

I c 1285/4

CONSERVATORUL DE MUZICA „G.DIMA”

LUCRĂRI DE  
MUZICOLOGIE

VOL.16  
(1980)

CONSERVATORUL  
„G. DIMA”  
BIBLIOTECA

INV. 1992

7 150 pgs / 1981

INV. 2008

Inv. 1988

CLUJ - NAPOCA 1984

Redactor: Conf.dr. Dan Voiculescu

Dactilografiera: Gabriela Vaida

Traducerea rezumatelor:

Lect. Petronela Cristian (fr.)

Lect.dr. Hans Peter Türk (germ.)

Delia Balint, traducător (engl.)

La realizarea materialului

ilustrativ au participat

Maria Bogdan și Ioan C-tin Bogdan

## C U P R I N S

1. Romeo Ghircioașiu	Categorii binare în creația și recepția muzicală . . . . .	7
2. Ștefan Angh	Pentru un caracter integrant al culturii estetice . . . . .	15 ✓
3. <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Eta Boeriu</span>	Poezia sunetelor în "Divina Comedie" . . . . .	33 ✓
4. Vasile Herman	Forme mici în creația compozitorilor români înaintași . . . . .	43
5. Romeo Ghircioașiu Mircea Bejinariu Cristina Bota Mihaela Oprean	Probleme legate de structura ritmică și intervalică în creația enesciană . . . . .	55
6. Constantin Ripă	Conceptul estetic mioritic în creația lui George Enescu . . . . .	75
7. Dan Voiculescu	Ritmica armonică bachiană . . . . .	81
8. Hans Peter Türk	Simetria intervalică parțială în creația lui Bartók . . . . .	91 ✓
9. Ioan C-tin Bogdan	Compoziția muzicală și calculatorul electronic . . . . .	101
10. Virgil Medan	Muzica Pământului . . . . .	111
11. Ileana Szenik	Tipologia melodică folclorică în lumina variabilității și stabilității . . . . .	117
12. Victoria Nicolae	Contribuții la semnificația atenției în activitatea muzical-instrumentală . . . . .	131

## S O M M A I R E

1. Romeo Ghircoiaşiu	Catégories binaires dans la création et réception musicale . . . . .	7
2. Ştefan Angh	Pour un caractère intégrant de la culture esthétique . . . . .	15
3. <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Eta Boeriu</span>	La poésie des sons dans la "Divine Comédie" . . . . .	33
4. Vasile Herman	Formes petites dans la création des compositeurs roumains devanciers . . .	43
5. Romeo Ghircoiaşiu Mircea Bejinariu Cristina Bota Mihaela Oprean	Problèmes liés à la structure rythmique et intervallique dans la création enescesienne . . . . .	55
6. Constantin Ripă	Le concept esthétique mioritique dans la création de Georges Enesco . . . . .	75
7. Dan Voiculescu	La rythmique harmonique bachienne . . .	81
8. Hans Peter Türk	Symétrie intervallique partielle dans la création de Bartók . . . . .	91
9. Ioan C-tin Bogdan	La composition musicale et le calculateur électronique . . . . .	101
10. Virgil Medan	La musique de la Terre . . . . .	111
11. Ileana Szenik	La typologie mélodique folklorique dans la lumière de la variabilité et de la stabilité . . . . .	117
12. Victoria Nicolae	Contributions à la signification de l'attention dans l'activité musicale et instrumentale . . . . .	131

## C O N T E N T S

1. Romeo Ghircoiaşiu	Binary Categories in the Musical Creation and Reception . . . . .	7
2. Ştefan Angi	For an Integrant Character of the Aesthetic Culture . . . . .	15
3. <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Eta Boeriu</span>	The Poem of the Sounds in "Divina Commedia"	33
4. Vasile Herman	Small Forms in the Creation of the Romanian Forerunner Composers . . . . .	43
5. Romeo Ghircoiaşiu Mircea Bejinariu Cristina Bota Mihaela Oprean	Problems Related to the Rhythmical and Intervallic Structure in G.Enescu's Creation	55
6. Constantin Ripă	Mioritic Aesthetic Concept in G.Enescu's Creation . . . . .	75
7. Dan Voiculescu	Harmonic Rhythmics of J.S.Bach . . . . .	81
8. Hans Peter Türk	The Partial Intervallic Symmetry in the Creation of Bartók's Creation . . . . .	91
9. Ioan G-tin Bogdan	Musical Composition and the Computing Machine . . . . .	101
10. Virgil Medan	The Music of the Earth . . . . .	111
11. Ileana Szenik	The Popular Melodic Typology in the Light of Variability and Stability . . . . .	117
12. Victoria Nicolae	Contributions to the Significance of the Attention in the Musical-Instrumental Activity . . . . .	131

## I N H A L T

1. Romeo Ghircoiaşiu	Binäre Kategorien im musikalischen Werk und seiner Rezeption . . . . .	7
2. Ştefan Angi	Für einen integrierenden Charakter der Ästhetischen Bildung . . . . .	15
3. <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Eta Boeriu</span>	Tongedichte in der "Göttlichen Kommödie"	33
4. Vasile Herman	Die kleinen Formen in den Werken der Wegbereiter rumänischer Komponisten . .	43
5. Romeo Ghircoiaşiu Mircea Bejinariu Cristina Bota Mihaela Oprean	Strukturprobleme der Dauern und der Intervalle im Schaffen Enescus . . . . .	55
6. Constantin Ripă	Das Ästhetische Konzept des "mioritischen Raumes" im Schaffen von G.Enescu . . . . .	75
7. Dan Voiculescu	Harmonische Rhythmik bei Bach . . . . .	81
8. Hans Peter Türk	Intervallische Teilsymmetrie im Schaffen Bartóks . . . . .	91
9. Ioan C-tin Bogdan	Musikkomposition und elektronischer Rechner . . . . .	101
10. Virgil Medan	Musik der Erde . . . . .	111
11. Ileana Szenik	Melodische Typologie der Folklore im Lichte von Variation und Stabilität . .	117
12. Victoria Nicolae	Beiträge zur Bedeutung der Konzentrationsfähigkeit im musikinstrumentalen Bereich . . . . .	131

CATEGORII BINARE ÎN CREAȚIA ȘI RECEPȚIA MUZICALĂ

Prof.dr. Romeo Ghircioașiu

Marea complexitate a artei sonore contemporane este un fenomen îndeobște cunoscut. Cercetarea acestuia și a categoriilor sale funciare poate cuprinde pe rînd obiectul de artă și creatorul său, sau pe consumatorul acestuia. În timp ce sociologia empirică a muzicii adoptă cu precădere studiul publicului muzical cu formele sale de percepție și recepție (Adorno, Karbuziczky etc.), istoria, estetica și teoria muzicii sînt de mult axate pe studiul creației, a obiectului de artă și geneticii sale<sup>1</sup>. Demersul interdisciplinar în studiul acestor fenomene ar merita să fie desfășurat în sensul unui schimb reciproc al obiectului cercetării. În acest fel am putea dezvolta o sociologie a creației muzicale și una a interpretării, pe de o parte, și cîte o istorie, o estetică și o teorie și implicit o psihologie a publicului muzical, pe de alta. Interdisciplinaritatea poate duce de asemenea la adoptarea unor metode comune ale cercetării. Într-adevăr, după schimbul reciproc al obiectului, metodele cercetării pot deveni un bun comun al mai multor discipline.

Una din concepțiile metodologice pe care propuneam să le adoptăm pe plan interdisciplinar în prezentul studiu este cea a categoriilor binare. Cei vechi o defineau prin expresia tertium non datur, iar contemporanii informaticii prin bit (binary decision - decizie binară). Dyadele filozofiei lui Leibnitz adoptă același principiu binar. El prezintă un criteriu de clasificare care încearcă să stabilească o singură alternativă în diversitatea fenomenelor muzicale, urmărind a diferenția în interiorul binomului noi categorii. Alte criterii își propun drumul invers, înregistrînd de la început diversitatea manifestărilor sonore, urmînd a descoperi logica lor interioară și reducerea la cîteva categorii esențiale binare, fie cel puțin de un restrîns număr de ramificații. Diversele criterii de clasificare sînt aplicate fie în fenomenele publicului muzical, fie în cele ale creației.

În timp ce complexitatea artei contemporane se impune cu evidență în manifestările vieții artistice dominate de publicul muzical consumator de artă, determinînd o bogată tipologie, la nivelul creatorului și al operei de artă, fenomenele sînt îndeobște reduse la cîteva tipuri

1 G. Mayer, Zur musiksoziologischen Fragestellungen, în "Beiträge zur Musikwissenschaft", nr.4/1963.

primare, mai cu seamă binare. Acest fapt poate fi remarcat chiar în concepțiile lui Th.W.Adorno. Tipurile publicului muzical sînt grupate, după cum se știe, în categorii de auditori: 1. Exersații, 2. Auditorii buni, 3. Auditorii formați, 4. Auditorii emoționali, 5. Auditorii resentimentului, 6. Amatorii de muzică distractivă, 7. Indiferenții, nemuzicalii, antimuzicalii<sup>2</sup>. În schimb, într-o lucrare a sa, Adorno constată existența unor categorii binare. Și, deși vorbește de tipuri auditive (Hörtypen), el analizează fenomenul care ține nu numai de recepție ci și de creația muzicii. Cele două categorii sînt reprezentate după cunoscutul sociolog prin: 1. tipul expresiv-dinamic; 2. tipul ritmic spațial. Primul izvorăște din cîntec, 'este organizat pe curgerea timpului care devine forța creatoare a procesului muzical.' Celălalt tip fragmentează timpul în părți egale, îi secătuieste forța și îl despațializează. Dansul ca fenomen coregrafic pare sursa acestui al doilea tip<sup>3</sup>. Faptul că aceste categorii nu sînt de fapt numai tipuri auditive ci și tipuri motorice poate fi susținut prin însăși apelul lui Adorno la forma sonată. El constată în structura acesteia că realizează unitatea dintre determinare (Strengte) și libertate, dintre tipul expresiv dinamic și ritmic spațial. În eseu nostru vom porni de la observația empirică a vieții muzicale, privită din diverse puncte de vedere. Vom încerca astfel studiul unor categorii binare atît în publicul receptor de artă cît și în creația muzicală. Cîteva referate la discuțiile aferente din cadrul Simpozionului internațional de sociologie muzicală (Zagreb, 1974) constituie un punct de plecare în aceste considerațiuni<sup>4</sup>.

1. Astfel, după vîrsta celor ce creează muzica, o interpretează sau o recepționează, putem împărți lumea în tineri și adulți. Gusturi, preferințe diverse îi definesc pe rînd. 2. După structura economică a societății, putem avea o societate agrară și una industrială. Fenomenele evolutive ale ultimelor secole au demonstrat particularitățile artistice ale celor două lumi. Condiții de muncă și viață diferite, gusturi și mentalități deosebite determină culturi muzicale diverse. 3. În strînsă legătură cu criteriul precedent este cel demografic, care poate aduce de asemenea o clasificare binară. E cel prin care distingem muzica satelor de muzica orașelor. Societatea rurală are o altă muzică decît cea urbană. 4. Criteriul geografic poate el însuși aduce, pentru

2 St. Angi, Antonimile estetice ale lui Adorno în lumina rezultatelor școlii sociologice de la Frankfurt, în "Lucrări de muzicologie", vol. 10-11, Conservatorul "G.Dima", Cluj-Napoca, 1979, p.45.

3 Th.W.Adorno, Philosophie der Neuen Musik, Frankfurt am Mein, 1958, p. 173.

4 Vezi W.Wiora, Der musikalische Ausdruck von Ständen und Klassen in eigenen Stilen, în "International review of the aesthetics and sociology of music", IMS-Symposium, Zagreb, vol.V, nr.1/1974, p.91.

o anumită epocă, o dualitate. Pentru a ne menține la meridianul nostru, putem remarca pentru Europa dualismul Occident-Orient sau, dincolo de aceste meridiane, antiteza artă europeană și extraeuropeană - prin aceasta din urmă înțelegându-se mai cu seamă lumea afro-asiatică. 5. Desigur că aceste categorii, ce definesc economic, geografic, demografic sau biologic grupuri sociale, nu pot fi reduse la criteriul funciar al oricărei societăți: cel al claselor sociale. Nobili și țărâtime - pentru orînduirea feudală, sau burghezie și masele sociale dominate de proletariat - în cea capitalistă; fiecare clasă cu o gândire artistică proprie, fiecare perioadă cu anumite relații între culturile muzicale ale celor două clase. Categoriile enunțate pînă aici sînt deduse fie din studiul sociologic, fie din cel istoric sau teoretic al artei sonore. Ele se referă pe rînd la auditori, interpreți sau creatori, în condiții proprii fiecărui binom. Alte criterii se referă mai direct la obiectul de artă, la stilul acestuia, la structura tehnică și duc de asemenea la categorii binare. Spuneam că Adorno adoptă și el un binom al auditorului reflectat în forma muzicii. E un dualism care corespunde după cum arăta eminentul sociolog de la Frankfurt cu binomul stabilit de către Ernest Bloch: 1. Tipul dialectic și 2. Tipul dominat de o structură matematică<sup>5</sup>. Menționăm că, din păcate, nu ne-a fost accesibil studiul lui E. Bloch, de aceea nu putem trece la explicarea lui detaliată. În schimb, concluzia amintită a lui Adorno, potrivit căreia forma de sonată are la baza ei relația dintre libertate și determinare, ne conduce la teoria lui Th. Mann, formulată de eroul său A. Leverkühn din Doctor Faustus<sup>6</sup>. Acesta pornea de la antiteza dintre obiectiv și subiectiv, între obiectivitatea legilor care guvernează procesul creator al operei de artă și subiectivitatea creatorului de a le aplica în felul său sau de a crea alte legi. Th. Mann mărturisește de altfel că multe din temele sale de estetică muzicală le-a preluat mai cu seamă de la Adorno, în cadrul discuțiilor purtate cu acesta. Incît sursa concepțiilor lui Leverkühn este evidentă. O concepție înrudită, de același caracter binar, este cea a lui Umberto Eco privitoare la opera deschisă, pusă în antiteză cu opera închisă<sup>7</sup>. Înrudită, deoarece putem vedea în noțiunea de operă deschisă ideea libertății față de canoanele tradiției, iar în conceptul de operă închisă - acea organizare interioară a operei de artă într-un sistem construit în baza unor anumite legități anterior stabilite. Este evident astfel că teza lui Eco se apropie de binomul libertate-determinare.

Inercînd să exprimăm fenomenele reflectate în aceste categorii bi-

5 Th. W. Adorno, op. cit., p. 173.

6 Th. Mann, Doctor Faustus, București, 1970, p. 80.

7 U. Eco, Opera deschisă, București, 1969.

nare, un prim aspect ni se impune cu evidentă. Este cel reprezentat de factorul care explică genetica procesului, categoriilor liniare: este factorul timp. Timpul este cel ce explică trecerea de la o categorie la perechea ei din binom. Cele două categorii reprezintă stadii succesive în timp, ale procesului evolutiv. În acest fel apar, la un moment dat al evoluției, categoriile binare respective ca stadii diverse ale mișcării: adulții în opoziție cu tinerii, lumea agricolă cu cea industrială, satul cu orașul, occidentul cu orientul, sau arta europeană cu cea extraeuropeană.

Dar nu numai aceste categorii care privesc în primul rînd sociologia muzicii, ci și cele corelate obiectului de artă și creație pot fi explicate prin intervenția factorului timp. Procesul acesta este însă oarecum divers. În timp ce în primul grup al categoriilor binare era observată o societate mai cu seamă europeană și încă o anumită perioadă a evoluției ei, cel de-al doilea grup operează cu date privind opera de artă de oriunde și oricînd. Aceasta - chiar dacă observația empirică a fost făcută asupra artei aceleiași perioade și aceleiași societăți.

O altă deosebire ni se pare încă mai semnificativă: categoriile din prima grupă, date de o anumită societate și o anumită perioadă a ei, nu cuprind și nici măcar nu sugerează sensurile evoluției viitoare. Prospectiunea le este străină. Am putea spune că fenomenele sînt incluse în binoamele respective: sat-oraș, agricol-industrial. În schimb, categoriile binare legate de procesul creator sînt deschise înspre o permanentă alternare a termenilor. Obiectiv-subiectiv, libertate-determinare, deschis-închis, sînt termeni ce se succed într-o neîncetată alternanță, antrenați într-o dialectică vie a mișcărilor, asemenea unui neliniștit flux și reflux. Dintre categoriile anterioare, poate că binomul tineret-adulți reflectă această succesiune alternativă proprie celui de-al doilea grup.

Pentru o analiză mai aprofundată a celor două grupări de categorii binare putem adopta un demers interdisciplinar. Pentru început ni se oferă posibilitatea unui apel la sociologia muzicii sau chiar la sociologia generală. De asemenea, estetica și, implicit, estetica experimentală (Kerbusioczky) operează și ele cu aceste categorii cînd e vorba despre domeniul emoțiilor simbolice convenționale, a asociațiilor de imagini etc. Desigur, psihologia muzicii poate aduce oricînd ajutorul ei și uneori de nelipsit. Semantica și teoria informației pot ele însele aduce aportul lor în cercetare. În cele ce urmează ne vom mulțumi să abordăm sociologia generală, din problemele căreia să desprindem cîteva observații utile studiului nostru. O facem, conștienți de pericolele care ne stau în față: acelea despre care vorbea Francastel și care se

rezumă la aplicarea mecanică a unor legități sociologice generale la fenomenul artistic<sup>8</sup>.

Vom porni demersul nostru din binomul sat-orăș, corespunzător cu dualitatea agricol-industrial, pentru a deduce ipotetice concluzii relativ la muzică. Se știe că satul reprezenta odinioară o societate globală închisă, cu tendință de fixitate, exclusivism, xenofobie. Viața sufletească era conservatoare, impenetrabilă, neconductibilă; domina rutina și obiceiul ancestral. Viteza de evoluție era lentă, vechile idei pătrundeau rar în lumea sa. Dimpotrivă, orașul e o lume deschisă, munca și schimbul economic sînt pe primul plan, viteza e dinamică, ideile noi sînt asimilate cu ușurință. Dar deoarece circulația lor este intensă, valoarea pe care o reprezintă poate scădea adesea vertiginos, ca și cea a monedelor ce cunosc uneori inflația. Moda se schimbă de la o zi la alta, ca și nivelul valorilor. La rîndul ei, muzica trăia în lumea satului într-o manieră fixată în vechi arhetipuri. Noile forme și modalitățile de expresie sînt repudiate, societatea este impermeabilă la intemperiiile care vin din alte lumi. Dacă e totuși o reînnoire, aceasta o aduc tinerii, chiar dacă erau obligați de a se supune vechilor forme, pe care le dezvoltă fără a depăși limitele extreme admise de tradiții. Orașul este deschis oricărei noi forme sonore, la toate nivelele. Limbajele se modifică repede. Experiența estetică e îmbogățită zilnic cu noi încercări. Arta cultă, ca și cea de largă audiență populară, prezintă o succesiune neîntreruptă de stiluri<sup>9</sup>. Este un fenomen asupra căruia credem că nu mai e necesar să insistăm. Este postulatul cuprins în primul aliniat al prezentei comunicări, privitor la complexitatea artei contemporane. Muzică ușoară (jazzul) poate e încă mai proprie orașului contemporan prin multiplicitatea stilurilor ei. De la Boogie-ul anilor '40 s-au succedat vertiginos Beat, Rock, Folk, pentru a nu aminti decît cîteva din variantele ei.

Dacă aceasta era situația într-o perioadă anterioară a societății europene, secolul XX aduce noi mutații în structura demografică a lumii. Două fenomene trebuie relevate în acest sens, ca factori hotărîtori ai evoluției: 1. Cele două războaie mondiale au fost urmate de o intensă urbanizare a societății și de un intens exod spre orașe - fenomene atestate și în sud-estul Europei. 2. Construirea socialismului în zonele centrale și orientale ale continentului a însemnat un factor decisiv în transformarea structurii și funcțiilor culturale ale satului și orașului. Interrelația dintre cele două modalități demografice acționează în ambele sensuri. a/ Satul, prin însușirea mijloacelor și formelor civilizației moderne, cunoaște o adevărată urbanizare a cultu-

8 P. Francastel, Realitatea figurativă, București, 1965, p.24.

9 E. Speranția, Introducere în Sociologie, Cluj, 1938, p.720.

rii sale. Toate mijloacele moderne contribuie la acest proces mutațional: mass-media, presa periodică, cartea, școala, au adus într-adevăr transformări cardinale în statutul cultural al satului. Ele au însemnat o deschidere largă spre civilizație; b/ Orașul, dezvoltându-se vertiginos, a înglobat în structura sa demografică foarte numeroase elemente rurale. Dezvoltarea forțelor de producție este un factor fundamental în acest proces al dezvoltării sociale. Totodată, acest fenomen a însemnat îmbogățirea culturii urbane cu numeroase elemente rurale. În contextul acestor fenomene, satul renunță la caracterul său închis, static și impermeabil. El se deschide și va cunoaște o îmbogățire a culturii sale. Orașul, la nivelul său, își amplifică deschiderea și, prin noile elemente sociale, își însușește cultura artistică prin categoriile folclorice asimilate. Desigur, noțiunea de îmbogățire este relativă, atât în ceea ce privește satul cât și orașul. Într-adevăr, la nivelul culturii rurale, îmbogățirea se poate desfășura în detrimentul vechii culturi folclorice. La rândul său, orașul se îmbogățește printr-un proces de asimilare a elementelor folclorice care, pierzând țemeiul lor original, tind spre plafonare, spre diminuarea valorilor lor autentice.

Aici merită să relevăm rolul pozitiv pe care sociologia muzicii îl poate opera alături de celelalte discipline muzicologice. E un rol corelat sociologiei generale încă din momentul apariției sale ca știință în secolul XIX. Pentru Auguste Comte, unul din fondatorii disciplinei, sociologia avea o funcțiune de reformă socială, deci de îmbunătățire a traiului și culturii în societate. Iar în tradițiile noastre științifice, școala sociologică de la București, fondată de D. Gusti, avea aceleași funcții funciară a reformei sociale, chiar dacă a redus-o treptat la problemele culturii<sup>10</sup>. În acest context, sociologia muzicii în cultura noastră contemporană urmează să-și constituie obiective și metode ce au în vedere o evoluție ascendentă a societății și culturii artistice. Se impune ca atare un program al cercetărilor și acțiunii oamenilor de știință și artă, determinat de aceste obiective. Printre punctele acestor programe se impune desigur menținerea autenticului folcloric și amplificarea acestuia în condițiile noi societăți socialiste. Satul să fie ajutat să mențină și să transmită societății globale valorile sale artistice autentice, iar orașul să le însușească fără a le deprecia în contextul unor iremediabile plafonări.

Sînt doar cîteva aspecte care definesc binomul sat-oraș în problematica artei muzicale contemporane. Cunoscînd și analizînd științific aceste fenomene ca obiect al sociologiei muzicale, putem să ne orientăm în cercetarea științifică, să adoptăm drumurile stilistice care să îm-

10 Tr. Herseni, Sociologia cogitans, în "Școala sociologică de la București", colecția "Sociologia militans", vol. III, București, 1971, p. 19.

bine noile forme cu dinamismul vieții citadine contemporane.

Preluând un aspect din cealaltă grupă de categorii binare, cele legate de creația muzicală, ne vom referi la binomul tradiție și inovație. Aici putem apela la o problemă de limbaj, deci în cele din urmă la una de semantică muzicală. Dacă publicul muzical poate fi grupat de pildă, după Adorno, în 7 categorii, analiza limbajului propriu genurilor respective ne conduce la constatarea că numărul categoriilor se reduce substanțial<sup>11</sup>. Intr-adevăr, muzica de cameră, simfonică și de operă pot fi subsumate limbajului clasic-romantic al secolelor XVIII-XIX. Opereta, fanfara, chiar muzica de divertisment (orchestre de salon) preiau o mare parte a acestui limbaj. În rest, categoriile muzicii ușoare (jazzul, implicit, cu numeroasele sale varietăți recente, care constituie o altă lume a limbajului). În fine, pentru muzica folclorică, de asemenea, este certă existența unui limbaj propriu. În ceea ce privește arta cultă, alături de limbajul clasic-romantic, cel al artei de avangardă, de radicale reînnoiri, asistăm din nou la desfășurarea unui binom: clasicism-avangardă. Față de toate aceste analize ce se bazează pe o observație empirică - chiar dacă la un moment dat sociologică -, o recentă cercetare științifică întemeiată pe ancheta sociologică vine să confirme existența binomului în perceperea, în stilul sau limbajul creației muzicale. Este cel desfășurat la Universitatea din Bratislava de un grup de cercetători conduși de profesorul Karbusický. Vom releva un singur aspect al studiului respectiv. Acela care demonstrează că deși subiecții au fost clasificați după 18 genuri muzicale (diviziuni și subdiviziuni, din Adorno), rezultatul a fost că majoritatea celor anchetați s-au grupat cu precădere în două mari genuri. Muzica simfonică clasică și muzica de petrecere (fanfara, orchestra de salon)<sup>12</sup>. E o dovadă a faptului că limbajul muzical nu poate cunoaște atâtea diviziuni câte genuri prezintă arta sonoră a unei epoci. Ele se reduc la câteva categorii, adesea grupate cu o singură alternativă. Categoriile binare pot fi astfel instrumente metodologice de cercetare ca și manifestare obiectivă a culturii muzicale din orice epocă, atât în recepția muzicii cât și în creația obiectului de artă sonoră.

11 x x x Muzica și publicul, coordonatori: M. Voicana, L-M. Alexandrescu, Vl. Popescu-Deveselu, București, 1976, p.23.

12 V. Karbusický, Zur empirisch-soziologischen Musikforschung, în "Beiträge zur Musikwissenschaft", nr.3-4/1966.

Binary Categories in the Creation and Reception of Music

Romeo Ghircoiasiu

## Summary

The musical phenomenon is analysed on the level of creation and reception, applying the study of some binary categories: 1 youths-grown-ups; 2 agrarian-industrial; 3 rural-urban; 4 Orient-Occident (East-West). Other dualisms are directly connected with the phenomenon of creation, as e.g. 1 dialectical type-mathematical type (E. Bloch-Th. Adorno); 2 liberty-determination; 3 objective-subjective; 4 open-closed work (U. Eco). While some dualisms are limited to the historical age, others can be repeated in an incessant alternation. The comparative study of the rural-urban environments, in the society of the concluded epochs and in that of the socialism, brings out several detailing aspects.

## PENTRU UN CARACTER INTEGRANT AL CULTURII ESTETICE

Prof.dr. Ștefan Angi

Calitatea distinctivă a culturii estetice în socialism constă, înainte de toate, în caracterul ei integrant. Examinând aria de semnificație a acestui atribut, vom încerca să descriem momentele principale de structurare ale întregului câmp de forță al esteticului, statornicit în arta și cultura noastră socialistă. Considerăm momente principale ale caracterului integrant privitoare la cultura estetică socialistă următoarele: 1. prezența exhaustivă a categoriilor axiologice în câmpul de forță al esteticului; 2. dialectica unității și diversității esenței și structurilor estetice; 3. prezența organizatoare, particularizantă, a structurilor estetice în cadrul sistemului de câmpuri socio-umane și condiționarea integrant-intrinsecă a câmpului de forță propriu-zis al culturii estetice din societatea noastră.

1. Condiționînd frumosul<sup>1</sup> ca moment fundamental coordonator al esteticului, analizăm în funcție de el structura integrant-valorică a culturii estetice. În arta și cultura socialistă întîlnim practic prezența și promovarea tuturor valorilor pozitive ale câmpului estetic, valori care, într-un sens dialectic, nuanțat și contrastant, se confruntă cu alter-ego-urile lor negative în cadrul raportului de bază constituit între viața noastră și năzuințele noastre. Pilonii acestui raport - realul și idealul - programează pe axa lor imaginară - apropiînd sau îndepărtînd - momentele de echilibru (frumosul), de exagerare cantitativă (sublimul) și de conflict (tragicul), opunîndu-le totodată urîtului, josnicului și comicului<sup>2</sup>. Este de la sine înțeles că aceste opoziții, în conformitate cu mersul înainte al edificării societății noastre socialiste, au menirea de a promova noul, de a înfăptui idealurile, de a consemna realizările și, totodată, de a combate perimatul, de a demasca anacronicul, de a semnala neajunsurile ... Desigur, confruntările estetice ale realului și idealului au modalitățile lor proprii de structurare, fie vorba de esteticul cotidian, fie de cel artistic, particularizînd felurit în ambele cazuri legile universal valabile ce acționează în viața noastră și pe care obișnuim să le menționăm teoretic prin cunoscutele binomuri de

1 K.E. Gilbert-H. Kuhn, Istoria esteticii, București, 1972; W. Tatarkiewicz, Istoria esteticii, I-IV, București, 1978; I. Iliescu, Geneza ideilor estetice în cultura românească, Timișoara, 1972.

2 Șt. Angi, Un sistem de analiză estetică în muzică, în "Lucrări de muzicologie", vol. 7, Cluj, 1971, p. 245-257.

obiect-subiect, real-ideal, ideal-afectivitate, etc. Iar esența particularizării estetice constă tocmai în manifestarea acestor legități pe plan singular-concret-sensorial, în conșens cu antinomia aristotelică a lui "ceea ce s-a întâmplat și/sau ceea ce s-ar putea întâmpla"<sup>3</sup>, atât pozitiv-afirmativ cât și negativ-combatant, în funcție de comandamentele majore ale societății pe care o construim.

În arena complexă a acestor confruntări particularizant estetice, rolul coordonator principal îi revine frumosului: este mai mult ca firească tendința fundamentală a societății noastre de a stabili echilibru între viața și desideratele noastre, apoi autodepășindu-ne iarăși, de a restabili echilibrul și/sau de a-l menține ... O primă relație deci în eroica noastră activitate revoluționară pentru victoria socialismului și comunismului se condiționează între frumos și sublim în sens vectorial de frumos → sublim → frumos. Desigur, în mersul nostru înainte devin inerente și momente de suspens al echilibrului, inclusiv conflicte de real-ideal; în contextul combaterii sau rezolvării acestora apar reacțiile de lanț opoziționale între frumos ↔ urât ↔ frumos, frumos ↔ comic ↔ frumos, etc. Caracterul integrant și puterea de încercare a cîmpului de forță estetică în societatea socialistă constă tocmai în autenticitatea radicală (și nu în non-autenticitatea conformistă!) a frumosului promovat de a se impune, în ciuda persistenței temporale a unor non-valori încă resimțite și sensibilizate inclusiv estetice<sup>4</sup>.

Rezultă de aici că structurarea culturii estetice integrante a vieții sociale (în sensul direct al cuvîntului) are ca punct incipient și terminus frumosul, evidențierea căruia se subliniază atât prin supraderminarea lui "necesară" spre sublim-eroic, cât și prin contrastarea lui "obligatorie" cu non-valorile care mai există.

Totodată, în sfera propriu-zis artistică a cîmpului estetic, rolul coordonator al frumosului își capătă o trăsătură "distanțată"<sup>5</sup>, permițînd o deplină desfășurare fiecărei valori (și non-valori) tocmai în sensul alternativei amintite mai sus ( și anume: s-a întâmplat ↔ s-ar putea întâmpla, alternativă ce reprezintă, mutatis mutandis, latura obiectivă a imperativului subiectiv kantian de sollen ↔ wollen<sup>6</sup> ). Aici, în domeniul artei, structurarea valorilor estetice este mai discontinuă, promovînd legitima relativă independență a tuturor momentelor în jurul frumosului astfel:

3 Aristotel, Poetica, București, 1965, p.64-65.

4 Șt. Angh, Despre structurarea contradicțiilor în artă, în "Natura și căile depășirii, în actuala etapă de dezvoltare, a contradicțiilor", în "Era socialistă", nr.14/1983, p.25-30.

5 T. Vianu, Estetica, București, 1968, p.118 și urm.

6 I. Kant, Critica rațiunii practice, București, 1972, p.125.

| comic | → | joanic | → || frumos || ← | sublim | ← | tragic | 7

Așadar, înțelegem aici o juxtapunere liniară a tuturor valorilor. Căci arta autentică - fidelă oglindă estetică a realității - va reda nu numai condiționarea, statornicirea și menținerea frumosului, dar va sensibiliza și toate momentele de luptă (fie de împlinire triumfătoare, fie de neîmplinire tragică, fie de obstacole urite, joanice, fie de anacronisme comice, grotesci, chiar absurde) dusă consecvent pentru (re)instaurarea echilibrului imperiului frumosului.

Caracterul integrant al câmpului estetic constă deci - din punct de vedere valoric - în coexistența tuturor momentelor principale ale esteticului grupate în jurul frumosului, însă cu deosebiri importante între promovarea lor în viață și în artă. În viață se accentuează continuitatea câmpului, finalizată în și prin frumos, în artă - discontinuitatea acestuia, în care finalizarea lui punctiformă în (și nu numai prin) frumos se realizează doar în ultimă instanță (echilibrul măiestriei artistice în cadrul creației). Tocmai de aceea sintem de acord cu definiția lui Cernișevski, în domeniul direct social, că "frumosul este viața"<sup>8</sup>, adică tendința și scopul final al vieții este frumosul. Nu tocmai așa stau lucrurile însă în domeniul artisticului, care în anumite cazuri "nu este frumos" (cum de pildă Schönberg refuza complimentul ieftin de "vai, ce frumos!" adresat snob muzicii lui nonconformiste, replicând morocănos cum că "muzica mea nu este frumoasă"). Aici însă trebuie să distingem între scop și mijloc, conținut și formă în sensul dialecticii contrariilor. Căci una este redarea frumosului, și alta - redarea cutărei sau cutărei valori în mod frumos. Cea din urmă alternativă vizează statutul de frumos al măiestriei artistice, precum parafrasa încă Rafael: "a picta o femeie frumoasă sau a picta o femeie frumos, sînt două lucruri distincte"<sup>9</sup>.

