

Ic 968/10

CONSERVATORUL DE MUZICA „G. DIMA”

LUCRARI DE  
MUZICOLOGIE

VOL. 10 - 11  
(1974 - 1975)

CONSERVATORUL  
„G. DIMA”  
BIBLIOTECA

Muz. 132.867 / 1979

INV. 1992

INVENTAR  
2011

INV. 2000

Volumul cuprinde lucrări prezentate la sesiunea științifică a cadrelor didactice de la Conservatorul de muzică „G. Dima”, din iunie 1974, precum și alte lucrări realizate în anii 1974 și 1975.

Redactori: lect. Dan Voiculescu  
asist. Mircea Bejinariu

Traducerea rezumatelor:  
asist. Petronela Cuteanu (fr.)  
Erika Fotino (germ.)  
asist. Ioana Andron (engl.)

## C U P R I N S

1. Romeo Ghircolașiu:	Muzicologia și metoda istorică . . .	11
2. Mircea Bejinariu:	Coordonate ale publicului muzical românesc contemporan . . . . .	23
3. Gheorghe Bretter:	Dilema unei definiții: conceptul de cultură de masă . . . . .	37
4. Ștefan Angi:	Antinomiile estetice ale lui Adorno în lumina rezultatelor școlii sociologice de la Frankfurt	45
5. Rodica Oana-Pop:	Primele lucrări didactice autohtone dedicate pianului în țările române . . . . .	65
6. Enea Borza:	Primul deceniu de activitate a catedrei de pian de la Conservatorul de muzică și artă dramatică din Cluj (1919-1929) . . . . .	83
7. Lucia Hângănuș-Vătășan:	Mezzo-soprana Lya Pop-Popovici - cântăreață și profesoară . . . . .	91
8. Andrei Benkő:	Din aspectele presei muzicale clujene în perioada interbelică. Principalele genuri ale presei muzicale locale . . . . .	103
9. Hans Peter Türk:	Reconstituirea Concertului pentru pian și orchestră de Paul Richter	115
10. Valentin Timaru:	O evoluție a organizărilor sonore din prima jumătate a secolului al XX-lea . . . . .	127
11. Ede Terényi:	Armonia - factor determinant al evoluției culturii muzicale europene . . . . .	145
12. Péter Vermesy:	Repercusiuni armonice ale flexiei de încheiere a monodiei medievale asupra muzicii polifonice medievale . . . . .	153

13. Dan Voiculescu:	Asupra acordului de septimă în creația lui Palestrina . . . . .	165
14. Vasile Herman:	Etape ale organizării ciclice în sonatele pentru pian de W. A. Mozart . . . . .	177
15. Constantin Rîpă:	Reflecții la „Miorița” de Paul Constantinescu . . . . .	205
16. Ioan R. Nicola:	Balada „Miorița” în Secuime . . . . .	221
17. Traian Mîrza:	Ritmul vocal acomodat pașilor din mersul ceremonios, un tip distinct al ritmicii populare românești . . . . .	245
18. Ileana Szenik:	Tipologia melodică folclorică în lumina variabilității și stabilității. Modelarea profilului în rîndul melodic . . . . .	259
19. Gheorghe Petrescu:	Elemente generale de lingvistică muzicală în folclorul bihorean. Cîntecul propriu-zis . . . . .	291
20. Voichița Tinig:	Raționalizarea procesului de memorare în studiul pianistic . . . . .	321
21. Rodica Ciurea:	Muzicoterapia - o ipostază insuficient valorificată a muzicii . . . . .	331
22. Minuca Oșanu-Pop:	Probleme ale receptării notației muzicale utilizate în repertoriul pianistic . . . . .	341
23. Nagy István:	Rolul filmului în pedagogia violii . . . . .	351
24. Serafim Christescu, Eugen Țigărea:	Un nou instrument electronic de percuție: Secofonul . . . . .	357

## S O M M A I R E

1. Romeo Ghircoiaşiu:	La musicologie et la méthode historique . . . . .	101
2. Mircea Bejinariu:	Coordonnées du public musical roumain contemporain . . . . .	203
3. Gheorghe Bretter:	Le dilemme d'une définition: le concept de culture de masse . . . . .	307
4. Ştefan Anghi:	Les antinomies esthétiques d'Adorno dans la lumière des résultats de l'école sociologique de Frankfurt . . . . .	415
5. Rodica Oana-Pop:	Les premières oeuvres didactiques autochtones dédiées au piano . . . . .	605
6. Enea Borza:	La première décennie d'activité de la chaire de piano du Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique de Cluj (1919-1929) . . . . .	803
7. Lucia Hângănuţ-Vătăşan:	Le mezzo-soprano Iya Pop-Popovici - cantatrice et professeur . . . . .	901
8. Andrei Benkő:	Aspects de la presse musicale de Cluj d'entre les deux guerres. Les principaux genres de la presse musicale locale . . . . .	1003
9. Hans Peter Türk:	La réconstitution du Concerto pour piano et orchestre de Paul Richter . . . . .	1115
10. Valentin Timaru:	Organisations sonores dans la musique de la première moitié du XX-e siècle . . . . .	1227
11. Ede Terényi:	L'harmonie - facteur déterminant de l'évolution de la culture musicale européenne . . . . .	1445

12. Péter Vermesy:	Répercussions harmoniques de la flexion de final de la monodie médiévale sur la musique polyphonique médiévale . . . . .	153
13. Dan Voiculescu:	De l'accord de septième dans la création de Palestrina . . . . .	165
14. Vasile Herman:	Étapes de l'organisation cyclique dans les sonates pour piano de Mozart . . . . .	177
15. Constantin Ripă:	Réflexion à propos de „Miorița” de Paul Constantinescu . . . . .	205
16. Ioan R. Nicola:	La ballade „Miorița” dans la région des Secui . . . . .	221
17. Traian Mîrza:	Le rythme vocal accordé aux pas de la marche cérémonieuse - un type distinct du rythme populaire roumain . . . . .	245
18. Ileana Szenik:	La typologie mélodique folklorique dans la lumière de la variabilité et de la stabilité. Le modelage du profil dans la ligne mélodique . . . . .	259
19. Gheorghe Petrescu:	Éléments généraux de linguistique musicale dans le folklore de Bihor. La chanson proprement-dite . . . . .	291
20. Voichița Tinig:	La rationalisation du procès de mémorisation dans l'étude pianistique . . . . .	321
21. Rodica Ciurea:	La thérapie musicale - une hypothèse de la musique insuffisamment valorifiée . . . . .	331
22. Ninuca Oșanu-Pop:	Problèmes posés par la réception de la notation musicale dans le répertoire pianistique . . . . .	341
23. Nagy István:	Le rôle du film dans la pédagogie du violon . . . . .	351
24. Serafim Christescu, Eugen Țigărea:	Un nouvel instrument électronique de percussion: le Sécophone . . . . .	357

I N H A L T

1. Romeo Ghircoiaşiu:	Musikologie und geschichtliche Methode . . . . .	1 1
2. Mircea Bejinariu:	Parameter des heutigen Musikpublikums . . . . .	2 3
3. Gheorghe Bretter:	Das Dilemma einer Definition: der Begriff „Massenkultur“ . . . . .	3 7
4. Ştefan Anşi:	Adornos Ästhetische Antinomien im Lichte der Ergebnisse der soziologischen Schule in Frankfurt am Main . . . . .	4 5
5. Rodica Oana-Pop:	Die ersten einheimischen dem Klavierstudium gewidmeten Schulwerke . . . . .	6 5
6. Enea Borza:	Die Tätigkeit des Lehrstuhls für Klavierunterricht im ersten Jahrzehnt des Bestehens der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Cluj (1919-1929) . . . . .	8 3
7. Lucia Hängănuş-Vătăşan:	Die Mezzo-Sopranistin Lya Pop-Popovici - Sängerin und Pädagogin . . . . .	9 1
8. Andrei Benkö:	Einige Aspekte aus der musikalischen Publizistik von Cluj in der Zwischenkriegszeit. Die bedeutendsten Formen der musikalischen Publizistik in der lokalen Presse . . . . .	10 3
9. Hans Peter Türk:	Die Rekonstruktion des Klavierkonzertes von Paul Richter . . . . .	11 5
10. Valentin Timaru:	Klangliche Organisirungen in der Musik der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts . . . . .	12 7
11. Ede Térenyi:	Die Harmonie - ein determinierender Faktor in der Entwicklung der europäischen Musikkultur . . . . .	14 5

12. Péter Vermezy:	Harmonische Auswirkungen der Schlussflexa der mittelalterlichen Monodie auf die polyphonische Musik des Mittelalters . . .	153
13. Dan Voiculescu:	Über den Septakkord in Palestrinas musikalischen Werk . . . . .	165
14. Vasile Herman:	Etappen der zyklischen Gestaltung in Mozarts Klaviersonaten . . . . .	177
15. Constantin Ripă:	Betrachtungen über „Miorița“ von Paul Constantinescu . . . . .	205
16. Ioan A. Nicola:	Die Ballade „Miorița“ („Das Mädchen“) im Gebiet der Szekler	221
17. Traian Mirza:	Der vokale, den Schritten des zeremoniellen Schreitens angepasste Rhythmus, ein besonderer Typ der rumänischen Folklorerhythmik . . . . .	245
18. Ileana Szezik:	Die melodische Typologie der Folklore - ihre Variabilität und Stabilität. Profilgestaltung der melodischen Zeile . . . . .	259
19. Gheorghe Petrescu:	Allgemeine Elemente der Musiksprache in der Folklore des Gebietes Bihor. Das Lied . . . . .	291
20. Voichița Tiniș:	Rationalisierung der Gedächtnisschulung im Bereich des Klavierstudiums . . . . .	321
21. Rodica Ciurea:	Musiktherapie - ein noch nicht voll ausgewartetes Anwendungsbereich der Musik . . . . .	331
22. Ninuca Oșanu-Pop:	Fragen der Rezeption der im Klavierrepertoire verwendeten Notenschrift . . . . .	341
23. Nagy István	Die Anwendung des Films in Geigenunterricht . . . . .	351
24. Serafim Christescu, Eugen Țigărea:	Ein neues elektronisches Schlaginstrument: das Seccophon . . . . .	357

C O N T E N T S

1. Romeo Ghircioașiu: Musicology and the historical method . . . . . 11

2. Mircea Bejinariu: Co-ordinates of the Romanian contemporary musical audience . . . 23

3. Gheorghe Bretter: The dilemma of a definition: the concept of mass culture . . . . 37

4. Ștefan Anghi: Adorno's aesthetical antinomies in the light of the results of the sociological school in Frankfurt . . . . . 45

5. Rodica Oana-Pop: The first autohtonous didactic works dedicated to the piano . . . . 65

6. Enea Borza: The first decade of activity of the piano department of the Conservatory of Music "G. Dima" from Cluj (1919-1929). . . . . 83

7. Lucia Hângănuț-Vătășan: The mezzo-soprana Lya Pop-Popovici - singer and teacher . . . . . 91

8. Andrei Benkő: From the aspects of the Cluj musical press in the interwar period. The main genres of the local musical press . . . . . 103

9. Hans Peter Türk: The reconstitution of the Concerto for piano and orchestra by Paul Richter . . . . . 115

10. Valentin Timaru: Sonorous organizations in the music of the first half of the 20-th century . . . . . 127

11. Ede Terényi: Harmony - a determining agent in the evolution of European musical culture . . . . . 145

12. Péter Vermesy:	Harmonic repercussions of the ending flexure of the medieval monody upon medieval polyphonic music . . . . .	153
13. Dan Voiculescu:	Regards concerning the seventh chord in Palestrina's creation . .	165
14. Vasile Herman:	Stages in the cyclic organization in Mozart's piano sonatas . .	177
15. Constantin Ripă:	Reflections regarding „Miorița” by Paul Constantinescu . . . . .	205
16. Ioan R. Nicola:	The ballad „Miorița” in the Szeckler's country . . . . .	221
17. Traian Mîrza:	The vocal rhythm adapted to the steps of the ceremonial pace, a distinctive type of the Romanian folk rhythmic . . . . .	245
18. Ileana Szenik:	The folkloric melodic typology in the light of variability and stability. The shaping of the profile in the melodic line . . . .	259
19. Gheorghe Petrescu:	General elements of musical linguistics in the folklore of Bihor. The unoccasional song . . . . .	291
20. Voichița Tiniș:	The rationalization in the process of memorizing in the piano study	321
21. Rodica Ciurea:	Music therapy - an insufficiently estimated hypostasis of music. . . .	331
22. Ninuca Oșanu-Pop:	Problems of receptioning musical notation used in pianistic repertoire . . . . .	341
23. Nagy István:	The part of the moving picture in the pedagogy of the violin . . . .	351
24. Serafim Christescu, Eugen Țigărea:	A new electronic percussion instrument: The Secophone . . . . .	357

## MUZICOLOGIA ȘI METODA ISTORICĂ

Romeo Ghircioașiu

Muzicologia cunoaște în epoca noastră o diversificare determinată de două principale cauze: pe de o parte este complexitatea culturii muzicale contemporane care, în întregul ei, se desfășoară în parametrii extremi - de la marea tradiție artistică a veacurilor trecute pînă la cele mai îndrăznețe poziții ale unor orientări înnoitoare recente; pe de altă parte, explozia informațională a secolului nostru determină muzicologia să-și îmbogățească în mod continuu cunoștințele despre obiectul său și să-și revizuiască mereu metodele de investigație ale acestuia.

Diferitele laturi ale fenomenului muzical au fost adoptate ca obiect al cercetării științifice de cele mai diverse discipline și încă dintr-o îndepărtată epocă. Aspectul acustic și matematic al muzicii a constituit pentru P y t h a g o r a obiect al cercetării, în sensul formulării unor principii ce au fost cuprinse în fondul de aur al tradiției muzicologice. În acest statut legat de științele exacte și naturale, muzica va fi singura artă admisă în universitățile medievale, ocupînd locul său alături de celelalte „artes liberales in quadrivium”, împreună cu geometria, aritmetica și astronomia.

Renașterea va dezvălui noi orizonturi artei muzicale și cunoașterii ei științifice. Ideea de p r o g r e s va fi de acum urmărită în știința muzicii tot așa ca în întreaga cunoaștere umană, iar o dată cu ideea de progres, dimensiunea istorică a cercetării muzicii va determina apariția primelor scrieri de istorie a acestei arte. Ele se situează în epoca luminilor. În mod cronologic se succed P r i n t z, B o n r d e l o t, H a w k i n s, M a r t i n i și P a r k e l.

Dar apariția metodelor istorice în cercetarea muzicii semnifică și apariția unei noi discipline în ansam-

blul ramurilor ce studiază arta sonoră, cea a i s t o r i e i m u z i c i i. Este un nou domeniu, o nouă categorie a cunoașterii muzicologice, ce este abordată odată cu metoda istorică: domeniul științelor socio-umane, ce se alătură științelor naturii și matematicii pentru a studia fenomenul muzical.

Totodată, adoptarea metodei istorice a condus la inevitabila constatare, hotărâtoare pentru dezvoltarea muzicologiei, potrivit căreia arta muzicală - fenomen uman și social - este în strînsă corelație cu o multitudine de fenomene ale vieții, pe care ea le reflectă prin mijloacele ce-i sînt proprii. A spus-o, în plină epocă a Enciclopediei, N. Forkel, el însuși autor atît al unui tratat de istoria muzicii, cît și al unuia din primele lexicoane muzicale. „Nu există nici o ramură a culturii spiritului nostru care să se dezvolte de o manieră cu totul independentă. Dependența și corelația tuturor forțelor reținerii și sufletului este mult mai adîncă pentru ca o atare cultură izolată să fie posibilă”.<sup>1</sup>

Dar investigarea istorică a muzicii încă din această epocă de începuturi se desfășoară paralel cu descoperirea unor culturi ce depășesc meridianele Europei occidentale și devin obiect al e t n o g r a f i e i.

Arta muzicală nu va întîrzia să devină domeniu prezent în cuprinsul noii discipline. D i m i t r i e C a n t e m i r se va impune ca un deschizător de drumuri noi, atît ca etnograf cît ca și muzicolog, prin scrierile sale Descriptio Moldaviae, Cartea științei muzicii.<sup>2</sup>

În fine, printre alte discipline socio-umane ce însușesc arta muzicală ca obiect al cercetării se numără - în aceeași epocă a luminilor - e s t e t i c a m u z i c i i. Ea va rămîne la suprafață, fiind generată în cadrul unor preocupări de psihologie (B a u m g a r t e n). J. J. R o u s s e a u încearcă, la rîndul său, o apropiere între limbile vorbite ale popoarelor și arta lor muzicală.

1. W. W i o r a, Musikwissenschaft und Universalgeschichte, în: Acta musicologica, XXXIII, 1961, p.85; vezi și M i r c e a V o i c a n a, recenzia în SCIA.

2. R. G h i r c o i a ș i u, Demètre Cantemir, éthnographe et musicien, în: Musica Antiqua, III, Acta scientifica, Bydgoszcz, 1972, p.529.

Muzica devenise, prin aceste multiple preocupări, un obiect de cercetare științifică destul de bogat pentru ca știința ei să recâștige o conștiință de sine și să se constituie în domeniul independent de investigație. Este ceea ce se va desăvârși în a doua jumătate a secolului al XIX-lea prin F r. C h r y s a n d e r și G. A d l e r.

Și dacă pozitivismul îl determină pe G. Adler să apeleze în cunoașterea muzicologică la metodele științelor naturii, el a adoptat încă mai profund acea orientare care impusese perspectiva istorică pe primul plan al cunoașterii științifice: principiile expuse de H e g e l în Filozofia istoriei, evoluționismul lui D a r w i n și S p e n c e r vor impune pe primul plan al cercetării muzicologice gândirea istorică. Într-adevăr, ceea ce dă o pondere caracteristică gândirii istorice în sistemul său, este afirmația sa că grupul sistematic al ramurilor muzicologiei (teoria, estetica, disciplinele pedagogice și etnografia muzicală) se întemeiază pe cel al cercetării istorice.<sup>3</sup> Exprimat de către G. Adler în mod empiric, acest aspect poate fi justificat pe o teză proprie filozofiei germane a epocii. F r. E n g e l s vedea în corelația i s t o r i c u l u i și l o g i c u l u i un demers cognitiv, ce urmează dialectica p a r t i c u l a r u l u i și g e n e r a l u l u i.<sup>4</sup>

Față de regresul preocupărilor istorice în unele orientări din știința secolului al XX-lea, vom încerca să analizăm în cele ce urmează câteva aspecte ale locului metodei istorice în statutul actual al muzicologiei.

În primul rând, amintim un aspect care rezultă din însăși istoria disciplinei și din constituirea ei ca știință: caracterul ei i n t e r d i s c i p l i n a r, prin chiar natura obiectului cercetat și a metodelor adoptate. Este un aspect care a obligat cercetarea științifică, epistemologia ei, încă din momentul constituirii, la un sistem al ramurilor.

În al doilea rând, deși cercetarea istorică în evoluția dis-

3. G. A d l e r, Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, în: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, I, 1885, p.11.

4. I. F l o r e a, Dialectica logicului și istoricului în cunoașterea socială, București, 1970, p.43 și urm.

ciplinei, o dată cu metoda ei, apare relativ târziu, remarcăm faptul că încă din momentul constituirii muzicologiei, interdisciplinaritatea asigură istoriei un rol preponderent.

În stadiul ei actual, muzicologia este departe de a renunța la structura interdisciplinară. Dimpotrivă, ea adoptă treptat noi discipline apărute la orizontul cunoașterii științifice. Unele, ca sociologia muzicii, au cucerit drept de cetate, altele așteaptă să fie cuprinse în sistem. Printre acestea, semiotica și semantica muzicală, adoptate chiar în unele mari universități, lingvistica muzicală și cibernetica etc.

Noile ramuri apărute caută să se integreze organic în sistemul interdisciplinar inițial, cu atât mai mult cu cât disciplinele muzicologice își împrumută reciproc fie documente ale cunoașterii obiectului, fie metodele de investigație.

Statutul actual al istoriei muzicii în cadrul muzicologiei este dezbătut în același context al interdisciplinarității. Pluralitatea se manifestă încă la nivelul concepțiilor diverse asupra metodei istorice. Literatura de specialitate are în vedere trei concepții tradiționale asupra metodologiei adoptate de istoria muzicii:

1. metoda formal-analitică
2. metoda ermeneutică
3. metoda documentar-filologică.

Dacă prima urmărește analiza formei, a construcției structurii (piesa muzicală privită ca un stadiu al evoluției), cea de-a doua caută să releve conținutul de viață al acesteia. Ultima, filologică, reflectă originea preocupărilor de istorie muzicală, mai cu seamă în universitățile germane din secolul trecut. Vechile documente muzicale erau totodată mărturii de veche limbă și literatură. Cei ce le descifrau analizau latura muzicală a documentului în baza metodelor filologice.

Metoda istorică își va menține locul favorizat ce i s-a asigurat atât prin tradiția științifică și universitară, cât și prin semnificația ei gnoseologică deosebită, chiar dacă împrumutul continuu de obiecte și metode va acorda succesiv altor discipline poziții de prim plan. Se vorbește în acest sens despre o sinteză a metodelor, respectiv pluralismul metodelor, sau

chiar de un pluralism epistemologic.<sup>5</sup>

Față de această coroborare a unor concepții și tehnici diverse, legate de metoda istorică, despre un pluralism al metodelor se poate vorbi încă mai îndreptățit la nivelul superior al muzicologiei ca sistem organizat de discipline.

În acest sens, avem în vedere sistemul care organizează muzicologia în trei mari domenii, sistem asupra căruia majoritatea autorilor sînt de acord: 1. i s t o r i c; 2. s i s t e m a t i c; 3. e t n o m u z i c o l o g i c. La acest nivel, pluralismul metodelor se manifestă în primul rînd în sensul aplicării acestora concomitent oricărui fenomen muzical ce urmează a fi cercetat.<sup>6</sup>

La un nivel inferior, în interiorul acestor trei domenii ale sistemului, pluralismul metodelor se manifestă atît prin colaborări bilaterale, cît și prin relații multi-disciplinare. În toate aceste corelații constatăm un loc central ocupat de istoria muzicii și metodele ei față de metodele altor discipline ce îi oferă colaborarea. Cîteva teme dezbătute la ultimarele congrese internaționale de muzicologie, ca cele din New-York (1961), Ljubljana (1967), Copenhaga (1972) sînt elocvente în acest sens: aplicarea metodelor sociale în istoria muzicii, contribuția etnomuzicologiei în muzicologia istorică, psihologia și semnificația ei pentru istoria muzicii etc.

O corelație semnificativă pentru statutul actual al metodei istorice în muzicologie ni se pare cea dintre istoria muzicii, estetica muzicală și sociologia muzicii. Tradiția pozitivistă a muzicologiei determinase o incompatibilitate a metodelor istoriei și esteticii.<sup>7</sup> Istoria muzicii adopta în această concepție operele de artă ca obiect de studiu în baza judecăților de valoare pe care le-o acorda estetica. Rezulta o discon-

5. F r. B l u m e, Historische Musikforschung in der Gegenwart, în: Acta musicologica, XI, 1968/I, p.16; vezi și A c h t i m M i h u, ABC-ul investigației sociologice, Cluj, 1971, p.1.

6. R. G h i r c o i a ș i u, Clasificarea științelor muzicale și unele probleme de obiect și metodă, în: Lucrări de muzicologie, vol.8-9, p.11.

7. C. D a h l h a u s, Was ist und wozu studiert man Musikgeschichte, în: Neue Zeitschrift für Musik, 1974, nr.2, p. 74.

tinuitate a faptelor istoriei, ce nu putea fi rezolvată prin mijlocirea esteticii, știință sistematică în concepția pozitivistă. Continuitatea istoriei muzicii nu putea fi realizată prin apelul la opera de artă ca dat imuabil, fixat o dată pentru totdeauna în forma creată de compozitor. Și nici istoria formelor și stilurilor privite în aceeași concepție, ca o biologie genetică a muzicii, nu o putea face.

Noi concepții, noi laturi și noi aspecte ale fenomenului muzical vor fi în măsură să depășească acest impas al muzicologiei.

În lumina concepțiilor ce deschid orizonturi noi cercetării, estetica rămâne fidelă istoriei muzicii. Situată pe poziții psihologice, gândirea estetică a lui Petre Andrei, de pildă, acordă dimensiunii istorice un rol important: „Cercetarea valorii estetice poate fi făcută din punct de vedere al evoluției intuiției estetice și al diferitelor moduri de a concepe frumosul, atât în trecut cât și în prezent”<sup>8</sup>. Alături de acest sens istoric, punctul de vedere „psihologic” al studiului valorii estetice și cel „critic-normativ”, enunțate de eminentul filozof, pot completa perspectiva diacronică a artei. Idealul estetic despre care vorbește Petre Andrei în legătură cu criteriul critic-normativ poate constitui la rândul său unul din acei factori care dinamizează creația artistică a oamenilor.<sup>9</sup> Implicit, el organizează epistemologic continuitatea istorică a fenomenelor muzicale, care, altfel, în lipsa acestui ideal, ar părea izolate unele de altele. E un ideal care trebuie înțeles în condițiile societății respective, acest punct de vedere fiind propriu concepției estetice a filozofului român - de altfel un eminent sociolog. În fine, intuiția estetică despre care vorbea el ne conduce înspre o categorie care a dezvoltat noi orizonturi muzicologiei: recepția muzicii. Aceasta reprezintă unul din cele trei momente funciare ontologice ale fenomenului muzical: creația - interpretarea - perceperea, respectiv recepția de către public.

Ramura care a adoptat-o în primul rând a fost sociologia muzicii. Publicul receptor al artei devine astfel principalul

8. P. Andrei, *Filozofia valcii*, București, 1945, p. 204.

9. Ibid., p. 211.

obiect al cercetării sociologice.<sup>10</sup> În aceste prime momente, istoria muzicii părea a rămâne la studiul creației muzicale, al obiectului de artă, cu tot pericolul pozitivist al orientării. În scurtă vreme, însă, s-a modificat necesitatea unui schimb reciproc al obiectului și metodelor de cercetare. O sociologie a creației muzicale și o istorie a recepției muzicale au început să se impună pe primul plan. Recepția muzicii a ajuns să constituie o adevărată modă în context mondial, reflectată prin numeroase studii, dizertații sau chiar cursuri universitare.

Sociologia muzicii, adoptând recepția din diferitele perioade ale evoluției artistice, vine în întâmpinarea cercetării istorice cu justificarea valorii și semnificației sociale a fenomenelor de artă. Și dacă estetica tradițională nu acorda valoarea tuturor faptelor muzicale pentru că nu toate reprezintă o adevărată artă, în schimb, sociologia adoptă în analiza sa toate fenomenele muzicale majore sau minore, pentru că toate pot reflecta un fragment cât de modest din viața societății. Această direcție a colaborării, axată pe recepția muzicală, marca tendința spre o istorie muzicală fără mari maestri, fără capodopere (pentru a parafraza o expresie a lui R e n é W e l l e k), sau, cel puțin, spre o istorie în care e cuprinsă multitudinea infimitezimală a tuturor faptelor muzicale. Ea avea să cuprindă în obiectul său și categoriile inferioare ale valorilor estetice definibile prin noțiunile de diletantism, kitsch etc., ceea ce secolul al XIX-lea cunoscuse ca „muzică de salon”. Este evidentă valoarea socială a acestor categorii muzicale situate în subsolul ierarhiei valorilor estetice. Vorbind despre muzica de salon, un eminent romancier, M a r c e l P r o u s t, bun cunoscător al societății timpului, spunea: „Inexistentă pentru istoria artei, rolul ei a fost imens în istoria sentimentală a societăților”.

Sociologia recepției muzicale aduce pe prim plan noțiunea de l i m b a j m u z i c a l. De gradul de înțelegere și circulația limbajului unei opere în societatea dată depinde măsura în care publicul recepționează adecvat opera muzicală. Supus metodei istorice a cercetării, limbajul muzical este în mă-

<sup>10</sup> G. M e y e r, Musiksoziologische Fragestellungen. In Beiträge zur Musikwissenschaft, 1961, nr. 4, p. 311.

sură să dea o istorie a muzicii în care, o dată mai mult, s-ar evita discontinuitatea despre care vorbeam. Totodată, și istoria limbajului muzical ar deveni o istorie în care capodoperele sînt prezente alături de o artă care, deși minoră, reflectă circulația în mediul social respectiv al unui anumit idiom sonor. De asemenea, pentru a înțelege semnificația istorică, socială și estetică a marilor maeștri, este necesară cunoașterea epocilor de tranziție care dezvăluie fenomene complexe, în măsură să explice sursele, influențele, evoluția limbajului muzical.

Arta contemporană poate deveni ea însăși obiect de studiu al limbajului artistic supus metodei istorice de cercetare. O paralelă cu literatura relevă un fenomen semnificativ în acest sens, și anume: arta clasică, în sensul larg al termenului, domină în sălile noastre de concerte sau în imprimările pe disc, în timp ce arta contemporană intră în sfera de interes a unui public restrîns de inițiați sau specialiști. În schimb, în viața literară, asistăm la un fenomen invers: marele public e interesat în arta contemporană, urmărită prin noile apariții din vitrinele librăriilor, iar operele clasice sînt lăsate pe seama specialiștilor filologi sau istorici. O ipoteză legată de istoria limbajelor e propusă pentru explicarea acestui fenomen: evoluția, poate mai lentă, a limbajului muzical - care determină o însușire mai tîrzie de către public față de evoluția limbajului literar, aproape identic cu limbajul comun, deci mai ușor accesibil publicului iubitor de artă. Desigur că nu poate fi vorba decît de una din ipoteze - și încă eliptic formulată -, alături de altele, menite să explice diverse deosebiri în forma, materialul și conținutul literaturii și muzicii.

În epoca noastră, interdisciplinaritatea muzicologiei este afirmată prin intermediul unor concepții gnoseologice și epistemologice a căror consecvență științifică asigură metodei istorice o amplă aplicabilitate și o accentuată eficiență creatoare. Este crearea unor noi ramuri, ce au ajuns să cucerească o anumită actualitate: istoria socială a muzicii se numără printre acestea, alături de o estetică socială a muzicii (J a c q u e s C h a i l l e y)<sup>11</sup>. Fără aplicarea metodei istorice și a facto-

<sup>11</sup>G. B r e l e t, Philosophie et esthetique musicale, în: J. C h a i l l e y, Précis de musicologie, Paris, 1958, p.409.

rului axiologic în sociologie, nu s-ar fi putut ajunge la aceste momente avansate ale evoluției științei.

La rîndul lor, disciplinele sistematice, prin demersul lor structural sincronic, continuă să fie considerate ca puncte de sprijin ale celor istorice, ca unele ce furnizează materialul teoretic al acestora. Ele opresc doar pentru cîteva momente în loc istoria, dacă putem relua o idee a lui J e a n P a u l S a r t r e, pentru a se situa apoi în alinierea paralelă cu cele istorice.

Etnologia muzicală, disciplină sistematică odinioară, devine - în gîndirea unor autori contemporani - disciplină istorică. E un punct de vedere adoptat și de muzicologia poloneză sau sovietică, analog cu concepția prezentă în istoria noastră literară și muzicală. În scrierile de această natură ale muzicologilor români (G. B r e a z u l, Z. V a n c e a, R. G h i r c o i a ș i u, P. B r â n c u ș i, O. L. C o s m a etc., redactate în această ordine cronologică), epocile anterioare culturii moderne sînt ilustrate în mod eficient prin documentele de sursă folclorică.

Depășind și biruind impasul epistemologic ce amenință astăzi muzicologia europeană printr-un neopozitivism acerb, aspru combătut de înșiși marii muzicologi apuseni<sup>12</sup>, știința muzicală marxistă se impune pe plan mondial prin valorile multiple cuprinse organic într-o viziune științifică unitară. Ea se afirmă astfel cu hotărîre printre ramurile de frunte ale cunoașterii omului și societății, a culturii și vieții spirituale.

### La musicologie et la méthode historique

Romeo Ghircoiașiu

#### Résumé

Les premiers travaux d'histoire de la musique écrits par Frinš, Bowdelot, Hawkins, Martini, Forkel à l'époque des lumières contribueront au développement des disciplines socio-humanistes de la musicologie. Aux côtés de l'histoire vont

s'imposer donc des contributions d'éthnographie (D.Cantemir) ou d'esthétique (Baumgarten). Dès le moment de sa constitution en tant que science (1885), la musicologie apparaît comme un système interdisciplinaire, où l'histoire de la musique est le fondement des disciplines systématiques.

Au XX-e siècle, la recherche interdisciplinaire se fait sentir aussi bien dans l'étude de l'objet de la musicologie qu'au niveau des méthodes par le pluralisme ou par la synthèse de ces disciplines. La collaboration entre l'histoire, l'esthétique et la sociologie se manifeste par l'étude de la réception de la musique ou par celle du langage musical. Dépassant le positivisme et le néopositivisme, la musicologie contemporaine tend vers l'étude comprehensive du phénomène musical.

### Musikologie und geschichtliche Methode

Romeo Ghircioașiu

#### Zusammenfassung

Die ersten musikgeschichtlichen Abhandlungen von Printz, Bourdelot, Hawkins, Martini, Forkel im Zeitalter der Aufklärung haben zur Entwicklung der gesellschaftlich-humanistischen Disziplinen der Musikwissenschaft beigetragen. Neben der Geschichte behaupteten sich Beiträge über Ethnographie (D.Cantemir) oder Ästhetik (Baumgarten). Bereits seit ihrer Begründung als Wissenschaft (1885) erscheint die Musikwissenschaft als ein interdisziplinäres System in welchem die Musikgeschichte die Basis der systematischen Disziplinen darstellt.

Im XX. Jahrhundert äussert sich die interdisziplinäre Forschung sowohl im Studium des musikwissenschaftlichen Gegenstandes als auch auf dem Gebiet der Methoden durch deren Pluralismus oder Synthese. Das Zusammenwirken von Geschichte, Ästhetik und Gesellschaftswissenschaft äussert sich im Studium der Musikrezeption oder der Musiksprache. Über den Positivismus und Neopositivismus hinaus strebt die zeitgenössische Musikwissenschaft das verstehende Studium der musikalischen Phänomenologie an.

### Musicology and the historical method

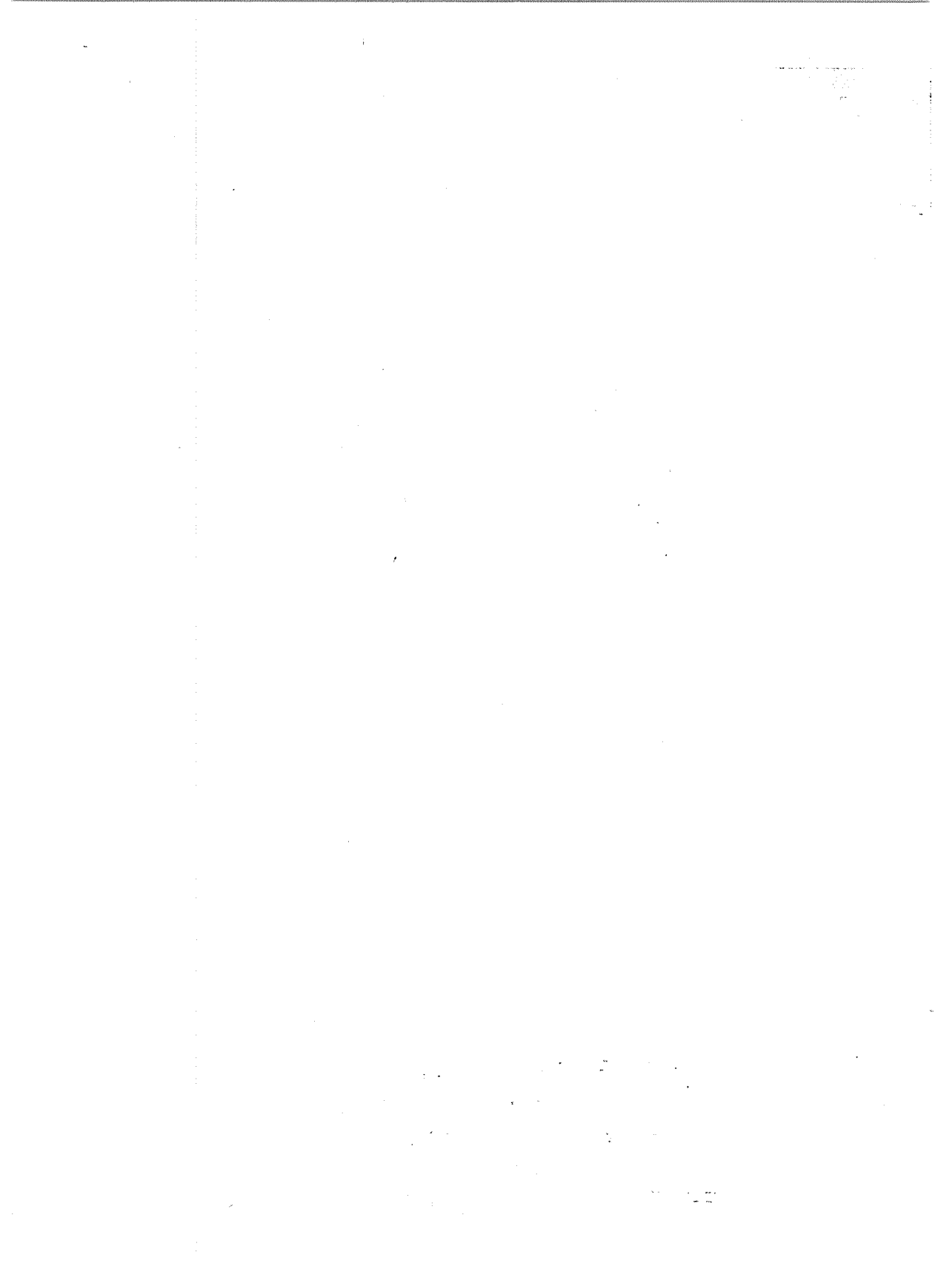
Romeo Ghircioașiu

#### Summary

The first works of the history of music written by Printz, Bourdelot, Hawkins, Martini, Forkel in the Enlightenment epoch, will contribute to the development of the socio-humanistic disciplines of musicology. Thus, together with history contributions of ethnography (D.Cantemir) or aesthetics (Baumgarten) will assert themselves. Ever since the moment of musicology

constituting itself as a science (1885), it appears as an interdisciplinary system, in which the history of music is the basis of the systematic disciplines.

In the 20-th century, the interdisciplinary research manifests itself both in the study of the object of musicology as well as at the level of the methods, through their pluralism or synthesis. The collaboration between history, aesthetics and sociology manifest through the study of music reception or that one of the musical language. Surpassing positivism and neopositivism, contemporary musicology tends towards the comprehensive study of the musical phenomenon.



Mircea Bejinariu

În condițiile înfloririi fără precedent a vieții muzicale și, în general, a celei cultural-spirituale, la care participăm în anii noștri, muzicologia devine o știință tot mai importantă. Ea propune studierea artei prin știință, a artei prin om și - de ce nu? - a omului prin artă. În această din urmă orientare vedem superioritatea muzicologiei și a altor discipline umaniste față de mulțimea științelor care, în dezvoltarea lor, ne propun o perspectivă a dezumanizării naturii, vieții și chiar a artei.

Lucrarea de față tratează aspecte ale publicului muzical românesc de după Eliberare, insistând asupra trăsăturilor și categoriilor sale și lăsând la o parte probleme ca: gustul și educația muzicală, aspectele metodologice, istoricul și etapele studierii publicului ș.a., care ar pretinde dimensiuni mai ample.

(Relațiile ce se pot stabili între muzică, pe de o parte, și om sau colectivitate, pe de alta, sînt diverse și complexe. Un singur exemplu: s-a spus că „opera de artă (...) se poate adresa direct doar conștiinței individuale a publicului, și abia prin aceasta, conștiinței lui sociale”<sup>1</sup>. Se impune deci necesitatea cultivării interioare, alături de cea „exterioară” (școală, mediu etc.), pentru a avea un public receptiv, instruit.

Ce este însă publicul? În accepțiunea noastră, publicul muzical este constituit din totalitatea persoanelor neprofesioniste care ia contact, sub o formă sau alta, cu o operă muzicală. Profesioniștii nu fac parte din public decît ca persoane, pentru că, pe de o parte, numărul lor este restrîns și, pe de alta, pregătirea și scopurile urmărite diferă față de melomani.

---

1. A. Rădulescu, Rîde Aristofan, plînge Horațiu, Ed. Albatros, București, 1971, p. 174.

Desigur, tindem spre o apropiere cât mai reciproc avantajoasă între profesioniști și public, fenomen a cărui evoluție o saluțăm cu bucurie la noi în țară.

Ceea ce deosebește publicul muzical de alte categorii de public, cu care se poate interfera sau nu, este caracterul voluntar, intenționat și starea de spirit austeră care caracterizează pe melomani<sup>2</sup>. De asemenea, „trebuie să fie vorba de oameni sensibili, care formează un colectiv și reacționează ca un colectiv”<sup>3</sup>.

Ipostazele în care poate avea loc contactul cu opera muzicală pot fi diferite: concert, audiție - individuală ori colectivă, pe viu sau printr-un aparat -, citirea partiturii, citirea la pian, execuția instrumentală sau vocală (individuală, colectivă). Condițiile în care se ascultă pot diferi în funcție de: venitul bănesc, locuință, aparate și instrumente, sex, mediu de viață, deprinderi de loisir, vîrstă, ocupație, nivel de instruire, programul zilnic, dispoziție psiho-fizică ș.a.m.d. Cercetătorii ai publicului muzical de concert au stabilit o serie impresionantă de factori care influențează ascultătorul, începînd cu locul pe care stă și terminînd cu prețurile de intrare.<sup>4</sup> Aceste ipostaze, condiții și factori determină caracteristicile, psihologia și categoriile publicului muzical, probleme pe care le vom trata în decursul lucrării.

Publicul muzical de astăzi prezintă aspecte specifice, noi. Am considerat necesar să ne oprim la trei dintre acestea. Astăzi, arată un colaborator al Enciclopediei „Roland Manuel”, muzica „nu servește la nimic”, dar în schimb „costă foarte scump”<sup>5</sup>. Apreciînd spiritul tipic francez al observației, o vom completa, menționînd că, într-adevăr, funcționalitatea muzicii s-a restrîns în raport cu trecutul, sau, ca să fim optimiști, se trans-

2. P. B e n t o i u, Deschideri spre lumea muzicii, Ed. Eminescu, București, 1973, pp.107-108.

3. W. F u r t w a n g l e r, Muzicianul și publicul său, în: Probleme de muzică, Ed. Academiei, București, nr.2/1950, p.40.

4. H. W. K u l e n k a m p f f, Die Mission des Zuhörers, în: Neue Zeitschrift für Musik, Ed. Schott, Mainz, nr.4/1961, p.130.

5. x x x Histoire de la musique (Roland Manuel), Ed. Pléiade, Paris, 1963, vol.II, p.129.

formă rapid în ansamblul complex de fenomene ce definesc societatea și spiritualitatea de azi. A doua întrebare o sugerează comparația trecut-prezent făcută de H. B n g e l. Autorul arată că, dacă în trecut muzica avea un caracter eminent social, astăzi ea are un caracter de „reprezentare”<sup>6</sup>. Desigur, generalizarea, ca orice generalizare, este doar în linii mari valabilă. Referitor la caracterul de „reprezentare” al muzicii de azi, noi vedem în aceasta una din cauzele preferinței contemporanilor noștri față de genuri în general exterioare, pentru concert (=reprezentare), spectacol, virtuozitate, „poză” etc. și este, repetăm, doar una din cauze. A treia problemă este mai complexă și depinde în primul rând de mediu, în toate accepțiunile sale. Ideea, valabilă și pentru muzică, este următoarea: „Astăzi, după A d o r n o, toți vorbesc de «consum», de consumul artei și al degradării contemporane și inevitabile a mesajului”<sup>7</sup>. Soluționarea acestei chestiuni o vedem, deocamdată, cel puțin, dificilă și de durată.

Revenind la problemele generale ale publicului, considerăm necesar să menționăm dintre caracteristicile sale următoarele: nu este omogen, se află în continuă dezvoltare, devine din ce în ce mai numeros, este intercondiționat pe de o parte față de muzică, pe de alta față de întregul sistem socio-cultural. Dintre aceste însușiri ne vom referi la prima, ca ordine și ca importanță, cea denumită unanima „stratificare”.

M i r c e a V o i c a n a arată că „acest public general este constituit (...) dintr-o multitudine de «publicuri» concrete, cu sfere mai mult sau mai puțin întinse, dar adesea înlănțuite, parțial suprapuse, întrepătrunse. Dacă urmărim structurile și stratificările ce se produc în rândurile publicului în funcție de genul muzicii ascultate, vom constata că în realitățile noastre actuale și procedînd de la mare spre restrîns, există un foarte larg public de muzică populară (I) și unul aproape

6. H. B n g e l, *Sociologie der Musik*, în: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. III, Ed. Bärenreiter, Kassel-Basel-London-New York, 1965, col. 963.

7. G. A r g a n, *Mederea și evoluția artei moderne*, Ed. Meridiana, București, 1970, p. 230.

tot atât de larg de muzică distractivă (II), un public al muzicii de dans (III) (...) și unul al muzicii de mase (IV), există publicul muzicii și teatrului de estradă (V), ca și publicul operetei (VI), publicul operei (VII) și publicul simfoniceleor (VIII) spre a încheia cu publicul muzicii de cameră (IX). (...)

Dar clasificarea după genul muzicii este numai una din clasificările posibile. Ea ar putea fi înlocuită sau combinată cu cea după locul receptării: există un public care ascultă muzica în casă; altul care se deplasează în sala de concert, și altul care nu devine consumator de muzică decât în mediu public: loc de muncă, local de petrecere sau de alimentație etc. (...) O altă distincție se poate face între publicul interesat să asculte anumite opere muzicale și publicul unui anumit interpret sau colectiv de interpretare. (...)

Este de reținut că oricare clasificare am adopta, nici una din categoriile de public la care ne-am referit nu are limite precise, mobilitatea publicului înregistrându-se oscilant între diverse genuri, epoci și curente și chiar între diverse valori. Este o adevărată pluri-valență a ascultătorului, care poate fi, concomitent sau succesiv, interesat în receptarea și a muzicii simfonice și a celei de dans, sau totodată a celei de operă, a celei distractive sau de mase etc. Există totuși și o categorie de ascultători foarte restrânsă, constituită din cei care pot prețui în egală măsură muzica de valoare propusă fiecăreia dintre aceste colectivități structurate după genul muzicii, locul audierii, mijlocul receptării etc.<sup>8</sup>.

Desigur, există și alte criterii de clasificare a publicului. Un exemplu - clasificarea după sex; astfel, femeile se interesează în general mai mult de carte, de spectacol și de muzică decât bărbații, observația părîndu-ni-se importantă.

Δ O altă clasificare posibilă, după patru criterii, este propusă de H.Engel, și anume, o categorisire a ascultătorilor după: a) genuri și epoci; b) după educație; c) după poziție socială;

---

8.M.V o i c a n a, Spre o sociologie a muzicii, în: Viitorul social, Ed.Academiei, București, nr.2/1972, pp.614-618.

d) după vîrstă<sup>9</sup>. Este, însă, valabilă și aici observația că limitele nu sînt precise.

În ceea ce ne privește, mai propunem două criterii de clasificare. Primul se referă la raportul modă - valoare - public. Întrucît subiectul ar putea umple paginile unui întreg volum, vom observa doar că diferitele „tipuri” de valoare (tehnică, expresivă, de conținut, de noutate) își au, în linii mari, „publicurile” și durata lor diferite. A doua categorisire a noastră cuprinde: 1) amatorii (primii ca importanță, fiindcă se apropie și se interferează cu profesioniștii); 2) ascultătorii (primii ca întindere, varietate, mobilitate); 3) persoane „informate” muzical, dar nu ascultători: anumiți elevi, cititori de muzicologie sau de periodice specializate ori generale, cei cu o cultură prea generală și, în sfîrșit, 4) „afonii” - oameni care nu ascultă muzică sau sînt chiar ostili ei. Am făcut această delimitare și am considerat necesar să o prezentăm, pentru că între clasele ei nu au loc interferențe și nu se manifestă mobilitate, ca la alte clasificări.

O clasificare oarecum „binară” ne propune Jacqueline de Clercq, care constată: „concertul este preferat altor <média> din cauza plenitudinii sonore pe care o oferă”<sup>10</sup>. Fenomenul este determinat în bună parte de factorii care ilustrează funcțiunea de comunicare socială a muzicii. Or, muzica are și o funcție mai intimă sau chiar de monolog - dacă considerăm o identificare totală cu mesajul primit. Această separare în două, de natură psiho-socială, o considerăm justă dar transformabilă în lumina evoluției „consumului” muzical-cultural.

Wilhelm Furtwängler găsește trei categorii: „În primul rînd acela pe care îl numeam pînă acum <promotorul artei noi> și căruia îi voi spune volitional; apoi acela care privește lucrurile mai în adîncime și care se află deasupra contradicțiilor - pe acesta îl voi numi cunoscător; în sfîrșit, acela care percepe muzica absolut senin, ca un sentiment clar și căruia îi voi spune gensibil. (...) Desigur, rareori

<sup>9</sup>H. Engel, op.cit., loc.cit.

<sup>10</sup>J. de Clercq, Le public des concerts à Bruxelles, în: International review of the aesthetics and sociology of music, Institute of Musicology, Zagreb, nr.1/1972, p.34.

întâlnești în formă pură aceste trei tipuri. În realitate întâlnim de cele mai multe ori tipuri mixte<sup>11</sup>.

În fine, mai recent, A.M o l e s distinge „ascultătorii izolați în trei categorii, în funcție de distanța lor față de aparatul de radio”<sup>12</sup>. Autorul distinge trei tipuri de ascultare (s.n.) la radio. Primul tip îl reprezintă ascultarea selectivă, când „atenția ascultătorului - în afară de ocupația secundară - este acaparată de muzică. Aceasta este situația ideală”<sup>13</sup>. Al doilea tip de ascultare este „cea de ambianță”, în cadrul căruia ascultătorul „absoarbe (?) în mod pasiv acest mesaj”<sup>14</sup>. Al treilea tip de ascultător este cel „selectiv”, care „învârtește butonul căutînd ceva care să-i rețină atenția”<sup>15</sup>. Cu ultimele criterii de clasificare am pătruns de fapt în marea problematică a psihologiei publicului muzical, temă din care vom mai menționa cîteva repere de discuție.

Intr-un articol din Sciences de l'art, Moles arată că, în privința consumului de artă, problema devine din calitativă, cantitativă. Societatea consumă noutate, dar această noțiune e supusă în permanență uzurii. Problema noutății se pune și în privința descoperirii lucrurilor uitate, care, astfel, primesc titlul de „noutate”. Noi considerăm că problema nu este nouă în esență, ci doar prin dimensiunile și formele pe care le capătă (de exemplu, Renașterea, ca epocă, sau alte „renașteri”, ca tendințe). În acest sens, atenția constantă și crescîndă pe care o acordă o bună parte a publicului nostru muzical operelor preclasice credem că nu este un fenomen superficial, ci, în egală măsură, rezultatul educației, al „căutării noului”, precum și al interesului alimentat de o informare multilaterală.

Referitor la un alt aspect al psihosociologiei publicului

11.W.F u r t w ä n g l e r, op. cit., p.47.

12.A.M o l e s, Sociodinamica culturii, Ed.științifică, București, 1974, p.162.

13.Ibidem.

14.Idem, ibidem.

15.Idem, p.164.

- de fapt un ideal, și anume acela al unui public cât mai cultivat -, cu cât publicul e mai specializat și mai instruit, cu atât actul receptării se exercită la nivelul superior, de „creație”, și „cu atât scade importanța «condiționării», crescând în schimb ponderea opțiunii libere, a selecției între diverse alternative”<sup>16</sup>.

✓ Citasem anterior pe W.Furtwängler, care arată că publicul trebuie să fie format din „oameni sensibili, care formează un colectiv și reacționează ca un colectiv”. Același autor constată cât de „greșite, chiar stupide” pot fi părerile unor indivizi izolați și cât de „consecventă” și „inteligentă” este comportarea aceluiași public luat în totalitatea lui.<sup>17</sup> Acceptând integral observațiile marelui artist, nu vom putea fi, în consecință, de acord cu aprecierea făcută de A.Moles privind publicul: „mai mult sau mai puțin larg și mai ales impersonal”<sup>18</sup>. Publicul nu este impersonal decât sub aspect cantitativ, exterior, și nu sub raportul trăirii estetice, individuale și colectivă în egală măsură. Mai mult chiar, arată Heine B e c k e r, cu cât numărul ascultărilor este mai mare, cu atât judecata publicului este de durată (și, deducem, de profunzime - n.n.) mai mare și de obiectivitate mai accentuată<sup>19</sup>. Una din trăsăturile noului ascultător este profunda sa reflexivitate, caracteristică determinată de viața tot mai rațională a lumii civilizate. Această „raționalizare” a vieții a determinat însă și căutarea opusului, a trăirii directe, simultan personală și colectivă, extatică și adoratoare uneori (ne referim în special la muzica ușoară).

În aceste condiții, ne întrebăm unde este publicul de mijloc, echilibrat, constant, cu o tradiție modernă solidă, public care realizează și în percepție sinteza senzorial-afectiv-intelectual, caracteristică operei muzicale? Desigur, avem cu

16. x x x „De gustibus disputandum”, Ed.Academiei, București, 1972, pp.95-96.

17.W.F u r t w ä n g l e r, op.cit., p.40.

18.A.M o l e s, op. cit., p.121.

19.H.B e c k e r, Komponist und Mitwelt, în: Musica, Ed.Bärenreiter, Kassel, nr.1/1969, p.4.

toții încredere în exigența și bunul simț al publicului, căci dacă noutatea prea neobișnuită a exprimării poate uneori ține temporar la distanță pe ascultător, platitudinea, simplismul și stingăcia îl îndepărtează în mod iremediabil.

Muzica, începînd cu Orfeu și chiar mai înainte, a însoțit din totdeauna viața acestor meleaguri. La început, toți oamenii erau egali. Egali în fața lui Zamolxe - sau a cui? -, egali în fața legilor, în fața muzicii. A urmat diferențierea în „publicuri” dar nu în concepția de astăzi, pentru că la noi, balada, de exemplu, „se zicea” și la curțile domnilor, și la cele boierești, în târguri și în mediile sătești, deci era un element unificator, caracter pe care muzica din țara noastră și l-a păstrat în general și, în zilele culturii noi și a mass-media, și-l recapătă. Dar, totodată, au apărut în decursul veacurilor genuri cum ar fi cîntecele sclavilor, cîntecele de haiducie, cîntecele revoluționare, care au servit, în general, unei singure clase sau pături în lupta sa pentru dreptate și afirmare socială. Aceste genuri au avut și și-au păstrat mereu vigoarea și eficiența.

Publicul genurilor populare a fost întotdeauna foarte amplu și stabil. El este baza formării publicului nou (ne referim la generațiile mature și vîrstnice). Publicul muzicii culte a fost însă pînă în 1944 „prea restrîns, prea mărunt și adeseori prea lipsit de interes”<sup>20</sup>. Domeniile preferate, populare, au fost deci, în funcție de cauze social-istorice: folclorul (rural, urban, muncitoresc), genul coral, genul muzical-dramatic, divertismentul.

Una din tendințele publicului contemporan - și nu numai contemporan, ci începînd din secolul al XIX-lea - este snobismul, aspect pe care cercetătorul polonez T. P a w l o w s k i îl califică drept „uriaș”<sup>21</sup>. Fenomenul este restrîns la noi, totuși atragem atenția asupra pericolului pe care difuzarea și consumul prin mass-media l-ar reprezenta, prin superficialitatea sau incultura unora - virtual, a multora - dintre difuzorii sau consu-

20. G. B r e a z u l, Patrium Carmen, Ed. Serviciul românesc, Craiova, 1941, p. 552.

21. T. P a w l o w s k i, în: Artă și societate, f. ed., București, 1972, p. 43.

matorii de muzică. O a doua problemă: „există încă o temporară contradicție între menirea socială complexă a artei în societatea noastră, pe de o parte, și capacitatea unei mari părți a publicului de a recepta adecvat din punct de vedere estetic unele din operele cele mai reprezentative ale creației (...) contemporane, pe de alta”<sup>22</sup>. Rezolvarea acestor probleme cere nu numai o raportare la factorii socio-culturali, ci primește și un caracter politic, fiind vorba de una din laturile de bază ale vieții noastre sociale.

Avem un public muzical receptiv, instruit, variat, larg, în continuă evoluție. Publicul nostru preferă calitatea, care poate fi prioritară față de alte criterii. Obiectivile pe care le putem aduce publicului sînt de ordin general. De exemplu: la noi se ascultă mult, uneori poate prea mult. Indreptarea acestei deprinderi greșite revine factorilor educaționali.

Revenind la împărțirea propusă în prima parte, adică: amatori, ascultători, „informați”, afoni, menționăm că amatorismul, ca cea mai importantă formă de contact neprofesionist cu muzica, are în țara noastră următoarele trăsături: continuator al unei mari tradiții, caracter mobilizator (muzical, cultural, uman), număr de practicanți mereu sporit, cuprinde toate clasele și păturile sociale, încurajează dezvoltarea personalității umane sub diferite aspecte, contribuie la dezvoltarea în special a folclorului și a artei interpretative, are deci o mare importanță umană, social-educativă și cultural-artistică, națională și internațională. A treia categorie, cea a oamenilor „informați”, pare a avea vechi rădăcini în istorie. Incă A r i s t o t e l citează părerea conform căreia copiii trebuie să învețe atîta muzică cît este necesară pentru a fi „critici inteligenți”<sup>23</sup>, dar nu atît de multă cît să-i distreze pe ceilalți. Concepția se regăsește, din păcate, și astăzi, dar ea trebuie hotărît combătută pe toate căile.

Am citat ierarhizarea în care publicul muzicii populare ocupă primul loc. Explicația acestei majorități o putem găsi în

22. x x x „De gustibus...”, op.cit., p.45.

23. K. E. G i l b e r t. - H. K u h n, Istoria esteticii, Ed. Meridiane, București, 1972, p.92.

Y. 132.867 / 1979



ceea ce o recentă lucrare numește „ruralismul milenar al conștiinței poporului nostru”<sup>24</sup>. De ce se găsește însă muzica de cameră pe ultimul loc? Ne place să fugim de interiorizare, de concentrare și profunzime?

Trecînd peste alte categorisiri, ierarhii, cifre, foarte edificatoare de altfel, vom cita rezultatele unei anchete efectuate la o școală profesională din București, privind ierarhia preferințelor. Iată cifrele: pentru operă - 2; pentru concert simfonic - 0; pentru teatru - 10; pentru film - 56<sup>25</sup>. Da, filmul, teatrul sînt arte mai accesibile, mai directe, exterior mai complete. Totuși, considerînd semnificative aceste date, noi, muzicienii, ne întrebăm: care este aportul profesorilor de muzică în această direcție?

În ceea ce privește muzica așa-numită „grea”, cităm o interesantă observație sociologică: „Mulți subiecți nu au nici un interes pentru muzica gravă, dar o respectă. Nu o refuză, dar nu o pot înțelege”<sup>26</sup>. O problemă importantă este cea a raportului dintre această muzică și tinerii secolului nostru evoluat dar zbuciumat. Păreră noastră este că lipsa reală de interes a publicului tînr față de muzica „grea” va fi depășită mai devreme sau mai tîrziu, pentru că muzica serioasă constituie una din marile permanențe, pe care tineretul le-a căutat din totdeauna.

Mass-media constituie o problemă în sine. Ne vom referi doar la publicul nostru și doar la muzică; pentru celelalte aspecte trimitem la remarcabilele lucrări ale unor colective, ale lui P a v e l C â m p e a n u, T r a i a n H e r s e n i și alții.

Trăim într-o civilizație vizuală; este epoca televiziunii. Or, cunoașterea exclusiv vizuală este exterioară, superficială.

24. V. C a r t i a n u, Urme celtice în cultura și spiritualitatea românească, Ed. Univers, București, 1972, p. 183.

25. x x x Tineretul și mass-media, Centrul de cercetări pentru problemele tineretului, București, 1971, p. 214.

26. x x x Psihosociologia culturii de masă (trad. Tr. Haxaneni), Ed. științifică, București, 1968, p. 213.

Prima a fost, istoric-evolutiv, cunoașterea auditivă. Cunoașterea lumii este în primul rând sonoră. Ca urmare, o mare problemă a viitorului va fi păstrarea și dezvoltarea cunoașterii auditive, însoțită de gândirea și imaginația interioară<sup>27</sup>. Pe de altă parte, mass-media nu pot forma o cultură, ele o pot doar completa. Este necesară o utilizare corectă a mijloacelor mass-media, în fața cărora omul este încă nepregătit.

Și publicul românesc al mass-media are o istorie a sa, e drept, scurtă, adică începînd de prin primele decenii ale secolului. Pînă aproximativ în 1954, se „consume” multă muzică difuzată prin plăcile de patefon și prin radio. Înființarea în 1955 a postului de televiziune și în 1956 a fabricii producătoare de aparate TV a dus la creșterea unui public foarte amplu, nemaîntîlnit de cuprinzător și divers, care constituie majoritatea publicului muzical.

Publicul mass-media are anumite caracteristici: „o masă enormă de oameni, diseminați pe un teritoriu foarte întins, care nu se cunosc între ei și nu se interesează unul de altul, recepționează concomitent exact același mesaj prin mijlocirea aceluiași canal”<sup>28</sup>. Alte caracteristici: „limita coborîtă (...) a fuziunii individualităților”, „un corp imperceptibil, dar real”<sup>29</sup>, care definesc o categorie specifică din punct de vedere sociologic. Desigur, am putea obiecta definițiilor de mai sus nementionarea unor trăsături unificatoare, de exemplu faptul că indivizii care alcătuiesc masa sînt legați prin interes, prin locul de receptare și prin alți factori care-i unesc într-o comunitate și nu într-o sumă.

S-a spus că, datorită mass-media, „nu publicul vine spre artă, ci arta spre public”<sup>30</sup>. Observația ni se pare exterioară, pentru că nimeni nu poate forța publicul să asculte muzica,

27. H.W a l d, Vizual și auditiv în cultură, în: Revista de filozofie, Ed. Academiei, București, nr. 11/1969, p. 1353.

28. F.C. Ș m p e a n u, Radio, televiziune, public, Ed. științifică, București, 1972, pp. 124-125.

29. Idem, ibidem.

30. Х Х Х Социологическая о арт., 1971.

dacă nu vrea aceasta. Rolul unor factori ca: obișnuința de a asculta radioul sau televizorul, plictiseala, lipsa de altceva mai bun, influența altor persoane, anumite situații - care pot justifica afirmația că „arta vine spre public” - este secundar, pentru că aceștia nu implică premisele fundamentale ale audierii, care sînt necesitatea interioară (uneori sub formă de interes), formația, mediul etc. Un alt aspect: nevoia spirituală, baza fenomenului audiției muzicale, se degradează sub influența dezavantajelor anterior schițate în plăcere sau, mai mult chiar, în simplă curiozitate („puternic influențată de criterii extra-estetice”<sup>31</sup>). O problemă specifică relației public - mass-media este concesiia, considerată „în același timp obiectiv-necesară și periculoasă”<sup>32</sup>. Deci, tot publicul este cel care hotărăște! Revenind, „comunicarea artistică trebuie să-și atragă publicul în momentul și în locul de obicei cel mai puțin favorabil actului de receptare artistică. Condiția spațială cea mai răspîndită e locuința personală, condiția temporală: timpul destinat destinderii. Ambele aceste coordonate predispun la lipsă de concentrare (...). Aceste condiții favorizează înclinația publicului de la radio și televiziune spre divertismente de diferite genuri, înclinație reflectată și în programele de emisiune”<sup>33</sup>. Susținem părerea că nu aceasta este cauza anumitor preferințe și că nu condițiile descrise favorizează lipsa de concentrare. Argumentul nostru este evoluția istorică a genului cameral, care, în condiții asemănătoare, și-a păstrat seriozitatea și profunzimea. Cauzele unor preferințe sînd deci altele; ele se găsesc în omul, în societatea și în mediul atît de specifice ale secolului nostru.

În ceea ce privește viitorul, formulăm unele din idealurile noastre și cîteva întrebări privind evoluția publicului muzical. Idealuri: 1) o cultură muzicală de cel mai înalt nivel, a maseilor celor mai largi; 2) unitatea concepțiilor estetice ale crea-

31. I. P a s c a d i, Estetica între știință și artă, Ed. Albatros, București, 1971, p. 286.

32. x x x Psihosociologia..., op. cit., p. 23.

33. Idem, p. 223.

torilor și publicului; 3) formarea unui cât mai amplu public care să caute valoarea, și nu numai într-un gen, ci în toate; 4) transformarea publicului dintr-o masă într-o comunitate, așa cum a reușit să facă, de exemplu, televizarea primei aselenizări<sup>34</sup>. Întrebări: Care este viitorul celorlalte forme, diferite de mass-media, de ascultare a muzicii? Va influența sau va sugruma mass-media dezvoltarea acestora? Ascultînd prea multă muzică, și de multe ori în mod necontrolat și în condiții nefavorabile actului estetic, nu își va pierde această nobile artă funcțiunea socială tradițională și se va schimba total sau chiar va muri?

Dar pentru a reveni astăzi și aici, și pentru a încheia, vom repeta ideea necesității unei cât mai ample cercetări a publicului muzical - o cercetare vie. Fiindcă publicul muzical este, el însuși, un organism viu, pe care toți avem datoria de a-l cunoaște și îndruma.

#### Coordonnées du public musical roumain contemporain

Mircea Bejinariu

#### Résumé

Le travail traite des aspects de l'auditoire musical roumain; traits spécifiques, catégories, aspects généraux - contemporains.

L'auteur s'arrête d'abord sur les particularités historiques et actuelles du public, certaines typologies (M.Voicana, H.Engel, J.de Clercq, W.Furtwängler, A.Moles), questions psycho-sociologiques, tout en soulignant la complexité du thème en question.

Tout en faisant des considérations sur la qualité du public, l'auteur retrace un tableau historique sur la réception de l'art des sons en Roumanie; il relève aussi certains aspects critiques (snobisme, manque de culture, excès quantitatifs). L'amateurisme est considéré comme la plus importante forme de contact non professionnel avec la musique. On analyse la hiérarchie des préférences des genres chez l'auditoire.

On analyse d'une manière critique certains côtés de la réception par le mass-media. L'auteur énonce quelques desiderata musicaux-éducatifs et met en discussion des problèmes concernant une recherche de perspective.

<sup>34</sup>. P.C. à m p e a n u, op. cit., p.131.

Parameter des heutigen rumänischen Musikpublikums

Mircea Bejinariu

## Zusammenfassung

Die Arbeit behandelt einige Aspekte des rumänischen Auditoriums: spezifische Merkmale, Kategorien, allgemeine zeitgenössische Aspekte. In den ersten Absätzen werden, aus geschichtlicher und gegenwärtiger Sicht, die Eigentümlichkeiten des Publikums geschildert, bestimmte Typologien feststellt (M.Voicana, H.Engel, J.de Clercq, W.Furtwängler, A.Moles), psycho-soziologische Fragen erörtert, wobei die Komplexität des dargestellten Themas unterstrichen wird. Der Verfasser schildert den Werdegang der Rezeption der Tonkunst in Rumänien. Es werden die Qualitäten des Publikums bewertet, aber gleichzeitig auch kritische Aspekte dargestellt (der Snobismus, der Mangel an musikalischer Bildung, die quantitativen Exzesse). Die liebhabermässige Beschäftigung mit Musik wird als die bedeutendste nichtprofessionelle Form des Kontaktes mit Musik betrachtet. Der Verfasser analysiert die Hierarchie der Gattungen, die vom Publikum bevorzugt werden. Einige Aspekte der Rezeption durch die Mass-media werden kritisch bewertet und Desiderate in bezug auf die Musikerziehung formuliert. Abschliessend werden Fragen der zukünftigen Forschung aufgeworfen.

Co-ordinates of the Romanian contemporary musical audience

Mircea Bejinariu

## Summary

The work deals with some aspects of the Romanian musical audience such as: specific features, categories, general-contemporary aspects.

The first paragraphs present historical and nowadays peculiarities of the public, certain typologies (M.Voicana, H.Engel, J.de Clercq, W.Furtwängler, A.Moles), psychosociological problems; the complexity of the discussed topics is underlined as well.

The work presents a history of receiving the sonorous art in Romania. Appreciating the qualities of the public, the paper brings into relief some criticizable aspects (snobbery, lack of culture, quantitative excesses). Amateurship is regarded as the most important form of unprofessional contact with music. The hierarchy of the genuistic preferences of the public is analysed as well.

Several sides of reception through mass-media are critically analysed. The author formulates musical-educational requirements and raises some problems concerning perspective research.

## DILEMA UNEI DEFINIȚII: CONCEPTUL DE CULTURĂ DE MASĂ

Gheorghe Bretter

Cultura, această noțiune mult discutată, ne interesează sub un singur aspect: legătura sa sintactică cu noțiunea de masă. Iar noțiunea mult discutată de masă ne interesează dintr-un singur aspect: legătura sa sintactică cu noțiunea de cultură. E vorba aici de două funcțiuni: funcția culturii manifestată în masă și funcția masei în cultură. Transpus în limbajul sociologiei, cultura funcționează în direcția ridicării conștiinței masei, iar masele democratizează cultura.

Totul ar fi în ordine, dacă masa ar fi o categorie omogenă, care s-ar dedica în totalitatea ființei și puterii ei culturii, și dacă cultura ar putea fi masificată, sau, altfel zis, cultura ar fi o totalitate a valorilor care au fost asimilate de masă. Desigur, nu este așa, și de aceea nu avem nici un temei teoretic ca să nivelăm cele două noțiuni, să le unificăm într-o a treia, adică în noțiunea de utilitate. Funcțiunea totalizatoare de utilitate practică a culturii de masă înseamnă reducerea acesteia la activitatea instituțiilor sociale, care, conform rolului lor de suprastructură, folosind mijloacele m a s s e m e d i a, încadrează și manipulează masele pentru ca ele să fie apte de a face față cerințelor sociale, din două puncte de vedere:

- 1) să contribuie în mod optim la socializarea muncii, și
- 2) să aibă o atitudine de acceptare a comenzilor sociale transmise de instituții.

Din punct de vedere teoretic, aici e vorba de schema clasică a lui M a r x, privind un tip specific de contradicție: una dintre laturi se manifestă în cealaltă, iar cea de-a doua se manifestă ca esență a primei, însă nici una ca identitate cu sine. În problema noastră: masa se prezintă ca esența culturii, iar cultura ca esență a masei, însă nu există trecere, nu există o identitate cu sine a nici uneia dintre laturi, așa că

nu este posibilă o întrepătrundere dialectică între ele. Numim întrepătrundere dialectică legătura a două identități care, prin legătura lor, se îmbogățesc, fără să-și sacrifice identitatea lor, fără ca esențele lor să se manifeste ca ceva străin în cealaltă, fără ca ele să se manifeste în mod înstrăinat.

Aplicînd toate acestea la problema noastră, vom schița cele două posibilități de înfățișare a culturii de masă, acceptînd o singură premisă, pe care nu o vom argumenta, pentru că este acceptabilă pentru orice intelect înzestrat cu bun simț. E vorba de noțiunea de *a c t i v i t a t e*, adică de un fapt empiric, ceea ce, tradus în limbajul culturii, înseamnă că simpla asimilare a valorilor nu poate fi echivalată cu o cultură, dar nu poate fi denumită cultură de masă nici nivelarea pe individualități a unor cunoștințe despre diferite valori și nivelarea informației prin mijloacele de comunicare.

Acceptînd premisa, vom ajunge la acceptarea *s c o p u l u i* culturii de masă: formarea personalității umane, capabilă de judecări de valori argumentate și, în consecință, capabilă de decizii responsabile. Modelul pentru care optăm este un model orientat spre acest scop, deci unul care respinge principiul utilitar. Știm bine că opțiunea noastră este și o opțiune socială. Cultura de masă este adînc legată de condițiile sociale, de suprastructura socială dată. Este la fel de adevărat că o anumită cultură de masă, fiind o parte a unei totalități sociale, modifică la rîndul său totalitatea dată.

Conform premisei noastre, trebuie să negăm unele elemente ale culturii de masă, acelea care persistă de la apariția ei, încercînd totodată să schițăm o nouă structură a culturii de masă. Aceste elemente sînt legate, pe de o parte, de orînduirea socială în care ea - cultura de masă - apare, iar, pe de altă parte, de apariția mijloacelor moderne de comunicare, care înlocuiesc cuvîntul cu imaginea, deci înlocuiesc concretul cu un montaj, înlocuiesc exprimarea directă cu una indirectă. În legătură cu primul, îl vom cita pe *L. L ō w e n t h a l*<sup>1</sup>: „Decăderea personalității în condițiile civilizației moderne, în care procesele de muncă au devenit mecanice, a dus la apariția culturii de masă,

---

*L. L. L ō w e n t h a l*, *Literature, Popular Culture and Society*, trad. rom., București, 1951, p. 42.

care înlocuiește arta populară sa «arta înaltă». Produsul culturii de masă nu are nici o proprietate identică cu arta adevărată, și în locul acestora putem observa trăsături comune ale tuturor acestor produse, precum sînt: nivelarea, stereotipii, orientare conservativă, minciuna, mărfuri de consum manipulate».

În literatura de specialitate se conturează două propuneri pentru a depăși această stare de lucruri: pe de o parte, cerința de a transmite prin mijloace de comunicații unele creații valoroase, pe de alta, recunoașterea că însăși societatea care a generat trăsăturile amintite trebuie depășită. Prima propunere, care izolează cultura de masă de totalitatea socială, apare binevoitoare, însă fără să rezolve problema. Există ceva comun între cerințele și modul de satisfacere a cerințelor: structura social-politică determină cerințele, dar gustul de masă nu diferă esențial de cel dictat de puterea politică pentru menținerea ei. Numai puterea poporului, într-o societate fără clase, poate să rezolve problema culturii de masă orientată spre dezvoltarea multilaterală a personalității umane - consumator și creator de cultură. Părerea exprimată de Löwenthal despre funcția socială a artei trebuie extrapolată și asupra culturii de masă. „Arta trăiește - scrie acest autor - la granițele activității. Prin ea, oamenii se eliberează de relațiile lor mitice care leagă umanul de lucruri se îndepărtează de cele stimate pînă atunci și acceptă numai frumosul din ele”<sup>2</sup>. Adăugăm: oamenii trebuie să se îndepărteze și de relațiile sociale abstracte, trebuie să defetișezeze relațiile lor sociale, pentru ca în cultura de masă să se regăsească drept purtătorii umanului.

Trebuie oare ca prin cultura de masă să ne eliberăm de grijile noastre cotidiene, de viața noastră responsabilă, sau trebuie să ne izolăm de acest mod profan de a petrece timpul nostru liber? - iată problema cardinală ce se pune în legătură cu cultura de masă. Verbul latin *c o l e r e* înseamnă a cultiva, iar noțiunea de cultură cuprinde la origine două aspecte, și anume: cînd și cum să ne cultivăm. În concepțiile practiciste, cultura (în accepțiunea culturii de masă) este tratată și mai îngust, însemnînd o fază pregătitoare a activității productive, iar producția - tot mai îndemînată executată - ar fi o manifes-

---

2. Idem, p.36.

tare directă a culturii. Acestei accepțiuni i se poate opune problema unei culturi „înalte”, inaccesibile maselor. Deci, pe de o parte, o accepțiune proletcultist-practicistă, pe de alta - una aristocratică. Manifestarea culturii de masă, conform părerii practiciste, ar fi imaginea educativă de reproducție a unor conținuturi „eroice”, iar cultura, înțeleasă ca totalitate a valorilor supreme, ar fi semnul de distincție al spiritelor fine.

Aceste accepțiuni diferite, precum și altele, pe care noi le vom considera mai juste, sînt strîns legate de structura socială în care ele devin idei dominante. Ar fi o naivitate să nu vedem o legătură intimă între o societate dată și ideea că cultura trebuie să pătrundă în toate sferele vieții, determinînd o atitudine de consum în scopul de a produce mai bine, sau ideea că cultura este o problemă particulară, un consum ales, de lux. La fel, ar fi o naivitate să nu vedem legătura dintre societate și apariția și dispariția unor idealuri de cultură. Spre exemplu, este foarte interesant de a observa trecerea ideii clasice de cultură în ideea informațională care a devenit preponderentă în literatura contemporană. Pe cînd în „Dictionnaire de la langue philosophique” cultura este descrisă ca „acțiune de cultivare, de dezvoltare a spiritului sau sufletului prin exercițiune”<sup>3</sup>, la A. M o l e s această atitudine nevinovat-angelică se transformă într-o agresivitate hotărîtă: „Cultura provine din ambianța (Umwelt) socială, parțial prin e d u c a ț i e, parțial prin i m p r e g n a r e, prin mediul acelor nou veniți din lumea spiritului, care sînt mijloacele de comunicație în masă și care realizează legătura esențială între individ și mediul uman. De aici înainte, ceea ce îi parvine individului, ceea ce el încorporează în textura spiritului său, îi vine în mai mare parte prin impregnarea spiritului cufundat în sfera mesajelor decît prin procesul rațional al educației (...)”<sup>4</sup>.

Cu toată extinderea noțiunii, care acum apare ca sfera tuturor informațiilor, dată de prima poziție citată, care e mai

3. Dictionnaire de la langue philosophique. Presses Universitaires de France, Paris, 1962, p. 163.

4. A. M o l e s, în: Sociologia culturii. Ed. științifică, București, 1974, p. 57.

mult estetică și morală, cele două se consumă în acceptarea unei demarcații stricte între creator și consumator. Astfel, chiar și A.Moles ajunge la următoarele concluzii: „Ansamblul atomilor de cultură, propagat într-un ansamblu de canale de difuzare, este receptat de către un ansamblu de indivizi de diferite nivele și integrat în memoria lor, după degradări selective prin uitare. Reziduul este ceea ce constituie această cultură individuală (...) Cultura, în sensul larg al unui mediu, rezultă din activitatea indivizilor creatori care trăiesc în acest mediu (...)”<sup>5</sup>

Pe de o parte, „cultivare” prin asimilarea valorilor, pe de alta, „homo-socialis”, omul care recepționează mesaje. Alternativa nu este reală, pentru că dilema nu se instituie între mesaje și valori, ci între creație și consum, ceea ce, precum am încercat să schițăm, este o problemă eminentamente socială. Oricât de desăvârșită ar fi măsurarea mesajelor în funcție de individ și grup social, ea nu poate să rezolve un ideal al culturii de masă. Dar nu avem nici un drept, nici un temel teoretic de a nega importanța excepțională a acestor metode în cercetarea empirică a actualității, a unei situații date.

De aici, de fapt, apare dilema teoretică ce ne întâmpină pe vastul teren în care am pătruns: ori dăm o definiție tehnicistă, care este operațională, ori una prospectivă, care cere acceptarea unei premise implicând și scopul, dar care ne va duce la direcționarea speculativă a faptelor, conform ideii noastre directe. Va trebui să optăm, dar opțiunea noastră cere două definiții: una empirică și una prospectivă. Va trebui să evităm amestecarea celor două feluri de a pune problema, adică eclectismul care apare chiar și în „Mic dicționar filozofic” (editat de curînd): „Cultură de masă, ansamblu de cunoștințe, valori cu care masele vin în contact, într-un fel sau altul (cultura maselor), prin participare creatoare sau prin asimilare («consum»)”<sup>6</sup>. Definiția dicționarului vorbește de contact, procesul de a lua contact, ca apoi să afirme că acest contact ar putea fi creator; vorbește de participare și asimilare, fără să observe dilema ce se conturează chiar între acești ter-

5. Idem, p.98.

6. Mic dicționar filozofic, ediția a II-a. Ed. politică, București, 1973, p.125.

meni.

Credem că o definiție empirică nu trebuie să pornească de la premise enunțate sau camuflate, ci trebuie să corespundă unei necesități tehnice de cercetare a fenomenului dat. Să admitem deci definiția teoriei informației, a autorilor cărții „Curs de calcul informațional aplicat”, care este aplicabilă și în cercetarea culturii de masă: „Mesajul este ansamblul elementelor de samne; aceste elemente se adresează simțurilor noastre și definesc reacțiile și stările noastre interne”<sup>7</sup>. În cercetarea concretă să admitem formulele lui A.Moles<sup>8</sup>. Iar în altă parte să încercăm o definiție prospectivă, după care cultura de masă ar putea fi concepută ca totalitatea informațiilor sau a mesajelor recepționate de om, dar și atitudinea lui de a demitiza și defetișiza lucrurile sau informațiile de orice gen, deci o activitate permanentă care transformă viața într-un ansamblu încheșat de activități în care una nu este scopul alteia, ci se întregesc reciproc. Premisa socială a unei astfel de definiții este o democrație adîncă, în care creativitatea și consumul nu sînt două elemente înstrăinate, ci laturile unei contradicții neantagonice.

Le dilemme d'une définition: le concept de culture de masse

Gheorghe Bretter

Résumé

Ayant comme base une investigation linguistique-philosophique et socio-culturelle, l'auteur imprime au concept de culture de masse une aire à significations interdisciplinaires. Partant du caractère dynamique du concept, il l'analyse par la confrontation de ses éléments antinomiques: c u l t u r e - qui porte l'essence de la conscience des masses - et m a s s e s - qui révendiquent le droit à la culture. Combatant les définitions de certains chercheurs contemporains, il aboutit à la conclusion que le concept de culture de masse doit comprendre comme signification aussi bien la totalité des informations et des messages reçus, que l'activité permanente qui, en base d'une contribution créatrice, les transforme dans de sûres valeurs socio-spirituelles sur les plans scientifique et artistique.

7.M.C u l l m a n n, M.D e n i s - P a p i n, A.K a u f m a n n, Cours de calcul informationnel appliqué, Ed. Albin Michel, Paris, 1970, p.103.

8.A.M o l e s, op.cit., pp.60-62.

Das Dilemma einer Definition: der Begriff „Massenkultur“

Gheorghe Bretter

Zusammenfassung

Auf Grund einer sprachlich-philosophischen und sozial-kulturellen Investigation erkennt der Verfasser dem Begriff „Massenkultur“ eine Vielfalt von interdisziplinären Bedeutungen an. Ausgehend von dem dynamischen Charakter des Begriffs, analysiert ihn der Autor durch Konfrontierung seiner essentiell antinomischen Bestandteile: K u l t u r - die das Wesen des Bewusstseins der Massen in sich birgt - und M a s s e - die das Recht auf Kultur fordert. Indem der Autor die Definition einiger zeitgenössischer Forscher widerlegt, gelangt er zur Folgerung, dass der Begriff der Massenkultur hinsichtlich seiner Bedeutung sowohl die Gesamtheit der rezipierten Informationen und Aussagen als auch die ständige Beschäftigung mit ihnen umfasst. Auf Grund eines kreativen Beitrags werden diese in echte sozial-geistige Werte, sowohl im wissenschaftlichen als auch im künstlerischen Bereich, verwandelt.

The dilemma of a definition: the concept of mass culture

Gheorghe Bretter

Summary

On the basis of a linguistic-philosophical and social-cultural investigation, the author gives the concept of mass culture a field with interdisciplinary significances. Starting from the dynamic character of the concept, he analyses it by confronting its intrinsic antinomic elements: c u l t u r e - which bears the essence of mass conscience - and m a s s e s - which demand their right for culture. Fighting gradually the definitions of some contemporary researchers, the author comes down to the conclusion according to which the concept of mass culture must comprehend as significance the totality of received informations and messages as well as the permanent activity which, on the basis of a creative contribution, transforms them in doubtless social-spiritual values both on a scientific, and an artistic ground.



ANTINOMIILE ESTETICE ALE LUI ADORNO IN LUMINA REZULTATELOR  
ȘCOLII SOCIOLOGICE DE LA FRANKFURT

Ștefan Angi

Valorificarea rezultatelor științifice ale școlii sociologice din Frankfurt pare la prima vedere o încercare sortită integral eșecului. Această aparență este cu atât mai legitimă cu cât înșiși reprezentanții acestei școli au privit în final rezultatele investigațiilor lor ca simptome ale eșecului, ale crizei culturii și artei, simptome care determină fatal diagnosticul tragic formulat pe plan teoretic și artistic asupra degradării și descompunerii inevitabile și irevocabile a societăților totalitariste. Ce mai avem de valorificat dintr-o teorie, dintr-un ansamblu de investigații ale căror perspective și concluzii sînt privite ca perspective și concluzii negative, cînd singura perspectivă formulată este doar sublinierea imposibilității perspectivei?

Și totuși, dacă analizăm în profunzime apariția, dezvoltarea și activitatea școlii sociologice din Frankfurt, rezultă cu prisosință importanța și valabilitatea ei istorică, nu numai pentru atunci și acolo unde ea și-a desfășurat activitatea (perioada inter- și postbelică în R.F.G.), dar și pentru astăzi și peste tot unde confruntările teoretice și ideologice pe traiectoria trecutului, prezentului și viitorului sînt și rămîn confruntări legitime între ascensiune și declin, între progres și impas, între antinomii socio-estetice ale căror studiere, înțelegere și rezolvare trebuie să fie considerate drept comandă socială a vieții cultural-artistice universale. Și tocmai aceste confruntări stînd la baza analizelor teoretice și practice ale teoreticienilor școlii frankfurtiene explică necesitatea valorificării moștenirii ei sociologice și estetice, inclusiv pentru teoria artei și culturii socialiste: arta și cultura noastră socialistă se dezvoltă într-un permanent dialog, prin

istoriceasca sa juxtapunere cu arta și cultura sistemului social capitalist, dialog și juxtapunere care presupune deopotrivă coexistența sa dinamică cu toate valorile pozitive ale acestei culturi, precum și delimitarea ei combativă față de tot ceea ce este perimat și compromis.

