

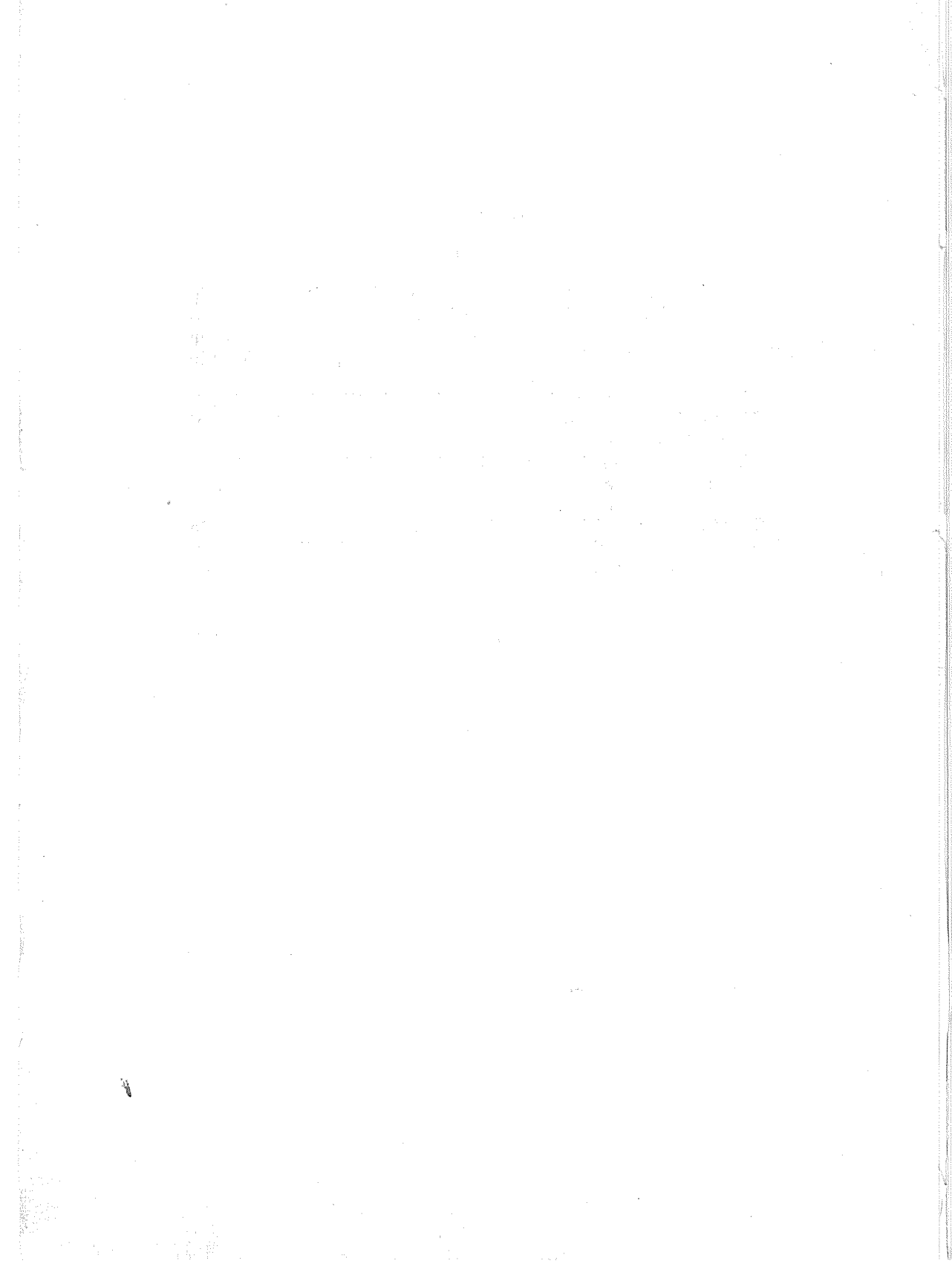
PREFAȚA

Al doilea volum de „Lucrări de Muzicologie” editat de Conservatorul „G. Dima” din Cluj, cuprinde o serie de comunicări prezentate de cadrele noastre didactice la sesiunea științifică din martie 1966. Lucrările au fost grupate în funcție de conținutul lor, după cum urmează:

- I. Probleme de analiză a creațiilor și stilurilor muzicale.
- II. Probleme de studiu a elementelor de limbaj muzical contemporan.
- III. Probleme de folclor și istoria muzicii românești.
- IV. Probleme de pedagogie muzicală.
- V. Probleme de interpretare muzicală.

Sperăm că apariția acestui nou volum va contribui la stimularea și pe mai departe a unei activități științifice susținute în Conservatorul nostru.

LIVIU COMES
Rectorul Conservatorului „G. Dima”
din Cluj



AVANT — PROPOS

Le second recueil de „Travaux de Musicologie“ édité par le Conservatoire „G. Dima“ de Cluj, comprend une série d'essais présentés par notre personnel enseignant à la session scientifique de mars 1966. Les travaux ont été groupés, selon leur contenu, de la manière suivante:

- I. Problèmes d'analyse des créations et des styles musicaux.
- II. Problèmes d'étude des éléments du langage musical contemporain.
- III. Problèmes de folklore et de l'histoire de la musique roumaine.
- IV. Problèmes de pédagogie musicale.
- V. Problèmes d'interprétation musicale.

Nous espérons que la publication de ce nouveau recueil contribuera à stimuler d'avantage une activité scientifique soutenue dans notre Conservatoire.

LIVIU COMES

Recteur du Conservatoire „G. Dima“
Cluj

ПРЕДИСЛОВИЕ

Второй том „Работы по музыковедению“ в издании Консерватории им. „Дж. Дима“ (г. Клуж), содержит ряд сообщений представленных нашим преподавательским коллективом на научной сессии в марте 1966-ого года.

Доклады сгруппированы по их содержанию а именно:

- I. Вопросы анализа сочинений и музыкальных стилей.
- II. Вопросы изучения элементов современного музыкального языка.

III. Вопросы из области фольклора и истории румынской музыки.

IV. Вопросы музыкального воспитания.

V. Вопросы музыкального исполнения.

Надеемся, что появление этого нового тома даст стимул к дальнейшей неустанной научной деятельности в нашей Консерватории.

Ливиу Комес,
Ректор клужской Консерватории
им. „Дж. Дима,,.

VORWORT

Der zweite Band „Musikwissenschaftlicher Arbeiten“ den das Konservatorium „G. Dima“ aus Cluj veröffentlicht, umfasst eine Reihe von Mitteilungen die im Rahmen der wissenschaftlichen Tagung im März 1966 von unseren Lehrkräften vorgelegt wurden. Gemäss ihres Inhaltes wurden die Arbeiten nach folgenden Fragen gruppiert:

- I. Analyse der musikalischen Werke und Stile.
- II. Studium der Elemente zeitgenössischer Tonsprache.
- III. Folklore und Geschichte der rumänischen Musik.
- IV. Musikalische Pädagogik.
- V. Musikalische Interpretation.

Wir hoffen, dass die Veröffentlichung dieses neuen Bandes zur Anregung auch weiterer und anhaltender wissenschaftlicher Tätigkeit in unserem Konservatorium beitragen wird.

LIVIU COMES
Rektor des Konservatoriums „G. Dima“
aus Cluj

CUPRINSUL

I. Probleme de analiză a creațiilor și stilurilor muzicale

1.	R.O. POP	: Elemente ale gândirii funcționale prezente în creația lui Guillaume de Machault.	pag. 1
2.	E. JUNGER	: Aspecte cromatice mai puțin cunoscute în armonia modală a Renașterii engleze.	13
3.	D. VOICULESCU	: Privire asupra secvențelor în muzica lui J.S. Bach	23
4.	M. EISICOVITS	: Elemente ale limbajului muzical bachian în lumina muzicii din prima parte a secolului XX	43
5.	I. L. HERBERT	: Tipuri de sonată de cameră din secolul XVIII, privite din punct de vedere al ansamblului executant	63
6.	C. ȚĂRANU	: Enescu, un precursor.	69
7.	I. JAGAMAS	: Sisteme tonale în „Mikrokosmos” de Bartók	99

II. Probleme de studiu a elementelor de limbaj muzical contemporan

8.	E. TERÉNYI	: Unele aspecte ale întrebuițării octavei micșorate	123
9.	V. HERMAN	: Aspecte și perspective ale înnoirii limbajului muzical	133
10.	L. ZOICAȘ	: Considerațiuni asupra unor aspecte ale aleatorismului și perspective în legătură cu creația românească	143
11.	P. VERMESSY	: Influențe vizuale în muzică	157
12.	I. BALEA	: Muzică și literatură în opera contemporană	167

III. Probleme de folclor și istoria muzicii românești

13.	T. MÎRZA	: Simetria de oglindă în folclorul românesc	183
14.	R. GHIRCOIAȘIU	: Personalitatea lui C. Brăiloiu în lumina unor scrisori inedite	211
15.	E. BORZA	: Contribuția lui Iacob Mureșianu la începuturile culturii pianistice românești	219

16.	A. BENKŐ	: Date privind prezența unor instrumente și instrumentiști în viața orașului Bistrița din secolul XVI	233
17.	I. R. NICOLA	: Compozitorul transilvănean Ioan Harșia.	245

IV. Probleme de pedagogie muzicală

18.	E. HERTEG—N. PÂRVU	: Importanța asocierii reprezentărilor în educația muzicală.	259
19.	G. IAROSEVICI—A. REINFELD	: Un aparat pentru examinarea auzului muzical	267

V. Probleme de interpretare muzicală

20.	P. LEFTERESCU	: Evoluție și stil în interpretare	275
21.	I. BUDOIU	: Sistemul de expresie în arta interpretului liric	281
22.	O. LEFTERESCU	: Tendințe coloristice în literatura contemporană a pianului	287
23.	V. ZOICAS	: Personalitatea interpretativă enesciană în Partitele și Sonatele pentru vioară solo de Bach	295

SOMMAIRE

I. *Problèmes d'analyse des créations et des styles musicaux :*

1.	R. O. POP	: Éléments de la pensée fonctionnelle dans la création de Guillaume de Machault	pag. 1
2.	E. JUNGER	: Aspects chromatiques peu connus dans l'harmonie modale de la Renaissance anglaise.	13
3.	D. VOICULESCO	: Considérations sur quelques problèmes des séquences dans la musique de J. S. Bach	23
4.	M. EISIKOVITS	: Éléments du langage musical bachien considérés du point de vue de la musique du commencement du XX-ème siècle.	43
5.	I. I. HERBERT	Types de sonates dits „Sonata da camera” du XVIII-ème siècle, considérés au point de vue de l'ensemble instrumental exécutant.	63
6.	C. ȚĂRANU	: Enesco, un précurseur	69
7.	I. JAGAMAS	: Systèmes tonales dans le „Mikrokosmos” de Bartók	99

II. *Problèmes d'étude des éléments du langage musical contemporain.*

8.	E. TĚRENYI	: Quelques aspects de l'emploi des octaves diminuées.	123
9.	V. HERMAN	: Aspects et perspectives du renouvellement du langage musical.	133
10.	L. ZOICAȘ	: Considérations sur quelques aspects de l'aléatorisme et perspectives en rapport avec la création roumaine	143
11.	P. VERMESSY	: Influences visuelles dans la musique	157
12.	I. BALËA	: Musique et littérature dans l'opéra contemporain	167

III. *Problèmes de folklore et de l'histoire de musique roumaine.*

13.	T. MİRZA	: La symétrie de miroir dans le folklore roumain	183
14.	R. GHIRCOAȘIU	: La personnalité de C. Brăiloiu dans la lumière de quelques lettres inédites.	211
15.	E. BORZA	: La contribution du Iacob Mureșianu aux commencements de la culture pianistique roumaine	219

16.	A. BENKŐ	: Données concernant l'existence de quelques instruments et instrumentistes dans la vie de la ville de Bistrița au XVI-ème siècle.	pag. 233
17.	I. R. NICOLA	: Le compositeur transilvanien Ioan Harșia .	245

IV. *Problèmes de pédagogie musicale.*

18.	E. HERTEG—N. PÂRVU	: L'importance de l'association des représentations dans l'éducation musicale.	259
19.	G. IAROSEVICI—A. REINFELD	: Appareil pour examiner l'ouïe.	267

V. *Problèmes d'interprétation musicale.*

20.	P. LEFTERESCO	: Evolution et style dans l'interprétation.	275
21.	I. BUDOIU	: Système d'expression dans l'art de l'interprète lyrique	281
22.	O. LEFTERESCO	: Tendances coloristiques dans la littérature contemporaine du piano	287
23.	V. ZOICAȘ	: La personnalité interprétative de George Enesco dans l'interprétation des Partites et Sonates pour violon solo de J. S. Bach.	295

СОДЕРЖАНИЕ

I. *Вопросы анализа сочинений и музыкальных стилей.*

1. Р. О. ПОП: Элементы функционального мышления в творчестве Гильома де Машо. (1300—1377).	стр. 1
2. Э. ЮНГЕР: Малоизвестные хроматические виды ладовой гармонии английского Возрождения	13
3. Д. ВОЙКУЛЕСКУ: Обзор секвенции в музыке И. С. Баха.	23
4. М. ЭИЗИКОВИЧ: Элементы музыкального языка И. С. Баха в свете музыки первой половины XX-го века	43
5. И. Л. ГЕРБЕРТ: Виды камерной сонаты XVIII-го века, рассматриваемые с точки зрения исполнительного ансамбля	63
6. К. ЦЭРАНУ: Энеску-предшественник	69
7. И. ЯГАМОШ: Тональные системы в произведении „Микрокосм“ Бела Бартока	99

II. *Вопросы изучения элементов современного музыкального языка.*

8. Э. ТЭРЕНИ: Некоторые виды употребления уменьшенной октавы	123
9. В. ГЕРМАН: Виды и перспективы обновления музыкального языка	133
10. Л. ЗОЙКАШ: Рассмотрение некоторых видов алеаторизма и перспективы в связи с румынским творчеством	143
11. П. ВЕРМЕШИ: Визуальные влияния в музыке	157
12. И. БАЛЯ: Новая музыка и литература в современной опере	167

III. *Вопросы в области фольклора и истории румынской музыки.*

13. Т. МЫРЗА: Зеркальная симметрия в румынском фольклоре	183
14. Р. ГИРКОЯШИУ: Личность К. Брэялою в свете его некоторых незданных писем.	211
15. Э. БОРЗА: Конtribusiя Якова Мурешяну в процессе формирования искусства рояля в Румынии	219

16. А. БЕНКЕ: Даты, касающиеся одних инструментов и инструменталистов, из жизни города Бистрицы в XVI-ом веке	стр- 233
17. И. Р. НИКОЛА: Йоан Харшия композитор Трансильвании	245

IV. *Вопросы музыкального воспитания.*

18. Е. ГЕРЦЕГ-Н. ПЫРВУ: Значение ассоциации представления в музыкальном воспитании	259
19. ЯРОСЕВИЧ-А. РЕЙНФЕЛЬД: Аппарат для исследования музыкального слуха	267

V. *Вопросы музыкального исполнения.*

20. П. ЛЕФТЕРЕСКУ: Эволюция и стиль в интерпретации	275
21. И. БУДОЮ: Система выражения лирического исполнителя в искусстве	281
22. О. ЛЕФТЕРЕСКУ: Тембровые стремления в современной литературе рояля	287
23. В. ЗОЙКАШ: Партиты и Сонаты для скрипки соло И. С. Баха в исполнении Дж. Энеску	295

INHALT

I. *Analysen der musikalischen Werke und Stile*

1.	R. O. POP	: Elemente des funktionellen Denkens in der Schöpfung Guillaume de Machaults (1300—1377)	Seite 1
2.	E. JUNGER	: Weniger bekannte chromatische Aspekte der modalen Harmonie in der englischen Renaissance	13
3.	D. VOICULESCU	: Betrachtungen über die Sequenzen in J. S. Bachs Musik	23
4.	M. EISIKOVITS	: Elemente der Bachschen Musiksprache im Lichte der Musik im ersten Zeitabschnitt des XX. Jahrhunderts	43
5.	I. L. HERBERT	: Sonatentypen des XVIII. Jahrhunderts nach der Besetzung des ausführenden Instrumentalensembles geordnet	63
6.	C. ȚĂRANU	: Enescu, ein Vorläufer	69
7.	I. JAGAMAȘ	: Tonale Systeme in Bartóks Mikrokosmos.	99

II. *Studium der Elemente zeitgenössischer Tonsprache*

8.	E. TERÉNYI	: Einige Aspekte der Anwendung der verminder- ten Oktave	123
9.	V. HERMAN	: Aspekte und Perspektiven der Erneuerung der musikalischen Sprache.	133
10.	L. ZOICAȘ	: Betrachtungen über einige Aspekte des Alea- torismus und Perspektiven im Bezug auf die rumänische Musikschöpfung.	143
11.	P. VERMESSY	: Visuelle Einflüsse in der Musik.	157
12.	I. BALEA	: Musik und Literatur in der zeitgenössischen Oper	167

III. *Folklore und Geschichte der rumänischen Musik.*

13.	T. MÎRZA	: Die Spiegelsymmetrie in der rumänischen Folklore.	183
14.	R. GHIRCOIAȘIU	: Die Persönlichkeit C. Brăiloius im Lichte einiger unveröffentlichter Briefe.	211
15.	E. BORZA	: Der Beitrag Iacob Mureșianus zu den Anfän- gen der rumänischen Klavierkultur	219

16.	A. BENKÓ	: Daten über das Vorhandensein einiger Instrumente und Instrumentisten im Leben der Stadt Bistrița im XVI. Jahrhundert	Seite 233
17.	I. R. NICOLA	: Der siebenbürgische Komponist Ioan Harsia.	245

IV. *Musikalische Pädagogik.*

18.	E. HERTEG – N. PÂRVU	: Die Bedeutung der Assoziation der Vorstellungen in der Musikerziehung.	259
19.	G. IAROSEVICI – A. REINFELD	: Ein Gerät zur Untersuchung des musikalischen Gehörs	267

V. *Musikalische Interpretation*

20.	P. LEFTERESCU	: Entwicklung und Stil in der Interpretation.	275
21.	I. BUDOIU	: Das Ausdruckssystem in der Kunst des lyrischen Interpreten	281
22.	O. LEFTERESCU	: Koloristische Tendenzen in der zeitgenössischen Klavierliteratur.	287
23.	V. ZOICAȘ	: Enescus interpretative Persönlichkeit in den Bachschen Partiten und Sonaten für Violine allein.	295

Aspecte cromatice mai puțin cunoscute în armonia modală a Renașterii engleze

ERWIN JUNGER

Analiza aspectelor cromatice din muzica Renașterii engleze — în pofida faptului că această muzică este prea puțin cunoscută și cântată astăzi — ni se pare justificată din mai multe motive. Astfel, înainte de a analiza tehnica cromatică din perioada de culminație a artei Renașterii (școlile franco-flamande, stilul palestrinian și curentele contemporane lor), este indispensabilă cercetarea aspectelor cromatice din muzica vocală a cappella din creația engleză a acestei epoci. Aspectele mai puțin cercetate în muzicologie pînă în prezent: song-ul englez înaintea apariției madrigalului, influența școlilor italiene asupra madrigalului englez și unele trăsături particulare, tipice ale creației compozitorilor englezi, ne oferă o viziune largă asupra apariției și dezvoltării elementelor cromatice.

Un prim grup de exemple extrem de interesante ne oferă primele tipărituri ale așa numitelor „three-songs”-uri (cîntece pentru trei interpreți). Acestea erau un fel de cîntare polifonică la trei voci, în care abundau însă elemente tipic armonice. Se poate vorbi aici despre o destul de avansată formă a polifoniei armonice medievale.

Exemplele în cauză ne arată însă și un alt lucru, mai puțin caracteristic și mai puțin prezent în muzica franceză a timpului: se observă o tendință de destrămare a limitelor modalismului rigid, iar elementele funcționalismului major-minor, ce urmează a se dezvolta abia mai târziu, se conturează în aceste exemple mult mai clar ca în muzica de pe continent. Iată spre exemplificare câteva măsuri din three-songs-uri, după originalul tipărit în 1609*.

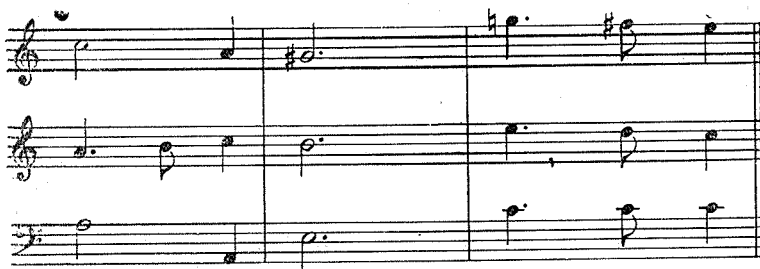


Indicații de interpretare: doi tenori și un bas.

* Vezi Gruber: *Istoria muzicii universale*, vol. II. p. 2-a, pag. 150, 151, Ed. Muzicală, București, 1963.

În acest exemplu, pe lângă scheletul armonic tip continuu, este interesantă flutuațiunea *sol-sol* diez, interferența dintre cele trei tipuri de tonalități minore și utilizarea liberă a notei sensibile. Aceste fenomene ni se par a fi cu atât mai interesante cu cât ele au o proveniență mai îndepărtată de anul lor de apariție. În lucrarea sa cu privire la madrigalul englez, I. A. Wesrup precizează că: „apariția în tipar a three-songs-urilor confirmă largă lor răspândire prealabilă în practica muzicală. Originea și nașterea lor datează probabil din prima jumătate a secolului precedent”**.

Și mai interesant ni se prezintă un alt aspect cromatic citat din aceeași colecție:



Dacă trecerea directă *la — Do* se explică prin alte exemple numeroase, existente în literatura italiană a timpului, unde acest procedeu de modulație cromatică va deveni o figură de stil a frottolei**, mai interesantă ni se pare apariția *fa* diezului în măsura a III-a a citatului, care parcă, contrabalansînd procesul modulatoric minor-major de mai înainte, dă întregii formule armonice un pronunțat colorit lidic.

Un alt grup de tipuri melodice care utilizează o variată succesiune de elemente diatonice și cromatice, se poate selecționa din materialul muzical folosit în teatrul englez al epocii. Cromatismele apărute în aceste melodii vădesc o interesantă tendință spre așa-zisul „bitonalism primitiv” care de fapt are la bază intenția de a destrăma îngrădirile impuse de modalismul gregorian de pe continent.

Să vedem ce ne demonstrează exemplele care urmează:

Brade: *Melody****.

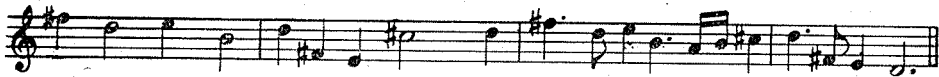


* *Musique et Poésie au XVI-e siècle*, pag. 131, Paris, 1954.

** În muzica franceză aceste exemple modulatorice apar de abia la Lully și contemporanii săi.

*** Din colecția „Paduanen, Gagliarden, Cantzonen, Allemanden und Coranten der Englischen Musik, Hamburg, 1609.

Brade: Dans scoțian.