2. Din prima noastră incursiune asupra caracterului integrant al culturii estetice și implicit artistice privind unitatea (frumosul) și diversitatea (esteticul complex) valorilor în câmpul de forță, rezultă și a doua ei trăsătură integrantă: panoramicul grăitor al diversității stilurilor și genurilor, inclusiv a formelor și mijloacelor artistice<sup>10</sup>. În cadrul raportului artă-public în societatea socialistă, diversitatea caracterului integrant este coordonată în lumina unității de idei și idealuri ale socialismului și comunismului: societatea noastră, în

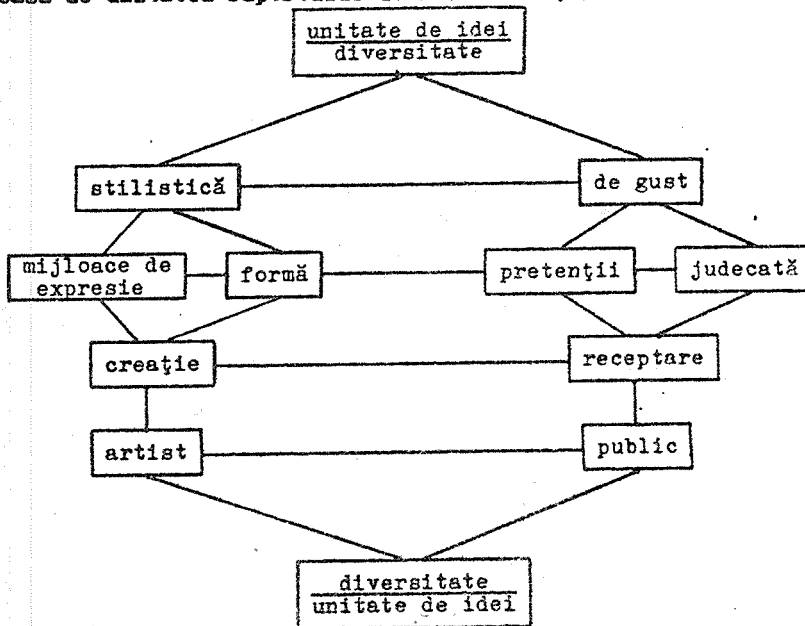
7 Anđi I., Zene es estetica (Muzică și estetică), București, 1965, p. 111-112.

8 N.G. Cernișevski, Opere filozofice alese, I, 1958, p.44.

9 G. Bottari-S. Ticozzi, Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, I, Milano, 1822, p.117.

10 I. Ianoși, Dialectica și estetica, București, 1971, p.74-91.

actuala ei fază de omogenizare, se manifestă felurit atât în diversitatea procesului de creație cât și în cea de receptare, raportându-se la unitatea ei de idei și de acțiune pentru consolidarea realului nostru și pentru înfăptuirea idealurilor noastre<sup>11</sup>. Distingțiile integrității culturii estetice socialiste vor funcționa deci într-un cîmp de mare libertate și plenară manifestare a personalității, printr-o necesitate înțeleasă de unitatea raportului de ideal-real, astfel:



#### Cultură estetică integrantă

Diversitatea stilistică, de formă și a mijloacelor de expresie co-există în ambianța dialectică a genurilor artistice care de obicei se analizează în diferite moduri de clasificare mai mult sau mai puțin convingătoare. Aici semnalăm doar importanța îndreptățită a clasificărilor cum sînt: a) după mediul omogen al fiecărei arte, clasificare intuitivă de Leonardo da Vinci<sup>12</sup>, descoperită de Lessing<sup>13</sup>, explicată de G. Lukács<sup>14</sup> și a cărei matrice o putem schița astfel<sup>15</sup>:

11 Cf. Muzica și publicul, coord. M. Voicana-L. M. Alexandrescu-P. Popescu-Deveselu, București, 1976.

12 Leonardo da Vinci, Tratat despre pictură, București, 1971, p.19.

13 Lessing, Laocoon, în "Opere", I, București, 1958, pp.37-148.

14 G. Lukács, Estetica, vol. I, București, 1972, p. 624-650.

15 Angi I., Dinamica mediului omogen în sfera estetică, în "Zene es estetika", op.cit., p.103-110.

parametri obiectivi	spațial	temporal	spațial+temporal
parametri subiectivi			
visual	de ex. pictura		
auditiv		de ex. muzica	
audio-visual			de ex. filmul

b) după moduri - liric, epic, dramatic - stabilite încă de Aristotel și valabile până și azi în fiecare gen artistic - și nu numai în literatură, cum s-ar crede -, de pildă, pictură lirică (natura moartă, portretul, peisajul), epică (pictura de "genre") sau dramatică (compoziția), nemaiivorbind de muzică lirică, dramatică etc.; c) după felul în care valorile estetice sunt programate și promovate, de exemplu sonetul, liedul, natura statică (în majoritatea cazurilor frumosul), drama, simfonia, compoziția (în majoritatea cazurilor tragicul, respectiv comicul), epopeea, poezia simfonică, arhitectura (în majoritatea cazurilor eroicul sau monumentalul) etc.; d) arta populară - arta cultă, clasificare ce atotcuprinde întreg arsenalul spiritual-obiectual al culturii noastre estetice; e) arta de amatori și profesionistă este dihotomia de clasificare purtând desideratul de prim rang al integrității, și anume: a face total pentru cultura de masă, ca ea - în sensul cel mai pretențios - să devină realmente cultura estetică integrantă a maselor, contribuind esențial la împlinirea adecvată a tezaurului material-spiritual al socialismului și comunismului din țara noastră<sup>16</sup>. Sînt și alte moduri de clasificare "convingătoare", oarecum mai extrinseci culturii noastre estetice ca: artă-non-artă<sup>17</sup>; artă autentică - "artă" kitsch (surogat, succedaneu)<sup>18</sup>; priceput - diletant; competent - snob<sup>19</sup> - binomuri critic-analitice valabile mai mult pentru cultura estetică "mozaic" a sistemului capitalist, dar ale căror învățăminte sînt bine de cunoscut și în dirijarea corespunzătoare a dezvoltării artei și culturii noastre spre a le feri de asemenea dihotomii nefaste sau de a le elibera de reminiscentele lor, acolo unde mai există<sup>20</sup>. Dintre clasificările mai puțin convingătoare amintim mult

<sup>16</sup> I. Jinga, Cultura de masă, București, 1975.

<sup>17</sup> Cf. Th. W. Adorno, Philosophie der Neuen Musik, Frankfurt am Main, 1966, p. 12-33.

<sup>18</sup> Cf. A. Moles, Psihologia kitschului, București, 1980.

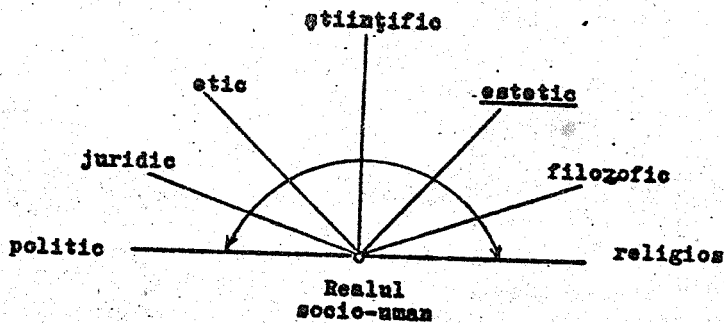
<sup>19</sup> Cf. Gh. Achitei, Ce se va întîmpla mîine?, București, 1969

<sup>20</sup> Șt. Anghel, Fată în față cu unele anticategorii estetice, în "Lucrări de muzicologie", Conservatorul "G. Dima", Cluj, vol. 12-13, 1979, p. 123-133.

controversata distincție între așa-zisele gen "ușor" și gen "greu" (serios), care, izolând arbitrar componentele dialectice ale conexiunii frumos-plăcut, le absolutizează într-o ierarhie neavenită de frumos (serios)-plăcut(ușor), glorificând primul și minimalizând pe cel de-al doilea. În loc de polemică, cităm parafrazele beethoveniene ale lui Enescu, el cunoscând doar două feluri de muzică: "bună și rea" ...

3. Cîmpul estetic integrant reprezintă în cadrul sistemului universal al activității noastre spirituale, dacă nu un sens general diriguitor, cel puțin unul particularizant, coordonator, condiționându-se drept centrul (mijlocul) organizator al acestui sistem.

Cîmpul estetic integrant organizează în mod particular întreg sistemul celorlalte cîmpuri de forță socio-umane în sensul coexistenței sale cu realul social istoricește determinat: unul din poliile fundamentale ai esteticului - realul - este necesarmente comun cu "origo"-ul tuturor sistemelor ideatico-factice socio-umane astfel:



În permanenta interdependență a acestor structuri, fiecare din ele își condiționează relativ independent polul propriu opus realului social într-o conexiune dialectică deosebit de fecundă.

Iată raporturile fundamentale ale cîmpurilor sistemului social-uman, constituite între polul realului și poliile lor partículari:

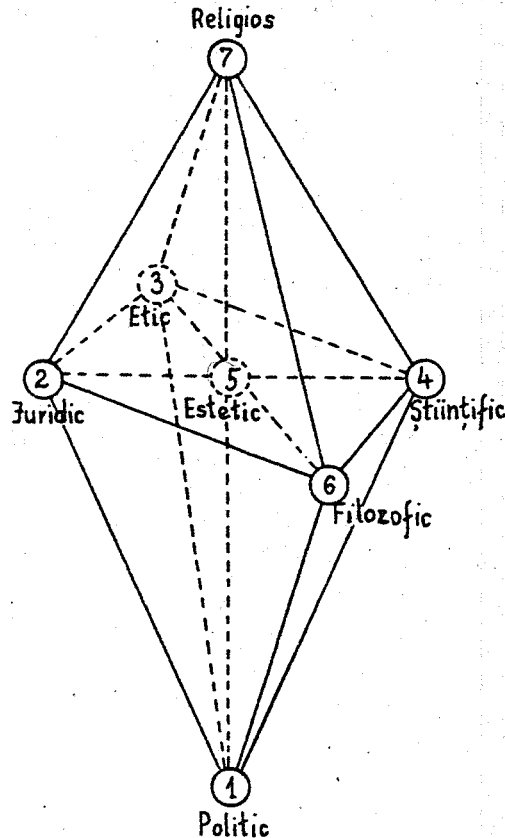
- politicul : real - putere
- juridicul : real - legi de consfințire (restricții)
- eticul : real - norme de conviețuire
- științificul : real - cunoaștere
- esteticul : real - ideal
- filozoficul : real - totalitate
- religiosul :  $\emptyset$  - credință - ireal

Notăm: atribuirea "privilegiată" a idealului doar momentului estetic nu înseamnă nici pe departe privarea celorlalte momente de dreptul lor la ideal; vom vedea în continuare cum acest drept legitim al întregului sistem de cîmpuri socio-umane se înfăptuiește prin "mijlocirea"

organizatorică a momentului estetic. Cu alte cuvinte: prin structurarea de mai sus, esteticul nu se absolutizează, ci dimpotrivă, se evidențiază condiționarea lui inevitabilă doar prin permanenta sa raportare la complexul material-ideatic al socio-umanului. Precum nici activitatea artistică nu poate renunța, fie și pentru moment, la interdependența sa cu viața și ideile noastre. Desigur, conexiunea generală a esteticului cu universul socio-uman nu-l scutește de a-și stabili propria structură, propriul grad de generalizare spirituală, propriile valori.

Iată deci configurația polarizată a sistemului de cîmpuri socio-umane, în care esteticul - prin funcțiile sale de particularizare - joacă rolul de mijloc organizator, precum spune Lukács<sup>21</sup>, în urma lui Aristotel<sup>22</sup>.

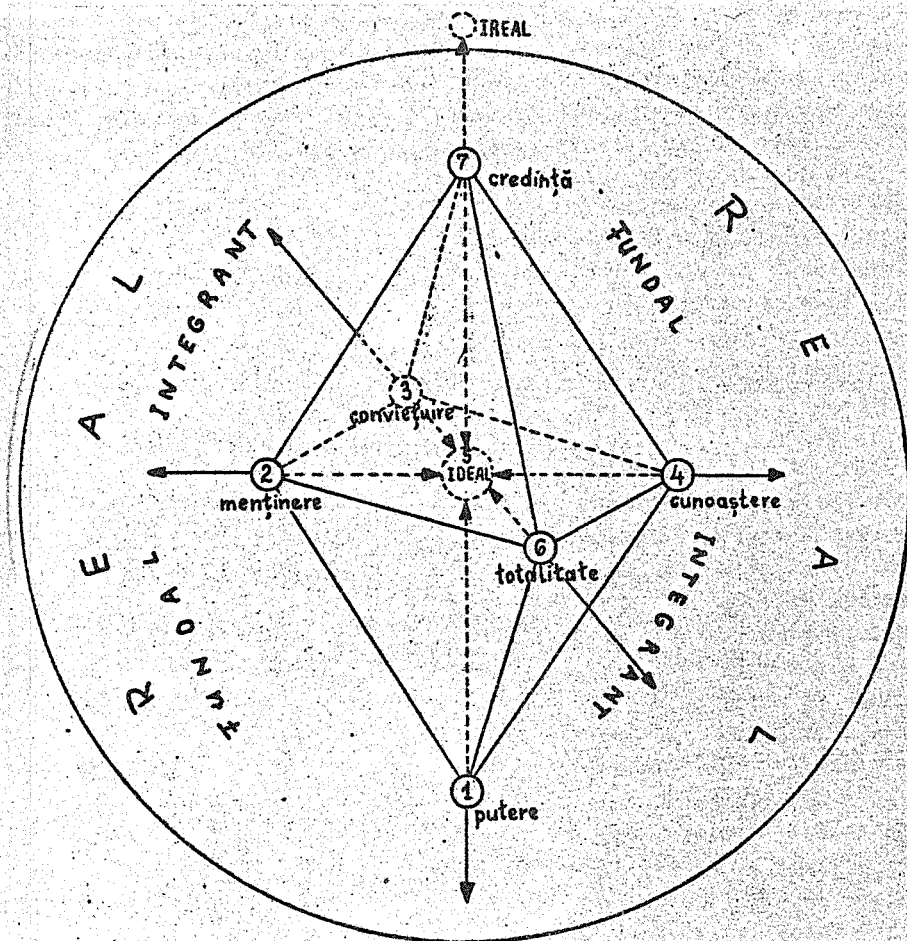
Centrul organizator estetic poate și trebuie să fie examinat și în subsumarea amintită a polilor fiecărui sistem. În urma acestei investigații, obținem pe de o parte spațiul dinamic al esteticului, iar pe de altă parte ipostazarea sistemică a idealului, care, în configurația de față, devine esteticeste sensibilizat și astfel un element propriu esteticului. Următoarea schemă prezintă spațiul dinamic al esteticului prin particularizarea tuturor polilor proprii ai cîmpului și prin polarizarea lor vectorială spre centrul organizator estetic - idealul.



21 G. Lukács, op.cit., idem.

22 Aristotel, Ethica Nicomachea, Leipzig, 1912, cartea a V-a (r. 1131 a-1134a).

Intreaga polarizare apare pe fundalul integrat și integrant al realului:



În acest sens apar și vectorii componenți ai spațiului estetic cu două valențe: a) de interiorizare, de constituire a domeniului particular estetic, și b) de feed-back, de revenire asupra sistemului din care s-a cristalizat, dar pentru influențarea căruia există și acționează.

Așadar, cele două modele de mai sus reprezintă fazele extrinsec (primul) și intrinsec (al doilea) ale dedublării estetice apărută în cadrul sistemului de câmpuri socio-umane. Astfel, primul model concretizează esteticul ca centru organizator "extrinsec sîngi", întrucît ființarea acestuia aici și acum constă în structurarea centrată în jurul lui într-o configurație armonică, "civilizată" a celorlalte câmpuri de forță umane. Actul incipient al dedublării estetice rezultă deci a) din coordonarea de către acesta a câmpurilor politice, juridice, etic,

științific, filozofic și religios, și b) din transformarea în sine a esteticului într-un centru mijlocitor-organizator. În consecință: cîmpurile grupate devin funcționale fiind dependente de centralizatorul lor estetic, iar esteticul devine el însuși tocmai datorită condiționării sale de mijlocitor-organizator al acestora. Cel de-al doilea model reprezintă constituirea pe sine a esteticului, surprinzînd finalizarea actului de dedublare estetică într-un real adevărat trăit în mediul cotidian și într-altul virtual condițional în mediul omogen al esteticului artistic. Finalizarea constituirii pe sine a esteticului se desfășoară datorită ambidirecționării concomitente a vectorilor derivativi din fiecare cîmp: a) o dată spre centrul organizator al esteticului, surprinzînd în mod "intrinsec-sieși" centrul centrului, idealul estetic, și b) o dată spre "fundalul integrant" al realului adevărat, subliniind condiționarea reciprocă a dedublării estetice, inclusiv în sfera cotidianului nemijlocit. În această navetă particularizantă de feed-back structuralizată se realizează deci momentul final al dedublării între lumea cotidiană și lumea artistică a esteticului, fie deci în sfera esteticului-artistic, fie în cea a esteticului cotidian. Din această dihotomie rezultă și necesitatea de a dezvolta în sens clasificator aparițiile esteticului cotidian de la forme industriale și pînă la urbanizare, respectiv să cuprindem în sisteme adecvate ramurile, genurile, formele "artelor frumoase".

Ocupîndu-ne în continuare de duplicitatea statutului constituent al cîmpului estetic - mijloc de organizare ↔ condiționarea pe sine -, aruncăm o privire și la deosebirile și/sau similitudinile tuturor cîmpurilor componente ale sistemului socio-uman spiritual - inclusiv ale esteticului în sensul lui de component al sistemului, presupunînd cunoașterea prealabilă (cel puțin în linii mari) a următoarelor trăsături esențiale ale celorlalte cîmpuri componente:

a/ poli cîmpului

- polul comun în cadrul sistemului, adică polul aceluiași real (excepție face cîmpul religios, avînd pol ireal),
- polul propriu care-i acordă specificitatea lui,

b/ funcționalitatea valorică a cîmpului

c/ axa valorică a cîmpului

d/ vectorul fundamental al cîmpului

e/ funcția valorizatoare

f/ gradul de generalizare valorică a modelelor componente

Astfel:

1. cîmpul politic:
- a/ poli: real-putere
  - b/ instaurarea puterii între democrație și dictatură
  - c/ libertate ↔ asuprire
  - d/ pentru afirmare în istorie

- e/ înfăptuirea la nivel partinic a dezideratului politic  
f/ cîmp al unor modele concrete "premergătoare", antici-  
pative
2. cîmpul  
juridic: a/ polii: real-menținere  
b/ asigurarea echilibrului dobîndit prin restricții în-  
tre liberul consimțămînt și impunere, de la drepturi  
la obligații, și invers  
c/ legalitate ↔ uzurpare  
d/ pentru menținere în istorie (jurisdicția în societate)  
e/ verificarea canonică a jurisdicției  
f/ cîmp al unor modele concrete de consfințire ulterioară
3. cîmpul  
etic: a/ polii: real-conviețuire  
b/ asigurarea conviețuirii prin autoreglarea normativă a  
modului de viață între colectivitate și individ  
c/ bine ↔ rău  
d/ pentru echitate, conviețuire în societate  
e/ vegherea normativă a conviețuirii  
f/ cîmp al unor modele canonizante, practice
4. cîmpul  
științific: a/ polii: real-cunoaștere  
b/ cercetarea și descoperirea universului fizic și uman  
c/ adevăr ↔ fals  
d/ pentru a ști, a cunoaște  
e/ experimentarea practică a intuițiilor  
f/ cîmp al unui ansamblu de modele universale fragmentare
5. cîmpul  
estetico-  
artistic: a/ polii: real-ideal (respectiv estetic și/sau artistic)  
b/ evocarea (trecut), statornicirea (prezent) și antici-  
parea (viitor) particulară a condiției umane, mijlo-  
cînd între momentele sale concret-singulare (ontic)  
și idealurile ei perspectival-universale (gnostic)  
c/ frumos ↔ urît  
d/ pentru condiționarea senzorială în obiecte estetice  
a confruntărilor între real și ideal  
e/ plămădirea artistică a sensibilizării raportului  
real-ideal uman  
f/ cîmp de generalizare particulară și particularizantă
6. cîmpul  
filozofic: a/ polii: real-totalitate  
b/ generalizarea abstractă exhaustivă la nivelul univer-  
salului a momentelor singulare și particulare, precum  
și a celor universale fragmentare ale experienței uma-  
ne asupra lumii în sens prospectiv  
c/ înțelepciune ↔ ignoranță  
d/ pentru înțelegerea și/sau transformarea lumii  
e/ controlul meditativ asupra modelului total al lumii  
pentru permanența înnoire a acesteia  
f/ model total-universal

7. câmpul religios:
- a/ polii; ireal-credință
  - b/ supradeterminarea crezului în credință prin transcendera mistică a unui "real" inexistent, și anume irealul
  - c/ mintuire  $\longleftrightarrow$  damnațiune
  - d/ pentru "lumea de apoi"
  - e/ cedarea controlului lumii prin supracalificarea mistică a acestuia
  - f/ câmp al unor modele transcendente de evaziune

Recapitulând cele de mai sus, obținem următoarea matrice: (a se vedea pe pagina următoare)

Precum rezultă din cele discutate mai sus, respectiv din coloana a matricea noastră centrează esteticul, mai bine zis se centrează în jurul câmpului estetic. Punindu-se în "mișcare analitică", matricea noastră poate "centra" întreg mecanismul de funcționare a sistemului în jurul oricărui moment de câmp. Este necesar să amintim că opțiunea de centrare nu atrage după sine nici pe departe ierarhizarea componentelor; dimpotrivă, grupările de centrare - structural-istoric - se desfășoară în dialectica continuității-discontinuității și prezintă trăsături deosebit de complexe, inclusiv în societatea noastră socialistă. Hotărâtoarea este doar legea universal valabilă, descoperită de Marx și Engels<sup>23</sup>, legea după care se îndreaptă și evoluția societății noastre și în conformitate cu care a) întreaga suprastructură, toate formele conștiinței sociale sînt determinate de baza economico-socială (relațiile de producție) și b) sînt determinate de această bază doar în ultima instanță - realitate istorică ce presupune o mișcare, un dinamism relativ independent al formelor conștiinței sociale în funcție de situarea lor mai "apropiată" sau mai "îndepărtată" de bază. De aici și libertatea dinamică a particularizărilor estetice în confruntarea realului cu idealul, precum și obligativitatea lor de a se ancora inevitabil în "realitățile" celorlalte forme ale conștiinței umane coexistente cu ea. Așadar, nivelele de grupare ale componentelor matricei pot fi deopotrivă extrinseci și intrinseci:

- extrinsec: întreaga matrice confruntată cu baza realului social;
- intrinseci, dintre care amintim: 1. secțiunea longitudinală-verticallă a matricei de la politic la filozofic; 2. angajarea total-concretă a tuturor momentelor prin politic; 3. universalizarea totală a sistemului de câmpuri în filozofie; 4. evidențierea singularizantă a fiecărui moment, și, în fine, 5. condiționarea unic-particularizantă a momentului estetic.

Dintre modalitățile intrinseci de importanță egală, subliniem aici numai particularizarea estetică a sistemului de câmpuri pentru eviden-

<sup>23</sup> Engels către I. Bloch, Londra, 21. IX. 1890, în Marx-Engels - Despre artă și literatură, București, 1953, p.9.

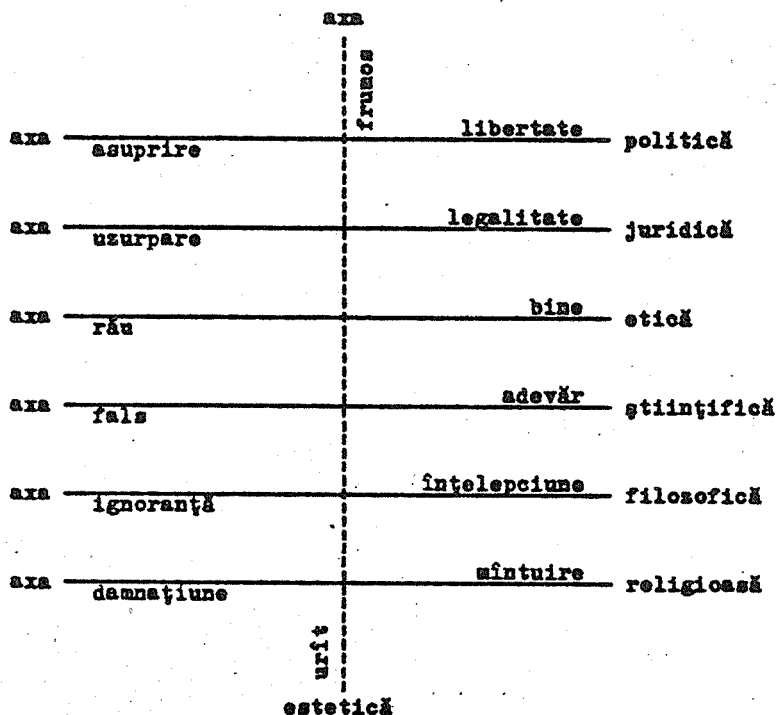
MATRICEA OPERATIUNILOR A CĂMPTURILOR SOCIO-UMANE

Ex. Cămpul	Polii cămpului	Funcția valorică	Axa valorică	Diracția vectorială	Punctia valorizatoare	Gradul de generalizare	Opțiunea polarizării prin intersectare valoare valorificere
1. politic	real - putere	instaurare	libertate-asprire	afirmare	partinică	universal concret	
2. juridic	real - menținere	consolidare	legalitate-uzurpare	menținere	canonică	universal aplicat	
3. etic	real - conviețuire	coexistență	bine - rău	conviețuire	normativă	universal practic	
4. științific	real - cunoaștere	devenire	adevăr - fals	cunoaștere	practică intuitivă	universal fragmentar	
5. estetic	real - ideal	sensibilizare	frumos - urât	(re)creație	artistică	particular	da
6. filosofic	real - totalitate	umanizare	înțelepciune-ignoranță	stocuprindere	imnator meditativă	universal abstract	
7. religios	credință - ireal	supradeterminare	mintuire-damațune	evadare	mistică	universal transcendent	

țierea caracterului integrant al culturii estetice, ținând cont în primul rând de axa valorică de calificare a fiecărui câmp aparte.

Așadar, centrul organizator al particularului estetic subsumează atât elementele realului cât și cele ale idealului, mai mult chiar, le și confruntă într-un tot particular.

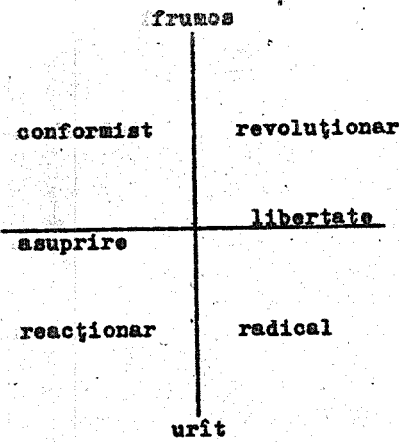
Această confruntare se realizează prin proiectarea axei fundamentale, frumos-urît, a esteticului asupra celorlalte axe prin care ele devin sensibilizate particular, iar axa estetică se concretizează prin "calificarea" judecăților acestora.



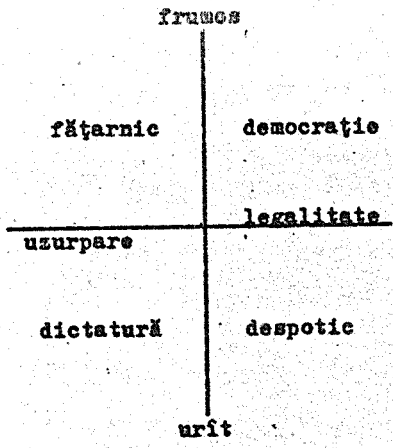
Reținem că proiectarea axei frumos-urît este totodată și primul moment al construirii interioare a câmpului estetic; însuși actul de proiectare este un act eminent estetic; confruntarea axelor rezultă din conținutul generalizării particulare de comparare, de asemănare-deosebitre concret-senzorială. Astfel, și dinamismul proiectării este de ordin estetic intrinsec, iar structural coincide cu generalizările tropice: imagistice ale confluențelor axelor sintagmatică și paradigmatică<sup>24</sup>.

Să examinăm în continuare intersecțiile centrale ale celor șase câmpuri rezultate din proiectia asupra lor a axei estetice de frumos-urît.

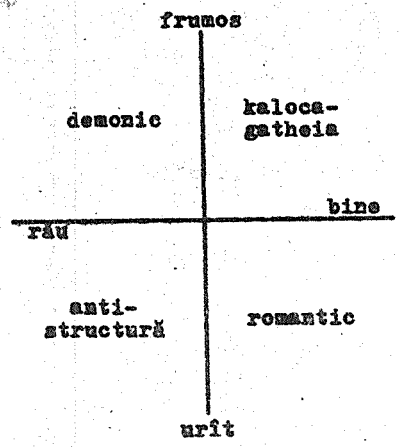
24 R. Jakobson, Poezia gramaticii și gramatica poeziei, în "Poetică și stilistică", coord. M. Nasta și S. Alexandrescu, București, 1972, p. 359-369.



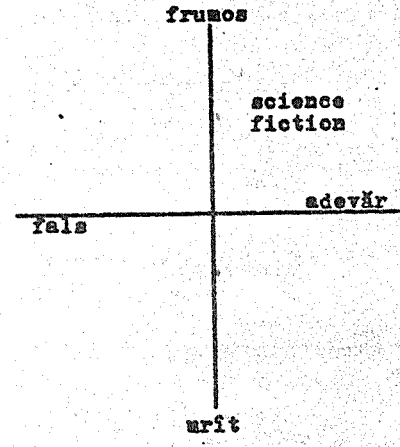
1. POLITIC



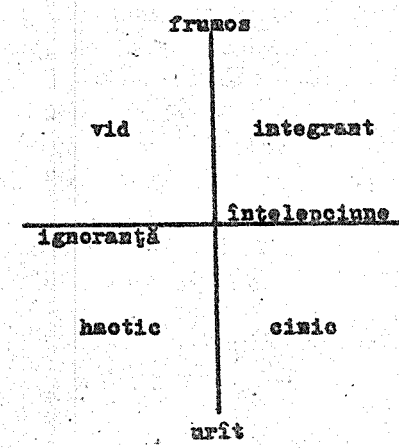
2. JURIDIC



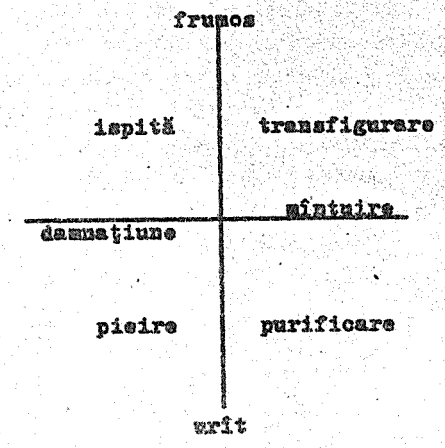
3. ETIC



4. ȘTIINȚIFIC



5. FILOZOFIC



6. RELIGIOS

Desigur, aceste subcimpuri (1-4 în fiecare caz) generează valori-ficări congruente și subsumate de la politic pînă la religios, care în valorile esteticește calificate pot fi și sînt cuprinse fie parțial, fie total, în funcție de simplitatea sau complexitatea echivalențelor (de exemplu, numai politic-estetic, numai etic-estetic sau etico-religios-estetic, etc.). Astfel, putem vorbi de exemplu de revoluționar (= libertate-frumos, = politic-estetic), dar și de ispită demonică (= rău+dama-nțiune-frumos) etc.

Rezultă de aici că valcarea estetică traversează - în mod particularizant, legînd momentele individual-senzoriale ale realului cu cele universal-abstracte ale idealului - toate valorile fiecărui cîmp al sistemului socio-uman, fapt care în societatea socialistă se manifestă într-un mod plener de afirmare a valorilor pozitive de pe orizontul fiecărei axe spirituale, precum și prin combaterea consecventă a celor negative. Un caz deosebit îl constituie demascarea estetică a anacronismului axei valorice ("pozitiv-negativ") de religios, care nu duce în direcția realului social, ci în aceea a misticului ireal. Bineînțeles, această problemă trebuie examinată nuanțat, atît în prezentul dinamismului estetic, cît mai ales în trecutul acestuia, privind tezaurul cultural-artistic al moștenirii spirituale<sup>25</sup>.

În final redăm, figurativ, spațio-temporal, proiectarea relativ indetermi-nantă a axei (și cîmpului) estetic prin "piramida" axelor și cîmpurilor socio-umane, semnalînd mobilitatea intersecțiilor recurente (a se vedea la pagina următoare).

În fine, condiția sine qua non a caracterului integrant al culturii estetice o reprezintă structurarea ei pe sine, relativ independentă. Căci a particulariza ceva cu ceva presupune de la sine ipostazierea evidentă nu numai a particularizatului dar și a particularizantului ...

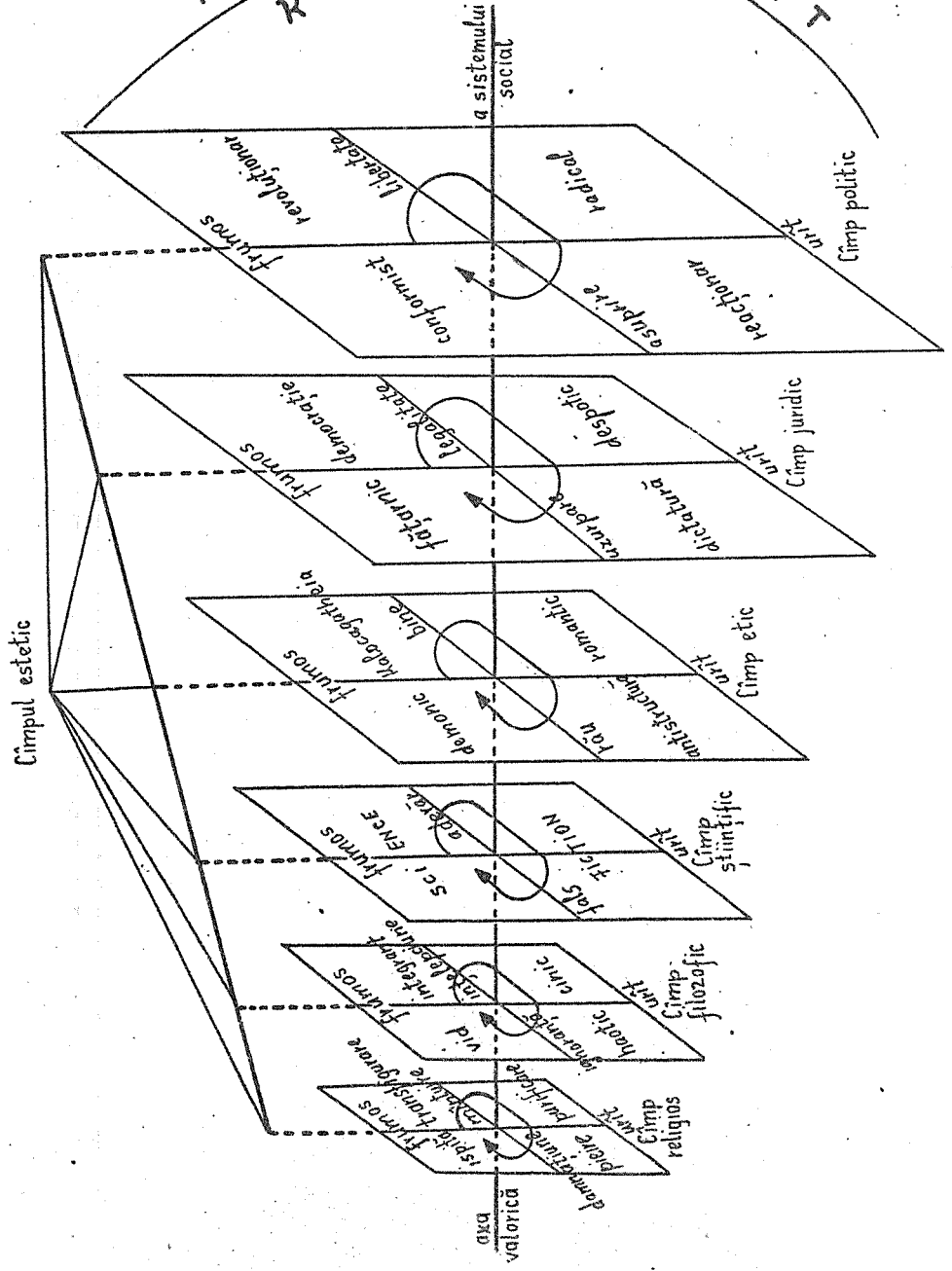
Structurarea intrinsecă a esteticului în mod integrant înseamnă prezența necesară a totalității componentelor lui esențiale<sup>26</sup>. Aceste componente se desprind din raporturile fundamentale ale formării și devenirii estetice, pe care le enumerăm cuprinzîndu-le în următoarele binomuri categoriale. Ele, pe axa lor liniară, programează totalitatea raporturilor esențiale ale structurilor estetice care, la rîndul lor, intragesc cîmpul de forță al esteticului contemporan propriu-zis:

- totalizator  $\longleftrightarrow$  individualizator
- obiectiv  $\longleftrightarrow$  subiectiv
- ontic  $\longleftrightarrow$  gnostic
- sincretic  $\longleftrightarrow$  sintetic

25 Angi I., Demitizarea bibliei în geneza muzicii, în "Totul pentru om, pentru o calitate superioară a muncii și vieții lui", Universitatea Cluj-Napoca, 1980, p.158-166.

