces este constituirea unui *m o d e l i n t e r i o r* - chiar dacă numai aproximativ - al lucrării. Din perspectivă psihologică este incontestabil că orice proces de creație este mai întâi o experiență mintală, efectuată pe planul imaginației creatoare și concretizată în imaginea de ansamblu a lucrării, care va acționa ca o lege suverană, din care vor fi deduse locul și relațiile fiecărui element chemat să fundamenteze și să illustreze această lege⁵.

Modelul inițial apare, se desăvârșește și se menține prin străduința și efortul de creație. El este, în cele din urmă, rezultatul unui proces dinamic de combinare și recombinație, de transformare și restructurare, condiționat mai cu seamă de aptitudinile tehnice artistice ale compozitorului. În această ordine de idei se afirmă că muzicienii care au doar idei mari sînt de cele mai multe ori muzicieni mici. Odată constituit, acest model interior va juca un dublu rol: de izvor de asociații și idei noi - fapt deosebit de important pentru actul compozițional; de „acceptor” sau „etalon” pentru desfășurarea ulterioară a întregului proces creator - fapt important mai cu seamă din punct de vedere psihologic. Modelul va acționa ca instanță de validare a tuturor soluțiilor de creație găsite de compozitor, transformînd procesul compozițional într-un proces autoreglator. Sub aspect muzical, constituirea modelului interior înseamnă fixarea construcției arhitectonice muzicale, a schemei discursului muzical, care coordonează aprioric componentele în cadrul unității structurale a lucrării. Forma muzicală constituie a treia sursă a lucrării.

Din forma muzicală, compozitorul va deduce complexul mijloacelor de expresie (melodie, armonie, polifonie, orchestrație, ritm etc.), acele elemente infinitezimale ireductibile, pe care le va ordona în continuumul spațio-temporal muzical, după legități proprii unei epoci, unui stil, sau personali-

5. P. B e n t o i u, Gîndirea muzicală, Ed. muzicală, București, 1975, pp.182-187.

tății sale. Pe orizontală, compozitorul va fixa una din componentele de bază ale teritoriului melodic - tema⁶, din care-și va extrage energia întreg parcursul muzical, precum și întregul complex de imagini muzicale, de la cele complexe și sintetice, până la cele mai simple, privite ca unități morfologice articulate și coezive. Din acest moment, demersul gândirii capătă un sens inductiv ascendent, compozitorul fiind în fața unui travaliu creator de asamblare, integrare, transfigurare și fasonare, care-l va conduce până la desăvârșirea finală a operii. În acest moment intră în acțiune noi legi ale gândirii artistice, prin care opera creată va deveni nu o complexitate haotică, ci o „realitate ordonată, deopotrivă simplă și complexă”⁷. Căci arta trebuie să fie în același timp inteligibilă și surprinzătoare, previzibilă și neașteptată. După cum scrie M. R a l e a în prelegerile sale de estetică⁸, elementele constitutive ale unei opere de artă nu trebuie să fie atât de unitare, încât să devină monotone, dar să nu fie atât de variate încât să devină anarhice. În acest scop, gândirea artistică are de operat cu două categorii de legi: primele sînt chemate să asigure unitatea, echilibrul operii create (euritmia, proporția, simetria, armonia, algoritmul etc.); cea de a doua categorie de legi privește realizarea diversității, a elementelor stimulative de surpriză și inedit (legea complexității, contrastului, descentralizării, gradării, culminăției etc.).

Marea artă constă în capacitatea de a menține - de-a lungul diverselor modalități de dezvoltare și prelucrare a operii - aplicarea multiplelor legi ale procesului creator, prosopetimon și căldura intenției și imaginii-model inițiale.

6. Tema nu trebuie confundată cu tematica sau ideea tematică a lucrării. Aceasta, după definiția lui P. B e n t o i u, este o realitate cu o energie potențială mai mare decît cea necesară simplei expunerii. Trebuie menționat totodată că „tema” este proprie numai muzicii tradiționale clasice; în curentele contemporane, acest element este eludat pînă la totală dispariție.

7. N. G r o e b e n, Psihologia literaturii, Ed. Univers, București, 1978, p.109.

8. M. R a l e a, Prelegeri de estetică, Ed. științifică, București, 1972, p.374.

Analiza gândirii muzicale din dubla perspectivă a psihologiei și muzicologiei permite o înțelegere mai adâncă și adecvată a specificului gândirii artistice, în genere. Dacă în psihologie persistă încă prejudecata caracterului predominant concret al acestui gen de gândire umană, în muzicologie mai pot fi întâlnite interpretări unilaterale și reduționiste ale acestui proces.

Pe plan psihologic trebuie înlăturată prejudecata concretitudinii imaginii muzicale. La om, conținuturile cele mai sensibile ale conștiinței sînt puternic penetrate de gândire. Imaginea este în fond o idee concretă; conceptul fixează imaginea fără de care nu ar putea să se realizeze judecata pe baza căreia se formează conceptul. Gîndirea - afirmă un psiholog⁹ - nu se limitează numai să urmeze simțurilor, ci există încă de la început; iar fără facultatea de a judeca, simțurile nu au nici o valoare gnostică. Extrema abstracție nu împiedică gîndirea de a rămîne împlîntată prin rădăcimile ei în concret; dar, chiar în momentul primelor sale demersuri, rațiunea depășește concretul, iar orice experiență, oricît de elementară ar fi, cuprinde deopotrivă o latură concretă și una general-abstractă. La om nu există senzații, percepții, imagini pure, ci numai concepte concrete. Gîndirea relațiilor există în toate momentele activității de cunoaștere a omului, iar conceptul nu poate fi definit decît prin dubla sa relație: cu reprezentarea - pe de o parte, cu judecata - pe de alta.

Pe planul muzicologiei trebuie înlăturată prejudecata suprapunerii forțate a planului gândirii compoziționale celui al gândirii logico-formale. Creativitatea gândirii, mai ales în actul viu al creației artistice, implică parcurgerea unor strategii euristice și un demers divergent al gândirii, care caută soluții deși logice, totuși originale, neobișnuite, în măsură să satisfacă exigențele talentului particular al compozitorului și mai puțin normele formale ale logicii gândirii.

9. A. S p a i e r, La pensée concrète. Essai sur le symbolisme intellectuel, în: Journal de psychologie, nr. 25, 1928.

Eine Interpretation psychologische de la pensée musicale

Rodica Ciurea

Résumé

La pensée musicale n'est autre chose qu'une forme particulière de la manifestation de la pensée créatrice humaine. Elle représente la synthèse dialectique de la réflexion subjective (dans la mesure où elle est conditionnée par l'expérience propre du compositeur) avec la réflexion objective (dans la mesure où cette expérience détiend des portées généralement humaines). La validation de la pensée musicale est assurée par l'acceptation de ses produits en tant que vérités artistiques.

Bien que la réflexion se réalise par des moyens propres à l'art des sons, la pensée musicale reste une réflexion généralisée, abstractisée et médiante de la réalité subjective et objective. Du point de vue de la démarche, la pensée musicale est subordonnée aux lois dynamiques de la pensée conceptuelle et aux mécanismes propres à la créativité. On peut découvrir à la base du processus de la création en musique une logique déductive et inductive en égale mesure.

Eine psychologische Interpretation des musikalischen Denkens

Rodica Ciurea

Zusammenfassung

Das musikalische Denken ist nichts anderes als eine Form der Ausserung kreativen menschlichen Denkens. Es bildet eine dialektische Synthese zwischen subjektiver Reflexion (insofern es durch die eigene Erfahrung des Komponisten bedingt ist) und objektiver Reflexion (insofern diese Erfahrung allgemein menschliche Bedeutungen hat). Die Gültigkeit des musikalischen Denkens ist gewährleistet durch die Akzeption seiner Erzeugnisse als künstlerische Wahrheiten.

Trotzdem die Reflexion durch der Tonkunst eigentümliche Mittel realisiert wird, bleibt das musikalische Denken eine verallgemeinerte, abstrahierte und vermittelte Reflexion der subjektiven und objektiven Wirklichkeit. Vom Standpunkt seiner Mechanismen betrachtet, ist das musikalische Denken den dynamischen Gesetzen des begrifflichen Denkens und den Mechanismen, die der Kreativität eigen sind, untergeordnet. Als Grundlage des schöpferischen Prozesses in der Musik lässt sich eine deduktive und gleichzeitig induktive Logik erkennen.

A psychological interpretation of the musical thinking

Rodica Ciurea

Summary

The musical thinking is nothing else but a form of manifestation of human creative mind. It constitutes a dialectical synthesis of subjective reflection (to the extent to which it is conditioned by the composer's own experience). The validity of musical thinking is ensured by accepting its products as artistic truths.

Although the reflecting is achieved by means of the art of sounds, the musical thinking stays as a generalized reflection, abstracted and mediated, of subjective and objective reality. From the point of view of its mechanisms, the musical thinking is subordinated to the dynamic laws of conceptual thinking and the mechanisms of creativity. We can reveal at the basis of the process of creation in music a both deductive and inductive logics.

DIAPAZONUL ȘI SISTEMELE DE INTONAȚIE

Valentin Timaru

În accepțiunea sa de reper al sistemelor de intonație, diapazonul ne apare ca o frecvență arbitrară, în ciuda tuturor reuniunilor internaționale ce au reglementat-o pînă în prezent. Fluctuația acestui etalon al înălțimii muzicale a generat multe dificultăți interpretării muzicale, mai ales cînd era vorba de muzica altei epoci stilistice. Notația muzicală, oricît de completă ar fi, omite în codificarea sa reperul intonației absolute, respectiv diapazonul.

Joseph Sauer a calculat diapazonul utilizat la Opera din Paris, în anul 1700, drept 808 vibrații duble, respectiv 404 hertzi pentru $1 a_1$. Tot el ne-a mai transmis și scara muzicală-etalon cuprinsă între frecvențele 256-512 Hz (în teoria muzicii - octava întîi, respectiv $d_{o_1} - d_{o_2}$). La din această scară a prezentat variații sensibil diferite într-o perioadă scurtă de timp, de la un centru muzical la altul. De exemplu: în 1810, la Paris, diapazonul era 423 Hz, iar în 1830, tot la Paris, 435,75 Hz, pe cînd la Londra, în 1815, era 423,50 Hz, și, în 1826, tot la Londra, 433 Hz. Între 1854 și 1856, la Paris, diapazonul a oscilat între 437,5 și 450 Hz, pe cînd la Londra, între 1846-1950, a oscilat între 402,5¹ și 450 Hz. În anul 1857, la Scala din Milano, diapazonul utilizat era 451 Hz (Datele sînt extrase din Larousse de la musique, vol.I). Asistăm la o primă reglementare a diapazonului în 1859, cînd Academia de Științe din Paris fixează pentru $1 a_1$ frecvența de 435 Hz, pentru întreaga Franță. În 1939, din inițiativa Radio-difuziunii germane, congresul de la Londra legiferează un nou

1. Între diapazonul de la Londra - 1846 - 402,5 Hz și cel de la Londra - 1939 - 440 Hz este o diferență apreciabilă, de aproape un ton temperat:

$$\begin{aligned} s o l_1 &= 391,995 \text{ Hz, pentru } 1 a_1 - 440 \text{ Hz} \\ 1 a_1 &= 402,50 \text{ Hz.} \end{aligned}$$

diapazon $1 a_1 = 440$ Hz. Frecvența impusă atunci a fost adoptată de Franța, Germania, Anglia și S.U.A., în Austria rămânând vechiul $1 a_1 = 435$ Hz, iar în Italia - 436 Hz.

În 1950, Robert Dussaut propune legiferarea unui nou sunet fix - $s o l_1$ - și coborîrea frecvenței-etalon. Academia de științe din Paris, în ședința din 19 iulie 1950, acceptă diapazonul $s o l_1 = 384$ Hz. Strădania de a scoate diapazonul din zona unei frecvențe arbitrare și de a crea un sunet-etalon logic, imuabil, ne-a suscitat atenția prin argumentația sa muzicală: „Cînd $d o$ este fix, $1 a$ variază după cum este $5/3$ sau $27/16$, cînd $1 a$ este fix, $d o$ variază după cum este $6/5$ sau $32/27$. Dacă sunetul fix ar fi $s o l = 384$, notele $1 a = 432$, $d o = 512$, $r e = 576$ ar fi aceleași în sistemul lui Pitagora și al lui Zarlino. Pentru $1 a_3$, frecvența 432 ar fi mai puțin arbitrară decît 435 sau 440. Aceasta este diapazonul pe care muzicienii îl cer insistent din instinct”². Căutarea unui diapazon în strînsă legătură cu sistemele de intonație ni se pare punctul forte al argumentației lui Dussaut, precum și faptul că frecvența propusă nu naște valori divizionare în niciuna din octavele scării muzicale generale, fiind numere divizibile cu 2, 3 sau 16. Ulterior, un nou congres, întrunit tot la Londra, consfințește același $1 a_1 = 440$ Hz, care, grație Radiodifuziunii și industriei de instrumente muzicale, s-a generalizat în prezent pe plan mondial.

Frecvențele absolute ale scării muzicale fixate prin diapazon fiind de o mare importanță pentru arta muzicală, încercăm să reactualizăm cîteva argumente în favorul diapazonului propus de Robert Dussaut.

Pentru sistemul temperat, sunetul fix este absolut indiferent, și credem că prin tradiție și-a păstrat simbolul „ $1 a$ ”. Singurul sistem de intonație utilizat astăzi, care impune cu necesitate doar anumite sunete drept diapazon, este sistemul pitagoreic. În practicarea lui, instrumentele cu coarde au doar 3 repere comune: $s o l - r e - 1 a$ (deci numai atîtea

2. R. D u s s a u t, Proposition d'un nouveau son fixe, Academie des Sciences de Paris - séance du 19 juin 1950, pp. 2150-2152.

diapazoane posibile³).

Ex.1

The musical score consists of four staves. From top to bottom: Violin (vl.), Viola (vla.), Violoncel (vcl.), and Contrabas (cb.). Above the staves, four positions are labeled: IV, III, II, and I. The Violin and Viola parts are in treble clef, and the Violoncel and Contrabas parts are in bass clef. The Violoncel part has an '8' below it, indicating an octave shift. The Contrabas part has a 'V' below it, indicating a fifth shift. The notes are connected by vertical lines, showing the relationship between the instruments across the different positions.

$R e_1$ și $l a_1$ sînt comune viozii și violei la înălțimea scării lui Saveur; pentru violoncel sînt de asemenea utilizabile, prin transpunerea la octavă, însă sînt foarte incomode pentru contrabas, al cărui reper sigur de acordaj rămîne totuși numai $s o l$ (fiind coarda liberă cea mai înaltă). În acest sens, propunerea lui Dussaut de a schimba și sunetul diapazonului își găsește o incontestabilă bază practică (atîta vreme cît celelalte instrumente se pot adapta cu acordajul și pentru noul reper)⁴. Asupra utilizării în practica muzicală a gamei naturale (sistemul Zarlino), am dori să insistăm prin cîteva precizări. Credem că, în prezent, acest sistem de intonație nu este deplin utilizat la nici un instrument de suflat. Persistă ca existență principial-teoretică, nu însă și ca existență vie, practică. Instrumentele de suflat din lemn s-au dezvoltat prin grifura sunetelor fixe, preluînd intonația bine temperată. Instrumentele de alamă, în forma lor naturală, erau

3.R. D u s s a u t, op.cit., p.2151.

4.Idem, p.2150.

deficitare în sonorizarea întregii scări muzicale:

Ex. 2

1 $\frac{9}{8}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{11}{8}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{13}{8}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{2}{1}$

În plus, erau și limitate la tonalitatea construcției bazei lor. Concentrarea mai multor instrumente naturale într-unul singur, prin grifuri, a revoluționat tehnica alămurilor, însă sistemul de intonație va fi de acum ambiguu. Va fi subordonat întâi sistemului natural, prin raportul dintre bază și diviziunea armonică a tubului (respectiv raportul dintre sunetele emise cu aceeași grifură), și, în același timp, relației temperate existente între coloanele de bază ale grifurilor:

Ex. 3

$\frac{9}{8}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{11}{8}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{13}{8}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{15}{8}$ $\frac{2}{1}$
 etc. etc. etc. etc. etc.

O (grifural)	2	4	5	7	8	9	10	11	12
I (positiv)	II	III	IV	V	VI	VII			

coloană bază

(N) $\frac{12}{V_2}$ $\frac{12}{V_2}$ etc.

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

bază poz. I

bază (evart-ventil)

poz. I

grifură

cvintă temperată

sixtă temperată

$(4 \frac{5}{(\frac{12}{\sqrt{2}}) 5})$

$\frac{5}{4(\frac{12}{\sqrt{2}})5}$

$\frac{3}{2(\frac{12}{\sqrt{2}})5}$ nu mai este egal cu $\frac{2}{4}$

Trombonul cu culisă va rămâne singura excepție de la această stare de fapt⁵.

Intonația parțial temperată, parțial naturală, implică participarea intensă a subiectivismului interpretului, care poate alege o grifură din două sau trei posibile pentru un anumit sunet, sau poate corecta sunetul prin ușoara modificare a colcanei de bază din buză (Klarinblasen)⁶. Fenomenul este aproape similar și la cordari, care au doar patru corzi libere, pozițiile fiind la latitudinea interpretului, care poate modifica subiectiv intonația. În acest context, sistemul temperat va fi de multe ori mediator în intonația muzicală, și, într-un fel sau altul, este prezent chiar și la instrumentele netemperate.

5. Problema depășește prin complexitate cadrul prezentei comunicări, fiind obiectul studiului nostru Sistemele de intonație și tehnica instrumentelor, aflat în manuscris.

6. P. H i n d e m i t h, Inițiere în compoziție, trad. rom., Ed. muzicală, București, 1967, p. 37.

Sistemul natural nu poate fi un argument practic pentru ceea ce urmărim; coincidențele cu sistemul pitagoreic sînt reale, indiferent de diapazon, însă terțele vor fi întotdeauna diferite, iar celelalte sunete pot fi corectabile prin procedeele amintite mai sus.

Ex.4

Pythagora 1 $\frac{9}{8}$ $\frac{81}{64}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{27}{16}$ $\frac{243}{128}$

Zarlino 1 $\frac{9}{3}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{5}{3}$ $\frac{15}{8}$

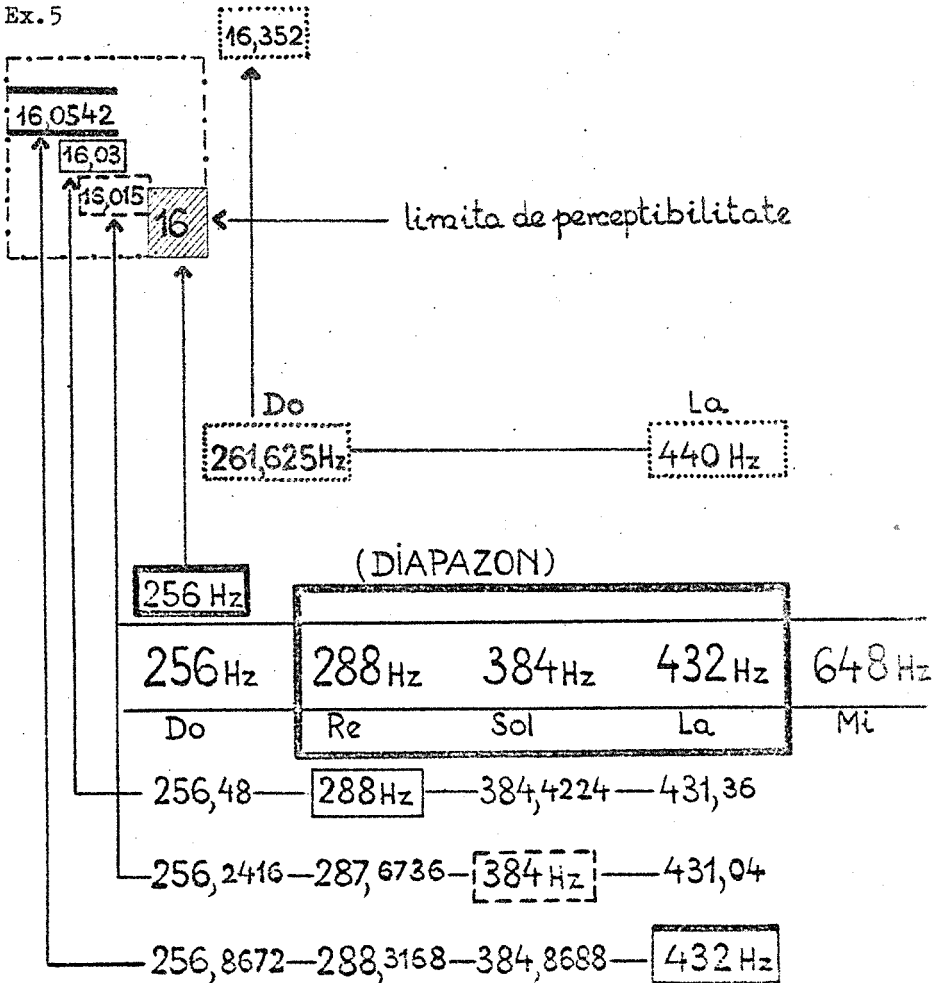
$\frac{6}{5}$

Credem că alegerea unui sunet fix va trebui dictată de sistemul Pitagora, prin luarea unuia dintre reperele instrumentelor cu coarde. Opțiunea pentru *l a, r e, s o l* nu o putem elucida la nivelul unei succinte comunicări, avînd suficiente argumente pentru fiecare din ele. Asupra frecvenței-etalon ne pronunțăm, în schimb, pentru scăderea ei în perimetrul propus de Dussaut, respectiv *s o l*₁ = 384 Hz, *l a*₁ = 432 Hz, *r e*₁ = 288 Hz (*d o*₁ = 256 Hz, iar *d o*₂ = 512 Hz). Pe lângă argumentele care au determinat Academia de științe din Paris să legifereze diapazonul *s o l* = 384 Hz, respectiv *l a* = 432 Hz, atragem atenția că aceste frecvențe se sprijină și în limita de perceptibilitate a frecvenței 16 Hz pe un sunet ferm *d o* din subcontra-octavă, ultimul posibil la orga mare. Socotim aici utilă o completare a raționamentului nostru: în paragrafele referitoare la limita de audibilitate a frecvenței sunetului din tratatele de specialitate se indică 16 Hz - 20000 Hz. Ne este cunoscut, de asemenea, faptul că limita percepției este subiectivă, iar în delimitarea ei istorică era necesară stabilirea unei medii⁷. Această medie fiind găsită indepen-

7. G. B u i c a n, Elemente de acustică muzicală, Ed. tehnică, București, 1958, p. 52.

dent de ambitusul vreunui instrument muzical, să spunem, este oarecum detașată de sursa sonoră muzicală propriu-zisă. Or, un diapazon ar trebui să reglementeze tocmai etalonul de frecvență al scării muzicale generale, ce implică ambitusul general al tuturor instrumentelor muzicale. Do din subcontraoctavă, ultimul sunet al orgii mari, va coincide cu limita de perceptibilitate a frecvenței în valoarea sa medie de 16 Hz numai la diapazonul $l a_1 = 432 \text{ Hz}$, $r e_1 = 288 \text{ Hz}$, $s o l_1 = 384 \text{ Hz}$ (eventual $d o_1 = 256 \text{ Hz}$). Chiar și valorile sistemului temperat, fie în cazul reperului $r e$, fie $s o l$, fie $l a$, răspund aici indiscutabil mai bine decât actualul diapazon.

Ex. 5



Este posibil ca actualul diapazon să aibă o rațiune dictată de electroacustică, domeniu în care ne declinăm competența, însă poziția unilaterală a fizicienilor neglijează deocamdată argumente pur muzicale într-un domeniu de utilitate practică cu preponderență artistic-muzicală.

Le diapason et les systèmes d'intonation

Valentin Timaru

Résumé

Dans la présente étude on analyse les conséquences du fait que la fréquence du diapason est considérée comme une valeur arbitraire et on souligne la possibilité de l'utilisation d'une fréquence qui découlerait de la relation diapason - systèmes d'intonation.

Der Stimnton und die Intonationssysteme

Valentin Timaru

Zusammenfassung

In vorliegender Studie analysiert der Verfasser die Folgen der Tatsache, dass die Frequenz des Stimntons als willkürlicher Wert betrachtet wird und unterstreicht die Möglichkeit der Verwendung einer sinngemässen Frequenz, die sich aus der Beziehung Stimnton - Intonationssystem ergeben würde.

The diapason and the systems of intonation

Valentin Timaru

Summary

This study analyses the consequences of the fact that the frequency of the diapason is taken as an arbitrary value, it also points out the possibility of using a logical frequency which would derive from the relation: diapason - systems of intonation.

EVOLUȚIA MODURILOR POLIFONIEI VOCALE A RENĂȘTERII CĂTRE
SISTEMUL TONAL-FUNCȚIONAL MAJOR-MINOR

Constantin Rîpă

Adesea citim în tratatele și manualele de teoria muzicii că gama majoră și minoră din sistemul tonal-funcțional provin din modul ionic și eolic, ce aparțin vechilor sisteme modale (medievale)¹. Ideea este nu numai eronată, ci provocatoare de confuzii și neclarități în înțelegerea fenomenului firesc al evoluției modurilor din cultura muzicală a Europei Occidentale (coralul gregorian, cântul cavaleresc, muzica de curte și orășenească și, mai ales, modurile polifonice ale muzicii Renășterii) către sistemul funcțional major-minor al epocilor următoare: baroc, clasicism, romantism.

Se impune clarificarea acestui proces, și mai ales restabilirea adevărului evoluției, prin prisma creației muzicale a

1. În Tratat de teoria muzicii de V. Giuleanu și I. Uscăeanu (Ed. muzicală, București, 1963, vol. II, pp. 7-8), ca și în Principii fundamentale în teoria muzicii de V. Giuleanu (Ed. muzicală, București, 1975, pp. 282-283), ideea este formulată astfel: „În uz înainte de noul stil (armonic) se aflau cele patru moduri principale medievale: doricul re - re; frigidul mi - mi; lidicul fa - fa; mixolidicul sol - sol; precum și plagalele lor: hipodoricul la - re - la; hipofrigidul si - mi - si; hipolidicul do - fa - do și hipomixolidicul re - sol - re.

Este de observat că din seria celor opt moduri lipsesc tocmai modurile cu tonicile do și la, adică majorul ionic și minorul eolic, ce vor constitui ulterior sistemele întrebunțate în tonalitate.

Cîteva nume sînt strîns legate de introducerea celor două moduri în teoria și practica muzicală (sic!): Henricus Loritus Glareanus (1488-1563), Gioseffo Zarlino (1517-1590), Jean Philippe Rameau (1683-1764) și Johann Sebastian Bach (1685-1750)! Iar mai departe: „(...) cele două moduri care veniseră ultimele în codificarea lui Glareanus (Dodekachordon) aveau să înlocuiască întregul sistem plurimodal medieval...”

epocilor respective.

Un prim pas îl constituie analiza procesului de transformare a modurilor monodice ale cîntului gregorian (p r o t u s /r e - r e/, d e u t e r u s /m i - m i/, t r i t u s /f a - f a/, t e t r a r d u s /s o l - s o l/, cu plagalele lor, la avartă perfectă inferioară) în moduri polifonice, în îndelungatul proces de dezvoltare a polifoniei vocale, cu cele două faze ale ei: polifonia incipientă a Ars antiquae (sec. IX-XIII) și polifonia evoluată a Ars novei și Renașterii (sec. XIV-XVI).

Apariția dimensiunii verticale (polifonice) impune fenomenul atracției în cadență. Căci, dacă în melodie cadența se realizează pe un singur sunet, prin formulele melodice specifice, încheierile în condițiile discursului pe mai multe voci nu puteau fi marcate oricum, ci prin relații de tendință către o stabilitate acordică. Stabilitatea acordului cadențial se realizează prin instabilitatea acordului anterior. Această instabilitate și tendință de rezolvare era purtată de s e n s i - b i l ă.

Așadar, sensibilă este elementul motrice care va transforma radical modurile gregoriene în moduri polifonice (cu atribute armonice), și tot ea le va orienta pe acestea din urmă către sistemul tonal-funcțional major-minor².

Care vor fi modificările evolutive înregistrate de modurile gregoriene în practica polifoniei?

1) Se accentuează importanța notei finale, subliniate de sensibilă (s u b s e m i t o n i u m m o d i). Sensibilă poate fi încadrată în mai multe acorduri, cel mai plener în acela al dominantei (repercussa). Intre cele două acorduri - al finalei și al dominantei - se va stabili relația de cadență autentică V - I, cu cea mai mare valență f u n c ț i o n a l ă. Tiparele formulelor cadențiale vor fi multiple (discant-clausula, tenor-clausula, bas-clausula; ionică, iorică, frigidă, eo-

2. „Modurile gregoriene erau moduri monodice. Apariția sensibililor le transformă în moduri polifonice, făcînd trecerea către major-minor” (M. E i s i k o v i t s, Polifonia vocală a Renașterii, Ed. muzicală, București, 1967, p. 67).

lică etc.), dar esența lor rămâne aceeași: întărirea relației funcționale V - I.

2) Se desființează diferența dintre modurile autentice și cele plagale³ în procesul impunerii prin sensibilă a finalei, baza plagalelor căpătînd astfel funcția de finală (tonică de mod). Din cele 8 moduri gregoriene (patru autentice și patru plagale) se impun acele cu virtuți armonice mai mari, care au tonica și dominantă în relație de cvintă perfectă. Astfel, vor rămîne în uz numai 6 moduri: ionic (d o - d o), doric (r e - r e), frigic (m i - m i), lidic (f a - f a), mixolidic (s o l - s o l) și eolic (l a - l a). Plagalul modului d e u t e r u s (s i - s i), avînd cvintă micșorată de la tonică (s i - f a), care se transformă în cvintă perfectă, devine automat un frigic (p e s i).

Deci polifonia vocală a Renașterii va opera cu 6 moduri. Glareanus, în sec. al XVI-lea, face osinteză teoretică a modurilor, în al său Dodekachordon (12 moduri), în baza tradiției tratatelor teoretice medievale, iar nu în baza practicii, a realității muzicale din vremea sa.

Apariția modurilor ionic și eolic, din punct de vedere teoretic, nu înseamnă deci descoperirea unei lumi noi. Și nici din punct de vedere practic, căci, în fond, nu sînt decît niște variante ale celorlalte moduri. Desigur, povestea lor poate fi prelungită⁴, dar interesul nostru este să urmărim procesul transformării modurilor Renașterii în sistemul tonal-funcțional major-minor, proces în care rolul acestor două moduri nu este nici pe departe cel conferit de teorie, în baza asemănă-

3. „(...) deosebirea dintre modurile plagale și cele autentice nu mai produce nici un fel de modificări esențiale ca fel de tratare polifonică, și aceasta în ciuda faptului că teoreticienii continuă să mențină o astfel de diferențiere.” (K. J e p p e s e n, Contrapunctul, Ed. muzicală, București, 1963, p.71).

4. Se susține adesea că melodia cavalerescă și muzica diferitelor genuri și dansuri populare ale Europei occidentale au impus cele două moduri. Este foarte adevărat că aceste culturi au influențat muzica profesionistă (motetul și madrigalul) a Renașterii, dar influența a suferit-o întregul sistem modal, în sensul lărgirii bagajului melodic (și ritmic) cu formule noi, fără a favoriza în vreun fel oarecare modul ionic și cu atât mai puțin pe cel eolic.

rii scării modurilor respective cu scările gamelor-prototip Do major și la minor din sistemul tonal-funcțional. Această apreciere ține de un fel greșit de a înțelege atât modul în esența sa (melodică și armonică), limitat la scară, precum și tonalitatea (noțiune complexă, vizînd toate coordonatele procesului compozițional din etapele culturii muzicale ale barocului, clasicismului și romantismului), redusă doar la schema sa: gama. Pe de altă parte, aprecierea se face în abstract față de practica muzicală, care, de la Machaut pînă la Gesualdo și Monteverdi, ne pune la dispoziție un material imens, din care fenomenul evoluției reiese cu claritate.

Cum erau întrebuințate modurile în creația renescentistă și cum se manifestă tendința evoluției lor către tonalitate?

Din necesități cadențiale, toate modurile care nu aveau sensibilă (inferioară sau superioară) pentru finalis vor înregistra alterația suitoare a treptei a VII-a (mixolidic - fa diez, doric - do diez, eolic - sol diez). Dar, în procesul compozițional, în cadrul unui mod se realizează și cadențe interne, care segmentau motetul sau madrigalul. Aceste cadențe interne se realizau și la alte trepte, necesitînd astfel noi alterații sensibile pentru treptele respective⁵. Modul lidic, datorită lipsei de trison consonant pe treapta a IV-a (pentru cadența plagală), va modifica adesea pe si în si bemol, apropiindu-se de ionic și mixolidic.

Cele 6 moduri se folosesc în stare naturală (genus naturale) și transpuse la cvarta superioară (genus mollis), cînd necesitau la armură si bemol. În procesul compoziției, între cele două genuri se putea

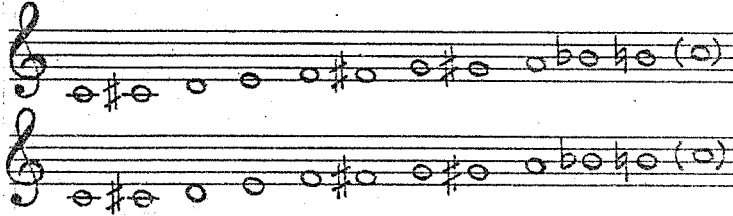
5. K. Jepsen dă următorul tablou al cadențelor în cadrul modurilor (op.cit., p.77):

	Cadențele		
	uzuale	mai puțin folosite	rare
Doric	re, la, fa	sol, do	mi
Frigic	mi, la, sol	re, do	fa
Mixolidic	sol, re, do	la	fa, mi
Eolic	la, re, do	sol, fa	mi
Ionic	do, sol, la	re	fa, mi

produce fenomenul de infiltrație⁶, adică modurile naturale puteau folosi s i b e m o l, iar cele transpuse - s i b e c a r.

În baza fenomenelor expuse mai sus, toate modurile dispuneau de un fond fonc și acordic asemănător. Iată, spre exemplu, modul ionic pe d o, comparativ cu mixolidicul pe același ton:

Ex.1



Fondul de acorduri va fi același:

Ex.2



Așadar, principiile armonice ale contrapunctului, și îndeosebi principiul cadențial, împing vertiginos modurile către o singură unitate: modurile cu terță mare pe finală (modurile majore) se uniformizează, fie că e vorba despre lidic, mixolidic sau ionic; ele au aceleași raporturi între trepte, aceleași alterații, aceleași formule de cadență etc. De asemenea, modurile cu terță mică pe tonică (minore).

Accentuarea spiritului cadențial, simburile funcționalismului, produce lent această s i n t e z ă a modurilor majore (mixolidic, lidic, ionic) către tonalitatea majoră, iar a celor minore (doric, frigic, eolic) către tonalitatea minoră.

Deci nu din modul ionic s-a format modul major, gama majoră din sistemul tonal-funcțional. Modul major, în nomenclatura actuală, reprezintă starea majoră a tonalității, stare pe care o preia de la cele 3 moduri polifonice cu terță mare pe tonică, iar gama este schema acestei tonalități. Asemănarea dintre scara modului ionic și scara gamei majore din sistemul funcțional nu atestă derivarea uneia din cealaltă, căci

6. B é r d o s L., Modélis harmóniák, Zeneműkiadó, Budapest, 1961.

ele reprezintă s c h e m e ale unor complexe (melodice, armonice etc.) diferite. Modul ionic a contribuit și el, de bună seamă, la formarea tonalității majore, dar nu a născut prin calitățile sale tonalitatea prin faptul că „avea două tetracorduri identice, cu două sensibile”(!). Cea de a doua sensibilă (treapta a III-a) nu are de altfel vreun rol deosebit, căci direcția dezvoltării funcționale a modurilor nu era dirijată către întărirea subdominantei, ci a tonicii, apoi a dominantei, prin sensibilă. Deci, cea mai importantă sensibilă după treapta a VII-a va fi treapta a IV-a alterată suitor, care va fixa dominantă, funcționalismul preconizând organizarea gamei nu pe două tetracorduri (d o - f a, s o l - d o), ci pentacord-tetracord conjuncte (d o - s o l, s o l - d o).

Ex. 3



Pentru aceasta pledează gândirea armonică (cadența autentică, formulele de contradominantă etc.) și aspectele melodice care se constituie pe arpegiu (mai ales la clasici). Cît privește tetracordul superior, este și el adesea cadrul pentru geneza unor motive tetracordale.

În definitiv, ionicul și eolicul nici nu sînt cele mai frecvente moduri utilizate în creația Renașterii. Atributele tonalității majore apar mai frecvent prin mixolidic, iar cele ale minorului prin doric. Toți compozitorii, și mai ales P a - l e s t r i n a, probează prin frecvență mixolidicul și doricul.

Referitor la tonalitatea minoră, fenomenul este și mai tranșant. Elementul cel mai important este acordul minor pe treapta I, apoi realizarea unei sensibile pentru finală (exceptînd frigidul, care avea sensibilă superioară). Nu numai că eolicul nu se impune, dar în evoluția către tonalitate vor supraviețui și se vor încadra toate formele celor trei moduri minore (doric, frigid, eolic), rămînînd în az, în cadrul tonalității, cele trei aspecte ale tetracordului superior (de la dominantă la tonică):

- a r m o n i c, născut din alterarea treptei a VII-a pentru acordul de dominantă în eolic:

Ex.4 Palestrina, O che splendor

- m e l o d i c, păstrat din figurația cadențială în cadrul doricului cu treapta a VII-a alterată suitor:

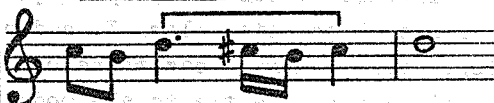
Ex.5 Lassus, Serve bone

Figura va fi preluată și de eolic, care, astfel, va altera și treapta VI-a suitor;

- n a t u r a l, care conservă tetracordul inferior al modului frigid:

Ex.6 Palestrina, Missa Repleatur os meum laude,
Gloria (măs. 44-45)

Acest tetracord e atât de vehiculat în compoziția tonală, încât el apare și ca tetracord superior în cadrul majorului (molldur), numit în teorie major melodic, sau în pentacordul inferior, ca treaptă napolitană (acord de sextă napolitană)⁷. Desigur, ascuțirea simțului funcțional nu este uniformă la toți compozitorii, la toate școlile. Cercetarea lucrărilor acelor compozitori situați la confluența celor două sisteme tonale, însă, îndeosebi a lui C. Monteverdi, G. Gabrieli, E. Cavallieri, cu elemente renascentiste și baroce în etapele creației lor, relevă evident că toate modurile din genusa naturală și toate cele din genusa molle devin tonalități. În consecință, nu apare o singură tonalitate majoră (Do), ci toate cele trei moduri (ionic, lidic, mixolidic)

7. Vezi: Gh. Firca, Fazele modale ale cromatismului diatonic, Ed. muzicală, București, 1966, p.51.

devin tonalități (D o, F a, S o l, S i b e m o l), adăugându-se și altele, provenite din practica transpoziției muzicii f i c t a (R e etc.). Tot așa, și în cazul tonalităților minore: se transformă concomitent eolicul de pe l a (l a m i n o r), doricul de pe r e (r e m i n o r), frigicul de pe m i (m i m i n o r), doricul de pe s o l - g e n u s m o l l e (s o l m i n o r), adăugându-se, ca și în cazul majorului, cele transpuse conform muzicii f i c t a.

Un alt aspect, ținând de evoluția tuturor modurilor către sistemul tonal-funcțional, este și fenomenul modulației. În retorta creației polifonice vocale se prepară și acest colosal mijloc de expresie al tonalităților. În cadrul fiecărui mod (mai bine zis, în orice lucrare bazată pe orice mod), prin procedeele cadențării la diferite trepte ale modului se realizează adesea și „mici incursiuni pe tărîmul altor moduri”⁸, germanii viitoarei modulații.

În felul acesta, masa totală a modurilor polifoniei vocale evoluează pas cu pas către masa tonalității. Procesul e de durată (cca. 3-4 secole), de vreme ce la B a c h se mai întâlnesc încă reminiscențe modale în armonie și melodie⁹, iar unele formule modale (tetracordul frigid) dăinuie și în romanticism, încă înainte ca B r a h m s sau B r u c k n e r să agreeze conștient unele relații modale, iar L i s z t să introducă un nou modalism, cel al muzicii populare.

Concluzionînd referitor la problema pusă de prezenta lucrare, credem că orientarea indicată de noi în aprecierea evoluției modurilor polifoniei vocale către sistemul tonal major-minor baroc, clasic și romantic, este în măsură a indica termenii evitării unor erori care dăinuie încă, producînd în-gustime de vedere și confuzii în înțelegerea preluării unei epoci de către cea următoare.

⁸K. J e p p e s e n, op.cit., p.173. Referitor la acest aspect, M. Eisikovits merge chiar mai departe, vorbind de „Modulația intermodală”, într-un paragraf special cu acest titlu, arătînd relațiile modulatorii între moduri (M. E i s i k o v i t s, op.cit., pp.173-175).

⁹Vezi: Gh. F i r c a, op.cit., pp.44-50.

L'évolution des modes polyphoniques vocaux de la Renaissance
vers le système tonal-fonctionnel majeur-mineur

Constantin Rîpă

Résumé

Le travail classifie un problème théorique - celui de la modification des modes renaissantistes en modes majeur-mineur avec des attributs tonals et fonctionnels des époques suivantes. Tout en signalant l'erreur véhiculée dans les traités de théorie de la musique, qui expliquent l'origine des tonalités dans le mode ionique et éolien de la polyphonie vocale, l'auteur démontre que dans la création musicale l'évolution de tous les modes par le système de cadence harmonique tend vers le système tonal-fonctionnel. De là il s'en suit que la tonalité se constitue en dernière instance (au XVII-e siècle) comme une synthèse de tous les modes polyphoniques vocaux.

Die Entwicklung der vokalen polyphonen Tonarten der
Renaissance zum tonal-funktionalen Dur-Moll-System

Constantin Rîpă

Zusammenfassung

Die Abhandlung klassifiziert ein theoretisches Problem - jenes der Verwandlung der Renaissance-Tonarten in Dur-Moll-Tonarten mit tonal-funktionalen Attributen in den folgenden Zeitabschnitten. Der Verfasser weist auf den Irrtum hin, der durch die Lehrbücher für Musiktheorie verbreitet wurde, indem diese den Ursprung der Tonarten im ionischen und éolischen Modus der vokalen Mehrstimmigkeit erklärten, und beweist, dass im Musikschaffen die Entwicklung sämtlicher Tonarten durch das System der harmonischen Kadenzierung zum tonal-funktionalen System hinführt. Dementsprechend entsteht die Tonalität letztlich (im 17. Jahrhundert) als eine Synthese sämtlicher vokalen polyphonen Tonarten.