După cum vedem, două exemple, un La major și un Re major autentic, care datorită accidenturilor apărute pe parcursul melodiei depășesc cu mult limitele ionicului medieval.

Mergînd mai departe în analizarea dezvoltării istorice a fenomenului, cităm o melodie — arhicunoscută pe timpul domniei lui Henric al VIII-lea. Melodia este menționată și de Shakespeare în *Nevestele vesele din Windsor*, scena I-a, versul 60, pe cuvintele „Green sleeves” (Mîneci verzi). Cităm a II-a parte a melodiei, semnificativă din punctul de vedere al cercetărilor noastre:



După cum vedem, avem de a face cu un alt exemplu bitonal, rezultat de pe urma utilizării cromatismelor. În cadrul melodiei ne rețin atenția interferențele eolic-ionic-doric.

Aceste câteva exemple cu caracter introductiv la materialul analitic propriu-zis al acestui capitol marchează o etapă de dezvoltare a cromatismelor din muzica engleză aflată pe o treaptă incipientă a dezvoltării sale în acest sens. Din istoria muzicii cunoaștem relativ bine avîntul pe care l-a luat dezvoltarea ulterioară a muzicii engleze în Renaștere. Un fenomen extrem de interesant al acestei epoci este însă — după părerea noastră — oarecum tratat pe planul al doilea sau în unele cazuri aproape în întregime omis. Din punctul de vedere al cercetărilor noastre însă acest fenomen are o deosebită importanță.

Limbajul melodic și armonic al marilor madrigaliști englezi — și aici ne referim în primul rînd la Byrd și Morley — este în general axat pe un diatonism străveziu, în care, chiar și în cazul unei structuri armonice pe 5—6 voci cu acompaniament de lăută, elementul cromatic este mai puțin caracteristic. În schimb putem cita o pleiadă de iluștri reprezentanți ai madrigalului englez (Weelkes, Wylbie, Gibbons, Kirbye, Farnaby, Benet) caracterizată în multe tratate de istorie ca creatori pe planul al II-lea, în a căror creație găsim aspecte care diferă radical de stilul „virfurilor genului”. În creația acestor compozitori putem desluși elemente care anticipează nu numai madrigalul cromatic dar și apariția elementelor onomatopice din structura armonică. De notat că expresivitatea pasională a acestor elemente apare cu mult înainte de paginile identice italiene ale lui Marenzio, Monteverdi sau chiar Gesualdo.

Încă un amănunt semnificativ: spre deosebire de lucrările lui Byrd și Morley, care s-au răspândit într-atît în cercurile largi de amatori încît au cunoscut și transformarea de cîrpaci a unor mîini neinițiate*, creațiile lui Weelkes, Wilbye și Gibbons sînt destinate în primul rînd cunoscătorilor și ansamblurilor corale capabile să înfrunte dificultățile de execuție.

Iată și primul nostru exemplu:

Weelkes: *Madrigal*.

The image shows a musical score for a madrigal by Thomas Weelkes. It consists of five staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The other four staves are in bass clef. The music features a variety of note values, including half notes, quarter notes, and eighth notes, with many chromatic alterations (sharps and naturals) throughout. The piece concludes with the word "etc." at the end of the fifth staff.

Un alt exemplu — și mai îndrăzneț — ne dezvăluie aspecte cromatice din creația corală a acestui compozitor, dovedind odată mai mult caracterul inovator al limbajului său armonic.

Weelkes: *Pelerinul pasionat. Madrigal*.

The image shows a musical score for a madrigal by Thomas Weelkes. It consists of two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is in bass clef. The music features a variety of note values, including half notes, quarter notes, and eighth notes, with many chromatic alterations (sharps and naturals) throughout. The piece concludes with a double bar line.

Aceste efecte cromatice nu sînt nicidecum un scop în sine. Astfel, de pildă, în exemplul de mai sus în măsura 3—4, cuvîntul „deadly” (ucidător) este plasat pe sincopa penultimei măsuri, intonîndu-se disonanța *re-la-re-fa diez-fa natural*, fenomen aproape unic în literatura timpului.

* Acest lucru este dovedit de faptul că multe din lucrările lor ne-au rămas sub diferite forme, ceea ce denotă că uneori armonia și mersul vocilor au fost modificate de mîini necunoscute, de multe ori neinițiate în meșteșugul componistic.

În ciuda numeroaselor puncte comune pe care madrigalul englez le are cu cel italian, muzicologii englezi par a fi de acord asupra faptului că stilul madrigalelor lui Weelkes și Wilbye nu are nimic analog cu „patosul retoric” de amplificare a sentimentelor ce caracterizează pînă și creația celor mai de seamă madrigaliști italieni. R. O. Morris vorbește chiar despre o „stare de spirit hamletiană” în lucrările lui Wilbye*.

Creația acestui mare madrigalist englez este într-adevăr caracterizată de o atmosferă hamletiană, de o melancolie, de meditații filozofice, triste, pe tema instabilității a tot ce este pămîntesc, căzînd astfel pradă unor îndoieli și frămîntări cu caracter hamletian.

Limbajul cromatic are în asemenea cazuri un mare rol în sublinierea unor stări sufletești cu caracter emoțional.

Wilbye: Madrigal laic (fragment)**

Exemple cromatice extrem de interesante întîlnim și în creația lui Dowland, care este poate cel mai strălucit reprezentant al Renașterii engleze în muzică.

Dacă în exemplul precedent citat din Wilbye am putut urmări o aplicare consecventă a mersului cromatic descendent, la Dowland asistăm la apariția fenomenului opus. Este vorba de culegerea sa de cîntece „A Pilgrim's Solace” (Consolarea pelerinilor), publicată în 1612. Într-unul din cîntecele incluse în această culegere „From silent night” (Din noaptea tăcută) Dowland folosește în vocea principală un mers suitor din semiton în semiton — figură de stil foarte rar întîlnită în literatura timpului:

* R. O. Morris: *Tehnica contrapunctică a sec. XVI.*, Oxford, 1922.

** Lucrarea e concepută pe 5 voci, iar exemplul reprodus este extras dintr-un fragment pe 4 voci din partea mediană a madrigalului.

sau:



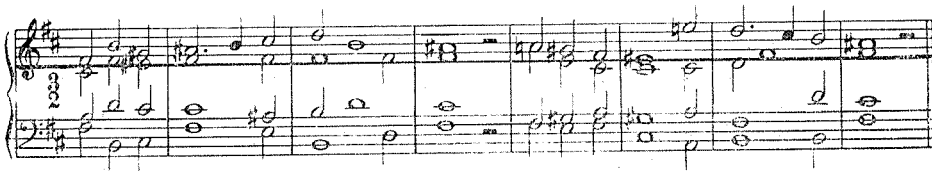
Un alt tărîm al muzicii engleze care oferea posibilități largi pentru apariția și utilizarea cromatismelor a fost teatrul și măștile engleze. Cercetările noastre se axează — deocamdată — exclusiv asupra muzicii vocale; în cazul teatrului englez trebuie însă menționat că apariția elementelor cromatice în țesăturile vocale a fost generată în bună parte și de impetuoasa dezvoltare pe care a luat-o muzica instrumentală în cadrul teatrului englez. Cităm numai câteva din exemplele cele mai grăitoare: în tragicomedia „King Cambyse” (Regele Cambyse) se execută muzică instrumentală de diferite formații. În piesa „Antoniu și Melinda” de Maston se găsesc următoarele indicații: actul II: orgă, actul III: flaut cu acompaniament de lăută, actul IV: violă soprano și lăută bas*.

În operă sa „The Rape of Lucrece” (Răpirea Lucreției) John Haywood introduce 17 cîntece cu diferite acompaniamente instrumentale.

Majoritatea spectacolelor dramatice erau însoțite de ansambluri instrumentale formate din viole, flaute și lăute.

Exemplele cromatice cele mai interesante le întîlnim în muzicile de scenă ale lui Edwards, mai precis în lucrarea sa „Damon și Pithias” reprezentată în 1665 la curtea regală din Londra. Muzica acestei piese este scrisă în cea mai mare parte pentru voci înalte (treble voices) acompaniate de 3 sau 4 viole. Cromatismul expresiv primește o mare însemnătate în scenele patetice și cele de moarte.

În exemplul ce urmează reproducem un fragment din această muzică. La baza acestui fragment stă cunoscuta melodie „Where griping grief” (Cînd durerea cu ghiara ei...)



Trecerea în revistă a apariției cromatismelor pe diferitele tărîmuri ale muzicii engleze ar fi incompletă dacă nu am arunca o privire asupra tabloului pe care ni-l oferă polifonia cultă și cea a protestantismului englez, mai cu seamă datorită faptului că aici vom putea găsi multe elemente comune cu aspectele cromatice din polifonia catolică a cappella de pe continent.

Pentru a înțelege mai clar cele ce vor urma trebuie să includem în acest loc un aliniat cu privire la adevărul acceptat azi în unanimitate de muzicologia universală.

* Bloom E. *Music in England*, London, 1943, pag. 43.

Dacă în secolul XV generația lui Dunstable a fost inovatoare în ceea ce privește dezvoltarea polifoniei monumentale, în secolul XVI polifonistii franco-flamanzi le-au luat-o cu mult înainte. Teoreticienii timpului reacționează extrem de interesant asupra acestui fenomen. Iată ce spune Tinctoris: compozitorii „moderni” (el se referă în special la Busnois și Okeghem) au realizat în ultima vreme multe inovații, în timp ce englezii continuă să compună în vechea lor manieră, repetându-se pînă la nesfîrșit”.

Iată un aspect al dualismului tradiție-inovație în stilul Renașterii.

Problema are însă și un alt aspect, deosebit de important din punctul de vedere al cercetărilor noastre. Fără a contrazice afirmația că, în raport cu realizările școlilor franco-flamande polifonia engleză a timpului marchează hotărît un al doilea plan, nu putem să nu subliniem faptul că deși inferioară creațiilor artistice din Țările de Jos, muzica Renașterii engleze înregistrează în această epocă cîteva tendințe inovatoare deosebit de importante. Acestea sînt următoarele:

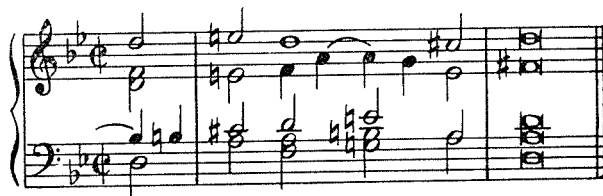
1. Vocea inferioară nu se bazează exclusiv pe urmărirea tipului melodic gregorian, permițînd astfel multe abateri de la mersul scolastic al vocilor.

2. Se observă la toate vocile o mai mare elasticitate în utilizarea salturilor și a întinderilor liniilor vocale.

3. *Salturile cromatice și treptele alterate sînt folosite cu mult mai mare libertate decît în literatura timpului de pe continent.*

Această din urmă constatare ne interesează cel mai mult și se cere exemplificată.

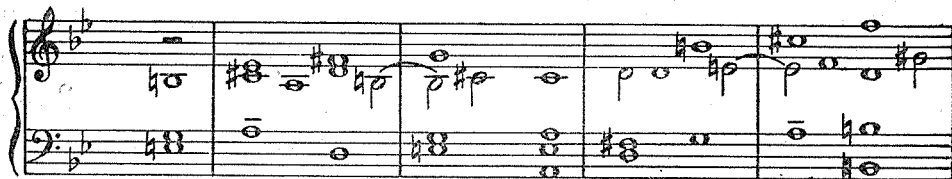
Byrd: *Missa a II-a pe patru voci*
*Fragment din partea I-a***



Un alt exemplu — deosebit de semnificativ din punct de vedere al substratului emoțional în tehnica utilizării cromatismelor — ni-l oferă următorul pasaj construit pe textul: „subversum est cor meum” (inima mea e răscolită).

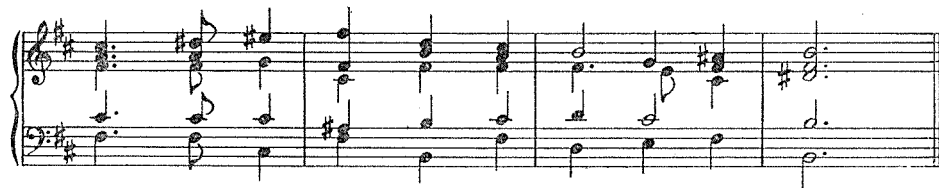
* *Scriptorum de Musica Medii Aevi Novam seriem*, Ed. de Coussemaker, vol. IV. pag. 154.

** Una din vocile interne este *semper divisi*.



Pașini de o autentică îndrăzneală cromatică putem descoperi nu numai în lucrările lui Byrd destinate bisericii catolice, ci și în cele cu text englez, compuse pentru biserica anglicană.

Byrd: Liturgia a II-a anglicană:
Gloria



Iată numai câteva dintre exemplele cele mai interesante care ne arată că „diatonismul alb” al armoniei Renașterii, în realitate nici nu este atât de alb cum s-ar părea la prima vedere. Dimpotrivă, elementele cromatice întruchipează elementul nou, în apariție și treptată dezvoltare, prezent deocamdată ca o minoritate în imensitatea diatonismului, dar care va birui în „revoluția cromatică” de la sfârșitul secolului

* Discordanța dintre cromatisme cu dieji și becați și armura de doi bemoli este unul din exemplele cele mai interesante ale literaturii timpului.

XVI. Să nu uităm însă că literatura muzicală engleză nu reprezintă decât una din fazele acestui îndelungat proces. Cuvîntul hotărîtor va fi rostit pe continent, în Țările de Jos și în Italia, leagănele de aur ale Renașterii în muzică.

BIBLIOGRAFIE

1. Chailley, J.: *Esprit et technique du chromatisme de la Renaissance*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1954
2. Bárdos, L.: *Módális harmoniák*, Zeneműkiadó, Budapest, 1961.
3. Gruber, R., J.: *Istoria muzicii universale*, Ed. Muzicală, București, 1963
4. Ficker, J.: *Formproblemen der Mittelalterlichen Musik*, Zeitschrift für Musikwissenschaft, Wien, VII
5. * : *Musique et Poésie au XVI-ème siècle*, Centre national de la recherche scientifique, Paris, 1954
6. Prosnitz, A.: *Kompendium der Musikgeschichte*, Universal Edition, Wien, 1921

Aspects chromatiques peu connus dans l'harmonie modale de la Renaissance anglaise

E. Junger

Résumé

L'ouvrage remarque les éléments chromatiques dans la musique de la Renaissance anglaise, et se concentre sur l'analyse de la création laïque et religieuse de Weelkes, Wilbye, Dowland et Byrd.

L'ouvrage tend à démontrer par les analyses mentionnées le développement du „chromatisme expressif“, figure de style utilisée par les compositeurs de la Renaissance, dans le but de souligner le contenu d'idées des oeuvres.

La reproduction dans l'ouvrage des fragments de l'oeuvre de ces compositeurs sert à illustrer concrètement l'exposé théorique, par des formules chromatiques atypiques mais fréquemment employées dans la musique de l'époque.

Малоизвестные хроматические виды ладовой гармонии английского Возрождения

Эрвин Юнгер

Резюме

В работе делается обзор хроматических элементов музыки английского Возрождения и сосредоточивается над анализом светского и духовного творчества Weelkes, Wilbye, Dowland, Byrd.

Затем, вышеуказанными анализами, демонстрируется развитие „экспрессивного хроматизма“, а также стилиевые обороты, использованные композиторами эпохи Возрождения с целью подчеркнуть идейное содержание произведений.

Фрагменты, воспроизведенные в работе английских композиторов, стремятся к конкретней иллюстрации теоретических изложений атипичными хроматическими формулами, часто встречающимися в музыке эпохи Возрождения.

Weniger bekannte chromatische Aspekte der modalen Harmonie in der englischen Renaissance

E. Junger

Zusammenfassung

Die Arbeit bietet einen Überblick der chromatischen Elemente in der Musik der englischen Renaissance und konzentriert sich hauptsächlich auf die Analyse der weltlichen und religiösen Werke Weelkes', Wilbyes, Dowlands und Byrds.

Durch die oben angeführten Analysen verfolgt die Arbeit die Entwicklung des „expressiven Chromatismus“ vorzuführen, eine Stilform, die von den Komponisten der Renaissance zur Hervorhebung des Ideengehalts ihrer musikalischen Werke angewendet wurde.

Die in der Arbeit wiedergegebenen Ausschnitte aus den Werken der englischen Komponisten dienen dem Zweck, eine konkrete Veranschaulichung der theoretischen Darlegung durch chromatische, atypische, jedoch in der Musik jener Zeit häufig ange-troffene Formeln, vorzuführen.

Privire asupra secvențelor în muzica lui J. S. Bach

DAN VOICULESCU

Extrem de echilibrată în ceea ce privește mijloacele de expresie melodico-armonico-polifonice, arta marelui J. S. Bach se caracterizează, totodată, și printr-o deplină unitate a concepției muzical-constructive; într-adevăr, poate că nu a mai existat în istoria muzicii un fenomen componistic atât de bine conturat, un adevărat stil, bazat pe o concepție unitară de sine-stătătoare. Muzicologia din a doua jumătate a secolului trecut și cea din secolul nostru s-a ocupat pe larg de unele aspecte ale creației marelui cantor, altele rămânând încă neelucidate decît parțial sau chiar deloc. Această muzică unică și veșnic viabilă va da întotdeauna satisfacții nebanuite ascultătorului, ca și analistului ce încearcă să-i pătrundă tainele.

Considerînd că studiul unui stil, ca și însușirea lui, se bazează nu numai pe cunoașterea procedeeleor armonice și polifonice, socotim că este la fel de necesară și cunoașterea melodicii și a procedeeleor de dezvoltare tipice respectivului stil, pentru ca, în etapa următoare, toate aceste elemente să fie legate și să ne dea o vedere de ansamblu cît mai completă cu putință.

Studiul de față își propune să analizeze — pe baza exemplelor muzicale — și să încerce să clasifice diferite tipuri de secvențe întîlnite în creația lui Bach, considerînd că în muzica barocă ele au ajuns la epoca lor de glorie și merită a fi cunoscute în întreaga lor complexitate și frumusețe.

O succintă privire aruncată în istorie ne va arăta proveniența secvențelor și drumul evolutiv pe care acestea l-au parcurs în aproape un mileniu, pînă în momentul de deplină strălucire pe care ne propunem să-l studiem. Începuturile secvențelor se pierd în negura timpurilor, fiind, cu siguranță, un procedeu de repetare puțin variată a unei formule melodico-ritmice*. Este foarte probabil un fenomen de influen-

* Făcînd o incursiune în istorie, vom observa că în timpul Evului mediu, prin secvență se înțelegea cu totul altceva. Un prim aspect al secvențelor se confunda cu *prosa* și era un poem religios prezentînd mari analogii cu imnul. Aceste secvențe au apărut în cursul secolului IX și au fost consacrate deja pe timpul papei Nicolae I (mort în 867). Melodiile primelor secvențe sînt împrumutate coralului gregorian și lungilor vocalize *Alleluia*. După cum arată Hugo Riemann, aceste secvențe sînt, ca și

țare provenit din muzica populară veche asupra muzicii culte (la început religioase). Găsim unele secvențe în vechea muzică populară românească, sau în muzica populară maghiară, căreia secvențarea la cvinta sau cvarta superioară îi este chiar tipică.

Printre primii teoreticieni care s-au ocupat de acest procedeu, francezul Fétis a arătat că natura secvențelor este melodică (și nu armonică!). El susținea că evoluția armonică ar fi suspendată atât timp cât persistă secvența. Fiind cu totul împotriva secvențelor modulante, Fétis le poreclea „cîrpeală de cismar”, considerîndu-le nemuzicale. Mai târziu, prin secolele XIV—XV, alți teoreticieni (Muris, Beldemandis, Tinc-toris) făceau deosebire între secvențele tonale și cele modulante, numindu-le cu termenii tehnici „*Talea*” și „*Color*”.

În muzica Renașterii, secvența este întrebuițată doar în madrigale și în muzica instrumentală, reprezentînd un moment al influențelor laice asupra muzicii religioase; în același timp, stilul sever al școlii romane interzicea folosirea ei, de altfel ca și a repetiției, a simetriilor etc. Diversitatea ritmică și melodică trebuia să izvorească din prozodia mereu variată.

Tot în muzica pre-bachiană întîlnim procedeul secvențelor în creația barocului timpuriu (Scarlatti, Corelli, Vivaldi), ele reducîndu-se la cîteva formule și tipuri — atât melodice cît și armonice — dar necunoscînd întreaga complexitate a secvențelor la care vor ajunge Bach și Händel, care le vor folosi ca un mijloc special de expresie, de dezvoltare tematico-muzicală. Faptul că ne-am propus pentru studiul de față doar secvențele în muzica lui Bach, vrea să arate că Bach le-a folosit mult mai complex decît celebrul său compatriot stabilit în Anglia, înscriind în istoria muzicii momentul de sinteză în acest domeniu, moment neatins nici pînă atunci, nici de atunci înspre epoca contemporană.

*

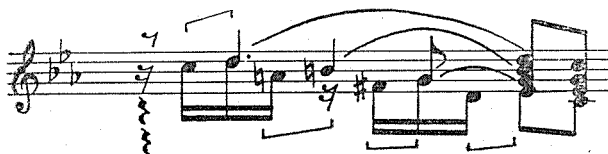
Secvența este progresia unei formule melodico-ritmice, armonice sau poliifonice, în una sau mai multe etape, pe diferite trepte. O secvență poate fi melodico-ritmică, numai ritmică, armonică, melodico-armonică, numai armonică etc. — existînd o sumedenie de posibilități de combinație între cele patru elemente expuse în definiție. Diferiți teoreticieni care au considerat că secvența este numai de natură melodică sau numai de natură armonică, au greșit, neluînd în considerare faptul că și secvențarea unui motiv melodic poate subînțelege o dezvoltare armonică secvențială.

tropii, un fel de parafraze ce se cîntau la locul potrivit (*pro sequentia*, de unde abreviația *pro sâ*, care dă *prosa* și *prose*). Primul compozitor de secvențe de oarecare importanță a fost Notker Balbulus. În 1568, papa Pius V a ordonat suprimarea secvențelor, cu excepția cîtorva, al căror număr l-a aranjat astfel încît fiecare messă își avea propria sa secvență. Dintre acestea au rămas în uz chiar și pînă în zilele noastre cîteva: secvența de Paști, *Victimae paschali laudes*, secvența de Rusalii, *Veni Sancte Spiritus*, secvența sărbătorii Domnului, *Lauda Sion salvatorem*, *Sequentia de septem doloribus, Mariae Virginis (Stabat Mater dolorosa)* și aceea a messei morților — *Dies irae* (H. Riemann: Handbuch d.M.G. 1, II, p. 116.).

Există în creația bachiană pagini întregi care nu sînt altceva decît înșiruire, înlănțuire de secvențe. Dar, departe de a fi părți statice, monotone, prin arta cu care au fost scrise și legate, aceste pagini au căpătat o expresie de sine stătătoare.