Reprezentanții școlii din Frankfurt, în frunte cu H o r k h e i m e r, A d o r n o, B e n j a m i n, M a r c u s e și alții, au avut o pornire teoretică și de investigație emina-mente marxistă, izvorită din opera de viață a lui M a r x și E n g e l s, parcurgând și premisele istorice și teoretice ale marxismului ca surse primare, înglobând și sintetizând tot ce era mai valoros în filozofia premarxistă, mai ales în filozofia clasică germană. Și, cum vom vedea, aceste premise, precum și studierea filozofiei marxiste, nu au lăsat numai amprente metodologice asupra stilului lor de investigație, ci au contribuit esențialmente și la formarea convingerilor lor ideologice radicale, chiar dacă acest radicalism nu a reușit decât parțial și sporadic să depășească limitele unui libertinism consecvent burghez. Lansarea teoretico-analitică a școlii din Frankfurt rămâne deci pozitivă chiar și în virtutea neînțelegerii totale de către majoritatea reprezentanților ei a realității noi socialiste, chiar dacă la unii apar în cadrul concluziilor accente ironice (am putea spune autoironice) la adresa noii culturi progresiste. Trebuie amintit de asemenea ca o componentă a complexității controversate pe plan ideatic e acestei școli și aderarea de multe ori a teoreticienilor frankfurtieni la diferite concepții pozitivistice, uneori chiar iraționaliste, proclamând, chipurile, o simbioză a marxismului, o amalgamare a ideilor marxiste cu cele ale pozitiviștilor ca W e b e r și C o m t e sau ale altor gânditori ca H e i d e g g e r și F r e u d.

Tinem să facem aceste precizări de la început, tocmai pentru scoaterea în evidență a elementelor pozitive din cadrul acestui context atât de controversat, spre a motiva în complexitatea lor valabilitatea perspectivei analizelor și preocupărilor acestei școli, precum și autoironia lor ironică carecum justificabilă în fața realității cu care s-au confruntat. Credem că este suficient să ne referim la fascizarea Ger-

maniei, fapt ce a determinat reprezentanții acestei școli la o puternică analiză combativă a realităților economice-culturale din Germania nazistă; apoi la emigrarea lor inevitabilă în Statele Unite ale Americii, pentru perioada celui de al doilea război mondial, ca, pe urmă, la reîntoarcerea unora dintre ei în R.F.G., să se reîntâlnească cu unele din simptomele crizei combătute și demascate înainte, și care, totuși, au supraviețuit înfrângerii lor, chiar după victorie.

Așadar, caracterul radical, modalitățile analitice de demascare a crizei economice și spirituale de către școala sociologică din Frankfurt sînt în primul rînd motivele pentru care considerăm necesară valorificarea rezultatelor lor teoretice și practice, mai ales în domeniul culturii și al artei. În al doilea rînd, cunoașterea și aplicarea critică a investigațiilor sociologice din Frankfurt ne este necesară și nouă din cauza faptului că arta noastră socialistă trebuie să fie privită atât istoric cît și structural în conexiunea sa universală, ținînd cont totodată și de existența izvoarelor ei, dintre care unele parvin chiar din cadrul artei radicale a perioadei interbelice, devenind apoi componente organice ale noii culturi și arte.

Limitîndu-ne la relatarea rezultatelor sociologice pe plan cultural și artistic, vom observa că toate investigațiile sociologice ale acestei școli sînt nu numai cele mai edificatoare, dar și cele mai perspective tocmai în acest domeniu. Vom observa că studierea, înțelegerea și chiar dirijarea artei avangardiste a perioadelor interbelice a fost cea mai competent efectuată de către reprezentanții școlii sociologice frankfurtiene. Adorno, de exemplu, reușește încă de la bun început să aplice primele rezultate ale școlii obținute în și prin aplicarea operativă în analizele sale asupra categoriei de Aufklärung<sup>1</sup>, în sensul luminist modern al cuvîntului, adică a aduce totul în fața rațiunii din această lume din ce în ce mai irațională și a verifica totul de către și prin rațiune. În această muncă uriașă de investigație apare numai la prima ve-

1. Cf. M. H o r k h e i m e r - Th. W. A d o r n o, Dialektik der Aufklärung, Amsterdam, 1947.

dere lipsa sau negarea unui sistem ideatic și filozofic, căci el există în realitate, și, ca sistem aplicat, este o rezultată fidelă a obiectului investigat. Altfel spus, caracterul contradictoriu și controversat al obiectului - arta și cultura capitalistă - va trage după sine aparența unor inconsecvențe și incertitudini și în cadrul sistemului de gândire aplicat în analiza. Dar această aparență dispăre în momentul în care înțelegem vâlta dorință a teoreticienilor frankfurtieni în a se adapta inclusiv „stilistic” pe plan gnoseologic fenomenelor ontice cercetate.

Concluziile lor negative, ipostazierea unor antinomii de nerezolvat, încordarea contrariilor în concepte supradeterminate sînt componente ale unui sistem de gândire bazat în ultima instanță pe teze și antiteze concomitent și deopotrivă existente, chiar dacă ele ar trebui să se excludă reciproc. Desigur, a străbate vâlul aparențelor de inconsecvență și incertitudini nu este deloc simplu, chiar și după o perspectivă de câteva decenii. Este necesară studierea aprofundată a filozofiei frankfurtiene pentru a înțelege bine sublinierea primatului economic asupra culturii și artei capitaliste. Acest primat a fost unanim acceptat din cauza sesizării mai mult sau mai puțin conștiente de către toți a înstrăinării, a reificării societății capitaliste, cu scopul de a explica și explicita reala confuzie și dezordine care domina arta avangardistă contemporană. Intr-adevăr, numai cu aceste concepte s-a reușit să se urmărească consecvent mutațiile structurale apărute pe plan istoric în evoluția fenomenului cultural-artistic al perioadei interbelice și postbelice. De exemplu, Walter Benjamin, analizînd transformarea radicală a mesajului operelor artistice de altădată, vorbește despre dispariția aureolei acestora, valorile cultice transformîndu-se în valori banale, de defacere. De asemenea, Adorno vorbește despre secularizarea sacrului magico-artistic de altădată.

Mai ales în prima perioadă, analizele frankfurtienilor atacă frontal raportul central operă de artă - public, sau, pe un plan mai general, artă - societate. Descoperind însă rupturile ireversibile în cadrul acestui raport și distanțările inevitabile ale celor doi poli pe traiectoria unor medieri și

izolări din ce în ce mai stufoase, sociologia frankfurtiană renunță treptat la atotcuprinderea acestui raport și, cu accente conștient critice și autocritice, regrupează preocupările analitice în sfera din ce în ce mai imanentă a artisticului. Totuși, ne este important și edificator să urmărim mai amănunțit întreaga evoluție a acestor analize, chiar dacă în ultima instanță ele devin imanente și fără perspectivă de noi raportări artistice la referenți ai realului. Din punct de vedere teoretic se observă aceeași polarizare: se îngrădește și apoi se elimină în cadrul alternativelor incompatibile sfera particularului menită inițial să unifice individualul și abstractul; astfel dispare generalizarea particulară, cedînd locul unui artistic abstract din ce în ce mai immanent și neconcretizabil.

Adorno, reprezentantul central al școlii, aplică acest sistem conceptual, mai ales din punct de vedere socio-estetic, și mai cu seamă în prima perioadă - pe raportul artă - societate. Însă antinomiile postulate se exclud reciproc deja în prima perioadă: arta poate să fie numai de două feluri: artă sau non-artă. Arta propriu-zisă poate să fie numai una, cea nonconformistă, non-arta fiind conformistă. Mai târziu, în sfera immanentă a esteticului, aceste alternative devin contrarii ale unor antinomii formulate cu deosebită ascuțime, ale căror concluzii ne sînt edificatoare și astăzi.

Conturarea practică și spirituală a cadrului acestor manifestări artistice apare la început într-o legătură organică cu comenzile sociale. Ermetizarea immanentă a analizei abia este sesizabilă: „astăzi și aici, muzica - arată Adorno - nu poate face altceva decît să înfățișeze antinomiile sociale în virtutea structurilor ei proprii, denotînd convingător trăsăturile de izolare ale acestor structuri. Ea va fi deci cu atît mai bună cu cît de profund reușește în zugrăvirea contradicțiilor, pe cît de temeinic contribuie la conștientizarea necesității lichidării acestora. Ea va fi cu atît mai curată cu cît mai clar va exprima în antinomiile limbajului ei mizeria stărilor sociale, cu cît mai clar va realiza înscrierea cifrată a patimilor, îndemnîndu-ne la revendicarea lor”<sup>2</sup>. Prezentarea trăsă-

2. Cf. Z o l t a i D., în: A modern zene emberképe (Antropomorfismul muzicii moderne), Ed. Magvető, Budapesta, 1969, p. 276.

turilor antinomice ale muzicii avangardiste apare aci ca un program social deosebit de radical și întemeiat mai ales în sensul unor deziderate sociale progresiste: antinomiile pot fi demascate numai prin ipostazierea artistică a lor. Tînărului Adorno nu-i este necunoscută nici perspectiva revoluționară; în 1932 a avut curajul să tragă concluzii politice pertinente, afirmînd că fetișizarea - consecință inerentă a înstrăinării -, tabuurile sacrale pe plan social și artistic, pot fi lichidate numai prin schimbarea societății înseși. Este neîndoielnică atitudinea pozitivă a lui Adorno de atunci față de perspectivele legitime ale socialismului.

Cu privire la structura operelor de artă apar, în gîndirea lui Adorno, aceleași idei pozitive cu multe accente realiste, mai ales privind raportul structurilor artistice cu realitatea socială: „misterul sepiilor nu ne poate consola față de simplificarea muzicii; strădaniile mari, cum ar fi sinteza polifoniei și a sonatei autentice, chiar dacă se vor realiza, rămîn nepuțincioase, atîta vreme cît materialul muzical se va baza numai pe relații matematice, fără să se realizeze în forme muzicale adecvate”<sup>3</sup>. Ermetizarea analizelor în sfera intrinsecă a imanențelor artistice apare mai tîrziu, în perioadele inter- și postbelice. Amprenta generală a acestor analize este cultivarea cu precădere a tezelor și antitezelor simultane în cadrul analizei aceleiași realități artistice. Antinomiile au echivalențe funcționale adoma unor șiruri de funcții, de la real și pînă la realul artistic. Astfel, arta considerată adineaori **b u n ă** sau **r e a**, respectiv **c u r a t ă** sau **n e c u r a t ă**, trece prin filtrul conceptelor antinomice ale **a u t e n t i c u l u i** și **n o n - a u t e n t i c u l u i**, respectiv ale **a r t e i** și **n o n - a r t e i**, condiționîndu-se în ultima instanță în antinomiile **c o n f o r m i s m u l u i** și **n o n c o n f o r m i s m u l u i** - concepte elaborate deja în cadrul cunoscutei lucrări de la sfîrșitul anilor '40, Philosophie der neuen Musik. Aceste concepte îi permit lui Adorno formularea unor definiții antinomice despre realitatea cultu-

3. Th. W. A d o r n o, Philosophie der neuen Musik (1949), Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main, 1966, p.iii.

ral-artsitică, dintre care amintim:

- „Ceea ce ființează ca r a ț i u n e s o c i a l ă în sine a muzicii și ceea ce apare ca f u n c ț i e și a t i t u d i n e s o c i a l ă a ei nu sînt identice”<sup>4</sup>. Această definiție asupra existenței muzicii, de genul aporiilor kantiene, subliniază cu multă finețe dedublarea conținutului muzical. Parcă asistăm la scindarea între scop și mijloace, între intenții și realizare. Cu alte cuvinte, Adorno pune sub semnul întrebării validitatea funcției sociale a muzicii, care, dat fiind specificul imanent al conținutului ei, nu mai poate corespunde comenzilor sociale care contrazic idealul muzicalmente înfăptuit. Așadar, această antinomie subliniază în ultimă instanță incompatibilitatea structurii intrinsec artistice cu cerințele gustului artistic social. Dar această concluzie ne duce la prezentarea unei a doua antinomii adorniene:

- Adorno confruntă și contrariile întruchipate în c a r a c t e r u l d e f e t i ș a l operei de artă, respectiv în i n a c c e s i b i l i t a t e a c o m u n i c a ț i i l o r a r t i s t i c e: arta, consideră Adorno, trebuie să exprime propriul ei conținut, dar acest conținut format se compromise, deoarece pretenția care l-a generat revendică o atare formă care, chipurile, ar trebui să facă față unui consum estetic organizat; în același timp, însă, propriul ei conținut ar trebui să fie critica îndreptată împotriva caracterului de marfă ce se ascunde în dosul acestui consum organizat<sup>5</sup>. De aici și concluzia negativă: „mai bine să dăm faliment în comunicație decît să ne acomodăm cu ea”<sup>6</sup>. Această antinomie exprimă și explică grăitor caracterul voit inaccesibil al multor opere avangardiste, care nici nu au apărut cu intenția de a delecta, de a satisface publicul sau de a fi înțelese de către acesta. Constatări similare apar și în atitudinile artiștilor. La un compliment de grațitudine din partea unuia din

4.Th. W. A d o r n o, Klangfiguren, Ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1959, p.10.

5.Cf. L. B a r l a y, Ad rno antinomiái (Antinomiile lui Adorno), în: rev. Helikon, 1968, nr.3-4, pp. 503-524.

6.Th. W. A d o r n o, Prismen, Ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967, p. 281.

tre spectatoare, S c h ũ n b e r g răspunde sec: „muzica mea nu e frumoasă”. Astfel ajungem la invocarea unei a treia antinomii referitoare la contrariile existenței estetice și a conștiinței estetice:

- Antinomia ce apare între e x i s t e n ța și c o n - ș t i i n ța estetică nu este altceva decât incompatibilitatea utopiei (ideal abstract) și a idealului artistic obiectivat: arta trebuie să se îndepărteze de realitate, a cărei netoleranță poate fi sesizată și conștientizată tocmai în și p r i n această artă îndepărtată.<sup>7</sup> Cu alte cuvinte, cu cât este mai desprinsă de realitate, cu atât mai mult arta demască imposibilitatea menținerii raportului de altă dată între obiect și subiect, între ideal și real. Mai mult, nu sînt admise nici măcar medierile între real și ideal, în sensul confruntărilor polarizate ale acestora, accentuînd fie polul realului, fie cel al idealului, în cadrul coexistenței realismului și romantismului secolului al XIX-lea. Artă avangardistă, radical nonconformistă, nu poate ceda în fața faptelor împlinite ale scindării - ca simptom al înstrăinării și reificării, deoptrivă.

- Aceste antinomii, formulate cu deosebită ascuțime, nu sînt lipsite deloc de elemente dialectice, ci, dimpotrivă, converg inevitabil în direcția încheșării unui s i s t e m (s a u m a i b i n e z i s a n t i s i s t e m) de g î n d i r e dialectică negativă: „Artele adăpostite în Artă au idei non- pozitive; ele se reprezintă nu ca simple prezențe în sine, ci pot fi sesizate exclusiv ca negații. Apare în fața noastră numai ca negativ tot ceea ce unifică genurile artistice dincolo de conceptele goale ale clasificării; fiecare artă ricoșează la confruntarea cu realitatea empirică, tinzînd spre crearea unei sfere calitativ potrivnice acestei realități empirice: secularizează istoricește sfera magicului și a sacralului”<sup>8</sup>. Se poate observa ușor totalizarea în această definiție a dialecticii negative despre artă a tuturor conceptelor antinomice,

7. Th. W. A d o r n o, Noten zur Literatur, I, Frankfurt am Main, 1958, p.78.

8. Th. W. A d o r n o, Ohne Leitbild, Ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967, pp. 186-187.

pornind de la aureola, respectiv valorile cultice și valorile de desfacere, la Walter Benjamin, și pînă la contrariile fetișizării și a comunicației artistice, la Adorno.

În ciuda caracterului antinomic și negativ al acestui sistem, construcția are multe valențe analitice operaționale. E adevărat că în focul tezelor și antitezelor nonconformismului și conformismului, Adorno polarizează arta secolului nostru în mod exclusiv, considerînd de exemplu arta lui Schönberg pozitivă și cea a lui S t r a v i n s k y negativă, în amintita Philosophie der neuen Musik. Fără să insistăm prea mult asupra caracterului rigid al acestei clasificări radicale - care exclude particularul sintezei, eliminînd dintre valori opere de viață, ca cele ale lui B a r t ó k și E n e s c u, și citind mai mult eseistic decît științific aforismul lui Schönberg, potrivit căruia numai drumul de mijloc nu duce la Roma -, putem arăta că în interiorul sistemului se pot întrezări importante constatări și concluzii care rămîn definitiv valabile. Astfel, între poli radicali ai nonconformismului, respectiv conformismului, binomul inițial poate fi - în sens *î n c a s t r a l* sau *e n d o c e n t r i c* - ramificat și în continuare: extremismele nonconformismului, precum și extremismele conformismului. Obținem astfel cel puțin patru subvariante care vor departaja simțitor extremismul așa-zis de stînga al nonconformismului, ajuns într-un nihilism total, de extremismul așa-zis de dreapta al conformismului, ajuns într-un idilism total al ploconirilor slugarnice; iar valențele așa-zise de mijloc ale acestor binomuri indică tocmai cîmpul particularului „uitat” de Adorno, cîmp în care pot și trebuie să se întâlnească, pe undele dialecticii între tradiție și inovație, între național și universal, preocupările nonconformismului radical al creației cu preocupările, deși nu conformiste, dar în orice caz accesibile, ale comunicației artistice. Existența acestui cîmp al particularului nu este motivată în exclusivitate de muzica lui Enescu și Bartók, care au reușit minunat să imbine mijloacele de expresie moderne cu seva intonației folclorice, subsumînd magistral mesajul popular național; chiar și dintre extremele amintite de către Adorno întâlnim în sensul saltului la antipodi prezența, chipurile, diametral opozi-

particularului. Să luăm numai motivul Arlechinului, prezent atât la Schönberg cât și la Stravinsky, prelucrat, credem, nu ca simplă coincidență, aproape în aceiași ani (1911-1912). Este vorba de Pierrot lunaire al lui Schönberg și de Petrușka de Stravinsky. Insuși Adorno descoperă această comunitate tematică despre care însă inițial formulează concluzii antinomice, recunoscînd valabilitatea lui Pierrot lunaire și respingînd autenticitatea lucrării lui Stravinsky. În vreme ce Pierrot al lui Schönberg redă însăși existența golită de orice valori umane a subiectului înstrăinat, Petrușka - arată Adorno - se situează de partea celor care rîd de caracterul ridicol al acestei existențe dezumanizate<sup>9</sup>. Dar tot Adorno este cel care-și reconsideră concluziile în eseul rescris către sfîrșitul anilor '50 despre Stravinsky, concluzii în care apreciază mult mai „indulgent” și figura lui Petrușka. Amîndouă analizele, în prima și a doua lor variantă, sînt exemplu-model al analizei artei muzicale de avangardă. Cea de a doua variantă ne permite să conchidem pozitiv asupra concepției din ultima sa perioadă, a lui Adorno, care, știrbind propriul sistem, cedează în fața adevărului artistic autentic. „Pînă la urmă, negativitatea absolută nu-și cucerește propriul ei nume. Identificarea fără margini, stăruința totală a lui Stravinsky, silește această negativitate să apară în chipul adevărului. Căci, dacă diavolul nu ar trebui să mintă, nici nu ar mai fi diavol. Stravinsky a avut prea puțină stăpînire asupra adevărului negativ. Mitul pe care-și construia muzica nu tolerează adevăruri, și astfel negativitatea absolută este doar o aparență”<sup>10</sup>. După aceste cuvinte critice, Adorno arată și cauzele inconsecvențelor muzicii lui Stravinsky. Ne demonstrează subtil că motivul principal pentru care compozitorul nu a reușit să fie consecvent pînă la capăt în sensibilizarea adevărurilor autentice este consecința acelei angoase incomensurabile prin care această negativitate diabolică se prezintă atât de îns-

9. Cf. Z o l t a i D., A jelenkori zenekultúra Theodor Wiesengrund Adorno esztétikájának tükrében (Cultura muzicală contemporană în oglinda esteticii lui Th. W. Adorno), în: op. cit., pp. 262-307.

10. Th. W. A d o r n o, Quasi una fantasia, Ed. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963, p.240.

păimîntătoare. Și, în fine: „In acele clipe în care muzica lui Stravinsky sugerează caractere idioate, lumea figurilor de clown, apare conștiința reificată (...), fără însă ca să se poată transforma în altceva: « el și totuși nu el », deoarece nu poate să fie mai mult decît el însuși. Toate acestea se datoresc comicalului intrinsec, în care însăși natura își deschide ochii, fiind neputincioasă, mută. Iată de ce muzica lui Stravinsky reușește - deși numai pentru moment - să suspende identificarea lui cu groaznicul, fără să proclame idei false"<sup>11</sup>. Această „îndulcire" a concluziilor cu privire la Stravinsky față de prima variantă a eseului din 1949 demonstrează convingător legitimitatea existenței acestui cîmp mediator particular, care nu putea să fie negat în ultimă instanță nici de către Adorno, în ciuda sistemului său exclusivist.

Aparența excluderii particularului din dialectica generalizărilor și pulverizarea sferei estetice între general și individual își pun amprenta și asupra t i p o l o g i z ă r i i g u s t u r i l o r m u z i c a l e la Adorno<sup>12</sup>. În investigarea comenzilor sociale ale spectatorilor, Adorno elaborează o tipologie amănunțită, fără ca aceste tipuri să aibă concretețea lor particulară, pendulînd între individul concret și societatea abstractă. Sistemul său este și de astă dată antinomic. Fiecare tip este exclusiv, ermetizîndu-se în sfera sa imanență și reprezentînd structura intrinsecă a unui anumit gust estetic. În ciuda acestor restricții, tipologia lui Adorno are totuși valențe analitice și operaționale și poate fi aplicată critic în noile contexte istorice. Înainte de enumerarea acestor tipuri, atragem atenția că nu este vorba de un individ particular, ci de un tip auditor care, confruntîndu-se cu o anumită muzică, se manifestă ca atare. Astfel, ca un apendice al antinomiei dintre opera de artă fetișizată și consumul organizat respectiv, dintre conținutul propriu și forma inaccesibilă a operei de artă, tipologia adorniană atacă extremele acestor

11. Idem, p. 241.

12. Th. W. A d o r n o, A zenével kapcsolatos megatartás típusai. (Tipuri de atitudini muzicale), în: Zene, Filozofia, társadalom (Muzică, filozofie, societate), Ed. Gondolat, Budapesta, 1970, pp. 377-406.

antinomii, insistând asupra polilor de c o n s u m o r g a -  
n i z a t, respectiv i n a c c e s i b i l i t a t e a r -  
t i s t i c ă.

- P r i m u l t i p reprezintă auditorul specialist, care este caracterizat de o audiere adecvată a muzicii. El ar fi deci spectatorul căruia nu-i scapă nimic din atenție și care în fiecare moment își poate da seama de tot ceea ce ascultă. Etalonul absolut al acestui tip este considerat cel care ar putea defini la prima audiere toate componentele de formă ale părții a doua din Trio-ul pentru coarde de W e b e r n. Credem că este suficient să înțelegem că acest tip de auditor este mai mult un tip ideal și că el se referă practic la cercurile foarte restrinse ale specialiștilor.

- A l d o i l e a t i p reprezintă categoria auditorului meloman, în sensul cel mai bun al cuvântului. După Adorno, și tipul acesta de auditor percepe mai mult decât propriu-zisul moment muzical; reușește să constate spontan anumite relații, judecă întemeiat, și nu numai pe baza unor categorii de prestigiu sau pe baza unor gusturi absolutizante. În același timp, el nu se mai ridică la nivelul înțelegerii complete și din punct de vedere tehnic al structurilor muzicale; el cuprinde totuși logica internă a muzicii. Adorno arată că acest tip este în descreștere, și, aparținând mai mult trecutului, evocă epoca de echilibru a vieții muzicale de altădată. Răirirea acestui tip coincide cu generarea unei alte categorii de auditori, care, în ultimă instanță, nu este altceva decât forma palid metamorfozată a celui dintâi. Este vorba de răspîndirea acelui tip de auditor din rîndurile micii burghezii care, sub influența mijloacelor mass-media, reprezintă polarizarea amorfă - am putea spune capricioasă - a unui gust aproape nedefinibil față de muzică.

- A l t r e i l e a t i p de auditor se conturează tocmai în virtutea destrămării grupurilor de amatori descrise mai sus. Adorno definește acest tip ca un spectator culturalizat, cu amprente ale consumatorului larg. Spectatorii acestei categorii audiază felurite muzici, sînt bine informați, devin de multe ori colecționari de discuri și, în general, sînt caracterizați printr-o sete muzicală nesatisfăcută. Una din trăsă-

turile de bază a acestui tip este aristocratismul, care duce spre formarea unei atitudini conservatoare cu accente uneori chiar reacționare. Pericolul ce se desprinde din această trăsătură a tipului se manifestă în calitatea lui de îndrumător și coordonator al vieții muzicale. Ponderele culturale trec din ce în ce mai des și într-o cantitate crescândă prin mâna acestora, transformându-se în articole de marfă ale consumului manipulat. Adorno are mare dreptate conștientizând acest pericol, deoarece organizarea vieții muzicale este în strictă dependență de atitudinile capricioase ale acestor snobi: înclinația lor este greu de prevăzut și totodată ușor de manipulat față de mărfurile muzicale oferite.

- Cel de al patrulea tip este de asemenea un tip al auditorilor non-autentici, definit de către Adorno ca tipul spectatorului emoțional. În caracterizarea acestui tip, Adorno se referă din nou la discrepanța apărută între conținutul immanent al operei de artă și inaccesibilitatea mesajului comunicat. Tipul auditorului emoțional renunță la reconstruirea raportului comunicational estetic, mulțumindu-se deplin cu trăirea plensă a propriilor sale emoții exteriorizate pe parcursul audicienței. Evocând pe Hanslick, am putea spune că este vorba de „audierea patologică a muzicii”. În orice caz, asemenea percepții muzicale nu depășesc sfera instinctului emoțional. Pentru acești auditori, muzica devine deci un pretext similar evenimentelor sportive, de a satisface, aidoma suporturilor marilor stadioane, pe cale emoțională, toate împotrivițiile lor subconștiente față de realitatea pe care în mod conștient n-au cum s-o învingă. (Notăm valabilitatea acestei tipologie și cu privire la adepții muzicii pop, amintind momentele aproape orgiastice ale diferitelor festivaluri sau „concerte-mamut” de muzică ușoară).

- Antipodul acestui tip este denumit de către Adorno ca tipul „spectatorului ireșentimental”. Împotrivirea sentimentală apare aici mediată: nu se caută trăirea exteriorizată a sentimentelor potrivnice realității în și prin muzică, ci invers, dezacordul cu realitatea se manifestă mijlocit, prin refuzul muzicii ce le este oferită. Eldorado-ul muzical al acestor auditori devine în mod firesc

muzica trecutului (parcă urmăresc servil imperativul dictonului rousseauist „înapoi spre natură”), elogiind în mod exclusivist muzica barocului și în special pe Bach.

Devine subtilă subnuanțarea de către Adorno și a acestui tip atunci când, pe lângă muzica lui Bach, regăsește și celălalt remediu în muzica de jazz. (Să ne gândim la interferențele acestor sfere și pe plan standardizat: așa-zisele prelucrări de jazz ale muzicii bachiene).

- P e n u l t i m u l t i p de auditor cuprinde pe acei spectatori care ascultă muzica numai din motive de distracție. Deși nu se pare, este tipul cel mai înstrăinat de auditor: pentru el, muzica devine un simplu mediu ambiant, de multe ori o perdea sonoră pentru a se adăposti în spatele ei, ferindu-se de orice contact cu mediul înconjurător. Aceasta este o remarcă de asemenea foarte importantă a lui Adorno, deoarece vizează critic marea parte a intelectualității care-și închipuie înțelegerea muzicii drept surogat vital, folosind-o ca un simplu decor al spațiilor interioare de activitate spirituală sau de alt gen. În al doilea rând, ne îndeamnă să ne gândim și la pericolul ce rezultă din luxul comunicării muzicale prin mass-media, care permite audierea celor mai nobile muzici în fața magnetofonelor, radioului, micului ecran etc., pe lângă o cafea și o țigară, secularizând complet sfera esteticului muzical.

- Și, în sfârșit, u l t i m u l t i p de auditor este propriu-zis tipul auditorilor negativi, care, din diferite motive, sînt potrivnici total oricărei muzici. Este de reținut și această observație, deoarece mai ales în epoca tehnicii, a ritmului de viață din ce în ce mai vertiginos, se întîmplă ușor să uităm de valorile culturii umaniste, inclusiv ale muzicii tuturor timpurilor.

Desigur, această tipologie este abstractă. Insuși Adorno spune: „ea reprezintă numai tipuri ideale și nu se referă la confluentele și interdependențele lor”<sup>13</sup>. Trebuie să adăugăm însă că nu cuprinde nici particularizarea tipurilor menționate, neținînd cont nici de faptul că fiecare individ se manifestă felurit față de muzici diferite. Astfel, pînă și etalo-

13. Idem, p. 380.

nul amintit la primul tip trebuie reconsiderat la fiecare auditor, nu numai în contextul ofertelor, ci și în funcție de gustul său format. Mai departe, în diferite contexte sociale (luând în considerare particularitățile de clasă, de grupuri sociale, trăsături etnice), această tipologie trebuie de asemenea concretizată. De pildă, în cazul muzicii noastre socialiste, care este strâns legată de melosul și etosul popular, etalonul autenticului va trebui să reprezinte în cadrul percepției muzicale legăturile noastre cu muzica populară, cu tradiția, precum și implicațiile acceptate ale inovațiilor acesteia. În sfârșit, tipologia nu face nici un fel de defalcare pe genuri muzicale, nemaivorbind de neglijarea dihotomiei apărută între așa-numita „muzică grea” și muzica ușoară. În ciuda acestor amendamente critice, constatările lui Adorno în cadrul fiecărui tip de auditor rămân edificatoare cu un potențial de aplicabilitate operațională și pentru viitoarele analize socioestetice, iar observațiile critice cu privire la antinomiile muzicii avangardiste formează în ultimă instanță ansamblul coerent al sistemului său de analiză.

Valorificarea critică a sistemelor analitice din cadrul școlii frankfurtiene poate viza și alți teoreticieni reprezentativi. Astfel, R a d n ó t i S á n d o r conchide în trei puncte antinomiile gândirii analitice a lui Walter Benjamin:

- 1) explică diferențele tehnicii și a formei artistice; 2) analizează pe plan filozofic operele epocii și relațiile sociologice ale acestora; 3) fundamentează teoretic premisa potrivit căreia fiecare estetică comportă inevitabil și elemente conservatoare. În continuare, punctează critic fiecare element al sistemului: 1) Benjamin ridică o barieră aproape de netrecut între opera epocii și însușirea ei de către aceeași epocă; 2) o barieră similară e ridicată și în fața operelor din alte epoci față de care înțelegerea contemporanilor presupune - după Benjamin - o prealabilă pregătire cvasi-științifică; 3) în sfârșit, nu permite posibilitatea de a împlini cu noi elemente de conținut operele artistice din epoci trecute, fixând rigid, odată și pentru totdeauna, carecum atemporal, conținutul con-

ceput în și din epoca anterioară<sup>14</sup>.

Legitimitatea valorificării moștenirii frankfurtiene o putem sublinia și prin confruntarea concepțiilor acestei școli sociologice cu concepțiile autentice marxiste ale esteticii contemporane. Ne propunem în acest sens, în final, să facem o paralelă critică între sistemul filozofico-estetic al lui Gy. Lukács și sistemul de gândire sociologic al lui Adorno. Ne alegem în acest sens, selectiv, pentru comparație, următoarele concepte și categorii analitice: principiul mimetic, obiectivitatea nedefinită și mediul omogen - la Lukács, față de autenticitatea artei, reificarea obiectului estetic și moartea falsă a artei - la Adorno<sup>15</sup>.

Așadar, la Lukács, postulatul principal al esteticii sale este mimicis-ul, potrivit căruia arta a fost, este și rămâne un mijloc de însușire activă și estetică a realității. Față de această teză, categoria autenticității, la Adorno, veghează cu mult spirit critic și autocritic asupra înstrăinării artei, diagnosticînd cu fidelitate pierderea de către artă a corespondențelor sale cu realitatea.

Obiectivitatea nedefinită la Lukács se referă la sensibilizarea ideii (cum ar spune Hegel), examinînd consecvent procesul obiectivării artistice și subnuanțînd plasticitatea și concretețea adevărilor reflexive ale acesteia. La Adorno, obiectul și obiectul artistic sînt juxtapuse antinomic în procesul înstrăinării și reificării.

Ontica mediului omogen, la Lukács, se referă la viața și existența operelor artistice în cadrul coloritului tuturor genurilor artistice, în vreme ce la Adorno acest mediu este menit să explice dialectica difuziilor astructurale, ceea ce ar duce la moartea falsă a artelor.

În concluzie, afirmațiile lui Lukács cu privire

14. R. a d n ó t i S., Walter Benjamin esztétikája (Estetica lui Walter Benjamin), în: Magyar filozófiai szemle, 1974, nr. 2-3, 4-5, p.259.

15. A n g i I., Két kategóriarendszer margójára (Pe marginea a două sisteme categoriale), în: Zene és esztétika (Muzică și estetică), Ed. Kriterion, București, 1975, pp.141-142.

la rolul pozitiv și necesar al artelor atestă plenar „lupta pentru libertate a artelor”; estetica sa, lipsindu-se complet de orice optimism fals, este pusă în slujba luptei ce se desfășoară în cadrul teoriilor artei împotriva dogmatismului și revizionismului.

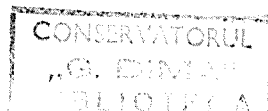
În același timp, *negățiile* lui Adorno examinează necesitatea artei, iar analizele sale - în criza autonimicirii - reflectă eminent criticile sale radicale, omniprezente în cadrul sociologiei artei, îndreptate împotriva concesiilor și conformismului.

Deosebiriile *afirmațiilor* și *negățiilor* - *lor* acestor două sisteme aruncă, în ultimă instanță, lumină asupra specificității istorice și obiectuale privind cercetările lor aparte. Căci Lukács, în cadrul analizelor sale despre cultura tradițională burgheză, descoperă conștiința umanității în artă, îndreptându-se spre perspectivele societății viitoare și ale artei acesteia; Adorno, în schimb, angajându-se conștient în lupta irațională a avangardei artistice cu prezentul, nu poate - dar nici nu vrea! - să iasă din rolul luptei cavalerului tristei figuri a epocii sale. În această duplicitate regăsim justetea valorificării moștenirii frankfurtiene: adevărul lui Adorno reflectă destinul artei, destin determinat de o lume a declinului, iar cel al lui Lukács - de o lume a progresului.

Din prezentul faptelor istorice rezultă duplicitatea esteticii contemporane: Lukács își fixează dintr-o privire retrospectivă perspectiva viitorului, în vreme ce Adorno duce lupta crudă a prezentului, neavînd perspectiva lukácsiană.

Așadar, dialogul cu școala frankfurtiană este și trebuie să fie un dialog fertil, critic și de valorificare din mai multe puncte de vedere: înțelegerea complexității prezentului artistic, urmărirea perspectivală a dezvoltării artei avangardiste, analiza complexă și nuanțată a diversității mijloacelor de expresie artistică a artei noastre socialiste - iată câteva dintre motivele ce pledează convingător pentru un dialog valorificator.

Iar din punct de vedere istoric nu este - credem - fără interes să amintim faptul că cea de-a doua școală frankfurtiană



a preluat valorile progresiste ale rezultatelor celei dintâi școli și își dezvoltă cercetarea sociologică pluridisciplinară sub egida celei mai înaintate ideologii despre lume și viață - a materialismului dialectic și istoric<sup>16</sup>.

Les antinomies esthétiques d'Adorno dans la lumière des résultats de l'école sociologique de Frankfurt

Ștefan Angi

Résumé

Analysant critiquelement les principaux thèmes esthétiques de Th. W. Adorno dans le contexte des préoccupations sociologiques de l'école de Frankfurt am Main, l'auteur met en relief la valabilité des analyses entreprises par ce grand représentant de l'art d'avant-garde dans le domaine de la musicologie contemporaine. Les antinomies d'Adorno démontrent le caractère adéquat de la musique en tant que domaine principal du reflet des mouvements sociaux dans la création artistique du XX-e siècle; elles démontrent aussi la fructification du grand arsenal de moyens d'expression dans la naissance et la transmission des messages artistiques contemporains. C'est pourquoi les analyses d'Adorno ont une importance méthodologique dans la compréhension de la dialectique entre le national et l'universel, trait spécifique du phénomène artistique contemporain dans notre société.

Adornos Ästhetische Antinomien im Lichte der Ergebnisse der soziologischen Schule in Frankfurt am Main

Ștefan Angi

Zusammenfassung

Indem der Autor die wichtigsten Ästhetischen Themen Th. W. Adornos im Kontext der Auseinandersetzung der Frankfurter Schule mit den Problemen der Soziologie einer kritischen Analyse unterzieht, hebt er die Gültigkeit der Analysen dieses bedeutenden Vertreters der avantgardistischen Kunst im Bereich der zeitgenössischen Musikwissenschaft hervor. Die Antinomien Adornos bestätigen den adäquaten Charakter der Musik als vorrangiger Bereich der Widerspiegelung sozialer Wandlungen im

16. S. á n d o r P., A két frankfurti iskola (Cele două școli frankfurtiene), Ed. Kossuth, Budapesta, 1972, pp. 5-6.

künstlerischen Schaffen des XX. Jahrhunderts, als auch die Nutzbarmachung des beträchtlichen Bestandes an Ausdrucksmitteln in der Gestaltung und Übermittlung der zeitgenössischen künstlerischen Aussagen. Gerade aus diesem Grunde haben Adornos Analysen methodologischen Wert auch in der Auffassung der Dialektik zwischen National und Universal, die die zeitgenössische Kunst unserer Gesellschaft charakterisiert.

Adorno's aesthetical antinomies in the light of the results of the sociological school in Frankfurt

Stefan Angi

Summary

Analysing critically the main aesthetical themes of Th. W. Adorno in the context of the sociological concerns of the school in Frankfurt am Main, the author brings into relief the validity of the analyses started by this great representative of avantguard art in the field of contemporary musicology. Adorno's antinomies attest the adequate character of music as a priory field of reflecting the social unrest in the artistic creation of the 20-th century as well as the fructification of the considerable arsenal of means of expression in constructing and transmitting the contemporary artistic messages. That is the reason why Adorno's analyses has a methodological importance in understanding the dialectics between national and universal, which is characteristic for the contemporary artistic phenomenon in our society.



PRIMELE LUCRĂRI DIDACTICE AUTOHTONE DEDICATE PIANULUI ÎN  
ȚĂRILE ROMÂNE

Rodica Oana-Pop

Devenit, la începutul secolului al XIX-lea, unul dintre cele mai populare instrumente muzicale ale vremii, pianul mijlocește cunoașterea și răspîndirea creației compozitorilor preclasici, clasici și a celor dinții romantici ai muzicii occidentale în rîndul melomanilor din Transilvania, Țara Românească și Moldova. Preludiile și fugile lui J. S. B a c h, sonatinele și sonatele lui H a y d n, M o z a r t și B e e t h o v e n, cele ale lui C l e m e n t i, C r a m e r și D i a b e l l i, piesele miniaturale ale lui S c h u b e r t dețin un loc tot mai însemnat în repertoriul celor care știu sau învață să cînte la pian. Reducțiile pentru pian ale unor opere sau simfonii - care se anunță de pe acum în literatura muzicală europeană și care încep să pătrundă și la noi - joacă rolul pe care reproducerea după tablouri celebre l-au avut în acțiunea de popularizare a acestora.

Pe plan european, studierea sistematică a pianului e înlesnită de numeroase lucrări didactice și metode ce îi sînt dedicate de nu mai puțin numeroși autori, unii dintre ei avînd și astăzi de spus un cuvînt hotărîtor în pedagogia pianistică<sup>1</sup>.

1. Iată doar cîteva nume și titluri: C a r l P h i l i p p E m a n u e l B a c h (Versuch über die wahre Art des Klavier zu spielen, Berlin, 1753), J. B. B a m b i n i (Méthode du pianoforte, Paris, 1780), G. F. M e r b a c h (Klavierschule für Kinder, Leipzig, 1782), G. F. W o l f (Kurzer aber deutlicher Unterricht im Klavier-Spielen, Göttingen, 1783), J. C. R e l l s t a b (Anleitung für Klavier-Spieler, Berlin, 1789), J. P. N a g e l (Kurze Anweisung zum Klavier-Spielen, Halle, 1791), J. P. M i l c h m e y e r (Die wahre Art des Piano-forte, Dresden, 1797), L. P l e y e r (Neu-venne Méthode de Piano-forte, Paris, 1797), L. W. L a c h

Investigațiile noastre se vor îndrepta însă spre primele metode pentru pian - modeste, dar nu lipsite de bogate semnificații pentru începuturile pedagogiei și creației pianistice românești - care au fost concepute în patria noastră.

Meritul de a fi elaborat în Transilvania un prim tratat de inițiere în studiul pianului și al diferitelor altor instrumente, precum și în arta cântului și compoziției muzicale, îi revine brașoveanului M a r t i n S c h n e i d e r, prin manuscrisul Grundlage zur praktischen Tonkunst, für jeden Liebhaber, insonderheit für den angehenden Violinspieler, Singer, Klavierspieler und Orgelspieler, der zugleich die musikalische Komposition lernen will, datînd din 1803. După cum reiese și din titlul lucrării, autorul nu invederează aprofundarea noțiunilor teoretico-muzicale și nici însușirea unei avansate tehnici instrumental-vocale, ci doar expunerea unor „principii de muzică practică pentru orice amator, în special pentru orice începător violonist, cântăreț, pianist și organist, care vrea ca, în același timp, să învețe compoziția”. De aceea, el procedează la enunțarea progresivă a elementelor muzicii, începînd cu sunetul muzical și scrierea notelor în cheile sol și fa și terminînd cu compoziția pe patru voci. În afara relevării celor două portative obligatorii ale scrierii muzicii pentru pian, nu se face nici un fel de referire specială în legă-

---

n i t h (Méthode ou principe général de doigter, pour le Forte-piano, Paris, 1798), M. C l e m e n t i (Méthode pour le pianoforte, Paris, 1801; Einleitung in die Kunst das Piano-forte zu spielen, Wien, 1802; Gradus ad Parnassum ou l'art de toucher le pianoforte, London, 1817), L. A d a m (Méthode nouvelle pour le piano, Paris, 1802; Méthode de piano du Conservatoire, Paris, 1804), J. L. D ü s s e k (Pianoforte - Schule, Leipzig, 1803), A. E. M ü l l e r (Forte-piano - Schule, Jena, 1804), J. B. C r a m e r (Grosse praktische Pianoforte - Schule, Leipzig, 1815; Quatre-vingt-quatre études pour le pianoforte calculés pour le progrès de ceux qui se proposent d'étudier cet instrument à fond, Hambourg, f.a.), J. N. H u m m e l (Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar - Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung, Wien, 1828), K. C z e r n y (Die Schule der Geläufigkeit, op.299, Wien, f.a.; Schule des Legato und Stakkato, op.355, Wien, f.a.; 40 Jägliche Übungen, op.337, Wien, f.a. și Die Schule des Virtuosen, op.365, Wien, f.a.) etc.

tură cu interpretarea, nefiind luată în considerare nici una din particularitățile expresive și tehnice ale acestui instrument. Se deduce, deci, că abia după învățarea respectivelor noțiuni muzicale generale „teoretico-practice” poate începe un studiu diferențiat al instrumentelor muzicale.

Deși vizează același scop „teoretico-practic”, metoda Anfangsgründe der praktischen Tonkunst besonders auch zum Clavier oder Fortepiano - atribuită lui W e n z e l R u z i c z k a - se situează pe un plan calitativ net superior sub aspectul interesului pedagogic-muzical pe care îl suscită. Extinsă de-a lungul a 29 de pagini, ea face parte dintr-un caiet-manuscris de 68 file, pe coperta căruia stă scris, cu cerneală neagră: „Gramatica lui Ștefan Comităs, 9 martie 1819”.

Transcrierea gramaticii limbii grecești predată de Ștefan Comităs - unul din profesorii școlii grecești din București, pe timpul lui I o a n G h e o r g h e C a r a g e a, „marele patron al elenismului” - este întreruptă la pagina 8. În continuare, la pagina 9, se enunță titlul metodei de pian, iar pe pagina 10, expunerea „elementelor de muzică practică îndeosebi pentru clavier sau fortepiano”, concepută în două părți. Prima parte rezumă noțiunile elementare de teorie a muzicii (de la liniile portativului, pînă la tonalitățile majore și minore), pentru ca în partea a doua, cuprinzînd 20 de pagini pe care au fost trase portative, să fie incluse drept „repertoriu”: 11 dansuri de salon ce se bucurau de o intensă circulație în Europa (Pollonois, Menuetto, Eccousse 1. 2. 3. 4., Ländler, Eccossaise, Mazurka, Marschmässig, Contra, Quadrille, Tampet, Marsch)<sup>2</sup>, apoi două piese de „recreațiune” (Aria Russe și Romanza), precum și melodiile populare românești Horra (1 și 2) și Vallahica.

Dacă sub aspectul conceptului componistic amintitele dansuri

2. Unele din denumirile de dansuri apar deformatate, ca „pollonois”, în loc de p o l o n a i s e, „eccousse”, în loc de é c o s s a i s e, „contra”, în loc de c o n t r e - d a n s e, iar denumirea „tampet” nu se întâlnește în literatura coreografică de specialitate a Europei apusene. Vezi G. S a c h s, Sine Weltgeschichte des Tanzes, Ed. Reimer, Berlin, 1933; F. M e n i l, Histoire de la Danse à travers les âges, Ed. Picard, Paris, f.a.; G. B r e a z u, Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre, în: Revista din istoria muzicii românești, vol. II, Ed. muzicală, București, 1970, p. 167.

denotă inerente stîngăcii, nu se poate trece cu vederea faptul că autorul lor a întreprins meritoria încercare de a familiariza societatea bucureşteană cu genurile creaţiei pianistice obişnuite saloanelor europene. Aceasta contribuie pe de o parte la grăbirea procesului încetăţenirii muzicii apusene în ţările române, iar pe de altă parte prefigurează una din trăsăturile caracteristice primelor compoziţii autohtone dedicate pianului: caracterul salonard.

Fiindcă orice „soirée mondaine” începea cu poloneza - după cum ne informează şi **N i c o l a e F i l i m o n** în al său „romanţu originalu”<sup>3</sup> -, nu întimplător şi autorul metodei orînduieşte acest dans în fruntea repertoriului său, reuşind să-i evedenţieze, deşi într-o manieră simplistă, unele din trăsăturile ritmico-metrice caracteristice:



Din punct de vedere al structurii, fraza antecedentă, cuprinzînd două măsuri, aduce o cadenţă finală perfectă, ca şi fraza consecventă, extinsă la patru măsuri. Asimetria 2 + 4 e accentuată prin repetarea frazelor, ceea ce desigur, nu pledează în sensul priceperii componistice a autorului. Astfel de abateri de la o schemă formală simetrică nu vor lipsi nici din celelalte piese ale metodei.

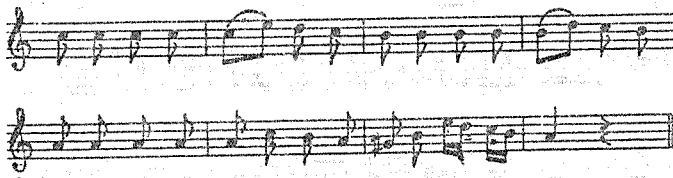
3. **N. F i l i m o n**, Ciocoi vechi şi noi, comentat de G. Baiculescu, Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1931, p.149, unde este menţionată şi „tampeta”: „... pe timpul lui Caragea erau la modă multe danţuri străine (...). Balurile ce se dădeau prin casele boierilor celor mari începeau prin poloneză, după care veneau tampeta, metradu, manimasca, valţu-mazurca, englezul, cracoviana etc.”.

Aria rusă:

69

inclusă în acest manuscris din 1819 are o dublă semnificație: confirmă influența exercitată în domeniul culturii noastre muzicale de cîntecele și manifestările artistice ale armatelor rusești, cu ocazia războaielor purtate împotriva turcilor, și reprezintă totodată cea mai veche melodie rusă notată în București. Răspîndită în țările române în timpul campaniei din 1806-1812, ea este o variantă a cunoscutului cîntec popular Ehav kozak za Dunai („Plecînd cazacul peste Dunăre”); a apărut încă din 1790 în culegerea de cîntece populare rusești întocmită de I v a n P r a c i<sup>4</sup>, pe care G h e o g h e C i o b a n u l-a identificat și în manuscrisul elevului lui A n t o n

4. N. A. L v o v o - I. P r a c i, Sobranie narodnîh russkih pesen ih golosami, na muziku, Ed. B.M. Beliaev, Moscova, 1955, p. 309; G. B r e a z u l, Date noi cu privire la relațiile muzicale româno-ruse, în: rev. Muzica, București, nr. 11/1960, p. 32.



Pa n n, G h e o r g h e U c e n e s c u, unde se face precizarea că e vorba de Aria Minca<sup>5</sup>. La rîndul lui, I o n G h i c a menționează melodia Seine Minca (Schöne Minca) printre cîntecele apusene care răsuna pe străzile Bucureștilor pe la 1800<sup>6</sup>, ceea ce confirmă ipoteza că, bucurîndu-se de pe atunci de o largă circulație, ea a fost auzită, preluată și, cîțiva ani mai tîrziu, transcrisă pentru pian de autorul metodei.

Comparînd cele două melodii, reiese clar că măsura a cincea este adăugată de Wenzel Ruziczka, probabil pentru motivul că și de astă dată l-a preocupat mai puțin exactitatea reproducerii melodiei, cît însușirea de către discipolii săi a diferitelor elemente de tehnică pianistică.

Demn de relevat este faptul că autorul metodei nu prezintă în rîndul pieselor muzicale nici o melodie turcească sau grecească, deși nu se poate susține că nu se mai cîntau, la aceea dată, asemenea melodii, cu atît mai mult cu cît ele vor fi prezente în ulterioare colecții de muzică valahă. Explicația rezidă în aceea că formația autorului și poziția de pe care el practica muzica și preda lecții de pian era cea a unui muzician apusean<sup>7</sup>.

În schimb, același autor, sub impulsul imperativelor culturii noastre naționale din preajma revoluției lui T u d o r V l a d i m i r e s c u, se dovedește receptiv față de frumusețea cîntecului și jocului popular românesc. Iată-l, așadar, transcriind pentru pian melodii ale folclorului românesc pe care le-a intitulat Horra (1 și 2) și Vallahica.

5. Gh. C i o b a n u, Folclorul orăgenesc, în: Studii de muzicologie, vol. III, Ed. muzicală, București, 1967, p. 39.

6. I. G h i c a, Opera, E.S.P.L.A., București, 1956, p. 166.

7. G. B r e a z u l, Contribuții la cunoașterea trecutului muzicii noastre, în: Pagini din istoria muzicii românești, vol. II, Ed. muzicală, București, 1970, p. 270.

Hora nr.1, cuprinzînd doar 15 măsuri în loc de 16, este

scrisă într-un sol eolic, cu inflexiune modulatorică spre Si bemol major (măsura 4) și cu treapta a VII-a alterată suitor în cadența finală.

Hora nr.2 conține 16 măsuri în tonalitatea Sol major, fără a aduce însă treptele II și VII, astfel încît conturul melodic se sprijină pe sunetele 3-6 și 8:

Acompaniamentul armonic al ambelor melodii se limitează la fundamentalele acordurilor prefigurate în desenul melodic (tonică și dominantă - din sol eolic și Si bemol major, în cazul Horei nr.1 - și numai tonică, în cazul Horei nr.2).

Autenticitatea melodiilor notate de Wenzel Ruziczka se poate dovedi prin simpla citare a unor fragmente melodice frecvent întâlnite în zilele noastre în diferite piese folclorice, fragmente care reprezintă variante foarte apropiate de cele din Hora nr.1 și 2.

Astfel, pentru Hora nr.1 indicăm, spre compararea unor similare trăsături stilistice, Hora de la Moțâieni - jud. Dîmbovița, culeasă în august 1953, în comuna Pucioasa, de I o a n R. N i c o l a și păstrată într-o colecție personală în manuscris:



Pentru prima frază melodic-ritmică a Horei nr.2 prezentăm - ca una din variantele ce circulă și astăzi în folclorul nostru - începutul Țarinei de la Bistra<sup>8</sup>:



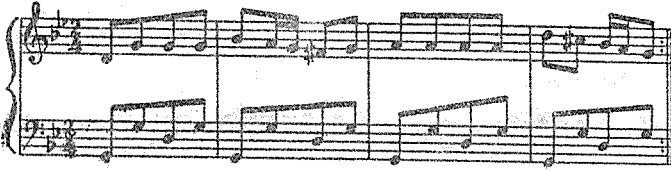
iar pentru cea de a doua frază a aceleiași Hore redăm un fragment din jocul Vintu<sup>9</sup>:



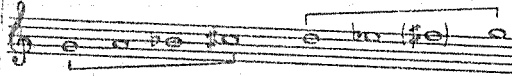
Vallahica, piesa care încheie repertoriul muzical al meto-dai, comportă mai multe fragmente. Primul este scris într-un sol minor armonic - fa diez apărind însă o singură dată, în mă-

8. Melodia este extrasă din: Folclor muzical din Țara Motilor de I. R. N i c o l a, Ed. Centrul de îndrumare a creației populare și a mișcării artistice de masă, Alba Iulia, 1973, p.183.

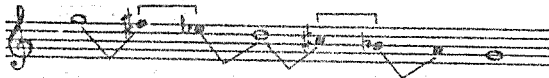
9. Jocul este reprodus în: Jocuri populare românești de V e - r a P r o c a C i o r t e a, ESPLA, București, 1955, p.30.



sura a doua, ca notă de schimb - colorat cu sunetul do diez ca notă cromatică. Structura tetracordală a gamei evidențiază



ză plasarea secundelor mărite între treptele III-IV în tetracordul inferior și între treptele II-III în tetracordul superior. Socotind însă sunetul re drept o „axă simetrică”, rezultă o succesiune periodică a secundelor mici și mărite:



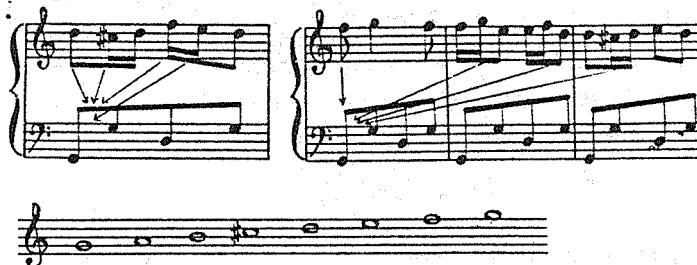
Al doilea fragment din Vallahica este conceput în tonalitatea Sol major - din care sunetul do este însă absent, iar sunetul si este adăugat, artificial, abia în penultima măsură. De altfel, acestui fragment îi lipsește o măsură - sînt 7, în loc de 8 - ceea ce poate fi considerat ca o omisiune, la sfîrșitul fiecăruia din fragmentele următoare constatîndu-se procedeul repetării respectivei măsuri.

Fragmentele care urmează provoacă un dubiu în privința tonalității, la cheie lipsind fa diez, fapt care ne obligă să considerăm că e vorba de modul mixolodic pe sol. La întrebarea dacă nu cumva autorul a omis să treacă armura, înclinăm să dăm un răspuns negativ, bazîndu-ne pe următoarele argumente:

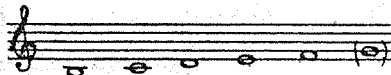
1. în fragmentul al doilea, spre a preciza schimbarea tonalității, vechea armură a fost anulată, alăturat trecîndu-se armura lui Sol major;
2. ținînd cont și de frecvența apariție a sunetului sol din acompaniamentul ostinato al basului, concomitent cu fa din vocea superioară, pare mai probabilă întrebuintarea septimei mici decît a septimei mari (sol - fa diez), în cazul în care la cheie ar fi fost respectivul accident;
3. însuși decenul melodic încredințat alinaii drepte ni se prezintă mai apropiat de sursa populară cu fa natural decît

cu fa diez.

Optînd, aşadar, pentru modul sol mixolidic, se impune a constata prezenţa (de două ori) a sunetului do diez, ce aduce un colorit inedit al modului de bază, transformîndu-l temporar într-o gamă acustică pe sunetul sol:



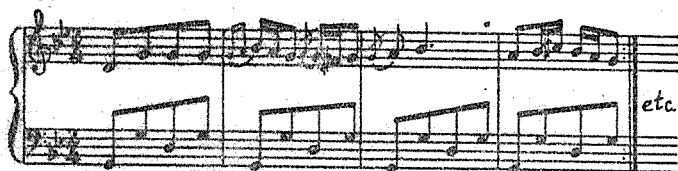
Dacă privim integral fragmentele din care am extras măsurile de mai sus, remarcăm conturarea unui pentacord, respectiv hexacord locric pe sunetul si:



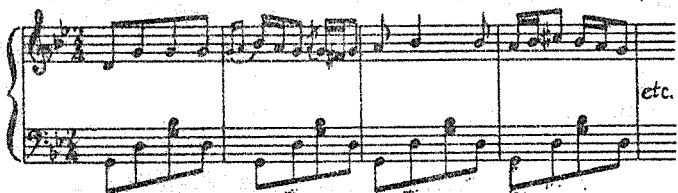
Iată deci ce mare varietate de moduri populare ne înfăţişează Vallahica lui Wenzel Ruziczka! Pe de altă parte, nu putem trece cu vederea secunde mărite de la începutul piesei şi chiar unele formule ritmice din melodie - denotînd, deopotrivă, influenţa muzicii orientale -, precum şi faptul că acompaniamentul armonic e redus la acel simplu ostinato pe treptele I-V-I (sunetele sol-re-sol), atît de frecvent redat şi de cobzele lăutarilor noştri.

Variante ale piesei Vallahica vor putea fi recunoscute atît în colecţii de melodii valahe aranjate pentru pian ce vor apărea ulterior, ca de pildă în Des Chansons Valaques sur le piano-forte de A n o n y m u s V a l a c h u s<sup>10</sup> (întocmit în jurul anului 1848) - din care reproducem un fragment din piesa Wallaqwe all Filipesku -,

10. Manuscrisul - denumit astfel de G. Breazul - se află la Biblioteca Academiei R.S.R., titlul lui complet fiind: Chansons et Danses grecques, des Pestreffes et Chansons turques. Airs et Danses walaques composés pour le Piano-forte.



sau în caietul al treilea, intitulat L'Echo de la Valachie<sup>11</sup>  
*Andante assai*



(din seria celor patru colecții de melodii populare valahe publicate de J o h a n n A n d r e a s W a c h m a n n între anii 1846-1860) - din care redăm un fragment din piesa nr.1 -, cât și în volumul I al monumentalului studiu Rumanian Folk Music de B é l a B a r t ó k<sup>12</sup>. Iată melodia instrumentală nr. 230, care a fost culeasă în iulie 1909, în comuna Lelești - județul Bihor:



Se poate afirma, așadar, că respectiva melodie, în variante mai mult sau mai puțin apropiate, a dăinuit în repertoriul folclorului nostru aproape un secol!

În pofida unor inexactități de notare și a armonizărilor nu tocmai izbutite, Hora (1 și 2) și Vallahica incluse în metoda de pian - manuscris din 9 martie 1819 - rămân prețioase documente muzicale, iar autorul lor, Wenzel Ruziczka, rămâne cel dintâi muzician care a receptat și aranjat pentru pian melodii ale tezaurului popular românesc sătesc și orășenesc.

11. J. A. W a c h m a n n, L'Echo de la Valachie. Chansons populaires des Roumains. Transcrites pour le piano seul ... (titlul reproduș și în limba germană), Letes Heft der walachischen Volksmelodien, Wien (cca. 1852).

12. Editat de B. S u e h o f f, Hague, 1967.

La începutul celui de al treilea deceniu al secolului trecut, un aport deosebit de însemnat la realizarea educației muzicale prin intermediul pianului aduce Philipp Caudella. Metoda sa de pian, elaborată la Sibiu și intitulată Vom Leichten zum Schwerern fortschreitende Übungs-Stücke für das Klavier mit besonderer Hinsicht auf ein schönes rundes fließendes Spiel, ni-l relevă nu numai ca un bun pedagog, ci și ca un muzician bine pregătit.

După ce din însuși titlul metodei aflăm că autorul precizează însușirea unui „cîntat la pian frumos, rotund și cursiv prin piese progresive, de la ușor la mai greu”, din chiar pagina a doua ni se prezintă o indicație metodologică vizînd atît calitățile pieselor ce urmează a fi învățate de discipoli, cît și interdependența dintre cele două laturi ale procesului interpretativ: tehnică-expresie. „Piese de exercițiu pentru începători - consideră Caudella - trebuie să fie melodioase. Să se aleagă mai degrabă piese mai ușoare și mai scurte, decît cele care sînt prea grele și prea lungi, deoarece unitatea interpretării este posibilă numai atunci cînd piesa poate fi asimilată integral și latura tehnică nu mai constituie o preocupare”.

De-a lungul celor 46 de pagini ale metodei pot fi diferențiate următoarele secțiuni:

- a) o introducere (în care sînt redate cheile sol și fa, denumirea notelor din cheia sol, definiția măsurii și scrierea diferitelor tipuri de măsuri, reprezentarea duratei sunetelor și a pauzelor, precum și gama Do major, desfășurată pe două octave, cu digitația respectivă, atît pentru mîna dreaptă cît și pentru mîna stîngă);
- b) 20 de exerciții și piese ușoare în Do major, scrise pentru ambele mîini, în cheia sol;
- c) denumirea sunetelor din cheia fa și reprezentarea gamei Do major pe două octave, pentru mîna stîngă;
- d) 19 piese ceva mai dificile, în cheile sol și fa, concepute în Do major și tonalitățile înrudite acestora;
- e) 4 exerciții pentru agilitatea degetelor și execuția acordurilor;
- f) o încheiere în care, după ce se explică ornamentele,

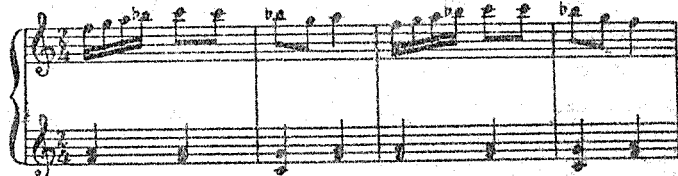
termeni staccato și legato, nuanțele (pp, p, f, ff), se prezintă digitația gamelor majore Do, Sol, Re, La, Mi și a omonimilor lor minore, pentru ambele mâini, pe două octave, pentru ca la sfârșit să se facă o serie de considerații asupra tușeului, melodiei și ritmului, care și astăzi pot stârni interesul pianiștilor începători. Astfel, autorul metodei arată, între altele: „mîna elevului trebuie să se plaseze, chiar de la început, în așa fel deasupra claviaturii, încît degetele să poată cădea de la sine pe clape. Pentru a da tușeului rotunjime, să ne ferim de a lovi clapele, acestea urmînd a fi apăsate doar de greutatea naturală a degetelor (...) În timp ce elevul cîntă, profesorul să nu neglijeze, chiar de la lecția întâia, să numere pătrimile, și, după caz, și optimile, pentru ca treptat să-l obișnuiască cu aceasta și pe elev și astfel să-i dezvolte simțul ritmic. Ritmul imprimă melodiei - care este sufletul muzicii - o individualitate aparte și, totodată, ritmul sporește farmecul muzicii, făcînd-o să ne emoționeze atît de puternic! (...) Elevul va înțelege ușor alternarea periodică a timpilor și alcătuirea unor măsuri, comparîndu-i-se succesiunea pătrimilor sau optimilor cu tic-tac-ul ceasului, fiindcă nu fiecare poate fi în posesia metronomului lui Maelzel!”

Pornind de la simpla execuție în octavă a notelor întregi, exercițiile aduc, în mod gradat, diferite probleme de tehnică pianistică, pentru ca în piesele numerotate de la 12 la 20 să se urmărească dezvoltarea sensibilității și muzicalității elevului.

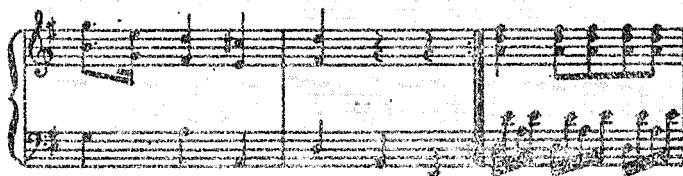
Aceste nouă piese denotă influența muzicii germane din secolul al XVIII-lea, îndeosebi cea a lui Haydn și Mozart, dar totodată și influența mediului ambiant în care trăiește Philipp Caudella, respectiv muzica populară transilvăneană. Astfel, dacă piesele nr.18, 19 și 20 sînt tipic mozartiene (spre exemplificare, primele 4 măsuri din piesa nr.19),



piesele nr.15 și 17 conțin fragmente melodice cu rezonanțe populare (spre exemplificare, primele 4 măsuri din piesa nr.15):



Majoritatea pieselor în ambele chei, numerotate de la 21 la 40 - și întrerupte la nr.30 prin cele 4 exerciții tehnice - comportă nu numai indicații de mișcare (Moderato, Andante, Allegro), ci și titluri edificatoare asupra caracterului lor: Marcia, Walzer, Ecossais, Scherzo, Tanz der Siebenbürger Walachen. Comparativ cu primele piese, ele prezintă un grad sporit de dificultate tehnico-expresivă și, totodată, permit o și mai netă diferențiere a celor două direcții sonor-stilistice (muzica clasică germană și muzica populară transilvăneană), fapt care denotă că Philipp Caudella a utilizat procedeul în chip conștient și consecvent. Astfel, dacă piesa nr.39 reproduce Menuetul în Sol major din opera Don Juan de Mozart,

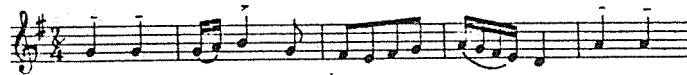




piesa nr.38 relevă o melodică de dans apuseană,



ale cărei ecouri se regăsesc și în melodia Țarina de la Abrud<sup>13</sup>,



pentru ca piesa nr.40 să se intituleze Dansul valahilor din Transilvania, ca o încoronare a tendinței compozitorului de a evidenția înfrîurirea folclorului românesc asupra muzicii sale:



13. Melodia este extrasă din capitolul Colecție de cîntece populare al Cursului de folclor muzical, p.I, de I. R. N i- c o l a - I. S z e n i k - T r. M i r z a, Ed. didactică și pedagogică, București, 1963, pp.265-266, unde se face și observația: „melodie de origine apuseană (germană)”.

De remarcat, printre principalele trăsături melodico-ritmice ale piesei, structura tonal-modală ambiguă (oscilând între hipoionic pe do și mixolidic pe sol), dar cu cadența finală eolică pe la, precum și ritmul caracteristic de dans românesc de esență binară, avînd o largă circulație în Transilvania. Acompaniamentul armonic bazat pe acordurile treptei I în do ionic, sol mixolidic și la eolic nu reliefează caracterul modal al melodiei, dar nici nu îl alterează. Conform indicației din partitură, înaintea fiecărei repetiții trebuie cîntate cele trei măsuri conținînd cvintele rezultate din acordajul vioarei, prin aceasta compozitorul ținînd să sublinieze, încă o dată, configurația de dans popular instrumental al melodiei. O variantă foarte apropiată a acestei melodii o reprezintă piesa pentru vioară nr.26 b, intitulată Mărunțul din a-mintitul volum de Béla Bartók,

notată de marele folclorist în februarie 1914 (deci după mai bine de două decenii de la data la care a auzit-o și transcris-o pentru pian Philipp Caudella), de la Petrișor Pușca din Dumbrăvița de Codru, județul Bihor.

Rezumând constatările prilejuite de analiza primelor metode pentru pian elaborate în țările române, se impune constatarea că autorilor lor le revin merite nu numai în infiriparea pedagogiei pianistice autohtone, ci și în inițierea prelucrărilor folclorice și a procesului de formare a creației noastre muzicale culte.

### Les premières œuvres didactiques autochtones dédiées au piano

Rodica Oana-Pop

#### Résumé

Analysant les méthodes de piano élaborées par Martin Schneider (Brașov, 1803), Wenzel Ruziczka (Bucarest, 1819), Philipp Caudella (Sibiu, 1823), l'auteur relève leur apport aux commencements de la pédagogie et de la création pianistique roumaines. En dehors de l'intérêt didactique et documentaire qu'elles suscitent, elles comprennent aussi des pièces du repertoire pianistique, parmi lesquelles la Hora (no.1 et 2), la Vallahica, la danse des Valaques de la Transylvanie etc., des pièces représentant quelques unes des plus anciennes transcriptions folkloriques roumaines pour piano.

### Die ersten einheimischen dem Klavierstudium gewidmeten Schulwerke

Rodica Oana-Pop

#### Zusammenfassung

Die Autorin analysiert die von Martin Schneider (Brașov, 1803), Wenzel Ruziczka (București, 1819), Philipp Caudella (Sibiu, 1823) verfassten Klaviermethoden und unterstreicht ihren Beitrag im Anfangstadium der Klavierpädagogik und der Klavierkomposition in Rumänien. Ausser dem didaktisch-dokumentarischen Interesse, das sie erwecken, sind diese Klavierstücke gleichzeitig auch von historischem Interesse als pianistische Repertoire-Stücke, wie z.B.: Hora (Nr.1 und Nr.2), Vallahica, Dansul Valahilor din Transylvania usw., die einige

der Ältesten Bearbeitungen für Klavier der rumänischen Folklore darstellen.

The first autohtonous didactic works dedicated to the piano

Rodica Oana-Pop

Summary

Analysing the piano methods issued by Martin Schneider (Braşov, 1803), Wenzel Ruziczka (Bucharest, 1918), Philipp Caudella (Sibiu, 1823) the author reveals their contribution to the beginnings of Romanian pedagogy and creation for piano. Except for their didactic and documentary interest, the historical interest is due to the comprising of the pieces Hora (no.1 and 2), Vallahica, The Dance of the Valachs in Transylvania, etc, pieces which represent several of the oldest Romanian folklore transcriptions for the piano.

PRIMUL DECENIU DE ACTIVITATE A CATEDREI DE PIAN DE LA  
CONSERVATORUL DE MUZICĂ ȘI ARTĂ DRAMATICĂ DIN CLUJ  
(1919-1929)

Enea Borza

În lupta românilor din Transilvania pentru afirmarea culturii proprii și dobândirea drepturilor naționale legitime, era cuprins și dezideratul de a avea un învățământ superior în limba română. După proclamarea Unirii (1 decembrie 1918), guvernul provizoriu din Transilvania, Consiliul Dirigent din Sibiu, a luat în mână sale cîrmuirea provinciei și organizarea noilor instituții. **Tiberiu Bredeceanu** a fost numit în Consiliul Dirigent director al artelor și șef de resort al ocrotirilor sociale. În această calitate, el a avut valoroasele inițiative de a înființa Opera Națională din Cluj - devenită Opera Română - și Conservatorul de muzică și artă dramatică. Pentru prima instituție de învățământ superior artistic în limba română în Transilvania a fost designat compozitorul și dirijorul **George Dima**, ca organizator și director, el rezolvînd cu discernămint problema numirii profesorilor. La data de 18 octombrie 1919, el a semnat adresele prin care **Cornelia Desc-Vancea**, **Ana Voileanu** și **Ilie Sibiianu** sînt înștiințați că, prin decizia Consiliului Dirigent, sînt numiți profesori de pian la Conservatorul din Cluj, urmînd să înceapă cursurile în luna viitoare. Alături de ceilalți profesori, cu prestigiu în viața artistică - așa ca **George Dima**, **Augustin Bena**, **Lya Pop-Popovici**, **Romulus Cionca** -, profesorii de pian (specialitate principală) erau cunoscuți printr-o activitate artistică meritorie.

**Cornelia Desc** a debutat ca și cîntăreață, în coragul său natal, Blaj, menționată de ziarul „Unirea” încă din 1891, apoi în 1892, 1894, 1895, 1899, 1900. Seratele muzicale și concertele din Blaj, începînd cu anul 1901, apoi 1907, 1908,

1909 și 1911, o au în programele lor ca pianistă apreciată, cu mențiuni în același ziar. A fost eleva profesorului Iacob Mureșianu și, în cadrul Conservatorului de stat din Cluj, a profesoarelor I. Farkas și Valeria Donogăan; după absolvire, în 1917, a funcționat ca profesoară suplinitoare la acest Conservator, continuând studiile - fără frecvență - la Conservatorul "F.Liszt" din Budapesta, având ca profesori pe B. Bartók, E. Dohnányi, A. Szenedi, Z. Kodály. La începerea activității în noul Conservator românesc, avea absolvit cu nota maximă și acest conservator, dispunând și de o experiență pedagogică și artistică.

Activitatea artistică i-a fost sporadică; găsim date doar despre un cuplu cu violonistul Romulus Cionca (în 1921) și despre un concert de muzică de cameră, în 1927, cu Romulus Cionca și violonistul Carol Rezik (Trio-uri de Beethoven, Mendelssohn și Schubert). Fie prea marea modestie și exigență, fie greutățile familiale au împiedicat-o să desfășoare activitatea concertistică așteptată, concentrându-și forțele în domeniul didactic.

Ana Voileanu a studiat pianul în orașul său natal - Sibiu -, cu mama sa, Octavia Voileanu, apoi cu profesorul Viktor Heldenberg.

În 1908 e primită în clasa profesorului Ernst Ludwig, la Conservatorul din Viena, pe care îl absolvă în 1911, cu diploma de merit și premiul "Beethoven". Funcționează ca profesoară la Sibiu, la Școala civilă de fete a "Astrei" (1911-1913), la Oradea (1916-1918) și la Eger (1918-1919). În 1913-1914 studiază la Berlin cu profesorul Martin Krause de la Conservatorul "Stern", apoi dă recitale de pian, cu un program J. S. Bach, în Germania. La Sibiu își continuă activitatea concertistică, apărând și cu un concert de Mozart (la minor), cu orchestra, în 1913. Paralel cu activitatea didactică, în noul Conservator clujean, cântă cu regularitate în formații de cameră cu violoniștii Carol Kolar, Jean Bobescu, cu violonceliștii V. Teodorescu și C. de Angelis, cu cântăreții Lelia Popovici, Ionel Crișan și Veturia Ghiu. Sub bagheta lui Ionel Perlea, cântă la Cluj

Concertul în re minor de J. S. Bach, în 1923. Concertele în do minor și Do major de Beethoven le cântă la Cluj în 1920 și în 1928. De asemenea, prezintă prime audiții de Martian Negrea și Grigore Ghidionescu, la Cluj, Timișoara și București. Activitatea pe podium a fost susținută apoi în decursul îndelungatei sale cariere.

Ilie I. Sibianu, originar din Brăila, absolvă Conservatorul din București, sub îndrumarea lui Eduard Wachmann, și se perfecționează la Viena cu renumitul pianist și pedagog Theodor Leschetizky, ce își dobîndise renumele în perioada sa petersburgheză. Probabil acesta l-a îndemnat pe Sibianu să se îndrepte spre acel oraș cu o cultură muzicală avansată, unde a rămas 12 ani. În acest răstimp a dat concerte și la Moscova, Harkov și în alte orașe, cântînd mai ales Beethoven și Chopin. Revine în țară, ca profesor de pian la Conservatorul din Iași, unde e și director între 1911-1912. În 1919 își începe activitatea la Conservatorul din Cluj, unde rămîne pînă în 1924, cînd se reîntoarce la Iași. În intervalul clujean a dat multe concerte, în formație de trio (cu J. Bobescu și C. de Angelis), cântînd Haydn, Mozart, Beethoven, Ceaikovski, Rahmaninov, Arenski, Dvořak și fiind numit de presă drept un „subtil stăpînitor al pianului”, iar ca solist, cântînd „cu multă sensibilitate” Chopin, Beethoven ori compoziții proprii. Se pare că în timpul celor cinci ani cînta activat la Cluj, a cântat și la Sibiu, Oradea și Timișoara.

Ecaterina Fotino și-a format educația muzicală în familie, apoi la Conservatorul din București, cu Emilia Saegiu, continuînd cu Ion Scarlatescu și perfecționîndu-se cu Florica Musicescu. În 1922 funcționează pentru un an la Conservatorul din Iași, apoi studiază timp de doi ani la Paris, frecventînd cursurile lui Alfred Cortot și ale asistentului său, Lazar Lévi. După obținerea diplomelor de „licență” pentru concert pentru predare, Ecaterina Fotino se reîntoarce în țară și bține catedra de pian la Conservatorul din Cluj, eliberată prin plecarea lui Ilie Sibianu. Activitatea începută în 1925, e caracterizează prin sobrietate și exigență, atît ca profe-

soară, cât și ca interpretă.

Procesul predării în catedra de pian s-a remarcat printr-un nivel profesionist înalt, fiecare profesor conturându-și metoda conform propriei personalități. Despre Cornelia Deac s-a știut că, pe lângă disciplina în cântatul la pian, dublată de ordinea și gradarea în expunerea discursului muzical și de atenția acordată frazării, lecțiile sale de pian se caracterizau prin atmosfera de generozitate, transmițând încredere și elan elevilor săi. Nu pretindea „rezolvare-tip”, ci era tolerantă față de tendințele de afirmare personală, dând libertate elevului în judecarea și aprecierea piesei. Ana Voileanu insista în predare asupra tehnicii degetelor, prin articulația condusă voluntar, căutând astfel să obțină egalitatea și virtuozitatea jocului pe claviatură. Distinsa profesoară avea o mare afinitate pentru muzica polifonică; explicarea mersului vocilor într-o fugă de Bach era temeinică, iar frazarea ce o indica dovedea multă muzicalitate, în întreg repertoriul preclasic, clasic și romantic. Ilie I. Sibianu pretindea elevilor săi să-și asiste colegii, rămânând câteva ore la clasă. Își asculta pe rând elevii și le cerea uneori să transpună câte un pasaj, pe care trebuia să realizeze toți. Era considerat foarte sever, pasionat pentru muzică, și dăruia cunoștințe variate elevilor săi, ce plecau întotdeauna cu „ceva nou” de la lecție. Ecaterina Fotino își baza predarea pe tehnica modernă, promovind principiul lejerității brațului și utilizându-i greutatea printr-un proces ce pretindea conștientizarea deplină a cântatului la pian. O altă tendință inovatoare era preocuparea pentru un tușeu de calitate, realizat prin adâncirea în claviatură și prin suplețea atacului. Cereea elevilor „să se asculte”, „să audă” ceea ce cântă. Tot astfel, interpretarea, justă muzical, clădită pe o bază tehnică fără greș, era foarte sobră. Nu era deloc o adeptă a „emfazei romantice”, însă precizia tehnică, respectarea desăvârșită a partiturii și maniera tușeului aduceau o eleganță în acest cânt lucid.

Repertoriul studenților celor trei clase de pian principal era cuprinzător: el se întindea de la preclasic la romantic și modern.

Se organizau „producțiuni” ale claselor interpretative, ce erau adevărate concerte, apreciate și frecventate de publicul meloman.

Un astfel de program cuprindea și muzică și puncte de artă dramatică. De exemplu, „Producțiunea de fine de an a elevilor Conservatorului de muzică și artă dramatică din Cluj”, ce a avut loc în sala Teatrului Național, joi, 11 iunie 1925, orele 8 seara, a cuprins următoarele: Partea I. 1. Orchestra Conservatorului - dirijează dl. prof. M. Negrea. Beethoven: Uvertura „Coriolan”. 2. Pian (cl. A. Voileanu). Liszt: „Tarantella” din „Venezia și Napoli” - dl. E. Macovschi (absolvent). 3. Cânt (cl. I. Crișianu). Dima: a) „Cînd te voi uita”; b) „Sub fereastra mîndrei mele” - dra C. Pinciu (absolventă). 4. Pian (cl. C. Deac). Chopin: „Fantasia în fa minor” - dra V. Radu (absolventă). 5. Dramă și comedie (cl. I. Stănescu-Papa și Z. Bârsan). Copée: „Lăutarul din Cremona”, piesă într-un act în versuri. Taddeo Ferrari, meșter lăutar - dl. N. Antoniu (absolvent, cl. I. Stănescu-Papa); Filippo și Sandro, elevii săi - dl. I. Veștea (an. II cl. Z. Bârsan), dl. I. Suhi (anul II, cl. Z. Bârsan); Gianina - dra M. Miculescu (absolventă, cl. Z. Bârsan). Partea a II-a. 6. Corul (cl. G. Dima) și orchestra Conservatorului - dirijează dl. prof. M. Negrea. Brahms: „Cîntecul destinului” (Schicksalslied) (textul pe pag. proximă). 7. Pian (clasa A. Voileanu). Liszt: „Concert în La major” p. 2 piano - dra M. Popovici (absolventă), la pianul II dra prof. A. Voileanu. 8. Cânt (cl. I. Crișianu). Verdi: Aria Ebolyei, „O Don fatale”, din opera „Don Carlos” - dna M. Schwimmer (absolventă). 9. Dramă și comedie (cl. Z. Bârsan). Courteline: „Li-niștea casei”, comedie într-un act. Trielle - dl. I. Veștea (anul II); Valentina - dra M. Miculescu (absolventă).

Iată un fragment din cronică apărută în ziarul „Patria” (nr. 126 din 13 iunie 1925), în urma acestui concert: „D-șoara V. Radu, eleva d-nei Deac, a executat cu delicatețe în nuanțări și precis. Am avut ocazia să o ascultăm în mai multe rînduri. D-sa arată un progres continuu și ar fi păcat dacă acest element valoros care are un spirit de concepție și atît temperament, cît și tehnică, nu ar fi trimis în străinătate pentru a-și completa cunoștințele și a-și cîștiga o rutină mai mare, în centrele muzicale din Occident”.

Prin întreaga lor activitate, primii profesori de pian ai Conservatorului de muzică și artă dramatică din Cluj, Cornelia Deac (1887-1973), Ana Voileanu (1890-1976) și Ilie Sibianu (1874-1934) - continuat de Ecaterina Fotino (n.1902) -, au ridicat Conservatorul din Cluj, în primul deceniu de existență, la un nivel european, și sub aspect pianistic.

La disciplina pian auxiliar au funcționat de asemenea muzicieni remarcabili: L i v i u T e m p e a, care a studiat la Viena cu I u l i u s E p s t e i n, a activat într-o serie de concerte (inclusiv la București, la Ateneul Român), a fost conducător al „Reuniunii Române de muzică și cîntări” din Sibiu, în 1909, avea compoziții și era pasionat de muzică; M a r i a D i m a, n. B o l o g a (soția lui G.Dima), cîntăreață și pianistă, afirmîndu-se în viața artistică și prin traduceri literare și libretelor de operă din germană în română și invers (lieduri de Dima, libretele operelor Walkiria, Fidelio, Regina din Saba, Năpasta). O activitate temporară în această catedră au avut și: O t i l i a M u r e ș i a n u (văduva compozitorului Iacob Mureșianu) între 1926-1930; A l m a C o r n e a (-Ionescu), viitoare pedagogă, muzicologă și compozitoare timboreană (1926-1927); M a r i a C u p c e a (-Munteanu), autoare a muzicii de scenă la numeroase piese ale Teatrului Național, a cărui artistă emerită a fost (1926-1928). Toți acești profesori au contribuit la huzul renume de care s-a bucurat Conservatorul clujean, încă din primul deceniu de activitate.

La première décennie d'activité de la chaire de piano du  
Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique de Cluj (1919-1929)

Enea Borza

Résumé

Durant la première décennie d'activité du Conservatoire de musique et d'art dramatique de Cluj, né sous la direction du compositeur George Dima en 1919 comme première institution d'enseignement supérieur artistique de langue roumaine en Transylvanie, la chaire de piano s'est imposée par la tenue artistique des professeurs, reflétée en égale mesure sur le plan didactique que sur le podium de concert. Reconnus comme personnalités artistiques, Cornelia Deac, avec des études à Cluj et Budepest, Ana Voileanu, prix Beethoven de l'Académie de Musique de Vienne, Ilie Sibianu, avec des études à Bucarest et Vienne, dont la chaire sera transmise cinq ans plus tard à Ecaterina Potino, ces professeurs ont soutenu, à côté de leur activité en classe, la vie concertistique de la ville universitaire de Cluj. Les professeurs de piano auxiliaire, Liviu Tempea, Maria Dima et d'autres ont eu aussi leur mot à dire dans la vie artistique.