The evolution of the vocal polyphonic modes of the Renaissance,
towards the tonal-functional major-minor system

Constantin Rîpă

Summary

The paper makes clear a theoretical problem - that of transforming the Renaissance modes into major-minor modes with

tonal-functional attributes in the following epochs. Showing the error veihcled by the treatises of the theory of music, which explains the origin of tonalities in the Ionian and colian modes of vocal poliphony. The author demonstrates that in musical creation, the development of all modes through the system of harmonic cadencing tends towards the tonal-functional system. Thus, the tonality ultimately constitutes itself (in the 17th century) as a synthesis of all poliphonic vocal modes.

UNELE ASPECTE PRIVIND SONORITATEA PIANULUI ÎN RAPORT CU
COLORISTICA ORCHESTREI SIMFONICE

Albert Györbiró

În general, lucrările despre arta pianistică (diferite cărți cu profil de metodică, pedagogie, psihologie și altele) abordează problemele legate de interpretarea pianistică în diverse ipostaze, comentînd evoluția instrumentului, tehnica instrumentistului și consacînd capitole interesante imaginii artistice, factor esențial al interpretării. Totuși, problema instrumentului este tratată foarte des în mod izolat, fără a se ține cont de evoluția celorlalte instrumente.

Problemele sonorității pianului sînt în mod dialectic legate de cele ale orchestrei simfonice. Pentru evidențierea acestor legături este de mare importanță:

a/. sublinierea influențelor reciproce dintre pian și orchestra simfonică și

b/. accentuarea unor aspecte deosebite ale sonorității multilaterale a pianului - determinate parțial de influența ansamblului simfonic.

Rolul pe care l-au avut instrumentele orchestrei simfonice asupra sunetului pianistic este explicat prin însăși etimologia termenului de „simfonie”, care a însemnat la grecii antici intervale consonante (octava, cvinta, cvarta pithagoreică și platonice, la care s-a adăugat mai tîrziu terța ptolemeică)¹. La romani, se înțelegea prin această noțiune un instrument care acompania în octave muzica vocală². De asemenea,

1. H. S e e g e r, Musiklexikon, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1966, vol. II, p. 466; x x x Larousse de la musique, Paris, 1957, vol. II, p. 389.

2. G. S c h i l l i n g, Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal Lexikon der Tonkunst (1840-42). Vezi Szabolcsi-Tóth, Zenei Lexikon, Ed. Gyözö Andor, Budapesta, 1930, vol. II, p. 566, resp. 460.

în secolul al VII-lea, cuvîntul „simfoniaci” se referea la corurile de băieți care acompaniau la octavă corurile bărbătești în biserici. H u c b a l d u s deosebește simphonia (consonanța) și diaphonia (disonanța)³. Fără a intra aici în amănunte nelegate de subiectul tratat, este totuși interesant de remarcat faptul că în secolele XIV - XV termenul de simfonie era întrebuintat mai ales pentru piese polifonice instrumentale (mai rar vocale); G i o v a n n i G a b r i e l i demonstrează în lucrarea sa Sacrae Simphoniae (1597) o colaborare sonoră a mai multor instrumente. H. R i e m a n n vorbește despre o aducere la un numitor comun a lucrărilor instrumentale cu cele vocale⁴.

Raportul dintre clavicord, cembalo, virginal, pian, pe de o parte, și diferitele forme orchestrale, atît ca timbru cît și ca sonoritate, a fost puternic influențat de evoluția și semnificația simfonismului. A. C a s e l l a și V. M o r t a r i arată că „foarte mult timp, raporturile dintre pian și orchestră au fost acelea ale unui instrument solistic acompaniat de orchestră”⁵. Trebuie menționat însă că această afirmație se referă în special la concertele pentru pian și orchestră ale unor compozitori din epoca apogeului virtuozității instrumentale. În concertele lui C h o p i n, S c h u m a n n, L i s z t ș.a., performanțele tehnice și artistice erau hotărîtoare; nu se putea vorbi de o influențare reciprocă între pian și orchestră, rolul acesteia din urmă fiind cu totul secundar.

Spre deosebire de această situație, în epoca barocului, ca de altfel și în creațiile unor compozitori ca B e e t h o v e n sau B r a h m s, relația dintre pian și orchestră se prezintă altfel, ambele avînd aceeași importanță, sau un rol asemănător. În concertele pentru pian (clavicord) și orchestră de

3. S z a b o l c s i - T ó t h, op.cit., cl.II, p.566.

4. H. R i e m a n n, Musik-Lexikon, Schötsch's Söhne, Mainz, 1967, p.924.

5. A. C a s e l l a, V. M o r t a r i, Tehnica orchestratiei contemporane, (trad.rom.), Ed. muzicală, București, 1965, p.190.

B a c h, acest lucru se explică probabil prin construcția instrumentului solistic, care nu permitea realizarea unei sonorități competitive cu orchestra, iar la alți compozitori - printr-o nouă concepție artistică (Concertul nr.5 de Beethoven, Concertul în Si bemol major de Brahms ș.a.). S-a ajuns astfel la o „democratizare” a raporturilor dintre instrumentistul solist și ansamblu, aceasta fiind perfect ilustrată în unele concerte pentru pian și orchestră mai recente (Variațiuni simfonice de C é s a r F r a n c k, concertele pentru pian și orchestră de P r o k o f i e v, B a r t ó k, B r i t t e n ș.a.).

Dialogul de o incomparabilă expresivitate între pian și orchestră (reprezentată prin instrumentul corn), cu prezența

Ex.1

Allegro non troppo

Pian

Corn
în Fa
(Orch.)

mp

P

*Ped. **

*Ped. **

efectului de ecou, pe care îl găsim la începutul Concertului Nr.2 în Si bemol major de Brahms (exemplu cunoscut), ilustrează următoarele aspecte ale sonorității pianului:

- egalitatea rolului acestuia cu cel al orchestrei, prin continuarea motivului introdus de corn,
- apariția efectului de ecou la octavă în spiritul clasic („simfonic”),
- posibilitatea pianului de a imita coloristica diferitelor instrumente (corn): /exemplul pe pagina anterioară/.

În condițiile apropierei importanței rolului celor două modalități de expresie artistică (pian și orchestră), în mod firesc, influențele reciproce au crescut în intensitate.

Un punct esențial în dezvoltarea sonorității celor două forme de manifestare muzicală și a interdependenței lor îl constituie epoca barocului. Bach ne oferă exemple grăitoare pentru a sublinia că timbrul pianului (clavicordului)⁶ era mult influențat de posibilitățile coloristice ale orchestrei de coarde (Concertele în re minor, fa minor și altele). În prefața la Invenții și Sinfonii, el arată intenția de a dezvolta, printre altele, modul „c a n t a b i l de a cânta”⁷ (dorind să oglindească cele mai variate stări sufletești).

Folosirea instrumentelor de suflat în acompaniamentul concertelor pentru pian din perioada clasicismului vienez a adus schimbări esențiale în scriitura textelor muzicale dedicate acestui instrument. Concertele pentru pian și orchestră de H a y d n⁸ (indiferent de valoarea lor) și M o z a r t au condus la reproducerea (Nachahmung) unor posibilități ale diverselor instrumente la pian; atacul scurt, sec, al flautului, oboiului, cornului, trompetei se oglindește în pasajele de staccato și staccatissimo, în diferite registre, din lucrările compozitorilor respectivi. Introducerea clarinetului de către Mozart în lucrările de cameră și în cele orchestrale a in-

6. „Pianul de astăzi poate fi privit ca fiind un clavicord perfecționat” (W. L a n d o w s k a). A se vedea S. T o d u ț ă, Formele muzicale ale barocului, Ed. muzicală, București, 1973, vol.II, p.27.

7. Sublinierea este a lui Bach însuși.

8. Utilizarea mai multor instrumente se petrecea paralel cu procesul de perfecționare a acestora.

fluențat în mod decisiv atacul pianistic. Frazele lungi, lega-tourile expresive, portamentele care implică un tușeu catifelat la pian (Concertele în do minor, KV 491, Mi bemol major, KV 482, Cvintetul în La major și altele) sînt dovada acestei influențe.

În timpul lui Beethoven, sonoritatea instrumentului, mult influențată pe de o parte de coloristica orchestrei simfonice, pe de altă parte de necesitățile componistice, a dus la perfecționarea lui tehnică; s-a născut „Hammerklavier”-ul, la care - deși în mod limitat - s-a atins, cu ajutorul pedalei, posibilitatea realizării diferitelor culori orchestrale. Evoluția tehnică nu s-a oprit însă; s-a realizat pianul actual, cu mecanică engleză, care a mărit în mod considerabil posibilitățile sonore ale instrumentului, oferind mijloace noi de exprimare. K a l k b r e n n e r arăta că sonoritatea pianului poate fi modificată mai mult decît a oricărui alt instrument, combătînd concepția fizicienilor, care susțineau că timbrul sonorității pianistice depinde numai de modul de atac⁹. Tocmai datorită posibilităților multilaterale, pianul este considerat de către remarcabilul pianist și pedagog H. N e u h a u s drept cel mai bun actor dintre toate instrumentele; „Sînt îndemnat ca în toate orele de curs să le amintesc elevilor despre orchestră, să le sugerez sonoritățile orchestrale. Le spun pianistul și pianul sînt în același timp 1. dirijorul (minte, inimă, auz); 2. orchestranții (ambele mîini cu cele zece degete, ambele picioare pentru cele două pedale) și 3. o garnitură de instrumente”¹⁰.

În multe cazuri, compozitorii pretind folosirea acestor multiple posibilități ale pianului prin indicațiile date; E n e s c u indica modalități de interpretare, precizînd: „con una sonorită aquatică”, „luminoso”, „mormorando”, „delicatamente”, „quasi campana” etc. Asemenea indicații găsim și în operele compozitorilor S a i n t - S a e n s, Prokofiev,

9. F. K a l k b r e n n e r, Méthode pour apprendre le piano-forte à l'aide du guidemains, Paris, 1830; vezi G á t J ó z s e f, Zongorametodika; Zeneműkiadó, Budapesta, 1978, p.14.

10. H. G. N e u h a u s, Despre arta pianistică, Ed. muzicală, București, 1960, pp.72-73.

R a v e l ș.a.

Unii autori din secolul al XX-lea dau indicații pentru a folosi instrumentul asemenea harpei sau unor instrumente de percuție. D e b u s s y (autorul acelor fascinante Dansuri sacre și profane pentru harpă și orchestră de coarde, a căror parte solistică poate fi interpretată și la pian) era conștient de posibilitățile pianului de a imita harpa, ceea ce se reflectă în partitura unor piese pentru pian, ca Reflêts dans l'eau, Les voiles, unele Studii „pour les agréments” și „pour les arpèges composés” etc. De asemenea, la Ravel, această posibilitate de a imita se reflectă în special în Concertul pentru mîna stîngă, piesa Valea clopotelor și altele. Același lucru se constată și în unele opere ale compozitorului rus Al. S k r i a b i n (Sonatele nr.4, 9, unele preludii etc.).

De altfel, utilizarea pianului asemănător harpei apare și la compozitorii mai vechi, ca spre exemplu în Studiul op.25 nr.1 de Chopin, Harfen-Stude, sau piesa Jeux d'eau à Villa d-Este de L i s z t.

Apropierea mare dintre pian și diferitele instrumente de percuție, în sensul interdependenței lor, este cu atât mai evidentă cu cît pianul este în esență tot un instrument de percuție. Acesta poate imita cele mai variate și specifice sonorități de percuție. Astfel, pianul continuă atmosfera creată de trianșlu cu tema a treia a Concertului în Mi bemol major de Liszt. Compozitorul dă și indicații în acest sens, prin recomandarea de a se cînta „capriccioso scherzando”. Sunetele din bas ale pianului din partea introductivă a Concertului Nr.2 de R a c h m a n i n o v se contopesc cu scriitura orchestrală, sugerîndu-ne sunetele clopotelor, cu un tragism inerent.

Compozitorii secolului al XX-lea folosesc cu precădere pianul ca instrument de percuție. Acest lucru este ilustrat în compozițiile lui Bartók - Sonata pentru două piane și percuție și, în special, coda primei părți din Concertul Nr.2 pentru pian și orchestră - precum și în operele compozitorilor J o l i v e t, H i n d e m i t h, Prokofiev. Hindemith dă indicația: „consideră pianul ca un soi de baterie perfec-

ționată și acționează în consecință!"¹¹. Compozitorul american E. V a r è s e a scris o întreagă lucrare, Ionizare, numai pentru instrumente de percuție, incluzând și pianul.

Legătura dintre sonoritățile pianului și ale altor instrumente s-a exprimat în chip desăvârșit în multe lucrări de muzică de cameră. Triouri, cvartete, cvintete, septete semnate de Haydn, Mozart, Beethoven, S c h u b e r t, S c h u m a n n, Saint-Saëns și alții, ilustrează acest fenomen. Contactul este exprimat și în concertele de pian, scrise pentru solo și formații camerale (concertele barocului, Concert de cameră pentru pian, vioară și treisprezece instrumente de suflat de Alban Berg și Kammermusik No.2 - Klavierkonzert de P. Hindemith).

Pe de altă parte, influența pianului asupra ansamblului simfonic este de asemenea foarte mare; acest lucru se datorează faptului că, deși pianul poate evoca aproape orice instrument, nu-și pierde personalitatea, realizând, pe lângă posibilități sonore asemănătoare celor simfonice, culori inedite, proprii. Această influență asupra ansamblului simfonic se realizează uneori indirect, compozițiile orchestrale fiind scrise (și orchestrate) în spirit pianistic. Alteori, pianul apare în cadrul orchestrei, modificând echilibrul acesteia prin sonoritățile ambitusului specific extrem de mare (sumbre în registrul grav, scînteietoare în registrul acut) și prin efectul de pedală.

În unele lucrări ale secolului al XX-lea, numite de A. Casella și V. Mortari „anti-impresioniste”, pianul are un rol de cea mai mare importanță în ansamblul simfonic; spre exemplu: Petrușka, Nunta, sau alte lucrări de I. S t r a v i n s k i, Serbări romane de O. R e s p i g h i etc.

Ex.2 Stravinski, Simfonia psalmilor

/exemplul pe pagina următoare/

Interacțiunea dintre orchestra simfonică și pian se realizează pe baza conexiunii inverse (noțiune folosită în unele științe sub numele de „feed-back”), reprezentînd totodată o formă de contact între societate și individ:

¹¹. P. H i n d e m i t h, Suita pentru pian, (1922).

Ex.2 Stravinski, Simfonia psalmilor

Coro

Lau-da te E - um

Trombe
v-celli

2P.forti
Unis. Arp.
e timp

in cym-ba-lis be-ne - so-nan-ti-bus

ansamblul orchestral (societate) —→ pian
 orchestră (societate) ←— pianist (individ).

Cele două forme de manifestare muzicală fiind strâns legate, corelația dintre ele are și un caracter social; acestea trebuie cercetate prin prisma continuității lor interdependențe.

Un factor de cea mai mare importanță, care asigură contactul dintre orchestră și pian, îl constituie - pe lângă natura sonorității interdependente - modul asemănător de construcție al lucrărilor în privința verticalității, spre deosebire de orizontalitatea construcției unor opusuri, scrise în mod exclusiv pentru instrumente de suflat sau coarde, fără acompaniament (sonate solo ș.a.).

Timbrul însuși este diferențiat în mod vertical, în planuri diferite, apărând culori deosebite. Dacă posibilitățile extrem de bogate ale orchestrei sînt parțial realizabile și la pian, se poate vorbi și despre folosirea orchestrală a pianului, de la Beethoven încoace (G. S o l o m o n)¹². A. R u b i n s t e i n afirmă despre pian: „Credeti că este un singur instrument? Sînt în el o sută de instrumente!”¹³. Diferențierile timbrale și modul varietăților de expresie realizabile la pianul modern (capabil - așa cum s-a arătat - de a imita orchestra) pot duce nu numai la aplicarea legii adaptării, ci și la realizarea unor contraste: „Elementele timbrale contrastante (...) prin suprapunerea mai multor linii timbrale diferențiate constituie adesea un adevărat contrapunct coloristic”¹⁴.

În creațiile contemporane, deși pianul este adînc legat de noțiunea de simfonism - ceea ce înseamnă prin excelență consonanță -, și-au găsit loc ca mijloace de expresie artistică frecvent utilizate disonanțele. Un moment extras din lucrarea Ionizare de E. Varèse poate fi considerat ca edificator privind folosirea disonanțelor și introducerea unor efecte sonore noi:

12. G. S o l o m o n, Obiectivism și subiectivism în interpretarea muzicală, în: Muzica, București, nr. 8/1972, p. 20.

13. Vezi: H. G. N e u h a u s, op. cit., p. 62.

14. O. L e f t e r e s c u, Tendințe coloristice în literatura contemporană a pianului, în: Lucrări de muzicologie, vol. 2, Conservatorul „G. Dima”, Cluj, 1966, p. 291.

Ex. 3

13

The musical score is a complex orchestration for a percussion ensemble and piano. It consists of 13 numbered staves. The instruments listed on the left are: 1. Tambores (Gros and Petit), 2. Bongos (Clair and Grave), 3. Tambour à corde, 4. Biréno, 5. Fouet and Guitro, 6. Flûtes (Clair and Grave), 7. Clarinettes (Clair and Grave), 8. Triangles, 9. Caisse claire, 10. Maracas, 11. Tiroles (Clair and Grave), 12. Cloches, 13. Glockenspiel à clavier, Grand Tam tam, and Piano. The piano part is marked 'Fidèle jusqu'au fin'. The score includes various dynamic markings (sf, pp, f, mf) and performance instructions such as 'attaque sèche (percussion)' and 'Laissez vibrer, durée inégale'. The music is written in 2/4 time and spans 17 measures.

Unii compozitori contemporani folosesc în creațiile lor, pe lângă intervale disonante, efecte sonore aparținând domeniului zgomotelor. Este firesc ca sonoritatea pianului (în raport cu celelalte instrumente) să evolueze paralel cu dezvoltarea construcției muzicale. Fiecare din re curente muzicale mai importante prezintă un alt raport coloristic între pian și ansamblu.

Noile raporturi coloristice pe care le marchează pe plan expresiv anumite curente ale componisticii moderne în privința utilizării pianului demonstrează folosirea acestuia uneori

în mod excesiv (muzica aleatorică) sau denaturat (pianul preparat). A existat și o tendință de a se construi un pian cu sferturi de ton, avînd și o coloristică specială. Dar și acestea ar trebui cercetate cu grijă, pentru că ele exprimă pe de o parte cerințe componistice, iar pe de altă parte reprezintă necesitatea îmbunătățirii instrumentelor.

Quelques aspects concernant la sonorité du piano par rapport au coloris de l'orchestre symphonique

Albert Györbiró

Résumé

Après le commentaire des certaines possibilités sonores du piano en combinaison avec le coloris de l'orchestre symphonique et après l'analyse de l'éthimologie du terme de „symphonisme” - premier élément de liaison entre ces formes de manifestation musicale - on passe à l'analyse des rapports concrets, tout en soulignant l'existence des influences réciproques. Parallèlement au changement des rapports entre le piano et l'orchestre au cours du temps, on a abouti aussi à un élargissement de l'attribut de symphonique; il est concluant dans ce sens la comparaison de l'exemple no.1 (l'utilisation du phénomène de la répétition à l'octave, réalisé par d'autres instruments dans le Concerto no.2 pour piano et orchestre de Brahms) avec l'insertion du piano parmi les instruments de percussion (dans la pièce Ionisation de Varèse).

Einige Betrachtungen über den Klavierklang in Beziehung zur Klangfarbe des symphonischen Orchesters

Albert Györbiró

Zusammenfassung

Der Verfasser erörtert die klanglichen Möglichkeiten des Klaviers in seiner Kombinerung mit der Klangfarbe des symphonischen Orchesters. Nach einer Analyse des ethymologischen Begriffs „Symphonismus” - als erstes Glied der Verbindung zwischen diesen Formen musikalischer Äusserung - werden die konkreten Beziehungen untersucht und die Existenz einer gegenseitigen Beeinflussung festgestellt.

Im Verlauf der Zeit erfolgt eine Änderung der Beziehungen zwischen Klavier und Orchester und gleichzeitig eine Erweiterung des symphonischen Attributes. Aufschlussreich in diesem Sinne ist der Vergleich zwischen Beispiel 1 (Brahms, Konzert

CONSERVATORUL
„G. DIMA”
BIBLIOTECA

Nr. 2 für Klavier und Orchester), wo eine Wiederholung in der Oktave durch andere Instrumente angewandt wird, und Beispiel 3 (E. Varèse, Ionisation), wo dem Klavier Schlaginstrumente zur Seite gestellt werden.

Some aspects regarding the sonority of the piano in relation to the colour of the symphonic orchestra

Albert Györbiró

Summary

Commenting upon certain sonorous possibilities of the piano combined with the colour of the symphonic orchestra, following the analysis of the term „symphonism“, the first link between these forms of musical manifestation, the author proceeds to analyzing the concrete relations, showing the existence of mutual influences. Along with the change in the piano-orchestra relations, the author arrives to a widening of the attribute of symphonic; in this regard it is conclusive the comparison of example no.1. The use of the repetition phenomenon at an octave, achieved by other instruments in the 2-nd Concerto for piano and orchestra by Brahms with the inclusion of the piano within the percussion instruments (in the piece: Invitation by E.Varèse).

ASPECTE ALE NOTAȚIEI DIVIZIUNILOR DE TON ÎN CREAȚIA LUI
GEORGE ENESCU

Romeo Ghircoiașiu

Structura microintervalică a tonului se impune ca o preocupare tot mai constantă în teoria muzicală din primele decenii ale secolului al XX-lea, prin B u s o n i (1907), M a g e r (1916), H á b a (1922) și alții. În muzica românească, teoria întâlnește o realitate folclorică ce nu a întârziat să se impună ca sursă a gândirii muzicale în creația cultă.

G e o r g e E n e s c u, adânc integrat în fondul sonor ancestral și totodată în climatul de mare elevație al artei moderne, a adoptat cu mare sensibilitate valențele melodice și ritmice difuze în melosul popular, reținându-le în structura sonoră a artei sale și în parametrii oricând limitați ai sistemului notațional adoptat.

Dintre aceste realități sonore ascunse în lumea sunetelor, Enescu a sesizat luminile și culorile, umbrele și penumbrele, nuanțele lor cele mai fine, în devenirea evanescentă a sunetelor. Și, implicit, cele ce corespundeau ideilor devenite actuale ale microintervalicelor. Este o epocă în care marele său prieten B é l a B a r t ó k spunea cu o viziune prospectivă cutezătoare: „Timpul diviziunii semitonului în (poate infinite) fragmente va veni - dacă nu în zilele noastre, poate peste decenii sau secole” (1920).

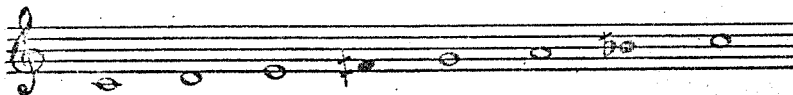
Enescu, în această epocă, lucra intens; combustivitatea atinse curbe maxime la opera vieții sale, Oedip, și va da de îndată după descătușarea acestui travaliu creator paginile de transparență dar de aceeași intensă trăire a sonatelor pentru pian, vioară și violoncel. Dintre acestea, cea de a III-a Sonată pentru pian și vioară op.25 (1926) va interesa în mod deosebit studiul nostru.

Peste câțiva ani, compozitorul și eminentul muzicolog D.

C u c l i n va aborda el însuși problema structurii sunetelor, în Tratatul său de estetică (1933)¹, și, mai târziu, într-un studiu: Introducere în sistemul „sfert de ton” (1957)². În cercetările sale, Cuclin reia ideile acustice pitagoreice, integrate într-o gândire ce nu excludea nici melosul popular, nici cîntarea bizantină - lumi sonore ce cuprind complexe fenomene microintervalice și care au dat muzicologiei românești precursori prestigioși ai problemei. Amintim doar pe M a c a r i e (Teoreticon, 1823) și A. P a n n (Bazul teoretic, 1845). În timp ce primul adopta diviziunea octavei în 68 de come, clasificînd intervalele în tonuri de 12, 9 și 7 come, cel de-al doilea relua teoria arabă și indiană de 22 diviziuni și tonuri de 4, 3 și 2 sferturi. Este poate o coincidență faptul că teoria lui Cuclin adoptă tonul de 9 come, ce corespunde cu tonul mic din concepția lui Macarie, deoarece punctul de plecare al lui Cuclin este gândirea pitagoreică și, după propria lui expresie, neo-pitagoreică.

În cele ce urmează, vom încerca să analizăm arta enesciană pornind de la aceleași realități acustice relevate de către muzicologia contemporană.

Ex.1 a



Ex.1 b

1.D. C u c l i n, Tratat de estetică muzicală, București, 1933, p.34.

2.D. C u c l i n, Introducere în sistemul „sfert de ton”, în: Muzica, Nr. 2/1957, p.7.

1. Se știe că intonația exactă a unora dintre armonicele unui sunet este incompatibilă cu sistemul temperat. În mod deosebit, sunetele nr. 7, 11, 13 manifestă acest fenomen. Ele se apropie ca intonație de $si \flat$, $fa \sharp$ și $la \flat$. Adoptînd într-o gamă aceste trepte în locul celor diatonice, vom obține o structură microintervalică. Varianta descendentă reia aceleași intervale, în ordine inversă. Desigur că apelul la sferuri de ton (sau $3/4$ de ton) este doar convențional. Înălțimea exactă în cenți este mai nuanțată. Iată valorile exacte ale acestor trepte:

- nr. 7 (septima naturală) = 9,688, în loc de 9,5 adoptat
- nr. 11 (tritonul) = 5,513, în loc de 5,5 adoptat
- nr. 13 (sexta naturală) = 8,405, în loc de 8,5 adoptat.

Vom remarca în mod deosebit tetracordul superior al gamei ascendente, care prezintă o neobișnuită structură a celor trei intervale ce-l alcătuiesc: $3/4 + 2/4 + 5/4$, și varianta descendentă. E un aspect pe care-l vom întâlni în arta enesciană³.

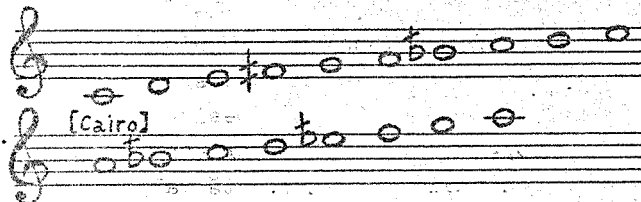
2. Variantele obținute pe această cale sînt o expresie realmente acustică a ceea ce muzicologia contemporană numește *g a m e a c u s t i c e*. Într-adevăr, înălțimea reală a treptelor IV, VI și VII este cea dată de seria armonicilor superioare, înălțime naturală ce mai trăiește vie în multe culturi muzicale europene și extra-europene. Concepția uzuală a problemei poate fi revizuită în acest sens pentru întreaga clasă a gamelor acustice, pornind de la menționata teză neo-pitagoreică. Desigur, concepția pitagoreică întemeiată pe ciclul cvintelor și pe limitele extreme ale acestuia ($fa \sharp$ și $si \flat$) continua să justifice sistemul uzual, chiar dacă între cele două sisteme va apărea acel hiatus despre care vorbea Cuclin.

3. Analizînd din alt punct de vedere această structură, constatăm că putem interpreta treptele IV și VII (neglijînd pe $la \flat$, care e foarte aproape de nivelul diatonic) ca pîni ai unei adevărate structură pentatonice. Sînt treptele mobile ale unei game care, în varianta prezentată, are picionul la baza ei. Vom remarca în gîndirea enesciană o mobilitate extremă a

3.H. R u l a n d, Das Vierteltonsystem zwischen Tonalität und Atonalität, în: Musica, Kassel, nr. 4/1975, p. 307.

pienilor.

Ex.2



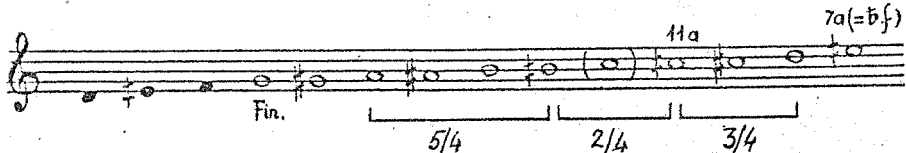
4. Acest substrat latent pentatonic a determinat o anumită codificare a sistemului muzical oriental, propusă cu prilejul Congresului muzicii orientale de la Cairo, din 1932, la care au participat muzicologi prestigioși ca Béla Bartók, A. Hába, C. Sachs, Hornbostel, Stumpf, Lachmann etc.

5. În sistemul antic grecesc, aceleași zone dominate de fa \sharp și si \flat sînt supuse unei mobilități a treptelor ce conduc înspre cromatism, enarmonii și sistemul imuabil-nemodulant. Acesta din urmă, în opoziție cu sistemul perfect (S y s t e m a t e l e i o n), permite integrarea în diatonie a unui inopinant si \flat .

În temeiul acestor considerațiuni, vom analiza microintervalele din arta lui Enescu și sistemul de notație adoptat.

În general, se adoptă opinia că Enescu atribuie două funcțiuni microintervalicilor: a) accentuarea expresiei dramatice a unor momente; b) realizarea caracterului autentic al melosului popular. Cele două modalități, însă, nu exclud raportarea la unica sursă folclorică⁴.

Ex.3 G.Enescu: Sonata pentru vioară și pian nr.3, op.25



O primă observație pe care o formulăm este cea legată de prezența în microintervalica creației enesciene a acelor sunete naturale din seria armonicilor care implică diviziuni de ton:

4.O. L. C o s m a, Oedipul enescian, Ed. muzicală, București, 1972, p.279.

nr.7 sau 11. Menționăm că Bartók, în Concertul pentru vioară, adoptă nr.11-12-13. De asemenea, vom întâlni acel tetracord particular, prezent în gama acustică menționată anterior, cu structura: $5/4 + 2/4 + 3/4$, sau invers. Un alt tip de tetracord microintervalic enescian are următoarea structură: $3/4 + 4/4 + 3/4$ (vezi Ex.6). Este un tip ce ar putea fi interpretat ca varianta neo-pitagoreică a tetracordului cromatic cu secundă mărită la mijloc, care, calculat în sferturi de ton, ar fi: $2/4 + 6/4 + 2/4$. Acest tetracord apare în aria Sfinxului în două ipostaze:

l a \sharp $\frac{3}{4}$ s o l \sharp $\frac{4}{4}$ f a \sharp $\frac{3}{4}$ m i, sau s o l \sharp $\frac{3}{4}$ f a \sharp $\frac{4}{4}$ m i. $\frac{3}{4}$ r e \sharp
(p.99, măs.1 și p.100, măs.2 din reducția pentru pian).

Cît privește mobilitatea pienenilor, ea cunoaște o varietate maximă în creația enesciană: trei, respectiv patru poziții ale unui pien pentru un interval de terță minoră, ce poate fi atribuită în context unei structuri pentatonice sau cel puțin prepentatonice, ca substrat latent.

Ex.4



Un caz particular al pentatonismelor este dublarea cu microintervale a terței minore, realizându-se astfel un pentatonism II, după terminologia lui B r ă i l o i u.

Ex.5



Il est un breu -- vage aux dou - bles sa - veurs

În fine, funcția expresivă, dramatică, a microintervalurilor este evidentă în unele pasaje, ca de exemplu în lamento-ul lui Tiresias din actul III⁵:

5. J. V y s l o u Ź i l, L'origine, l'apparition et la fonction du quart de ton dans l'oeuvre de Georges Enesco, în: Studii de muzicologie, vol.IV, București, 1958, p.257.

Ex.6 G.Enescu: Oedip

The image shows a musical score for G. Enescu's 'Oedip'. It consists of two staves of music. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a half note A1, followed by a quarter note G, a quarter note F, and a quarter note E. There are slurs over the first four notes and the last four notes. Above the staff, there are time signatures: 3/4 and 4/4. The lyrics under the first staff are: 'Ahl--- Hé- las — qu'il est dur de sa-'. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. It starts with a half note G, followed by a quarter note F, a quarter note E, and a quarter note D. There are slurs over the first four notes and the last four notes. Above the staff, there is a time signature of 3/4. The lyrics under the second staff are: 'voir - lors-que . ca- voir est in - u - ti - le !'.

Din exemplele date rezultă că Enescu adoptă un sistem temperat de 24 sferturi de ton egale, sistem care renunță la înălțimile reale ale diverselor armonice, în schimb dă o precizie convențională sunetelor⁶. În ciuda acestei limite, sistemul adoptat are un număr de avantaje: a) gama temperată de 24 sferturi de ton egale permite un mare număr de transpoziții; ea poate fi un punct de plecare, o rampă de lansare pentru o nouă cucerire a spațiului sonor, așa cum sistemul lui Werckmeister a permis cucerirea pe care o semnifică arta lui Bach și Clavecinul bine temperat; b) interpretul poate adopta sunetul temperat de sfert de ton și apoi să realizeze adevărate înălțimi, condus de auzul său interior. Este un fenomen prezent și în cazul sistemului temperat tradițional, pentru instrumentele de coarde. În cazul microintervalelor, auzul interior este guvernat fie de sensibilitatea folclorică proprie a interpretului, existentă în multe medii sonore, fie prin relațiile pitagoreice ale sunetului, existente pretutindeni ca fenomen pur acustic, reflectat în auzul interior ca „exercitium arithmetikum occultum”, după cum se exprima Leibniz. În opoziție cu concepția pitagoreică, teoria lui Aristoxenos adoptă o concepție distanțial-spațială a intervalelor, care permite diviziunea mecanică a octavei în 12 sau 24 părți egale, proprii sistemelor temperate.

Menționăm că în ultima perioadă a gândirii sale (1957), Cuclin este de acord cu adoptarea sistemului temperat, cu con-

6. G. W o h l g e m u t h, Die zeitgenössische Musik und ihre Notation, în: Musik und Gesellschaft, nr.4/1975, p.198.

diția ca să se facă o corelație în ambele sensuri cu cel neopitagoreic. Vorbind despre sistemele temperate de 12 diviziuni etc., el arăta că „în negativitatea lor, din sinea lor însăși, produc finalmente rezultatul pozitiv, că deprinzându-ne cu ele, parvin să m l ă d i e z e (s.a.) facultățile noastre psihofizice, pînă cînd, consecvent cu o reală evoluție, vom ajunge apți să percepem - să d i s t i n g e m (s.a.) subtilitățile c o n ș t i e n t e (s.a.), singurele vii și valabile”⁸.

Prin aceste precizări, muzicologia românească și străină vine să confirme justetea atitudinii creatoare adoptate de arta lui George Enescu.

Aspects de la notation des divisions de ton dans la création de Georges Enesco

Romeo Ghircoiașiu

Résumé

Les microintervalles représentent des marches neutres dans la série des harmoniques naturels, qui se situent au-dessous les nombres 7, 11, 13 etc. Dans le système pentatonique, les deux premiers (7, 11) sont de vrais piens, en tant que marches mobiles. Par exemple, pour l'échelle pentatonique I, le no.11 représente la IV-e marche, au-dessous du no.7 - la VII-e marche. Le folklore roumain, tout comme l'art d'Enesco - dans la III-e Sonate pour violon et piano et dans l'opéra d'Oedip - présente de telles microdivisions de 1/4 et 3/4 de ton.

Aspekte der Notierung der Tondivisionen im George Enescus Werk

Romeo Ghircoiașiu

Zusammenfassung

Die Mikrointervalle stellen neutrale Stufen der Obertonreihe dar, die sich bei den Zahlen 7, 11, 13 usw. befinden. Im pentatonischen System sind die ersten beiden (7, 11) richtige Hilfstöne (pien) als bewegliche Stufen. So z. B. ist für die pentatonische Leiter Nr. 11 die IV. Stufe, während Nr. 7 die VII. Stufe darstellt. Die rumänische Folklore, desgleichen auch

S.D. C u c l i n, op.cit., p.11.

Enescus Musik - in Sonate Nr. III für Violine und Klavier und in der Oper Oedip - weist solche Mikrodivisionen von Viertel- und Dreivierteltönen auf.

Aspects of the notation of the tone divisions in
George Enescu's creation

Romeo Ghircoiaşiu

Summary

The microintervals represent neutral steps in the series of the natural harmonics, which lie under the numbers 7, 11, 13 etc. In the pentatonic system, the first two (7, 11) are real piens as movable steps. For instance, for the pentatonic scale, number 11 is the 4-th step, while under number 7 - the 7-th step. The Romanian folklore, as much as Enescu's art - in the 3rd Sonata for violin and piano as well as in the opera "Oedipus" presents such microdivisions of a quarter and three quarters of a tone.

FUNCȚIONALITATEA DIFERITĂ A MICROINTERVALISTICII VOCALE ÎN
TRAGEDIA LIRICĂ „OEDIP” DE GEORGE ENESCU

Iuliu Bonna

În legătură cu calitatea expresivă deosebită a muzicii tragediei lirice Oedip (după poemul lui E d m o n d F l e g), de E n e s c u, compozitorul însuși arată că:

„(...)am inventat pentru Oedip un limbaj foarte diferit de cel folosit în Simfoniile mele”,¹
și, mai departe:

„(...)nu m-am lipsit de dreptul de a folosi pentru el (Oedip) cuceririle muzicii contemporane, nici chiar să anticipiez, uneori, întrebuițind sfertul de ton, care redă în chip minunat efecte speciale (...)”²

Modalitățile de pătrundere ale lui G. Enescu în lumea microintervalisticii vocale vor fi analizate în cele ce urmează, deoarece muzicologia a rămas datoare pînă acum tocmai în domeniul elucidării acestei probleme, deși există momente notabile de discutare a sferturilor de ton de către unii autori români (ca E. C i o m a c, T. C i o r t e a, C. L. C o s m a și alții) sau străini (J. V y s l o u Ź i l și alții).

Dorim să cercetăm microintervalica enesciană lămurind formele de microintervalizare întrebuițate de Enescu, dar și proveniența funcționalității microintervalistice diferite, așa cum acestea se întîlnesc în Oedip, răspunzînd astfel chemării lansate cu ocazia Simpozionului internațional de muzicologie „G. Enescu” (Bu urești, 1967), după care

„(...)cercetarea asupra lui Enescu este încă departe de

1. B. G a v o t y, Les Souvenirs de Georges Enesco, Ed. Flammarion, Paris, 1955, p. 146.

2. Ibidem.

a fi epuizată."³

Sonoritățile microintervalice au și ele o funcționalitate proprie; prezintă, ca și funcționalitatea tonală sau modală:

- pe de o parte, o scară muzicală, deci extrasul de sunete din care ulterior ia naștere fluxul muzical respectiv,

- pe de altă parte, o organizare specifică a materialului sonor, sunetele scării muzicale supunându-se, odată cu plasarea lor în fluxul muzical, unui proces gravitațional de interdependență.

În partea vocală a tragediei lirice Oedip, Enescu folosește două forme diferite de funcționalitate microintervalică, aceste fenomene fiind legate în principal de două din personajele operei.

Intr-un anumit fel își va cânta, astfel, Oedip nevinovăția, luptându-se cu destinul, și cu totul diferit va microintervaliza sunetele emise Sfinxul, acest personaj ireal. De aici reiese că și scara sunetelor microintervalice folosite de Enescu în ștîma lui Oedip va fi diferită de șîrul sunetelor extrase din ștîma Sfinxului, iar interdependența obligatorie a sonorităților în funcționalitatea dată va fi diferențiată după cum este vorba de vocalizarea mărețului Oedip sau de sonoritățile neobșnuite ale cruntului Sfinx, acest animal-om cu gheare, corp de leu și aripi.

Cu ajutorul celor două forme diferite de funcționalitate microintervalică, inspirația enesciană va colora tractul dramatic, dovedind prin forma de fixare semiografică a acestei lumi sonore, deosebit de nuanțată, o măiestrie desăvîrșită și în găsirea exprimării notaționale.

Melodica microintervalică a lui Oedip se întîlnește în mai multe părți ale operei. Un spațiu sonor mai larg i se afectează acestei melodici în melopeea lui Oedip (actul II, tabl. III, scena 3), melopee intitulată „Cunosc o otravă cu gust îndoit”, din care cităm doar primele 6 măsuri:

3. A. Hoffman, Stadiul actual al cercetărilor privind viața și opera lui George Enescu, în: Studii de muzicologie, vol. IV, Ed. muzicală, București, 1968, p. 346.

Piu animato, ma non troppo

Continuarea va aduce cadențarea pe m i, apoi reluarea întregului fragment.

Extrăgînd sunetele notate obișnuit, se obține scara:

în care finalul este m i, iar al doilea sunet ca importanță este s o l, un veritabil „tonus curens” sau „corda di recita” al muzicii modale. Pe acest „tonus curens” se articulează majoritatea silabelor textului poetic, sunetul s o l slujind și momentul opririi semicadențiale la sfîrșitul primului și celui de-al treilea rînd melodic.

În jurul celor patru sunete înșiruite mai sus se vor înscris, după extragerea lor din melodie, și celelalte sunete, rezultînd următoarea scară de note:

scară din care rezultă o orientare clară a sunetelor microintervalice spre o dirijare a lor în hipersensibile - la sfert de ton - ale sunetelor de bază. De aici și denumirea care i se poate atribui funcționalului întîlnit, ca fiind funcționalitatea hipersensibilizată a modalului microintervalic (baza modală a scării micșorate recunoscîndu-se, deși șirul de sunete este incomplet).

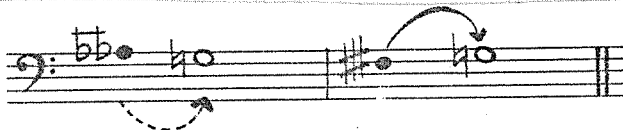
Existența unei asemenea funcționalități modale hipersensibilizate este asigurată de către Enescu și prin necesarul semnografic întrebuițat, notația folosind pentru înscrierea sunetelor de schimb hipersensibilizate note derivate din treapta învecinată. După amplasamentul acestor sunete hipersensibilizate, alterațiile folosite vor fi: de sfert de ton (1 a sfert de diez pentru s i bemol):



(f a sfert de bemol pentru m i becar):



sau de trei sferturi de ton (la treisfert de bemol pentru s o l becar și f a treisfert de diez pentru același s o l becar):



Se poate arăta că această funcționalitate microintervalistică bazată pe hipersensibilizarea sunetelor de schimb (secundare în scara modală) se poate întâlni în știma lui Oedip și în alte părți ale operei. Pentru exemplificare vor fi amintite însă numai trei fragmente melodice din actul III, scena 15, unde hipersensibilizarea apare fie sub forma unui sunet de schimb nerezolvat (p.191)⁴:

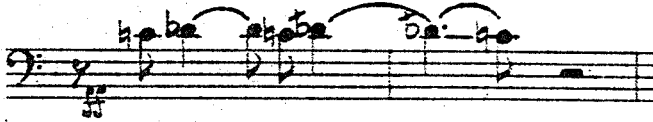


fie ca un sunet de schimb rezolvat, dar atacat printr-un glis-sando (p.196):



4. Paginația se referă (aici și în continuare) la reducția pentru pian și voci a tragediei lirice Oedip, întocmită de Henry Lauth, prim-corepetitor al ansamblului de soliști vocali la premiera operei, de la Paris (1. marti 1936).

evidențiindu-se cînd este comparat cu un sunet de schimb la semiton (p.193):



Desigur că o asemenea hipersensibilizare este posibilă numai într-un cadru funcțional cu interdependența puternică a sune-
telor.