În muzica lui Bach, secvența a constituit un mijloc dialectic de dezvoltare, fiind foarte înrudită cu tratarea motivică și alăturându-se altor procedee de evoluție polifonice (răspunsuri, imitații, mișcare alternativă, canon, evoluție melodico-armonică pe o pedală etc). Constituind un mare pas înainte față de principiul repetiției, secvența aduce nu numai evoluție, dezvoltare, ci și varietate în cadrul unității motivice (unitate prin diversitate), dă unitate de gândire, producînd creșteri și descreșteri bazate pe aceeași idee, pe care o imprimă mai bine, storcîndu-i totodată latențele armonice sau polifonice. Privite din acest unghi de vedere, secvențele pot constitui o primă etapă, un prim embrion al principiului variațional.

Tot aici trebuie arătat că secvența cuprinde în ea un prim nucleu al imitației; chiar și secvențarea unui motiv la o singură voce creează impresia unei imitații la mai multe voci. Sau invers: imitația la mai multe voci creează impresia de secvență la o singură voce. Pentru a ilustra această afirmație, dăm un exemplu din *Passacaglia* în do minor pentru orgă.*



Cele patru voci din această variațiune (a XVI-a) a *Passacagliei* pot fi expuse și la o singură voce, substituindu-se astfel mersului imitativ, unul secvențial; singura deosebire va consta în faptul că nu vor mai rămîne sunetele ultime ale motivului de secundă imitat, deși polifonia latent-imitativă va fi tot atît de marcantă. (În exemplul acesta, Bach a preferat să mențină notele acordului adunate pe rînd pentru a crea o tensiune și mai mare).

Și acum să trecem la propriu-zisa artă a secvențelor lui Bach.

Un prim aspect prin care Bach și-a diversificat arta secvențelor este întinderea acestora. De la două note, pînă la cîteva măsuri sau fragmente întregi repetate pe alte trepte, creează de la bun început complexul unei mari varietăți de construcții secvențiale; tocmai această primă fază de diversitate vizează aproape întregul proces componistic bachian, începînd cu tratarea motivică și terminînd cu întregi blocuri secvențiale.

Secvențele foarte mici, celulare, intervalice, cunosc o largă răspîndire în construcția temelor, avînd — așa cum am arătat — strînse înge-mănări cu travaliul motivic. Urmează imediat — în ordinea importanței — secvențele mici, motivice, în care motive ce cuprind de la trei

* Toate exemplele muzicale din acest studiu provin din muzica lui J. S. Bach.

sunete în sus se repetă secvențial. Reproducem tema părții I a *Concertului* în re minor pentru clavecin și orchestră, edificatoare în acest sens:

Cele cinci grupuri de secvențe ce urmează capului temeii sînt — cu excepția celei de a doua — secvențe celulare sau motivice, legate unele de altele fie direct, fie cu ajutorul notelor de pasaj (cum e cazul legăturii secvențelor nr. 3 și 4). Un studiu aparte ar merita cercetarea evoluției secvențelor una din alta, și fiecare — din capul tematic expus inițial. Însă această analiză depășește cadrul subiectului propus.

Ca o paranteză, putem remarca și faptul că secvența intervalică sau motivică poate fi nu numai melodico-ritmică, ci și numai melodică. De exemplu, tema fugii în do diez minor (*Clavecinul bine temperat*, vol. I), care amintește chiar numele marelui maestru (B.A.C.H.):*

Legat de secvențele mici, motivice, trebuie să observăm că Bach le folosește foarte des, uneori numai în scheletul lor ritmic. Cu siguranță, secvența ritmică a fost o primă etapă în evoluția seculară a secvențelor, cunoscînd o aplicare largă în muzica pre-bachiană. Tema fugii în La major pentru orgă se bazează pe o formulă ritmică repetată, a cărei realizare melodică nu este consecvent secvențială:

* În acest caz, varianta ritmică a secvenței este chiar recurența unității de secvențat.

Însă consecvența ritmică nu trebuie să se suprapună carurii metrice, cum este cazul temei fugii în La major din *Clavecinul bine temperat*, vol. II. :



Este foarte caracteristică pentru temele de fugă bachiene secvențarea unor motive de mai mare importanță tematică. Prin aceasta, compozitorul urmărește un dublu scop: primul — de a da unitate de gândire chiar de la bun început ideii tematice pe care își propune să o dezvolte; al doilea — de a crea cu același motiv diferite forme de expresie, izvorite din exploatarea latențelor armonice ale motivului dat, în diferite ipostaze.

În exemplul pe care-l dăm mai jos (*Fuga* în do minor pentru orgă), prin secvențarea motivului de patru sunete pe treptele II—VII (acorduri micșorate) și V, se creează deja în temă o succintă înlănțuire armonică bazată pe acorduri de septimă micșorată, legate prin aducerea septimei în bas :



Este interesant de notat că rezolvarea acordurilor micșorate cu septima în poziția de secundacord se face pe un acord micșorat, deci pe o semi-disonanță, procedeu repetindu-se în continuare. Acest mers treptat spre disonanță, apoi rezolvarea ei, repetarea acestui procedeu la alte înălțimi și, în fine, procesul de rărire ritmică de la sfârșit (simetric începutului), creează tocmai sinuozitatea armonioasă, echilibrată, atât de specifică lui Bach.

Studiind arta construcției temelor de fugă, vom observa că foarte des acestea sînt compuse dintr-un cap tematic pregnant, urmat de un mijloc ce aduce cîteva secvențe, și, la sfârșit, o cadență. Această schemă nu este rigidă; uneori vom întîlni cazuri cînd chiar și capul temei este secvențat, cum e cazul temei mării *Fugi* în sol minor pentru orgă:



După cum se observă, a doua secvență înglobează în simetrica ei desfășurare și motivul — deja secvențat — al capului temeii. O altă remarcă favorizată de același exemplu este lipsa unei cadențe aparte; prin secvențarea celui de al doilea motiv încheierea se face firesc, fără a mai necesita o cadență specială.

În tema *Fugii* în Sol major din caietul I al *Clavecinului bine temperat*, celor trei segmente tipice enunțate mai sus le corespund trei capitoale secvențiale :

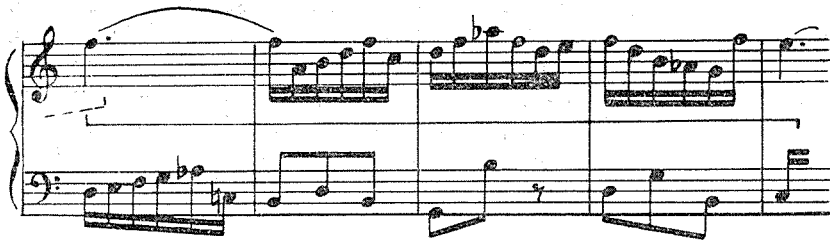
The image shows two staves of musical notation for the 'Fugii' theme in G major. The first staff contains segments 1 and 2, and the second staff contains segment 3. Brackets are used to group notes and indicate the structure of each segment. Segment 1 is a four-note phrase, segment 2 is a four-note phrase, and segment 3 is a four-note phrase.

Unitatea de secvență poate fi și mult lărgită, în cadrul ei petrecându-se un proces armonic mai îndelungat; iată un exemplu din *Sonata I-a* pentru vioară solo (*Presto*):

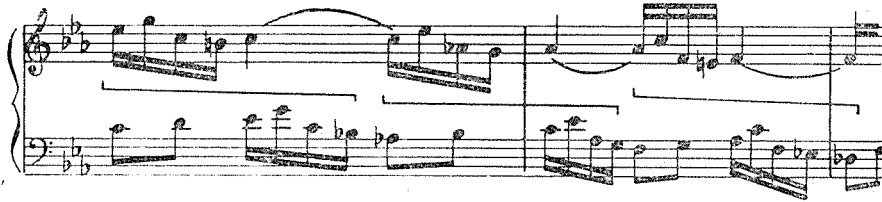
The image shows two staves of musical notation for the first movement of the Sonata I for Violin Solo. The notation is complex, featuring a long, extended sequence of notes with a complex harmonic process. The notes are arranged in a way that suggests a long, continuous melodic line with frequent chromaticism and harmonic shifts.

sau din *Partita III-a* pentru Clavecin (*Fantaisie*):

The image shows two staves of musical notation for the third part of the Partita for Clavier. The notation is complex, featuring a long, extended sequence of notes with a complex harmonic process. The notes are arranged in a way that suggests a long, continuous melodic line with frequent chromaticism and harmonic shifts.



Se obțin secvențe hemiolice, când unitatea de secvență se întinde pe o parte impară a măsurii sau mai mult decât o măsură, însă nepermițând simetria metricii obișnuite. Și acestea se întâlnesc în creația lui Bach; iată un exemplu din *Partita* a II-a în do minor (*Sarabande*):



Unitatea de secvență poate fi formată și din două fragmente aparte legate între ele printr-o strânsă coeziune armonică (dar și tematică). Cele două fragmente — pe care le-am numi *antecedent* și *consecvent* — sînt alăturate astfel încît primul deschide o disonanță acordică ce se rezolvă în cadrul celui de al doilea. Este tocmai ceea ce se poate observa și în secvența a II-a a exemplului ultim de la pag. 27. Reducerea armonică ar fi următoarea:



Privită sub aspectul construcției intime, unitatea de secvență poate îmbrăca diferite aspecte: melodice, ritmice, armonice, de armonie arpeggiată, armonico-polifonice. Această întreagă diversitate de înfățișări a celei ce va fi secvențată produce de la început o mare varietate de posibilități, aproape inepuizabile, pentru procesul secvențării.

O dată expusă unitatea de secvență, a cărei mărime poate varia între două sunete și patru-cinci măsuri, urmează procesul secvențării propriu-zise, reprezentate printr-un număr de repetări, de mutări secvențiale, pe care le numim etape (trepte). Foarte variate și din acest

punct de vedere, secvențele pot fi împărțite în *mici* și *mari*; cele mici cuprind 2—3 etape, iar cele mari de la patru etape secvențiale în sus. În exemplele de pînă acum se pot observa 2—3 etape în secvențele motivice. În schimb, la secvențele intervalice, unitatea de secvență fiind mai scurtă, numărul etapelor poate fi foarte mare. Dăm un exemplu din *Partita a III-a* în la minor (*Courante*) în care discantul aduce 5 etape secvențiale, iar basul — 9 (socotind inversarea octavei doar ca o variație) :



Numărul maxim de secvențe pe care l-am întâlnit în muzica lui Bach este de 13 secvențe coboritoare, în cadența *Concertului brandenburgic nr. 5*, la partida clavicinului.

Față de predecesorii săi care nu cunoșteau decît secvențele la una sau două voci, în sens ascendent sau descendent, Bach le dezvoltă și pe acestea, dar le și combină. Din această sinteză a celor două feluri de mișcare secvențială, au rezultat secvențele *mixte*: o voce secvențează ascendent, iar alta descendent. Iată un exemplu în care mersul contrar este însoțit și de mișcare imitativ — canonică în oglindă (*Ouverture* din *Partita IV-a* în Re major):

Dăm și un alt exemplu, în care cele două voci aduc două secvențe diferite în sens contrar (*Partita I-a* în Si bemol major, *Courante*):



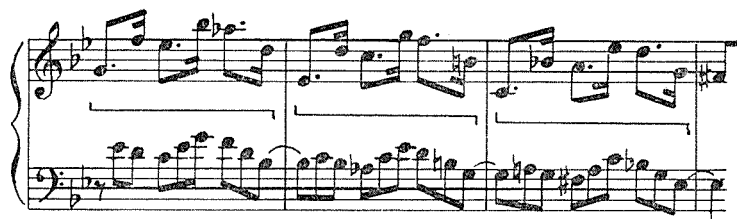
Din punct de vedere al genului secvențelor, Bach folosește aproape în egală măsură secvențele diatonice și cromatice. Acestea din urmă, pe care le dezvoltă fără precedent, pot fi împărțite în două categorii: cromatizate și cromatice propriu-zise. Am îngloba în prima categorie unitățile de secvențat colorate cu sunete cromatice, pe cînd în a doua categorie — secvențele cu intense cromatisme (foarte tipice la Bach) sau cele care repetă unitatea de secvență la intervale cromatice (de obicei tratat coborîtoare).

Repetarea unității secvențiale în diferite etape se poate face aproape la orice interval. Bach folosește foarte mult secvențele la trepte alăturate, suitor sau coboritor, diatonic sau cromatic. Secvențe diatonice alăturate am întîlnit deja și în exemplele de pînă acum. Față de predecesorii săi, Bach folosește foarte des secvența cromatică, creînd prin aceasta o atmosferă densă, de reculegere, de introspecție, sau o expresie de ascensiune sau de decădere continuă; iată un exemplu din cadența clavecinului din *Concertul brandenburgic nr. 5* în Re major (exemplu citat și pentru cel mai mare număr de secvențe):



Înainte de atacul acestei secvențe cromatice coboritoare, au avut loc un îndelung proces de aglomerare ritmică figurativă și alte grupuri de secvențe, aceasta fiind rezolvarea treptată a unui punct culminant imediat precedent.

În continuare dăm câteva exemple în care secvențarea se face la intervalele de terță, cvartă, cvintă, sextă și — respectiv — octavă: *Courante* din *Partita I-a* în *Si bemol major*:



Courante din *Partita a III-a* în *la minor*:



Fuga din *Sonata* în *sol minor* pentru *vioară solo*:



Presto din *Sonata* în *sol minor* pentru *vioară solo*:



Notă: în cadrul unității de secvență motivul este secvențat la sextă și formează împreună cu precedentul un tot. (Vezi mai departe despre secvență în secvență).

Preludio din Partita III-a (Sonata VI-a) în Mi major pentru vioară solo:



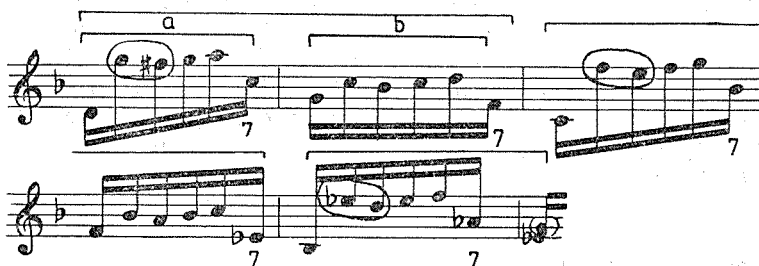
Procesul armonic ce se instalează o dată cu secvența este extrem de variat, depinzând — în primul rând — de caracterul secvenței, apoi de mărimea salturilor dintre etape și, în fine, de numărul etapelor secvențiale.

O secvență melodică simplă, la o singură voce, poate presupune, subînțelege, o evoluție armonică oarecare; deci această evoluție armonică ce însoțește secvența melodică nu trebuie să fie și ea secvențată. De pildă, motivul următor poate fi armonizat după apartenența notei principale* (care este secvențată) cu diferite trepte principale sau secundare ale tonalității respective:



Este tocmai cazul în care secvențarea se produce la o singură voce, celelalte nefiind obligate să secvențeze și ele. Aproximativ aceeași constatare se extrage și din conjunctura secvențelor cromatice propriu-zise, unde fiecare etapă secvențială poate fi interpretată liber în contextul unei alte armonii, sau gândită ca o construcție pe o pedală.

Legat de înlănțuirea diatonică cromatizată a etapelor secvențiale compuse din două fragmente motivice, este de remarcat procesul armonic evolutiv determinat în esență de *relațiile dominante*:



* De aici — posibilitatea unei abstractizări: chiar și repetarea unui singur sunet pe trepte superioare sau inferioare în mod riguros, ar constitui un procedeu embriionar de secvență.

În motivul *a* al unității de secvență este desenat, este „deschis” un acord de septimă, ce se va rezolva în motivul *b* — consecvent —, care, la rîndul său va deschide din nou drumul evoluției armonice prin aducerea unei noi septime. Este ușor de sesizat că — după înlanțuirile cvintice — fiecare a doua cvintă inferioară va fi noua treaptă secvențială diatonică. Mișcarea armonică de cvinte poate fi și mai simplă, prin atingerea mai întii a dominantei noii trepte.

Am expus pînă acum „motorul” armonic al secvențelor diatonice cu ajutorul septimei. Se întîmplă însă uneori să găsim în lucrările lui Bach înlanțuiri de septime fără rezolvare. Tratarea acordului de septimă ca o semidisonanță nu l-a deranjat de loc pe marele cantor:



Într-un alt exemplu celebru (*Preludiul* în sol minor pentru orgă — caietul III) întîlnim rezolvarea acordului de septimă micșorată pe un alt acord de septimă, dar în poziție de cvintsexț; probabil că Bach a simțit diferența sensibilă de tărie disonantică dintre cele două acorduri. În felul acesta aduce 12 secvențe cromatice coborîtoare; iată-le schema armonică:



Din punct de vedere tonal, procesul armonic al secvențării poate rămîne în aceeași tonalitate sau poate modula. Ocolirea staticității armonice a secvențelor tonale se face în muzica lui Bach printr-o diversitate de alte precedee, de exemplu explorînd treptele secundare și colorînd tonalitatea cu acorduri alterate. Căci, așa cum remarca și Hugo Riemann, „atîta timp cît persistă secvența, nu se va instala senzația unei cadențe finale, a unei încheieri”, dar, am adăuga noi, sîntem undeva aproape de această cadență.

Cu ajutorul secvențelor se pot realiza concomitent și modulații, căci respectarea intervalelor propuse în unitatea de secvență și, totodată, a treptelor secvențiale, ne poate conduce cu ușurință în alte tonalități. Chiar și prin simplul procedeu al înlanțuirilor dominanteice despre care am vorbit mai sus, ne putem opri pe oricare din cvinte (fără a fi obligați să parcurgem întregul cerc al cvintelor).

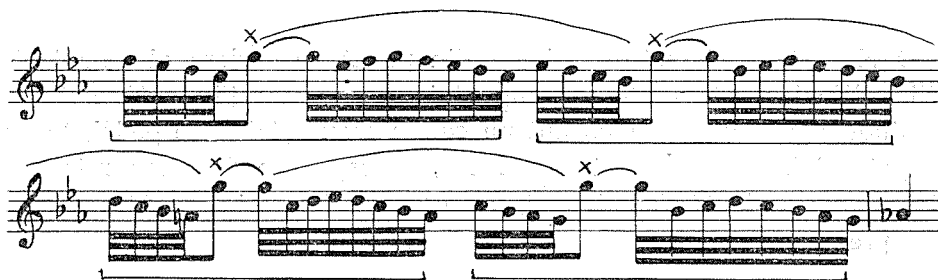
Complexitatea secvențelor depinde de numărul vocilor care secvențează și de structura lor armonico-polifonică. La două sau mai multe voci pot exista secvențe cu același motiv sau cu motive diferite, în același sens sau în mișcare contrară. Dar se întîlnesc foarte des secvențe *mixte*, în care 1—2 voci secvențează, iar celelalte voci sînt libere și aduc un contrapunct oarecare.

Privite sub aspectul complexității armonico-polifonice, secvențele lui Bach sînt foarte variate și pot acupla diferite procedee specifice

dezvoltării muzicale libere, ca: polifonia latentă, pedala, imitația, mișcarea canonică, contrapunctul dublu, triplu, cvadruplu etc.

Procedeul polifoniei latente, atât de tipic în lucrările pentru instrumentele „melodice” — tratate genial și îmbogățite inimaginabil de mult de către Bach — apare în egală măsură în construcții melodice destinate și instrumentelor cu posibilități polifonice. Cu siguranță, toate aceste procedee ar merita un studiu mai larg, însă în lucrarea de față ne rezumăm — la a da doar câteva exemple edificatoare.

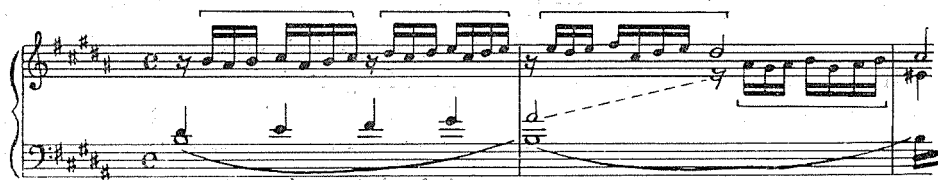
Din includerea elementului *pedală** în secvență rezultă în primul rând două planuri diferite ce se ciocnesc, se luptă: unul cu caracter oarecum static, și altul în continuă evoluție. Pedala poate fi dezvoltată până la nivelul unei celule ritmico-melodice, care apare ostinat la vocea latentă superioară, la cea medie, sau la cea inferioară. Iată o voce din secțiunea a doua a *Simfoniei (Preludiului) Partitei a II-a* pentru clavecin:



sau un alt exemplu din *Sonata I-a* în sol minor pentru vioară solo, în care pedala este ornamentată cu nota ei inferioară de schimb, creînd formula ritmico-melodică despre care vorbeam:



* A nu se confunda cu desfășurarea unei secvențe pe o pedală (de exemplu — *Preludiul* în Si major din *Clavecinul bine temperat*):



În exemplul următor (*Toccată în re minor pentru orgă*) vom observa o mișcare imitativă secvențială între cele două voci (de fapt, patru) ale manualului, contrapunctate de mersul diatonic în optimi al pedalei:

O altă etapă și mai superioară din punct de vedere al complexității polifonice este grefarea canonului peste secvență. În *Toccată în re minor pentru orgă* am întâlnit un *canon secvențial* între pedal, tenor și apoi celelalte două voci superioare, suprapunere din care reiese o mică neconcordanță funcțională, ce creează impresia de bitonalitate (mai precis polifuncționalitate simultană):

Dacă în ex. pag. 30, jos, am arătat o secvență cu mișcare imitativ — canonică în oglindă, să vedem acum felul în care Bach acuplează secvențelor procedeele extrem de complicate ale contrapunctului dublu, triplu, cvadruplu etc. Reproducem un fragment din „Jesus Christus, unser Heiland...” (Choralvorspiel), în care găsim aplicat procedeul contrapunctului dublu; efectul acestui riguros contrapunct dublu (ultimele 4+4 măsuri) este pregătit mai înainte prin mișcări alternative

retrograde, tot în sensul contrapunctului dublu, dar mai fărîmitat, mai îmbucătățit (2×2):

În încheierea acestui capitol dăm două exemple, în care avem de a face cu o *secvență complexă*, în cadrul căreia întîlnim aproape toate felurile de secvențe despre care am vorbit pînă acum, plus marea măiestrie polifonică a contrapunctului cvadruplu (*Fuga în si bemol minor, Clavecinul bine temperat, vol. II și Contrapunctus XI din Arta fugii*):

Schema:

a	b	c	-	b	→
b	a	a	b	c	
-	-	b	c	-	etc.
c	c	d	d	d	

D C (D) D B B A
 C - A B C A C
 Schema : B D B C D D D
 A B C - A - B

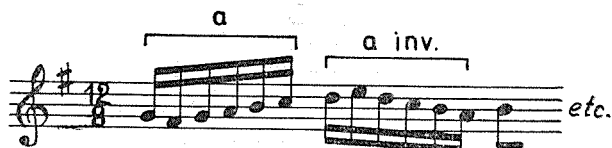
Privite după funcția lor muzicală, secvențele pot avea multiple aspecte; fie că sînt dispuse într-un cadru tematic, fie că au o funcție de legătură, episodică (în aproape toate episoadele fugilor, în acest sens putîndu-se vorbi despre o adevărată artă a episoadelor la Bach), de sine stătătoare, dezvoltătoare, sau sînt angajate într-un proces de creștere (eventual pe o pedală reală sau subînțeleasă) înainte de cadență, secvențele își justifică întru totul prezența atît de masivă dar variată în muzica lui Bach.