Die Tätigkeit des Lehrstuhls für Klavierunterricht im ersten  
Jahrzehnt des Bestehens der Hochschule für Musik und darstel-  
lende Kunst in Cluj (1919-1929)

Enea Borza

Zusammenfassung

Im ersten Jahrzehnt des Bestehens der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Cluj - welche als erste Kunsthochschule Siebenbürgens mit rumänischer Unterrichtssprache im Jahre 1919 unter der Leitung des Komponisten George Dima gegründet wurde - hat sich der Lehrstuhl für Klavierunterricht, dank der künstlerischen Haltung seiner Lehrkräfte sowohl im Unterrichtsprozess als auch auf dem Konzertpodium mit Erfolg behauptet. Die Lehrkräfte der Abteilung für Klavierunterricht, Cornelia Deac, die in Cluj und Budapest studierte, Ana Voileanu, Absolventin der Wiener Musikakademie, die mit dem „Beethoven-Preis“ ausgezeichnet wurde, Ilie Sibianu, der seine Studien in Bukarest und Wien absolvierte - dessen Lehrstuhl nach fünf Jahren von Ecaterina Potino übernommen wurde - haben, als anerkannte künstlerische Persönlichkeiten, neben ihrer bemerkenswerten pädagogischen Beschäftigung, eine rege konzertistische Tätigkeit in der Universitätsstadt Cluj entfaltet. Die Lehrkräfte für Klavier als Nebenfach, Liviu Tempea, Maria Dima u. s. haben ebenfalls einen gewissen Beitrag zum Musikleben

unserer Stadt geleistet.

The first decade of activity of the piano department of the Conservatory of Music "G. Dima" in Cluj (1919-1929)

Enea Borza

Summary

In the first decade of activity of the Conservatory of music and dramatic art from Cluj, founded under the leadership of the composer G. Dima, in 1919, as the first Romanian institution of academic artistic learning in Transylvania -, the piano department has made itself relevant due to the artistic standard of the teachers both in the process of teaching and on the concert stage. Wellknown as artistic personalities, Cornelia Deac, with studies in Cluj and Budapest, Ana Voileanu, graduate, awarded with the Beethoven prize, of the Academy of Music in Vienna, Ilie Sibianu, with studies in Bucharest and Vienna, whose department would be taken over after five years by Ecaterina Potino. All these teachers, along with their remarkable work with the students, also supported the concert life of the university town Cluj. Liviu Tempea and Marie Dima, teachers of auxiliary piano also played an important part in the artistic life.

## MEZZO-SOPRANA LYA POP-POPOVICI - CÎNTĂREAȚĂ ȘI PROFESOARĂ

Lucia Hângănuț-Vătășan

Prim-solistă a Operei Române din Cluj, membră fondatoare a acestei instituții, mezzo-soprana L y a P o p - P o p o v i c i a fost concomitent - aproape trei decenii - și profesoară de canto la Conservatorul clujean.

Născută la Beiuș, jud. Bihor, la 14 I 1891, dintr-o familie de intelectuali (tatăl, G r i g o r e P o p, a fost profesor de latină și filozofie la liceele din Beiuș și Arad; mama, V e t u r i a P o p, deși casnică, avea gust și preocupări intelectual-artistice), ea a vădit de timpuriu înclinații vocale și pianistice, motiv pentru care părinții au înscris-o la „Școala orășenească de muzică” din Arad<sup>1</sup>. Paralel perioadei de școlarizare, a apărut, după obiceiul vremii, la reuniuni muzicale și familiale, în calitate de interpretă de cîntece populare, doine și romanze, adesea acompaniindu-se singură. Din seria acestor ieșiri în public, o semnificație aparte a avut-o concertul la care - în vîrstă de numai 15 ani - a cîntat la Arad (1906) alături de celebrii cîntăreți de atunci: soprana L u - c i a C o s m a și baritonul D i m i t r i e P o p o v i c i - B a y r e u t h, impresionînd prin muzicalitatea și calitatea vocală atît publicul, cît și pe cei doi parteneri, ambii insistînd ca ea să se dedice muzicii<sup>2</sup>. Ca urmare a acestui succes, părinții au înscris-o la Conservatorul din București; astfel, între anii 1908-1913 ea devine studentă la clasa de cînt a renumitei cîntărețe și profesoare C h a r l o t t a L e r i a (fostă elevă a P a u l i n e i V i a r d o t - G a r c i a) de la Opera comică din Paris.

În perioada studenției bucureștene, fiind un element de va-

1. Informații dintr-o autobiografie olografă a cîntăreței. Manuscris aflat în arhiva familiei.

2. Ibidem.

loare, a participat la producțiile și concertele pe care Conservatorul le dădea la Atheneul Român, fie ca solistă - de pildă în piesa lui G. D i m a: Mama lui Stefan cel Mare (în anul III) -, fie ca interpretă a unor arii din operele wagneriene: Tannhäuser, Vasul fantomă, Lohengrin etc. Aceste apariții au fost consemnate elogios în ziarele din București, care i-au apreciat în mod deosebit omogenitatea registrelor și temperamentul de cântăreață<sup>3</sup>.

Examenul de absolvență, din vara lui 1913, luat cu succes, i-a adus o bursă de studii de trei ani, la Paris, oferită de societatea culturală transilvăneană „Astra”. În această calitate, a plecat în toamna anului 1913 spre capitala Franței, unde, în baza unui examen de admitere, a fost primită la cursul de specializare de pe lângă Conservatorul Național, la clasa profesorului E. A n g ă l e d e l' O p é r a. Concomitent a luat lecții de canto și de la cântăreața româncă - de talie internațională - N u o v i n a (M a r g a r e a I a m a n d i, 1865-1933).

În răstimpul anilor petrecuți la Paris, a desfășurat și o activitate concertistică bogată, cântînd la Legăția Română, precum și la reuniuni muzicale ori conferințe ținute de diferite personalități cultural-științifice din România. La aceste reuniuni, tînăra bursieră a interpretat atît liederuri și arii de operă din repertoriul universal, cît și doine și cîntece populare românești.

O bună parte din aceste seri muzicale și-a răsfrînt ecoul pînă în presa din țară, care n-a întîrziat să consemneze succesele tinerei cântărețe, vocea ei de o deosebită valoare și calitate. Iată, de exemplu, spicuri dintr-un ziar bucureștean (al cărui nume nu l-am găsit consemnat de Lya Pop în arhiva sa muzicală și, ca atare, nu l-am putut identifica) în care, sub titlul „Succesele unei cântărețe române la Paris”, se scria, printre altele: „în seara de 9 mai domnișoara Lya Pop a cîntat în sala Voltaire (...) și a avut un enorm succes. Vocea d-sale mare, volubilă și plăcută, cu o emisie curată și dulce a plă-

3.M. V a i d a, N. M a i o r, Amintiri : Lya Pop-Popovici, ms.

cut foarte mult (...) a dovedit că posedă deja o școală superioară de canto".

Izbucnirea primului război mondial îi întrerupe studiile și o determină să revină în mijlocul familiei, la Arad, în 1917. Acolo însă nu avea nici posibilitatea, nici perspectiva de a obține un angajament, motiv pentru care pleacă la Budapesta, unde reușește la audiția pe care o dă în fața unui impresar german, cu clauza de a-și pregăti rolurile în limba germană<sup>4</sup>. În acest scop, pleacă la Viena pentru a lucra cu marea cântăreață R o s a P a p i e r de la Staatsoper. În urma progreselor rapide pe care le face în numai câteva luni, ea reușește și la audiția pe care o dă în fața directorului J o s e f S c h a l k de la Staatsoper, audiție în urma căreia i s-au deschis porțile uneia din cele mai mari opere ale Europei<sup>5</sup>. Dar moartea surorii Veturia și a mamei sale o fac să revină în țară, renunțând pentru moment la angajarea de la Viena. La scurt timp după reîntoarcerea acasă se căsătorește cu doctorul C o r n e l i u P o p o v i c i.

În anul 1918, Lya Pop-Popovici intenționa să se reîntoarcă la Viena pentru a-și începe acolo cariera de cântăreață de operă; însă efervescența din România de după Unire, când s-a militat intens pentru înființarea unor opere la București și la Cluj, a determinat-o să renunțe la străinătate și să primească oferta de angajare la Opera Română din Cluj, instituție de curînd înființată (13 septembrie 1919). De la această angajare, mai exact din 15 XI 1919 și pînă în 15 I 1946, adică timp de 27 de ani neîntrerupți, ea a fost unul dintre elementele de bază ale acestui forum muzical.

Debutul său a coincis cu spectacolul inaugural al Operei Române din capitala Transilvaniei - la 25 V. 1920 -, spectacol în care a interpretat rolul lui Amneris din Aida, avînd parteneri pe soprana E l e n a R o m a n, tenorul C o n s t a n t i n P a v e l, baritonul G r i g o r e T e o d o r e s c u; la pupitru se afla dirijorul sibian A l f r e d N o v a k; regia și direcția de scenă erau asigurate de Constantin Pavel.

4.L. Pop, M. Vaida, Memorii, ms.

5.Idem.

Încă de la această primă apariție scenică, Lya Pop s-a dovedit o cîntăreață pe deplin formată atât tehnic-vocal, cît și scenic-interpretativ, așa după cum ziarul clujean „Patria” consemna deja în ziua următoare deschiderii Operei, sub titlul: „Inaugurarea Operei din Cluj - Reprezentarea Aidei”: „...în Ameris, doamna Lya Pop, siluetă scenică elegantă, care pînă și în cele mai mici gesturi pune finețe și discreție, e o contraltă, cu interpretarea muzicală corectă, cu frazarea frumoasă, cu o voce flexibilă, ale cărei note de jos, clare - uneori chiar cu adevărat timbru baritonal - i-au permis să se achite conștiincios și foarte muzical de un rol dificil ...” (semnat: Croni-car).

Cu Aida a început seria celor 22 de opere pe care le-a interpretat în cariera scenică (în unele din acestea chiar 2 roluri, ca de pildă în Cavalleria rusticana - Lola și Lucia). Iată, în ordine cronologică, repertoriul mezzo-sopranei: Aida, Traviata, 1920; Faust, Butterfly, Luceafărul (de Nicolae Bretan), 1920-1921; Samson și Dalila, 1921-1922; Carmen, 1923; Trubadurul, Walkyria, 1924-1925; Bal mascat, 1926-1927; Oneghin, 1927-1928; Orfeu și Euridice, Regele Ysului, 1928-1929; Martha, 1929-1930; Doralice, Nevestele vesele din Windsor, 1930-1931; Swanda Cimpoierul, Liliacul, 1932-1933; Ewangelinann, 1933-1934; Herodiada, Horia (de Nicolae Bretan), 1936-1937; Boccaccio, 1937-1938. Cu aceste opere a cîntat un număr de peste 700 spectacole, cărora li se adaugă participări la diferite festivaluri, recitaluri și emisiuni la Radio București (peste 100), în care a interpretat doine, cîntece populare și lieduri din creația unor compozitori ca: S c h u b e r t, S c h u m a n n, F a u r é, D u p a r c, C. F r a n c k, C h a m i n a d e, C h a u s s o n, S a i n t - S a ș n s, L i s z t, D e F a l l a; de asemenea, piese ale compozitorilor: G. D i m a, T. B r e d i c e a n u, S. D r ă g o i și A. S c h e l e t t y <sup>6</sup>.

Ziarele vremii, românești, maghiare și germane, i-au elogi- at în unanimitate vocea și talentul scenic; din rîndul acesto-

6. C. O l a r i u, Date statistice privind activitatea Operei Române de Stat din Cluj, timp de 35 stagiuni, ms. Biblioteca Operei Române, Cluj-Napoca.

ra amintim: „Patria”, „Infrățirea”, „Tribuna”, „Steaua”(Cluj); „Dimineța”, „Rampa”, „Scînteia”(București); „Gazeta Transilvaniei”(Brașov); „Glasul Bucovinei”(Cernăuți); „Temeschwarer Zeitung”(Timișoara), „Aradi Elet”, „Aradi Közlöny”(Arad), „Nagyvárad Estilap”, „Nagyvárad Napló”, „Gazeta de Vest”(Oradea), „Suceava”(Cernăuți). Acestea, și altele, au păstrat în filele lor impresiile pe care cîntăreața le-a lăsat publicului; cîteva spicuiuri sînt edificatoare:

- „... la a doua ieșire pe scenă e deja o artistă adevărată... jocul de scenă perfect (...) ne putem mîndri că avem o astfel de artistă în țară” („A doua reprezentație a operei «Aida» la Cluj”, în „Patria”, 30 V 1920, articol semnat: C.N.)
- „... Lya Pop a avut o apariție demnă de o scenă occidentală” („Spectacolele Reuniunii Gh.Dima din Brașov”, în „Dimineța”, 10 III 1929, semnat de V. Munteanu).
- „... este un adevărat eveniment muzical să poți asculta pe această mare artistă cu o voce atît de frumos impostată, o școală atît de perfectă și un temperament dramatic atît de generos. Dicțiunea impecabilă a d-nei Lya Pop și jocul de scenă atît de majestuos, pot să servească ca exemplu tuturor cîntăreților” („Opera Română din Cluj la Oradea: Aida de Verdi”, în „Gazeta de Vest”, 7 V 1932, articol iscălit Dr. N. M.)
- „... În Dalila am admirat din nou pe marea noastră cîntăreață Lya Pop, o voce foarte frumoasă mai ales în registrul grav ce dă expresie rolului de femeie fatală” („Turneul Operei Române din Cluj”, în „Suceava”, 23 III 1939, semnat de Liviu Rusu).
- „... Personalitatea ei stă și va sta încă multă vreme ca un fundament de soliditate și izvor de glorie a Operei Române din Cluj” („Impresii de artă - Lya Pop”, în „Dacia”, 16 IX 1941, semnat cu inițialele I.Gh.)
- „... Ea este o artistă de înaltă cultură și sinceritate, dăruită generos acțiunilor de popularizare a muzicii în mase, dînd concerte de muzică românească în toată țara, promovînd doina și cîntecul nostru (...), militînd fără întrerupere pentru ridicarea nivelului profesional al artiștilor tineri ...” („Medalion muzical - Lya Pop”, în „Tribuna”, 8 III 1958, articol semnat de George Mercu).

Din materialul parcurs<sup>7</sup> putem conchide că ea a avut un glas de o calitate rară, de o neobișnuită întindere, egalitate și omogenitate de emisie și o tehnică de mare eficiență și expresivitate. Aceste calități erau secundate de un temperament scenic puternic tensionat, datorită căruia eleganța ținutei și finețea gesturilor puteau alterna cu cochetăria, dezinvoltura și frivolitatea, în scopul creării cât mai fidele a unui personaj. Datorită acestor multiple atribute, cărora li se adăugau frumusețea chipului și a siluetei, cântăreața a fost capabilă să abordeze cu succes roluri de gen și stil foarte diferite, cîntînd cu egală forță vocal-interpretativă nu numai partituri de mezzo-soprană, ci și de contra-altă, întruchipînd o diversitate de personaje, adesea diametral opuse, ca de pildă: Orfeu ori Lolia, Azucena ori Dalila, Amneris ori prințul Orlovsky, Carmen ori Suzuki.

Rolurile în care a lăsat impresii de neuitat și care au constituit adevărate creații au fost: Amneris (152 spectacole), Carmen (145), Dalila (77) - rol pe care l-a cîntat și în premi-era bucureșteană a operei - și Azucena (76)<sup>8</sup>.

Lya Pop a cîntat într-o vreme cînd la Cluj și București a existat o pleiadă de mari cîntăreți de operă, cu o bună parte din ei fiind parteneră în spectacole, ca de pildă cu: Elena Roman, Constantin Pavel, Traian Grozăvescu, Nicu Apostolescu, Aca de Barbu, Ana Rozsa-Vasiliiu, Mimi Nestorescu, Ionel Tudoran, Stella Simonetti, Lya Hubic și Constantin Ujeicu din Cluj, precum și cu Elena Drăgulinescu-Stinghe, Petre Ștefănescu-Goangă, George Folescu, George Niculescu-Basu și Jean Athanasiu din București. Dintre cîntăreții de peste hotare a apărut - printre alții - alături de italienii: A. Tamburini și Mario Albanese, de Alfred Piccagner de la Staatsoper din Viena, Margareta Kroo din Berlin și Swärdström Walborg din

7. Articole din presa vremii (1913-1946).

8. C. Olariu, op. cit.

Suedia<sup>9</sup>.

Analele Conservatorului clujean (unde a fost invitată la catedră de compozitorul și rectorul instituției, George Dima) consemnează activitatea pe care cântăreața a desfășurat-o paralel cu activitatea de interpretă, în calitate de profesor de cînt, între 1921 și 1949 (data ieșirii sale la pensie); în această funcție, timp de 28 de ani, a îndrumat cu competență și pasiune numeroase serii de studenți; ba mai mult chiar, a regizat spectacole de operă, într-o vreme cînd la Conservator nu exista încă clasa de operă: Bastien și Bastienne, sub bagheta lui M a r ț i a n N e g r e a și Orfeu și Euridice, sub conducerea muzicală a lui Z e n o V a n c e a (în anii în care Conservatorul și-a desfășurat activitatea la Timișoara).

Din materialul informativ de care am dispus<sup>10</sup> am aflat că pentru fiecare student ea afecta săptămînal 3 ore, parcurgînd în felul acesta următoarele etape:

- Anul I: vocalize și exerciții de tehnică vocală și frazare, prin intermediul metodelor Viardot-Garcia, Concone, Panovca, April, Bordogni.
- Anul II: exerciții tehnice și vocalize, Vaccai.
- Anul III: vocalize și exerciții tehnice; lied romantic.
- Anul IV: exerciții tehnice și vocalize; arii, duete și terțete din operele universale și românești.

În toți anii, insera ariile antice și, cînd posibilitățile studentului permiteau, introducea în repertoriu doine, cîntece populare, precum și muzica vocală a compozitorilor români.

Prin intermediul acestor etape considera posibilă educarea și cultivarea glasului; pretindea însă, pe lîngă glas, și un ascuțit autocontrol vocal, simț pentru impostafie și, bineînțeles muzicalitate. Cu aceste premise pornea la cizelarea glasului, cizelare pe care o subordona specificului fiecărei voci, căci, ca și marii dascăli ai cîntului, ea nu folosea aceleași vocalize pentru toate vocile; unele erau proprii vocilor lejere și înalte, după cum altele erau potrivite cu cele dramatice și adînci.

9. Informații din arhiva personală a cântăreței.

10. L. y a P o p - P o p o v i c i, Memoriu de activitate, depus la decanatul facultății, 12.XI.1969.

Pentru omogenizarea registrelor (căreia îi acorda o mare atenție) începea studiul cu registrul mediu, cu vocale închise, avansînd treptat spre extremitățile ambitusului, cu vocalize de întindere medie (maximum o cvintă)<sup>11</sup>.

Din felul în care profesoara eşalona studiile, solfegiile, liedul, și abia în anul IV aborda repertoriul de operă, putem deduce importanța pe care o acorda dobîndirii, în primul rînd, a tehnicii vocale, pe care apoi o punea în slujba redării conținutului de idei și sentimente. Expresivitatea și artisticitatea constituiau și ele un obiectiv la fel de important, pentru realizarea căruia preconiza ariile antice, din convingerea că acestea oferă oricărui ucenic vocal abecedarul optim al frazării.

Paralel cu însușirea tehnicii, ea veghea ca studenții să-și lărgească necontînit orizontul cultural, pentru a putea pătrunde cît mai adînc în dezlegarea social-umană a personajului de interpretat. De asemenea, familiarizarea cu limbile germană, italiană și franceză o considera absolut necesară în rezolvarea adecvată și cu succes a unui rol de operă sau a unui lied.

Pentru a ilustra punctul său de vedere privitor la secretul creației unui personaj de operă și interpretarea liedului, cităm din articolul „Interviu cu Lya Pop” de Mircea Vaida, publicat în revista „Steaua” nr.1/1969, p.87: „... condiția esențială (în secretul creației, n.n.) o constituie ecoul exterior și ecoul lăuntric al vocii, adică sufletul, ideea, lumea gîndită de compozitor și libretist, trecută prin sinea interpretului. În operă, muzica trebuie rostită, trebuie respectat textul, atît fraza melodică, cît și conținutul cuvintelor (...). Socotesc foarte importantă în cariera și dezvoltarea oricărui cîntăreț cunoașterea subtilă și adîncă a stilului și felului de interpretare a liedului. Într-o arie te poate salva o acută sau fundalul orchestrației, te poți ascunde; în lied rămîi în-să descoperit, vocea e nudă, nu există posibilități de amăgire. În lied se cunoaște de îndată calitatea vocii, întinderea, fru-

11. Informații de la fosta studentă a Lyei Pop, Veronica Martin, profesoară de canto la Liceul de muzică din Cluj-Napoca.

museștea interpretării și, mai ales, inteligența și sensibilitatea interpretului".

Aceste mărturisiri dovedesc seriozitatea pe care o acorda actului interpretativ, seriozitate care a făcut posibil succesul său scenic și pedagogic, la temelia căruia stăteau studiile făcute în țară și străinătate, experiența scenică afiliată dorinței de a împărtăși studenților din bogata sa activitate; toate acestea au rodit la Conservatorul clujean, absolvenții ei urcând pe scenele operelor din țară și chiar și pe cele din străinătate. Dintre aceștia, de aleasă ținută vocal-artistică, 6 aveau să fie distinși cu titlul de Artiști emeriti (Lya Hubic, Stella Simonetti, Augustin Almășan, Traian Nicolau, Virginica Romanovskii, Angela Moldovan și Ion Daciaș, acesta din urmă fiind distins și cu titlul de Artist al poporului). Trebuie amintiți și alți valoroși cântăreți care - chiar dacă nu au beneficiat de titluri - au reprezentat, ca soliști de operă, școala vocală a Lyei Pop: Susana Coman-Bosica, Livia Popp, Silvia Soltiski, Florica Istrate și Maria Pinteala Cluj; Ila Cazacu, Ica Tătaru, Silviu Drăgan, Sofia Ghiorgheș și Aurora Micu - la Timișoara; Florica Mărieș - la Iași.

Datorită complexei personalități pe care a vădit-o mezzo-soprana Lya Pop-Popovici sub aspect vocal, interpretativ și pedagogic, ea se situează printre cei mai de seamă reprezentanți ai artei lirice și pedagogiei vocale românești din prima jumătate a secolului XX.

#### Le mezzo-soprano Lya Pop-Popovici - cantatrice et professeur

Lucia Hăngănuț-Vătășan

#### Résumé

Le mezzo-soprano Lya Pop-Popovici (1891-1970) a fait ses études musicales au Conservatoire de Bucarest, ensuite elle s'est spécialisée auprès du Conservatoire National de Paris et à Vienne. Elle a débuté dans le spectacle d'inauguration

de l'Opéra Roumain de Cluj, dans le rôle d'Amneris de l'opéra „Aida” de Verdi (25.V.1920); au sein de cet établissement elle a eu une activité ininterrompue jusqu'à sa retraite (1946). Elle a interprété 24 rôles d'opéra, la qualité de son interprétation étant favorablement consignée par la presse du temps. Plus de 100 récitals de lieds et des émissions à la Radio Bucarest ont complété son activité interprétative. Durant une trentaine d'années (1921-1949) elle a été aussi professeur de chant au Conservatoire „George Dima” de Cluj; ses principes pédagogiques allaient vers l'acquisition d'une technique impeccable, mise au service de l'expressivité artistique. Nombre de ses étudiants sont devenus solistes aux opéras du pays et à l'étranger, couronnés de distinctions de valeur. Par toute son activité elle se place aux côtés des plus importants représentants de l'art lyrique et de la pédagogie vocale roumaine de la première moitié du XX-e siècle.

Die Mezzo-Sopranistin Lya Pop-Popovici - SÄngerin und Pädagogin

Lucia Hängănuț-Vătășan

Zusammenfassung

Die Mezzo-Sopranistin Lya Pop-Popovici (1891-1970) studierte am Bukarester Konservatorium und spezialisierte sich in Paris (Conservatoire National) und in Wien. Sie debütierte anlässlich der Eröffnungsvorstellung der Rumänischen Oper in Cluj (25.V.1920) in der Rolle der Amneris in Verdis Oper „Aida”. An dieser Anstalt hat sie ohne Unterbrechung bis zu ihrer Pensionierung (1946) gewirkt. Sie interpretierte 24 Opernrollen, wobei die Qualität ihrer Interpretationen in der Presse der Zeit günstig bewertet wurde. Über 100 Liedvorträge und Übertragungen beim Bukarester Rundfunk vervollständigten ihre interpretative Tätigkeit. Fast 30 Jahre lang (1921-1949) war Lya Pop-Popovici Lehrerin für Gesang an der Musikhochschule „George Dima” in Cluj. Ihre pädagogischen Grundsätze waren darauf ausgerichtet, die Schüler mit einer einwandfreien Technik vertraut zu machen, die in den Dienst der Expressivität und der künstlerischen Aussage gestellt wurde. Viele ihrer Schüler wurden Solisten an den Opern Rumäniens und anderer Länder und wurden mit wertvollen Preisen ausgezeichnet. Durch die Tätigkeit, die sie entfaltete, zählt sie zu den bedeutendsten Vertretern des Operngesanges und der gesanglichen Erziehung in Rumänien in der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts.

The mezzo-soprana Lya Pop-Popovici - singer and teacher

Lucia Hängănuț-Vătășan

Summary

The mezzo-soprana Lya Pop-Popovici (1891-1970) made her musical studies at the Conservatory in Bucharest, later she specialized in Paris (The National Conservatory) and in Vienna. She made her début with the inauguration performance of the Romanian Opera in Cluj, singing Amneris in Verdi's Aida (May, 25, 1920); She worked incessantly in this institution, until she retired (1948). She performed 24 opera parts, the quality of her interpretation being favourably recorded in the press of the period. Over 100 lied recitals and broadcasts at Radio Bucharest completed her interpretative activity. For almost 30 years (1921-1949) she was a singing teacher at the Conservatory "G. Dima" in Cluj; her pedagogical principles tended to the acquiring of an impeccable technique, later made useful for expressiveness and artistic value. Many of her students became soloists of the operas in Romania and abroad, distinguished with many prizes. Due to her activity, Lya Pop-Popovici is situated among the most important representatives of the lyrical art and of the Romanian vocal pedagogy in the first half of the 20-th century.



DIN ASPECTELE PRESEI MUZICALE CLUJENE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ.  
PRINCIPALELE GENURI ALE PRESEI MUZICALE LOCALE

Andrei Benkő

Clujul a avut și în perioada interbelică o viață culturală bogată. Periodicele care au văzut lumina tiparului în această vatră multiseculară a activității spirituale au acordat o importanță cuvenită manifestărilor muzicale. S-a ajuns astfel la un nivel relativ ridicat al ogîndirii veridice a acestui teren al vieții culturale. Această reflectare s-a realizat cu ajutorul unei serii întregi de genuri, de la cele mai simple pînă la cele mai pretentioase. În cele ce urmează vom trece în revistă cele mai frecvente, respectiv cele mai caracteristice genuri ale presei clujene din perioada studiată.

I

Aprîape fiecare periodic - ziar, gazetă, săptămînal, revistă - semnala în formă de a n u n ț u r i momentele remarcabile ale vieții muzicale: apariția pe scenă a unor celebrități naționale sau mondiale, ansambluri mari și mici, simfonice sau de cameră, programul concertelor, al spectacolelor de operă, modificările survenite pe parcurs în ceea ce privește datele manifestărilor, piesele interpretate, locul desfășurării etc. La prima vedere, aceste amănunte par a fi mai puțin însemnate, ele contribuie însă la fixarea, la clarificarea momentelor care pot intra într-o monografie muzicală a municipiului sau a unor instituții muzicale.

II

O parte din periodice a pus la dispoziția muzicienilor un spațiu oarecare pentru a-și publica din lucrările muzicale, integral - în cazurile cînd a fost vorba de compoziții de propor-

ții mai mici -, sau fragmente, cînd s-au planificat altele, aparținînd formelor ori genurilor mai ample. Ce-i drept, note muzicale găsim rar în coloanele ziarelor sau ale revistelor, cum ar fi cazul unui Imn al copiilor, pentru voce și pian, compus de Sabin Drăgoi<sup>1</sup>, sau a uneia dintre Bagatele; alături de o piesă de ciclul Pentru copii de Béla Bartók.<sup>2</sup>

### III

De asemenea, au apărut din cînd în cînd desene, schițe, caricaturi despre muzicienii orașului sau despre oaspeți. În paginile revistei umoristice Cucu sau ale Ardealului teatral și artistic, de exemplu, cititorul găsește o serie de caricaturi iscălite de Jureș, Dralex, Drăgulescu, Iosif Ross, despre Nicolae Bretan, Marțian Negrea, Miklós Bródy, Jean Bobescu, Ionel Crișan, Sabin Drăgoi, acesta din urmă dirijîndu-și opera Năpasta<sup>3</sup>. Pe Béla Bartók l-a desenat pictorul Márton Hosszú, pentru ziarele Ellenzék (Opoziția) și pentru revistele Pásztorház (Focul păstorilor), Magyar Nép (Poporul maghiar).<sup>4</sup> O caricatură despre Egisto Tangó este semnată de Iosif Ross.<sup>5</sup>

### IV

Mai multe ziare rezervă loc pentru interviuri cu muzicienii care apăreau în treacăt la Cluj, concertînd, dirijînd sau activînd un timp mai îndelungat în municipiu. Din lungul șir al acestui gen, amintim ca exemplu pe cele realizate cu

1. Cucu, 1933, nr.4-5, p.3.

2. Napkelet, 1922, pp.200-201.

3. Cucu, nr.1, p.6; nr.3, p.9; nr.6-8, p.6. Ardealul teatral și artistic, 1927, nr.1, p.6.

4. Ellenzék, 26 febr.1922; Pásztorház, 1922, pp.249-250; Magyar Nép, 1922, nr.17, p.2.

5. Ardealul teatral și artistic, 1927, nr.8, p.17.

George Enescu<sup>6</sup>, sau interviul luat la Cluj cu ocazia concertelor sale avute aici - interviu publicat la București.<sup>7</sup> Tot în această ordine de idei, semnalăm interviurile lui Bartók, apărute în Ellenzék (Opoziția), Keleti Újság (Ziarul Răsăritului)<sup>8</sup>, precum și convorbirile cu Jean Bobescu, în momentul acela maestrul Operei Române din localitate.<sup>9</sup> În interviuri, pe lângă momente personale, actuale, se ridicau, se enunțau, se formulau de multe ori întrebări și răspunsuri referitoare la probleme de organizare a vieții muzicale, de estetică muzicală, sau legate de unele curente muzicale moderne care intrau în sfera interesului publicului, muzica populară etc.

## V

În revistele literare, ca și în unele de cultură generală, au apărut recenzii succinte sau mai dezvoltate, despre volume muzicale - monografii, culegeri sau chiar compoziții. Se țin în evidență în primul rând lucrări apărute în țară. Astfel, de exemplu, Vasile Bogrea prezenta cititorilor Dacoromaniei Cîntecele populare din Maramureș, culese de Ion Bîrlăa, insistînd mai mult asupra fenomenelor lingvistice.<sup>10</sup> Tache Papașagi sublinia valoarea artistico-științifică a volumului Volksmusik der Rumänen von Maramureș, realizat de Bartók.<sup>11</sup> Ștefan Pașca recenzează Cîntecele populare istro-române, culese de F. Iroaie, accentuînd truda și pricepera culegătorului, precum și a lui I. Caranica, cu ocazia tipăririi culegerii O sută treizeci de melodii populare aromânești, cu o reușită introducere, cu o caracterizare sumară și cu o categorisire a materialului după regiuni.<sup>12</sup> Tot Șt. Pașca se ocupă și de culegerea lui Gh. Car-

6. R. B r a s e y, Convorbire cu George Enescu, în Patria, 13 ian. 1927.

7. Ramos, București, 30 nov. 1921.

8. Keleti Újság, 16 febr. 1922, 19 dec. 1922; Ellenzék, 26 febr. 1922, 22 febr. 1927.

9. Dacoromania, IV (1924-1926), pp. 1036-1042.

10. Idem, p. 1447.

11. Ibidem.

12. Idem, IX (1936-1938) pp. 330-334, 334-335.

d a ș, intitulată Cîntece populare moldovenesti, culegere cu caracter monografic, materialul fiind cules numai din satul Broșteni, comuna Drăgușani, județul Fălțiceni, de la un singur informator.<sup>13</sup> Șt. Pașca face cunoscut cititorilor și studiul lui A n d r e i V e r e s s, privitor la cîntecele istorice, vechi, ungurești, despre români, studiu care în susținerea tezelor autorului - folosește și exemple muzicale.<sup>14</sup>

În revistele de limba maghiară se urmărește cu atenție aparițiile editoriale ale lui Bela Bartók, sau evenimente legate de viața și activitatea sa. Astfel, J ó z s e f P e r é n y i semnală apariția volumului de sinteză a cîntecului maghiar (A magyar népdal, Budapesta, 1924), în revista Erdélyi Irodalmi Szemle (Revista literară din Transilvania)<sup>15</sup>, iar volumul care se ocupă de muzica populară maghiară și de cea a popoarelor învecinate, punînd bazele folcloristicii comparative (Népzenekek és a szomszéd népek népzeneje, Budapesta, 1934) se recenzează de L á s z l ó M a k k a i, în revista Erdélyi Helikon (Heliconul transilvănean).<sup>16</sup> Sînt informați despre acest volum și cititorii revistei Erdélyi Múzeum (Muzeul din Transilvania)<sup>17</sup>, precum și ai revistei Korunk (Epoca noastră)<sup>18</sup>. I s t v á n L a k a t o s face cunoscut volumul lui C o n s t a n t i n B r ă i l o i u (B é l a B a r t ó k, Scrieri mărunte despre muzica populară românească, București, 1937) în Erdélyi Helikon (Heliconul transilvănean).<sup>19</sup> Cititorii orașului află de apariția cărții lui E d w i n v o n N ũ l l din Erdélyi Helikon (Heliconul transilvănean)<sup>20</sup> din recenzia semnată de I m r e L a k a t o s, de broșura lui A n d r á s R é v é s z prin coloanele revistei Erdélyi Múzeum (Muzeul transilvănean).<sup>21</sup>

13. Dacoromania, IV (1924-1926), p.1034.

14. Idem, p.1028.

15. Erdélyi Irodalmi Szemle, 1926, pp.200-201.

16. Erdélyi Helikon, 1935, p.60.

17. Erdélyi Múzeum, 1938, p.96.

18. Korunk, 1938, pp.74-75.

19. Erdélyi Helikon, 1939, p.227.

20. Idem, 1931, p.402.

21. Erdélyi Múzeum, 1935, p.316.

Ca exemplu în ceea ce privește prezentarea tipăriturilor muzicale amintim recenzia semnată de Xenia Macorek, despre Rapsodia Română compusă de Liszt, - creație care fusese inclusă în concertele compozitorului, date la Cluj, Sibiu, București și Iași.<sup>22</sup>

## VI

Dintre manifestările muzicale, cele de mai multe ori și cele mai pe larg tratate sînt concertele și spectacolele de operă. Nu insistăm nici la punctul acesta în mod mai amplu decît la celelalte genuri ale presei muzicale clujene; semnalăm totuși bogăția aparițiilor de cronici, critici și unele ori chiar discursuri rostite cu anumite ocazii festive. Amintim în acest sens materialul variat ce se încadrează în această categorie și ce a apărut cu ocazia concertelor susținute de Enescu și de Bartók. Astfel apar materiale semnate de Ion Agârbiceanu, C. Anca, Al. Anca, Ion Breazu, G. Dima, I. Cl. Iuga, Mihail Jora, I. Martelogu, M. Nasta, Martian Negrea, Laurenț Nicolescu, V. Papilian, Dimitrie Popovici-Dayreuth, Lucian Voiculescu, Oscar Zisnu, Ana Voileanu-Nicoară și alții, în Patria, Națiunea, Găzeta poporului, Tribuna, Clujul, Gînd românesc<sup>23</sup>, de István Lakatos în Kolcsi Újság (Ziarul Răsăritului)<sup>25</sup> referitor la G. Enescu, cronici, critici care poartă iscălitura lui Sándor Boskovics, Miklós Bródy, Géza Dolly-Szabó, Pál Engel, Ákos Gara, Cécil Gray, Andor Járcei, Gustáv Kirchknopf, Imre Lakatos, Lajos Kőműves, Péter Nagy, George Oprescu,

22. Patria, 8 aug. 1931.

23. Concertele lui Enescu și ale lui Bartók au avut loc între anii 1921 și 1938, ele completîndu-se reciproc în ceea ce privește fixarea lor în timp.

24. Vezi: Ligia Toma Zoicaș, Contribuții la cunoașterea artei interpretative a lui George Enescu. Enescu la Cluj în perioada 1920-1940, în: Studii și cercetări de isto-

István Pálós, János Seprődi, Endre Szász - referitor la concertele lui B. Bartók, în Előre (Înainte), Ellenzék (Opoziția), Infrățirea, Jóestet (Bună seara), Keleti Újság (Ziarul Răsăritului), Kolozsvári Friss Újság (Ziar de ultima oră), Napkelet (Răsărit de soare), Fásztortűz (Focul păstorilor), Magyar Nép (Poporul maghiar), Új Kelet (Noul Răsărit), Újság (Noutăți), Deutscher Bote (Curierul german), Deutsche Zeitung (Ziarul german).<sup>26</sup> În acest vast material se actualizează valoarea reală a concertelor, contribuția personală, creatoare, a artiștilor interpreți, profunzimea înțelegerii și redării lumii creatorilor, virtuozitatea mînuirii instrumentelor, sau se fac observații critice privitoare la interpretare, la program, la public etc.

Pe lângă aceste momente culminante ale vieții muzicale din municipiu, s-ar mai putea aminti, de exemplu, materialul din presă legat de concertele lui Dohnányi, de prezentarea Simfoniei a IX-a și a Misei solemnis de Beethoven, în Ellenzék (Opoziția)<sup>27</sup>, de concertele Conservatorului - respectiv ale Academiei clujene-, în Patria<sup>28</sup>, privirea generală a vieții artistice (muzică de cameră, recitaluri), tabloul cuprinzător redat cu mult simț critic de Ana Voileanu-Nicoră în Cultura<sup>29</sup>, cronicile referitoare la cele zece festivaluri organizate de Opera Română, în prezentarea lui Leonard Paukerov, în Ardealul teatral și artistic<sup>30</sup>, cronicile lui Seprődi și cele ale lui István Lakatos, în diferi-

---

ria artei, seria Teatru, muzică, cinematografie, Tom 12 (1965), nr.1, pp.77-84; Ana Voileanu-Nicoră, Chipuri și mărturii, Ed.muzicală, București, 1971, pp. 89-114.

25. Lakatos L., Zenetörténeti írások (Scrieri de istoria muzicii), Ed.Kriterion, București, 1971, pp.257-258.

26. A se vedea: Benkő András, Bartók Béla Romániai hangversenyei (Concertele lui B.Bartók în România), Ed.Kriterion, București, 1970, pp.246-265; Deutscher Bote, 15,22 dec.1923, 8 nov.1924, 18 febr., 4 mart., 1 apr.1927; Deutsche Zeitung, 7, 14 apr., 22 dec.1933.

27. Ellenzék, 1927, nr.211, 273.

28. Patria, 6 ian. 1922.

29. Cultura, 1924, pp.196-197.

30. Ardealul teatral și artistic, 1927, nr.1, pp.15-16.

te ziare și reviste<sup>31</sup>.

O mare importanță se dădea activității scenico-muzicale. Opera Română avea într-o perioadă săptămînalul său propriu, care oglindea munca depusă în cadrul instituției (Curierul Operei)<sup>32</sup>, dar și celelalte periodice asigurau, relativ, un mare spațiu problemelor legate de artiștii scenelor, de premiere, de opere. Dintre figurile marcante - din perioada studiată -, presa se ocupa de E g i s t o T a n g o<sup>33</sup>, C o n s t a n t i n P a v e l<sup>34</sup>, J o l á n B a r a n y a i, E r z s i S á n d o r<sup>35</sup>. Alteori se analizează premiere de opere, se accentuează rezultatele<sup>36</sup>, contribuția unor interpreți la ridicarea nivelului artistic, ca de exemplu: A c a d e B a r b u, T r a i a n G r o z ă v e s c u, D i m i t r i e P o p o v i c i - B a y r e u t h - în Patria sau în Evoluția.<sup>37</sup> În cazuri mai rare se face cîte un bilanț al genului, pe țară, ca de exemplu cel realizat de G e o r g e O p r e s c u, analizînd activitatea operelor din București și Cluj - inclusiv spectacolele de operă de la Teatrul Maghiar din Cluj -, în Cultura.<sup>38</sup>

Nu se pierde din vedere nici viața muzicală a altor centre, în primul rînd a capitalei, apoi prin cronici culturale se dădea cîte o privire generală retrospectivă despre Brașov, Sighișoara, Sibiu - în Cultura<sup>39</sup>, despre Medias - în Ardealul teatral și artistic<sup>40</sup>, despre Oradea - în Erdélyi Szemle (Revista Transilvaniei)<sup>41</sup>, despre Aiud - în Keleti Újság (Ziarul Răsăritului)<sup>42</sup>.

31. L a k a t o s I s t v á n, op.cit., pp.255-259; S e p r ő d i J á n o s, Válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése (Scrieri muzicologice alese și culegere de muzică populară), Ed. Kriterion, București, 1974, pp.464-466.

32. Curierul Operei, 1922.

33. Curierul Operei, 1922, nr.1, p.12; Ardealul teatral și artistic, 1927, nr.8, p.17.

34. Cucu, 1933, nr.6-8, p.6.

35. Ellenzék, 11 ian.1920; Napkelet, 1922, nr.11, p.9.

36. Patria, 6 oct.1935.

37. Patria, 1 febr.1922; Evoluția, 1921, nr.2, p.12.

38. Cultura, 1924, pp.85-87.

39. Cultura, 1924, pp.89-91, 91-92, 289.

40. Ardealul teatral și artistic, 1927, nr.4, p.15.

41. Erdélyi Szemle, 1920, p.546.

42. Keleti Újság, 13 oct.1922.

Din punctul de vedere al propagării, al popularizării valorilor muzicale au avut un rol precumpănitor articolele legate de problemele muzicale apărute sistematic în rubrici permanente ale unor ziare ca în Ellenzék (Opoziția), în Keleti Újság (Ziarul Răsăritului), articole apărute cu ocazia unor aniversări, semnate de Ion Breazu, Ana Voiculescu - Nicoară, Lucian Voiculescu, Iona Gyali, Imre Lakatos și alții, despre G. Enescu sau B. Bartók, Dima sau Dobnányi, de exemplu, în Patria, Gînd românesc, Ellenzék (Opoziție), Pásztorűz (Focul păstorilor).<sup>43</sup>

Merită să fie amintite unele cicluri de articole legate de educația muzicală. Radu Urliățeanu, de exemplu, prezintă realizările educației muzicale sovietice, se preocupă de importanța introducerii folclorului și a studiilor muzicale comparative, subliniind necesitatea reorganizării învățămîntului muzical, pentru a putea ține pasul cu progresul general.<sup>44</sup> Seprödi, într-un ciclu de două articole, analizează concepția și practica referitoare la dezvoltarea vocii umane, a pedagogului de canto Udön Farkas.<sup>45</sup>

O a treia categorie de articole reprezintă portrete ale compozitorilor, cum ar fi cele dedicate lui Iacob Mureșianu, Tudor Ciortea, Stravinsky, Enescu, Beethoven, Otescu - în Gîndirea românească<sup>46</sup> sau cele ale lui Farkas, Bartók, Székelyhidly, în Magyar Nép (Poporul maghiar).<sup>47</sup>

Autorii altor articole și-au propus să realizeze succinte sinteze, ca, de pildă, cea semnată de Ion Breazu, prezentînd cultul lui Richard Wagner în România.<sup>48</sup>

43. Patria, 18 nov. 1929; Societatea de mîine, 1931, p. 5; Gînd românesc, 1937, nr. 1, p. 5; Ellenzék, 1927, nr. 258; Pásztorűz, 1931, p. 260; Națiunea, 21, 22, 25 nov. 1936.

44. Ardealul teatral și artistic, 1927, nr. 4, pp. 3-4; nr. 5, pp. 7-13.

45. Erdélyi Szemle, 1920, pp. 445-446, 460-462, 480, 490-491, 508-509, 521-522, 542, 558, 574.

46. Gîndirea, 1926, p. 191; 1927, pp. 39, 79, 320, 363; Gînd românesc, 1933, nr. 2, p. 110.

47. Magyar Nép, 1922, nr. 17, pp. 1-2.

48. Gazeta ilustrată, anul II (1933?), pp. 72-73.

Mai mulți critici urmăreau în mod consecvent activitatea corală, îmbrățișeau rezultatele bune la care au ajuns unele formații, criticau lipsurile ce se făceau văzute în munca artistică a corurilor - așa cum se observă în articolele semnate de J e n ő S z e n t i r m a i, B é l a K é k i, I s t v á n L a k a t o s -, în Ellenzék (Opoziția), în Erdélyi Helikon (Heliconul transilvănean) sau în Pásztortűz (Focul păstorilor)<sup>49</sup>. Revista de specialitate a Uniunii Corurilor Maghiare din România (Magyar Dal - Cîntec maghiar), apărută sub redacția unui profesor de muzică din Cluj, B e r t a l a n T á r c z a, informa coriștii nu numai despre activitatea uniunii, ci și despre activitatea corurilor române, germane, îi informa despre concursuri și aniversări, publica articole de istoria muzicii, teoria muzicii, pedagogia muzicală, metodică dirijatului de cor, despre fiziologia vocii omenești, despre muzica populară etc.<sup>50</sup>

## VIII

S t u d i i legate de fenomenul muzical apar doar în reviste cu caracter științific, eventual în reviste beletristice.

O categorie de studii se ocupă de probleme legate de muzica populară românească - cum ar fi cel semnat de G e o r g e B r e a z u l, în Gîndirea<sup>51</sup>, de C o r i o l a n P e t r a n u, despre B. Bartók și muzica populară românească, în Gînd românesc<sup>52</sup>, sau cel semnat de B. Bartók, despre folclor, în general, în Napkelet (Răsărit de soare)<sup>53</sup>, ori altul, de S e p r ő d i, despre prezența versurilor lui P e t ő f i în muzica populară maghiară, în Pásztortűz (Focul păstorilor).<sup>54</sup>

49. Ellenzék, 13 sept. 1931; Erdélyi Helikon, 1938, p. 541; Pásztortűz, 1938, pp. 377-379.

50. Magyar Dal, 1922-1934.

51. Gîndirea, 1931, pp. 193-200.

52. Gînd românesc, 1936, nr. 2, pp. 120-125; Revue de Transylvanie, 1936, nr. 3, pp. 278-321; 1937, nr. 3, pp. 353-371.

53. Napkelet, 1920, pp. 100-104.

54. Pásztortűz, 1921, vol. II, pp. 729-733.

A doua categorie de studii tratează probleme de istoria muzicii, cum ar fi analiza concepțiilor dominante în muzica românească interbelică, fenomen studiat de George Breazul și prezentat în Gîndirea<sup>55</sup>, insistînd mai mult asupra curentului național-folcloric, sau prezentarea procesului de dezvoltare a muzicii românești, de către István Lakatos, "în Erdélyi Múzeum (Muzeul din Transilvania)<sup>56</sup>. Problema apariției noii școli muzicale maghiare îl preocupă pe I. Seprődi<sup>57</sup>, iar cea a dezvoltării sale în prima etapă, pe István Lakatos<sup>58</sup>.

A treia categorie de studii prezintă figuri de muzicieni, analizînd creația lor, fixîndu-le locul în dezvoltarea culturii muzicale autohtone sau universale, ca acela semnat A. M., despre Tiberiu Brediceanu, în Cultura<sup>59</sup>, al lui Seprődi, despre Bartók, în Pásztortűz (Focul păstorilor) și în Cultura<sup>60</sup>, al lui I. Lakatos, despre Kodály Zoltán, în Erdélyi Szemle (Revista din Transilvania)<sup>61</sup>, al lui Octavian Beu, în Societatea de mîine, despre Carol Miculi<sup>62</sup>, și altele.

În fine, a patra categorie de studii urmărește drumul propagării unor creații de valoare universală, a legăturilor unor muzicieni cu centrele din țară, cum ar fi, între altele, cel semnat I. Lakatos, despre Brahms, în Erdélyi Múzeum (Muzeul din Transilvania)<sup>63</sup>.

În concluzie, putem afirma: chiar și dintr-o parcurgere

55. Gîndirea, 1931, pp.28-36.

56. Erdélyi Múzeum, 1938, pp.117-142.

57. Erdélyi Szemle, 1920, pp.232-233; Nepkelet, 1921, vol.II, pp.828-830.

58. Erdélyi Múzeum, 1936, pp.159-173.

59. Cultura, 1924, pp.293-294; Gînd românesc, 1933, nr.2, p.110.

60. Pásztortűz, 1924, vol.I, pp.373-376; Cultura, 1924, pp.295-297.

61. Erdélyi Szemle, 1933, nr.9, p.9; nr.10, p.7; nr.11-12, p.5.

62. Societatea de mîine, 1931, pp.347-348.

63. Erdélyi Múzeum, 1935, pp.32-40.

succintă a presei muzicale clujene din perioada interbelică reiese bogăția materialului, varietatea prezentării, precum și importanța acestor surse, într-o preluare critică, pentru a ne documenta asupra acestei perioade a trecutului municipiului.

Aspects de la presse musicale de Cluj d'entre les deux guerres.  
Les principaux genres de la presse musicale locale

Andrei Benkő

Résumé

L'auteur passe en revue les genres de la presse locale qui reflètent la vie musicale de la municipalité de Cluj, entre 1919-1938: annonces, interviews, extraits, chroniques, critiques, articles, études - en faisant mention des dessins ayant comme sujet des figures de musiciens et des notes musicales parues dans ces périodiques.

Einige Aspekte aus der musikalischen Publizistik von Cluj  
in der Zwischenkriegszeit.

Die bedeutendsten Formen der musikalischen Publizistik in  
der lokalen Presse

Andrei Benkő

Zusammenfassung

Der Verfasser untersucht die Formen der lokalen Presse, die das Musikleben der Stadt Cluj im Zeitabschnitt 1919-1938 wieder spiegeln - Anzeigen, Interviews, Rezensionen, Chroniken, Kritiken, Artikel, Studien - und erwähnt die gezeichneten Darstellungen einiger Musiker als auch die Notenbeispiele, die in den Zeitschriften erschienen sind.

From the aspects of the Cluj musical press in the interwar  
period.

The main genres of the local musical press

Andrei Benkő

Summary

The author reviews the genres of the local press that mirror the musical life of the city of Cluj in the period between 1919-1938: announcements, interviews, reviews, chronicles, critical

studies, articles, studies - mentioning the drawings connected to the figures of some musicians and the musical scores issued in the pages of the magazines.

RECONSTITUIREA CONCERTULUI PENTRU PIAN ȘI ORCHESTRĂ  
DE PAUL RICHTER

Hans Peter Türk

Paul Richter, de la a cărui naștere s-au împlinit la data de 28 august 1975 o sută de ani, a desfășurat timp de 35 de ani o bogată activitate de compozitor, dirijor, profesor și animator al vieții muzicale în orașul său natal, Brașov<sup>1</sup>. Printre numeroasele sale lucrări de cele mai diferite genuri, de orientare stilistică postromantică, se afirmă cu o valoare deosebită Simfonia a III-a, op.62, în s o l minor, Suita carpatică, op.85, în F a major, două cicluri de Șase lieduri pe texte chinezesti, op.95 și op.96, pentru voce și orchestră, Cantata funebă, op.105, Concertul pentru orgă și orchestră, op.115, în r e minor, Variațiuni simfonice pentru pian și orchestră pe o legendă, op.121, precum și un Trio cu pian, op.86, în s o l minor, trei cvartet de coarde (op.98, op.99, op.122), Două balade pentru cor mixt, op.87, și un număr de cel puțin trei lieduri cu acompaniament de pian.

Alături de lucrările mai sus enumerate se află și Concertul pentru pian și orchestră, op.58, în s i minor, compus între 1918-1920 și prezentat în primă audiție în anul 1922 la Brașov, solist fiind A d o l f W e i s s. Ulterior, concertul a devenit una dintre cele mai des cîntate lucrări de Paul Richter, bucurîndu-se de aprecieri dintre cele mai favorabile, atât în țară cît și în străinătate. Astfel, prima audiție a oferit presei prilejul de a remarca "... un rezumat pe deplin valabil al creației de pînă acum a lui Richter"<sup>2</sup>, iar prezentarea la Sibiu a relevat

1. Detalii cu privire la viața și activitatea lui Paul Richter vezi în: Studii de muzicologie, vol.X, Ed.muzicală, București, 1974, pp.83-105 (Hans Peter Türk, La 100 de ani de la nașterea compozitorului transilvănean Paul Richter (1875-1975))

2. Kronstädter Zeitung, 3 VI.1922.

„bogăția inspirației muzicale, adaptată posibilităților expresive ale pianului”<sup>3</sup>. Incepînd cu anul 1928, concertul a fost deseori interpretat în Germania de către S i g r i d U r b a c h (Dresda) și A r n o l d K i e l t s c h (Sibiu), fiind comentat astfel: „... o îmbogățire remarcabilă (...) a literaturii pentru pian și orchestră”<sup>4</sup>, „... lucrarea se va încetățeni în curînd în viața muzicală a Germaniei, alături de Simfonia a treia”<sup>5</sup>, „... concertul lui pentru pian se numără printre cele mai bune lucrări de acest gen, scrise după Bhrams”<sup>6</sup>, „... cultul influențelor este păstrat cu sfințenie. Dozat cu dificultăți pianistice și brio, acest concert e probabil savuros la studiu și poate constitui un «compendium» romantic de mare utilitate în prealabilul execuției unui concert de Chopin sau Liszt”<sup>7</sup>.

Verificarea acestor aprecieri este astăzi îngreunată, întrucît cele două partituri originale, împreună cu materialul de orchestră, pot fi considerate ca fiind dispărute în timpul celui de-al doilea război mondial. Paul Richter scrie mai târziu lui F r a n z X a v e r D r e s s l e r: „Concertul pentru pian (partitura) s-a pierdut din neglijența lui Arnold Kieltsch, care l-a depozitat în podul gazdei sale la Berlin și s-a întors acasă, fără a se mai îngriji de aceste note. În timpul bombardamentelor au fost, probabil, distruse și nu posed nici un duplicat!”<sup>8</sup> Distrugerea partiturii și a materialului de orchestră a fost confirmată chiar de către Arnold Kieltsch, cu ocazia unei vizite la Sibiu, în anul 1970.

Printre manuscrisele rămase în posesia moștenitorilor lui Richter, s-a putut identifica prima redactare, în creion, a concertului<sup>9</sup>, împreună cu câteva schițe și un rînd complet de

3. Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt, 24 V. 1928.

4. Süddeutsche Musikerzeitung, 7 II. 1929 (F e l i x v o n L e p e l).

5. ? (Dr. E r i c h H. M ü l l e r v o n A s o w).

6. Münchner Neueste Nachrichten, 6 I. 1935.

7. Dimineata, 31.V.1935 (V i r g i l G h e o r g h i u).

8. Scrisoarea este nedatată. Din conținutul ei rezultă însă că a fost scrisă după anul 1945.

9. Care poartă și datarea 12. IV. 1918-15. XI. 1920.

știmate. Dosarul cu știmate poartă precizarea „Unbrauchbare Stimmen” (știmate inutilizabile), deoarece ulterior s-au adăugat o mulțime de corecturi, care le fac inutilizabile în practica orchestrală. Majoritatea știmelor însă mai conțin, alături de aceste corecturi, mențiunea „Neue Stimme” (știmă nouă).

Se pare că varianta inițială a fost supusă unei revizuiri substanțiale, ipoteză care este confirmată de scrisoarea muzicologului Dr. E r i c h H. M ü l l e r v o n A s o w către Richter<sup>10</sup>, în care citim: „In ceea ce privește Concertul pentru pian, te sfătuiesc stăruitor să nu procedezi la reface-rea lui. Aș recomanda doar să mai revizuești încă o dată instrumentația”.

În baza datelor de mai sus se oferă următoarea concluzie: în anul 1929, concertul a fost supus unei revizuiri, iar modificările survenite s-au transcris în știmatele vechi. Prin copierea acestor știmate corectate s-a realizat noul material de orchestră.

Confruntarea celor două variante relevă numai deocînd înfățișarea considerabil îmbunătățită a părții orchestrale, în cadrul celei de-a doua redactări. Aparatul orchestral a devenit mult mai elastic, tratarea motivică a cîștigat printr-o evoluată scriitură polifonică, dialogul pian-orchestră apare cu un relief mai pronunțat. În unele locuri, Richter a modificat și substanța muzicală propriu-zisă, fapt prin care cea de-a doua redactare dobîndește un caracter concentrat și mult mai unitar, în comparație cu prima redactare. Aceasta a determinat însă, implicit, anumite modificări ale părții solistice. Problema principală a unei reconstituirii constă deci în deducerea intențiilor autorului în acele segmente în care se ivește o neconcordanță între partea solistică din prima redactare și partea orchestrală din cea de-a doua redactare.

Situația concretă se prezintă astfel:

Partea I (Allegro moderato), concepută ca formă de sonată, conține trei momente, în care partea pianului se cere a fi modificată, respectiv întregită. În cadrul tratării, m. 90-99 (evoluția capului de motiv din T<sub>1</sub>) prezintă mai întîi cîteva necon-

10. Datată: Dresden, 27.V.1929.

cordaște armonice între pian și orchestră, urmînd apoi un segment inexistent în redactarea inițială. Prin indicația „Breiter” din știmate (m. 97) se poate subînțelege că pianului îi este încredințată dezvoltarea temei a doua, întrucît din întregul material al primei părți doar pentru tema a doua s-a adoptat rărirea tempoului. Momentul ar putea fi întregit astfel:

The image displays three systems of musical notation for piano and orchestra. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system begins with a circled number '90' and a tempo marking '8m'. The second system is labeled 'colapso armonica' and features a prominent piano dynamic marking 'p'. The third system is marked '(To Mar.)' and includes a tempo change to 'And. Mos. to Ad. Mos.'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

55

*avol. liberă, cu accomp. orch.*

Breier (T2 var.)

*avol. liberă, fără orch.*

In m. 101-102 lipsește partea pianului. Din context rezultă că, probabil, este vorba de un dialog trompetă-pian, cu materialul T<sub>1</sub>:

*fod* *ff* *etc.*

*Trop.*

Repriza aduce, în m. 193-196, o lărgire unde se impune întregirea părții solistice. În m.196, discantul pianului a putut fi preluat din vechea redactare, cu ușoare modificări de ordin armonic. Formula de figuratie armonică acompaniatoare este împrumutată din măsurile precedente:

(cu *vel.*)

195

Cad.

Partea I, deci, solicită doar puține întregiri (10 + 1 + 4 măsurii), oferind, totodată, sugestii concludente cu privire la intențiile autorului.

Partea a II-a (*Andante moderato*) este concepută ca formă

tristropică, debutînd cu o idee apropiată spiritului unui coral:

*Andante moderato*

First system of musical notation, showing piano accompaniment in bass clef and a vocal line in soprano clef. The tempo is marked *Andante moderato*.

Second system of musical notation, continuing the piano accompaniment and vocal line.

Third system of musical notation, showing the continuation of the piano accompaniment and vocal line.

Din numerotarea măsurilor în ştime rezultă că tranziția spre segmentul median trebuie lărgită de la două la trei măsuri:

Fourth system of musical notation, illustrating a tempo change from *rit.* (ritardando) to *a tempo* (return to the original tempo).

O nouă lărgire de 2 măsuri, la care participă și orchestra, se impune și pentru m. 61-62:

Un moment mai dificil apare în continuare, unde, pe armonia ținută de D o major, s-ar putea subînțelege un dialog alămuri-pian, după care pianul aduce o tranziție de 4 măsuri înspre o nouă etapă evolutivă a segmentului median. Sînt necesare deci 8 măsuri de întregire:

The image displays three systems of musical notation. The first system is a piano accompaniment with a treble and bass clef, featuring a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line. The second system is for the Horn (Corni), with a treble clef and a dynamic marking of 'p'. The third system is another piano accompaniment, similar to the first, but ending with a double bar line and a dynamic marking of 'ff' followed by 'etc.'.

Pregătirea culminației, în noua redactare, se realizează cu eficiență sporită, în comparație cu prima redactare. Densitatea orchestrală pledează pentru un *t u t t i*, la care pianul nu participă. Abia în segmentul retransiției, lărgit de la 2 la 7 măsuri, intervine din nou pianul. Este momentul cel mai descoperit și lipsit de orice punct de sprijin pentru deducerea intențiilor compozitorului. Intrucât culminația propriu-zisă reprezintă o modificare esențială a primei redactări, nu se oferă nici posibilitatea preluării tranziției inițiale, din cauza neconcordanței armonice. Pentru acest moment am recurs la continuarea liniei cromatice descendente în discantul pianului - linie inițiată de orchestră -, până în punctul în care începe repriza. Din materialul motivic precedent am preluat ideea:



și structura hemiolică specifică culminației, propunând următoarea soluție:

Two staves of musical notation. The top staff shows a piano (pp) dynamic marking and a complex rhythmic pattern in the right hand, with a forte (f) dynamic marking in the left hand. The bottom staff shows a continuation of the piece with various dynamics and rhythmic patterns.

Cele 135 de măsuri ale părții a doua conțin acum 22 de măsuri întregite (2 + 2 + 8 + 3 + 7), din care doar retransiția constituie un moment independent, lipsit de o sugestie din partea compozitorului. Recurgând la materialul motivic existent, am încercat să păstrăm câteva dintre elementele deja cunoscute, servind astfel cel puțin ideea unității.

Ultima parte (Allegro giocoso), utilizând un tipar morfologic mai puțin obișnuit pentru un final - A B A<sub>v</sub> B<sub>v</sub>, cu elemente de sonată -, nu pune probleme deosebite din punctul de vedere al reconstruirii ei. Schițele existente au permis refacerea integrală. Doar retransiția între B și A<sub>v</sub>, aparținând inițial orchestrei, apare anulată în ștife, fiind probabil incredințată pianului sau înlocuită cu o nouă variantă orchestrală. Întrucât nu există o certitudine cu privire la aceasta (deși nu-

mărul măsurilor coincide), am recurs aici la prima redactare. Numerotarea măsurilor din redactarea a doua duce la concluzia că Richter a compus și o cadență solistică nouă. Intrucât aceasta nu a putut fi găsită, am păstrat și aici varianta inițială a cadenței.

Calitățile muzicale ale Concertului pentru pian și orchestră, op.58, de Paul Richter justifică din plin necesitatea unei reconstituiri. Noblețea inspirației melodice și fantezia armonică cuceritoare, amploarea simfonică, dublate de strălucire instrumentală și o scriitură polifonică elevată, sînt însușirile esențiale prin care această lucrare de Paul Richter se afirmă ca o îmbogățire valoroasă a repertoriului concertistic authton. Inițiativa prezentării ei în concert public ar fi cît se poate de meritorie.

#### La reconstitution du Concerto pour piano et orchestre de Paul Richter

Hans Peter Türk

##### Résumé

Le Concerto en si mineur pour piano et orchestre de Paul Richter (1875-1950) a joué, du temps que l'auteur vivait, de nombreuses auditions, élogiées par la presse de son pays et de l'étranger. Durant la seconde guerre mondiale la seule partition - manuscrit de la version finale a été détruite à Berlin. Grâce à une partition de la première version et à des partitions d'orchestre de la version finale, il a été possible de reconstituer l'oeuvre. Le texte de la partie solistique a dû subir pourtant des adaptations pour le texte de la partie orchestrale. L'audition de ce concerto d'expression romantique présenterait un intérêt même de nos jours.

#### Die Rekonstruktion des Klavierkonzertes von Paul Richter

Hans Peter Türk

##### Zusammenfassung

Das Klavierkonzert in h moll von Paul Richter (1875-1950) wurde zu Lebzeiten des Komponisten oft und mit grossem Erfolg im In- und Ausland aufgeführt. Während des zweiten Weltkrieges

ist das einzige Reinschriftmanuskript des Werkes in Berlin vernichtet worden. Anhand einer ersten Fassung (Partitur) und einer Reihe Orchesterstimmen der letzten Fassung konnte das Werk rekonstruiert werden, wobei an einigen Stellen der Text des Klavierparts dem des Orchesters angeglichen werden musste. Aufführungen dieses romantisch ausdrucksvollen Werkes wären auch heute noch von Interesse.

The reconstitution of the Concerto for piano and orchestra  
by Paul Richter

Hans Peter Türk

Summary

The Concerto in *h* minor for piano and orchestra by Paul Richter (1875-1950) enjoyed during the composer's life numerous hearings, praised both in the press in the country and abroad. During World War II, the only score-manuscript of the final version was destroyed in Berlin. By means of a score of the first version and a series of orchestra parts, the reconstitution of the work was made possible. The text of the soloistic part needed some adaptations to the text of the orchestral part. The hearing of this concert of a romantic expression would be even today of a great interest.

O EVOLUȚIE A ORGANIZĂRILOR SONORE DIN PRIMA JUMĂTATE A  
SECOLULUI AL XX-LEA

Valentin Timaru

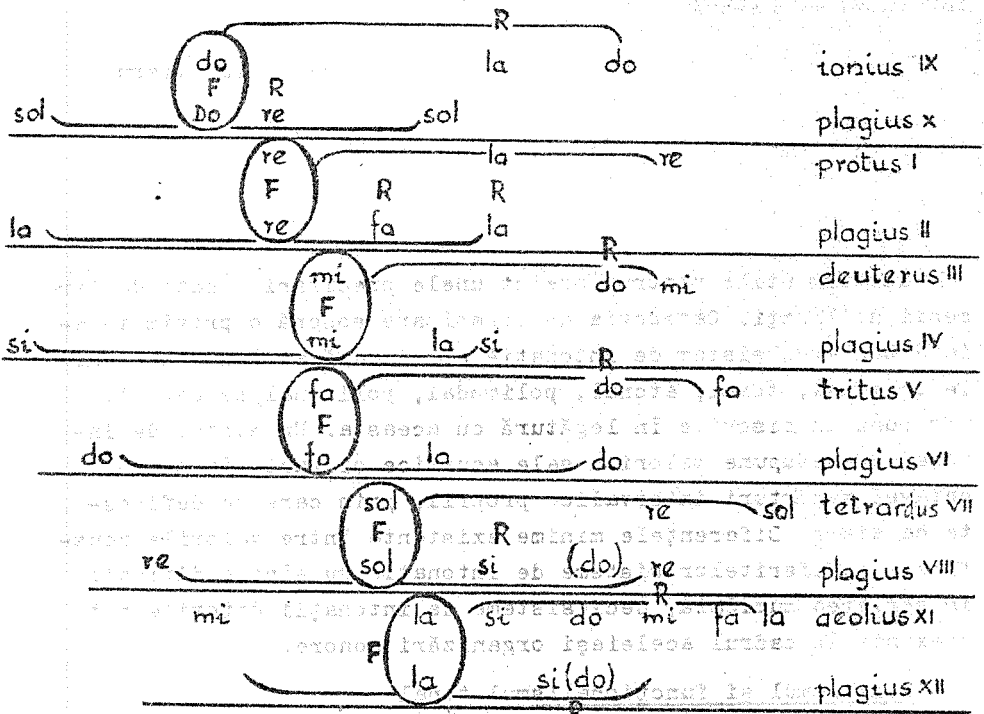
Socotim utile pentru început unele precizări legate de termenii utilizați. Categoria de organizare sonoră o privim în afară oricărui sistem de intonație și vizează exclusiv noțiunile de modal, tonal, atonal, polimodal, politonal, pe care le vom pune în discuție în legătură cu aceasta. Un sistem de intonație presupune valorile sale acustice și naște în cadrul octavei raporturi intervalice proprii, prin care se definesc ca atare. Diferențele minime existente între valorile acustice ale diferitelor sisteme de intonație nu sînt codificate în scrierea muzicală, deci sisteme de intonații diferite pot coexista în cadrul aceleiași organizări sonore.

Modalismul și funcționalismul tonal

Trecînd peste aspectul istorico-evolutiv al interdependenței lor, reținem doar faptul că modalismul, ca organizare sonoră, a fost generat de o practică monodică, pe cînd funcționalismul tonal apare ca o consecință a gîndirii armonice<sup>1</sup>. În cazul modalismului gregorian, de pildă, materialul sonor se grupa în jurul unui nucleu denumit vox finalis, punctul de tensiune al modului fiind repercussa. Relația dintre finalis și repercussa, în cazul modurilor autentice, era de factură virtual dominantică, pe cînd relațiile dintre același finalis și noua repercussa a plagalului era de factură virtual subdominantică:

---

1. C. B a l l i f, Introduction à la Metatonalité, în: rev. Polyphonie, Ed. Richard Masse, Paris, 1956, pp. 33-34.



O transcriere a virtualităților funcționale din relațiile finalis - repercussa și ambitusul modal ne dezvăluie următorul tabel sinoptic:

I	I IV	V	ionius
I	I IV	V VI	protus
I	I IV	VI	deuterus
I	I IV	VI(VII)	tritus
I	I IV	V VI(VII)	tetrardus
I	I IV	V VI	aeolius

În diatonismul pur al gregorianului, singurul sunet mobil era considerat si, care, în relație melodică directă cu fa, se intona mai jos (B mollis), iar în relație cu mi se intona natural:

Sib Fa Do Sol Re La Mi Si

Modalismul diatonic gregorian nu descoperă încă forța sensibilei, rămânând tributar „unui oarecare simț muzical pentatonic”<sup>2</sup>.

În cazul gândirii modale bizantine asistăm la o evoluție a unei structuri principal diatonice înspre turnuri melodice cromatizate după sisteme de intonație aparte de cele cunoscute în muzica apuseană. Aspectul eminent omofon al muzicii bizantine (aidoma vechiului gregorian) a dus la organizări sonore proprii omofoniei de tip melismatic.

Modalul bizantin cunoaște trei genuri: diatonic, cromatic (care utilizează secunde mărite netemperate) și enarmonic (care folosește sensibile de sfert de ton)<sup>3</sup>. Cele 8 moduri, denumite ehuri - cunoscute în practica muzicală românească sub termenul de glasuri -, s-au statornicit treptat în sfera unui gen:

Glasurile I, IV, V, VII, VIII - diatonice,

Glasurile II, VI - cromatice,

Glasurile III, (V, VII) - enarmonice

„Glasul sau ehul nu e mod, sau ton, cum se afirmă prea adesea, și nici formulă melodică. El nu poate fi definit decât ținând seama de toate elementele sale esențiale, care sînt: scara muzicală, genul căruia îi aparține aceasta, sistemul cadencial și - poate mai mult decît orice, în unele cazuri - formulele melodice”<sup>4</sup>.

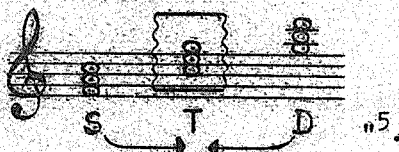
În cazul gândirii tonal-funcționale, materialul sonor este subordonat funcțiunii de tonică. „Tonica însă nu este capabilă a se defini pe ea însăși (...). La baza înțelesului adevărat al funcțiunii de tonică și al conceptului de tonalitate se află relația armonică dominantă-tonică - axa principală a gândirii funcționale (...). Expansiunea spre cvinta superioară T-D apare contrabalansată prin funcțiunea de subdominantă, care stabileș-

2. K. J e p p e s e n, Contrapunct, Ed. muzicală, București, 1967, p.67.

3. Paleografia bizantină, în acest sens, este mult mai complexă decît cea apuseană, surprinzînd în sistemul său de scriitură și precizări asupra modului de intonație (de care, în acest caz, nu mai putem face abstracție).

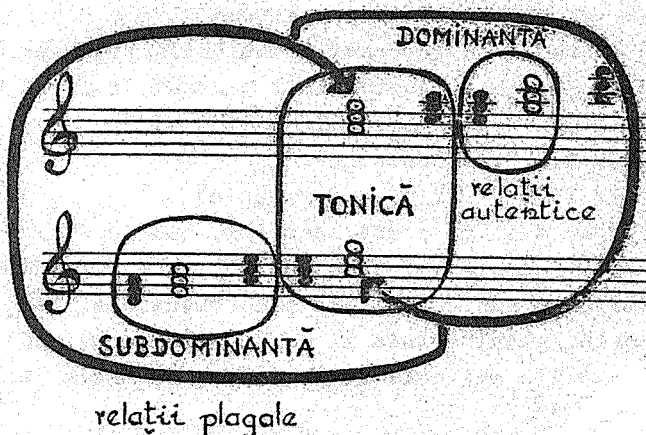
4. G. C i o b a n u, Muzica bisericească la români, în: Studii de etnomuzicologie și bizantinologie, Ed. muzicală, București, 1967, pp. 341-342.

te un echilibru în direcția cvintei inferioare. Tonica este astfel flancată de două dominante, cea superioară și cea inferioară, echilibrul realizându-se în baza simetriei axiale:



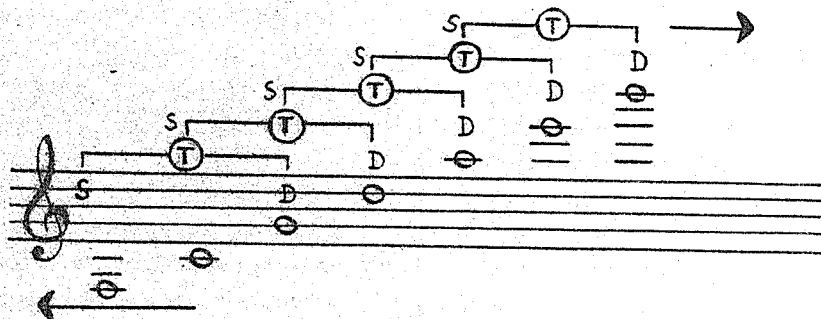
De altfel, relația dominantică nu a apărut spontan, ci este rezultatul unui proces de transformare a gândirii emoționale în gândire plurifonă<sup>6</sup>. În acest proces se emancipează sensibila, a cărei forță gravitațională va fi însăși liantul funcționalismului de mai târziu<sup>7</sup>.

Prin evoluție, gândirea tonală asimilează în jurul polilor săi și așa-numitele trepte secundare, pe care le subordonează circuitului S-T-D:

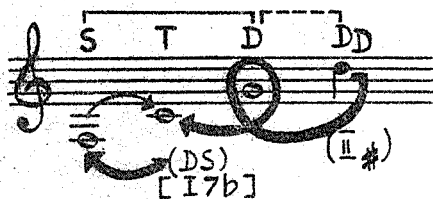


Deplasarea centrului tonal prin schimbul de funcțiuni a creat un cadru precis al modulației, care a fost scos astfel de sub hegemonia ambitusului vocal, devenind o parte integrantă a gândirii funcționale:

5. H. P. T ũ r k, Curs de armonie, vol. I, Conservatorul „G. Di-  
ma”, Cluj-Napoca, 1975, pp. 5-6.
6. Polifonia vocală a Renașterii oferă suficiente exemple de  
utilizare a relațiilor dominantice întărite prin forța sen-  
sibilelor adăugate modalului anterior (vezi musica ficta).
7. Problema sensibilelor fiind de importanță covârșitoare pen-  
tru organizările sonore ulterioare, o vom trata pe larg în  
paragraful următor.



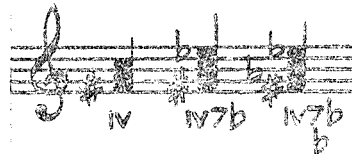
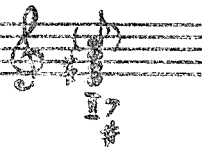
Din relațiile născute între tonalități înrudite, fiecare cu propriile ei funcțiuni, s-au statornicit funcțiuni ajutătoare - așa-numitele dominante interioare:



Cităm în acest sens un concludent exemplu din literatură: introducerea părții I din Simfonia I de Beethoven:

Adagio

Dintre dominantele interioare, cea care a primit o pondere deosebită în circuitul funcțional este contradominanta, care, prin utilizarea diverselor sensibile artificiale, îmbracă forme de existență tot mai proprii funcțiunii de dominantă a dominantei:



Sensibila

Spuneam în paragraful anterior că ponderea gravitațională purtată de anumite sunete va cere cu necesitate rezolvarea lor, cerință obiectiv-muzicală ce devine liant pentru întreg sistemul funcțional. Diatonia își selecționează singură cele două sunete cu virtualități de sensibilă:

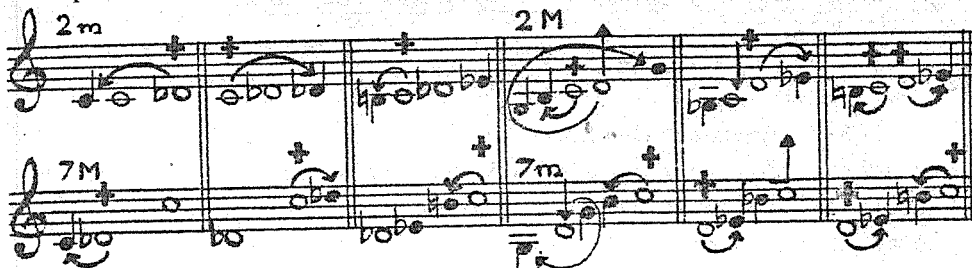


Poate nu în mod gratuit, relația melodică directă dintre ele a generat atâtea controverse pînă la atributul de „diabolus in musica”. Am remarcat de asemenea că această confruntare melodică era evitată în avul mediu prin intonarea diferită a lui si. De asemenea, este demn de reținut faptul că tendința de rezolvare și virtualul punct de echilibru al acestor sensibile realizează fiecare în parte o unitate denumită uzual semiton diatonic:



În studiul nostru „Schită de sistematică a modurilor”<sup>8</sup> afirmăm că sensibilă si, în relație intervalică diferită cu fundamentală, generează intervalul caracteristic al modurilor de stare majoră, și, în compensație, sensibilă fa, în relațiile sale intervalice cu fundamentală, generează intervalul caracteristic al modurilor de stare minoră.

Sensibila fiind un element de relație, un astfel de sunet poate să fie în principiu oricare altul, definitoriu în acest sens fiind contextul în care apare. Pentru simplificare, reducem relația la un simplu interval, ale cărui elemente le interpretăm succesiv drept sensibile:



8. Vezi: Lucrări de muzicologie, vol. 6, Cluj, 1970, pp. 167-180.

Sunetele în relații intervalice perfecte nu sînt sensibile, ci puncte de repaus (relația respectivă meritîndu-și atributul de perfect)<sup>9</sup>.

Intervalele variabile, mărite și micșorate, se nasc de obicei din relația a două sensibile contradictorii, iar rezolvarea lor firească pe un interval perfect întărește cele afirmate anterior:

9.0 singură excepție o găsim în întîrzierea terței prin cvartă:

este ceea ce au intuit medievalii în consonanța imperfectă a cvartei.

Tritonul și răsturnarea sa, condensate într-o funcțiune, îi dau maxima forță gravitațională; nu întâmplător, în scriitura la două voci, o dominantă puternică este esențializată prin terța și septima sa:

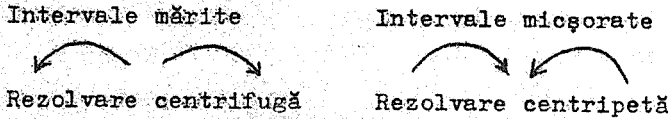
Cvarta micșorată (cvinta mărită), în schimb, prin implicațiile bifuncționale primite din partea elementelor ei, se autoanulează fie prin enarmonia temperată (terță mare, respectiv sextă mică), fie prin subordonarea unei sensibile celeilalte:

În general, intervalele mărite și micșorate conțin două sensibile contradictorii care dezvoltă în rezolvarea lor o anu-

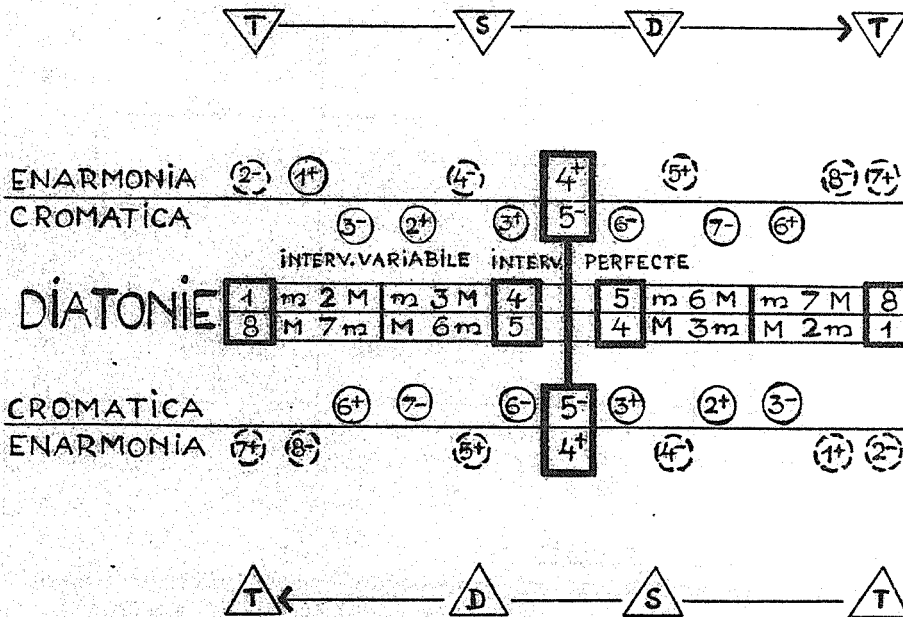
10.

- exemplu celebru din Sinfonia Nr. 40, K.V. 550, de Mozart, p. 1., 12 măsuri înainte de repriză. Citat de Schönberg, mai ales pentru incidența sol diez - sol becar (Harmonielehre, Universal-Edition, 1922, p. 442).

me forță centripetă, respectiv centrifugă:

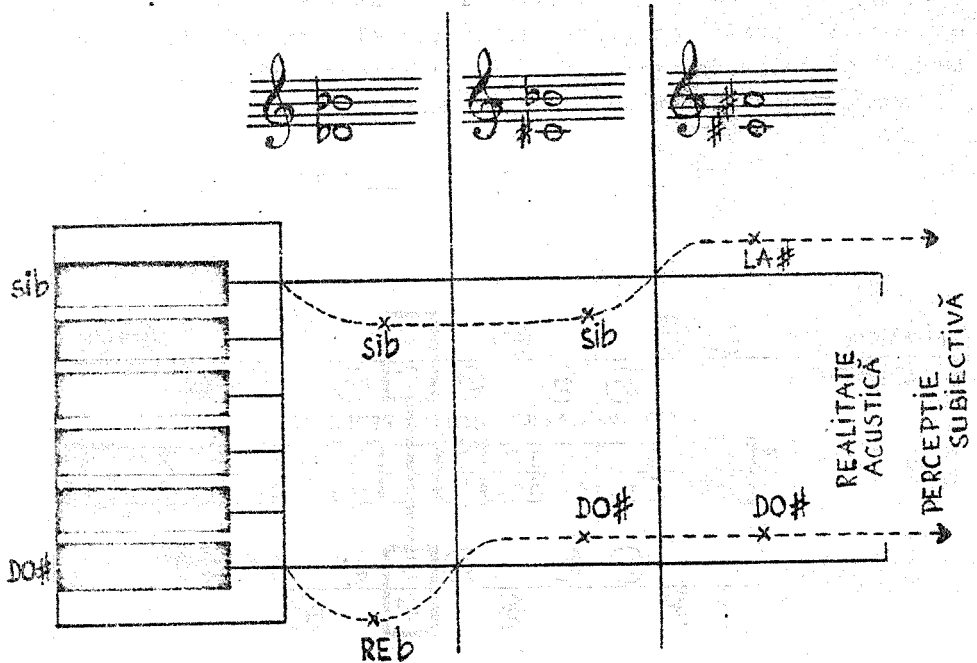


Pilonii funcționali ai unei tonalități se găsesc în relații intervalice perfecte; celelalte sunete ale tonalității se găsesc față de fundamentală în relații intervalice variabile (întărind apartenența la un ethos modal):



În mod cu totul paradoxal, sistemul de intonație bine temperat, care a contribuit hotărâtor la sintetizarea funcționalismului, este totuși un sistem fără sensibile. Selecționarea a 7 sunete naturale și 5 sunete alterate a permis realizarea unui circuit închis de modulație: cei 12 centri tonali real existenți se află în relație de înrudire. Simplificarea sunetelor alterate a dat o soluție de compromis pentru sensibile, întrucât aceeași valoare acustică nu poate servi atât sensul ascendent

cît și cel descendent. În această simplificare a cromaticii temperate găsim și noua accepțiune asupra enarmoniei<sup>11</sup>. Prin coexistența cu celelalte sisteme de intonație, urechea corectează subiectiv sensibilele temperate după sensul care-l deduce din contextul muzical:



### Neomodalismul și atonalismul

Exacerbarea cromaticismului în creația compozitorilor romantici târzii, creșterea densității armonice pînă la adevărate liniarități armonice, duse prin simultaneitate la paroxism, coroborată cu nesfîrșitele dedublări enarmonice, au împins funcționalismul tonal pînă la anularea forței sale gravitaționale. Această adevărată supremație a sensibilelor a restrîns spațiul funcțional doar la o convențională confruntare a două acorduri firește înlănțuite. Muzicologia marchează acest moment de criză a funcționalismului tonal prin creația de maturitate a lui Richard Wagner, începînd cu Tristan și Izolda.

<sup>11</sup>. Această adevărată distonie prin interpretare!