26 Angi I., O istorie a esteticului sau a esteticii?, în "Zene es estetica", op.cit., p.45-102.

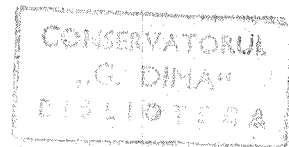
# FUNDALE INTEGRANT



- poren	↔	mutativ
- potențial	↔	cinetic
- independent	↔	dependent
- direct	↔	indirect
- inerent	↔	senzorial
- rațional	↔	emoțional
- mimetic	↔	catartc
- plastic	↔	expresiv
- creativ	↔	receptiv
- estetic	↔	artistic

Așa cum rezultă și din enumerarea lor antonimică, aceste componente de raporturi (mai bine zis raporturi de componente) formează nu numai structura integrantă a esteticului, dar și premisele reale ale particularizării sale integrante în cadrul vieții spirituale.

Cîmpul de forță al esteticului contemporan, în perioada construirii societății socialiste multilateral dezvoltate din țara noastră, se distinge deci, față de alte epoci, cu trăsăturile sale valorice integrante. Aceste valori caracterizează și determină plenar dinamismul atitudinilor noastre - fie pe plan social, fie individual - în direcția realizării și dobîndirii unei culturi estetice integrante. Cultura noastră estetică ființează în deplină concordanță cu dezideratele de împlinire ale "imperiului frumosului"<sup>27</sup> schillerian pe care Marx l-a sensibilizat în metafora "imperiului libertății"<sup>28</sup> al comunismului. Dezideratele lor stau în mod edificator și la baza Programului Partidului nostru<sup>29</sup>, surprinzîndu-se în el chintesența artei și culturii în îmbogățirea neconținută a vieții spirituale a celor ce edifică socialismul și înaintează spre comunism.



Y. 150.765 / 1985

27 Fr. Schiller, Scrisori despre educația estetică a omului, în "Scriseri estetice", București, 1981, p.251-252.

28 K. Marx, citat din Capitalul, în Marx-Engels, Despre artă și literatură, 1953, p.127-128.

29 Programul Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism, București, 1975, p.162.

Pour un caractère intégrant de la culture esthétique

Stefan Angi

## Résumé

La présente étude se propose l'investigation de la notion d'intégrant comme étalon suprême de la culture esthétique socialiste, en l'élevant au rang de catégorie axiologique. La catégorie d'intégrant est examinée de trois points de vue: a) par la démonstration analytique de la présence exhaustive et dynamique des moments axiologiques dans le domaine de l'esthétique; b) par la présentation intrinsèque de la dialectique de l'unité et de la diversité de l'essence des structures esthétiques; c) par l'envisagement du champ esthétique comme présence organisatrice définitoire au sein du système des champs sociaux et humains, et par l'énumération des binômes intégrants-intrinsèques de la constitution propre du champ de force proprement dit des créations artistiques contemporaines. Chaque manière d'aborder le problème est conçue en structures analytiques (modèles matrices) destinées à sculigner, entre le singulier et l'universel, la particularité intégrante et intégratoire de l'esthétique artistique contemporain.

Lect. Eta Boeriu

Fără îndoială, titlul acestei lucrări, în ciuda formulării sale care încearcă să delimiteze un anumit aspect al poeziei dantești, se poate preta la confuzii. Aceasta cu atât mai mult cu cât ori de câte ori se stabilește, chiar și prin sugestie, ca în cazul de față, relația muzică-poezie, este firesc ca gândul să ne poarte către ceea ce se înțelege în general prin muzicalitatea versului: ansamblul de valori sonore ale imaginii, fie că este vorba despre sonoritatea exterioară, fie că este vorba despre muzicalitatea interioară, cadență, ritm lăuntric, ș.a.m.d. Dacă am încercat însă să excludem din titlu tocmai cuvântul muzică, înlocuindu-l cu acela mult mai cuprinzător de sunete, am făcut-o tocmai din dorința de a evita de la bun început asociația spontană de care vorbeam înainte, din dorința de a preciza că obiectul acestei lucrări nu-l va constitui muzicalitatea versului dantesc, în accepțiunea cvasi-figurată care se dă acestei noțiuni, ci sunetul însuși, muzica în sine și felul în care ea se oglindește în "Divina Comedie". Desigur poezia dantescă, de altminteri ca orice poezie adevărată, trăiește și prin această muzicalitate, Dante fiind un desăvârșit mînuitor al aliterației, al armoniei imitative, au eufoniei, al onomatopeelor, într-un cuvînt - al tuturor modalităților stilistice care constituie o parte esențială a expresiei poetice, adevăr pe care ni-l demonstrează, din punct de vedere teoretic, el însuși în "De vulgari eloquentia". Dar despre acest aspect al poeziei dantești s-a scris și s-a vorbit în nenumărate rînduri: în schimb, mult mai puțin despre sunete, despre muzica propriu-zisă, luată ca artă în sine și despre valoarea acestei arte în raport cu capodopera dantescă.

Dante introduce pentru prima oară muzica într-o operă literară, subliniindu-i explicit potențele nu o dată și făcînd în schimb de nenumărate ori apel la ea pentru a spori efectul figurațiilor și al imaginilor sale poetice. Acest rol auxiliar al muzicii, auxiliar față de cuvînt, față de limbajul poetic, acela de potențare a emoției artistice, n-a fost intuit de nimeni pînă la Dante, și niciunul din marii săi contemporani sau urmași imediați - ne referim bineînțeles la poeți - n-a făcut uz de el. De-a lungul miilor de versuri de dragoste pe care le-a scris Petrarca, de pildă, în "Canzonierul" său dedicat Laurei, muzica, și nu numai în sensul de imagini, de comparație muzicală, dar chiar și ca artă în sine, este absentă cu desăvîrșire, deși substanța însăși a

acestor rime de dragoste și alcătuirea lor de jurnal intim care notează toate amănunțele periplului amoros al poetului i-ar fi putut oferi de nenumărate ori prilejul de a asocia muzica poeziei. Este ceea ce Dante a făcut de-a lungul întregii "Divine Comedii" în mod sistematic aproape, cu intuiția sigură a poetului care a simțit avant la lettre legătura indisolubilă dintre cele două arte și a pus-o în practică cu ușurința și naturalețea proprie numai celor care iubesc și înțeleg cu adevărat muzica. Pentru că - și cu aceasta am intrat în miezul problemei - Dante a fost un îndrăgostit al muzicii, pe care a cunoscut-o, după cum rezultă din extrema precizie cu care descrie cînturi și instrumente, atât în teorie cît și în practica instrumentală. În cadrul "artelor quadriviului" care cuprindeau în evul mediu muzica, geometria, aritmetica și astronomia, Dante a studiat fără îndoială și teoria muzicală și a cunoscut scrierile referitoare la muzică ale lui Boethius, Sf. Toma și Sf. Augustin.

După cum am mai amintit, în două din operele sale în latină, în "De vulgari eloquentia" și în "Convivio", Dante se ocupă de muzică. Pasajele cele mai explicite apar în "Convivio", unde, vorbind de pildă despre esența muzicii, el afirmă: "muzica este prin excelență arta delle belle relazioni, a frumoaselor relații, a căror evidență rezultă în muzică mai clar decît în oricare artă, datorită armoniei care le stăpînește". Sau în alt pasagiu, care se referă de astă dată la efectele muzicii: "Muzica atrage la sine spiritele umane, care sînt de fapt vapori ai inimii, în așa măsură încît își întrerup aproape orice altă activitate: tot astfel și sufletul cînd o aude, cît și virtuțile tuturor acestor facultăți care aproape că aleargă către spiritul sensibil care primește sunetul". După cum rezultă din citat, efectele muzicii sînt percepute cu mare acuitate, chiar dacă Dante face apel în explicația sa la un termen ca spiriti, șocant și derutant pentru noi astăzi, dar folosit de el în conformitate cu teoriile științifice ale vremii, care înțelegeau prin acest termen ceea ce era imaterial și se considera a fi dătător de viață.

Cunoștințele teoretice referitoare la muzică pe care Dante și le-a însușit împreună cu toate celelalte științe ale vremii, cu setea umanistului care vrea să cunoască tutto lo scibile - tot ceea ce poate fi cunoscut -, ar fi putut rămîne însă cunoștințe pur abstracte, dacă poetul n-ar fi îndrăgît în fapt muzica, muzicienii, trubadurii, pe care îi pomenește în poemă, eternizîndu-le numele. Așa de pildă pe lăutistul Belacqua, pe trubadurul Arnaut Daniel și pe poeții trubaduri Bertrand de Born și Folquet de Marseille. Și tocmai cu figura unui muzician, a celui Casella, devenit celebru prin Dante - despre care din păcate cronicile vremii nu ne dau prea multe amănunte și din ale cărui compoziții nu ni s-a păstrat nimic -, cu figura acestui Casella vom trece la ilus-

trarea vie a celor spuse, din dorința de a nu restrînge la o expunere pur teoretică și informativă această lucrare, ci de a alege (demonstrînd) un mînunchi de terține prin care poetul însuși să se rostească. ~~Le~~ muzicianul Casella, pe prietenul iubit al tinereții sale, care îi alină cu muzica sa suferințele și îi pune pe note cântonele, Dante îl întîlnește în Purgatoriu.

E necesară însă aici o scurtă paranteză, pentru a lămuri pentru cei neavizați substanța însăși și structura celebrei poeme. "Divina Comedie" este descrierea călătoriei imaginare a lui Dante prin tărîmurile de dincolo de lume ale Infernului, Purgatoriului și Paradisului. Această călătorie prin împărăția morților îi oferă însă lui Dante prilejul de a trage după el întreg pămîntul, de a face din poema sa nu numai cronica dramatică a epocii sale istorice, al cărei actor activ a fost, ci a întregii umanități și a întregii istorii, care trăiește sub ochii noștri prin realismul cu care autorul ne descrie fiecare personaj în parte, de la cei mai umili pînă la împărați și papi, pe care nu se sfiește să-i critice, înverșunîndu-se mai cu seamă împotriva clerului, ale cărui vicii și moravuri le demască cu asprime. Poetul Dante este dublat în permanență de cetățeanul Dante, de omul activ care luptă efectiv pentru înfăptuirea idealului său, cu patima celui care urăște mai presus de orice neangajarea, indiferența. Și această ipostază de poet-cetățean face din el un cumplit judecător al epocii pe care o parcurge, din cînd în cînd punînd în discuție toate problemele contemporaneității; această ipostază îi conferă lui Dante o perenă actualitate.

Revenind acum la episodul Casella, înainte de a trece la aspectul sub care el ne interesează în momentul de față, trebuie să relevăm faptul că acest episod ilustrează exemplar cele spuse mai sus, și anume că "Divina Comedie" este reprezentarea integrală a vieții și a umanității, reprezentare în care umbrele rămîn oameni, păstrîndu-și și după moarte aceleași însușiri și aceleași pasiuni, dovedind prin aceasta încă o dată umanismul capodoperei dantești. Iată-i deci în Purgatoriu, față în față, pe cei doi: pe muzicianul Casella, despre care Anonimul florentin ne spune: "Fu acest Casella da Pistoia mare muzician și mai cu seamă în arta cîntului și fu prieten apropiat al autorului, pentru că în tinerețea lui scrie Dante multe canzone și balade pe care el i le cînta și pentru Dante era mare desfătare să le asculte și mai cu seamă cînd era îndrăgostit de Beatrice". Și iată-l pe Dante, despre care Boccaccio în biografia pe care i-o dedică ne spune: "Mare desfătare găsea în sunete și cînturi în tinerețea lui și cu toți cei care erau la vremea sa desăvîrșiți cîntăreți sau instrumentiști era prieten și le căuta tovărășia; și multe versuri, inspirat de bucuria pe care o simțea în cînt, a scris, pe care în plăcute și măiestrite note le făcea să fie înveșmîntate de către muzicieni". După cuvintele pe care le schimbă între

ei, prin care își dezvăluie unul altuia starea lor, Dante nu poate ține piept ispitei de a-și mai auzi o dată prietenul cîntînd, și-l roagă:

"De-i încă vie-n tine amintirea  
cîntărilor ce-n piept dintotdeauna  
îmi stîmpărau cu vraja lor simțirea,  
te-ndură-acum, grăii, și-mi cîntă una,  
să-mi mîngăi duhu' care-amar tînjește  
de cînd pribeag mă port și umblu-ntruna".

Purg., II, 106-111

Iar Casella, mînat de aceeași dragoste frățească, îi răspunde prompt, cîntînd una din canzonele poetului, pe care el însuși o pusese pe note:

"Tubirea-n gînd cu mine sfătuieste",  
prinse-a cînta cu-atît de dulci suspine,  
că și-azi ecou în mintea mea trăiește.

Purg., II, 112-114

Am ținut să începem cu acest episod, pentru că chiar dacă ponderea pe care o reprezintă muzica sacră în economia operei, datorită convingerilor religioase ale lui Dante și a împrejurărilor în care a fost scrisă opera, este precumpănitoare, pasajul, unic în felul său în întreaga operă prin extensiunea și încărcătura emoțională pe care o aduce, este mărturia prețioasă, limpede și emoționantă a dragostei pe care poetul o purta muzicii profane, este aproape o sfidare, o inconștientă sfidare, a tuturor imurilor sacre care vor apare de aici înainte. Cît despre emoția pe care muzica o trezește în sufletul poetului, ea este evidentă aici ca și în alte numeroase pasaje. Dante cunoaște din proprie experiență amestecul de dulce-amar, de bucurie și durere, pe care sunetele le exercită asupra celor care le ascultă. Iată amurgul în care sunetul îndepărtat al clopotului strecoară nostalgie în suflet:

Era-ntr-al zilei blînd și tainic ceas  
ce inima în corăbieri o frînge  
la gîndul celor care-n urmă-au mas  
și zeci de doruri laolaltă strînge  
în cei pribegi, de-aud din depărtări  
un clopot surd ce pare ziua-a plînge (...)

Purg., VIII, 1-6

Sau amestecul de dulceață și bucurie evocat în terțina:

Și iată-n plînset auzii cîntare,  
rostînd: "Părinte, a mele buze"- astfel,  
că lacrimi dulci se mestecau' cu-amare.

Purg., XXIII, 10-12

sau duiosia cîntului care nu se mai șterge din suflet:

Șezură-apoi și le-auzii cum cîntă  
 "Regina coeli"-atît de blind, creștine,  
 că și-azi ecou-n sinea mea cuvîntă.

Par., XXIII, 127-129

Și, în sfîrșit, iată aceeași muzică ce descătusează sufletul înghețat al poetului și-l face să izbucnească în plîns într-unul din momentele psihologice cele mai izbutit sesizate și realizate. Este clipa în care în Paradisul terestru, muștră de Beatrice pentru rătăcirile sale, Dante se simte paralizat de remușcări, nu izbutește să rostească un singur cuvînt, să verse o singură lacrimă, pînă cînd corul îngerilor - prin dulceața muzicii și compasiunea implicită - nu-l fac să izbucneasă în plîns:

Tăcu apoi; și îngerii cîntară  
 "La tine, Doamne, mi-e nădejdea toată",  
 dar ruga să sfîrșească n-apucară.  
 Precum zăpada ninsă și-nghețată  
 Italiei i se-adună în spinare  
 prin codrii verzi, de vînturi reci suflată,  
 și cură-apoi ca ceara-n luminare  
 cînd se topește, picurînd în sine,  
 de suflă țara-n care umbra moare,  
 la fel fui fără lacrimi și suspine  
 cîț nu cîntară cei ce-n glas urmează  
 acordurile sferelor divine.  
 Dar cînd văzui că-n cînt ei lăcrămează  
 de mila mea, nici de-ar fi spus anume:  
 "De ce-l cerți, Doamnă, -n loc să-l iei în pază?"  
 înghețul strîns în pieptul meu de brume  
 topindu-se, din mine cu durere  
 zbuoni năvalnic ca un rîu în spume.

Purg., XXX, 82-99

Monodia, unisonul gregorian și polifonia sînt deopotrivă prezente în "Divina Comedie". Cvasi-absente în Infern, ele apar treptat și din ce în ce mai frecvent pe măsură ce ne apropiem de Paradis. Aici, după cum s-a spus, conceptul bucuriei paradisiace restrînge poetul la puține imagini, reduce paleta sa la o singură culoare, culoarea luminii, dacă o putem numi astfel, pe care el n-o poate diferenția decît prin gradare. Este firesc deci ca Dante să recurgă la muzică, auxiliar suprem al luminii, pe care o pune în slujba fanteziei sale aprinse, nuanțînd-o și utilizîndu-i gradat efectul, pentru a spori eficacitatea cuvîntului. Dar cîntul monodic sau corurile apar încă din Purgatoriu, și de fiecare dată Dante subliniază dulceața, duioșia, căldura cîntului, care, pe măsură ce se depărtează de tărîmul tenebrei, îi descreștește

fruntea și-i readuce sperența și bucuria în suflet.

Pe coastă-atunci văzui venind răzleață  
o ceată care se-nșira de-a lung,  
cîntînd un "Miserere" cu dulceață.

Purg., V, 22-24

sau:

"Te lucis ante"-i murmura suspinul,  
atît de dulce-ncît de el vrăjit  
pe mine-n mine mă pierdui; iar plinul  
de voci pe urme-l însôțea smerit (...)

Purg., VIII, 13-16

Poezia sunetelor îl copleșește pe Dante nu numai prin vocea umană și prin cea a instrumentelor. El nu este numai un desăvîrșit cunoscător și observator al naturii, pe care o reprezintă într-o varietate infinită de imagini și comparații, ci totodată și un rafinat ascultător al ei, și nimic din ceea ce este sunet nu-i scapă, fie că este vorba de șuierul șarpelui, de lunecarea șopîrlei prin iarbă, de strigătul goimului sau, bineînțeles, de cîntul păsărilor, din care desprinde prilej de alinare sau încîntare. Iată rîndunica în zorii zilei cîntîndu-și i dolci lai, cum spune poetul în original, identificîndu-i trilurile cu acele poezii lirice narative care se recitau însoțite de muzică în secolul XII și XIII, și care erau cunoscute tocmai sub denumirea de lai:

La ceasu-n care rîndunica-n zori  
'ș-înaltă-slavă plînsul ei fierbinte,  
la gîndul trist al primilor fiori (...)

Purg., IX, 13-15

Sau ciocîrlia, căreia îi surprinde și îi atribuie - prin transferul atît de firesc al imaginației sale poetice - satisfacția umană a celui ce-și știe cîntul ascultat, în următoarea terțină:

Ca ciocîrlia cînd se-naltă-n slavă  
cîntînd, și-n urmă tace mulțumită  
de trilul ce răsună prin dumbravă (...)

Par., XX, 73-75

Sau hulubii - simbol al iubirii scump inimii lui Dante -, la care recurge în repetate rînduri în metaforele și comparațiile sale (dintre care cea din episodul eternilor îndrăgostiți Paolo și Francesca, purtați prin iureșul învrăjbit al Infernului "precum hulubii cînd îi mîndorul" este una din cele mai izbutite tocmai prin contrastul flagrant al culorilor - albul hulubilor pe negrul de smoală al tenebrelor - și gingășia și finețea imaginii simbolice), hulubii, spuneam, sînt surprinși de poet și în gungurul suav prin care își tălmăcesc iubirea:

Precum cînd lîngă soața lui se lasă

hulubul, și-amîndoi rotînd își spun  
cu dulce gîngur dragostea setoasă (...)

Par., XXV, 19-21

Din sunetele naturii atît de des ascultate în peregrinările sale de surghiunit, Dante le reține mai cu seamă pe acelea care îi trezesc nostalgia ținuturilor natale, își apleacă urechea asupra a tot ce este murmur suav, șuler ușor, sunet difuz în stare să-i hrănească contemplația, să-i amortească suferința, să-i îmblînzească cugetul. Vîntul, năpraznic în Infern, unde vulturile ca marea pe furtună, își potolește treptat impetuoșitatea, zgomotul negrelor valuri se transformă treptat în murmur de izvor, iar cînd poezia acestor sunete sublimate se contopește cu cîntul păsărilor, poetul, imbinînd efectul sonor cu magia cuvîntului, ne dă una din cele mai frumoase descrieri de natură, în care respiră vie, palpabilă, celebra pădure de pini de la Ravenna, spre care poetul își purta neobosit pașii în perioada exilului ravennat, în pragul morții. Cităm întreg pasajul:

Dorînd să bat cu pașii mei întinsul  
pădurii dese și să-i simt strînsoarea  
prin care ziua își cernea cuprînsul,  
n-am zăbovit, ci, părăsînd cărarea,  
pornii încet pe pajîstea-nflorită  
ce prin văzduh îmbălsăma suflarea.  
Și-o boare dulce, -egală, potolită,  
cu frăeamăt lin de vînt suav, arare  
se legăna pe fruntea mea gîndită,  
iar frunzele se-nfiorau ușoare  
și se-aplecau pe unde-n veci cel sfînt  
și vajnic munte-ntinde umbre-n zare;  
dar nu-ntr-atît se-nfiorau de vînt,  
ca păsările ce prin ram săltau  
să nu-și urmeze măleștritul cînt;  
ci dimpotrivă-n vers voios slăveau  
lumina pură, zorilor stăpîină,  
prin frunzele ce-n foșnet le-ngînau,  
așa precum din ram în ram se-ngîină  
pădurile de zadă pe la noi,  
cînd Eol, zeul, pe Sciroc îl mină.

Purg., XXVIII, 1-21

O înșirare a tuturor instrumentelor pe care Dante le amintește în "Divina Comedie" ar fi în ariditatea ei atît de departe de spiritul dantesc, încît ar însemna nu numai o diminuare a lui, dar poate și mai mult, un atentat la poezie. Ori tocmai din dorința de a evita aceasta,

vom încerca să nu desprindem instrumentele din contextul în care apar - chiar dacă în felul acesta nu le vom putea enumera pe toate - context ce este de obicei acela al comparațiilor. Dar și aici se impune o scurtă paranteză. Spiritul pătimăș al lui Dante, împovărat de gânduri și poezie - în care realitatea s-a înfipt adânc și trainic, dându-i puțința s-o cioplească pe-alcure în frânturi de linii, pe-alcure în fațete cu sirg și cu răbdare dăltuite, dar pretutindeni cu aceeași constantă grijă de adevăr - puterea lui de evocare, imaginația incadenscentă, luciditatea viziunilor sale izbucnesc la tot pasul în imagini, alegorii, invective, viziuni ori dialoguri, dar mai cu seamă în comparații. Căci comparația este cea mai îndrăgită dintre modalitățile de exprimare ale poetului, ca una prin care acuitatea excepțională a spiritului său de observație își croiește vad aproape la tot pasul.

Nenumăratele referiri la instrumente muzicale care se fac în "Divina Comedie" constituie de cele mai multe ori tocmai termenul unei comparații, atunci când ele nu apar efectiv din necesitățile narației, și dintre acestea am putea aminti: drimba, tamburina, chinvalele, trâmbițele și altele. În Infern comparațiile vor fi de cele mai multe ori grotesci sau comice. Iată de pildă duhul unui falsificator de bani, căruia Dante îi descrie plastic înfățișarea, punctînd terțina prin eficacitatea comparației:

Și-un duh văzui, ce de-ar fi fost scurtat  
din stîngii-n jos și n-ar fi-avut picioare,  
jurai că-i cobză cît era de-umflat.

Inf., XXX, 49-51

Și despre același păcătos, cu cîteva terține mai jos, Dante spune:

Și unu-atunci, pesemne înciudat  
că-l ponegrise, l-apucă de robă  
și-i trase-un pumn în pîntecul umflat,  
de lovitura bubui ca-n tobă;

Inf., XXX, 100-103

Diferența de ton dintre Infern și Purgatoriu, unde nădejdea temperază chinul și împrăștiie peste acest tărîm o boare de melancolie, poate fi ușor sesizată și în comparații. Aceleași fapte din viața de toate zilele, aceleași senzații scrutate cu minuțiozitate îi revin în min-te poetului, ca de pildă în aceste două terține, în care surprinde sentimentul pe care îl încerci cînd asculți un cor acompaniat de orgă și cînd uneori cuvintele îți parvin distinct auzului, în timp ce alteori ele sînt acoperite de acordurile instrumentului. Comparația cu cîntul acompaniat de orgă îi servește poetului pentru a reda și mai pregnant efectul pe care îl produce asupra lui cerul pe care îl ascultă și în care se amestecă vuietul ca de tunet al porții Purgatoriului rotită în ușori.

Sedeam s-ascult dintiul tunet sfînt,  
 cînd un "Te Deum" auzii în cor,  
 ce se-pletea cu-al porții dulce cînt.  
 Și-n mintea mea amestecul sonor  
 trezi simțirea ce-o încerci de-ascuți  
 vuind o orgă, ce te lasă-n zbor  
 să prinzi cuvînt din cîntul' celor mulți.

Purg., IX, 139-145

Splendoarea viziunilor din Paradis, unde doctrina abundă, dar unde ea nu constituie decît, așa cum s-a spus, "libretul pe care poetul compune muzica", devine realitate mulțumită tocmai comparațiilor. Dante rămîne și aici același observator minuțios al realității înconjurătoare și, de multe ori, pentru a reda cu limpezime viziunile ce-l copleșesc, el face apel la observații mărunte, obișnuite, familiare, dintre care nu puține se referă, și aici, la instrumente, dovedindu-ne încă o dată cît de bun cunoscător al lor era. Iată-l comparînd melodia difuză, cu șoapte neînțelese, pe care o ascultă, cu sunetele tainice de harpă și de gigă:

Și-așa precum din coarda înstrunită  
 de harpă și de gigă se răsfiră  
 un zumzet neînțeleș, ca o ispită,  
 la fel prin sfînta cruce se prefiră  
 din pieptul celor mulți o melodie  
 și șoapte neînțelese mă răpiră.

Par., XIV, 118-123

Sau, descrisă cu minuțioasă competență, formarea sunetului în țiteră și în cimpoi, pentru a-l compara cu sunetul ce răzbate prin gîtlejul acvilei vorbitoare:

Precum la gîtul țiterii, 'napoi  
 un sunet, prinde glas ori prin spărtura  
 pe unde suflă omul în cimpoi,  
 la fel și zvonul ce-l scotea făptura  
 acvilei prin gîtlej i se porni,  
 ca printr-un gol și îi ajunse gura.

Par., XX, 22-27

Valoarea acompaniamentului instrumental care sporește plăcerea auzului, cînd știe să nu acopere glasul, îi prilejuiește poetului o altă comparație plină de inedit prin termenul ei principal, constituit aici de cuvintele rostite și însoțite de scînteierea ochilor, întocmai după cum corzile însoțesc glasul:

Și după cum cel care cîntă-n strună,  
 cu struna glasul celuiilalt urmează,  
 încît plăcerea îndoit s-adună,

la fel, cît timp vorbi cel ce veghează,  
 văzui acele facle-ngemănate  
 ca ochii cînd se zbat de-aceeași rază,  
 zvîrlind scînteii cu vorba cununate.

Par., XX, 142-148

Cu aceste ultime versuri am ajuns la capătul acestei lungi, dar micidecum exhaustive, încercări de a pune în lumină încă unul din aspectele care conferă verbului dantesc acea facultate plasticizantă, aceea extraordinară putere de sugestie vizuală și auditivă prin care materia "Divinei Comedii", cu întreaga ei încărcătură de probleme morale, religioase și politice pe care le aduce după ea, transformă în realitate viguroasa fantezie a poetului. N-am izbutit decît în parte să evocăm multitudinea sonurilor dantești, a instrumentelor îndrăgite de poet, a metaforelor și comparațiilor inspirate din lumea muzicii, a fragmentelor care stau mărturie a dragostei pe care o nutrea pentru sunetele pe care le-a încărcat de poezie, revărsînd asupra lor patosul rostirii sale. Dar oare cîte din exegezele dantești -și nu din cele mai mărunte sau îndreptate către un singur țel - îl pot atotcuprinde pe divinusul poet? Vrem să sperăm că cele spuse aici, și acest rudiment de antologie dantescă pe care l-am alcătuit prin terținele citate, vor stîrni în cititori. dorul de a le încadra în context, dorința de a descoperi singuri și de a gusta cu mulțumirea propriului efort întreaga "Divina Comedie".

#### La poésie des sons dans la "Divine Comédie"

Eta Boeriu

#### Résumé

Fameuse traductrice des grandes valeurs de la littérature italienne en langue roumaine, l'auteur s'attarde dans cette étude sur les éléments musicaux de la célèbre oeuvre dantesque. Ce n'est pas la musicalité du vers de Dante, en général, qui fait l'objet de l'analyse, mais les éléments de contenu qui se rapportent à la musique. Dante introduit pour la première fois des références directes à la musique dans une oeuvre littéraire, il y fait appel pour augmenter l'effet des métaphores et des images poétiques. Par l'élément musical, l'oeuvre gagne en émotion artistique. L'auteur analyse d'abord quelques fragments des oeuvres en latin de Dante, d'où il résulte des connaissances musicales théoriques et pratiques du grand poète. On démontre par la suite, par des exemples édifiants extraits de la "Divine Comédie" la présence de certains éléments de la musique religieuse et laïque, vocale ou instrumentale, exprimés par la monodie ou par la polyphonie (sous forme de mélodie accompagnée), de même que l'appel à la métaphore et à la comparaison qui font renvoi à la poésie des sons. Le tout pour rendre l'expression plus imagée, pour augmenter l'effet de la suggestion visuelle et auditive.

(red.)

Prof.dr. Vasile Herman

## I.

Primele decenii ale veacului trecut, marcînd în istoria României apusul iminent al unui veac fanariot, desăvîrșit prin revoluția lui Tudor Vladimirescu, marchează și în cultura noastră începutul erei moderne. Este vorba de o nouă orientare, cînd muzica psaltică - predominantă pînă atunci -, alături de monodiile vocale ale cîntecelor de lume, este înlocuită treptat cu o creație nouă, instrumentală și vocală, a compozitorilor supranumiți înaintași.

Nu este sarcina analistului de a investiga fenomenele istorice, sociologice și estetice care au condus la acest stadiu. Istoricii și paleograful și-au adus și continuă să-și aducă o contribuție de seamă în acest domeniu. Prezenta scriere își propune, în consecință, cercetarea problemelor de limbaj generatoare de formă, ale tipologiei discursului cu mijloacele sale specifice de expresie aparținătoare tehnicilor de compoziție ale vremii.

Așa cum am arătat într-o altă lucrare. (vezi: "Formă și stil în noua creație muzicală românească", București, 1977), secolul trecut este un timp al afirmării micilor piese pentru pian sau vocale cu acompaniament pianistic, specifice vieții de salon care începea să se infiripe treptat. Orășenimea în plină ascensiune, provenită în parte din elemente de origine rurală transplantate în mediu urban, cultiva piesele folclorice în "aranjament" instrumental, satisfăcîndu-și astfel nostalgia declarată sau latentă pentru locurile de obîrșie. Pe de altă parte, acesse prelucrări de folclor, unele de mare naivitate și evident nivel amatoristic, căutau să imite lucrările similare din muzica europeană romantică: dansuri, mazurci, cîntece fără cuvinte, potpuriuri, fantezii etc. Altfel spus: avea loc un fenomen de compensare a muzicii de salon apusene din sec. al XVIII-lea, chemate să satisfacă nevoile spirituale ale orășenimii proaspăt formate; pe de altă parte, se încerca afirmarea valorilor muzicale folclorice autohtone "aranjate" și armonizate după reguli tonale funcționale.

Care era rezultatul acestui proces pe planul general componistic? În primul rînd, imitarea discursului pieselor similare romantice, bazat pe o melodie intonată de discant, acompaniată în bas cu o formulă ritmico-melodică de aspect figural. Relese, în acest fel, o evidentă stro-

ficitate apropiată de cea clasică, cu morfologiile frazeologice patrate și periodice închise sau uneori modulante. Toate acestea aduc abandonarea conștientă a unui proces muzical prezent în creațiile anterioare și mai ales în muzica psaltică: variația celulară continuă.

Penomenul în cauză a constituit baza modalităților de construire melodică din monodiile psalticilor de la Putna și alte centre muzicale medievale. A reprezentat, în egală măsură, procedeul preferat de Dimitrie Cantemir în elaborarea Pegrevurilor și Taksimurilor sale cărora le conferă o structură variată, bazată adesea pe alternanța dintre refren și unele idei secundare (vezi studiul nostru: "Principii structural-constructive în muzica lui Dimitrie Cantemir", 1979, ms.). Bazându-se pe o lume modală orientală cu organizare ritmică dintre cele mai riguroase, acestu Cantemir-Oglu-uri nu sînt, totuși, complet străine de procedeele folosite de psalții autohtoni, deoarece foloseau în egală măsură variația celulară.

Odată cu dispariția lumii vechi și instalarea progresivă a unei noi societăți moderne de tip urban, muzicienii își întorc privirile spre muzica europeană pe care încearcă să o ajungă din urmă prin piese de salon, instrumentale și vocale. Compozitori aduși de peste hotare sau autohtoni, hrăniți din sevele tradiției clasice la conservatoare străine, contribuie din plin la realizarea acestei noi orientări.