În afară de formulele riguros secvențate, mai există un mare capitol: acela al secvențelor *variate*, atipice. Se pare că acest fel de secvențe vor fi dezvoltate foarte mult și de către urmașii lui Bach — clasicii vienezi și romanticii. Dacă includerea elementului pedală în construcțiile secvențiale produce o abatere de la secvența strictă, riguroasă, alte procedee de variație a unității de secvențat în cadrul mutațiilor secvențiale pornesc din variante ritmice (diminuție, augmentare, variație propriu-zisă), din variația intervalelor melodice, a intervalelor ce despart etapele etc. De asemenea, secvențarea în oglindă este tot o secvență atipică, variată:

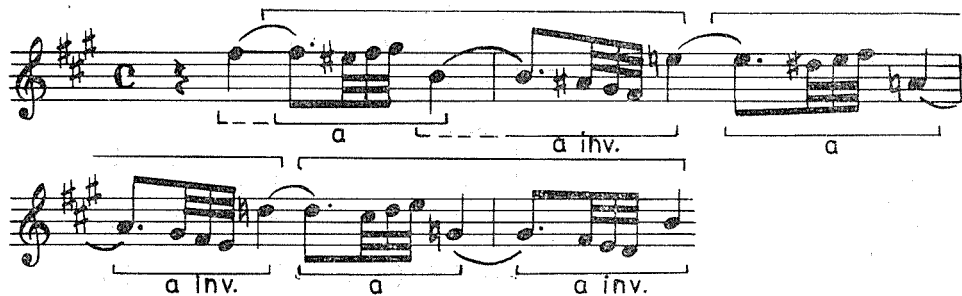
ca și depărtarea progresivă a intervalelor într-un desen melodic, un alt aspect al secvențelor variate:



O strînsă legătură cu tratarea motivică o are procedeul inversării secvenței (*Concertul brandenburgic* în Sol major, p. III):



În fine, ca punct terminus al analizelor evoluției gîndirii secvențiale, *secvența în secvență* reflectă reluarea în plan mare a unor micro-repetări secvențiale deci însăși unitatea de secvență cuprinde în cadrul ei mici secvențe (în stare directă sau în mișcare inversă). Exemplificările anterioare conțin multe secvențe în secvențe; dăm doar un exemplu din *Cantata* nr. 139., în care găsim *secvențe inversate în secvențe*:



După această sumară privire asupra secvențelor bachiene — procedeau atît de tipic și de vast în semnificații de toate ordinele, și de aceea imposibil de elucidat în cîteva pagini — credem că nu putem încheia mai bine decît oferind o încercare de

CLASIFICARE

- | | | |
|---|---|---|
| a) după întinderea unității de secvență | — | <ul style="list-style-type: none"> — f. mici (intervalice, celulare) — mici (motivice) — mari — compuse din două fragmente repetate în întregime pe alte trepte |
|---|---|---|

- b) după caracterul construcției
 - melodice
 - ritmice
 - armonice
 - armonie arpeggiată
 - armonico-polifonice

- c) după sensul lor
 - ascendente
 - descendente
 - mixte (în mișcare contrară)

- d) după gen
 - diatonice
 - cromatizate
 - cromatice propriu-zise

- e) după numărul etapelor
 - mici (2—3)
 - mari (4)

- f) după mărimea salturilor secvențiale
 - alăturate
 - semiton (cromatice ↓↑)
 - ton (diatonice ↓↑)
 - terțe
 - cvarte
 - cvinte
 - septe
 - octave

- g) după stabilitatea armonică
 - tonale (statice)
 - modulante

- h) după complexitate
 - 1) după numărul vocilor
 - la o voce
 - la mai multe voci
 - cu aceeași secvență
 - cu secvențe diferite
 - mixte (1—2 voci fac secvențe, alte voci sînt libere)

 - 2) după complexitatea armonico-polifonică pot acupla
 - polifonia latentă
 - pedala
 - imitația
 - mișcarea canonică
 - contrapunctul dublu
 - contrapunctul triplu
 - contrapunctul cvadruplu

- i) după funcția lor muzicală
 - în cadru tematic
 - de trecere (episodice)
 - de legătură
 - de sine stătătoare
 - dezvoltătoare
 - înainte de cadență

- j) secvențe atipice, *variate* prin
- pedală
 - diminuție sau augmentare
 - ritmică
 - modificarea intervalelor,
 - modificarea ritmului
 - modificarea intervalelor dintre etape
 - secvențare în oglindă
 - depărtarea sau apropierea progresivă a intervalelor secvențiale
 - variante secvențiale în construirea unui punct culminant.
- k) secvență în secvență
- propriu-zisă
 - secvență inversă în secvență

BIBLIOGRAFIE

1. Schweitzer, A.: *Johann Sebastian Bach*, Veb Breitkopf & Härtel Musikverlag, Leipzig, f.a.
2. Kurth, E.: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, Max Hesses Verlag, Berlin, f.a.
3. Riemann, H.: *Handbuch d. M.G.*, 1, II.
4. Keller, H.: *Klavierwerke Bachs*, Ed. Peters, Leipzig, 1948.
5. Keller, H.: *Die Orgelwerke Bachs*, Ed. Peters, Leipzig, f.a.

Considérations sur quelques problèmes des séquences dans la musique de J. S. Bach

D. Voiculesco

Résumé

Dans son essai, l'auteur se basant sur des exemples musicaux, envisage l'analyse et la clarification des différents genres de séquences, rencontrées dans les créations de Bach, considérant qu'elles ont atteint à la plus grande complexité, éclat et synthèse dans la musique de l'époque du baroque. Après un bref aperçu historique de l'évolution millénaire des séquences, l'on passe à l'analyse proprement dite des séquences, remarquant en même temps les analogies avec le développement thématique musical, imitation, principe des variations, l'idée de la pedale etc.

L'ouvrage s'achève avec la classification des séquences, selon plusieurs critères.

Обзор секвенции в музыке И. С. Баха

Дан Войкулеску

Резюме

Работа ставит себе задачей проанализировать на музыкальных примерах и попытаться выяснить различные типы секвенции, встречающиеся в творчестве Баха, учитывая, что в музыке барокко они дошли до эпохи многосложностей, великолепия и синтеза.

После краткой исторической главы, в которой дается обозрение тысячелетней эволюции секвенции, делается переход к разбору самых секвенций, одновременно показывая аналогичность с тематико-музыкальным развитием, имитацией, вариационным принципом, педальной идеей и т. д.

Работа заканчивается классификацией секвенции по различным критериям.

Betrachtungen über die Sequenzen in J. S. Bachs Musik

D. Voiculescu

Zusammenfassung

Vorliegende Arbeit beabsichtigt — auf Grund der musikalischen Beispiele — verschiedene Sequenztypen die in Bachs Werken angetroffen werden, zu analysieren und zu klären, in Anbetracht, dass diese in der Musik des Barocks, das Zeitalter der höchsten Vielfältigkeit, Pracht und Synthese erreichten.

Nach einem kurzefassten historischen Kapitel, welches einen Überblick der tausendjährigen Entwicklung der Sequenzen bietet, schreitet der Autor zur Analyse der eigentlichen Sequenzen. Gleichzeitig werden die Übereinstimmungen mit der thematisch - musikalischen Entwicklung, Imitation, Variationsprinzip, Orgelpunkt usw. dargelegt.

Die Arbeit schliesst mit einer Klassifizierung der Sequenzen nach verschiedenen Kriterien.

Elemente ale limbajului muzical bachian în lumina muzicii din prima parte a secolului XX

MAX EISIKOVITS

Pentru cercetătorul preocupat de frământările prezentului, scrutarea trecutului poate servi două obiective diferite: contestarea, sau justificarea tendințelor și aspirațiilor noi. Trecutul poate fi utilizat, deci, fie ca scut de apărare față de prezent, fie ca mijloc de a-l susține, de a-l confirma. În cazul întâi, atitudinea cercetătorului izvorește dintr-o tendință de a evada din prezent, ce-i rămîne străin, confuz și de neînțeles, iar în cazul al doilea ea constituie dovada stăruințelor de a identifica filonul evoluției istorice, al fenomenelor noi, valabile, a legăturii organice dintre trecut și prezent, respins de fetișizatorii de totdeauna ai trecutului. Ea este pozitivă și constructivă, fără doar și poate, numai în cazul din urmă; întrebuițarea valorilor trecutului ca o armă împotriva contemporaneității, a tot ceea ce este nou, a fost și rămîne dovada unei concepții retrograde, ce camuflează nu arareori lenea spirituală, lipsa capacității de adaptare la realitățile noi și de a înțelege și a gusta valorile și cuceririle inedite ale aspirațiilor inovatoare, pozitive.

Oare J. S. Bach, care chiar în ochii contemporanilor săi părea depășit și vetust, iar imaginea pe care i-o păstrează generația noastră este în bună parte tributară aprecierii greșite a secolului XIX care îl califică un „gotic al muzicii”, corelată cu părerea dovedită de asemenea unilaterală și inexactă a lui Schweitzer* conform căreia „Bach însemnează o încheiere; nimic nu pleacă de la el, ci totul duce doar la el” — deci oare opera lui Bach, ce emană atîta liniște senină și echilibru robust, de neclintit, poate chiar și în cea mai mică măsură contribui dacă nu la justificarea, dar la atenuarea măcar a controverșelor pasionate, stîrnite, de unele aspecte ale muzicii din prima parte a secolului XX? Nu este oare aceasta totuși prea mult, echivalînd cu o profanare, cu un inadmisibil sacrilegiu? Nicidecum, vom răspunde! În cazul studiului nostru precedent asupra lui Gesualdo** desigur sarcina noastră era cu mult mai ușoară și evidentă. Avînd un destin per-

* A. Schweitzer: *J. S. Bach*, Breitkopf și Härtel, Leipzig 1963 p. 17.

** M. Eisikovits: *Unele elemente și aspecte moderne anticipate în creația lui Gesualdo* (Lucrări de muzicologie, Conservatorul „G. Dima”, Cluj, 1965).

sonal tragic și trăind într-o epocă de criză gravă a descompunerii sistemului modal, „fenomenul Gesualdo”, precum am văzut era totuși mai lesne de înțeles. Bach însă a fost un om perfect echilibrat și a trăit în epoca — nu a descompunerii ci — a cristalizării și consolidării principiilor sistemului tonal — funcțional. *Opera sa în esență diatonică rămâne ferm axată pe principiul tonal.* Acest aspect predominant al operei sale, nu poate — se înțelege — fi pus în discuție. În pofida acestui caracter general de necontestat, diversitatea și bogăția operei lui Bach conține elemente nu întâmplătoare și disparate, *ci organic și masiv prezente* în capodoperele sale vocal-instrumentale ale epocii sale de deplină maturitate, care ne vor permite modificarea constatării lui Schweitzer și poate a imaginii noastre de pînă acum asupra semnificației și rolului artei lui Bach asupra posterității. E nevoie doar să ne debarasăm de prejudecăți și formule consacrate și scufundîndu-ne cu ochii deschiși în imensul ocean al creației bachiene să încercăm să stabilim noi coordonate între trecut și prezent, analizînd mai de aproape aspecte ignorate, sau abia interceptate pînă acum, ale limbajului său*.

Ne vom limita în cercetările noastre prezente în primul rînd la cele trei mari opere vocal-simfonice (*Patimile după Ioan, după Matei și Missa în si*), în care Bach, dovedind o forță dramatică răscolitoare atestă că însumează nu numai toate afluențele trecutului, ale evoluției artei polifonice europene de peste o jumătate de mileniu, dar deschide curajos și ferestre largi spre viitor. Ne va surprinde în cazul Patimilor** în primul rînd un fenomen neașteptat: întrebuițarea densă — *putem afirma chiar caracteristică — a totalului cromatic în spații relativ restrînse ale construcției melodice vocale, ale recitativelor Evangelistului în primul rînd.* Fenomenul în sine a fost sesizat deja de Spitta în monumentală sa lucrare asupra lui Bach, iar mai tîrziu de întemeietorul școlii noi vieneze, A. Schönberg, în scopul vădit de a potoli revolta elementelor conservative, ce interpretau dodecafonia ca o speculație personală, fără nici o legătură organică cu trecutul muzicii europene. Un studiu detaliat însă asupra acestei probleme, autorul rîndurilor de față nu cunoaște.

Este departe de noi intenția de a-l prezenta pe Bach ca pe un promotor al dodecafoniei, însă întrebuițarea de către el a celor 12 su-

* Credem, de asemenea, că ar fi utilă stabilirea, spre exemplu, a tributului pe care-l datorează lui Bach dramatismul beethovenian sau afectivitatea și în special armonia romantică a secolului al XIX-lea. *Ernst Kurth (Romantische Harmonik, Berlin 1923, pag. 74—75)* căutînd, spre exemplu, să stabilească geneza faimosului și mult discutatului „acord Tristan” reușește să-l surprindă mai întîi la Beethoven, apoi la Schumann și Liszt. Din partea noastră putem adăuga, că acest acord în forma sa originală l-am identificat în fuga IV (măsura 61) din *Kunst der Fuge*, deci cu peste o jumătate de secol înaintea lui Beethoven, interpretat, în această fază incipientă ca o alterație triplă, ce se rezolvă în spiritul armoniei tonal-funcționale, propriu stilului bachian.

** Bach a scris probabil 5 Patimi, din care ni s-au păstrat doar 3. Autenticitatea *Patimilor după Luca* este însă contestată.

nete în spații melodice vocale restrinse, a exploatării lineare *intense* și consecvente a totalului cromatic, ne va permite sublinierea și mai mult a concluziilor la care am ajuns în studiul asupra madrigalelor lui Gesualdo.

Renunțînd la prezentarea acelor cazuri, în care o bună parte a celor 12 sunete apar în succesiunea cromatică, întilnită în trecut, precum știm, mai ales la compozitorii flamanzi și englezi ai Renașterii*, ne vom strădui să înfățișăm cîteva exemple concludente în care Bach, evitînd succesiunea cromatică a sunetelor, recurge la exploatarea întregului complex de 12 sunete în plăsmuirea liniilor sale vocale. *Plu-tește uneori deasupra acestor linii izolate o atmosferă de pre-atonalism, anihilată însă întotdeauna de carapacea sever tonal-funcțională a factorului armonic. Linia melodică reprezintă în cazurile acestea o forță centrifugă, de destrămare tonală, iar structura funcțională armonică forța centripetă, cu rolul de a neutraliza pe cea dintîi. Avem de a face cu un dualism autentic de forțe potrivnice, conflictuale: pe de o parte linia melodică expansivă, stăpînită adesea de o tensiune extremă, iar pe de altă parte structura armonică funcțională, ce asigură echilibrul acestor două forțe, evitînd desnodămîntul ce ar fi fatal ordinii funcționale și impune în ultima instanță triumful celui din urmă asupra tentațiilor lineare, dizolvante. Este o magistrală și unică „echilibristică” perfectă, fără fisuri, a celor două forțe contradictorii pe care ne-o furnizează arta muzicală clasică. Un asemenea echilibru ferm nu cunoaște nici muzica ce-i premerge și nici aceea care-i urmează. Din analiza celor trei lucrări enunțate se desprinde o constatare cu caracter general: liniile melodice -vocale, antrenate în epuizarea totalului cromatic, exprimînd o sferă emoțională depresivă (durerea, teama, suferința, umilința) sînt puse întotdeauna în serviciul conținutului poetic al textului abordat.*

Recitativul Evanghelistului, nr. 18, din *Patimile după Ioan* se sfîrșește cu cuvintele „și plîngea amar și plîngea amar”. În acest prim fragment citat ce utilizează toate cele 12 sunete se mai pot întrezări mici infuziuni succesive cromatice. A se observa că în linia melodică survin de două ori intervale de cvinte micșorate descendente, o dată ascendentă, plus o septimă micșorată — așa-numite intervale nemedice, puse sub interdicție de totalitatea cursurilor uzuale de contrapunct, în timp ce acompaniamentul repetă numai funcțiunile de D — T sau D — D — T, pilonii structurii armonice funcționale.

* Vezi: Edouard E. Lowinsky: *Secret chromatic art in the Netherland Motet*, New-York, 1946.

Patimile după Ioan (Recitativul Nr. 18):

und wei - - - ne-te bit-ter- lich, und wei-
 - - - ne-te bit - - - ter- lich

Recitativul Nr. 39 abordează în primele patru măsuri toate cele 12 sunete pentru a ilustra teama lui Pilat:

Da Pi - la-tus das Wort hö-re-te, fürchtet 'er sich noch mehr; und ging
 wieder hinein in das Richthaus, und sprach zu Je-su: Von wannen bist du?
 etc.

În recitativul Nr. 47, povestind plecarea lui Isus spre Golgotha, Bach procedează similar:

und er trug sein Kreuz und ging hinaus zur Stätte, die da heisset: Schädel-
 stätt', welches heisset auf E- brä- isch: Gol- ga- tha!

Acest fenomen — repetăm — nu este nicidecum întâmplător; din contră constituie o trăsătură primordială, caracteristică a liniilor melodice vocale ale Patimilor, și în primul rând a recitativelor *Evangelistului*. Ori unde am arunca privirea noastră în fragmentele care exprimă suferința, ne va izbi apariția celor 12 (uneori numai 11) sunete. Astfel, la sfârșitul ariei „*Blute nur*” din *Patimile după Matei*, le vom găsi pe toate, tot în decursul a numai patru măsuri.

droht den Pflieger zu er-mor - - - den, denn
 es ist zur Schlan - - - ge wor - den.

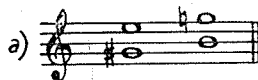
Totalul cromatic survine și la începutul și sfârșitul recitativului „*O Schmerz, hier, zittert das gequälte Herz*” (O, durere, aici tremură inima chinuită) sau în „*Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder*”:

Der Heiland fällt vor seinem Vater nieder, dadurch erhebt er mich und
 alle von unserm Falle hinauf zu Gottes Gnade wieder. Er ist bereit, den
 Kelch, des Todes Bitterkeit zu trinken, in welchen Sünden dieser Welt

De asemenea, în replica lui Isus în recitativul „*Und er kam.*” Începutul ariei „*Erbarm es Gott*”, de asemenea, epuizează totalul cromatic. Să cităm începutul recitativului „*Wie wohl mein Herz in Tränem schwimmt*” (Inima mea se scaldă în lacrimi). În acest fragment atât de caracteristic stilului Patimilor, Bach întrebuițează pe lângă intervalele melodice consemnate pînă acum și o octavă micșorată pe timpii accentuați, în cursul arpeggiului.

Octava micșorată ia naștere prin proiectarea lineară (unidimensională) a relației false modale (bidimensională), proprie polifoniei vocale a Renașterii.

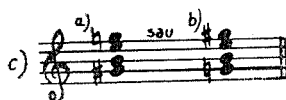
Relația falsă modală bidimensională:



Proiectată linear, unidimensional:



Din simultaneitatea lor obținem acordul denumit „alfa”:



Ambele forme sînt generate de principiul distanțial, fiind compuse: a) din două terțe mici, b) din două terțe mari așezate la polii intervalului de cvartă perfectă*.

Gama din tonuri întregi compusă din cinci intervale de secunde mari consecutive este tot un produs al principiului distanțial. Vasta creație a lui Bach, în ciuda caracterului ei ferm diatonic prezintă în germene totuși toate fazele acestui sistem caracteristic impresionismului francez de la începutul secolului nostru.

* Relația falsă modală sau cromatismul încrucișat, face parte din categoria fenomenelor distanțiale. Fenomenele melodico-armonice, generate de principiul acustic, se bazează pe *inegalitatea* și *diversitatea* elementelor sale componente: gama diatonică (tonuri—semitonuri) și trisonul major și minor (terțe mari și mici sau invers), iar cele de proveniență distanțială pe *identitatea* raporturilor egale ale elementelor ce le compun: gama cromatică (numai semitonuri) sau gama din tonuri întregi, trisonul micșorat (două terțe mici), mărit (două terțe mari), septima micșorată (trei terțe mici). Trebuie remarcat însă că fenomenele distanțiale sînt de fapt proprii și caracteristice primei jumătăți a sec. XX. (acorduri din cvarte-cvinte), suprapuneri de secunde mari și mici etc.

Succeșiunea de 3 tonuri întregi (tetracord lidic, triton):
 Coral final din cantata „O Ewigkeit du Donnerwort”:



Succeșiunea de 4 tonuri întregi:
 Patimile după Matei: „Erbarme dich”



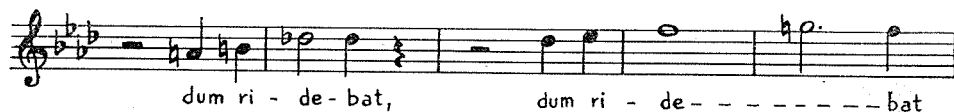
Gama completă din tonuri întregi, cu un sunet ornamental (sol) diatonic:

Sonata pentru vioară în re: „Sarabande”:



Gama din tonuri întregi apare însă într-un mod mai evident numai mai târziu, în creația lui Liszt al cărui aport atât de important în dezvoltarea și îmbogățirea limbajului muzical, pare-se că nici pînă azi n-a fost suficient clarificat.

Liszt: oratoriul *Christus*: „Stabat mater dolorosa”:



Iată fragmentul Recitativului *Wie wohl mein Herz in Tränen schwimmt* din *Patimile după Matei*:

Wie-wohl- mein Herz in Trä-nen schwimmt dass Je - sus - von mir Ab-schied
nimmt, so macht mich doch sein Te-stament er freut: Sein Fleisch und Blut,

În următorul fragment din aria „*Geduld, wenn mich falsche Zungen stechen*” (*Patimile după Matei*) sînt abordate toate cele 12 sunete în numai trei măsuri, cu puține repetări neornamentale ale sunetelor. Atragem atenția și în cazul de față asupra alternației implacabile a relațiilor de T—D, ce stăvilesc tendințele de destrămăre tonală a liniei melodice.