Cu totul diferit se prezintă situația sonoră în știma Sfinxului, unde microintervalica pătrunde printr-o f u n c -
ț i o n a l i t a t e împrumutată din cea a scării extraeu-
ropene a p e l o g u l u i n e t e m p e r a t .

Enescu a cunoscut (ca și D e b u s s y) scara microinter-
valică a pelogului indonezian (din Insulele Java și Bali)⁵,
în timpul anilor de studii efectuați la Paris.

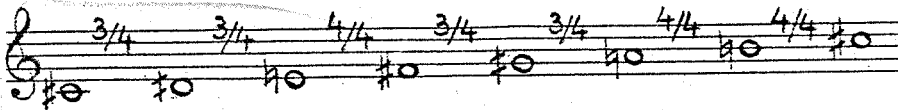
Pelogul, în forma lui netemperată, prezintă între trepte-
le scării următoarele distanțe microintervalistice exprimate
în cenți⁶:

156, 156, 210, 156, 156, 156, 210,

pelog (de schimb) numindu-se „trecerea” (prin tonul mare) de
210 cenți.

Se va remarca faptul că distanțările de cîte 156 de cenți
corespund trei sfertului de ton, impunînd scara pelog ca una
din cele mai caracteristice desfășurări sonore. Nu ar fi deci
de mirare ca Enescu - sub impresia gamelanului indonezian -
să fi investit rolul Sfinxului, personaj ireal, fantastic, cu
intonații care „vin parcă din altă lume”.

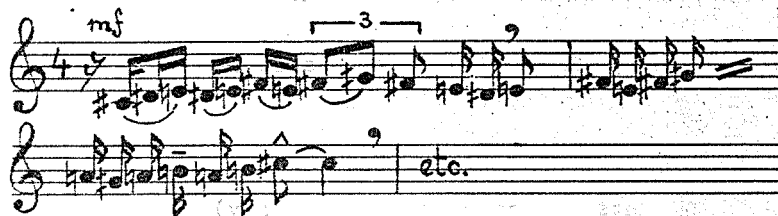
Forma grafică a scării pelog, așa cum este întrebuințată
de către Enescu,



5. După F r i t z B o s e, Die Musik der aussereuropäischen Völker, Ed. Atlantis, Zürich, 1959, p.267.

6. Centul este microunitatea de calcul (numită și centi-sunet)
inițiată de fizicianul englez A. J. E l l i s (1814-1890),
cu precizarea că centul este a 1200-a parte dintr-o octavă,
„semitonul temperat” avînd 100 de cenți, de unde se pot con-
tinua calculele.

diferă puțin de originalul indonezian (acesta din urmă are în componența octavianță 5 unități de treisfert de ton); ea se impune totuși prin cele 4 unități caracteristice, pentru că Enescu melodizează cu ușoare sinuozități, într-un flux ascendent, tocmai sunetele scării pelog (de formă enesciană):



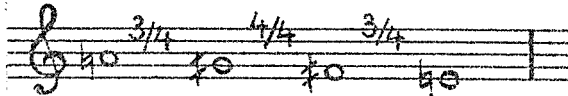
Este neîndoios că Enescu a dorit ca această microintervalică a trei sferturilor de ton să fie sesizată, ca în conștiința auditivă a publicului să se impună pelogul atât de neobișnuit pentru „urechile” majorității omenilor; dovadă în acest sens poate fi considerată și așezarea optimă din punct de vedere al registrului vocal al fragmentului microintervalistic pelog, și anume în octava centrală a vocii de contraalto (în rest, vocea Sfinxului are de învins un registru acut și chiar supraacut).

Tot cu același scop, al evidențierii scării pelog, expunerea fragmentului melodic este „menajată” în timpul execuției scării octavianțe, acompaniamentul fiind redus la un simplu ison, ce permite evidențierea clară a pelogului melodizat (p.100):

Pe lângă folosirea în cadrul unei scări octaviante, Enescu melodizează prin trei sferturi de ton și părți de scară, ca în exemplul următor, citat de aceeași scenă 5, tabloul III, actul II (p.99):



Scara extrasă -



prezintă o dispunere a două trei sferturi de ton, ce încadrează un ton central (intervalizat coborîtor între s o l sfert de diez și f a sfert de diez). Acompaniamentul are și de data aceasta caracter de menajare a părții vocale.

Prima impresie în cazul cercetării știmei Sfinxului creează sentimentul că Enescu se rezumă la folosirea unui fragment melodic foarte scurt, de funcționalitate pelog. Aparențele înșeală, însă, realitatea sonoră, descoperită abia după o mai atentă observare, confirmă marea meșteșug al creatorului operei Oedip, care, fiind și un foarte exigent interpret, știe să asigure atmosfera unei scene fără ostentație, exploatarea la maximum posibilitățile ascunse ale efectelor de expresivitate muzicală.

Apărent, Enescu se rezumă la folosirea unui fragment melodic foarte scurt, de funcționalitate pelog; în realitate, păstrarea acestei atmosfere funcționale (cît și a intonațiilor specifice, anterior expuse) se bazează pe faptul că:

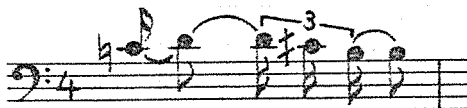
- i n t e r p r e t u l, odată antrenat pe calea unei execuții cît mai precise și sonor-fidele a microintervalicii pelog, va „bîjbîi” intonarea sunetelor ori de cîte ori revine conturul pelogizat al Sfinxului (de data aceasta, grafic exprimat prin semitonizare), intonația lipsită de acuratețe

fiind favorizată și de „pasta sonoră” a părții orchestrale ultracondensate;

- a u d i t o r i u l, odată impulsionaț de un contur intonativ neobișnuit, ascultînd în continuare știma vocală a Sfinxului, va „recunoaște” în turnûrile sinuozițăților expuse (chiar și dacă interpretarea nu mai redă deloc octavianta expunere a trei sferturilor de ton) atmosfera specifică a funcționalității pelog.

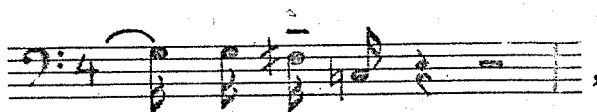
În cadrul desfășurării dramatice, melopeea lui Oedip și expunerea Sfinxului sînt cele două partide vocale mai îmbibate de funcționalitate microintervalistică. Substanța celorlalte roluri nu apelează deloc sau într-o măsură minimă la sonoritățile sferturilor și trei sferturilor de ton. Este totuși de subliniat faptul că, atunci cînd Enescu face apel la asemenea sonorități, alegerea acestora este legată strict de acțiunea operei și atrage după sine pătrunderea, cu ajutorul specificului intonativ, în intimitatea sentimentelor ca și în caracterul personajului în cauză.

Astfel, Marele Preot, avînd viziunea încleștărilor dramatice viitoare, datorate în mare parte Sfinxului, intonează chiar la începutul operei (în scena 6 a actului I) o treptată expunere a două microintervale de trei sfert de ton:



- formă inversă a primelor trei trepte din scara pelog expusă de Sfinx.

La fel și Creon, urmașul lui Oedip pe tronul Tebei, acuzat de Oedip de a fi un impostor crud, se prezintă și intonativ ca avînd trăsături rele de caracter. Răutatea lui Creon este exprimată prin intonarea trei sfertului de ton (intonațiile Sfinxului) în scena 19 a actului III, atunci cînd se gîndește la Oedip,



ducînd la transfigurarea leitmotivului lui Oedip.

Se poate deci concluda că opoziția dintre bine și rău din

tragedia lirică Oedip se materializează sonor în două sisteme diferite de funcționalitate:

- b i n e l e (întruchipat în primul rînd de Oedip), printr-o hipersensibilizare la sfert de ton într-o zonă de funcționalitate modală;

- r ă u l (reprezentat în principal de Sfinx, în parte însă și de Creon), prin microintervalizarea cu ajutorul unităților intonative de trei sferturi de ton.

În cadrul acțiunii dramatice, intonativul microintervalistic va contopi însă diferitele părți ale operei și cu ajutorul unor intervale speciale formate într-o margine, adică la bază sau la vîrfurile intervalului dintr-un sunet microintervalistic (fiind vorba de intervale singulare, nu se va putea vorbi de o funcționalitate microintervalistică), ceea ce înseamnă că turnurile melodice de concepție tonală sau modală sînt întrerupte de un singur sunet împrumutat din zona de sonorități microintervalice, provocînd desigur o interesantă surpriză sonoră prin „falsitatea” lui.

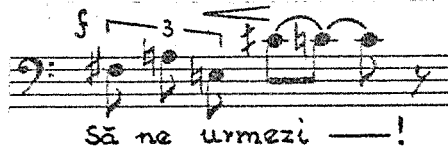
Aceste intervale speciale, neobișnuite unui auditoriu tradițional, se pot grupa în cadrul acțiunii dramatice, de asemenea, pe cele două mari forțe - ale binelui și ale răului.

Următorul exemplu, citat din fragmentul final al știmei Sfinxului (p.105):

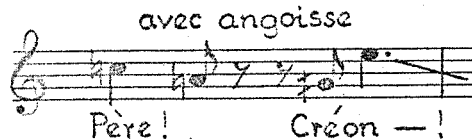


ne prezintă o sextă „intermediară”, plasată în ceea ce privește mărimea calitativă a intervalului între sexta mică (de 16 sferturi de ton) și sexta mare (de 18 sferturi de ton), sexta intermediară avînd în componență 17 sferturi de ton.

Sexta aceasta „specială” va fi reîntîlnită în aceeași formă ascendentă și în actul IV, scena 3, în ștима lui Creon (a se observa legătura intonativă dintre Sfinx și Creon), în clipa în care acesta îi cere nevinovatului Oedip să-l urmeze,

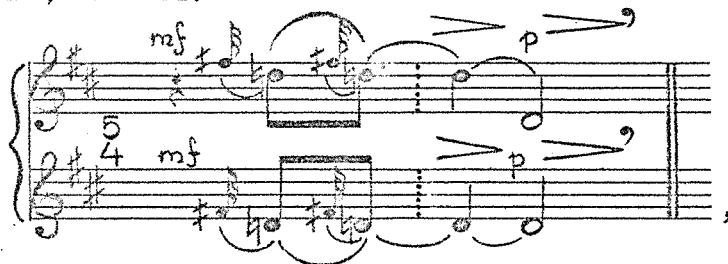


ca și în partea vocală a Antigonei (personaj al binelui!) din aceeași scenă, atunci când, conducându-și tatăl orbit, văzându-l pe Creon cum se apropie, îi strigă numele:

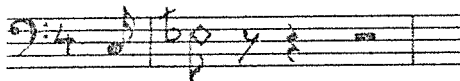


Răsturnarea și forma recurentă a sextei intermediare exprimă răsfrîngerea asupra lui Creon a acestui interval al răului.

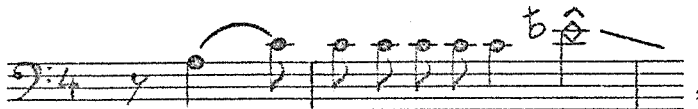
Ca un interval al binelui, poate fi amintită terța intermediară de 7 sferturi de ton (față de terțele obișnuite, mici și mari, de 6 și 8 sferturi de ton). Această terță „specială” va fi întâlnită în știma fecioarelor tebane din actul II, tabloul III, scena 12:



ca și în știma lui Oedip din scena 15 (tabloul III, actul II), anume atunci când Oedip i se adresează păstorului:



și



remarcîndu-se și aici răsturnarea intervalului de terță intermediară, forma ascendentă mai masculină aparținîndu-i lui Oedip⁷.

Analizînd forma necesarului semiografic în fixarea into-

7. Dintre sonoritățile declamate, vorbite, numai intervalele intermediare au și un conținut melodic sesizabil, fiind în prezentul studiu singurele sonorități declamate, vorbite, care au fost analizate.

nativului microintervalic, se poate observa că și în această privință funcționalitatea își va pune pecetea.

Astfel, se poate observa că intonativul scării pelog poate fi înscris folosind numai semnele sfertului de ton, așa cum procedează de altfel și Enescu, atunci când alege din scara generală a celor 24 de trepte aflate la sferturi de ton.

necesarul semiografic dat, pentru a fixa microintervalistica pelog a trei sferturilor de ton.

Se poate menționa și faptul că toate salturile intervalelor intermediare vor putea fi fixate cu semnele cuprinse în scara generală de mai sus.

Cu totul diferit va fi însă necesarul semiografic al funcționalității modale pătrunse prin hipersensibilizare în zonele microintervalisticii. Această funcționalitate bine sesizată și corect înscrisă de către George Enescu va avea nevoie pentru fixarea grafică a hipersensibilizării, în mod obligatoriu, și de semnele grafice ale alterațiilor de trei sferturi diez și de trei sferturi de bemol (\sharp , \flat), numai cu ajutorul acestor semne de alterație, ale trei sfertului de bemol și ale trei sfertului de diez, putându-se reda, din punct de vedere grafic, realitățile sonore ale funcționalității modale hipersensibilizate.

Cercetînd cu atenție cele două forme de funcționalitate microintervalică întrebuițate în știtele vocale ale tragediei lirice Oedip, cît și necesarul semiografic folosit de G. Enescu pentru fixarea notațională a acestora, se poate observa o așezare invers proporțională a micro-realității sonore și semiografice; lumea sferturilor de ton (din știma lui Oedip) necesită în grafie și semnele de alterație de trei sferturi de diez și bemol, pe cînd lumea microsonoră a trei sferturilor de ton (din știma Sfinxului) se fixează grafic prin semne de alterație de sfert de diez și de bemol. Există aici o intere-

santă proporționalizare, intervenită între necesitate și claritate, care domină realitatea sonoră și grafică.

În încheiere, se poate arăta că muzicologia contemporană, mai ales cea românească, este și va rămâne datorare - pentru a parafraza o idee a lui P a s c a l B e n t o i u :

„Continui să fiu sub magia personalității lui Enescu. Când spun «Enescu», gîndesc un genial compozitor; mare violonist, dirijor și pedagog a f o s t , mare compozitor e s t e și v a r ă m î n e”⁸ -

să fie în pas cu gîndirea componistică enesciană, contribuind astfel la așezarea lui George Enescu, cu un ceas mai devreme, pe pedestalul de onoare al culturii universale - loc ce i se cuvine pe drept.

La fonctionnalité différente de la microintervallique vocale dans la tragédie lyrique d'„Oedip” de Georges Enesco

Iuliu Bonna

Résumé

La présente étude analyse les modalités de pénétration dans le monde sonore de la microintervallique vocale, clarifiant les formes de microintervallisation employées par Enesco et la provenance de la fonctionnalité de la microintervallique telles qu'on les rencontre dans l'opéra Oedip.

La musicologie n'a pas élucidé jusqu'à présent les modalités d'utilisation de la microintervallique par G. Enesco, bien qu'il existe assez de moments notables dans le commentaire des rapports diastématiques de quart de ton, dus à des auteurs roumains (E.Ciomas, T.Ciornea, O.L.Cosma) et étrangers (I.Vyslouzil et d'autres).

Les sonorités d'intonation de la mélodique vocale d'Oedip nous montrent en effet la grande différence entre une fonctionnalité venue de la hypersensibilisation (pour le quart de ton) des tournures modales et une fonctionnalité de l'échelle de trois quart de ton, elle met aussi en relief certains problèmes du concret sémiographique particulièrement caractéristique.

Die unterschiedliche Funktionalität der vokalen Mikrointervallik in George Enescus tragischer Oper „Oedip“

Iuliu Bonna

Zusammenfassung

Vorliegende Studie analysiert die Möglichkeiten der Ergründung der Klangwelt vokaler Mikrointervallik, erläutert die von Enescu verwendeten Formen der Mikrointervallisierung als auch die Herkunft der mikrointervallischen Funktionalität, so wie diese in seiner Oper Oedip angetroffen werden.

Die Musikwissenschaft hat bis zu diesem Zeitpunkt die Frage der Erläuterung der Anwendungsarten der Mikrointervallik durch Enescu noch nicht aufgegriffen, trotzdem genügend bemerkenswerte Momente vorhanden sind, die eine Diskussion der intervallischen Beziehungen der Vierteltöne seitens einiger rumänischer Verfasser (E.Ciomac, T.Ciortea, O.L.Cosma), wie auch ausländischer Verfasser (I.Vysloužil u.a.) begründet hätten.

Die Intonationsklänge der vokalen Melodik in Oedip beweisen, wie gross der Unterschied zwischen einer Funktionalität, die auf extremer Sensibilisierung der modalen Wendungen fusst - Anwendung von Vierteltönen - und einer auf Dreiviertelton-Skalen beruhenden Funktionalität sein kann. Gleichzeitig tauchen einige Fragen der besonders charakteristischen semiographischen Konkrettheit des Werkes auf.

The different functionality of the vocal microintervals in the lyrical tragedy „Oedipus“ by George Enescu

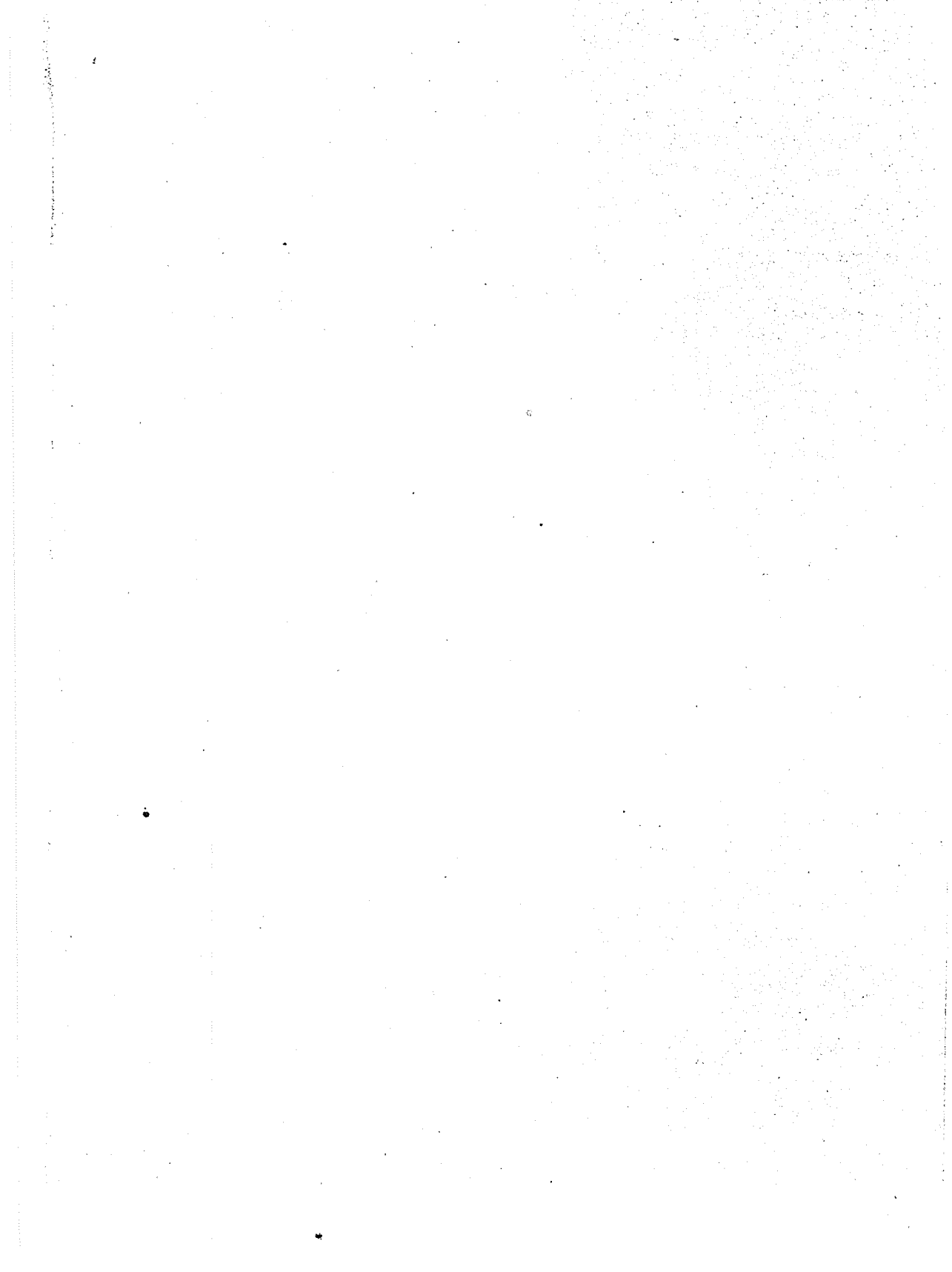
Iuliu Bonna

Summary

This study analyses the means of penetrating the sonorous world of the vocal microinterval system, clearing up the forms of microintervals used by Enescu, as well as the origine of its functionality as it is to be found in the opera Oedipus.

Until now musicology has been debtful in this very field of elucidating the means of using the microinterval system by G.Enescu, although there still exist certain concerns viewing the diastematic quarter of a tone relations from the part of some Romanian authors (E.Ciomac, T.Ciortea, O.L.Cosma) and foreign ones (I.Vysloužil and others).

The intonative sonorities of the vocal melodics in Oedipus show how big the difference can be between the functionality residing from the oversensibilization (at a quarter of a tone) of the modal means and the functionality of the three quarters of a tone scale, including some problems of the semiographic definite character which is extremely distinctive.



STRUCTURĂ ȘI TEXTURĂ ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ CONTEMPORANĂ
 - IMPLICAȚII ȘI INFLUENȚE ASUPRA FORMELOR

Vasile Herman

Noile tehnici din muzica secolului nostru se caracterizează, între altele, și printr-o atenție deosebită acordată detaliului. Prin aceasta, arta muzicii pășește pe drumul structuralizării, a ridicării microelementelor arhitecturii la ranguri înalte, uneori la principiul suprem de elaborare sonoră. Dacă muzica a avut totdeauna un coeficient ridicat de pondere structurală, aceasta fiind o componentă indispensabilă oricărei alcătuirii fonice conștiente, acum componenta în cauză determină caracterul, stilul și forma unei piese. Relațiile dintre sunete tind să preia locul relațiilor dintre articulațiile melodice sau morfologice, muzica devenind un proces de continuă dezvoltare și elaborare de structuri sonore.

În muzica timpului nostru, mai ales serialismul a avut cea mai puternică influență asupra structuralizării sunetelor, începînd cu parametrul înălțimii, continuînd apoi cu ceilalți: durată, intensitate, timbru, constelații de sunete, grupuri

1. „Muzica (...) /reprezintă/ o mișcare recepționată de noi în relațiile dintre sunete” (B o r i s A s s a f j e w, Die musikalische Form als Prozess, Verlag Neue Musik, Berlin, 1976, p.219).

„Conținutul își preia realitatea din structura sa, și ceea ce se numește formă este ordinea articulațiilor din care conținutul se compune” (Apud: P i e r r e B o u l e z, Musikdenken heute, Darmstädter Beiträge zur Musikwissenschaft, vol.5, Ed. Schott, Mainz, 1963, p.27 - citat din L e v i - S t r a u s s).

„Structura a devenit o noțiune centrală, un termen-cheie al muzicii contemporane (...); a fost nevoie a se găsi o noțiune care să ridice fiecare element (al muzicii, n.n.) la rangul de categorie (U l r i c h D i b e l i u s, Moderne Musik 1945-1965, Piper Verlag, München, 1966, p.348).

etc.² Arta compozitorilor români nu a putut neglija această caracteristică a creației contemporane, dar a izbutit să o subordoneze unor necesități de stil proprii. Serialismul și derivatele sale au fost adaptate unor nevoi ale formei naționale, luând astfel naștere serialismul de esență modală, în care se produc transfigurări ale melosului autohton. Totul se încadra apoi și în mijloace fonice adiacente formei, ca: polifonia liberă, heterofonia, isonul, structurarea formelor pe principiul succesiunii rîndurilor melodice.

Caracterul evolutiv al structurilor se bazează în esență pe principiul nonrepetiției, de unde și alcătuirile de catenă ale formelor cărora le dă viață³. De aici — compoziții ca: Invențiuni pentru clarinet și pian de Ștefan Niculescu, Simfonii pentru pian, instrumente de suflat și percuție ale aceluiași compozitor, Contraste I și II pentru pian de Cornel Țăranu, Echo și Elogiu pentru orchestră de Lucian Mețianu etc., toate lucrate pe principiul maximei organizări a detaliului, mergînd pînă la matematizare (în piesele citate ale lui L. Mețianu).

Așadar, forma de invențiune pare a dobîndi cea mai însemnată pondere în compozițiile de esență structurală, datorită caracterului ei evolutiv, polifonic-orizental și cu deschideri spre fenomenul improvizației din care descinde. Chiar și atunci cînd o compoziție primește denumirea de sonată, prin încadrarea ei în procedeele de tip structuralist (serialism liber sau strict organizat), ea dobîndește apropieri mari față de ideea de invențiune. Un exemplu ar putea fi, de pildă, Sonata ostinato pentru pian de Cornel Țăranu, în care predomină travaliul de esență structurală, întreaga sonată monopartită fiind în realitate o mare invențiune.

2. „In formele-structuri ale muzicii seriale stau două momente față în față. Primul poate fi conceput ca o nouă relație dintre sunet și structură (...); sunetul și structura devin identice” (Konrad Boehmer, Werk-Form-Prozess, în vol. Musik auf der Flucht vor sie selbst, Carl Hanser Verlag, München, 1969, p.63).

3. „Structura este o interdependență de relații care trebuie concepute individual și elaborate mereu din nou” (Ulrich Diabelli, op.cit., p.349).

Dacă în deceniul șase predominau alcătuirile structurale de natură cromatică sau total-cromatică, avînd mai slabe sau mai puternice aderențe la tipurile de discurs muzical discontinuu, în deceniul șapte, centrul de greutate al elaborărilor structurale îl constituie cel mai mult lumea modurilor și derivatelor - diatonice sau cromatice - ale acesteia⁴.

Esența modală a folclorului nostru își lasă o grea pecete asupra unor lucrări complexe dar cu substrat structural, în care procedeele polifoniei folclorice sau sugestiile oferite de aceasta joacă rolul hotărîtor. Se remarcă, în acest sens, lucrările pentru cor ale lui Myriam M a r b é: Ritual pentru setea pămîntului (piesă mai veche) și, mai cu seamă, cantata De aducere aminte, pentru cor și orchestră, pe versuri populare. În aceasta din urmă, structurile sînt continue, cu puternice rădăcini în diatonia modală, iar improvizația deține un important loc. Toate acestea determină apropieri de heterofonie (luată în sensul ei primar), ca și de conceptul de textură sonoră. Momente cum este cel de mai jos, ilustrează în modul cel mai grăitor mijloacele de heterofonie utilizate de compozitoare în această lucrare, care se integrează între momente de ison sau ison multiplu combinat:

Ex. 1

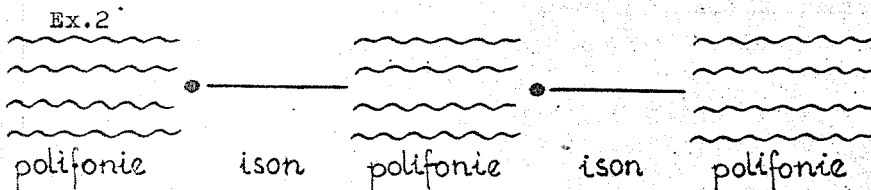
(Ed. muzicală, București, 1977, p. 16)

Corzile grave se impun aici, în sensul unui „murmur” organizat pe principii structuraliste cu aspecte heterofone.

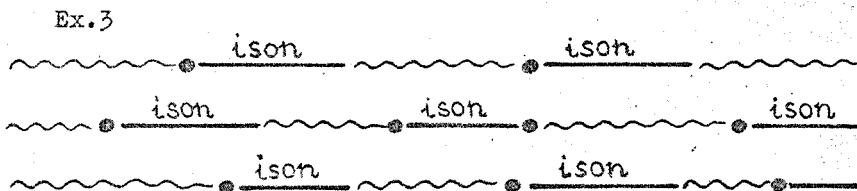
Isonul combinat cu heterofonia, mai precis: isocane care

4. „Totuși, o structură nu presupune neapărat procedee seriale (...), ea reclamă doar un anumit stil devenit tipic într-o epocă (...), este o interdependență de relații (...) determinante pentru scurgerea timpului muzical. Verticalul și orizontalul se îmbină” (Ulrich Dibelius, op.cit. p. 349).

separă și unesc rînduri melodice cu polifonie structuralistă de tip heterofon, aflăm și într-o lucrare mai veche, cum este cantata Răscruce de Ștefan Niculescu. Schema grafică a momentului intitulat Contrapunto III, Eterofonia, poate fi imaginată astfel:



Consecvent cu sine însuși, înțelegînd să valorifice și să dezvolte acest procedeu, compozitorul îl extinde într-o lucrare mai nouă, intitulată Ison I. Aici însă isoanele sînt „înghițite” în contextul general al polifoniei. Ele nu mai separă rîndurile melodice ale tuturor vociilor, ca în exemplul precedent, ci fiecare voce în parte își are momentele de melodicitate și de ison, astfel că întregul discurs se structurează în sensul unui amestec complex de heterofonii și isoane după schema grafică de mai jos:



Ambele exemple citate anterior dobîndesc forme de catenă (A, B, C, D), în care se pot detecta și elemente de variație care permit corectarea schemei anunțate: A, A^{v1}, A^{v2}, A^{v3}... etc. În același timp, piesele se pot înscrie și ca invențiuni polifonice neimitative, de tip structural heterofon.

Heterofonia, ca o polifonie neimitativă de esență liberă, asociată sau nu cu isonul, rămîne încă o creație de tip evolutiv, avînd la bază figura sau punctul sonor într-o continuă transformare. Este, deci, o structură dintre cele mai evidente, tocmai datorită caracterului ei nestatic și nonrepetitiv, de sens strict orizontal. Ea se impune, însă, ca o zonă

marginală sau de joncțiune cu alte modalități de polifonie, mai cu seamă cu t e x t u r a, care dobîndește calități speciale și un rol aparte în geneza anumitor forme muzicale din creația românească de azi.

Calitățile esențiale și originile texturii sînt încă insuficient studiate și elucidate. Rîndurile care urmează își propun o investigație fie și sumară a acestui fenomen. De remarcat frecvența foarte ridicată a texturii în ansamblul creației muzicale contemporane românești. De altfel, nu numai la noi se manifestă acest fapt, ci și în cultură muzicale străine; va fi suficient să amintim lucrarea compozitorului maghiar S z ö l l ö s y A n d r á s, Sonorită pentru orchestră, pentru a demonstra acest fapt. Texturile sînt chemate să dea în această lucrare un caracter veșnic schimbător sonorității diferitelor „suprafețe” muzicale. Așadar, aici este vorba mai mult de un efect, de obținerea acestuia, decît despre o organică și indestructibilă legătură dintre esența muzicii și coloritul ei fonic.

Dacă ar fi vorba despre o încercare de a căuta originile și esența structurală a texturii, atunci ar fi necesar a se arăta că ea este, în fond, un unison „mascat”. Intreaga țesătură sonoră provine aici din repetarea unei formule melodice, a unui „mod” de cîteva sunete, în așa fel încît dă impresia unei pluralități de voci. Originea este, deci, de căutat în improvizație, unison, lutea modurilor (diatonice sau cromatice), repetarea în p h i p d e i n c a n t a ț i e a unor formule de esență folclorică. Fenomenul este unul cu puternice rădăcini în heterofonia populară, în cîntarea de grup, unde intrarea aparent dezordonată a vocilor creează apropieri față de ideea de textură sonoră, cu rezultate fonice dintre cele mai atrăgătoare.

Spre deosebire de structură, dar totuși în strînsă legătură cu aceasta, texturile dobîndesc un c a r a c t e r g e n e r a l s t a t i c, neevolutiv, tocmai din cauza aspectului lor repetitiv bazat pe o singură formulă melodicoritmice ce nu evoluează înspre alte structuri. Deci, textura nu este o continuă devenire, așa cum apare în mod firesc structura.

Procedeul repetiției (mai ales variate ritmic și interva-

lic) este preluat din folclor, unde se prezintă sub forma cântecelor rituale sau a celor de copii. Un astfel de exemplu îl prezintă cântecul Bîtule, bîtule:

Ex.4



(Com. Horia, reg. București. Vezi: I.R. Nicola, I. Szenik, Tr. Mîrza - Curs de Folclor muzical, Ed. didactică și pedagogică, București, 1963, p.268.)

Aici repetarea unei formule se produce identic, acuzînd o funcție incantatorie a cântecului. Nu o dată, însă, repetiția se efectuează prin variația unui interval, fapt care dă naștere la „sunete mobile” ce potențează caracterul o s t i n a t și uneori incantatoriu al formulei de bază. Un exemplu caracteristic:

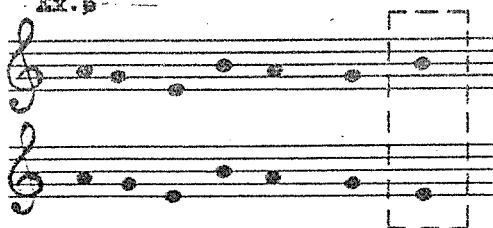
Ex.5

Toconecele

(idem, p.306)

În exemplul citat, formula de substrat pentatonic (dar alcătuită doar un tetraton) dobîndește ca sunete mobile notele s i și m i, din variabilitatea cărora va apare fluctuant și intervalul de terță final (mare - în sus, mică - în jos):

Ex.6



sunete mobile

În lucrări contemporane de factură texturată, repetiția unei formule ritmico-melodice cu variații intervalice devine un procedeu curent.

Exemplu: L i v i u G l o d e a n u - Simfonii pentru instrumente de suflat:

Ob.

(Ed. muzicală, București, 1976, p.18, măs.2)

Aceeași repetiție este posibilă și în sensul mai pronunțat aleatoric, prin valoarea indefinită a sunetelor unei formule:

Ex.8

Tr.

(idem, p.18, măs.1)

Ambele exemple își preiau procedeul de lucru din repetiția semnalată în cîntecele folclorice anterior citate. Se poate remărca și faptul că, în primul exemplu din această pagină, variabilitatea intervalelor se asociază și cu procedeul permutației de sunete.

Un și mai tipic model de continuă permutare a sunetelor unei formule îl aflăm în piesa Vitralii pentru orchestră de M i h a i - M o l d o v a, unde, în partea a II-a, violinele prime intonează în exclusivitate sunetele l a, s i bemol, s i. Caracterul textural al discursului reiese tocmai din continua permutare a sunetelor arătate:

Ex.9

Vni I

4 2 3 2 3 1 3 1 2...

Un astfel de procedeu poate fi, însă, organizat pe baze matematice, fapt ce îi conferă un plus de raționalitate. Permutarea se efectuează, astfel, conform unor anumite reguli prestabilite, respectate întocmai. Altfel spus: o adevărată f o r m a l i z a r e a procedului. Unul din exemplele de acest fel îl aflăm și în lucrarea Studii pentru orchestră de Liviu Glodeanu, partea I, intitulată Polimetrii. Aici se găsește un „mod” de șapte sunete, a cărui repetare se efectuează

cu ajutorul „permutației circulare”: la fiecare apariție, „modul” începe cu alte sunete decât cele inițiale - 2, 3, 4 ..., care se mută la sfârșitul seriei de înălțimi:

Ex.10

Fl. I *pica.*

1 2 3 4 5 6 7, 2 3 4 5 6 7-1, 3 4 5 6 7 4 2...

(Liviu Glodeanu, Studii pentru orchestră, partea I, Polimetrii, op.21, Ed. muzicală, București, 1974, p.3, măs. 1-4)

De remarcat: seria de sunete respectă, însă, un „mod ritmic” ce se menține fix, în ciuda permutărilor arătate.

Schema ritmului și formulele permutărilor se pot imagina astfel:

Ex.11

1 2 3 4 5 6 7
2 3 4 5 6 7 1
3 4 5 6 7 1 2...

Evident, un atare procedeu rațional poate fi extins și combinat cu altele, în care să se includă utilizarea diferiților parametri muzicali, suprapunerea de texturi peste diferite isoane sau ostinati, straturi de formule repetate în chip de textură, implicarea pauzelor, a culorii timbrale, totul conlucrând la stabilirea caracterului de complexitate al discursului muzical. Se pot imagina, practic, combinații nelimitate, atât pe orizontală, cât și pe verticală. Iată câteva exemple:

- textură orizontală suprapusă unui ison, efectuată cu ajutorul unor permutări continue, având aderențe la analiza combinatorică:

Vcl.
 5 5 6
 1 2 3 1 2 1 3 1 2 3 1 3 2 3 1 2...
 Cb.

(Ștefan Niculescu, Ison I, Ed. muzicală, București, 1976, p.52, măs. 1-3)

- repetare cvasi-structurală de tip texturat a unor valori și pauze dedesubtul unui ison:

Ex.13

Fl. tr.
 Cor. I
 Tr. I

(Liviu Glodeanu, Studii pentru orchestra, partea a VII-a, Comutații, măs. 1-2)

- polifonie de texturi alcătuită din trei straturi suprapuse, două aducând repetări variate ale unor sunete, mai cu seamă datorită schimbărilor de ritm și nu a celor de înălțime, și unul constituind isonul din sunete repetate în sens aleatoric:

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Fl. I' and contains a melodic line with several triplets and slurs. The middle staff is labeled 'Cor. I' and contains a similar melodic line with triplets. The bottom staff is labeled 'Tr. IV' and contains a single note on a low register with a long arrow pointing to the right, indicating a sustained sound. Dashed boxes are drawn around the first two staves to indicate repeated rhythmic patterns.

Obs.: acoladele punctate delimitază repetările de formule

(Liviu Glodeanu, Sinfonii pentru instrumente de suflăt, p. II, măs. 2-3)

Exemplele propuse constituie doar câteva modalități de lucru ce păreau semnificative și definitorii pentru fenomenul cercetat. Texturile au însă posibilități vaste de alcătuire. Ele pot porni de la simpla repetare de ritmuri (la instrumentele de percuție), trecând prin textura melodică de esență incantatorie și ajungând la ample construcții de tip polifonic. Nu este exclusă nici „texturarea” timbrului și a intensităților. Deocamdată, astfel de exemple lipsesc sau sînt într-un stadiu pur ipotetic. Cert, textura oferă - pînă la un punct - posibilități similare cu structura în ceea ce privește organizarea (parțială sau totală) a sunetelor. Fenomen ce-l putem considera încă „în mers”, discursul de tip textură mai poate permite unele evoluții și descoperiri de ordin tehnic compozițional.

În ceea ce privește formele muzicale, acestea sînt influențate de tipologia discursului. Se poate spune că, asemenea structurilor, texturile aduc deschideri spre tipurile libere, spre formele de catenă (lanț), spre blocuri sonore cu aderențe la invențiunea polifonică. (Semnificative apar, în acest sens, titluri ca Sinfonii, Invențiuni, Studii, cum sînt cele din exemplele anterior citate). Alteori, denumiri simbolice-

ca Ison, Ēterofonie-arată apropierea față de modelele din folclor sau practicile improvizatorice ale cîntării populare cu rudimente de polifonie. In ultima expresie: t e x t u r a d e v i n e u n f e n o m e n g e n e r a t o r d e f o r m ă, cu implicații în constituirea discursului. Ea conduce spre tipare ancestrale, spre arhetipuri formale, spre sursele monodice ale polifoniei. In același timp, textura se impune ca o modalitate componistică de pronunțată nuanță autohtonă, capabilă să confere unei muzici cele mai evidente apropieri de intonația și specificul muzicii noastre populare.

Inercînd o paralelă între structură și textură, se pot face următoarele apropieri și deosebiri:

- Structură: caracter general evolutiv, produs de veșnica înnoire a discursului, prin noi și noi combinații.
- Textură: caracter static, bazat pe existența unei singure formule (uneori pe mai multe) care dă naștere polifoniei.
- Structură: un limbaj de esență cromatică, ce permite discontinuități ale muzicii, cu sau fără organizarea pauzelor.
- Textură: limbaj modal, aspect de continuitate, cu o mică importanță a pauzei, înțeleasă ca o componentă a arhitecturii sonore.
- Structură: de esență polifonico-armonică, îmbinare organică a verticalului și orizontalului.
- Textură: esență monodică, pronunțate tendințe de orizontalitate.
- Structură: nonrepetiție, polifonie nonrepetitivă.
- Textură: repetiția ca un principiu esențial de lucru, polifonie repetitivă.
- Structură: apropieri indirecte față de arta populară, rădăcini în polifonia cultă de tip european tradițional.
- Textură: legături strînse cu folclorul autohton sau cel est- și sud-est-european, asocieri cu tehnicile de ison, unison, heterofonie.

+ + +

Marea răspîndire pe care a dobîndit-o textura în muzica românească contemporană dovedește din plin valabilitatea și

importanța acestui fenomen pentru creatorii noștri. Fie că este vorba de lucrări camerale, simfonice sau cameral-simfonice, tehnica texturilor își spune un cuvânt hotărâtor în ceea ce privește componența discursului muzical. Se poate afirma că, astăzi, o bună parte din compozițiile care apar apelează, mai mult sau mai puțin explicit, la această modalitate de lucru. În consecință, sînt posibile apariții ale unor combinații noi, ale unor posibilități încă neutilizate ale acestei tehnici. Pentru a-i elucida, fie și sumar, originile și unele valențe expresive sau formale, scrierea de față și-a propus a fi un punct de plecare pentru viitoarele investigații muzicologice. Atunci cînd muzicile-texturi vor deveni un fapt de domeniul istoriei muzicii, astfel de „puncte de sprijin” vor putea veni în ajutorul cercetărilor exhaustive, aducînd punctul de vedere al celor ce se situau în mijlocul evenimentelor, al evoluției în mers a muzicii de azi.