Pe planul componistic și al structurii muzicale, constituirea celulară este înlocuită cu facturi evident apropiate de a motivului de tip clasic sau romantic. Mici grupări ritmico-melodice grupate în jurul unui sunet corespunzător ritmurilor de dans sau accentelor de cîntec, figurînd sau conținînd latent anumite armonii sau relații acordice, desăvîrșesc trecerea spre lumea alcătuirii motivice. De remarcă că la aceasta contribuie și insuficiența cunoaștere a folclorului, confuzia ce se produce între melodiile de factură lăutărească suburbană și cele de origine autentică țărănească. Este încă un motiv pentru care adaptarea la armonia funcțională a fost posibilă, cu toate consecințele ce decurg din ea, inclusiv apartenența melodiilor la structurile motivice.

Alta este însă situația cu cîntecele de factură melismatică de stil "cîntec lung" (doină). Aici, dată fiind melodicitatea de tip predominant energetic și deci asimetric, motivul muzical joacă un rol mai redus. În consecință, această categorie de cîntece (prezentă și ea în lucrările înaintașilor) arată reminiscențe evidente de constituire celulară. Melismele interzic încadrarea într-o metrică tradițională și anihilează în mare măsură simetriile morfologice, ca și fundamentul structural de esență motivică tradițională. Totuși, compozitorii vremii - ne referim la Carol Miculi sau Anonymus Moldavus - nu ocolesc atare piese, ci încearcă să le încadreze într-o anumită ambianță armonică, în cadrul căreia se desfășoară grupările melismatice. Este cazul unor

lucrări din colecția "Douăsprezece arii naționale românești" pentru pian de Carol Miculi, cum ar fi Nr.10, "Oițele", sau Nr.1, "Ach suflete" (ciclul III - vezi "Izvoare ale muzicii românești", vol.I, de G.Ciobanu, București, 1976). De asemenea și "Doina" din ciclul I al aceleiași colecții.

Se observă în această categorie o structurare pluristrofică a formei, care aderă la ideea de catenă (lanț), cu succesiunea caracteristică: a - b - c - d - e - f ... Așadar, în linii mari, o idee de fantezie promovată și provocată de însăși structura asimetrică ce rezultă firesc din preponderența melismelor. Aici se mai poate adăuga și caracterul dezvoltător continuu al discursului, rezultat al variației celulare continue.

Cu totul diferite apar piesele de dans sau "cîntecele de lume", care dau dovadă de simetrie în construcție, ca și de alcătuirii pe baze motivice sau de grupări ritmico-melodice. Aici își fac apariția stroficități bine precizate, care dau naștere unor forme cu articulație și arhitectură clară. Forme monopartite (perioade simple sau complexe), bipartite (de regulă fără reprize), tripartite (în manieră "simetrică" a - b - a), cu sau fără abateri notabile de la schemele clasice - iată tot atâtea posibilități de construire formală pe care le pot îmbrăca piesele mici, "de salor", ale înaintașilor muzicii românești din veacul trecut.

Alături de elementele de formă amintind muzicile similare din Barocul, Clasicismul sau Romanticismul european, piesele în cauză au jucat, neîndoielnic, rolul de precursorare pentru compoziția românească cultă ce urma să se închege la sfîrșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Dacă ele marchează un moment de pauză, un respiro în procesul elaborării variaționale de tip celular, nu este mai puțin adevărat că aduc elementele unei tehnici încă necunoscute la noi (sau foarte puțin), care constituie o prețioasă premisă pentru elaborarea formelor mari camerale sau simfonice. Acestea, bazate în cea mai mare parte pe tonalitate și structură motivică, se vor putea elibera, cu timpul, de "tirania" acesteia, permițînd reluarea variației continue figurale pe o nouă scară a evoluției muzicii românești.

În felul acesta, piesele mici sînt, ca în oricare cultură muzicală - mică sau mare -, premisa formării gustului public, a receptivității auditorilor, ca și a stabilirii mijloacelor mai avansate de limbaj și tehnică componistică.

Formele scurte, afiliate genului de salon, sînt și o primă încercare de a prelucra folclorul - fie el urban sau lăutăresc -, ceea ce a permis ulterior compozitorilor noștri să-și creeze un stil mai apropiat de limba maternă muzicală autohtonă. Ele deschid drumul viitoarelor sinteze care s-au produs în creația enesciană și a compozitorilor care l-au

secondat ca tovarăși de drum, în greaua misiune de a încheia stilul românesc în muzică. Așa cum remarcă Enescu însuși, aceasta "se va forma cu încetul", ajungând la adevărata cristalizare în a doua jumătate a veacului nostru, rezultat al diversificării și maturizării tehnicilor și mijloacelor de compoziție. Toate acestea, nu ar fi fost însă cu puțință fără recuperarea și compensarea acelor elemente "europenești" care au caracterizat micile și simplele piese ale înaintașilor de acum un veac și mai bine.

## II.

A n a l i z e

Anonimus Moldavus: Air Moldave

la frigid (cu cromatizări), 2/4  
formă mică bistrofică, cu repriză

Încadrată la numărul 1 în caietul autorului anonim din biblioteca lui T. Burada, piesa se structurează în două strofe cu funcție și alură periodică, schițând un lied mic bipartit. Trebuie remarcat de la început că, datorită înscrierii la cheie a lui si bemol dar păstrând finala pe nota la, sistemul tonal predominant este frigidul, pe a cărui cadență se opresc ambele perioade constitutive. În interiorul acestui mod se produc însă numeroase cromatizări care aduc o puternică notă orientală, iar sistemul tonal poate fi considerat ca reprezentând o scară cu sunetele dispuse ascendent în ordinea următoare:

la - si bemol - do diez - re - mi - fa - sol diez - la

Ea poate suferi modificări prin apariția temporară a lui sol becar, mi diez și si becar. În acest caz este vorba de note mobile care conferă scării o dublă identitate, unde varianta a doua poate fi:

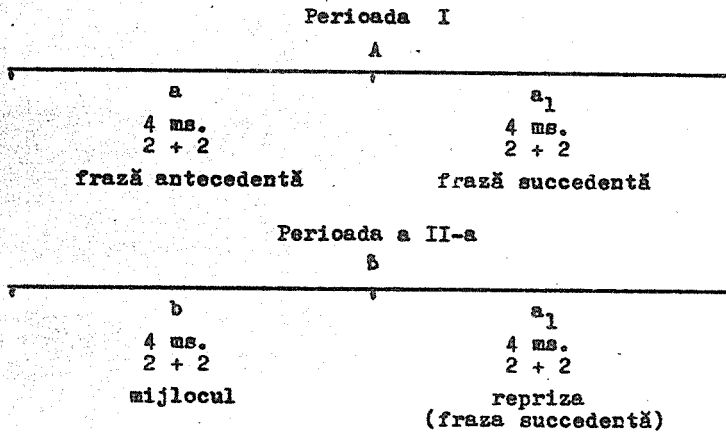
la - si - do diez - re - mi diez - fa diez - sol - la

De aici rezultă o anumită ambiguitate a întregului sistem tonal, dar în prima sa variantă el constituie o transpunere pe la, fie a glasului II cromatic, fie a glasului VI.

O altă observație privește structura. Datorită caracterului general modal cu rădăcini certe în muzica psaltică, aici elementele motivice sînt puternic diluate, locul lor fiind deținut de către formațiuni mai degrabă celular-figurale. De aici și rolul redus al procedeelelor de elaborare motivică în maniera tradițională. Totuși, morfologiile rezultate din discursul muzical rămîn simetrice și frazeologice. Se remarcă în perioada primă existența a două fraze limpede profilate, cu caracter antecedent și consecvent, diferențiate la cadență. Dimpotrivă, perioada secundă (strofa a II-a) va aduce o primă frază unde apar cromatisme bogate, cu rol de diversificare și ambiguitate în structura modului inițial. Este un veritabil "mijloc" al formei bipartite, ca în cele mai bune modele clasice sau romantice din muzica apusului European. Același

lucru se poate afirma și despre fraza succedentă, care devine o adevărată microrepriză, încheind forma după toate regulile și canoanele compoziției culte.

Schema grafică a piesei poate fi imaginată astfel:



Se remarcă în componența "mijlocului" instabilitatea cromatică puternică, în asociație cu o fărâmițare evidentă a valorilor de durată, mărinđ astfel instabilitatea și ambiguitatea modală specifice unei fraze mediane.

Cît privește acompaniamentul, acesta este simplu și nu reușește să pună în valoare polivalențele coloritului modal atit de divers. El aduce o formulă figurată ostinată, sugerinđ treapta a V-a din tonalitatea re minor, care, cu rare excepții, se mută pe alte trepte.

Concluzioninđ asupra acestei piese, rămîne de observat că, în ceea ce privește forma, ea se articulează morfologic și strofic conform celor mai clare modele clasice europene. Este o dovadă a științei compozitorului de a construi un tipar conform regulilor profesionale de compoziție. Poate fi vorba, probabil, despre o lucrare de invenție proprie (nu prelucrare folclorică), pentru care pledează tocmai limpezimea și claritatea arhitecturii muzicale.

Ex.1

Tinând seama de faptul că prima strofă se repetă obligatoriu, cu o neînsemnată modificare a cadentei finale, iar strofa secundă apare ca un comentariu final, lucrarea poate fi încadrată în formele de bar, derivate din cele bistrofice cu schema: A A<sup>1</sup> B.

De remarcat apoi că periodicitatea structurală din două în două măsuri creează elemente motivice de o anume simetrie, ceea ce permite apariția față de muzica de dans. Acompaniamentul de mare simplitate - aproape ostinat - păstrează pedala pe la, schimbând doar pe alocuri armonia cu ajutorul sunetului re diez, care vine să înlocuiască acordul major preponderent. Un oarecare "balans armonic" aduce uneori, la cadentele interne și sunetul si diez, creștând echivocul enarmonic prin realizarea - în fapt - a acordului de septimă micșorată: la - si diez - re diez - fa diez. De esență lăutărească, acesta se prezintă, evident, într-o răsturnare incertă, probabil cu funcție de contradominantă (în dreptat spre Mi major?).

În ceea ce privește materialul tematic al frazelor, se poate remarca o strînsă unitate a sa. Strofele, puternic înrudite, permit totuși o lărgire a schemei anterior schițate care; prin detalieri, ne apare în modul următor:

strofe	[	A	(A <sup>1</sup> )	:]	B	
frazе	[	a	b	c	c <sub>1</sub>	]
măsuri	[	$\underbrace{4}_{2+2}$	$\underbrace{4}_{2+2}$	$\underbrace{4}_{2+2}$	$\underbrace{4}_{2+2}$	]

Ex.2

A *Moderato*

Carol Miculi: Foc la mine, foc la tine

La major, 2/4, Moderato  
formă mică bistrofică fără repriză

Profilul melodic al lucrării permite apropieri de cîntarea populară cu iz diatonic, mai ales de cea lăutărească. De altfel, și titlul sugerează prezența conținutului sentimental care, în versiunea pianistică, evident, dispăre. Așadar, încă o piesă "de salon" destinată delectării unei orășenimi ce mai păstrează nostalgia rurale. Construcția ei morfologică riguroasă arată, din nou, stăpînirea formelor clasice, a construirii pericadelor simetrice compuse din două fraze.

The image shows a musical score for a piece titled 'Carol Miculi: Frunză verdi sălciară'. It consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass clef. The first system starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are also some markings like 'B' and 'c' above the first system, and 'c1' above the second system. The piece is in 2/4 time and features a tritonic form (A B C).

The diagram shows two musical staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two notes: 'a' and 'b'. The second staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains two notes: 'c' and 'c1'. The two staves are connected by a double bar line with repeat dots on either side, indicating a tritonic form.

Carol Miculi: Frunză verdi sălciară

2/4, mod de Sol cu elemente cromatice  
formă mică tritonică: A B C

Față de exemplele anterioare, întâlnim acum un cîntec strofic în lanț, ceea ce probează - în parte - proveniența populară. Ceea ce izbește de la început, este un fel de alternanță între modalismul diatonic de stare majoră și profilurile melodice cu aderențe puternice la scările cromatice orientale. Dacă la început scara se prezintă ca un mod cu finala pe sol și sensibilă fa diez, avînd nota mobilă alternativă mi - mi bemol, mai tîrziu, în strofele II și III, își fac apariția alte sunete cromatice, cum ar fi la bemol precum și pendularea dintre fa diez și fa becar. În consecință, caracterul oriental poate fi bănuț ca preponderent, iar incipitul melodic ne trimite cu gîndul la unele piese de origine apuseană.

Stroficitatea în catenă, ca și scările modale cromatice care se

interferează, sînt dovezi aproape sigure ale provenienței din muzica turcă sau greacă, chiar dacă titlul lucrării este strict autohton. Se poate remarca și aici armonizarea simplă, cu tendință de uniformizare sau de încadrare în funcționalismul major-minor occidental. De altfel, începutul prezintă și o oarecare aderență la ideea de motiv muzical (vezi primele două măsuri care alcătuiesc un motiv repetat la cvintă), dar apoi structura generală se "diluează". Ea devine treptat mai "figurală", mai puțin raportabilă la structura motivică, pe măsură ce se trece la strofele următoare.

Trebuie remarcată și evoluția scărilor, așa cum se succed cu fiecare nouă strofă:

Strofa I : sol - la - si - do - re - mi - fa diez - sol  
sol - la - si - do - re - mi bemol - fa diez - sol

Strofa II : sol - la - si - do - re - mi - fa - sol  
sol - la - si - do - re - mi - fa diez - sol

Strofa III : sol - la bemol - si - do - re - mi bemol - fa diez - sol

Din cele de mai sus rezultă că în primele două strofe se produce interferența a cîte două scări, în timp ce ultima le face sinteza, adăugînd și sunetul la bemol. Prin aceasta are loc o colorare treptată a melodiei spre a-i conferi un spor de interes. Este "mina" compozitorului care, din melodia lăutărească sau orientală de bază, a știut să conducă discursul printr-o treptată gradație a mijloacelor melodice și cromatiche.

Forma de lanț se articulează din nou strofic, avînd simetrii interne ce conduc la muzica de dans. Schema generală ne arată atît fraze înrudite, cît și o succesiune de morfologii frazeologice cu material muzical diferit:

strofe	A		B		C	
fraze	a	b	c	c <sup>v</sup>	d	e
nr. de	4	4	4	4	4	4
măsuri	2+2	2+2	1+1+2	2+2	1+1+2	2+2

În această schemă, relativ simplă, se deslușește clar tendința de structurare în lanț atît a strofelor propriu-zise (perioadele) cît și a subcomponentelor frazeologice. Acestea din urmă - în afara perioadei mijlocii, unde prezintă repetări variate (c - c<sup>v</sup>) - tind să aducă mereu materiale noi. Este dovada voinței compozitorului de evitare a tiparelor tristrofice simetrice (cu repriză) și aderența sa la muzicile autohtone lăutărești instrumentale de tip improvizatoric.

## Ex. 3

Musical score for Ex. 3, consisting of five staves of music in 2/4 time. The first staff is marked 'a', the second 'b', and the third 'c'. The music features various rhythmic patterns and accidentals.

Diagram showing three staves with letters A, B, and C above them, and notes a b, c c', and d e below them.

Cu acompaniament:

Musical score for accompaniment, showing two staves (treble and bass clef) in 2/4 time.

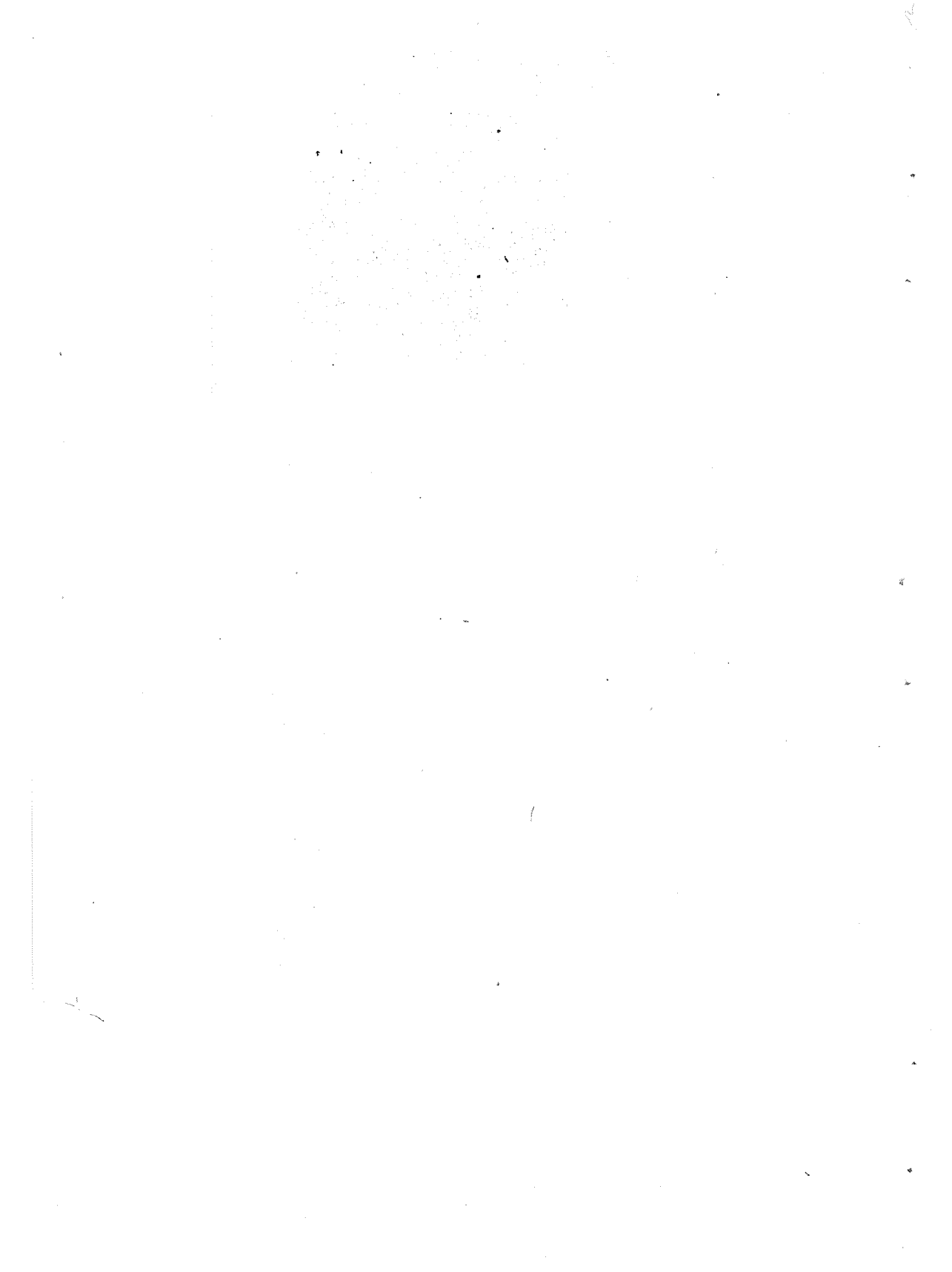
etc.

Formes petites dans la création des compositeurs roumains devanciers

Vasile Herman

Résumé

La musique roumaine du siècle précédent connaît par la création vocale et instrumentale des compositeurs devanciers un grand essor. On écrit à présent de nombreuses pièces petites, de salon, à l'usage de la population récemment établie à la ville. Par conséquent, les compositeurs quittent le développement cellulaire utilisé dans les anciennes mélodies du XVI-e siècle, en adoptant une technique d'élaboration sur des bases motiviques. En dépit de tout cela, le filon folklorique n'est pas abandonné et il s'insère dans l'harmonie tonale de type fonctionnel. Les formes apparues actuellement sont monostrophiques, bistrophiques, tristrophiques ou même pluristrophiques, formées de chaînes de phrases qui correspondent totalement aux besoins artistiques et sociaux de l'époque.



PROBLEME LEGATE DE STRUCTURA RITMICĂ ȘI INTERVALICĂ  
ÎN CREAȚIA ENESCIANĂ

Prof.dr. Romeo Ghircoiagiu  
Asist. Mircea Bejinariu  
Stud. Cristina Bota  
Stud. Mihaela Oprean

Organizarea duratelor în arta lui George Enescu cunoaște fenomene esențiale în măsură să contribuie la definirea principiilor sale creatoare.

Sînt fenomene care domină toți parametrii structurii în sensul unei permanente pulsații, de la marile arcuri ale formei și pînă la corelația metro-ritmică în jocul valorilor minime.

Marile concepții ale structurii duratelor în arta lui Enescu, rubato și giusto, au fost analizate fie în studii de sine stătătoare, fie în cadrul unor exegeze destinate partiturilor sale. Dacă giusto se încadrează în prima categorie, rubato-ul este cunoscut mai cu seamă în mod indirect prin apelul la dubla ipostază ritmic-intervalică a conceptului de parlando-rubato, în care atenția analizei se oprește cu precădere asupra înălțimilor și doar subsecvent asupra duratelor.

În prezenta lucrare ne propunem să studiem cîteva aspecte ale structurii ritmice în corelație cu cea a înălțimilor și în contextul întregului sistem al limbajului enescian. După cum arată Gh.Firca,<sup>1</sup> ritmica enesciană este o categorie esențială a expresiei enesciene, ce primește uneori un rol de sine stătător, independent deci de ceilalți parametri. Iar în cadrul acesteia, se arată că noțiunea de giusto la Enescu se deosebește fundamental de principiul occidental al diviziunii. Ea are dimpotrivă o intensitate corelată gîndirii folclorice, de un vădit caracter cumulativ, în care binarul și ternarul sînt doar două din infinitele imagini ale pulsației duratelor. Un atare spirit giusto, spune muzicologul citat, imprimă specificul său nu numai ritmului ci și formei, prelucrării motivice sau tratării polifonice.

Pentru a adopta o metodă de natură obiectivabilă și cuantificabilă am apelat la metoda savantului român Pius Servien-Coculescu,<sup>2</sup> preluată de Matyla Ghyka.<sup>3</sup>

Un autentic demers interdisciplinar definește concepția lui Servien

1 Gh.Firca, Die Giusto-Rythmik und ihre Einwirkungen auf die Musik Enescus, în "Enesciana", I, București, 1976, p.31.

2 P.Servien, Estetica, București, 1975.

3 M.Ghyka, Numărul de aur, în "Estetica și teoria artei", București, 1981.

în sensul unui apel concomitent la științe ca fizica, matematica, strîns corelate esteticii și ramurilor acesteia destinate picturii, poeziei, muzicii sau arhitecturii. Se știe că metoda lui Servien constă în simbolizarea prin cifre a înălțimilor și duratelor. Se adoptă în mod convențional ca unitate semitonul, respectiv optimea. Cît privește ritmul poetic, Servien îl notează cu cifre arabe corespunzătoare cu numărul silabelor unei structuri, ultimele silabe ale structurilor fiind cele ce limitează unitățile lor ritmice. Atît Servien cît și Ghyka urmăresc prin această simbolizare cifrică identificarea unor proporții dominate fie de principiul simetriei, element sine qua non al artei (Servien), fie de natura secțiunii de aur (Ghyka).

Acest gen de simbolizare este logic și rațional, fiind adoptat în muzicologia noastră ori de cîte ori s-a simțit necesitatea unei identificări a valorilor obiectivabile din punct de vedere material, în speță duratele și înălțimile. Sînt tehnici adoptate independent de Servien și înaintea apariției "Esteticii" sale în limba română (1975). E cazul cercetărilor asupra "Simetriei în oglindă" și a "Ritmului orchestric de dans" ale lui Tr. Mîrza<sup>4</sup> și a unor analize semnate de Șt. Niculescu, de pildă cea a "Octuorului" de Enescu. Acest din urmă autor, ca și V. Herman, O. Nemescu, A. Stroe, D. Ciocan, adoptă de asemenea nu numai simbolizarea cifrică ci și propriu-zise metode matematice în vederea identificării unor valori cantitative și calitative ale structurii sonore. Căci valorile cantitative sînt elementele care vor întemeia în diverse corelații sensul estetic al structurii, noua calitate dată de materialul brut.

În cercetarea noastră apelăm de asemenea la tezele esteticianului G. Lukács privitoare la conceptul de ritm. Un recent studiu semnat de Szerdehely István ("A versrytmus szemiotikája") aprofundează această teză. Autorul analizează valorile expresive ale ritmului poetic, de la ipostaza pur abstractă a acestuia pînă la sensul său "iconic" sau "semantic" - conform categoriilor stabilite de Ch. Pearce; "iconic", ca expresie implicită a unui ritm pentru un anumit ethos; "simbolic", ca expresie dată convențional de către o societate și o epocă anumită. (vezi "Filozofia szemle", nr. 1/1980).

Meritul lui Servien rămîne acela al integrării melodiei și tehnicii în sistemul său estetic întemeiat pe dihotomia limbaj liric - limbaj științific. În acest context, tot ceea ce aparține organizării științifice, metodelor și tehnicilor creației și interpretării muzicale constituie limbajul științific al artei. Tehnica cifrării aduce un plus de scientism și permite realizarea scopului propus: identificarea unor proporții, a unor principii artizanale ale construcției.

Desigur, nu uităm că și semiografia tradițională este în fond un cod

4 Tr. Mîrza, Simetria în oglindă în folclorul românesc, în "Lucrări de muzicologie", vol. 2, Cluj, 1966.

consecvent organizat din punct de vedere științific. Totuși, notarea elementelor structurii sonore prin cifre plasează cunoașterea lor la nivelul abstracțiunii totale. E un nivel care permite desprinderea legăturilor celor mai generale ale artei, asigurând totodată o mare fidelitate a nuanțelor.

Apărute în contextul elaborării Simfoniei I și a Dixtuorului, cele "Șapte cîntece" op.15 ale lui Enescu - pe versurile poetului-curtean al regelui François I al Franței, Clément Marot - ocupă un loc particular în creația compozitorului, fiind una din puținele sale partituri de muzică vocală de cameră. O bogată structură modală melodică și armonică, o certă complexitate ritmică ne-a determinat să adoptăm metodele de analiză formulate de Servien în "Estetica" sa și de Ghyka în "Numărul de aur", vol.I, lucrare care preia de fapt ideile compatriotului său. Pornind de la indicațiile celor doi autori și dezvoltînd principiile enunțate de ei, am ajuns la întocmirea unui sistem alcătuit din șase nivele sau subsisteme:

#### I - intervale

Intervalele au fost exprimate numeric, indicîndu-se numărul de semitoni componente (de exemplu, prima=0, secunda mică=1, secunda mare=2 etc.). Pentru a indica sensul lor, în faza de lucru am recurs la expresivitatea culorilor, folosind roșul pentru intervalele ascendente și negrul pentru cele descendente. Din necesități grafice, roșul a fost înlocuit cu o scriere întărită a cifrelor.

#### II - durate

Pornind de la notarea cu cifra 1 a celei mai mici valori cuprinse în textul muzical al fiecărei piese luate în parte, valorile mai mari au fost notate cifric în funcție de această valoare-etalon.

#### III - ritm poetic

Am adoptat aici notația indicată de autorii citați, care permite reprezentarea prin serii de numere a armăturii fluxului fenomenelor lirice. Astfel, numărul reprezentativ (N) al fiecărui vers va avea atîtea cifre cîte accente tonice are fraza. Fiecare cifră indică numărul silabelor din fonem, de la o silabă tonică la următoarea (inclusă); silabele atone (mute) situate după ultimul accent tonic al unui grup nu sînt luate în considerare. Metoda lui Servien de numerotare a accentelor textului literar nu corespunde cu cea valabilă pentru textul muzical, deoarece aici se pornește de la primul accent al fiecărei măsuri.

#### IV - metru

#### V - intensitate

#### VI - expresie, ethos

În urma analizei pe baza metodei enunțate am putut întocmi două tabele statistice, unul reprezentînd frecvența intervalelor, iar celălalt

cea a valorilor ritmice. Din aceste tabele s-a putut desprinde o primă concluzie: intervalul utilizat cel mai des fiind prima, iar valoarea ritmică fiind optimea, rezultă că Enescu este tributar aici unui parlando rubato cu multe trimiteri spre recitativul cîntat. S-a mai putut remarca și predominanța intervalelor descendente, în deplină conformitate cu caracterul confesiv al mării majorității a acestor lieduri, secunda mare descendentă ocupînd locul imediat următor după intervalul de primă:

1. TABEL INTERVALIC

Denumirea	Calitatea	Sensul	Nr. de apariții	Procentaj	Locul ocupat în cadrul versului	Procentaj
primă	perfectă		233 I	29,39%	în interiorul versului între versuri	222 x = 92,27% 11 x = 4,73%
secundă	mică	↗	55	6,71%	în interiorul versului între versuri	53 x = 96,36% 2 x = 3,64%
		↘	59 III	7,50%	în interiorul versului între versuri	53 x = 89,83% 6 x = 10,17%
	mare	↗	48	6,10%	în interiorul versului între versuri	36 x = 75% 12 x = 25%
		↘	149 II	18,98%	în interiorul versului între versuri	140 x = 93,95% 9 x = 6,05%
terță	mică	↗	49	6,23%	în interiorul versului între versuri	44 x = 89,79% 5 x = 10,21%
		↘	55	6,71%	în interiorul versului între versuri	52 x = 94,55% 3 x = 5,45%
	mare	↗	9	1,14%	în interiorul versului între versuri	7 x = 77,78% 2 x = 22,22%
		↘	21	2,60%	în interiorul versului între versuri	20 x = 95,28% 1 x = 4,72%
cvartă	perfectă	↗	44	5,59%	în interiorul versului între versuri	38 x = 85,91% 6 x = 14,09%
		↘	32	4,32%	în interiorul versului între versuri	30 x = 93,75% 2 x = 6,25%
	mărită	↗	1	0,12%	în interiorul versului între versuri	0 1 x = 100%
		↘	2	0,25%	în interiorul versului între versuri	2 x = 100% 0
cvintă	perfectă	↗	12	1,52%	în interiorul versului între versuri	9 x = 75% 3 x = 25%
		↘	14	1,78%	în interiorul versului între versuri	14 x = 100% 0
sextă	mare	↗	0	-	-	-
		↘	1	0,12%	în interiorul versului	1 x = 100%
	mică	↗	0	-	-	-
↘		1	0,12%	în interiorul versului	1 x = 100%	
septimă	mare mică	↗↘	-	-	-	-
octavă	perfectă	↗	1	0,12%	în interiorul versului	1 x = 100%
		↘	1	0,12%	în interiorul versului	1 x = 100%

2. TABEL AL DURATELOR

Denumirea	Nr. de apariții	Procentaj
treizecișidoime	25	2,73%
șaisprezecime	253 <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">II</span>	27,71%
șaisprezecime cu punct	9	0,98%
optime	362 <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">I</span>	39,64%
optime cu punct	17	1,86%
pătrime	164 <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">III</span>	17,96%
pătrime cu punct	53	5,80%
doime	17	1,86%
doime cu punct	12	1,31%
notă întreagă	1	0,10%

După aceste tabele cu caracter pur statistic am trecut la compara-rea datelor obținute pe cele șase nivele și am urmărit în primul rând dacă există o legătură între cei șase parametri analizați și, îndeosebi, între primii trei - în intervale, ritm muzical, ritm poetic. Astfel, du-pă cum reiese și din exemplu, ideea poetică este în permanență urmări-tă pînă în cele mai mici amănunte și semnificații, astfel încît textul literar este înnobilit cu valențe expresive noi:

Ex.1 G.Enescu: "Languir me fais ..."

m.17

Mais je me plains de l'en-nui que j'ac-quiers Et loing de toy hum-ble-ment te re-quiers

I	1 2 2 2 2 2 3 2 2 5	0 4 3 3 4 2 2 2 1
II	1 1 1 1 3 1 1 1 1 1	4 1 3 1 2 1 1 1 1 2 1
III	4 3 3	2 2 3 3
IV	4	
V		piano
VI		

În acest exemplu, plecîndu-se de la ideea sugerată de textul pri-mului vers ("Mais je me plains de l'ennui que j'acquiers"), starea de plictis este sugerată de toți parametrii: monotonie ritmică și in-

tervalică, neindicarea intensității sau a expresiei. Se observă și aici, ca și peste tot în întreg ciclul, că silabele accentuate din text sînt subliniate muzical fie printr-o notă mai înaltă în raport cu celelalte, fie printr-o valoare mai lungă. Astfel, melodicitatea firească a limbii franceze este respectată cît mai strict, cîntecele neavînd nimic forțat, dar nici nu decad într-un romantism dulceag sau într-un sentimentalism lipsit de profunzime.

Am încercat apoi să găsim o similitudine între ritmul poetic și o posibilă grupare de durate în cadrul textului muzical, după cum reiese și din exemplul următor. Tot aici am marcat prin încercuire ceea ce apare de altfel și în celelalte exemple: întotdeauna, una din cifrele aparținînd lui (n) există și printre cifrele semnificînd duratele, purtînd de regulă și accentul metric:

Ex.2 G.Enescu: "Estrene à Anne"

Ce nou-vel an pour es-tre-nes vous don-ne

I	5 1	1 0 1 2 2 1 2	4 2
II	2 2 2	(4) 2 <sup>3</sup> 2 2 <sup>3</sup> 2 2 <sup>3</sup> 2 + (4)	2
III	(4)	3 3	
IV	3		
V	mezzoforte		
VI	(modérément) bien	déclamé	

Enescu a căutat, pe cît i-a fost posibil, să nu se repete în înveșmîntarea muzicală adusă poeziei, nici chiar atunci cînd structuri asemănătoare ale versurilor ar fi cerut-o. Dăm ca exemplu aceste două versuri de structură aproximativ egală: 4|32-4|5; diferența dintre ele este, imediat, sensibil redată printr-o variație ritmică, una metrică (apare chiar o măsură de cinci timpi pentru cel de-al doilea vers) și una a intensității. Dacă a existat vreodată nevoia unei reluări, a unei repetări de formule ritmico-melodice, acest lucru a rămas însă la stadiul de idee:

## Ex.3a G.Enescu: "Estrene de la rose"

m.9

Si vous di - 'ay, da - me qui tant m'a - gré - e

I	2 2 2	3. 3 4	2 2	2 0
II	2 1 1	4 1 1	$\overline{1^3 1^1 1^1}$	$\overline{2^2}$
III	4	1 3		2
IV	4			
V	mezzoforte			
VI				

## Ex.3b G.Enescu: "Estrene de la rose"

m.27

Vous es - tre - nant, car plus qu'a au - tre cho - se

I	2 2	1	5 2 1 1 2 2 4
II	$\overline{1^3 1^1 1^1}$	8	2 1 1 1 1 2 2
III	4		$1 \rightarrow 5$
IV	3	$5 \leftarrow$	
V	$\triangleleft$	forte	$\triangleright$ mf $\triangleleft$ $\triangleright$
VI			

Ideea de anacruză, de pildă, din liedul nr.1 "Estrene à Anne" este regăsită în întreaga lucrare. Dar nu se pot găsi două formule identice: fie că este vorba despre o variație intervalică (nr.4, nr.7) fie, mai ales, o variație ritmică obținută prin augmentări sau diminuări (nr.14, nr.16), ori prin plasarea anacruzei pe un alt timp slab al măsurii (nr.7, nr.9).