În această situație, reacția firească de a elimina sensibilele prin organizări sonore anhemitonice părea o soluție de redresare a muzicii pe făgașuri noi. Marile înnoiri ale lui Debussy se bazează tocmai pe aceste tipuri de organizări sonore. Pentru urechea hipersensibilizată de prea multe suspensivități și tensionări armonice întrerupte de alte intercalări funcționale, aceste structuri pur diatonice, care par a evita semitonurile, instituiau o binemeritată epocă de imponderabilitate funcțională<sup>12</sup>.

Sistemele pentatonice le putem grupa în trei sfere de influență, în funcție de sunetul de bază al picnoului<sup>13</sup> fiecare având 5 moduri:

Sistemul SOL DO FA

The image displays five musical staves, labeled I through V, illustrating pentatonic systems for the SOL DO FA system. Each staff shows a sequence of notes with intervals marked by 'x' and 'y1', 'y2'. Vertical dashed lines separate the systems into three columns. System I is labeled 'picnoul', II 'incipit 1', and III 'incipit 2'.

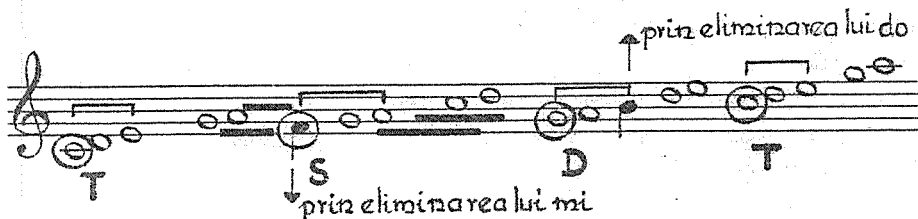
12. Care în mod impropriu a fost denumită atonală, mai degrabă „supratonală” (C. Brăiloiu, *Opere*, vol. I, Ed. muzicală, București, 1967, p. 453).

13. Termenul aparține lui Hugo Riemann (vezi C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 285).

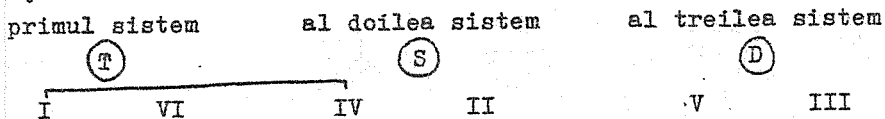
Un sistem pentatonic aduce sunetele la o anumită egalitate funcțională, fiecare treaptă putînd fi substituită prin cealaltă. Finalele pot fi schimbate cu ușurință între ele. Totuși, anumite relații modale se desprind vizibil din practica pentatonică, referindu-ne în special la frecvența relației I-VI:



Trecerea de la un sistem pentatonic la celălalt este denumită de B r ă i l o i u metabol<sup>14</sup>:

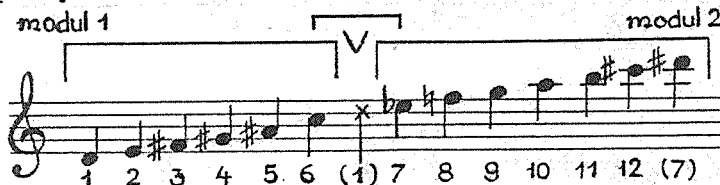


Circuitul complet al metabolului pentatonic marchează o virtualitate tonală de tipul T S D T (mai precis anumite ecouri tonal-funcționale); prin evitarea sensibilelor dispăre însă relația dominantică directă:



Relații plagale-Relații plagale impuse de al doilea metabol  
 le impuse de primul metabol ( I VI II VII )

În aceeași reacție contra exacerbărilor cromatice se încadrează și organizările sonore bazate pe scara hexatonală. Sînt moduri cu transpoziție limitată ce au de fapt numai două stări de existență: modul 1



14. Metaballo - în limba greacă înseamnă a se deplasa, a schimba locul (vezi și C. B r ă i l o i u, op.cit., p.283 și urm.; pp. 444-445).

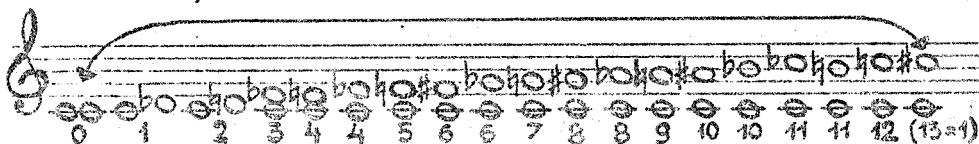
Gama hexatonală și unica ei transpoziție epuizează totalul cromatic prin succesiunea de tonuri, cele două entități structurale alăturându-se prin terță mică, respectiv secundă mică, în cazul repetării sunetului 1. Tendința de valorificare a folclorului pe baze neomodale a găsit nenumărate sugestii la Debussy, tocmai în acest nou tip de logică armonică<sup>15</sup>.

La polul opus al organizărilor anhemitonice se situează dodecafonia, care apare pe făgașul aceleiași reacții contra exagerărilor cromatismului funcțional. S c h ö n b e r g își propune o organizare sonoră care să servească „un stil bazat pe tratarea disonanței și consonanței prin considerațiuni egale și renunțarea la supremația unui centru tonal”<sup>16</sup>. Acest mod de organizare sonoră izvorât dintr-o gândire temperată pune convenția acestui sistem de intonație la rang de principiu, eliminând sensibilă chiar și în relație semitonică. Baza organizării dodecafonice este seria, care se constituie ca entitate prin rigoarea irepetabilității vreunui sunet pînă la epuizarea totalului cromatic. Intervalul primește în serie un rol hotărîtor, însă tot prin convenția temperată se renunță la atribuțiile sale calitative<sup>17</sup>. Cele patru stări ale seriei (seria originală - O, inversarea seriei - I, recurența - R, și recurența inversării - RI) se bazează în exclusivitate pe tratarea intervalului în sine:

15. Hexatonalismul a dus la emanciparea acordului mărit (vezi S c h ö n b e r g, op.cit, pp.470-471).

16. A. S c h ö n b e r g, La composition a douze sons, în: rev. Polyphonie, nr.IV, Ed. R. Masse, Paris, pp.11-12.

17. „Da die harmonischen Beziehungen der tonalen Musik in der atonalen Musik keine Rolle spielen, sind Bezeichnungen wie 'grosse Terz', 'reine Quart', 'verminderte Quint', usw. gegenstandslos (...). Worauf es in der Atonalität tatsächlich ankommt, ist nur die Summe der Halbtöne eines Intervalls:



E. K f e n e k, Zwölften Kontrapunktstudien, Ed. Schott, Mainz, 1952, p.17.

A musical score for a 12-note series. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat, C, D, E-flat, F. Above the staff, a sequence of numbers 1 through 12 is written, with the first six (1-6) above the first six notes and the last six (12-7) above the last six notes, indicating a symmetrical structure. Dashed lines form a series of arches connecting the notes from the first staff to the second staff. The second staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F-sharp). The notes are: F-sharp, G, A, B, C, D, E, F-sharp, G, A, B, C. Above the second staff, a sequence of numbers 1 through 12 is written, with the first six (1-6) above the first six notes and the last six (12-7) above the last six notes. The first and last notes of the second staff are enclosed in boxes labeled 'O' and 'R' respectively. The first and last notes of the first staff are also enclosed in boxes labeled 'O' and 'R' respectively.

Seriile puteau fi segmentate în tronsoane, de exemplu în două tronsoane de șase sunete, în trei tronsoane de patru sunete, sau în patru de câte trei sunete. Segmentarea tronsonică dădea posibilitatea construirii unor serii speciale, cum ar fi seriile simetrice:

Three musical staves illustrating segmented series. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp). The notes are: F-sharp, G, A, B, C, D, E, F-sharp, G, A, B, C. Above the staff, a sequence of numbers 1 through 12 is written. The notes are grouped into three segments of four notes each, indicated by a wavy line. The first and last notes of the first staff are enclosed in boxes labeled 'O' and 'R' respectively. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp). The notes are: F-sharp, G, A, B, C, D, E, F-sharp, G, A, B, C. Above the staff, a sequence of numbers 7 through 12 is written. The notes are grouped into two segments of six notes each, indicated by a wavy line. The first and last notes of the second staff are enclosed in boxes labeled 'O' and 'R' respectively. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notes are: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat, C, D, E-flat, F. Above the staff, a sequence of numbers 1 through 12 is written. The notes are grouped into four segments of three notes each, indicated by a wavy line. The first and last notes of the third staff are enclosed in boxes labeled 'O' and 'R' respectively.

În acest caz, însă, se limitează structurile utilizate prin repetabilitatea tronsoanelor în diversele forme ale seriei (în 48 structuri de bază, 24 coincid drept consecință a simetriei respective<sup>19</sup>).

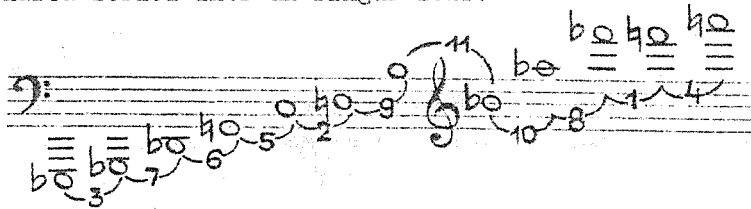
Serii ale totalului intervalic (All-Intervall Reihen)

Pentru a se obține astfel de serii, care să conțină toa-

18. Exemplul aparține lui S c h ö n b e r g (op. cit., p.26).

19. E. K r e n e k, op.cit., p.40

te intervalele posibile între cele 12 sunete, era necesară direcționarea seriei într-un singur sens:



Ambitusul general al seriei atinge 5 octave și jumătate, respectiv 66 de semitonuri temperate ( $1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 = 66$ )<sup>20</sup>.

Stravinsky, în perioada dodecafonică, reintroduce în economia seriilor gravitația sensibilelor, dând prin aceasta o soluție de compromis între neomodalism și serialism. „Salvoarea elementelor pe care le sintetizează rămâne diatonică. Dar ceea ce este nou pentru Stravinsky este faptul că asemenea elemente nu mai apar eterogene din punct de vedere tonal, ci unificate de structura serială. Și se pune întrebarea dacă Stravinsky n-a contribuit într-o măsură mai mare decât Berg sau chiar Schönberg în a da un răspuns problemei formulate de Schönberg<sup>21</sup> privind «chestiunea dacă modul în care se leagă noile sonorități nu constituie tocmai tonalitatea unei serii de 12 sunete». Și va fi poate aceasta sarcina specifică pe care Stravinsky, conform caracteristicilor naturii și a sensibilității sale muzicale, o va fi îndeplinit în cadrul istoric al dodecafoniei (...) Intervalele seriei sale suferă o atracție tonală, deoarece el compune vertical, simțind armonic, așa cum făcuse întotdeauna”<sup>22</sup>. În pline căutări de a se găsi noi soluții de ordonare a limbajului muzical, apar și tendințele politonale sau polimodale, care ni se par în perspectiva timpului mai degrabă stratificări liniariste, discordant rigide, decât tipuri de organizări sonore.

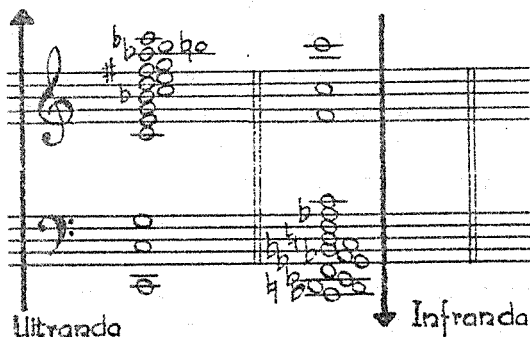
O altă tendință este cea așa-zisă „fizicalistă”, în care se încearcă o ierarhizare a materialului sonor după legile na-

20.E. K ř e n e k, op. cit., p.50.

21.A. S c h ö n b e r g, op. cit., p.467.

22.R. V l a d, Stravinsky, Ed. muzicală, București, 1967, p.227.

turale ale acusticii. H i n d e m i t h propune, de pildă, selectarea materialului de lucru prin alegerea armonicelor „convenabile” proiectului său organizatoric, și, la un moment dat, se vede în imposibilitatea de a împăca sistemul natural cu cel temperat, căruia, fără să vrea, i se subordonează. Soluțiile propuse se încadrează pînă la urmă tot într-un sistem neo-modal integrat. Pe aceeași linie amintim că succesiunea naturală a armonicelor a sugerat diverse tipuri de stratificări acordice, culminînd cu Infranda și Ultranda lui R o b e r t D u s s a u t, adevărate c l u s t e r s temperate:

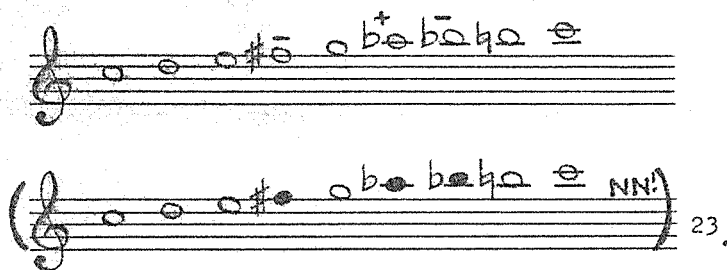


Este adevărat că, din punct de vedere al contrastului consonanță - disonanță, aceste complexe acordice erau o soluție, însă pentru o eventuală organizare sonoră nu sugerează nimic nou (a se vedea sensul termenilor în Larousse de la Musique)

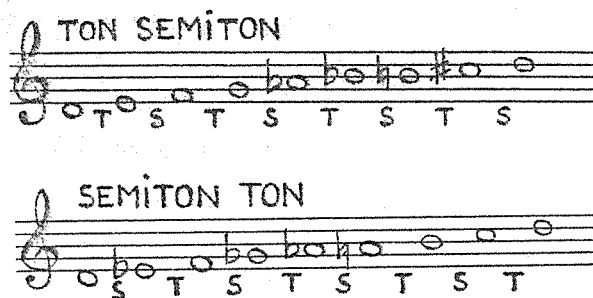
Prin influența folclorului asupra creației culte se cristalizează treptat cîteva sisteme de organizare sonoră de tip neo-modal: sistemul modal acustic, armonic, al succesiunii ton-semiton și al treptelor fluctuante.

Sistemul modal acustic este definit de cvarta micșorată acustică - acel interval natural existent în scara unor instrumente populare:





Modurile succesiunii ton-semiton sînt cunoscute și sub denumirea de modurile K o r s a k o v - M e s s i a e n<sup>24</sup>; ele sînt, de asemenea, moduri cu transpoziție limitată:



Pentru aceleași soluții neomodale de reintegrare a sensibilelor în totalul cromatic optează și organizările modale cu trepte fluctuante.

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

24. O. M e s s i a e n, Technique de mon langage musical, Ed. Leduc, Paris, 1955.

Organisations sonores dans la musique de la première moitié  
du XX-e siècle

Valentin Timaru

Résumé

Le travail définit le terme d'organisation sonore - dans l'acception du modal, tonal, hexatonal, dodécafonique, sérial-dodécafonique, néomodal, gamme ton-démiton. Chacun étant envisagé du point de vue de son évolution historique et de sa fixation dans la création musicale de la première moitié de notre siècle.

Klangliche Organisirungen in der Musik der ersten Hälfte  
unseres Jahrhunderts

Valentin Timaru

Zusammenfassung

Die Arbeit umschreibt dem Begriff der klanglichen Organisierung - in ihrer modalen, tonalen, hexatonalen, dodekaphonischen, seriell-dodekaphonischen, neumodalen oder Ton-Halbtone-systemischen Bedeutung. Jede dieser Kategorien wird vom Standpunkt ihrer historischen Entwicklung und ihrer Wirkung im musikalischen Schaffen der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts betrachtet.

Sonorous organizations in the music of the first half of the  
20-th century

Valentin Timaru

Summary

The paper defines the term of sonorous organization - in the acception of modal, tonal, hexatonal, twelve-tone, twelve-tone row, neomodal, tone-semitone scale. Each is regarded from the point of view of its historical developement and its establishing in the musical creation of the first half of our century.

ARMONIA - FACTOR DETERMINANT AL EVOLUȚIEI  
CULTURII MUZICALE EUROPENE

Ede Terényi

Cuvîntul „armonie”, de origine greacă, înseamnă ordine, potrivire. La greci, în teoria muzicii, indica șirul organizat al sunetelor: gama. Heinrich Hüschel, în studiul său Der Harmoniebegriff im Musikschrifttum des Altertums und des Mittelalters, trece în revistă opt semnificații ale cuvîntului armonie, începînd cu Platon și Aristotel, prin Glareanus, pînă la Zarlino. În această înșiruire menționează printre altele că armonia=muzică=melodie, iar că ultima, harmonia=concordantia (consonanță). Încă din 1475, Johannnis Tinctoris, în primul lexicon muzical, Terminorum Musicae Diffinitionum, reluînd înțelesul grec al armoniei, constată: „ARMONIA est amoenitas quaedam ex convenienti sono causata”. Explicarea a încă două cuvinte-titlu din lexiconul lui Tinctoris clarifică și mai mult sensul noțiunii: „MELODIA idem est quod armonia, MELOS idem est quod armonia”. Este interesant faptul că deși se ocupă detaliat de problema concordanței și discordanței (care apar în cuvinte-titlu), pe lîngă acestea face o diferențiere între două sunete simultane (concordantia) sau succesive (conjunctio) la analiza intervalelor, și, mai mult, face mențiune despre proportio intervalice (raportul sunetelor din seria armonicelor); totuși, concordantia nu este denumită armonie.

Bartolomeo Ramis de Pareja devine abia în 1480 apărătorul teoriei celor trei sunete (trias armonica). Premergătorul lui, în jurul anilor 1300, Walter Odington, și apoi Prosdocimus, în 1412, îmbrățișează această idee. Josseffo Zarlino, elevul lui Wilaert, așează piatra de temelie a armoniei moderne în Institutioni harmoniche (1558), pe urmele lui Pietro Aron.

Dar pînă ce structurile verticale au numele de armonie și ajung la nivel de terminologie, practica muzicală a creat de

mult timp deja acele legități care determină dimensiunea verticală a muzicii europene pentru secole. Acestea izvorăsc din două înclinații muzicale: prima crează - sub influența seriei armoni- celor - structuri verticale, și aceasta devine sonoritatea ideală care triumfă pentru prima dată și rămîne valabilă de-a lungul se- colelor; a doua e de natură geometrică și, deși e mai veche în ceea ce privește prezența ei în structurile melodice (pentatonis are structură de secțiune de aur), abia târziu și cu greu a pu- tut să-și facă drum pînă la cucerirea dimensiunii verticale, ceea ce în final va însemna cea mai mare cucerire a muzicii secolului al XX-lea.

Canonul verii al lui J o h n o f F o r n s e t e (1250) este întâia creație izvorîată din primul sistem armonic (bazat pe seria sunetelor parțiale) și este totala izbîndă a simțului armo- nic. Concomitent, în muzica Europei se mai întîlnesc des forme ale structurii verticale geometrice: cvarta și secunda au încă un rol important. Deocamdată domnește o dezorientare în privința izbînzii vreunui sistem de gîndire armonică. Trec secole de luptă tenace și îndelungată între aceste sisteme.

Ars antiqua a lui L e o n i n u s și P e r o t i n u s este înlocuită de Ars nova, prin M a c h a u l t și L a n d i n o. În cadențele lui Machault, înlănțuirea gravitațională (acord pe sunet parțial la acord pe sunet fundamental) apare cu o surprin- zătoare consecvență. Cu aceasta, se statornicește definitiv în muzica europeană supremația gîndirii gravitaționale. Urmează, ca o nouă etapă în această direcție, fixarea modulațiilor, luînd drept model raportul de sunete parțiale, și, în cele din urmă, stabilirea ordinii tonalităților în formele ciclice, fundamenta- tă pe aceleași legități. Sistemul gravitațional se extinde de la recunoașterea unității trias armonica pînă la cuprinderea totală a sunetelor parțiale într-o unitate verticală gravitațională. În- cluderea unui nou sunet parțial aduce cu sine modificarea ordi- nii în structurile verticale gravitaționale, stîrnește proteste, iar compozitorul întîmpină dificultăți. Problema consonanței și disonanței devine principală. În esență, istoria sistemului gra- vitațional este istoria consonanței și a disonanței. Această pro- blemă apare cu atîta forță, încît două idei esențiale sînt trecu- te cu vederea: prima, că orice sunet parțial nou, considerat la

început drept disonant, cu timpul este acceptat ca și consonant, tocmai față de sunetul parțial care îi urmează, considerat disonant<sup>1</sup>; a doua este o întrebare: dacă ordinea armonică bazată pe seria sunetelor parțiale este exclusivă și unică?

Acordul perfect minor nu se încadrează în structuri armonice gravitaționale. Secole de-a rândul nu este un acord de încheiere definitivă. Diferite teorii, pînă în zilele noastre, încearcă includerea sa în sistemul gravitațional. J. Zarlino îi dă denumirea de „divisione aritmetica”. R i e m a n n îl deduce din sunete parțiale inferioare și consideră acordul minor contrastant al lui d o - m i - s o l, acordul f a - l a b e m o l - d o. Mai nou, M i c h e l a n g e l o A b b a d o, în lucrarea sa Sull'esistenza dei suoni armonici<sup>2</sup>, a pus din nou problema existenței și posibilității de demonstrare a seriei sunetelor parțiale inferioare. Trisonul minor nu este singurul care nu se încadrează în șirul structurilor armonice; la fel, acordul de septimă micșorată (bineînțeles, și acordul micșorat) și acordul mărit - ca să amintim doar pe acele acorduri care de secole persistă în corelație cu acorduri gravitaționale. Este de înțeles că sînt tratate ca disonanțe, avînd elemente străine. Problema dacă aceste armonii străine pot fi cuprinse într-un sistem și dacă acest sistem - care nu se bazează pe armonie gravitațională - poate avea aceeași valoare ca și sistemul obișnuit și acceptat de muzica europeană, a fost utilizată în practică, dar teoretic s-a rezolvat abia în secolul al XX-lea. Această aplicare practică este mai degrabă întâmplătoare și, chiar dacă se întîlnește conștient la G e s u a l d o și B a c h, apare doar pentru moment. Dar aceste apariții momentane demonstrează că posibilitatea construirii dimensiunii verticale cu structuri geometrice, constrînsă la existență doar periferică, persistă de la heterofonia și polifonia populară, prin Ars antiqua, pînă în zilele noastre. Dar care este forța vitală care acționează aici invariabil?

1. Spre marea uimire a contemporanilor săi, Beethoven începe prima sa simfonie cu un acord de septimă de dominantă. Înțelegem această surprindere dacă avem în vedere întrebuințarea septimei pregătită și rezolvată cu atîta migală de-a lungul secolelor, înaintea lui Beethoven. În muzica uscată contemporană însă, septima în acordul final este un lucru obișnuit.

2. Acta Musicologica, IV/1964.

Este proporționalitatea geometrică existentă în materia organică, transpusă în materia muzicală.

În alcătuirea corpului uman, secțiunea de aur este dominantă (conul de brad, melcul nautilus-cochilia etc. au de asemenea structuri de acest fel). În arhitectură, arte plastice și în toate artelor, această secțiune geometrică joacă un rol important în construirea proporțiilor, formelor. În muzică, apare simultan cu primele melodii create de om.

Melodicitatea și simțul armonic ce izvorăsc din fenomenul acustic al seriei sunetelor parțiale, în mod firesc, premerg gândirea armonică bazată pe structuri geometrice. Acestea din urmă se realizează prin participarea directă a omului. Este de înțeles că, pentru crearea acestui sistem, muzicianul secolului științei a avut curajul necesar.

Din punctul de vedere al dezvoltării culturii muzicale, descoperirea și recunoașterea celor două sisteme armonice are un rol deosebit. Constatatarea formulată de mai mulți compozitori ai secolului al XX-lea, că rezervele de energie ale armoniei ar fi complet epuizate, după o minuțioasă analiză se dovedește că se referă doar la sistemul gravitațional. Sistemul construcțiilor geometrice, în schimb, oferă noi posibilități (deocamdată ne găsim doar într-o fază incipientă în ceea ce privește nivelul cercetărilor în acest domeniu, deși practica muzicală prezintă rezultate mult mai avansate).

Existența a două sisteme armonice nu este sesizată de opinia muzicală generală. Greutatea orientării este sporită și prin faptul că cele două sisteme armonice sînt concomitente și uneori contopite. Muzica ușoară este cuprinsă între limitele primului sistem (gravitațional) - și o mare parte a muzicii culte (neoclasicismul) se încadrează tot aici, iar muzica serială se supune sistemului diametral opus. Sînt și unele orientări ce tind spre contopirea celor două sisteme, atît în cadrul unei lucrări muzicale, cît și a unei părți (B a r t ó k).

Problema disonanței este diferită și se formulează diferit în următoarele trei direcții: prima se preocupă în continuare, în concepția veche, cu problemele tradiționale de disonanță-consonanță; a doua, în schimb, socotește disonanță orice structură verticală gravitațională (de ex., d o - m i - s o l); în cea de-a tre-

ia direcție, în cadrul unei lucrări se disting divergențele în ceea ce privește raportul dintre disonanță și consonanță.

În problema cromaticii, un rol hotărâtor îl are separarea celor două sisteme armonice. Despre cromatică, în adevăratul ei înțeles (colorit), se poate vorbi doar în sistemul gravitațional; în sistemul geometric, însă, cele 12 sunete întrebunțate sînt absolut egale între ele. Pentru cele două sisteme armonice se folosește aceeași notație muzicală, deși aceasta a fost concepută pentru sistemul structurilor gravitaționale; în felul acesta, octava micșorată - foarte frecventă în sistemul structurilor geometrice - se notează de obicei ca septimă mare.

În analiza structurilor verticale mai complexe, putem observa raportul dintre structura de bază și sunetele străine, ele alcătuind o structură verticală unitară, creindu-se straturi acordice cu echilibru de atracție și respingere între ele. Această structură verticală este extensibilă și orizontal, generînd succesiunile acordice nongravitaționale, succesiuni ce parcurg cercul terțelor mici sau stabilesc un echilibru pol-antipol.

Cele două sisteme de structuri verticale pun și problema concordanței dintre muzică și spațiu. Muzica bazată pe sistemul gravitațional își pierde efectul dacă se înregistrează „mono”; în schimb, efectul muzicii bazate pe sistemul structurilor geometrice sporește. Muzica de starea a doua cere un mediu specific, săli de concert speciale, aparataj perfecționat de transmitere și înregistrare a sunetului. În primul rînd necesită auz muzical deosebit de receptiv și o imaginație muzicală. La ora actuală, în educația muzicală predomină studiarea și exersarea muzicii bazate pe sistemul structurilor gravitaționale. Astfel, în problema consonanță-disonanță apare o imagine foarte unilaterală, și rezultatul ar putea fi totala respingere a oricărei alte stări a muzicii.

L'harmonie - facteur déterminant de l'évolution  
de la culture musicale européenne

Ede Terényi

Résumé

Du point de vue du développement de la culture musicale, la découverte et la reconnaissance des deux systèmes harmoniques (le système harmonique gravitationnel: des structures verticales basées sur des harmoniques, et le système harmonique géométrique: des structures verticales basées sur la section d'or et sur des symétries géométriques) a un rôle particulier. La constatation formulée par plusieurs compositeurs du XX-e siècle, notamment que les réserves d'énergie de l'harmonie seraient complètement épuisées, s'avère être valable, à la suite d'une analyse minutieuse, pour le système gravitationnel seul.

L'existence des deux systèmes harmoniques n'est pas saisie par l'opinion musicale générale; la difficulté de l'orientation est augmentée aussi par le fait que les deux systèmes harmoniques sont concomitants et parfois confondus.

Pour le chromatisme, la séparation des deux systèmes harmoniques a un rôle décisif. On peut parler d'un chromatisme, dans le système gravitationnel; dans le système géométrique, en échange, les 12 sons utilisés sont parfaitement égaux l'un vis-à-vis de l'autre.

Die Harmonie - ein determinierender Faktor  
in der Entwicklung der europäischen Musikkultur

Ede Terényi

Zusammenfassung

Vom Standpunkt der Entwicklung der Musikkultur betrachtet hat die Entdeckung und Anerkennung der beiden Harmoniesysteme (das harmonische Gravitationssystem: vertikale, auf Obertöne basierende Strukturen, und das geometrische Harmoniesystem: vertikale, auf den Goldenen Schnitt und auf geometrische Symmetrien basierende Strukturen) eine bedeutende Rolle. Eine Reihe von Komponisten des XX. Jh. machten die Feststellung, dass der Energiebestand der Harmonie endgültig ausgeschöpft sei. Eine eingehende Analyse beweist jedoch, dass sich diese Feststellung nur auf das Gravitationssystem bezieht.

Die Existenz zweier harmonischer Systeme wird von der allgemeinen musikalischen Fachwelt nicht wahrgenommen; die Schwierigkeit der Orientierung wird auch durch die Tatsache erhöht, dass die beiden harmonischen Systeme gleichzeitig auftauchen und manchmal verschmolzen sind.

In bezug auf die Frage der Chromatik, hat die Trennung der beiden harmonischen Systeme eine entscheidende Rolle. Über die Chromatik in ihrer eigentlichen Bedeutung (die Farbe betreffend) kann nur innerhalb des Gravitationssystems die Rede sein; im geo-

metrischen System jedoch sind die 12 verwendeten Töne absolut gleichwertig in ihrer Bezogenheit zueinander.

Harmony—a determining agent in the evolution of  
European musical culture

Ede Terényi

Summary

From the point of view of the development of musical culture the discovery and the acknowledgement of the two harmonic systems (the gravitational harmonic system: vertical structures based upon harmonics, and the geometrical harmonic system: vertical structures based upon the golden section and geometrical simmetries), has a special part. The statement formulated by several 20th century composers that the energy deposits of harmony would be completely exhausted, is proved, according to a minute analysis to refer to the gravitational system only.

The existence of the two harmonic systems is not grasped by the general musical view, the weight of the direction is also increased by the fact that the two systems are concomitant and sometimes blended.

In the problem of chromatics, a decisive part is played by the separation of the two harmonic systems. But it is only in the gravitational system that one can speak of chromatic in its true meaning (colouring); in the geometrical system, the 12 sounds used are absolutely even among them.

11-11-11

11-11-11

11-11-11

REPERCUSIUNI ARMONICE ALE FLEXEI DE ÎNCHIEIERE A MONODIEI  
MEDIEVALE ASUPRA MUZICII POLIFONICE MEDIEVALE

Péter Vermesy

G e s t u l m u z i c a l d e î n c h e i e r e consti-  
tue una dintre cele mai interesante probleme, chiar și sub as-  
pectul psihologic al fenomenului. Felurite modalități de a ajun-  
ge la un punct final stabil; relativitatea acestei stabilități,  
respectiv dependența ei de factorii istorico-stilistici; caden-  
țele intermediare, corelația lor, precum și relația lor față de  
încheierea finală; înrudirea fenomenelor cadențiale cu cele în-  
trezăribile în intonația vorbirii - iată o seamă de probleme  
asupra cărora nu putem reflecta cu acest prilej, rezumându-ne  
la elucidarea legăturilor dintre cel mai tipic aspect cadențial  
monodic și polifonia celor două secole - XIII și XIV - de care  
ne ocupăm.

D. J o h n e r<sup>1</sup>, analizând generalitățile desenului melodic  
al cântecului gregorian, ajunge la concluzia (de altfel valabi-  
lă și pentru alte stiluri, ca de exemplu melodică Renașterii,  
sau, în altă ordine de idei, valabilă și pentru structura dra-  
maturgică a construcției arhitectonice, privită în mare, a ori-  
cărei creații clasice, chiar și în afara domeniului muzicii) că  
f o r m a d e c u p o l ă ar fi exprimarea cea mai edifica-  
toare a acestui desen. Ea există și în faze eliptice, rezumân-  
du-se la partea descendentă - a p o d o s i s - a boltei. Acest  
apodosis rămâne în centrul atenției noastre. El, într-un stil  
monodic, reprezintă acel gest melodic care este merit să rezol-  
ve tensiunea culminației, conchizând în punctul final.<sup>2</sup>

1. D. J o h n e r, Wort und Ton im Choral, Leipzig, 1940.

2. W. A p e l (Gregorian Chant, Indiana University Press, 1958),  
referindu-se la sursile de exemple pentru linia melodică des-  
cendentă în cadență, ne oferă următoarele citate, spre a de-  
monstra posibilitățile multiple ale variantelor (p. 262):

Din acest mers descendent, din punct de vedere intervalic, rezultă acea flexă de secundă de încheiere deosebit de frecventă<sup>3,4</sup>, care va constitui elementul melodic generator al celei mai importante familii de cadențe polifonice medievale.

Fenomenul deja elucidat al cadențelor renascentiste<sup>5</sup> (cele ale secolului al XVI-lea), în care aceeași flexă de secundă constituie elementul melodic de importanță majoră, ne dă certitudinea că legitățile cadențelor medievale, exprimabile prin formule tipice (prototipurii de cadență), se leagă de asemenea de acest element melodic.<sup>6</sup>

Un alt punct de sprijin îl oferă teoriile despre consonanță ale epocii. Dacă aceste teorii nu ne pot oferi prescripții precise în privința tratării disonanțelor (precum teoriile niciuneia epoci nu ne învață mijloacele de a crea tensiuni maxime, a-

a) b) c) a) Introit „Cognovi”, b) Alleluia „Emitte spiritum” c) Gradual „Speciosus forma”

3. W. Apel, *ibid.* Tabele statistice referitoare la intervale de încheiere:

[pag. 221], Antifone

Unison (nefiind precizat intervalul premergător) = 287	Secundă desc. = 180	Cvartă desc. = 27
	Secundă asc. = 64	Cvartă asc. = 0
	Tertă desc. = 77	Cvintă desc. = 26
	Tertă asc. = 23	Cvintă asc. = 0

[pag. 264]	Intr.	Grad.	All.	Comm.	Resp.	Ant.	Himm.	Off.
Sec. desc.	7	3	5	9	8	45	4	9
Ter. desc.	2	11	3	0	0	10	0	0
Sec. asc.	0	0	0	1	0	9	4	1

4. Tabel statistic întocmit din Chansonurile și Jeux-partidele lui Adam de la Halle, referitor la intervalele de încheiere (pe baza ediției lui E. de Coussemaker, Oeuvres complètes du trouvère Adam de la Halle):

	Sec. desc.	Sec. asc. a)	Sec. asc. b)	Ter. desc.	Ter. asc.
Chansonuri	22	5	5	0	1(?)
Jeux-partide	8	4	2	2	1

a) forma figurată a flexiei b) forma de porrectus

5. Bárdos L., Modális harmoniák, Budapesta, 1961.

6. A. Mache y, în cartea sa Genèse de la tonalité musicale classique, este preocupat în primul rând de gestul melodic de cvintă descendentă, respectiv cvartă ascendentă, a vocii de jos, precum și de secundă ascendentă a vocilor superioare, germeii melodici ai cadenței autentice clasice.

cestea constituind teritoriul suveran al creatorului), ele, cu siguranță, ne transmit acele legități care sînt de uz comun: idealurile de consonanță - mijloace menite să asigure aceea stabilitate necesară momentului de cadență, despre care am mai vorbit. Doctrinile medievale - după cum ne putem informa prin intermediul lui M.G e r b e r t<sup>7</sup>, E. d e C o u s s e m a k e r<sup>8</sup> și H.R i e m a n n<sup>9</sup> - sînt unanime și unanim severe: intervalele recunoscute drept consonanțe (c o n c e n t u s, c o n c o r d a n t i a) sînt cele de octavă, cvintă, cvartă și unison. Acestea, sau combinația lor, vor constitui sonoritățile verticale finale proprii epocii, sonorități ce nu depășesc primele patru armonice din șirul acestora.<sup>10</sup> (Evităm intenționat termenul de „acord eliptic de terță”, principiul terțelor suprapuse fiind în această epocă încă neformat).

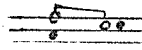
Literatura muzicală a epocii - reperul cel mai concludent - confirmă pe deplin cele de mai sus, cu mențiunea că intervalul de cvartă, în forma sa de sine stătătoare, nu-l întîlnim ca sonoritate finală<sup>11</sup>.

În cele ce urmează ne preocupă modul de contrapunctare a primului element melodic constitutiv al flexei, adică a p e n u l t i m e i din cadență.

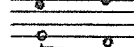
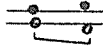
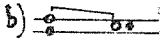
Teoreticienii epocii - în special J o h a n n e s G a r l a n d i a<sup>12</sup> - sînt preocupați frecvent de m e r s u l c o n t r a r al vocilor, inclusiv în cadență. Mersul contrar apare deja în „organum liber”<sup>13</sup> al secolelor X-XI, reprezentînd ulterior trăsătura caracteristică a tehnicii de d i s c a n t u s<sup>14</sup>.

- 
- 7.M.G e r b e r t, De cantu et musica sacra, Graz, 1968 (reed.).  
 8.E. d e C o u s s e m a k e r, Scriptorum Medii Aevi, Hildesheim, 1963 (reed.).  
 9.H.R i e m a n n, Geschichte der Musiktheorie, Leipzig, 1898.  
 10.Ne referim la teoriile preluate de la grecii antici, bazate pe legități acustico-matematice.  
 11.Cvarta, ca sonoritate finală, aparține tehnicii vechi de „organum paralel”, figurînd în materialul exemplificativ al „Musicii Enchiriadis”.  
 12.G a r l a n d i a amintește și fenomenul de b r o d e r i e, aplicată la penultima: „...super quintem penultima proportio minuitur sive fuerit semitonum sive tonu”.  
 13,14.M.G e r b e r t, *ibid.*, E. d e C o u s s e m a k e r, *ibid.*, H.R i e m a n n, *ibid.*

Analizând literatura polifonică concepută la două voci, putem observa că mișcarea contrară, față de mersul treptat al flexei, se realizează în două forme de bază. Prima (a), cu siguranță cea mai veche<sup>15</sup>, apelează - asemănător sonorității finale - la legăturile de consonanță, primul sunet al flexei fiind contrapunctat cu cvinta superioară, sau, eventual, cu cvarta inferioară, ajungînd în final la intervalul de octavă, respectiv unison:



Intr-a doua formă (b), mai evoluată, gestul descendent treptat al flexei se contrapunctează tot treptat, în p o d a t u s de s e c u n d ă, dînd naștere la următoarele sonorități: înaintarea unisonului final - t e r ț ă; înaintea cvintei - t e r ț ă; înaintea octavei - s e x t ă<sup>16</sup>:



Este vorba, deci, de apariția acelor intervale proprii muzicii nordice (engleze), a căror valență de consonanță imperfectă va fi legalizată de O d i n g t o n<sup>17</sup> și F r a n c o d e K ö l n<sup>18</sup>, intervale care în epocile următoare vor avea un rol primordial în limbajul armonic european. În această perioadă, folosite în paralelisme într-un mod asemănător organum-ului paralel al secolelor anterioare, ele stau la baza tehnicii de g y m e l (c a n t u s g e m e l l u s)<sup>19</sup>, precum și a d i s c a n t u l u i e n g l e z, pe care îl tratăm mai târziu.

În scriitura la trei voci - cea tipică epocii<sup>20</sup> -, terțele și sextele, de asemenea, vor avea un aport important în formarea prototipurilor de încheiere. O primă observație, pe care o facem pe marginea problemei cadențelor la trei voci, o constituie

15. C. D e h l h a u s (Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, Kassel, 1968, p.64) confirmă această ipoteză.

16. C. D a h l h a u s, *ibid.*, explică proveniența acestor intervale prin autonomizarea formulelor de trecere.

17. H. R i e m a n n, *op.cit.*, p.119.

18. E. d e C o u s s e m a k e r, Script. I, p.154. Remarcăm, de asemenea, că Anonymus IV (de origine engleză) amintește și de unii „organistae” care folosesc intervalul de terță în încheiere. (H. R i e m a n n, *op.cit.*, p.122).

19. H. R i e m a n n, *op.cit.*, p.153.

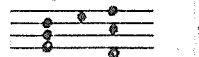
20. Preponderența structurilor la trei voci este caracteristică sec.al XIII-lea, dar o putem sesiza și în creația lui G.Machault.

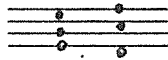
situarea flexei de încheiere, în majoritatea cazurilor, în tenor (vocea de jos), ea fiind contrapunctată superior. În unele cazuri, flexa apare între cele două voci de contrapunct. Tipurile de cadențe sînt explicabile pe baza formulelor la două voci, tratate anterior.

Unul dintre ele - cu certe amprente ce pledează pentru vechimea sa (cvinte paralele) - se compune din două flexe de secunde situate la o distanță de cvintă (cea de jos reprezintă flexa de bază), fiind inclus între ele un *p o d a t u s* de secundă, rezolvîndu-se la cvinta *f i n a l i s*-ului. Așadar, în interpretare cu o terminologie convențională, *p e n u l t i m a* cadenței constă dintr-un acord de trei sunete pe treapta a II-a (în formarea căruia întrevedem aportul, amintit mai sus, al terțelor), rezolvat fiind pe un *f i n a l i s* cu cvinta dublată. Componenta acestei formule poate fi explicată atît prin cadența la două voci amintită sub litera a) (în locul gestului melodic de terță ascendentă fiind secundă descendentă), cît și prin acea variantă a cadențelor tratate la litera b), în care cvinta finală este precedată de interval de terță:



Aceeași sonoritate penultimă o găsim într-o altă cadență tipică - formă de trecere între tipul menționat mai sus și cel care va urma -; vocea de sus, pornind de la cvinta penultimei, se rezolvă prin mers treptat ascendent (*s c a n d i c u s*) la octava finalis-ului. În cazul acesta, între *p e n u l t i m a* propriuzisă și *f i n a l i s* ia naștere un „hexacord de treapta a VII-a” (adoptăm terminologia convențională de mai târziu)



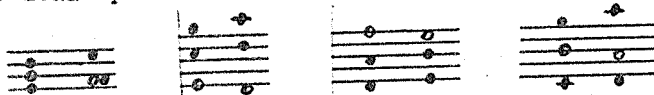
fenomen ce va exista și într-o formă de sine stătătoare, reprezentînd prototipul cel mai frecvent al epocii: flexa de secundă contrapunctată cu două *p o d a t u s*-uri de secundă, în cvarte paralele între ele, , care, totodată, este forma simultană a cadențelor la două voci amintite sub litera b).

Combi-nația intervalelor de terță și sextă, clădite pe aceeași fundamentală, constituie sonoritatea caracteristică a tehnicii de *d i s c a n t e n g l e z*<sup>21</sup>. În muzicologia seco-

21. x x x The New Oxford History of Music, vol. III, p. 95.

lului trecut, precum și în unele tratate mai recente, această tehnică este abordată sub denumirea de *f a u x b o u r d o n*, terminologie eronată, la baza căreia stă o asemănare aparentă dintre două tehnici diferite a două epoci diferite. Muzicologul *M.B u k o f z e r*<sup>22</sup> este acela care atrage pentru prima dată atenția asupra deosebirii fundamentale: *f a u x b o u r d o n* - ul reprezintă o tehnică proprie secolelor XV-XVI (*T i n c t o r i s* este primul care face referiri asupra ei), în care *c a n t u s* *f i r m u s*-ul este atribuit vocii superioare; *d i s c a n t u l e n g l e z* aparține perioadei de care ne ocupăm, cu melodia principală în tenor (vocea de jos), contrapunctată superior cu intervale de terțe și sexte, în paralelisme ce pornesc după un început de consonanță perfectă, cadentînd, de asemenea, pe o consonanță perfectă, atinsă prin mișcare contrară a vocilor (vezi cadența tratată mai sus)<sup>23</sup>.

Formula de încheiere prezentată există în literatura epocii și în alte variante: flexa fiind situată între două voci care o contrapunctează, de asemenea, cu gesturi melodice de *p o d a t u s*, în urma permutației în cvinte paralele, sau în altă ipostază, cele două *p o d a t u s*-uri fiind plasate într-un alt registru:



Tot în această epocă apare fenomenul de o deosebită importanță din punctul de vedere al cadențelor: *d i e s i s*-ul, alterația superioară a treptei a șaptea a acelor moduri care sînt lipsite de sensibilă (*f a diez* pentru modul VII și VIII - mixolidianul -, *d o diez* pentru I și II - dorianul-, chiar și *s o l diez*, folosit tot în dorian, alterație legată ulterior de acel eolian care, în această epocă, nu este încă recunoscut de teorie). *H.R i e m a n n*, pe marginea celor sesizate de *J.G a r l a n d i a* în legătură cu broderia aplicată la *p e n u l t i m a* (v.nota 12), menționează că, pe baza terminologiei folosite,

22. Problema elucidată în *Geschichte der englischen Diskant*, comentată în *The New Oxford History of Music*, *ibid.*

23. Vechimea tehnicii de „discant englez” constituie o problemă nu întocmai elucidată. *H.Riemann* amintește de eventuala legătură între răspîndirea acestei tehnici cu exilul curții papale la Avignon (1305-1376), dar exemple de promovarea ei găsim și mai înainte.

s-ar putea deduce că sensibilizarea ar fi fost folosită deja prin secolul al XII-lea. La baza folosirii *d i e z i s*-ilor, în mod evident, stau aceleași exigențe estetice noi care generează necesitatea practică de a ajunge la consonanța finală prin mișcare treptată. Formula de cadență deja tratată (exprimabilă prin cifrajul  $VII_{3-15}^{6-8}$  sau  $4-5$ <sup>7-8</sup>) este caracteristică în modul *lidi*-<sub>2-1</sub>

an prin folosirea simultană a două sensibile: una care se rezolvă la octava *f i n a l i s*-ului și cealaltă care se rezolvă la cvintă. Nu ne putem îndoi că marea deosebire (de ordinul gravității) între cadența acestui mod și celelalte moduri (precum *mixolidianul*) atrage atenția creatorilor asupra fenomenului *c o e z i u n i i a c o r d i c e*<sup>24</sup>, căutând modalitatea de a ajunge la același efect sonor, deosebit de adecvat momentelor de cadență și în modurile *dorian* și *mixolidian*. Alterațiile superioare amintite (*m u s i c a f i c t a*<sup>25</sup>) se prezintă drept o necesitate exprimată și în teorie. În această ordine de idei, îi amintim pe *M a r c h e t t u s d a P a d u a* (Lucidarium musicae plana, 1274), pe *J. G a r l a n d i a*, care propune chiar și corectarea tritonusului cu *f a d i e z* - lege inversată a celui „una nota super la” - și pe *J o h a n n e s d e M u r i s*, care impune categoric utilizarea *d i e z i s*-ilor: „Quandocumque tertia imperfecta id est non plena de tonis immediate post se habet quitam sive etiam aliam quamcunque speciem perfectam, ascendo solo notulam, illa tertia imperfecta debet perfici duro”<sup>26</sup>. (Printre exemplele sale figurează chiar și *r e d i e z*!).

Cele mai convingătoare argumente în privința utilizării *d i e z i s*-ilor rămân manuscrisele creatorilor. Incepând din secolul al XIII-lea, semnele de *d i e z i s* sînt folosite (*h, #*), urmînd ca în unele cazuri ele să fie subînțelese pe baza anturajului melodic și armonic și devenind o convenție a epocii.<sup>27</sup> Folosirea consecventă a *d i e z i s*-ilor dubli în cadență - formulă consacrată cu epitetul „*machaultian*” - se prezintă frec-

24. Sursele noastre bibliografice presupun, de asemenea, același drum evolutiv.

25. H. R i e m a n n, op. cit., p. 268, precum și cap. 13.

26. E. d e C o u s s e m a k e r, Script, III, p. 68.

27. H. B e s s e l e r - P. G ũ l k e, Schriftbild der Mehrstimmigen Musik, Leipzig, 1973, pp. 8-9 (*Fixiertes und Nichtfixiertes*).

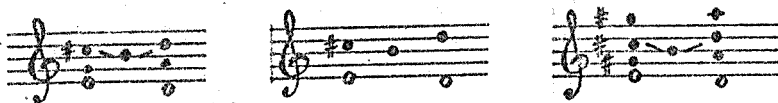
vent mult înaintea lui Machault, în secolul precedent<sup>28</sup>. Cadența lidiană și cele cu diezis dubli sînt exprimabile prin următoarele scheme:



Pe aceleași principii sînt bazate cadențele la patru voci, întrezărite în creația lui Machault; una dintre sensibile, de obicei sub semitonium modi, este dublată la octavă, rezolvîndu-se în octave și cvinte paralele:



O variantă specifică a tipului de cadență tratat mai sus, proprie tehnicii la trei voci (existînd totodată în variante la două sau la patru voci), o reprezintă cadența „landiniană”, sau, cu alt termen, cadența cu „sexta landiniană”<sup>29</sup>. În această formulă - pe care, de altfel, o întrezărim deja în secolul al XIII-lea, la Adam de la Halle -, sensibilă finalis-ului, înaintea rezolvării ei, se reîntoarce la cvintă față de primul sunet al flexei de încheiere (deci la sextă față de finalis) - formînd consonanță perfectă față de acesta și ajungînd la octava finalis-ului printr-un salt de terță (mică). Această soluție se prezintă ca un fel de compilație, folosindu-se de gravitarea sub semitonul lui modi față de finalis și satisfăcînd totodată cerințele de consonanță proprii epocii<sup>30</sup>:



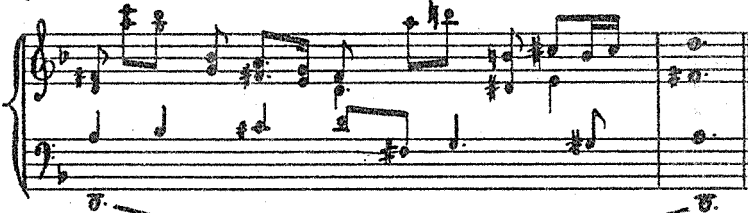
28. A. Machaut (în Guillaume de Machault) tratează acest tip de cadență sub denumirea de „cadență perfectă” a epocii, în *Gêneses...*, ibid. C. Dahlhaus, comentînd cartea lui Joseph Smith van Waesberghe, *A Text-book of Melody*, atrage atenția că ar fi greșit să se întrevadă în treapta a VII-a a acestei cadențe o „funcție” de D, iar în treapta a II-a a cadențelor tratate anterior - „funcție” de S -, diferența dintre ele rezumîndu-se la un sunet.

29. H. Riemann, op.cit., p. 266.

30. M. Eiskovits, în *Polifonia vocală a Renașterii* (București, 1966), amintește de eventuala proveniență a postului melodic tipic cadențelor landiniene din sfîntul gregorian.

Am insistat sumar asupra problemei, propriu-zis asupra m e c a n i s m u l u i cadențelor legate de flexa de încheiere, fără să abordăm fenomenul contrastului cadențial (o u v e r t c l o s), alte forme de cadență, derivatele gestului monodic ascendent (p o d a t u s), semicadența, germeii cadenței evitate, repercursiunile melismelor cadențiale monodice, cele de ordinul repartizării accentelor - scopul nostru preconizat fiind să demonstrăm importanța majoră a flexei în formarea acestor tipuri de cadență care, de fapt, sînt luate de mult timp în evidență în literatura de specialitate. Am atribuit o deosebită importanță diezis-ilor, considerîndu-i ca una dintre marile descoperiri ale evului mediu, fenomene ce vor funcționa în tot cursul istoriei muzicii europene ca motoarele dezvoltării limbajului muzical. În aceste condiții, considerăm că este firesc să nu ne atașăm părerii lui W.A p e l<sup>31</sup>, care privește problema diezis-ilor ca o simplă problemă de gust („Ob man bei Kadenzen die Septime und eventuell auch die Quarte erhöht, ist letzten Endes Geschmacksache“). Cadențele medievale - pe lângă faptul că, în ultimă instanță, generează gîndirea tonală - au repercursiuni concrete asupra limbajului muzical al epocilor următoare:

Tunder, Choral, sec.al XVII-lea



Cu părerea noastră ne alăturăm lui A.M a c h a b e y<sup>32</sup>, care în alterațiile din cadențe. întrevece germeii unei gîndiri melodice mai expresive: „...il est certain que le chromatisme des cadences a contribué à libérer la mélodie du diatonisme rigoureux pour devenir un factor d'expression“.

31.W.A p e l, Die Notation der polyphonen Musik, p.483.

32.A.M a c h a b e y, Guillaume de Machault, Paris, 1955, p.162.

Répercussions harmoniques de la flexion de final de la monodie médiévale sur la musique polyphonique médiévale

Péter Vermesy

Résumé

Au point de vue de la formation des prototypes médiévaux de cadence, on constate le rôle primordial de la flexion de final (seconde descendente) qui, à son tour, provient de l'idéal de vouëte du dessin mélodique. On souligne la très grande fréquence de ce geste de final dans la monodie médiévale cultivée et laïque. Par la suite, on traite des modalités de ce point de la flexion de final dans la polyphonie médiévale, traversant les étapes évolutives à partir des formes polyphoniques rudimentaires jusqu'à la musique du XIV-e siècle. On insiste sur le problème des dièses (sensible artificielle), percevant dans leur apparition un pas considérable vers le desideratum de cohésion harmonique des époques suivantes.

Harmonische Auswirkungen der Schlussflexa der mittelalterlichen Monodie auf die polyphonische Musik des Mittelalters

Péter Vermesy

Zusammenfassung

Der Autor untersucht die Bildung der mittelalterlichen Kadenz-Prototypen und stellt fest, dass der Schlussflexa (abwärtsführende Sekunde), die ihrerseits dem Ideal der Bogenformung der melodischen Linie entspricht, eine vorrangige Rolle zukommt. Er stellt weiterhin fest, dass diese Abschlussgeste sehr häufig in der kirchlichen und weltlichen Monodie des Mittelalters vorkommt. Er behandelt in Fortsetzung die Arten des Kontrapunktierens der Schlussflexa in der mittelalterlichen Polyphonie und analysiert die fortschreitenden Etappen, von den elementaren polyphonischen Formen bis zur Musik des XIV. Jahrhunderts. Der Verfasser hebt das Problem der Dièses (künstliche Leittöne) hervor und vermutet in ihrem Auftreten einen wichtigen Schritt zur Verwirklichung der harmonischen Kohäsion in den folgenden Epochen.

Harmonic repercussions of the ending flexure of the medieval monody upon medieval polyphonic music

Péter Vermesy

Summary

From the view point of the formation of the medieval cadence archetypes, the paper states the foremost role of the ending flexure (falling second) which, in its turn, derives from the vault ideal of the melodic design. It also shows the overwhelming frequency of this ending gesture in the cult and secular medieval monody. The modality of counterpointing, the ending flexure in the medieval polyphony is treated, following the evolutionary steps starting from the rudimentary polyphonic forms unto the music of the 16<sup>th</sup> cent. The author insists upon the problem of the dieses (the artificial sensibles), perceiving in their apparition an important step towards the requirement of harmonic coesion in the following epochs.



## ASUPRA ACORDULUI DE SEPTIMĂ ÎN CREAȚIA LUI PALESTRINA

Dan Voiculescu

Cunoașterea aspectelor înlănțuirilor armonice ale polifoniei palestriniene a făcut un substanțial progres în ultimele decenii, după ce, în genere, se considera că, în practica epocii, formațiunile acordice se legau numai pe baza unor vechi precepte, comentate încă din vremea unui J o h a n n i s de G r o c h e o și de urmașii săi, în ce privește raporturile dintre cîte două voci, și a fiecăreia față de bas. Analizînd limbajul palestrinian doar prin prisma disonanței liniare, K. J e p p e s e n ajunge la prețioasa concluzie - din păcate neargumentată decît parțial - că „In secolul al XVI-lea, organizarea puternică a elementului armonic determină trecerea elementului linear în defensivă și totodată îl constrînge să ia o conformație cît mai convingătoare - mai cu seamă în momentele de conflict -, pentru ca astfel să poată înfrunta cu destulă tărie dezvoltarea energetică a elementului vertical”<sup>1</sup>. Studiul muzicologului maghiar B á r d o s L a j o s asupra armoniei modale<sup>2</sup>, avea să însemne o continuare firească a cercetărilor lui K. Jeppesen, aruncînd lumină asupra celor mai importante aspecte armonice ale stilului. El abordează detaliat problema acordurilor de septimă, tratînd fenomenul sub auspiciile notelor melodice, numindu-le „pseudo-acorduri”. La rîndul său, M a x E i s i k o v i t s<sup>3</sup>, subliniază importanța structurii armonice a polifoniei renascentiste, remarcînd că „Aproape toate fenomenele armoniei clasice se regăsesc aici, unele în forme mai evolute, altele în forme mai rudimentare”<sup>4</sup> și tra-

1. K. J e p p e s e n, Der Palestrina-Stil und die Dissonanz, Leipzig, 1925, trad. rom. Ioan Husti, 1955, dactilografiat.

2. B á r d o s L., Modális harmóniák, Zeneműkiadó, Budapesta, 1961.

3. M. E i s i k o v i t s, Polifonia vocală a Renasterii. Stilul palestrinian, Ed. muzicală, București, 1966.

4. Idem, p. 240.

tînd problema septimelor într-un paragraf aparte: „Forme rudimentare ale acordurilor de septimă”.

Lucrarea de față revine asupra problemei acordului de septimă și încearcă să demonstreze diversitatea cazurilor, de la formele accidentale pînă la cele efective, subliniind rezolvările armonice surprinzătoare. În urma parcurgerii unui important număr de lucrări, am constatat frecvența deloc negliabilă a acestui acord, care, în principal, își justifică prezența ca un liant între diferite trepte armonice, dobîndind un caracter de ferment pre-funcțional. Pe de altă parte, modalitatea - nu o dată speculativă - a aglomerărilor disonantice face trimitere iarăși la acest acord.

Între formele incomplete ale acordurilor de septimă se cuvin a fi amintite deja întîrzierile (suspensiunile) realizate la numai două voci (2-3 și 7-6), care sînt purtătoarele unei tensiuni de rang armonic. Ele vor pătrunde în formațiunile acordice la diferite nivele, colorînd astfel răsturnările. Dacă în scriitura la trei voci formele incomplete se datorează imposibilității de cuprindere a tuturor sunetelor,

- |   |                     |                              |
|---|---------------------|------------------------------|
| 1. Missa „Sacerdotes Domini”,<br>Pleni sunt | 2. Virgo singularis | 3. Nemens gravata<br>crimine |
|---|---------------------|------------------------------|

The image shows three musical examples of chord resolutions. Each example is written on two staves (treble and bass clef) and includes Roman numerals below the notes. Example 1 shows a resolution from IV 6/5 to VII (s-) I. Example 2 shows a resolution from II 6/5 to V and VI. Example 3 shows a resolution from VI to I, II 2, and V 6.

la patru sau mai multe voci, fenomenul se întîmplă mai rar și are justificări de alt ordin: apariția cvintei din exemplul următor ar fi prejudiciat momentul rezolvării septimei prin crearea unui cvint sextacord:

4. Ave Maria (Offertorium)

(2 - 3)  
(7 - 6)  
 $\overline{\text{VII}}_6$  I

Formele accidentale, acoperind toate stările acordului de septimă, rezultă din mișcări pasagere sau de schimb neaccentuate, la cricare dintre voci,

5. Missa „Ad fugam”, Agnus Dei II

6. Idem, Agnus Dei I

$\overline{\text{V}}_{4-3}$  VI II<sub>6</sub> V I IV ]  
(7) (3) (2) (7) (7) (7) (x) (4/3)

din formula de pasaj neaccentuat coborîtor,

7. Missa „Dum esset Summus Pontifex”, Benedictus

8. Nemens gravata crimine

{ 6-5  
5- }

$\overline{\text{V}}_{5-4-3}$   $\overline{\text{V}}_{4-3}$   
 $\boxed{\frac{4}{3}}$

9. Idem

din pasajul neaccentuat cu valoare de un timp,

10. Virgo singularis    11. Missa Sacerdotes    12. Idem  
 Domini<sup>n</sup>, Pleni sunt

ca și din anticipație (portamento) sau schimbata:

13. Ave Maria (Offertorium)

14. Litaniae Sacrosanctae Eucharistiae

Sînt de amintit și două cazuri particulare:

15. Missa „Ad fugam”, Agnus Dei I 16. Unus ex duobus (Mottet)

- în ex.15, nota *r e*, tratată prin salt, care formează cvint-sextacordul, își găsește justificarea prin raportarea consonanță la bas, cu toate că produce disonanța de secundă față de tenor;

- în ex.16 se distinge caracterul pasager în valori augmentate la cele două voci superioare, a căror mișcare contrară declanșează terțcvartacordul prin întârzierile succesive (justificabile chiar și numai între aceste două voci superioare): 2-1 și 2-3.

Un procent mult mai însemnat de cazuri îl constituie acela în care acordul de septimă e declanșat prin întârziere (suspensiune), cînd forța sa expresivă e întărită de accent. Cele trei momente caracteristice (pregătirea, disonanța și rezolvarea) sînt tratate prin respectarea cu strictețe a conducerii liniare și a justificării din aproape în aproape a fiecărei voci, a perechilor de voci, ca și a entităților acordice. Cazurile pregătirii consonante sînt, desigur, cele mai numeroase (ex.17, 18 etc.). Sună cvasi-sincopat acordurile de septimă pregătite prin disonanță. Ex.9 oferea, prin pasajul descendent semiaccentuat, surpriza confundării acestei formațiuni de pe timpul 2 cu întârzierea care urmează. Un fapt similar se petrece atunci cînd apare nota de schimb sincopată:

17. Se amarissimo fiele  
(Madrigal)

Cele mai interesante fenomene armonice se leagă de momentul rezolvării, deschizând căi figurativismului armonic ce se va dezvolta din acest proces. Dispunerea spațială a elementelor caracteristice acordului (7,  $\overset{6}{\underset{5}{3}}$ ,  $\overset{4}{2}$ ) este aceea care provoacă variatele înfățișări ale rezolvării:

- întârzierea (septima) plasată în bas se rezolvă treptat, aducând cu sine o schimbare a funcției acordice

18. Et misericordia (Magnificat), 19. Nemens gravata crimine

- la fel, cvintsectacordul, ale cărui elemente disonante sînt plasate la vocile superioare sau la cele interioare

20. Virgo singularis

21. Unus ex duobus

- formele complete ale acordului de septimă în stare directă aduc modificarea funcției de rezolvare, chiar dacă basul rămîne pe loc, pentru a preîntîmpina formarea unui cvintsectacord:

## 22. Missa „Ad fugam”, Gloria

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{IV } \begin{array}{c} 7 \\ 5 \end{array} \rightarrow \begin{array}{c} 6 \\ 3 \end{array} \quad \text{V } 4-2-3 \\ \text{[VII } 7 - \text{IV } 6 \end{array} \right.$$

- rezolvarea cvintsextacordului sau secundacordului pe un alt acord disonant (micșorat), atins prin mișcare treptată, este posibilă:

23. Missa „Sacerdotes Domini”,  
Pleni sunt

$$\text{IV } \begin{array}{c} 6 \\ 5 \end{array} \quad \text{VII } (6-) \quad \text{I}$$

## 24. Enixa est puerpera

$$\text{II } 2 \quad \text{VII} \quad \text{I}$$

- rezolvarea treptată a septimei în stare directă poate întâlni alte disonanțe, ca acorduri de septimă accidentale:

25. Senex puerum portabat  
(Mottet)

$$\text{II } \begin{array}{c} 6 \\ 5 \end{array} \quad \text{III } 6 \quad \text{VII } 7 \quad \text{IV } 6 \quad \text{V } 4-3 \quad (\text{I})$$

26. Missa „Ad fugam”, Agnus  
Dei II

$$\text{IV } 7 \quad \begin{array}{c} 6 \\ 5 \end{array} \quad \text{VI } 6$$

- rezolvarea acordului de septimă în stare directă pe un cvartsextacord pasager și sincopat, devine un fenomen analog cu amânarea voită a stingerii tensiunii (basul are caracter de pedală):

## 27. Nemens gravata crimine

x  
x

x  
p sincopat

V 7-6-5  
5-4-3

Grație conducerii vocilor, pasaje dens disonante ating uneori adevărate aglomerări de septime:

## 28. Missa „Lauda Sion”

V      II 6      I 7-6      VII 7-6 (II)      V

## 29. Missa „Ad fugam”, Credo

II      V 7-6      VII 7-6      V 4-3      I

(III 4/3)      (VI 7-6 II 4/3)

Deosebirea dintre caracterul incidental sau efectiv al unui acord de septimă apare posibil de sesizat mai ales în cazul secundacordurilor; astfel, întârzierea 9-8, chiar dacă e

cuplată cu alte întârzieri (6-5, 4-3), pentru că nu evoluează prin rezolvarea basului, produce doar un secundacord incidental:

## 30. Idem, Agnus Dei I

(9 - 8)

(2)  $\begin{matrix} 9 & 8 & 8 \\ 6 & - & 5 \end{matrix}$

(a se compara cu ex.24 și 18)

## 31. Doctor bonus (Mottet) 32. Ecc'oscurati (Madrigal)

(2)  $\begin{bmatrix} 9 & 8 & 6 \\ 6 & 5 & 3 \end{bmatrix}$

I  $\begin{matrix} \text{V} 6-5 & \text{VI} 11-10 & \text{VII} 7-6\sharp & \text{VI} 6 & \text{IV} \\ 4-3 & 9-8 & 5-4 & & 3 \\ (2) 6-5 & & \text{II} 7 & \text{V} 4/3 & \end{matrix}$

Varietatea cazurilor trebuie completată prin constatarea că figurativismul prin care este înveșmîntat acordul de septimă poate fi pus uneori pe seama desenului general de schimb, la nivelul tuturor vocilor, sau cu o voce de reper:

33. Missa „Pater noster”,  
Crucifixus

## 34. Missa „Ut, re, mi, fa, sol, la”

$\begin{matrix} \text{IV} & \text{II}_6 & \text{I}_{7-6} & \text{IV} \\ \text{II}_6 & \text{III}_7 & \text{IV} & \end{matrix}$

$\begin{matrix} \text{V} & \text{II}_6 & \text{V}_{4-3} & \text{I}_6 \\ & 5 & & 2 \end{matrix}$

Interesante concluzii se desprind din studierea exemplelor prezentate:

1. Se constată că prevalează numeric stările  $7_5^6$  și 2; justificarea lor stă în frecvența generală în scriitură - încă de la două voci - a întârzierilor 2-3 și 7-6; cvintsextacordul are uneori un statut aparte, datorită faptului că elementele lui sînt consonante în raport cu basul; la rezolvarea sa, basul va evolua ascendent, iar cvinta pregătită se rezolvă treptat descendent; terțcvartacordul apare doar incidental (cu excepția ex.16), demonstrînd judiciozitatea cu care sînt tratate raporturile intervalice chiar și la nivelul vocilor interioare; rolul terțcvartacordului poate fi supliniit pe timpii tari de  $VII_6$  sau  $IV_6^\sharp$

2. Frecvența relației  $II_6 - V-I$ , cu caracter cadențial autentific, prefigurează germeii funcționalismului tonal. La fel, sînt frecvente relațiile:

$II_2 - VII(6) - I$

$II_7 - V_7 - I$

$IV_6 - VII - I$   
5

$VI_7 - IV_6 - I$

3. Acordurile de septimă formate din mișcările pasagere ale vocilor nu au puterea disonantică și nici valoarea temporară pentru a se impune ca formațiuni acordice stabile, nici atunci cînd schimbă în fapt, pentru un moment, funcția acordului, și se rezumă la rolul de liant armonic.

4. Că nu toate întârzierile 7-6 sînt declanșatoare ale unor acorduri de septimă o demonstrează și următoarele două exemple:

35. Missa „Ad fugam”, Hosanna

36. Idem, Agnus Dei I

(hemiole)

5. Rezolvările - fie ele mai mult sau mai puțin tipice - sînt în măsură să demonstreze fantezia armonică pusă în slujba diversificării paletii expresive a epocii.

6. Frecvența și calitatea fenomenului discutat trebuie puse în relație cu dezvoltarea istorică a conceptului armonic.

#### De l'accord de septième dans la création de Palestrina

Dan Voiculescu

##### Résumé

Attaquant ce problème de détail de l'univers harmonique palestrinien, le travail continue les recherches dues à K. Jeppesen, L. Bárdos, M. Eisikovits. L'auteur démontre la fréquence et la diversité des cas, à partir des formes incomplètes jusqu'aux formes effectives, qui vont acquérir les qualités d'un ferment préfonctionnel. On fait ensuite des commentaires sur les formes incomplètes de l'accord de septième (pour deux ou trois voix), sur les formes accidentelles, ornementales et sur les formes effectives, accentuées. Les plus intéressants phénomènes harmoniques se rattachent au moment de leur solution, ce qui souligne déjà un certain figurativisme harmonique. On constate la prévalence numérique des états 7 6/5 et 2 qui apparaissent fréquemment dans les relations de cadence de type authentique.

#### Über den Septakkord in Palestrinas musikalischem Werk

Dan Voiculescu

##### Zusammenfassung

Indem der Verfasser diese Detailfrage der harmonischen Strukturen Palestrinas erörtert, knüpft er an die Forschungen von K. Jeppesen, L. Bárdos, M. Eisikovits an. Er beweist die Häufigkeit und Verschiedenheit der Fälle, beginnend von den unvollständigen bis zu den effektiven Fällen, die die Eigenschaften eines präfunktionalen Ferments erlangen. Es werden die unvollständigen Formen des Septakkordes (zu zwei oder drei Stimmen), die zufälligen, ornamentalen Formen und jene effektiven, betont erläutert. Die interessantesten harmonischen Strukturen treten in Verbindung mit dem Auflösungsmoment auf, eine Tatsache, die bereits das Auftreten eines gewissen harmonischen Figurativismus erkennen lässt. Es wird festgestellt, dass zahlenmäßig die Akkord-Stellungen 7, 6/5 und 2 vorherrschen, die häufig in den Beziehungen der authentischen Kadenz auftreten.

Regards concerning the seventh chord in Palestrina's creation

Dan Voiculescu

## Summary :

Approaching this detailed problem of Palestrina's harmonic world, the paper continues the researches started by K. Jeppesen, L. Bárdos, M. Eisikovits. It demonstrates the frequency and diversity of the cases, from the incomplete forms to the effective ones, which are going to acquire the attributes of a prefunctional ferment. The author comments upon the incomplete forms of the seventh chord (for two or three voices), the accidental, ornamental as well as the effective, stressed forms. The most interesting harmonic phenomena are connected to the moment of solving which underlines already a certain harmonic figurativeness. It is stated that stages 7, 6/5 and 2 prevail, appearing thus frequently in cadentian relationships of an authentic type.

ETAPE ALE ORGANIZĂRII CICLICE ÎN SONATELE  
PENTRU PIAN DE W.A. MOZART

Vasile Herman

Creația mozartiană a fascinat și continuă să fascineze și astăzi pe mulți cercetători ai fenomenului muzical clasic vienez. Fiecare studiu închinat unei anumite lucrări sau unui grup de compoziții ale lui M o z a r t dezvăluie laturi pe cât de inedite, pe atât de surprinzătoare. Muzicologii contemporani rămân uluiți în fața momentelor de adevărată anticipație care se lasă dezvăluite treptat în paginile compozițiilor sale, premergînd idei și procedee ajunse în uzul curent abia la muzicienii din zilele noastre<sup>1</sup>.

Despre gîndirea ciclică a lui Mozart s-au scris pînă acum pagini remarcabile, datorate unor analiști de prestigiu. În unanimitate, aceștia au remarcat o evidentă unitate ciclică ce guvernează aproape toate creațiile mozartiene, mai ales cele de mai mare anvergură, cum ar fi sonatele, simfoniile și concertele. Sînt revelatoare în acest sens cuvintele unui cunoscut exeget și biograf al celor mai de seamă figuri ale muzicii clasice vieneze, A l f r e d E i n s t e i n, care, într-o recentă monografie închinată lui Mozart, arată că: "... o sonată, un cvarțet, nu sînt la Mozart alcătuite din părți izolate, ci acestea se reunesc printr-o secretă legătură care ne izbește nemijlocit simțurile" (Alfred Einstein, Mozart, Frankfurt, 1968)<sup>2</sup>. Această "legătură secretă" se datorează, neîndoielnic, circulației unor  motive generatoare, fenomen care, așa cum arată pe bună drepta-

1. Mozart "...deschide în mod profetic viitoarele orizonturi ale artei sonore, lăsînd să se întrevadă acele peisagii în care muzica, trăind drama propriei deveniri (...) împreună cu cele mai tragice experiențe ale umanității zilelor noastre ..."  
(R o m a n o V l a d, Storia della odecafonía, Ed. Savini-Serboni, Milano, 1959, p. 343).

2. Apud K. M a r x, zur Einheit der Zyklischen Form bei Mozart, Ed. Ichts, Stuttgart, 1971, p. 3.

te muzicologul și compozitorul K a r l M a r x<sup>3</sup>, nu se efectuează de regulă prin citat direct. Modalitățile obținerii unității ciclice sînt la Mozart pe cît de variate, pe atît de diverse - șocante, uneori, prin noutatea lor.

În cele ce urmează, se încearcă o trecere în revistă a procedeelelor caracteristice prin care compozitorul obține coeziunea motivico-tematică în interiorul părților, ca și în ansamblul mișcărilor componente ale sonatelor sale pentru pian. Despre această categorie de lucrări atît de îndrăgite de pianiști, ca și de iubitorii muzicii, s-a scris mult. Prezentul studiu nu-și propune o exhaustivă cercetare a lor sub aspect istoric, estetic, formal-analitic și - cu atît mai puțin - cronologic. Aspectele amintite, dezbătute de atîția cercetători de renume, vor fi atinse numai în măsura în care ele luminează fațetele noi ce apar în decursul cercetării și care se relevă ca atare.

Indreptînd focarul investigației analitice asupra ansamblului de compoziții pe care îl formează sonatele pentru pian de Mozart, o primă constatare ce se impune este că evoluția ideii de unitate ciclică nu poate fi legată de stricta cronologie a apariției lor. Unele procedee deosebit de subtile și evaluate din punct de vedere al muzicianului contemporan sînt notabile în lucrări de tinerețe, confirmînd geniala intuiție muzicală a compozitorului. Altele, mai puțin caracteristice sub acest aspect, le aflăm în exemple relativ tîrzii sau apărute în ultimii ani de viață. Indiferent care ar fi meandrele (reale sau numai aparente) ale drumului parcurs de arhitectonica unitar-ciclică în sonatele mozartiene, acestea ne arată însă tendința evidentă spre o organizare superioară a materialului sonor. De la lucrările în care motivul generator joacă un rol oarecum redus, sau care - în orice caz - nu poate fi suficient pus în evidență, drumul conduce spre piese unde forma se articulează în strînsă legătură cu evoluția unor celule, ale căror transformări sînt obținute prin procedee de cel mai mare rafi-

3. Treptele alcătuirii ciclice structurale după R u d o l p h R e t i (The Thematic Process, Londra, 1961, pp.57,66) sînt: 1) Imitație (repetare, recurență, permutări), 2) Variație (ușoare schimbări în structură), 3) Transformare (noi structuri, cu păstrarea substanței originare), 4) Inrudiri indirecte (structuri îndepărtate); apud K. M a r x, op.cit., p.10.

nament. Pentru a demonstra acest fapt, nu se va recurge aici la o minuțioasă analiză a tuturor sonatelor, deoarece procedeele în cauză ar conduce inevitabil la dispersarea și pierderea din vedere a celor mai concludente modele, prin noianul exemplurilor mai puțin caracteristice. Se va apela, în consecință, la stabilirea unei tipologii ciclice generale, cu semnalarea și comentarea acelor lucrări care formează adevărate momente culminante din punctul de vedere al unității și organizării.

Din totalitatea exemplurilor cercetate se desprind un număr de cinci categorii mai conturate sub acest aspect. În ele se încadrează piese cu o cronologie diversă, dar care arată evoluția ascendentă spre procedee în care circulația motivică nu este numai un fenomen evident, ci ea contribuie la concretizarea unor mijloace de expresie cu valoare de anticipație. În cele ce urmează, se propune comentarea acestor cinci grupe distincte, care stabilesc, în același timp, și principalele etape ale gândirii ciclice mozartiene.

1. O primă categorie o formează lucrările a căror intonație este dată de circulația mai mult sau mai puțin „difuză” a unui material motivic-tematic din care „emană” materia sonoră a tuturor mișcărilor componente ale ciclului instrumental. Se desprinde aici ca exemplu ilustrativ Sonata în F a (K.V.533), o lucrare amplă din „grupa tîrzie” a lui Mozart, datînd din anul 1788 (Rondo-ul a fost scris însă cu doi ani mai devreme - respectiv în 1786). Această compoziție se poate considera ca fiind influențată de stilul polifonic al cvartetului sau al fugilor. Maniera de expunere a temei I din prima parte o demonstrează cu prisosință: apare solistic, asemeni intrării la unison a celor două violi dintr-un cvartet de coarde. Caracterul larg cantabil, melodia cu un aspect aproape ametric, divizarea în două elemente motivice distincte, profilul raportabil la o scară coborîtoare dau acestei teme varietate ritmică și intonațională mai redusă. Aceasta este și cauza pentru care întreg materialul, atât în partea I cît și în Andante sau Rondo-ul final (A l l e g r e t t o), raportându-se la intonațiile ei, nu se fixează la nici un altet concret. El apare ca o „emanație” - sau spus difuză - a primei teme. Din aceeași ca-

tegorie de arhitectură ciclică fac parte și Sonatele în Sol  
(K.V.189 h) și Fa (K.V.189 e).

Tema I:

*Allegro*

m. 1-2

secvențial în punte

Tema a II-a:

m. 43-44

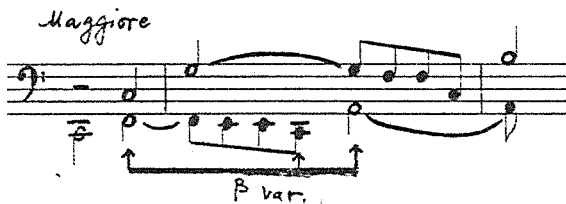
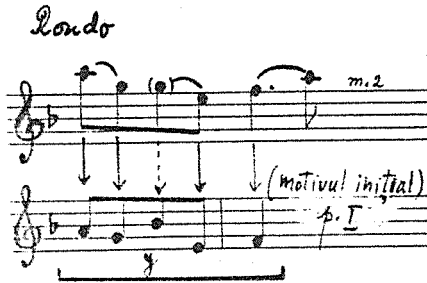
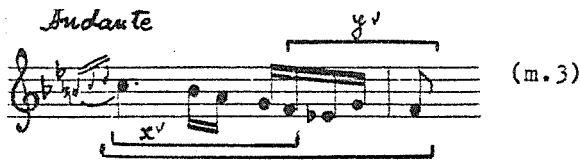
pentacordul inițial în urcare

motivul inițial variat "difuz"

altă variație a motivului inițial (m.68)

Tratare:

(m.1-2 ale tratării)



(Fugato premergător reprizei finale)

2. Unitatea materialului poate fi asigurată și de circulația unei anumite formule ritmice caracteristice, cu valoare cíclică. Ea se poate, în general, regăsi în toate mișcările unei sonate, fie prin citat direct, fie doar latent subînțeleasă în anumite desene. Un caracteristic exemplu îl constituie sub acest aspect Sonata în 1 a (K.V. 310) (300 d), scrisă în anul 1778<sup>4</sup>. O formulă ritmică punctată, enunțată încă în prima temă, își face simțită pretutindeni pulsația, apărînd în cele mai diferite conjuncturi. Se poate afirma că ea generează un așa-zis fenomen de ciclism ritmic prin obstinația cu care se „incrustează” în discursul muzical.

4. H. D e n n e r l e i n încadrează Sonata în 1 a (K.V. 310) în rîndul așa-ziselor „sonate de călătorie”, dată fiind împrejurarea în care a fost scrisă (H a n n s D e n n e r l e i n : Der unbekante Mozart, Leipzig, 1951, p. 95).

Dacă materialul primei teme din partea I este bazat aproape în întregime pe această formulă-mată, la fel și puntea, care pornește asemeni unei variante a ei, o enunță cu claritate. Tema a doua, prin mișcarea continuă de șaisprezecimi, o include latent<sup>5</sup>, pentru ca să reizbucnească triumfătoare în epilogul expoziției. Atacul tratării (în tonalitatea D o), dar mai ales etapele secvențiale care o alcătuiesc aproape în întregime<sup>6</sup>, dezbăt, printr-un amplu travaliu polifonic dialogat și în același timp modulatoriu, formula amintită. Este de la sine înțeles că formula va reapare și în repriză.

Partea a doua (A n d a n t e c a n t a b i l e c o n e s p r e s s i o n e) o anunță încă din primele două măsuri, pentru ca, pe parcurs, să o aducă prin recurență asociată cu diminuția valorilor sau inclusă difuz în diferite desene melodice. Tot astfel, și Finalul (P r e s t o) readuce în augmentare ritmică parțială doar celula punctată. Aceasta rămâne consecvent prezentă pînă la sfîrșit, constituind pulsația ritmică de bază.

După cum se va putea constata din consultarea tabelului următor, formula punctată se asociază în cadrul discursului cu anumite intervale: prima, terța coborîtoare (mare sau mică) - în părțile I și II -, secunda (mare sau mică, ascendentă sau descendentă) în partea a II-a și Final. Această variabilitate intervalică ce însoțește un ritm relativ constant confirmă aplicativitatea valorii ciclice doar pentru formula ritmică în sine, detașată de aspectele melodice propriu-zise.

*Allegro maestoso* *cu*  
mst. de bază

P.I  
T.I

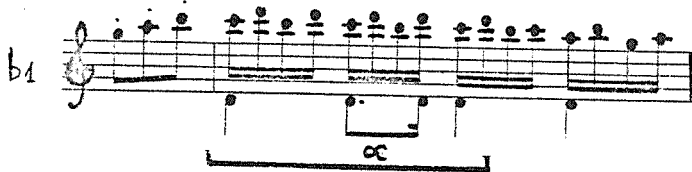
5. Cele două teme ilustrează cu putere, prin alcătuirea lor, părerea exprimată de O l i v i e r M e s s i a e n, că „la Mozart se disting grupuri masculine și grupuri feminine” (C. S a m u e l, Entretiens avec Olivier Messiaen, Ed. Pierre Belfond, Paris, 1967, pp.68-69).

6. După opinia lui W i l h e l m M e r i a n, Mozart prezintă principiul tratării de tip secvențial de la Schubert (W. M e r i a n, Mozarts Klaviersonaten und die Sonatenform, p.194. Apud: Festschrift Karl Neß zum 60. Geburtstag, Ed. Gehr. Hug et Co., Zürich, 1933).

## Punte

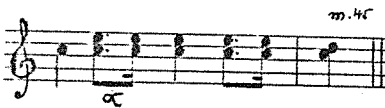


## Tema a II-a



ritmul subînțeles, ascuns

## Epilogul



celula ritmică: pulsație de bază

## P.a II-a, Andante cantabile con espressione



celula ritmică inversată, formînd un pasaj de legătură

## Final. Presto



Pulsatia ritmică păstrată pe tot parcursul Finalului

celula ritmică augmentată

3. Dacă în sonata analizată anterior, pe un ritm cvasi-constant se grefau anumite intervale ce prezentau variații în limitele arătate, aceeași atitudine se poate constata și în utilizarea unei celule la care ritmica și mai ales intervalica sînt parametrii care variază. Se produce, astfel, un c u r r i c u l u m, unde nucleul generator circulă aducînd permanenta oscilație și fluctuație a intervalelor, în limitele octavei, asociate cu inserția notelor melodice. Așadar: un fenomen ciclic variational de esență intervalică și ornamentală tototodă.

Cel mai sugestiv exemplu îl oferă în acest sens Sonata în Mi bemol, K.V.282 (189 g). Scrisă în anii 1774-1775, lucrarea se încadrează în rîndul celor șase „sonate salzburgheze”, din epoca în care Mozart, după triumfala sa călătorie în Italia, se pregătea să viziteze Parisul, sperînd într-o rapidă consacrare artistică.<sup>7</sup>

În mod cu totul neobișnuit, piesa începe cu o mișcare lentă (A d a g i o), aderînd la forma de sonatină, caracterizată printr-o mare concentrație a materialului tematic.<sup>8</sup> Partea a doua (Menuetto I - Menuetto II - Menuetto I D.C.), cu toate că se încadrează în limitele formei tristrofice complexe, aduce în interiorul fiecăruia dintre menuete conexiuni tonale și scheme formale ce se apropie de tiparul sonatei. Relațiile de la tonică

7. „Cred că ai observat de mult că nu stau aici de plăcere (...). Nu depinde nimic de mine și niciodată nu va depinde, eu voi face doar tot ce-mi va sta în putință (...).” (Scrisoare din Paris adresată tatălui său la 3 iulie 1778); v. volumul Mozart: Scrisori, Ed.muzicală, București, 1968, p.61.
8. „Tip vechi cu introducere lentă” (W.M e r i a n, op.cit., p.176). „...formă AB cu Coda” (idem, p.179), „Sonată în Mi bemol K.V.282 pare a marca un recul din punct de vedere al formei” (S.M a n d m a n: Réflexions sur quelques Sonates de Mozart, în: Internationale Konferenz über Mozart, Pragă, 1956, p.210).