Leid ich wieder mei - ne Schuld, leid ich - wieder mei - ne Schuld Schimpf und Spott, Schimpf und Spott,

T - D T - D T - D T - D T - D T - D

Recomand parcurgerea recitativului (69) „*Ach Golgatha unsel' ges Golgathal*” construit de asemenea pe exploatarea totalului cromatic al celor 12 sunete. Fragmentul este de o expresivitate sfîșietoare, rară. Linia melodică a alto-ului dă grai durerii chinuite al celui ce urcă dealul Golgothei, al suferințelor umane. Formula ostinato a orchestrei ce se repetă pînă la obsesie, fără să participe cu resurse proprii la sporirea tensiunii și a încheștării îndurerate a vocii, exprimă mai mult o resemnare senină, liniștită, împăcare cu soarta și se încheie pe tonică, în timp ce *vox humana* plutește parcă în infinit cu un „*Golgotha*” scriș-nitor al tritonului ascendent, neobișnuit în formulă de încheiere melodică, asemeni unui avertisment de veșnică aducere aminte! În măsura 10—11 a acestui recitativ, vocea descompune iarăși o octavă micșorată arpeggiată, derivată, precum am văzut, din falsa relație modală. Într-un moment dat însă, pe fondul de acord major (D) al orchestrei se suprapune și terța minoră a alto-ului, anticipînd așa-numitul acord ambiguu „alfa” cu efect dizolvant — cu terță majoră și minoră simultane — atît

de caracteristică muzicii din prima jumătate a secolului nostru*. Acordul „alfa”, cu terță mare și mică simultane ne oferă o nouă dovadă a valorificării și dezvoltării largi a unor experimentări inovatoare timide,

* Bartók: *Herzog Blaubarts Burg*:

The image shows two systems of musical notation for Bartók's *Herzog Blaubarts Burg*. The first system consists of two staves, both in bass clef, with a forte (*f*) dynamic marking. The second system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom, also with a forte (*f*) dynamic marking. The music features complex chordal textures and rhythmic patterns characteristic of Bartók's style.

Frank Martin: *Le vin herbé*

The image shows a musical score for Frank Martin's *Le vin herbé*. It consists of two staves, both in bass clef. The music features a mix of chords and melodic lines, with some notes marked with accents.

Suchon: *Krutnava* (actul I):

The image shows a musical score for Suchon's *Krutnava* (actul I). It consists of two staves, both in bass clef, with a forte (*sf*) dynamic marking. The music features a complex texture with many notes and some accidentals. The score ends with the word "etc." written in the right margin.

ale unor precursori îndepărtați, nesensizate și necontinue de generațiile ce le-au urmat imediat:*

Recitativul: „Da Jesus diese Rede vollendet hatte“
(Patimile după Matei):

die Un-schuld muss hier schul-dig ster-ban:
sein. Er barmt euch, hal-tet: ein: etc

Acest fenomen interesant survine uneori și în alte lucrări ale lui Bach, precum și la unii din predecesorii săi, mai ales la compozitorii englezi, cu un efect tensional simțitor.

* E. Kurth (*Romantische Harmonik* p. 362) sesizând fenomenul într-un fragment din „Salomea” de R. Strauss, fără a-i desluși însă semnificația și geneza, face la subsol o remarcă în sensul căreia ar fi identificat fenomenul și la Bach, în „*Kleines harmonisches Labyrinth*” (Lucrările pentru orgă, volumul 9, măsura 38). Confruntând cazul citat vom constata că în timp ce Strauss utilizează într-adevăr acordul ambiguu alfa, asimilarea exemplului bachian la care se face referire cu acordul „alfa” se datorează unei interpretări eronate a lui Kurth, exemplul bachian fiind un caz obișnuit de rezolvare ornamentală la secunda superioară a întârzierii nonei minore. Ciocnirea sunetului ornamental „la”, pe partea slabă a timpului, cu terță majoră a acordului, nu afectează în nici un caz caracterul ferm major al acordului ce nu tolerează nici un echivoc!

R. Strauss:

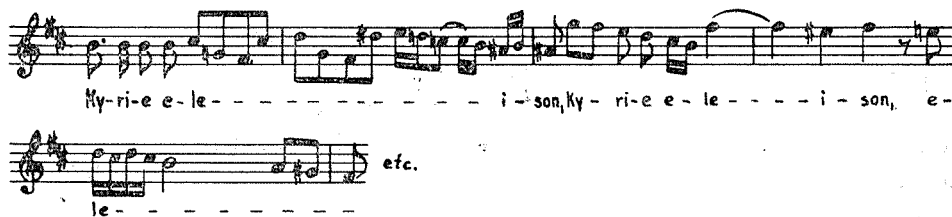
J. S. Bach:



Cele 12 sunete apar uneori într-o concentrare surprinzătoare. Iată-le pe toate într-o singură măsură: 10 sunete în linia melodică a vocii și restul de două în acompaniament, oferindu-ne un caz înrudit cu dodecaponia complementară:



În afara Patimilor, fenomenul apare și în cursul *Messei în si*, pe care Kretzschmar pe drept cuvânt o așează împreună cu *Missa Solemnis* a lui Beethoven pe culmile artei muzicale a trecutului. Astfel, în tema atît a primului, cît și a celui de al doilea *Kyrie eleison* vom găsi toate cele 12 sunete într-un spațiu restrîns.



Ky-ri-e e-lei- - -son, e-le-i-son, e- - - -le-i-son, Ky-ri-e e-le- - - -i-son,

De asemenea, în „*Qui tollis peccata mundi*”, începînd cu măsura 30, sopranul aduce tema transfigurată, epuizînd totalul cromatic, iar în „*Crucifixus*” — doar 11 sunete. În aria „*Agnus Dei qui tollis peccata mundi*”, cele 12 sunete se pot găsi într-un fragment de abia 4 măsuri:

mi-se-re-re, qui tol- - -lis pec-ca-ta, mi-se-re-re
no-bis, mi-se-re- - - -re no-bis, etc.

Vom observa că primele 9 sunete se succed fără nici o repetiție, formînd o succesiune serială de 9 sunete. Fraza premergătoare acesteia ne prezintă succesiunea de 11 sunete, în afară de 2 sunete cu caracter ornamental:

pec-ca - - - ta mun-di, qui tol- - -lis pec-ca- ta,

În episodul „*Et exspecto resurrectionem mortuorum*”, din corul „*Confiteor*”, de asemenea este abordat tot complexul cromatic.

Pentru a risipi orice îndoială cu privire la strînsa corelație între text și muzică, precum și la subordonarea evidentă a muzicii conținutului emotiv al textelor ca sursă generatoare a abordării totalului cromatic, vom reproduce din Missă trei fragmente tematice, ale căror texte

exprimînd elan, entuziasm și împăcare, sînt concepute într-un ferm diatonism luminos, netulburat.

Vivace.

glo - - - - ri - a in - - - - ex - cel - - - -

- - sis De - o

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - - - - ri - a e - - jus,

Do - - na no - - - bis pa - - cem, pa - - cem,

Confruntările efectuate — credem — sînt concludente și reliefează suficient deosebirea fundamentală sub aspectul abordării mijloacelor de expresie ale construcției melodice (sistem tonal, intervale) în funcție de conținutul textului.

Dar să continuăm.

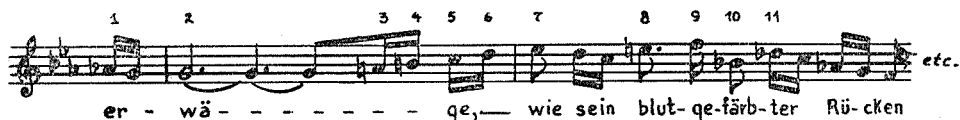
În aria „Gerne will ich mich bequemen” din *Patimile după Matei*, vom întîlni un fragment asemănător, dar și mai concentrat (din succesiunea de 9 sunete, revine numai unul singur):

Kreuz und Be - cher an - zu - neh - men,

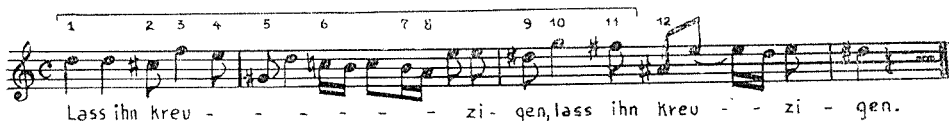
Într-un fragment al ariei „Ach, nun ist mein Iesus hin” din *Patimile după Matei*, vom găsi — renunțînd la sunetele ornamentale — o serie de 11 sunete (al 12-lea este prezent în orchestră):

Ist es möglich, ist es mög - lich, Kann ich schauen?

De asemenea, vom putea întâlni fragmentar și alte succesiuni de 11 sunete: *Patimile după Ioan*, aria „*Erwäge wie sein blutgefärbter Rücken in allen Stücken*“:



În corul „*Lass ihn Kreuzigen*” din *Patimile după Matei*, tema constituie o serie completă de 12 sunete (făcînd abstracție de 2 sunete repetate), cu un caracter dramatic, izvorît din imaginea textului.



Necesității de a găsi textului abordat o expresie muzicală cît mai corespunzătoare, i se datorește și întrebuițarea deasă — precum am constatat pe parcurs — a intervalelor așa-zise „nemelodice”, a celor micșorate sau mărite, a septimelor și a intervalelor ce depășesc octava. De fapt, aceste intervale erau sever abolite doar în stilul palestrinian. Teoria scolastică și didacticistă, în eforturile ei absurde de a perpetua idealul melodic palestrinian, a codificat și a generalizat interzicerea acestor intervale cu o forță expresivă proprie, ignorînd realitatea și însuși procesul evolutiv propriu-zis. Lui *J. Fux*, al cărui „*Gradus ad parnassum*” apărut în 1725, deci după ~~apărut~~ părții I-a din „*Wohltemperiertes Klavier*” și a prezentării „*Patimilor după Ioan*”, îi putem atribui — pe lîngă incontestabilul său merit de a fi întemeiat pedagogia contrapunctului — această ruptură nefericită a teoriei de practică, ce a dăinuit din păcate și dăinuie în continuare și azi, semănînd o confuzie anacronică, datorită faptului că cursurile de contrapunct de peste două secole — inclusiv lucrarea postumă a lui Schönberg* apărută recent — sînt tributare în mare parte operei lui Fux, ale cărui codificări au fost preluate fără simț critic. Aceasta este cu atît mai regretabil, cu cît este îndeobște cunoscut faptul că arta prepa-lestriniană și cea niederlandeză în particular, dovedind o flexibilitate simțitor mai mare atît în tratarea melodiei, cît și a disonanței, întrebuițau de fapt toate intervalele — inclusiv cele nemelodice (mărite, micșorate și salturi mari), excluse din practica școlii romane, ce preconiza o cantabilitate cît mai ușoară și cursivă.

Josquin de Près, H. Ysaak, Goudimel, Pierre de la Rue și ceilalți compozitori niederlandezi, utilizau uneori salturi de septime, none, decime și chiar intervale și mai mari, în serviciul expresiei muzicale:

* A. Schönberg: *Preliminary Exercises in Counterpoint*, London, Faber and Faber, 1963, editat de Leonard Stein.

Josquin de Prè: *Mahleur me bat**, H. Ysaak: *Dixit dominus*.



Iată un salt chiar de undecimă în motetul „*Doleo super te*” de Pierre de la Rue* (†1518):



Școala venețiană și apoi Gesualdo abordează intervalele nemelodice — inclusiv octava micșorată — cu o frecvență și mai evidentă. Barocul, preluând toate impulsuri experimentale, în realitate înlătură rezervele și interdicțiile școlii romane în acest domeniu. Bach le utilizează, am putea spune fără reticențe nu numai în muzica sa instrumentală, dar și în cea vocală, de obicei în slujba conținutului poetic, într-o așa de largă măsură, încît le putem considera ca un element caracteristic, constitutiv al stilului.

Bach întrebuințează deci și în lucrările sale vocale, pe lângă secunda mărită, terța micșorată și cvarta micșorată, uneori surprinzător de des. Astfel, în scurtul coral „*O hilf Criste, Gottes Sohn*” din *Patimile după Ioan*, vom întîmpina în vocile basului și tenorului 6 cvarte micșorate, plus o cvintă micșorată. „*Diabolus musicae*” de odinioară, tritonul, are la Bach nu o utilizare excepțională, ci curentă! Iată-le chiar într-o succesiune secvențială alternativ descendentă și ascendentă (*Missa în si, Kyrie eleison*):



A omite deci localizarea în timp și stil a calificării tritonului ca *diabolus musicae* este antiștiințifică și în consecință inadmisibilă. Nici succesiuni de cvarte perfecte — anatemezate nu numai de teoria muzicii din epoca sa, ci și de a celor următoare, dar îndrăgite atât de mult de compozitorii începutului secolului nostru — nu lipsesc din construcția melodică a lui Bach:

* Vezi K. Iepesen: „*Der Palestrinastil und die Dissonanz*” (Leipzig 1925, p. 42).

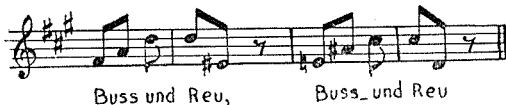
** Vezi Hellmuth Cristian Wolf: *Die Musik der alten Niederländer*”, Leipzig, 1956, p. 121.

Sonata a IV-a pentru orgă: Andante.*



Bach întrebuițează, de asemenea, înălțuri succesive de cvarte mărite și micșorate sau cvinte și cvarte micșorate în sens direct sau inversat. Bach nu se sfiște să întrebuițeze în lucrările sale vocale și septime mari, mici sau micșorate, de câte ori necesitățile expresiei poetice le solicită.

Patimile după Matei — Aria „Buss und Reu“:



Survin și înălțuri de septime succesive, alternativ ascendente și descendente:



În scurta arie a basului „Betrachte meine Seel“ din Patimile după Ioan vom găsi nu mai puțin decât 6 septime diferite, ascendente sau descendente. Deci, saltul de septimă nu poate fi considerat la Bach nici-decum un interval rar întrebuițat, doar funcția lui e de obicei determinată de considerente expresive, ca și în genere a celorlalte intervale „nemelodice“. În scopul ilustrării acestui adevăr, vom reproduce pe lângă exemplele de pînă acum încă cîteva fragmente succinte.

Patimile după Matei:

a)

Und speie-ten ihn an, und nahmen das Rohr, und schugen damit sein Haupt.

b)

dass er ge-kreu - - - - ziget würde.

c)

und die Grä-ber tä-ten sich auf,

d)

Gol-ga-tha, un-sel'-ges Gol-ga-tha!

* Ooăre acest pasaj nu insinuează o succesiune de 3 acorduri treptat descendente compuse din cîte 3 cvarte suprapuse, de neconceput în acea epocă?



den zwangen sie, dass er ihm sein Kreuz trug.

mărită

În exemplul c avem o octavă în arpeggiu. Bach întrebuițează de asemenea și intervale de none — rar — și intervale mai mari, cu sau fără cezură.

Nona se întrebuițează fie ascendent (a—b), fie descendent (c), uneori și după saltul de septimă (d).



Decima se întrebuițează de obicei după pauză, după un cuvânt, sau chiar și fără cezură (c). Cantata „Cristen, ätzet diesem Tag“.



scher, Herr fleht den Himmel an

Duodecimă: cantata „Nun ist das Heil“:

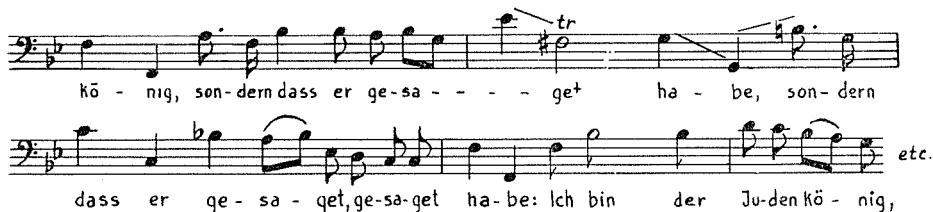


Wor-den, Weil der ver- Wor-

În exemplul g se va observa că saltul de decimă e subordonat sugerării imaginii cuvântului „fleht“ (zboară).

Uneori, în partițiile corale ale lui Bach vom întilni și înlănțuiri surprinzătoare de salturi multiple, *la bas!*

Patimile după Ioan, corul „Schreibe nicht“



kö-nig, son-derm dass er ge-sa- - - get ha-be, son-derm

dass er ge-sa- get, ge-sa-get ha-be: Ich bin der Ju-den kö-nig, etc.

San-ctus Do-minus De-us Sa-baoth, san-ctus Do-minus De-us Sa-baoth,
 san-ctus Dominus De-us Sa-baoth, san-ctus Do-minus De-us Sa-baoth, san-ctus, etc

Din abordarea oricât de sumară a acestor două aspecte ale limbajului muzical bachian, se desprind clar unele concluzii, care pot contribui la facilitarea înțelegerii și justificării pe baze evolutive a unor elemente ale limbajului muzical din prima parte a secolului nostru. Ignorarea acestor aspecte tratate, sau calificarea lor ca „întimplătoare”, sau „fără semnificație” se exclud desigur din sfera discuțiilor cu pretenție științifică. Fără să părăsească temeiurile neclintite ale sistemului tonal—funcțional, în lucrările sale vocal—instrumentale, de o forță dramatică excepțională, *departe de a se restrînge la un diatonism pur, în căutarea expresiei celei mai adecvate a conținutului poetic și dramatic a textelor prelucrate, a exprimării durerii și a suferințelor omenești, Bach recurge curajos la exploatarea deplină a totalului cromatic de 12 sunete, adesea într-un spațiu melodic restrîns, frînînd însă întotdeauna tendințele de destrămăre tonală a liniilor melodice, printr-un cadru sever armonic—funcțional.* Fără a se califica firește că un precursor al dodecafoniismului, Bach se situează astfel din punct de vedere al abordării și expresivității liniei melodice, adeseori în vecinătatea curentelor muzicale ale primei jumătăți a secolului XX, subliniind și mai mult concluzia pe care am tras-o în studiul asupra madrigalelor lui Gesualdo, *în sensul căreia atonalismul și dodecafonia nascute în urma exploatării din ce în ce mai dense a totalului cromatic — ca fază premergătoare — nu pot fi privite ca o inovație personală și arbitrară a cuiva, ci avînd antecedente istorice multisekulare în solul culturii muzicale europene, ancorată pe principiul continuității deci și a evoluției organice a elementelor limbajului muzical ni se înfățișează în fond, ca una din concluziile posibile ale unui lung proces de fermentare și de descompunere a sistemului tonal. Materialul sonor — sistemul tonal, din care se plămădește muzica cultă europeană, dovedește pe tot parcursul evoluției sale istorice — ca și folclorul de altfel — o tendință permanentă de dilatare și de diferențiere. Dodecafonia constituie deci o fază proprie, un aspect specific al procesului de dezvoltare a muzicii europene.*

Se degajează, totodată, o nouă și interesantă constatare, și anume că sursele dodecafoniilor — în ciuda adevărului că muzicii instrumentale i-a revenit întotdeauna și îi revine și azi rolul de pionierat în căutarea noului — au apărut întîia oară în domeniul muzicii vocale,

legată de text, ca o consecință a eforturilor ei de a găsi echivalentul concret muzical, imaginea muzicală corespunzătoare stărilor emotive, depresive și ale anxietății*. Avînd în vedere faptul că aceste stări sufletești aparțin epocii noastre într-o măsură necunoscută în trecut, se va înțelege rolul și importanța pe care a cîștigat-o dodecafonia în muzica contemporană, ca unul, dar nicidecum unicul aspect valabil și caracteristic al muzicii noi.

Aceeași tendință de continuă diferențiere și de lărgire a limitelor ei, se valorifică în cursul evoluției istorice și în domeniul utilizării intervalelor, ca elemente ale construcției melodice.

Acest proces de „dilatare” permanentă a intervalelor melodice și a sistemului tonal abordat, ne va duce prin opera lui Gesualdo — Bach și apoi a lui Wagner — amintind doar farurile cele mai izbitoare ale acestui proces evolutiv îndelungat care departe de a avea un caracter rectiliniu, include numeroase sinuozități — *direct în pragul evului nostru.*

Un conținut poetic de o tensiune și dramatism sporit, cere incontestabil intervale de o forță expresivă sporită. Forța expresivă a intervalelor este determinată și de întinderea lor. Constatarea precedentă nu intenționează însă nicidecum să justifice unele abuzuri și exagerări prin înghesuirea ostentativă a intervalelor mari întrebuițate azi adesea nu în slujba necesității expresiei, ci ca scop în sine, sau de a șoca prin noutatea lor. Atributul vocal în muzică nu poate fi nici el interpretat ca o noțiune constantă, invariabilă. Și el este supus deci aceluiași legi ale evoluției continue. *În aceeași măsură în care intervalele mari pot servi cauza adevărului artistic, cînd ele se întrebuițează rațional, adecvat funcțiunii lor expresive și estetice, în aceeași măsură ele pot stîrni rezerve și pot contribui la sporirea nedumeririlor, chiar și ale unui auditoriu receptiv, animat sincer de ideea progresului în artă și de dorința de a cunoaște valorile autentice ale creației muzicale contemporane, lipsite de amprenta evidentă a unui mimetism precar și epigonic.*

* Firește, abordarea totalului cromatic nu lipsește nici din tematica instrumentală a lui Bach:

Fuga XXIV din „Wohltemperiertes Klavier”



Considerăm însă că fenomenul este mai evident și mai izbitor în muzica sa vocală.

Éléments du langage musical bachien considérés du point de vue de la musique du commencement du XX-ème siècle

M. Eisikovits:

Résumé

En poursuivant ses investigations concernant l'identification des antécédents historiques de certains aspects de la musique du XX-ème siècle, l'auteur fait l'analyse des „Passions“ et de la „Messe“ en si, de J. S. Bach, et constate dans une grande partie des lignes mélodiques vocales, une tendance d'aborder la manière chromatique totale dans les sphères mélodiques de plus en plus serrées, ce qui laisse entrevoir quelquefois la possibilité de l'évolution vers le concept sériel de plus tard.

Comme une conclusion de ses recherches au sujet de la musique de Gesualdo, Bach, Wagner, l'auteur considère, que la dodécaphonie, loin d'être une innovation arbitraire, constitue l'une des possibilités à laquelle est arrivée la musique contemporaine à la suite d'une évolution multiséculaire.

Элементы музыкального языка И.С. Баха в свете музыки первой половины XX века

Макс Эйзикович

Резюме

В продолжение своих исследований, касающихся отождествлению исторических предшественников некоторых видов музыки XX века, автор анализирует „Страсти“ и „Месса си минор“ И.С. Баха. В ходе анализа устанавливается автором явное намерение свести хроматику к мало-помалу свеживающему материалу мелодий. Эти явления музыки Баха иногда позволяют предвидеть эволюцию более позднего сериального развития. Центробежное стремление же с до-атональным характером вокальных линий всегда нейтрализовано центростремительной силой гармонического фактора, прочно опираясь на тонально-функциональный принцип. Автор считает, в заключение своих исследований музыки Джезуальдо, Баха и Вагнера, что додекафония отнюдь не является произвольным новаторством, а одним из результатов современной музыки в её многовековой эволюции.

Elemente der Bachschen Musiksprache im Lichte der Musik im ersten Zeitabschnitt des XX. Jahrhunderts

M. Eisikovits:

Zusammenfassung

In Fortsetzung seiner Nachforschungen, die Identifizierung der vorangegangenen historischen Umstände einiger Aspekte der Musik des XX. Jahrhunderts betreffend, analysiert der Autor Bachs Passionen und Messe in h und stellt in einem bedeutenden Teil der vokalen melodischen Linien eine offensichtliche Tendenz fest, die chromatische Skala in immer engeren melodischen Räumen anzuwenden, die zuweilen die Möglichkeit einer Entwicklung der späteren seriellen Auffassung durchblicken lässt. Die zentrifugale Tendenz mit pre-atonalem Charakter der vokalen Linien ist jedoch ständig durch die Zentripetalkraft des harmonischen Faktors neutralisiert, fest auf dem tonal-funktionellen Prinzip fussend. Als Schlussfolgerung seiner Forschungen über Gesualdo, Bach und Wagner erwägt der Verfasser, dass das Zwölftonsystem, weit entfernt davon eine willkürliche Erfindung zu sein, eine der möglichen Lösungen darstellt, zu der die zeitgenössische Musik nach jahrhundertelanger Entwicklung gelangt ist.