S-a mai putut constata că în momentul în care apare o perturbație

la unul din cele șase nivele, celelalte o vor resimți vizibil (Ex.3, versul 2: nota înaltă, de valoare mare, apare în momentul schimbării metru-  
lui, fiind subliniată nuanța forte).

Am încercat să analizăm limbajul ritmic prin descifrarea semnelor folosite, respectiv prin stabilirea caracterului lor, iconic sau simbolic. Astfel, am putut constata că marea majoritate a semnelor ritmice sînt utilizate cu caracter iconic, sugerînd diferite stări sufletești, amplificînd sau rezolvînd conflicte, punctînd suspine sau marcînd ofatură, în strînsă legătură cu ideea poetică. Enescu nu s-a dezmințit nici cu această ocazie, migala sa mergînd pînă acolo încît să creeze expresia din cele mai mici și, la prima vedere, neînsemnate elemente:

Ex.4a și 4b G.Enescu: "Changeons propos"

m.6

Ce sont da-mours chan-tons de la ser-pet- - - - - te

I	0 0 0 0 0	2 2 2 2 2-1 3 7 1 2		
II	2 2 2 3-2	1 2 1 1 1 1 2 2 2 1 2		
III	4	2 4		
IV	12		6	9
V	forte		=	
VI				

Tous vi-gne - rons ont à el-le re - cours

I	0 0 0 0 0 0	2 2 2 7 2		
II	<sup>-2</sup> 1 2 1	3 1 1 1 1 1 1 3 3		
III	4	3 3		
IV	9		6	
V	forte		=	
VI				

Revenind asupra paralelei /N/ - posibilă grupare de valori ritmice, menționăm similitudinea de cifre, semnul de egalitate pus între ele reprezentând certitudinea strânsei interdependențe ritm muzical-ritm poetic.

Ex.5 G. Enescu: "Languir me fais"

m.13

Plus-tost mou - ris - que chan - ger ma pen - sé - - - - e

I	4 3 5	0 2 2 2 1 2 2 2 2 2
II	1 1½ ½ 4	1 1 1 1 1 1 + 3 ½ ½ ½ 4
III	4	3 3
IV	4	2
V	piano	
VI	Expressif	

Am ales aici drumul matematic, căci, deși la prima vedere aridă, știința este singura capabilă a oferi certitudini. Rezultatul? Enescu s-a dovedit încă o dată genial tocmai prin această gândire profundă, prin înțelegerea pînă în cele mai mici detalii de culoare și ritm a limbajului literar, pe care-l transfigurează într-o muzică sinceră, umană.

În structura operei "Oedip", actul al II-lea deține o mare pondere, în primul rînd prin porțiunea din libret ce-i revine; de aici-tratarea muzicală de care s-a bucurat și expresia acesteia.

Orientați după principiul enunțat de Pius Servien, principiu ce se bazează pe corespondența dintre calitatea sunetului (înălțime, durată) și număr, constatăm că tabloul al 2-lea este primul moment culminant, conținând scena paricidului precum și momente pregătitoare și de rezolvare, de mare forță dramaturgică. Metoda statistică ne relevă predilecția - analizată numai în rolul lui Oedip - pentru unele intervale și durate corelate cu textul francez și accentele lui, precum și cu timbrul și, nu în ultimul rînd, cu întreaga partitură.

În contextul actului II, rolul lui Oedip se desfășoară cuprinzînd 1245 de intervale distribuite astfel: tabloul 1 - 650, tabloul 2 - 372, tabloul 3 - 223. Deci, tabloul 2 reprezintă aproximativ o jumătate, iar tabloul 3 - o treime din primul.

Tabloul<sub>1</sub> = 650 intervale  
 T<sub>2</sub> = 372 intervale  
 T<sub>3</sub> = 223 intervale  
 1245 intervale

$$T_2 = \frac{1}{2} \text{ din } T_1$$

$$T_3 = \frac{1}{3} \text{ din } T_1$$

1245      815 ascendente  
           430 descendente

Din acest total, 815 sînt ascendente și reprezintă un procentaj de 65,4% din total. Dintre intervale, în tabloul 1, preponderența o deține secunda mare (25,69%); la fel în tabloul al 2-lea (procentaj 28,22%), deci chiar cu o densitate mai mare decît în primul tablou, unde, numeric, sînt aproximativ de două ori mai multe intervale. Mersul acesta semitonal, de o culoare sonoră aparte, utilizat în mod gradat cantitativ, după cum reiese din tabloul 1 și 2, se "convertește" după tensiunea emoțională a tabloului 2 în zona de ton și trei sfert de ton din tabloul 3, unde predomină, cu un procentaj de 17,04%.

Se desprinde un aspect interesant din tabelul ponderii intervalelor, aspect a cărui consecvență sprijină evoluția de la mic (semiton) la mai mic (1/4 de ton), în toate trei tablourile mergîndu-se de la cel mai mic interval (1/4 de ton în T<sub>3</sub>) și pînă la decimă, tot în T<sub>3</sub>.

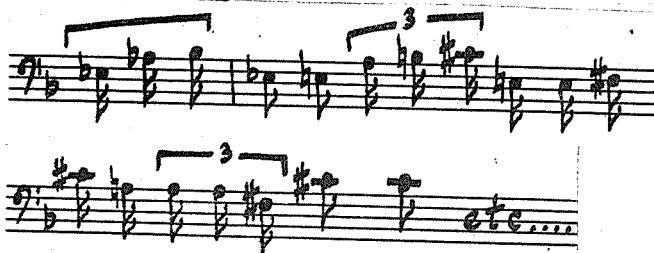
În contextul celor trei tablouri, al doilea reprezintă un punct de vîrf. Ca intervalică, este cel mai bogat, de la secundă mică trecînd prin toate intervalele pînă la decimă mică, cu excepția unuia care nu apare niciodată - octava perfectă; singurul tablou în care acest interval apare, primul, deține un procentaj foarte mic (de trei ori între 650 de intervale).

### 3. TABELUL PONDERII INTERVALELOR

T <sub>1</sub>	2m = 167 de ori	25,69%	T <sub>2</sub>	2m = 105	28,22%	T <sub>3</sub>	2m = 18	8,07%
2M =	126	19,39%	2M =	100	26,88%	2M =	20	9,96%
3m =	104	16 %	3m =	56	15,05%	3m =	55	24,65%
3M =	68	10,46%	3M =	36	9,67%	3M =	8	3,58%
4p =	89	13,69%	4p =	20	5,37%	4p =	14	6,25%
+4 =	30	4,61%	+4 =	13	4,28%	-5 =	7	3,13%
5p =	26	4 %	5p =	16	4,30%	5p =	22	9,86%
6m =	11	1,69%	6m =	2	0,80%	6m =	11	4,93%
6M =	13	2 %	6M =	13	4,28%	6M =	2	0,89%
7m =	6	0,92%	7m =	2	0,80%	7m =	11	4,93%
7M =	1	0,18%	7M =	2	0,53%	7M =	3	1,34%
8p =	3	0,46%	8p =			1/4t =	38	17,04%
			9m =	3	0,81%	3/4t =	3	1,34%
			9M =	3	0,81%			
			10m =	1	0,26%			



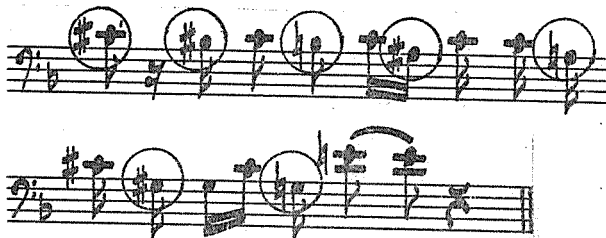
ori și creșteri agogice. Nu de puține ori sînt enunțate cvarte succesive pe cuvintele-cheie, silabele tari fiind de asemenea succesive. În tabloul al doilea există cîteva structuri pe care le-am putea numi leit-motive: a) măs. 129-130-131 ( $T_2$ )

Ex.7

b) măs. 124-125 - apare aici secvențarea motivului, ca o oglindă

Ex.8

c) un aspect episodic de polifonie latentă, în măs. 141

Ex.9

Aplicat la orice parametru, la orice aspect de scriitură și, mai ales, realizat cu consecvență, principiul gradației conferă o mare unitate și stabilitate. Din punct de vedere estetic și psihologic, partida are un mare echilibru, un dozaj bine gândit de nuanțe și timbruri care apar ca elemente esențiale în viziunea integrală a marelui simfonist.

Pentru a defini stilistic specificul artei enesciene, după cum arată Gh.Firca, nu e esențial atât contrastul dintre *rubato* și ceea ce ține de ritmul divizionar al tradiției occidentale, cât opoziția giusto-rubato, deci între două concepte legate de o realitate, folclorul, ce a influențat permanent gândirea muzicală a lui Enescu<sup>5</sup>. Fiind influen-

<sup>5</sup> Gh.Firca, op.cit., p.34.

țat de spiritul folcloric, în care principiul de variație se bazează pe crearea unor figuri ritmice și alternarea lor variată, Enescu va dezvolta această tehnică de lucru, introducând pe lângă diviziunile raționale mai complexe pe cele iraționale. Combinarea diferitelor grupuri primordiale în diferiți termeni ritmici ilustrează economia de bază a mijloacelor și varietatea obținută prin juxtapunerea lor.

Modul în care compozitorul tratează desfășurarea ritmică, surprinzător pentru epoca 1900, reprezintă o contribuție de seamă la eliberarea muzicii culte europene de acel clasic sistem al "carurei". Primind sugestii de la inepuizabilul tezaur al muzicii populare, în special de la melodiile în parlando rubato, Enescu le-a încorporat principiului evolutiv de construcție, nerenunțând însă la elaborarea unei structuri melodice închise, prin aplicarea atât de personală a principiului periodic.

În Sonata în fa diez, op.24 nr.1, la care ne referim în continuare, tema I a primei părți debutează cu o măsură 3/4, incluzând unități ritmice ternare care pe parcursul acestei teme (măs.3) se vor dilua, dînd naștere unor unități binare încadrabile în pulsația ternară. Interesant este faptul că acest procedeu utilizat în tema de debut a sonatei se va amplifica pentru ca mai tîrziu să se materializeze în apariția măsurii de cinci timpi.

În cea de a doua apariție, tema a apare diminuată în bas și, datorită desenului ritmic punctat și ostinatoului ritmico-melodic din vocile superioare, se creează în mod cert impresia unei măsurii de 6/8. Tema b are o structură de cinci unități, prin prisma căreia poate fi urmărită pe parcursul întregii părți.

Ex.10 G.Enescu: Sonata pentru pian în fa diez, op.24 nr.1

The musical score is for a piano piece in F# major, 3/4 time. It begins with a tempo marking of *Allegro molto moderato* and a dynamic of *p sotto voce*. The score includes a section marked *pes.* (pizzicato) and *pp*. The tempo then changes to *Grav* (Adagio) with a tempo of quarter note = 92-100. The score features various rhythmic markings, including a 3-measure phrase, a 2-measure phrase, and a 5-measure phrase. The piece concludes with a *poco marc.* (ritardando) marking and a final *pp* dynamic.

Un deosebit rafinament sesizăm la prima măsură de 5/8 din partea I, unde se creează impresia unei măsuri de 6/8. La cea de-a patra apariție a teme a sesizăm nu doar succesiunea binar-ternar, ci chiar contrapunctarea acestor structuri.

Ex. 11

Apariția teme a la "a tempo" se remarcă prin cumularea ritmică a primelor două intrări cu care debutează lucrarea. Tema din bas se identifică ritmic cu intrarea de debut (d), în timp ce vocea superioară marchează prin apariția celor trei unități - triolet, sextolet, triolet - desenul de la mîna dreaptă a celei de-a doua intrări. Remarcăm tot aici aducerea, la vocea mediană, a capului tematic a în oglindă și diminuat ritmic. Poate mai puțin sesizabilă este apariția capului tematic în oglindă în cadrul trioletelor timpilor 3 din următoarele trei măsuri

Ex. 12 a Tempo (♩ = 69-72)

și, suprapus cu tema a II-a, în falsa repriză.

Sîntem surprinși de apariția unei teme în ritm giusto silabic binar



lînd la ideea vocală a cîntecului popular, în sensul generic de vers octosilabic adus în foarte rafinate pulsații ritmice.

În întreaga parte a doua se remarcă apariția diferitelor formațiuni ritmice (2, 3, 4, 5, 6, 8), care, privite în ansamblul unui fragment, devin capabile să se materializeze fie în seria lui Fibonacci,

Ex. 15

*Presto vivace* (♩ = 116)

fie într-o progresie aritmetică cu o anumită rație

Ex. 16

sau chiar în diferite progresii geometrice.

Ex. -

Apariția ultimei succesiuni reproduse este inversă celei din prima parte (în metru ternar, formațiuni binare); acest fapt se va accentua în apariția măsurilor alternative de 2 și 3. Mai remarcăm, în penultima pagină a părții a II-a apariția ritmului aksak, generat de jocul rafinat, subtil al acordurilor la cele două mâini. Este vorba de un ritm dohmiac (3 3 2) în măsura de doi timpi, ritm tipic pentru dansurile populare, care va reveni în tema principală a Sonatei a III-a pentru pian:

## Ex.18

The musical score for Ex. 18 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and groups of eighth notes. Above the notes, there are numerical markings: '3', '2', and '3', indicating the number of notes in a group. There are also accents and slurs. The piece concludes with a double bar line and a sharp sign (#).

În partea a III-a, concepută în parlando rubato, se remarcă peste tot apariția versului octosilabic semnalat încă din coda primei părți. Este o transfigurare a ideii folclorice vocale în sensul generic de vers octosilabic, adus în foarte rafinate pulsații ritmice. De mare rafinement ritmic sînt octosilabul care imită parlando-rubato-ul din primul portativ al paginii 3 și octosilabul catalectic din cel de-al doilea portativ, transformat de această dată în mers hexafonic.

În ultimele două portative apare ca foarte interesantă posibila dublă interpretare a versului octosilabic. Fie că sînt două versuri octosilabice, cîte unul în fiecare portativ, fie unul singur în ambele portative; în acest ultim caz, versul apare în vocea superioară și se sprijină pe: figurații cromatice, combinații libere de fragmente ritmice în care apar triolete și sextolete, îmbinări ale elementelor binare în metru ternar cu cele ternare în metru binar. Sînt prezente în continuare măsurile alternative (2/4, 7/8, 4/4).

Octosilabul apare de fiecare dată într-o altă, foarte diferită, ipostază ritmică, prefigurînd noi și noi posibilități de interpretare ale aceluiași vers primordial. Practic, întreaga parte este dominată de acest vers ce imprimă un pronunțat caracter vocal sonatei.

În lucrare predomină deci principiul triadic. Pornind de la factorul cel mai cuprinzător (sonata luată global, cu cele trei părți) și trecînd la o scară mai redusă a acestui principiu - în sensul că părțile I și a III-a, fiind în formă de sonată la rîndul lor, constituie forme triadice de sine stătătoare, constatăm apariția frecventă a măsurilor ternare și chiar integrarea, de asemenea frecventă, a formulelor ternare în cele binare și invers.

### Concluzii

Adoptînd în cele trei analize ipoteza de lucru conform căreia succesiunea giusto a diverselor ritmuri domină adesea gîndirea enesciană în sensul unui sistem complex al duratelor și înălțimilor, constatăm că:

1. Structurile ritmice constatate de Șt. Niculescu în analiza Octuorului, în sensul unor succesiuni de 5+5+2 etc., pot fi regăsite și în alte lucrări. Sonata pentru pian op. 24 nr. 1 oferă un mare număr de atare aspecte metro-ritmice.

2. Am putut constata în aceeași sonată consecvența structurii rit-

mice la diversele nivele ale formei. Intr-adevăr, domină principiul ternar-triadă de la nivelul general al sonatei ca gen, apoi la cel al sonatei (părțile I și a III-a), al frazei (3+3 măsuri), al motivului (3 măsuri), al ritmului ca unitate de 3, de 5 (3+2), de 7 (3+2+2), de 8 (3+3+2) etc., și în fine al metrului inițiat prin măsura 3/4.

3. Partea a treia a lucrării oferă un elocvent exemplu de felul în care Ebescu exprimă un climat al peisajului patriei prin intermediul versului octo- sau hexasilabic. Este un aspect sesizant de identificare adîncă a compozitorului cu pulsația ritmică a cîntecului popular.

4. Prozodia enesciană, de o expresivă eufonie, adoptă pentru silabele accentuate fie note de durată mai amplă față de cele neaccentuate, fie de o înălțime superioară.

5. Progresia ritmică aritmetică sau geometrică din partea a II-a a sonatei constituie o preocupare constantă a maestrului. Este un aspect prezent încă în prima sonată pentru vioară, unde măsurile incipiente prezintă progresia aritmetică descendentă 3+2+1 sau 6+4+2.

6. Analizele au demonstrat corespondența între valorile duratelor și ale înălțimilor: fie valori mici, fie valori mari pentru ambele categorii. Dacă adăugăm acestora alți parametri, ca dinamica, agogica, expresia și caracterul, vom putea constata o corelație sistemică, un adevărat sistem al structurii sonore enesciene.

7. Profilul melodic al recitativului parlando rubato este descendent în Cîntecele pe versuri de Clément Marot și ascendent în monologul lui Oedip - aici cu unele tendințe spre profilul boltit simetric. Pentru a explica aceste aspecte, putem avansa ipoteza conform căreia un anumit element energetic guvernează linia melodică: ascendent în monologul lui Oedip, tabloul fiind dominat de o profundă tensiune, ce culminează cu blestemul proferat de erou la adresa zeilor nemiloși; descendent în cele "Șapte cîntece", ale căror imagini evocă un infinit lirism, corelat confesiunii și unei fine analize psihologice.

8. Merită remarcată și lipsa totală a octavei printre intervalele monologului lui Oedip. Se știe că sistemele nonoctaviante sînt frecvente în gîndirea enesciană; aspectul de mai sus ar fi un argument în acest sens.

9. Proporția mare a microintervalurilor în actul al II-lea din "Oedip" justifică teza maestrului S.Toduță privitoare la noțiunea de "Sprechgesang" în gîndirea enesciană.

10. Cît privește proporțiile, cele cîteva aspecte de simetrie și seria lui Fibonacci ar putea constitui aspecte ce merită să fie puncte de pornire pentru noi cercetări. Sînt probleme, care necesită studii și argumente temeinice, deoarece aceste proporții reprezintă fenomene de mare profunzime, de corelații ascunse și emergență a unor pulsații creatoare care-și vor găsi expresia dintotdeauna a proporțiilor eufonice și euritmice.

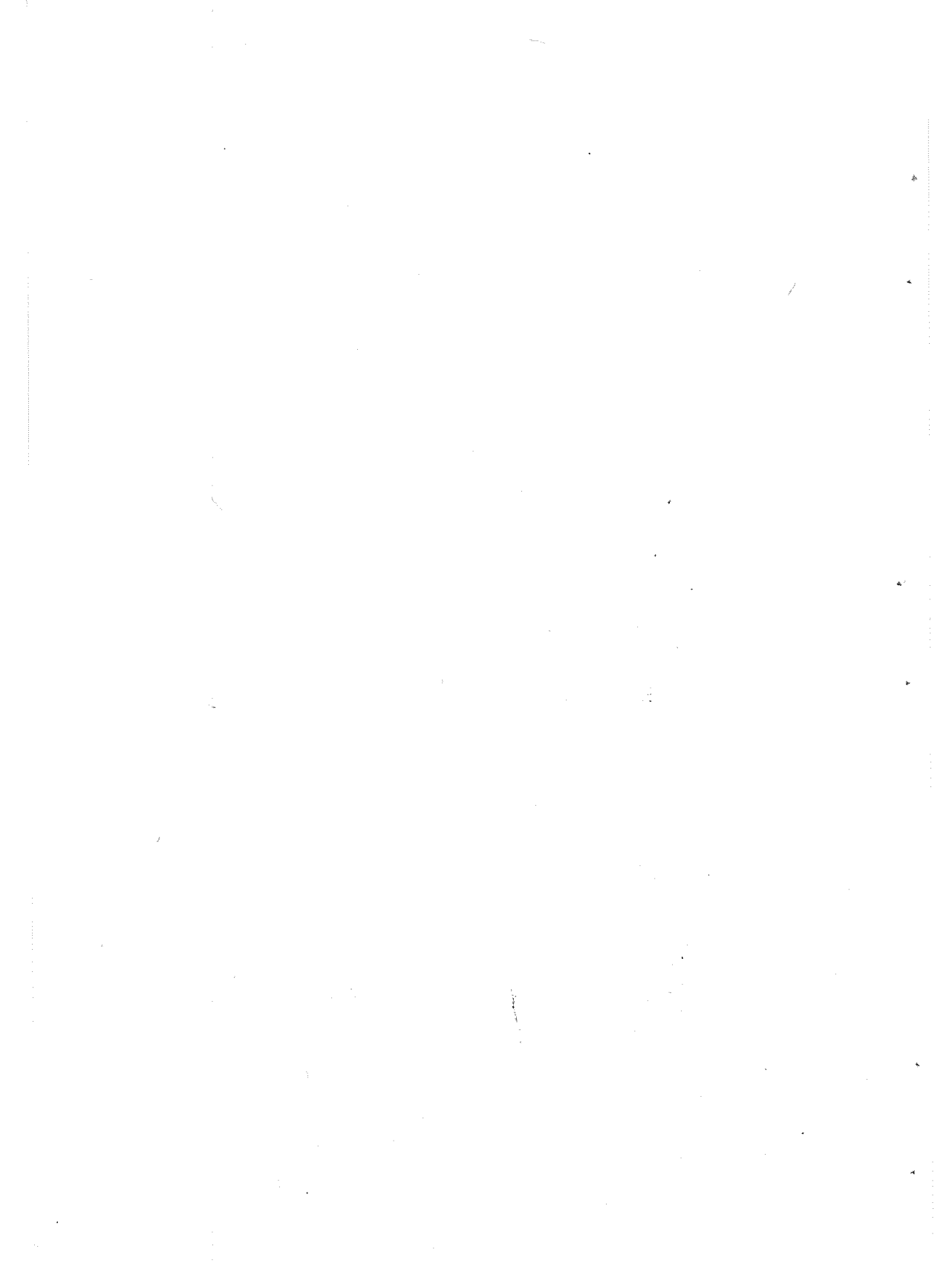
73

Strukturprobleme der Dauern und der Intervalle im Schaffen Enescus

Romeo Ghircoiaşiu  
Mircea Bejinariu  
Cristina Bota  
Mihaela Oprean

**Zusammenfassung**

Ausgehend von der Wichtigkeit des Rhythmus im Rahmen sämtlicher Strukturparameter in Enescus Tonsprache, vertieft die vorliegende Arbeit die Beziehungen zwischen Tondauern und Tonhöhen. Die von dem rumänischen Gelehrten Pius Servien vorgeschlagene versachlichende Methode, sowie auch andere Techniken der musikwissenschaftlichen Fachliteratur, unterstreichen den konsequent und systematisch betonten ästhetischen Sinn der "Sieben Lieder auf Texte von Cl. Marot", des II. Aktes aus dem lyrischen Drama "Oedip" und der Sonate op. 24 Nr. 1 für Klavier. Die Verbindungen mit folkloristischer Auffassung, mit mathematischem Denken und mit Gesetzen der Prosodie bilden einige Ausgangspunkte für neue Forschungen.



## CONCEPTUL ESTETIC MIORITIC ÎN CREAȚIA LUI GEORGE ENESCU

Conf.dr. Constantin Rîpă

Pentru cercetarea creației enesciene și relevarea mesajului ei de specificitate particular-națională, prin care proiectează în universal conținuturi etern umane într-o concepție filozofică specific etnică, pe lângă categoriile gnoseologice, ontice și axiologice ale esteticii contemporane, considerăm utilă și desemnarea unei categorii care în procesul analizei să tensioneze tocmai acel particular de profundă specificitate etnică.

O atare categorie-concept considerăm a fi mioriticul. Categoria de mioritic o constituim prin câteva simboluri de maximă esențializare și din aspecte de generalizare specifică, ce au menirea să lumineze sensurile comunicării artistice în esența lor existențială fundamentală. Vom expune pe scurt conținutul de simboluri și aspecte al conceptului mioritic.

Un prim simbol este acela al existenței în mister, ce reflectă artistic insul ce se abandonează în sînul naturii calde și blînde, trăind discret, impersonal, anonim, căruia doar dorul multiplu, indefinit, continuu îi accentuează prezența, adîncindu-i totodată misterul.

Un alt simbol este trăirea în visare, ca imagine artistică a unei existențe la cumpănă între somn și trezie, imagine realizată prin incantația depănării molcome, liniștite, băsmite, în absența conștiinței tragice, convertind totul în frumos, în poveste. O stare onirică în care chiar moartea reprezintă un repaos de visare.

Conexat cu trăirea în visare, e simbolul legănării, reflectînd un sentiment de fond etnic, născut din comuniunea intimă cu ritmurile naturii și cosmosului.

Simbolul hiperionic (de la numele personajului eminescian) angajează fabulosul (ce implică fantasticul), integrîndu-se organic în existența umană. În același timp, acest simbol exprimă o resemnare superioară, nu lipsită de mîhnire, dezamăgire, ironie dureroasă, tragică, datorită limitelor impuse aspirațiilor de către existența însăși sau de către destin.

Simbolul prigiei, rătăcirii, peregrinării, este un alt simbol mioritic, reflectînd artistic acea depărtare în spațiu și timp față de locurile copilăriei, pe care insul le poartă în suflet cu nostalgia continuei revederi și reîntoarceri în trecut, în amintire.

Ca o emanație sintetizatoare a acestor simboluri, dar la polul opus, se constituie simbolul vulcanismului mioritic, reprezentînd fie o tensiune incandescentă a dorului, fie un protest împotriva destinului, fie un iureș dansant pentru recuperarea stării de stăpînire, de reculegere, de demnitate, prin mișcare biologică.

Alte aspecte ale conceptului estetic mioritic ar fi: baladescul (comunicarea metaforizată, improvizatorică, spontană, sugestivă, cu limbaj arhaic și formă liberă); triumful liric, triumf îndeosebi asupra tragicului, prin încrederea în destin, în fire, în natură, în semeni, încredere ce naște o imensă dragoste prin care se suplinește idealul, se transformă în ideal; absența cultului utilului - aspirația către necesitățile spirituale și o oarecare indiferență față de înavușirea materială.

Dacă la toate acestea adăugăm și acel simț al măsurii desprins din Blaga (Spațiul mioritic), avem creionată structura mioriticului, concept-categorie pe care îl vom identifica în creația lui Enescu.

Conținutul acestei categorii se referă, în esență deci, la un lirism ce implică anumite concepții filozofice, de viață și moral-atitudinale, caracteristice insului din spațiul Carpaților și Dunării.

Pentru evidențierea acestor simboluri și aspecte, ne vom concentra asupra unei lucrări enesciene pe care o considerăm de adîncă filozofie mioritică: Sonata I-a în fa diez minor pentru pian, făcînd trimiteri continue la celelalte opuri care vor relua sau vor adînci simbolurile și aspectele mioritice prezente aici.

Drama mioritică, cu totalul ei-conținut filozofic și etnic, este prefigurată în elementele tematice ale părții I. Formularea condensată din motto-ul tematic dă expunerii un caracter de meditație gravă (despre viață, moarte? ...). Asemănările cu intonațiile motivului destinului din Oedip ne călăuzesc cu certitudine în aprecierea sensului ideatic. Întrebarea formulată în capul tematic primește în continuare în răspuns enigmatic, ca un zig-zag labirintic. Astfel se enunță încă de la început marea întrebare asupra destinului, pe care Miorița o sintetizează în final.

Intonațiile răzbătătoare ale celui de al doilea element tematic vin cu accentul intensiv să remarce prezența între elementele naturii a unui personaj plin de un dor arzător.

La reluare, motto-ului tematic i se suprapune un desen melodic format din oscilație de secundă, ce redă acea legănare, tremurare, fremătare a naturii.

Iată, așadar, destinul, eroul și natura într-o conexiune specifică Mioriței, ce vor fi dezbătute în cadrul variațiunilor primei teme.

Momentul de mister, de taină, de visare, este însă cadrul temei

a II-a. Utilizând aceleași intonații din motto-ul tematic, în formulări melodice apropiate de cântecul popular, încadrate de o ritmică plutoare și cu suprapuneri în mișcare paralelă de cvinte, completate cu heterofonie, compozitorul obține o atmosferă de mare densitate lirică, dintr-un parfum românesc din cele mai pure esențe.

În concluzie, expresia muzicală a materialului tematic din prima parte a sonatei se statornicește în aria filozofică și estetică a mioriticului (interogația asupra destinului, răspunsul liric, intensificarea lirică). Modalismul armonic, pedalele ritmizate în spiritul "țituirii" populare, incidențele disonantice obținute prin "bătaia de secundă", relațiile acordice nefuncționale și mai ales heterofonia, toate circumscriu limbajul unui etos specific în sfera lirismului mioritic. Prin cromatismul intens, ce vizează obținerea unor turnuri melodice de intensificare lirică, prin ritmica fluctuantă, prin tempo, dinamică și mai ales prin agogica de factură rubato, prin elementele de "orchestrație" pianistică (amintind cornul, fluierul etc.), dar mai ales prin particularitățile dezvoltării muzicale, în care forma sonată se autoanulează, supunându-se unui travaliu specific - aparenței improvizatorice (baladești) - se creează sentimentul unei forme libere pe care noi o atribuim principiului de creștere (episodică) specific mioritică; prin toate acestea se subliniază mereu și mereu simbolurile și aspectele conceptului mioritic, evidențiate și de dozajul contrastelor și alternării momentelor lirice: meditație, dor activ, vis, ezitare, realizate cu măsura echilibrului.

Rememorând simbolurile și aspectele conceptului mioritic din această primă parte a lucrării, vom preciza că existența în mister prin care eroul, aspirând, visând, își trăiește destinul abandonat naturii, firii, realizează triumful liric ce anihilează orice stare tragică.

Același conținut mioritic, dar cu o deschidere amplă, vom avea și în Cvartetele op.22 precum și în Simfonia de cameră.

Partea a II-a a Sonatei I pentru pian, un "Presto vivace", ne propune un moment dramatic sau grotesc. Trepidația impusă inițial de temă se va direcționa apoi către o expresie de dans. Exuberanța, vulcanismul, se impun astfel ca nuanță incandescentă a liricului. Desigur, s-a spus că lucrările lui Enescu nu au părți repezi, ritmate. Afirmatia e valabilă dacă le privim comparativ cu Stravinski, de exemplu, unde vehemența sălbatică defrișează aria lirică, impunând dramaticul surd, dur. Dar exuberanța din Poema română și Rapsodia I, vioiciunea din Dixtuor, Sonata a III-a pentru pian, ardoarea confesională din Octet și Simfonia concertantă pentru violoncel, dantescul Simfoniei a III-a și chiar eroismul Simfoniei I dau seama deslușit despre clocotirea adâncă enesciană, care inspiră la o definire a ei prin simbolul vulcanismului.

Partea a III-a a Sonatei în fa diez este cea mai încărcată de expresie mioritică. Este o reverie mioritică. Simbolul legănării, contopit cu cel al visării și cu dorul aspirativ-hiperionic, este încarnat muzical cu cea mai vădită intenție. Fundalul legănării, inițiat pe o pedală ritmizată, se menține de-a lungul întregii părți, dând un farmec particular, exprimat doar de versurile eminesciene: "Adormi-vom, troieni-va / Teiul floarea-i peste noi".

Motivul de mare pregnanță melodico-ritmică, expresia unei stări "dureros de dulce", va izbucni din leagănul pedalei, tensionând lirismul.

A doua temă, de asemeni, fir tors din pedală, formulează bășmit, într-o atmosferă blîndă, o aspirație de o gingășie fără seamăn.

Dezvoltarea muzicală merge către amplificarea ecoului, lărgirea rezonanței spațiale a fiecărei teme, creînd intensității sonore cu nuanțe și inflexiuni timbrale din cele mai subtileși realizînd o poezie extrem de evocatoare a vieții cîmpiei și plaiului. Intreaga parte pare astfel a întruchipa dorul păstorului din Miorița ("Iar la cap să-mi pui ..."), precum și trecerea în neant, în cadrul fabulos ce este imaginat în visul nunții mioritice. Efortul aspirativ este numai de natură lirică, poetică, în culorile ideale ale basmului, ale întruchipării și dispariției (asemeni Luceafărului eminescian) din și în elementele naturii. Astfel, reveria mioritică (ne referim la imaginile prefigurate în testamentul păstorului din Miorița) se statuează muzical cu o inconștiență care dă mioriticului semnificația de concept estetic realizat spontan, fără premeditare, în arta enesciană. Sonata a III-a pentru pian și vioară va lărgi amplu acest sentiment al abandonării în lumea naturii atotîncăpătoare.

Alte lucrări ale maestrului vor relua în alte variante aceste simboluri sau vor adăuga altele. Astfel, în Impresii din copilărie sau în Suita "Săteasca", simbolul pribegiei ia forma nostalgiei pentru locurile natale, prin încifrarea muzicală a unor elemente totemizate din îndepărtatele (în timp și spațiu) locuri evocate. Evocarea baladescă e prezentă în Rapsodia a II-a, Dixtuor (p.I) și Preludiul la unison.

Dar sinteza totală a simbolurilor mioriticului se va realiza în Oedip, unde eroul, asemeni păstorului mioritic, se întîlnește intempestiv cu destinul și îi suportă lovitura înălțîndu-se deasupra lui prin forța interioară, prin conștiința sentimentului trăirii intense a vieții investite în iubirea de ființe, de lucruri, de natură. Enescu va tranșa (față de Sofocle) finalul tocmai în sens mioritic. Eroul pierе în sens ideal, benefic, prin reintegrarea în circuitul naturii, fără însă a dispăre, căci mitul său va rămîne în amintire să întărească sufletele oamenilor în fața destinului și morții. Beatitudinea lui Oedip în momentul final al dispariției sale în paradisul dumbravei Eumenide-

lor pare a fi însăși nunta mioritică.