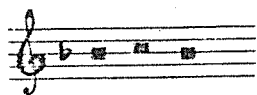
la dominantă și îndărăt, momentele de scurt travaliu tematic din sectorul median al strofelor mici tripartite (alcătuită prin acuplare tiparul complex), sînt tot atîtea însușiri care pledează pentru înrudirile cu sonata. Partea ultimă (A l l e g r o) este construită tot în sensul unei sonate cu o extremă concentrație a materialului și a extensiunii - de fapt o sonatină cu evidente însușiri de final.

Dar ceea ce atrage în mod deosebit atenția este structura discursului muzical ce izvorăște din continua variație a unei figuri melodice: oscilația superioară la interval de secundă mare și apoi imediat la cvarta perfectă (de la care se revine însă treptat, printr-un mers coborîtor în scară). Celula inițială poate fi identificată cu un torculus, care va fi supus treptat unor variate fluctuații intervalice, în limita unei octave. Se va prezenta pe parcurs fie sub forma oscilației superioare la un anumit interval, fie prin integrare sau interferență, ascuns în desenele melodice. Așa, de pildă, în puntea părții prime se află diminuat ritmic și, în același timp, într-o conjunctură polifonică, pentru ca în tema a II-a să producă o sinteză cu el însuși, prezent atît în acompaniament (ca jalon al basului), cît și „asimilat” în linia discantului. Tratarea este atacată cu ajutorul celulei inițiale care sare la octavă, revenind treptat înapoi prin arpeggiu. Cu toată brevitătea tratării (tip episod de rondo, ca în Sonata facile, K.V.545), nucleul va fi aici larg dezvoltat, uneori și prin inversare. Scurta repriză (eliptică de tema întîi), producînd conexiunea tonală tipică sonatei clasice, reeditează tema secundă fără a-i aduce modificări esențiale sub raport constructiv-morfologic.

În partea a II-a, atît primul Menuet, cît și mai ales al doilea, reeditează t o r c u l u s - u l. În special atacul Menuetului Nr.2 produce apropieri mari față de începutul primei părți. Finalul (A l l e g r o) preferă, în general, intervalele mari, ce cuprind în esență același torculus. Este, desigur, un important mijloc de gradație în procesul variației intervalice continue. Tratarea formei de sonată, într-o elaborare de mare concizie, va face ca celula de bază să treacă succesiv prin toate intervalele cuprinse într-o octavă, aducînd-o apoi și în registrul de bas. Ca formă, Finalul construiește tot o sonată concisă (quasi-sona-

tină), fiind înrudit astfel cu prima parte. Acolo stăruia însă o brevităte barocă, unde prin eliziunea temei principale din strofa a II-a se crea o alură de bistroficitate tipic scariatti-ană a formei. Finalul se apropie mai mult de sonatele lui P h. E. B a c h , amintind de epoca cristalizării formei din deceniile premergătoare clasicismului vienez.

Construcția ciclică a sonatei dovedește o viziune matură și evoluată asupra elaborării discursului sonor. Tiparele de sonată (p.I și III), prin scurtimea și inconsistența temei a II-a, sînt singurele care stau drept mărturie a tinereții compozitorului, firele care îl legau - încă puternic! - de vechii maeștri ai barocului, a căror artă i-a fost puternic infiltrată de tatăl său, L e o p o l d M o z a r t. În rest, fenomenul ciclic, asociat ideii de continuă fluctuație intervalică, întrepesută cu o fină rețea de note melodice, indică muzicianul matur, artistul cu simțul sigur al dozării procedurii variației în unitatea monocelulară a materialului sonor, mînit cu uluitoare fantezie.



celula inițială de torculus  
(preluată din tipologia cântării gregoriene)

Partea I

*Adagio*

Tema I

torculus      torculus cu intervale largite și note pasagere

Puntea (sfîrșit)

torculus      torculus

m.8

Teme a II-a

Musical score for 'torculus-ul initial' (m. 9-10). The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line with eighth-note patterns. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes and rests. An annotation '(acompaniam)' is written above the first few notes of the bass line. A bracket below the bass line spans measures 9 and 10 and is labeled 'torculus-ul initial'.

discantul:

Musical score for 'torculus intrinsecut' (m. 9-10). The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes and rests. Arrows point from the upper staff to the lower staff, indicating intervals. A bracket below the bass line spans measures 9 and 10 and is labeled 'torculus intrinsecut'.

Tratarea

Musical score for 'Tratarea'. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It contains a melodic line with a slur over the first few notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes. A bracket below the bass line spans the first few notes and is labeled 'torculus'. Another bracket below the bass line spans the next few notes and is labeled 'torculus, lărgit la octavi'.

Partea a II-a

Musical score for 'Menoetto II' (m. 1-3). The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a slur over the first few notes. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with quarter notes. A bracket below the bass line spans the first few notes and is labeled 'torculus'. Another bracket below the bass line spans the next few notes and is labeled 'torculus, lărgit la scarta'.

## Partea a III-a

*Allegro* m. 1-5

note melodice

torculus-ul, lărgit la octavă

în tratare:

m. 1-5

ipostaze diverse ale torculus-ului (cu lărgire progresivă)

4. Probleme similare, dar cu noi aspecte de variație, pune „replica senină” a Sonatei în 1 a (K.V.310), cunoscuta Sonată cu variațiuni în 1 a (K.V.331). Ambele înscriindu-se, după opinia lui H.Dennerlein<sup>9</sup>, ca opus-uri rezultate din impresiile culese cu ocazia mării călătorii în apus (Paris), ele formează un fel de binom expresiv, ambele dezbătând într-un mod antinomic același dramatic eveniment al pierderii mamei. Sonata în 1 a, prin apelul la tematica piesei (în <sup>6</sup>/<sub>8</sub>) din Caietul austriac de cîntece (Ostracher Liederhandschrift): „Freue dich, mein Herz! / Denk an kein Schmerz!”, se ridică la valoarea de simbol. Ea transfigurează o anume imagine paradisiacă a copilăriei pierdute, întruchipată în portretul matern idealizat. Motivul inițial ( $\infty$ ) al cîntecului amintit pare a constitui e f i g i a s o n o r ă care materializează această imagine. De o mare concentrație (format din patru sunete), motivul are o incontestabilă plasticitate și forță de sugestie, permițînd numeroase transformări care vizează toate cele patru stări posibile: directă, inversă, recurentă și recurentă inversată. Așadar, închegarea clasicului pătrat magic (m o d u s q u a t e r n i o n) se poate efectua pe parcurs, datorită simplității inițiale a acestui 9.H.Dennerlein, op. cit., p.63.

motiv-măsură, atât de luminos prin însăși puritatea constituirii sale. Circulația lui pe tot parcursul celor trei mișcări (A n d a n t e, M e n u e t t o, A l l a T u r c a) permite detectarea stărilor amintite, ceea ce indică o unitate cíclică a întregii lucrări.

Evident, se asociază aici ideea de variație, dar nu numai în modalitatea amintită - privind poziția sunetelor motivului -, ci și prin încadrarea lor în desene de tip ornamental<sup>10</sup>. Uneori, ipostazele pătratului magic sînt incluse în linia melodică, iar repetarea ornamentală a motivului atestă prezența unui preferat procedeu mozartian - vizibil, de altfel, și în exemplele anterioare examinate.

Sonata în L a arată multe laturi comune cu vechile suite instrumentale ale barocului. În primul rînd, apare aici o unitate tonală a părților cu alternanța tradițională a omonimelor majore și minore. Așa cum subliniază același H. Dennerlein, relația tonică-dominantă a formei clasice de sonată este înlocuită cu cea de omonimă. Se mai poate adăuga că, în Menuet, sectorul de Trio fiind desfășurat la subdominantă (R e), contrazice, de asemenea, relațiile de dominantă care apar abia schițate în mișcarea dansantă propriu-zisă (Menuet). Dacă tipologia părții prime a sonatei sugerează construcția unui dans, Siciliana cu 6 Doubles, Menuetul în L a și Rondo-ul (A l l a T u r c a) în l a, ulterior L a, constituie restul mișcărilor unei lucrări pluri-partite cu adînci rădăcini în gîndirea barocului, de care nu erau străine nici alte sonate pentru pian, cum ar fi cea în M i bemol (K.V.282) - amintită anterior.

Determinarea acestor tipuri de părți devine necesară, întrucît pe parcursul lor se ivesc diferite fațete ale motivului generator inițial. El formează un nucleu unic, circulînd în toate mișcărilor, determinînd astfel profilul monomotivic și variațional<sup>12</sup> al întregii sonate. Analizînd ipostazele în care circulă celula-efigie, se dezvăluie un fenomen cu adînci semnifica-

10.R. R e t i, op.cit., p. 57, 66; apud K. M a r x, op.cit., p.10.

11.H.D e n n e r l e i n, op.cit., p.103.

12.Idem, ibid.

Sursa inițială celula-efigie

Freu dich, mein Herz der Klau heiss Schmei

Sema

Var. I

Var. II

Var. III

Var. IV

Var. V

Var. VI

$\alpha$  in la mix.

$\alpha$  inv.

$\alpha$  acc.

$\alpha$  acc.

$\alpha$  acc. inv.

$\alpha$  acc. inv.

Minueta

$\alpha$  acc.

$\alpha$  acc.

(incadrare difuz)

Trio

$\alpha$  integral

in staga directa

Alla Turca

soft

intensive

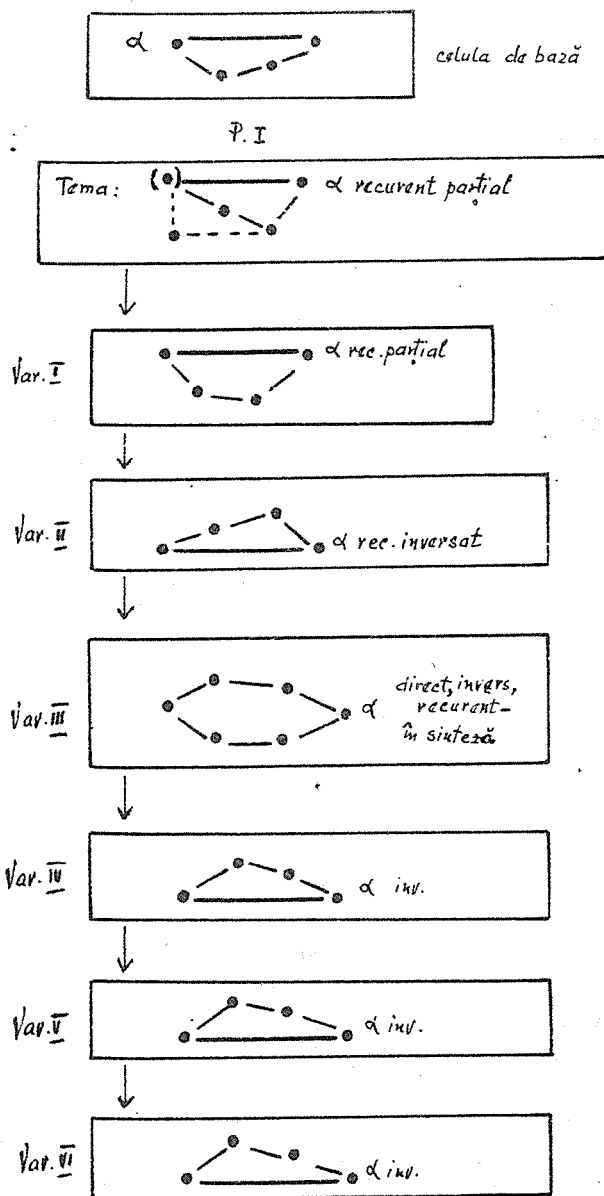
The image shows a musical score for a piece titled "Tema și variațiunile ei" and "Transformările celulei-efigie". The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of staves. The first system shows the main theme in treble clef. The second system shows the first variation, marked "α rec. inv.". The third system shows the second variation, marked "α inv." and "α rec. inv.". The fourth system is labeled "(Coda)" and shows the final variation, marked "α rec." and "α rec. inv.". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Tema și variațiunile ei

Transformările  
celulei-efigie

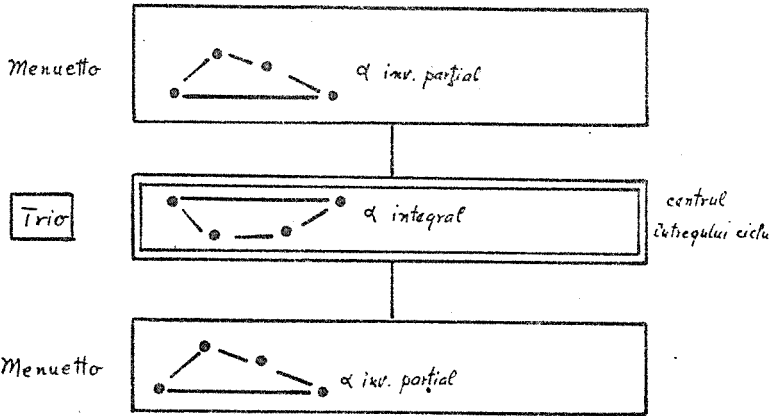
„Pătratul magic” rezultat:

<p>α Trio</p>	<p>α Var. II Alla terza</p>
<p>α i Var. II</p>	<p>α rec. Alla terza</p>

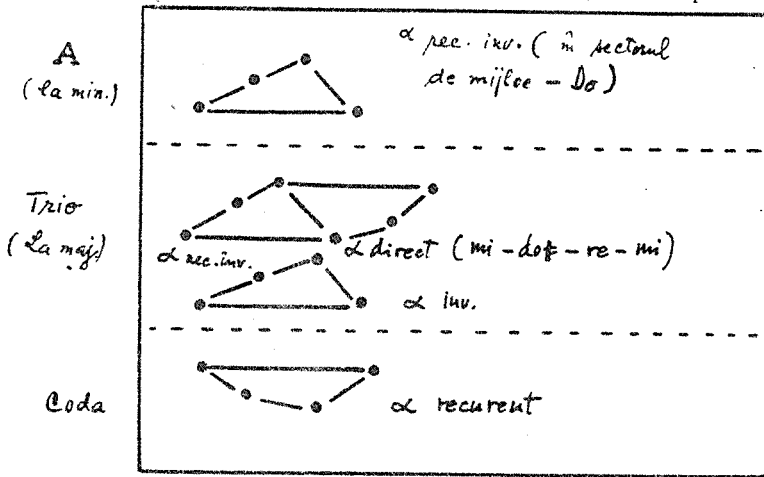


Principalele „stări” ale celulei  $\alpha$  pe parcursul variațiilor din partea I.

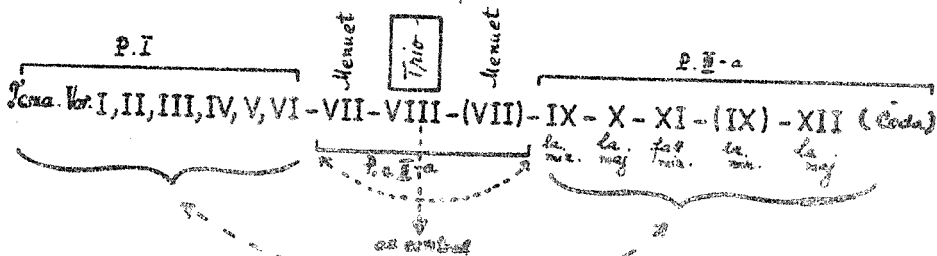
P. a II-a



P. a III-a (Alla turca)



„stările” celei alpha in partile II - III



Componenta simetrică a întregului ciclu de sonată, cu desemnarea variațiilor în ansamblul lor.

5. O organizare strict asociată cu unitatea materialului fonetic pe baza circulației celulei generatoare prezintă Mica sonată pentru începători (F a c i l e) în D o, K.V.545 (datată 26 VI.1788). Încă în primul A l l e g r o (de sonată) se poate constata un desăvârșit echilibru al articulațiilor formei prin varietatea lor melodică și ritmică.<sup>15</sup> Baza o formează aici un motiv de două măsuri (a), divizibil în două submotive (x și y). Cel dintâi se constituie în sensul unui arpegiu ascendent al trisonului de pe treapa I din D o, bazat pe ritmul caracteristic de dactil. Cît privește celălalt submotiv, acesta joacă un rol mai puțin important, fiind cuprins latent în desenele din partea a doua (mai ales) și a treia (dar nelipsind nici din prima parte).

Incontestabil, celula a reprezintă nucleul generator, fiind prezentă în toate articulațiile tiparului de sonată, atât sub forma arpegiului ascendent, cât și a celui descendent, a dactilului și anapestului. De multe ori i se aplică și procedeul ornamentării: inclus latent în punte (încadrat în desenele de scară), ca și în sectorul b2 din blocul tematic secund, sau explicit în diviziunea b3 și epilogul expoziției. Cea mai neașteptată apariție o are însă în cadrul sectorului b1 al temei a II-a, unde va declara contrastul derivat. Este vorba de inversarea arpegiului de treapta I - de astă dată în S o l -, asociată cu intervertirea valorilor, unde dactilul devine anapest, sunetele coboară de la dominantă spre tonică, iar valorile ritmice sînt diminuate la jumătatea stării inițiale. Uimitor este modul în care Mozart a izbutit inversarea totală a celulei a (respectiv submotivul x). Este știut că trei sunete formînd un arpegiu și avînd între ele o anumită simetrie nu permit decît o singură posibilitate de transformare elementară: inversarea (pornirea de la dominantă spre tonică). Prin aplicarea principiului de oglindă la parametrul ritmic și înjumătățirea valorilor, s-a produs, în fapt, o recurență inversată a lui a.

Modalitatea inversării diminuate sau augmentate a unei teme se poate regăsi în unele compoziții polifonice ale barocului,

15. „In Allegro domnește o fericită contopire a cantabilității și mișcării” (H.D e n n e r l e i n, op.cit., p.250).

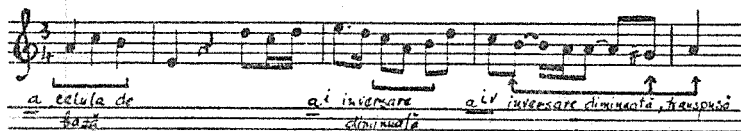
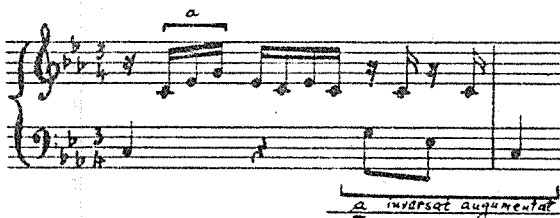
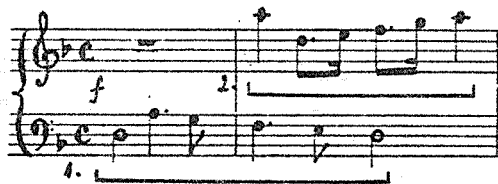
procedeul fiind însă mult mai vechi. Originea lui trebuie căutată în contrapunctul școlilor neerlandeze din secolul al XV-lea. În muzica instrumentală, cele mai caracteristice exemple le-ar fi putut constitui pentru Mozart: Fuga VI („în stile francese”) și Fuga VII din Arta Fugii de J. S. B a c h, dar și Cancene I („per augmentationem in motu contrario”) din aceeași lucrare. La fel (în mod latent), piesa Fayne Would i Wedd de R. F a r n a b y (Fitzwilliam Virginal Book) este constituită melodic pe un principiu similar: balansul continuu dintre anapest și dactil, grefate pe un tricord în urcare și coborîre.

Procedeul folosit în Sonata facile rămîne însă genial prin simplitatea și ingeniozitatea lui. Dactilul și anapestul sprîjinite pe arpegii în urcare și coborîre, ascunse în succesiuni de scară, producîndu-se răsturnări ale arpeggiilor inițiale, se asociază liber cu celula submotivică y. În acest fel, întreaga primă parte a sonatei poate fi considerată ca un rezultat al variației continue cu tendințe de serializare integrală a a r p e g i u l u i și s c ă r i i luate ca material de bază. De aici și pînă la modalitatea alcătuirii unui discurs muzical modern nu este decît un pas și, în ultimă analiză, o problemă de limbaj. Astfel, de pildă, în Concertul de cameră op.24 de A n t o n W e b e r n, primele trei măsuri alcătuiesc un stretto rezultat din îmbinarea unei celule unice n, care, intonată la oboi, este preluată de flaut în recurența inversă augmentată ritmic, mai apoi de clarinet în recurența simplu și dublu augmentată:

n - nR.I. - nR.

Între „contrastul derivat” din Sonata facile și contrastul similar, rezultat din izomorfismul seriei de bază a Concertului op.24 de Webern, nu există, principial, o deosebire de esență. Mozart se arată - o dată mai mult - un compozitor vizionar, care anticipă (la nivelul limbajului muzical al epocii sale) procedee aplicate deja în prima jumătate a secolului nostru.

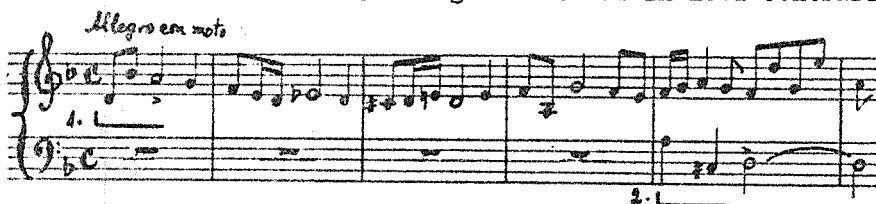
Este un motiv în plus care pledează în favoarea atenției studierii a moștenirii muzicale mozartiene, depozitarea unor bogate și fecunde sugestii pentru întreaga creație și gîndire artistică contemporană.

Boulignant, ChansonJ.S. Bach, 12 Mici preludii, nr. 3J.S. Bach, Die Kunst der FugeFuga VI (in stile francese)

- 1) Tema (subiect)
- 2) Tema inversată diminuat

J.S. Bach, Canone I

per augmentationem in motu contrario



- 1) Tema
- 2) Tema în inversare augmentată

R. Farnaby, Fayne Would i Wedd

discursul secvențial bazat pe recurența inversă a formulei  $a$

Exemple premergătoare Sonatei K.V. 545 de Mozart

W.A.Mozart, Sonata (K.V.545)<sup>x)</sup>

*Allegro*

*a* *a inv. diminuat*

debutul temei I debutul temei II b1

*dactil* *anapest (in diminutie)*

Do major Sol major

(stare initială) (inversare transpusă)

A.Webern; Concert op.24

- 1) Formula  $\underline{\alpha}$  - element de bază al seriei (izomorfe)
- 2) Formula  $\underline{\alpha}$  - recurentă, inversată, transpusă, augmentată
- 3) Formula  $\underline{\alpha}$  - inversată, transpusă, dublu augmentată.

Analogii între izomorfismul seriei de bază a Concertului op.24 de Webern (tradus prin reliefaarea timbrală-ritmică a formulei  $\underline{\alpha}$ ) și elementul arpeggiu manipulat într-un sens apropiat: „izomorfism” al unei formule tipice sistemului tonal funcțional.

W.A.Mozart, Sonata în Do, K.V.545

*Allegro* Tema I *mol.  $\alpha$*

basul albertin - sinteză a arpeggiului

x) Vezi analiza din V. H e r m a n, Formele muzicale ale clasicii-  
lor vienezi, Conservatorul „G.Dima”, Cluj, 1973, p.192.

submotive:

Materialul de bază al întregii forme

Punte:

arpegiu ascuns în scară  
cu debutul în anapest  
(diminuat ritmic)

Tema a II-a

sect.b1

sect.b2

contrastul derivat, manipulare „izomorfă”  
a lui a

sect.b3

epilogul  
expoziției:

ipostaze variate  
ale lui a

## Partea a II-a (Andante)

Motivul inițial cu inversarea submotivelor: b - a. Intrețeserea lor pe tot parcursul formei.

## Partea a III-a (Rondo)

Sinteza armonică, melodică și ritmică (inversată) a celulei a.

Celula a este inclusă ulterior melodic în segmentul de scară, prin răsturnare a intervalului de terță - tot în sens armonic:

Etapele din exemplele analizate nu epuizează, evident, dezbaterea întregului fenomen de organizare ciclică a sonatelor pentru pian de W.A.Mozart. Aspecte intermediare, modalități mixte de aplicare a stadiilor amintite, sînt posibile în exemple care nu au intrat în focarul analizei.

În mod cert, în travaliul respectiv de elaborare, Mozart se arată pe cît de complex, pe atît de ingenios și inventiv. Este confirmată în exemplele studiate apartenența clară a tipologiei fenomenului la sursele sale primordiale: variația (intervalică, ritmică, melodică), transformările la care pot fi supuse diferențele celule ale discursului muzical de factură tectonic-figurală sau motivică. În acest sens, Mozart se arată a fi un continuator care nu numai că se ferește de a nega tradiția, ci dimpotrivă, o reafirmă cu tărie și o aplică cu fantezie de vizionar.

De la modalitățile timide ale începuturilor organizării ciclice din muzica Renașterii (mai ales cea instrumentală), pînă la clasicii vienezi, fenomenul a parcurs un drum apreciabil. Aplicînd ciclicitatea pe fondul funcționalismului major-minor din timpul său, Mozart îi conferă originalitate. Atingînd stadiul în care elemente tipice ca: arpegiul, gama, acordul, ritmurile cu origini din vechea metrică poetică greacă sînt superior organizate, el atinge, de fapt, unul din cele mai avansate momente ale gîndirii muzicale de totdeauna.

Sonatele pentru pian ale lui W.A.Mozart reprezintă prin aceasta o valoare de referință, aliniindu-se alături de capodopere ale muzicii cum ar fi Clavecinul bine temperat și Variațiunile „Goldberg” de J.S. B a c h și Sonatele pentru pian de L.v. B e e t h o v e n.

### Étapes de l'organisation cyclique dans les sonates pour piano de Mozart

Vasile Herman

#### Résumé

Dans l'architecture des sonates pour piano de W.A.Mozart, l'organisation structurelle - cyclique detient une place importante. Au cours de cette étude on a extrait un certain nombre

d'exemples représentatifs pour les étapes qu'on peut établir en vue de l'hierarchisation des processus d'élaboration musicale. Ces étapes sont:

1. La circulation diffuse d'un matériel de motifs (Sonate en Fa K.V. 189 e).
  2. L'établissement d'une formule-type de facture rythmique, présente dans tous les mouvements (Sonate en La, K.V. 310).
  3. Une cellule fondamentale (torculus) est soumise à la variation intervallique (Sonate en Mi bemol, K.V. 282).
  4. Le motif générateur circule par variations multiples: intervallique, rythmique, de transposition (Sonate en La, K.V. 331) qui donnent à l'oeuvre un caractère monothématique-variational.
  5. L'organisation complexe en base à des cellules et motifs développés par contraste dérivé, „inversion totale" (rythmique-intervallique), recurence inversée, etc. (Sonate en Do, K.V. 545).
- Les cas énoncés constituent des exemples-limites, entre ces cas on peut placer de nombreuses sonates ayant des aspects intermédiaires.

### Etappen der zyklischen Gestaltung in Mozarts Klaviersonaten

Vasile Herman

#### Zusammenfassung

In der Architektur der Klaviersonaten von W.A.Mozart nimmt die zyklisch-strukturelle Organisierung einen bedeutenden Platz ein. Im Verlauf vorliegender Abhandlung wird eine Reihe von Beispielen dargestellt, die für die Etappen, die im Hinblick auf eine Hierarchisierung der Verfahren in der musikalischen Bearbeitung festgestellt werden können, repräsentativ sind. Diese Etappen sind folgende:

1. die difuze Bewegung eines motivischen Materials (Sonate in Fa, K.V. 189 e),
2. die Festlegung einer rhythmischen Stamm-Formel, die in allen Sätzen auftritt (Sonate in la, K.V. 310),
3. eine Keimzelle (torculus) wird einer intervallmässigen Variation unterworfen (Sonate in Mi b, K.V. 282),
4. das Keimmotiv wird auf vielfache Weise variiert: intervallmässig, rhythmisch, durch Transposition (Sonate in La, K.V. 331), wodurch das Werk monothematisch-variationalen Charakter aufweist,
5. die komplexe Organisierung auf Grund von Zellen und Motiven, die durch abgeleiteten Kontrast entwickelt werden, (rhythmisch-intervallische) „totale Inversion", Umkehrung des Krebses usw. (Sonate in Do, K.V. 545).

Die angeführten Beispiele bilden Grenzfälle, zwischen denen zahlreiche Sonaten mit zwischenstufigen Merkmalen festgestellt werden können.

Stages in the cyclic organization in Mozart's piano sonatas

Vasile Herman

## Summary

In the architecture of Mozart's piano sonatas, the structural-cyclic organization has an important place. In this study, the author has extracted a number of representative examples for the stages that can be stated with regard to the formation on the hierarchical system of the processes of musical elaboration. These stages are considered as such:

1. The diffuse circulation of a motivic material (The Sonata in F, K.V.189 e)
2. The establishing of a source-formula of a rhythmic nature, existing in all movements (the Sonata in a, K.V.310)
3. A fundamental cell (torculus) is subject to intervallic variation (The Sonata in E flat, K.V.282)
4. The generating motive circulates by multiple variation: intervallic, rhythmic, transpositional (The Sonata in A, K.V.331), impressing upon the work a monothematic - variation character)
5. Complex organization on the basis of some cells and motives developed by derived contrast, "total inversion" (rhythmic-intervallic), reversed recurrency etc. (The Sonata in C, K.V. 545).

The above listed cases make up limit-examples, between them one can establish several sonatas with intermediary aspects.

## REFLECȚII LA „MIORIȚA” DE PAUL CONSTANTINESCU

Constantin Rîpă

În anul 1852, lumea intelectuală română are una din marile revelații. V. A l e c s a n d r i publică culegerea de poezii populare în care se afla și Miorița. De atunci, filozofi, poeți, scriitori, critici, esteticieni, sociologi, istorici, etnomuzicologi ori folcloriști, români și străini, au cugetat și au scris despre Miorița. Fiorul artistic al capodoperei populare a străfulgerat simțirea multor artiști, unii dintre ei trăind întreaga viață sub imperiul multiplelor sale sensuri și adîncimi, ca S a d o v e a n u, B l a g a ș.a. În popor, ea circulă în peste 1000 de variante, în genul epic (baladă, cîntec), liric (doină) și colind, avînd cea mai mare arie de răspîndire (în toate regiunile țării)<sup>1</sup> și constituind astfel dovada unității etnice (spirituale) a poporului care a plăsmuit-o și a menținut-o vie secole de-a rîndul.

Miorița lui P. C o n s t a n t i n e s c u, poem pentru cor mixt a cappella, este, cronologic, prima lucrare muzicală amplă pe textul baladei. Ea apare în 1952, reflectînd nivelul creației corale românești din etapa respectivă, mai ales în raportul său cu folclorul<sup>2</sup>: citarea melodiilor populare, tratarea lor polifonică și armonică în spiritul polifoniei și armoniei populare, variația și dezvoltarea citatelor și orînduirea lor, intercalarea unor contribuții melodice personale etc.

Procesul creației a început prin selectarea melodiilor populare și prin adaptarea textului literar la structura aces-

1. Vezi A. F o c h i, Miorița, Ed. Academiei, București, 1964, cap. XIII - „Circulația Mioriței”.

2. Din același deceniu (6), datează și preocupările altor doi compozitori pentru această temă: A. V i e r u și S. T o d u ț ă. Dovadă oratoriile lor apărute în 1957, respectiv 1958.

tora. Astfel, luînd ca bază varianta literară publicată de V. Alecsandri, avînd la îndemînă și varianta din colecția lui G. h. F i r a, Cîntece și hore, P. Constantinescu operează mici modificări, cîteva completări, înlocuiri și eliziuni în textul de bază, cu intenția de a organiza strofe. A acționat și spiritul de economie (eliminarea unor segmente), dar și simțul artistic literar al compozitorului, relevat în alegerea (din varianta Fira) a cîtorva versuri de întregire expresivă și de mare densitate lirică („Și-un drag de cioban/ Din ochi lăcrăma”).

Ca f o n d m e l o d i c, din materialul muzical pe textul Mioritei, cules la acea dată, P. Constantinescu reține trei variante întregi: varianta Sibiu-Rășinari, varianta culeasă de S. D r ă g o i în Belinț (din Monografia muzicală a comunei Belinț) și cea a lui M. V u l p e s c u (din Cîntecul popular românesc); adaugă segmente melodice din altele (din variantele lui T. B r e d i c e a n u). Ca și în cazul textului literar, în selecționarea materialului melodic, Paul Constantinescu s-a bazat pe o mare intuiție a valorii variantelor: conținut modal, conținut ritmic, cadențe, variația și contrastul structural în interiorul melodiilor și raportările fragmentelor în cadrul lucrării.

Miorita lui P. Constantinescu nu se va mărgini deci la o singură melodie, așa cum au procedat anterior T. Brediceanu și S. Drăgoi în prelucrările lor, ci adoptă o pluralitate melodică (adăugînd la citatele amintite și melodii personale), pentru a lărgi expresia muzicală a poemului. De bună seamă, el a simțit ca și G. C ă l i n e s c u <sup>3</sup>, „incompatibilitatea” dintre profunzimea ideilor și semnificațiilor cuprinse în text - „extraordinară valoare (...) a textului poetic, care ridică fantezia noastră în zone ideologice și emotive așa de înalte” -, față de sensurile restrînse ale unei melodii pe care e vehiculată balada („încît execuția melodică apare superfluă și fastidioasă”). P. Constantinescu va tînde să acopere muzical mesajul mioritic prin acțiunea melodică a mai multor variante, care, încadrate polifonic și armonio,

3. G. C ă l i n e s c u, Arta literară în folclor, în: Ist. lit. rom., vol. I, Ed. Academiei, București, 1970, p. 200.

să dimensioneze expresiv latura muzicală, ceea ce, vom vedea, îi va reuși în bună măsură<sup>4</sup>.

Ceea ce îi va asigura în mare parte izbutirea rezidă în valoarea expresivă a citatelor folclorice. Din analiza lor rezultă valențe care la o primă vedere nu pot fi bănuite.

Astfel, varianta din Sibiu-Rășinari, M<sub>I</sub>, conține un fond de piloni oligocordici (s o l, l a, d o, r e), atestînd vechimea sa, piloni care au fost îmbogății în decursul evoluției cu pieni expresivi, în special s i, care e mobil (s i b e m o l, s i b e c a r), aducînd contrastul terței (față de s o l); apoi pienul m i. Reținem de asemeni cadența frigidă la treapta a II-a (l a), pregătită printr-o formulă ornamentală ce opune s i b e c a r lui s i b e m o l. Modul e s o l. Are patru rînduri melodice. Melodia crește dintr-un motiv (x), constituit în principal din secunda mare (a), un tricord (b) și o cvartă (c). Dezvoltarea se face prin repetiție, transpoziție și mici variații: r, r<sub>1</sub>, r<sub>v</sub> și r<sub>v1</sub> (x<sub>1</sub>, x<sub>v</sub>, x<sub>1</sub>, x<sub>2</sub>)

Simplitatea construcției îi conferă în schimb un înalt grad de expresie. Repetarea cu insistență tremurătoare pe tonul de schimb superior (l a), avîntul transpoziției la cvartă (rîndul 3) și zbulciumul său ritmico-melodic de a recuceri această cvartă (r e), după care cade într-o cadență frigidă (rîndul 4), cu aceea expresivitate a semitonului descendent cadențial (frigid) - iată cîteva frumuseți care au impus-o atenției lui P. Constantinescu. Ritmul este liniștit, ritm de cantilenă. A doua melo-

<sup>4</sup> O cuprindere totală va fi posibilă doar în genul oratorial abordat de A. V i e r u, S. T o d u ț ă, Gh. Dumitrescu.

die, varianta din Belinț, M<sub>II</sub>,

The image shows a musical score for a piece in 12/6 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a tempo marking of  $\text{♩} = 126$ . The score is annotated with various labels: *r1*, *r2*, *r3*, *r4*, *r5*, and *r6* are placed above the staves, while *b*, *bv*, *c1*, *c2*, *c3*, *c4*, *c5*, and *c6* are placed below. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and phrasing slurs.

se încadrează pe o scară mixolidică de *f a* (cu ambitus de octavă) cu treapta a III-a mobilă, încheindu-se tot cu cadență frigidă pe treapta a II-a, ca și M<sub>I</sub>. În pofida varietății treptelor, și această melodie are schelet pentatonic străvechi:

The image shows a short musical fragment on a single staff. It consists of a sequence of six notes: a quarter note, followed by two eighth notes, and then a quarter note. The notes are on a pentatonic scale, specifically the *f a* scale mentioned in the text. The fragment is enclosed in parentheses at the end.

Sunetele picnonului (în special *d o, r e*) constituie centrul de echilibru melodic. Are șase rînduri melodice. Ceea ce e uimitor în melodie este însă construcția sa, ce relevă o perfecțiune de neimaginat. Astfel, rîndul 1 deschide melodia cu o oscilație de secundă. Rîndul 2 îi opune evoluția pe întreaga scară, pentru ca rîndul 3 să facă o sinteză melodică a celor două, încheindu-se cu o formulă pregnantă prin cădere bruscă. Rîndul 4 reliefează un spațiu nou (în jurul lui *s o l*). Rîndul 5 reprezintă o centonizare a rîndului 4 (inversat) și 3. Rîndul 6 este o concluzie cadențială perfect logică, dar și de contrast, de negare a încheierii rîndurilor melodice anterioare, care sfîrșeau ovasi-abrupt, numai pe *f a*, cu excepția rîndului 1, ceea ce și trimite la ideea unui echilibru expo-

ziție-repriză<sup>5</sup>. Dar ceea ce îi va conferi o și mai bogată expresie este varietatea ritmului cu alternarea metrilor (3 și 2) și cu „bătăia accentelor”<sup>6</sup>, ritmul său fiind un specific giust silabic. Alături de elementele intonaționale arhaice, aspectul ritmic vine să ateste vechimea și deci valoarea șlefuită de veacuri. S. Drăgoi spune: „Este cea mai frumoasă și prețioasă melodie românească ce cunosc”<sup>7</sup> - părere ce merită multă considerație. A treia melodie-citat, M<sub>III</sub>, este cea oferită de M. Vulpescu:







Scara generală (r e - s i - l a - s o l - m i) se atestă și aici a fi pentatonică, dar conținutul melodic are un proces mai specific, segmentele realizându-se pe spații mici, între doi și trei piloni pentatonicici, progresînd descendent. Se disting aici în mod deosebit formațiunile pentacordale de lidic (măs. 3) și locric (măs. 5-6). Dar, mai mult decît în cazul melodiei lui Drăgoi, este exploatată aici expresia r i t m i c ă - p a r l a t o, provenită din spiritul giust-silabicului, în care alternarea regulată 3/8, 2/8 îi dă o pendulare între avînt și ezitare, specifică interogației (melodia fiind u-

5. Analizînd această melodie, uimiți de construcția sa interioară, ne amintim cuvintele lui E n e s c u: „folclorul nostru (...) nu numai că e sublim, dar te face să înțelegi totul. E mai savant decît toată muzica așa-zisă savantă, și asta într-un fel cu totul inconștient (...)” (Țiurul, 1939, p.184).

6. S. D r ă g o i, Monografia muzicală a comunei Belint, Melos, III, Ed. Scrisul românesc, Craiova, 1942, p.25.

7. Ibidem.

tilizată mai întâi în interogația ciobanului către mloară). Ritmul se constituie din formule puține, care se repetă; de fapt, două formule mari  și , formate tot pe principiul unităților inegale de giusto silabic, dezvoltate dintr-un tribrah  și un piric . Schema ritmică generală ne oferă însă o surpriză a construcției, în care ritmul vine să adâncească un principiu de simetrie intrinsec muzicii populare. Iată schema ritmică:



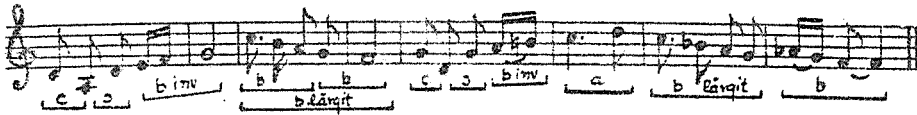
în care observăm o repriză ritmică în ultimele două măsuri. Structura de 7 rînduri melodice aduce ineditul formei.

Contribuția creatoare a compozitorului nu s-a rezumat la armonizarea celor trei cîntece populare. Acestea devin material de lucru, distribuindu-le pe diferite momente din baladă și mai ales opunîndu-le linii melodice proprii. Rolul acestora este: melodie complementară (alto, măs.6-10), contramelodie (sopran, măs.19-27; bas, măs.28-36; bas, măs.37-45), melodie de legătură (bas, sopran, alto, măs.46-51), melodie de evoluție (măs.124-135). Melodiile create au același conținut modal ca și cele citate, purtînd adesea într-o altă organizare celulele melodice enunțate de acestea. Iată de exemplu conținutul motivic al acestei contramelodii:

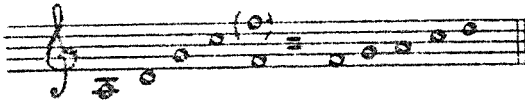


Sesizăm cu ușurință procesul germinăției, variația pe spațiu restrîns constituind principiul de formulare. Cea mai importantă contribuție melodică a compozitorului<sup>8</sup>, punct central al lucrării, sinteză melodică și a coordonatelor modale, este cea de la mijlocul lucrării:

8. Inspirată din primul motiv al variantei populare din Sasca Montană, culeasă, prelucrată și publicată de T. Brediceanu.



Acest „lamento pe cvartă”<sup>9</sup>, melodia(S), unison de patru voci, poartă în sine sinteza pilonilor pentatonici pe care s-au clădit melodiile anterioare, răspîndiți pe un spațiu larg:

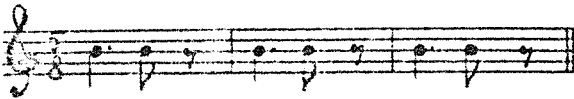


Dar această celulă de cvartă (c) reprezintă și cadrele tetracordale (pentacordale), în care celelalte sunete cu valori mobile (cromatic) au alcătuit conturul melodic-ritmic în melodiile anterioare (populare sau proprii). Așadar, sinteza nucleică (pentatonică) se îmbină cu sinteza spațială (cadru tetracordal) pentru a germina un timp melodic concentrat.

În afară de aceste melodii create de compozitor, trebuie subliniate și alte elemente cu spirit melodic expresiv, ca: exclamația dureroasă (celula  $a_2$ )



suspinul,



comentariul interpolat (uneori imitativ), segmentele ostinate și altele.

Melodiile create de Paul Constantinescu păstrează deci arcul restrîns al melodiilor populare. Se construiesc pe piloni bi-, tri-, tetra- și pentacordali, cu mișcare în general cursivă. Adară la turnurile (celulele) motivice ale temelor de bază, populare, din care își extrag seva intonațională și ritmică. Alterațiile și cromatismele sînt utilizate în spiritul judicios al melodiilor populare (sunete mobile, variabile). Predomină cadențele frigide. Ele conviețu-

iesc perfect în structura lucrării cu citatele folclorice care alcătuiesc totuși fondul.

A r m o n i a și p o l i f o n i a lucrării reflectă într-o măsură nivelul gândirii modale a școlii de creație românești din anii 1950. Era o fază avansată, totuși dobândită intuitiv. G. Enescu însuși rezolva doar prin geniul său această problemă, căci studii științifice despre esența modală polifonică și armonică a folclorului nu existau. Eforturile de depășire a crizei tonalității se întâlneau pretutindeni în prima jumătate a secolului nostru. Orientarea spre modal, atât ca sugestie venită de la vechile culturi polifonice (Ars antiqua și Renaștere), cât și din cântul popular, este o soluție adoptată de mulți compozitori: S t r a v i n s k y, B a r t ó k, M e s s i a e n ș.a. Este adevărat că G. Enescu ajunsese la rezultate excepționale în această direcție, în lucrările din ultima perioadă, dar la fel de adevărat este că aceste lucrări nu constituiseră încă obiect de analiză și studiu, fenomen ce se va realiza după 1955. Puternica înrîurire enesciană se va manifesta la generația următoare. Așadar, P. Paul Constantinescu, la fel ca M. Jora, M. Negrea, S. Toduță ș. a. -- în parte contemporani cu Enescu -- reprezintă generația de pionierat în făurirea unei culturi muzicale de anvergură universală, dar autentic românească, izvorită numai din sevele folclorice. Talentul și inteligența își puneau puternic amprenta atunci când se cîntărea specificitatea creației lor. Detașarea de colegii de generație se va realiza tocmai prin specificitatea valorii muzicale, prin etosul românesc imprimat operelor, prin capacitatea de sublimare a esențelor cântului popular.

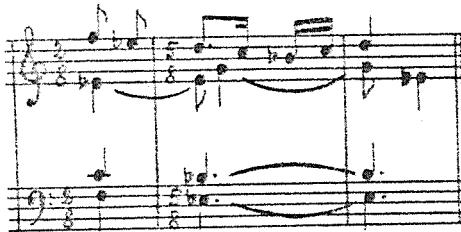
Revenind la Miorița lui Paul Constantinescu trebuie deci s-o fixăm în epocă, arătînd că armonia și polifonia lucrării se nasc din valențele modale ale melodiilor citate, dar limitate la anumite procedee în care trisonul era încă entitatea de bază. Ca aspecte deosebite notăm: cadența modală, relațiile acordice, elementele de polifonie populară (isonuri, comentarii polifonice neimitative etc.). Cadența armonică cea mai frecventă în Miorița e o combinație de doric (subton în vocile grave) și frigic (semiton descendent în vo-

cile înalte), rezolvată prin mișcare contrară între cele două perechi de voci:

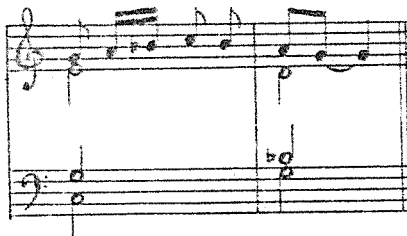


Ea îndeplinește rol de stabilizator modal și de determinare structurală, intervenind consecvent în discurs, marcând strofele lucrării.

La fel ca și cadența, relațiile acordice exclud legile armoniei tonale. Majoritatea relațiilor sînt paralele, la secundă (mare, mică) sau terță (mică). Iată un astfel de paralelism:



În același scop (nefuncțional) se preferă relația plagală: tonică majoră - dominantă minoră:



Cel mai important element care înrîurește armonia și polifonia este însă **i s o n u l** (pedala). Mulțimea isoanelor ne-  
 utre funcțional, care împînzesc lucrarea asemeni unei urzeli  
 de țesătură (în octave, cvinte, cvarte, duble cvinte, secun-  
 de etc.), permite neangajarea unui centru modal fix, oferind  
 în schimb un gen de stabilitate, un fundal, care ține locul

stabilității tonal-modale. În nici o altă lucrare semnată de Paul Constantinescu, isonul nu este utilizat atât de bogat ca în Micrița. Aproape tot timpul, 2-3 voci folosesc isonul, fie sub forma unor sunete prelungite (cel mai adesea), fie sub formă ritmizată, fie în formule melodice ostinate. Isonul de re este practic nelipsit în toate frazele muzicale, alcătuind un fel de tonfundamental, ceea ce a făcut pe unii muzicologi să afirme: „Lucrarea are unitate prin faptul că predomină tonica re”<sup>10</sup>. Sensul de tonică trebuie înțeles aici numai într-o accepțiune aparte, nu de corordonator gravitațional, ci de element stabilizator și unificator, tondeconfluență. Sol și apoi la sînt următoarele sunete frecvent utilizate ca ison, amintind de cele trei elemente ale tritonului străvechi (re, sol, la) prezent în melodiile lucrării. Isonul pare astfel o rațiune „apriori” în concepția de expresie a lucrării, semnificînd poate plaful ca fundal stabil spațial-temporal proiectat în infinit.

Tehnica isonurilor face ca discursul să se constituie adesea din contrapunerea a două melodii, pe două isoane. În acest fel, structura acordurilor și relațiile acordice se supun acestui tip de polifonie: temă populară + ison, temă populară + mișcare melodică complementară, temă populară + contramelodie; totul pe fondul unui ison permanent. Desigur, isoanele sînt mobile, trecînd dintr-o voce în alta.

Diatonia isoanelor, asociată cu diatonia melodică, naște o armonie și polifonie general diatonică. Nu apar structuri acordice cromatice, iar relațiile cromatice între acorduri sînt total incidentale (măș. 89-90). De aceea cromatismul lucrării (melodic și armonic) este de faptură diatonică și rezidă în mobilitatea treptelor în cadrul melodiilor, mobilitate ce se transmite și celorlalte voci. Treptele mobile sînt, de altfel, vehiculatoarele principale ale cromatismului în structura melodico-armonică în toate lucrările lui Paul Constantinescu.

10. D. Popovici, Muzica corală românească, Ed. muzicală, București, 1966, p. 166.

Conținutul modal al melosului, împreună cu modalismul armonic și polifonic, se înscriu într-un concept general-modal care determină o succesiune de poluri modale. Conceptul general-modal al Mioriței (polii modali) este dat în coordonatele melodice ale temei S din centrul lucrării. Ea sintetizează centrele modale ale întregii lucrări. Mai mult decât atât, melodia, prin alunecările sale de pe o cvartă pe alta, sugerează și tehnica de lucru a compozitorului, care nu afirmă cu precizie tonul fundamental al modului (pe nici un segment), ci îl suspendă între 2-3 poli (la intervale de cvartă, cvintă, secundă). În acest fel, conceptul pentatonic melodic impune pilonii armonici care fac centrul tonal-modal indecis.<sup>11</sup> Cadenta, care de obicei nu e pe fundamentala modului, mărește și mai mult instabilitatea, ca și treptele mobile folosite în liniile diferitelor voci (îndeosebi terța și sexta), concomitent în 2-3 moduri. Oscilația între major și minor este de asemenea o realitate melodică ce se repercutează asupra instabilității modale<sup>12</sup>. Astfel, fiecărui moment în parte îi poate fi contestată stabilitatea tonal-modală, dar mai ales câteva momente (măs. 74-88, 112-124, 136-146) sînt practic complet suspendate, datorită alunecării continue a centrului modal și a fluctuației treptelor.

De aceea, nu se vedește un plan modal strict determinat ca relație între centre modale, relație care să determine o arhitectonică structurată în consecință. Să fie oare aceasta o modalitate de expresie prin care situația miorițică, acea indecizie între viață și moarte, să-și găsească întruchiparea muzicală? Fără îndoială, o oarecare tensiune se naște din aceasta, dar fundalul isonic îi atenuază forța,

---

11. Conținutul pentatonic îndreptățește această stare de lucruri, după cum afirmă C. Brăiloiu: „Natura tonală a pentatonicului se relevă în primul rînd în indiferența funcțională, atît armonică cît și melodică, a principiilor sale. (...) sunetele sale 1, 2, 3, 4, 5, ... pot face, oricare din ele, oficiul de cadență interioară sau finală, încît s-ar înșela grav eel care ar voi cu orice preț să-i fixeze o tonică sau poate chiar o fundamentală” (C. Brăiloiu, O problemă de tonalitate, în: Opere, vol. I, Ed. muzicală, București, 1967, p. 287).

12. Deja G. Enescu atrăgea atenția asupra acestei oscilații între major și minor a cîntului popular românesc.

stabilind un echilibru tensional.

A r h i t e c t o n i c a lucrării, va fi rezultatul raportului dintre temeile melodice ( $M_I$ ,  $M_{III}$ ,  $M_{III}$ , S), care includează segmente de text literar. De aceea, musicologii care s-au ocupat în cadrul unor lucrări mai mari și asupra Mioriței de Paul Constantinescu (D. P o p o v i c i, V. T o m e s c u, C. A. S t o i a n o v) propun, fiecare, o altă structură arhitectonică. În fapt, se realizează un ternar mare, A - B - A. După cum în balada populară strofele se succed cu interludii instrumentale sau verbale, realizate în spiritul variațiunii continue, Paul Constantinescu urmează aproximativ aceeași cale. Constituirea strofelor mari se realizează cu multe segmente (strofe mici).

Astfel, A, e x p o z i ț i a, este momentul bazat pe tema I ( $M_I$ ).  $A = M_I + M_{I_1} + M_{I_2} + M_{I_3} + M_{I_4}$  (segmente alcătuite din patru rânduri melodice).

A doua strofă, B, este legată muzical prin melodis din măs.46-57 ca element de legătură, L.

M i j l o c u l propriu-zis, B, se introduce prin  $M_{II}$  confrunțată cu  $M_{III}$  și S. Confrunțarea se face sub forma dialogului cioban-mioară. Trezirea de la un segment la celălalt se realizează cu mici interludii, i, de 2-5 măsuri.

Deci  $B = (L), M_{II} + i_1 + M_{III} + i_2 + M_{II_V} + i_{1_V} + M_{III_V} + i_3 + S + i_4 + M_{III} + i_2$ .

R e p r i z a,  $A_1$ , se instalează prin revenirea temei  $M_I$  (măs.148), dar va fi o repriză d i n a m i z a t ă, în sensul că ea cuprinde (față de expoziție) și elementele temei a doua,  $M_{III}$  și tema S.

$A_1 = M_{I_3} + M_{I_4} + L + M_{II} + i_5 + S + i_4 + M_{I_3} + M_{I_4}$

Urmează c o d a constituită din elementele motivice ale temei  $M_I$  (măs.235-246).

Această orînduire a părților mari, propusă de noi, nu exclude posibilitatea altor variante de vizuire a organizării (rondo sau bipartit mare), tocmai datorită construcției sale, care, fiind în spiritul strofii populare, duce la o creștere

cvasi-liberă a poemului.

Mai importantă este însă inclavarea textului literar, a expresiei acestuia. Principiul compozițional constă în distribuția melodiilor de-a lungul lucrării, în exploatarea conținutului expresiv al fiecăreia în conformitate cu sensul textului. Astfel, melodiei întâia ( $M_I$ ), i se repartizează momentele narative. Melodia lui Sabin Drăgoi,  $M_{II}$ , prezintă mai ales miorița. Dialogul cioban-mioară și expunerea testamentului confruntă cele trei melodii:  $M_{II}$ ,  $M_{III}$  și S. Bocetul maicii elaborează melodia mioarei,  $M_{III}$  (în ideea conexiunii afective a ambelor față de cioban). Nunta și apoteoza revin din nou melodiei  $M_I$ .

Contrastul dintre caracterul melodiilor este și contrastul principal al lucrării. Adîncirea expresiei datorează mult și contramelodiilor, în raportul lor cu temele, din care rezultă o dispunere mozaicată a celulelor intonaționale (a, b, c), conferind varietate polifonică.

Un aport considerabil îl aduce și mulțimea interjecțiilor melodice, care înseamnă tot atîtea scînteieri expresive pe fundalul cvasi-monocrom al armoniei de ison.

Expresia generală ce se crează este astfel una unitară, în sfera simplității, seninătății, contemplativității.

**R e a l i z a r e a v o c a l - c o r a l ă** relevă și ea, înainte de orice, o monocromie generală. Registrele sînt utilizate conform ambitusului uzual, fără a solicita extremele și fără a apela la efecte vocale speciale. Se cîntă astfel cu ușurință, reușind să se pună în valoare rostirea, acordajul și omogenitatea ansamblului. O anume rețineră se constată și în ce privește obținerea unor densități corale. În mod obișnuit, corul cîntă la patru voci. Această monocromie este compensată de calitatea materialului melodic și de posibilitatea (lejeritatea) vocală de a fi interpretat cu toate nuanțările fine. Așadar, adevărata expresie trebuie căutată în microcosmosul cromaticii vocal-corale, în subtilitatea variației inflexiō a timbrurilor.

Creștindu-și lucrarea în școlii ani de mari profaceri politice și ideologice, pe o anterioară sferă filozofică eterogenă, Paul Constantinescu își manifestă încrederea în

calitățile expresive și morale ale Mioritei. Aceasta presupune o interpretare corectă a fenomenelor de artă și de artă populară, eliminând orice aspect demiurgic din fondul și forma acesteia, dându-i sensul uman propriu-zis ce-i aparține. Prin aceasta, compozitorul se situează pe o poziție ideologică înaintată (necesar a fi exprimată deschis în acei ani), alături de popor, de preocupările și simțămintele acestuia. El va compune prima lucrare muzicală de mari proporții pe textul acestei teme baladești fundamentale, fiind precursorul lucrărilor ce vor apare în deceniile următoare.

Poemul său are o linie muzicală unitară, cu specific adânc românesc, în spirit mioritic, înțelegând prin aceasta simplitate, adâncime spirituală, contemplativitate, seninătate plină de noblețe, care, muzical, se realizează prin eufonia melodică, polifonică, armonică, prin lipsa contrastelor mari între secvențe și părți. Mai ales în non-contrast stă profunzimea și soliditatea lucrării.

Poemul proiectează o stare mioritică prin care timpul muzical iese din timpul obișnuit, prefigurând infinitul. Frumusețea licărește pretutindeni în operă, și ea nu scapă celui care a luat contact cu sensul poetic al Mioritei, muzica deschizându-i și mai mult sufletul, solicitându-l afectiv și intelectual.

Miorița de Paul Constantinescu are și o altă frumusețe, pe care o cunoști din interior, prin cântare, dăruiind celui ce o interpretează o stare deosebită de înălțare spirituală. Având desenele melodice conduse cu multă grijă pentru vocea corală, lucrarea se adresează astfel oricărei formații corale vrednice.

Réflexion à propos de „Miorița” de Paul Constantinescu

Constantin Rîpă

Résumé

Le travail se propose de mettre en évidence spécialement les qualités du matériel mélodique et du contenu harmonique de „Miorița” de Paul Constantinescu - poème choral de référence du début de la décennie 6 - tout en soulignant le modalisme par lequel il s'inscrit dans l'éthos roumain. On relève que P. Constantinescu valorifie un texte profondément philosophique au point de vue ethnique par les moyens musicaux spécifiques au folklore, et par cela il offre à la culture musicale roumaine un chef-d'oeuvre choral.

Betrachtungen über „Miorița” von Paul Constantinescu

Constantin Rîpă

Zusammenfassung

Die Abhandlung beabsichtigt insbesondere die Qualitäten des melodischen Materials und des harmonischen Gehalts aus „Miorița” von Paul Constantinescu - ein repräsentatives Werk für chori-sche Besetzung, Anfang der fünfziger Jahre komponiert - zu beleuchten, indem sie den Modalismus, durch welchen sich die Komposition in das rumänische Ethos eingliedert, unterstreicht. Der Verfasser zeigt, dass Paul Constantinescu einen Text von tiefgründigster volkseigener Philosophie mit musikalischen Mitteln, die ebenso spezifisch für die rumänische Folklore sind, verwendet, wodurch er die Musikkultur Rumäniens mit einem Meisterwerk des Chorgesangs bereichert.

Reflections regarding „Miorița” by Paul Constantinescu

Constantin Rîpă

Summary

The paper intends to outline especially the qualities of the melodic material and of the harmonic contents of Paul Constantinescu's „Miorița” - a reference choral poem from the beginning of the 6-th decade, underlining the modal quality by which it enters the Romanian ethos. The paper shows that P. Constantinescu renders profitable a text of the most profound ethnical philosophy by musical means specific to folklore, offering to the Romanian musical culture a choral masterpiece.



## BALADA „MIORIȚA” ÎN SECUIME

Ioan R.Nicola

Continuând preocupările de studiere comparativă a folclorului diferitelor zone etnografice și al naționalităților conlocuitoare din țara noastră, am efectuat - între anii 1954-1978 - cercetări în Secuime (în sudul jud.Harghita și estul jud.Covasna), pentru a urmări interferențele româno-maghiare. Rezultatele complete ale cercetărilor noastre le vom expune într-o lucrare monografică; în prezenta comunicare ne ocupăm numai de M i o r i ț a - celebra noastră baladă populară, care în această zonă există în două ipostaze lingvistice: în unele sate - în limba română, iar în altele - în limba maghiară.

În studierea folclorului din Secuime, mai ales în încercarea de a clarifica problemele ridicate de balada Miorița, trebuie să ținem seama de următoarele considerente, izvorâte din realitatea obiectivă:

a) Populația din Secuime este formată din trei categorii etnice: 1) românii, care și-au păstrat întreaga lor ființă etnică, tezaurul folcloric tradițional și specificul lor național; 2) românii maghiarizați, care - din cauza vicisitudinilor istoriei, urmînd un proces etnic ireversibil - și-au pierdut graiul și cîntecul românesc (adoptîndu-l pe cel maghiar), dar și-au păstrat datinile, portul, numele și religia greco-catolică, iar cei la care desnaționalizarea nu a ajuns într-un stadiu prea avansat și-au păstrat și conștiința etnică; situîndu-se între români și maghiari, nu este just a fi considerați drept maghiari, nici creațiile lor să fie atribuite maghiarilor; 3) maghiarii (secuiei), originari din diferite grupări etnice, care - atașîndu-se uniunii triburilor arpadiene -, deși au fost asimilați de maghiari, și-au păstrat pînă astăzi multe din trăsăturile lor specifice. Fiecare dintre aceste trei ca-

tegorii, avîndu-și specificul ei psihic, are și manifestări spirituale tipice - inclusiv în domeniul folclorului, care se desfășoară după legități proprii, diferențiate conform naturii specificului etnic al fiecărei categorii.

b) Oamenii din Secuime, atît români cît și maghiari, au avut din totdeauna legături cu cei din ținuturile de peste Carpați (Moldova și Muntenia). Astfel, s-au produs diferite interferențe și în folclor (preluări de materiale folclorice sau chiar influențe stilistice mai profunde), care au îmbogățit reciproc specificul artei populare din ținuturile respective.

c) Materialul folcloric care servește drept obiect de studiu trebuie privit cu circumspecție critică, adică să fie acceptat numai dacă corespunde exigențelor preconizate de folcloristica contemporană: date complementare despre informatori (origine etnică, stare civilă, religie, știință de carte, profesione, deplasări, repertoriu etc.) și despre materialul folcloric respectiv (origine, funcție, circulație, frecvență etc.) Pentru că, în cazul lipsei acestor date, nu numai că materialul cules nu poate avea o valoare științifică riguroasă, dar în loc ca să ajute la clarificarea problemelor, induce în eroare și sugerează concluzii lipsite de o bază temeinică.

#### Variantele în limba română

Istoricul culegerii. Cea dintîi Miorița din Secuime a fost culeasă în anul 1927, în com. Govasna, de către T i b. B r e - d i c e a n u; în anii 1955 și 1959, subsemnatul a cules încă alte 10 variante, din diferite localități - menționate mai jos.

Aria de răspîndire. La data cercetărilor noastre, Miorița exista aproape în toate satele cu populație mixtă româno-maghiară care formează salba de așezări de-a lungul Carpaților Meridionali, de la Brețcu, prin Zăbala, Govasna, Păpăuți, Zagon și Bărcani, pînă lîngă Iatrorsura Buzăului.

Denumirea și funcția. Acestei balade i se spune cel mai frecvent - Miorița; bătrînii îi spun, însă, mai mult „Cîntecul miorai” sau „Cîntecul despre ciobanul omorît”. Spre deosebire de cele mai multe zone din Transilvania - unde Miorița are funcție de colîndă, aici ea este considerată numai drept „cîn-

tec bătrînesc" - adică baladă (ceea ce se explică prin originea moldoveană și munteană a Mioriței, ținuturi unde ea este numai baladă).

Circulația și frecvența. În trecut, Miorița a avut o circulație intensă, ea nelipsind nici din repertoriul general al satelor și nici din cel personal al cîntăreților individuali, mai ales al vîrstnicilor de ambele sexe. Toți informatorii știu Miorița din tinerețe, din satul natal, de la ciobani (al căror cîntec preferat era). Fiind deosebit de agreată, avea și o frecvență excepțională. De aceea, a trecut și în folclorul instrumental: fiecare fluieraș știind „zîce” cîte-o Miorița (variantă instrumentală - bogat ornamentată și de formă liberă a celei vocale din sat). Către mijlocul secolului al XX-lea, însă, circulația Mioriței a scăzut simțitor: doar cîteva bătrîni o mai știau, iar aceștia foarte rar o mai cîntau; în unele sate a și fost uitată (Mărtănuș, Covasna); tineretul o știa doar din cărțile de școală. În prezent, viața folclorică a Mioriței cunoaște o înviorare, datorită radioteleviziunii și mișcării artistice de amatori.

Studierea conținutului și formei Miorițelor duce la constatări revelatoare.

Textul literar. Raportăm textul Miorițelor la varianta V. A l e c s a n d r i, întrucît aceasta este cea mai completă și mai realizată.

Originea. De la cea dintîi privire se observă originea comună - moldoveană - a tuturor variantelor; prezența unor termeni toponimici din Muntenia în unele variante este doar o dovadă despre drumul urmat de varianta respectivă în circulația ei.

Conținutul și tematica. Sînt cele cunoscute din varianta V. Alecsandri. Dintre variantele culese de noi, abia trei sînt complete. Opinia noastră este că aceasta nu se datorește școlii, deoarece informatorii noștri nu numai că erau bătrîni la data culegerii, dar ei au învățat Miorița în tinerețe, de la alți bătrîni, care nici vorbă să fi frecventat școala; de altfel, aceștia din urmă erau chiar contemporani cu V. Alecsandri, cînd această frumoasă baladă abia fusese publicată, nefiind difuzată prin intermediul școlii. Cele mai multe variante sînt

incomplete, deoarece bătrînii au uitat părți întregi din text, iar tinerii nu l-au știut integral - poate - niciodată. Astfel, unele sînt reduse la „Introducere”; altele sînt fragmentare - începînd direct cu dialogul cioban-mioară (caz frecvent în Ținutul Vrancei); din altele lipsesc o serie de versuri; unele cuprînd anumite imprecizii ori echivocuri - în cadrul aceluiași text; cîteva conțin anumite adaosuri (idei, motive, episoade noi), tangente cu tematica Mioriței sau străine de ea - produse prin contaminare cu fragmente de cîntece ciobănești ori de dragoste. Aceste diferențieri sînt dovezi despre intensă circulație de care s-a bucurat în trecut Miorița la românii din Secuime, dar totodată și un simptom al declinului său.

Forma ce îmbracă conținutul și tematica atît de complexă a Mioriței ne prilejuiește următoarele constatări:

- Versificația se încadrează în legitățile poeziei cîntate, respectiv a epicii românilor de pretutindeni: vers de (5) 6 silabe, tendința de grupare a versurilor în strofe instabile, chiar de formă nestrofică.

- Lexicul este presărat cu arhaisme și cuvinte local-zonale; iar graiul - rezultat din fuziunea dialectului moldovean cu cel muntean și colorat cu particularități fonetice transilvănene - are o savoare specifică (necesită să fie studiat de către lingviști).

Melodia. Toate Miorițele de limbă română din zona de la sud de Tg. Secuiesc (Miorițe pe care le considerăm ca fiind „zonale”, întrucît au prins rădăcini seculare în Secuime) sînt variante ale binecunoscutei melodii de Mioriță care circulă în întreaga zonă subcarpatică din sudul Carpaților Meridionali (de la curbura lor, peste zonele Buzău-Prahova-Muscel, pînă în Argeș): recitativ melodizat, în ritm liber, cu substrat modal doric. Miorițele aduse în ultimele decenii din alte zone au fiecare cîte o altă melodie (din Moldova și din Țara Oltului), dar tot de stil recitativ.

Structura arhitectonică a tuturor acestor melodii este instabilă și de o extensiune variabilă, întrucît se adaptează textului literar; așadar, strofa melodică este de formă liberă.

Legătura textului literar cu melodia este strînsă: textul

de Mioriță nu se cântă decît pe o melodie anumită; de asemenea, formulele intonaționale derivă din prozodie - adică din accentele narațiunii muzicalizate, care constituie recitativul epic.

Interpretarea. Dacă în fiecare sat erau mai multe persoane care cunoșteau Miorița, aceasta - avînd o tematică complexă, care iese din comun, un puternic fond emoțional și o extensiune amplă - nu era cîntată de oricine și oricînd, ci interpretarea ei în public era rezervată numai unor ocazii deosebite, caracterizate printr-o atmosferă mai sobră (petrecerea ocazionată de plecarea oilor la munte, adunări de persoane mai în vîrstă, șezători în timpul postului, chiar și la priveghiul morților), unde nu era cîntată decît de cei mai buni cîntăreți, care își asumau răspunderea unei interpretări de un înalt nivel artistic, înfruntînd exigența auditoriului - care era maximă. În Secuime, această baladă era interpretată numai solo-voce, adică fără acompaniament instrumental. Excepție făceau interpreții care știau „zice din fluder”: aceștia se autoacompaniau, cîntînd pentru început un preludiu, apoi interludii între strofele melodice (varianta Gh.Crețu din com.Brețcu este un model desăvîrșit). De remarcat că și la românii din Secuime interpretarea este creatoare, adică interpreții - mai ales cei vîrstnici -, trăind conținutul Mioriței și pătrunși fiind de tematica ei tulburătoare, redau acțiunea cu multă viață, ceea ce se traduce nu numai prin o interpretare de calitate, ci și prin producerea de felurite variații (în text, melodie, sau structură arhitectonică).

Evoluția. Culegerea variantelor de limba română nu este suficient de depărtată în timp spre a oferi date pozitive despre evoluția Mioriței. Totuși, din materialul folcloric și informațional cules de pe teren, se pot desluși următoarele direcții în evoluția acestei balade: a) Conținutul și tematica au avut tendința de a-și slăbi coeziunea originară, ceea ce a cauzat omisiunea unor motive sau pătrunderea în cadrul Mioriței a feluritelor elemente noi. Toate acestea au influențat soit expresivitatea cît și potențialul emoțional. b) Forma ce îmbracă conținutul prezintă schimbări clar conturate: stilul vechi de baladă (bazat pe improvizatie și formă liberă) este tot mai mult înlocuit de stilul nou (cu melodie definitiv cristalizată)

și formă strofică). c) Viața folclorică a Mioriței (aria de răspîndire, circulația, frecvența etc.) urmează un curs de drastică diminuare. Așadar, drumul evolutiv al Mioriței de limba română din Secuime este clar, merge spre declin, situînd-o de pe acum în amurgul vieții sale. Această involuție - credem - va fi totuși oprită, deoarece Miorița conține în sine toate elementele vitalității și ale perenității artei populare. Atari frumoase rezultate au și început să se arate, datorită radio-televiziunii și mișcării artistice de amatori. Viața Mioriței fiind astfel înviorată, se remarcă de pe acum reînnoșarea ei în viața folclorică. Indiciu sigur despre supraviețuirea sa, care va atrage după sine și evoluția spre aspecte noi - corespunzătoare oamenilor și timpurilor noi.

#### Variantele în limba maghiară

Istoricul culegerii. Cele dintîi Miorițe în limba maghiară din Secuime au fost culese în anul 1937, din com. Poian (Kézdi-polyán) și Lemnia (Lembény) lîngă Tg. Secuiesc, de către D o m o k o s P á l P é t e r. A urmat, în 1942, una din com. Plăieșii de Sus (Kászonzeltiz), culeasă de J a g a m a s J á n o s, apoi, în 1954, o alta, din aceeași localitate, culeasă de I. R. N i c o l a, căreia i-au urmat în 1959 încă trei variante din Poian (depistate de inv. K e r e z s i A.) și două din Lemnia, culese tot de subsemnatul. La acestea s-au adăugat, în 1970, una din Poian, culeasă de K e r e s z t e s S á n d o r, și, în 1971, o alta din Aninoasa (Egérpatak), culeasă de A l b e r t E r n ő și încă una din Doboli-Imper, culeasă în 1978 de I. R. N i c o l a. În total 13 variante.

Aria de răspîndire este redusă la următoarele două grupuri de localități: 1) Plăieșii de Sus și Doboli-Imper, în zona Casin, din jud. Harghita; 2) Poian și Lemnia, nord-est de Tg. Secuiesc; recent și Aninoasa - 20 km est de Sf. Gheorghe. Această răspîndire redusă este confirmată și de răspunsurile primite de la cadrele didactice din toate localitățile fostului raion Tg. Secuiesc, în urma unei acțiuni de depistare a Mioriței, acțiune inițiată în primăvara anului 1959 de subsemnatul și F a r a g ó J ó z s e f, în cadrul Institutului de folclor din Cluj. De remarcat lipsa Mioriței de limbă maghiară tocmai la maghia-

rii din localitățile unde există o veche și strînsă conviețuire româno-maghiară, cu toate că în aceste localități a avut o intensă circulație Miorița de limbă română. După opinia noastră, explicația ar putea fi dată de următoarele considerante: a) Miorița de limbă maghiară a venit din zona Tg. Secuiesc dinspre nord (Casin), dar nu a avut timp să pătrundă pînă în localitățile de la sud de Tg. Secuiesc, deoarece - între timp - viața folclorică a Mioriței (nu cea cultă - livrescă!) a slăbit, apropiindu-se de sfîrșitul ei. b) Pe maghiari (secui) nu i-a atras acest cîntec păstoresc, deoarece ei - nepracticînd un păstorit intens (așa ca românii, care au făcut din el odinioară ocupația lor principală) - nu au avut comprehensiune pentru atare tematică.

Deci nu este deloc de mirare că această capodoperă a folclorului român nu a fost preluată de maghiarii (secui) din satele cu populație mixtă româno-maghiară, nici de maghiarii din restul Transilvaniei, și cu atît mai puțin de cei din afara spațiului etnic român.

O excepție o constituie prezența Mioriței la ceangăii din Moldova. Acolo a fost culeasă - prin anul 1843 -, deci înainte ca această baladă să fi fost cunoscută de Al. Russo și culeasă de V. Alecsandri - în comuna Cleja, lîngă Bacău, de către preotul P e t r a s I n c z e J á n o s (1813-1886), cel dintîi cercetător al folclorului literar ceangăiesc din Moldova, pentru prima dată o frumoasă variantă a Mioriței în limba maghiară-ceangăiască. Dar Miorița la ceangăi și legăturile ei cu balada română din Moldova și Transilvania necesită un studiu special.

Denumirea și funcția. Miorița este cunoscută în masele populare sub denumirea de „A kicsi csobánka” (Micul ciobănaș) sau „A hagyakozó pásztor” (Păstorul care-și face testamentul), fiind considerată drept „csobánka éneke” (cîntec ciobănesc).

Circulația și frecvența. După afirmațiile bătrînilor noștri informatori, din cauza conținutului său cu totul deosebit față de celelalte cîntece, Miorița nu a avut niciodată o circulație intensă, iar în prezent circulă și mai puțin. Drept care și frecvența sa a fost și este foarte redusă.

Recent, însă, Miorița fiind luată sub aripa mișcării artistice de amatori, asistăm la o înviorare a ei, care îi va asigura supraviețuirea, o circulație intensă și chiar o expansiune în alte localități mai îndepărtate, poate și între maghiari. Repetăm: în prezent, Miorița de limbă maghiară nu circulă între maghiari, ci numai între românii maghiarizați.

Studierea conținutului și a formei ne îndreptățesc la următoarele ipoteze concluzive:

Textul literar al tuturor Miorițelor de limbă maghiară are o origine unică: probabil în Miorița-colindă, care a generat un arhetip în limba maghiară din care derivă toate variantele ulterioare. Diferențierile existente între ele (produse prin substituiri, omisiuni sau adaosuri) se datoresc circulației, a cărei filiație - de la un interpret la altul - se poate urmări foarte strâns în cadrul ultimelor decenii.

Locul apariției arhetipului de limba maghiară este - după opinia noastră - zona Casin, poate chiar satul Plăieșii de Sus (Kászonzeltiz). Afirmarea noastră o bazăm pe următoarele fapte reale: a) Din zona Casin provin variantele cele mai complete. b) În această zonă, chiar și în prezent, textul literar are aspectul de stil vechi (proză versificată sau versuri heterometrice, strofe instabile), spre deosebire de variantele din zona Tg. Secuiesc - al căror text literar este cristalizat în strofe. c) Informatorii principali din zona Tg. Secuiesc, care totodată sînt și cei mai vîrstnici, sînt originari din zona Casin; acolo au învățat Miorița, sau o știu de la bătrîni din zona Casin. d) Toți informatorii noștri sînt de religie greco-catolică, atît cei din zona Casin, cît și cei din zona Tg. Secuiesc; or, numai românii maghiarizați aparțin acolo acestei confesiuni. e) Termenii toponimici presărați în textul literar se referă la locuri din zona Casin.

Timpul genezei Mioriței de limba maghiară nu se poate preciza; în orice caz, conviețuirea românilor autohtoni cu secuii (colonizați pe acele meleaguri în secolul al XIII-lea) fiind pașnică, interferențele folclorice s-au putut produce de tim-

puriu, adică în urmă cu multe secole.

Pentru originea română a Mioriței de limbă maghiară pledează în primul rând tematica mioritică, lexicul îmbogățit cu cuvinte românești, precum și faptul că Miorița de limbă maghiară circula numai între românii maghiarizați.

Este surprinzătoare, însă, eliminarea unor motive care în variantele române sînt foarte importante (de exemplu: mioara năzdrăvană), ca și conciziunea textului de limbă maghiară. Acestea s-ar explica astfel: a) Traducătorul-creator al Mioriței de limbă maghiară s-a inspirat din Miorița-colindă română (ipostază aproape generală în Transilvania), în care motivul mioritic apare concentrat, iar desfășurarea tematicii este foarte redusă. b) Eliminările anumitor motive, ca și conciziunea, se datoresc influenței simțirii maghiare, respectiv a baladei maghiare - care este caracterizată prin lipsa elementelor de miraculos și fantastic și limitarea la elemente pur realiste, ca și prin concizie în dezvoltarea tematică. Această concizie a avut și alte consecințe: a dus la schimbări de detaliu (de exemplu: lipsa dialogului cioban-mioriț, testamentul este încredințat direct ucigașilor, acești ucigași nu sînt ciobani, ci hoți de munte sau tătari etc.). Astfel se explică faptul că variantele de limbă maghiară sînt mai depărtate de textele românești. Lipsa de relații între românii maghiarizați din nordul zonei și cei nemaghiarizați din sudul ei - de la liziera carpatină - a contribuit și ea la această diferențiere.

Forma (versificația, gruparea versurilor) prezintă trăsături surprinzătoare: la variantele din Casin este liberă (heterometrică, nestrofică), iar la cele din zona Tg. Secuiesc - numai strofică (izometrică, hexasilabică, strofă de patru versuri).

Melodia. Cu toate că textul literar este unic, el se cîntă pe mai multe melodii: a) Dintre cele trei melodii din zona Casin remarcăm varianta Simon János din Plăieșii de Susu - recitativ melodizat, cu intonații variate, de un dramatism puternic și de formă liberă. După afirmația categorică a informatorului, ca și a altor săteni, aceasta este melodia autentică pentru Miorița din zona Casin: melodie originară din ținutul Ciuc<sup>1</sup>, cu vădite trăsături specifice românești (inflexiuni în

1. Varianta din zona Casin, în: K o d á l y Z o l t á n, A magyar népzene, Budapesta, 1952, nr. 99 și 105.

tonaționale, cadență frigidă, tendință spre improvizație și formă liberă). b) În zona Tg. Secuiesc se cîntă numai pe o singură melodie - un recitativ de esență bisericească<sup>2</sup> despre care muzicologul S e p r ă d i J á n o s afirmă că este „melodie tipică pentru cerșetori (...), pe care se pot cînta orice fel de texte”<sup>3</sup>. Melodie strofică - strofa constînd din patru rînduri melodice. c) Varianta Á b r á h á m A n d r á s din Poian constituie o excepție: partea întii a melodiei este identică cu a cunoscutului cîntec din Maramureș despre „turma prădată” (cîntat acolo atît de români cît și de ruteni). Așadar, din aceste trei melodii, varianta Simon János din Plăieșii de Sus-Casin este melodia tradițională și autentică pentru Miorița de limbă maghiară; celelalte melodii sînt adăugiri tîrzii, întrucît melodia originală a fost uitată în cursul circulației sale, respectiv a transferului ei din Casin în zona Tg. Secuiesc.

Interpretarea. Ca și la românii nemaghiarizați, așa și la cei maghiarizați, Miorița se bucură de multă considerație, astfel încît nu este cîntată decît în ocazii deosebite, unde domnește o atmosferă sobră. Se cîntă numai solo-voce.

Evoluția. Observînd la cele două categorii de Miorițe atît textul literar cît și melodia, care în Casin sînt de formă liberă, iar în zona Tg. Secuiesc-strofică, este evident că și Miorița de limbă maghiară a evoluat în cursul timpului. Preluată acum de tineret și interpretată în cadrul mișcării artistice de amatori, ea va suferi în continuare anumite schimbări inerente gîndirii și simțirii omului nou. Dovada o avem de pe acum: varianta lui Ábrám András din Poian (care a fost cîntată la căminul cultural cu cîțiva ani înainte de a fi fost culeasă de noi), al cărui episod străin - despre oile pierdute, apoi regăsite - constituie primul simptom al evoluției. Ducerea mai departe a Mioriței de către tineri (v. variantele cele mai recente) și redarea cu variații față de „modelul” învîțat prefigurează de asemenea evoluția viitoare a acestei balade.

2. Varianta din ținutul Cîs, în: K o d á l y Z., op.cit., nr. 97, 175 și 378.

3. Cf. S e p r ă d i J., Válogat zenei irásai ..., Budapesta, 1974, nr.24, p.317.

Prin analiza separată a Miorițelor de limbă română și maghiară am arătat - în mod succint - originea, geneza, viața, conținutul și forma lor, relevând totodată problemele pe care le ridică existența în Secuime a acestei perle a folclorului român.

Incheiem comunicarea noastră printr-o privire comparativ-sintetică, evidențiind asemănările și deosebirile dintre cele două grupe de Miorițe, spre a putea rezolva cât mai just și obiectiv problemele respective, precum și a aprecia importanța Mioriței din Secuime și a trage unele concluzii.

Secuimea este o zonă etnografică în care coexistă cele trei grupări etnice menționate, fiecare posedând propriul său folclor - care, în urma interferențelor seculare, poartă amprenta unor influențe reciproce. Prezența Mioriței în două ipostaze lingvistice este o dovadă elocventă, dar care ridică numeroase și dificile probleme în fața cercetătorului, cele mai importante fiind următoarele:

Aria de răspândire a Mioriței este redusă la două grupuri de localități: cea de limbă română se află în șase sate, situate la sud de Tg. Secuiesc, a căror populație mixtă constă din români nemaghiarizați și maghiari (secui), iar cea de limbă maghiară în alte patru sate situate la nord de Tg. Secuiesc (două în sudul jud. Harghita, alte două în nordul jud. Covasna), populația fiind compusă din români maghiarizați și maghiari (secui). Cele două grupuri sînt relativ depărtate între ele și nu sînt legate nici prin relații economice și nici administrative.

Circulația Mioriței este semnificativă: indiferent de ipostaza sa lingvistică, ea nu circulă decît între români și românii maghiarizați; între maghiari (secui) nu circulă, nici chiar în satele cu populație mixtă, cu toate că la românii din aceste localități există Miorița. (Anterior am prezentat opinia noastră asupra lipsei Mioriței din mediul folcloric maghiar-secuiesc). Cît despre intensitatea circulației, remarcăm faptul că ea a avut un drum descendent: în trecut era relativ mai intensă, dar spre mijlocul secolului al XX-lea a devenit din ce în ce mai slabă - mergînd spre declin. În prezent, datorită amplei acțiuni de prețuire și de valorificare a folclorului,

Miorița este repusă în circulație folclorică.

Funcția Mioriței constituie o surpriză: în acest colț de țară variantele românești nu au funcția de colindă (așa ca în majoritatea zonelor etnografice din Transilvania), ci baladă; iar variantele de limbă maghiară, datorită conciziei lor, se apropie mai mult de cîntecul epic.

Originea și geneza Miorițelor din Secuime ridică probleme dintre cele mai dificile; rezolvarea lor o vedem în felul următor: Miorița de limbă română a fost preluată mai întâi din Moldova, apoi și din Muntenia, în forma finită de baladă; iar Miorița de limbă maghiară a fost creată probabil după arhetipul român Miorița-colindă transilvăneană, care, rămînînd vie în tradiția zonală, chiar și după ce unii români, maghiarizîndu-se, și-au pierdut graiul și cîntecul românesc, au oferit material tematic pentru înfiriparea unui cîntec echivalent în limba maghiară. Credeam aceasta întrucît este unanim acceptată ipoteza argumentată științific de A.F. O c h i, după care mai întâi a existat Miorița-colindă transilvăneană - din care, prin contopire cu celelalte episoade caracteristice tematicii mioritice, a fost creată ulterior pe drumurile transumanței păstorești din Moldova de sud, Miorița-baladă (în forma complexă redată de varianta V. Alecsandri). Este foarte puțin probabil ca Miorița de limbă maghiară să fi fost creată avînd drept model Miorița-baladă din Moldova, care ar fi fost, prin procesul de creație, redusă tematic și concentrată ca extensie.

Locul apariției este diferit: Miorița de limbă română a pătruns în Secuime prin trecătorile Oituz, Brețcu și Siriu - Întosura Buzăului; iar cea de limbă maghiară a fost creată în zona Casin (sudul jud. Harghita), probabil chiar în satul Pîlăieșii de Sus (Feltiz), ultima așezare cu români maghiarizați, în amonte pe valea Casinului; de acolo a fost dusă - peste deal (20 km spre sud) - în cele două sate de lîngă Tg. Secuiesc.