A N E X Ă

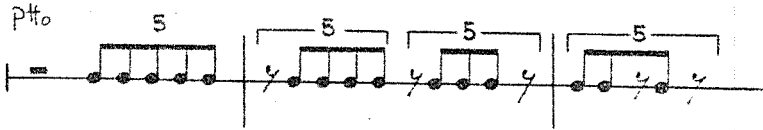
Exemple de texturi ritmice

1. Textură ritmică pe 6 pedale

The image shows two staves of musical notation. The upper staff, labeled 'T.-Toms', contains a sequence of eighth notes with stems pointing up and down, creating a rhythmic pattern. The lower staff, labeled 'Mba', shows a single note with a long, dashed line above it, indicating a sustained or multi-pedal effect.

(Liviu Glodeanu, Invențiuni pentru cvintet de suflători și percuție, Ed. muzicală, București, 1967, p.12, măs. 2-3)

2. Ostinato de textură ritmică prin descreșterea progresivă a numărului de valori:



(idem, p.18, mäs. 2-3, rînd IV)

3. Textură ritmică pe două planuri de „polifonie”:

(idem, p.20, mäs. 3-4, rînd III)

Structure et texture dans la musique roumaine contemporaine

Vasile Herman

Résumé

La présente étude tend vers la clarification des dissemblances et des ressemblances entre les deux procédés de polyphonie typique pour notre siècle: la texture et la structure. Parmi les dissemblances fondamentales on souligne d'abord le caractère statique de la texture et le caractère évolutif de la structure, l'appartenance du premier au folklore et du second à la technique sériale. Comme élément commun on mentionne leur qualité d'engendrer des formes. En même temps la texture dévoile de profondes racines dans la musique modale, adhérant à des procédés anciens de contrepoint comme l'antiphonie et l'isson (la pédale). Un nombre d'exemples folkloriques ou tirés des œuvres roumaines de date récente viennent illustrer les observations théoriques formulées.

Struktur und Textur in der rumänischen Musik der Gegenwart

Vasile Herman

Zusammenfassung

Vorliegende Studie versucht die Unterschiede, gleichzeitig jedoch auch die Annäherungen zwischen den beiden für unser Jahrhundert typischen Verfahren der Polyphonie: die T e x - t u r und die S t r u k t u r zu erläutern. Unter den grundlegenden Unterschieden zählen insbesondere der s t a t i - s c h e Charakter der Textur und der e v o l u t i v e Charakter der Struktur, die Zugehörigkeit der ersten zur Folklore und letzterer zur Reihentechnik. Als den beiden gemeinsames Element erscheint ihre formbildende Qualität. Gleichzeitig zeigt die Textur eine tiefe Verwurzelung in der modalen Musik, alten kontrapunktischen Verfahren entsprechend, wie die Antiphone und der Orgelpunkt. Eine Reihe von Beispielen, die der Folklore oder rumänischen Werken aus jüngster Zeit entnommen sind, veranschaulichen die formulierten theoretischen Betrachtungen.

Structure and texture in contemporary Romanian music

Vasile Herman

Summary

This study intends to make clear not only the differences but also the resemblances of the two typical polyphonic devices of our country: the t e x t u r e and the s t r u c - t u r e. Among the fundamental differences there has been found especially the s t a t i c characteristic of the texture and the e v o l u t i o n a r y one of the structure, the first belonging to folklore, the latter to the serial technique. Their quality of generating the form is a common element to both. At the same time, the texture reveals deep roots in the modal music, adhering to ancestral counterpoint devices like the antiphony and the pedal. A number of folkloric examples or abstracts from Romanian works lately issued illustrates the theoretical observations developed in the study.

ASPECTE ARMONICE SPECIFICE ALE PERIOADEI DE ÎNNOIRE A MUZICII
AUTOHTONE, CU REFERIRE SPECIALĂ LA CREAȚIA COMPOZITORILOR
CLUJENI

Ede Terényi

Fenomenele armoniei muzicii autohtone contemporane sînt strîns legate de cele trei etape creatoare pe care le putem distinge - în mod firesc -, avînd în vedere caracterul de pornire, apoi de maturizare și sintetizare (simplificare) al procesului de creație al acestei generații de compozitori, a cărei activitate se încadrează în cele trei decenii de avînt, de efervescență creatoare ale anilor '50-'70. Cu mici erori, putem identifica fiecare etapă creatoare cu un deceniu: astfel, lucrările anilor '50 ne prezintă - firește, în primul rînd pe plan armonic - tendințele de preluare și de prelucrare a tuturor elementelor oferite de muzica primei jumătăți a secolului. Creația anilor '60 ne demonstrează apariția tendințelor inovatoare și în organizarea dimensiunii verticale a materialului sonor, iar în anii '70 sîntem martorii unor semnificative realizări sintetice (inclusiv pe plan armonic); factura muzicală devine mai transparentă, simplă, mai accesibilă, dar la nivelul unei calități superioare. „Maturizarea deplină se poate considera astăzi ca un proces încheiat” - afirmă Vasile Herman în studiul său, Formă și stil în noua creație muzicală românească¹, și precizează în continuare: „Creația românească (...) iese în relief datorită unor trăsături proprii, care în zilele noastre au ajuns la deplina cristalizare. Tehnica, meșteșugul componistic este «la zi», situîndu-se pe același nivel cu cea mai avansată muzică de pe glob”.

1. V. Herman, Formă și stil în noua creație muzicală românească, Ed. muzicală, București, 1977, p.158.

1.

Ciclul creațiilor muzicale studiate de noi din etapa înfăia se deschide cu lucrarea Concert pentru orchestră de coarde de Aurel Stroe, compusă în 1950 (rev. 1956), care întru-nește în mod semnificativ - și simbolic - o mulțime de trăsături caracteristice din punct de vedere armonic (firește, și din punct de vedere melodic, ritmic, al structurii formale etc.) ale procesului de acumulare a mijloacelor de expresie oferite, ca, de exemplu, de muzica lui Strauvin ski, Bartók, Enescu etc. Această lume armonică se menține încă pe platforma sistemului armonic gravitațional, fiind, prin excelență, bazată pe raportul sunet fundamental \longleftrightarrow sunete parțiale, accentuând în modul cel mai evident ca punct de reper un suport stabil al structurilor verticale tocmai în vocea inferioară (basul). Evitarea sau ornamentarea trisonurilor simple prin aglomerarea sunetelor „ajoutées” (sau, uneori, folosirea lor exclusivă) creează un timbru armonic specific, precum reiese din cele trei citate din Concertul de Aurel Stroe. Exemplele extrase din partea a III-a ne demonstrează o cadență autentică, tonală (Ex.1 a), una plagală cu aspecte modale (Ex.1 b) și o cadență cu structuri de stratură acordice raportate gravitațional², cum sînt: m i - s o l d i e z - - s i / d o - m i - s o l (acordul cu funcție de tonică), r e - f a d i e z - l a / s o l - s i - r e (reprezentînd dominantă) și f a - d o - s o l - r e - l a - d o - f a d i e z (avînd funcție de subdominantă), din care nu numai straturile extreme (r e - l a - d o - f a d i e z / f a - d o - l a) se pot distinge, ci și prezența straturilor construite pe d o și pe s o l; astfel, subdominantă devine o structură acordică mai tensională decît celelalte două acorduri (Ex.1 c).

În construcția acordică se manifestă o tendință de a înlocui structura de terță cu suprapunerea cvintelor și combinarea lor cu cvarte și secunde. Dacă în textul muzical apar structuri construite din terțe, atunci combinația terțelor suprapuse sau succesiunea acordică în care sînt cuprinse aduc rezolvări inovatoare.

2. Distanța straturilor: terță mare, respectiv cvintă perfectă; sînt intervale caracteristice ale armoniei gravitaționale.

În cadrul exemplului 1 d, din partea întâi a lucrării susamintite, acordul de șase sunete, eliptic de terță (m i b e m o l / s o l / - s i - r e - f a - l a), și variantele lui, cu modificarea parțială a distanțelor în cadrul mixturii, semnaleză modul de utilizare a structurilor de terță.

Ex.1

Aurel Stroe: Concert pt. orch de coarde Nr. 1
(1950, rev. 1956)

1 a

part. a III-a

38

9 8 6 8 9 8

I 5 IV 6 v 6 I 5 v I

b

26

I v II I
plag.

c

part. I

5 m. 16

5 m. 16

d

Precum reiese din cele relatate mai sus, tendința de depășire a sferei structurilor tradiționale apare chiar în cadrul folosirii sistemului armonic gravitațional. Din suprapunerea cvintelor, de pildă, A. Stroe realizează - în Sonata pentru pian (1955) - combinația nongravitațională a straturilor acordice, plasându-le la distanța de octavă micșorată. În citatele alese din partea a II-a, structura s o l diez - r e diez / l a m i apare în mod „accidental” ca rezultat al mișcării planului superior (Ex.2 a), iar în acordul l a bemol - d o - r e f a - s o l, pe stratul acordic fundamental (pe l a bemol), apare o structură geometrică de model 3:2, deci structura re-

prezintă îmbinarea elementelor armonice aparținătoare celor două sisteme armonice diferite (Ex.2 b).

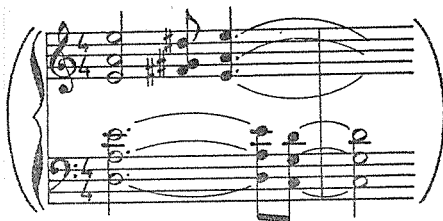
Ex.2

2a
part. a II-a

Andante (♩ = cca 60)

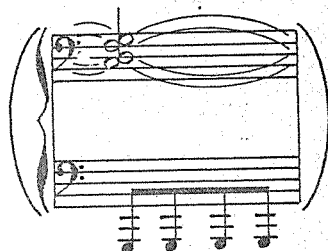


Tempo I



Aurel Stroe: Sonata pt. pian
b (1955)

part. I



Obs. Acordul *s o l - d o - r e - f a - s o l*, trecut în paranteză de pe lângă Ex.2 b, are menirea să ne prezinte formula tradițională, din care - printr-o simplă alunecare a basului (scordatură) - se poate realiza o structură armonică nouă, care diferă în mod esențial de aceasta.

În fragmentul următor din Simfonia I (1955) de Tiberiu Olah, sistemul geometric apare într-o formă cristalizată; combinația acestor acorduri cu cele de proveniență din armonia gravitațională ne demonstrează procesul de asimilare a noului sistem armonic. Este semnificativă relația pol-antipol a ultimelor două acorduri (structuri gravitaționale): *l a be - mol - m i bemol - s o l - d o - m i bemol* ↔ *R e* care este amplificat prin dublări, completat la un acord de septimă prin suprapunerea sunetelor modului 1:2 :

Ex.3 (pe pagina următoare)

3

T. Olah : Simfonia I
(1955)

part a III-a

52 *ff* *Re* 1:2

structuri geometrice

relație pol-antipol

Relația pol-antipol o găsim și în cadența finală a Canta-tei I (1959) de Ștefan Niculescu, acordurile pe s o l bemol și pe d o sînt completate cu note ajoutée, aplicate în sensul clusterelor diatonice:

Ex. 4
4aȘt. Niculescu: Cantata I
(1959)

30 *Im.* *ff*

relație pol-antipol

b

16 *5.m.* *pp* *suprapunere pol-antipol* 5/3

suprapunere pol-antipol

5/3

Obs. O astfel de cadență cu relație pol-antipol (tonică-anti-tonică) este în mod firesc pregătită prin apariția structurilor de straturi acordice evidențiate cu uluitoare consecvență în cadrul lucrării (vezi Ex.4 b). Este de remarcat faptul că între cei doi piloni ai succesiunii acordice S o l / R e bemol (la începutul exemplului în stare directă, iar la sfârșit ambele în sextacord, construcții tipice sistemului armonic geometric) avem diferite combinații ca: acord major în stare directă / sextacord (deci formă gravitațională / formă geometrică), major⁵ / major în stare directă, realizând o distanță permanentă în cadrul acestora (cvartă mărită).

O altă lucrare din anii 59-60, oratoriul-fantezie Constelația omului de T.Olah, ne furnizează noi date prețioase despre cucerirea acelor fenomene armonice care au fost preconizate în muzica primelor decenii ale secolului și care abia în anii '60 a fost exploatată. De exemplu, suprapunerea unui strat gravitațional pe R e cu succesiuni acordice alcătuite din alternarea acordurilor s i, F a; se face simțită aplicarea conștientă a principiului de axă tonală, plasându-le pe axa r e - f a - l a bemol - s i:

Ex.5 a

5a

The musical score for Ex.5 a consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and a marcato tempo. The score shows a series of block chords, with dashed lines and arrows indicating the relationships between them. A dynamic marking *sf sempre f* is present at the bottom left of the score.

T. Olah: Constelația omului

var. 5

A smaller musical diagram showing a chord structure with arrows indicating relationships between notes. It appears to be a simplified version of the chord structure shown in the main score.

Utilizarea blocurilor acordice cu relație de axă parțială a unora dintre straturi afirmă o nouă concepție muzicală, impunătoare prin caracterul ei unitar, ca și prin amploare. Structurarea dimensiunii verticale a blocurilor sonore devine tipică nu numai creației anilor '60, ci persistă până în zilele noastre. Iată în continuare un alt exemplu din lucrarea

citată a lui T.Olah;

Ex.5 b

136

Obs. Prin dispariția treptată a sunetelor stratului inferior, acordul M i primește un caracter de tonică, acord de rezolvare în sensul cadenței evitate.

2.

Caracterizînd lumea armonică a muzicii din anii '50, cea mai importantă trăsătură este fără îndoială atmosfera lor modal-tonală, cu afectarea structurilor armonice utilizate și cu includerea lor în formule de înlănțuire tipice armoniei tradiționale. Experiențele de depășire a acestui stadiu s-au soldat numai în deceniul următor cu rezultatele dorite. „(...) nota predominantă a timpului a format-o larga difuziune a cromaticii, penetrația ei în lumea modurilor și afirmarea din ce în ce mai declarată a unor stiluri noi în creație”³. Paralel cu această penetrație a cromatismului apar două fenomene hotărîtoare din punct de vedere al organizării planului vertical: a) noțiunea cromatică primește un sens nou, devenind diatonica celor douăsprezece sunete; b) polifonia, respectiv eterofonia devin factori determinanți ai stilului. Ambele fenomene au repercursiuni asupra gîndirii armonice: primul deschide posibilitatea utilizării sistemului armonic geometric (nongravitațional), al doilea dezvoltă acumulările realizate de George Enescu în Simfonia de cameră.

Tendința de adâncire a sistemului armonic geometric se manifestă ca o permanentă preocupare în creația mai multor compozitori, dintre care W i l h e l m G e o r g B e r g e r, Tiberiu Olah, C o r n e l Ț ă r a n u și alții dovedesc un interes deosebit în privința cercetării și aplicării legităților sistemului preconizat de Bartók, Stravinski, W e b e r n sau chiar și Messiaen. Compozitorul W.G.Berger dedică acestor probleme un studiu extrem de prețios (Structuri sonore și aspectele lor armonice⁴), sistematizînd o mulțime de structuri armonice bazate pe intervalele seriei lui F i b o n a c c i după criteriile corect stabilite (structuri bazate pe dublă și triplă polaritate, simetrice și asimetrice față de punctul de referință, trasee armonice simple și sintetizate etc.), dovedind superioritatea șirului fibonaccian - în organizarea materialului sonor-prin sublinierea ideii că: „Una din proprietățile fundamentale ale șirului fibonaccian constă în faptul că fenomenele de repetiție nu se fac simțite decît într-un spațiu extrem de mare, iar ciclul lor vine practic în favoarea accentuării unor puncte de sprijin, reapariția unui sunet făcîndu-se la distanțe mari” Tabelul comparativ⁵ dat de autor este edificator în privința celor relatate mai sus.

Apariția impunătoare a sistemului armonic geometric se leagă de o piesă orchestrală: Columna infinită (1962) de T. Olah. Lucrarea debutează cu un acord tipic, numit de muzicologul L e n d v a i E r n ő „acord alfa”. Noutatea structurii constă în faptul că, pe lîngă o mai rară utilizare a acestui derivat al acordului alfa, structura poartă amprenta unui spirit de organizare caracteristic celei de a doua școli a muzicii secolului XX (B o u l e z, S t o c k h a u s e n, X e n a k i s). Proporțiile simetrice (6/5/6) sînt încadrabile într-o singură structură alfa - precum reiese din schema alăturată exemplului 6 a -, însă prin plasarea sunetelor la intervale de septimă mare (respectiv octavă micșorată) lasă să ne gîndim la suprapunerea a două straturi de acorduri alfa eliptice (vezi schema b):

4. W. G. B e r g e r, Structuri sonore și aspectele lor armonice, în: Studii de muzicologie, vol. VIII, Ed. muzicală, București, 1972, p.97.

5. Idem, p.126.

I. Olah: Columna infinită
(1962)

a
(inceputul lucrării)

pp

schema

b

1:5:1

h-f

Obs. Această structură apare și în cadența finală a lucrării, dar transpusă la o terță mare superioară, cu sunete timbrale concentrate (tip cluster) într-un model de 1:5 :

Cornel Țăranu, în Concertul său pentru pian și orchestră (1963), aplică în mod consecvent acorduri alfa complexe (construite din trei straturi), în diferite forme de structură, prin evidențierea unor intervale tipice sistemului armonic geometric, totodată realizând variante eliptice extrem de interesante, pline de fantezie. Remarcabilă este construcția intervalică a blocurilor sonore: în cadrul primului citat, pe lângă cele două octave micșorate sînt prezente numai acele intervale (8,3) care sînt tipice și sistemului armonic geometric.

Ex.7 a, b (pe pagina următoare)

Vasile Herman, în Viersuri de dor (1969) ne arată și crearea acordului alfa cu trei straturi dintr-o structură gravitațională (acord biterțial pe F a), prin apropierea limitelor

C. Țăranu: Concert pt.pian si orch.
(1963-66)

a

110

Orch.

b

III. 127.m.

Orch.

extreme ale sonorității inițiale, stabilind un echilibru de atracție-respingere în interiorul acordului final:

Ex.8

V. Herman: Viersuri de dor
(part. a II-a)

senza misura
agitato

calmando

Lento

A M Dor de - par - te

A M Dor de - par - te

A M Dor de - par - te

A M Dor de - par - te

cca 35"

cca 15'20"

În cunoscutul Cvartet nr.6 (1965) de V.G. Berger , acordurile alfa (de două, respectiv de trei straturi) au un rol semnificativ nu numai din punct de vedere al organizării materialului sonor, ci și din punct de vedere estetic; expresia specifică a acestor acorduri de imponderabilitate armonică este asociată cu anumite sentimente profunde, intime, precum exprimă

însăși indicația părții a II-a, Fantasia; Grave e pensieroso. După prezentarea acordului de bază al Fantasiei (acord alfa pe s o l diez), iată o succesiune acordică tipică sistemului geometric, prin utilizarea tuturor celor trei variante transpoziționale ale acordului alfa în jurul punctului de referință s o l diez, avînd în vedere introducerea interesantă a unei structuri de trei straturi în cadrul formulei de înlănțuire (Ex.9 b):

Ex.9

Wilhelm Georg Berger: Cvartet nr. 6
(1965)

Part. a II-a
a
Grave e pensieroso
m. 4.

b
Un poco rubato
e piu mosso
m. 39.

În cadrul exemplului 10 demonstrăm utilizarea suprapunerii mai multor acorduri alfa cu două sau mai multe straturi. De la o formă ingenios creată de Cornel Țăranu în partea a II-a din Concertul pentru pian și orchestră (două acorduri alfa cu câte trei straturi), prin etajarea celor patru straturi acordice (structuri divergente de model 5:3, variante celulare ale acordului alfa) din Simfonia a V-a (1968) de W.G.Berger, în mod firesc ajungem la acordul-piramidă alfa în cadrul exemplului ales din Două piese pentru orchestră (1965) de Csiky Boldizsár:

Ex. 10

Schubert modale

Țăranu
O
Il. m. 75

Berger
b
Orch.
pp

Csiky
c
pp

Un alt grup de compozitori manifestă tendința de a utiliza cu precădere structuri modale. A n a t o l V i e r u, Ștefan Niculescu, Aurel Stroe, L i v i u G l o d e a n u, M i h a i M o l d o v a n, Vasile Herman, D a n V o i c u l e s c u și alții impun prin varietatea extraordinară a sistemului modal și în privința modelării dimensiunii verticale a muzicii lor. Pe baza cercetărilor, putem afirma că, de fapt, caracterul specific al muzicii contemporane românești este prin excelență modal, atât prin influența directă a melosului popular, cât și prin aplicarea consecventă, științifică, a sistemului modal-cromatic. Cercetări muzicologice, experimente muzicale materializate într-un număr impresionant de studii teoretice⁶ și compoziții, care, în cele două decenii parcurse, și-au dovedit viabilitatea lor artistică, confirmă dominația conceptului modal.

Acordul-pilon al Simfoniei pentru 15 instrumentisti și voce (1962) de A. Vieru, redat în toate ipostazele lui în cadrul exemplului următor, ne arată includerea modului (structura 3:2) într-un acord „biterțial” pe F a (avînd ca elemente ajoutées

6. A. V i e r u, De la moduri, spre un model al gândirii muzicale intervalice, teză de doctorat, Conservatorul „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1978; Gh. F i r c a, Bazele modale ale cromatismului diatonic, Ed. muzicală, București, 1966; Șt. N i c u l e s c u, O teorie a sintaxei muzicale, în: Muzica, nr. 3/1973; A. Stroe, Compoziții și clase de compoziții, în: Muzica, nr. 4, 6, 11/1970.

r e bemol, m i, s o l diez):

Ex.11

Anatol Vieru: Simfonia pentru
15 instrumentiști și voce
(1962)

3:1

15, 30, 188, 200, 214, 337, 350, 366

(-mi?) (reb)
+

Intrebuințarea modurilor ca bază a structurii armonice favorizează în mod pronunțat întrepătrunderea structurilor acordice aparținătoare celor două sisteme armonice devenite convenții istorico-sociale.

În cadrul acordului din exemplul anterior putem observa deja prezența unor structuri geometrice (de model 1:3 și altele) suprapuse stratului de bază pe F a. Tot așa, în cadrul citatelor de mai jos, putem depista apariția suprapunerii de structuri de straturi acordice contrastante. În acordul de „vîrf” al Sonatei ostinato (1961) de C. Țăranu, ca și în structura acordică a piesei Epitaphe pour Enesco (1962) a aceluiași autor, descompunerea sonorității în diferite straturi acordice complementare argumentează o dată în plus pentru afirmația noastră anterioară.

Ex.12

C. Țăranu: Sonata -ostinato (1961)

a

Epitaphe pour Enesco (1962)

b

54.m.

cvinte

alfa cu trei straturi

Accentuarea stralului gravitațional pe S i bemol în cadrul piesei nr.V din ciclul Fabule (1962) de Dan Voiculescu, semnalizează din nou căutarea echilibrului sonor prin crearea și plasarea sunetului fundamental în registrul grav al sonorității (explicabilă în cadrul unei cadențe finale):

Ex.13

V (cad. finală)

Dan Voiculescu: Fabule (1962)

ff

Rec.

...

ff

Dom.

T

Acordul de bază al celor două părți (II,IV) intitulate Armonie din Muzică de concert pentru pian, percuție și alămuri (1965) de Aurel Stroe deschide seria acelor exemple în care straturile gravitaționale și geometrice se dizolvă într-o sonoritate compactă, de esență modală, deosebindu-se radical de atmosfera celor două sisteme armonice amintite mai sus:

Ex.14

Aurel Stroe: Muzică de concert pt.
pian,percuție și alămuri
(1965)

part.a II-a Armonia

Structurile armonice întrebuințate de V.Herman fac parte din acele categorii de acorduri preconizate prin exemplele anterioare, care pot fi modelate numai cu ajutorul structurilor modale, în sensul numit de către A. Vieru. Cele două fragmente din Polifonie (1968) de V.Herman, prin șirul de intervale asociat acordului, pot fi reprezentate în felul următor:

Ex.15

m.24

Piano

Trp

Corn

Trbn.

Fl

Ob

Cl

{1,2,3,4,6,7,8,9,10}

1 1 1 2 1 1 1 1 2

V. Herman: Polifonie
m.37 (1968)

Fl

Ob

Trp

Org

Arpa

Sol
dox

Pentru încheierea celei de a doua secțiuni a lucrării noastre considerăm edificator un exemplu ales din Simetrii (1964) de C. Țăranu, care atât prin forma sa grafică, cât și prin structurarea „lineară” a blocurilor sonore îngemănate, reprezintă una dintre cele mai complexe și interesante construcții armonice din perioada de creație analizată:

Ex.16

C. Țăranu: Simetrii (1964)

The image displays a complex musical score for 'Simetrii' by C. Țăranu. The score is written on multiple staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and several individual staves. The music is characterized by dense, overlapping textures and intricate rhythmic patterns. Dynamics such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are prominently used throughout. The score includes various musical notations, including slurs, accents, and specific articulation marks. A large diagonal line is drawn across the upper portion of the score, possibly indicating a structural division or a specific analytical focus. The overall appearance is that of a highly detailed and technically demanding musical composition.

Obs. Dacă prima parte a exemplului schițează o cadență T-D, în a doua, structura sonoră polarizează în jurul dominantei - subliniată atât prin prezența stratului s o l - s i (vle.), cât și prin introducerea antipolului sonor al lui s o l (d o diez). Din ansamblului sextelor mici, concentrate în jurul axei d o - l a bemol, lipsește sexta r e - s i bemol, dar aceasta este substituită în stratul sonor inferior prin sexta s i bemol - f a diez.

3.

Ultimul deceniu din perioada analizată este marcat în creația muzicală autohtonă prin cristalizarea procedeelor tehnice componistice. În cele trei „domenii armonice” amintite (gravitațional, geometric și sinteza lor), procesul de maturizare atinge punctul culminant: modelarea dimensiunii verticale a muzicii primește un caracter de sinteză. Realizările diferitelor fenomene armonice devin tot mai impunătoare, prin căutarea și epuizarea unor resurse nebănuite ale substanței sonore:

a) reapar din nou efecte sonore aproape uitate, însă aplicate într-un sens cu totul nou;

b) în alte probleme armonice apar tendințe de „catalogare” aproape totală;

c) depistarea fenomenelor armoniei modale ajunge într-un stadiu avansat, atât din punct de vedere științific, cât și din acel al aplicării în practica muzicală, creind un stil specific muzicii noastre și unind pe o platformă stilistică generală majoritatea creatorilor noștri.

a) Reluarea fenomenelor tonale se încadrează într-un proces larg de valorificare a procedeelor tradiționale - un fenomen caracteristic pe plan mondial în muzica actuală (în a doua jumătate a deceniului trecut am putut constata chiar o explozie a muzicii tonale). În Sinfonia a II-a (1973) de A. Vieru, readucerea acordului major, ca un suport armonic al sonorităților suprapuse în sens tonal, apare pe prim plan. Larga suprafețe sonore aparțin celor mai simple modele ale armoniei gravitaționale (vezi partea a II-a și a III-a din simfonia citată). Schema următoare a supraordonării în cvinte ascendente ale zonelor „tonale” (realizând un șir de salturi tonale de la F a, până

la încheierea circuitului de cvintă), extrasă din partea a III-a a Simfoniei demonstrează aspecte inovatoare ale întrebunătăririi sistemului armonic gravitațional (Ex.17 a). Fragmentul din Concert pentru clarinet și orchestră (1974-75) de A.Stroe reprezintă monumentalizarea acordului de R e (cu nonă-ajoutée), înnoit ca sonoritate atât din punct de vedere timbral (orchestral), cât și prin plasarea lui în cadrul macrostructurii lucrării (Ex.17 b):

Ex.17

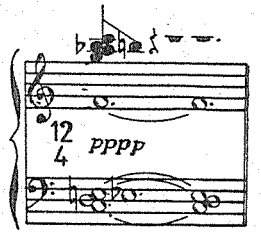
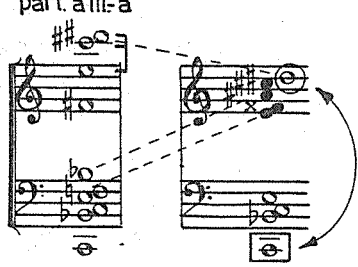
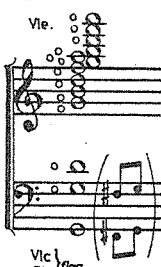
G

A. Vieru: Simfonia a II-a
(1973)

part.a III-a

Paralel cu revalorificarea modelelor de bază ale armoniei tradiționale, persistă structurile gravitaționale amplificate timbral cu o serie de note ajoutée. Cele trei exemple din Ison I (1973) de Șt. Niculescu, Piese pentru orchestră (1975) de Dan Voiculescu și Etos I (1976, rev. 1978) de Adrian Pop reprezintă trei tipuri de construcție acordică: prima structură înfățișează un mod transformat într-o structură armonică, avînd un strat de bază gravitațional; al doilea tip de acord poate să fie descompus în două straturi foarte clar conturate - D o 7 și r e diez-alfa, deci îmbinarea celor două structuri tipice aparținătoare celor două sisteme armonice opuse; a treia structură se distinge prin calitatea sa de acord de referință a unei suprafețe sonore mai lungi, creînd coeziunea elementelor componente suprapuse.

Ex.18

Șt. Niculescu: Ison I (1973)	D. Voiculescu: Piese pt. orch. (1975)	A. Pop: Etos I. (1976 rev. 1978)
a	b part. a III-a	c
		

b) Realizarea pură, lipsită de elemente „disonante”, a sistemului armonic geometric o găsim în Timpul cerbilor (1973) de T. Olah. Procedeele mult experimentate de autor (precum am mai văzut în cadrul exemplelor alese din lucrările sale) apar într-o ipostază de maximă organizare, dar într-o factură componistică simplă, transparentă. Schema lucrării (avînd în vedere versiunea simplă de interpretare) se poate reda în felul următor:

Ex.19

I. Olah: Timpul cerbilor
(1973)

Fa: D/T S D

unde acordul d o - alfa deschide și închide lucrarea, dominând mari suprafețe sonore, față de care d o diez-alfa are un loc central (vezi începutul secțiunii a II-a). La începutul lucrării - ca și pe parcurs - se adaugă la d o - alfa încă un strat inferior: r e - f a - s o l diez - s i (avînd în vocea inferioară prezența aproape permanentă a sunetelor f a, respectiv r e), care ne sugerează ideea că puncte de referință ale discursului muzical sînt sunetele care aparțin acestui strat; ca atare, și cele două acorduri alfa trebuie raportate la acestea.

Obs. Față de baza armonică F a a întregii piese, d o - alfa prezintă funcția de dominantă, iar subdominanta este exprimată prin acordul d o diez-alfa. Structura lucrării s-ar putea concentra într-o formulă de schimb acordic: d o - d o diez - d o - alfa.

Pătrunderea sistemului armonic geometric în conceptul armonic o putem demonstra și cu următoarele exemple: Meditationen Über K.V.499 pentru cvartet de coarde (1975) și Eco (1975-76) de H a n s P e t e r T ü r k și Tulnice, Cvartet de coarde de M i h a i M o l d o v a n, piese compuse la începutul anilor '70:

Ex. 20

Hans Peter Türk: Meditationen über K.V.499
(1975)

a

10 11

3

b

Ecc
(1975)

Cemb.

ff

M. Moldovan: Tulnice

Cvartet de coarde

c

2
3
4
5

d

2
3
4
5

2
3
4
5

Ex. 21

part. I

A. Vieru: Simfonia a II-a (1973)

{0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11}

1.	2, 3	5	9	11	4	elemente
2.	1	4	7, 8	11	5	"
3.	0, 1	4	6	8	6	"
4.		4, 5, 6	8	11	5	"
5.	0	4	8	10, 11	5	"
6.	0	3, 4	8, 9		5	"
7.	0	2	4	8, 9	6	"
8.	0, 1, 2	4	7, 8		5	"
9.	0	4	6, 7, 8		5	"
10.	0	4, 5	8	11	4	"
11.	0	4	8	10	5	"
12.	0	2, 3, 4	8			

0	4	8	0
0	3, 4	7, 8	11, 0
0	2, 3, 4	6, 7, 8	10, 11, 0
0	2	4	6
0, 1, 2	4, 5, 6	(8, 9, 10	0
0, 1	4, 5	8, 9	0

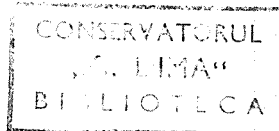
c). Am încheiat analizele cu tabelul comparativ (Ex.21) al formulelor acordice-ritornel din Simfonia a II-a de A.Vieru. Caracterul generator de formă al acestor intervenții ostinato pe plan armonic (variațiunea ideii armonice prezentate în cadrul Ex.11) constă în faptul readucerii conceptului tonal într-o accepțiune mai largă a noțiunii, conform observațiilor autorului, cuprinse în primul capitol al studiului citat (vezi nota 6): „(...) ideea de plan tonal nu dispăre în întregime: avatarurile ei se pot întîlni și în ceea ce se numește p l a n u l s e r i a l sau p l a n u l m o d a l al unei compoziții contemporane” (s.a.).

Oare evoluția armoniei va păși mai departe pe calea modalismului, în care atît sistemul tonal, cît și cel serial conviețuiesc cu eventuale alte modalități posibile de organizare a limbajului armonic - așa precum ni se pare în clipa de față? Exemplele aduse în cadrul studiului de față le putem considera puternice argumente și în privința aceasta.

Aspects harmoniques spécifiques de la période de renouvellement de la musique autochtone, avec référence particulière à la création des compositeurs clujois

Ede Terényi

Résumé



Les trois aspects principaux de l'harmonie de la musique roumaine de la période 1950-79 apparaissent en corrélation avec les trois étapes de création novatrices des représentants de la génération de milieu. Dans la première étape, les tendances d'assimilation de tous les éléments offerts par la musique du XX-e siècle sont décisives. Dans la seconde étape, l'utilisation de la diatonie des douze sons et, par conséquent, la pénétration dans le domaine de l'harmonie géométrique et l'emploi de la technique des clusters, apparaît sur le premier plan. Au cours des années '70 - troisième étape -, nous sommes les témoins des réalisations au niveau de synthèse (nouvelle simplicité, mais sur une échelle supérieure), qui achèvent le procès de maturation de la musique roumaine contemporaine. Les exemples choisis de la création de ces trois décennies, énumérés dans un ordre chronologique, sont bien venus pour illustrer ce procès de création, sous l'angle de l'organisation de la dimension verticale du matériel sonore.

Spezifische Aspekte der Harmonie in der Erneuerungsperiode
der einheimischen Musik, mit besonderer Beziehung auf das
Schaffen der Komponisten von Cluj

Ede Terényi

Zusammenfassung

Die drei wesentlichen Aspekte der Harmonie in der rumänischen Musik des Zeitabschnittes 1950-79 treten in enger Beziehung zu den drei erneuernden Schaffensperioden der Vertreter der mittleren Generation auf. In der ersten Etappe sind die Bestrebungen, sämtliche von der Musik des XX. Jahrhunderts gebotenen Elemente zu übernehmen, ausschlaggebend. In der zweiten Etappe tritt die Verwendung der Diatonie der zwölf Töne und dementsprechend das Vordringen in den Bereich der geometrischen Harmonie und die Verwendung der Cluster-Technik in den Vordergrund. In den siebziger Jahren - der dritten Etappe - wird eine Synthese (eine erneuerte Einfachheit, jedoch auf höherer Ebene) erreicht, die den Reifeprozess der zeitgenössischen rumänischen Musik abschliesst. Die aus dem Schaffen dieser drei Jahrzehnte ausgewählten Beispiele, die in chronologischer Reihenfolge aufgezählt werden, veranschaulichen diesen Schaffensprozess unter dem Aspekt der Gliederung der vertikalen Dimension des klanglichen Materials.

Harmonic aspects specific to the period of renewing autohtonous
music, with special reference to the creation of the composers
of Cluj-Napoca

Ede Terényi

Summary

The three main aspects of the harmonics in the Romanian music of the 1950-1979 period appear in a close relationship with the three stages of renewing creation of the representatives of middle generation. In the first stage, the tendencies of assuming all elements offered by the music of the 20-th century are decisive. In the second stage, the use of the diatony of the twelve sounds and, as such, the penetration in the field of geometrical harmony and the use of the cluster technique appear as major. In the 70's - the third stage - we witness achievements at the level of synthesis (a new simplicity but at a higher degree), finishing the process of maturing of Romanian contemporary music. The examples chosen from the creation of these three decades, enumerated - at the same time - in chronological order are welcome to illustrate this creative process, viewed by means of the organization of the vertical dimensions of the sonorous material.

O RĂRITATE TEHNICĂ MUZICALĂ ȘI CÎTEVA REPLICI ALE EI ÎN TIMP

Dan Voiculescu

Intre Rondourile lui Guillaume de Machault, cel intitulat Ma fin c'est mon commencement ilustrează unul dintre primele exemple de recurență cu inversarea planurilor (\times)¹. Aplicat la dimensiunile întregii piese (40 măsuri), procedeul e plin de interes din mai multe puncte de vedere: el îngemănează repetabilitatea cu varietatea, și economia cu simetria, într-un context de ingeniozitate tehnică ce trebuie corelat cu retorica epocii.

Ex.1

The image shows a musical score for 'Ma fin c'est mon commencement' by Guillaume de Machault. The score is presented in three systems of three staves each. The first system covers measures 1 to 20, and the second system covers measures 21 to 40. Dashed lines connect the beginning of the second system back to the beginning of the first system, and the end of the second system back to the end of the first system, forming an 'X' shape that illustrates the double-recurrent structure. A circled '7' is present in the second system, and a diagram with an 'X' and arrows is shown to the left of the second system.

1. Contrapunctul dublu recurent presupune îmbinarea a două oglinzi: una verticală și una orizontală.

Cu toate că inversarea locului celor două voci superioare nu produce modificări intervalice față de antecedent, faptul este notabil în legătură cu noutatea materialului sonor pe care aceste voci îl intonează. În ce privește structura armonică modală, se constată ranversabilitatea ei neproblematizată, atâta timp cât principiile armonice nu ajunseseră încă la o cristalizare. Predomină însă mersul treptat sau saltul de cvintă.

Sub nr. IV între Canones diversi din Ofranda muzicală de J. S. B a c h (ed. orig. 1747) figurează următorul canon cancrizans, intitulat simplu Canon a 2:

Ex. 2

The image shows a musical score for a canon in G major, 4/4 time, by J.S. Bach. It consists of four staves of music. The notation is designed to be read both forward and backward. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third and fourth staves show the continuation of the piece, with some notes beamed together and a final double bar line at the end of the fourth staff.

El face parte din seria canoanelor enigmatice, a căror interpretare e condiționată de o prealabilă dezlegare. Citirea se realizează simultan în sens direct și recurent:

Ex. 3

The image shows a musical score for a canon in G major, 4/4 time, by J.S. Bach. It consists of two staves of music. The notation is designed to be read both forward and backward. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some markings below the staff, possibly indicating fingerings or breath marks.

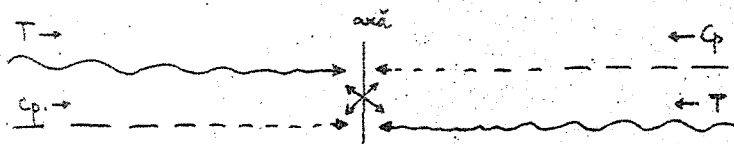
Handwritten musical score system 1, consisting of two staves. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with a prominent five-finger pattern (marked '5') and a series of eighth notes.

Handwritten musical score system 2, consisting of two staves. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line. A double bar line is present, with a bracket and arrows indicating a specific rhythmic or structural division. Measure numbers 9, 10, and 11 are visible at the bottom.

Handwritten musical score system 3, consisting of two staves. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line. Measure numbers 13, 14, and 15 are visible at the bottom.

Handwritten musical score system 4, consisting of two staves. The top staff continues the melodic line. The bottom staff continues the bass line. Measure numbers 17 and 18 are visible at the bottom.

Din analiza textului dezlegat rezultă o clară diviziune în 9 + 9 măsuri (evidentă de altfel și în deseurul ritmic al versiunii criptice), etru urată în raporturi contrapunctice: „thema regium”, expusă de prima voce în primele 9 măsuri, este contrapunctată migălos, în valori preponderente de optimi. Fragmentul al doilea aduce același material muzical, citit recurent și, în plus, reluat în contrapunct dublu:



Dacă procedeul canonului cu axă de simetrie bazat pe repetarea în contrapunct dublu a unui material muzical expus în prealabil este întâlnit și în alte lucrări din Arta fugii, cel în cauză constituie un unicat care completează fericit - prin dificultatea tehnică - celelalte piese ale grupajului, sau a-cele canoane cuprinse în BWV sub numerele 1073 - 1077 (Canon a 4, Canone doppio sopr'il Soggetto, Canon triplex). El se înscrie în tendința spre un raționalism de ordin superior, marcând o subliniată dorință de economie prin simetrie, repetabilitate și reversibilitate în abordarea fenomenului muzical.

Pentru a deveni reversibilă, o structură muzicală trebuie să fie concepută într-un anumit mod, date fiind rigorile stilului, căci nu orice structură melodică se pretează pentru recurență, tot așa cum nu orice înlănțuire armonică poate fi citită recurent. În cazul de față, procedeul putea fi atrăgător și plauzibil, pentru că dimensiunile temei contrapunctate nu sînt prea mari, iar tema însăși a devenit familiară ascultătorului datorită unei prelucrări ciclice. Deci singura problemă reală se leagă de structura armonică: recurența trebuie să fie compatibilă cu legile stilului, fără a contraveni deci funcționalismului.

Din reducția armonică a figurației contrapunctice a primelor 9 măsuri rezultă înlănțuiri în care predomină legături unilaterale T-D și T-S, îmbogățite pe alocuri cu subdominante de schimb și cu trepte secundare. Interpretarea armonică a contextului melodico-ritmic din recurență aduce minime modificări față de antecedent, printr-o ușoară fluctuație a interpretărilor funcționale; ele se observă mai ales în măsurile 4-6 și, respectiv 13-15, fiind determinate de prezența cromatismului ascendent și descendent, figurat în așa fel încît permite mai multe variante de analiză și percepere armonică:

unde

devine:

Principiul simetriei se întâlnește frecvent în gândirea muzicală a barocului și își găsește o încununare în creația bachiană. Elementele de stroficitate din formele dansante ale suitei sau din părțile sonatei, ca și reluările simetrice nu o dată întâlnite în construcția arhitectonică a fugilor (între reprize mediane ale temei sau între episoade), uneori ca o transplantare într-un alt context tonal a unor întregi segmente cunoscute, pledează în același sens. Acest principiu ajunge să înglobeze, la un alt nivel, în formele ciclice, mari suprafețe muzicale, ca în perechea Fuga directă - Fuga inversa (Arta fugii).