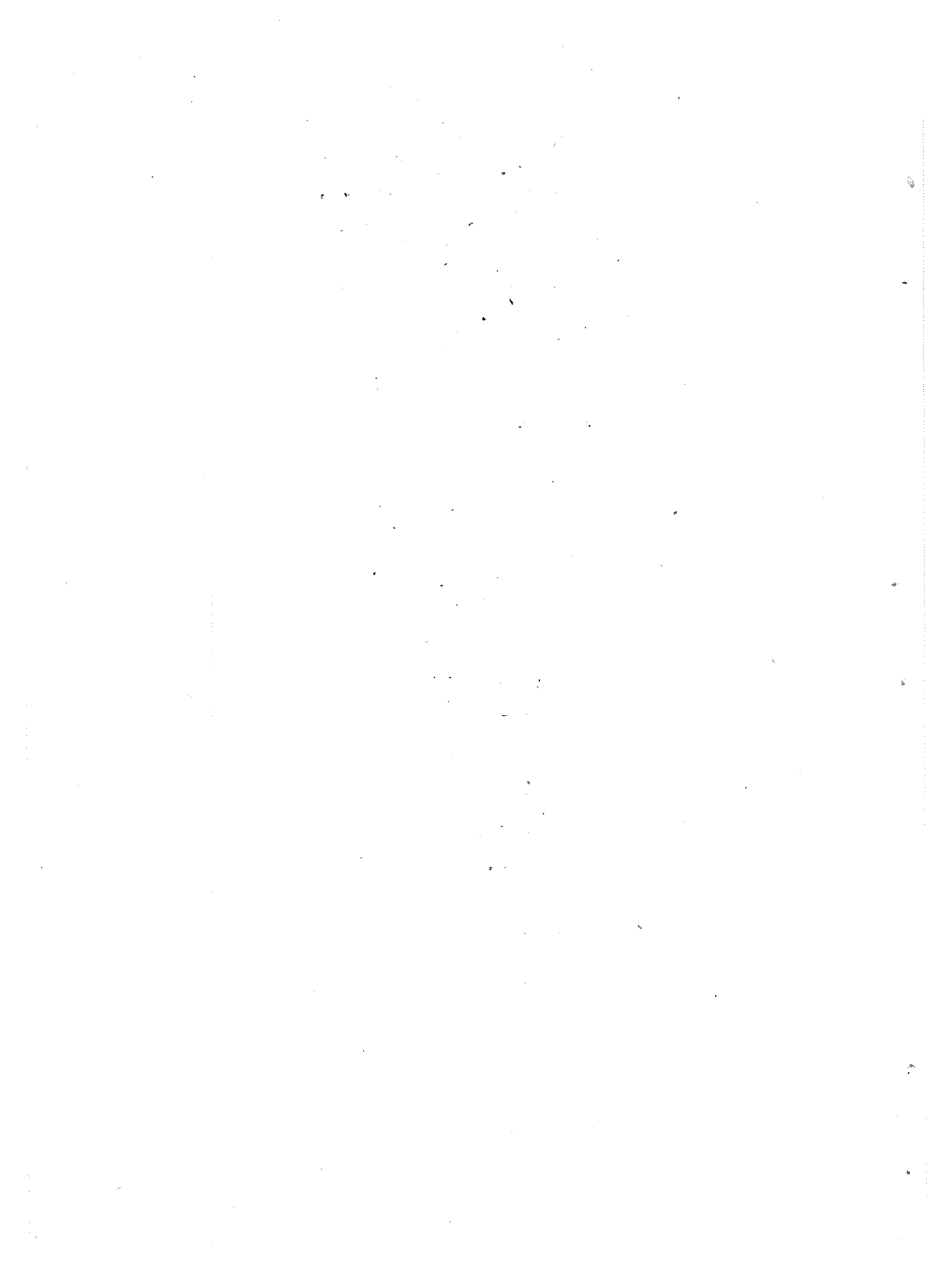
Asemeni artei lui Eminescu, Sadoveanu, Luchian, muzica lui Enescu atestă mioritul de o limpezime și o puritate impresionantă, conținut în atâtea modalități simbolice (cantitativ și calitativ), ceea ce furnizează argumentul că mioritul devine eponimul unui concept estetic muzical care poate caracteriza și creația altor compozitori români ce se reclamă în tradiția enesciană.

### Le concept esthétique mioritique dans la création de Georges Enesco

Constantin Rîpă

#### Résumé

Se basant sur une antérieure élaboration du concept esthétique de "mioritique", la présente étude fait preuve de l'application analytique restreinte sur la création enescienne au sein d'une seule oeuvre - la Sonate en fa diez pour piano. La revelation des symboles du mioritique dans la création d'Enesco sert ainsi à mettre en évidence la dimension de la vision esthétique de ses oeuvres d'un côté, et d'un autre côté, par l'efficacité de l'analyse, on souligne les possibilités et la valeur du nouveau concept pour l'analyse esthétique de la musique roumaine en général.



Conf.dr. Dan Voiculescu

În afara stratului ritmic exprimat la nivelul melodicii, muzica posedă însușirea de a exprima fenomene de natură ritmică și la alți parametri; astfel, ne putem referi la ritmica desfășurărilor armonice, ritmica intrărilor polifonice, sau, prin extensie, la ritmica alternării secțiunilor în formă.

Urmărind problema ritmicii armonice bachiene, am efectuat analize armonice<sup>1</sup> pe un număr de 30 fragmente muzicale din creația marelui cantor, alese - în scopul sondajului - din cele mai diferite lucrări, ținând cont atât de amploarea formală, cât și de numărul de voci sau de dispoziția instrumentală (de la instrumente melodice solo până la orchestră sau la ansamblu vocal-simfonic).

Se constată că fenomenul ritmicii armonice este o realitate incontestabilă, că el cunoaște desfășurări aparte față de ritmica propriuzisă, având legi evolutive proprii. El se corelează cu timpul (recte caracterul mișcării), cu metrica, e dependent chiar și de caracterul dansant sau de inspirație liberă al muzicii.

În cele ce urmează comunicăm principalele rezultate obținute prin cercetare.

Corespunzător tendințelor stilistice ale epocii, în desfășurările ritmice armonice se întîlnesc în mod frecvent ordinea și simetria, care conduc în multe cazuri la realizarea unei pulsații ritmice, desfășurate simultan și relativ independent de pulsația cinetică a ritmicii din plan melodic sau chiar polifonic. Astfel, în Invenția la două voci nr. 4 în re, pulsația ritmică se păstrează, cu câteva mici excepții (ritmizare diferită la cadențe):

re:  $\frac{3}{8}$  I | V<sub>6</sub> | I | V<sub>6</sub> | I<sub>6</sub> | V<sub>6</sub> | I | IV | VII = | | | | |  
 f. f. f. f. f. <sub>5</sub> Fa V | I | II<sub>7</sub> | V<sub>6</sub> |

1 În afară de acuratețea și minuțiozitatea cu care trebuie efectuate analizele, trebuie amintit că există momente cu două sau mai multe interpretări posibile, dintre care se cere aleasă aceea care favorizează logica interioară, demersul armonic, similitudinea cu momente corelate. Mult discernămint necesită și analiza armonică a lucrărilor pentru instrumente melodice solo, privind decelarea armoniei latente.

$$\begin{array}{c}
 \boxed{\text{cad. Fa}} \\
 \text{I}_7 \mid \text{IV}_6 \mid \text{V}_7 \mid \text{I}_6 \mid \text{VI} \frac{\text{Fa}}{\text{V}} \mid \text{I} \mid \text{V}_6 \mid \text{I}_6 \mid \boxed{\text{(re)}} \\
 \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \\
 \text{VI} \\
 \text{(II}_6) \\
 \text{5} \\
 \text{I}_6 \quad \text{V}_{6-5} \mid \text{I} \mid \\
 \text{4-3} \\
 \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.}
 \end{array}$$

Tot astfel, fragmente mari din Fuga Sonatei I pentru vioară solo, aducând impulsuri armonice foarte puternice pe pătrimi, regularizează discursul muzical:

$$\begin{array}{c}
 \text{sol: } \frac{4}{4} \quad (\text{V}) \text{ I V} \mid \text{I VI}_6 \text{ VII V} \mid \text{VI}_7 \text{ IV}_6 \text{ I}_6 \text{ V} \mid \text{VI}_6 \text{ II}_6 \text{ V}_2 \text{ I} \mid \\
 \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \\
 \text{II V I III}_6 \mid \text{IV}_6 \text{ II}_6 \text{ V}_7 \text{ I}_6 \mid \text{etc.} \\
 \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.}
 \end{array}$$

În mod surprinzător, Fuga în do diez din W.Kl. I/4 se structurează din punct de vedere al ritmicii armonice pe câte două evoluții acordice în fiecare măsură - cu câteva excepții, prin această ordonare contracarându-se complexitatea scriiturii polifonice din această monumentală fugă triplă.

În ciuda unor expresive și amănunțite întinzieri realizate între cele două voci ale Invențiunii nr.6 în Mi, prin rostirea nesimultană, structura armonică este clar articulată, revenind câte o funcție fiecărei măsuri (excepție fac cadențele și hemiola din măs. 39-40):

$$\begin{array}{c}
 \text{MI: } \frac{3}{8} \quad \text{I} \mid \text{IV} \mid \text{V} \mid \text{I} \mid \text{I} \mid \text{IV} \mid \text{V} \mid \text{I} \mid \\
 \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \\
 \text{VI}_6 \mid \text{II}_7 = \text{V}_6 = \text{IV}_7 \mid \text{VII}_6 \mid \text{V} \mid \text{IV} \mid \text{V} \frac{2}{2} \mid \text{I}_6 \text{ II}_6 \text{ V} \mid \text{I} \mid \\
 \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \\
 \text{5}
 \end{array}$$

În alte cazuri, după o eșalonare ritmică egală apar unele abateri de la periodicitate, în sensul divizării unor valori ritmice:

Partita I pentru vioară solo (si), Corrente

$$\begin{array}{c}
 \text{si: } \frac{3}{4} \quad \text{I} \mid \text{V}_6 \mid \text{I} \mid \text{VII}_6 \mid \text{III} \mid \text{IV} \mid \text{V}_{4\#} \text{ III}_{5\#} \mid \text{IV}_{4\#} \text{ II} \mid \text{V}_{\#} \text{ I} \mid \text{V}_6 \mid \\
 \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \quad \text{f.} \\
 \text{2} \quad \text{2} \quad \text{2} \quad \text{2} \quad \text{2} \quad \text{2} \quad \text{2} \quad \text{2} \quad \text{2} \quad \text{2} \quad \text{2} \quad \text{2} \quad \text{2} \quad \text{2} \quad \text{2} \quad \text{2} \\
 \text{secv.} \quad \text{inv.} \\
 \text{accent} \\
 \text{tonic}
 \end{array}$$

Obs.: Inversiunea ritmică din măs.9 conferă accentul tonic al frazei.



Dacă răsturnările, adausurile de septimă, întârzierile caracteris-  
tice  $\begin{matrix} 6-5 \\ 4-3 \end{matrix}$  ș.a. sînt plasate pe parte neaccentuată, au de obicei un ca-  
racter ornamental față de funcția de bază. Dacă apar însă pe timpi di-  
feriți, marcînd un acord de sine stătător, pulsația armonică continuă  
prin adăugarea unei noi ipostaze acordice, a unui element care se per-  
cepe separat. De aici - diferențierea ce trebuie să rezulte și în ci-  
fraj între  $\begin{matrix} V_{6-5} \\ 4-3 \end{matrix}$  și  $\begin{matrix} I_6-V \\ 4 \end{matrix}$ . Că faptul era conștientizat în epocă îl a-  
testă și apariția ambelor formule în cifrajele unor partituri.

În multe cazuri, interpretarea textului comportă variante multiple.  
Uneori abia pe parcurs fenomenul se clarifică. Din schema integrală a  
Marche-ului în Re din "Album pentru Anna Magdalena Bach" (nr.5) rezultă  
că se operează cu trei formule ritmice: marcarea fiecărui timp, apoi  
valori de doime și notă întregă și, în fine, ritmul punctat.

Re:  $\begin{matrix} 4 \\ 4 \end{matrix}$  V | I V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> VII<sub>6</sub> | I V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> VII<sub>6</sub> | I V | I | VI = etc. ---  
(f) | | | | | | | | p p o  $\frac{La II}{c}$

--- |  $\frac{Re V}{p}$   $\frac{7}{p}$  | I  $\frac{7}{p}$  |  $\frac{-Sol V}{p}$  | I  $\frac{La V_6}{p}$  | I  $\frac{si V_6}{p}$  | I  $\frac{Re IV}{p}$  II | V etc.  
măs. 12

Se poate pune întrebarea dacă ajungînd la măs. 13-15 (ritm punctat) nu  
ar trebui revizuită analiza măsurilor de debut ale strofelor, care pot  
fi interpretate și în sens reductiv, ca și cum ar cuprinde sunete străi-  
ne cu caracter ornamental.

poate însemna:

I V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> VII<sub>6</sub> I V<sub>2</sub> I<sub>6</sub>

dar și:

Natural, ambele variante sînt plauzibile; se poate inclina pentru prima, ținînd cont de faptul că este debutul piesei, unde fiecare timp e marcat.

Desigur, numărul de acorduri plasat într-o măsură variază în funcție de tempo. S-au remarcat între exemplele precedente 1, 2, 3 sau 4 funcții într-o măsură. Numărul acestora poate însă crește la 6 acorduri (preludiul coral "Ich ruf' zu dir ..."):

La b:  $I_6 \mid II_6 V_7 I V_7 VI II_6 \mid I$   
(m.5)

sau chiar la 7-8 ("Kleines harmonisches Labyrinth", segmentul imitativ intitulat "Centrum"):

Rezultă că în tempourile moderate, pragul maxim al audibilității unei serii prelungite de acorduri diferite se leagă de durata de optime. În tempourile lente, desfășurarea funcțiilor este adesea egală, ca în Invenția la trei voci nr.9 în fa:

fa:  $\frac{4}{4} I II_2 V_6 I_{4b} \mid IV_6 IV_6 I_6 V_{7+} \mid I =$   
 $do IV II_2 V_{3b} III \mid IV_{6b} II_2 I_6 \left[ \begin{array}{c} IV \\ P \end{array} \right] V_{6-7} \mid I$

dar ea poate fi și ritmizată, prin atribuirea unor valori ritmice inegale, ca în W.Kl. I/4, Preludiul în do diez:

do#:  $\frac{6}{4}$  I IV<sub>6</sub> | I IV<sub>6</sub> | V<sub>6</sub> I | V — 7 |  
 p. p. f. | p. p. f. | p. p. f. | p. p. f. |  
 VI<sub>2</sub> II | V<sub>2</sub> I<sub>6</sub> | IV<sub>2</sub> = | do#VII<sub>6#</sub> V<sub>#</sub> | etc.  
 p. p. | p. p. | MI<sub>II</sub><sub>2</sub> V<sub>6</sub> | I IV<sub>6</sub> | p. p. f. | p. p. |

N.B. Lipsind un acord nou pe timpul 6, se schimbă doar poziția melodică; se face totodată încheierea unui fragment și trecerea la o ritmică armonică de contrast.

Cu unele excepții, în tempourile lente există tendințe spre înglobarea mai multor unități acordice într-o măsură, pe când în tempourile rapide, dimpotrivă, se înglobează mai puține. Acest fapt se leagă de psihologia receptării. Uneori se poate realiza și o reducere, prin "radiografiere" decantându-se piloni armonici. Rezultă că figurativismul epocii se exprimă și în domeniul armonic.

Repetarea de funcții, pe care scolastica armoniei nu o recomandă, se întilnește între segmente diferite de formă, atât la nivelul frazelor cât și al perioadelor, cu singura condiție a schimbării dispoziției vocilor; se asigură astfel o legătură organică între segmente.

"Album pentru Anna Magdalena Bach? Nr.4, Menuet în Sol

Sol: ---- | I : ||| : I | V<sub>6</sub> | VI = | ReII — 7 | V | V | IV<sub>6</sub> I V | I — 6 | V | I etc.  
 p. p. p. p. f. p. p. | f. f. f. | p. p. f. | p. p. f. |

Derivată din astfel de fenomene, sincopa armonică peste bară de măsură este posibilă și înseamnă de fapt sublinierea unei funcții prin insistență asupra ei:

Invenția la două voci nr.9 în fa

fa:  $\frac{3}{4}$  I VI | II V. | I  
 p. f. | p. f. | p.

Ea se poate datora însă și înglobării unui ictus ritmic la o funcție premergătoare, atunci când urmează a se forma unități de gândire ana-cruzice:

## Partita II pentru clavecîn, Sinfonie, Andante

do: I IV<sub>7</sub> V I ——— VI I<sub>6</sub> IV V<sub>4</sub> | I

Că ritmica desfășurării armonice se leagă și de accepțiunea formă o demonstrează alte câteva exemple. Compozitorul operează schimbări în ritmica armonică, uneori, cu scopul de a diferenția anumite momente ale formei. De pildă în Invenția la două voci nr.14 în Si b, între cele două expuneri cu funcție de <sup>T</sup>CS și <sup>CS</sup>R, unde acordurile se schimbă numai pe timpii tari ai fiecărei măsurii, în episodul tranzitiv și modulat care leagă aceste două momente apar schimbări armonice pe fiecare timp:

m.1-3                      m.4-5                      m.6-8

Sfârșitul primei perioade a Invenției la trei voci nr.11 în sol se realizează prin renunțarea la ritmul troheu pronunțat timp de 6 măsuri și prin instalarea unei singure funcții într-o măsură. Episodul care urmează se diferențiază de fragmentul expositiv prin altă ritmizare a funcțiilor. Tot astfel, în Allegro (fugato) din Sinfonia Partitei II pentru clavecîn se defalcă fragmentele cu expunere tematică de cele episoade: primele sînt monofuncționale pe întregul lor parcurs, iar celelalte cunosc o ritmică armonică mișcată.

Discernerea fragmentelor de formă ca ierarhie sintactică rezultă adesea și în planul ritmicii armonice. De pildă, în W.Kl. I/4, Preludiul în do diez, după o ritmizare uniformă a primei fraze, trecerea la o ritmică armonică de contrast este marcată de lipsa unei valori ritmice (a se vedea exemplele de la pag.86). Sau: primul segment al Sinfoniei din Partita II în do pentru clavecîn este conceput în două subdiviziuni, ale căror contururi ritmice apar cu claritate în urma analizei armonice.

(Grave adagio)

$$3\frac{1}{2} + 3\frac{1}{2} = 7$$

In unele cazuri, prin "radiografierea" ritmicii armonice se intreveade cu cea mai mare claritate structura globală a formei.

W.Kl. I/11, Preludiul în Fa

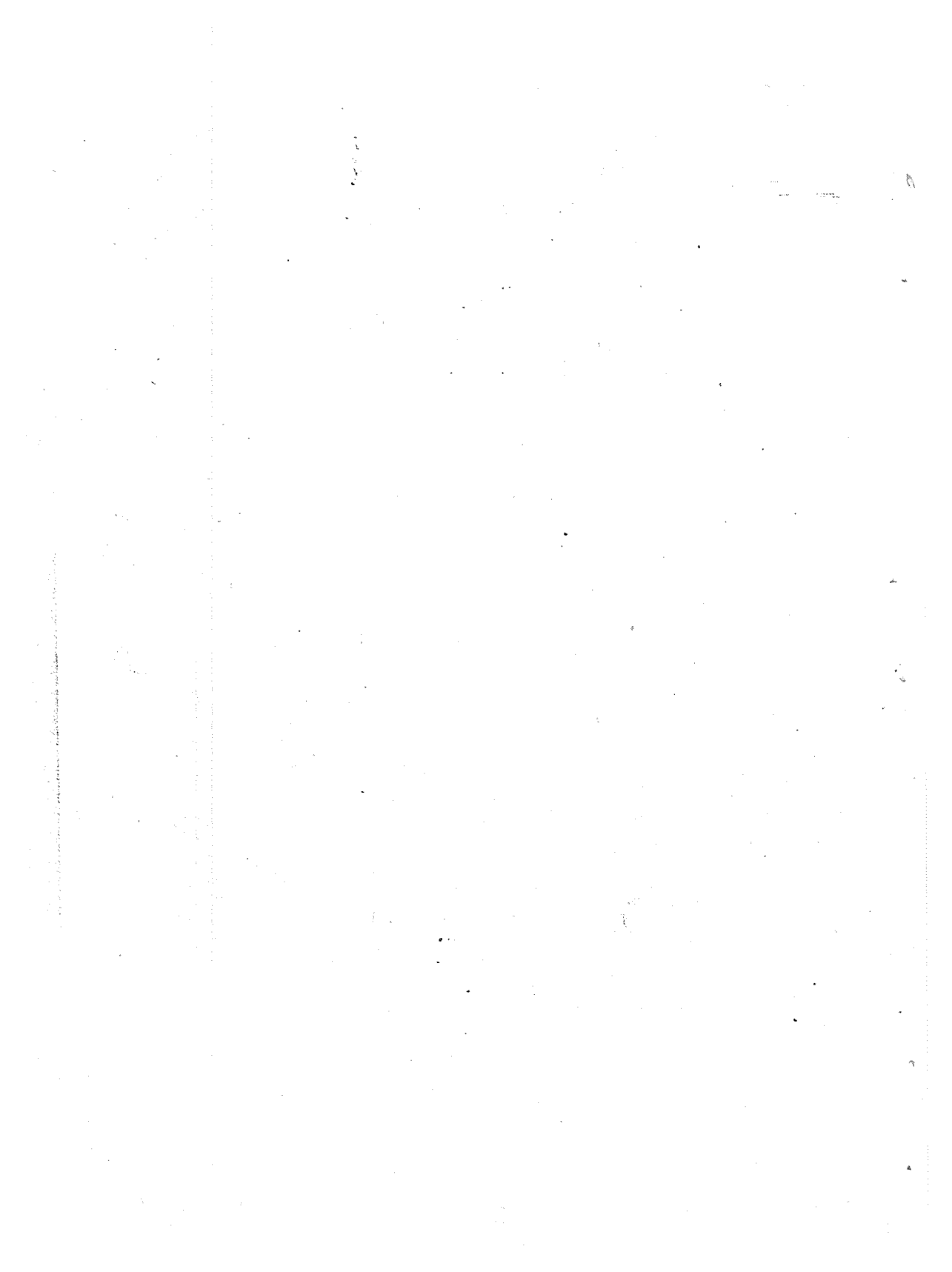
Cele 5 "rînduri" ale structurii sînt echivalente cu frazele.

In fine, să amintim că în preajma unui punct culminant, marcat prin disonanță, registru, cezură etc., poate avea loc fie o intensificare a dispunerii funcțiilor armonice, fie, dimpotrivă, o lărgire. In ce privește pedala armonică - prilej de creșteri și descreșteri ale tensiunii armonice -, cu toate că interpretarea conglomeratelor realizate din funcții armonice suprapuse poate fi vizată prin prisma disonantică de tip pasager, pulsația armonică nu se pierde tocmai datorită momentelor succesive de impulsuri armonice adiționale funcției de bază. In fazele ei expositive, mediane sau finale se constată o egalonare armonică ordonată din punct de vedere ritmic, de cele mai multe ori. In Invenția la trei voci în sol (măs. 57-65), pedală cu plasare mediană, pendularea ritmică a funcțiilor se face preponderent în ritmul inițial, cu o simetrie între începutul și sfîrșitul momentului:

Debutul Corului nr.1 din "Matthäus-Passion" este ordonat în puține formule ritmice,

de altfel, ca și începutul din "Johannes-Passion". Preludiul și Fuga în Do pentru orgă (OW II) sînt încununat în final cu o îndelungată pedală pe tonică, în care impulsurile armonice la valoarea de pătrime se leagă organic de corpul fugii:

Do: } I — 7	IV <sub>6</sub> I <sub>6</sub> IV I <sub>6</sub> I <sub>6</sub>	IV VII <sub>2</sub> I <sub>6</sub> IV <sub>6</sub>	V <sub>7</sub> I <sub>6</sub> VI <sub>6</sub> IV <sub>6</sub>	VII <sub>7</sub> V <sub>6</sub> I <sub>6</sub> IV <sub>6</sub>	VII <sub>6</sub> I <sub>6</sub> IV VII <sub>6</sub>   I }
Iped.					



## SIMETRIA INTERVALICĂ PARȚIALĂ ÎN CREAȚIA LUI BARTÓK

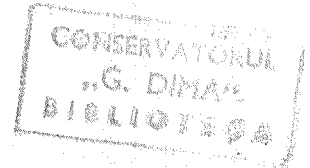
Lect.dr. Hans Peter Türk

Fenomenul structurilor intervalice bazate pe simetria în oglindă constituie o însușire tipică a stilului lui Bartók. Analizele unor exegeți de seamă au relevat, printre altele, principiul distanțial ce se află la baza unor astfel de momente, în care două emisfere ale spațiului sonor se echilibrează echidistant față de o axă de simetrie, reală sau imaginară. Sînt însă destul de numeroase acele cazuri în care simetria este doar aparentă, întrucît prezintă devieri mai mult sau mai puțin pronunțate față de axa de simetrie. În cele ce urmează, ne propunem să analizăm astfel de cazuri de "simetrie aproximativă" - în special în Sonata pentru vioară și pian nr.1 (1921) și în Cvartetul de coarde nr.4 (1928) - spre a verifica în ce măsură mai acționează aici principiul riguroase; în ce fel "distorsionarea" uneia dintre cele două emisfere se află sub semnul unui determinism logic și sesizabil ca atare.

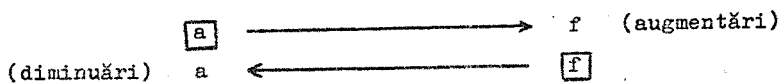
Modificarea uneia dintre cele două părți componente ce alcătuiesc o simetrie bilaterală se sprijinește în general pe augmentare intervalică. Procedul în sine este cunoscut în toate epocile stilistice ca un prețios mijloc de gradație, evoluție sau variațiune. În funcție de ceea ce este considerat a fi punctul de referință, modificările survenite pot constitui augmentări sau diminuări. Luînd de exemplu ca punct de referință un acord major sau minor, transformările lui intervalice pot promova într-o direcție diminuarea, în cealaltă direcție augmentarea:

Ex.1

Diagram illustrating interval transformations. The top staff shows intervals a, b, c, d, e, f with transformations: 2-1=4, 3-1=2, 3-1=3, 3+1=4, 4+1=5, 5+1=6. The bottom staff shows intervals a<sub>1</sub>, b<sub>1</sub>, c<sub>1</sub>, d<sub>1</sub>, e<sub>1</sub>, f<sub>1</sub> with transformations: 3-1=2, 4-1=3, 4-1=5, 5+1=6, 6+1=7, 2-1=1, 3-1=2, 3+1=4, 4+1=5, 5+1=6. A box highlights the interval 'c' in both staves.



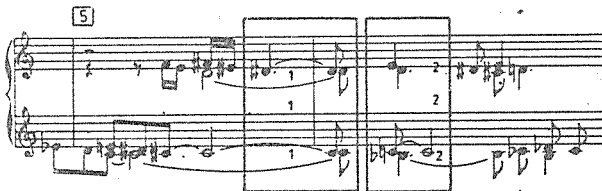
Schimbînd punctul de referință, se modifică și sensul transformărilor intervalice:



Ca element constant se păstrează însă proporționalitatea intervalică, întrucât diferența de un semiton între cele două componente verticale nu se modifică și, deci, structurile variate apar totuși înrudite între ele. Ca atare, afirmația lui Gieseler cu privire la acordul  $e_1$  din exemplul 1 este, în acest context, plină de semnificații: " ... pare a fi prototipul (s.a.) formelor acordice noi (...), fiind întrucâtva înlocuirea prin disonanțe emancipate a vechului trison" (s.n.)<sup>1</sup>.

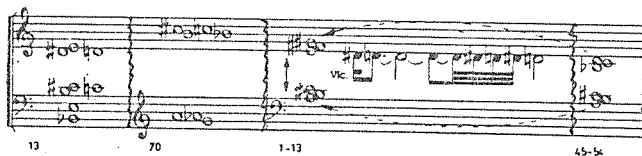
Augmentarea intervalică a structurilor verticale apare în creația lui Bartók ca procedeu variațional cu multiple sensuri. Aplicat, de pildă, unui cluster ca cel din fragmentul de mai jos, procedeu de augmentare cu un semiton a fiecărui interval creează o senzație de "dilatare acordică", evidențiată încă prin succesiunea nemijlocită a celor două sonorități caracteristice. Suprapunerea inițială de semitonuri alăturate (cluster în spațiul tertei mici) devine, prin augmentare, o alcătuire de secunde mari alăturate (fragment hexafonic în spațiul cvartei mărite):

Ex.2 Cvartet de coarde nr.4, p.I



Procedeu se repetă pe parcurs de mai multe ori (m. 8-10, m. 99-103), revenind și în partea a II-a (comprimarea acordului hexafonic din m. 147 într-un cluster în m.151), astfel încât se poate afirma că începutul părții centrale cu un acord de secunde mari (distribuite simetric) constituie, de asemenea, o dilatare a frecvențelor clusters din părțile I, II și IV:

Ex.3 Cvartet de coarde nr.4



Axa de simetrie a acordului de debut din partea a III-a este formată de re diez - re becar, reprezentând sunetele inițiale ale liniei violoncelului. Astfel, latențele unui cluster se păstrează în miezul acordului, prin mi - do diez (ținute) și re diez - re becar (alternanțe me-

1 W.Gieseler, Komposition im 20. Jahrhundert, Celle, 1975, p.50

lodge, cu ponderea pe sunetul re). Pornind dinpre aceasta structură verticală, primul segment morfologic al părții a III-a se dezvoltă în baza largirii intervalelor a fundalului sonor acordic, în timp ce primul plan expune succesiv de rinduri melodice în genul recitativului. Intre suprafețele ample ale coloanelor sonore sînt interpus acorduri de tranziție, cu durate mai scurte:

Ex. 4 Cvarțet de coarde nr. 4, p. a III-a (extras schematic):

Cresțerea ambianței celor patru acorduri de durată lungă se sprijină în special pe mișcarea contrară a voilor externe, ce nu urmează principiul simetriei în oglindă, al echidistanței intervalelor, ci a cordă voii inferioare un rețet mai pronunțat. Distanțele în progres sînt melodice ale voilor externe se înscriu în sfera de cuprindere a secțiunii de aur:

Ex. 5

Repriza prescurtată și variată inversează liber sensul evoluției: expansiunii intervalelor inițiale îi corespunde acum comprimarea intervalelor finale. Acest proces se efectuează numai prin sunetele componente ale primului acord, ce apar în patru permutații diferite. Cea de a patra permutație se identică cu forma inițială și constituie "în-ta" spre care este direcționată comprimarea progresivă a planurilor inferioare, în timp ce discanțul rămîne element stabil:

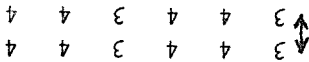
Ex. 6 Cvarțet de coarde nr. 4, p. a III-a, repriza (extras schematic):

O atenție specială o reclamă acordul final al părții. El se compune din aceleași 6 sunete ale acordului inițial, în distribuția simetrică identică cu cea a acordului 2, din exemplul precedent: (ex. 7) Sunetul adițional din discanț - re - constituie tocmai nota principală a primului rînd melodic (vezi Ex. 3), transferată acum din mezuul acordului

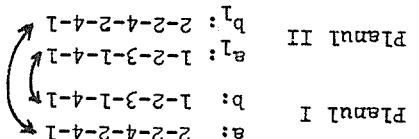
Ex. 7



În partea a III-a a Cvartetului de coarde nr.4, amplificarea succesează a coloanelor sonore a acoperit un întreg segment morfologic. Mai recente sînt însă acele cazuri în care structurile simetrice modificate intervin doar ca momente izolate ale unui segment morfologic de amploare. Fragmentele de mai jos din Sonata pentru vioară și pian nr.1 constituie astfel de cazuri care, datorită prezenței și a structurii perfecte simetrice, permit cu atât mai bine sesizarea modificărilor în-tervenite pe parcurs. Mixturile de terțe în mișcare simetrică, echidistante față de axa imaginată la demoul - sol, reprezintă punctul de referință pentru transformările ulterioare. Cele două perechi de voci, des-ăgurîndu-se în sens contrar, conțin sincronizări verticale de terțe mici sau mari:



Ex.10 Sonata pentru vioară și pian nr.1, p.1



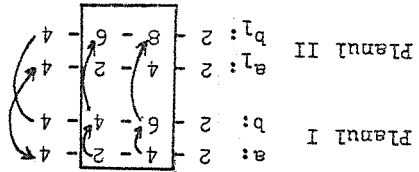
Miscări orizontale de voci:

Cea de a doua apariție a acestui model introduce sonorități verticale - Le noi, prin șapte mici și cvarțe mărite (= dilatări intervale), pas-trîndu-se terța mare și eli-



Simetria este parțială, deoarece doar vocea superioară a celor două planuri (a și a<sup>1</sup>) respectă echidistanța față de axa imaginată sol demoul - fa, vocile inferioare evoluind aparent liber (b și b<sup>1</sup>). Miscările orizontale de voci permit însă sesizarea unei regularități, în sensul că față de a se amplifică cu două semitoni, iar b<sup>1</sup> față de l apare de asemenea amplificat cu două semitoni. Coeficientul de augmentare este deci constant.

Ex.11 Sonata pentru vioară și pian nr.1, p.1

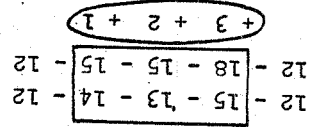
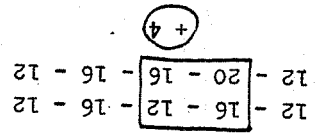
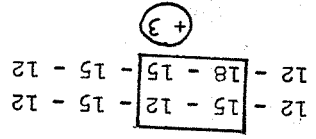
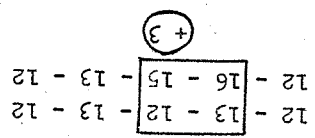


Miscări orizontale de voci:

În fine, ultimele două apariții conțin și transformările cele mai profunde. Stabilită rămîne consecvența mișcărilor contrare cît și echi-



Subînțelegerea unei simetrii modificate nu se limitează la Bartók doar la segmente corelate cu mișcarea de voce, ci cuprinde până și acorduri izolate (compuse din mai mult de 4 sunete), deci elemente primare de construcție. Predomină acele forme în care emisia inferioară este dilatăta (asemănător exemplilor 5 și 14), oferindu-se regiștrului grav (sau mediu) un spațiu mai amplu de rezonanță:

Ex. 15

Cel de-al patrulea acord din exemplul de mai sus (Cvartetul de coarde nr. 5, p. a II-a, m. 49) se explică evident mai degrabă în baza acordului  $\underline{c}$ , sau ca suprapunere de  $\underline{D}$  diiez major +  $\underline{m}$  minor. Distribuția sa intervalică specifică permite însă și subînțelegerea principialului distanțat, în sensul celor arătate mai sus.