Tipuri de sonată de cameră din secolul al XVIII-lea privite din punct de vedere al ansamblului executant

ILSE L. HERBERT

Interesul continuu crescând de care se bucură în zilele noastre arta muzicală a barocului impune muzicologiei contemporane sarcina de a elucida cât mai multilateral și exhaustiv problemele istorice și de interpretare ale acestui stil de epocă. În cele ce urmează aducem o modestă contribuție la cunoașterea tipurilor de sonată de cameră din secolul XVIII, privite din punct de vedere al ansamblului executant.

Se știe că, în epoca barocului, genul cel mai răspândit al muzicii de cameră era *sonata cu continuo*, gen definitivat încă în cea de-a doua jumătate a secolului XVII și ajuns la apogeu în prima jumătate a secolului XVIII. *Sonata cu clavecin concertant* devine apoi tipul cel mai caracteristic secolului XVIII. Al treilea tip, *sonata pentru clavecin acompaniat de un instrument melodic*, a apărut în decursul secolului XVIII; din el va descinde sonata pentru pian și un instrument melodic a clasicii vienezi de mai târziu.

1. *Sonata cu continuo* era scrisă de cele mai multe ori pentru unu sau două instrumente melodice care erau acompaniate de basso continuo, denumit și bas cifrat. În ceea ce privește realizarea acestuia, de obicei, rolul cel mai important i-a revenit clavecinistului care, adăugând basului armoniile complimentare prescrise sau neprescrise de compozitor prin cifraj era în același timp și conducătorul formației. Sursele bibliografice cercetate omit sublinierea faptului că aportul clavecinului la realizarea basului continuu nu era obligatoriu. El putea să lipsească oricând din formație, fără ca gustul muzical al epocii să-i resimtă lipsa. În acest sens sînt deosebit de semnificative titlurile originale ale unor serii întregi de lucrări, ca de exemplu Händel: *Solos for a German Flute a Hoboy or a Violin with Thorough Bass for the Harpsichord or Bass Violin* (10, pag. 5) Corelli: *12 Sonate a violino e violone o cembalo* (7, pag. 127), Tartini: *Sonata a violino e violoncello o cembalo* (9, pag. 26). Geminiani: *Sonates pour 2 violons, violoncelle ou harpsichord* (2, pag. 41), Vivaldi: *Sonate a violino e violone o cembalo* (2, pag. 55) etc. Din aceste titluri se poate trage concluzia evidentă că, în muzica de cameră a barocului, vocea basului continuu s-a executat în primul rînd de către un clavecin sau un instrument melodic grav (violoncel, contrabas, viola da gamba etc.) și numai în al doilea rînd, așa cum se obișnuiește azi, de către un clavecin întărit cu un instrument melodic grav.

În ceea ce privește rolul clavecinului în realizarea basului continuu, alături de completarea convențională a basului cu acordurile respective, secolul XVIII a cunoscut și un stil improvizatoric colorat, bogat în note personale, uneori chiar și cu trăsături de virtuozitate în realizarea basului continuu. Aceste improvizații nu au fost așternute pe hîrtie; ele ne sînt cunoscute doar pe calea deducției mijlocite. În acest sens am putea cita mai multe pasaje și chiar părți întregi din sonate cu clavecin concertant, în care factura mîinii drepte pare să fie inspirată de executarea improvizată a arpeggiilor unor acorduri date prin cifraj*. O altă dovadă deosebit de importantă este fragmentul de 16 măsuri din *Sonata pentru flaut și continuo în Do major* de Bach, în care mîna dreaptă a clavecinului este realizată de compozitor însuși, într-o manieră cu adevărat concertantă. (12, pag. 11) Ar fi foarte necesar ca cei care se ocupă azi de reeditarea lucrărilor muzicale din baroc, să studieze temeinic această manieră interesantă și întru totul proprie practicii muzicale a epocii, pentru a putea depăși tiparele greoaie, seci și scolastice, caracteristice majorității publicațiilor din zilele noastre.

2. *Sonata cu clavecin concertant* a apărut, s-a dezvoltat și a și apus în decursul secolului XVIII. Nu se știe cine a fost primul ei *inventator*,** însă este cit se poate de cert faptul că cei mai mari compozitori germani ai vremii au cultivat-o aproape concomitent: Händel în primul deceniu al secolului, în timpul călătoriilor sale prin Italia (5), Bach la Köthen, între 1717 și 1723 (11, pag. 337—353); (7, pag. 137—148); (2, pag. 41—44), iar Telemann după 1721 (8).

Dintre toate genurile tipice apărute în decursul istoriei muzicii de cameră, sonata cu clavecin concertant a avut viața cea mai scurtă și a exercitat asupra celorlalte tipuri o influență infimă. Este aproape sigur că Händel nu i-a dedicat decît o singură lucrare, *Sonata în Do major pentru viola da gamba și clavecin*, după care s-a întors definitiv la tradiția sonatelor și trio-sonatelor cu continuo. Se pare că și Telemann, a abandonat genul imediat după prima încercare, deși aceasta a dat un rezultat valoros: *Sonata în Si b major pentru flaut și clavecin concertant*. Bach este compozitorul care a scris cele mai multe sonate cu clavecin obligat: șase cu vioară, patru cu flaut și trei cu viola da gamba, compuse toate în cei șase ani ai șederii sale la Köthen. Ele sînt, fără îndoială, capodopere de cea mai înaltă valoare artistică; totuși, este semnificativ faptul că Bach, la sfîrșitul vieții sale, revine încă o dată la genul sonatei pentru a-și încorona creația de muzică de cameră cu magistrala *Sonată în do minor* din *Musikalisches Opfer*; dar

* De exemplu partea a III-a a *Sonatei pentru viola da gamba și clavecin* de Händel, *Adagio* din *Sonata a III-a pentru vioară și clavecin* sau *Largo e dolce* din *Sonata I-a pentru flaut și clavecin* de Bach.

** E. H. Meyer descrie cîteva lucrări de cameră ale compozitorului englez William Lawes (1602—1645; vezi 6, pag. 218) în care „vocea harpei și a orgii nu e nici continuu, nici o voce lineară obișnuită, ci o amplă partidă polifonică”. Lucrările menționate de Meyer constituie, chiar și în contextul deosebit de variat al muzicii engleze, excepții absolut izolate; de aceea ele nu pot fi privite drept puncte principale ale procesului pe care îl descriem.

el nu o scrie pe aceasta în noul gen, ci în cel tradițional al sonatei cu continuo.

Generația următoare, aceea a fiilor lui Bach, cultivă și alt ideal decît acela al sonatei cu clavecin concertant. Astfel, la fiii lui Bach, sonatele cu clavecin concertant constituie excepții, roade ale unor incursiuni accidentale într-un domeniu impropriu lor.

Muzicologia a constatat deja de mult timp că tipul de sonată cu clavecin concertant, privit din punct de vedere istoric, nu derivă din practica acompanierii cu clavecin a sonatelor pentru un instrument melodic cu continuo, ci a descins din tipul trio-sonatei pentru două instrumente melodice și continuo. Sonata cu clavecin concertant este, în esență, o trio-sonată, în care una dintre vocile melodice o execută mîna dreaptă a clavecinistului. Această descendență o dovedește și faptul că însuși Bach are o lucrare scrisă atît în formă de trio-sonată cu continuo, cît și ca sonată cu clavecin concertant: *Sonata în Sol major*, cunoscută ca trio-sonată cu două flaute (BWV 1039) și ca prima dintre cele trei sonate pentru viola da gamba și clavecin concertant (BWV 1027). De asemenea, este cît se poate de semnificativ titlul unei lucrări de Carl Philipp Emmanuel Bach: *Zwey Trio... bey welchen beyden aber die eine von den oberstimmen auch auf dem Flügel gespielt werden kann* (4, pag. 5). Într-adevăr, numeroase părți ale sonatelor enumerate sînt scrise la trei voci absolut juxtapuse, exceptîndu-se eventual basul (uneori de o factură mai simplă, mai puțin pretențioasă din punct de vedere tehnic), dar fără ca între cele două voci concertante (instrumentul melodic și mîna dreaptă a clavecinului) să se poată constata vreo diferență de importanță sau de factură.* Muzicianul din secolul XVIII a continuat să privească sonatele cu clavecin concertant drept *sonate a tre*. În acest sens sînt deosebit de semnificative unele titluri ca *Trio ex Db a Violino et Clavecin obligé di mons. Bach* (3) sau *Sonates en trio pour un clavecin et un Violon* de Clément (2, pag. 48) etc. Nu o dată aceste sonate au fost executate realmente de către trei instrumentiști, fie prin întărirea basului clavecinului cu un instrument melodic grav, fie chiar prin cooptarea unui al doilea clavecinist care acompania instrumentul melodic și clavecinul concertant cu un continuo acordic (8).

Concluzia practică la care duce studiul acestui tip de sonată de cameră este aceea că oricare sonată cu clavecin concertant, în care cele două voci concertante nu diferă ca importanță sau factură, poate fi interpretată și ca trio-sonată cu continuo, atribuindu-se vocea mîinii drepte a clavecinistului unui al doilea instrument melodic** și invers: oricare trio-sonată poate fi transformată în sonată cu clavecin concertant în care clavecinistul cîntă, în afară de bas, și o voce destinată inițial unuia dintre cele două instrumente melodice.

* De exemplu, în ciclul sonatelor pentru vioară și clavecin de Bach: *Allegro*, *Andante* și *Allegro* din *Sonata I-a*, *Dolce*, *Andante* și *Presto* din *Sonata a II-a* etc.

** Astfel, de exemplu în cadrul Festivalului de muzică de cameră din București 1965 a fost interpretată, în prima audiere, Trio-sonata în sol minor pentru flaut, violă da gamba și continuo de Bach, la baza căreia stă Sonata nr. 3 în sol minor pentru viola da gamba și clavecin concertant a maestrului.

Cunoaștem însă și sonate cu clavecin concertant în care mâna dreaptă a clavecinului este concepută într-o factură mai mult sau mai puțin diferită de vocea destinată instrumentului melodic, fiind inspirată și din posibilitățile tehnice și expresive specifice clavecinului. Acestea reprezintă, în istoria genului, o treaptă mai evoluată. În acest caz, sonatei cu clavecin concertant i s-au suprapus atât influențele literaturii de clavecin solo, cât și cele ale practicii de improvizație figurativă a armoniilor basului continuu despre care am amintit mai înainte. Deși tendința de a crea sonate de acest fel nu s-a putut desăvârși, deși nu se cunosc sonate scrise în întregime în spiritul acestei specii, avînd în vedere că lucrările amintite conțin numeroase fragmente și chiar părți de sonate care ilustrează la cel mai înalt nivel artistic această tendință* propunem ca, în cadrul tipului de sonată cu clavecin concertant, să se facă distincția absolut necesară între *sonata cu clavecin concertant de tip trio* și *sonata cu clavecin concertant de factură clavecinistică*. Natural, factura acesteia din urmă exclude posibilitatea transcrierii pentru două instrumente melodice și continuu, absolut în stil în cazul sonatelor de tip trio.

3. *Sonata pentru clavecin acompaniat de un instrument melodic*, din care s-a dezvoltat mai târziu sonata pentru pian și un instrument melodic a clasicilor vienezi, a apărut încă în prima jumătate a secolului XVIII. Reprezentante timpurii ale acestui din urmă tip sînt „*Pièces de clavecin et sonates, avec accompagnement de violon*” ale lui Joseph Cassanea Mondonville (2, pag. 48), tipărite în 1734; ele vor deveni în cea de a doua jumătate a secolului, tipul preferat al unor compozitori de seamă ca Johann Christian Bach, Armand Louis Couperin, Franz Benda etc. Nu numai Haydn, ci chiar și Mozart a fost acela care a creat serii întregi de sonate de acest fel, cum sînt ciclurile K.V. 10—15, 26—31 și 55—60, în care vioara deține un rol neînsemnat de acompaniament sau chiar de dublură ad libitum (1, pag. 90—94; 351—354; 7, pag. 180). Este interesant că, deși genul a cunoscut curînd o evoluție rapidă și esențială, în sensul că vioara sau instrumentul melodic în cauză a devenit deținătorul unui rol de importanță egală cu acela al pianului, titlul, denumirea au supraviețuit mult genului apus. Astfel, Beethoven, cînd a publicat în 1803 *Trios Sonates pour le Pianoforte avec l'Accompagnement d'un Violon Oeuvre XXX*, sub acest titlu el a dăruit de fapt posterității trei întruchipări perfecte ale tipului de sonată pentru pian și un instrument melodic; acesta însă este deja unul dintre tipurile de sonată de cameră cele mai caracteristice muzicii de cameră a secolului XIX.

BIBLIOGRAFIE

1. Abert, H.: *W. A. Mozart. Sechste Auflage*. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1923.
2. Borrel, E.: *La Sonate*. Librairie Larousse, Paris, 1951.
3. Keller, H.: *Prefață la Johann Sebastian Bach: Triosonate d-moll für zwei Violinen und Cembalo*. Nagels Verlag, Kassel, f.a.

* De exemplu partea a II-a din Sonata în Si bemol major de Telemann, partea I-a a Sonatei în sol minor pentru flaut și clavecin de Bach etc.

4. Landshoff, L.: *Prefață la C. Ph. Bach: Trio in B-dur*. C. F. Peters, Leipzig, f.a.
5. Längin, F.: *Prefață la Händel: Sonate für Viola da Gamba und Cembalo*. Bärenreiter Verlag, Kassel und Basel, f.a.
6. Meyer, E. H.: *Die Kammermusik Alt-Englands*. Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1958.
7. Nicolescu, M.: *Sonata, natura, originea și evoluția ei*. Editura Muzicală UCR, București, 1962.
8. Ruetz, M.: *Postfață la Telemann: Triosonate für Blockflöte, konzertierendes Cembalo und Generalbass*. Bärenreiter Verlag, Kassel, 1940.
9. Schering, A. Arnold: *Geschichte der Musik in Beispielen — Quellennachweis und Revisionsbemerkungen*, Breitkopf et Härtel, Leipzig, 1931.
10. Schmitz, H. P.: *Prefața la Georg Friedrich Händel: Elf Sonaten für Flöte und bezifferten Bass*. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1955.
11. Schweitzer, A.: *J. S. Bach*. Breitkopf et Härtel, Wiesbaden, 1950.
12. Violin, M.: *Über das sogenannte Continuo. Ein Beitrag zur Lösung des Problems*. Universal-Edition A. G., Wien, f.a.

Types de sonates, dits „Sonata da camera“ du XVIII-ème siècle, considérés au point de vue de l'ensemble instrumental exécutant

I. L. Herbert:

Résumé

Du point de vue de l'ensemble instrumental exécutant, dans la littérature de musique de chambre du XVIII-ème siècle se distinguent trois sortes de sonates: Sonate avec „continuo“, sonate avec clavecin concertant, et la sonate pour clavecin accompagné d'un instrument mélodique. Dans la sonate avec „continuo“ la voix de la basse continue, s'exécute par un clavecin ou un instrument mélodique grave, plus rarement avec un clavecin doublé d'un instrument mélodique grave. La sonate avec clavecin concertant, dérive de la sonate — trio avec „continuo“. L'auteur remarque comme genre à part la sonate avec clavecin concertant de facture clavecinistique, laquelle résulte de l'influence exercée par la musique de clavecin, sur la sonate avec clavecin concertant, genre trio. La sonate pour clavecin accompagné d'un instrument mélodique a une importance historique, puisqu'elle est à l'origine de la sonate pour un instrument mélodique et piano, du genre viennois, qui s'est développée plus tard.

Виды камерной сонаты XVIII века, рассматриваемые с точки зрения исполнительного ансамбля

Ильзе Л. Герберт

Резюме

В камерной музыкальной литературе XVIII-ого века, с точки зрения исполнительного ансамбля, обычно различают три типа сонат:

- a) соната — continuo
- б) соната концертного-клавесина
- в) клавесинная соната, сопровождаемая мелодичным инструментом.

В сонате *continuo* голос баса исполняется клавесином или низким мелодичным инструментом, реже с обонни.

Соната концертного-клавесина происходит из трио-сонаты *continuo*. Автор различает как особый вид-сонату концертного клавесина в которой доминирующую роль играет клавесин. Этот вид происходит от влияния клавесинной музыки, проникнувшей из жанра сонаты концертного клавесина вида трио.

Соната для клавесина, сопровождаемая мелодичным инструментом имеет историческое значение, ибо из нее позже сформировалась соната для мелодичного инструмента с роалью венского типа.

Sonatentypen des XVIII. Jahrhunderts nach der Besetzung des ausführenden Instrumentalensembles geordnet

I. L. Herbert:

Zusammenfassung

Vom Standpunkt des ausführenden Instrumentalensembles unterscheidet man in der Kammermusikliteratur des XVIII. Jahrhunderts für gewöhnlich drei Sonatentypen: die Sonate mit basso continuo, die Sonate mit konzertierendem Cembalo und die Sonate für Cembalo mit Begleitung eines Melodieinstrumentes.

In der *Sonate mit basso continuo* wurde die Continuo Stimme von einem Cembalo oder von einem tiefen Melodieinstrument, seltener durch ein von einem tiefen Melodieinstrument verdoppelten Cembalo, ausgeführt.

Die *Sonate mit konzertierendem Cembalo* entstammt der Triosonate mit continuo. Die Verfasserin unterscheidet als einen besonderen Typ die Sonate mit konzertierendem Cembalo von charakteristisch cembalistischer Faktur, welche durch den Einfluss, den die Cembalomusik auf die Triosonate mit konzertierendem Cembalo ausübte, entstand.

Die *Sonate für Cembalo mit Begleitung eines Melodieinstrumentes* hat insoweit musikgeschichtliche Bedeutung, als sich aus ihr später, in der Wiener Klassik, die Sonate für ein Melodieinstrument und Klavier entwickelte.

Enescu, un precursor

CORNEL ȚĂRANU

Descoperirea treptată a colțurilor de umbră — multe la număr — ce împiedicau o cunoaștere globală a lui Enescu, permite azi alte perspective, o altă situație a imaginii sale.

Desfășurată cu rapiditate și pasiune, această operă de devoalare și analiză a reunit — cot la cot — muzicologi, compozitori, interpreți, astfel încât azi, fără a avea deocamdată cartea de sinteză despre Enescu, avem însă premisele ei și mai ales sursa cea mai de preț: muzica însăși, aproape în totalitatea ei tipărită și înregistrată.

Anul 1955 a fost un an de cotitură pentru tinăra muzică românească. Anul morții compozitorului marchează și începutul șirului de prime audiții ale operelor sale necunoscute.

Audierea, în acel concert memorabil din 1956, a *Simfoniei de cameră*, lucrarea părînd stupefiantă, incredibilă, a bulversat multe conștiințe, a trezit grele întrebări și — mai ales — a răscolit prin nebănuitele-i perspective, tinerele generații care au urmat și crescut roada postumă a maestrului.

Tocmai despre aceste frământări, jaloane și soluții cercăm a vorbi în rîndurile de față, năzuind a zăbovi asupra continuității organice între gîndirea maestrului din Liveni și frământările unei întregi generații, din care face parte și autorul rîndurilor de față.

* *

*

Vorbînd despre George Enescu, apelăm la două surse la fel de pasionante pentru a-l înțelege: creația sa și numeroasele mărturii făcute de el în presă sau în volumul memorialistic al lui Bernard Gavoty. S-a mai țesut în jurul său o aură de legendă, un fel de „folclor oral-muzicologic” care, chiar dacă nu întotdeauna exact, este foarte sugestiv pentru descifrarea atmosferei și gîndirii enesciene.

Încercăm să examinăm principalele trăsături ale creației și gîndirii sale, cum ar fi de pildă gîndirea simfonică, tematica, limbajul, mijloacele de expresie, pentru a ajunge la concluziile pe care le sugerăm în titlu.

Așadar, vorbind despre Enescu simfonistul, intrăm în însuși miezul problemei, în miezul gândirii sale creatoare. Lăsând la o parte enume-rări, statistice, analize exhaustive, făcute în detaliu sau în ansamblu, vom încerca o cuprindere „de sus” a fenomenului simfonic enescian, constatînd nu fără satisfacție felul cum înaintează, asemeni unui fluviu lent și majestuos, cunoașterea în adîncime și în totalitate a muzicii, a gândirii, ba chiar și a proiectelor rămase neterminate (și atît de revelatoare) ale marelui nostru muzician.

Gîndirea sa simfonică își pune pecetea nu numai asupra ampleror pagini orchestrale, străbătute de un suflu neîntrerupt, caracteristic, pe care am putea să-l denumim o confesiune infinită; ea se repercutează deopotrivă și asupra muzicii de cameră, a liedului, a muzicii de operă chiar. Este vorba, așadar, de o concepție simfonică totală, ce îmbră-țișează în ultima analiză tot ce scrie maestrul din Liveni. De aceea, nu vom face delimitări între genurile atît de diverse ale creației sale, ele fiind deopotrivă de ilustrative pentru concepția sa simfonică. Autorul însuși ne face cîteva precizări, vorbind despre *Oedip**.

„Simfonică... este titlul pe care îl revendic pentru această operă a vieții mele, în care mi-am pus toată inima. Dar dacă sînt simfonist, aceasta este, dacă pot spune așa, fără intenție, cum fără intenție este și întrebuițarea pe care o dau leitmotivului”.

Acest „fără intenție” trebuie înțeles ca o topire în intuitiv, în sub-constient, în caracterul tainic al actului de creație. Acesta se împle-tește, aparent paradoxal, cu o luciditate permanentă, necruțătoare, a maestrului care se definea singur ca un „raseur de premier ordre”.

„Lucrez încet și în secret — spune Enescu — ajung pînă acolo încît ascund de cei apropiați schițele pe care de altfel n-au nici o dorință să mi le ia”.

Și mai departe: „Fug de facilitate și sînt foarte sever cu mine. Sînt conștient pînă la ultima notă și nu rămîn la ea pînă nu sînt complet mulțumit”.

Iată, așadar, procesul dialectic, antitetic, de visare, de folosire *fără intenție* (s.n.) a unor elemente componistice și mai ales de folosire *neostentativă*, discretă a acestora, Enescu fiind în viață ca și în artă un discret, avînd oroare de stilul „tapegeur”. Iar pe de altă parte, de control riguros al acestei stări de vis, ceșoasă, aș zice onirică, discipli-narea lui în frînele severe ale exigenței, bunului gust, renunțării.**

* Aproape toate citatele enesciene sînt redată după volumul *George Enescu, Ed. Muzicală, 1965*.