Dacă în epocile vechi recurența apare izolat, sporadic, miraculos, ca un rafinament de tehnică, în gândirea serială procedeul recurenței este ridicat la rang de egalitate cu celelalte ipostaze-stări ale unității melodice. În creația primilor reprezentanți ai noii școli vieneze, utilizarea recurenței intervalice se îmbină mai rar cu cea ritmică. În special la S c h ö n b e r g, tratarea seriei înălțimilor nu se leagă decât arareori de structurarea și configurarea ei ritmică. La W e b e r n, interesul pentru concretizarea melodic-ritmică - în sensul creării unor structuri mai complexe, cu care se operează apoi în mod constant - este mult mai evident. Citirea unuia și aceluiași fragment polifonic în stare directă și în recurență este un procedeu frecvent întâlnit la acest autor. Clădită arhitectonic după principii extrem de riguroase, străbătută de axe de simetrie de diferite ranguri, creația lui Webern ne apare în acest sens ca deschizătoare de drumuri în privința unei noi organizări structurale, ca o supradeterminare ce poate fi considerată ca depășind etapa morfologicului și corelându-se cu domeniul sintacticului.

În conferințele sale (publicate sub titlul Der Weg zur Neuen Musik)², Webern făcea frecvente aluzii la tehnica niederlandezilor, pe care îi considera ca modele ale organizării unitare a limbajului. „Deci stilul căutat de Schönberg și școala lui este o nouă pătrundere a materialului muzical pe orizontală și verticală, o polifonie care și-a avut pînă acum punctele culminante la niederlandezi și apoi la clasici. Mereu strădania de a deriva cît se poate de mult dintr-o idee de bază.” (Conferința a VII-a, seria I.)

În Variațiunile op.27 pentru pian, recurența devine procedeul de bază al scriiturii. Axele de simetrie se infiltrează în toate cele trei părți, la diferite nivele. Se întîlnesc recurențe simple, ca în p.I, sau a III-a, din care cităm:

Ex. 5

2.A. W e b e r n, Der Weg zur Neuen Musik (Herausgegeben von Willi Reich), Ed. Universal, Viena, 1960.

dar și recurențe cuplate cu inversarea planurilor (p.I, mijloc):

Ex.6

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system spans measures 19 to 22, and the second system spans measures 23 to 26. The notation includes various dynamics (f, p), articulation marks, and structural annotations like 'I', 'R', and 'X'.

(Sunetul penultim al exemplului precedent va fi, la rîndul său, o axă pentru o nouă structură, simetrică primei secțiunii.)³

Tehnica de canon din prima variațiune a *Simfoniei op.21*⁴, partea a II-a, se bazează pe o axă dublă: una orizontală, în jurul căreia se desfășoară două canoane în oglindă, și una verticală, după 6 măsuri, vizînd recuranța.

Ex.7 (vezi exemplul pe pagina următoare)

3. Cît privește secțiunea mediană a părții I, o privire critică ar putea reproșa faptul că sonoritatea este exact aceeași cu a recurenței simple, iar efectul grafic vizual va fi deci gratuit și complică inutil execuția.
4. Seria acestei lucrări este ea însăși bazată pe recurență, ceea ce determină reducerea la jumătate a numărului de transpoziții posibile:

The image shows a single staff of musical notation with notes and two arrows above it pointing in opposite directions, indicating a mirrored or inverted structure.

Handwritten musical score for two systems, each with three staves. The notation includes various dynamics (pp, p, f), articulations (pizz., arco), and performance directions (axi). The first system is marked with 'I' and the second with 'II'. The score shows complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Dinamica este și ea riguros inversată, cu excepția ultimei măsuri, unde apare *f* în loc de *pp*, datorită faptului că începe o nouă variațiune, cu includerea altor instrumente.

Din aceeași lucrare, variațiunea a III-a aduce cinci momente îmbinate, care se structurează mereu pe baza recurenței cu inversiune de planuri, totul fiind un canon recurent în jurul axei *m i* (măs. 39):

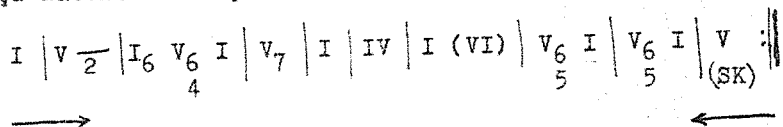
Ex. 8

Handwritten musical score for Example 8, consisting of two staves. The notation includes various dynamics (pp, p, f), articulations (pizz., arco), and performance directions (axi). The score shows complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Despre următoarea variațiune, autorul spune: „In a patra variațiune apar numai oglinzi. Această variațiune este chiar centrul întregii piese, iar de aici începînd, totul se întoarce. Deci toată piesa este de fapt un canon dublu cu recurență!” (Der Weg zur Neuen Musik, Conferința a VIII-a, 2.III.1932).

Momentele Machault, Bach și Webern - reprezentînd trei i-postaze (modală, tonal-funcțională și serială) ale unei evoluții istorice -, comentate aici succint din punct de vedere al utilizării recurenței în îmbinare cu inversarea de planuri, se

încadrează într-un gir de eforturi și încercări ce se prelungește mult în timp. O b r e c h t, D u f a y sau O k e g h e m apelau la procedeele recurenței. G. B. V i t a l i utilizează de asemenea specii ale recurenței în Artificii musicali⁵. Din perioada clasică se reține cazul Sonatei în La pentru vioară și pian de H a y d n, unde Menuetto al Rovescio aduce, în jurul unui trio, reluarea recurentă a primei secțiuni. Autorul notează doar: „Menuetto D.C. wird zurückgespielt”. Din analiza structurii armonice rezultă că sînt utilizate numai legături unilaterale T-D sau T-S („micul circuit” armonic, iar nu „cadența autentică compusă”):

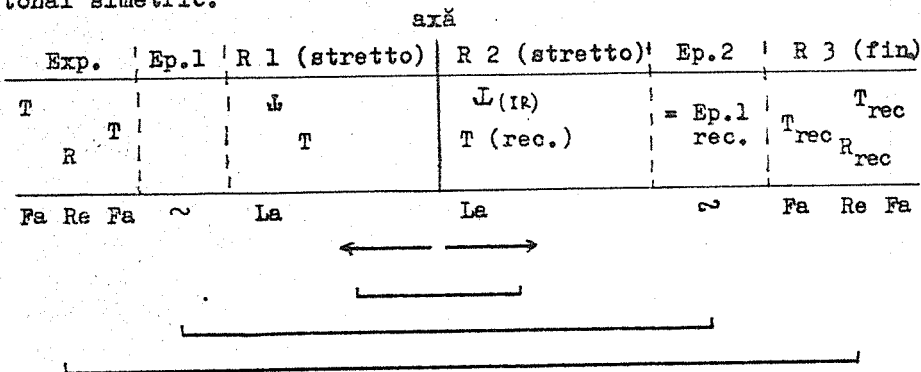


Tot din cadrul clasicismului muzical atrage atenția modalitatea beethoveniană de tratare a recurenței în Sonata op.106 pentru pian. În marea fugă care încununează această sonată - în care tema va fi prelucrată și în inversare și în augmentare -, reprizei a patra (măs. 152-174) îi este repartizat rolul de expunere a subiectului recurent (trei intrări în tonalitățile s i, R e, s i).

Ex.9

5. Vezi R. V i t a l i, Storia della dodicafonia, Ed. Suini-Zerboni, Milano, 1958, p.346.

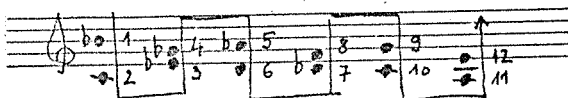
În secolul nostru, H i n d e m i t h încheie Ludus tonalis (1943) cu un Postludiu care nu e altceva decât reluarea recurentă a Preludiului, iar Fuga tertia in F din același ciclu poate fi numită fuga recurentă, deoarece, după 29,5 măsuri, autorul repetă riguros recurent primul segment (cu singurul adaus al contrapunctelor necesare în repriza finală, corespunzătoare expoziției, pentru ca lucrarea să se încheie la trei voci); desigur, recurența se repercutează și asupra planului tonal simetric.



Miraculoasa țesătură polifonică a Suitei lirice (1926) de A l b a n B e r g include de asemenea acest procedeu, demonstrând afinitatea compozitorilor serialiști cu mijloacele tehnice cele mai evoluate. Partea a III-a (Allegro misterioso) conține acest procedeu pe dimensiunile a 30 + 30 măsuri, plasate simetric în extreme, dintr-un total de 138 măsuri.

O interesantă expresie polifonică serială se întâlnește în Quaderno musicale di Annalibera (1952) de L. D a l l a - p i c c o l a, unde dintre cele 10 piese aforistice, impun în mod deosebit numerele 3-7, în fruntea cărora stau nu o dată titluri ce indică apartenența la vechile procedee și forme polifonice. Astfel este nr.7, Canon cancrizans (intitulat Andantino amoroso e Contrapunctus tertius). Dispunerea materialului serial are loc într-o ordine rectangulară consecventă, în intervale armonice:

Ex.10



După o expunere la un plan-voce a acestui material în cele patru stări, la reluarea lui, planul secund intonează ordinea inversă:

(I) O R I IR O R I IR
 (II) IR I R O

Se observă că în secțiunea a doua are loc un proces de recurență îmbinată cu răsturnarea planurilor. Cu multă abilitate sînt incluse - în contextul general de simultaneitate a cîte două sunete - și sunete unice, dar și acorduri de trei sau chiar cinci sunete; acest aspect al variabilității densității verticale devine și mai interesant la sunarea simultană a celor două planuri. Canonul cancrizans al lui Dallapiccola se înscrie astfel în linia pieselor care conțin contrapunctul dublu recurent, comentate la început.

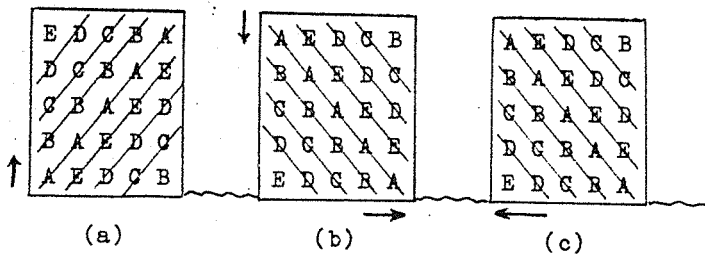
Un sugestiv material de studiu îl oferă concepțiile teoretice ale lui O. M e s s i a e n, care urmărește în mai multe dintre lucrările sale (Quatuor pour la fin du Temps, Nativité du Seigneur) problemele organizării interioare a muzicii pe baza ritmurilor retrogradabile sau neretrogradabile, în corelație cu modurile cu transpoziție limitată⁶.

Din creația românească e de amintit un expresiv exemplu din balada-oratoriu Miorița de S. T o d u ț ă, unde prima parte, Eterofonia, se bazează pe același principiu constructiv al recurenței. E de semnalat că, în acest caz, ea se aplică în condițiile tratării coral-simfonice, și anume cu extremă rigurozitate, cu toate că textul poetic nu se repetă. Procedul servește desăvîrșit imaginea poetică, în microcosmosul ei, legînd într-o arcuire simetrică începutul cu sfîrșitul, prin atmosfera încărcată de mister a expunerii cadrului și motivării acțiunii. În piesa pentru pian Tergine a aceluiași autor se remarcă structura recurentă a primelor două momente ale unei forme de bar (A A₁ B).

Alături de alte exemple care ar putea ilustra fenomenul comentat, reține atenția tehnică serială superior elaborată din punct de vedere contrapunctic a Invențiunilor pentru

6. O. M e s s i a e n, Technique de mon langage musical, Ed. Alphonse Leduc, Paris, 1944, vol. I, pp. 12-13, 15-16.

cvintet de suflători și percuție de L. G l o d e a n u. Dacă elemente de recurență se întâlnesc încă în partea a II-a, în partea a IV-a - elaborată pe baza contrapunctului cvintuplu (o raritate tehnică)-, tronsoanele melodice de câte cinci sunete sînt grupate contrapunctic în ordinea - cu siguranță prestabilită - (a), pentru ca după un interludiu al percuției să apară dispunerea (b), iar după un alt interludiu acordic să fie reluată structura contrapunctică secundă prin recurența fiecărui plan (c). De remarcat că serializarea înălțimilor este întregită cu aceea a duratelor și intensităților.



Să amintim, în fine, că tehnicile de recurență și-au găsit un larg domeniu de aplicație în muzica electronică, unde, după concretizarea pe bandă a unei structuri sonore migăloase, se apelează adesea la procese specifice de transformare ulterioară.

Desigur, ca procedeu ce ține de principiul simetriei în construcția lucrărilor muzicale, recurența trebuie utilizată cu moderație, iar nu ostentativ. Căci, așa cum se menționează în Dicționarul de estetică generală, „Absolutizarea simetriei în artă poate să conducă la exagerări canonice, formaliste (...) Corespondența, adecvarea diferitelor părți ale operei pot fi realizate numai corelînd aceste elemente cu bogăția și valoarea mesajului.”⁷

7. x x x, Dicționar de estetică generală, Ed. politică, București, 1972, p.324.

Une rareté technique musicale et quelques unes de ses répliques à travers le temps

Dan Voiculescu

Résumé

Partant de l'analyse de certains canons récurrents de la création de Machault et de Bach on poursuit l'emploi du principe symétrique de ce type de répétition surtout dans la création de Webern, où il est rencontré fréquemment comme procédé de réalisation de l'organisation structurale de la composition. On rappelle aussi d'autres auteurs qui abordent le procédé de la récurrence.

Eine satztechnische Rarität und ihre Übernahme im Laufe der Zeit

Dan Voiculescu

Zusammenfassung

Ausgehend von der Analyse einiger Krebskanons in den Werken von Machault und Bach, wird die Übernahme des symmetrischen Prinzips dieses Wiederholungstyps insbesondere im Werk Anton Weberns verfolgt, wo es häufig als Verfahren in der Gestaltung der Satzstruktur anzutreffen ist. Es werden auch andere Komponisten, die das Verfahren des Krebsgangs anwenden, erwähnt.

A musical technical rarity and some of its replies in time

Dan Voiculescu

Summary

Starting from the analysis of some recurrent canons in the creation of Machault and Bach the author is concerned with the assuming of the symmetric principle of this repetition type especially in Webern's creation, where it is frequently come across as a procedure of achieving the compositional structuring. Other authors who approach the recurrency procedure are reminded as well.

TEHNICA INTONĂRII ACORDURILOR LA VIOLA CU CĂLUȘUL DREPT,
COMPARATIV CU CUPLUL VIOARĂ CONTRABRACI-VIOLĂ LA LĂUTĂRII
DIN TRANSILVANIA

Tudor Jarda

Viola cu trei corzi și călușul drept, cunoscută în întreaga Transilvanie sub denumirea de „contră”, mai rar „braci”, a fost semnalată și analizată de mai mulți autori, dar, după știința noastră, numai sub aspectul construcției sale și a citor-va consecințe imediate.

Ne propunem a dezvoltui, pe lângă tehnica acestui instrument, posibilitățile și avantajele ce le oferă instrumentistului popular, și care, în final, sînt acelea care au dus la construcția lui.

Instrumentul este utilizat numai în mediul sătesc și în puține localități urbane (Reghin, Beclean) sau unele cartiere mărginașe orășenești (Cluj-Mănăstur), dar numai de către muzicanții care interpretează cu precădere muzica populară. Muzicanții de la oraș au adoptat pentru acompaniament cuplul vioară + violă, numite „contra-braci” și „braci”, grup utilizat încă din secolul trecut în orchestrele de muzică populară, mai ales maghiare, de cafeenea. Aceste orchestre avînd obligația de a interpreta, pe lângă muzica populară, și alte genuri - valsuri, muzică din operete, uverturi din repertoriul timpului etc. -, nu puteau utiliza instrumentul amintit, care, avînd călușul drept, nu poate fi folosit decît pentru acompaniament armonic. În consecință, alături de viola sau braciul obișnuit - care, avînd călușul curbat, putea fi utilizat la acompaniament numai în duble corzi -, pentru completarea acordului s-a alăturat o vioară numită „vioară-contră”, „vioară-contrabraci” sau „contrabraci”.

Vom analiza diferitele probleme de construcție și tehnică a braciului cu trei corzi și călușul drept, pe care îl vom

denumi „contră”, raportându-l cuplului contrabraci-braci, iar nu în comparație cu viola. Avem deci în vedere destinația sa.

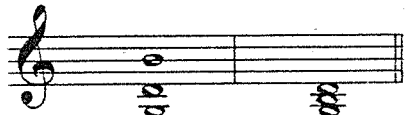
Este construit pe corpul unei viole, la care se utilizează numai primele trei coarde. Coarda 1 a, însă, e acordată cu o octavă mai jos, utilizându-se pentru aceasta o coardă s o l. Deci vom avea un acordaj $1 a_1 - r e_1 - s o l$.

Călușul drept asigură o comodă intonare a unui acord complet, cu presiunea arcușului egală pe cele trei corzi, ceea ce nu era posibil la un instrument cu căluș curbat. Aceasta asigură o sonoritate omogenă celor trei sunete ce formează acordul intonat. Acordul intonat de cuplul contrabraci-braci nu va avea niciodată sonoritatea omogenă a contrei, fiind intonat de două instrumente diferite prin construcția lor, ca și prin corzile utilizate, avînd deci timbruri diferite.

Acordarea primei corzi la contră cu o octavă mai jos, deci $1 a$ în loc de $1 a_1$, realizează față de acordajul violei sau al violinei:

a) acordul în poziție strînsă

Ex.1



și

b) o mai mare omogenitate timbrală, avînd numai două categorii de corzi în loc de trei.

La violină și violă, fiecare sunet e intonat de o coardă de calitate diferită, pe cînd la contră corzile 1 și 3 sînt de aceeași calitate.

Pentru că însăși construcția unui instrument determină soluțiile cele mai potrivite, vom găsi - cu foarte mici și neînsemnate diferențe - aceeași modalitate de formare a acordurilor, aceeași digitație la muzicanții care cîntă la contră în zone destul de îndepărtate.

La cuplul contrabraci-braci fiind vorba de doi interpreți cu roluri distribuite, deoarece fiecare cîntă numai două sunete din acord, trebuie să existe o înțelegere preestabilă, pentru ca să intoneze împreună și într-un anumit mod acordul complet.

Deoarece lăutarii din zone destul de diferite pe care i-am ascultat în unele ocazii (la Cluj, Brașov, Oradea, Tg. Mureș,

Cojocna, Teaca) utilizează același fel de distribuire a sune-
telor din acord la cele două instrumente, putem concluda că
practica a stabilit în timp un cod, o cifrație în acest sens.

Această cifrație e exprimată prin denumirea silabică sau
alfabetică a fundamentalei acordului: D o m a j o r, r e
m i n o r etc., sau C d u r, d m o l l etc.; cei doi
instrumentiști își cunosc rolul pe care îl au în cadrul acor-
dului.

Pentru studiul comparat al tehnicii intonării diferitelor
acorduri la contră și la cuplul contrabraci-braci, am notat a-
cordurile după muzicanții P e t r e G h e o r g h i ț ă
G u ș i și I o n B a n u - pentru contră, și după U r -
s u l y K o l o m a n - pentru contrabraci.

Petre Gheorghită Guși, din Cluj, cartierul Mănăstur, str.
Lingurarilor 54, profesia principală hornar, cântă permanent
la nunți și hore. A învățat contra de la fratele său, Gheorghe
Gheorghită Guși, violonist-primas de mare popularitate în zo-
na Cluj-Huedin. Valoros informator și interpret al folclorului
instrumental din această zonă, el are un sunet frumos, intona-
ție curată, simț armonic dezvoltat. Posedă un instrument bun.
Utilizează coarde de violoncel. Cunoaște toate acordurile ma-
jore și minore, ca și septimele de dominantă, cu denumirea al-
fabetică și silabică. Nu are însă siguranță în utilizarea de-
numirii lor, mai ales în tonalitățile cu mulți accidenți. Nu
cunoaște la contră grifura lui m i b. Vom explica mai jos
motivul. De altfel, nici nu utilizează această tonalitate.

Ion Banu, din com. Leșu, jud. Bistrița-Năsăud, de profesie
fierar, cântă permanent la nunți, hore și petreceri. A învă-
țat de mic de la I o n și M a x i m C i o b o t a r u,
muzicanți vestiți din Sîngeorz-Băi, de unde este originar. Are
un auz bun, simț armonic, sunet puternic și intonație curată
pe un instrument de calitate. A cântat și în cor. Cunoaște a-
cordurile majore, avînd siguranță pînă la patru accidenți. Are
o vagă idee asupra acordurilor minore, dar nu le utilizează.
Obține efecte deosebite folosind într-un anumit fel acorduri-
le majore la melodii în tonalitate minoră. A auzit de denumi-
rea silabică și alfabetică, dar nu are nici o siguranță în u-
tilizarea lor. Cunoaște raportul tonică-dominantă, numind-o

pe aceasta din urmă „jumătatea” celeilalte. În 1952, cînd l-am auzit prima dată, utiliza termenul de „jumătate” și pentru acordul minor. Aici explicația termenului poate fi asociată cu tehnica instrumentului: terța acordului minor se prinde la distanță mai mică de prăgus decît la omonimul major. La acordurile d o și s o l - chiar la jumătate. În cadrul relației T-D, termenul are sensul de „soață”. Probabil este un termen vechi, întrebuițat cîndva de lăutarii din partea locului, iar Ion Banu nu îi mai reține sensul exact.

Ursuly Koloman este angajat la Orchestra populară a Filarmonicii de stat din Cluj. Bun notist, cunoaște practica acompaniamentului la cuplul contrabraci-braci, care utilizează în muzica populară în general toate acordurile majore și minore, septimele de dominantă și septimele micșorate. Cunoaște și acordajul și tehnica acordurilor la contră, dar refuză să cînte la acest instrument, socotit oarecum inferior.

Tabelul 1 (vezi Anexa) cuprinde toate acordurile majore și minore, așa cum se execută atît de către cuplul contrabraci-braci, cît și de contră, și anume: pe portativul întîii, în cheia sol, vicara contrabraci (cbr.), pe portativul al doilea, în cheia de alto - viola, iar pe portativul al treilea - acordul rezultat, efectul.

Alături, cu note pline, - contra, pe portativul întîii, așa cum se scrie (considerînd coarda 1 a cu transpoziție la octavă), iar pe portativul al treilea - efectul sonor.

Am alăturat tonalitățile omonime și nu relative, întrucît tehnica instrumentelor analizate stabilește o strînsă corelație în acest sens. Tabelul nu cuprinde toate tonalitățile cu mulți accidenti, întrucît lăutarii, chiar și cei cunoscători ai notației muzicale, nu fac nici un fel de deosebire între tonalitățile enarmonice atunci cînd cîntă „după ureche”, și nici tehnica instrumentului nu cere altă digitație. Adesea pot fi auziți dictînd înlănțuiri ca F a # - R e b - F a # (F i s - D e s - F i s) sau acordul r e . . . F a . l a b - s i (în loc de d o b). Digitația arătată de tabloul acordurilor confirmă aceasta.

Comparînd modalitățile de intonare a trisonurilor în cele două sisteme instrumentale, observăm că, în fapt, „co tra” ob-

ține în majoritatea cazurilor același efect sonor ca și cuplul contrabraci-violă.

În cuplul contrabraci-violă, deoarece cei doi instrumentiști execută în fiecare caz coarde duble (deci vor suna în total patru coarde - două de *r e* și două de *s o l*), trisonul va avea întotdeauna un sunet dublat. Această dublare nu e determinată însă de funcția elementului în acord, ci, mai curând, (deocamdată ne ferim de a spune „numai”) de tehnica utilizată în adaptarea acordurilor la cele două instrumente.

Astfel: a) în toate cazurile, vioara contrabraci intonează un interval mare din acord - cvintă sau sextă, iar viola preia intervalul mic - terță sau cvartă;

b) sunetul cel mai grav în acord este intonat de vioară cbr., și nu de violă, cum ar fi natural, potrivit registrului instrumentelor. Uneori, sunetul acesta e dublat la violă (*S o l - s o l*, *R e - r e*, *S i - s i*, *S i b - s i b*, *M i - m i*, *M i b - m i b*), dar niciodată viola nu prinde un sunet mai jos decât vioara cbr. Acest fapt e determinat, bineînțeles, de modalitatea de a prinde intervalele pe cele două coarde. Dar de ce nu se întâmplă și invers? Probabil datorită faptului că ambele instrumente utilizează aceleași coarde *r e₁* și *s o l*. Se urmărește o sonoritate mai puternică la violă, prin utilizarea sunetelor în registru mai înalt, mai sonor;

c) rezultă următoarele dublări la cele 12 trisonuri:

- fundamentala, în trei cazuri

S i, *F a #* și *F a*

- terța, în trei cazuri

D o - S o l și *R e b (D o #)*

- cvinta, în cinci cazuri

R e, *L a*, *M i*, *M i b*, *L a b*.

Dublările sînt aceleași pentru trisonurile majore sau minore, în afară de *s i b* unde în major se dublează fundamentala, iar în minor - cvinta. Aceste dublări, și mai ales amestecul de dublări ce rezultă într-o succesiune de acorduri, nu pot să aibă omogenitatea sonoră a „contrei”, cu egală intensitate pe fiecare coardă, pe fiecare sunet al trisonului. S-ar putea totuși ca acest lucru să nu prezinte pentru lăutari o

primă importanță, deoarece ei cîntă împreună cu basul, care intonează numai fundamentala. La contră, trisonurile sînt prinse în general în poziția fiziologică a mîinii stîngi, adică digitația urmează pe coarde ordinea descrescîndă: $\frac{2}{0}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{2}$.
 Vezi: D o, S o l, M i, S i, F a #, M i b, L a b.

Acolă unde una din coarde poate fi utilizată în grifură ca și coardele libere, aceasta apare în poziție încrucișată.
 Vezi: R e, L a, F a.

R e se prinde $\frac{0}{4}$ sau $\frac{1}{3}$ (G r o s u V i r g i l, din Sîngeorz-Băi, și alții), prin deplasarea mîinii stîngi în poziția a II-a, cu scopul evident de a evita degetul 4, mai slab.

Grifura $\frac{3}{1}$ ar obține exact același efect; totuși, se preferă încrucișarea $\frac{2}{4}$ cu l a - coardă liberă. L a se prinde $\frac{0}{3}$, deși $\frac{1}{4}$ ar obține același efect. F a, $\frac{0}{1}$, ar putea fi prins mai ușor, dar fără coarda liberă $\frac{2}{1}$.

S i b se prinde după F a 7 în poziție încrucișată $\frac{1}{4}$ (inexplicabil de ce!). Cînd are rol de dominantă și urmează să primească o septimă, se prinde $\frac{3}{2}$. La fel și S i: (s i).

Explicația: după F a $\frac{0}{3}$ (fără septimă) era mai ușor de prins tot în poziție încrucișată $\frac{1}{4}$; astfel, în degetația $\frac{2}{1}$, degetul 2 trebuia să sară peste o coardă. Cînd s-au utilizat septimele pe dominantă, aceasta era imposibil de adăugat poziției $\frac{1}{4}$ - și s-a găsit deci ulterior și poziția fiziologică $\frac{2}{1}$. Totuși, s-a rămas la S i b $\frac{1}{4}$ după F a (7).

Concluzie: utilizarea acordurilor D7 la contră este de dată foarte recentă și necunoscută încă la sate.

Trisonurile minore se prind cu aceeași digitație ca și cele majore, coborîndu-se un semiton degetul de pe coarda care intonează terța. Acest lucru nu e posibil doar la f a, deoarece la F a terța e coarda liberă $\frac{0}{3}$. Din acest motiv, f a se prinde cu digitația $\frac{1}{1}$. În această poziție fiziologică s-ar putea prinde comod și F a; totuși, lăutarii o refuză.

Concluzie: poziția $\frac{2}{1}$ e cunoscută prin f a, deci inițial s-au utilizat numai acorduri majore, iar trisonurile minore - fiind ca și acordurile de D7 utilizate mai recent - sînt încă prea puțin cunoscute în mediile unde nu a fost un contact mai viu cu orașul.

La fel, s i b în poziția $\frac{3}{2}$ derivă din poziția lui S i b,

premergătoare septimei. Deci acordurile minore împreună cu septimele s-au adaptat mai târziu acestui instrument.

Acordul $M i b$ este prins de către P.G. în poziția $\frac{4}{2}$ cu coarda liberă $s o l$, ceea ce îl face să nu poată prinde în fond să nu cunoască - pe $m i b$. I.B. îl prinde în $\frac{4}{2}$, ceea ce ar permite găsirea imediată a modalității lui $m i b$. P.G. refuză această poziție, avînd sonoritate urîță, slabă.

Față de acest instrument „contră”, unde se caută pozițiile cele mai sonore, chiar cu riscul unor digitații mai dificile, cuplul vioară contrabraci-violă pare că nu urmărește întotdeauna cele mai bune sonorități. Astfel:

1. Coarda liberă $s o l$ nu e utilizată decît în $D o$ și $d o$, deși ar putea întări sonoritatea în $S o l$, $s o l$ sau $m i$. Lăutarii evită, pe cît posibil, la cuplul viola-contrabraci, coarda liberă, care nu e potrivită la acompaniamentul în contratimp, unde se utilizează durate scurte. Deși la acordurile lungi coarda liberă este potrivită, se rezumă la o singură modalitate de emiterie a acordurilor, eliminînd-o.

2. Cu toate că există posibilitatea, nu se intonează nici un trison cu dublarea vreunui sunet. În patru sunete s-ar putea găsi soluții mai bune pentru $L a b$, $R e b$, $D o$, $S o l$ etc., putîndu-se evita dublarea terței la acestea din urmă:

Ex.2 Sol Do La b Re b mi

Cb. Sol Do La b Re b mi etc.

Vld. (b)S (b)S (b)S bS o etc.

3. Viola nu utilizează deloc coarda $d o$, reducînd cuplul de fapt la două violi, cu numai două corzi - $r e_1$ și $s o l$. Cuplul e potrivit însă pentru intonarea completă a acordurilor de $D7$ sau de septimă micșorată (străine folclorului nostru). Și aceasta pare să fie cauza menținerii în uz de către lăutarii urbani sau urbanizați, unde anumite genuri (romanțe) au nevoie de astfel de acorduri.

Faptul că, în utilizarea trisonurilor, cuplul se rezumă numai la trei sunete, ca și contra, ne îmbie la concluzia că aceste două sisteme de acompaniere s-au dezvoltat în mod oare-

cum independent; cuplul contrabraci-violă a preluat o practică mai veche - din muzica populară și pentru muzica populară, sau determinată de aceasta chiar pentru alte genuri; în cadrul practicii populare de contră sau pentru alte instrumente, poate fi vorba de adaptarea unui instrument rudimentar la cutia de rezonanță mai bună a violei.

Analiza acordurilor de D7 practicate în folclor la aceste instrumente ne dezvăluie următoarele aspecte:

A. La grupul vicară cbr.-violă:

1. Acordul D7 se obține din poziția acordului de trei sunete, la unul dintre instrumente înlocuindu-se sunetul dublat cu septima; celălalt instrument păstrează sunetele repartizate din acordul de trei sunete. Se obține astfel acordul D7 complet. Excepție fac acordurile de S i 7 și S i b 7, unde septima se obține prin părăsirea cvintei la cbr., deși septima ar putea fi adusă la același instrument pe coarda s o l, prin părăsirea fundamentalei dublate. Explicația pare să fie în rezolvarea acestora pe M i și M i b, care se prind în poziția terței, deci urmărindu-se o rezolvare naturală a septimei.

2. Instrumentul care aduce septima păstrează celălalt sunet din poziția trisonului, la toate acordurile de septimă, în afară de D o 7, D o # 7 (R e b 7) și S o l 7, unde se schimbă ambele sunete. Cauza e următoarea: la D o și D o #, sunetul dublat (m i și m i #) se prind pe coarda r e, pe când septima (s i b și s i) - pe coarda s o l. În acordul S o l # este invers. Sunetul dublat (s i) se prinde pe coarda s o l, pe când septima f a - pe coarda r e.

În toate celelalte acorduri, sunetul dublat se găsește pe aceeași coardă unde va fi intonată septima. Aceasta ar explica unele nedumeriri în legătură cu dublările în trison, la acest cuplu de instrumente, dar numai pentru aceste acorduri.

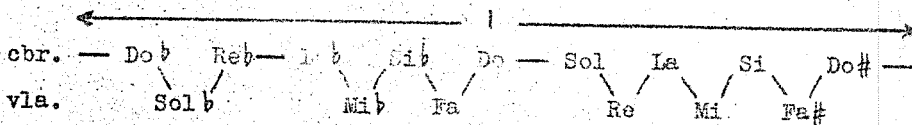
3. Septima apare la cbr. în acordurile:

S o l b, L a b, S i b, D o, S o l, L a, S i, D o #, iar la violă în:

D o b, R e b, M i b, F a, R e, L a, M i, F a #.

Alternanța la cvintă (cvartă) între cele două instrumente, explicabilă prin însuși acordajul de cvintă al coarde-

lor instrumentelor, este întreruptă tocmai în punctul D o - S o l, unde intonarea septimei se face - cum am văzut mai sus - diferit de maniera întrebuițată la celelalte acorduri.



4. Comparînd poziția acordurilor de D7 cu poziția acordurilor pe care acestea se vor rezolva, observăm că:

a) Septima se rezolvă tipic în toate cazurile. Putem deduce, chiar, că poziția septimei a fost determinată de aceea a acordului următor, ceea ce constituie încă un argument pentru faptul că acestea au fost utilizate prima dată; odată rezolvată într-un anumit mod, tehnica intonării determină și tehnica utilizării septimelor.

b) Sensibilă se rezolvă atipic, prin salt de terță inferioară, la acordurile de septimă ale lui M i, M i b, L a.

B. Pentru braci (contră):

Instrumentul avînd posibilitatea de a emite simultan numai trei sunete, nu va putea intona un acord complet de septimă. Acest acord, de altfel necunoscut la interlocutorii noștri din mediul rural, este intonat de P.G. în două faze:

a) intonarea trisonului, ca în tabelul I;

b) intonarea septimei și a încă două elemente din acord.

Contra intonează succesiv aceleași sunete ca și cuplul viola-cbr., în afară de M i 7 și D o # 7. Deci, față de patru deosebiri în intonarea trisonului major (S o l, M i, M i b, D o #), aici avem numai două.

Digitatia utilizată de contră în acordurile succesive de trison D7 ar putea fi încadrată în sisteme secvențiale, ca în tabelul III.

De altfel, P.G. e oarecum conștient de acest sistem secvențial, ca dovadă că în acest context a prins și acordul D o # 7 în poziția a III-a, rezolvîndu-l pe F a tot în poziția a III-a ($\frac{3}{4}$), poziție pe care de obicei nu o întrebuițează. Dă impresia că „s-a lăsat dus” de secvență, întrucît după D o # a prins și pe R e în poziția a IV-a ($\frac{1}{4}$), ca o continuare logi-

că a digitației.

Secvențele cuprinse în tabelul III nu corespund cu practica în punctele S o l, D o, L a, F a, iar acordul R e 7 nu e cuprins în secvență.

Am arătat că unor poziții fiziologice în acordul L a și F a le-a fost preferată poziția inversă, cu coardă liberă. Aceeași poziție e menținută și în combinație cu septima, dovădind încă o dată abordarea mai târzie - după consolidarea unui sistem de intonare a trisonurilor (cel puțin a celor majore) - a acordurilor de septimă.

Comparația dintre digitația lui F a și F a # o confirmă încă o dată. Interlocutorul cunoscând pentru F a # o digitație comodă, $\frac{2}{4}$, totuși nu o utilizează pentru F a. F a # e o tonalitate puțin sau aproape deloc utilizată de instrumentiștii populari, care au găsit pentru F a o digitație proprie, neasociată cu posibilitatea $\frac{2}{4}$, impusă de F a #, unde nu se poate utiliza coardă liberă. Deprinderile intrate în tradiție nu se schimbă ușor nici după asocierea cunoștințelor noi, chiar dacă acestea o facilitează.

Un aspect cel puțin curios și greu de explicat îl prezintă modalitatea de a intona septima în cadrul lui S o l (cu s i dublat) și D o (cu s i b dublat), când o soluție s o l - f a - s i, respectiv s o l - m i - s i b ar fi mai comodă și mai bună din punct de vedere armonic. Ar putea să fie determinată de înrudirea dintre fragmentul de acord micșorat s i - f a și m i - s i b, cu septimele S o l și D o, sau de intenția nedefinită de a aduce ceva din septima micșorată. Creдем că P.G. sesizează aici acordul micșorat ca fragment din D7 și îl exprimă prin ce are caracteristic - cvinta micșorată.

Utilizarea acordului D7 nu aduce concluzii deosebite față de cele deduse din utilizarea trisonului.

Am putea aminti aici și contra cu trei coarde acordate r e₁ - s o l - d o, în care pentru r e este utilizată o coardă d o. Mai rar utilizată, este evident c t transpunere la cvintă inferioară a instrumentului comentat mai sus. Toate problemele de tehnică sînt aceleași, cu transpunerea la cvintă inferioară.

Contra cu patru coarde, în acordajul l a - r e - s o l -

d o, utilizează pentru l a și r e coarde s o l și d o. Foarte puțini instrumentiști stăpînesc dificultățile tehnice ale intonării coardelor cvadrule impuse de călușul drept.

Unii aplică și acordajul l a₁ - r e₁ - s o l - d o, deci contra obișnuită, cu trei coarde, plus coarda a patra de la violă, însă cu călușul drept numai pentru primele trei coarde, pentru coarda d o fiind curbat; se poate utiliza astfel tehnica analizată mai sus, iar - la nevoie - și coarda d o împreună cu s o l, pentru unele acorduri în poziție gravă, sau în combinație cu încă un contraș.

Vom aminti că se utilizează sporadic și altfel de scordături. Astfel, V.I., din Cămăraș, vrînd să deruteze pe alți muzicanți, ridică sau coboară acordajul instrumentului, transpunînd tonalitatea. D i o s z e g h i G é z a, țambalist din Cluj, afirmă că tatăl său, cîndva contraș vestit la Huedin, utiliza pe contră patru coarde de d o. Nu își aduce aminte cum le acorda. Bănuiește un acordaj în cvinte. Probabil l a - r e - s o l - d o.

În orice caz, opiniam pentru introducerea acestor instrumente în orchestrele populare transilvănene, datorită sonorității lor bogate și mult mai potrivite muzicii populare decît oricare instrument de acompaniament, în ciuda opoziției lăutarilor urbani sau urbanizați.

Completăm tabloul cu acordurile de septimă micșorată și acordul mărit, în felul în care e intonat de cbr. și violă, și cu trisonurile pentru contră în acordajul r e - s o l - d o.

I. Acorduri majore și minore

The musical notation shows three staves: cbr. (contrabass), vla. (viola), and efect (effect). The notation is in 3/4 time and consists of four measures. The first measure is labeled 'Do' and the second 'do'. The notes are: cbr. (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si), vla. (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si), and efect (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si). The notes are arranged in a way that suggests a specific tuning or fingering.

Sol $\begin{matrix} 1 \\ 0 \\ 0 \end{matrix}$ sol $\begin{matrix} 1 \\ 0 \\ 0 \end{matrix}$ Re $\begin{matrix} 0 \\ 2 \\ 1 \\ 3 \end{matrix}$ re $\begin{matrix} 0 \\ 2 \\ 1 \\ 3 \end{matrix}$

La $\begin{matrix} 0 \\ 1 \\ 3 \end{matrix}$ la $\begin{matrix} 0 \\ 1 \\ 3 \end{matrix}$ Mi $\begin{matrix} 2 \\ 2 \\ 1 \end{matrix}$ mi $\begin{matrix} 1 \\ 0 \end{matrix}$

Si $\begin{matrix} 3 \\ 2 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 1 \\ 2 \\ 4 \end{matrix}$ si $\begin{matrix} 3 \\ 2 \\ 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 1 \\ 2 \\ 4 \end{matrix}$ Fa# $\begin{matrix} 2 \\ 2 \\ 1 \end{matrix}$ fa# $\begin{matrix} 2 \\ 2 \\ 1 \end{matrix}$

*) când e urmat de Si 7.

Do# do# Sol# sol# re#

The first system of music consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/2. The notes are: Do# (quarter), do# (quarter), Sol# (quarter), sol# (quarter), and re# (quarter). The middle and bottom staves show corresponding chord voicings for each note.

la# Fa fa

The second system of music consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: la# (quarter), Fa (quarter), fa (quarter), and a final chord (quarter). The middle and bottom staves show corresponding chord voicings.

Sib sib Mi# mi#

P.G. nu îl ştie prinde;
I.B. nu-l cunoaşte.

The third system of music consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The notes are: Sib (quarter), sib (quarter), Mi# (quarter), and mi# (quarter). The middle and bottom staves show corresponding chord voicings. There are some handwritten annotations above the notes, including '2/4', '2/4', and '2/4'.

*) după Fa 7.

***) I. Banu - Leşu.

La b 2
1 lab 2
1 Re b Sol b

Detailed description: This block shows four chords: La b, lab, Re b, and Sol b. Each chord is represented by a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes. Fingerings are indicated by numbers 1 and 2 above the notes.

II. Acorduri D 7

Sol 7 1 1 3 Do 7 2 1 Fa 7 0 4 1
00 2 1 0 0 2 3 2 3 2 4

Detailed description: This block shows three chords: Sol 7, Do 7, and Fa 7. Each chord is represented by a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes. Fingerings are indicated by numbers 0, 1, 2, 3, 4 above the notes.

Sib 7 3 3 Sib 1 3 Lab 7 2 3
2 2 1 0 0 1 1 1

Detailed description: This block shows three chords: Sib 7, Sib, and Lab 7. Each chord is represented by a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3 above the notes.

Re 7 Fa 7 Do 7 La 7 Sol 7 Mi 7 Re 7 Do 7

Si 7 Sol 7 Fa 7 Mi 7 Do 7 Re 7 Do 7

III. Alte forme ale acordurilor D 7

Septima pe coarda re

acelasi
se uti-
lizeaza efect

...etc.

Septima pe coarda la

nu se utilizează

IV. Alte acorduri

acorduri micșorate

După Ursuly Koloman

cbr.

vla.

acorduri mărite

Technique de l'intonation des accords pour la viole avec
bâillon droit comparativement au groupe d'accompagnement
violon-viole chez les ménétriers de Transylvanie

Tudor Jarda

Résumé

L'auteur décrit le spécifique de la technique des accords d'accompagnement pour les deux variantes instrumentales qu'on rencontre dans le folklore transylvain, en ce qui concerne l'accordage, les possibilités de l'étendue harmonique et le doigté. La viole à trois cordes et le bâillon droit, connue sous le nom de "contre", présente l'avantage de permettre l'intonation simultanée des accords complets, avec une sonorité homogène.