Augmentarea emiterii superioare a unei structuri simetrice apare mai rar:

Ex. 16 Sonata pentru vioară și pian nr. 1, p. I

Din cele observate pe marginea exemplilor citate, decurge conținut că, între simetria de oglindă riguroasă și absența ei, se mai află la Bartók o zonă a simetriilor parțiale, în care prezența unor factori de organizare proporționată a materialului sonor este încontestabilă. Semnificativ ne apare faptul că aceste fenomene completează imaginea asupra unor lucrări ca Sonata pentru vioară și pian nr. 1 și Cvartetul de coarde nr. 4, lucrări în care simetria de oglindă riguroasă joacă un rol deosebit de important și, implicit, structurările verticale bazate pe principiul distanțat. Acoperind un spațiu amplu (ex. 4) sau acționând în interiorul microstructurilor verticale (ex. 15, 16), aria de cuprindere cit și modalitățile de realizare ale simetriilor parțiale poartă în fiecare clipă amprenta de necontenit a unui stil de desăvârșită unitate în toate detaliile sale componente.

Tematica schițată aici ar putea constitui, în continuare, obiectul unor comparații cu Ideile lui Busoni, pe care acesta le-a consemnat în ultima dintre scrierile sale, "Von den Proportionen" (1923). Cu referințe la această publicație, opinia lui Nestler pare a avea o tangență cu cele arătate mai sus: "Printre legile lui Busoni asupra proporțiilor-

lor, cea mai importantă pentru vittor o va constitui cea a juxtapune-  
rilor sonore. Continuările sonore organizate proportional vor da mu-  
zică o formă nouă".<sup>2</sup>

### Intervallische Teilsymmetrie im Schaffen Bartóks

Hans Peter Türk

Zusammenfassung

Spiegelbildlich symmetrische Intervallstrukturen sind ein typisches  
Stilmerkmal Bartóks. Der Verfasser analysiert hier einige Fälle schein-  
barer Symmetrie - die Fragmente sind der I. Sonate für Violine und Kla-  
vier, sowie dem 4. Streichquartett entnommen - um nachzuweisen, dass  
auch diese "Abweichungen" oft noch von strenger Durcharganisierung des  
Formmaterials geprägt sind. In den angeführten Beispielen etwa läßt  
sich eine partielle Intervallvergleichsorganisation feststellen, die sowohl me-  
lodische als auch akkordische Strukturen durchdringt. Dabei stellt der  
Verfasser als eine Besonderheit fest, dass diese Intervallausdehnung  
bei Bartók öfter die untere und seltener die obere Akkordhälfte propor-  
tional zum anderen Teil erweitert.



Ioan Constantin Bogdan  
(Programator)

Avantajele utilizării calculatoarelor electronice au fost demonstrate cu prisosință în multe domenii ale cunoașterii științifice, în epoca în care economia și în sfera cunoașterii fenomenelor sociale. Exemplul unor științe ca sociologia, psihologia și lingvistica, domenii care au îmbrățișat nu demult metode matematice și calculul electronic, este edificator. Aceste științe, prin adoptarea noilor instrumente de lucru în cadrul cercetărilor lor metodologice, au intrat într-o fază superioară de evoluție.

Nici domeniul creației artistice nu a fost ocultat de acest impact al tehnicii electronice, înregistrându-se pe plan mondial, deja de la începutul anilor '50, încercări de folosire a calculatoarelor electronice în creația literară, poetică, plastică și muzicală.

Dezvoltarea cercetării artistice pe plan mondial este guvernată, în prezent, de o concepție nouă, ordonatoare, ce răstoarnă și tradiționala concepție de a face muzică. Această nouă concepție este adânc înrădăcinată în centre importante ale creației muzicale și artistice din S.U.A. și Europa de vest, ca de exemplu: Illinois, Bell Laboratories, Columbia, La P. Barband, Berlinul de vest (prin I. Xenakis) etc. În ultimul deceniu, computerele sunt tot mai utilizate în creația muzicală din Japonia și chiar în centre artistice din țările socialiste.

O parte însemnată a muzicologilor și compozitorilor din institutul nostru au înțeles necesitatea introducerii tehnicii de calcul electronic în activitatea lor; în cadrul analizelor statistice și statistice pe diferite compartimente ale discursului muzical, în domeniul analizelor estetice audio-vizuale paralele, precum și în cadrul căutărilor ce se efectuează în găsirea de forme și structuri compozistice moderne. În primul rând s-a încercat folosirea acestui modern instrument de lucru în analiza materialului sonor al unor lucrări muzicale reprezentative. În al doilea rând s-a încercat analizarea operelor muzicale existente pentru a se extrage regulile de ordonare a procesului de simulare a compoziției.

Prin programul de compoziție muzicală în limba JAFORTRAN, pe care îl vom prezenta în următoarele pagini, se încearcă rezolvarea unei

I. A. Moles, Artă și ordinator, Ed. Meridiene, București, 1974.

compoziții total abstracte, plecând de la anumite formule matematice pentru a da o creație absolută de structuri muzicale.

Calculul lung și laborios făcut cu mână în găsierea acestor noi forme și structuri s-ar reduce foarte mult datorită folosirii calculatoarelor care în stadiul generării a treia au o viteză de calcul de ordinul a 230-300 de mii de operații elementare pe secundă la FELIX și de 500 de mii la sistemul I.B.M. Calculatoarele electronice actuale operează cu o viteză de 30 milioane de instrucțiuni pe secundă, dar prin introducerea tehnologiei de joncțiune Josephson la următoarele computere se speră în viitorii ani să se facă saltul la 300 de milioane de instrucțiuni pe secundă.

Din acest motiv se poate înțelege economia foarte mare de timp ce decurge prin folosirea ca instrument de lucru a calculatoarelor electro-nice. Compozitorii, astfel eliberați de calculul complicate, se pot consacra în schimb problemelor generale pe care le pune forma muzicală și să exploreze toate unghiurile acestor forme, modificând doar valorile datelor inițiale introduse în program. De exemplu, se pot testa toate combinațiile instrumentale având instrumente soliste, trecând de la o formație de cameră pînă la orchestră simfonică.

Programul, deci lista de operații secvențiale ce constituie noua lucrare muzicală, este o obiectivare a acesteia. Programul poate, în consecință, să fie explorat de oricare compozitor interesat ce s-a înfișat în noțiunile și procedurile elementare ale informaticii, el punând imprimă propria sa personalitate în rezultatul sonor pe care îl va obține.

În prezent, compozitorii au posibilitatea de a alege între trei modalități diferite de lucru: una tradițională (scrierea manuală pe hîrtie cu portative), a doua artistică (colajul diferitelor înregistrări sonore pe benză magnetică), a treia - cea mai modernă - folosirea calculatoarelor electronice. Este o modalitate foarte eficientă dar care necesită un nivel științific relativ ridicat precum și aparatură electronică adecvată. Această ultimă modalitate de lucru prezintă avantajul de a fi un sistem cumulativ, toate operațiile învățate și realizate anterior se pot păstra în memoria calculatoarelor sau în memorii externe înregistrate pe benză sau discuri magnetice și pot fi reținute de compozitor la o nouă lucrare sau reținute de un alt compozitor pentru a depăși ceea ce s-a realizat anterior.

Formind de la lucrările compozitorilor Pierre Schaeffer, Barry S. Brook, Edgar Verèse, Pierre Barbud, Lejaren Hiller sau, în special, al lui Iannis Xenakis, și de la concepțiile estetice ale lui A.Moles, am trecut la elaborarea acestui program de muzică stochastică în limbajul FORTRAN pentru sistemul de calcul FELIX, orientându-ne în primul

rind după rezultatele obținute de Xenakis în lucrarea sa Musiques Formelles. Programul compozitiv al lui Xenakis a fost elaborat și rulat pe un calculator I.B.M. 7090 și din acest motiv a fost necesară opera-reșu unor modificări în structura programului său, precum și găsirea co-respondențelor unor funcții standard în limbajul FORTRAN între siste-mul I.B.M. și FELIX. De asemenea, a fost necesară scrierea unor subru-tine în limbajele ASSIRIS și FORTRAN, subruține ce nu erau date de au-tor în documentație și care nu erau specifice limbajului de programare FORTRAN executabil pe sistemul de calcul FELIX - C 256. Pentru conducere și întințirea acestui demers al informaticii în domeniul muzicii trebuie să subliniem aici rolul avut de programatorul principal la Gen-trul teritorial de calcul electronic CIUJ, Ion Moldovan.

Xenakis a introdus în anul 1955 calculul și teoria probabilității în muzică sub numele de "muzică stochastică", apoi, teoria matema-tică a jocurilor sub titlul de "strategie muzicală" și teoria multimi-lor și logica matematică sub numele de "muzică simbolică". Dintre ele, am folosit experiența lui Xenakis privind muzica stochastică.

"Debutul afit de timpuriu al informaticii muzicii este semnifi-cativ. Prin spectrul lui abstract, melosul se pretează în cel mai înalt grad diverselor prelucrări cu mijloacele tehnicii actuale, de la dispozitivele mecanice simple la cele electronice. Iar aceasta pe mai multe planuri: la nivelul creației propriu-zise, deci la nivelul unui proces informațional, și la nivelul fizic al realizării concrete a structurilor sonore pe baza unui sistem semiotic existent". Compozi-ția muzicală se dovedește a fi cel mai ușor de mecanizat și automati-zat, deoarece ea nu depășește stadiul simbolurilor.

După părerea esteticianului A.Moles, calculatorul electronic poate fi utilizat în compoziția unor opere muzicale după patru metode gene-rale. Mai întâi, ca instrument de analiză a materialului sonor. Intr-o a doua metodă, analiza se va axa pe operele existente și va da reguli care vor orienta un proces de simulare a compoziției. A treia metodă este compoziția total abstractă: plecând de la formule matematice, la naștere o creație absolută de structură. In sfârșit, în perspectivă ultima etapă, a sintezei totale, ordinatorul va fi în același timp com-parator și executor.

Programul de compoziție muzicală încercat și rulat de noi pe cal-

2. I. Xenakis, Musiques Formelles, Richard Masse, Paris, 1963. Am folo-sit și traducerea în engleză: Formalised Music, Indiana University Press, 1971.

3. R. Bagdasar, Informatica mirabilis. Arta și literatura de calculator, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1982, p. 81.

4. A. Moles, op.cit., p. 233.

culatoni Felix C - 256 este modularizat în 11 părți, fiecare parte a-  
 vînd de rezolvat cîte o problemă specifică compoziției muzicale propu-  
 se. Am urmat îndepărtate metoda concretă de creație a lui Xenakis, pe  
 baza cărora a compus lucrările binecunoscute: *Achorripsis*, *Metastasis*  
 și *Pithoprakta*<sup>5</sup>. În continuare, prezentăm tematica celor 11 module ale  
 programului nostru, precum și concepția teoretică și formulele matema-

tice folosite:

I. Lucrarea noastră "PMXB3"<sup>6</sup> este constituită dintr-o succesiune de  
 $a_1^i$  secunde fieceare. Duratale succesiunilor sînt total independen-  
 te (asimetrice), dar au o durată în medie fixă, care este introdusă  
 să sub formă de parametru. Aceste durate precum și succesiunile  
 lor stochastice sînt date de formula probabilistică:  $P_{a_1^i} = c \cdot da_i$ ,  
 în care  $P_{a_1^i}$  este probabilitatea ca o secvență carecarea să dureze  
 $a_1^i$  secunde. Prezentarea detaliată a formulelor matematice folosi-  
 te se poate găsi în apendicele I al lucrării lui Xenakis, citată  
 anterior.

II. Definierea densității medii a sunetelor pe durata  $a_1^i$ . În timpul u-  
 nel secvențe sînt emise sunete de diverse surse sonore. Dacă numă-  
 rul total de sunete pe durata unei secvențe este  $N_{a_1^i}$ , densitatea  
 medie a acestui grup de sunete este de  $N_{a_1^i} / a_1^i$  sunete pe secundă.  
 Pentru un ansamblu instrumental dat, această densitate are limite  
 datorate numărului de instrumentiști, natura instrumentelor și  
 dificultăților tehnice. Pentru o orchestră mare, limita superioară  
 ră este de ordinul a 150 sunete/secundă, limita inferioară fiind  
 arbitrară.

III. Definierea compoziției orchestrei pe durata secvenței  $a_1^i$ . Mai întâi  
 divizăm instrumentele în clase de timbruri, de exemplu: clasa de  
 flaut, de clarinet, de percuție, de alături, de coarde cu arcuș,  
 de coarde pizzicato, de coarde con legno, clasa de glissando, etc.  
 Neadăm tabelul compoziției orchestrei pe clase de timbruri și îns-  
 trumente folosite în program. Factorul ce determină compoziția or-  
 chestrei este densitatea (a se vedea exemplul pe pagina următoare).  
 IV. Se stabilește momentul de ocurență a sunetului N în intervalul u-  
 nel secvențe. Densitatea medie a sunetelor distribuite într-o anu-  
 lă secvență rezultă dintr-o formulă matematică ce ne dă interva-

5 I. Xenakis, op.cit., p.169-175.

6. Acest titlu provine din inițialele cuvintelor Program Muzical Xena-  
 kis Bogdan J. Lucrarea a fost elaborată ca proiect de absolvire a  
 unui curs postuniversitar de programatori Felix C (Cina-Napoca, 1982).  
 Pentru moment ea se află în faza codificării numerice, urmînd ca prin-  
 tr-un altor program să fie transcrisă într-un limbaj apropiat de  
 notația muzicală tradițională.

VIII. Atribuirea unei durate sunetului emis. Pentru simplificare, admi- tem o durată medie pe instrument, independent de registru și de den.

VII. Este partea în care se atribuie o viteză de glissando, dacă res- pectiva clasă de instrumente este caracterizată de acest proce-

den. În instrumentul respectiv.

VI. Se atribuie o înălțime sunetului în funcție de instrument. Se stabilește o origine, înălțime egală cu zero, corespunzând celui mai grav și bemol al pianului (Sf p subcontra) și se constru- tește o scară cromatică în semitonuri de aproximativ 85 de trep- te. Registrul fiecărui instrument este exprimat deci printr-un număr natural (distanta). Dar înălțimea sunetului va fi exprî- mată de un număr zecimal a cărui parte întreagă se va raporta la o treaptă a scării cromatice cuprinsă în interiorul registru- lui instrumentului respectiv.

V. Are loc atribuirea sunetului precedent unui instrument din or- chestră. Este faza de fixare a timbrului.

CLASĂ	INSTRUMENT	NUMĂR
1	Temple-blocuri	1 la 5
	Tom-toms	6 la 9
	Maracas	10
	Susp. oymbal	11
	Gong	12
2	Corn	1
3	Flaut	1
4	Clarinet sib	1
	Clarinet bas sib	2
5	Glissando	1
	Violoncel	2
	Trombon	3
6	Trombo. sau Flaut Clarinet sib Clarinet bas sib Corn francez Trompetă Trombon I Trombon II (pedal notes) Violoncel	1 2 3 4 5 6 7 8 9
7	Pizzicato	1
	Violoncel	2
8	Con Legno	3
	Violoncel	2
9	Vibrafone	1
10	Trompetă	1
11	Trombon	1
	Trombon I	1
	Trombon II	2
12	Arco	1
	Violoncel	2

nuanță. În stabilirea duratei, însem cont de anumite restricții: lungimea maximă a respirației, densitatea scenenței, probabilitățile clasei de instrumente și de intrare a instrumentului.

IX. Atribuirea unei forme dinamice sunetului emis. Aditem 4 zone de intensități medii: ppp, p, f, ff, realizând astfel combinații permurate a acestor 4 elemente, trei câte trei, cu repetiție. Rezultatul = 64 combinații, dintre care 44 sunt distincte (modelul urnei cu 44 culori). De exemplu: ppp f p. Labelul ce urmează prezintă aceste 44 forme distincte de intensitate.

NR.	FORMA DINAMICA	NR.	FORMA DINAMICA
1	ppp	23	f
2	ppp	24	ff
3	ppp	25	p
4	p	26	ff
5	ppp	27	ppp
6	ppp	28	ppp
7	f	29	f
8	ppp	30	ff
9	ppp	31	p
10	ppp	32	f
11	ppp	33	p
12	f	34	ff
13	p	35	f
14	ppp	36	ppp
15	p	37	f
16	ppp	38	f
17	p	39	f
18	ppp	40	ff
19	p	41	ff
20	ppp	42	ppp
21	p	43	ff
22	p	44	ff

X. Se rețin aceleași operații pentru fiecare sunet din grupul de sunete al unei scenențe.

XI. Se recalculează în aceeași manieră scenențele următoare de tip 9.

În concluzie, schema acestui program se reduce la trei părți principale: a) un generator de numere aleatoare (fiecăre număr simbolizând o codificare adecvată o notă muzicală sau un obiect sonor);

b) o parte critică, reprezentând esențialul marelui de programare și c) un dispozitiv de acceptare sau respingere. Partea critică analizează și succesiunea notelor propuse în punctul anterior și verifică dacă

ea satisface regulile de compozitie impuse. In final, fiecare sunet este supus operatiilor de acceptare sau respingere. Acceptarea se traduce prin imprimarea simbolului sunetului la imprimanta, cu toate caracteristicile sale de inaltime, durată, timbru, intensitate și moment de intrare. Respingerea se traduce printr-un ordin transmis unei părți a programului spre a reîncepe aceeași operație pentru un alt simbol. Acest joc al complexității pe care îl realizează experții de compozitie cu calculatorul se dovedește util analizat, conceput și eventual modificat în deplină conștiință de cauză asupra regulilor de samblare a obiectelor sonore.

In figura 1, partea de sus (marcată cu litera A) reprezintă grafic schema de sistem a acestei aplicații efectuate cu calculatorul electro-

### SCHEMA DE SISTEM

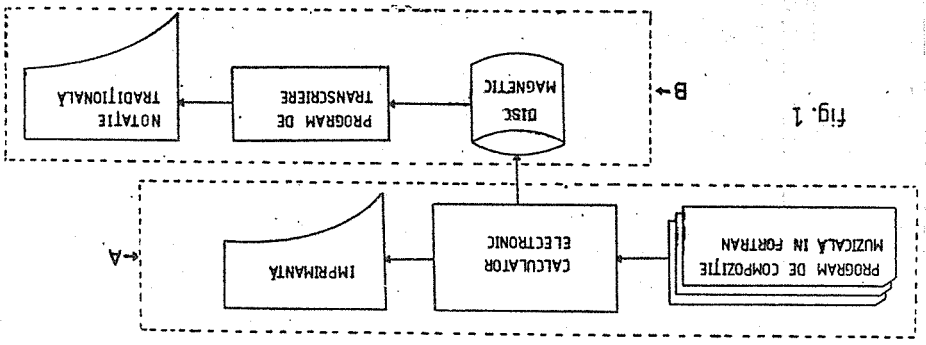


fig. 1

Dupa definitiarea algoritmului de rezolvare s-a trecut la elaborarea schemei logice a problemei, segmentată în module, apoi la transcrierea instructiunilor în limbajul de programare FORTRAN IV pe formulare de programare. Urmatoarea fază a fost perforarea fișei rînd de pe formular pe cîte o cartelă (după modelul din figura 2). Apoi se-

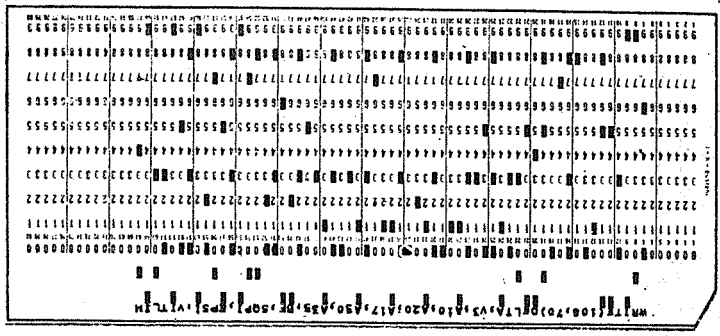


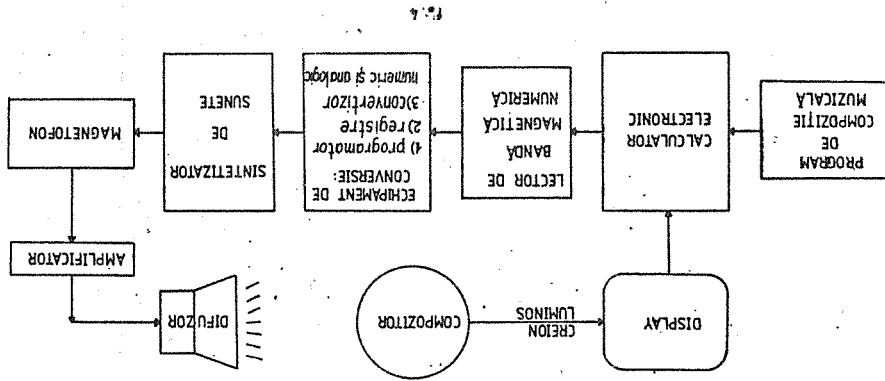
fig. 2





Prin sistemele de compozitie MUSIC V si limbajul MUSICOMP s-a-a-  
tins desideratul sintezei muzicale totale a carei reprezentare grafic-  
ca o redam in figura 4.

### SINTEZA MUZICALA TOTALA



La compozition muzicale et le calculateur electronique

Ioan Constantiu Bogdan

### Résumé

Le travail constitue un bref aperçu sur l'introduction des compu-  
ters dans le domaine de la création musicale et présente en même temps  
la réalisation pratique de l'auteur (en collaboration) d'une applica-  
tion exécutée sur un calculateur roumain PHILIX C - 256.  
Le programme de musique aléatoire (dans le genre de la méthode de  
Xenakis - écrit dans le langage de programmation FORTRAN IV - constitue  
une plaidoirie en faveur de l'utilisation sur une large échelle des  
ordinateurs dans le domaine de la création musicale automatique. La par-  
tie finale présente la situation actuelle, sur le plan mondial, dans  
le domaine de la technique électronique de calcul qui rend possible la  
réalisation du désir de la "synthèse musicale totale". Cette possi-  
bilité est due aussi au niveau très élevé auquel on est parvenu par le  
développement des langages de programmation automatique spécifiques à la  
création musicale.



populare. Putem afirma că între zecile de mii de documente folclorice culse de pe meleagurile Transilvaniei nu există nici o melodie nouă, toate sînt vechi, cu uşoare adaptări de la un interpret la altul şi de la o zonă folclorică la alta. În acelaşi timp, însă, textele noi apar trevent, înalt cîntăreţul de muzică populară se întrec în a face cîntec noi pe diferite teme. În timp ce textele pot fi noi, totdeauna melodiiile sînt preluate din repertoriul tradiţional.

S-a vorbit adesea despre caracterul naţional al limbajului muzical. Fiecare popor se mîndreşte, pe drept cuvînt, cu muzica populară, frumoaşă şi interesantă, pe care o păstrează din generaţie în generaţie, ca un patrimoniu inestimabil. Nu ne propunem să spunăm atari împreună, spre a nu dezamăgi, dintre-o dată, pe acela care exacerbează teoriile nefondate privitoare la preţinsa paternitate a unor valori spirituale a căror provenienţă ori nu le este cunoscută, ori este tălmăcită în mod premeditat. Trebuie să recunoaştem că s-au formulat foarte mult te abertăţi pe această temă, înalt va fi nevoie să purtăm, mai în-ţil, atostera poluată, să eliminăm reziduurile unor teorii păgubitoare pentru cultura universală şi apoi să înălţăm edificiul luminaat de faptele reale ale evenimentii umane în ambianţa unei spiritualeităţi moştenite de numeroase neamuri de la moşii şi strămoşii comuni.

Demonstraţia poate beneficia de nenumărate argumente pe care le furnizează nu numai provinciile noastre istorice, ci şi spaţiul locuit de vecinii şi prietenii noştri, cu care sîntem înrăbiţi, înainte de toate, printr-o îndelungată tradiţie. Căci, în porţida diferenţelor lingvistice, înrudirile noastre sîm, neîndoişos, de subţrat şi, numai în măsura mult mai mică, de aspecte ulterioare, de unele interfeţele determinate în contextul convieţuirii seculare. Vom aminti un singur exemplu. S-a spus adesea că muzica populară a românilor băgăneni este puternic înrudită de muzica sîrbească. Mar fi nici un neajuns dacă lucrurile ar sta așa. Înă o privire etnomuzicologică mai atentă sur-prinde fenomenul acesta într-o altă înfăşare. E adevărat că muzica românilor băgăneni seamăă, uneori pînă la identitate, cu muzica sîr-bilor băgăneni. Această asemănare devine cu altă mai trapană cu cît am compara muzica romănească din Banat cu muzica romănească din alte provincii şi zone etnografice: Maramureş, Bucovina, Moldova, Dobrogea, Muntenia, Oltenia şi chiar cu Transilvania. Dar nu este greu de obser-vat că şi muzica sîrbilor din Banat seamăă incomparabil mai mult cu a românilor din aceeaşi provincie istorică, decît cu a sîrbilor din ce-lelate provincii istorice ale Ungoslaviei vecine şi priţene. Conclu-zia la care ajungem este că muzica din acest spaţiu geografic aparţine ca pretutindeni, populaţiei care locuieşte pe aceste meleaguri, ea fi-nd o emanaţie spirituală, din neştiute vremi, de cînd diferenţele graurilor etnice nu apăruseră încă, deci că muzica este a pămîntului

pe care s-a plăsmuit, a evoluat și s-a păstrat în suflătele mililor de generații succesive pînă în zilele noastre. Exemplul care l-am dat, ca fiind particular pentru Banat, poate fi urmat pe toată întinderea spațiului central-și sud-est-european, unde - așa cum se poate constata prin simpla ascultare a unui aparat de radio, nemăsurînd de numeroasele tipărituri - asemănările, înrudirile în planul muzicii tu-

Un capitol deosebit de bogat și ilustrativ, tocmai în sensul mențirii comune a unui patrimoniu melodic inestimabil, ni-l oferă similitudinile existente între melosul românesc și cel maghiar. Fiește, ceterile efectuate pînă în prezent sînt cunoscute, dar rezultatele lor au condus mai mult spre raporturi de suprafață, cu o anumită subtilitate a intererentelor, a influențelor reciproce rezultate din frățiasca conviețuire milenară. Așadar fenomene de preluare reciprocă nu numai că sînt posibile, dar sînt de necontesat în planul vast al culturii populare. Însă nu aici trebuie să căutăm rădăcinile comune ale unui vast repertoriu. E foarte ușor de detectat similitudinii în repertoriul comun al unor localități cu populație mixtă românească și maghiară de pe valea Someșului sau de pe valea Mureșului, dar noi privim aceste chestiuni dintr-o perspectivă mult mai largă, mai cuprinzătoare. Ca specie-lăști, sîntem datorii să dăm explicații științifice unor fenomene mult mai interesante, de mai mare adîncime: unitatea repertoriului pastoral pe întreg lanțul carpatic, așa-numitele "pásztorfánok" și "kánásznoták" de străvechi obirși, ale căror structuri ritmice și tonal-modale le regăsim atât în folclorul românilor, cit și în cel al maghiarilor sau al slavilor. Apoi, s-au observat de multă vreme evidente asemănări și înrudiri între melodii românești de jocuri "bătrînești", în ritm punctat, pe care le notăm în măsură de  $\frac{4}{4}$ , atât de bogat reprezentate în folclorul "transilvăneț", și mai noile jocuri maghiare numite "Lassu csárdás", a căror generalizare rapidă este bine cunoscută, existînd în acest sens o bogată bibliografie de specialitate. În trecut fie spus, "csárdás"-ul s-a impus cu o asemenea vigoare, începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea, mai cu seamă în mediile suburbane, încît era pe punctul de a coplesci, de a elimina chiar vechiul repertoriu de jocuri autentice, o atare măsură fiind dirijată anume de o burghezărie conștientă să explice marea vechime a melodilor în ritm punctat, similitudinii existente între zone folclorice aflate la mari distanțe, în plan genustic și tematic. E desigur să ne gândim la bocețele românești și maghiare și, de ce nu, la înrudirile existente între colindele românești și maghiarele "regösének". Rezultatele sînt cu atât mai frapante, cu cît exemplele luate în studiu provin de la mari distanțe Geo-

grație unele de altele. În cadrul unor zone etnografice sau pe spații de contact interzonal, similitudinile au o evidență îndubtabilă. În acest sens mai putem aminti identitățile existente între "Geamparalele" românești și "Răcențiile" bulgarilor de la sud. Dar mai semnificativ ni se pare faptul că larg răspânditorul melodii românești de "sîrbă", sîr-nogri. Exemplele ar putea fi multiplicare dacă ne-am referi la melodii le din Carpații nordici sau din părțile Macedoniei.

Specialiștii vor recunoaște în această unitate repertoriul și stilistică efectul universalității limbajului muzical de care am amintit mai înainte. Căci trebuie să subliniem o dată mai mult că muzica nu are o gramatică națională. De aceea, am putea adăuga chiar că universabilitatea muzicii poate fi explicată tocmai prin caracterul, peren al acestui limbaj. Dar noi ținem să atragem atenția asupra unui aspect mai semnificativ pentru cercetările etnologice, și anume că, în mod cert, prototipurile melodice le găsim într-o cultură muzicală centrală și că, indiferent de graul în care se exprimă astăzi felurile te neamuri din acest spațiu geografic, aprute ca mîdăle ale unui trunchi viguros, limbajul muzical a rămas unitar.

Toată lumea observă marea unitate a muzicii populare românești, diferențele stilistice remarcabile de la o zonă la alta conferindu-i cel plus de frumusețe pe care îl definim ca diversitate în unitate. Aceste diferențieri zonale sînt însă foarte vechi, chiar și în contextul muzicii populare românești. Ele se explică prin faptul că muzica nu suportă influențele chiar atât de ușor pe cît s-ar părea la o privire mai puțin atentă. Desigur, influențele nu mai pot fi contestate, nu pot fi negate ca fenomene generale. Dar, revenind și încercînd să subliniem acest aspect, muzica rămîne ancorată, prin rădăcinile sale, cel mai adînc în solul regiunii în care s-a plăsmuit în vremea foarte îndepărtate. Muzica nu are deci un caracter atât de pronunțat caracter etnic, pe cît s-ar crede, pentru simplității fapt că, așa cum am mai arătat, specificitatea ei nu este determinată de o anumită structurare ce ar avea la bază o gramatică națională. Specificitatea nu aparține etnicului, ci spațiului geografic pe care a apărut și există. Cînd individualizăm melodii, recunoștin-du-le după caracterul lor stilistic că sînt bănațene, maramureșene, dobrojene, bucovinene, moldovene, muntenne, oltenesau ardelenne, nu caracterul etnic le particularizează, ci acela spațial, geografic, pămîntul. Trește, aceste melodii trădează trăsăturile de caracter, profilul moral și spiritual al omenilor acelor locuri, dar tocmai aceste trăsături specifice ale populației noastre rurale din cunoscutele zone etnografice, din acele "țări" care se identifică, în ultima instanță, cu străvechile "Vlahii", "românii", departe de a fi

de origine medievală, își pierd rădăcinile în rosturile condițiilor de viață preistorice. Cît este de trainică tradiția vieții muzicale în aștri zone conservative, fie chiar de la pierderea actualului spațiu etnic românesc, o demonstraază cu prisosință faza Oasului. După 66 de ani de la integrarea oșenilor în familia mare a românilor din toată țara, influențele muzicale exercitate prin toate mijloacele mass-media se dovedesc a fi ineficiente. Căci atunci cînd începe nunta sau dansul în Oas, tinerii se comportă, cîntă și dansează ca strămoșii lor în urmă cu un secol și jumătate. Dar dacă Oasul nu s-a "românizat" sub influența integrării a acestor moderne mijloace generalizate pe întreg spațiul țării, atunci despre ce fel de influențe s-ar putea vorbi referindu-ne la vremuri cînd oșenii nu-și pășeau așezările decît pînă la țîrg și înșop, cu excepția feciorilor care se duceau în armată sau la închișori și se întorceau țîrgși acasă, conducîndu-se după dreptul lor cutumiar ce sta, adesea, sub incidența vendetei. Cîți jandarmi și alți reprezentanți ai puterii de stat de odinioară și-au pierdut viața pînă la conviețuire statornică din cele mai îndepărtate vremuri! Ne-tural, aceste aspecte ale chestiunii nu ne pot interesa decît în măsura în care ele se corelează, sociologic, cu viața muzicală. Și este un fapt îndobștă cunoscut că muzica autentică oșenească reprezintă o mîină de aur pentru cercetări etnologice focale pentru arhaismul et. Principiul variațional aplicat unor celule motrice de cite două mă-suri pînă la  $\frac{4}{2}$ , cînd melodiile au funcție coregrafică și, mai înteressant, pe cite două măsuri, în virtutea aceluiași procedeu, în ipso-taze ale unui gînsto silabic, sau ale unui rubato, cînd melodiile sînt cîntate vocal cu texte, ca fîpurături, neîncooresetate în ritmul corec, această lume sonoră face parte de legătură cu anecdotalele vetre fol-clorice românești de la sud, care la rîndul lor se leagă, în chip ar-monios, alături cu lumea orientală siriano-persană cît și cu lumea occi-dentală celto-germanică, prin numeroase puncte de convergență etnomuzicologice. Le întuiește și le utilizează în demonstrațiile elaborate cu menirea de a repune în adevărată sa lumina un mare adevăr - și anume că imen-sa bogăție și varietate a melosului pe care popoarele central-și sud-est-europene îl moștenesc și de fapt, de drept, reprezintă un tezaur ale cărui strălucite începuturi trebuie căutate într-un "clasicism" iluminat de legendara personalitate a divinului Orfeu. Iar mai presus de orice alte considerente, nu trebuie pierdută din vedere un aspect elementar: în ambianța melosului tradițional din această parte a lumii, oamenii și-au păstrat străvechi și recunoscut raporturi de fraterni-tate.

Virgil Medan

Summary

Starting from the immense, well-known richness and variety of the Romanian folk music of each large historical province, and even every ethnic-cultural area, this artistic patrimony being of very ancient origins, the author ascertains that similarities and affinities are maintained in certain geographical spaces in spite of some linguistic distinctions existing between the language of the autochthonous Romanian inhabitants and that of those peoples which subsequently settled down on these places. Being known two evolutive principles - variation and improvisation - the language of music turns to be more lucrative than the articulate language, so much liable to renovation; hence the universal character of the music, the aesthetic value of the art of sounds, and also the documentary, scientific value in the scheme of ethnologic researches. In the areas where the Romanians live together with the newer inhabitants the similarity between the Romanian music and that of the peoples is obvious. These affinities cannot be explained but by a common inheritance derived from an ancestral stock. Thus, not the ethnic character of the traditional music is relevant, but the spatial one, that of the place, the earth whereon peoples transmit these inestimable treasures from generation to generation. Consequently, the folk music not only creates a spiritual link between peoples having different linguistic idioms, but also represents the testimony of the inter-human fraternity in very extensive geographic spaces, becoming peculiar upon more and more restricted spaces, depending on their degree of conservatism, while maintaining unitary the stylistic features.