** Enescu mărturisește că avea „o tendință naturală de a se abstrage de adevăr, sau mai de grabă de la realitate, pentru a trăi în vis”. Înțelegem prin aceasta efortul creatorului de a se regăsi pe sine, de a se concentra, de a scruta în interiorul său, abstrăgîndu-se de la faptul mărunț, tracasant, de la orice elemente divergente voinței sale. Această stare onirică, de vis, se conjugă cu o mare blîndețe și bunătate, o duioșie caracteristică, un dialog intim și tandru, cu privirile aruncate nostalgic în trecutul îndepărtat, în copilărie, sinonimă pentru Enescu cu fericirea, cu solul patriei.

Cu tot acest caracter „de vis” al multora din paginile sale (în marea lor majori-tate lente), o examinare mai atentă a partiturii dezvăluie un proces de creație pe cît de mișălos, pe atît de elaborat, de minuțios. Ne gîndim, de pildă, la prima parte a *Sonatei nr. 1 pentru pian*, în fa diez minor, construită în întregime pe un singur

Poate puțini sînt compozitorii care au atîta forța de a renunța în favoarea întregului, la amănunte, la momente închegate cu migală și trudă. Cunoscuta butadă în care Enescu se autodefinia ca un „raseur” exprimă foarte exact respectul pentru textul definitiv, șovăirea creatorului, nemulțumirile sale.

* * *

*

„... în fine, nu sînt niciodată mulțumit: niciodată! dacă aș fi vreo-dată, aș înceta să compun chiar în momentul acela, ca să eternizez o clipă minunată”.

Care este concepția generală a formei, arhitecturii, la Enescu, modul său de a construi întregul?

Care este impulsul inițial al creației sale simfonice, și, mai apoi, modul de a clădi, rînd pe rînd, cărămizile edificiului simfonic?

Importante precizări ne dă însuși autorul: „Nu urmăresc decît creațiunea de ansamblu, cuprinsul ideii, emoția totului”.

Și mai departe:

„Se vorbește deseori despre această inspirație ca de o stare psihică ce urmează condiționat unui fapt sau unei impresii de toate zilele.

La mine nu am remarcat reacții imediate. Poate că la origine să fi fost o excitație senzorială sau afectivă (bineînțeles, ca în cazul mărturisit de Enescu, al zguduirii afective produse de marele tragedian Mounet-Sully, ce avea să genereze dorința de a transpune în muzică tragedia lui Sofocle), dar pentru a deveni „inspirație” trebuie un întreg complex interior și totuși spațial, în care să se strîngă dintr-un tumult de fără început, un fel de nebuloasă spirală astronomică...”

Deși lui Enescu îi repugnă autoanaliza și confesiunea directă, personală, aici întîlnim mărturii foarte prețioase asupra procesului de acumulare ce precede actul de creație.

„Numai după ce nebuloasa spirală se precizează, intervin elementele *tematice* (s.n.), în raport cu ideea generală. Ele formează materialul cu care se fixează, se clădește structura arhitectonică a simfoniei. Natural că acest material trebuie să fie adecvat stilului lucrării, adică elementele trebuie să fie în acord cu ideea generală. După aceea vine împărțirea diferitelor perioade care au o semnificație psihică. Aici nu mai încap reguli, ci intervin legi mari ale

nucleu tematic. O analiză chiar și superficială arată cum acest nucleu generează ambele teme, aproape întreaga tramă fină a țesăturii muzicale, a vociilor secundare, a formelor de figurație.

Remarcabil mi se pare faptul că toate aceste elemente de tehnică, în fond principii ciclice, sînt folosite pe nesimțite, neetalate și neobositoare, defect nu odată întîlnit la o folosire inabilă a procedurii. E adevărat însă că o asemenea discreție se poate repercuta uneori asupra pregnanței tematice (și în creația enesciană găsim asemenea momente! (asupra caracterului incisiv, evident, al temeii muzicale).

Despre caracterul „involuntar”, dificil de sesizat al leitmotivului din *Oedip* ne vorbește însuși autorul în citatul amintit.

unei *armonii* universale, care se aplică pentru *serii* de tonuri ce se vor desfășura după concepția și îndemnul interior al autorului. Nu încap constrîngerii sau directive în această desfășurare”.

Deslușim cu claritate lipsa *subliniată* a oricăror apriorisme, formale sau tehnice, în procesul intim de conturare a plasmei muzicale. Aceasta se formează la Enescu, respectînd legi și procedee care se nasc „involutar” din nou, ca o pasăre Phönix, de fiecare dată și în funcție numai de cerințele specifice ale lucrării respective.

Iată mari învățăminte și un mare exemplu.

Mă gîndesc, nu fără tristețe, la cîte și cîte din lucrările noastre care se resimt de pe urma unor asemenea apriorisme, a unor tipare sau procedee date, pe care ținem morțiș să le respectăm, fie că se potrivesc, fie că nu, gîndirii noastre muzicale. Ideal ar fi, desigur, să ajungem la dezideratul atît de frumos exprimat de Arghezi în studiul său despre Eminescu: „cuvîntul să bată odată cu ideea”.

Enescu concepe fiecare opus ca pe un fenomen unic, irepetabil, pentru care trebuie să te înnoiești, să-ți pui „ab ovo” marile întrebări.

„Formele repetate în artă, nu sînt recomandabile. Ca în pictură sau în poezie, fiecare operă trebuie să-și aibă originea ei interioară, independentă de formalismul unei concepții ce ni s-a părut sau poate că a fost într-adevăr reușită, cu altă ocazie”, spune maestrul.

Trebuie observată maxima consecvență cu care Enescu se ferește de a accepta formula „reușită cu altă ocazie”. El, abia atingînd un obiectiv, îl părăsește pentru a ancora, cum spune pasionatul său exeget, George Bălan, spre țărături noi.

Așa se întîmplă, că, după marea reușită a *Sonatei a III-a pentru vioară și pian*, Enescu nu reia, în serie, procedeul. Și cît de ușor i-ar fi fost! Popularitatea unor compozitori notorii ai secolului nostru trebuie căutată — în pofida marilor lor calități — și în automatizarea unor procedee caracteristice, care îi face mai ușor de cunoscut și de recunoscut; iar ascultătorul, odată familiarizat, nu mai are probleme și eforturi de înțelegere la fiecare reîntîlnire cu respectivul autor, formîndu-i-se astfel un reflex niciodată contrazis de muzica respectivă. Să ne gîndim numai la clișeele ostinate ale unui Strawinski, la politonalisme agresive, mereu aceleași ale unui Milhaud, la procedeele componistice șablonizate deseori de un Hindemith și ne vom da seama cît adevăr reprezintă cuvintele lui Prokofiev, care sfătuia compozitorii să nu toarne apă în propriul lor vin!

Fiind conștient de autonomia intimă, interioară, a fiecărei creații, el arată că este o greșeală a unora din moderniști de a acorda toată atenția unor amănunte de tehnică componistică, prin *repetarea cărora* vor să-și afirme originalitatea, neglijînd însă ansamblul lucrării lor. Enescu arată că „după aparatul complex din *Oedip*, am simțit nevoia să revin la forma simplă a instrumentului solo”.

Aici e momentul să constatăm că Enescu n-a fost niciodată un refractar al cuceririlor muzicii contemporane, ci adeptul preluării aces-

tora pe măsura sensibilității fiecărei personalități distincte. Atît ca interpret (violonist sau dirijor, interpret al unor contemporani ai săi, începînd cu Bartók și Ravel, terminînd cu recentele, pe atunci, creații românești) cît și în calitate de compozitor, el a receptat întotdeauna acele ecouri care găseau, filtrate, rezonanțe în sensibilitatea sa muzicală. O analiză sau o simplă enumerare pe care o vom face mai tîrziu, a procedeelelor de limbaj enesciene sînt în măsură să arate, că pe albiile unor coordonate clare și imuabile de construcție simfonică dezvoltătoare și de o anumită sensibilitate specifică, Enescu a receptat procedeele compo-nistice din cele mai avansate, ba, chiar, a fost un precursor nu îndeajuns de cunoscut încă al unor procedee stilistice dezvoltate mai tîrziu de alți compozitori, considerați drept șefi de școală în avangarda muzicală a secolului nostru.

În această privință exemplul enescian are o valoare inestimabilă pentru mai tinerele generații. O dată pentru atitudinea sa plină de înțelepciune și echilibru în fața noului ce apare în muzică. În al doilea rînd prin înseși consecințele, atît de bogate în idei și căi deschise, pe care le oferă studierea atentă a muzicii sale.

* * *

Revelator pentru procesul de creație enescian este și modul în care-și construia temele, în care își definitiva un contur tematic, un element motivic.

Este emoționant să observi procesul lent, de tatonare și șlefuire a unei teme de Enescu. Carnetele sale de schițe sînt în această privință mărturii semnificative, care te duc cu gîndul în urmă, la caietele lui Beethoven. În acest proces lent, tema este căutată cu înfrigurată răbdare, cu reculegere și migală.

Semnificativă rămîne fraza enesciană: „Pentru mine, o temă, înainte de a fi un punct de plecare, e un *rezultat*. Tema, este un simplu pas pe drumul atît de vast al unui întreg muzical. Mă copleșește compoziția întreagă în care găsesc atîtea puncte culminante, dar deseori nu în teme, ci în iscări izolate, în pauze ori în accente nebănuite.”

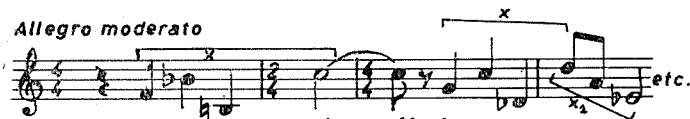
Cineva mărturisea odată impresia că Enescu ar avea puține „teme mari”, înțelegînd prin aceasta teme de o pregnanță izbitoare, de o incisivitate și o forță deosebită. I-aș răspunde că, la însuși nivelul gustului interlocutorului, pe care-l găsesc destul de rudimentar, de primar, asemenea teme există. Să ne gîndim numai la celebra temă a Eroicii enesciene, intonată de trompetă și care, mărturisesc, m-a obsadat și

pe minte într-atît, încît a generat, pe neștiute la început, motiva Simfoniei mele „brevis”.

Enescu: Simfonia I (pI)



Allegro moderato



poco f Trompeta

sfp

ff

f

(C.Țăranu: Simfonia Brevis, pII)

1961-62

Poco lento, con gravita

VL1. *p ms intenso*

VL2. *p*

pizz.

P, sul pont (Simfonia Brevis, p1)



Aici autorul organizează serial materialul tematic.
Sau:

Enescu: Simfonia de cameră, pIII



Trompeta

devine:

Vivacissimo ♩=184



Pian

Capriccioso e martellato

sau



meno f

(C.Țăranu Sonata pt. flaut, pII)

Exceptând apoi latura eroică, de o proporție mai redusă în contextul muzicii sale, Enescu e un genial creator de teme, de melodii, de o mare frumusețe.

Să ne gândim doar la *Preludiul la unison* din *Suita I-a*, la *Sonata III-a pentru vioară*, la *Impresii din copilărie* sau la tema de debut a *Simfoniei de cameră*.

Ce anume — totuși — a fost în măsură să genereze o asemenea părere? Are ea, măcar parțial, o îndreptățire?

Înțelegînd mai în adîncime procedeele de travaliu tematic enescian, putem chiar dacă nu aprobăm o asemenea opinie, să o explicăm, să luminăm anumite resorturi de înțelegere limitată și parțială a tematicii enesciene.

Ascultătorului mai puțin pregătit, sau de o anumită sensibilitate ce se refuză conturului discret, subtilității, o temă i se pare pregnantă, mare, dacă, pe lîngă forța ei inițială, percutantă, ea revine de mai multe ori și astfel i se întipărește puternic în memorie. Procedul, fără nimic reprobabil în sine și folosit pe scară largă în diferitele perioade ale istoriei muzicii este preluat într-un mod nuanțat și particular de Enescu. El preferă în locul șocului „percutant” al reluărilor tematice ne-transformate, o artă subtilă a variației continue, care disimulează în aparență pregnanța inițială a temei, îi transformă și îi irizează caleidoscopic sensurile, expresia, atmosfera, păstrînd totodată o extremă unitate a întregului.

Acestei arte a variației i se datorează și impresia de flux neîntreput, de „murmur continuu” a discursului muzical, de unde și aparența formei muzicale lipsită de punctuații categorice, de segmentări contrastante. În general, forma de sonată enesciană, în perioada sa de maturitate nu insistă asupra unui contrast accentuat al temelor. Uneori acestea se înglobează în aceeași familie intonațională sau expresivă, se modifică pe parcurs și devin puternic contrastante în partea de repriză a formei, sau în obișnuitele sale sinteze polifonice. Alteori un segment motivic sau submotivic aduce un puls nou, un contrast întregului edificiu.

Cît de diferit răsună tema senină și nostalgică a flautului solo la începutul *Simfoniei de cameră*, față de culminația finalului, clădită pe aceeași temă, de un caracter — aici — patetic și triumfător. Enescu știe să stoarcă o infinitate de nuanțe din valențele expresive ale unei teme, reamintindu-ne justetea frazei sale: „o temă nu este un punct de plecare, ci un rezultat”.

Observăm apoi consecvența, deplina concordanță cu care Enescu și-a mulat procedee tematice, de construcție și de limbaj, conforme datelor sale temperamentale, eului său interior. Aici trebuie căutate și afinitățile, regăsirile și sursele sale de pornire în opera unor autori care i-au rămas, pînă în ultima clipă mereu apropiați.

Melodica enesciană, această confesiune infinită, este definitorie atît pentru lirismul autorului, cît și pentru un anumit caracter greu de sesizat, dar care se poate identifica pînă la urmă ca o îndepărtată proiectare a unui principiu de parlando rubato de origine folclorică. Creația enesciană este cu mărunte excepții un imens adagio, ceea ce i se

reprezintă adeseori, așa cum — mai recent — un identic reproș i se aduce compozitorului italian Luigi Nono. De altminteri, nu este singura afinitate între ei. Un anume stil monodic, o anume expunere monodică — heterofonică a unei teme este, deopotrivă, o caracteristică enesciană (de pildă în *Cvartetul II pentru coarde*) pe care o regăsim surprinzător la începutul lucrării *Composizione per orchestra* de Luigi Nono.

I'episodio
♩ = cca 69 ma libero

Luigi Nono: *Composizione per orchestra Nr.1*
Edition Schott.

Harpa
ppp

VI.I
p

VI.II
pp

Cello
p

C-bas
ppp

Enescu: *Preludiu la unison*
(*Suita 1^a p. I.*)

Vons 1
2

Alto

vcelle

pp

Melodica enesciană exprimă rezultanta stilului de lucru al autorului. Mai puțin spontană, ea este rodul unei nașteri lente, a unor acumulări peste acumulări, în straturi, asemeni erelor geologice. Sint straturi

adînci, ce vor să sugereze parcă umbra unor tradiții milenare de un arhaism ancestral, protoistoric, insesizabil, ca muzica din *Oedip*. Asemenea unui Blaga sau Brîncuși, Enescu e în muzica sa într-un fel în afara timpului, în afara frămîntărilor și curentelor de moment care au turmentat spiritele multor compozitori importanți ai secolului XX, în afara modei *up to date*. E o atitudine imperturbabilă, a omului și artistului care, mai presus de orice, se cunoaște pe sine însuși și vibrează cu sensibilitate la ecourile tainice, ascunse ale trecutului și rădăcinilor solului său natal.

*
*

Examinînd fenomenul de maturație a limbajului muzical enescian, fenomen care a cunoscut deveniri, creșteri, ezitări și ancorări, elemente efemere și permanențe, constatăm că toate acestea s-au desfășurat pe cîteva mari alpii directoare.

Care sînt acestea?

Format de mic copil în mediul muzical vienez, Enescu cunoaște de timpuriu pe Wagner și Brahms.

„...eu nu sînt un discipol al școlii franceze, sînt un impregnat al wagnerianismului. De la vîrsta de 7 ani eu trăiesc prin Wagner și numai prin el. Am studiat, am trăit în Franța. Sînt aproape jumătate copilul ei, dar nu am urmat școlile franceze și nu sînt de acord cu ea de cîtiva ani încoace, de cînd ea însăși a evoluat spre wagnerianism”. Citatul datează din 1936. Sau în altă parte: „Zeul adorației mele din tinerețe a fost Brahms și am scris lucrările mele timpurii aproape în mod flagrant *in maniera* nemuritorului Johannes.

Este mult de cînd am încercat să-l imit pe Brahms, însă, în timp ce limbajul muzical în care mi-am găsit poate adevărata expresie este în mod aparent cel al contemporanilor mei, el diferă de fapt radical de al lor, purtînd în mod profund, sper, amprenta trecutului din care a crescut și prin aceasta fiind lipsit de accentul lor de repudiere”.

Suprasensibil, natură tandră și tumultuoasă, dublată de pudoarea exprimării și spaima ostentației, Enescu se definește singur: „Romantic și clasic prin instinct, m-am străduit să împreunez prin toate lucrările mele o formă de echilibru care-și are linia ei lăuntrică bine definită” scrie el în „Dimineața” din 1936.

O asemenea estetică romantică, de aspirație clasică, se regăsește pînă în ultimele sale pagini, în *Simfonia de cameră* sau în ultimele cvar-tete, în *Vox maris*, unde simțim trainice fire de legătură conducînd asemenea unui uriaș arc de sinteză înspre primele simfonii și sonate. On revient toujours... într-o linie circulară, care atinge și reamintește desigur, de pe alte planuri, punctele de plecare. Trebuie să observăm, la Enescu, deplina concordanță între estetica și arta sa.

O observație interesantă, făcută de Tudor Vianu, este aplicabilă și muzicii enesciene. Vianu observa că esența și valorile de bază ale culturii românești exprimă un echilibru clasic, un clasicism structural,

descifrabil de la Eminescu și Grigorescu, pînă la Arghezi și Blaga. Enescu reprezintă încă un pilon de sprijin al acestor mari valori clasice.

Concordanța între artă și estetică a fost din totdeauna o problemă a artistului. Nu este lipsit de interes să urmărim analiza pe care a efectuat-o Pierre Boulez care a arătat discrepanța, fericită după el, între estetica romantică a lui Anton Webern și muzica sa, de o expresie sobră, laconică și elaborată, cu totul contrară acestei estetici. Muzica enesciană nu reprezintă un dezacord față de estetica sa, față de orientarea și preferințele sale. În muzica sa se împletesc mai multe faze, nesedimentate, ca la un Schönberg sau Strawinski, în perioade clar delimitate de timp. Ele se întrepătrund, se îngemănează mereu, conținînd elemente neoclasice, romantice, laolaltă cu particulara sa contribuție ca autor de muzică românească, nu numai prin sensibilitate, ci și prin apelul direct la limba muzicală a poporului nostru. Și toate acestea formînd o unitate neeterogenă, personală, uneori derutantă.

Enescu simte singur senzația de mai sus, arătînd: „Unii oameni au fost intrigati și plictisiți, deoarece nu au putut să mă catalogheze și să mă clasifice în modul obișnuit. Ei nu puteau să stabilească cu exactitate ce fel de tip de muzică făceam. Nu era cel francez după maniera lui Debussy, nu era exact cel german, declarau ei. Pe scurt, cu toate că nu suna străin, nu semăna prea mult cu ceva familiar, și oamenii sînt plictisiți cînd nu pot clasifica pe cineva.” (Chicago 1931-32).

Dacă urmărim fazele de dezvoltare a gîndirii creatoare enesciene, observăm că aceste faze se întretaie, se întrepătrund, coexistă. Enescu a receptat tradițiile a două mari culturi, cea germană și franceză, vădînd reale posibilități de a realiza o sinteză între acestea. Astfel el a evoluat, de la factura neoclastică a *Suitelor I și II*, în care, totuși *Pre-ludiul la unison*, *Menuetul*, *Sarabanda*, sînt scrise de un latin avînd un echilibru și o eleganță latină, renunțînd la anumite stufozități germane, la lirismul „excesiv”, caracteristic de pildă primei părți a *Simfoniei a III-a*, continuînd apoi din ce în ce mai frecvent cu forjarea unui stil românesc, nu lipsit însă, chiar în ultimele lucrări, de ecouri ale precedentelor sale perioade. Chiar în lucrările scrise într-o factură lipsită de orice aluzii naționale, ascultătorii occidentali au descoperit, sub învelișul unui limbaj familiar, trăsături temperamentale inefabile, cum s-a întîmplat cu *Octetul*, care sugera „ceva oriental”.

Dacă urmărim relația particular-universal constatăm că muzica lui Enescu conține foarte mult din acest particular. Este vorba de o natură specifică a emoției muzicale, de o anumită generozitate a acestei muzici, de un univers poetic, o „ars poetica” ce-i aparține numai lui, conturînd un profil ușor de recunoscut. Interesant că pentru cultura noastră Enescu reprezintă într-un singur om fazele unei dezvoltări parcurse altelei în două-trei generații. De la o fază romantică și post-romantică (contemporană cu Mahler) Enescu trece la fazele unei muzici naționale (*Rapsodiile*, *Sonata a III-a pentru vioară*) contemporane cu Bartók sau De Falla, ajungînd la clasicismul contemporan al *Simfoniei*

de cameră, la elementele precursore de care ne vom ocupa. Ceea ce unor ascultători străini li se pare la Enescu sensibilitate franceză este de fapt o sensibilitate, fără îndoială latină, dar cu anumite nuanțe proprii autorului și patriei sale. Este vorba de trăsături comune, nu de împrumuturi. Lipsesc aici trăsături franceze ca strălucirea, verva spumoasă, și apar în schimb altele ca lirismul nostalgic specific românesc și enescian, pe care comentatori avizați (vezi studiul lui Ilia Hurnik din revista „Steaua” nr. 7/1965) îl confundă cu sentimentul atât de greu de definit, dorul...*

Latura atemporală a lui Enescu, atemporală nu în sensul vetusteții, ci în acela al păstrării unor trăsături de mare permanență umană și artistică, de perenitate, este tocmai latura care îl va păstra pe Enescu mereu model, deasupra curentelor și stilurilor de moment. Există o expresie franceză care se potrivește de minune: Il y a des ouvres qui vieillissent bien. Viitorul va decide credem, justetea acestei fraze. În ce constau aceste permanențe, cu dublele lor laturi atemporale și mereu actuale?

Vom găsi răspunsul la această întrebare urmărind marile teme care l-au preocupat o viață întreagă pe Enescu.

Scriitorul american William Faulkner declara într-un interviu (acordat revistei *Secolul XX*), că un artist mare reia mereu aceleași 3 sau 4 teme fundamentale.

Care sînt, la Enescu, aceste teme fundamentale?

Ideea reîntoarcerii la copilărie, a rememorării ei, a evocării fericii pierdute a copilăriei, revine foarte adesea în paginile compozitorului. El a declarat nu odată că resimte nostalgia și tristețea depărtării, dorul de țară, înstrăinarea și însingurarea de care este adeseori cuprins. Un sentiment similar îl degajă și lirica lui Lucian Blaga, care exprimă atât de frumos în poezia „Întoarcere” sentimentul nostalgiei copilăriei și a satului natal:

Lîngă sat iată-mă iarăși
prins cu umbrele tovarăș...