Die Technik der Akkordintonation an der Bratsche mit geradem Steg im Vergleich zur Begleitgruppe Violine-Bratsche in den Ausführungen der Volksmusikanten aus Siebenbürgen

Tudor Jarda

Zusammenfassung

Der Verfasser beschreibt die Eigentümlichkeiten der akkordischen Begleittechnik in den beiden in der siebenbürgischen Folklore angetroffenen instrumentalen Varianten im Hinblick auf die Stimmung, die Möglichkeiten der harmonischen Umfassung und den Fingersatz. Die mit drei Saiten und geradem Steg versehene Bratsche, bekannt unter der Benennung „Contra“, bietet den Vorteil, die gleichzeitige Intonation vollständiger Akkorde mit homogenem Klang zu ermöglichen.

The technique of accord intonation at the viola with a straight bridge as compared with the violin-violaccompaniment group

Tudor Jarda

Summary

The author describes the specific character of the accord technique in the two instrumental variants to be found in the Transylvanian folklore, with respect of the tuning, of the possibilities of harmonic extent and of the fingering. The viola with three strings and a straight bridge, known under the name of „contra“, has the advantage of permitting the simultaneous intonation of complete accords with a homogenous sonority.

ELEMENTE DE LINGVISTICĂ MUZICALĂ ÎN FOLCLORUL BIHOREAN.
BOCETUL (VAIETUL)

Gheorghe Petrescu

Lucrarea de față, în intenția de a oferi un „text” analitic, descriptiv și, deci, explicit asupra elementelor lingvistice ale melodicii vaietelor bihorene, continuă preocupările noastre cu privire la reconstituirea sistemului etnolingvistic muzical românesc¹.

În lipsă de alte materiale, apelăm la Colecția bartókiană², care cuprinde 21 bocete (vaiete) culese din Bihor. Sînt grupate la nr. 624, 626, 627, 628 a-o, 632 și 633. În Appendix II

1. Cităm în acest sens preocupările noastre concretizate în:
Elemente preliminare la o sistematică a muzicii populare românești. Operația de inventariere cu ajutorul „expresiilor matematice semnificative”, comunicare ținută la sesiunea științifică a Filialei Cluj a Academiei R.S.R., mai, 1971 (comunicarea cuprinde elaborarea inventarului teoretic al spațiului lingvistic melodic în limitele diatonicului modal); Muzica în perspectiva cercetării lingvistice, comunicare la Primul simpozion de muzicologie, Cluj, 1972, în: Lucrări de muzicologie, vol. 8-9, Conservatorul „G.Dima”, Cluj-Napoca, 1979; Folclor cîntat în satele de pe Valea Crișului Negru. Vocabula muzicală 75 0-4, comunicare ținută la a IV-a ediție a „Zilelor folclorului bihorean”, Oradea, nov. 1971; Elemente generale de lingvistică muzicală în folclorul bihorean. Cîntecul propriu-zis, comunicare ținută la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, București, 1973, în: Lucrări de muzicologie, vol. 10-11, Conservatorul „G.Dima”, Cluj-Napoca, 1979; Lingvistica muzicală și folclorul muzical, comunicare la sesiunea științifică a Comisiei de antropologie, Filiala Cluj a Academiei R.S.R., 1974; Structurile lingvistice modale cu secunda mărită - Inventarul total, teoretic, 1974, ms.
2. V. B é l a B a r t ó k, Cîntece populare românești din comitatul Bihor, București, Academia Română, „Din viața poporului român”, Culegeri și studii, XIV, 1913, nr.199, p. 185; B é l a B a r t ó k, Rumanian Folk Music, Volume II: Vocal Melodies, Edited by Benjamin Suchoff with a Foreword by Victor Bător, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967.

mai există o piesă culeasă și transcrisă de C o n s t a n t i n B r ă i l o i u, din Crîncești, ca adaus II la nr. 628 d.

În sistematica bartókiană, 20 de piese sînt grupate la G.∞)4, iar una, cea de la numărul 624, din Cărpînet, aparține la G.∞)3. Noi am inclus-o totuși bocetelor, deoarece, din considerente melodice, pare a fi vaiet.

Ordonarea seriilor melodice ale celor 21 de bocete, potrivit inventarului elaborat³, ne permite prezentarea materialului în felul următor:

Grupa nr.1:

$\underline{7}^{\sim}0\ 2b\ 3b$	G.∞)4.	$\underline{2b}\ \underline{2b}\ \underline{1}$	628 h, Șoimi
$\underline{7}^{\sim}0\ 2b\ 3b\ 4^{\sim}$	G.∞)4.	$\underline{2b}\ \underline{2b}\ \underline{1}$	628 a, Urviș
	G.∞)4.	$\underline{2b}\ \underline{2b}\ \underline{1}$	628 b, Șoimi

Grupa nr.2:

$\underline{7}b\ 0\ 2b\ 3b\ 4^{\sim}$	G.∞)4.	$\underline{2b}\ \underline{2b}\ \underline{1}$	628 j, Sâmbăta
---------------------------------------	--------	---	----------------

Grupa nr.3:

$0\ 2b\ 3b\ 4^{\sim}\ 5^{\sim}$	G.∞)4.	$\underline{2b}\ \underline{2b}\ \underline{1}$	628 i, Sâmbăta
	G.∞)4.	$\underline{2b}$	628 n, Șoimi

Grupa nr.4:

$(\underline{7}b)0\ 2b\ 3b\ 4$	G.∞)4.	$\underline{2b}\ \underline{1}$	628 k, Pociove- liște
$\underline{7}b\ 0\ 2b\ 3b\ 4$	G.∞)4.	$\underline{2b}\ \underline{2b}\ \underline{1}$	628 c, Dumbrăvița- de-Codru
$(\underline{4})(\underline{5})(\underline{6})\ \underline{7}b\ 0\ 2\frac{1}{2}\ 3\frac{1}{2}\ 4$	Appendix II,	II(ad.628 d)	Crîncești

Grupa nr.5:

(4) $0\ 2\ 3b\ 4$	G.∞)4.	$\underline{1}$	628 o, Groși
$0\ 2\ 3b\ 4\ (7)(6b)$	G.∞)4.	$\underline{1}\ \underline{1}\ \underline{4}$	626, Vașcău
$0\ 2\ 3b\ 4\ 5$	G.∞)4.	$\underline{3b}$	632, Vașcău
$0\ 2\ 3b\ 4\ 5\ 6b$	G.∞)4.	$\underline{1}\ \underline{1}$	628 m, Tășad

Grupa nr.6:

$\underline{7}b\ 0\ 2\ 3b\ 4\ 5$	G.∞)3.	$\underline{3b}\ \underline{3b}\ \underline{1}$	628, Cărpînet
$\underline{7}b\ 0\ 2\ 3b\ 4\ 5\ (6b)\underline{7}b$	G.∞)4.	$\underline{5}\ \underline{3b}\ \underline{3b}$	633, Vașcău

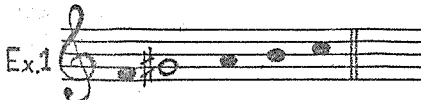
Grupa nr.7:

6 0 2 3 4 5 G.∞)4. 1 2 4, 627 , Cămp

Nu au fost incluse 4 piese, cele de la nr. 628 d, 628 e, 628 f, 628 g și 628 l, pentru că ele ridică unele probleme de inconsecvență în notarea melodiilor bocetului bihorean. Se știe că și B a r t ó k, în notarea melodiilor populare, a adoptat principiul finlandezului I l m a r i K r o h n, acela al finalei unice, s o l₁. Intreaga colecție de folclor muzical românesc publicat de Béla Bartók, peste 4500 melodii⁴, respectă acest principiu, în afară de câteva melodii de la grupa G.∞)4., unde, după cum am observat, sînt cuprinse și bocetele bihorene.

Făță de finala unică s o l₁, Bartók mai notează pe o a doua finală, s o l₁[#], fără să ne dea nici o explicație în această privință. Distingem astfel piese care au fost notate integral pe una din cele două finale amintite și piese care au două finale. O astfel de situație credem că a fost creată de însăși modalitățile structurale ale bocetului bihorean. Consecințele sînt, în schimb, următoarele:

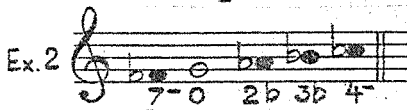
I. Bartók notează aceeași structură pe înălțimi diferite de sunete, transcriind-o pe două finale: s o l₁ și s o l₁[#]. Este vorba de piesele 628 e și 628 l. La nr. 628 e, materialul sonor



este notat cu finala pe s o l₁[#]. Dacă sol₁[#] = 0, în notarea noastră, seria devine: 7⁻ 0 2^b 3^b 4⁻. În acest caz recunoaștem o inconsecvență de notare. Semiografic, așa după cum am văzut că reiese și din „scrierea” noastră, precum și în

4. Vezi publicarea integrală a folclorului românesc cules de Béla Bartók în edițiile paralele: B é l a B a r t ó k, Ethnomusikologische Schriften Faksimile - Nachdruck II, Volksmusik der Rumänen von Mar Aurel, III, Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar, IV, Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder), Herausgegeben von D. Dille, Budapest, Editio Musica, 1966, 1967, 1968; B é l a B a r t ó k, Rumanian Folk Music, Volume I: Instrumental Melodies; Volume II: Vocal Melodies; Volume III: Texts, Edited by Benjamin Suchoff with a Foreword by Victor Bator, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967. Volumul al IV-lea al acestei serii va cuprinde Colindele.

notațiile făcute de Bartók la nr.1 din clasificarea noastră, trebuia notat pe finala $s o l_1$, adică:



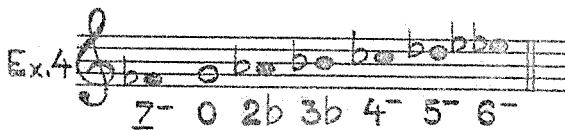
Deci, din acest motiv, includem piesa nr. 628 e la grupa nr.1. Firește, deosebiri de notare pe cele două finale sînt de natura înălțimii absolute, fapt ce a generat și deosebirile semiografice respective. Totuși, constatăm că este vorba de una și aceeași structură în ambele cazuri: $3 + 1 + 2 + 1$, adică 7⁻ 0 2^b 3^b 4⁻.

Cu alte cuvinte, structura și, în consecință, modul de încifrare (notare) sînt aceleași, doar că transcrierea pe semiogramă se face pe înălțimi diferite.

Intr-o situație similară cu exemplul citat se află și transcrierea celebrului vaiet din Delani, nr. 628 l. El apare transcris în felul:



deci pe finala $s o l_1$. Nici în acest caz, Bartók nu dă vreo informație ce ar privi renunțarea la finala unică și adoptarea finalei $s o l_1$. De aceea, pentru a fi consecvenți în transcriere, structura enunțată o notăm totuși pe finala $s o l_1$:



În consecință, și această producție o integrăm grupei nr.1, în clasificarea făcută de noi. De altfel, Bartók face o primă notare a acestui vaiet, în Cîntece populare românești din comitatul Bihor, tot pe finala $s o l_1$, așa cum am procedat și noi⁵.

II. Față de seriile omogene ale celor șapte grupe, Bartók notează un bocet, cel de la nr. 628 d, în care materialul so-

5.V. Béla Bartók, Cîntece populare românești din comitatul Bihor, op.cit., nr.199, p.185, A, mince-te focu, pământu. A se vedea și modul de notare la nr.218, p.202.

nor cunoaște două structuri pe aceeași bază. Materialul sonor prezintă oscilații pe aceeași bază în felul: $7b$ 0 2 3 4 și 0 2 3 4 sau 0 2b 3b 4, la cadență. Recunoaștem, desigur, că este vorba de o serie intermediară între grupa nr.7 și grupa nr.4.

III. Au mai rămas neincluse în cele șapte grupe producțiile de la nr.628 g și f, pentru faptul că ele apar, fiecare, în transcriere, ca avînd d o u ă f i n a l e ($s o l_1$ și $s o l_1^\#$). La nr.628 g, strofa I are materialul sonor $7b$ 0 2 3 4. Aceiași material îl au și primele două rînduri melodice de la strofa a doua și a treia, în schimb ultimele două rînduri cadentează pe $s o l_1^\#$, care se instituie ca o nouă finală. La nr.628 g, fiecare strofă are cîte o finală, respectiv strofa I, $s o l_1$, și strofa a doua, $s o l_1^\#$.

Credem că, în acest caz, este vorba de o m o d u l a ț i e. O modulație nu în sensul cunoscut, ci în sensul limitat de modalitățile de lucru, adică este vorba de o trecere definitivă dintr-o grupă în alta sau, mai bine zis, de coexistența simultană a mai multor serii omogene. Am observat că o modalitate de „inflexiune” este aceea de oscilare pe aceeași bază. În ultimele două exemple, oscilarea se face avînd la bază memoria a două finale, deci a două structuri, simultane. Este vorba deci de existența unui „loc comun”, investit cu atributul de „suprafață de contact” (Brăiloiu) realizată prin materialul sonor ce exprimă echivalența semantică a mai multor structuri.

Modalitățile de echivalare semantică a unor elemente structurale pot fi urmărite în felul:

7^-	0	2b	3b	4 ⁻	5 ⁻	6 ⁻
7^-	0	2b	3b	4 ⁻		
7^-	0	2b	3b			
	0	2b	3b	4 ⁻	5 ⁻	
$7b$	0	2b	3b	4 ⁻		
$7b$	0	2b	3b	4		
$7b$	0	2	3	4	5	6b 7b
	0	2	3b	4	5	6b
	0	2	3b	4	5	
$7b$	0	2	3b	4		
	0	2	3	4	5	

Deducem că, pe aceeași finală (0), sînt construite:

I. Serii de sine stătătoare, omogene, semantic univoce:

$7^b 0 2 3 4$; $7^b 0 2 3^b 4$; $7^b 0 2^b 3^b 4$ și $7^- 0 2^b 3^b 4^-$.

II. Serii intermediare, semantic biunivoce, care oferă echivalențe în felul:

$4 = 4$ în: $\begin{array}{|c|} \hline 4 \\ \hline \end{array} 3 2 0$, nr. 628 d.
 $\begin{array}{|c|} \hline 4 \\ \hline \end{array} 3^b 2^b 0$

III. Serii cu echivalențe semantice obținute prin modificarea înălțimii finalei, în felul:

$3 = 3^b$ în: $\begin{array}{|c|} \hline 3 \\ \hline \end{array} 2 0$, nr. 628 j.
 $\begin{array}{|c|} \hline 3^b \\ \hline \end{array} 2^b 0$

$4 = 4^-$ în: $\begin{array}{|c|} \hline 4 \\ \hline \end{array} 3 2 0$, nr. 628 f.
 $\begin{array}{|c|} \hline 4^- \\ \hline \end{array} 3^b 2^b 0$

Sau, transpus în notație muzicală:

Ex.5

Ex.5 illustrates the musical notation for the series discussed in the text. It shows three series (I, II, III) with their corresponding numerical representations and semantic equivalences.

I. Musical notation: $(b) (b) (b)$ above the staff. Numerical representation: $(7^b) 0 2 3 4$ and $7^- 0 2^b 3^b 4^-$. Below the staff, the numerical representations $0 2 3^b 4$ and $0 2^b 3^b 4$ are shown.

II. Musical notation: $(b) (b) (b)$ above the staff. Numerical representation: $\begin{array}{|c|} \hline 4 \\ \hline \end{array} 3 2 0$ and $\begin{array}{|c|} \hline 4 \\ \hline \end{array} 3^b 2^b 0$. An equals sign indicates semantic equivalence between the two boxed numerical representations.

III. Musical notation: $(b) (b) (b)$ above the staff. Numerical representation: $\begin{array}{|c|} \hline 3 \\ \hline \end{array} 2 0$ and $\begin{array}{|c|} \hline 3^b \\ \hline \end{array} 2^b 0$. An equals sign indicates semantic equivalence between the two boxed numerical representations.

Below the III. section, the numerical representation $\begin{array}{|c|} \hline 4 \\ \hline \end{array} 3 2 0$ and $\begin{array}{|c|} \hline 4^- \\ \hline \end{array} 3^b 2^b 0$ are shown, with an equals sign indicating semantic equivalence.

Utilizarea semantică diferită a elementelor lingvistice pe aceeași bază (finală) poate fi urmărită în cadrul celor șapte grupe, astfel:

Ex.6

Example 6 shows two staves of music. The top staff has notes with circled numbers 7, 6-5, 4, and 3 below them, and arrows pointing left from each to the next. The bottom staff has notes with circled numbers 3, 2, 1, and 0 below them, and arrows pointing left from each to the next. A large bracket on the right side of both staves indicates a relationship between the two sequences.

Grupa 4 (7^b 0 2^b 3^b 4) și grupa 1 (7^- 0 2^b 3^b 4^-) prezintă echivalențe semantice în felul: $\begin{matrix} 7^b & 0 & 2^b & 3^b & 4 \\ 7^- & 0 & 2^b & 3^b & 4^- \end{matrix}$

Față de 0 2^b 3^b , elementele care circumscriu cvinta perfectă cunosc o translație descendentă de un semiton. În cazul acesta, cvinta structurii constituie echivalența semantică $4 = 4^-$, cu referință la baza comună 0.

În ultimele exemple, apare aceeași echivalență de care vorbim mai sus, dar fără translația cvintei față de baza unică, ci prin păstrarea ei și translația finalei, ascendent:

Example 7 shows a single staff of music with notes and circled numbers 5, 4, and 3 below them. An arrow points left from 5 to 4, and another from 4 to 3. A sharp sign (#) is placed below the first note.

Este clar, după părerea noastră, că interpretele care au cântat aceste bocete, cu două finale, au posedat modalitățile melodice exprimate în cele șapte grupe, sintetic. Rămâne de văzut dacă felul în care informatoarele au cântat este un accident inerent, în sensul că o strofă sau un rînd melodic a fost mulat pe una din structurile melodice ale celor șapte grupe, sau, dimpotrivă, că este vorba de un procedeu stabil, constant. În cazul din urmă am deduce că s-a uzat și de seriile intermediare, precum și de „un procedeu aparte de modificare” structurală și deci de polivalență semantică semnalată, polivalență ce nu mai ține seamă de memoria finalei sau, dimpotrivă, ține seamă de memoria altei finale.

Putem sesiza, dacă nu este un lucru prea pretențios spus, existența unui rudiment de modulație pe bază de memorii de finale diferite și, în consecință, de structuri lingvistice deosebite.

Extinzînd constatările noastre cu privire la modalitățile de „modelare” a materialului sonor în cadrul bocetelor, evidențiem că procedeele de investigare permit și o altă interpretare. Constanța intonării unor sunete (în înălțime absolută), ce ține de memoria sunetului, desființează relațiile intervalice între două sau mai multe sunete, afirmînd planul vertical-acordic. Sunetele manifestă totală independență orizontală, fără a stabili relații intervalice decît în măsura în care se integrează unor „circuite” sintetice, verticale. Aceste observații le vom concretiza prin analiza piesei de la nr.630 a, notată cu armura:



Dacă notația reflectă sistemul temperat, atunci $1\flat$ intonat puțin mai înalt pare a fi același cu $s\ 0\ 1\sharp$ intonat puțin mai jos. Dar, firește că cele două sunete au funcții diferite în totalul melodiei; ele nu pot fi confundate. Mai mult, observăm că apare ca sunet de sprijin sau anacruză, sau ca sunet melismatic pe silabă, la început de rînd melodic, $f\ a\ b$. El ne amintește de structura pe care am notat-o cu $7^- 0$.

Față de structura acordică a melodiei, $1\flat - d\ o - m\ i\ b$, $f\ a\ b$ continuă, descendent, seria terțelor în felul: $f\ a\ b - 1\ a\ b - d\ o =$ acord mărit; $f\ a\ b$ apare numai într-o asemenea „combinație” acordică. Melodic, „trece” prin $s\ 0\ 1\sharp$ la $1\ a\ b$. Abia aici este articulată secunda mărită sau dublu mărită, sau ... între ele!

Oricum, se pare că ne găsim într-un sistem „spațial” articulată de „elemente” mărite sau micșorate, deci acustice! Se pare, deci, că ne aflăm la antipodul „structurilor micșorate”, adică în domeniul „structurilor mărite”, procedeu stilistic ce pune semnul egal între extremele oricărui sistem lingvistic al muzicii.

În cadrul acestor structuri opuse, limită, un complex

lingvistic nou creat reface starea de început de drum, $\underline{7b} \ 0 \ 2 \ 4$, exprimată în echivalența cu $\underline{7^-} \ 0 \ 2b \ 4^-$, ambele fiind osatura unui acord major al elementelor lingvistice pe care le prefigurează. Numai că „starea” sistemelor este deosebită - în primul caz, elementele lingvistice conturează spații modale major-mi-nore, iar în ultimul caz, spațiul modal diatonic este extins cu elemente mărite și micșorate:

$$\begin{array}{l} \underline{7b} \ 0 \ 2 \ 4 \\ \underline{7b} \ 0 \ 2b \ 4 \\ \underline{7b} \ 0 \ 2b \ 4^- \\ \underline{7^-} \ 0 \ 2b \ 4^- \end{array}$$

$$\underline{7b} \ 0 \ 2 \ 4 = \underline{7^-} \ 0 \ 2b \ 4^-$$

Mai notăm că echivalența de care vorbim se păstrează chiar dacă se modifică înălțimea finalei:

$$\begin{array}{l} \underline{7b} \ 0 \ 2 \ 4 = \underline{7^-} \ 0^- \ 2b \ 4^- \\ \underline{7b} \ 0^+ \ 2 \ 4 = \underline{7^-} \ 0 \ 2b \ 4^- \end{array}$$

(4)

De unde încercăm o echivalență generalizată de felul:

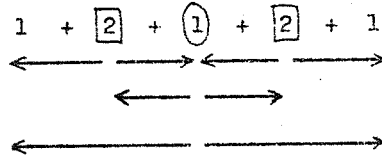
$$\begin{array}{l} \underline{7b} \ 0 \ 2 \ 4 \\ \underline{7b} \ 0^+ \ 2 \ 4 \end{array} = \begin{array}{l} \underline{7^-} \ 0^- \ 2b \ 4^- \\ \underline{7^-} \ 0 \ 2b \ 4^- \end{array}$$

(4)

Pe baza acestor elemente lingvistice, explicite de data aceasta, putem descrie modalitățile de „compoziție” ale vaietului bihorean. De la o serie expresiv majoră (grupa 7) la o alta ce se apropie de cântecul propriu-zis prin prezența vocabilei $\underline{7b} \ 0-4$, apoi la o serie minoră de tipul $\underline{7b} \ 0 \ 2 \ 3b \ 4$, cu încercări de simetrizare limitată succesiv, distanțială, care accentuează caracteristicile minore. Și, ca o ultimă „soluție” compozițională, care apelează la același material, este „desființarea” însăși a finalei, datorită unui complex nou sonor (lingvistic), acea dispune e simetrică specifică unei cvarte micșorate: $4^- \ 3b \ 2b \ 0$, adică $1 + 2 + 1$, structură cu simetrie de oglindă ce amintește de un fond comun mai general⁶.

6. Structura a fost atestată pe o zonă întinsă în Ardeal.

Această structură lingvistică este extinsă în amintitul va-
riet din Delani pe o serie de șase elemente dispuse într-o succe-
siune riguroasă a lor de tip combinatoric semiton-ton (1 - 2):



Structura nu se prezintă în chip exhaustiv, total, ci doar
cu șase elemente pe bază și unul sub bază:

$$\begin{array}{cccccc} 7^- & 0 & 2b & 3b & 4^- & 5^- & 6^- \\ & & 3 & +1 & +2 & +1 & +2 & +1 \end{array}$$

Teoretic, ar trebui să se desprindă:

Ex.9

dar cu un element cromatic, r eb - r e, în semiografie. În con-
textul popular, natural, consecvența semantică atribuită struc-
turilor lingvistice poate fi exprimată printr-o singură modali-
tate de semiografiere:

Ex.10

„Centrarea” seriei pe 0 ne introduce aparent în scările cu
secundă mărită. Spunem aparent, pentru faptul că secunda mări-
tă nu este citată a d l i t t e r a m, ci doar că este po-
sibilă apariția ei în felul în care ea se constituie ca enti-
tate intervalică (lingvistică). Cu alte cuvinte, rămânând în
sistemul cu șapte individualități care împart cele 12 elemen-
te sonore ale unei octave, vom obține structurarea lor în fe-
lul:

$$\begin{array}{cccccc} 0 & 2b & 3b & 4^- & 5^- & 6^- & 7^- & 0 \\ & & & 1+2 & + 1+2 & + 1+2 & + 3 & = 12 \end{array}$$

Scara teoretică ce cuprinde această serie limitată transpozitivă (Messiaen) împarte octava în opt unități lingvistice în rațiunea principiului succesiunii: $1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 + 1 + 2 = 12$. O astfel de scară integrală enunțată în interiorul octavei nu-și are acoperire practică, ci doar teoretică, elaborată. Este adevărat că o succesiune a primelor șase elemente există în folclorul românesc, dar acest lucru nu este suficient pentru a o generaliza pe întreg spațiul octavei. Dispunerea distanțianței simetrice are altă rațiune în melodia populară decât în elaboratul teoretic.

Observăm, într-o comunicare făcută cu privire la cântecul propriu-zis⁷, că investigarea spațiului lingvistic al melodicii vaietului ar aduce o îmbogățire nebănuită a structurii lingvistice a întregului folclor muzical bihorean. Credem că nu am greșit anticipând atunci și localizarea acestor structuri în inventarul elaborat. Este adevărat că nu puteam stabili cu precizie limitele extinderii elementelor lingvistice. Nu elaborasem atunci încă inventarul seriilor cu secundă mărită. Acum avem posibilitatea de a privi sintetic spațiul lingvistic al melodicii vocale bihorene. Firește, au mai rămas de investigat câteva genuri vocale: colindele, cântecul vocal de joc, cântecurile rituale, care, după părerea noastră, în momentul de față nu modifică în esență sistemul lingvistic descris.

Constatăm că melodia vaietelor este limitată în inventarul melodic de seriile: $7^- 0 2^b 3^b 4^- 5^- 6^-$ (adică linia 24 din structura 1112223) și $0 2 3 4 5$ (adică linia 13 din structura 11 22222). Am însemnat pe inventarul melodic, liniar⁸, al spațiului etnolingvistic muzical, cu o linie ondulată structurile identificate ale vaietului bihorean, iar cu o linie dreaptă - structurile cunoscute nouă, ale cântecului propriu-zis. La acest nivel, elementar, al domeniului lingvistic investigat, observăm că, din punct de vedere melodic, bocețul acoperă, în bună parte inventarul elementelor lingvistice atestate ca fiind reale în cântecul propriu-zis. Mai mult, va-

7. Gheorghe Petrescu, Elemente generale de lingvistică ... Cântecul propriu-zis, lucr.cit.

8. Vezi ANEXA.

ietul acoperă o „suprafață lingvistică” mult mai întinsă decât aceea a cântecului propriu-zis. Constatarea de față, ce ține de domeniul „topologiei muzicale”, ne va permite alte observații, de data aceasta la un nivel mai elaborat, cu privire la semantica structurilor lingvistice ale spațiului cercetat, în totalitatea lor. Până la redactarea acelor contribuții, lucrarea de față, așa după cum arătam la început, a intenționat să realizeze conștientizarea elementelor lingvistice muzicale într-o realitate cum este aceea a vaietului. Credem că observațiile făcute se vor institui în „texte explicite”, suficient de analitice pentru o ulterioară interpretare la nivelul elaborat al modelelor sintetice. Această intenție va putea fi investită cu consistența semantică atribuită numai în măsura în care cercetarea bocetului bihorean va fi făcută dintr-un asemenea unghi de vedere, cu astfel de metode, obținându-se date care să ofere informații omogene (structural) și, deci, comparabile.

Vom remarca, în încheiere, așa cum observa și Brăiloiu, că, deși aceste date elementare și vocabule lingvistice studiate aici sînt puțin numeroase, ele „ilustrează destul de bine tendința oricărei arte populare de exploatare exhaustivă a unei tehnici date (...)”⁹. Exhaurirea acestei tehnici se cere realizată.

9. Constantin Brăiloiu, Giusto-silabic, un sistem ritmic popular românesc, în: Opere, vol. I, București, Editura muzicală, 1967, p. 222.

A N E X A

21.	7	0	2b	3b	4	5	6	7	0
22.		0	2b	3b	4	5	6	7b	0
23.		0	2b	3b	4	5	6b	7b	0
24.		0	2b	3b	4	5	6	7	0
2.	7	0	2b	3b	4	5	6b	7b	0
3.		0	2b	3b	4	5	6b	7b	0
4.		0	2b	3b	4	5	6b	7b	0
5.		0	2b	3b	4	5	6	7b	0
6.		0	2b	3b	4	5	6	7	0
7.		0	2	3b	4	5	6b	7b	0
8.		0	2	3b	4	5	6b	7b	0
9.		0	2	3b	4	5	6b	7b	0
10.		0	2	3b	4	5	6	7b	0 2b
11.		0	2	3b	4	5	6	7	0
12.		0	2	3	4	5	6b	7b	0
13.		0	2	3	4	5	6b	7b	0
14.		0	2	3	4	5	6	7b	0

Éléments de linguistique musicale dans le folklore de Bihor.
La complainte funèbre

Gheorghe Petrescu

Résumé

Le travail poursuit la préoccupation de l'auteur de reconstituer en base d'un inventaire élaboré de structures sonores, le système ethnolinguistique musical roumain. Après le chant proprement dit de Bihor (voir le volume précédent), le matériel recherché à présent est la complainte funèbre de Bihor inclus dans la collection de B. Bartók Rumanian Folk Music, vol. II. De l'inventaire élaboré il résulte que la mélodique de la complainte funèbre de Bihor emploie des séries de structures sonores comprises entre 0 2 3 4 5 (à grands intervalles parfaits) et 7 0 2b 3b 4⁻ 5⁻ 6⁻ (à intervalles petits et diminués). Grâce à ces séries, la complainte funèbre recouvre un espace linguistique beaucoup plus étendu que celui du chant proprement dit de la même zone.

Elemente der Musiksprache in der Folklore des Bezirkes Bihor.
Die Totenklage

Gheorghe Petrescu

Zusammenfassung

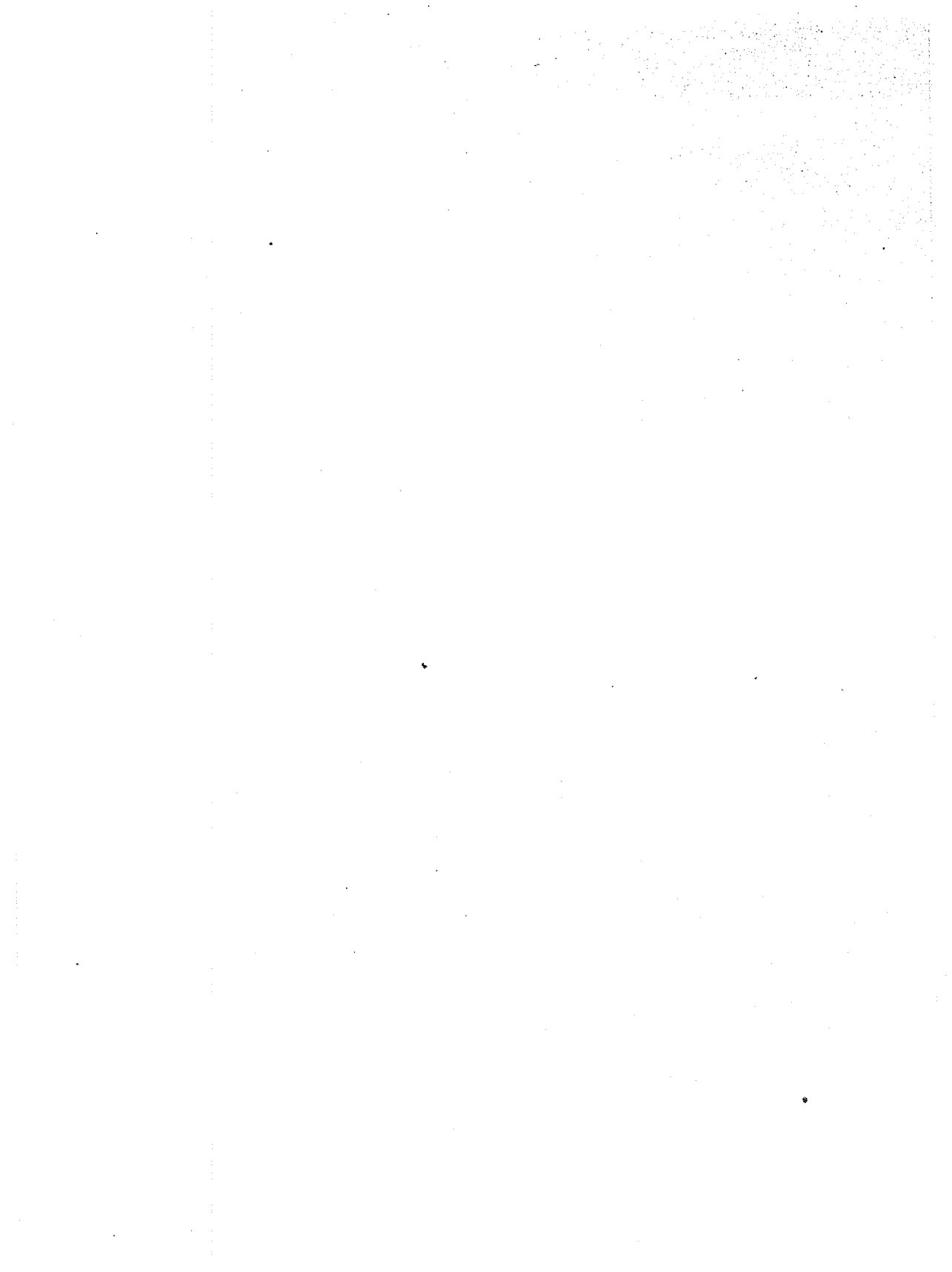
Die Abhandlung stellt eine Fortsetzung der vorangegangenen wissenschaftlichen Arbeiten des Autors dar und versucht, anhand eines ausgearbeiteten Bestandes an Klangstrukturen ein auf ethnologische Prinzipien begründetes System der rumänischen Musiksprache aufzustellen. Nachdem der Verfasser in Band 8-9 der Musikwissenschaftlichen Arbeiten das eigentliche Lied (cîntecul propriu-zis) aus dem Bezirk Bihor behandelt hat, ist das in vorliegender Arbeit untersuchte Material die Totenklage aus dem Bezirk Bihor, die in B. Bartóks Sammlung Rumanian Folk Music Bd. II enthalten ist. Aus dem bearbeiteten Bestand ist ersichtlich, dass die Melodik der Totenklage Reihen von Klangstrukturen verwendet, die zwischen 0 2 3 4 5 (mit grossen und reinen Intervallen) und 7 0 2b 3b 4⁻ 5⁻ 6⁻ (mit kleinen und verminderten Intervallen) enthalten sind. Auf Grund dieser Reihen umfasst die Totenklage einen viel weiteren Raum musiksprachlicher Aussage als jener des eigentlichen Liedes aus diesem Gebiet.

Elements of musical linguistics in the folklore of Bihor.The lament (wailing)

Gheorghe Petrescu

Summary

The paper carries on the author's concern to reconstitute, on the basis of an elaborated inventory of sonorous structures, the Romanian musical ethno-linguistical system. Following the proper song of Bihor (see previous volume) the now researched material is the lament (wailing) of Bihor, comprised in B. Bartók's collection Romanian Folk Music, vol. II. From the elaborated inventory it results that the melodies of the Bihor lament uses series of structures between 0 2³ 4 5 (with big and perfect intervals) and 7⁰ 2^b 3^b 4⁵ 6⁷ (with small and diminished intervals). With these series the lament covers a more extensive linguistic ground than that of the proper song in the same area.



TIPOLOGIA MELODICĂ FOLCLORICĂ ÎN LUMINA VARIABILITĂȚII ȘI
STABILITĂȚII

(Continuare din volumul precedent)

Ileana Szenik

II. RELAȚII PARADIGMATICE ȘI SINTAGMATICE

O.o.o. Din confruntarea modelelor rîndurilor melodice s-au desprins principalele categorii de relații ale entităților rulate din context (I.2.o.o.)¹. În modele fiind reprezentate calitățile pertinente ale rîndului melodic, relațiile proiectează și virtualele raporturi contextuale, în care entitățile vor funcționa ca elemente „lexicale”.

O.o.1. Din conceptul de text (I.O.1.o.) decurge că semnificația oricărei entități se va concretiza numai în funcția structurală pe care o va îndeplini într-un text dat.

O.1.o. Este cert că și pentru textul muzical folcloric are valabilitate principiul conform căruia, în procesul de structurare, actul de identificare de pe axa selecției (paradigmatică) se proiectează asupra axei combinatoricii (sintagmatică)². În organizarea ierarhică a entităților, fiecare dintre nivelele ierarhice se structurează în această dualitate, astfel că relațiile sînt paradigmatică față de entitatea supraordonată și sintagmatică față de cea subordonată (I.O.1.3.).

O.2.o. În demersul comparativ, confruntările sînt indispen-

1. Cifrele trimit la cap. I al acestui studiu, din Lucrări de muzicologie, vol. 10-11, p. 259.

2. Ne-am orientat după unele principii de analiză din domeniul semanticii poetice, îndeosebi: R. J a k o b s o n, Nyelvé- szet és poétika, în: Hang-Jel-Vers, Budapesta, 1972, pp. 229-276; J. M. L o t m a n, A művészi szöveg szerkezete, în: Szöveg, modell, típus, Budapesta, 1973, pp. 7-264. Avînd în vedere scopul propus și specificul muzical, nu am aplicat mecanic nici principiile, nici metodele. Unele analogii structurale au permis preluarea cîtorva noțiuni ca: axa paradigmatică, axa sintagmatică, sinonimia și omonimia structurală, „text” în sensul semantic, dar cu rezerva de a se putea înlocui eventual cu noțiuni mai adecvate muzicii.

sabile pe ambele axe, tipul melodic fiind un model specific de relații paradigmatică și sintagmatică. Urmărind scopul propus în titlul generic, vom căuta și în aceste relații constantul în seria variabilelor și vom aborda acele laturi care vizează selectarea și ierarhizarea criteriilor în delimitarea categoriilor tipologice.

1.0.0. Criteriile modelării rîndului melodic (I.0.4.1.) dezvăluie tot atâtea semne particulare ce se înscriu pe axa paradigmatică; fiecare permite efectuarea comparării între texte, respectiv întocmirea unor paradigme conținînd formele flexionare.

1.0.1. Pentru compararea tipologică, paradigmele repartiției valorice a sunetelor (I.1.5.5.1.) au însemnătate pentru faptul că în calculul aplicat pe textul integral, sunetele în care se concentrează valorile maxime (pilonii modali) vor indica zonele de insistență ale melodiei. Reflectată în suprapunerile acestor zone, convergența poate fi unul dintre semnele distinctive care alătură un număr oarecare de melodii, fiind un indiciu de posibile formulări asemănătoare sau chiar identice.

1.0.2. Paradigma lexicală (a se vedea paradigmele formelor flexionare întocmite după criteriul profilului în exemplele din I, Anexă) are, de o parte, utilitate metodică, arătînd - față de toate variabilele - acel constant care permite trasarea ipotetică a limitei pînă la care se extinde identificarea.

1.1.0. Identificarea elementului lexical în actul de selecție întrece limita pe care o trasăm teoretic pentru echivalența entităților (I.2.1.1.). Pentru una și aceeași funcție structurală pot fi folosite elemente cu sens lexical diferit, în raportul de neechivalență lexicală/echivalență funcțională, relație pe care o vom numi: sinonimie structurală. Fenomenul poate să apară fie în strofele aceluiași text (în forme strofice, dar mai frecvent în formele libere; a se vedea în exemplul din III.1.2.3. puntea mediană formulă specifică și formula finală a melodiei nr.2), fie în variantele aceluiași tip.

1.1.1. În clasificare are o însemnătate deosebită recunoașterea sinonimelor, căci, de o parte, neidentificarea lor poate să îndepărteze texte în esență foarte apropiate, de altă par-

te, numai comparațiile tipologice vor putea lămuri care sînt limitele sinonimiei în limbajul muzical popular. Pînă în prezent considerăm că limita se mișcă între relațiile de profil pe care le-am desemnat ca neopuse (presupunînd raport de identitate sau neopus în indicatorul de registru, în cîmpul D-B și r sau în cîmpul A-C și r, dacă acesta din urmă se mișcă în zona de registru a culminației pozitive; I. 2.o.o. - 2.1.3.).

1.2.o. Economia textului sub aspect melodic își găsește exprimare în raportul numeric dintre elementele lexicale distincte și extensiunea textului (primul criteriu corespunde aspectului pe care îl desemnează termenii uzuali „strofă de tip primar, binar” etc.).

1.2.1. În clasificarea tipologică, entitățile distincte vor fi cuprinse într-un index lexical³. Cantitatea interferențelor din indexul lexical este unul dintre indiciile determinante în căutarea înrudirilor. O majoritate predominantă a entităților comune consolidează identificarea sinonimelor structurale în categoria tipologică dată.

1.2.2. Aplicabilitatea practică a indexului lexical se extinde și asupra studierii distribuției. Circumstanțele în care apare cîte un model melodic sau un cuplu de modele vor constitui ramuri distribuționale, desemnînd categorii tipologice cuprinzătoare și lămurind aspecte de evoluție, de transformare sau de contaminare. Alegerea termenului de referință depinde de scopul urmărit; în tipologie se va alege entitatea care are rol determinant în profilarea melodiei sau un cuplu majoritar.

1.2.3. Ilustrăm o astfel de confruntare prin cinci melodii alese din două ramuri distribuționale; termenul de referință este modelul b₁₀. În prima ramură el se cuplează cu modele înrudite și în circumstanța unei convergențe valorice (nr. 1-2 și, parțial, nr.3); în cea de a doua (nr.4), are caracter mai izolat față de restul modelelor care sînt legate între ele cu

3. Indexul lexical a fost conceput în forma unei fișe perforate, în care pe orizontală sînt prevăzute rubrici pentru modelele de profil într-o repartiție funcțional-structurală și în ierarhia înrudirilor, pe verticală-rubrici reprezentînd înălțimile pe scara generală pentru modelele de registru. Indexele lexicale comparative prezentate aici (1.2.3. și III. 1.2.3.) sînt extrase și reorganizate după cerințele scopului urmărit.