Timpul apariției Mioriței pe aceste meleaguri nu se va putea stabili cu precizie niciodată; totuși, îl putem încadra în cîteva repere, astfel: Miorița de limba română a fost preluată de românii din Secuime cu mult înainte ca ea să fi fost publicată de V. Alecsandri, sau să fi fost difuzată prin școală. În ce privește Miorița de limba maghiară, ea a fost creată de ase-

menea cu mult în urmă: căci, pentru a ajunge din Casin în zona Tg. Secuiesc, cît și pentru a se șlefui din forma liberă în forma strofică, era necesar un timp îndelungat - mai multe decenii, sau chiar secole. În orice caz, cele două ipostaze lingvistice ale Mioriței au apărut separat - fiecare în zona sa, unde și-au trăit apoi viața -, independent una față de cealaltă.

Studiul conținutului și al formei ne arată că între Miorițele de limbă română și cele de limbă maghiară sînt atît asemănări (datorită tematicii mioritice comune), cît și deosebiri (apărute drept consecință atît a diferențierilor ce există între specificul psihic al celor două grupuri etnice, cît și datorită circumstanțelor apariției lor - origine, geneză, loc, timp). În orice caz, asemănările sînt mai numeroase decît deosebirile, ultimele derivînd mai ales din detaliile ce completează embrionul tematicii mioritice - conflictul și testamentul.

Dacă între textele literare ale viantelor de aceeași limbă sînt deosebiri mai mici (lexic, omisiuni de versuri, adăugiri - datorită circulației), între Miorițele aparținînd celor două limbi diferite, deosebirile sînt mult mai mari, mai ales la cele de limbă maghiară, la care tematica și acțiunea sînt reduse la strictul necesar pentru înțelegerea „motivului mioritic”, totul fiind de mare concizie. Credem că originea Mioriței de limbă maghiară în Miorița-colindă română este cauza acestei sobrietăți; dar nu ar fi exclus ca ea să se datoreze puternicei și seculare influențe maghiare, care - deși s-a manifestat în cadrul unei conviețuiri pașnice - a dus totuși la desnaționalizarea românilor din anumite zone, ceea ce a atras după sine - în mod firesc - schimbarea psihicului acestora, a metodei și a procedeelor de creație artistică.

Aceleași diferențieri și influențe sînt vizibile și în melodii.

De remarcat că melodiile ambelor ipostaze ale Mioriței sînt „recitative”. Ale Miorițelor de limbă română, anume ale acelor pe care considerăm „zonale”, sînt variante ale binecunoscutei melodii de Miorița care circulă în întreaga zonă subcarpatică din sudul Carpaților Meridionali, iar cele aduse din alte zone au melodii diferite. Melodiile Miorițelor de limbă maghiară sînt originare din ținutul Cinc, avînd ca iden-

te trăsături specifice românești (inflexiuni intonaționale, cadență frigidă și eolică, tendință spre improvizație și formă liberă). Semnalăm cazul cu totul aparte al melodiei variantei Ábrám Andráš din Poian, care este un ecou al cunoscutei melodii păstorești „Turma prădată” din Maramureș.

Interpretarea este - la ambele categorii de Miorițe - dominată de sobrietate. Bucurându-se de o cinstită excepțională, balada nu numai că nu este cîntată decît la ocaziuni deosebite, dar se și cere interpretului o maximă exigență interpretativă.

Evoluția ambelor grupe de Miorițe a urmat un drum descendent: după înflorirea din timpurile trecute, spre mijlocul secolului al XX-lea, scăzînd interesul pentru genul baladă, acest fenomen negativ s-a răsfrînt și asupra Mioriței din Secuime: coeziunea tematică a slăbit, textul literar a suferit degradări progresive, melodia și-a pierdut din înaripata ei improvizație, totul devenind mai simplu, mai sărăcăcios. Ceea ce a dus Miorița spre un evident declin, apropiînd-o de sfîrșitul existenței sale. Odată cu reînvierea ei, ai cărei zori se arată, și cu reîntrirea în circuitul vieții folclorice, va evolua și conținutul și forma sa, spre realizări noi.

Importanța Mioriței din Secuime este evidentă: descoperirea, culegerea și introducerea în circuitul științific al folcloristicii, ca și difuzarea largă prin intermediul mișcării artistice de amatori a acestor variante necunoscute ale Mioriței dintr-o zonă mai puțin explorată din punct de vedere folcloric, reprezintă o contribuție valoroasă prin însuși materialul respectiv (texte literare, melodii, date complementare etc.). Acest material, prin ineditul ideilor, motivelor și episoadelor pe care le aduce (necunoscute în Miorițele din alte zone), nu numai că îmbogățește tematica mioritică, dar augmentează și potențialul emoțional al baladei; de asemenea, melodia lor - bazată pe improvizație, pe dezvoltare plină de fantezie și pe variația continuă a unor formule intonaționale cu caracter leitmotivic - poate servi cu cinste drept model pentru creația cultă.

Dar importanța Mioriței din Secuime este sporită prin semnificația sa istorică. Într-adevăr, existența atîtor variante - în limba română și maghiară - legate între ele prin izvorul

tainic al obârșiei carpatice comune, și apoi prin firele unei  
filiatii etnice directe și continue, este o dovadă peremptorie  
despre unitatea neamului românesc și despre statornicia sa bi-  
milenară pe ambele versante ale Carpaților.

And. rubato -com. Brețcu

(Fluier) Recitativo (♩=110-120)

Pe-un pi-cior de plai,  
pe-o gu-ră de rai, pe-unz pi-cior de plai,  
pe-o gu-ră de rai, mări! mări! (fluier) etc.

Universitatea din Cluj-Napoca  
(Sect. etn. și folclor)  
Mgt. 100/14

Inf.: Gheorghe Crețu, 66 ani  
Culeg.: Ioan R. Nicola  
1955, ian, 29

Recitativo (♩=160-180) com. Brețcu

Recitativo (♩=160-180) com. Brețcu

Mi-o-ri-tă, la-ie, de trei zi-le-n-coa-ce,  
la-ie-bu-că-la-ie,  
gu-ra nuști mai ta-ce. Ori iar-ba nuști pla-ce,  
mi-o-ri-to, la-ie,  
la-ie, bu-că-la-ie? Sau ești bol-nă-vioa-ră,  
mi-o-ri-to, la-ie,  
la-ie, bu-că-la-ie?!

Universitatea din Cluj-Napoca  
(Sect. etn. și folclor)  
Mgt. 317/8

Inf.: Alexe Budileanu, 81 ani  
Culeg.: Ioan R. Nicola  
1959, mai, 26

Recitativo (♩ = 80-90)

237.  
com. Zăbala

Pă Bră - i - lă = n su - su, pă Bră - i - lă = n sus,  
mul - te oi s = au du - su, mul - te oi s = au dus,  
trei câr - duri de miei, cu trei cio - bă - nei.  
cu trei cio - bă - nei.

Notă: Textul literar este apropiat de varianta V. Alecsandri

Universitatea din Cluj-Napoca  
(Sect. etn. și folclor)  
Mgt. 103/2

Inf. Reveca Maciucă-Patulea, 93 ani  
Culeg.: Ioan R. Nicola  
1955, febr., 3

Recitativo (♩ = 104)

com. Zagon

Mi - tă, mi - o - ri - tă, mi - tă, mi - o - ri - tă,  
dă trei zi - le = a - cea - ce, gu - ra nuți mai ta - ce:  
Ori iar - ba nuți pla - ce, ori de cap țu = i fa - ce?

Universitatea din Cluj-Napoca  
(Sect. etn. și folclor)  
Mgt. 115/6

Inf.: Lisaveta Dănilă, 75 ani  
Culeg.: Ioan R. Nicola  
1955, mai, 9

T. rubato

com. Covasna

Pe un pi - cior de plaiu, pe o gu - ră de raiu,  
ia - tă, vin în ca - le, se co - bor în  
va - le, se co - bor în va - le.

Extras din: a) T. Brediceanu, Scrieri,  
1976, p. 250  
b) T. B. - Cîntece pop. româ -  
nești (Caietul X) pentru voce și pian

Inf.: Maria Jurăbiță, 58 ani  
Culeg.: Tiberiu Brediceanu  
1927, nov., 16

Recitativo (♩ = 120-130)

com. Brătcu

P-un pi-cior de plai, p-o gură de rai,  
pa-re mi-să, pa-re, să co-boară-n va-le,  
și trei cio-bă-nei, cu trei tur-me de miei.

P-un picior de plai,  
p-o gură de rai,  
pare mi-să, pare  
să coboară-n vale,  
și trei ciobănei,  
cu trei turme de miei.  
Unu' e oltean  
și-unu' e vrincean  
și-unu-i moldovean, mă'!  
(păi) Micriță, mioară,  
cu lina plăvioară,  
de trei zile-ncoace,  
iarba nu-ți mai place.  
Ori ești bolnăvioară,  
mioriță, mioară?  
- Stăpîne, stăpîne,  
mie mi-a spus un cîne,  
că pe la-apus de soare  
ar' să te omoare  
acel vrincean  
și cu-acel ungurean,  
că tu-ai oi mai multe  
mîndre și cornute;  
cai mai învățați  
și cîni mai bărbați, mă'!  
- De-a fi să m-omcare  
pe la-apus de soare,  
dragă Mioriță.

groapa să nî-o saps  
cît a ni mai aproape:  
Colo-n âosu' stîinii  
să-ni aud cîinii,  
în strunga oilor,  
în mijlocu' mieiilor, mă'!  
Și la cap să-ni puneți  
fluieraș de fag  
mult zice cu drag;  
fluieraș de os  
mult zice duios, mă'!  
fluieraș de sînge  
oile m-or plînge  
tirli, tirli... (imită fluierul)  
Mioriță, mioară,  
rămii sănătoasă  
(că) io m-am îngropat  
și cîni mi i-am uitat, mă'!  
și stîna a rămas dă mine  
sus, colo pe munte,  
pe munte, pe creastă,  
unde durmîa baciul' lîngă foc,  
îmbrăcat într-un cojoc,  
și bătea mereu la brînză  
care feleca la rînză;  
și durmîa el lîngă stîna  
ca să facă brînză bună, mă'!  
tirli, tirli... (imită fluierul)

## Recitativo (♩=160-180)

cora Plăieși de Sus (Fettiz)  
(zona Casin-jud. Mărghita).

Ez kis ju-hász-ka va-gyok, e-zer da-rab bá-rány-kó-val  
egy Kis Ha-vas ol-dal-ban já-rok. (és) O-da jön-nék nagy  
he-gyi tol-va-jok. - Nagy he-gyi tol-va-jok, tu-dom meg-gyil-kol-  
tok! (i) Te-mes-se-tek (a) Kis Ha-vas ol-dal-ban,  
o-da is az jó-hok tél-la-ik ik-ban.  
Mi-kor ha-za men-tek azt is tu-dom hogy a ró-zsám ka-pu-ja  
e-lött men-tek (és) Ha kér-di e-de-sem nem lát-ta-tok e?  
Mond-ja-tok: nem lát-tuk; csak hi-rit hat-lot-tuk,  
kis Ha-vas ol-dal-ban meg-bá-za-si-tot-tuk, (i)  
viz-nék zu-gá-sá-hoz (és) nap-nak su-ga-rá-hoz és a jó-  
hok tél-la-ik-hoz.

En kis juhászka vagyok,  
ezer darab béránykével;  
egy Kis Havas oldalban járok.

(és) Oda jönnek nagy hegyi tolvajok.  
-Nagy hegy tolvajok, tudom meggyilkoltok!

(i) Temessetek a Kis Havas oldalba  
oda is az jóhok télláikba.  
Mikor haza mentek, azt is tudom,  
hogy a rózsám kapuja előtt mentek.  
(és) Ha kérdi: -Édesem, nem láttatok-e?

Mondjátok: -Nem láttuk, csak hírt hal-  
lottunk,  
az Kis Havas oldalban megházasítottuk,

(i) viznek sugársához (és) napnak sugarához  
és a jóhok télláikhoz.

Universitatea din Cluj-Napoca  
(Sect. etn. și folclor)  
Mgt. 90/3

= Eu sint un mic ciobănaș,  
cu o mie de mielușei;  
umblu pe coasta unui Munte Mic.

(și) Acolo vin mari hoți de munte.

-Mari hoți de munte, știu că o să

(i) Inmormântați-mă pe coasta Muntelui Mic  
acolo în stina oilor.

Când s-au dus acasă, și asta o știu  
că au mers înaintea porții mîndrei mele.

(și) Dacă ea întrebă: -Pe dragul meu nu  
l-ați văzut?

Spuneți-i: -Nu l-am văzut, ci doar ves-  
te am aflat,

că pe coasta Muntelui Mic l-am căsă-  
torit,  
(i) la murmurul apei, (și) la rasa scarelor  
și la stina oilor.

Inf. Simon János - „Gagyas”, 45 ani  
Culeg.: Ioan R. Nicola  
1954, febr. 2

Ritardo

Ki-csi cso-ban-ká-nak, ki-csi csuk-jács-ká-ja,  
 sző-rös bocskor-ká-ja, hosszú fu-ru-lyá-ja  
 hosszú fu-ru-lyá-ja, sző-rös bocskor-ká-ja.

1. Kicsi csobáukának,  
kicsi csukjacséka,  
szőrös bocskorkája,  
hosszú furujája.
2. Legén juhával,  
Kis-Havas oldalba,  
száz darab juhával,  
ezer béránkéval.
3. „Kapum előtt jártok  
sok híres tolvajok;  
tudom azért jártok  
ahogy megüjjetök.
4. Nem bánom ha  
megöltök es;  
csak eltemessetök,  
azt megmondom hova:
5. Juhaim sergibe,  
szentanyám függőibe,  
nagnak fénye,  
hádnak ura,  
szent-anyám siralmá.
6. Az én kicsi csukján,  
az én szemfedelem;  
az én furujám a  
béresztő kötelem.”

1. A micu lui păstor,  
mică gluguliță,  
păroasă opincută,  
fluiet lung.
2. El pastre cu oile sale  
pe coasta Muntelui-Mic,  
cu o sută bucăți de oi,  
cu o mie de micare.
3. „In fața porții mele umblați  
mulți hoți vestiți;  
știu că de-aceea umblați  
ca să mă ucideți.
4. Nu-mi pare rău, chiar  
dacă mă ucideți;  
numai să mă înmormânteți,  
spun anume unde:
5. In mijlocul turmei oilor mele,  
în pământul maicii sfinte,  
lumina scarelui,  
stăpinul lumii,  
plângerea mamei sfinte.
6. Mica mea glugă (ii),  
pinza mea pe ochi;  
fluietul meu (ii)  
frînghia mea de coborît  
(în mormînt).”

Adaus final - varianta Bidige Jozsef, 64 ani, com. Poian

7. Nem bánom, ha megis mondjátok;  
csak az édesemnek  
ne hogy megmondjátok  
Kis-Havas oldalban  
föltre össze vágátok!
7. Nu-mi pasă, dacă totuși spuneți;  
dar mîndrei mele  
nu cumva să-î spuneți  
că pe coasta Muntelui-Mic  
m-ați tăiat în bucățele!

Universitatea din Cluj-Napoca  
(Sect. etn. și folclor)  
Mgt. 317/2

Inf.: Tudor János, 75 ani  
Culeg.: Ioan R. Nicola  
Kerezi András  
1959, mai, 24

And. rubato (♩ = 60-70) com. Boian (Kérdipolyán)

A  
Ki-csi pa-ku-lár-ka-nak

Melodia A: Kicsi pakulárkának                      A micului păcurar  
kicsi csukjacsckája                      gluguliță mică,  
hosszú furulyája,                      fluier lung,  
szőrös bundacsckája                      bundiță păroasă.  
Négy száz báranykája                      Patru sute de mieluși

B  
te-rel-ge-ti, te-rel-ge-ti  
a Nagy Oldal patakába

Melodia B: teregeti, teregeti                      le paște, le paște  
a Ngy Oldal patakába                      în păriul din Costa Mare

Melodia A: Kicsi pakulárka,                      Micule păcurar,  
elvesztetted báranyká-                      ți-ai pierdut oițele  
dat,                      fluierașul său „zicea”:  
furulyacsckád zugta:

C  
tu lu lu lu lu lu lu lu lu lu etc.

Melodia C: tu lu lu lu .....                      tu lu lu lu .....

Mikor meg káptad báranykáidat                      Când ți-ai găsit mieluții,  
furulyacsckád más kép szolott:  
ti li li li .....                      fluierașul tău altfel suna:  
ti li li li li .....

Ha meghalok, azt is megmondom én,                      Dacă mor, și aceasta îți spun,  
hova temesetek                      unde să mă înmormintați:  
juhaim sergébe,                      în tirla oilor mele,  
anyám szent földjébe                      în sfântul pământ al mamei mele.

Institutul de Folclor Cluj-Napoca  
(Universitatea Cluj-Napoca)  
Mgt. 317/4

Inf.: Ábrám András, 20 ani  
Culeg.: Ioan R. Nicola  
Kézvási András  
1959, mai, 24



La ballade „Miorița" dans la région des Secui

Ioan R.Nicola

## Résumé

Poursuivant l'étude comparative du folklore des différentes zones ethnographiques et des nationalités cohabitantes de la R.S.de Roumanie, l'auteur a recueilli (entre 1954-1978) de la région transylvaine de la courbure des Carpates, zone habitée par des Roumains et des Hongrois (secui), 15 variantes de la célèbre ballade roumaine „Miorița" (sur le berger qui - apprenant par une de ses agnelles que ses compagnons projetent de le tuer - fait son testament): une partie en roumain - recueillies des Roumains (l'archetype de la ballade étant emprunté depuis longtemps de la Moldavie voisine) d'autres en hongrois - recueillies des Roumains hongroisés de cette zone (l'archetype de la ballade en hongrois étant crée par eux-mêmes, probablement d'après une très ancienne Miorița - colinda, qui comprend le noyau du thème). Exposant ses opinions quant à l'origine, la naissance, la vie folklorique, le contenu et la forme de cette ballade - dans ses deux variantes linguistique - l'auteur en relève les ressemblances et les dissemblances, de même que leur importance pour le folklore, la culture et l'histoire roumaine.

Die Ballade „Miorița" („Das Lämmchen") im Gebiet der Szekler

Ioan R.Nicola

## Zusammenfassung

Der Autor verfolgt durch vergleichendes Studium die Folklore verschiedener ethnischer Zonen und verschiedener mitwohnenden Nationalitäten Rumäniens wobei er (in den Jahren 1954-1978) im Gebiet des siebenbürgischen Karpatenbogens, das von Rumänen und Ungarn (Szeklern) bewohnt wird, 15 Varianten der berühmten rumänischen Ballade „Miorița" gesammelt hat. (Es ist die Geschichte von einem Hirten, der seine letzten Gedanken zum Ausdruck bringt, nachdem er von einem Lämmchen erfahren hat, dass seine Gefährten ihn zu töten beabsichtigen). Einige Varianten sind in rumänischer Sprache verfasst - von den rumänischen Bewohnern gesammelt (die Urform der Ballade ist vor langer Zeit aus der benachbarten Moldau, wo sie erstmals aufgetaucht ist, übernommen) -, andere sind in ungarischer Sprache verfasst - von den madjarisierten Rumänen dieses Gebietes gesammelt (wobei die Urform der Ballade in ungarischer Sprache von ihnen selbst verfasst ist, wahrscheinlich nach einer uralten Miorița-Version - eine Kolinde die den Keim des Miorița-Themas umfasst). Indem der Verfasser seine Anschauungen über Herkunft, Entstehung, folkloristische Verbreitung, Inhalt und Form dieser Ballade - in ihren beiden sprachlichen Erscheinungsformen - darlegt, hebt

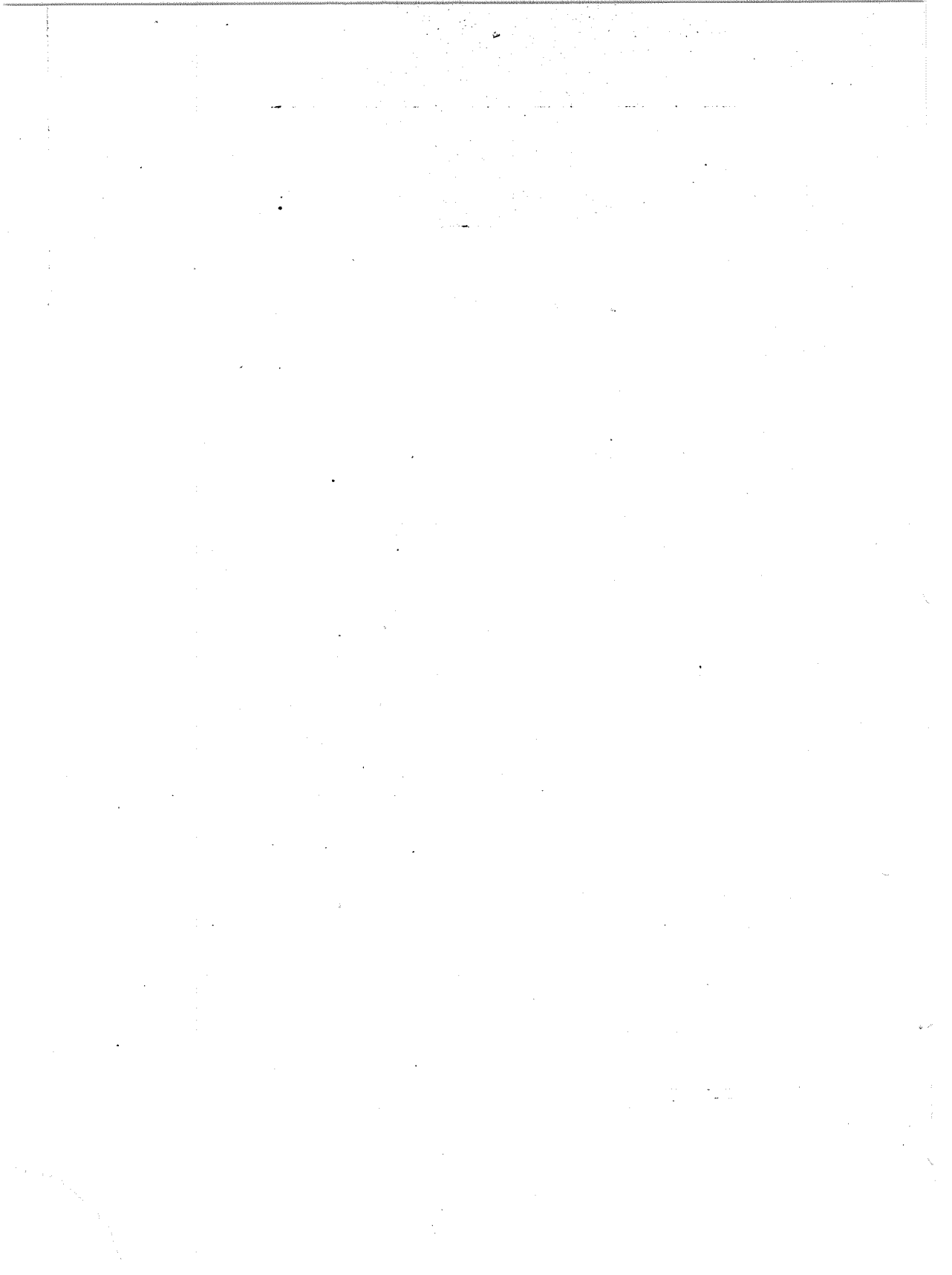
er die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Variantengruppen hervor und unterstreicht ihre Bedeutung für die rumänische Folkloristik, Kultur und Geschichte.

The ballad „Miorița” in the Szeckler's country

Ioan R. Nicola

Summary

Carrying on the comparative study of the folklore in the different ethnographic areas and of the coinhabiting nationalities in Romania, the author collected (between 1954-1978) in the Transylvanean area situated at the curvature of the Carpathians, area inhabited by Romanians and Szecklers, 15 variants of the renowned Romanian ballad „Miorița”; some in Romanian - collected from Romanians (the archetype of the ballad being taken over in old times from the neighbouring Moldavia, area where the ballad appeared), others in Hungarian - collected from the Romanians turned Hungarian in the same area (the archetype of the ballad in Hungarian having been created by themselves, most probably on a very old carol Miorița, containing the embryo of the mioritical thematic). Presenting his views concerning the source, genesis, folkloric life, the contents and the form of the ballad - in its two linguistical hypostases - the author points out the similarities and differences between the two groups of variants and their importance for the folklore study, for the Romanian culture and history.



RITMUL VOCAL ACOMODAT PAȘILOR DIN MERSUL CEREMONIOS,  
UN TIP DISTINCT AL RITMICII POPULARE ROMÂNEȘTI

Traian Mîrza

În multiplele probleme ale cunoașterii și valorificării muzicii noastre folclorice, un aport propriu și însemnat îl aduc, după cum se știe, cercetările tipologice cu obiectivele lor mai variate, între care se află și unul sau altul dintre constituenții limbajului muzical popular: vers, ritm, melodie, formă arhitectonică. Sînt deci cercetările care, la orice nivel abordat, folosesc larg analiza și comparația, apelînd - pentru realizarea obiectivelor urmărite - la datele cercetărilor nemijlocite (de teren), precum și la prealabilele transcrieri ori notări directe ale producțiilor muzicale, fie ele cuprinse, fie necuprinse în colecții publicate.

Se poate spune, apoi, că în cercetările tipologice de la nivelul limbajului muzical popular, ritmul ocupă un loc aproape privilegiat, cum dovedesc sistemele ritmice identificate pînă acum în folclorul românesc, precum și alte studii ce i-au fost consacrate. Dar pe atît de evident este și faptul că aceste sisteme și studii nu cuprind încă întreaga bogăție și varietate ritmică a realităților noastre folclorice; încît sînt așteptate și alte contribuții în acest domeniu, utile fiind și cele modeste, cum dorim de altfel să aducem prin lucrarea de față.

Pentru scopul propus, pornind de la principiul, astăzi larg aplicat, potrivit căruia, în realitățile noastre folclorice, cercetările tipologice au de văzut: o creație autohtonă cu origine diferită în timp, dar alături de aceasta și unele creații provenite din surse culturale mai diverse, asimilate în grade mai diferite limbajului propriu; producții strict instrumentale, pe lîngă cele mai multe aflate în forme și grade mai diferite de sincretism; categorii care, sub raport funcțional, structural-compozițional și, după caz, tematic-literar, prezin-

tă mai adesea o formă „clasică” de gen folcloric muzical și de specie folclorică muzicală, dar și unele categorii funcționale și tematice cu melodii mai proprii altor genuri; iar în toate acestea, un ritm mai felurit prin natura sa (respectiv prin suportul său material), prin structurarea, forma și configurația sa, și subordonat de regulă funcției particulare a unei anume categorii folclorice sau și funcției comune câtorva genuri și specii.

Natura mai felurită a ritmului popular și forma desfășurării sale constituie de altfel pentru unii cercetători<sup>1</sup> cele dintâi criterii de sistematizare a ritmicii noastre populare. Se consideră, prin urmare, că, după primul criteriu, în folclorul românesc există: un ritm strict muzical, un ritm prozodic cîntat (deci vocal) și un ritm de dans. Iar în legătură cu natura ritmului este văzută și structurarea sa, cînd numai după legi muzicale, cînd după legile unui anume sincretism, ori și după unele și după altele. Potrivit celui alt criteriu, se face mai întîi distincția între forma precisă a ritmului, și forma sa liberă; cea dintîi fiind proprie dansului, aproape întregului folclor al copiilor, genurilor și speciilor destinate execuției colective, dar și unor producții solistice, iar cealaltă caracterizînd îndeosebi bocetul, doina, cîntecul propriu-zis de stil vechi, balada, ca și alte creații vocale și instrumentale care prind viață într-o interpretare individuală. Odată cu acestea sînt subînțelese și formele intermediare quasi-giusto și poco rubato, precum și trecerile de la o formă la alta, în chiar cuprinsul aceleiași producții.

Însă, inseparabil de elementul formal al ritmului este gradul de iuțeală și caracterul mișcării ritmice, într-un cuvînt tempo-ul, evident diferențiat funcțional și în execuția producțiilor folclorice muzicale. Mai întîi, gradul de mișcare se constituie ca un criteriu prin care sistematizarea mai generală, de pînă aci, a ritmicii populare se întregește cu cea a ritmurilor foarte repezi, repezi, mijlocii, lente și foarte lente. Iar

<sup>1</sup>I.I.R. Nicolae - I. Szanik - Tr. Mirza, Curs de folclor muzical, Ed. did. și ped., București, 1963, pp. 126-127.

cît privește caracterul mișcării ritmice, practica folclorică pune și ea în evidență un tempo cînd mereu același (uniform, fără devieri), cînd imprecis ori schimbător, pe parcursul unei producții muzicale.

Pentru scopul propus reținem ca utilă și considerarea unanimă că un tempo mijlociu corespunde bătăilor ritmice normale ale inimii omului (apreciate între 60 și 80 pe minut), sau, în aceeași măsură, pașilor din mersul liniștit. Or, față de acestea, un mers ceremonios (însoțit sau nu de muzică) este, în general, cu ceva mai lent ori chiar lent, dar de regulă uniform. În schimb, evident deosebită este vorbirea obișnuită, cu duratele și debitul silabelor sale într-o mișcare rapidă (trecînd peste 250 silabe pe minut) și imprecisă (relativ liberă), proprie și ritmului vocal numit p a r l a n d o.

Cu cele de mai sus și cu cunoscutele atribute ale sistemelor ritmice identificate în folclorul nostru, considerăm că se conturează și cadrul contextual în care ritmul vizat de noi poate fi suficient delimitat.

În concret, acest ritm este ilustrat în folclorul muzical românesc de forma clasică a cîtorva specii vocale integrate obiceiurilor, respectiv de cîntecul cununii de la seceriș, cîntecul ceremonial de recrutare, unele cîntece rituale de nuntă și înmormîntare, parțial și de unele colinde; deci de specii folclorice care, în manifestarea lor concretă și autentică, sînt executate în grup și, după caz, numai și pe durata unor drumuri ritual-ceremoniale. De aici decurg de altfel și anume particularități unificatoare ale ritmului lor, încă puțin relevate de cercetători; de aici, apoi, și sugestia denumirii acestui ritm.

În determinarea cît mai precisă a particularităților sale unificatoare apar însă și inerente limite, pentru că sîntem nevoiți să apelăm la un material cules în perioade și condiții diferite, transcris apoi și judecat mai diferit. Și, cu toate că, pentru o mare parte din el, condițiile culegerii rămîn nespecificate ori necunoscute, avem temei să considerăm că respectivele cîntece au fost înregistrate mai rareori în execuția lor autentic-funcțională (deci în grup și în mers ceremonios), dar mai des la cererea culegătorului, în poziția statică a

executanților sau a unui singur interpret, ce favorizează rubatizări și chiar un alt tempo. Cuprinse în lucrări mai diferite, aceste cîntece poartă și o indicație de mișcare mai felurită, cînd potrivită, cînd lentă, și, frecvent, în forma quasi-giusto, poco rubato, sau, după unele aprecieri, și în *r u b a t o* (în transcrieri, acestea sînt redată fie prin fermate, fie prin valori mai mari de durată). La o privire atentă se poate însă constata că rubatizările apar mai frecvent la încheierile unor rînduri melodice și în cadența finală a strofei muzicale, rareori și în alte locuri; încît, și în aceste cazuri, schema și structura ritmică a cîntecelor este ușor sesizabilă.

O situație similară o prezintă E.M o l d o v e a n u-N e s t o r, în studiul său monografic asupra cîntecului cununii din Ținutul Năsăudului<sup>2</sup>, cîntec reprezentat aici de două tipuri melodice, primul caracterizat „printr-o mișcare liberă, tempo rubato sau poco rubato”, iar al doilea printr-un tempo „mai giusto decît tipul I”. În studiu se arată, totuși: „Credem că melodiile cîntecelor de seceriș descind dintr-un tempo giusto, ținînd seama că aceste cîntece aparțin (...) unui străvechi obicei și că erau cîntate în colectiv, nu individual. Cele de față le socotim variante actuale ale melodiilor giusto ce însoțeau obiceiul”<sup>3</sup>.

Cîntecele care ilustrează forma clasică a respectivelor specii prezintă ca cele mai evidente trăsături distinctive și strîns corelate: a) un sincretism propriu, ce unește cuvîntul versificat, melodia și mersul ceremonios, deosebit deci de sincretismul altor categorii vocale (voce, baladă, doină, cîntec propriu-zis ș.a.), deosebit și de cel propriu dansului obișnuit (ce unește domenii artistice mai diferite și implicînd, în plus, mișcări corporale mai variate); b) o execuție într-un tempo propriu mersului ceremonios, mai obișnuit lent și relativ același pe parcursul cîntecului respectiv - deci o execuție diferită de cea a cîntecelor cu ritm *parlando*, ca și de

2.E.M o l d o v e a n u-N e s t o r, Cununa - sărbătoare a secerișului. Cîntece de seceriș din Ținutul Năsăud-Transilvania. I, în: Revista de etnografie și folclor, 9 (1964), nr. 6; II, în: Revista de etnografie și folclor, 10 (1965), nr.1.

3.Idem, op.cit. (partea a II-a), pp.48-49.

execuția mai variată a dansului, înscrisă în limitele largi ale mișcărilor foarte repezi, repezi, potrivite și, rareori, lente. Pulsațiile ritmice care le sînt proprii su, ca urmare, valori convenționale de pătrimi, doimi, pe alocuri și mai mari, rareori mai mici.

Ca și în cîntecele vocale încadrate sistemelor ritmice g i u s t o s i l a b i c<sup>4</sup> și p a r l a n d o r u b a t o<sup>5</sup>, ele au un ritm structurat împreună cu versul lor, aspect vădit în egalitatea numerică a pulsațiilor ritmice din orice serie, corespunzătoare unui rînd melodic, și a silabelor cîntate, ca și în celulele și formulele ritmice suprapuse perechii de silabe din vers și emistihului. O strînsă înrudire a acestui ritm cu cele două sisteme o conferă și faptul că, în cadrul strofei muzicale, numărul pulsațiilor din fiecare serie ritmică este constant (considerînd și pauza din terminația catalectică), pe cînd valoarea totală a aceluiași pulsații este deseori variabilă (inegală) de la o serie la alta.

Fiind însă structurat și împreună cu mersul ceremonios, acest ritm prezintă, ca o particularitate distinctivă, predominanța numerică - în cadrul strofei muzicale sau chiar și în fiecare serie - a pulsațiilor ritmice cu o durată corespunzătoare pasului (respectiv pătrimilor).

Mai mult - și amintind într-un fel acomodarea ritmului la pașii unui mers cadențat -, unele transcrieri indică și o accentuare a fiecărei pulsații, în aceeași intensitate.

Dar, în sprijinul celor arătate pînă aci, se impun și cîteva exemplificări. Redăm deci, în continuare, schemele ritmice ale unor cîntece publicate, grupate de noi pe specii, cîteva întregite cu melodii inedite. Sursa preluării lor o indicăm, sub fiecare schemă, între paranteze și în formă prescurtată<sup>6</sup>. Lîngă schemele cu durate nemarcate de fermate alăturăm și cifre, cea din stînga exprimînd numărul pulsațiilor ritmice, iar cea din dreapta indicînd valoarea totală a aceluiași pulsații.

4. G. B r ũ i l o i u, Opera, I, Ed. muzicală, București, 1967, pp. 175-234.

5. E. C o m i ș e l, Folclor muzical, Ed. didactică și pedagogică, București, 1967, pp. 141-151.

6. Titlul complet al surselor prescurtate este după cum urmează:

Gîntecul cununii

Liniștit



(I.C., 11)

Rar și solemn



(Curs, 132)

*cur puls**val. lat.*

Rar și solemn



(Curs, 134)

Lento



(R.F.M.II, 669 a)

Largo



(R.F.M.II, 670)

I.C. = I.C o c i ș i u, Gîntece populare românești (1960);  
 Curs = I.R. N i c o l a . . . , Curs de folclor muzical (1963);  
 R.F.M.II = B.B a r t ó k, Rumanian Folk Music, II (1967); Tr.  
 Mare = I.C o c i ș i u, Folclor muzical din jud. Tîrnava Mare  
 (1944); Pădureni = E.C o m i ș e l, Antologie folclorică din  
Tinutul Pădurenilor (1964); B.R.Mar. = B.B a r t ó k, Volksmu-  
sik der Rumänen von Maramures (1923); Bihor = T r. M í r z a,  
Folclor muzical din Bihor (1974).

Mg. 2010/7

Bine marcat ( $\text{♩} = 64$ )

Trăzneș, jud. Sălaj

Musical score for 'Bine marcat' in G major, 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: Noi vi-nim pă drum de pia-tră De la hol-da se-ce-ra-tă Ei lai, lai, lai, Ei, lai, lai, la.

8	♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩	11
8	♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩	8
8	♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩	13

Mg. 3107/48

Sostenuto ( $\text{♩} = 64$ )

Finciu, jud. Cluj

Musical score for 'Sostenuto' in G major, 4/4 time. The melody is written on a treble clef staff. The lyrics are: Noi me-rem pă drum de chia-tră, Noi me-rem pă drum de chia-tră, De la hol-da se-ce-ra-tă.

8	♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩	11
8	♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩	10
8	♩ ♩ ♩ ♩   ♩ ♩ ♩ ♩	9



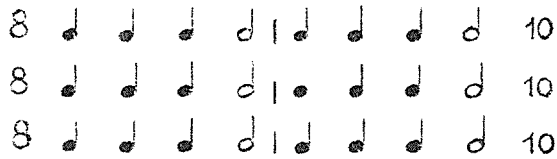
Cîntec ritual de nuntă

Rar



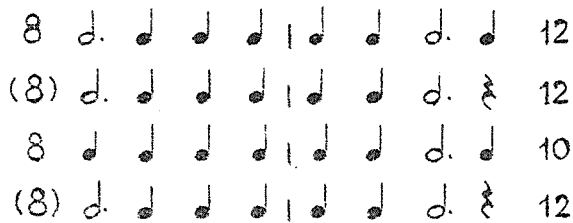
(I.C., 17)

Potrivit



(I.C., 15)

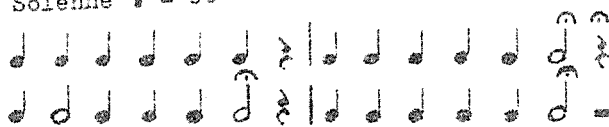
Rar



(I.C., 18)

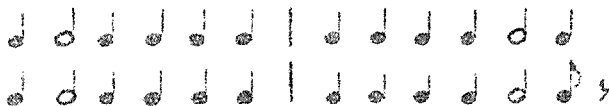
Cîntec ritual de înmormîntareSolenne  $\text{♩} = 80$ 

(Pădureni, 42)

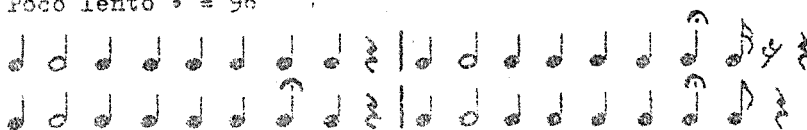
Solenne  $\text{♩} = 60$ 

(Pădureni, 43)

Largo, solenne



(Curs, 177)

Poco lento  $\text{♩} = 96$ 

(B.R.Mar., 21 d)

Assai andante



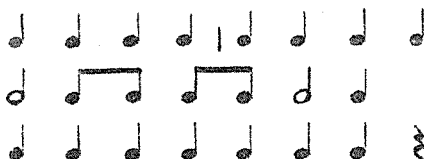
(B.R.Mar., 21 a)

Următoarele două serii ritmice, cu pătrimi preponderente numeric, proprii multor colinde



sugerează ideea că și acestea sînt executate, pe alocuri, pe durata deplasării de la un loc de colindat la altul, evident, într-un tempo mai vîoi decît menționatele cîntece rituale. Dar se poate considera că aceste serii, ca și schema ritmică de mai jos a unei colinde, amintesc doar de acest drum.

Bine marcat ♩ = 64



(Bihor, 59)

Dintre schemele înfățișate mai sus, cele cu valori de durată nemarcate de fermate - deci cu un tempo uniform (giusto) - prezintă frecvente celule și formule ritmice proprii și sistemului giusto silabic (bicron și tricron). Inșă cum, peste acest sistem, viteza metronomică - înscrisă între 96 și 258 unități ritmice pe minut - este un element decisiv, formulele și seriile ritmice în mișcare potrivită și lentă ale cîntecelor rituale rămîn în afara lui.

În același timp, ritmul acestor cîntece - structurat împreună cu versul lor -, deși încadrat uneori în măsuri, rămîne și în afara sistemului ritmic a p u s e a n<sup>7</sup> (care acoperă și spațiul mișcărilor lente), precum și în afara ritmului d e d a n s<sup>8</sup> (uneori și vocal).

Relativ unitar, prin aspectele structurale prezentate mai sus, r i t m u l v o c a l a c o m o d a t p a ș i l o r d i n m e r s u l c e r e m o n i o s este deci un tip distinct al ritmicii noastre populare.

7.E.C o m i ș e l, op.cit., pp.174-180.

8.Tr.M î r z a, Ritmul orchestric (de dans), un sistem distinct al ritmicii populare românești, în: Studii de muzicologie, vol.VIII, Ed.mușicală, București, 1972.

Le rythme vocal accordé aux pas de la marche cérémonieuse -  
un type distinct du rythme populaire roumain

Traian Mîrza

Résumé :

Après quelques considérations introductives concernant les critères de systématisation du rythme populaire, qui relèvent certaines catégories de productions dont les particularités rythmiques sont encore peu recherchées. Parmi ces catégories se situent les espèces vocales occasionnelles exécutées, dans leur manifestation authentique, seulement ou encore le long des déplacements rituels-cérémonieux, présentant de la sorte un rythme d'un côté apparenté à giusto-syllabique et au rythme de danse, en différant par rapport à ce dernier. Le rythme vocal accordé à la marche cérémonieuse est prédominant bicrone, mais qui utilise des pulsations rythmiques à valeurs conventionnelles (des croches, des noires).

La différence vis-à-vis du rythme de danse est démontrée par le nombre constant de pulsations de la série rythmique qui revient pour tel vers chanté, et par la valeur globale variable (inégaie) des séries rythmiques au sein d'une strophe musicale.

Der vokale, den Schritten des zeremoniellen Schreitens angepasste Rhythmus, ein besonderer Typ der rumänischen Folklore-rhythmik

Traian Mîrza

Zusammenfassung

Nach einleitenden Betrachtungen über die Kriterien der Systematisierung des Rhythmus in der rumänischen Folklore, werden einige Produktionskategorien, deren rhythmische Eigenheiten noch wenig erforscht sind, hervorgehoben. Unter diese Kategorien zählen auch die gelegenheitsgebundenen vokalen Gattungen, die in ihrer authentischen Wiedergabe ausschliesslich oder auch während des ritual-zeremoniellen Schreitens ausgeführt werden. Dementsprechend enthalten diese Gattungen einen teils mit dem silbennässigen Giusto und mit dem Tanzrhythmus verwandten Rhythmus, teils auch einen von diesem zu unterscheidenden Rhythmus. Der vokale, dem zeremoniellen Schreiten angepasste Rhythmus ist prädominierend bichron, verwendet jedoch rhythmische Pulsation mit konventionellen Werten (Viertel- und halbe Noten).

Der Unterschied gegenüber dem Tanzrhythmus wird durch die

konstante Zahl der Pulsationen der rhythmischen Serie, die einem gesungenen Vers zukommt und durch den globalen variablen (ungleichen) Wert der rhythmischen Serien innerhalb der musikalischen Strophen bestätigt. Er unterscheidet sich vom silbenmässigen Giusto durch die Präponderanz der Viertelnoten und starke Betonung jeder einzelnen rhythmischen Pulsation.

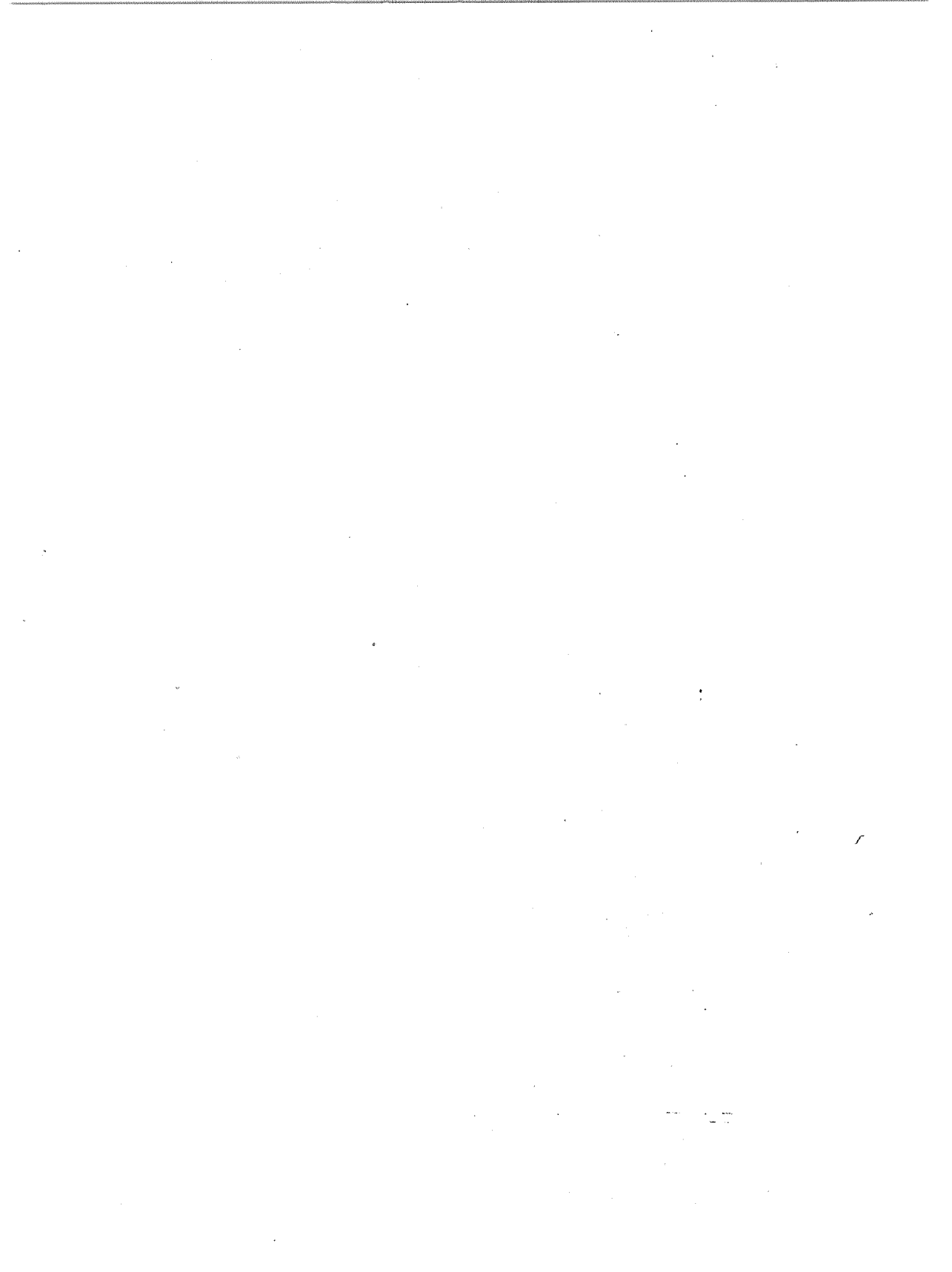
The vocal rhythm adapted to the steps of the ceremonial pace, a distinctive type of the Romanian folk rhythmic

Traian Mirza

#### Summary

After the introductory considerations concerning the criteria of systematizing folk rhythm, the paper brings into relief several categories of productions whose rhythmical features have been little researched as yet. Among these categories there are also the performed occasional vocal species, in their authentic manifestation only and also on the duration of ritual-ceremonial shifting, thus displaying a special rhythm related on one hand with the giusto-syllabic and the dance rhythm, but also different from this one. The vocal rhythm adapted to the steps of the ceremonial pace is mainly bicronic, but it also uses rhythmic pulsations of conventional values (fourths and seconds).

The difference from the dance rhythm is atested by the constant number of pulsations from the rhythmic series of each sung line, and the variable total (unequal) value of the rhythmic series belonging to a musical stanza. It differs from the giusto-syllabic by the overweight of the fourths and an intensive emphasis upon each rhythmic pulsation.



TIPOLOGIA MELODICĂ FOLCLORICĂ ÎN LUMINA VARIABILITĂȚII  
ȘI STABILITĂȚII. MODELAREA PROFILULUI ÎN RÎNDUL MELODIC

Ileana Szenik

Clasificarea tipologică este una dintre preocupările cu actualitate de prim ordin în cercetarea etnomuzicologică pe plan internațional. Rezultatele sînt apreciabile atît calitativ cît și cantitativ, dar necesită încă multe precizări și, mai ales, aducerea la numitor comun a principiilor și criteriilor, ele diferind în privința metodelor aplicate asupra muzicii diferitelor popoare. Această lacună îngreunează înaintarea în cercetarea comparată.

Asimilînd în mod critic unele principii din cercetarea prealabilă<sup>1</sup>, contribuția pe care considerăm că o putem aduce rezidă în trasarea unor limite între care - mișcîndu-se în diferite direcții și îndepărtîndu-se la diferite grade variaționale - o entitate melodică, fie de calitatea unui text integral, fie de calitatea unei entități rupte din context, rămîne identificabilă. Intenția noastră este ca, dezvăluind direcțiile și suprafețele pe care le atinge variația, să găsim acele modele care, conținînd numai trăsăturile esențiale, au un grad de stabilitate și generalitate și, ca atare, pot servi ca termeni de comparație într-un cîmp mai mult sau mai puțin larg.

1. P. C a r p, Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic, în Revista de folclor, București, anul 5 (1960), nr.1-2; P. C a r p - A l. A m s u - l e s c u, Cîntece și jocuri din Mucșel, Ed. muzicală, București, 1964 - Studiu introductiv, pp.40-45; A. E l s e k o v á, Technologie der Datenverarbeitung bei der Klassifizierung von Volksliedern, in Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen, Bratislava, 1969; F. J á r d á n y í, Magyar népdalok hangja, in A Magyar Tudományos Akadémia Népdal-és Iródszemle, Budapest, 1969; A. E l s e k o v á, Die Methoden der vergleichenden Melodieforschung, in Methoden der Klassifikation von Volksliedweisen, Bratislava, 1969.

Primele încercări de clasificare tipologică le-am efectuat asupra unor categorii restrinse, urmărind în linii mari principiile lui P.J á r d á n y i și P.C a r p; continuând cercetarea, am dat de tot mai multe probleme, cu extinderea materialului copleșindu-ne multitudinea cazurilor neprevăzute.

Posibilitatea de rezolvare am văzut-o în întocmirea pe cale logică a unor modele de relații cu diferite nivele de generalitate și prevedere a posibilităților de combinare în sistemul de relații dat. Am avut în vedere să creem modele numai la acel nivel la care s-a dovedit eficacitatea sa în trasarea particularităților esențiale. În lucrarea de față nu vom enumera modelele și combinațiile lor, ci ne vom referi doar la principiile și criteriile urmărite. De altfel, modelele au fost întocmite pînă la limita care acoperă acel minim după care ar urma numai repetarea sau reluarea aceluiași relații.

A doua fază a fost formalizarea în așa fel a analizei efectuate asupra unei oarecare entități, încît rezultanta - modelul concret - să nu piardă nimic esențial din trăsăturile distinctive ale entității analizate și, în același timp, să se apropie în așa măsură de un model teoretic, încît identificarea să fie posibilă.

Identificate fiind cu modelul la cel mai înalt nivel de generalitate prevăzut, melodiile sînt comparabile și clasificabile în baza celor mai esențiale trăsături, iar treptat și la nivele de grad de generalitate mai scăzut, în baza modelelor aceluia nivel. Aplicarea la un material concret constă deci în acoperirea unor categorii stabilite, presupunînd că unele - temporar sau definitiv - nu vor fi acoperite într-un material dat.

Nu intenționăm a polemiza cu păreri după care melodia fiecărei categorii de gen sau a fiecărui popor cere alte principii de clasificare, sau după care este inevitabil ca cercetătorul să apeleze permanent la memoria muzicală. Părerea noastră este că prin astfel de modelări se poate ajunge în acea fază a clasificării tipologice care permite extinderea comparării asupra celor mai diverse categorii de melodii, inclusiv asupra melodiei diferitelor popoare. Diferențele între metode vor deriva în considerații de natură analitică, în nici un caz în principiile de natură esențială: bineînțeles, vor fi diferențe în pro-

porția rezultatelor finale, privind acoperirea anumitor modele. Tocmai aceste diferențe din urmă vor scoate în evidență trăsăturile specifice ale categoriilor comparate.

În această direcție - a modelării - vedem și o cale prin care se poate efectua programarea la mașini electronice de calcul.

Justețea considerațiilor noastre, pînă la o verificare experimentală, rămîne discutabilă.

Sub titlul generic enunțat, în studiile următoare vom trata despre relațiile pe axa paradigmatică și axa sintagmatică, despre modelele strofelor muzicale, inclusiv problemele de modelare și clasificare tipologică a melodiilor cu formă liberă.

Verificarea metodei noastre a fost făcută pînă în prezent pe un material divers ca tipuri și categorii genuistice: melodiile cîntate pe text de Miorită; exemplele folosite provin din acest material. Nu vom indica sursa exemplurilor, căci lucrăm mai mult cu scheme de melodie, deseori cu fragmente rupte din context. Melodiile care stau la baza cercetării provin atît din publicații cît și din arhive.

#### 0.0.0. Dimensiunile relațiilor în modelare și comparare

0.1.0. Textul muzical privit sub raport structural este un sistem de relații stabilite între subunitățile componente.

0.1.1. Relațiile sînt:

0.1.1.1. succesive, echivalînd cu desfășurarea liniar-temporală și cu o anumită poziție topică - adică relații pe dimensiunea orizontală;

0.1.1.2. relații de înălțime, echivalînd cu pozițiile ocupate în spațiul sonor dat, adică relații pe dimensiunea verticală.

0.1.2. Cele două dimensiuni ale relațiilor se instituie la oricare dintre gradațiile ierarhice ale subunităților componente (ca, de exemplu, în relațiile sunetelor față de celulă, a celulelor față de motiv, a motivelor față de rînd ș.a.m.d.).

0.1.3. Relațiile pe orizontală și verticală sînt calități pertinente ale subunităților care funcționează ca entități separabile, în sensul că, datorită lor, entitățile sînt dotate cu o anumită funcție structurală în contextul dat și se diferențiază

ză ca semnificație. Componentele subordonate dobîndesc aceleași calități: în mod direct, în raport cu un component supraordonat, și în mod indirect, în raport cu textul integral (de exemplu, dacă funcția structurală a unei celule este cadențială în rîndul melodic, funcția sa structurală în strofă este dobîndită prin poziția pe orizontală și pe verticală a rîndului; poate să fie cadența unui segment sau a strofei; în calitate de cadență a segmentului, poate să fie pe aceeași înălțime sau pe alta, în raport cu cadența finală).

0.2.0. În demersul analitic și comparativ, relațiile pe cele două dimensiuni reprezintă două criterii interdependente ce determină individualitatea oricărei subunități care va funcționa ca entitate separabilă; sînt criterii de identificare, respectiv diferențiere, pentru entitățile de același grad ierarhic.

0.2.1. Rezultă, deci, că, abstracție făcînd de calitatea pertinentă a subunităților, pentru comparație putem opera cu ele și în afara contextului. Înălăturarea calităților concretizate în relațiile contextuale este o fază indispensabilă pentru comparația care are în vedere stabilirea unor categorii tipologice, permițînd:

- încadrarea entităților delimitate în categorii de modele abstracte (care, purtînd aceleași semne distinctive în orice circumstanță, alătură formele flexibile în grupe de înrudire);

- urmărirea modalităților și gradelor de îndepărtare în formele flexibile;

- trasarea limitelor în care formele flexibile sînt încă identificabile, respectiv trasarea limitelor în afara cărora se situează semnele diferențiate.

0.2.2. Trebuie precizat faptul că poziția pe dimensiunea verticală este din capul locului prestabilită de context, prin transpoziția relativă (cf. P. Carp, op.cit.), înlesnînd considerabil comparațiile pe dimensiunea verticală, căci transpoziția just aplicată rezolvă prima fază a modelării în privința relațiilor pe dimensiunea verticală. Abstracție făcînd și de pozi-

ția pe verticală, sfera comparabilității se lărgeste în privința relațiilor pe dimensiunea orizontală (a se vedea modelele rîndurilor transpuse pe diferite înălțimi în ex.nr.1 a-b.6a-b<sup>x</sup>).

0.3.0. Pentru entitățile identificate în baza unor categorii de modele pe cele două dimensiuni, în demersul comparativ prevedem și relații pe dimensiunea adîncime, în care, la diferite grade de înrudire, se situează formele flexibile.

0.3.1. Deși instituite teoretic, și, în primul rînd, din necesități metodice, relațiile pe dimensiunea adîncime reflectă de fapt o calitate intrinsecă a textului folcloric, izvorită din natura sa variabilă.

0.4.0. Rezultă din cele de mai sus (0.1.0.) că semnele distinctive ale subunității desprinse din context constituie și ele sisteme de relații pe două dimensiuni. În măsura în care ne apropiem de desemnarea unei calități esențiale, considerarea interdependenței dintre trăsăturile dobîndite pe cele două dimensiuni devine indispensabilă (practic, interdependența este surprinsă prin faptul că la formalizarea uneia dintre trăsături apelăm atît la raporturile de înălțimi, cît și la cele liniar-poziționale).

0.4.1. De la analiză la formularea aceluia semn distinctiv de ordin general care poate funcționa ca model comparativ, avînd calitatea de a înlătura trăsăturile neesențiale și variabile, deci și aceea de a cuprinde un mare număr de forme flexibile, fazele determinării sînt:

<u>raporturi liniare</u>		<u>raporturi de înălțime</u>
întînderea		ambitusul
raporturi succesive	↔	poziția pe scara generală și materialul sonor
modelul mișcărilor	↔	ierarhia înălțimilor
poziția punctelor marcate	↔	înălțimea punctelor marcate
modelul profilului	↔	modelul registrului

0.4.2. În demersul comparativ, ordinea fazelor este inversă: de la modelul de ordin general - modelul profilului-modelul

x.Toate trimiterile cu număr de exemplu se referă la Anexă.

registralui - la faze de treptată concretizare - relații pe dimensiunea adâncime -, acestea din urmă reprezentând și treptele de creștere a variabilității. În acest sens, criteriile de ordin analitic folosite pe dimensiunea adâncime devin auxiliarele indispensabile ale celor pe dimensiunile orizontală și verticală.

0.4.3. Atît formulările rapoarturilor liniare, cît și cele de înălțime, au calitatea de a fi și termeni de referință în sens relativ (0.2.2.). Concretizarea de prim grad fiind efectuată prin transpoziție, pe al doilea grad ea are loc de la modelele raporturilor liniare la corespondentul interdependent al raporturilor de înălțime (0.4.1.).

### 1.0.0. Fazele analizei și modelării

#### 1.1.0. Intinderea; criterii de delimitare.

În conturarea subunităților conlucrează ca factori interdependenți toate elementele constitutive: melodia, organizarea ritmico-metrică, întinderea și organizarea metrică a versului. În delimitarea la extreme a subunităților care urmează a fi supuse comparației, dăm prioritate realizărilor melodice; vom apela la considerarea aportului celorlalte două elemente în măsura în care melodia în sine nu dă un indiciu precis, dar delimitarea este realizată prin acțiunea de compensare a altui element (în aceste cazuri se va considera entitate porțiunea melodică echivalentă cu întinderea unei entități de vers sau/și cu o porțiune încheiată cu cezură). Aportul organizării metro-ritmice va căpăta importanță sporită la delimitări care privesc interiorul entității.

1.1.1. Subunitatea de referință de prim ordin va fi rîndul melodic. Din 1.1.0. rezultă că, la nivelul cel mai general al comparației, întinderea nu va fi un criteriu determinant, prevăzîndu-se posibilitatea surprinderii transformărilor și în extensiune. În acest sens, au vor fi separate rîndurile tripodice de cele tetrapodice sau de cele cu organizare metrică neregulată ori supusă altor reguli; diferențierea lor ca versiciuri va avea loc la un nivel comparativ în adîncime.

1.1.2. Din aceleași consideranțe, rîndul melodic va fi conceput și în factura posibilă de a se extinde pe măsura mai mal-

tor entităţi de vers (mai multe versuri, vers + refren de sprinjin = rînd amplificat: exemplul 4 c-d), după cum şi în factura posibilă de a rezulta din concentrarea elementelor mai multor rînduri (rînd concentrat). Posibilitatea aceluiaşi raporturi transformatoriale este prevăzută şi între motiv şi rînd melodic.

1.1.2.1. Concentrarea şi amplificarea fiind procedee reversibile, practic pot fi surprinse numai în posesia unui termen de referinţă de altă factură, cu care entitatea în cauză se identifică la cele două dimensiuni. Intre versiunile de diferită întindere are loc tot o relaţie transformatoriale, rezultată fie din amplificare, fie din concentrare. Şi aici, numai existenţa termenului de referinţă va susţine aplicabilitatea comparaţiei (a se vedea la toate exemplele).

1.1.3.0. Pentru desemnarea subunităţilor rîndului, în acord cu terminologia consacrată, folosim noţiunile de motiv şi celulă pentru entităţi cu delimitare numai melodico-metrică sau şi ritmică. Existînd şi entităţi melodice care nu corespund organizării metrice, dar care în contextul rîndului se comportă ca entităţi separabile, vom folosi noţiunea de tronson.

1.1.3.1. Adîncirea comparării pînă la nivelul subunităţilor rîndului se arată a fi eficace numai în cazul unor structuri specifice: foarte frecvent - în linii sinuoase cu caracter recitativ, după cum şi în cazul cînd în structura textului integral sînt folosite în combinaţii (repetări, reluări la aceeaşi înălţime sau la altă înălţime, cuplări cu subunităţi diferite). Desprinse fiind din context, suprafeţele de contact dintre rîndurile astfel structurate vor reieşi pe dimensiunea adîncime (a se vedea figura de la punctul 2.2.0).

## 1.2.0. Raporturile succesive.

1.2.0.1. În vederea modelării care va urma în fazele de generalizare, mişcărilor succesive redată cu cifre (cf. 1.3.1.) vor fi formulate în raporturi care desemnează direcţia liniară: repetare = 0<sup>2</sup>, urcare = +, coborîre = -, concretizîndu-se în ra-

2. Din succinta prezentare a metodei de comparare cu muzici electronice de calcul reiese că A.S. u. e. n. c. f. (Muzici electronice de calcul în etnomuzicologie, în Revista de etnomuzicologie al folclor, Bucureşti, anul 15 [1969], nr. 2) conţine succinta

porturi cifrice în care diferența de semiton = 1.

1.2.0.2. Vor fi consemnate pozițiile accentuate.

1.2.0.3. Se consemnează înălțimea din scara generală corespunzând sunetului celui mai grav, pentru ca să se poată folosi în comparație și pe înălțimi concrete.

1.2.1. Formularea în acest fel a raporturilor succesive are calitatea de relativă generalitate, în sensul că permite compararea entităților situate la diferite zone ale scării generale.

1.2.2. Formularea nu are calitate de model, căci se identifică cu raporturile concrete ale melodiei. În comparație va fi folosită numai în ultima fază pe dimensiunea adâncime.

1.3.0. Auxiliarele modelării raporturilor de înălțime.

1.3.1. Scara generală concepută de P.C a r p (op.cit.) pentru determinarea principiilor transpoziției relative este prevăzută aici cu un cifraj prin semitonuri. Cifrele vor înlocui înălțimile în fazele de modelare.

Acoladele desemnează zonele de registru la care ne vom referi (1.8.0.). În cunoștința trăsăturilor modale, putem să afirmăm că în transpoziția relativă e foarte redusă posibilitatea ca sunetele enarmonice prevăzute cu aceeași cifră să apară în una și aceeași melodie sau în variantele aceluiași tip; pentru această eventualitate sînt folosite semne înlocuind pe cele de alterație. În afară de pozițiile: 8 (respectiv 7<sup>+</sup>, în acustic cromatizat), 11 (respectiv 12<sup>-</sup>, în istic<sup>3</sup>) și 18 (respectiv 17<sup>+</sup>, în frigid sau eolic cromatizat), sunetele enarmonice redacte cu puncte

repetate; nu specifică însă pînă la cîte repetări aplică această reducere. Or, repetarea poate să formeze și entități de profil care echivalează cu cele ale mișcărilor unidirecționale (a se vedea 1.4.1. și 1.4.4.).

3. Istrictul apare și în ipostaza paralelismului major-minor și, în acest caz, față de finala m i, sunetul în cauză va avea semnul 13, posibilitatea confuziei fiind exclusă.

nu vor apărea ca trepte constitutive ale modului, astfel că în modelare ele nu vor avea nici un rol. Din același considerent nu sînt prevăzute în scara generală înălțimile cu intonație labilă. Pînă la o verificare experimentală și o lărgire a cercetării și asupra muzicii instrumentale, considerăm că cifrajul este provizoriu. S-ar putea ca o cifrare aplicată pe treptele scării naturale, cu semne prevăzute pentru alterații, să fie mai corespunzătoare.

1.3.2. Ambitusul echivalează cu întinderea pe dimensiunea verticală.

1.3.2.1. În sensul concret, este un criteriu de comparație numai la ultimul grad al dimensiunii adîncime, căci modalitățile variaționale pot să-l afecteze atît la nivelul superior, cît și la cel inferior.

1.3.2.2. În cursul fazelor de modelare, criteriile supraordonate modelează automat și această trăsătură. În faza determinării ierarhiei înălțimilor, obținem acel model al ambitusului care devine auxiliarul distincției unor categorii în modelul profilului (1.7.1.2.).

1.3.3. Materialul sonor, atît în formularea în care redă numai raporturi (cf.1.2.0.), cît și în aceea concretizată pe înălțimile scării generale, are aceleași calități ca și redarea raporturilor succesive.

1.4.0. Modelul mișcărilor este rezultatul unei reducții treptate, aplicate asupra raporturilor mișcărilor succesive; va scoate în evidență raporturile determinante pentru desemnarea profilului. Reducția are loc prin operații aritmetice: adunare între raporturi cu semne egale, scădere între raporturi cu semne diferite. La reducție sînt luate în considerare cîteva implicații de ordin calitativ-intervalic sau/și metric-pozițional, care vor stabili ordinea în care se efectuează reducțiile, precum și limitele cantitative ale acestora. Fiecare semn al mișcărilor succesive reprezintă raportul a două sunete, reducția se va baza pe confruntarea acestora, avînd în vedere cel puțin succederea de trei sunete. Fiecare fază de reducție delimitază o etapă rezultantă-ironson, și are rol determinant pentru profilarea relației numai în constructura din ultima fază; de aceea, fiecare

va fi separat cu diferite caractere de paranteză.

1.4.1. Se reduc din model raporturile singulare de 0 (o repetare) situate între două mișcări, contopindu-le în raportul învecinat. Tronsonul obținut va fi separat provizoriu prin " " și va fi prevăzut cu semnul accentului (^).

Dacă se succed mai multe celule 0, se va aplica în locul lor semnul raportului care le leagă și se va încadra în [ ], semnul entităților cu mers unidirecțional (ca în exemplele 4 a și 8 d).

1.4.2. Se reduc din ambitus sunetele și raporturile obținute din reducția de mai sus, situate la limita maximă superioară sau inferioară a ambitusului, și care sînt atinse pe tot parcursul entității numai prin salt de cel puțin  $\pm 5$  și se află în poziții izolate prin cel puțin două raporturi, astfel că nu se reiau, nu se repetă (va fi cazul sunetelor de sprijin modal)<sup>4</sup>. Raportul situat în poziție cadencială sau inițială va fi separat cu semiparanteză, păstrîndu-se în model pentru comparare, fără a constitui un criteriu determinant de prim ordin. Raportul situat în interiorul entității va fi supus reducției ca și oricare dintre raporturile de schimb (1.4.5.; a se vedea ex.nr.2,3 a, c, 1 a-b, 8 d).

1.4.3. Se vor separa temporar primul și ultimul raport - inclusiv cel obținut din reducția 1.4.0. -, care poartă semn opus față de cel învecinat, pentru a nu fi supuse în mod mecanic reducției asupra sunetelor de schimb, căci pot fi cadențe deplasate sau inițiale urmate de culminație (a se vedea ex. 6 b, 9 b).

1.4.4. Desemnarea mersurilor unidirecționale constă în reducerea la unul singur a raporturilor succesive purtînd același semn (+, - sau 0), cuprinzînd tronsoane formate din cel puțin două raporturi. Se efectuează în mai multe faze:

1.4.4.1.0. la limite sînt sunete accentuate (inclusiv reducția 1.4.1.); tronsonul va fi prevăzut cu ^;

1.4.4.1.1. dacă e cazul, se cuprinde și raportul învecinat ducînd la sunet neaccentuat, exceptînd:

- cel situat în vecinătatea lateralelor separate, dacă

---

4. Cantitatea intervalului a fost stabilită în funcție de trăsăturile modale cu care avem de a face; nu este exclus ca, în altă circumstanță, limita să fie mai mare sau mai mică.

rezultatul ar fi 0 (sunet de schimb: se aplică scăderea);

- saltul precedent, în caz că mărimea lui echivalează cel puțin cu suma a două intervale din secțiunea respectivă a materialului sonor (va fi cazul unui salt disjunctiv între două entități separabile); se separă cu ! ! pentru a fi păstrat în model (a se vedea ex.7 a, c).

1.4.4.2. La limite sînt sunete neaccentuate; la tronsonul format din sunete aflate la interval de secunde se ivește posibilitatea confundării cu o perifrază în jurul sunetului central; se poate face distincția numai în circumstanța entității; se consideră tronson unidirecțional numai dacă un alt tronson epuizează marea majoritate a raporturilor, rămînînd neacoperite cele laterale, separate, sau/și un salt interior singular, care corespunde criteriilor saltului disjunctiv (1.4.4.1.1.), și, ca atare, va fi păstrat în model (ex.7 d). Neîndeplinind aceste condiții, sunetele tronsonului tricordic pornind de la neaccentuat vor fi considerate sunete de schimb (ex.2 b, 5 e, 6 c). După aceste criterii va fi distinsă o perifrază de un tronson unidirecțional în cazul unui tronson tritonic, distincția fiind cu atît mai dificilă cu cît intervalele sînt mai mari.

1.4.4.3. Deoarece la acest nivel obținem deja rezultante reprezentînd tronsoane de întindere diferită, vom folosi două caractere de paranteză: ( ) pentru cele cuprinzînd neaccentuate între două accentuate și pentru cele cuprinzînd neaccentuate în jurul unui accentuat; [ ] pentru cele cuprinzînd neaccentuate în jurul și între cel puțin două accentuate<sup>5</sup>; aceste tronsoane din urmă au deja calitatea de entitate separabilă în anumite circumstanțe.

1.4.5.0. Raporturile neseperate în fazele precedente se vor situa într-o succesiune de semne opuse. Majoritatea vor fi sunete de schimb care perifrazează un mers unidirecțional (prin scădere se obține:  $\frac{+}{-} = 0$  sau + sau -).

1.4.5.1. Un lanț de sunete de schimb poate să fie o succesiune de salturi cu sens opus care perifrazează un mers unidi-

---

5. În formulare am avut în vedere și posibilitatea unei organizări neregulate sau divizionare; altfel, prima este tronsonul de trei sunete, a doua tronsonul cu mai mult de trei sunete.

recțional (ex.6 c), dar între ele poate să se afle și un salt care delimitează două subunități disjuncte. Pentru a evita un calcul mecanic, care ar înlătura din model un asemenea salt, reducția (scădere) se aplică pe două câte două raporturi disjuncte (deci pornind de la fiecare al doilea accentuat); dintre cele rămase neacoperite se adaugă la tronson neaccentuatele cu semn identic cu al tronsonului rezultat.

1.4.5.2. Dacă a mai rămas raport neacoperit, și acesta corespunde criteriilor saltului disjunctiv (cf.1.4.4.1.1.), se confruntă cu semnul tronsonului care îi urmează; dacă rezultatul este semn identic cu al saltului sau este 0, se păstrează în model (ex.7 b).

1.4.5.3. Dacă este semn opus, se supune reducției ca sunet de schimb (va fi cazul saltului care întrerupe un mers unidirecțional).

1.4.5.4. După principiul 1.4.5.1.- 1.4.5.3. se calculează raporturile neacoperite, ele fiind păstrate în model ori contopite în mers unidirecțional, exceptând rezultatul 0, care, după criteriul sunetului de schimb, va forma un nou tronson, reprezentând stagnare.

1.4.5.5. Aceleași rezultate în cazul sunetului inițial și cadencial vor diferenția cele care se încadrează în mers (ex. 4 d, 6 c) de cele care fac parte din inițiala de sprijin, respectiv cadență suspendată (ex.6 b, 9 b).

1.4.6. Toate rezultatele, inclusiv raporturile singulare care au fost păstrate, fiind separate cu semne, operația mai poate continua prin contopirea tronsoanelor și subunităților conjuncte. Pentru ca la confruntare să se distingă tronsoanele de diferită întindere, precum și felul reducției, se vor aplica și paranteze duble: [( )] sau [/ /], pentru tronsoanele contopite; raporturile singulare nu mai au nevoie de semnul separării, dar neapărat vor purta semnul accentului, dacă e cazul.

1.4.7. Dacă în model a intervenit reducția la nivelul inferior, se consemnează noua înălțime gravă la care se raportează toate semnele (ex.1 a, 2 a, 8 d).

1.5.0. Ierarhia înălțimilor se obține într-un triaj care confruntă frecvența cu ierarhia liniar-metrică; va servi în continuare ca auxiliar la distingerea nivelului de registru (1.8.0.).

1.5.1. Interdependența dintre organizarea impusă de către structura metrică a versului și raporturile liniare este un

fapt dovedit în literatura de specialitate și converge în linii mari cu rezultatul investigațiilor noastre efectuate în această privință asupra materialului studiat; diferențele privesc mai ales aspecte referitoare la relativa independență a elementelor, astfel că la aspectele de concordanță se mai adaugă și cele de compensare sau/și neconcordanță. Criteriile pe care le-am prevăzut aici pentru a discerne valorile sunetelor se bazează pe concluziile acestei investigații. Între criteriile metrice am prevăzut și posibilitatea prezenței unor sunete a căror poziție metrică are o valoare mai scăzută decât un neaccentuat obișnuit, căci rezultă din subdivizare ritmică. În materialul studiat, fenomenul are o frecvență scăzută; compararea unor rînduri amplificate cu forma simplă dezvăluie că posibilitățile unei astfel de interpretări a pozițiilor metrice sînt mult mai largi decât ar reieși din analiza melodiilor izolate (este cazul, de pildă, și la ex.4, unde formula ritmică a rîndurilor amplificate are aceeași durată globală ca și a rîndurilor simple). Prevederea acestui fenomen este indispensabilă mai ales pentru o viitoare extindere a cercetării, căci este știut că, în unele categorii, diviziunea ritmică are destul de mare frecvență (cîntecele de stil nou, cîntecele vocale de dans, cîntecele de copii).

1.5.2. Dintre valorile de durată, luăm în considerare numai prelungirea sunetului cadencial în poziție metrică neaccentuată, în caz că cel precedent este scurt, lipsa accentului pozițional fiind aici compensată cu unul de durată (va fi socotit cu același coeficient ca și cel accentuat).

1.5.3. În afară de cele amintite, nu luăm în considerare valori de durată, căci nu atît variabilitatea, ci mai mult stereotipia formulelor ritmice ar denatura valorile metrico-liniare care ne interesează aici. Comparația ar fi îngreunată și din cauză că aceeași melodie ia uneori înfățișări ritmice diferite (precizăm că ne referim din nou mai ales la stereotipii). Înălțurarea trăsăturilor ritmice din motive metodice nu înseamnă că, la alt nivel decât cel prevăzut aici, ele ar fi lipsite de interes.

1.5.4.0. Calcularea valorii metrico-liniare (V) pentru fiecare sunet în parte se face după următoarea formulă:

$$V = \frac{n_1 \cdot c_1 + n_2 \cdot c_2 + \dots + n_9 \cdot c_9}{C}$$

unde  $n$  = numărul aparițiilor într-una dintre poziții

$c$  = coeficientul valoric rezultat din confruntarea poziției liniare cu poziția metrică

$C$  = suma coeficienților tuturor înălțimilor calculate.

1.5.4.1.0. Stabilirea coeficienților se face după următoarele criterii:

1.5.4.1.1. în pozițiile liniare:

- 1 = sunet ornamental
- 2 = sunet de schimb, de pasaj, sunet anticipant, repetare, sunet reductibil la limite ambitului (1.4.0.2.)
- 3 = sunet anticipat, culminație relativă (cf. 1.6.2.2.)
- 4 = sunet inițial, culminație absolută (cf. 1.6.2.1)
- 5 = sunet cadențial

1.5.4.1.2. în pozițiile metrice:

- 1 = sunet neaccentuat subdivizionar
- 2 = sunet neaccentuat
- 3 = sunet cu accent relativ
- 4 = sunet cu accent absolut
- 5 = rubrică rezervată pentru cadența finală a întregii melodii.

1.5.4.2. Confruntarea are loc pe grata de mai jos: coeficientul minim obținut la unul dintre criterii crește proporțional în confruntarea cu celălalt criteriu. Amândouă având contribuție egală în determinarea valorii, ele se egalează în confruntare. Valoarea maximă va fi atinsă numai de către cadența finală.

	poziții liniare				
poziții metrice	1	2	3	4	5
	2	3	4	5	6
	3	4	5	6	7
	4	5	6	7	8
	5	6	7	8	9

1.5.5.0. Valorile obținute reflectă proporția valorică a înălțimilor față de celelalte și față de întreg (care este tot-

deasupra = 1), indiferent de întinderea entității asupra căreia s-a aplicat calculul. Acest fapt este foarte important pentru orice comparație care se va baza pe ierarhia valorică a înălțimilor. Eficacitatea calculului este mai mare atunci când se aplică asupra unui text integral, dar poate fi efectuat și asupra entităților mai mici. Se poate calcula mai departe și aportul fiecăreia dintre subunități la valorile întregului.<sup>6</sup>

1.5.5.1. Transformate și redate în grafie muzicală, socotind 0,025 pentru o valoare minimă, care ar fi șaisprezecimea, totalul valorilor în schema materialului sonor va fi  $\frac{1}{4}$  (patruzeci șaisprezecimi). Ca exemplu, dăm ierarhia valorică a suneților din rîndurile exemplului nr.4 a-d:



și care ilustrează cele arătate mai sus în următoarele privințe: în a) se reflectă insistența pe înălțimea finalei față de celelalte, în care insistența este pe sunetul acut, repartiție în concordanță cu echilibrul profilului melodic; c) și d) reflectă faptul că față de b), diferențele valorice nu sînt esențiale, cu toate că întinderea este diferită (8, respectiv 12 sunete); d) reflectă transformarea petrecută în caracterul modal.

#### 1.6.0. Poziția și înălțimea punctelor marcate.

1.6.1.0. Profilul melodic se conturează din sensul de desfășurare liniară dirijată de poziția unor puncte marcate: culminanție pozitivă sau negativă, punct de destindere sau de lansare. Punctele marcate ies în evidență prin situarea lor la limitele unui mers unidirecțional; aceasta este - după cum rezultă și din criteriile reducției la modelarea mișcărilor - o succesiune de cel puțin două raporturi cu același semn, dintre care nici

6. Pe aceeași grafie pot fi prevăzute și raporturile de durată în următoarea ierarhie: valoare subdivizionară, valoare de bază, valoare ușor prelungită (dublă sau maximum triplă), valoare multiplă. Coeficientul obținut din pozițiile metrice-liniare va fi echivalent cu o valoare de bază și va crește, respectiv descrește, proporțional (+ 1-2 sau -1), cu condiția de a avea minimul coeficient de 1.

unul nu este reductibil sau separabil, după cum poate fi și o rezultată unidirecțională obținută din reducție.

1.6.1.1. Culminația - pozitivă sau negativă - este punctul marcat care are calitatea de a deschide sau/și a încheia un mers unidirecțional descendent sau ascendent, exercitând astfel o dominație asupra unei sfere de profil.

1.6.1.2. Rezultă deci că entitățile care în modelare au primit semnul 0 nu au puncte marcate, după cum nici acelea în care - cu toate că modelul nu este redus la 0 (este cazul recitative-lor sinuoase) - nu s-a diferențiat în mers unidirecțional din cauza frecvențelor schimbări de direcție sau/și din cauza ambitusului foarte redus.

1.6.1.3. Din combinațiile posibile dintre punctele marcate opuse rezultă: sens descendent (culminație pozitivă  $\longrightarrow$  destindere), sens ascendent (punct de lansare sau culminație negativă  $\longrightarrow$  culminație pozitivă), sens uniliniar (lipsa  $\emptyset$ ).

1.6.1.4. Pentru desfășurarea profilului sînt determinante maximum trei poziții: cea inițială, cea mediană și cea cadențială. Determinarea poziției punctelor marcate în model nu înseamnă nicidecum precizarea unui loc fix. Poziția rămîne în esență identică într-o limită de posibilă deplasare, fiind în funcție de repartiția proporțională a numărului de sunete într-o organizare metrică dată. Proporționarea echilibrată este cu atît mai problematică cu cît numărul de sunete este mai mare și cu cît organizarea metrică este mai complexă. În organizarea tripodică și tetrapodică cu care lucrăm, limitele se oferă de la sine:  $\pm 1$  posibilitate de deplasare în tripodie, maximum  $\pm 2$  deplasare în tetrapodie față de oricare dintre poziții.

1.6.1.5.0. Luînd în considerare și poziția punctului marcat care dirijează sensul desfășurării profilului, din combinații obținem:

- unidirecționale (descendent, ascendent, uniliniar -  $\emptyset$  puncte marcate)

- combinate (cu unul sau mai multe puncte marcate determinante, dintre care cel puțin unul este în poziție medie); dintre posibilitățile mai pregnante amintim: culminație pozitivă în poziție medie (boltit, uniliniar combinat cu descendent); culminație negativă în poziție medie (uniliniar combinat cu ascen-

dent) g.a.m.d.

1.6.2.0. Culminația exercită dominație asupra profilului în funcție de poziție, de înălțime și de raporturi de interdependență cu celelalte puncte marcate, având mai multe ipostaze ce reprezintă și gradele ei de evidențiere:

1.6.2.1. cu sferă de dominație asupra întregii entități (descendent, ascendent, boltit, concav);

- este absolută, situându-se la limita maximă a ambitusului;

- este relativă față de o înălțime reductibilă din ambitus;

1.6.2.2. cu sferă de dominație asupra unei entități subordonate (cel puțin motiv sau tronson) este totdeauna relativă, căci în ipostazele posibile nu se evidențiază în mod pregnant:

- este situată la limita maximă sau minimă a ambitusului, dar se evidențiază numai față de mersul uneia dintre laturi (este cazul combinării cu mers uniliniar, ex.4 c - d); sau o combinare cu o entitate subordonată, care are un punct culminant cu sens opus (ex.5 a) și care este delimitată la una dintre laturi de punctul culminant, iar la cealaltă latură de o înălțime identică sau una foarte apropiată;

- apare de mai multe ori în aceeași calitate în poziții diferite (este cazul motivelor repetate);

- este relativă și ca sferă de dominație, și ca înălțime, față de un punct culminant în ipostaza cu sferă de dominație asupra întregii entități (ex.6 a, 9 e).

Nu se consideră puncte culminante cadențele suspendate după un mers descendent, după cum nu se consideră punct de lansare sau punct de pornire inițialele urmate de salt, nici dacă întrec măsura maximă a mersului unidirecțional, poziția punctului marcat fiind pe sunetul învecinat (ex.9 b); la fel, nici sunetele atinse prin salt, situate în afara ambitusului propriu-zis, nu sînt considerate în nici un fel drept puncte marcate. Aceste sunete nu influențează în esență desigurarea profilului; din aceste considerente au și fost separate deja în primele faze ale redușției (1.4.2.).

1.6.2.4. Pentru o distincție mai marcată a modelelor de profil va avea importanță înălțimea punctelor laterale la profi-

lul boltit și la cel concav, în caz că au cel puțin un ambitus de cvintă. Pentru a fi luată în considerare, diferența dintre ele trebuie să fie o măsură aproximativ egală cu jumătatea ambitusului, cu o oscilație de maximum  $\pm 2$ . Ipostazele posibile, conform semnelor folosite în modelul mișcărilor între înălțimea celor două laturi vor fi: pentru semiboltit + mai mic decât - sau + mai mare decât -, pentru semiconcav - aceleași, cu semnele inversate (ex.9 c).

#### 1.7.0. Modelul profilului.

1.7.1.0. Din relațiile formulate la modelarea mișcărilor se înlătură cele nedeterminante (lateralele separate), păstrând pentru modelul de profil numai ceea ce este esențial. Modelul are calitatea de a identifica și a concentra sub același numitor un larg cerc de variante.

1.7.1.1. Modelele de profil vor fi redată cu semne alfabetice, inițialele cuvintelor desemnând categoriile de profil (descedent, ascendent, boltit, concav), iar modelele uniliniare vor fi desemnate la modul comun cu recitativ. Profilul semiboltit și semiconcav vor purta semnul corespunzător (cf.1.6.2.4.). Profilurile combinate, având culminații relative, vor fi redată cu două litere. Deplasarea cadenței se va semnala prin k, indicând și direcția deplasării. Salturile păstrate în model vor fi redată cu  $\downarrow \uparrow$ . Am mai prevăzut semnul R pentru profilurile la care unul dintre nivele păstrează caracterul unilinear, dar aceasta este întrerupt frecvent de salturi, P pentru perifrază cu profil neconturat.