IV. IERARHIZAREA CATEGORIILOR TIPOLOGICE

0.0.0. Principiile generale ce rezultă din studierea aspectelor variabile și stabile ale cîntecului popular au fost expuse în cele trei capitole precedente ale acestui lucrări<sup>1</sup>. Din punct de vedere metodologic, capitolele respective împrăscieră criteriile primelor două faze ale clasificării tipologice.

0.1.0. În faza de analiză și modelare, rîndurile melodice - ca entități lexicale rulate din context - sînt contrastate pe trei dimensiuni: orizontală (modelul profilant), verticală (modelul registrant) și adîncime (totalitatea variantelor ce se identifice cu același model pe celelalte două dimensiuni). Pe orizontală și pe verticală s-au stabilit relațiile de: identitate (x), diferență neopușă (y) și diferență opușă (z) (I, 2.2.0.-2.2.6.).

0.2.0. În faza grupării preselctive, modelele sînt privite într-un context dat, ca entități cu semnificație structurală.

Relațiile înscrise pe axa paradigmatice reies din indexul lexical (II, 1.2.1.), conținînd toate modelele folosite, inclusiv formele libere și sinonimale structurale (II, 1.1.0.). Concepte ce mulțumesc decursiv lexicele reflectă valența aliterărilor diferitelor melodii în categorii tipologice de diferență termică, în măsura în care între ele există relații de identitate, de înlocuire și/sau de intererență.

0.2.1. La metodologie cu formă liberă, teza preselctivă include și stabilirea funcțiilor structurale (III, 1.0.0.-1.1.1.). În contrastarea indexurilor lexicele, primul criteriu va fi relația formelor melodice (III, 1.2.0.-1.2.3.).

0.3.0. Relațiile existente între entitățile cuprinse într-un index lexical pot prezenta posibilități de organizare structurală, a-dică de relații înscrise pe axa sintagmatică, bi-dimensionali: pe verticală (posibilități de registrum) determinînd organizarea liniară, adică

<sup>1</sup> În lucrări de muzicologie, cap. I: vol. 10-11, p.259; cap. II-III: vol. 12-13, p.291; Glas-Haroc, 1979. În continuare, citirele în paranteză trimit la aceste capitole.

modelul profilului general (II, 3.1.0.), iar pe orizontala (poziția topică) determinând organizarea succesiv-architectonică (II, 3.2.0.-3.2.1.).

1.0.0. În acest capitol urmează să prezentăm ultima fază a clasificării, respectiv ierarhizarea categoriilor tipologice, exemplificând modul de aplicare al metodei pe un material ales ca eșantion.

1.1.0. Rezultând din circumscriserea categoriei de "tip melodic" (II, 0.2.0., 5.0.0.), al cărui aspect se rezidă în unitatea dintre o anumită selecție de lexie și o anumită organizare structurală, țăr-

hizarea categoriilor vizează trăsăturile dobândite atât la nivelul paradigmatic, cât și la cel sintagmatic.

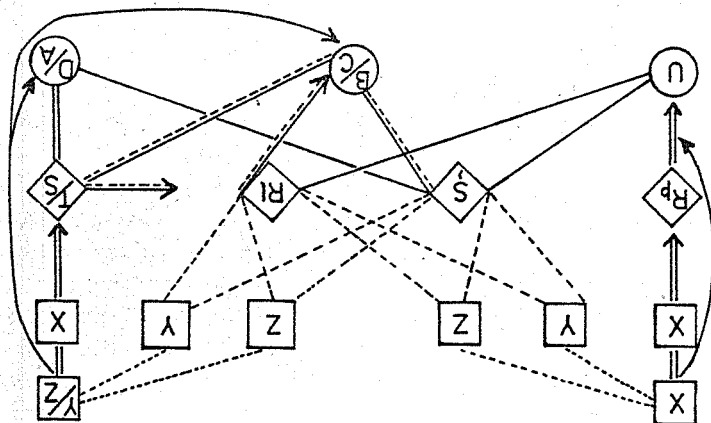
1.2.0. În calitate de criterii de ordin general, relațiile paradigmatică și sintagmatică sunt luate în considerare pentru delimitarea categoriei cuprinzătoare de grup tipologic. Ele sunt reprezentate în graficul de mai jos:

- paradigmatic: relații dintre calitățile pertinente ale entităților din indexul lexical (x, y, z pentru modelele de registru și de profil);  
 - sintagmatic: principiul arhitectonic (Rp = repetare, S = însușiri-re, Rl = reluare, T/S = transportate sau secvențiale) și modelele de profil general (U = uniliniar, în sensul că toate entitățile se încadrează în același model de registru, B/C = bolit sau concav, D/A = descendent sau ascendent).

1.2.1. Unele relații implică un singur mod de organizare, altele

determină mai multe posibilități (a se vedea liniile de legătură dintre criteriile și săgețile semnalizând implicațiile). Având în vedere că relațiile X-x - și implicațiile sa, repetarea - poate fi prezentă în orice text alături de relațiile y-z, în cazul acestora din urmă se presupune cel puțin o relație de acest fel, iar repetările vor fi luate în considerare ca și criterii subordonate, influențând echilibrul proportional

Ex.1 (II, 3.1.0.).



1.2.2. Cele două criterii de ordin sintagmatic sînt în strînsă in-

terdependență; din acest motiv, ele se aplică paralel. Prioritatea pos-

te să-1 revină cînd unuia, cînd altuia, după caz.

2.0.0. Ierarhizarea categoriilor vizează introducerea treptată a

criteriilor, de la general la concret.

2.1.0. Grupule tipologice: criteriul de delimitare corespunde cîte

unui limbă din posibilitățile relative reprezentate pe graf.

2.1.1. Subgrupule: entitate sau cupluri cu profil caracteristic -

respectiv lipsa acestuia - în baza implicărilor pe care acestea o pot

avea asupra profilului general (vezi la gr. II-III și A-VI) sau/și echil-

ibrul proporțional al registrelor (v. la gr. VIII).

2.1.2. Ipotezele subgrupelor: combinațiile concrete de registre

(v. la gr. V-VI și VIII).

2.2.0. Tipurile: combinația specifică a modelelor de profil, în ba-

za entității sau cuplului determinant asupra nuanțelor de profil.

2.2.1. Subtipurile: în baza modelelor de profil neluate în conside-

rare la cîrțile supraordonate.

2.2.2. Grupule de variante: subtilități de profil ale entităților

în parte, după necesitate.

2.2.3. În continuare, cîrțile disting cîte o trăsătură indivi-

duală a variantelor: forme derivate (amplificate, concentrată, elatată-

tate); specii (trăsături modale distincte în cadrul substituirii sonor

comun); tipuri metriche (măsură versului, organizarea metrică); structura

ritmică.

3.0.0. Pentru experimentarea aplicării metodei de clasificare tipo-

logică, metodica asociată de textul Morțel se oferă a fi un eșantion

ideal, din următoarele considerente: cîrțile în repertoriul a două ge-

nuri, dar adoptă și o serie de melodii care nu sînt tipice repertoriu-

lui respectiv; starea generică determină să adopte altă melodie cu

forma fixă, cît și cu forma elastică; are două tipare de vers.

3.0.1. În continuare, vom prezenta succint grupule tipologice; în

limba spaniolă disponibilă, vom exemplifica grupule sau subgrupule

doar cu cîte un tip caracteristic (în paranteză tratăm și la exemple-

le din capitolele precedente). Materialul documentar conține 521 de me-

lodi, dintre care 6 sînt variante externe, 27 sînt melodii variabile

marginare. Starea de clasificare este deschisă și poate să includă gru-

pe și tipuri în număr nelimitat. Orice notare aplicată aici este

arbitrară și revizuită numai cîrțile dezbaterii.

3.1.0. Prezentarea grupelor tipologice

Grupa I (3 melodii): două tipuri cu combinații metriche sau cele-

lure în cadrul unui tricolor major.

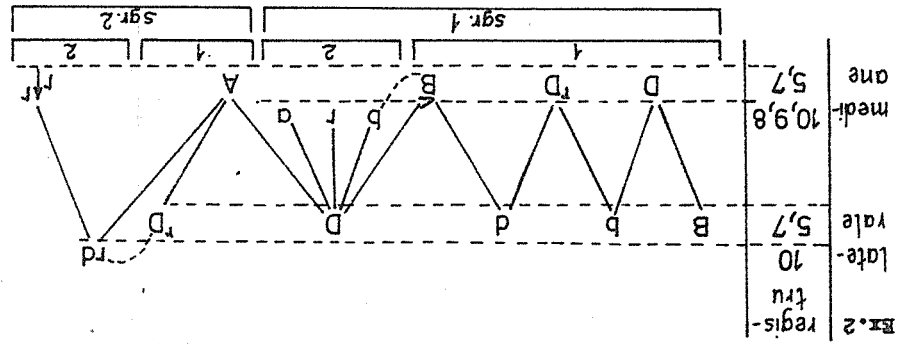
Grupule II-IV au numeroase surprize de contact, ce rezidă în in-

forăturii melodice, chiar în rînduri comune, datorîndu-se substraturii sonor: penta- sau hexacord major sau minor, respectiv hexacord doric, cu substrat tetra tonic evoluat spre substrat pentatonic; caracterul mai al alternanță la variantele aceluiași tip. Semnele distinctive ale

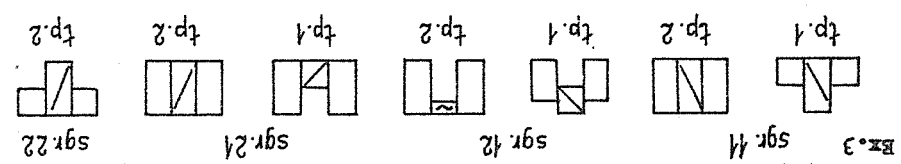
Grupelor sînt de natura organizației lințar-architectonice.

Grupă II (126 melodii): între rîndurile laterale identice sau asemănătoare - din câmpul de profil D-B (I, 1.7.0.) - se situează un rînd cu profil diferențiat (principiului relativ), cîntat pe ritren (sporadic excepții). Între subgrupe și tipuri există o seamă de suprafețe de contact, datorită combinatei modelelor de profil ale rîndurilor late-

rale și mediane:



Modelele lințar-architectonice sînt:



La fiecare tip se disting cîte trei subtipuri. Formele derivate: omite-rea rîndurilor, repetarea sau amplificarea primului rînd, amplificarea rîndului median sau final. Ex. 4 sgr. 1, tp. 2

$\text{♩} = 80$

Co - lo - n sus pe mun - te - n sus, Flo - ri - le - on dal - be,

Co - lo - n sus pe mun - te - n sus.

2. ACC = Arhive Conservatorului, Cluj-Napoca, Mg. 2492/1, Folsa, Jud. Alpa, cnt. Szentk, 1973.

Ex. 5 gr. 2, tp. 2, forme derivate

♩ = 84

Thei pa-cu-ra-re - ! Thei pa-cu-ra-re - ! Hai, la-rui, doarme,  
Thei tur-me de o - !

Grupa III (49 melodii): Insiurire (sau si repetare) de rinduri

din campul D-B si in gr. 2 - rind median din campul G, in combin-  
atii din motivele sau celinele lateralelor (II, p. 296, ex. 3-4). Stro-  
fole au doua sau trei rinduri, ultimul cantat pe ritren (sporadic ex-  
cepții). Subgrupele contin cite doua tipuri, cu cite doua, respectiv  
cinci subtipuri. Forme derivate: reluarea rindului si deosea sau si  
primelor doua rinduri (principiul din Gr. II).

Ex. 6 gr. 1, tp. 4

♩ = 160

Fe cimp, pe la no - iu, Pe cimp pe la no - iu,  
Vai, dom-nu - lui, doam-ne.

Grupa IV (122 melodii): Insiurire de profiluri din campul D-B:

Strofa propozitionala in 2+2 rinduri, cadenta principala pe tr. 2. Re-  
trunsi apare sporadic si nu are loc fix. Dintre cele patru tipuri, tp. 2  
are cea mai mare frecventa si diversitate in subtipuri; tp. 3 rezultă  
din inversarea segmentelor tipului 2 (II, p. 300, ex. 5). Forme derivate:  
reluare dupa cesura principala, concentrare la dimensiunile a doua versuri.

Ex. 7 gr. 1, tp. 15

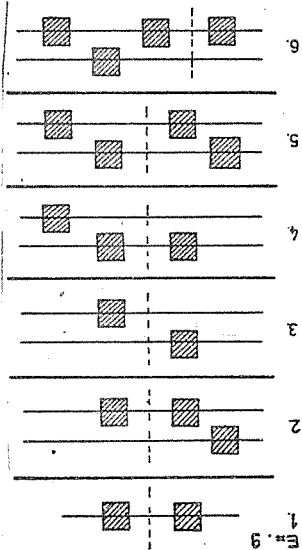
si Pe-un pi - cior de pla - iu, In gu - ra de vai,

3 ACC, Ms. 2492/59, Bracova, jud. Harghita, cul. Szeklik, 1973.  
4 Arhiva Institutului de cercetari etnologice si dialectologice, Bucu-  
resti, Pg. 325, cul. C. Brătianu, 1931, Mada, jud. Hunedoara.  
5 Il. Cocșăin, Folclor muzical din județul Timișoara - Mare, Stehligoara, 1944, p. 452.

Pa su lu - na, pa su soa - re, Flo - ri - le dal - be

Ex. 10 Gr. V<sup>1</sup>, ser. 1, post. 3, tp. 1<sup>7</sup>

1-3: Gr. V<sup>1</sup>, ser. 1, post. 5, tp. 2; ser. 1, post. 1, tp. 2.  
 4, tp. 2; ser. 2, post. 2, tp. 2.)  
 (A se vedea și melodiile din II, p. 294, ex. 2/  
 ren unui segment introductiv.  
 petrii arbitrare în interior (elastic), ataga-  
 mentului și doilea cu diferență cadentă, re-  
 principă, repetarea altimului rind sau a seg-  
 loc fix. Forma derivată: reluare după cenzura  
 rinduri; reluare apar foarte sporadic și nu au  
 purt. Strofele au - cel mai frecvent - patru  
 trei și purt pe subgrup și în total opt subti-  
 rite nivelilor de registru). Se disting câte  
 ipostaze (în modele nu sînt prevăzute repeți-  
 tar în baza combinației de registre - baze  
 segmentul și doilea se disting trei subgrupe,  
 metol. În baza unui profil determinant din  
 m<sup>1</sup>-la-si cu pîlonul la, evoluare spre pentatonie sau spre diatonie cu  
 sau pentatonie, cu evidențierea pîlonului; V<sup>2</sup>: subtrat tetra-tonie re-



Grupa V (39 melodii): modele de profil contrate în două registre  
 (mediu: sol) sau la și grav: m) sau re); alternativă V<sup>1</sup>: subtrat tetra-  
 sau pentatonie, cu evidențierea pîlonului; V<sup>2</sup>: subtrat tetra-tonie re-

O tur-ma ma-re de oi, O tur-ma ma-re de oi,

Le-sa-u - de-n sat la noi, Le-sa-u - de-n sat la noi!

Ex. 8 ser. 1, tp. 3<sup>6</sup>

și la pi-cior de sti-nă, La sti - na ba-tri-na.

Ex. 11 Gr. V<sup>2</sup>, ser. 1, post. 5, tp. 2, formă derivată

♩ = 160

Trei tur-me de oi sa-n'hoar-na, Flo-ri-le dal-be

Ex. 12 Gr. VI (21 melodii): Îngrijire în sens descendent, pe cîte trei terase, frecvent reluate în secvență (se-cundă, terță, cvartă); trei alternative

(raportul de înălțime al teraselor: Ia-soł-mi, eł-soł-mi, Ia-soł-re), două subgrupe și trei ipostaze. Strofele au patru rînduri, o singură melodie are refren. Grupa nu este unitară în privința inventarului de lexie și de înțelesuri melodice; la un număr mai mare de melodii s-ar distribui în mai multe grupe.

Trei tur-me de mie - Ț, lu trei cio - bă - nei.

Ia-ta vin în ca - le, Sa po-pos la va - le,

Pe-un pi-cior de pla - Ț, Pe-o gu - ra de ra - Ț,

Ex. 13 Gr. VI<sup>1</sup>, ser. 1, post. 2, tp. 3

Rubato

Pe-un pi-cior de pla - Ț, Pe-o gu-ra de ra - Ț, Ia-ca merg în ca - le,

Se-n'țineș în va - le.

Ex. 14 a-b Gr. VI, str. 2, post. 1, tp. 1-2<sup>o</sup>

Co-lo deal, de du-pa deal, Este-o tur-ma de oi mul-te.

Re-un pi-cior de munte, Fe-un pi-cior de munte, S-a-n-de, s-a-n-de,

VAR

5-a-n-de, s-a-nd

Grupa VII (7 melodii): repetare și îngușire cu combinații celula-re. Cadru modal; substrat tetratonic (cu terță alternanță) la tp. 1, pentacord lațic la tp. 2. Formă derivată: segmentul I transpus la cvar-ta superioară. Tipurile sînt corecun izolate în întreg materialul.

Ex. 15 tp. 11

Re-un pi-cior de pla — ra de —

La — ta,

vin în ca — le, Se — co — bor la va — le.

Grupa VIII (44 melodii): organizare după principiul îngușirii în descendență trepțată, predominantă formală cu caracter recitativ. For-ma — la majoritatea melodiilor — este liberă, la unele cu o vâdită ste-rectipitate a strofelor. Numărul și raportul de înălțime al registrelor în succesiune terașată este în implicită legătură cu ambianța generală și cu substratul sonor: două subgrupe și trei ipostaze în baza ambian-țelor: tetratonic, hexacord dactil cu substrat tetratonic; la ambian-țelor: dactil, cu substrat pentatonic sau cu metaboli; prin alternanța cromatică a trepțat și prin terță alternanță — trecere la a doua dia-

Io a) ACC, Nr. 3308/19, Turf, Jud. Satu-Mare, cul. Szeklik și Grup, 1977.  
 b) ACC, Nr. 1586/27, Homăș, Jud. Sălaj, cul. Szeklik-Senlean, 1968.  
 II G. Brezani, Patrimoniul German, Ed. Scrierilor române, Craiova, 1941, p. 260.

toate în același timp: aparate și alte cromatizări. Terenurile tipurilor și subdiviziilor este întocmită după numărul formulilor mediane identice, înrudite sau diferite: șapte tipuri, în cele două categorii de amplitudă, tipurile 4 și 6 au corespondențe în amândouă categoriile, diferite doar în registrul tractantului introductiv (a se vedea indexul lexical din III, p.305, ex.7). Fragmentul de mai jos conține o strofă re-

gentă și una subordonată cu amplificarea interioară.

Ex.16 agr.1, tpont.2, tp.4<sup>12</sup>

Al-tu-i-moldo-vean, nu-i un-gu - rean, Al-tu-i-moldo-vean, și al-tu-i-vîncean. Iar cel un-gu-rean, și cu cel vîncean, Ma-ni se vor-bi - ra, și se sfa-tu-i - ra, ca l-a-pus de soare. Et să mi-l-o-moare Pe cel mol-do-vean.

Grupa IX (67 melodii): modelul generator la trei tipuri din grupa este o formulă mediană cu caracter recitativ ( $m_1$ ), în transpoziție la cîntec superioară apare cu funcția de formulă inițială ( $l_1$ ) și într-o variantă de combinații celulare ca formulă suspensivă ( $s_1$ ). În ansam-

Ex.17

Un grupel se combină cu alte două mediane ( $m_2, m_3$ ), cu formule ca funcție auxiliară ( $mk, m1$ ) și cu alte inițiale. Formula finală are aspect unitar.

Ex. 16

$m_1$	$m_2$	$m_3$	$mk_{1/2}$	$mk_3$	$m1$	$i_1$	$i_2$	$i_3$	$i_4$
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

In baza combinației medianelor cu celelalte formule se disting trei tipuri (tp. 2-3) cu alte două alternative, în care se combină cu  $m_1$  cu alte trei subtipuri. Substratul sonor este de tri- sau tetra-tonic transparent, formând un nivel transparent, formând un nivel pentatonic cu evoluție spre diatonic (doric, uncoric, cu metal pentatonic, sporadic cromatizarea treptat 4) paralel cu conturarea picouniului pe sol, cadența finală se deplasează de pe re pe mi (la unele melodii, alternativ, pe parcursul stropilor). (A se vedea exemple în II. p. 294, ex. 2/4-5: tp. 1 și tp. 3)

Un al patrulea tip se dezvoltă din  $mk_2$  și  $m_2$ ; în prezența formulei inițiale extrinsecă se produce o cast-modulație. Tipul face trecere la gr. X; ar fi posibilă și încadrarea în grupă separată.

Ex. 19 tp. 4-13

Pe-un pi-cior de plo-ru Pe-o gu-va de va-lu  
Ia-ta vin in ca-le, Si-mi co-bor la va-le,  
Tei fe-cion din mun-tii, Din mun-tii ca-run-tii.

Stropile sînt ample (5-7 rînduri), în formă stropică sau cu mini-ur elasticitate, sau dilate, în formă liberă.

Grupa X (8 melodii): enfierea celor două segmente la diferență de

cantă în sens descendent, entitățile transpuse ocupând poziții simetrice în strofă (față de gr. VI și IX). Echilibrul propriu este deosebit de postare. Sunt prezente trei tipuri, desigur de îndepărtate în privința indexului lexical; într-un material mai vast ar intra în grupă separată, dar alăturată.

Ex. 20 part. 1, tp. 14

Co-lo-i-dea-lu-i du-pa-dea-lu-i  
Sin-tu-si dor pa-cu-va-re - lu

Grupa XI (3 melodii): diverse, probabil de origine semicantă.

3.1.1. Variantele externe (Rugoslaia, Ungaria, R.S.G. Moldova) se încadrează ca variante ale tipurilor îngrate (gr. IX), ca subtipuri sau tipuri înrudite (gr. IV, VIII, IX) sau ca tipuri aparte (gr. XI).

3.1.2. Variantele meșterăre ale textului poetic aparțin la versu-

nea baladă. Ele circulează în patru microzone: cu mare frecvență în cântărit din Moldova, în împrejurimile orașelor Bacău și Onești, cu frecvență redusă în securile (în Depresiunea Căstănuț și în microzona Trușești-Breșcu). Tipologia melodică este comparativ cu melodiile din folclorul românesc și cu tipologia melodică a folclorului muzical meșterărească și majoritatea suprașpernelor de grupă, subgrupă sau tipuri aparțin acele "blocuri tipologice" care au o largă răspândire euro-asiatică și în care limbajele muzicale naționale se diferențiază numai în elemente de amănunt. Este cazul melodiilor aparținând gr. IV (6 melodii subtipuri aparte, 5 melodii variante apropiate ale celor românești) și la gr. V (6 melodii, trei subtipuri aparte). Fără a avea corespondențe de modale tipologice între melodiile românești, în baza principiului structural, 6 melodii s-ar alătura la gr. VI, iar una la gr. X. (Ex. 21 pe pagina următoare) Având în vedere că este tipurile comune și cele diferențiate circulează în folclorul meșterărească și diverse texte, putem conchide că varianta meșterărească a Miorței a adoptat melodiile din reperitoriul zonal sau local, situație ce nu diferă de

Folclor

Ex. 21 gr. 15

de ki-csi pásztor-ka-nak lse - le csuklyacska-ja,  
Szo — vos bocskar-ka-ja, Aj, kis fu-ru-lya-ja.

cea a Mioriței în folclorul românesc. Lipsa execuției improvizate (2 variante neclare nu se pot socoti improvizatii) caracterizate în general muzica baladel în folclorul maghiar.

3.2.0. Referitor la melodii cîntate cu textul Mioriței, în baza tipologiei se pot trage următoarele concluzii:

3.2.1. Alți versimur baladă cît și versimur colind adoptă un număr de tipuri din reperitoriul local sau zonal; cea mai mare varte-tate de tipuri se concentrează tocmai în zonele de intensă circulație a temei.

3.2.2. Grupele caracteristice pentru cele două genuri sînt: gr. I-III pentru colind, gr. VIII-IX tp. 1-3 pentru baladă. În rest, grupele nu sînt unitare din punct de vedere genurilor; în ele se disting următoarele categorii:

- diviziuni funcționale de colind-baladă, cu atribuții structurale pronunțate în direcția colindului, dar cu tipuri aparte (gr. IV și VI);  
- tipuri de "baladă fărîșoasă" (?) (în gr. IV, gr. V<sup>1</sup>, gr. 2, gr. VI, gr. VII și, probabil, altele tipuri din gr. V<sup>1-2</sup>, gr. 1);  
- tipuri adaptate structurale (ritm, retren, întorsături melodice) la trăsăturile colindului (sporadice, în gr. V<sup>1</sup> și gr. X);

- simple asocieri la melodii de cîntec ocazionale, chiar la cîntec vocal de joc (cu versimur colind; altele în gr. V<sup>1-2</sup>; cu versimur baladă: gr. IX, tp. 4 și gr. X).

3.2.3. Trăsăturile tipologice ale mai multor grupe sînt urmânduri cu tipuri cunoscute și la alte genuri (gr. VIII-IX: doină și cîntecul tribalur doină; gr. IV: cîntec ceremonial; gr. V: cîntec neocasional).

4.0.0. Modelele tipologice sînt de ordinul stabilitur, din-punctul de o mare capacitate de adaptare, prin care intruc deosecit II-mite genuri; în raport cu ele, speciul genurilor este de ordinul variabilur. Studieres tipurilor de pian general, fără ingradurile genurilor, promite o mai clară distincție referitor la tipurile repre-zențative și la întreprindurile genurilor, inclusiv mutabile func-

Ileana Szenik

Résumé

IV. Hiérarchisation des catégories typologiques

Ce chapitre présente l'hierarchie des critères qui distinguent les catégories de groupe, sous-groupe, les hypothèses des sous-groupes, type, sous-type, groupes de variantes, catégories modèles, formes dérivées. On exemplifie l'application de la méthode de classification sur un échantillon qui est la mélodique de la "Morita", version de colinde et de ballade. La conclusion qui s'impose est que les modèles typologiques tiennent du domaine du stable, et le spécifique de genre du domaine du variable. L'étude des types, les limitations de genre mises de côté, promet une distinction plus nette des types représentatifs de chaque genre et des interpenétrations des genres. Les mutations fonctionnelles s'y comprennent.



lect. Victoria Nicolae

Solicitarea creativității în toate domeniile cunoașterii conduce, în mod obiectiv și necesar, la ideea modernizării și inovării în sfera fenomenului didactic. Valențele evolutive ale educației muzicale, în general, și a instruirii muzical-instrumentale, în special, se concretizează în augmentarea și îmbunătățirea calitativă a principiiilor de bază metodice prin inserția lor cu factori informativ-științifici. Astfel, valențele științifice ale psihologiei moderne oferă un ajutor considerabil în privința randamentului în procesul de instruire muzical-instrumentală. Această interferență are o semnificație novatoare, oferind metodicilor noi surse de dezvoltare prin permanente perfecționări, reconsiderări analitice, suplimentări, toate acestea având ca scop progresul școlii muzical-interpretative.

Dintre capitolele psihologiei, atenția și analiza ei prezintă o mare importanță pentru activitatea interpretativă, fiind indispensabilă în munca artistică. Deci, dezvoltarea tuturor trăsăturilor atenției reprezintă o sarcină importantă în pedagogia muzical-instrumentală pe tot parcursul școlarității, cu atât mai mult cu cât fenomenul educațional este apreciat ca un proces în devenire; problematica atenției va primi aceeași amprentă.

Predomnanța atenției involuntare în perioada copilăriei, presupunând utilizarea mijloacelor de atenționare și a modalităților de dirijare a atenției sub aspecte îndosebi intuitive și ludice adecvate vârstei, în vederea formării și dezvoltării atenției voluntare. În cursul acumulării experienței profesionale și implicit al dezvoltării facultăților intelectuale, eforturile se canalizează înspre formarea atenției postvoluntare, înfrându-se deprinderea de a fi atent. Ulterior, îndosebi după perioada adolescenței, atenția voluntară se retransformă în atenție involuntară, bazată pe interesul profesional, stimulul exterior constituindu-l materialul sonor sau notație grafică

1 V.P. Bronin, "Probleme ale dezvoltării tehnicii violoniste", în rev. "Parlando", nr. 3/1978, p. 2-6.  
 2 G.M. Kogan, "Le portile maestrului", București, 1963, p. 60.  
 3 J. Piaget și I. Inhelder, "Psihologia copilului", 1970, p. 68-70.

a sumetelor. Această permutare este indispensabilă pentru asigurarea creativității interpretative. Prin urmare, aceste transformări survenite în cadrul perioadelor de instruire depind în mare măsură de factorul educativ, care coordonează atenția datorită mobilizării ei. Unul dintre mobilurile de bază ale atenției îl constituie interesul, motivarea intrinsecă pentru specialitate. Evident, și problema interesului trebuie privită prin prisma unui proces evolutiv, reprezentând un deziderat îndiosabil educativ. Diversitatea mijloacelor pedagogice<sup>4</sup> pentru suscitarea interesului și menținerea atenției în primii ani ai școlărității vizează precum și partea interesantă sau legată din comun a materiei de specialitate. În perioada copilăriei, utilizarea procedurilor cu caracter de joc în cadrul orelor de instrumentare a valorii educative deosebit de importante, reprezentând un criteriu formativ al lucrurilor vieții psihice, cu atât mai mult cu cât în acest mod, adăugând o tentă de divertisment și atracție, se pot realiza diagnostice particulare de personalitate ale copilului.<sup>5</sup> Modalitățile de exploatare a interesului presupun mijloace variate, aplicate individual, iar perfecționarea orientării intereselor trebuie să subînțeleagă relațiile cauzale din cadrul procesului complex al creșterii.<sup>6</sup>

În acest sens, interacțiunea în cadrul colectivității a conștientizării și dezvoltării este o mare influență în orientarea și dezvoltarea interesului pentru instrument, antrenând doza sentimentului competitiv și cel al succesului. Desigur, amplificarea interesului profesional de școlar, al cercului de prieteni, etc., perioada maturității vocaționale, le pune interesul sub semnul unei depinse înțelegeri a importanței, înaltității și a meriților profesioniști de artist-interpret. Strins legată de interes, atenția se dezvoltă în procesul instrucțional-educativ, importanța acesteia fiind repercutantă în studiul instrumental zilnic, iar ulterior în postura de interpret, pe scenă. Menținerea focalizării atenției constituie un fenomen evolutiv în cadrul procesului educațional, raportând-o la factorul caracteristicilor psihice.

- 4 K.S. Stanislaevski, Munca actorului cu sine însuși, București, 1955, p. 99-132.
- 5 E. Verza, Omul, locul și distracția, București, 1978, p. 50-69, 84-85.
- 6 B. D. Super, Dezvoltarea carierei, în Patologia procesului educațional, București, 1978, p. 424-471.
- 7 K.S. Stanislaevski, op.cit., p. 99-132.
- 8 I. Galimian, A nekedujáték és tanítás alapjai, Budapest, 1978, p. 85-86.

nice ale virteii? Dozarea exigențelor în acest sens de către profesori trebuie să se arie în concordanță cu gradul de fatigabilitate, privit atât din punct de vedere al virteii, cât și din cel al structurii psihice individuale. Se pot remarca diferențieri în gradul de dispersie a atenției chiar la nivelul aceleiași virte. Prin urmare, dozarea judecătorescă și alternarea pauzelor în cursul orei are o deosebită importanță. Formarea și dezvoltarea atenției voluntare constituie o problemă de continuitate în procesul educațional, utilizând procedee pedagogice variabile de la caz la caz, în vederea dezvoltării însușirilor structurale ale atenției. Intrarea deprinderii de a fi atent la orele de instrument ve dezvoltă spiritul de observație<sup>10</sup>, importanța acestuia de curgând din faptul că evoluează spre o specializare profesională a observației, iar ulterior spre acuitatea autoobservației. Procedeele pentru antrenarea spiritului de observație sunt variate, fiind determinate de practica educațională. Totuși, se poate aminti modalitatea definițiilor orale a fenomenului observat<sup>11</sup>, fapt care obligă atât la concentrarea atenției cât și la o conștientizare a obiectului atenției involuntare. De asemenea, perfecționarea autoobservației profesionale, desigur la o vîrstă adecvată, reprezintă un real izvor de progres, avînd implicații în controlul concordanței între mișcărilor minților și realizarea imaginii sonore corespundente<sup>12</sup>, a modelului sonor creat în reprezentarea auditivă.

În această ordine de idei, deprinderile motorii, intelectuale și senzoriale constituie baza și condiția formării tehnicii instrumentale, iar fezele alcătuirii lor se integrează în procesul instructiv al instrumentistului. Prin urmare, importanța relației dintre atenție și deprindere este deosebită pentru corectitudinea formării elementelor tehnice, cu finalitatea supravegherii continue a ansamblului acțiunii, desigur sub control auditiv<sup>13</sup>. De această conexiune depinde în mare măsură reușita momentului interpretativ de pe scenă<sup>14</sup>. Interacțiunea dintre atenție și deprindere se leagă indestructibil de modul de studiu individual, o problemă mult discutată în literatura de specialitate<sup>15</sup>. Un aspect și totodată ideea principală care se desprinde din îndrumări-

9 B.M. Teplov, Psihologia, 1948, p. 67.  
 10 G.M. Kogan, op.cit., p. 46-49.  
 11 K.S. Stanislavski, op.cit., p. 127.  
 12 G.M. Kogan, op.cit., p. 50-51; K.S. Stanislavski, op.cit., p. 142-143.  
 13 W. Gieseking, Așa am devenit pianist, București, 1967, p. 87.  
 14 G.M. Kogan, op.cit., p. 69-72.  
 15 Idem, p. 74.

Le instructor pedagogic si instrumentistii se refera la participarea obligatorie si permanenta a atentionii in timpul exercitatului. In concluzie, implicatiile functionale ale atentionii - este in activitatea educativă cit si in cea interpretativă - sînt multiple, avînd repercusiuni in toate procesele psihice si psihocomportamentale.

Contributions à la signification de l'attention dans l'activité musicale et instrumentale

Victoria Nicolae

Résumé

La présente étude met en évidence l'importance de l'interférence de l'activité instrumentale avec le phénomène de l'attention, en tant que partie composante du psychique. Les facteurs éducationnels en général et l'instruction instrumentale en spécial, étant des processus évolutifs, l'attention suivra le même voie par les transformations inhérentes aux étapes d'instruction. Les éléments se rattachant à l'attention - l'intérêt, la motivation, les habitudes, l'observation et l'auto-observation - participent naturellement à l'éducation instrumentale, ayant des repercussions en toute activité artistique.



Comanda nr. 148  
Traj: 300 exemplare  
Prețuri: 10 lei

INVENTAR  
2011

CONSERVATORUL  
"G. DIMITRIU"  
BIBLIOTECA

I a 1285/3  
J. 150.765 / 1925