2.o.o. Dualitatea celor două axe se ilustrează cel mai elocvent în raportul rîndurilor melodice cu suprafață de contact în paralelisme celulare sau motivice (I.2.2.1.1.); planul paradigmatic este reprezentat la nivelul entităților celulare sau motivice, cel sintagmatic la nivelul rîndului melodic, care, la rîndul său, reprezintă planul paradigmatic în raport cu segmentul sau cu strofa.

2.1.o. Entitățile între care sînt paralelisme se află în raport de intersecție; consemnarea intersecției satisface numai cerințele comparării la nivel paradigmatic, căci în organizarea succesivă (sintagmatic) intervin diferențieri poziționale: paralelismele pot fi directe sau opuse, acestea din urmă parțiale sau integrale. Prezentăm modelul paralelismelor posibile în cazul cuplării a două cîte două entități, față de care se poate întrevădea creșterea numărului în cazul combinării între cupluri de trei-patru etc. subentități (cifrele din modele reprezintă cîte o subentitate distinctă):

paralelism direct	$(1U2) \cap (1U3)$	(anafora)
	$(1U2) \cap (3U2)$	(epifora)
paralelism opus parțial	$(1U2) \tilde{\cap} (2U3)$	(anadiploza)
	$(1U2) \tilde{\cap} (3U1)$	(epanalepsa)
integral	$(1U2) \tilde{\tilde{\cap}} (2U1)$	(chiasmus)

2.1.1. Paralelismele celulare sau motivice intră în primul rînd în preocuparea analizei stilistice, dar prezintă interes și pentru compararea tipologică, nu numai pentru descoperirea identităților la melodii în care combinațiile motivice se ridică la rangul principiului structural, ci și pentru distingerea diferențelor, deoarece texte cu numeroase intersecții la nivel celular pot să se îndepărteze în organizarea combinatorică, dacă aceasta afectează în mod esențial profilul melodic general.

2.1.2. Exemplul de mai jos redă în forma unui index lexical comparativ cîteva din motivele variantei unui tip; modelul combinatoric al tipului este constant, și, datorită acestuia, unitatea tipologică este evidentă, cu toate că unele motive se înscriu în rîndul sinonimelor (este cazul motivelor b și c, care în cele două poziții topice și în aceeași poziție de re-

glistru - amîndouă pozițiile determinate pentru profilul general - sînt fie în raport de echivalență, fie în raport de neechivalență a profilului).

Ex. 3

Diagram illustrating a constant model (modelul constant) with labels a , b_1 , b_2 , c_1 , c_2 , and d .

2.1.3. In exemplul următor, combinațiile celulare afectează profilul general în mod esențial, culminația negativă a acestuia fiind deplasată în altă poziție de echilibru⁵.

Ex. 4

3.o.o. In organizarea succesivă - pe x sintagmatică -, relațiile dintre entități vor fi privite bidimensional (I.O.

⁵ Nr.1) AIB, Mg.2120/d, Covăsint, jud.Arăd, cul.Bîrlea; nr.2)
G. B r e a z u l, Colinde, Cartea satului, 21, București, f.a., nr.130.

1.1.): pe verticală concretizându-se în pozițiile de înălțime, pe orizontală - în pozițiile topice.

3.1.o. Relațiile pe verticală - în interdependență cu cele pe orizontală - generează profilul general. Combinația zonelor de registru în sine nu îndeplinește - nici în ordinea succesiunii reale - condițiile de a fi modelul profilului general; mai sînt necesare și criteriile de ordin succesiv-cantitativ, și anume: echilibrul proporțional, ce constă în repartitia cantitativă a registrelor diferențiate (de ex., insistența în registrul mediu față de registrul grav sau invers); la formele strofice interesează și proporția segmentării. Din complexitatea criteriilor reiese că numărul combinațiilor posibile crește proporțional cu numărul registrelor distincte, cu extensiunea strofei, cu echilibrul proporțional al profilului general și al arhitectonicii.

3.1.1. Privite sub aspect metodic, fiecare dintre aceste criterii poate să corespundă cîte unei faze de preselecție a clasificării, rezultînd categorii cuprinzătoare cu mai multe subcategorii și cu ramificații distribuționale în funcție de inventarul lexical.

3.1.2. Modelului de profil general i se poate atribui o importanță ce îl situează între criteriile cele mai apropiate de faza distingerea tipurilor în una și aceeași ramură distribuțională, datorită faptului că reflectă una dintre calitățile pertinente ale melodiei (este corespondentul la nivel sintagmatic al aceleiași calități a rîndului melodic - I.O.1.3.).

3.2.o. În relațiile succesive, în principiu este posibilă orice combinație, dar practic se pot desluși anumite legități care urmează în interdependență atît logica unuia dintre principiile arhitectonice, cît și cea impusă de logica desfășurării liniare. Din această interdependență rezultă principiul structural (care nu se identifică cu principiul arhitectonic!); în calitate de criteriu al clasificării, acesta presupune luarea în considerare a acelei totalități de relații care stă și la baza analizei formei (se subînțelege că, fiind vorba de clasificare melodică, ritmul va figura numai în calitate de

element compensatoriu)⁶.

3.2.1. Din cele de mai sus rezultă că relațiile succesive ale melodiei, privite sub aspectul tipologic, nu se limitează la criteriile analizei arhitectonice, căci acordă atenție și dimensiunii verticale (dintre acestea, schema arhitectonică nu redă decât transpoziția). Prin profilul său propriu și în poziția sa topică, fiecare entitate aduce un aport la subtilitățile profilului general; astfel de semne distinctive sînt uneori esențiale, mai ales în cazul opozițiilor liniare (schema arhitectonică nu redă nici această relație). În baza acestor considerente, în comparație nu folosim schemele arhitectonice uzuale, ci le înlocuim cu semnele modelului profil + registru; la formele libere, schema propriu-zis arhitectonică o redăm cu semne ce reflectă funcția (III. 2.1.o.). Aceste semne au și calitatea de a fi aceleași în orice text.

4.o.o. Revenind la problema virtualelor raporturi contextuale (O.o.o.), vom examina mobilitatea concretizării „sensului” într-o oarecare funcție structurală.

4.o.1. Luăm în considerare raportul de echivalență sau de neechivalență la următoarele criterii: 1. virtualitate lexicală, 2. funcția structurală, 3. poziția tonică; criteriile circumstanței contextuale sînt: 4. alt text din ramura distribuțională a entității (echivalență), altă ramură distribuțională (neechivalență), 5. același text.

4.o.2. Posibilitățile de mobilitate sînt redată în tabelul de mai jos; în ultima rubrică sînt formulate succint motivația și raportul rezultat.

	1	2	3	4	5	
a_1	=	=	=	=	x	identitate tipologică
a_2	=	=	≠	x	+	arhitectonic, repetări neesențiale
a_3	=	=	≠	=	x	diferențe în extensiune, identitate tipologică

6. Referitor la formele strofice, vezi I. S z e n i k, Structura formei în cîntecul popular, în: Lucrări de muzicologie, vol.1, Conservatorul de muzică „G.Dima”, Cluj, 1965, pp.141-154; referitor la formele libere închise a se vedea cap.III al acestui studiu.

	1	2	3	4	5	
a ₄	=	=	=	≠	x	contaminare, polisemie
a ₅	=	=	≠	≠	x	suprafețe de contact, polisemie
b ₁	≠	=	=	x	+	sinonimie structurală între strofe
b ₂	≠	=	=	=	x	sinonimie structurală în același tip
c ₁	=	≠	=	x	+	proporționare, omonimie structurală, diferite strofe
c ₂	=	≠	≠	x	+	repet.esenț., reluare, omonimie structurală
c ₃	=	≠	=	=	x	proporționare, omonimie structurală
c ₄	=	≠	≠	=	x	inversare, evoluție, omonimie structurală
c ₅	=	≠	=	≠	x	supraf. contact, polisemie
c ₆	=	≠	≠	≠	x	supraf. contact, polisemie

4.1.0. Din O.o.l. rezultă că, la modul general, toate elementele lexicale sînt polisemice. În circumstanțele contextuale prevăzute putem să facem următoarea distincție:

4.1.1. Polisemia, în sensul strict, este legată de neechivalență în ramura distribuțională, unde entitatea urmărită poate să apară fie în aceeași funcție, fie în alta. Posibilitățile unor astfel de relații au la bază un principiu arhitectonic comun (sînt frecvente la melodiile de colindă structurate după principiul reluării și unde are loc o adevărată combinatorică între rîndurile laterale și rîndul median al melodiilor diferite) sau/și afinități de profil melodic general sau/și afinități în substratul sonor (a se vedea 1.2.3., referitor la melodia nr.4; astfel de exemple sînt frecvente la tipurile recitative cu formă liberă, avînd loc mai ales vehicularea unor formule inițiale).

4.1.2. Dacă entități ce poartă semnul echivalenței își concretizează funcția în mod diferit, cu toate că sînt în același text sau în texte cu un inventar lexic echivalent, aceasta are o implicație arhitectonică, în primul caz (repetare, reluare), și implică diferențe arhitectonice și de profil general, în cel de al doilea caz (combinații diverse din aceleași elemente). În baza implicațiilor, raportul se va numi omonimie structurală. În același text, ele au foarte mare frecvență, da-

torită faptului că repetarea și reluarea sînt principii arhitectonice des aplicate. Dar nu orice repetare atrage după sine schimbarea funcției; în formele libere, uneori și în formele strofice, repetarea nu produce schimbări funcționale, ci doar o mărire a extensiunii. Repetarea esențială - adică omonimia - este marcată de obicei cu apertul ritmului (a se vedea rîndul reluat după cezură în melodia nr.2 din exemplul 1.2.3.; în aceeași melodie și în nr.4-5, repetarea rîndului întîi nu este esențială). Omonimia structurală între entitățile echivalente ale textelor diferite se ilustrează foarte evident în exemplul de mai jos, în care s-a produs o inversare a segmentelor⁷:

Ex. 5

Gusto

4.1.3 Schimbarea funcției structurale poate să fie generată și de o transformare evolutivă (sau involutivă?); este cazul atașării (sau omiterii?) unei entități într-o poziție laterală și în urma căreia entitatea învecinată își schimbă funcția (dintre cazurile cele mai comune, amintim pe cel al melodiilor de colindă, în care după refren se reia sau se omite reluarea rîndului inițial, după cum și cazul unor melodii cu formă liberă care au variante cu sau fără formă inițială). Problema este mult mai complexă ca să poată fi lămurită în acest cadru.

5.o.o. Din considerațiile acestui capitol rezultă că în conturarea specificului unei melodii joacă o deosebită rol selectia aplicată asupra lexicului cînt și cum aș putea efectuată

7.Nr.1) AIB, Fgr.5071/a, Retișu, jud.Sibiu, cul.Cocișiu; var. AIB, Fgr.7732/b, Scoreiu, jud.Sibiu, cul.Cocișiu; nr.2) AIB, Mg.3400/II.1, Viștea de Jos, jud.Brașov, cul.Kahane-Georgesca.

după anumite modele structurale. În baza criteriilor ce vizează relații pe axa paradigmatică se vor delimita categorii cuprinzătoare, iar în baza celor ce vizează relațiile pe axa sintagmatică se vor delimita treptat categorii mai restrânse, pînă la atingerea unui model ce se identifică cu tipul. Acesta se va distinge de altele printr-un specific rezultînd din unitatea dintre o anumită selecție de lexic și o anumită organizare structurală, corespunzînd (fără pretenția definiției!) categoriei de „tip melodic”.

III. MODELELE STRUCTURALE ÎN FORMA LIBERĂ INCHISĂ

O.o.o. Variabilitatea extensiunii și a relațiilor succesive îngreunează considerabil confruntarea melodiilor; din acest motiv, deslușirea modelelor constante are o importanță sporită. În cele ce urmează, vom prezenta pe scurt considerațiile noastre în această problemă.

0.1. Primele considerațiuni în legătură cu forma melodiilor improvizate le datorăm lui B é l a B a r t ó k, referitor la „hora lungă” și la melodiile instrumentale de dans din Maramureș⁸. O sinteză despre principalele două genuri improvizate - balada și doina - a fost elaborată de către E m i l i a C o m i ș e l⁹.

0.2. Diversitatea genuistică și tipologică muzicală oferită de materialul studiat de noi și prezentă sub genericul formei libere s-a arătat a fi propice pentru a servi ca eșantion în cunoașterea a ceea ce le este comun, adică principiul de structurare, permițînd aprofundarea și completarea imaginii disponibile în lucrările amintite.

1.o.o. Criteriile stabilirii funcțiilor

Improvizatia afectează textul muzical sub aspectul variabilității entităților, cît și (concomitent) sub aspectul relațiilor topice dintre ele. atitățile mișcîndu-se între limitele

8. B a r t ó k. Volksmusik der Rumänen von Maramureș, Drei Masken Verlag, München, 1923, pp.X-XII.

9. E. C o m i ș e l, Recitativul epic al baladei, supliment la revista Muzica, București, nr.9/1954; idem, Preliminarii la studiul științific al doinei, în: Revista de folclor, București, nr.1-2/1958.



unor modele de profil, ele sînt identificabile la orice apariție. Analizele arhitectonice dezvăluie că entitățile intră în relații topice relativ constante implicate de legitățile desfășurării liniare; poziția topică caracteristică relatată la modelul de profil + registru va desemna funcțiile structurale pe care le îndeplinesc (menționăm că poziția topică caracteristică se deslușește uneori numai dintr-o confruntare a tuturor aparițiilor în textul integral).

1.0.1. După aceleași criterii pe care le-am folosit la gruparea modelelor de profil și de registru (I. 2.0.0.), am identificat și am diferențiat entitățile, grupîndu-le apoi după pozițiile topice constante.

1.0.2. Părțile distincte care întrunesc sub aceeași marcă semantică entități - sau, în termenul uzual, formule - cu funcție structurală identică sau înrudită sînt fracțiunile; fracțiunea formei libere nu este o unitate arhitectonică, cu toate că uneori se identifică cu segmentul arhitectonic. În ordinea succesiunii, am distins patru fracțiuni: introductivă, mediană, finală și postfinală (lucrările citate disting numai primele trei).

1.1.0. Intre formulele purtînd aceeași marcă semantică există o diferențiere ierarhică după profil sau după poziția topică și/sau după rolul arhitectonic. (Vezi ex. 6 pe pag. urm.)

1.1.1. În baza considerentelor arătate am distins: 1.0. funcții primare, adică reprezentantele mărcilor semantice (inițială, mediană, finală, însemnate cu litera inițială a cuvîntului: i, m, f) și care au calitatea de a realiza strofă și în caz că se succed numai între ele; 2.0. funcțiile auxiliare au rolul de a întregi relațiile dintre cele primare: 2.1. funcția de complementare liniară la inițială (ic) sau la inițiala fracțiunii mediane (mic); 2.2. conjuncții liniare-inițiala fracțiunii mediane (mi), care, de obicei, apare după cadență interioară, deci este și inițială de segment; formula suspensivă (s) precede formula finală și este un element de legătură între fracțiunea mediană și cea finală, legătura fiind realizată cu un profil opus celui din formula finală și cu o componentă celulară în paralelism direct sau opus cu o formulă mediană sau/și cu formula finală; uneori este numai o formulă finală cu cadența

Ex.6

funcții	măneri semantice							
	introd.		mediană			finală		post-finală
1.0.		i		m		f		
2.0	2.1.		ic	mic				
	2.2.			mi		s		
	2.3.			mp				pp
	2.4.				mk			
	2.5.							fa
		interj.				interj.		interj.
3.0.		ij				ms	pf	
				parl.		parlate	parlate	parlate

suspendată (a se vedea în exemplul din 1.2.3.); 2.3. conjuncțiile arhitectonico-liniare sînt: punte mediană (mp), la amplificare interioară, și punte postfinală la amplificare exterioară (pp); 2.4. funcția de segmentare este a medianei care poartă cezura și care, de cele mai multe ori, nu este o formulă cu profil diferențiat, cezura aplicîndu-se la una din mediane (mk); 2.5. funcții adiționale: finală adițională (fa); alunecarea la sunetul de sprijin pe extensiunea unui vers este un semn distinctiv al unor tipuri; interjecții (int), care pot apărea în oricare dintre fracțiuni, dar mai ales la începutul strofei; 3.0. formule cu funcție de substituție: inițială, cu profil mai puțin pregnant, în prezența căreia strofa va fi juxtapusă (ij); mediană, cu cadență suspendată, substituind pe s (ms); pseudofinală (pf), cu profil melodic identic cu al finalei, dar fără cezura, precedînd amplificările exterioare; formule în recitativ p a r l a t o.

1.2.0. Ierarhia funcțiilor în clasificarea tipologică

Varietatea extensiunii și organizării strofelor impune ca la clasificare să facem abstracție de ordinea reală a fracțiunilor și a formulilor; în ordinea ierarhică a criteriilor vor fi întocmite și indexele lexicale.

1.2.1. Dăm prioritate medianelor, care sînt în măsură să caracterizeze cel mai evident profilul melodiei întregi; pe locul al doilea se situează marca semantică introductivă (i sau i + ic); pe locul al treilea sînt plasate funcțiile auxiliare, la care interesează mai întîi prezența, fără detalii de profil, căci ele denotă doar trăsături de nuanță; ca atare, vor fi luate în considerare la desemnarea subtipurilor; nu se impune în profilarea trăsăturilor tipologice formula finală, căci aceasta este unitară (profil Dr sau/și r); ea va figura la criteriile subordonate.

1.2.2. Ierarhizarea criteriilor se bazează pe următoarele considerații reieșind din compararea melodiilor: la unele tipuri este o legătură între melodii cu ambitus diferit, și deosebirea constă numai în poziția de registru a formulei inițiale; formulele inițiale au o mare mobilitate distribuțională, una și aceeași inițială atașîndu-se la fracțiuni mediane diferite; deoarece în economia melodiilor mediane sînt majoritare, ele vor fi termenii de referință în urmărirea distribuției, iar inițialele - în caz că sînt diferite - vor avea calitatea de semn distinctiv particular în cadrul unei grupe de tipuri.

1.2.3. Ilustrăm cele de mai sus cu indexul lexical comparativ a două melodii¹⁰. Alături de schema variantei-model a fiecărei entități distincte am introdus și înălțimile variabile și modelul de mișcare al variațiilor. Din compararea lexicului se poate constata că diferența dintre cele două melodii constă în profilul inițialelor - cu implicație și asupra ambitusului -, după cum și în lexicul mai bogat în funcții auxiliare a melodiei nr.2. Este vorba, neîndoielnic, despre o diferență evolutivă desfășurată din același nucleu, rezultînd două tipuri distincte a aceleiași grupe tipologice.

10.Nr.1) N i c o l e s c u - P r i c h i c i, Cîntece și jocuri populare din Moldova, Ed.muzicală, București, 1963, nr.15; analiza a fost efectuată după înregistrarea integrată: AIB, Mg.894/a; nr.2) AIB, Mg.2827/p, Dodești, jud.Vaslui, cul.Sulișteanu.

Funcții primare			Funcții auxiliare		
m'_{1-2}	m''_{1-2}	m'''_{1-2}	mi_{2} (n i ^e)	mp'_{2} (n i ^e)	mp''_{2} (n mp')
- 0 0 0 0		- 0 + 0 - 0 0 + + - + 0 0 + -			
<p>ms mk</p>					
f'_{1-2} f''_{1-2}			$\Delta'_{2, (f'k)}$ $\Delta''_{2, f n m'''}$ $\Delta'''_{2, f n mp}$		
<p>7 = = 0 0</p>			<p>$\Delta_1 = f n m'''$ 0 0 0 + -</p>		

2.o.o. Modelele arhitectonice

Toate strofele melodiilor la care se referă acest studiu au formă închisă, în sensul că fiecare are o formulă finală cu caracter concludiv. Acest aspect are importanță pentru că în muzica populară există și forme libere deschise, fără formulă concludivă.

2.o.1. Schimbarea extensiunii strofelor la una și aceeași piesă se petrece în două direcții: mărire sau reducere, amândouă avînd loc mai ales la nivelul strofei (repetări, reluări sau/și introducerea formulelor cu funcție auxiliară, respec-

tiv omiterea acestor procedee), dar și la nivelul entităților (amplificările formulelor, respectiv comprimarea cuplurilor constante într-o singură formulă).

2.0.2. Strofele care conțin toate mărcile semantice sînt regentele; dacă lipsește fracțiunea introductivă, strofa este subordonată; dacă această lipsă este substituită de o nouă inițială cu profil mai șters, strofa este juxtapusă.

2.0.3. Din succesiunea strofelor de natură diferită iau naștere secțiuni muzicale ample, combinîndu-se - după caz - și cu interludii instrumentale; acest aspect este larg dezbătut de către E. Comișel, referitor la recitativul epic (op.cit).

2.1.0. Modificările modelului

2.1.1. Strofele sînt simple dacă se compun numai din formule cu funcție primară: $i \rightarrow (n.m)^n \rightarrow f$; schema lărgită cu toate funcțiile auxiliare ar fi: $iUic // micUmi \rightarrow (n.m)^n \rightarrow s/f \rightarrow fa$, care, practic, se realizează rar în toată complexitatea ei; aceleași posibilități există și la strofele juxtapuse sau subordonate, cu modificările amintite. Prezența complementarei la inițială sau/și a inițialei mediane se suprapune de obicei cu o delimitare prin cezura după fracțiunea introductivă.

2.1.2. Funcția structurală a formulelor este consecvent respectată, astfel că relațiile succesive dintre mărcile semantice, după cum și dintre funcțiile primare și auxiliarele lor, nu sînt comutabile, orice inversare avînd motivație arhitectonică. Cezura aplicată la o mediană marchează - de obicei - reluarea totală sau parțială a segmentului întîi, rezultînd o amplificare interioară. În astfel de cazuri poate fi intercalată formula de conjuncție (mp), care înlătură refracția liniei melodice, conducînd cu mers ascendent spre registrul fracțiunii inițiale: $iUic \rightarrow mk // mp \rightarrow iVic \rightarrow (n.m)^n \rightarrow s/f$. Atît la strofa simplă și lărgită, cît și la cea amplificată interior după singura cezura interioară, restul strofei se desfășoară într-un singur suflu.

2.1.3. Amplificarea exterioară a strofei este reluarea ultimelor formule după finală sau pseudofinală; reluarea poate fi mijlocită de o punte liniară (pp), conducînd la registrul formulei reluate: $pf / m \rightarrow s/f$ sau $pf / s/f$ sau $pf / pp \rightarrow s/f$. Fragmentul amplificativ se poate repeta de mai multe ori; foar-

te multe dintre amplificările exterioare sînt cîntate pe dezvoltări enumerative din textul literar.

2.2.o. Melodiile cu formă liberă pot avea o tendință de strofizare, care se manifestă în reducerea oscilării în extensiunea strofelor; omițîndu-se repetările, se păstrează însă un specific al formei, adică lipsa segmentării, sau, dacă există cezura interioară, aceasta se plasează numai după fracțiunea introductivă.

2.2.1. Constatarea acestui specific duce la o posibilitate de distincție în baza orientării strofei față de formele în care oscilează extensiunea, dar în organizarea interioară au alte trăsături: sînt segmentate în interior, au cel puțin o mediană care se distinge prin funcția de a purta consecvent cezura și cadența interioară, amplificările interioare sînt reluări de segmente delimitate la amîndouă extremele de cezuri; astfel de reluări pot fi constante, deci fac parte din modelul arhitectonic de bază; astfel de modele ar fi de exemplu:

i mk // mi n.m / s f

sau i mk // i mk / mi n.m s f.

2.2.2. Melodiile cu aceste trăsături pot să provină din tipuri strofice care au fost supuse unei interpretări improvizatorice; pot să rezulte și pe o cale complexă evolutivă, strofizarea unor forme libere fiind implicată de complexitatea lexicală, păstrîndu-se din forma originară o minimă elasticitate care în noua organizare complexă nu mai afectează forma în esență. Legăturile tipologice dintre melodii strofice și cu strofă elastică argumentează pentru aceste ipoteze (dintr-o astfel de grupă tipologică fac parte melodiile nr.4-5 din exemplul II. 1.2.3.). Deci elasticitatea strofei în sine nu este un indiciu prin care se recunosc melodiile tipice improvizatorice.

3.o.o. Din cele de mai sus reiese că libertatea formei nu înseamnă numai repetări și combinări arbitrare, ci o organizare care este dirijată de egități liniare și arhitectonice, uneori în realizări foarte complexe și rafinate. Improvizatia constă în primul rînd în alegerea și aplicarea la locul adecvat a formulei cu funcție structurală adecvată.

La typologie folklorique dans la lumière de la variabilité
et de la stabilité (suite)

Ileana Szenik

Résumé

Comme une continuation du travail publié dans le volume précédent, l'auteur publie deux autres chapitres:

II. Relations paradigmatiques et syntagmatiques

La chapitre traite des aspects d'interdépendance entre l'axe de la sélection et l'axe de la combinaison, envisagés sous l'angle de la typologie mélodique, tentant une hiérarchisation des critères et des catégories. On y étudie la mobilité des éléments lexicaux dans la lumière des possibilités de concrétisation de la fonction structurale, aussi bien dans les circonstances des branches de distribution, que dans le même texte musical.

III. Modèles structuraux en forme libre fermée

Ce chapitre vient compléter les considérations générales des précédents chapitres, avec les aspects spécifiques de la forme libre. Il établit une hiérarchie des fonctions structurales, selon les critères architectonique et typologique. On y souligne les modifications du modèle constant et on formule des hypothèses concernant la liaison typologique entre les mélodies à formule libre et celles à formule strophique.

Die melodische Typologie der Folklore unter dem Aspekt der
Variabilität und der Stabilität (Fortsetzung)

Ileana Szenik

Zusammenfassung

In Fortsetzung der im vorausgehenden Band enthaltenen Arbeit veröffentlicht die Verfasserin nun weitere zwei Kapitel:

II. Paradigmatische und syntagmatische Beziehungen

Das Kapitel erörtert Aspekte der Interdependenz zwischen der Achse der Auswahl und der Achse der Kombinatorik, vom Standpunkt der melodischen Typologie betrachtet, und beabsichtigt den Zweck, eine Hierarchisierung der Kriterien und Kategorien aufzustellen. Die Autorin verfolgt die Mobilität der lexikalischen Bestandteile im Lichte der Konkretisierungsmöglichkeiten der strukturellen Funktion, sowohl im Verhältnis der Distributionszweige, als auch in demselben musikalischen Text.

III. Die Strukturmodelle in der freien abgeschlossenen Form

Das Kapitel vervollständigt die allgemeinen Betrachtungen der vorangegangenen Kapitel mit spezifischen Aspekten der freien Form. Die strukturellen Funktionen werden sowohl nach dem architektonischen als auch nach dem typologischen Kriterium hierarchisiert. Es werden die Änderungen des konstanten Modells aufgezeigt und Hypothesen formuliert in bezug auf die typologischen Verbindungen zwischen den Melodien mit freier und mit Strophenform.

The folkloric melodic typology in the light of variability and stability (a sequel)

Ileana Szenik

Summary

As a sequel to the paper issued in the previous volume the author publishes two more chapters:

II. Paradigmatic and syntagmatic relations

The chapter approaches the aspects of interdependence between the axis of selection and the combinatory axis, viewed from the angle of melodic typology, aiming to the hierarchization of the criteria and categories. The author follows the mobility of the lexical elements in the light of the possibilities of concretization for the structural elements, both in the circumstances of distributory branches, and in the same musical text.

III. Structural patterns in the closed free form

The chapter completes the general considerations of the previous chapters with the specific aspects of the free form. It forms the structural functions on the hierarchical system both according to the architectural criterion and the typological one. It presents the changes of the constant pattern and formulates the hypothesis referring to the typological connections between melodies with free and strophic form.

FOLCLORUL MUZICAL AL SLOVACILOR DIN BIHOR

Ioan R. Nicola

Continuînd acțiunea de cercetare a folclorului muzical al diferitelor minorități naționale din țara noastră, în scopul cunoașterii interferențelor dintre acestea și poporul român, am efectuat - între anii 1956-1960 - cercetări la slovacii din Bihor, culegînd și înregistrînd cu magnetofonul peste 500 cîntece. Pînă la apariția unei monografii, prezentăm, în cele ce urmează - în mod succint - rezultatul cercetărilor noastre.

Slovacii din Bihor au venit din Slovacia de răsărit - între anii 1775-1848 -, mai întîi ca muncitori forestieri pentru cele dintîi manufacturi de potasă, apoi ca specialiști sticlari la întreprinderile înființate de marii latifundiași ai timpului. În anul 1946, din totalul de cca. 30.000, cîți erau în zona Bihor, o treime s-au repatriat în Cehoslovacia.

Slovacii din Bihor sînt răspîndiți în teritoriul cuprins între localitățile Aleșd-Marghita-Șimleul Silvaniei; astfel, unele așezări - mai ales cele de pe platoul munților Plopiș - sînt locuite numai de slovaci (Șinteu, Huta-Voevozi, Vărzari, Valea Tîrnei, Făget - fost Valea Ungurului -, Socet), în altele aceștia conviețuiesc cu români (Borumlaca, Sacalasașu, Halmașd, Plopiș), în altele cu maghiari (Budoiu, Sîniob), iar în cîteva cu români și maghiari (Cuzap, Ip, Suplacul de Barcău, Fegernic). Compoziția etnică a localităților se va face simțită și în feluritele manifestări spirituale ale localnicilor, care vor purta amprenta influențelor reciproce.

În toate aceste localități folclorul trăiește intens și este prețuit în mod deosebit. El este destul de bogat și variat, parte fiind aluz de către înaintași din Slovacia, parte creat în noua lor patrie.

Folclorul vocal
(Repertoriile, genurile)

Repertoriul copiilor. Viața socială a copiilor nu este prea intensă, din cauza așezării răsfirate a caselor; totuși, există un repertoriu al copiilor. El cuprinde următoarele producții - unele create de ei, altele împrumutate de la adulți:

- strigături și numărători recitate (la păscutul animalelor, la joacă, pentru încetarea ploii ori risipirea negurei);
- cîntece pentru diferite vietăți: cuc (pentru a afla ... cîți ani vor mai trăi), cioară și uliu (pentru a le alunga), giște (pentru a aduce somn), melc (pentru a-și scoate cornițele);
- cîntece pentru legănatul copiilor mai mici;
- colindatul de Crăciun și uratul de Anul Nou sînt singurele datini a căror îndeplinire este lăsată în seama copiilor; ei cîntă colinde învățate de la cei mari;
- jocuri, cu text cîntat, însoțite de mișcări ori chiar de dansuri simple („De-a baba carba”, „Poarta de aur”).

Nu putem omite dragostea copiilor pentru confecționarea de jucării muzicale.

Analizînd textul literar al creației de copii, constatăm că metrica este variată (4, 6, 8 silabe); predomină izometria, dar uneori apare și heterometria; textul este atît cu formă liberă cît și strofică. Tematica are o evidentă bază realistă, dar peste ea se suprapun felurite elemente magice, proprii mentalității copiilor.

Melodia (făcînd abstracție de recitativul utilizat în cîteva producții), are trăsături asemănătoare cu cea a cîntecelor de copii din folclorul altor popoare: predomină bitonul descendent (r e - s i); uneori această celulă generatoare este amplificată, dar ambitusul nu depășește cadrul de octavă. De remarcat prezența unor intonații pentatonice, care - lucru curios - nu se vor întîlni decît foarte rar în melodia adulților. Melodia este numai silabică, în ritm „măsurat” (p a r l a n d o g i u s t o, sau „distributiv” - în cazul melodiilor cu caracter de dans). Forma arhitectonică nu are o structură riguros fixă, extensiunea ei fiind în funcție de textul literar.

Repertoriul de muncă. Feluritele munci și ocupații au generat și la slovaci - în trecutul îndepărtat - nu numai mani-

festări artistice (cîntece, dansuri) care stimulau munca sau produceau o atmosferă propice muncii, ci și practici magice (înlocuite ulterior cu slujbe religioase), în credința că acestea vor potența efectul muncii. Astăzi, din repertoriul de muncă nu mai există încă câteva cîntece legate de o anumită activitate, acestea fiind de fapt mai mult distractive. Ele se manifestă mai ales cu prilejul muncilor colective: șezătoarea (posedki), unde lucrul cel mai obișnuit este torsul cînepii, și laca (klaka) pentru seceriș. Păstoritul și munca la pădure nu se mai practică; la culesul viilor și la tăiatul porcului - firește - nu lipsesc cîntecele adecvate; dar cea mai importantă manifestare folclorică legată de muncă - practică și astăzi - este ocazionată de seceriș (žatva). Alaiul și cîntecul ceremonial sînt de origine străveche (ele se întîlnesc și în Slovacia). Textul literar original a fost substituit - în decursul timpului - cu un altul, de conținut satiric - la adresa gazdei. De subliniat că melodia, care este de esență tetracordală (deci, de stil străvechi), are trăsături „de grup” și caracter solemn.

Mineritul, cea mai recentă ocupație a slovacilor bihoreni, a început a fi și el reflectat în folclor, paralel cu viața nouă, socialistă, aducînd o înviorare în repertoriul de muncă.

Repertoriul de sărbători. Religia romano-catolică a slovacilor a defavorizat crearea de producții folclorice care să reflecte semnificația și aspectul laic al sărbătorilor. Ceea ce explică penuria repertoriului folcloric legat de sărbători și mai ales lipsa totală a oricăror producții cu conținut laic legate de sărbătorile atît de numeroase din cuprinsul anului. La aceste opreliști, însă, poporul a reacționat totdeauna, încercînd să mențină vii diferite datini laice moștenite de la înaintași, pe care le-au practicat fie fățiș, fie pe ascuns, fie chiar mai subtil - împletind aspectul laic cu cel religios (dînd producțiilor religioase un colorit laic, sau îmbrăcînd pe cele laice într-o haină religioasă). Este, deci, firesc ca manifestările și producțiunile folclorice să fie abia câteva:

- urări (zdravice) de Anul Nou, în proză, rareori versificate; sînt recitate - nu numai de copii, ci și de adulți;
- colinde (kolenda), creații de origine bisericească, cîn-

tate mai ales de feciori, cu funcție de urare. Tematica este exclusiv religioasă, legată de semnificația Crăciunului. Melodia este de factură cultă și nu are o valoare deosebită;

- piese teatrale: a) „Bethleemul” - cu tematica binecunoscută a nașterii lui Isus; b) „Dorotheea”, care redă martiriul sfintei Dorotheea, ucisă de păgâni. Ambele piese sînt de origine cîrturărească. Nu prezintă o valoare deosebită, nici din punct de vedere literar, nici muzical.

Astăzi, datorită acțiunii de culturalizare, atît manifestările cît și creațiile legate de sărbători sînt într-o vădită destrămare.

Repertoriul de nuntă. Ca și la alte popoare est-europene, și la slovaci căsătoria constă dintr-un șir întreg de diferite acte ritual-ceremoniale, a cărui culminație este în ziua nunții. Nunta primește astfel aspectul unei ample piese teatrale, regizată după normele tradiției locale, la care iau parte în mod activ nu numai personajele principale (mirii, nașii, părinții), ci toți participanții la ceremonie. Fiind cea mai amplă și iubită manifestare laică, aceasta are un repertoriu bogat și variat, originea sa fiind autentic populară - respectiv țărănească, și constînd din acte ceremoniale, producții literare, muzicale și coregrafice; toate acestea sînt presărate într-o ordine anumită în desfășurarea ceremonialului.

- **A c t e c e r e m o n i a l e.** Sînt legate de peșit, lögodnă, pregătirile pentru nuntă, desfășurarea nunții etc. Fiecare moment are o anumită semnificație de ordin magic sau simbolic (sănătate, fericire, fecunditate). Acestea au generat felurite producțiuni folclorice, redade în cursul săvîrșirii ceremonialului.

- **P r o d u c ț i i l i t e r a r e.** Cuprind formule - adesea în dialog - pentru diferite momente ale nunții. Toate sînt în proză, uneori cu tendință spre versificare; se recită în ritmul vorbirii,acompaniate de un fond muzical (permanent sau sub formă de interludii) susținut de lăutari, care aleg în mod liber melodii al căror conținut corespunde caracterului momentului respectiv, deoarece melodiile tradiționale s-au uitat.

- **P r o d u c ț i i m u z i c a l e**

a) Cîntecele vocale sînt legate de anumite acte ceremonia-

le, atît ca tematică literară cît și ca funcție. Textul literar al acestora este de o mare varietate și perfecțiune. Melodia are un stil specific, cu totul distinct față de cea a cîntecelor propriu-zise. Organizarea tonală cuprinde sisteme străvechi (unele tetra- sau pentacordale, altele în moduri) și de un caracter luminos, care reflectă adecvat atmosfera de nuntă. Cîntecele de nuntă cu caracter ceremonial sînt epitalamuri pline de vitalitate și de grație, ele constituind adevărate bijuterii ale folclorului slovac din Bihor. Bineînțeles, din repertoriul de nuntă nu lipsesc cîntece care au o funcție exclusiv distractivă.

b) Melodii instrumentale. După afirmațiile bătrînilor, acestea au existat în trecut; dar astăzi nu se mai cunosc, lăutarii cîntînd în anumite momente ceremoniale felurite melodii, la libera lor alegere.

- **D a n s u r i.** Nu lipsesc nici ele de la nuntă, completînd desfășurarea ei și potențîndu-i atmosfera de voie bună. Din cele ceremoniale nu s-a păstrat decît dansul miresei (Vikrudanka); pînă la începutul sec. al XX-lea exista și un dans al mirelui (Kula tanec). Ambele aveau coregrafie și melodie proprie; astăzi, însă, aceste dansuri ceremoniale s-au uitat, ele fiind înlocuite de dansuri obișnuite din sat.

Cu toate transformările suferite, repertoriul de nuntă este viu prețutîndeni, astfel că el va dăinui încă mult timp de-acum înainte.

Repertoriul de înmormîntare. Influența bisericii romano-catolice se face simțită și aici: ritualul de înmormîntare se desfășoară sobru, fără cîntece de caracter solemn, și - de obicei - fără bocete, preotul netolerînd nici măcar plînsul exagerat; iar cînd se întîmplă ca vreo femeie, copleșită de durere și nemaiputîndu-se stăpîni, să izbucnească în plîns urmat de bocet, este de îndată muștrată de preot. De lăutari, care să conducă pe cei decedați pe ultimul lor drum, nici nu poate fi vorba. Astfel că, dacă în trecut, după afirmațiile bătrînilor, pare a fi existat un ritual complex de înmormîntare - cu acte magice și cîntece aferente -, astăzi totul este redus la ritualul prescris de biserică; doar rareori se mai poate auzi cîte un bocet.

Bocetul (nárek, plač) este generat în mod spontan, în proză (uneori cu o ușoară tendință spre versificație), de structură liberă, dar fragmentat în secțiuni strofice, care concordează cu ideile-fraze literare pe care bocitoarea le exteriorizează și care vor determina extensiunea frazelor muzicale. Melodia este un recitativ liric, adeseori p a r l a t o, improvizat sub impulsul durerii; acesta izbucnește într-un registru acut, apoi se potolește, urmînd un drum descendent. Ambitusul se reduce la cvintă ori sextă, intonațiile derivînd din prozodia textului literar. Extensiunea melodiei este instabilă, ea fiind în funcție de fraza literară. De remarcat că bocetul, cu toate că este cîntat în public, nu este însușit de femeile prezente, deci nu intră în circulație folclorică (așa cum se întîmplă adeseori cu bocetele la români), întrucît el fiind o creație de natură personală și intimă, nu este potrivit pentru alte cazuri, și nici nu este adaptat acestora.

Creațiile epice (balada și cîntecul epic). Slovacia nu au acordat o prea mare atenție genului epic, întrucît acesta era puțin potrivit pentru a servi drept cadru pentru redarea diferitelor întîmplări din viața lor, el manifestîndu-și preferința pentru genul liric, cu producțiile sale de cele mai variate specii. Așa se explică faptul că nu am întîlnit decît o singură baladă propriu-zisă (în care, adică, există o acțiune vie, un dialog, chiar un conflict între personaje), o baladă cu tematică istorică, despre nelegiuirile cötropitorilor turci. Am cules însă numeroase cîntece epice, care relatează simplu, fără un suflu epic deosebit, despre întîmplări istorice, din haiducie, din cătănie și război, din viața familială, despre dragoste etc.

Textul literar are aceleași trăsături de versificație ca și textul cîntecelor de conținut liric (v. mai jos). Melodia acestor cîntece epice nu are deloc un caracter recitativ (așa cum aveau vechile balade autentice), ci este melodie cantabilă, ca o oricărei cîntec liric - aparținînd tuturor stilurilor cunoscute de acesta. Dovadă că genul epic a evoluat și la slovaci.

Toate creațiile epice au astăzi o slabă circulație. În orice caz, penuria de creații epice din repertoriu folcloric

al slovacilor este compensată de valoarea documentară și artistică a celor existente.

Cîntecul propriu-zis (neocazional). Cîntece neîncadrate organic într-o manifestare ritual-ceremonială ori într-o datină constituie majoritatea producțiilor din folclorul muzical vocal.

Tematica este foarte variată, cele mai multe cîntece fiind de dragoste și de petrecere. Sînt, însă, numeroase cîntece cu o tematică depresivă (jale, înstrăinare, cătănie, război etc.), care amintesc de viața grea din trecut.

Textul literar și tehnica de versificație sînt surprinzătoare. Metrica are două categorii de versuri: a) versuri simple, cu un număr de 6, 8, 7 și 5 silabe (în ordinea frecvenței); b) versuri complexe - între 9-16 silabe -, formate prin adăugiri de silabe-interjecții (sej, haj!; haj, ja, ja!), ori chiar de mai multe cuvinte ce constituie o jumătate de vers, adăugiri care dau impresia de refren. Firește, această metrică variată impune o extensie corespunzătoare frazelor muzicale. Izometria este caracteristică pentru cîntecele ritual-ceremoniale și cele de stil vechi; heterometria este mult mai frecventă - aproape generală -, producînd surprinzătoare scheme metrice. Textul este numai strof. c. Rima - cu rare excepții - este nelipsită. Ea prezintă aspecte interesante, mai ales în cazul versurilor complexe, unde există atît o anumită rimă interioară, cît și o alta la sfîrșitul celor 2-3 versuri mai lungi, care alcătuiesc strofa.

Melodia are un aspect diferit de cea a cîntecelor ritual-ceremoniale, aspect care - cu toate că nu există o melodie tipică pentru o anumită specie de cîntec - prezintă, totuși, o mare varietate stilistică și structurală.