1.7.1.2. Pentru distingerea diferențelor esențiale de ambitus se vor folosi litere mici (ambitus de terță-cvartă) și mari (ambitus de cvintă-sextă); cele cu ambitus mai mare vor fi prevăzute cu o linie ( $\bar{D}$ ).

1.7.2. Modelul de profil are un grad înalt de generalitate, permițând confruntarea - deci și identificarea - în cadrul sau în afara contextului și la oricare înălțime. Va fi criteriul comparației pe dimensiunea orizontală.

#### 1.8.0. Modelul registrului.

Concretizarea înălțimii modelului de profil pe scara genera-

lă se bazează pe confruntarea nivelului inferior consemnat la modelul mișcărilor cu modelul obținut la ierarhizarea înălțimilor și, în anumite cazuri, cu modelul profilului.

1.8.1. La desemnarea registrului nu se iau în considerare sunetele care au fost separate sau reduse din ambitus la modelare.

1.8.2. La un model de mișcare care nu are puncte determinante, confruntarea cu modelul ierarhiei sunetelor va arăta care este nivelul inferior real. La fel se procedează în cazul acelor modele de profil care au salturi laterale separate și sunetul în cauză este mai grav decât nivelul inferior real al ambitusului (va fi cazul profilurilor combinate din câmpul A - 2.1.0.1, 2.1.0.2. - și a cadențelor alunecate prin salt). Vor fi indicate amândouă nivelele de registru, pentru a se putea efectua comparația în amândouă direcțiile (ex.9, 10).

#### 2.0.0. Relațiile entităților pe cele trei dimensiuni

2.1.0. Relațiile pe dimensiunea orizontală și verticală.

2.1.0.0. Mersul descendent și cel ascendent se situează la două poluri opuse privind caracterul de profil; c îndepărtare treptată prin modele combinate derivă în a doua pereche opozițională: profilul boltit și concav. Aceste patru profiluri vor fi folosite cu titlu generic pentru toate celelelalte intermediare.

2.1.0.1. Concentrându-se în jurul acestor modele de bază, se disting două câmpuri ale profilurilor opuse (a se vedea graful conținând cele mai pregnante modele de profil). În cadrul câmpului, toate modelele se înrudesc prin mersul tronsonului concludent: poziția de înălțime la care se află punctul de destindere față de punctul culminant pozitiv (în câmpul lui D și B) respectiv, încheierea identificându-se cu punctul culminant pozitiv, poziția sa față de punctul de lansare (în câmpul lui A și C).

2.1.0.2. Între cele două câmpuri există un spațiu intermediar în care se situează modelele cu ambitus mic, care, între ele, sînt în aceleași relații ca și modelele cu ambitus mare, dar în raport cu acestea din urmă, opoziția lor se manifestă

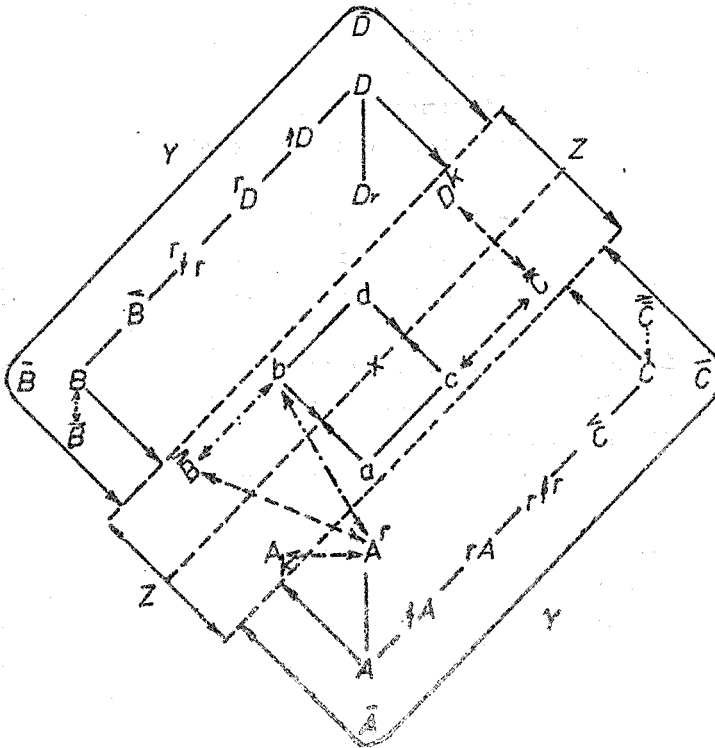
numai în anumite circumstanțe; profilul  $\underline{r}$  este neutru în orice relație.

2.1.0.3. În câmpul intermediar se mai situează:

- modelele cu cadență deplasată în sens opus mersului concludent, în context ele realizând același raport contrastant ca și opozițiile liniare, dar în compararea relațiilor de profil ele vor avea loc alături de modelul al cărui semn distinctiv îl poartă, căci numai așa va reieși identitatea (ex.8);

- modelele  $\bar{B}$  și  $\bar{C}$ , fiind intermediare în privința opoziției, pentru că pot avea suprafață de contact atât în câmpul opus, cât și în câmpul intermediar (a se vedea  $\leftarrow - \rightarrow$  din graf) în relație de registru neopus (2.1.2.), la o indicație dihotomică a registrului (a se vedea  $\leftarrow \cdot \rightarrow$  din graf; ex.9). Într-un ambitus mai mare, aceste suprafețe se pierd (a se vedea  $\leftarrow \dots \rightarrow$  din graf).

2.1.0.3. În baza criteriilor de înrudire enumerate, au fost întocmite toate paralelele exemplelor din anexă (ex.1-10).



2.1.1. În baza celor arătate, relațiile între profiluri vor fi următoarele: X = identice, Y = neopuse (toate profilurile situate în același câmp în jurul profilului cu titlu generic,  $\underline{r}$  față de toate profilurile; cele din câmpul intermediar - față de corespondentul cu ambitus mai mare; cele cu indicație dihotomică de registru - față de amîndouă corespondentele); Z = opuse (toate profilurile situate în același câmp - față de toate din câmpul opus, cu excepția  $\underline{r}$  și cele cu indicație dihotomică de registru).

2.1.2.0. Pe scara generală sînt delimitate proporțional categoriile de registru pe care le luăm în considerare la determinarea relațiilor pe dimensiunea verticală. Ele sînt prevăzute numai pentru încadrare în baza modelului de registru, indicînd nivelul inferior, deci nu determină și ambitusul parcurs (1.3.1).

2.1.2.1. Ca și la dimensiunea orizontală, și aici vom avea în vedere trei relații: x = identic; y = neopus (indicele cîfric se încadrează în aceeași categorie de registru; cele prevăzute cu indicație dihotomică vor fi neopuse față de amîndouă registrele indicate - a se vedea ex.9, 10); z = opus (indicele cîfric este în altă categorie de registru):

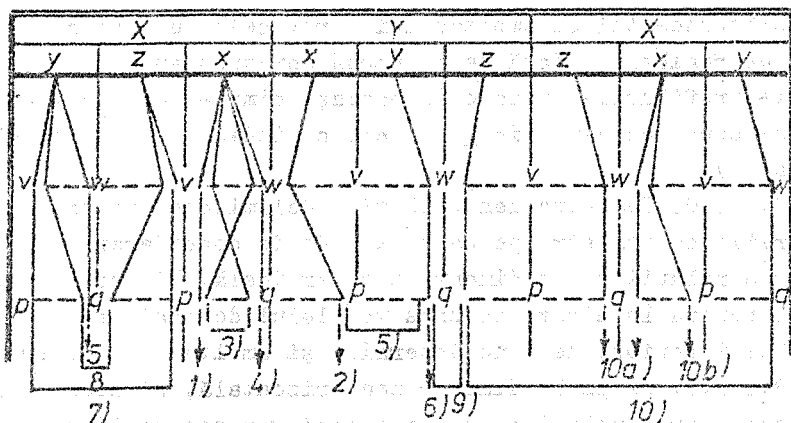
2.1.3. Între cele cîte trei relații pe dimensiunea orizontală și verticală sînt posibile nouă relații ale căror rezultante dau o repartitie a posibilităților de identificare dintre entități și gradele de îndepărtare (a se vedea graful la 2.2.1.).

2.2.0. Relațiile pe dimensiunea adîncime.

Fazele parcurse în demersul de modelare, de la mișcările succesive pînă la modelul profilului, vor fi parcurse invers atunci cînd pe dimensiunea adîncime se va efectua compararea, pornind de la un model și apropiindu-ne treptat, pînă la forma concretă.

2.2.1.0. Pe dimensiunea adîncime am prevăzut cîte două ipostaze (fără modificare esențială, cu modificare neesențială), atît pentru urmărirea raporturilor succesive (v/ sau w/), cît și pentru cele de înălțime (p/ sau q/). Relațiile muzical posibile (deci care nu epuizează pe cele teoretic-possibile, căci anumite relații pe orizontală și verticală au implicații care nu permit sau permit numai anumite relații pe adîncime) sînt repre-

zentate pe graful de mai jos.



2.2.1.1. Rezultantele distinse pe graf sînt: 1) identitate; 2) combinații celulsre; 3), 4), 5) variații de gradul 1, 2, 3; 6) suprafață de contact ce rezultă din indicația de registru; 7) transpoziție; 8) secvență; 9) transpoziție și secvență parțială; 10) suprafețe de contact în paralelism direct și opus.

2.2.2.0. La primul nivel de adîncime, comparația nu depășește distincțiile ce reies din modelul mișcărilor. În fiecare dintre ipostaze se poate întocmi o ierarhizare nuanțată, avînd în vedere trăsăturile distinctive redată în model prin diferite caractere de paranteză, accente, poziții separate, măsura cantitativă a mersului; nuanțarea aduce precizări intermediare între comparația la nivelul modelului și comparația la nivelul concret al mișcărilor succesive. Toate gradele ierarhice mai îndepărtate de model presupun și eventuala prezență a criteriilor precedente.

2.2.2.1. În ipostaza  $v/$ :

- $v_1/$  identitatea tuturor semnalmentelor (semnul direcției, accentele, rezultanta provine din aceeași modalitate de reducere);
- $v_2/$  diferă modalitatea reducerii (de exemplu, în loc de raporturi unidirecționale, întîlnim reducere din substa de schimb).

În ipostaza  $v'/$ :

- $w_1/$  diferă poziția accentelor;

$w_2$ / în afară de semnalmentele comune, mai sînt mișcări separate la cele două limite;

$w_3$ / față de un mers unidirecțional consecvent (redat într-o singură cifră) mersul unidirecțional este suma a două sau mai multe tronsoane cu același semn, între ele fiind o stagnare - (0) - sau intrerupere-disjuncție.

2.2.2.2. În ipostaza p/:

$p_1$ / măsura tuturor mersurilor este identică;

$p_2$ / măsura este mărită cu înălțimi din afara ambitusului real (1.4.2.).

În ipostaza q/:

$q_1$ / sînt diferențe cantitative la mersurile cu același semn, fără să afecteze totalul (= ambitusul real);

$q_2$ / diferențele afectează totalul.

În legătură cu acest din urmă criteriu, atragem atenția asupra exemplului 7 a-c, în care diferența rezultă dintr-o transformare a trăsăturilor modale în cadrul tipului; la bază fiind un substrat tetratonic, la o categorie de subtipuri picnonul s-a stabilit pe terța finalei, la altă categorie de subtipuri-pe cvartă (majoritatea acestora din urmă au terță majoră).

2.2.3.0. La al doilea nivel, pe dimensiunea adîncime, confruntarea are loc între raporturile concrete (mișcările succesive 1.2.0. și materialul sonor 1.3.3.). Ierarhia schimbărilor are la bază modalitățile de variație (în linii mari se identifică cu criteriile pe care le-am urmărit în operațiile de reducere).

2.2.3.1. În ipostaza v/:

$v_1$ / identitate;

$v_2$ / variații intervalice care nu afectează semnul, ci numai cantitatea mișcării (în majoritate va fi cazul de alterare a unor trepte);

$v_3$ / saltul a fost intermediat cu sunete de pasaj.

În ipostaza w/:

$w_1$ / deplasarea în altă celulă a mișcării caracteristice rezultă din repetare T-T anticipantă sau neanticipantă;

$w_2$ / înlocuirea mișcării cu repetare sau invers (sunete de schimb);

$w_3$ / perifrazări în jurul unui sunet sau în jurul mersului caracteristic.

2.2.3.2. Schimbările în raporturile de înălțime se vor ierarhiza în baza materialului sonor; diferențele ambitusului real au fost consemnate la primul nivel.

In ipostaza p/:

p<sub>1</sub>/ identic;

p<sub>2</sub>/ schimbări produse de alterații.

In ipostaza q/:

q<sub>1</sub>/ numărul sunetelor este sporit cu înălțimi din afara ambitusului real (cele de schimb reduse cf.1.4.1.);

q<sub>2</sub>/ numărul sunetelor este sporit în interiorul ambitusului.

2.2.4.0. Practic, alegînd ca termen de comparație una dintre entități, din confruntarea pe dimensiunile orizontală și verticală se obține o primă fază de grupare. În relația Xx se alătură automat variante apropiate. În restul grupelor, alegînd din nou ca termen de referință una dintre entitățile cuprinse, se obțin subgrupări în relații de X, Y (relația Z de la acest nivel se autoexclue), dintre care din nou relația Xx va cuprinde variantele apropiate în cadrul subgrupeii respective. Procesul poate fi continuat pînă la epuizare, cînd rezultanta față de ultimul termen de referință este relația X x v<sub>1</sub> p<sub>1</sub>, adică identitate.

2.2.4.1. În alegerea termenului de referință, deși acesta poate fi ales arbitrar fără a se schimba relațiile, practic el nu va fi un model de profil cu titlu generic sau, în lipsa acestuia, cel mai apropiat din cîmpul respectiv (cf.2.1.0.0., 2.1.0.1.).

2.2.5. Ierarhizarea variantelor este dificilă nu numai din cauză că în una și aceeași entitate apar - de obicei - concomitent mai multe modalități de variație, ci și din cauză că ele nu se înscriu într-o ierarhie liniară, ci se grupează în jurul mai multor raze de îndepărtare. O cît mai mare precizie în formularea și ierarhizarea criteriilor - pe care am încercat să o efectuăm în nuanțările de mai sus - conturează în linii mari aceste raze. În centru se va situa varianta care reprezintă la cel mai înalt grad modelul; practic, gradul la care varianta reprezintă modelul este invers proporțional cu numărul și gradul de complexitate al operațiilor de reducere aplicate la modelare. Deoarece în grafie liniară redarea ierarhiei este impo-

posibilă, se vor constitui direcții consemnate cu relațiile înșirate, raportarea făcându-se la varianta centrală sau chiar la modelul cu titlu generic.

2.2.6. În încheiere, menționăm că relațiile ale căror rezultante sînt suprafețe de contact  $(Yz, Zx, y, z)$  sau transpoziții și secvențe  $(Xy, z, Yy, z)$  nu intră în preocupările acestei lucrări. Fiind în legătură cu aspectele economiei limbajului, cu procedeele compoziționale și cu funcțiile structurale ale entităților, ele vor fi dezbătute în altă lucrare.

7 a)  [-5]<sup>^</sup>+5(+4)-2 d↑a5

b)  [-5]<sup>^</sup>+5|+4|-2 d↑a5

c)  [-3]<sup>^</sup>+3(+4)-2 d↑a7

d)  (-3)<sup>^</sup>+7(-4) d↑d5

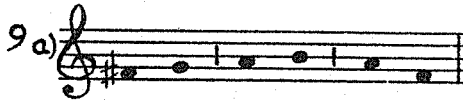
8 a)  [-5]<sup>^</sup> d5

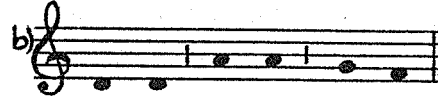
b)  [-5]<sup>^</sup>(0) dr5

c)  [-5]<sup>^</sup>(7) d<sup>K</sup>5

d)  [-5]<sup>^</sup>(7) d<sup>K</sup>5

e)  [-5]<sup>^</sup>[+5]<sup>^</sup> C5

9 a)   $[^{\wedge}5] (-5) \quad b9$

b)   $+7) [^{\wedge}4] \quad \uparrow d 8$

c)   $[^{\wedge}9] (-5) \quad \bar{B} 5_9$

d)   $(^{\wedge}7) [^{\wedge}2] -2 \quad A^{\vee} 12_5$

e)   $+4)(-4)[^{\wedge}7] \quad \uparrow d A 5$

10 a)   $|0|(^{\wedge}4)(^{\wedge}5) \quad r_d 10_5$

b)   $(0) [^{\wedge}4] \quad r_d 10$

c)   $[^{\wedge}7] \quad D 10$

d)   $[1^{\wedge}7] (^{\wedge}5) \quad \bar{D} 10_5$

e)   $[^{\wedge}12] \quad \bar{D} 5$

La typologie mélodique folklorique dans la lumière de la variabilité et de la stabilité. Le modelage du profil dans la ligne mélodique

Ileana Szenik

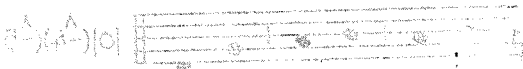
Résumé

Sous le titre générique, l'auteur retrace dans ce premier chapitre, trois dimensions où la comparaison des entités peut avoir lieu: sur l'horizontale, entre les rapports successifs linéaires, sur la verticale, entre les rapport de hauteur, dans la profondeur, entre les formes flexionnaires des méthodes ind-identifiées.

Les modèles sont obtenus par réduction, éliminant graduellement les traits non essentiels. Ils se concentre dans le champ de quatre profils à titre générique, deux par deux ayant un caractère opposé: D (descendant) - A (ascendant), B (voûté) - C (concave). On relève les degrés de parenté entre les profils nonopposés et on retrace les critères de hiérarchisation des variantes.

Die melodische Typologie der Folklore - ihre Variabilität und Stabilität. Profilgestaltung der melodischen Zeile

Ileana Szenik



Zusammenfassung

Unter obenangeführtem allgemeinen Titel behandelt die Verfasserin in diesem ersten Kapitel drei Dimensionen, mit deren Hilfe ein Vergleich der Einheiten stattfinden kann: horizontal, zwischen den sukzessiv-linearen Beziehungen, vertikal, zwischen den Höhenverhältnissen, in die Tiefe, zwischen den Flexionsformen der identifizierten Modelle.

Die Modelle werden durch Reduktion erzielt indem die un wesentlichen Elemente der Reihe nach ausgeschlossen werden. Die Modelle konzentrieren sich im Rahmen von vier Profilen mit artbezogenen Titeln, wobei jeweils zwei einen gegensätzlichen Charakter aufweisen: D (deszendend) - A (aszendent), B (bogenförmig) - C (konkav). Es werden die Grade der Verwandtschaft zwischen den nichtgegenständlichen Profilen aufgezeigt und die Kriterien erörtert nach denen die Varianten ihrer Hierarchie nach geordnet sind.

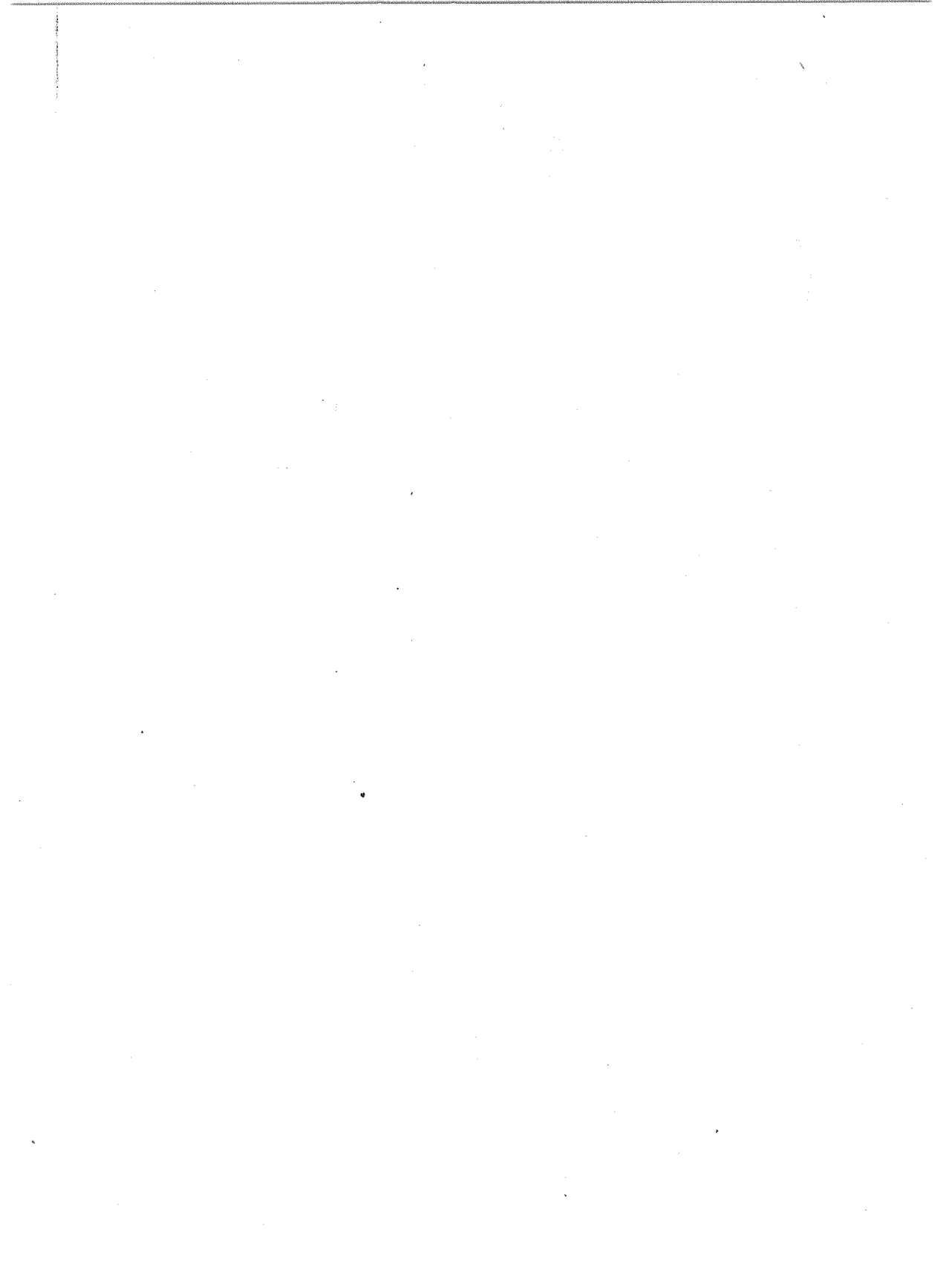
The folkloric melodic typology in the light of variability and stability. The shaping of the profile in the melodic line

Ileana Szenik

Summary

Under this generic title, in the first chapter the author traces three dimensions in which the comparison of the entities can be made: on the horizontal, between the successive-linear relations, on the vertical, between the relations of height, in the depth, between the flexionary forms of the identified patterns.

The patterns are obtained by means of reduction, gradually removing the non essential features. They are condensed in the area of four profiles with generic title: two by two having an opposed character: D (descending), A (ascending), B (arched), C (concave). The paper shows the degree of relationship between the unopposed profiles and establishes the criteria for a hierarchy of the variants.



ELEMENTE GENERALE DE LINGVISTICĂ MUZICALĂ ÎN FOLCLORUL BIHOREAN.  
CÎNTECUL PROPRIU-ZIS

Gheorghe Petrescu

O cercetare a muzicii populare, a sistemului său lingvistic, înseamnă surprinderea acelor articulații ale graiului muzical care, prin modalitate specifică de formalizare, s-au constituit în vocabule distincte, și a căror cunoaștere și recunoaștere de către obște devine însăși rațiunea creării și existenței lui.

Descrierea și apoi definirea particularităților unui sistem general de natura celui lingvistic în folclorul muzical românesc sînt legate în primul rînd de materialele ce le avem la îndemînă. Lipsa de materiale publicate, accesul dificil la arhive, precum și incertitudinea ce ne însoțește cu privire la culegerea și cercetarea sistematică a terenului îngreunează și influențează rezultatele cercetării pe care o întreprindem. Am apelat, pentru început, la colecția lui B. B a r t ó k, Rumanian Folk Music<sup>1</sup>, cea mai mare colecție de folclor muzical românesc publicată pînă la ora actuală. Ea este reprezentativă și pentru folclorul muzical bihorean.

Cîteva observații cu privire la descrierea și apoi definirea elementelor generale de lingvistică muzicală din folclorul bihorean le găsim necesare. Vom alcătui un inventar sistematic asupra producțiilor cuprinse în amintita colecție, limitîndu-le astfel locul într-un inventar total, elaborat. Metoda de lucru va fi o permanentă dihotomie între un spațiu lingvistic real și unul posibil, dar deocamdată elaborat.<sup>2</sup> În acest sens, lucrarea de față este o continuare a investigațiilor noastre de acest fel făcute pe un teritoriu mai restrîns al cîtorva sate

1. B e l a B a r t ó k, Romanian Folk Music, Volume II: Vocal Melodies. Edited by Benjamin Sachsik, with a Foreword by Victor Bator, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967.

2. G h. P e t r e s c u, Elemente preliminare la a sistematică a muzicii populare românești. Operația de inventariere cu ajuto-

de pe valea Crișului Negru.<sup>3</sup> De data aceasta, cercetarea o vom face asupra întregului Bihor, în măsura în care materialele ce ne stau la îndemână acoperă acest teritoriu.

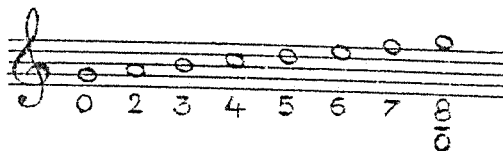
Pentru reprezentarea spațiului acustic real la care apelează melodii populare ne vom folosi de câteva corespondențe în modul de notare a acestora. O echivalență cifrică a intervalelor va fi raportată apoi la o singură bază, 0, în felul:

Denumirea intervalului	Nr. trepte	Nr. semi-tonuri	Deosebirea calitativă a interval.	Nr. trepte și calitatea intervalului
secundă mică	2	1	1,2 $\flat$	1,2 $\flat$
secundă mare	2	2	2	2
secundă mărită	2	3	3 $^+$	2 $^+$
terță micșorată	3	2	3 $^-$	3 $^-$
terță mică	3	3	3	3 $\flat$
terță mare	3	4	3	3
cvartă micșorată	4	4	4 $^-$	4 $^-$
cvartă perfectă	4	5	5	4
cvartă mărită	4	6	6 $^+$	4 $^+$
cvintă micșorată	5	6	6 $^-$	5 $^-$
cvintă perfectă	5	7	7	5
cvintă mărită	5	8	8 $^+$	5 $^+$
sextă mică	6	8	8	6 $\flat$
sextă mare	6	9	9	6
sextă mărită	6	10	10 $^+$	6 $^+$
septimă micșorată	7	9	9 $^-$	7 $^-$
septimă mică	7	10	10	7 $\flat$
septimă mare	7	11	11	7
octavă perfectă	8	12	12	8

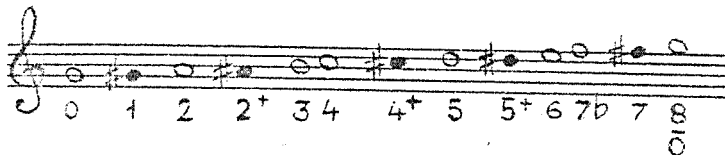
rul „expresiilor matematice semnificative”. Comunicare ținută la sesiunea științifică a Filialei Cluj a Academiei R.S.R., mai 1971.

3. G h. P e t r e s c u, Folclor cîntat în satele de pe Valea Crișului Negru. Vocabula muzicală 75 - 04. Comunicare ținută la „Zilele folclorului bihorean”, ediția a IV-a, Oradea, noiembrie 1971.

Iată, spre exemplu, cum ar arăta reprezentată o scară-serie diatonică cu baza sol = 0:



și una cromatică, pe aceeași bază:



La nevoie, cele două scări-serii pot fi convertite în alte corespondențe cifrice, echivalente semantic cu acestea în cazul: octava = 12 individualități (semitonuri):

0	2	3	4	5	6	7 <sup>b</sup>	8	→					
iar 0	1	2	2 <sup>+</sup>	3	4	4 <sup>+</sup>	5	5 <sup>+</sup>	6	7 <sup>b</sup>	8	→	
→	0	2	4	5	7	9	10	12					
→	0	1	2	3 <sup>+</sup>	4	5	6 <sup>+</sup>	7	8 <sup>+</sup>	9	10	11	12

Primă reprezentare cifrică semnifică intervalul calitativ raportat la 0. 0 astfel de serie o numim „calitativă”. În reprezentarea cifrică pe care o primește, este suficientă pentru a opera cu ea în spațiul diatonic.

Cea de a doua reprezentare semnifică și cantitatea intervalului (numărul de semitonuri). Progresiv, până la acoperirea întregii serii cromatică, se ajunge și la acoperirea calității intervalelor. O vom numi, spre deosebire de prima, serie „cantitativă”, până în momentul în care „cantitatea” se confundă în „calitate” (seria este total cromatică). Aceste feluri de serii își găsesc utilitatea în momentul în care cromaticul acoperă parțial diatonicul. În inventarierea materialului de față, dată fiind marea parte ce o reprezintă diatonicul, vom apela doar la seriile calitative.<sup>4</sup>

4. G h. P e t r e s c u, Muzica în perspectiva cercetării lingvistice, în: Lucrări de muzicologie, vol. 8-9, Cluj-Napoca, 1979, p. 77.

O altă observație ce se impune este cea legată de deosebirăa aceluiași sunete din octave diferite celei notate inițial: cifrele însoțite de o linie deasupra sau dedesubt indică octava superioară sau inferioară față de 0. Cifrele 8 sau 12, echivalente semantic, dar definind serii diferite sub aspect calitativ și cantitativ, încheind o serie, vor fi substituite cu cifra  $\bar{0}$  sau  $\underline{0}$ , acestea devenind, din nou, capete de serie, conform girului de octave sau operației de permutație cu repetiție.

În dreptunghi (  ) notăm sunetele purtătoare de silabe. În fața acestuia, cu cifre mici, se înseamnă „prefixele melodice”. Ele nu au greutatea modificării enunțului din dreptunghi, ci doar îl „proiectează” spațial. Cifrele notate mai sus în seria din dreptunghi, cu dimensiuni mai mici, semnifică sunetele melismatice care apar în pasajele melodice realizate între două sunete purtătoare de silabe. Cifrele mici cuprinse în paranteză semnifică sunete nepurtătoare de silabe, cu apariție rară în textul muzical. O cifră însoțită de litera k arată că sunetul respectiv apare în acest fel notat numai la cadență.

Așa cum arătam la începutul lucrării, modalitatea de operare asupra materialului prezent în colecția amintită va urmări reprezentarea spațiului acustic real și al locului pe care-l ocupă acesta într-un spațiu acustic total. Acesta din urmă a fost elaborat conform spațiului acustic real, dar epuizându-i-se toate posibilitățile de combinare a elementelor ce-l compun.

Tabelul inventarului teoretic de serii posibile în sistemul în care operăm este de tipul: 11 22222

1.	7 <sup>b</sup>	0	2 <sup>b</sup>	3 <sup>b</sup>	4 <sup>-</sup>	5 <sup>-</sup>	6 <sup>b</sup>	7 <sup>b</sup>	0
2.		0	2 <sup>b</sup>	3 <sup>b</sup>	4 <sup>-</sup>	5 <sup>-</sup>	6 <sup>b</sup>	7 <sup>b</sup>	0
3.		0	2 <sup>b</sup>	3 <sup>b</sup>	4	5 <sup>-</sup>	6 <sup>b</sup>	7 <sup>b</sup>	0
4.		0	2 <sup>b</sup>	3 <sup>b</sup>	4	5	6 <sup>b</sup>	7 <sup>b</sup>	0
5.		0	2 <sup>b</sup>	3 <sup>b</sup>	4	5	6	7 <sup>b</sup>	0
6.		0	2 <sup>b</sup>	3 <sup>b</sup>	4	5	6	7	0
7.		0	2	3 <sup>b</sup>	4 <sup>-</sup>	5 <sup>-</sup>	6 <sup>b</sup>	7 <sup>b</sup>	0
8.		0	2	3 <sup>b</sup>	4	5	6 <sup>b</sup>	7 <sup>b</sup>	0
9.		0	2	3 <sup>b</sup>	4	5	6 <sup>b</sup>	7 <sup>b</sup>	0
10.		0	2	3 <sup>b</sup>	4	5	6	7 <sup>b</sup>	0
11.		0	2	3 <sup>b</sup>	4	5	6	7	0
12.		0	2	3	4	5 <sup>-</sup>	6 <sup>b</sup>	7 <sup>b</sup>	0
13.		0	2	3	4	5	6 <sup>b</sup>	7 <sup>b</sup>	0
14.		0	2	3	4	5	6	7 <sup>b</sup>	0
15.		0	2	3	4	5	6	7	0.
16.		0	2	3	4 <sup>+</sup>	5	6 <sup>b</sup>	7 <sup>b</sup>	0
17.		0	2	3	4 <sup>+</sup>	5	6	7 <sup>b</sup>	0
18.		0	2	3	4 <sup>+</sup>	5	6	7	0
19.		0	2	3	4 <sup>+</sup>	5 <sup>+</sup>	6	7 <sup>b</sup>	0
20.		0	2	3	4 <sup>+</sup>	5 <sup>+</sup>	6	7	0
21.	↓	0	2	3	4 <sup>+</sup>	5 <sup>+</sup>	6 <sup>+</sup>	7	0

Tabloul prezintă cele 21 de scări-serii integrale, posibile, structura fiecărei scări totalizând 5 tonuri și 2 semitonuri. Citirea lui se face cu ajutorul denominației, luată din teoria tablourilor. Fiecare serie (sau fragment de serie) poate fi localizată prin două coordonate: una ce reprezintă ordinea „tabloului-linie” și alta ce reprezintă „tabloul-coloană”. Punctul sau locul de intersecție a celor două coordonate limitează seria. Se observă faptul că pentru serii mai mici sînt comune mai multe „tablouri-linie” și același „tablou-coloană”. Astfel că, spre exemplu, seria 7<sup>b</sup> 0 2<sup>b</sup> 3<sup>b</sup> 4 va fi reprezentată: 3.4.5.6.→4. Cifrele din stînga, ce însoțesc și tabloul, indică numărul de ordine al „tabloului-linie”; semnul → arată că se includ toate elementele în serie, de la 0-sau tot ce este înainte de 0 - pînă la 4, iar 4 reprezintă „tabloul-coloană”. Pentru a nu crea confuzie, o precizare se impune. Cifra 7<sup>b</sup> este permutarea la octava inferioară a unui element din seria 0, adică septima mică



- 46b 7b 0 2b 3b 4 - A I.3. VII VII, 64b, Cotiglet  
 I.a. 456b 7b 0 2b 3b 4 5 - A I.3. VII VII, 83d, Tășnad  
 I.b. 4 7b 0 2b 3b 4 5 - A I.3. VII VII, 56b, Dumbrăvița-  
 de-Codru  
7b 0 2b 3b 4 5 6b - A I.3. V2 VII, 98a, Șoimi

## Grupa II

- 46 7b 0 2 3b 4 - A I.3. 2 VII, 91a, Dumbrăvița-  
 de-Codru  
7b 0 2 3b 4 - A I.3. 2 VII, 94a, Câmp  
 II.a. 7b 0 2 3b 4 5 - A I.3. 3b VII, 108g, Leheceni  
 - A I.3. 4 VII, 122d, Pociovești  
 - A I.3. 4 VII, 122c, Delani  
 II.b. 7b 0<sup>2</sup> 3b 4 5 - A I.3. VII VII, 53a, Dumbrăvița-  
 de-Codru  
 - A I.3. VII VII, 53b, Pociovești  
 - A I.3. VII VII, 53c, Șoimi  
 - A I.3. VII VII, 53d, Țigănești-  
 de-Criș  
 - A I.3. VII VII, 56a, Șoimi  
 - A I.3. VII VII, 58a, Criștior  
 - A I.3. VII VII, 67g, Leheceni  
 - A I.3. VII VII, 67h, Drăgănești  
 - A I.3. VII VII, 67i, Tielec  
 - A I.3. VII VII, 67j, Lelești  
 - A I.3. VII VII, 76b, Rogoz  
 - A I.3. VII VII, 78, Cociuba-Mare  
 - A I.3. 3b VII, 91b, Dumbrăvița-  
 de-Codru  
 - A I.3. 3b VII, 108c, Rogoz  
 - A I.3. 3b VII, 109b, Tășnad  
 - A I.3. 3b VII, 113b, Criștior  
 - A I.3. 4 VII, 122f, Delani  
 - A I.3. VII 3b, 142, Groși  
 - A II.4. 4 VII 3b, 329a, Delani  
7b 0<sup>2</sup> 3b 4 5 - A II.4. 4 VII 4, 329b, Hotărel  
7b 0<sup>2</sup> 3b 4 5 - A I.3. VII VII, 58d, Delani

700 2 3b 4 5

- A I.1. VII , 5 , Delani
- A I.1. VII , 6a, Leheceni
- A I.1. VII , 6b, Cărpinet
- A I.1. VII , 7 , Sălișteea-de-Vaşcău
- A I.1. VII , 8a, Cociuba-Mare
- A I.2. VII 5 , 40c, Dumbrăvița-de-Codru
- A I.2. VII 5 , 40d, Poiana
- A I.3. VII VII, 59a, Ginta
- A I.3. VII VII, 67a, Tășnad
- A I.3. VII VII, 67c, Hotărel
- A I.3. VII VII, 71 , Cotiglet
- A I.3. VII VII, 76a, Budureasa
- A I.3. VII VII, 79g, Rogoz
- A I.3. VII VII, 79h, Budureasa
- A I.3. VII VII, 81b, Sîmbăta
- A I.3. VII VII, 82a, Sebiș
- A I.3. VII VII, 83a, Sîmbăta
- A I.3. VII VII, 83b, Delani
- A I.3. 2 VII, 94b, Leheceni
- A I.3. 2 VII, 94c, Sălișteea-de-Vaşcău
- A I.3. 2 VII VII, 94c, Poiana
- A I.3. 2 VII, 95a, Dumbrăvița-de-Codru
- A I.3. 2 VII, 95c, Groși
- A I.3. 2 VII, 95d, Cămp (str.II)
- A I.3. 3b VII, 104a, Beluș
- A I.3. 3b VII, 108b, Sălișteea-de-Vaşcău
- A I.3. 3b VII, 108f, Cresuia
- A I.3. 3b VII, 108i, Vașcău
- A I.3. 2b VII, 108c, Rogoz
- A I.3. VII VII, 56d, Dumbrăvița-de-Codru
- A I.3. VII VII, 58h, Poiana
- A I.3. VII VII, 59h, Rogoz
- A I.3. VII VII, 81a, Tășnad
- A I.3. 4 VII, 91d, Șoimi
- A I.3. 4 VII, 122a, Șoimi
- A I.3. VII, 59d, Dumbrăvița-de-Codru
- A I.3. VII VII, 63b, Budureasa
- A I.3. VII, 59c, Dumbrăvița-de-Codru

4 700 2 3b 4 5

46 700 2 3b 4 5

456 700 2 3b 4 5

456<sup>(3)</sup> 700 2 3b 4 5

$7b\ 0^2\ 3b\ 4\ 5^{6b}$

$7b\ 0\ 2\ 3b\ 4\ 5^{6b}$

$7b\ 0^{(2)}\ 3b\ 4\ 5\ 6b$

$7b\ 0^2\ 3b\ 4\ 5\ 6b$

456

$7b\ 0^2\ 3b\ 4\ 5\ 6b$

$7b\ 0^{(2)}\ 3\ 4\ 5^{6b}\ 7b$

4567b7

$7b\ 0^2\ 3\ 4\ 5^{6b}\ 7b$

$7b\ 0^2\ 3\ 4\ 5^{6b}\ 7b$

$7b\ 0^2\ 3b\ 4\ 5^{6b}\ 7b$

46

$7b\ 0^2\ 3b\ 4\ 5^{6b}\ 7b$

$7b\ 0^2\ 3b\ 4\ 5\ 6b\ 7b$

$7b\ 0\ 2\ 3b\ 4\ 5^{6b}\ 7b$

- A I.3.  $4$  VII, 122g, Luncoara
- A I.1. VII 8b, Cociuba-Mare
- A I.3. VII VII, 79b, Rogoz
- A I.3. VII VII, 79f, Corbești
- A I.3.  $4$  VII, 122c, Corbești
- A I.3.  $1$  VII, 9c, Groși
- A I.3.  $3b$  VII, 107b, Budureasa
- A I.3. VII, 86f, Poiana
- A I.4.  $3b$  VII VII, 202d, Câmp
- A I.3. VII 86g, Delani
- A I.3. VII 86c, Tielec
- A I.3. VII 86d, Delani
- A II.4. VII VII, 312f, Corbești
- A I.2. VII  $5$ , 42a, Beiuș
- A I.2. VII  $5$ , 42b, Tielec
- A I.2.  $3b$   $3b$ , 47c, Lelești
- A I.3. VII VII, 86a, Sebiș
- A I.3.  $3b$  VII, 115, Vașcău
- A I.3.  $4$  VII, 124c, Sălișteea-de-Vaşcău
- A I.3.  $4$  VII, 125d, Poiana
- A II.4.  $4$  VII VII, 312a, Cotiglet
- A II.4.  $3b$  VII, 312c, Delani
- A II.4.  $3b$   $3b$ , 312d, Hotârel
- A II.4.  $3b$ , 312e, Budureasa
- A II.4.  $3b$  VII, 312j, Câmp
- A II.4.  $4$  VII  $3b$ , 331b, Câmp
- A II.4.  $4$  VII  $3b$ , 331c, Câmp
- A I.2. VII  $3b$ , 34a, Groși
- A I.1. VII, 12, Sebiș
- A I.1.  $3b$ , 18d, Lelești
- A I.2. VII  $3b$ , 371, Hotârel
- A I.3. VII VII, 65, Leheceni
- A I.3. VII VII, 79i, Luncoara
- A I.3.  $4$  VII, 63h, Sebiș
- A I.4.  $4$  VII 4, 224b, Țigănești-de-Criș

7b 0 2 3b 4 5 6b 7b

- A I.3. VII VII, 88 , Criștior
- A I.3. VII VII, 112b, Cămp
- A I.3. 4 VII, 125b, Poiana
- A I.3. VII 4, 152 , Lehecani
- A II.4. 1 2 4, 34og, Lehecani

7b 0<sup>2</sup> 3b 4 5 6b 7b 0

- A I.3. 4 VII, 131 , Vașcău
- A I.4. 4 VII VII, 217a, Lelești
- A I.4. 5 3b VII, 275e, Vașcău

7b 0 2 3b 4 5 6b 7b 0

- A I.4. 5 3b 1, 275g, Cămp
- A I.4. 8 4 5, 291 , Vașcău

7b 0<sup>2</sup> 3b 4 5 6b 7b 0 2b

- A I.4. 5 5 (?), 296i, Criștior

## II.c.

7b 0<sup>(2)</sup> 3b 4 5 6 7b

- A I.4. 4 VII VII, 209h, Sebiș

7b 0<sup>(2)</sup> 3b 4 5 6 7b

- A I.3. VII, 86e, Lehecani

7b 0<sup>2</sup> 3b 4 5 6 7b

- A II.4. 3b VII, 312g, Drăgești
- A II.4. 5 VII 2, 331d, Criștior
- A I.4. VII VII 3b, 174 , Vașcău

4 7b 0<sup>2</sup> 3b 4 5 6 7b

- A I.1. VII, 11b, Criștior

7b 0<sup>2</sup> 3b 4 5 6 7b

- A I.3. 3b VII, 114 , Tășad

7b 0 2 3b 4 5 6 7b

- A I.3. 3b VII, 92c, Drăgești

7b 0 2 3b 4 5 6b 7b

- A I.2. VII 3b, 34b, Delani

7b 0 2 3b 4 5 6 7b 0

- A I.3. 3b VII, 125h, Tășad

7b 0 2 3b 4 5 6 7b 0

- A I.1. 3b, 18c, Lehecani

7b 0 2 3b 4 5 6 7b 0 2b

- A I.4. 7 3b 3b, 26oa, Cotiglet

## Grupa III

## III.a.

7b 0<sup>(2)</sup> 3 4

- A I.3. 3 VII, 102 , Cresuia

7b 0 2 3 4

- A I.3. 3 VII, 100 , Cămp
- A I.3. 4 VII, 120 , Sălișteș-30-  
Vașcău

(46) 7b 0 2 3 4

- A I.3. VII VII, 61e, Urțiș

46 7b 0 2 3 4

- A I.3. 3 VII, 91e, Dumbrăvești-30-  
Cămp

III.b.

	7b 0 2 3 4 (5)	- A I.3. VII VII	61b, Budureasa
	7b 0 (2) (2) 4 5	- A I.3. VII VII	61a, Delani
46	7b 0 (2) 3 4 5	- A I.3. 5 VII	135, Şoimi
	7b 0 2 (3) 4 5	- A I.3. VII VII	56f, Pocioveliste
		- A I.3. 2 VII	141a, Drăgeşti
(46)	7b 0 2 (3) 4 5	- A I.3. 2 VII	141c, Urviş
46	7b 0 2 (3) 4 5	- A I.3. 2 VII	141b, Rogoz
	7b 0 2 3 4 5	- A I.3. VII VII	83e, Drăgeşti
	7b 0 2 3 4 5	- A I.3. 3 VII	1c7a, Leheceni
		- A I.3. 3 VII	1c8h, Leheceni
		- A I.3. 4 VII	1c9c, Câmp
46	7b 0 2 3 4 5	- A I.3. VII VII	63d, Câmp
466	7b 0 2 3 4 5	- A I.3. VII VII	69a, Luncoara
	7b 0 2 3 4 5	- A I.1. VII	3, Luncoara
		- A I.2. 3 VII	44, Leleşti
		- A I.3. VII VII	53e, Urviş
		- A I.3. VII VII	69b, Urviş
		- A I.3. VII VII	69d, Şoimi
		- A I.3. VII VII	72a, Drăgeşti
		- A I.3. VII VII	74b, Şoimi
		- A I.3. VII VII	77a, Luncoara
		- A I.3. VII VII	77b, Luncoara
		- A I.3. VII VII	79a, Rogoz
		- A I.3. VII	82b, Criştiar
		- A I.3. 2 VII	92a, Rogoz
		- A I.3. 2 VII	98b, Dumbrăviţa-de-Codru
		- A I.3. 2 VII	98c, Dumbrăviţa-de-Codru
		- A I.3. 4 VII	1c4b, Leheceni
		- A I.3. 3 VII	1c8e, Budureasa
		- A I.3. 2 2	141d, Dumbrăviţa-de-Codru
(46)	7 0 2 3 4 5	- A I.3. VII VII	69c, Suplacu-de-Tinca
46	7 0 2 3 4 5	- A I.3. VII VII	56c, Dumbrăviţa-de-Codru
		- A I.3. VII VII	58c, Budureasa
	* 0 2 3 4 5	- A I.3. 2 8	141e, Simbăta

7b 0 2 3 4 5 6b

7b 0<sup>2</sup> 3 4 5 6b

457b

7b 0<sup>2</sup> 3 4 5 6b

457b

7b 0<sup>2</sup> 3 4 5 6b

7b 0 2 3 4 5 6b

7b 0<sup>(2)(3)</sup> 4 5 6 7b

7b 0 2 3 4 5 6 7b

III.c.

7b 0 2 3 4 5 (6)

46

7b 0 2 3 4 5 6

7b 0<sup>2</sup> 3 4 5 6

46

7b 0<sup>2</sup> 3 4 5 67b 0 2<sup>3</sup> 4 5 6

7b 0 2 3 4 5 6

7b 0 2 3 4 5 6

7b	0 <sup>2</sup>	3	4	5	6	7	0
567b	0	3	4	5	6	7	0

- A I.3. VII VII, 58e, Delani
- A I.3. VII VII, 58g, Delani
- A I.3. VII VII, 75, Drăgești
- A I.3. 3 VII, 116, Hotărel
- A I.3. 4 VII, 126, Suplacu-de-Tinca
- A I.3. 4 VII, 127a, Rogoz
- A I.3. 4 VII, 127b, Delani
- A I.3. VII VII, 54b, Luncoșoara
- A I.3. VII VII, 54a, Luncoșoara
- A I.1. VII, 9, Dumbrăvița-de-Codru
- A I.2. VII 5, 40a, Urviș
- A I.3. VII VII, 58f, Tielec
- A I.3. VII VII, 58k, Budureasa
- A I.3. 4 VII, 128, Hotărel
- A II.4. 3 VII 5, 319d, Criștior
- A I.3. VII VII, 87, Criștior
- A I.3. 3 VII, 112a, Câmp
- A I.1. VII, 8c, Cociuba-Mare
- A I.3. VII VII, 58d, Budureasa
- A I.3. VII VII, 58j, Șoimi
- A I.3. VII VII, 74a, Șoimi
- A I.3. 4 VII, 129c, Țigănești-de-Criș
- A I.3. 4 VII, 129d, Cociuba-Mare
- A I.3. 4 VII, 129a, Șoimi
- A I.4. 4 VII 4, 222a, Tășad
- A I.3. 1 VII, 92b, Suplacu-de-Tinca
- A I.3. 2 VII, Suplacu-de-Tinca
- A I.4. 4 VII VII, 222b, Cotiglet
- A I.3. 4 VII, 129b, Urviș
- A I.2. 5 4, 52d, Budureasa

## SERII INTERMEDIARE

Serii intermediare în interiorul grupei II

$7b \ 0 \ 2 \ 3b \ 4 \ 5$	- A I.3. $\boxed{4}$ $\boxed{VII}$ , 122b, Tielec
$7b \ 0 \ 2 \ 3b \ 4 \ 5^{(6)5}$	- A I.3. $\boxed{VII}$ , 79k, Budureasa
$7b \ 0 \ 2 \ 3b \ 4 \ 5 \ 5$	- A I.1. $\boxed{1}$ , 14b, Cociuba-Mare
$7b \ 0 \ 2 \ 3b \ 4 \ 5 \ 6b \ 7b$	- A I.2. $\boxed{VII}$ $\boxed{4}$ , 37h, Dumbrăvița-de-Codru

Serii intermediare I - II

45 $7b \ 0 \ 2b \ 2 \ 3b \ 4 \ 5$	- A I.3. $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ , 58i, Dumbrăvița-de-Codru
45 $7b \ 0 \ 2 \ 3b \ 4 \ 5$ str.I $7b \ 0 \ 2b \ 2 \ 3b \ 4 \ 5$ str.II	- A I.3. $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ , 55, Corbești

Serii intermediare I - III

46b $7b \ 0^{2k} \ 2 \ 3 \ 4 \ 5$	- A I.3. $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ , 77c, Tăgăd
$7b \ 0^{2kk} \ 2 \ 3 \ 4 \ 5$	- A I.3. $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ , 68, Poiana
456 $7b \ 0 \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6b \ 7b$	- A I.2. $\boxed{VII}$ $\boxed{4}$ , 37f, Lalești
$7b \ 0 \ 2b \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6b$	- A I.4. $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ $\boxed{5}$ , 182, Groși
$7b \ 0 \ 2b \ 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6b \ 7b$	- A I.4. $\boxed{4}$ $\boxed{VII}$ $\boxed{1}$ , 215p, Criștior

Serii intermediare II - III

$7b \ 0^2 \ 3b^3 \ 4 \ 5$	- A I.4. $\boxed{1}$ $\boxed{VII}$ $\boxed{3}$ , 191, Sălișteade-Vaşcău
456 $7b \ 0^2 \ 3b^3 \ 4 \ 5$	- A I.3. $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ , 56e, Sebiș
$7b \ 0 \ 2 \ 3b^3 \ 4 \ 5 \ 6$	- A I.3. $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ , 95e, Șoimi
$7b \ 0 \ 2 \ 3b^3 \ 4 \ 5 \ 6^{(c)} \ 7b$	- A I.3. $\boxed{4}$ $\boxed{VII}$ , 63e, Drăgești
$7b \ 0 \ 2 \ 3b^{(3)} \ 4 \ 5 \ 6^{(6)6} \ 7b$	- A I.3. $\boxed{3b}$ $\boxed{VII}$ , 118, Budureasa
$7b \ 0^2 \ 3b^3 \ 4 \ 5 \ 6b^6$	- A I.4. $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ $\boxed{5}$ , 183c, Sălișteade-Vaşcău
$7b \ 0 \ 2^{(3b)} \ 3 \ 4 \ 5$	- A I.3. $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ , 63c, Sălișteade-Vaşcău
456 $7b \ 0 \ 2^{(3b)} \ 3 \ 4 \ 5 \ 6b$	- A I.2. $\boxed{VII}$ $\boxed{4}$ , 38b, Sebiș
$7b \ 0^2 \ 3b^3 \ 4 \ 5 \ 6b$	- A I.2. $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ , 38c, Criștior
$7b \ 0^2 \ 3b \ 3 \ 4 \ 5 \ 6b$	- A I.3. $\boxed{VII}$ , 86f, Poiana
$7b \ 0^2 \ 3b \ 3 \ 4 \ 5 \ 6b \ 7b \ 8$	- A I.4. $\boxed{1}$ $\boxed{VII}$ , 332, Criștior
$7b \ 0^2 \ 3b \ 3 \ 4 \ 5 \ 6b \ 7b$	- A I.2. $\boxed{4}$ $\boxed{3b}$ , 52f, Câmp
$7b \ 0 \ 2 \ 3b \ 3 \ 4 \ 5 \ 7b$	- A I.3. $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ , 62a, Lalești

	$7b \ 0^2 \ 3b \ 3 \ 4 \ 5^6 \ 7b$	- A.I.3. $\boxed{4}$ $\boxed{VII}$ , 125c, Delani
	$7b \ 0 \ 2 \ 3b \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ 7b$	- A I.3. $\boxed{4}$ $\boxed{VII}$ , 125f, Poiana
456	$7b \ 0^{(2)} \ 3b \ 3 \ 4 \ 5$	- A I.3. $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ , 63a, Sebiş

## Serii intermediare I - II - III

456	$7b \ 0^{2bk} \ 2 \ 3b \ 3 \ 4 \ 5 \ 6b$	- A I.2. $\boxed{VII}$ $\boxed{4}$ , 38a, Delani
	$7b \ 0^{2bk} \ 2 \ 3b \ 3 \ 4 \ 5 \ 6b \ 7b$	- A I.3. $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ , 62b, Criştior
46	$7b \ 0^{2bk} \ 2 \ 3b \ 3 \ 4 \ 5 \ 7b$	- A I.1. $\boxed{VII}$ , 11a, Sălişteade-Vaşcău
	$7b \ 0 \ 2b \ 2 \ 3b \ 3 \ 4 \ 5 \ 6b$	- A I.4. $\boxed{4}$ $\boxed{4}$ $\boxed{VII}$ , 284, Poiana
	$7b \ 0 \ 2b \ 2 \ 3b \ 3 \ 4 \ 5 \ 6b \ 7b \ 0$	- A I.4. $\boxed{4}$ $\boxed{5}$ $\boxed{VII}$ , 293, Sălişteade-Vaşcău

## Serii deopotrivă intermediare în interiorul grupelor II și III

	$7b \ 0 \ 2 \ 3b \ 4 \ 5 \ 6b \ 6 \ 7b$	- A I.1. $\boxed{4}$ , 20, Luncşoara
	$7b \ 0 \ 2 \ 3b \ 4 \ 5 \ 6b \ 6 \ 7b$	- A I.2. $\boxed{VII}$ $\boxed{4}$ , 37e, Leheceni
	$7b \ 0^2 \ 3b \ 4 \ 5 \ 6b \ 6 \ 7b$	- A I.3. $\boxed{4}$ $\boxed{VII}$ , 124b, Câmp
	$7b \ 0^2 \ 3b \ 4 \ 5 \ 6b \ 6 \ 7b$	- A I.3. $\boxed{4}$ $\boxed{VII}$ , 125a, Căresuia
		- A I.3. $\boxed{4}$ $\boxed{VII}$ , 125e, Câmp
		- A I.3. $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ , 125g, Budureasa
		- A I.3. $\boxed{5}$ $\boxed{VII}$ , 137a, Câmp
6	$7b \ 0 \ 2 \ 3b \ 4 \ 5 \ 6b \ 6 \ 7b$	- A I.1. $\boxed{5}$ , 24, Budureasa
	$7b \ 0^2 \ 3b \ 4 \ 5 \ 6b \ 6 \ 7b$	- A I.4. $\boxed{5}$ $\boxed{VII}$ $\boxed{7}$ , 229d, Budureasa
	$7b \ 0 \ 2 \ 3b \ 4 \ 5 \ 6b \ 6 \ 7b$	- A I.4. $\boxed{1}$ $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ , 190, Leleşti

## SERII ELIPTICE

46	$7b \ 0 \ 3^{(2)} \ 4$	- A I.3. $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ , 74c, Şoimi
	$7b \ 0 \ 2 \ 4 \ 5$	- A I.3. $\boxed{1}$ $\boxed{VII}$ , 89, Leleşti
	$7b \ 0 \ 3b \ 4 \ 5 \ 7b$	- A I.3. $\boxed{3b}$ $\boxed{VII}$ , 125i, Dumbrăviţade-Codru
	$7b \ 0 \ 3b \ 4 \ 5 \ 6b \ 7b$	- A I.4. $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ $\boxed{5}$ , 185, Leheceni
	$7b \ 0^2 \ 3b \ 4 \ 5 \ 7b$	- AII.4. $\boxed{4}$ $\boxed{VII}$ $\boxed{4}$ , 331e, Criştior
	$7b \ 0 \ 2 \ 3b \ 4 \ 5 \ 7b$	- A I.3. $\boxed{4}$ $\boxed{VII}$ , 63f, Budureasa
		- A I.3. $\boxed{1}$ $\boxed{VII}$ , 63g, Leleşti
	$7b \ 0 \ 2 \ 3b \ 4 \ 5 \ 7b \ 0$	- A I.4. $\boxed{4}$ $\boxed{VII}$ $\boxed{VII}$ , 217, Leleşti

Au mai fost identificate un număr mic de serii care nu le integrăm sistemului lingvistic pe care îl descriem:

0 <sup>2</sup> 3b 4 5b
------------------------

0 <sup>2</sup> 3 4 5 6 <sup>3b</sup> 0
--

0 2 3 4 5 6 7b 0
------------------

- A I.3. 3b 3, 143, Beiuș
- A I.1. 4, 21, Delani
- A I.2. 5 4, 52a, Ginta
- A I.2. 5 6, 52c, Țigăneștii-de-Criș
- A I.2. 5 4, 52e, Delani

0 2 3 4 5 6 7b 0
------------------

0 <sup>2</sup> 3b 4 5
-----------------------

7b 567

0 <sup>2</sup> 3b 4 5 <sup>6b</sup> 7b
--

0 <sup>2</sup> 3b 4 5 <sup>c</sup> 7b 0 2
---

- AII.4. 3b, 312k, Delani
- A I.4. 7b 5 4, 296f, Vașcău

și trei serii cu secundă mărită:

7b 0 2b 3 4 5 <sup>6b</sup>
-----------------------------

7b 0 2b 3 4 5 6b
------------------

7b 0 2b 3 4 5 6b 7b
---------------------

- A I.3. VII VII, 85b, Câmp
- A I.4. 4 VII VII, 215m, Drăgești
- A I.4. 4 VII VII, 215c, Cotiglet

plus o serie de felul:

<u>5</u> <u>6</u> <sup>1</sup> 0 2 3 4 <sup>5</sup>
---

- A I.3. 5 3, 149, Lelești

Vom relua, astfel, pe rînd, materialul expus, făcîndu-i corespondența și reprezentarea în tabloul de mai sus.

Serii omogene

- |    |                                       |          |                  |
|----|---------------------------------------|----------|------------------|
| I. | <u>7b</u> 0 2b 3b 4                   | 3.4.5.6. | → 4              |
|    | a. <u>7b</u> 0 2b 3b 4 5 <sup>-</sup> | 3.       | → 5 <sup>-</sup> |
|    | b. <u>7b</u> 0 2b 3b 4 5              | 4.       | → 5              |
|    | <u>7b</u> 0 2b 3b 4 5 6b              |          | → 6              |

Totalizarea I 3.4.5.6. → 4, din care: 3 - 5<sup>-</sup>; 4 - 5, 6b.

- |     |                                      |            |                     |   |
|-----|--------------------------------------|------------|---------------------|---|
| II. | <u>7b</u> 0 2 3b 4                   | 8.9.10.11. | → 4                 |   |
|     | a. <u>7b</u> 0 2 3b 4 5 <sup>-</sup> | 8.         | → 5 <sup>-</sup>    |   |
|     | b. <u>7b</u> 0 2 3b 4 5              | 9.10.11.   | → 5                 |   |
|     | <u>7b</u> 0 2 3b 4 5 6b              |            | } 6b<br>} 7b<br>} 0 |   |
|     | <u>7b</u> 0 2 3b 4 5 6b 7b           | 9.         |                     | → |
|     | <u>7b</u> 0 2 3b 4 5 6b 7b 0         |            |                     |   |
|     | c. <u>7b</u> 0 2 3b 4 5 6 7b         |            | } 7b<br>} 0<br>} 0  |   |
|     | <u>7b</u> 0 2 3b 4 5 6 7b 0          | 10.        |                     | → |
|     | <u>7b</u> 0 2 3b 4 5 6 7b 0 2b       |            |                     |   |

Totalizare: II 8.9.10. → 4, din care: 8 - 5<sup>-</sup>; 9 - 5, 6, 7, 0;  
10 - 7, 0, 2<sup>k</sup>

III.

a.  $\underline{7b} 0 2 3 4$  12.13.14.15 → 4

b.  $\underline{7b} 0 2 3 4 5$   
 $\underline{7b} 0 2 3 4 5 6b$  13. → } 5  
 $\underline{7b} 0 2 3 4 5 6b 7b$  → } 6b  
→ } 7b

c.  $\underline{7b} 0 2 3 4 5 6$   
 $\underline{7b} 0 2 3 4 5 6 7b 0$  14. → } 6  
→ } 0

Totalizare: III 12.13.14.15. → 4, din care: 13 - 5, 6, 7;  
14 - 6, 0.

Iată și reprezentarea seriilor omogene pe tablou:<sup>5</sup>

Serii intermediare - în interiorul grupeii II:

$\underline{7b} 0 2 3b \overset{(4-10)}{4} 5^- .5$  { 8 → 5<sup>-</sup>  
9 → 5

$\underline{7b} 0 2 3b 4 5^- 5$  { 8 → 5<sup>-</sup>  
 $\underline{7b} 0 2 3b 4 5^- 5 6b 7b$  { 9 → 7b

$\underline{7b} 0 2 3b 4 5 6b 6 7b$  { 9 → 7b  
10 → 7b

Totalizare: II 8.9.10. → 4, din care: 8 - 5<sup>-</sup>; 9 - 5, 7b și  
10 - 7b.

Serii intermediare I - II

$\underline{7b} 0 2b 2 3b 4 5$  { I 4.5.6. → 5  
II 9.10.11. → 5

Serii intermediare I - III

(2b)

$\underline{7b} 0 2k 2 3 4 5$  { I 1.2.3.4.5.6. → 2b  
 $2b 2 3 4 5 6b 7b$  { III 13.14.15. → 5  
13. → 7b

5. Vezi Anexa, tabloul 1.

## Studii intermediare II - III

$7b$ 0 2 3 3 4 5	}	II	9.10.11.	→ 5
		III	13.14.15.	→ 5
$7b$ 0 2 3 3 4 5 6b	}	II	9.	→ 6; 7b; 0.
$7b$ 0 2 3 3 4 5 6b 7b		III	13	→ 6; 7b; 0.
$7b$ 0 2 3 3 4 5 6b 7b 0				
$7b$ 0 2 3 3 4 5 6	}	II	10.	→ 6; 7b
$7b$ 0 2 3 3 4 5 6 7b		III	14.	→ 6; 7b

## Serii intermediare I - II - III

2bk

$7b$ 0 2b 2 3b 3 4 5 6b	}	I	4.	→ 6b ; 7b ; 0
$7b$ 0 2b 2 3b 3 4 5 6b 7b		II	9	→ 6b ; 7b ; 0.
$7b$ 0 2b 2 3b 3 4 5 6b 7b 0		III	13.	→ 6b ; 7b ; 0

Serii deopotrivă intermediare în interiorul grupelor II și III<sup>6</sup>.

$7b$ 0 2 3 3 4 5 6b 6 7b	}	II	9.10.	→ 7b
		III	13.14.	→ 7b

Seriile eliptice sînt alcătuite din scările reduse ca număr de elemente (sunete). Ele aparțin sistemului de tonii. Așa după cum arătam, acestea se constituie în „nuclee sintetice” cu posibilități de prefigurare a întregului sistem melodic pe care îl descriem. Lipsa unor elemente dă posibilitatea ambiguă în interpretare. Totuși, le vom „localiza” pe tabloul de mai sus în felul:  $7b$  0 3 4 înseamnă, mai întii, coloanele care cuprind cifrele enunțate; precizarea locului în care se plasează structura (scara-serie) o face coloana 3. Deci  $7b$  0 3 4 va fi situată în tablou la liniile 12.13.14.15. și limitată de coloana 4. După cum observăm, seria  $7b$  0 3 4 este o tetratonie „de stare majoră”. O a doua structură, de natură pentatonică, de data aceasta,  $7b$  0 2 4 5, prin înmulțirea elementelor ce o compun, cîștigă în precizie. Ea poate fi situată cu ușurință la liniile 9.10.11. și 13.14.15., iar coloanele ce o

6. Pentru serii intermediare (s.i.) în interiorul grupei II, vezi Anexa, tabloul 2; pentru s.i. I-II și I-III, vezi tabloul 3; pentru s.i. II-III, vezi tabloul 4, iar pentru s.i. I-II-III, vezi tabloul 5.

limitează sînt 4 și 5. Față de 0, structura nu-și precizează starea (majoră, minoră). Adică:<sup>7</sup>

$$\begin{array}{l} \underline{7b} \ 0 \ 3 \ 4 \qquad 12.13.14.15. \longrightarrow 7b \ 0 \text{ --- } 3 \ 4 \\ \underline{7b} \ 0 \ 2 \ , \ 4 \ 5 \qquad 9.10.11. \qquad \longrightarrow 7b \ 0 \ 2 \text{ --- } 4 \ 5 \\ \qquad \qquad \qquad 13.14.15. \end{array}$$

Alte serii sînt eliptice de unul sau două elemente. Gradul de ambiguitate este mult mai redus decît al acelor prezentate imediat mai sus:<sup>8</sup>

$\underline{7b} \ 0 \ 3b \ 4 \ 5$   $7b$  sau  $\underline{7b} \ 0 \ 3b \ 4 \ 5$  <sup>6b</sup>  $7b$  pot aparține (după starea lor,  $3b$ ) la grupele I și II. Astfel:

$$\begin{array}{l} \underline{7b} \ 0 \ 3b \ 4 \ 5 \ 7b \qquad 4.5. \longrightarrow 7b \ 0 \text{ --- } 3b \ 4 \ 5 \text{ --- } 7b \\ \qquad \qquad \qquad 9.10. \longrightarrow 7b \ 0 \text{ --- } 3b \ 4 \ 5 \text{ --- } 7b \end{array}$$

Seria următoare își precizează locul prin  $6b$ :

$$\begin{array}{l} \underline{7b} \ 0 \ 3b \ 4 \ 5 \text{ }^{6b} \ 7b \qquad 4. \longrightarrow \underline{7b} \ 0 \text{ --- } 3b \ \dots \ 7b \\ \qquad \qquad \qquad 9. \longrightarrow \underline{7b} \ 0 \text{ --- } 3b \ \dots \ 7b \end{array}$$

Seria  $\underline{7b} \ 0 \ 2 \ 3b \ 4 \ 5 \ 7b$  este inclusă grupeii II. Apartenența ei la grupa II este precizată de prezența elementelor 2 și  $3b$ .

$$\underline{7b} \ 0 \ 2 \ 3b \ 4 \ 5 \ 7b \qquad 9.10. \longrightarrow \underline{7b} \ \dots \ 5 \text{ --- } 7b$$

O recapitulare a tuturor operațiilor efectuate asupra materialului bihorean din clasa A în sistematica bartókiană ne oferă inventarul complet al „scărilor-serii”:

Omogene:

$$\begin{array}{l} \text{I} \quad 3.4.5.6. \longrightarrow 4, \text{ din care } 3 \longrightarrow 5^-; 4 \longrightarrow 5, 6b. \\ \text{II} \quad 8.9.10.11. \longrightarrow 4, \text{ din care } 8 \longrightarrow 5^-; 9 \longrightarrow 5, 6b, 7b, \bar{0}; \\ \qquad \qquad \qquad 10 \longrightarrow 7b, \bar{0}, \bar{2}. \\ \text{III} \quad 12.13.14.15. \longrightarrow 4, \text{ din care } 13 \text{ --- } 5, 6b, 7b; 14 \text{ --- } 6, \bar{0}. \end{array}$$

Intermediare:

$$\begin{array}{l} \left. \begin{array}{l} \text{I} \quad 4.5.6. \longrightarrow 5 \\ \text{II} \quad 9.10.11. \longrightarrow 5 \end{array} \right\} \\ \left. \begin{array}{l} \text{I} \quad 1.2.3.4.5.6. \longrightarrow 2b \\ \text{III} \quad 13.14.15. \longrightarrow 5; 13 \longrightarrow 7b \end{array} \right\} \end{array}$$

7. Vezi Anexa, tabloul 6.

8. Vezi Anexa, tabloul 7.

- { II 9.10.11.  $\rightarrow$  5, din care 9  $\rightarrow$  6b, 7b, Ū; 10  $\rightarrow$  6, 7b.  
 { III 13.14.15.  $\rightarrow$  5, din care 13  $\rightarrow$  6b, 7b, Ū; 14  $\rightarrow$  6, 7b.  
 { I 4  $\rightarrow$  6b, 7b, Ū  
 { II 9  $\rightarrow$  6b, 7b, Ū  
 { III 13  $\rightarrow$  6b, 7b, Ū

Eliptice:

- III 12.13.14.  $\rightarrow$  7b 0 - 3 4  
 { II 9.10.11. — 7b 0 2 - 4 5  
 { III 13.14.15. — 7b 0 2 - 4 5  
 { I 4.5. — 7b 0 - 3b 4 5 - 7b  
 { II 9.10. — 7b 0 - 3b 4 5 - 7b  
 I 4.  $\rightarrow$  7b 0 - 3 .... 7b  
 II 9.  
 II 9.10.  $\rightarrow$  7b 0 .... 5 - 7b

Pentru a avea o imagine mai sistematică asupra seriilor și a locului ce-l ocupă acestea în spațiul total elaborat, va trebui să observăm următoarele:

- Fiecare din cele trei grupe (I,II,III) au coloana 4 comună. Analizând tetracordurile construite pe 0, observăm că fiecare din aceste grupe se deosebesc, una față de cealaltă, printr-o singură mutație (după locul pe care îl ocupă semitonul):

- I 0 2b 3b 4  
 II 0 2 3b 4  
 III 0 2 3 4

- Sau, făcând o corespondență cu numărul de semitonuri cuprinse între unitățile lingvistice ale tetracordurilor, aceeași deosebire apare în felul:

- I 1 + 2 + 2  
 II 2 + 1 + 2  
 III 2 + 2 + 1

Seriile care urmează coloanei 4 sînt modalități crescătoare ale celor trei modele. Vom reține din aceste modalități pe acelea care au fost atestate în folclorul muzical bihorean:

$$\underline{7b} \ 0 \ 2b \ 3b \ 4 \ \left\{ \begin{array}{l} 5^- \\ 5 \ 6b \end{array} \right.$$

$$\underline{7b} \ 0 \ 2 \ 3b \ 4 \ \left\{ \begin{array}{l} 5^- \\ 5 \ 6b \ 7b \ 0 \\ 5 \ 6 \ 7b \ 0 \ 2b \end{array} \right.$$

$$\underline{7b} \ 0 \ 2 \ 3 \ 4 \ \left\{ \begin{array}{l} 5 \ 6b \ 7b \\ 5 \ 6 \ 7b \ 0 \end{array} \right.$$

sau:

$$1 + 2 + 2 + \left\{ \begin{array}{l} 1 \\ 2 + 1 \end{array} \right.$$

$$2 + 1 + 2 + \left\{ \begin{array}{l} 1 \\ 2 + 1 + 2 + 2 \\ 2 + 2 + 1 + 2 + 1 \end{array} \right.$$

$$2 + 2 + 1 + \left\{ \begin{array}{l} 2 + 1 + 2 + 2 \\ 2 + 2 + 1 + 2 \end{array} \right.$$

Modalitățile de „completare” ale celor trei modele sînt și ele în număr de trei. Fiecare model va putea fi dezvoltat în felul: + 1, + 2 + 1 sau + 2 + 2 + 1. În realitate, aceste posibilități au fost identificate la grupa II, la grupa I lipsindu-i cea de a treia „completare”, iar la grupa III - prima posibilitate de „completare”. Este probabil că alte materiale, încă necercetate de noi, să cuprindă și aceste posibilități.

Substituind „scările-serii” identificate cu corespondențele lor pe tablou, ne apare mai clar modul în care melodică bihoreană „punctează” spațiul acustic la care a apelat. În același timp reușim să limităm însuși spațiul acustic cuprins de melodiile studiate. Se observă faptul că seriile reduse ca număr de unități sînt comune mai multor „tablouri-linie”. Ele își precizează locul pe măsură ce li se adaugă și alte unități. La grupa I, spre exemplu, structura  $\underline{7b} \ 0 \ 2b \ 3b \ 4$  este comună „liniilor” 3.4.5.6. „Completarea” acestora cu  $5^-$ ,  $5, 6b$  nu face altceva decît să precizeze o modalitate de gîndire specifică. De la o stare ambiguă, cum a fost la început (comună fiind mai multor „linii”), seria devine din ce în ce mai precisă, pe măsura adăugării altor unități.

Dezvăluind acest mecanism interior al „limbajului” muzicii de care ne ocupăm, putem conchide, după felul în care seriile își precizează ordonarea elementelor, că liniile 3,4,8,9,10,13 și 14 aparțin specificului muzicii bihorene. Trebuie să reamintim că, față de finala 0 (coloana 0), ele sînt precedate deoptrivă de  $7b$  ! Atît seriile intermediare cît și cele eliptice apelează la un material ce este comun seriilor-linii arătate mai sus. Mai mult, seriile eliptice prefigurează sistemul pînă la un stadiu de ambiguitate de felul vocabulei muzicale  $7b$  0-4.

Dacă considerăm liniile tabloului ca fiind serii crescătoare limită a unui spațiu acustic programat (în cazul de față a celui diatonic), reprezentarea spațiului real al melodiilor de care ne ocupăm, față de un spațiu posibil, dar, deocamdată, elaborat, arată în felul:

1.	$7b$	0	$2b$	$3^-$	$4^-$	$5^-$	$6b$	$7b$	0
2.		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
15.		0	2	3	4	5	6	7	0
16.		0	2	3	$4^+$	5	$6b$	$7b$	0
17.		0	2	3	$4^+$	5	6	$7b$	0
18.		0	2	3	$4^+$	5	6	7	0
19.		0	2	3	$4^+$	$5^+$	6	$7b$	0
20.		0	2	3	$4^+$	$5^+$	6	7	0
21.	∇	0	2	3	$4^+$	$5^+$	$6^+$	7	0

La o concluzie similară am ajuns și în studiul amintit, unde am realizat o asemenea limitare a spațiului real al melo-

diilor cîntecului propriu-zis din cîteva sate de pe valea Crişului Negru. Concluzia ni se pare semnificativă, unitatea folclorului bihorean fiind evidentă atît în plan vertical cît şi orizontal. Fireşte, multe observaţii ar fi de făcut în legătură cu o asemenea constatare, dar nu ne-am propus să le facem aici. Ceea ce ne-am propus, în schimb, credem că poate fi rezumat astfel:

- Descrierea tuturor elementelor generale de lingvistică muzicală întîlnite în folclorul bihorean. Este vorba de acele „scări-serii” ale căror modalităţi de ordonare le-am atestat ca fiind omogene, intermediare şi eliptice. Unele prefigurează, altele „completează” un sistem lingvistic specific folclorului bihorean.

- Modalitatea în care a fost cercetat şi apoi ordonat materialul a făcut posibilă inventarierea sistematică a lui. Această inventariere a elementelor generale de lingvistică constituie o operaţie primară, ce oferă o viziune generală asupra folclorului bihorean, şi una particulară, asupra locului pe care îl ocupă acesta într-un sistem lingvistic al întregului spaţiu etnic românesc. Ca fază de cercetare, o asemenea inventariere constituie punctul de pornire în alcătuirea indicelui melodic al folclorului bihorean, a tipologiei acestuia şi a altor auxiliare necesare unei cuprinderi atît de amănunt, cît şi de sinteză. Inventarul, fireşte, nu este complet, şi nici nu poate fi. Am adunat aici doar o parte din materialul publicat, aşa cum arătam la început, de Béla Bartók. Continuarea operaţiei şi asupra altor genuri, inclusiv asupra celui instrumental, ar fi edificatoare. Ne gîndim, spre exemplu, ce mult ar fi extins spaţiul real spre liniile de început ale tabloului prin cercetarea valetelor (bocetelor). Acestor investigaţii ar trebui să li se adauge toate materialele publicate sau existente în colecţii şi arhive. Abia apoi credem că ar fi posibilă o investigaţie sistematică a terenului, îmbogăţindu-se, prin această activitate, repertoriul elementelor generale de lingvistică muzicală.

În colecţia din Bihor a etnomuzicologului Dr. M. I. R. e. a, spre a da numai un exemplu, melodia de la pag. 43 are o scară de felul:  $fa_1 - sol_1 - (si) do^2 - re^2 - mi^2$ . Transpusă în octa-

temul nostru, ar fi:  $7b \ 0 \text{ --- } (3)4 \ 5 \ 6$ . Este o scară rară, ne-maiîntâlnită în alte colecții, poate unică în felul ei, dar, alături de altele, prefigurează totuși același sistem descris.<sup>9</sup>

O asemenea activitate de completare a repertoriului cu elemente generale de lingvistică muzicală credem că nu ar modifica în esență constatările făcute asupra acestui sistem; dimpotrivă, le-ar evidenția în nuanță, ar dezvălui alte articulații tot atât de prețioase ca acelea descrise.

		0	2b	2	3-	3b	3	4-	4	4+	5-	5	5+	6b	6	6+	7b	7	0
I	1 1	0	2b		3-			4-			5-			6b			7b		0
	2 2	0	2b			3b		4-			5-			6b			7b		0
	3 3	0	2b			3b			4		5-			6b			7b		0
	4 4	0	2b			3b			4			5		6b			7b		0
	5 5	0	2b			3b			4			5			6		7b		0
	6 6	0	2b			3b			4			5			6			7	0
II	1 7	0		2		3b		4-			5-			6b			7b		0
	2 8	0		2		3b			4		5-			6b			7b		0
	3 9	0		2		3b			4			5		6b			7b		0
	4 10	0		2		3b			4			5			6		7b		0
	5 11	0		2		3b			4			5			6			7	0
	6 12	0		2			3		4		5-			6b			7b		0
	7 13	0		2			3		4			5		6b			7b		0
	8 14	0		2			3		4			5			6		7b		0
	9 15	0		2			3		4			5			6			7	0
	10 16	0		2			3			4+		5		6b			7b		0
	11 17	0		2			3			4+		5			6		7b		0
	12 18	0		2			3			4+		5			6			7	0
	13 19	0		2			3			4+			5+		6		7b		0
	14 20	0		2			3			4+			5+		6			7	0
	15 21	0		2			3			4+			5+			6+		7	0

9. Tr. M I z e, 101 Cântec și melodii de joc de pe Crișuri, Oradea, 1968. (cântecul: *Mai, mai, mai, epic de griu, colac din Sibitelic*).



TABELUL NR.3

	7b	0	2b	2	3-	3b	3	4-	4	4+	5-	5	5+	6b	6	6+	7b	7	0	
I	1	x	x	x	x			x			x			x			x		x	x
	2	x	x			x		x			x			x			x		x	x
	3	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
	4	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
	5	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
	6	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
	7	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
	8	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
II	9	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
	10	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
	11	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
	12	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
III	13	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
	14	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
	15	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
	16	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
	17	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
	18	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
	19	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
	20	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x
	21	x	x	x			x		x		x			x			x		x	x

TABELUL NR.4

	7b	0	2b	2	3-	3b	3	4-	4	4+	5-	5	5+	6b	6	6+	7b	7	0	
1	x	x	x	x				x			x			x			x		x	x
2	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
3	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
4	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
5	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
6	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
7	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
8	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
9	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
10	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
11	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
12	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
13	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
14	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
15	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
16	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
17	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
18	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
19	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
20	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x
21	x	x	x			x		x			x			x			x		x	x

	7b	c	2b	2	3-	3b	3	4-	4	4+	5-	5	5+	6b	6	6+	7b	7	0
1	x	x	x		x			x			x			x			x		x
2	x	x	x			x		x			x						x		x
3	x	x	x				x		x					x				x	x
4	x	x	x			x			x			x		x			x		x
5	x	x	x			x			x			x			x		x		x
6	x	x	x			x			x			x			x			x	x
7	x	x		x		x		x			x			x				x	x
8	x	x		x		x			x		x			x				x	x
9	x	x		x		x			x		x		x	x			x		x
10	x	x		x		x					x				x		x		x
11	x	x		x		x			x			x			x			x	x
12	x	x		x			x		x		x			x				x	x
13	x	x		x			x		x			x		x				x	x
14	x	x		x			x		x			x			x		x		x
15	x	x		x			x		x			x			x		x		x
16	x	x		x			x			x			x		x			x	x
17	x	x		x			x			x		x			x		x		x
18	x	x		x			x			x		x			x			x	x
19	x	x		x			x			x			x		x		x		x
20	x	x		x			x			x			x		x			x	x
21	x	x		x			x			x			x			x		x	x

TABELUL NR.6

	7b	0	2b	2	3-	3b	3	4-	4	4+	5-	5	5+	6b	6	6+	7b	7	0
1	x	x	x		x	x		x			x			x			x		x
2	x	x	x			x		x			x				x			x	x
3	x	x	x			x			x		x			x				x	x
4	x	x	x			x			x			x			x			x	x
5	x	x	x			x			x			x			x			x	x
6	x	x	x			x			x			x			x			x	x
7	x	x		x		x		x			x							x	x
8	x	x		x		x			x		x			x				x	x
9	x	x		x			x			x			x					x	x
10	x	x		x		x				x					x			x	x
11	x	x		x			x				x				x				x
12	x	x		x			x			x				x				x	x
13	x	x		x			x			x				x				x	x
14	x	x		x			x			x				x				x	x
15	x	x		x			x			x				x				x	x
16	x	x		x			x			x			x					x	x
17	x	x		x			x			x			x					x	x
18	x	x		x			x			x			x					x	x
19	x	x		x			x			x			x					x	x
20	x	x		x			x			x			x					x	x
21	x	x		x			x			x			x					x	x

TABEL NR.7

	7b	0	2b	2	3-	3b	3	4-	4	4+	5-	5	5+	6b	6	6+	7b	7	0
1	x	x	x		x			x			x			x			x		x
2	x	x	x			x		x			x			x			x		x
3	x	x	x				x		x		x			x			x		x
4	x	x	x			x			x			x			x			x	x
5	x	x	x			x			x			x			x			x	x
6	x	x	x			x			x			x			x			x	x
7	x	x		x		x			x			x			x			x	x
8	x	x		x		x			x			x			x			x	x
9	x	x		x		x			x			x			x			x	x
10	x	x		x		x			x			x			x			x	x
11	x	x		x		x			x			x			x			x	x
12	x	x		x		x			x			x			x			x	x
13	x	x		x		x			x			x			x			x	x
14	x	x		x		x			x			x			x			x	x
15	x	x		x		x			x			x			x			x	x
16	x	x		x		x			x			x			x			x	x
17	x	x		x		x			x			x			x			x	x
18	x	x		x		x			x			x			x			x	x
19	x	x		x		x			x			x			x			x	x
20	x	x		x		x			x			x			x			x	x
21	x	x		x		x			x			x			x			x	x

Éléments généraux de linguistique musicale dans le folklore de Bihor. La chanson proprement-dite.

Gheorghe Petrescu

Résumé.

Le travail se propose de dévoiler au sein du genre de la chanson proprement-dite (nonoccasionnelle) de Bihor ces articulations sonores du langage musical, qui, dans une modalité spécifique de formulation, se constituent dans des vocables distinctes, connues par les collectivités comme siennes. Le matériel folklorique recherché est celui qui est contenu dans la collection de Béla Bartók, Romanian Folk Music, vol. II, classe A, représentant des mélodies de l'ancien style parlando rubato.

Au point de vue méthodologique, le travail a en vue la permanente dichotomie entre l'espace linguistique (acoustique) réel et l'espace possible (total). On opère de la sorte parallèlement, un inventaire du matériel recherché et sa systématization, en base des échelles musicales y trouvées, généralement diatoniques et groupés selon leur structure d'intervalle, dans des séries homogènes, intermédiaires, éliptiques. Dans ces échelles est considéré comme point de départ de la série le son final des mélodies, noté en chiffres par 0 (zéro) et par rapport auquel l'espace acoustique réel présente constamment le soutien de la finale (7b) et un nombre plus varié d'éléments supérieurs. Par l'application des méthodes des tableaux (tableau-ligne et tableau-colonne) on épuise toutes les possibilités de combinaison des éléments qui composent les échelles-séries, d'où résulte un espace acoustique total, compris dans un tableau centralisateur de 21 séries intégrales possibles (théoriques). Dans ce tableau, les éléments les plus fréquents sur les lignes et sur les colonnes mettent en évidence un trait spécifique du Bihor dont l'expression synthétique est - dans le genre folklorique étudié - la vocable 7b 0 - 4.

Allgemeine Elemente der Musiksprache in der Folklore des Gebietes Bihor. Das Lied

Gheorghe Petrescu

Zusammenfassung

Die Abhandlung bezweckt die Absicht, innerhalb der Gattungen des nichtgelegentlichsgebundenen Liedes aus Bihor jene Intonationen der Musiksprache aufzudecken, die in der spezifischen Formalisierungsart in distinkten Vokabeln gebildet sind, von der Kollektivität als ihr eigentümlich anerkannt sind. Das untersuchte folkloristische Material entstammt der

Sammlung Béla Bartóks „Roumanian Folk Music“, Bd. II, Klasse A und repräsentiert Melodien des alten Parlando- oder Parlando-rubato-Stils.

Vom methodologischen Standpunkt aus verfolgt die Abhandlung die ständige Dichotomie zwischen dem realen und dem möglichen (totalen) linguistischen (akustischen) Umfang. Es wird somit gleichzeitig eine Inventur und eine Systematisierung des untersuchten Materials durchgeführt auf Grund der in ihm entdeckten, in der Regel diatonischen Tonleitern, die, ihrer Intervallstruktur entsprechend, in homogene, zwischenstufige und elliptische Serien gruppiert werden. Innerhalb dieser Leitern wird als Reihenanfang der Schlussston der Melodien betrachtet, der zahlenmäßig mit 0 (Null) bezeichnet wird. Im Verhältnis zu diesem weist der reale akustische Umfang konstant den unterhalb des Endtones liegenden Ton (7b) nebst einer Anzahl vielfältiger übergeordneter Elemente auf. Indem der Verfasser die Methode der graphischen Darstellung in Form von Tafeln (linien- und kolonnenförmige Aufstellung) anwendet, werden alle Möglichkeiten der Kombinierung von Elementen, die die Leiternserien bilden, ausgeschöpft, wodurch sich ein totaler akustischer Umfang ergibt, der in einer zentralisierten Tafel dargestellt wird, die 21 integrale mögliche (theoretische) Serien umfasst. Anhand dieser Tafel wird festgestellt, dass die häufigsten in Linien und Kolonnen auftretenden Elemente ein Spezifikum der Folklore des Gebietes von Bihor darstellen, deren synthetischer Ausdruck - innerhalb der untersuchten folkloristischen Gattungen - die Vokabel 7b 0 - 4 bildet.

General elements of musical linguistics in the folklore of Bihor. The unoccasional song

Gheorghe Petrescu

Summary

The work intends to reveal in the genre of the unoccasional song in the Bihor area those sonorous utterings of the musical language, which, in a specific modality of formalization are constituted in distinct vocables, known by the collectivity as belonging to it. The folkloric material researched is the one comprised in Béla Bartók's collection, Romanian Folk Music, vol. II, class A, representing melodies of the old parlando and parlando-rubato style.

From a methodological point of view, the work regards the permanent dichotomy between the real linguistic (acoustic) space and the possible (total) one. Thus, in parallel an inventory is drawn of the researched material, also its sistematization, on the basis of the musical scales detected in it, usually diatonic ones and grouped, according to their interval structure, in homogenous, intermediary and elliptical series. In these scales the final sound of the melodies is considered the first in the series, noted in figures with 0 (zero)

and in relation with which the real acoustic space constantly presents the subtone of the final (7b) and a more varied number of higher elements. By applying the method of the tables (table-line and table-column) all possibilities of combining the elements which compose the scales-series are exhausted, thus resulting a total acoustic space, comprised in a centralizing table of 21 possible (theoretical) integral series. In this table, the most frequent elements in lines and on columns underline a specific of the Bihor whose synthetical expression is - in the researched folklorik genre - the vocable 7b 0 - 4.

## RAȚIONALIZAREA PROCESULUI DE MEMORARE ÎN STUDIUL PIANISTIC

Voichița Tiniș

Două au fost premisele de la care am pornit în elaborarea acestei lucrări:

1. Necesitatea studierii particularităților specifice ale memoriei muzicianului interpret;
2. Convingerea că îmbunătățirea performanței unui interpret pianist depinde în mare măsură de capacitatea lui de a-și construi un sistem de memorare care să țină cont de anumiți factori bine determinați.

Pornind de la aceste premise, evident, am început cercetarea printr-un studiu al memoriei, așa cum este prezentată de psihologie, în dubla calitate de însușire psihică și proces psihic de cunoaștere, în dublul rol de factor definitoriu al inteligenței și al talentului.

Multitudinea clasificărilor memoriei, oferită de psihologie, ne-a condus la concluzia că memoria muzicală a pianistului trebuie să fie o complexă îmbinare de diferite tipuri de memorie. Căci, spre deosebire de domeniul științei, unde problema memorării este problema însușirii sintetice, de esență, a unui anumit conținut, în domeniul interpretării muzicale, instrumentistul trebuie să posede capacitatea unei memorări totale, în vederea reproducerii cu exactitate și în toate detaliile a unui text muzical. Dacă în învățarea științifică predomină memoria logică, în învățarea muzicală interpretul trebuie să apeleze la toate cele trei tipuri de memorie: memoria logică, memoria senzorială și memoria afectivă. Dacă mai adăugăm faptul că în cadrul fiecărui tip de memorie există o serie de componente, prezente atât în memoria muzicală propriu-zisă cât și în memoria instrumentală, ne dăm seama de complexitatea memorării de memorare a interpretului. O nuanță asemănătoare ne înăl-

nește doar în cazul artiștilor dramatici, asupra cărora vom mai reveni.

Se naște acum întrebarea: care sînt condițiile pe care trebuie să le îndeplinească un bun sistem de memorare în practica pianistică?

Constatăm că există, pe de o parte, condiții general-valabile în orice domeniu unde se pune problema învățării (perfecționării, achiziției de noi cunoștințe):

1. Organizarea studiului în mod conștient, în scopul memorării, existența unui țel precis, a unor intenții ferme de însușire a materialului.

2. Dezvoltarea unor calități ce apelează în mod egal la gândire, atenție, voință, perseverență și autocontrol.

Pe de altă parte, un bun sistem de memorare presupune folosirea unor procedee de studiu specifice, pe care ne propunem să le tratăm mai jos, în funcție de diferitele etape ale memorării.

#### Etapa I a memorării

Constă din parcurgerea textului muzical cu scopul de a-l înțelege cît mai bine. Cel ce învață prin înțelegere dispune de principii de organizare care îi vor permite să știe cum să procedeze la o nouă învățare. În această primă etapă trebuie să se pună bazele unei memorări globale, care să înmănuncheze cît mai multe tipuri de memorie. Vom trata problemele de studiu necesare dezvoltării fiecărui tip de memorie în parte.

Mai întii:

Procedee de studiu pentru o memorare logică: analiza, sinteza, diviziunea, asociația.

Deoarece nu putem exemplifica pe un text muzical fiecare procedeu, ne limităm să arătăm că în cadrul analizei se cer clarificate problemele de structură, formă, limbaj armonic, polifonic, gen, stil.

Sinteza pretinde reducerea pieselor la schema lor de bază, renunțarea la detalii, distingerea notelor constitutive de cele ornamentale, simplificarea formulelor comprimarea figurațiilor în acorduri etc.

Diviziunea constă în împărțirea textului muzical, pornind de la cele mai mici unități - celulă, motiv -, și ajungînd la

segmentele mari ale formei. Între diferitele segmente se vor stabili relații de subordonare, egalitate, secvențiale etc., aceste elemente ușurînd memorarea și reprezentînd puncte de reper în momentul reproducerii. Pentru a verifica dacă interpretul urmărește logic desfășurarea muzicii, se poate folosi următorul procedeu: la un șir de secvențe se va citi doar unitatea primă a secvenței, apoi se vor închide notele, interpretul trebuind să recompună pe dinafară secvențele următoare. La fel se poate proceda și în cazul transpozițiilor.

Asociația pretinde stabilirea unor relații cît mai profunde între materialul nou de învățat și cunoștințele mai vechi, atît în privința formei și stilului, cît și în privința tehnicii pianistice. Se va observa înrudirea sau diferența tematică, motivică, de formă etc. cu alte lucrări ale aceluiași compozitor sau ale altor compozitori. În privința tehnicii pianistice, se va compara piesa de învățat cu alte piese învățate anterior, care pun aceleași probleme tehnice. Referitor la acest lucru, W. G i e s e k i n g preciza: „Tehnica specifică a fiecărui compozitor trebuie învățată odată; după ce acest lucru a fost făcut, mai rămîn (în piesele noi pe care le studiem) cel mult cîteva locuri mai complicate care trebuie studiate în mod special”<sup>1</sup>.

Enunțînd procedeele ce privesc memorarea logică, vom stăru-i acum la:

Procedee de studiu pentru o memorare auditivă. Două vor fi căile pe care le indicăm ca eficiente: una vizînd parcurgerea prin solfegiu a materialului, iar cealaltă vizînd studierea pieselor numai după note, fără instrument, sau chiar fără note și fără instrument.

În cadrul primei căi se pretinde solfegierea fiecărei voci în parte (cu deosebire în cazul pieselor polifonice), apoi realizarea diferitelor combinații între voci, ca de pildă executarea uneia vocal și, concomitent, a altora la instrument. Scopul este ca memoria auditivă să fie dublată de memoria verbală a notației muzicale, ceea ce contribuie la fixarea mai temeinică a intervalelor melodice. Pe de altă parte, solfegînd,

<sup>1</sup> W. G i e s e k i n g, Așa am devenit pianist, Ed. muzicală, București, 1967, p. 83.

interpretul își dă seama de timpul potrivit, nuanțe, agogică, participă odată mai mult la descoperirea sensului muzical al piesei.

A doua cale enunțată se referă la studierea pieselor fără instrument, numai după note, sau chiar și fără note. În acest scop, interpretul va trebui să-și dezvolte auzul interior pentru a dobîndi reprezentări cît mai apropiate de calitățile percepției. Dacă la început, citind partitura fără instrument, interpretul va avea o reprezentare instabilă, palidă, cu caracter fragmentar, a piesei, după exerciții îndelungate și progresive va putea obține o imagine auditivă relativ constantă și clară. În acest stadiu, interpretul va putea renunța nu numai la instrument, ci și la note, reconstituind în auzul interior sunet cu sunet întreaga piesă.

Execuția mentală a piesei prezintă avantajul de a se apropia de calitățile unei execuții ideale, ceea ce influențează, cu timpul, în mod pozitiv interpretarea instrumentală. Repetarea pe baza reprezentărilor poate fi eficace și în etapa de fixare a piesei sau, de pildă, în ziua concertului, scutind pianistul de a se obosi excesiv printr-un număr prea mare de ore de studiu instrumental.

Metoda învățării fără instrument, practică la care aderăm, este prezentată pe larg în lucrarea Modernes Klavierspiel de L e i m e r-G i e s e k i n g. Giesecking precizează: „Orice piesă complicată nu o învăț la instrument, ci numai prin citire. Tot în același fel repet lucrările pe care nu le-am mai cîntat de mult, lăsîndu-le să se desfășoare în memorie și țînînd partitura la îndemîină. Acest studiu prin citire este metoda cea mai sigură de învățat pe dinafară<sup>2</sup>. Autorul subliniază aici deosebita valoare a unei memorări ce face apel la puternica energie potențială a reprezentărilor.

Stabilim acum cîteva indicații pentru memorarea vizuală a partiturii, urmărind fixarea unor detalii legate de aspectul grafic al acestora. Se vor reține: desenul liniei melodice, arabescul caracteristic unor pasaje, anumite particularități frapante ale paginii imprimată. Nu este indicată studierea pie-

2. Idem, pp. 88-89.

sei după mai multe ediții, cu grafica, digitația, frazarea și paginația diferite, deoarece în felul acesta interpretul nu-și poate crea o reprezentare optică stabilă a partiturii. Aceasta nu înseamnă că nu pot fi confruntate mai multe ediții pentru a o alege pe cea mai bună, dar, odată stabilită, partitura să nu se mai schimbe. În mod teoretic, interpretul ar trebui să fie capabil să rescrie întregul text pe portativ, bazându-se pe reprezentarea vizuală (dublată de cea auditivă) a partiturii. Este un procedeu foarte utilizat de către artiștii dramatici. După mărturia mai multor actori, aceștia își învață rolurile mai întâi copiind integral replicile care le revin, apoi scriind din memorie întregul rol. Este mijlocul cel mai eficient, declară aceștia, de a învăța rapid și temeinic. Firește, complexitatea semnelor care se utilizează în scrisul muzical împiedică folosirea acestui procedeu de către interpreți; în schimb, acesta poate fi suplinit prin scrierea imaginară a partiturii, prin reținerea „fotografiei” fiecărei pagini din opusul respectiv.

În vederea unei memorări motrice, instrumentale se cer respectate unele indicații ce vizează în primul rând stabilirea digitației. Subliniind importanța acestei probleme, Walter G e o r g i i scrie: „Trebuie să devii de-a dreptul rafinat, inventând cele mai bune digitații. O figură care ne dă mult de furcă poate deveni dintr-o dată ușoară prin descoperirea unei noi digitații. Digitația care a fost aleasă trebuie să fie respectată cu o severă consecvență (în afară de cazul în care pe parcurs s-ar găsi o digitație mai bună)”<sup>3</sup>. Opiniem în acest sens că o bună digitație nu poate fi decât fructul unei perseverente căutări, al cunoașterii celor mai intime intenții ale creatorului, și că, deci, ea trebuie să aibă drept scop relevarea tuturor detaliilor textului muzical, valorificându-l total.

În șirul aceluiași indicații se așează și cele referitoare la alegerea mișcărilor tehnice corespunzătoare, în funcție de diferitele forme de tușu, frazare, dinamică, pedalizare etc., impuse de text. Este vorba aici de memoria musculară, memoria senzațiilor de greutate, lejeritate, suplețe, relaxare, fixare,

<sup>3</sup> W. G e o r g i i, Klavierspielerbüchlein, Atlantis-Musikbüchern, 1954, p. 9.

memorie a tușeului, memorie a spațiului, a deplasărilor mîinilor în raport cu claviatura, memorie a distanțelor dintre taste, registre etc., asupra cărora nu putem insista. Subliniem doar faptul că memoria instrumentală cu cele trei componente ale sale (memoria vizuală a instrumentului, tactilă și musculară) cere din partea interpretului o practică îndelungată pentru formarea unor deprinderi cît mai perfecționate. Cu cît mișcărilor sînt mai complexe într-o deprindere și cu cît semnalele care trebuie asimilate acestor mișcări sînt mai variate, cu atît se cere mai multă practică.

Prima etapă a memorării unei lucrări trebuie să cuprindă însușirea ei și pe cale imaginativ-afectivă. În acest sens, interpretul va încerca să găsească textului muzical corespondențe în imagini și sentimente, va face asociații cu opere de artă, imagini din natură. „Pentru oamenii înzestrați cu imaginație creatoare, orice muzică este și programatică” - spune H. Neuhäuser<sup>4</sup>. Deci, apelul la imaginație și afectivitate este reclamat încă de la primul contact al interpretului cu partitura. O interpretare își păstrează prospețimea și spontaneitatea în măsura în care interpretul memorează sentimentele și emoțiile trăite cu ocazia primei citiri a opusului.

#### Etapa a II-a a memorării

Constă din citirea pe fragmente a textului muzical, urmată de încercarea de a reproduce cîte un segment, apoi cîte două, trei, pînă la recompunerea întregului. Nu e bine ca la cea mai mică ezitare în reproducere să se apeleze imediat la text, ci trebuie să se facă efortul necesar continuării. Cauza tendinței de a uita stă adesea într-o anumită comoditate intelectuală de a-ți aminti. Încercările de reproducere alternează cu citiri repetate ale segmentului respectiv, pentru a stabili ce greșeli au survenit, dacă s-a omis ceva, ce s-a produs corect. Se descoperă din timp pasagiile care prezintă dificultăți și se concentrează eforturile pentru înțelegerea și memorarea acestor părți. Se va acorda o atenție deosebită fragmentelor care sînt identice pînă la un anumit punct, dar care apoi se îndreaptă fiecare în altă direcție. Se vor stabili punctele nodale, de coti-

---

4.H.G.N e u h a u s, Despre arta pianistică, București, Ed.muzicală, 1960, p.32.

tură, pentru a se evita confuziile (de exemplu: diferențele dintre expoziție și repriză, diferențele între revenirile variate ale aceleiași teme).

### Etapa a III-a

Urmărește fixarea piesei învățate pe baza repetițiilor, asigurând reproducerea ei în mod cursiv, în așa fel încât fiecare sunet (sau grup de sunete) să cheme în conștiința interpretului următorul sunet sau grup de sunete, fără nici o piedică.

Exercițiile de fixare trebuie să fie eșalonate în timp, deoarece în acest fel eficacitatea memorării crește. Frecvența și ritmicitatea repetițiilor este foarte importantă pentru consolidarea deprinderilor dobândite și pentru producerea unei cantități suficiente de supraînvățare, suprarezorare, pentru a garanta retenția și reproducerea optimă, chiar și în condiții de tensiune (la examen, concert, concurs).

În caz de lapsus, interpretul va încerca să reia piesa nu de la început, ci conform segmentelor în care aceasta a fost împărțită încă de la prima etapă de memorare, pe baza logicii interne de construcție.

În complexul proces de memorare survin însă o seamă de greșeli care pot fi prevenite, cunoscându-le cauza. Erorile cele mai tipice apar în cazul în care textul se parcurge mai mult sau mai puțin mecanic, așteptând ca el să fie reținut de la sine. Este forma în care pianistul repetă deopotrivă pasagiile ușoare și cele dificile, pierzând timp de prisos. Practica aceasta se instituie ca un procedeu defectuos, care este departe de a asigura o memorare temeinică.

Alte cauze ce nasc greșeli se datoresc fie

- schimbării frecvente a digitației stabilite, ceea ce înțreține o permanentă nesiguranță, fie

- lipsei de hotărâre în învingerea greutăților de început ale memorării, amânării țelului de a învăța pe dinafară partitura săptămîni la rînd. Apelînd un timp îndelungat la partitură, interpretul va resimți puternic lipsa ei. Pe de altă parte, cîntarea permanentă după note nu este în favoarea dezvoltării auzului interior și are o influență paralizantă asupra memoriei.

În încheiere trebuie să menționăm faptul că în procesul de instruire pianistică acționează diferiți factori obiectivi și subiectivi de o excepțională complexitate, variabilitate și diversitate. Asupra acestora își pun amprenta atât particularitățile personalității elevului cât și cele ale profesorului, specificul mijloacelor pedagogice utilizate, mediul în care se produce instruirea, experiența de viață, cultura și temperamentul elevului etc.

Drept consecință, pedagogul-cercetător are de-a face în mod inevitabil cu fenomene complexe, care variază în mod aleator sub influența iarăși aleatoare a nenumărați factori aleatori. Memoria fiecărui interpret în parte este și ea o mărime aleatoare, a cărei valoare oscilează în funcție de condiții, de o diversitate inepuizabilă. De aceea, considerăm că această problemă pretinde a fi cercetată în continuare și îmbogățită cu noi date.

#### La rationalisation du procès de mémorisation dans l'étude pianistique

Voichița Tiniș

##### Résumé

Le travail se propose d'établir, partant de particularités spécifiques de la mémoire du musicien interprète, un nombre de facteurs qui assurent la viabilité du procès de mémorisation dans l'étude pianistique. Dans ce but l'auteur analyse quelques procédés spécifiques d'étude, liés à la mémoire spécifique, à la mémoire sensorielle physiologique et à la mémoire affective.

#### Rationalisierung der Gedächtnisschulung im Bereich des Klavierstudiums

Voichița Tiniș

##### Zusammenfassung

Die Abhandlung verfolgt die Absicht, auf Grund der spezifischen Eigenheiten des Gedächtnisses des Musikinterpreten, eine Reihe von Faktoren festzulegen, die die Gründlichkeit des

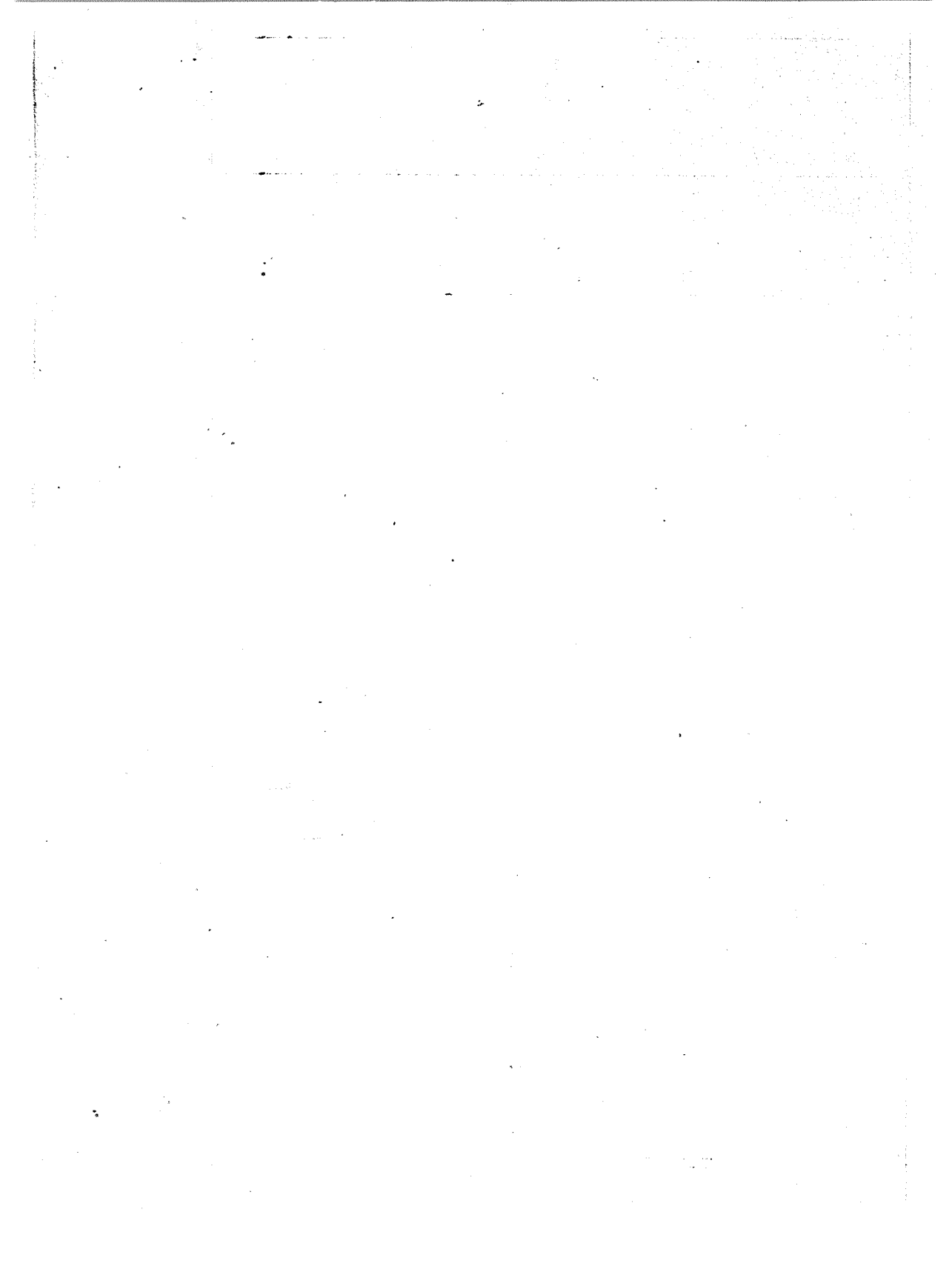
Auswendiglernen im Klavierstudium sichern soll. Zu diesem Zweck werden einige spezifische Aneignungsverfahren im Zusammenhang mit den drei Komponenten des Gedächtnisses: das logische Gedächtnis, das sensorisch-physiologische Gedächtnis und das affektive Gedächtnis analysiert.

The rationalization in the process of memorizing  
in the piano study

Voichița Tiniș

Summary

The work aims that on the basis of the specific particularities of the performer-musicians's memory, to establish a number of agents which should ensure the firmness of the process of memorizing in the piano study. For this aim, the author analyses several specific study procedures, connected to the three components of memory: the logical memory, the sensorial-physiological memory and the affective memory.



## MUZICOTERAPIA - O IPOSTAZĂ INSUFICIENT VALORIFICATĂ A MUZICII

Rodica Ciurea

Încă din antichitate au fost sesizate și recunoscute virtuțile tămăduitoare ale muzicii. Credința în forța terapeutică a acestei arte este veche. Se zice că Apollon, zeul soarelui, poeziei și muzicii, pe lângă arta de a cânta la liră, stăpînea îndeletnicirea de medic. Pythagora, deopotrivă filozof, matematician, poet, muzician și medic, afirma că „sănătatea este un echilibru care poate fi restabilit cu ajutorul muzicii”. Pornind de la principiile pythagoricienilor, Damon - magistrul lui Platon - a stabilit valoarea morală și pedagogică a muzicii. Platon, la rîndul său, a considerat muzica drept principiu de bază al formării spirituale, tot așa cum gimnastica este principiul de bază al formării corporale. Educația muzicală și cea a mișcării constituie - după marele filozof grec - pilonii dezvoltării copilului înainte de 10 ani. Platon amintea că slujitorii lui Zamolxe „cu ajutorul muzicii, al cîntecelor, vindecau sufletul și odată cu el trupul bolnavului”.

Valoarea terapeutică a muzicii era recunoscută și de medicii romani, iar mai tîrziu faimoasa școală arabă reprezentată prin Avicena, Maimonide, Averoes etc. aplica acest sistem pe scară largă. Poate Boetius a exprimat cel mai direct și plastic ideea valorii terapeutice a muzicii prin cuvintele: „sănătatea este atît de muzicală, încît boala nu este nimic altceva decît o disonanță și această disonanță poate fi rezolvată prin muzică”.

In secolul nostru<sup>1</sup>, numeroși medici, oameni de știință sau

1. In prezent există numeroase societăți pentru promovarea terapiei muzicale, dintre care putem aminti societatea austriacă cu sediul la Viena, sau „National Association for Music Therapy” din S.U.A., unde 11 universități organizează cursuri de pregătire pentru terapeuți muzicali.

educatori au reluat ideea fructuoasă a muzicoterapiei și au aplicat-o în sisteme și modalități diferite, utilizând fie sonoterapia, fie ritmoterapia și meloterapia, în măsura în care sunetul, ritmul și melodia, ca elemente ale limbajului muzical, au, fiecare din ele, proprietăți specifice, care le fac apte pentru un tratament neuropsihic corespunzător. Putem aminti în această ordine de idei sistemul D a l c r o z e - care pune la baza educației ritmul și mișcarea, ca factori de igienă fizică și mentală; sau putem face referință la experiența doctorului J e a n G. L e m a î t e r e și a doctorului L e r o y, care au aplicat un sistem de reeducare psihotonică la copiii deficienți și în psihiatria infantilă, utilizând muzica. Sînt interesante recomandările doctorului Leroy privind un repertoriu muzicoterapeutic. Printre altele, în stările de tensiune nervoasă, consideră adecvate lucrări de felul Nocturnei nr.5 de C h o p i n, sau Uvertura la Parsifal de W a g n e r; în stările dominate de sentimentul disperării - Romanta în Fa major de B e e t h o v e n, sau Clar de lună de D e b u s s y; în stări de deficit de atenție - o fugă de B a c h etc.<sup>2</sup> Remarcabilă este, de asemenea, experiența valoroasă și lucrările cunoscutului pedagog elvețian E d g a r W i l l e m s, axate în mod expres pe o muzicoterapie și atingînd excelente rezultate.<sup>3</sup>

Este un fapt deja stabilit că muzica determină participarea ființei umane în totalitatea ei materială și spirituală. După cercetări mai recente, sediul percepției muzicale s-ar afla în cerierul mare, într-o regiune care și în cazul celor mai grave defecte psihice rămîne de obicei nevătămată.<sup>4</sup> S-a constatat experimental că muzica produce reacții neuromusculare ce pot fi înregistrate la aparate speciale. S-au înregistrat, astfel, modificări ale pulsului, presiunii arteriale, metabolismului, respirației. Aceste modificări sînt în strînsă dependență de ritmul, înălțimea, intensitatea și timbrul sunetelor.

2. E. N i c h i f o r - C. B o c i r n e a, Medicina și muzica, Ed. medicală, București, 1965.

3. E. W i l l e m s, Les bases psychologiques de l'éducation musicale, cap. La thérapie musicale, MIF, Paris, 1965.

4. H. F u c h s, Vindecarea prin muzică. Terapie muzicală în Europa și în S.U.A., traducere, în „Musica”, Kassel, nr.1/1969, pp.47-48.

Muzica se pare că creează o legătură între materie și spirit, între senzație și cunoaștere, în sunet întrunindu-se deopotrivă sensibilitatea și conștiința intelectuală matematică.<sup>5</sup> Dacă această globalitate a ființei umane este respectată, prin ritmuri, intervale, melodii, acorduri ascultate, reproduse sau inventate de copii cu deficiențe fizice și mentale, se poate ajunge la o reorganizare a ființei lor fizice, afective și mentale, capabilă să armonizeze viața lor psihofizică și să amelioreze gradul de incapacitate pe care-l prezintă. Pentru a se putea realiza aceasta, muzicoterapeutul trebuie să fie în egală măsură muzician, psiholog și pedagog. El trebuie să se aplece cu atenție asupra universului sonor ce-l înconjoară pe copil, să știe să aleagă, să dozeze zgomotele, sunetele, ritmurile, melodiile ori armoniile capabile să provoace în conștiință și subconștiință copilului starea de echilibru cea mai favorabilă terapiei aplicate, să descătuseze toate forțele creatoare de care este capabil individul, forțe care ar putea sluji autoperfecționării sale fizice și mentale.<sup>6</sup>

Fără îndoială, efectele fiziologice și psihice ale muzicii nu sînt miraculoase. Influența ei nu merge pînă la o vindecare completă, dar în toate cazurile muzica determină o ameliorare a echilibrului general și o direcționare a evoluției spre normalitate. În general, s-a constatat că una dintre caracteristicile copiilor cu tulburări de limbaj este un fel de aritmie generală, o pierdere sau o dereglare a simțului ritmului. Or, se știe că raporturile care leagă controlul emoțional și corporal sînt atît de strînse, încît achizițiile pe plan ritmic au întotdeauna serioase repercusiuni asupra blocajelor psihice și, în consecință, asupra inhibițiilor verbale sau motrice. Invers, la subiecții la care integrarea psihomotrică se face dificil, acest fapt se poate traduce fie prin tulburări de motricitate, fie prin tulburări ale schemei corporale, cu consecințele lor inevitabile: lipsa orientării spațiale, inversiuni de litere,

5. E. W i l l e m s, Aspects essentialistes de psychologie musicale, în: Bulletin d'information - Méthode Edgar Willems, nr. 11/1974, p. 3.

6. M. A r d i e t, Stage international d'éducation musicale pour l'enfance inadaptée, în Bulletin de l'Association internationale de l'éducation musicale Willems, nr. 12/1977, pp. 2-4.

de silabe, dislexie, pierderea ritmului etc.

Vom relata în mod succint o experiență care ni se pare semnificativă, convingătoare și generatoare de prețioase sugestii pentru practica educativă în cazul copiilor cu asemenea tulburări.<sup>7</sup>

Experimentul a fost întreprins în două etape: în prima etapă a fost organizat un sistem de jocuri și exerciții de tipuri diferite.

1. Jocuri de mișcare cu cîntec sau recitativ ritmic, cum ar fi de pildă De-a trenul, Ploaia și vîntul<sup>8</sup> sau altele, recomandate în repertoriul educației muzicale preșcolare<sup>9</sup>, care să îmbine armonios mișcări ale corpului și părților sale, cu pronunția la aceeași înălțime și într-un ritm egal a unor sunete și silabe diferite. Elementul de dificultate introdus constă în continuarea mișcării fără sprijinul muzical reglator de ritm. Această dificultate va solicita capacitatea copiilor de a disocia mișcarea corpului sau părților sale de cea a aparatului vocal. Operația efectuându-se colectiv, copiii nu se întrerup, ci se lasă antrenați într-o mișcare ritmică de către grup. În felul acesta se realizează o conștientizare a relației cu ceilalți prin mijlocirea ritmului, fiecare copil reglîndu-și bătăile după cele ale vecinilor.

2. Jocuri de improvizație sonoră. Se organizează în continuare un joc prin care se cere copiilor să inventeze cuvinte, silabe sau sunete ce ar putea să imite sonoritatea unui clopot, obiecte diferite, a strigătului și cîntecului păsărilor, animalelor etc. Este vorba, așadar, de a imagina un cuvînt; un grup de silabe și sunete a căror sonoritate să sugereze pe cea proprie unui clopot, animal etc. Am putea aminti jocuri de felul: Coasa, luntrea și ciocanul, La moa-

7. Experimentul a fost întreprins după practica uneia din elevele pedagogului elvețian E. Willems, aplicată la Centrul de dislexie de pe lîngă spitalul Necker. Apud M.G. a g n a r d: L'initiation musicale des jeunes, Ed. Castermann/Poche, Paris, 1971, p.50 și urm.

8. G. B e r c e a, Educația muzicală a preșcolarilor prin jocurile muzicale. Copilul și jocul, și legere metodică editată de Revista de pedagogie, București, 1975, p.92 și urm.

9. A. I v ă ș c a n u, Jocul muzical cu cîntec, în: Contribuții la educația muzicală preșcolară. Lucrările simpozionului din 16-17 iunie 1969, Conservatorul "G.Dima", Cluj, p.85.

ră sau Hora. Antrenați de joc, copiii cu dificultăți de exprimare uită teama lor obișnuită de a se bălbi și, conduși de educatoare, realizează o polifonie verbală prin repetarea la înălțimi diferite a sunetelor, silabelor sau cuvintelor inventate.

3. În cel de-al treilea grup sînt cuprinse jocurile muzicale de deplasare. Pe un fond ritmic dat de pian, fiecare copil este solicitat să improvizeze gesturi, servindu-se de un băț, de o minge, de un cerc, de un bățic etc. Copilului - deficient în ceea ce privește deplasarea de unul singur în spațiu - i se oferă astfel un obiect care să-l însoțească ca un fel de sprijin și un stimulent pentru imaginație.

Dacă, la începutul terapiei, acești copii nu îndrăzneau să se miște din locul în care erau plasați, prin acest joc-exercițiu mișcările lor se degajează progresiv, cucerind treptat în cercuri concentrice spațiul cu două dimensiuni al solului.

4. Prin ultima grupă de exerciții se introduce și ceea de-a treia dimensiune spațială, experimentatoarea urmărind conștientizarea ideii de înălțime. În acest sens, apelul la muzică este efectiv. Educatoarea cîntă la fluier, modulînd sunetele de la registrul grav spre cel acut și invers, însoțind mișcarea sonoră cu mișcări corespunzătoare ale mâinilor și corpului. Apoi, stînd cu spatele spre educatoare, copilul este pus să indice prin aceleași mișcări dacă fluierul urcă sau coboară registrul sonor. Exercițiul urmărește concretizarea ideii de „sus” și „jos” prin asocierea ei cu mișcarea reală în spațiu. Jocul muzical În pădure poate fi de asemenea folosit cu succes în această grupă de exerciții. El constă în imitarea ciripitului păsărilor prin sunete înalte și a mormăitului ursului prin sunete joase. Jocul se desfășoară liber, avîndu-se în vedere o singură normă: alternanța celor două onomatopee însoțite de mișcări corespunzătoare.<sup>10</sup>

Cea de-a doua etapă continuă antrenamentul realizat în cea precedentă. Din punct de vedere muzical, copiii sînt deja capabili să rețină și să reproducă o structură ritmico-melodică,

10. Detaliile melodice ale utilizării acestui joc și a altora, amintite în cele de mai sus, pot fi găsite în G. A. B e r e e s, op.cit., pp.92-96.

un câștig însemnat, dacă ținem seama de faptul că aproximativ 80% din copiii dislalici cîntă fals<sup>11</sup>, și numai pe măsură ce se destind și ajung să se controleze, această formă a inadapării lor este compensată și ajung la o emisie vocală apropiată de cea normală. Incapacitatea de a reproduce corect un sunet decurge din faptul că la acești copii este afectată reprezentarea timpului (nu numai a spațiului), care se repercutează negativ asupra memoriei auditive și în speță a celei muzicale. Cu toate că un oarecare simț al ritmului rămîne înscris în subconștientul copilului prin legătura sa cu reacțiile fiziologice, totuși, acesta este lipsit de simțul timpului (mişcării în timp), manifestare concretizată prin incapacitatea de a-și reprezenta corect ce înseamnă „mai repede” sau „mai încet”.

În această direcție, educatoarea se sprijină pe experiența directă, neverbală, a copilului, pe care o dirijează și organizează pe baza unor exerciții-joc speciale. Ca elemente de dificultate sînt introduse exerciții la instrumente simple (tamburină, tobă, flaut<sup>12</sup> etc.), al căror ritm este impus de fragmente muzicale înregistrate la magnetofon, sau exerciții de mers într-o mișcare variabilă impusă de o narațiune sau poezie recitată sau cîntată de educatoare (de exemplu: Iepurași, fugiți acum, Sosirea piticilor de la lucru, Bate vîntul etc.).

În continuare, copilul este învățat să se manifeste creator și liber, improvizînd sunete, onomatopee, silabe, cuvinte, mișcări, alegîndu-și singur instrumentul, acompaniindu-se singur, realizînd un fel de spectacol s u i g e n e r i s, un fel de psihodramă muzicală coordonată și integrată. Acest gen de exerciții solicită total pe copii, într-o manifestare care angajează deopotrivă emotivitatea, gestul, cuvîntul, vocea, abilitatea cîștigată în coordonarea mișcărilor diferitelor părți ale corpului, de situare în spațiu și desfășurare a acțiunilor motrice în timp. În improvizațiile sale, copilul își

11. M. G a g n a r d, op.cit., p.53.

12. Este semnificativă experiența utilizării flautului în educația muzicală a copiilor, prezentată în comunicarea: Noi procedee de predare a muzicii la clasele mici de E. S u r i n și B. S u r i n, cuprinsă în culegerea: Didactica și educația, Craiova, 1969, p.368 și urm.

proiectează dificultățile și incertitudinile, depășește inhibițiile, își descarcă tensiunile emotive, învățând să se integreze în mediul inconjurător și să respecte exigențele acestuia. Căci, după cum afirmă G. M i a l a r e t, una din cele mai grave probleme care se pun la ora actuală în educație este cea a adaptării copilului pe planul psihomotricității la viața contemporană.

Numărul apreciabil al copiilor cu tulburări nervoase în secolul audiovizualului, al avioanelor cu reacție, al rachetelor nucleare, al muzicii electronice nu este întâmplător. Din punct de vedere senzorial, urechea este permanent bombardată de o avalanșă de informații auditive care afectează profund sensibilitatea copilului, prin natura sa dispus să capteze totul, bun sau rău, fără să mai poată diferenția prea multe din masa sonoră care i se oferă. Ținând cont de legăturile multiple și importante ale analizatorului auditiv cu întreaga suprafață corticală, de limitele funcționale ale activității nervoase infantile, putem înțelege cât de grave pot fi perturbațiile pe care situația înfățișată le poate declanșa. Jocul muzical cu mișcare îl apără pe copil de un mediu sonor care tinde să devină tiranic și dezagregant.

Care este semnificația experienței descrise? Fără îndoială, ea nu răstoarnă convingerile și practica noastră educativă de până acum. Totuși, are darul de a ne atrage atenția asupra faptului că muzica nu-și epuizează virtuțile numai pe planul vieții afective și intelectuale. Vibrațiile produse de fenomenele fizice acustice captate de urechi și transmise creierului se răspîndesc în sistemul nervos luat în întregul său, fiecare celulă fiind supusă acțiunii vibratorii a undelor sonore. Sunetul solicită din partea organismului nostru o participare mult mai efectivă și totală decît undele vizuale, de pildă. Se poate deci presupune că muzica acționează asupra altor centri corticali, în afara zonei auditive, și, probabil, în primul rînd asupra centrilor motrici de care auditivul este intim legat pe baza lanțurilor complexe de condiționări ontogenetice. În același timp, muzica - artă prin excelență temporală - contribuie la conștientizarea percepției timpului, la reînfrînarea în carul și conștiința copilului a senzației timpului care se scurge.

Asociația mișcării, ea devine astfel un mijloc eficient de reechilibrare funcțională a sistemului nervos, de prevenire și terapie a tulburărilor activității psihice.

La thérapie musicale - une hypostase de la musique  
insuffisamment valorifiée

Rodica Ciurea

Résumé

Le problème de la thérapie à l'aide de la musique est ancien et pourtant toujours d'actualité. La musique détermine une amélioration de l'équilibre général et une évolution du système nerveux, donc de la vie psychique, vers le normal. Les rapports entre le contrôle psychique et corporel sont aussi intimes que les acquisitions sur le plan physiologiques ont toujours des repercussions sur les blocages et sur les inhibitions psychiques. Dans ce sens, on présente une expérience appliquée aux enfants ayant des troubles de langage et de motricité, qui, dans les conditions créées a conduit à des résultats positifs par l'utilisation d'un système d'exercices et de jeux de mouvement accompagnés de chansons et de musique.

Musiktherapie - ein noch nicht voll ausgewertetes  
Anwendungsgebiet der Musik

Rodica Ciurea

Zusammenfassung

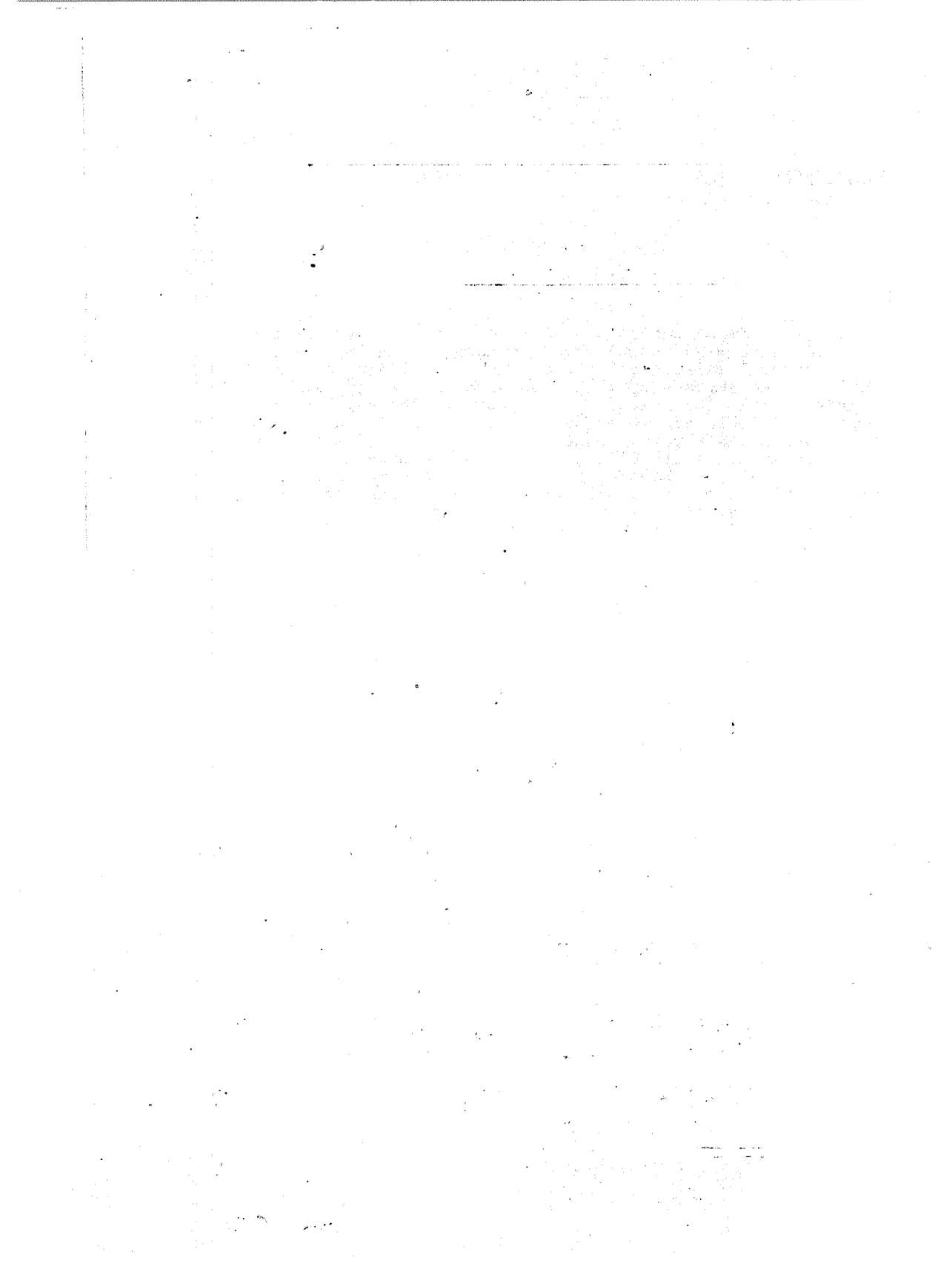
Das Problem der Therapie durch Musik ist alt und doch immer aktuell. Die Musik bewirkt eine Besserung des allgemeinen Gleichgewichts und eine richtunggehende Entwicklung des Nervensystems, dementsprechend auch des psychischen Verhaltens, zum Normalzustand. Die Beziehungen, die die psychische und physische Kontrolle verbinden, sind so eng miteinander verknüpft, dass die physiologischen Änderungen immer eine Auswirkung auf die psychischen Blockierungen und Hemmungen zur Folge haben. In diesem Zusammenfassung wird in vorliegender Arbeit ein Versuch dargestellt, der bei Kindern mit Sprech- und Bewegungsstörungen durchgeführt wurde und der in den eigens für diesen Zweck geschaffenen Bedingungen zu positiven Ergebnissen führte, durch Anwendung eines Systems von Übungen und Spielen in denen Bewegung mit Singen und Musik verbunden war.

Music therapy - an insufficiently estimated  
hypostasis of music

Rodica Ciurea

Summary

The problem of therapy by means of music is at the same time old and always actual. Music determines an improvement of the general balance as well as the directioning in the evolution of the nervous system, thus also of the psychic life towards normal. The relation which connect the psychic and corporal control are so close that the acquisitions on a psychological level always produce an effect upon psychic blockings and inhibitions. With this regard the paper presents an experiment made on children having speech and movement disorder, experiment which, in the created conditions, lead to good results, by the use of a system of exercises and movement games accompanied by songs and music.



PROBLEME ALE RECEPTĂRII NOTĂȚIEI MUZICALE  
UTILIZATE ÎN REPERTORIUL PIANISTIC

Ninuca Oșanu-Pop

Dacă în privința creației artistice, în general, estetica informațională a stabilit condițiile concrete pe care trebuie să le îndeplinească un obiect pentru a dobîndi alături de realitatea sa fizică și o realitate estetică, credem că aceste cercetări pot și trebuie să fie aplicate și extinse asupra domeniului interpretării muzicale privită ca fenomen artistic, în scopul de a preciza și conștientiza obiectivele cursurilor de măiestrie artistică.

Considerăm că interpretarea muzicală este un produs uman conștient, care se înscrie în cadrul unui proces de comunicare, îndeplinind obligativitatea „relației triadice”<sup>1</sup>, de această dată formată din:

- receptarea notației muzicale;
- descifrarea semnificațiilor acesteia;
- emiterea muzicii, redarea mesajului artistic.

Abordarea sistemică a problemei impune considerarea acestei relații ca un subsistem în cadrul suprasistemului operă muzicală - interpretare - receptarea publicului, în care, datorită permanentelor fluxuri de informație, guvernează relații de strînsă interdependență.

Chiar dacă aparent constituie o configurație stabilă, interpretarea se va adapta neconștient atît în vederea realizării cerințelor textului operei într-o viziune fidelă și re-creatoare, totodată, cît și în privința optimizării condițiilor de receptare a muzicii de către public.

Impresionantele progrese din domeniul electronicii au adus în epoca noastră posibilitatea înlocuirii interpretului prin

1. V. E. M a ș e k, Artă și matematică, Editura politică, București, 1972.

realizarea unor aparaturi electronice care, receptînd notația muzicală - tradusă în limbajul specific calculatorului -, sînt capabile să emită sunetele corespunzătoare. În ciuda perfecțiunii tehnice atinse, acestea însă nu vor reuși niciodată să treacă de la treapta receptării semnelor la descifrarea semnificațiilor textului, nivel care poate fi atins numai de inteligența umană.

Dacă aceasta este unica șansă de supraviețuire a interpretului, atunci problema dezvoltării personalității artistice și strădania neconținută pentru educarea perspicacității necesare descoperirii semnificațiilor înscrise în partitură prin intermediul notației muzicale devine astfel o sarcină fundamentală a pedagogiei muzicale - în speță, pianistice.

Dacă la începutul secolului nostru se treceau uneori cu vederea imperfecțiunile tehnice, publicul declarîndu-se satisfăcut dacă recepționa spiritul, expresivitatea lucrării, pe parcurs, datorită nivelului atins de discografie, pretențiile au evoluat spre re-crearea mesajului artistic într-o realizare tehnică perfectă. Îndeplinirea acestei dificile sarcini întîmpină însă de la bun început serioase piedici.

Referîndu-se în general la sistemul de notație muzicală, A. D a n i e l o u consideră pe bună dreptate că „anumite elemente fundamentale ale muzicii nu pot fi scrise, sau, dacă se încearcă transcrierea lor mai mult sau mai puțin exactă, ele nu pot fi reproduse plecînd numai de la notație. Procesul notării le sterilizează”<sup>2</sup>

O opinie asemănătoare o găsim și în concepția pianistei franceze L. D e s c a v e s, care susține că, exceptînd lucrările contrapunctice, operele pianistice sînt imposibil de transcris total pe cele două portative tradiționale, pianistul trebuind să posede cunoștințe de armonie și chiar de orchestrație, să aibă o inteligență comprehensivă, „o imaginație și o sensibilitate care să-i permită a regăsi gîndirea (intențiile n.n.) compozitorului”<sup>3</sup>.

2.A. D a n i e l o u, Sémantique musicale, Ed.Hermann, Paris, 1967, p.28.

3.L.D e s c a v e s, Un nouvel art du piano, Ed.Fayard, Paris, 1966, p.36.

În urma unei îndelungate experiențe muzical-artistice, renumitul dirijor E. A n s e r m e t conchide: „studiul interpretului nu are sfârșit pentru că niciodată nu poate susține că a văzut totul”<sup>4</sup> (într-o partitură - n.n.); am putea continua spunând că arta interpretativă este infinită, deoarece fiecare muzician artist își poate forma viziune proprie despre lucrarea interpretată.

Pornind de la convingerea că o sistematizare a nivelurilor pe care trebuie să le atingă receptarea notației muzicale dintr-o partitură pianistică ar contribui la facilitarea descifrării semnificațiilor acesteia, constituind un cadru organizat al acestei dificile activități, încercăm să aducem în continuare precizări în acest domeniu.

Considerăm că, în vederea studierii aprofundate a unei partituri, notația muzicală utilizată în repertoriul pianistic poate fi structurată în trei niveluri distincte:

a) primar: corespunzând descrierii cantitative a sunetelor, precizează înălțimea și durata acestora;

b) mediu: corespunzând descrierii calitative a sunetelor (articulație, pedală, intensitate, tempo);

c) superior: care se referă la realizarea artistică a partituri (frazare, agogică, timbru, caracter), a căror îndeplinire integrală asigură trecerea de la execuția muzicală la treapta calitativ superioară care definește interpretarea muzicală.

O caracteristică importantă a acestei structuri este intercondiționarea diferitelor niveluri. Atingerea nivelului superior este imposibilă fără parcurgerea conștientizată a primelor două, interpretul muzician deosebindu-se de pianistul executant prin frazarea determinată de înțelegerea profundă a formei muzicale, prin deosebirile timbrale ce dovedesc măiestria pianistică pusă în slujba unei imaginații creatoare, prin libertățile agogice care pun în valoare timpul de bază, în sfârșit, prin redarea caracterului specific al piesei în mod diferențiat nu numai stilistic, ci și de la o lucrare muzicală la alta aparținând aceluiași stil sau aceluiași compozitor.

4. E. A n s e r m e t, Entretiens sur la musique, Ed. de la Beaconnière, Neufchâtel, 1963, p.177.

Practica didactică dovedește și posibilitatea fenomenului invers: influența nivelului mediu și superior asupra celui primar. Experiența didactică evidențiază cazuri în care deficiențele în executarea cantitativ corectă a lucrării sînt cauzate de nerespectarea indicațiilor de articulație, pedală, intensitate, tempo, de neînțelegerea frazării, a agogicii și a caracterului lucrării.

Deoarece partiturile conțin uneori nu numai indicațiile compozitorului, ci și cele ale editorilor, interpretul este pus nu o dată în situația de a decide realizarea nivelului mediu pe baza analizei datelor primare și în funcție de indicațiile superioare cerute de interpretarea artistică a textului. Un pianist artist va corela întotdeauna modul de articulație și întrebuințarea pedalei atît cu desenul ritmico-melodic, cît și cu intențiile sale de frazare, timbru, agogică; fără această corelare, interpretarea nu ar avea un caracter organic, complex și firesc totodată.

La o mai atentă privire constatăm că evoluția repertoriului pianistic evidențiază însuși procesul evoluției notației muzical pianistice, fiecare epocă prezentînd anumite particularități, a căror cunoaștere ar fi de natură să preîntîmpine apariția unor neînțelegeri observate în activitatea didactică.

Deoarece spațiul nu ne permite, vom face doar cîteva referiri la receptarea semnificațiilor notației muzicale baroce.

Corespunzător cerințelor scriiturii pentru instrumentele premergătoare pianului, J. S. B a c h a înscris în partiturile sale numai primul nivel. Faptul că specificarea celorlalte niveluri nu reprezenta o obligativitate în acel timp o dovedește prezența în întreg ciclul Wohltemperiertes Klavier a unui singur semn de articulație staccato.



în tema Fugii în re minor (I/6)<sup>5</sup>, și unica indicare a intensității în Preludiul în sol diez (II/18)<sup>6</sup>, în măsura 3 - piano, iar în măsura 5 - forte. Deoarece o execuție pianistică nu pri-

5. H. K e l l e r, Die Klavierwerke Bachs, Ed. Peters, Leipzig, 1950, p.141.

6. Idem, p.241.

mește atributele unei interpretări fără îndeplinirea tuturor nivelurilor sus-amintite, în cazul muzicii baroce, determinarea semnelor medii și superioare rămâne în sarcina pianistului interpret.

Fenomenul a cauzat apariția unor ediții revăzute și îngrijite de către renumiți compozitori și pianiști: K. C z e r n y, L. K ö h l e r, F. B u s o n i, G. P e t r i, B. M u g g e l i n i, B. B a r t ó k, care, propunându-și să ajute elevul în această dificilă misiune, termină prin a transmite una din viziunile interpretativ-subiective posibile.

Reflectînd concepțiile muzicale ale epocii, modul de interpretare a lucrărilor lui J. S. Bach a pendulat de-a lungul timpului între execuții rigide, caracterizate prin pedanterie - "un fel de matematică sonoră, problemă a inteligenței și meșteșugului tehnic instrumental"<sup>7</sup> -, pe de o parte, și interpretări pasionate, permițînd libertăți agogice, amplificarea cutezătoare a proporțiilor sonore, etalarea în primul rînd a personalității interpretului, pe de altă parte. În această privință se pot face referiri la transcrierile lucrărilor organistice pentru pian, care utilizează mijloace ca: dublări, completarea sau reducerea textului, registrarea, întrebuințarea pedalei etc. - așa cum erau practicate de F. Busoni<sup>8</sup>.

Utilizarea ediției originale (Urtext) realizată de H. Keller și A. K r e u t z (Ed. Peters, 1960), a adus pedagogilor pianiști imaginea pură a textului bachian, alături de dificultatea de a decide singuri asupra tempoului, articulației, frazării, intensității, timbrului, caracterului. Suplimentul teoretic al vol. I, cuprinzînd indicații asupra fiecărei piese în parte, ca și lucrarea deja citată a muzicologului H. Keller ne vor fi în acest sens de un prețios ajutor.

Considerăm însă că munca asupra Urtext-ului constituie o bază de pornire sigură, chiar dacă implică o mai mare responsabilitate a interpretului, dator să cunoască teoretic și practic elemente stilistice de bază printr-o amplă informare bibliografică și discografică. În ciuda faptului că unul din

7. A. Voileanu-Nicoară, Contribuții la problematica interpretării muzicale, ms., p. 50.

8. J. S. Bach, Klavierwerke, Busoni-Ausgabe, Ed. Breitkopf, Leipzig, 1894, partea I, calet 4, p. 2.

cipalele obiective urmărite în lucrările bachiene (vezi Inven-  
tiunile) era „eine cantabile Art im Spielen zu erlangen”<sup>9</sup>, arcul  
legato este folosit în notația bachiană numai în sens de prelun-  
gire a duratei (nivel primar), nu și în sens de articulație sau  
de frazare. Necunoașterea acestui principiu duce adeseori la e-  
xecuții contrare sensului muzical, elevii desfășcând sincopa  
(de obicei întârziere armonică) de rezolvarea ei.



Înțelegând prin articulație „expresia unei linii melodice”<sup>10</sup>,  
care poate fi nelimitată, în ciuda celor numai patru moduri de  
tușeu - legato, portato, non legato, staccato -, autorul citat  
face o interesantă paralelă între acestea și intervalele melo-  
dice: succesiunile de sunete alăturate vor fi cîntate de obi-  
cei legato, pe cînd staccato-ul se pretează mai mult pentru  
salturi, iar portato-ul pentru intervale mai mici (terța, cvar-  
ta).

Stabilirea articulației temelor de fugă e recunoscută ca o  
sarcină de o mare dificultate, care poate fi învinsă nu numai  
prin cunoașterea recomandărilor sus-amintite, ci analizînd mo-  
tivele și submotivele existente, încercînd ca prin modurile de  
tușeu să fie redată cît mai fidel construcția și caracterul te-  
mei, în același timp asigurîndu-se posibilitatea menținerii  
stricte a acesteia pe tot parcursul fugii. Reușita execuției  
articulației, chiar și în cazul aglomerărilor contrapunctice,  
verifică justetea alegerii acestora.

9. „După opinia lui H. K e l l e r, noțiunea de «cantabile Art»  
este sinonimă cu cantabil și legat”. S. T o d u ț ă, For-  
mele muzicale ale barocului, vol.2, Ed.muzicală, București,  
1973, p.32.

10.H. K e l l e r, op.cit., p.31.

Același principiu poate să ne conducă și în realizarea ornamentelor alese pe baza cunoașterii celor specifice stilului baroc.

Notarea frazării, ca expresie a structurii interioare a formei muzicale, analogă punctuației specifice formei de comunicare verbală, a apărut numai la sfârșitul secolului al XIX-lea. Realizarea frazării în lucrările bachiene întâmpină dificultăți, pe de o parte prin faptul că adesea sfârșitul unei fraze coincide cu începutul celeilalte, pe de altă parte, datorită scriiturii polifonice, pianistul trebuind să redea frazarea independentă a fiecărei linii melodice în parte.

Mersul independent al vocilor - criteriu de bază în interpretarea unei lucrări polifonice - se poate obține nu numai prin articulație și frazare, dar și prin intensitate și timbru. În stabilirea celor din urmă ne vom conduce și după criteriile acustice, programând atât reliefaarea temelor și diferențierea vocilor între ele (pe plan vertical), cât și construirea structurii arhitectonice a lucrării (reprize, episoade-pe plan orizontal), asigurând printr-un continuu și vigilent autocontrol auditiv realizarea clară a intențiilor.

Conciziunea notației bachiene exprimă elocvent încrederea compozitorilor epocii în calitățile de muzician complex ale interpretului. În continuare, notația muzicală pianistică a avut o evoluție care ar merita o analiză atentă, progresele înregistrate manifestându-se în amplificarea recomandărilor date în privința nivelului mediu și superior.

Asumându-și rolul unui interpret virtual, compozitorii moderni ajung nu o dată la fenomenul supraincercării partiturilor, care supun astfel interpretii unei grele încercări.

Problèmes posés par la réception de la notation musicale  
dans le répertoire pianistique

Ninuca Oşanu-Pop

Résumé

Dans la lumière du respect que l'interprète doit au texte de la partition, le travail propose d'aborder son étude systématique suivant trois niveaux distincts: un niveau primaire, correspondant à la description quantitative des sons tout en précisant leur hauteur et durée; un niveau moyen correspondant à la description qualitative des sons: articulation, pédale, intensité, tempo; et un niveau supérieur qui se rattache à la réalisation artistique de la partition: phrase, timbre, agogique, caractère. Le travail comprend quelques précisions concernant la réception de la notation musicale du style baroque, qui constituent un point de départ pour l'intéressante évolution de l'écriture pianistique que l'auteur se propose d'étudier par la suite.

Fragen der Rezeption der im Klavierrepertoire verwendeten  
Notenschrift

Ninuca Oşanu-Pop

Zusammenfassung

Im Sinne der werkgetreuen Wiedergabe des Textes einer Partitur verfolgt die Arbeit eine systemische Orientierung des Klavierunterrichts, die in drei unterschiedliche Stufen gegliedert wird: die primäre Stufe, die sich auf die quantitative Darstellung der Töne; ihre Höhe und Dauer bezieht; die mittlere Stufe, die sich auf die qualitative Darstellung der Töne; Artikulation, Pedal, Lautstärke, Tempo bezieht; die höhere Stufe, welche die künstlerische Wiedergabe der Partitur; Phrasierung, Klangfarbe, Agogik, Charakter betrifft. Die Abhandlung umfasst einige Angaben über die Rezeption der Notenschrift des Barockstils, welche einen Ausgangspunkt in der interessanten Entwicklung des pianistischen Tonsatzes bildet, deren Erforschung die Autorin fortzuführen beabsichtigt.

Problems of receptioning musical notation used in pianistic repertoire

Ninuca Oşanu-Pop

Summary

With regard to the interpreter's respect towards the score, this paper suggests a system approach of its study structured in three distinct levels: primary, corresponding to a quantitative description of the sounds, specifying their height and length; medium, corresponding to the qualitative description of the sounds; articulation, pedal, intensity, tempo; and superior, referring to the artistic achievement of the score, phrasing, character. The paper comprises some specifications regarding the receptioning of the musical notation of the baroque style constituting a starting point in the interesting evolution of the pianistic writing, which the author proposes to investigate further on.



Nagy István

Unul dintre criteriile fundamentale ale învățării este controlul. In cursul învățării instrumentului muzical, controlul studiului se efectuează din două părți, și anume din partea profesorului și a studentului. In cadrul orei, profesorul este acela care controlează studiul; el îi atrage atenția studentului asupra eventualelor greșeli tehnice, respectiv muzicale, îl îndrumă la corectarea acestora și fixează criteriile și dezi- derate în studiul instrumental. Pe de altă parte, studentul își va realiza scopul impus prin studiul individual. Dar stu- diul individual poate fi eficient numai atunci când studentul va urmări și va controla cu o atenție concentrată toate faze- le acestuia.

Pe măsura dezvoltării științei și tehnicii ne stau la dis- poziție din ce în ce mai multe mijloace didactice care înles- nesc și totodată fac mai eficace desfășurarea acestui control bivalent, atât de necesar.

Un prim instrument pedagogic, în acest sens, a fost metro- nomul, pe care-l folosim cu mult randament de mai bine de un veac pentru controlul tempoului just și constant. De câteva decenii, magnetofonul este acela care ne dă un mare ajutor în studiul instrumental. Nu trebuie argumentată importanța peda- gogică a faptului că studentul poate audia și aprecia de la oarecare distanță propria lui execuție și că poate controla nu numai eventualele inegalități ale tempoului, ci și ritmul, in- тонаția, dinamica și timbrul interpretării. In același timp, imprimarea poate fi încetinită și, în consecință, este posibi- lă urmărirea greșelilor ritmice și de intonație chiar și în cele mai repezi pasaje.

Precum este cunoscut, interpretarea muzicală necesită o tehnică de execuție adecvată. Această tehnică este rezultatul

unor foarte complexe procese de mișcări neurofiziologice. Astfel, pentru obținerea unei tehnici violonistice adecvate s-a studiat și se studiază cu variate metode științifice ținuta corpului, funcțiile neurofiziologice ale inimii, plămânilor, creierului și, înainte de toate, mișcările mâinilor.

Tocmai din cauza unor complexe de mișcări incorecte, mulți studenți violoniști sînt mai puțin capabili să depășească unele probleme tehnice (ca, de exemplu, s p i c c a t o - u l, s t a c c a t o - u l sau acordurile bine sonorizate). La fel, aceeași cauză stă și la baza sunetelor presate și stridente. Tot ținuta greșită, tot mișcările crispate și inadecvate constituie motivul frecventelor îmbolnăviri ale musculaturii și tendoanelor.

Intrebuințarea peliculei de film în predarea violii a făcut posibilă controlarea v i z u a l ă a mișcărilor expresive-interpretative. Rularea filmului poate fi încetinită, oprită sau reluată după plac. Astfel, se poate prezenta demonstrativ și edificator întregul proces al mișcărilor violonistului.

Dacă pînă în prezent cunoașterea teoretică a aproape tuturor problemelor tehnicii violonistice a fost înlesnită de lucrări de referință, ca acelea semnate de C. F l e s c h<sup>1</sup> sau S z e n d e - N e m e s s ú r i<sup>2</sup>, apelîndu-se pentru ilustrații grafice doar la fotografii, utilizarea filmului sub un control pedagogic competent înseamnă un nou pas înainte.

Experimentul nostru din anul 1973 a fost revelator din acest punct de vedere. El s-a realizat în condițiile colaborării cu un tehnician de la laboratorul specializat al Universității „Babeș-Bolyai”, cu pelicule simple și ieftine, de care dispune comerțul în mod uzual. Simultan cu filmarea s-au imprimat și pe bandă de magnetofon fragmentele alese pentru ilustrare; cu toate că acest procedeu este relativ rudimentar, datorită faptului că sincronizarea nu poate fi perfectă, el este preferabil din punct de vedere material filmului cu ban-

1. C. F l e s c h, Die Kunst des Violinists, 2 vol., Ed. Ries & Erler, Berlin, 1923.

2. S z e n d e O. - N e m e s s ú r i M., A hereditárak élettani alapjai (Bazele biologice ale cîntatului la violă), Zeneműkiadó, Budapesta, 1965.

dă sonoră încorporată, căci acesta din urmă are un preț de cost de zeci de ori mai mare și se obține cu dificultate. Dacă distanța dintre filmare și proiecție este relativ scurtă, dezavantajul nesincronizării perfecte cu sonorul poate fi diminuat, întrucât fiecare student executant are proaspăt imprimat în memorie fragmentul interpretat, în legătură cu problemele tehnice care trebuiau să fie învinse. La nevoie, se poate realiza alternanța între interpretarea „pe viu” și proiecție. În-șă, întrucât scopul acestui experiment nu a vizat numai corectarea unor aspecte deficitare de realizare tehnică ale fiecărui student în parte, ci și discuții în colectiv, putem crede că, în viitor, prin metoda filmărilor se vor putea realiza pelicule didactice-model, care să asigure prin răspîndirea lor la nivelul tuturor școlilor de muzică - rezolvarea justă a unor probleme tehnice, văzute din perspectiva unui for metodologic de talia unui conservator.

S-a apelat, desigur, numai la fragmente relativ scurte - câteva rînduri -, iar nu la piese integrale. Aceasta, deoarece interessa rezolvarea unor pasaje cu diferite grade de dificultate tehnică și soluționarea lor. Repertoriul s-a întins de la lucrări de B a c h, pînă la C. F r a n c k, P a g a n i n i, S i b e l i u s sau autori moderni; cu studenții din anul I s-au efectuat filmări chiar și cu game desfășurate simplu sau în sexte, ori cu studii de dificultate mai mică. Ceea ce am considerat important era de a putea desprinde prin prisma criticii competente și a autocontrolului învățămînte demne de reținut. Fragmentele alese - stabilite și repartizate cu grijă în zilele premergătoare filmării - s-au referit la:

- ținuta brațului și a mîinii pe diferite coarde;
- ținuta arcușului (cînd degetul mic este crispat, se obține un sunet strident, presat);
- mișcarea degetelor în funcție de viteza de execuție, dar și la
- realizarea unui sunet frumos și amplu (în Sonata de C. F r a n c k) sau
- execuția corectă a unui arpeggio - portate (în Capriciul nr. 1 de P a g a n i n i), a s p i c c a -

t o - ului etc.

Prezentarea și analiza critică a filmelor s-a desfășurat în prezența tuturor studenților clasei instrumentale. Unele fragmente au fost reluate de mai multe ori, altele s-au redat nu numai în viteză normală, ci și dublu-încetinit, iar, în fine, în anumite cazuri a fost necesară oprirea pe un cadru care permitea sesizarea cea mai lesnicioasă a unor defecte de ordin tehnic (ținuta degetelor, distanța prea mare față de coarde, ținuta brațului și a mâinii etc.). Au fost, desigur, lăudate soluționările pozitive, corecte din punct de vedere tehnic și totodată artistice ale unor momente interpretative.

Considerînd - prin prisma rezultatelor obținute - că avantajele utilizării filmului în pedagogia violonistică sînt certe și că roadele unor astfel de experiențe nu întîrzie să se arate în pregătirea individuală, propunem încetățenirea, adîncirea și perfecționarea acestui procedeu la nivelul tuturor claselor instrumentale. Epoca modernă, caracterizată de efervescența mijloacelor audio-vizuale, va permite desigur o modernizare a metodologiei predării instrumentale în această direcție.

### Le rôle du film dans la pédagogie du violon

Nagy István

#### Résumé

À mesure que les sciences et la technique se développent, nous avons à notre disposition un nombre toujours croissant de moyens didactiques qui facilitent le contrôle bivalent que suppose la pédagogie instrumentale - contrôle fait par le professeur et autocontrôle de l'étudiant durant son étude individuelle. L'introduction de l'expérience des films à caractère de laboratoire pédagogique - ayant aussi un possible caractère de guide méthodologique pour les professeurs d'instrument de province - représente un progrès sensible. L'expérience de 1973 a eu des résultats prometteurs dans l'évolution des étudiants. Parallèlement au tournage on a enregistré sur bande de magnetophone les fragments interprétés, même si la synchronisation au moment de la reproduction n'a pas été parfaite. Chaque étudiant d'une classe instrumentale a pris part avec de brefs fragments de quelques pièces, qui demandaient des réalisations techniques différenciées. A la projection du film on a fait l'analyse critique de chaque fragment, on a fait

appel à des reprises, projections et vitesse doublement ralentie, arrêts sur un cadre etc.

### Die Anwendung des Films in Geigenunterricht

Nagy István

#### Zusammenfassung

Mit der Entwicklung der Wissenschaft und Technik stehen uns in immer grösserem Masse didaktische Hilfsmittel zur Verfügung, die eine bivalente Kontrolle im Instrumentalunterricht erleichtern: die Kontrolle durch den Lehrer und die Selbstkontrolle des Schülers während des Einzelstudiums. Einen grossen Fortschritt bedeutet die Einführung des Experiments der Filmaufnahmen, welches den Charakter eines pädagogischen Workshops hat, aber auch die Möglichkeit bietet, den ausserhalb der Musikzentren arbeitenden Lehrern methodologische Anleitungen für den Instrumentalunterricht zu übermitteln. Das Experiment von 1973 führte zu guten Ergebnissen bei den Studenten. Die Interpretationen wurden gleichzeitig auf Filmstreifen und auf Tonband aufgenommen. Allerdings konnte bei der Wiedergabe keine einwandfreie Synchronisierung erreicht werden. Jeder Student einer Instrumentalklasse beteiligte sich mit kurzen Ausschnitten aus einigen Werken, die verschiedenartige Ausführungen beanspruchten. Bei der Projektion des Filmstreifens wurde jeder Abschnitt kritisch analysiert, wobei die Wiederholungen, die Wiedergabe im Zeitlupentempo, das Stoppen des Filmablaufs an bestimmten Stellen, günstige Möglichkeiten einer objektiven Bewertung der Ausführung boten.

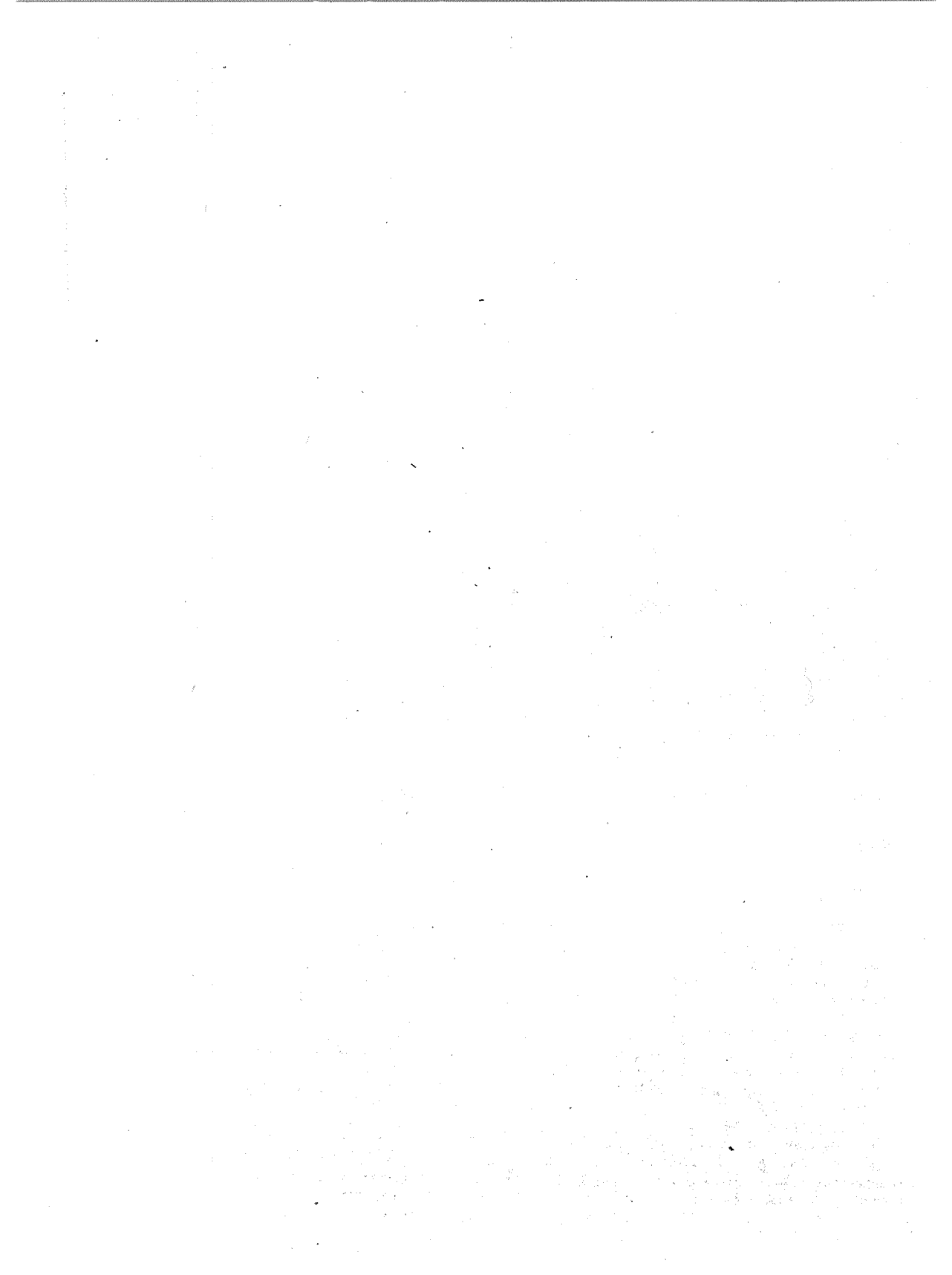
### The part of the moving picture in the pedagogy of the violin

Nagy István

#### Summary

With the development of science and technique we have at our disposal more and more didactic means to ease the development of the divalent control implied by instrumental pedagogy - the control effected by the teacher and the selfcontrol of the student during his individual training. The introduction of filming with a workshop character - but also with a character of methodological guidance for the instrument teachers in towns - has meant a sensible progress. The 1973 experiment ended in promising results in the students' evolution. At the same time with the filming the interpreted fragments have been recorded, even if the synchronizing could not be perfect.

Each student has taken part with small fragments of several pieces, which required differentiated technical interpretations. At the projection of the film the critical analysis of each fragment was made, with many replays, with a double lower speed, close-ups etc.



## UN NOU INSTRUMENT ELECTRONIC DE PERCUȚIE: SECOPONUL

Serafim Christescu  
Eugen Țigărea  
(Univ. „Babeș-Bolyai”)

Privitor la necesitatea cercetării noilor efecte timbrale de care se face uz în muzica universală contemporană, ne-am propus inventarea unor noi instrumente muzicale, pornind de la următoarele principii:

1. Selecționarea efectelor timbrale izolate, dar semnificative din punct de vedere estetic.
2. Inventarea unor surse sonore cu o structură capabilă de a facilita organizarea în scară cromatică a efectelor selecționate, și
3. Acreditarea în compoziții, respectiv în concerte publice, a efectelor timbrale organizate, prin intermediul surselor sonore inventate.

Ținând cont de diferențierile dintre sunetul muzical și zgomot, am ajuns la următoarele concluzii: în cazul zgomotelor nu se mai poate vorbi în general despre înălțimea lor, datorită spectrului extrem de larg pe care îl au; cu toate acestea, din experiența de toate zilele se constată că zgomotele diferă totuși destul de mult între ele, în funcție de o serie de factori ca: natura materialului care vibrează, modul de producere a sunetului, caracteristicile geometrice ale materialului etc.

Plecând de la aceste considerente, ne-am propus să realizăm un instrument capabil să producă o serie de zgomote ce pot fi ordonate într-o scară cromatică. Materialul ales a fost lemnul de rezonanță prelucrat sub forma unor casete paralelipipedice închise la un capăt și care produc sunete la acționare prin impulsuri, frecare etc. Forma geometrică a acestor casete favorizează anumite sunete, astfel că, în urma calculelor preliminare, s-au stabilit și dimensiunile geometrice exacte ale acestor-

ra. Realizarea lor practică a fost făcută cu contribuția muncitorului Antal György de la Fabrica de instrumente muzicale din Reghin. În viitor, în locul lemnului se vor putea folosi materiale cu o mai mare omogenitate (plasticul), deoarece lemnul - de la un esantion la altul - manifestă, prin lipsa lui de perfectă omogenitate, unele particularități care pot influența negativ atât unitatea timbrală, cât și posibilitatea obținerii unor înălțimi exacte pe baza măsurărilor preliminare.

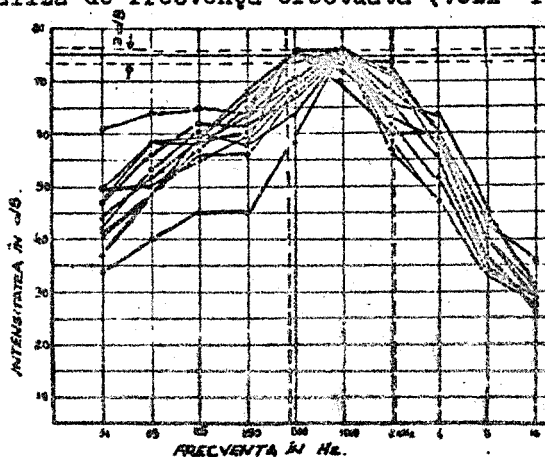
În vederea obținerii unei game timbrale și dinamice întinse, semnalele sonore date de casete sînt preluate de niște traductori electroacustici. Semnalele electrice obținute sînt amplificate cu ajutorul unor amplificatori prevăzuți cu coloane sonore plasate în mod convenabil.

Măsurători și rezultate. În urma măsurărilor efectuate, am ajuns la următoarele rezultate edificatoare:

1. Gama dinamică se întinde de la 0-110 Db, la 10 m distanță de coloans sonoră, fapt care satisface exigențele cele mai severe, știind că o orchestră mare dă, în fortissimo, intensități pînă la 90-100 Db. Ne-a preocupat în mod deosebit obținerea unei scări dinamice vaste, deoarece este un lucru știut că din intensitatea sonoră la naștere dinamica muzicală, factorul expresiv determinant în interpretarea operelor de artă. Obținerea crescend-ului sau adiminuend-ului se realizează prin mijloacele obișnuite, folosite și la instrumentele clasice, adică acționîndu-se mai mult sau mai puțin intensiv elementul cu care se lucrează asupra corpului rezonator.

2. Din analiza de frecvență efectuată (vezi fig.1) re-

Fig.1



zultă că majoritatea sunetelor importante (care nu diferă cu mai mult de 3 Db) se ordonează într-o bandă de frecvență de o octavă între 500-1000 Hz, ceea ce corespunde octavei centrale a gamei temperate.

Analiza a fost făcută cu un analizator de sunete de tip PSI-202 (RFT) cu filtre în octavă OF-101. Precizia acestui instrument este deosebită și a fost suficientă pentru scopurile urmărite (adică delimitarea octavei în care se situează cele 12 casete). Pentru a face o analiză mai fină ar fi nevoie de un aparat care să posedă filtre cu banda de trecere de  $1/12$  dintr-o octavă. Această analiză considerăm că nu ar prezenta decât un interes pur fizic, deoarece analizatorul auditiv (urechea, canalul auditiv, zona auditivă din creier) al spectatorului, recepționează zgomotele ca o structură, iar impresia artistică poate să depindă de mulți factori, printre care și anumite corespondente de frecvență care nu sînt semnificative din punct de vedere fizic. În schița prezentată observăm o anumită structurare a efectelor sonore. Diferențele rezultate din încălecare a curbelor de frecvență, în fapt, nu sînt sesizabile pentru ureche, ci numai structura în mare a acestora. Faptul că acestea se structurează într-o simetrie relativă din punct de vedere fizic, însă din punctul de vedere al posibilităților de recepționare a efectului sonor de către organul auditiv se află într-o perfectă simetrie, demonstrează exactitatea calculelor preliminare care au ca scop obținerea unei organizări în scară cromatică a zgomotelor.

Prin urmare, acele efecte sonore sau timbrale care, în cazul folosirii lor izolate sau întîmplătoare în muzica contemporană, le percepeam ca zgomote pînă la experiența noastră, prin organizarea în scară cromatică, relația de înălțime care se stabilește obligatoriu între aceste sunete explică procesul de metamorfozare a „inițialelor zgomote” în sunete muzicale de sine stătătoare, cu caracteristici timbrale inedite față de cele cunoscute pînă în prezent. Din experiența de față se desprinde un principiu, în baza căruia orice zgomot din natură poate să se constituie în fapt ca sunet muzical, cu condiția ca el să apară în mod obligatoriu într-o relație de organizare cromati-

Ein neues elektronisches Schlaginstrument: das Seccophon

Serafim Christescu  
Eugen Țigărea

Zusammenfassung

Die Erfindung betrifft ein elektronisches Schlaginstrument, welches sich durch seine klangfarblichen und dynamischen Eigentümlichkeiten in unsere seit längerer Zeit betriebenen Forschungen über neue Klangwirkungen einliedert. Das Seccophon verfügt über klangerzeugende Elemente (Kassetten), die, auf verschiedene Tonhöhen eingestimmt, unbeschränkte Möglichkeiten klangfarblicher Diversifikation bieten. Im gesamten Aufbau des Instruments haben die Kassetten die Funktion von Resonanzkörpern, wobei die Tongebung durch Anschlag mit Stäben aus verschiedenen Materialien, durch Anblasen, durch Reibung mit der Handfläche usw. erfolgt, entsprechend den in den zeitgenössischen Partituren auftretenden Angaben.

A new electronic percussion instrument: The Secophone

Serafim Christescu  
Eugen Țigărea

Summary

The present invention refers to an electronic musical percussion instrument which, due to the new timbral and dynamic characteristic it possesses, frames itself within the profile of our older researches regarding new sonorous effects. With this regard the secophone has some sonorous elements (cassettes) which on one hand are meant to settle the height of the sounds, and on the other ensure unlimited possibilities of obtaining timbral diversification. In the entire ensemble the cassettes have the function of a transitory element for the impulses initiated upon them, impulses which for the spectator's ear are translated to the timbral characteristics of the elements with which the resonator body is worked upon (wands made out of different materials, air columns blown by mouth, hand rubbing etc.), corresponding to the directions found in contemporary scores.



Ic 968/10

J. 132.867/1979

COMANDATORUL  
„G. C. MA”  
BIBLIOTECA

Inv. 1981

Inv. 1986

Comanda nr. 2596/1979  
Tirajul: 800 exemplare  
Prețul: 25,00 lei