Melodie recitată nu există, ci numai cantilenă (arie); într-un stadiu mai avansat, relat. v mai recent, a apărut și melodia cu caracter de dans (însă fără ca acel cîntec să fie destinat dansului). Toate categoriile de melodii aparțin sistemului ritmic p e r a n d o g i u s t o; deci, au un ritm măsurat (care, de obicei, prin interpretare solistică devine p o c o r u b a t o). Există, însă, anumite diferențieri evidente, ca organizare fonică interioară și ca formule intonaționale, corespunzătoare anumitor stadii de dezvoltare ale melo-

diei slovace:

- stil străvechi: melodii bazate pe o structură tetra- ori pentacordală (rar, sextacordală); pentatonia se pare că nu a fost potrivită simțirii slovacilor (extrem de rare sînt melodiile cu substrat pentatonic);

- stil vechi: melodii în moduri heptatonice diatonice, cel mai caracteristic fiind modul lidic;

- stil modern: melodii formate în game majore și minore de influență străină (germane, maghiare); de remarcat structura de cvintă preluată de la maghiari, ori cromatismul - de la țigani;

- stil actual: de caracter eterogen.

Toate melodiile, indiferent de stilul căruia îi aparțin, au un mers intonațional unitonal (nemodulant), un ritm măsurat, cristalizat în formula care generează măsuri, de obicei, monometrice.

Structura arhitectonică este la fel de variată ca și a textului literar - care generează, de fapt, melodia. Strofa constă din 2-4 rînduri melodice, de cele mai multe ori inegale. Refrenul nu se întîlnește decît foarte rar, numai în cîntecele de stil mai nou.

De remarcat faptul că melodia are un etos caracteristic, rezultat din sinteza specificului slovac cu feluritele influențe străine pe care le-a suferit. Melodiile în minor au o forță expresivă deosebită, fiind eflorescența unor profunde sentimente depresive; cu toate acestea, nu sînt deprimante, ci pline de forță, ele redînd optimismul refulat al emigrantului ce-și caută norocul și un trai mai bun pe alte meleaguri. Unele melodii au caracter de dans, fără a fi însă legate de practica dansului; sînt - totuși - și atari melodii care - asociate cu un text literar - produc un așa-numit „cîntec vocal de dans” (pe care se poate și dansa).

De menționat că interpretarea cîntecelor, chiar și în cazul cîntării în grup, nu se face decît monodic, respectiv la unison, slovacii preferînd această modalitate de interpretare. Cîntarea corală este practică numai în cadrul căminului cultural din cele cîteva localități în care există un ansamblu coral, dar ea încă nu a determinat schimbarea modului de in-

terpretare și nici a preferințelor slovacilor, care, deocamdată, rămân la modalitatea tradițională.

Folclorul instrumental

Muzica instrumentală este puțin practică de slovacii bihoreni. Ceea ce este de mirare, deoarece din copilărie ei se arată atrași de instrumente și își confecționează felurite jucării muzicale: fluier din țeavă de soc, drîmboae și bucium din coajă de răchită sau salcie, duruitoare, chiar țără din coceni și cucuruz.

În fiecare localitate există unul-doi săteni care au învățat să cînte la vicoară - mai din dragoste, mai cu gîndul de a înfiripa (împreună cu alți membri ai familiei) un mic taraf, care să poată face față la mici petreceri familiale: vicoară (husle), tobă (bubny), la care pe alocuri se adaugă și un violoncel (bragy) cu funcție de bas. Repertoriul unor atare tarafuri improvizate este redus - de obicei - la melodiile dansurilor din sat. Pentru petreceri mai mari, se aduc lăutari profesioniști (hudci, hudobníci) din alte sate (români din Tria, țigani din Ip și Mișca).

În ultimii ani, grupurile instrumentale s-au îmbogățit cu acordeoane și fluieri, care se vînd în magazinele cooperative lor sătești.

Folclorul coregrafic

Slovacii din Bihor și-au pierdut complet dansurile naționale. Despre dansurile lor vechi - care ar fi fost acase odinioară din patria-mamă (dansurile haiducești, Tanec na zeme, Frišký tanec) - nici măcar bătrînii satelor nu își mai amintesc.

Astăzi, la felurite petreceri - chiar și la nuntă, ca dansuri ceremoniale - nu se dansează decît dansuri împrumutate de la popoarele învecinate. Csardasul - pe melodie maghiară, în 2/4 - este cel mai frecvent. Le remarcăm că vîrstnicii mai știu figurile autentice ale acestui dans, dar tinerii, necunoscîndu-le, improvizează o coregrafie oarecare (cu învîrtiri și bătăi din picior). Nu lipsesc nici Polka și Valsul (valčík), iar mai recent și dansurile moderne; uneori se dansează și dansuri românești - din partea locului, sau general cunoscute.

Prin mijlocirea căminului cultural, unii învăță-

tori încearcă un reviriment: echipa de dans își îmbogățește repertoriul cu dansuri din Slovacia (Beseda, Reznik etc.) Acestea plac tuturor, dar ... nu sînt semne că vor intra în circulația folclorică a locului.

Toate dansurile sînt mixte; dansuri feciorești nu sînt; fetele, însă, dansează uneori și singure (în formație de cerc, cîntînd o melodie de csardas, improvizează diferite figuri coregrafice).

Strigături, ca la români, slovacii nu obișnuiesc, ci doar chiote și fluierături - din cînd în cînd.

Așadar, folclorul coregrafic se prezintă și el destul de slab. Este lăudabil faptul că intelectualii - sesizînd paguba produsă patrimoniului cultural prin pierderea dansurilor naționale - încearcă reînvierea lor.

+ + +

Din succinta noastră prezentare - completată, în A n e x ă, cu cîteva exemple caracteristice - se desprinde imaginea folclorului muzical al slovacilor din Bihor, folclor ale cărui trăsături îi conferă un specific bine conturat, care îl deosebește nu numai de folclorul poporului român în mijlocul căruia ei trăiesc, ci chiar și față de folclorul altor popoare din marea familie a slavilor. De remarcat că acest folclor poartă amprenta feluritelor influențe străine, cea mai puternică fiind a folclorului maghiar. Asupra folclorului român, folclorul slovac nu a exercitat nici o influență.

Este impresionantă, totodată, păstrarea acestui valoros tezaur folcloric tradițional, cu toate grelele condiții de viață pe care slovacii emigrați le-au avut în Transilvania, atît în timpul stăpînirii habsburgice, cît și a orînduirii burghezo-moșierești. De asemenea, este cu totul remarcabilă îmbogățirea folclorului slovacilor bihoreni cu producții noi - create în noua lor patrie, în tot timpul celor 200 de ani de la emigrarea lor, cît și mai ales astăzi, în epoca socialistă.

Cercetarea noastră a demonstrat încă un fapt: evoluția folclorului slovac din Bihor a dus la interesante variante ale materialului originar din Slovacia, care culminează cu vertigi-

noasa transformare (a conținutului și a formei) ce are loc în zilele noastre. Ceea ce, în perspectiva timpului, va ridica folclorul slovac bihorean la un nivel superior.

Difuzarea sa prin intermediul mișcării artistice de amatori, precum și aprecierea de care el se bucură în masele largi sînt o dovadă peremptorie despre perena sa valoare ideologico-artistică și constituie totodată un început promițător în ce privește includerea sa în edificarea culturii noi, socialiste.

A N E X A

Repertoriul copiilor

a) La păscut

aug. 1960

com. Făget (f. Valea Ungurului)

Inf.: Grup de copii

Parlato ($\text{♩} = 126$)

ci-ja kra-va? Nech-ce krump-tz ăvat! E - ha - ja!

b) La cuc

aug. 1960

com. Făget (f. Valea Ungurului)

Inf.: Grup de copii

Allegro ($\text{♩} = 120$)

Ku-ku, ku-kuč-ka, o-ku-kaj mi ke-l'o ro-ky bu-dem žit?!

c) La surioară

aug. 1960

com. Șinteu

Inf.: Maria Bálintová, 9 a.

Moderato ($\text{♩} = 80$)

Kú-pi-la ti čiz-mič-ky, pře ma-lič-ku hot-ku.

Repertoriul de muncă

Cântec la seceriș

dec. 1955

com. Făget (f. Valea Ungurului)

Inf.: Anna Hromková, 64 a.
Maria Albertová, 21 a.

Andante (♩ = 60)

Už sme všet-ko po-sbie-ra-li,
čo sme na jar, roz-sy-pa-li.
Hos-po-dar, hos-po-dar!

1) var. M. Albertova

Repertoriul de sărbători

Colindă

dec. 1956

com. Budoiu

Inf.: Ján Jančístý - „Hrčovan“, 57 a.

Andante (♩ = 60)

Hop-sa brat-ko-ve k vám pos-spi-chať,
a ja tak be-žim sot-va dý-chať.
Be-žim čy-chole do-li-nu,
a nik-ďe ne-sť-chať-ču.
Čo tá tak vno - el ne-se,
či si pob - lí - dlí v la-se.
O brat-ro-via my mi-lej-ši ra-duj-me sa.

Repertoriul de nuntă

a) La împletitul miresei

dec. 1956

com. Borumlaca

Moderato ($\text{♩} = 80$)

Inf.: Hannička Brnaková, 16 a.

Ne-ni to-ho vo sve-te,
čo mi vr-koč za-ple-te,
ej! pri-šiel blu-dar zo sve-ta,
čo mi vr-koč ros-ple-ta.

b) Cînd se ia cununa

dec. 1955

com. Valea Tîrnei

Moderato ($\text{♩} = 86$)

Inf.: Anna Koleniaková, 17 a.

Vla-sy, vla-sy, žl-te vla-sy,
ej! ško da bo-lo va-šej kra-sy.

Repertoriul de înmormîntare

Bocet

aug. 1960

com. Şinteu

Recitativo ($\text{♩} = 120-136$)

Inf.: Julianna Hudý, 75 a.

Mo-ja dra-há ma-mič-ko, na ste ma to ma-li,
ked' ste vy ta zem-re-li? Mo-ja dra-há ma-mič-ko,
do-brun-ka, do-bro-ta!
etc.

Cîntece neocasionale

a) De stil străvechi

com. Valea Cerului

dec. 1956

Inf.: Etela Manura, 47 a.
Karol Koiš, 41 a.

Andantino (♩=64)

ko-ňá-ri i-du, ko-ne si ve-du,
a tam do-lu na pa-ži-ti pra-hať ích burdu.

b) De stil vechi

dec. 1956

com. Budoiu

Inf.: Ján Jančístý - „Hrčovjan“, 57 a.

Mod. p. rubato (♩=80)

ke-by mo-že ná-žky, ve-de-li by tan-co-vat',
ne-cho-di-li vr-šky,
A-le mo-že ná-žky, ne-ve-dia mi tan-co-vat'.
ve-la cho-dia vr-šky,

c) De stil modern

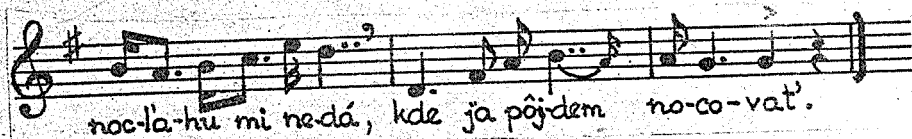
aug. 1960

com. Valea Tîrnei

Inf.: Ján Korytár, 52 a.

Andantino (♩=68)

Sl-nieč-ko sa ní-ži kye-če-ru sa blí-ži,
kde ja pôj-dem no-co-vat',
má mi-lá sa — hne-vá, má mi-la sa hne-vá,



d) De stil actual

dec. 1956

com. Valea Cerului

Inf.: Hermina Salajová, 20 a.

Moderato (♩ = 82) [♩ ♩]

Ked' som i-šla pre stie vrš-ky hop! hop! hop!
na-šla som tam sr-nie rôž-ky, ej! no len da-lej no!

e) De leagăn

dec. 1956

com. Budoiu

Inf.: Julia Jančistová, 48 a.

Adagio (♩ = 50)

či-či-kaj, be-li-kaj, či-či-kaj, be-li-kaj,
od cu-dzej marmišky či-či-ka ne-pý-taj.

f) Epic-istoric

dec. 1956

com. Borumlaca

Inf.: Martin Ferík, 42 a.

Andantino (♩ = 68)

Ra-bo-var-li tur-ci až po bie-lé ho-ry,
ej! Zvo-len-skej richtár-ky za-ja-li dva de-ti.

g) De haiducie

iun. 1957

com. Sacalasău

Inf.: Ján Randis, 76 a.

Adagio rubato ($\text{♩} = 46-60$) *mf*

(ej) už sa na tej ho-re li - stie čer - ve - ne - je;
 (ej) kde že sa ten Jan-ko na zi-mu po - de - je?

h) De cătănie

aug. 1960

com. Huta Voevozi

Inf.: Jozef Hudý, 36 a.

Andante ($\text{♩} = 58$)

A keď ja už pôj-dem na tu voj-nu,
 ne za-pla-če za mnou člo-vek žád-ný,
 ne za-pla-če o-tec, ne za-pla-če mat-ka,
 i-ba bu-dú pla-kat' tri diev-ča-tá.

i) Despre repatriere

com. Valea Tîrnei

Inf.: Petro Priaček, 36 a.

And. rub (60-72)

Ach! Bo-že môj či je to žiaľ,
 ro-ze-šol sa tzná-rod slo - ven - ský,

ro-ž-šol sa po-tým cud-zím sve- te,
 jak te čma-ly na jar po-tým kve - te,
 jak te čma-ly na jar po-tým kve - te.

Le folklore musical des Slovaques de Bihor

Ioan R. Nicola

Résumé

Continuant l'action de recherche du folklore musical des différentes minorités nationales de notre pays, l'auteur a entrepris entre 1956-1960 des recherches chez les Slovaques de Bihor, recueillant et enregistrant sur magnétophone plus de 500 chansons.

Ces Slovaques sont venus de la Slovaquie de l'est entre 1775-1848 en qualité d'ouvriers forestiers ou d'ouvriers pour les premières manufactures. En 1946 du total de 30.000 Slovaques, un tiers s'est rapatrié.

Leur folklore (une partie apporté de la Slovaquie, une autre créée dans leur nouvelle patrie) assez riche et varié, a subi une grande influence hongroise. Il y sont représentés tous les genres et répertoires (des enfants, de travail, de fête, de noces). Le répertoire d'enterrement est inexistant. Il n'y a pas de ballades, seules des chansons épiques à thèmes diverses. La chanson proprement dite, ayant un contenu lyrique - avec ses différentes genres - représente la majorité des productions et possède le plus puissant spécifique ethnique. Appartenant à des styles variés, les mélodies sont du type „parlando giusto" ou ont un caractère de danse. Le folklore instrumental n'est pratiqué que par les enfants. Le folklore chorégraphique se réduit à des danses d'origine hongroise. De nos jours, les intellectuels cherchent à ressusciter les anciennes danses de la Slovaquie

Die Musikfolklore der Slowaken aus dem Gebiet Bihor

Ioan R. Nicola

Zusammenfassung

Seine Forschungen über die Musikfolklore der verschiedenen nationalen Minderheiten unseres Landes fortsetzend, hat

der Verfasser in den Jahren 1956-1960 Untersuchungen bei den Slowaken aus Bihar durchgeführt und über 500 Lieder auf Tonband aufgenommen.

Diese Ansiedler kamen in den Jahren 1775-1848 aus dem östlichen Teil der Slowakei und arbeiteten im Forstbereich oder in den ersten Manufakturen die im Gebiet östlich von Oradea entstanden. Von der Gesamtzahl von 30.000 Slowaken sind im Jahre 1946 ein Drittel in ihre Heimatland zurückgekehrt.

Ihre Folklore (teilweise aus der Slowakei übernommen, teilweise in ihrer neuen Heimat geschaffen) ist reichhaltig und vielfältig, hat jedoch einen bedeuten ungarischen Einfluss erlitten. Es sind darin fast alle Gattungen enthalten (Kinderlieder, Arbeitslieder, die an Festtage und Hochzeitsbrauch gebundenen Lieder). Die Totenklagelieder fehlen, ebenso die Balladen; hingegen umfasst die Folklore der Slowaken aus Rumänien Lieder mit epischem Charakter mit unterschiedlicher Thematik. Das „eigentliche Lied“ (cîntecul propriu-zis), lyrischen Inhalts, mit seinen verschiedenen Abarten, bildet den grössten Teil der Produktionen und weist die prägnantesten ethnischen Merkmale auf. Die Melodien verschiedenartiger Stile gehören dem Typ des „parlando giusto“ an. Einige dieser Lieder haben Tanzcharakter. Die instrumentale Folklore wird nur von Kindern ausgeübt. Die choreographische Folklore beschränkt sich auf Tänze ungarischen Ursprungs. Heute setzen sich die Intellektuellen dieser nationalen Minderheit für die Wiederbelebung der alten slowakischen Tänze ein.

The musical folklore of the Slovaks in Bihar

Ioan R. Nicola

Summary

Continuing the researches of the musical folklore of the national minorities in our country, the author effected - between 1956-1960 - researches among the Slovaks in Bihar, collecting and recording over 500 songs.

The Slovaks came from East Slovakia - between 1775-1848 - as wood workers or for the first manufactures. In 1946, from the total of 30.000 Slovaks, a third repatriated.

Their folklore (partially brought from Slovakia, partially created in their new country is sufficiently rich and varied: it suffered a strong Hungarian influence. All genres and repertoires are represented (children, work, holidays, wedding). The funeral repertoire is inexistent. Ballads do not exist, only epical songs, with a diverse thematics. The proper song, of a lyrical content - with its different species - constitutes the majority of the productions and owns the most specific ethnic character. With different styles the melodies belong to the „parlando giusto“ type, some have a dance character. The instrumental folklore is practised only by children. The choreographic folklore is reduced to dances of Hungarian origine. Nowadays, the intellectuals try to revive the old dances of Slovakia.

INIȚIERE ÎN CREAȚIA MUZICALĂ LA NIVELUL ÎNVAȚĂMINTULUI
ELEMENTAR

Péter Vermesy

Prezenta comunicare are la bază materialul unui capitol teoretic din cartea Pimpimpáré - Poezii și muzică pentru copii, realizată în colaborare cu poetul Szilágyi Domokos¹.

De mai mult timp ne preocupă problema pe care o considerăm esențială pentru educația muzicală a copiilor: cea a valorificării instinctului creatori improvizatoric, în virtutea aprofundării acelor cunoștințe teoretice și practice pe care, în momentul de față, copiii și le însușesc exclusiv prin muzica gata dată, compusă de alții. (Pericolul acestei stări se cunoaște, în genere: copilul pierde uneori definitiv interesul față de muzică, fiind silit să redea numai și numai muzica altora).

Semnalăm aici că în muzicologia noastră există un viu interes în acest domeniu; ne referim în special la cele două comunicări semnate de Biviu Comés - Asupra unor mijloace pentru introducerea copiilor în muzica vocală polifonică și O metodă de inițiere a copiilor în polifonia la 3 voci², care apelează la același instinct, valorificându-l pe tărîmul polifoniei. În capitolul amintit al cărții noastre încercăm să conturăm pe concret ideea compunerii muzicale monodice. Înainte însă de a relata în ce anume constă metoda propusă, dorim să argumentăm pe scurt necesitatea acestei inovații, precum și acele procedee metodologice pregătitoare care sînt menite să asigure o temelie re-

1. Szilágyi Domokos - Vermesy Péter, Pimpimpáré - Vers és muzsika gyermekeknek, Ed. Kriterion, București, 1976.

2. În: Lucrări de muzicologie, vol. 1 și 4, Cluj, 1965, respectiv 1968.

ală acesteia.

Se știe că pedagogia muzicală, în faza ei actuală, nu poate asigura pe deplin o bază pentru pătrunderea în esența muzicii secolului nostru a viitorului auditor sau specialist. Asistăm aici la un fenomen ce constituie o problemă de valabilitate mondială. Pe de altă parte, este clar că scopul pedagogiei muzicale nu poate fi rezumabil la problemele creației contemporane. Prin urmare, trebuie găsită o soluție care să înlesnească deopotrivă cunoașterea trecutului și a artei muzicale de astăzi.

În căutarea modalității optime, am ajuns la concluzia că procesul de învățămînt muzical trebuie să se axeze pe tratarea principiilor de bază ale creației, universal-valabile, urmărind formele lor de realizare de la simplu la complex. Aceste principii sînt: cel al r e l u ă - r i i, al v a r i a Ț i e i și - implicite - al d i n a m i z ă r i i, și, în fine, principiul c o n t r a s t u l u i.

Materialul muzical pe care îl propunem drept punct de pornire al învățămîntului muzical, material în care principiile mai sus înșirate se manifestă într-o formă deosebit de clară, este f o l c l o r u l c o p i i l o r. Acesta, precum se știe, constituie și astăzi un obiect de studiu al muzicologiei; noutatea propunerii noastre se rezumă la p r i s m a prin care acesta să se studieze. În privința însușirii materialului - pe lîngă metodele cunoscute și aplicate astăzi -, propunem o modalitate ce ni se pare deosebit de eficace: m e m o r i z a r e a p r i n s t r u c t u r ă, adică însușirea prealabilă a materiei muzicale pure, a celulelor muzicale de bază, cu structura lor ritmică și melodic-intervalică, urmată de memorarea modalităților de continuare, de dezvoltare etc. - într-un cuvînt, însușirea l o g i c i i d e c o n s t r u c Ț i e și, prin ea, a cîntecului ca atare. Ar fi vorba, prin urmare, de un fel de inițiere analitică în formele muzicale, la nivel elementar, a cărei bază este așezată pe o axionă a psihologiei infantile: copilul este întotdeauna interesat de structura lăuntrică a fenomenelor.

Ajungînd astfel în posesia cunoștințelor necesare, urmează ca elevul să creeze el însuși, cu alte cuvinte să vorbească

în limba muzicii pe baza vocabularului însușit și conștientizat.

Mai menționăm, însă, un fapt: în procesul de predare a limbilor și a literaturii, c o m p u n e r e a se prezintă drept o exigență cu totul firească, fără ca scopul exercițiilor să fie neapărat formarea de oameni de litere sau creatori. Compunerea literară, așadar, se prezintă ca o condiție s i n e q u a n o n a unei culturi generale temeinice, iar celor ce vor deveni totuși specialiști în literatură li se dă prin aceste exerciții un ajutor de neprețuit.

În predarea muzicii se observă aici un gol penibil. Scris-cititul muzical, cum arătam mai sus, se rezumă deocamdată exclusiv la scrierea și citirea textelor muzicale gata date. Acel aport creator al elevului pe care l-am comentat vorbind de predarea literaturii se rezumă, în învățămîntul muzical de specialitate, la rezolvarea temelor polifonice în stiluri de mult înflorite, în cadrul disciplinelor de armonie și contrapunct - către sfîrșitul studiilor -, acestea nefiind pregătite de nici o disciplină în cadrul căreia s-ar crea monodic. Ar fi acesta oare un specific al muzicii? Credem că este mai degrabă vorba despre o rămînere în urmă a pedagogiei muzicale.

Am descris mai înainte acele metode pregătitoare pe care le considerăm necesare pentru a putea accede la creația muzicală. Preconizăm ca exercițiile de compunere muzicală să fie începute concomitent cu însușirea noțiunilor teoretice și practice legate de o anumită problemă. Astfel, spre exemplu, după însușirea noțiunilor elementare de ritm a sunetelor s o l m i și a cîtorva melodii bazate pe acest biton, elevul va fi solicitat (sau mai bine zis, i se permite!) să compună și el cu materialul sonor însușit.

Firește, pentru a putea rezolva această problemă, va fi nevoie de anumite puncte de reper legate de materia muzicală pură ce urmează să fie folosită. Iată care sînt acestea:

a) Sistemul sonor propriu cîntecelor de copii, de la formele oligocordice pînă la hexacord. Pe lîngă simplitatea sa, acest sistem are un deosebit avantaj: el este universal, precum subliniază K o d á l y, nelegat, în fond, de teritoriu și - mai ales - de epoci istorice. Cunoștințele noastre despre acest sistem, precum și recentele investigații ale lui

G h e o r g h e P e t r e s c u¹ privitoare la sistematizarea și posibilitățile combinatorice oferite de acesta ne dau certitudinea că materia pur melodică a metodei noastre reprezintă o bază reală.

b) Sistemul ritmic al cîntecelor de copii, elaborat de C o n s t a n t i n B r ă i l o i u⁴, care intră de asemenea în sfera cercetărilor lui Gh. Petrescu, reprezintă celălalt punct de reper, de valabilitate - în fond - universală, rezultînd, bineînțeles, că specificul național, legitățile prozodice ale diferitelor limbi - ca și la punctul a), de altfel, - afectează alegerea formulelor ritmice. Menționăm aici nevoia, resimțită uneori, a unei simplificări neînsemnate privind scriitura formulelor ritmice în fazele de început ale exercițiilor noastre.

c) Texte populare și culte - numărătoare, poezii destinate copiilor etc. -, a căror structură ritmică este similară cu cea a cîntecelor populare de copii. Acestea vor sta la baza formei muzicale, influențînd, bineînțeles, structura ritmică și cea melodică.

Se observă, deci, că toate cele trei puncte de reper apelează la fenomene deosebit de familiare copiilor. Aceștia, creînd în cadrul sistemului sonor și ritmic al cîntecelor de copii, nu fac altceva decît să folosească c o n ș t i e n t limbajul lor propriu. Textele folclorice și literare, pe lîngă funcția lor amintită în asigurarea formei, vor reprezenta desigur o reală sursă de inspirație. Astfel - și acest lucru dorim să-l relevăm cît mai pronunțat -, am evitat orice îngredire artificială, ca și rigiditatea unor reguli apartinătoare stilurilor muzicale trecute, asigurînd un cadru stilistic pe cît de simplu, pe atît de contemporan.

Cele trei repere în procesul de creație vor fi folosite în ordine inversă față de eșalonarea lor de mai sus (făcută din unghiul de vedere al pedagogului): d e n ă studierea textu-

3. Gh. P e t r e s c u, Memoratorul muzical 2 3 4, comunicare la Sesiunea științifică a cadrelor didactice de la Conservatorul de muzică „G. Dima”, Cluj-Napoca, 1976.

4. C. B r ă i l o i u, Ritmul copiilor, în: Opere, vol. I, Ed. muzicală, București, 1976, pp. 119-171.

lui, obținem scheletul ritmic cel mai firesc, „colorându-l” cu înălțimi de sunete, strâns legate de cea mai firească prozodie. (În urma unor experiențe efectuate, avem convingerea că aceste deziderate se realizează extrem de ușor).

Înainte de a trece la exemplificarea metodei, ținem să semnalăm că am ezitat și ezităm în continuare să pronunțăm termenii *n o u* sau *i n o v a ț i e* în legătură cu această metodă. Cu atât mai mult, cu cât aceasta, de fapt, nu este deloc nouă: este vorba mai degrabă despre *r e c a p i t u l a r e a c o n ș t i e n ț ă* a primelor etape ale drumului pe care l-a parcurs omenirea la începuturile istoriei muzicii.

Textul ce ne va servi drept punct de plecare - o poezie de Szilágyi Domokos - are un caracter de numărătoare (ca atare, considerăm că nu este nevoie de traducere):

Akom-bákom,
csirkecubákom!
Rontom-bontom
liba-kacsacombom!

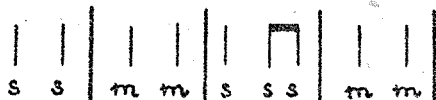
Structura ritmică sugerată de text va fi următoarea (inclusă în ²/₄):

Ex. 1



Să presupunem că s-a însușit atât teoretic cât și practic bitonul *s o l - m i*, fiind de asemenea însușite câteva melodii bazate pe aceste sunete. Așadar, să aplicăm sunetele *s o l* și *m i* la scheletul ritmic obținut, alternându-le periodic (după modelul des întâlnit în folclorul copiilor), din măsură în măsură, indicând accentele textului prin sunetul mai acut - deci mai evidențiat - *s o l*:

Ex. 2

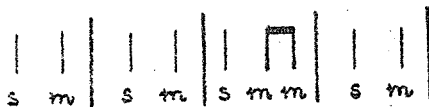


Să confruntăm unitățile de două măsuri între ele. Descoperim că prima și a treia unitate sînt identice (reluare statică), iar a doua și a patra unitate - datorită creșterii numărului de silabe - constituie variantele ritmice ale celulei

de voră. Am aplicat, prin urmare, principiul variației în cea mai simplă formă a sa. Unitatea a doua este mai complexă decât prima, iar a patra și mai complexă, datorită subdiviziunilor valorice. Avem de-a face, deci, cu principiul dinamizării.

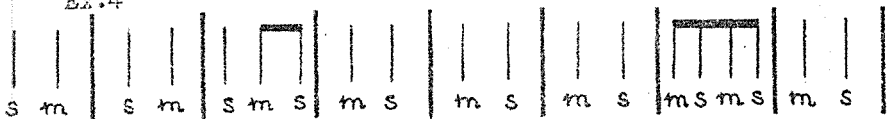
Să alternăm acum aceleași sunete din pătrime în pătrime:

Ex.3



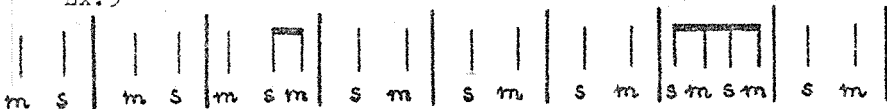
Melodia obținută este mai dinamică decât prima, legitățile de construcție fiind însă aceleași. Evident, melodiile noastre sînt înrudite. Să creăm o nouă variantă, și mai dinamică: alternăm cele două sunete, pornind de pe s o l, din silabă în silabă:

Ex.4



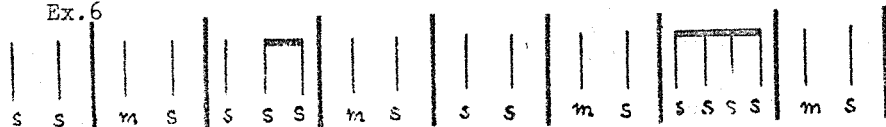
Varianta obținută a modificat sunetele finale, cadențele devenind mai deschise. Prima și a treia unitate de două măsuri sînt, prin procesul aplicat, în relație de variante, cu inversare în oglindă. Să formulăm o nouă variantă, inversînd toată melodia pe baza acestui principiu:

Ex.5



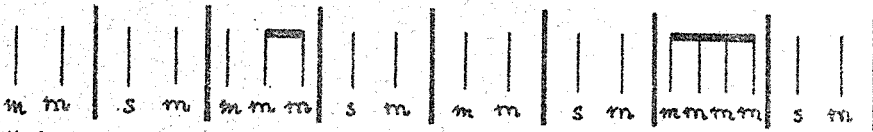
Confruntăm desenul melodic al celor două variante, fiind deosebi atenți la efectul cadențelor. Cîntăm cele două melodii una după cealaltă, pentru a sesiza fenomenul ce a luat naștere: c o n t r a s t u l c a d e n ț i a l. Să confruntăm cadențele cu cele ale frazelor vorbite: care stă mai aproape de intonația marcată cu virgulă, care pare a fi analogă cu sfîrșitul de frază marcat cu punct? Să ne „jucăm” mai departe cu cele două sunete. Primul sunet din fiecare a doua măsură să fie m i, iar restul s o l:

Ex.6



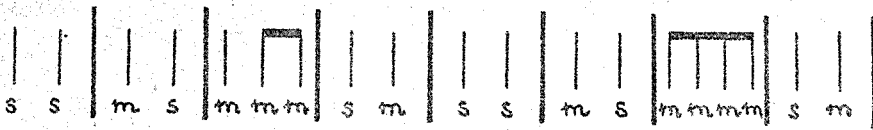
Să inversăm și această melodie pe baza principiului de oglindă:

Ex.7

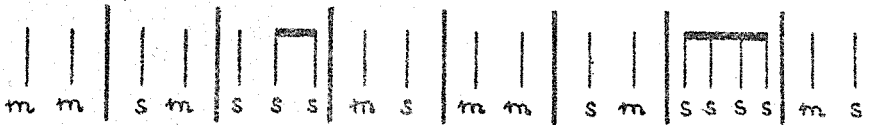


Să încercăm să evităm monotonia lor, alternându-le. Iată cele două posibilități: începutul cu s o l, și, respectiv, m i:

Ex.8a



Ex.8b



Să inventăm variante noi, din ce în ce mai interesante. Considerăm foarte important ca melodiile să fie scrise numai ulterior! Evident, nu toate variantele vor fi la fel de reușite. Unele dintre ele vor fi exagerate, altele plicticoase - ceea ce este firesc într-un cadru sonor așa de restrâns. Să analizăm întotdeauna care sînt cauzele melodiilor sau fragmentelor nereușite: motive de prozodie, preponderența exagerată a vreunui dintre sunetels folosite etc.

Din exemplificările noastre a reieșit că în prima fază a exercițiilor, principiile de creație de bază apar strîns legate de legitățile textului, că ele sînt aplicate carecum involuntar și descoperite ulterior. În următoarele etape ale exercițiilor urmează ca ele să fie folosite din ce în ce mai conștient, folosindu-se uneori posibilitățile programatice oferite de text, materialul sonor utilizat fiind, evident, mai bogat, și ajungînd - precum am semnalat - pînă la hexacord. Acest material din ce în ce mai bogat oferă posibilități combinatorice mai variate, astfel încît exercițiile pot deveni din ce în ce mai interesante.

Initiation à la création musicale au niveau de l'enseignement
élémentaire

Péter Vermesy

Résumé

Le travail propose l'exploitation de l'instinct créateur propre à l'âge enfantin. A la suite des explorations dans le domaine du folklore des enfants, l'auteur propose des textes - folkloriques ou cultivés - en vue de l'élaboration dans plusieurs variantes musicales. Le travail constitue un synopsis de la III-e partie du volume „Pimpimparé" (Ed. Kriterion, București, 1976).

Anleitung zum Komponieren bei Kindern der niedrigen Schulstufen

Péter Vermesy

Zusammenfassung

In vorliegender Arbeit bringt der Verfasser einen Vorschlag, den kreativen Instinkt, der dem Kindesalter eigen ist, nutzbar zu machen. Auf Grund seiner Forschungen im Bereich des Kinderliedgutes werden Texte mit volksliedmässigem oder künstlerischem Charakter vorgeschlagen, um in mehreren musikalischen Varianten ausgearbeitet zu werden. Die Arbeit liefert eine Übersicht des III. Teils des Bandes „Pimpimparé" (Ed. Kriterion, București, 1976).

Initiation in the musical creation at the level of elementary
school teaching

Péter Vermesy

Summary

The paper suggests the exploitation of the creative instinct characteristic to infancy. Starting from basic exploration in the field of the children's folklore the author suggests some texts - either folkloric or cultured or some other - issued in several musical variants. The paper is a synopsis of the third part of the volume „Pimpimparé" (Ed. Kriterion, București, 1976).

DISPOZITIV PENTRU ȚINEREA ARCUȘULUI INSTRUMENTELOR MUZICALE
CU COARDE

George Iarosevici (1910-1975)
Serafim Christescu

Invenția se referă la un dispozitiv pentru ținerea arcușului instrumentelor cu coarde și arcuș, în vederea dispunerii corecte a degetelor în timpul execuției muzicale.

După cum se știe, forma arcușului, astfel cum este folosit la instrumentele muzicale cu coarde și arcuș, nu ține cont de structura mîinii, din care cauză locul și poziția degetelor se stabilesc de persoana care execută partitura muzicală, în mod arbitrar, în funcție de priceperea acesteia. Ca urmare, poziția degetelor nu este uneori cea mai indicată, ceea ce duce la sporirea efortului muscular pentru ținerea arcușului.

Pentru remediere, se cunosc dispozitive care, fixate de talonul arcușului, îi măresc grosimea, ușurînd prin aceasta apucarea. Ele nu prezintă însă elemente care să stabilească locul de dispunere al fiecărui deget, lucru deosebit de dificil pentru instrumentiștii începători. Datorită formei inadecvate a talonului arcușului și a lipsei unor organe pentru stabilirea poziției degetelor, degetele instrumentiștilor mai slab pregătiți au tendința de lunecare, deficiență care nu poate fi compensată decît prin exerciții relativ îndelungate.

Invenția înlătură neajunsurile semnalate. Dispozitivul (vezi schița) destinat pentru violă și violă este format dintr-un talon (1), în formă de placă, fixat de o baghetă (2) a arcușului violii, de o construcție în sine cunoscută, cu ajutorul unui șurub (?). Într-un colț superior al talonului este practică o scobitură (a), care constituie locașul pentru dispunerea degetului mare. Pe fața sa opusă, talonul (1) este prevăzut cu două grupuri de orificii filetate (b și c), într-unul dintre orificiile din fiecare grupă fiind fixate, cu

ajutorul a cite un șurub, o placă de dispunere a degetului inelar (4) și o placă de dispunere a degetului mijlociu (5), în formă de semilună și identice între ele. Solidar cu șurubul (3) este dispus un colier (6), pe care este fixată o placă de dispunere a degetului mic (7). Un al doilea colier (8) este, de asemenea, solidar cu șurubul (3), servind pentru fixarea plăcii de dispunere a degetului arătător (9).

Poziția plăcilor (4 și 5) este reglabilă, prin fixarea lor într-un alt orificiu din grupa de orificii filetate din grupele b și c. În timpul execuției muzicale, degetul mare este dispus în scobitura a, iar fiecăruia dintre celelalte degete (placa 4, 5, 7 și 9) asigurându-i-se stabilitatea prinderii arcușului.

Conform unui al doilea exemplu de realizare, dispozitivul destinat pentru violoncel este format dintr-un talon (10), în formă de placă, identic cu primul talon (1), fixat pe bagheta (11) a arcușului violoncelului cu ajutorul unui alt șurub (12). Pe o față a talonului (10) este dispus într-un colț superior o altă scobitură (d), iar pe fața opusă - două grupuri de orificii (e și f), de asemenea filetate; de fiecare dintre acestea sînt fixate - cu ajutorul cite unui șurub - o placă de dispunere a degetului mijlociu (13) și o placă de dispunere a degetului arătător (14), în formă de nasture adîncit la mijloc, identice între ele. Cu ajutorul unui colier (15), identic cu celălalt colier (8), este fixată printr-un șurub (12) - și o placă de dispunere a degetului arătător (16), identică cu placa (9).

Modul de reglare și folosință a acestui dispozitiv este același ca și în cazul exemplului de realizare precedent.

Comparativ cu alte dispozitive avînd aceeași destinație, cel care formează obiectul invenției noastre prezintă avantajul de a stabili locul corect de dispunere a degetelor, potrivit particularităților fiziologice ale mîinii instrumentiștilor. El poate fi folosit pentru arcușuri de construcție obișnuită, fără a influența modul de interpretare. Din aceste cauze, dispozitivul permite învățarea rapidă a modului corect de ținere a arcușului, reducîndu-se la minimum faza de învățare a acestuia și ușurînd-o, în același timp.

(Brevet O.S.I.M. Nr.55790, 21 septembrie 1972).

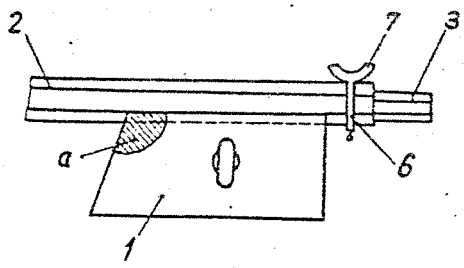


Fig. 1

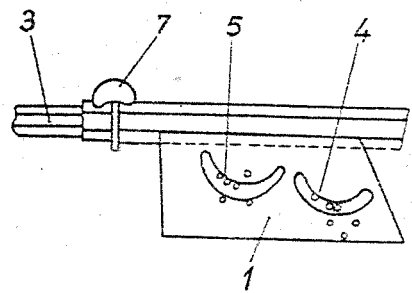


Fig. 2

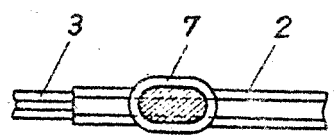


Fig. 3

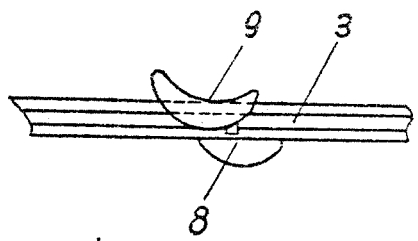


Fig. 4

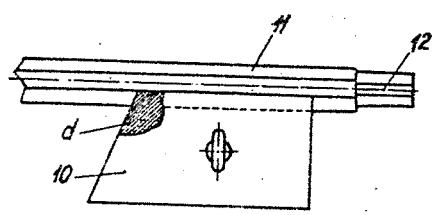


Fig. 5

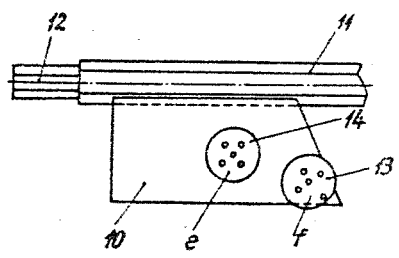


Fig. 6

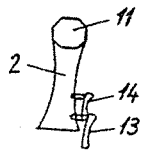


Fig. 7

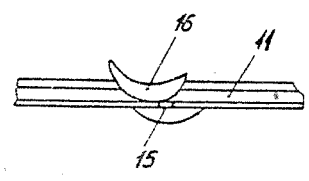


Fig. 8

Dispositif pour le maintient de l'archet des instruments
musicaux à cordes

George Iarosevici
Serafim Christescu

Résumé

L'invention se rapporte à un dispositif qui facilite la prise correcte de l'archet, visant une disposition correcte des doigts, conformément aux particularités physiologiques de la main de l'instrumentiste. Appliqué sur la baguette de l'archet, le dispositif - construit en deux variantes pour les instruments hauts et pour les graves - contient certains creux et de petites plaques en vue de la fixation de chaque doigt.

Eine Vorrichtung zum Halten des Bogens der Streichinstrumente

George Iarosevici
Serafim Christescu

Zusammenfassung

Die Erfindung bezieht sich auf eine Vorrichtung, die das korrekte Fassen des Bogens erleichtert und dem Zweck dient, die Finger während der Ausführung richtig anzusetzen, entsprechend der physiologischen Beschaffenheit der Hand des Instrumentalisten. Die Vorrichtung - in zwei Varianten, für hohe und tiefe Instrumente, gebaut - wird an den Stab des Bogens befestigt und ist mit Einkerbungen und verstellbaren Plättchen für das Ansetzen jedes einzelnen Fingers versehen.

Device for keeping the bow of the musical string instruments

George Iarosevici
Serafim Christescu

Summary

The invention refers to a device to easy the correct gripping of the bow, viewing a correct disposing of the fingers, in accordance with the physiological characteristics of the instrumentalist's hand. Applied on the wand of the bow, the device - built in two variants, for high pitched and low pitched instruments - contains certain grooves and small plates for the fixation of each finger.

Comanda nr. 3934/1979
Tirajul : 600 exemplare
Prețul : 24,00 lei