În lucrări ca suita „*Impresii din copilărie*” sau *Suita III-a* găsim, exprimat plenar, sentimentul întoarcerii în copilărie, a nostalgiei satului natal. Înteressant de observat este că tocmai pe această coordonată apar tangețe și confluențe enesciene în muzica atât de raționalului și antiromanticului Anatol Vieru. În ultimele sale lucrări încep să se simtă tot mai adesea „vagi influențe enesciene” cum constată Costin Mioreanu. Din ce în ce mai puțin vagi aceste ecouri continuă pe alte planuri tradiția enesciană a imaginilor copilăriei.

Ne gîndim la una din temele finalului *Concertului pentru violoncel*, la lirismul *Simfoniei de cameră*, o simfonie a naturii, cum o prezintă

* Interesant de semnalat observația amicală a compozitorului ceh: „În România se scrie o muzică mereu expresivă, uneori prea expresivă”.

însuși Vieru, la Concertul pentru pian „Jeux”, în care auzim intonații ale unor cîntece pentru copii.

A. Vieru: *Simfonia de cameră*:

(A)

Voce în $\frac{6}{8}$ so - i - le ta - le $\frac{2}{8}$ în $\frac{6}{8}$ fa su - ră - mă în cren - gi

(B)

Voce $\frac{2}{8}$

Organizarea ritmică:

(A)	(B)
6 (♩) 7 (♩)	7 (♩) 7 (♩)
5 ♩ 5	3 ♩ - 6
4 ♩ - 6	5 ♩ - 6
2 ♩ 3	2 ♩ - 4
3 ♩ 2 - 5	1 ♩ 3 - 5
1 ♩	1 ♩ - 2

— — — durată de succesiune a vocilor

◇ : durate ale vocilor

A va deveni *idee principală* în allegro-sonată din partea I-a (anterioară)
B va deveni *punte* în allegro-sonată din partea I-a (anterioară)

Ordinea descrescîndă a valorilor e paralelă cu tendința descendentă a liniei melodice.

Dar principalul pilon al marilor teme enesciene se reduce la cîteva simboluri, la miturile mioritice sau orfeice, ce-și au origini îndepărtate, conducînd pînă la acele mituri trace care au plămuit și legenda unui Oedip.

Această gîndire mitică poate fi despărțită în două elemente esențiale și pe deplin caracteristice folclorului și sensibilității populare românești. Le-am putea denumi într-un mod oarecum arbitrar gîndire pastorală, mioritică (a nu se confunda o asemenea denumire cu filo-

zofia mioritică a lui Lucian Blaga), exprimată în doină, și o gândire prometeică, pe deplin caracteristică unor personaje ca Prometeu, Faust, Don Juan, Meșterul Manole.

Lirismul pastoral, mioritic este prezent la Enescu în mai toate lucrările. E cunoscută dorința sa, rămasă din păcate nerealizată de a transpune în muzică Miorița. Muzicologul Romeo Ghircoiașiu observă cu acuitate (în studiul său din revista „Muzica” nr. 5/1955) cum Enescu avea tendința, spre sfârșitul vieții de autohtonizare, de fixare în spații cât mai ancorate în solul patriei sale, a marilor teme care îl preocupau; astfel el a evoluat *înspre* Miorița, de la Oedip *înspre* Meșterul Manole.

Lirismul doinit, exprimat prin parlando-rubato și variația ritmică, contemplația, visarea nostalgică se împletesc la Enescu cu un sentiment iarăși specific, seninătatea în fața morții.

Rezolvarea încleștării tragice din *Oedip* și *Vox maris* este nu exacerbarea expresionistă a durerii, ci tocmai această liniștire, această seninătate în fața morții; catharsis, ce caracterizează întreg actul IV din *Oedip* sau admirabila codă din *Vox maris*. Astfel, o trăsătură observată de mulți esteticieni străini (vezi lucrarea lui Kayserling „Analyse spectrale de l'Europe”, unde vorbește despre „Les Roumains liques”) își găsește o întrupare de preț și în muzica lui Enescu.

Cealaltă latură, latura protestatară, prometeică, oglindită de personajul Oedip, de măreția luptei sale cu destinul este ilustrată la Enescu și în alte multe pagini și proiecte.

Dacă în folclorul nostru noi nu am avut epopei, decît doar în baladele eroice din Oltenia (poate este o caracteristică a Olteniei, ilustrată și prin artiști de tip „prometeic”, cum sînt Brîncuși, Arghezi sau Țuculescu), găsim în schimb în creația molcomului și liricului moldovean accente de acest fel, care înviorează fericit lirismul său.

Revelatoare sînt și proiectele rămase neterminate ale maestrului.

Merită cercetate cu atenție schițele neterminate aflate în marea lor majoritate la Muzeul George Enescu, merită cunoscute îndeaproape și proiectele neîncepute, libreturile cu adnotările maestrului, mărturiile ale foștilor săi colaboratori. Este momentul, aici să facem elogiul manuscrisului enescian, o minune a migalei, a răbdării și a respectului pentru muzică. Privind un asemenea manuscris intri în laboratorul de creație al compozitorului, descifrezi efortul său titanic, setea sa de desăvîrșire.

Asemenea manuscrise trebuie să fie și schițele celor două simfonii neterminate, a căror studiere se impune.

Este vorba despre *Simfonia IV-a*, închinată memoriei lui Fauré despre care Enescu declară că e pe punctul de a o termina încă în 1936 și despre *Simfonia a V-a* pentru tenor, cor de femei și orchestră, pe versurile poeziei „Mai am un singur dor” de Eminescu.*

Cît de importantă ar fi fost o întîlnire Eminescu-Enescu!

De o excepțională importanță e proiectul, neînceput, al operei *Meșterul Manole*.

* Între timp a apărut un interesant articol de Zeno Vancea (Muzica, 1/1966) despre aceste Simfonii, vizibil anterioare, cu limbaj, *Simfoniei de cameră*.

„De multă vreme sînt frămîntat de o idee ... mă gîndesc la o veche legendă a țării mele, în care o femeie este zidită în construcția unei mănăstiri. Lucrarea aceasta s-ar numi *Meșterul Manole*. Dar, nu sînt grăbit. Iubesc prea mult muzica pentru a o sacrifica în împlinirea unei sarcini grăbite.

Meșterul Manole... legenda cea mai frumoasă și mai simbolică a literaturii noastre populare. Mă frămîntă însă, de multă vreme, cum să soluționez nodul dramatic al acestei capodopere, anume, zidirea Anei în mănăstire. Scena aceasta prezintă dificultăți imense pentru a fi înfățișată publicului. Pînă ce nu voi găsi o soluție pentru încheierea acestui conflict nu voi putea scrie nici un rînd de partitură”. (1936)

Și nu l-a scris! După libretul decepționant oferit de Carmen Sylva, după munca la libretul poetului Adrian Maniu, se pare că Enescu copleșit de dificultățile amintite a renunțat definitiv la scrierea operei. Meșterul Manole ar fi însemnat, poate, o definitivă sinteză a spiritului prometeic în muzica enesciană.

Lirismul enescian s-a îmbogățit treptat cu trăsături noi, surprinzătoare, din ce în ce mai evident în ultimii ani ai vieții. Se poate vorbi acum de prezența demonismului, a unui evident caracter demonic în muzica sa. Acesta apare pentru prima dată înveșmîntat în limbajul încă post-romantic al *Simfoniei a III-a* (în scherzo-ul considerat ca o aluzie la infernul dantesc) trecînd prin scherzo-ul *Sonatei a I-a pentru pian*, și al *Sonatei a II-a pentru violoncel*. Cel mai elocvent exemplu, însă, îl găsim în scherzo-ul demonic-funebru din *Simfonia de cameră*, cel mai incisiv ca ritmică și limbaj. Aici Enescu se apropie cel mai mult de o expresie dură, aspră, folosind timbre adecvate și elemente melodice foarte apropiate totalului cromatic, așa cum observă cu judiciozitate compozitorul și muzicologul Szöllösi András în *Zenei Lexikon*, Budapesta 1965.

Latura aceasta prometeico-demonică, existentă și din ce în ce mai subliniată permite să acceptăm o apreciere aparent hazardată a unui Enescu vulcanic, așa cum îl înțelege George Bălan. Desigur, aceasta nu este trăsătură predominantă a creației sale, dar este pe deplin caracteristică, contrastînd cu lirismul „impenitent” pe care ne-am obișnuit să i-l atribuim.

*
* * *

Cunoscînd acum estetica, gîndirea și temele fundamentale să ne întrebăm care este de fapt atitudinea enesciană față de relația tradiție-inovație?

Ită-l, revelîndu-și ferm atitudinea cu privire la rolul tehnicii muzicale: „Ceea ce mă deosebește de mulți confrăți ai mei, este tocmai faptul că eu nu consider tehnica drept un țel, un nou credo artistic. Dimpotrivă, folosesc toate cîștigurile orchestrației moderne și le pun în slujba unui fir conducător, pe care-l consider cît se poate mai simplu, mai uman.” (1936).

Enescu se exprimă pentru naturalețea și caracterul intuitiv al creației muzicale. Construcțiile aride i se par lipsite de sens, respingînd

amestecul calculului matematic în muzică: „Este adevărat că muzica este înrudită cu matematica. Dar marii compozitori n-au fost matematicieni, sau dacă vrei au fost, dar în mod inconștient.

Geniul lui Bach a simțit corelația superioară între părțile constitutive ale operelor lui. Opera aceasta poate exprima firește raporturi și proporții matematice, dar Bach n-a ajuns la ele pe cale deductivă, logică. El n-avea timp să se dedea unor exerciții logice. Năvala sentimentelor, efervescența ideilor se organizau de la sine în forme estetice, simetrice, dar nu sub controlul tiranic al principiilor științifico-matematice.

Compozitorul este un matematician, sau mai precis spiritul matematic îl stăpânește întocmai inteligenței infuze.

Cred că același lucru se întâmplă și în celelalte arte. Poezia cuprinde și ea raporturi formale exprimabile matematic. Dar poetul nu numără picioarele versului, căci inspirația aleargă mai repede decât prozodia cea mai dinamică. Cadența ritmică se dezvăluie singură, fără căutare”.

Aici Enescu pune greaua problemă a corelației între factorul speculativ și intuitiv, fiind pentru primatul acestuia din urmă. Trebuie însă să observăm că echilibrul unei asemenea proporții diferă de la autor la autor, de la temperament la temperament. Contează doar rezultatele.

N-aș putea să jur însă că Eminescu și-a scris oda în metru antic fără a se gândi în prealabil la ritmul safic, că Bartók, scriind *Sonata pentru două pianе și percuție* ignora cu desăvârșire legea „secțiunii de aur” ale cărei proporții le găsim aici riguros respectate. În fine, pentru a da un caz contrar, cine poate dovedi că Schönberg, în cei 16 ani în care a plăsmuit formidabilul său „*Moise și Aaron*” lucrare dodecafonică, n-a trecut de la procesul de speculație la cel intuitiv, intrându-i în sînge un procedeu componistic atît de cerebral în aparență. Structura sa „de matematician” avea timp și pentru deducții logice, cum ar spune Enescu.

Examinînd tendințe recente ale muzicii românești, constatăm reușite atît la muzicienii de un tip mai intuitiv (cum ar fi de pildă Doru Popovici), cît și la aceia care se disting prin calități de speculație analitică, rațională, cum sînt, printre alții, Stroe, Vieru, Niculescu, ajungîndu-se deseori la rezultate asemănătoare.

* * *

*

Meritul lui Enescu nu constă însă în gestul de a fi construit temelile unei arte muzicale incipiente, trecînd de la faza rapsodică pînă la soluția modernă, matură a *Simfoniei de cameră*. Deslușim în Enescu și pe omul unor intuiții poate inconștiente, onirice, al unor anticipări, pe care nu le-a cultivat întotdeauna consecvent, deschizînd pentru muzica noastră atîtea drumuri, defrișînd noi soluții, calități ale unui genial precursor. Pentru tînăra generație de azi Enescu reprezintă, alături de capodopere nepieritoare, tocmai aceste drumuri defrișate abia începute,

tocmai aceste soluții sugerate, întrezărite ce se cer continuate. Nu sînt, oare acestea, ideale trăsături pentru un șef de școală?

Acestor întrezăririi, acestor iluminări merită să le acordăm tot interesul și efortul nostru.

Vastitatea întreprinderii ne împiedică deocamdată să facem mai mult decît o scurtă expunere (cu promisiunea de a reveni) a elementelor principale care fac din Enescu un precursor prețios.

Pierre Boulez vorbind despre opera *Wozzek* de Berg, pe care urma s-o dirijeze la Opera din Paris, arată interferența a două fenomene, suprapuse în colaborarea dramaturg-muzician, dramaturgul fiind Georg Büchner, un romantic vizionar, privind înainte și Alban Berg compozitorul contemporan care, avînd certe rădăcini romantice privește în anumite privințe înapoi. Ei ar fi astfel la doi poli opuși ai romantismului, întîlnindu-se tocmai prin antiteza dintre caracterul vizionar și cel retrospectiv.

La Enescu, într-un singur om se întîlnesc ambele aspecte!

Aparent, prevalează aspectul retrospectiv, dar... să aruncăm o privire mai atentă.

Analiza influențelor suferite, pe care le-am amintit în parte, asimilările din cele două mari culturi, germană și franceză, s-au suprapus și au continuat să coexiste cu elementele proprii, create de el. Enescu a trecut prin toate fazele de maturizare a unei culturi naționale, de la citatul folcloric al rapsodiilor, la „caracterul românesc” al *Sonatei a III-a*, pînă la suavul și transfiguratul parfum folcloric, mai bine-zis, al unui ethos emoțional românesc în *Simfonia de cameră* sau în *Cvartetul al II-lea*. A fost un drum lung, parcurs cu o uimitoare forță de înnoire, un fel de „reînviere cîmpenească”, printr-o înțelegere tot mai profundă a fenomenului specificului național.

După o primă fază, în care nu concepea decît o dezvoltare rapsodică a muzicii noastre populare, Enescu arată, în interviul luat de Petre Comarnescu în *Politica* din 1928*: „Cele două Rapsodii românești instrumentează motive populare, prevăzîndu-le pe unele ca un sens dinamic. În ultima mea Sonată pentru vioară, întrevăd o dezvoltare posibilă în viitor: a crea în caracterul popular, *fără aservirea* la motiv”. (s.n.).

Deși mărturisește că nu-i place autoanaliza, Enescu își urmărește lucid devenirea. Iată-l scriind în 1935: „Înainte de a scrie Sonata în caracter popular românesc (toate teme le îmi aparțin) am așteptat să se facă în mine fuziunea modului de exprimare folcloric-românesc, esențialmente rapsodic, cu natura mea de simfonist înăscut. Mi-a trebuit o lungă perioadă de asimilare organică înainte să ajung să conciliesc, cît mai armonios posibil, aceste două genuri incompatibile în aparență”.

O asemenea fuziune reapare, mereu pe alte planuri în *Sonata a III-a pentru pian* — partea lentă — în *Sonata pentru pian și violoncel* remarcabilă, deși nu la valoarea *Sonatei a III-a*, în *Impresiile din copilărie*, în *Suita sătească*, pentru a se desăvîrși în ultimele lucrări, unde

* Vezi și evocarea aceluiași autor în revista *Steaua* din 1959.

„caracterul românesc” pare mai atenuat, în tematică, pentru a-și trăi o viață cu atât mai majoră în aceea inefabilă atmosferă enesciană pe care o degajă.

Majoritatea elementelor inovatoare sînt legate de aceste ultime aspecte. Departe de a întreprinde aici o analiză amănunțită a fenomenului, ne vom mărgini a enumera mai pe larg uimitoarele elemente de limbaj și gîndire care ne interesează.

Un mare precursor se dovedește a fi Enescu în problemele monodiei și heterofoniei.

În muzica europeană în primele decenii ale secolului au rămas cu totul noi, surprinzătoare, elementele monodice ale Preludiului la unison din *Suita I-a*.

Aici Enescu ajunge la o importantă esențializare, atât de conformă spiritului monodic al cîntecului lung și al parlando rubato-ului nostru.

Într-o perioadă în care în muzica noastră existau dibuiri firești asupra modului de înveșmîntare și dezvoltare a cîntecului popular, Enescu vine cu prețioase precizări: „O melodie, și în special o melodie populară are o armonie a ei firească, singura care o completează. Orice altă armonie riscă să altereze caracterul, să-i schimbe semnificația. După mine, armonia naturală a unei melodii care este a tuturor, este și ea a tuturor.

Singurele originalități care nu amenință să desfigureze o melodie populară sînt transcrierile acesteia pentru anumite grupuri de voci sau de instrumente, precum și introducerea extrem de prudentă și discretă a unor ornamente contrapunctice în caracterul melodiei, cu condiția ca aceasta să nu îngreuneze îmbrăcămintea armonică ce o învăluie. Cu cît o melodie populară e prezentată mai simplu, cu atât mai viu strălucește în toată frumusețea ei”, scrie Enescu lui Sabin Drăgoi în 1942.

Preluarea, poate instinctivă, a principiului de despuiere monodică, a heterofoniilor îngîinate și pieritoare, a unei polifonii intermitente, caracteristice, ce se acumulează și dispore, apar adesea în paginile maestrului.

Pedalele, isoanele din *Sonata III-a*, șerpuirea în fond monodică a unor teme în *Cvartetul II* ce pare a prefigura și o spațializare a sunețului, un fel de „pre-stereofonie” consună cu natura intimă a gîndirii noastre populare, universalizînd-o, așa cum Brîncuși pornind de la ornamentele și pridvoarele oltenesti, le-a universalizat și ridicat la rang de abstracțiune clasică, în opere cum sînt: *Coloana fără sfîrșit*, *Sărutul*.

Enescu se pronunță hotărît împotriva folosirii „sistemelor școlare” în întrebuițarea elementului folcloric sau în spirit folcloric, arătînd că acestea ar violenta, ar artificializa natura lui.

Monodia și derivatele ei reprezintă unul din capitolele cele mai interesante ale muzicii contemporane. Am amintit deja unele analogii monodice în *Composizione per orchestra* de Luigi Nono. Să ne gîndim doar la frecvențele unisoane din *Quatour pour la fin du temps* de Messiaen, vădîndu-se aici importante afinități cu procedeul enescian, sau cu eforturile recente ale compozitorilor noștri. Mă gîndesc aici la impresio-

nantul final monodic din lucrarea *Monumentum* de Aurel Stroe. Și în alte lucrări de Aurel Stroe, monodia și heterofonia sînt intens cultivate, ca în muzica pentru *Oedip* sau în piesa *Arcade*, unde fiecărui instrument îi este încredințată o altă linie melodică, ajungîndu-se la un moment dat la suprapunerea a 32 de voci.

A. Stroe: *Arcade*:

Più mosso

Contrabassoon

poco piu p

Heterofonia, polifonia intermitentă, sînt din ce în ce mai prezente în creația actuală românească, ce merge pe urmele lui Enescu. Caracteristică este, în multe lucrări, o expunere monodică a temelor, cum se întîmplă în *Cantata I-a* de Șt. Niculescu, în *Sonata pentru flaut*, *Secvențe* și *Incantații* ale autorului acestor rînduri. În piesa *Omagiu lui Enescu* de Theodor Grigoriu, multe procedee enesciene sînt retopite în stilul personal compozitorului:

Lento

sul IV

Violină

p

molto espress.

mp

etc.

amintind expansiunea melodică plină de poezie a temei enesciene din cvartetul II.

Molto moderato

vi. I

mf

dolce tranquillo

V

sempre dolce

etc.

Accentuăm din nou că aici nu e vorba de pastișe, ci de afinități,

am zice elective cum se întâmplă și în cazul frumoasei *Sonate pentru vioară* de Pascal Bentoiu:

Lento, un poco rubato

PIAN

poco f *poco sf*

Numeroase sînt lucrările în care heterofonia și polifonia intermitentă joacă un rol important. Ne gîndim la Cantata *Cîntecul apelor țării* de G. Costinescu, unde autorul folosește cîteva sugestive pedale-ison, cu glissandi și ritmuri complimentare.

Elemente de heterofonie găsim și în ultimele lucrări ale lui Ștefan Niculescu. Este interesant de observat cum într-o piesă atît de rațional organizată (*Cantata III-a*), Niculescu amintește, în prezența unui limbaj foarte avansat, tradiția enesciană heterofonică amestecată aici cu elemente aleatorice, ca în piesa *Simfonii pentru 15 instrumente*.

(Fragment de eterofonie din *Răscruce*, *Cantata III-a pt. mezzosoprană și 5 suflători*; totul e scris în Do).

(♩ = 48) 2 2
più f 4 4
 127 128 129 130

Canto (e) *ff*

Fl. 1 *più f* *ff*

Ob. 1 *più f* *ff*

Ob. 2 *più f* *ff*

Cl. 1 *più f* *ff*

Cl. 2 *più f* *ff*

(Fragment monodic, pentru clarinet scris în do; aici autorul folosește organizarea totală a sunetului).

Clarinet Solo
Tempo rubato ♩=60

O importantă precursoră a școlii noastre moderne este și ritmica enesciană. Pornind de la structura ritmică atât de variată a cîntecului lung, a stilului parlando rubato (mai rar „giusto”), ritmica enesciană prefigurează iarăși căutările unui Messiaen.

Să amintim aici că și așa numitul stil „Oiseau” poate fi detectat în sonatele enesciene încă dinainte de 1930. Fluxul neîntrerupt al discursului melodic enescian, acea confesiune infinită, se bazează pe o neconținută variație ritmică. Enescu este un neîntrecut maestru în a îmbrăca mereu alte și alte aspecte ritmice pe un singur nucleu tematic, procedeu început încă în *Rapsodia a II-a*, așa cum arată Ștefan Niculescu*.

Este, și aici, o transfigurare a „variantelor” melodiei populare care, grefată pe neconținută sa variație motivică, dă discursului său muzical acel caracter particular.

De la variația ritmică continuă pînă la aleatorism nu mai e decît un pas. Notarea aleatorică a ritmului nu este decît una din continuările firești, organice, a principiului de variație ritmică din folclorul nostru. Procedeu este folosit cu multă naturalețe într-o lucrare recentă

* Tot Șt Niculescu arată, magistral, rolul intervalului de terță ce revine mereu în melodica enesciană.

a compozitorului Dan Constantinescu: *Trio pentru vioară, clarinet, pian*, fiecare instrument putînd cînta și la un instrument de percuție. Naturii monodico-polifonice a lucrării îi corespunde un mod de notare aleatoric al ritmului, ceea ce nu este altceva decît posibilitatea dată instrumentului de a improviza o continuă variație ritmică pe o turnură melodică definită. Compozitorul notează doar două tipuri de valori ritmice (lungă-scurtă) lăsînd la latitudinea interpretului proporțiile duratei acestora. Rezultatul e surprinzător de natural, avînd firescul improvizației populare! Autorul urmărește însă și un aleatorism al formei muzicale prin posibilitatea permutării blocurilor care alcătuiesc forma muzicală. Iată, credem, o dezvoltare creatoare și cu totul în spiritul tradiției enesciene.

The image shows a musical score for three instruments: Violin, Clarinet, and Piano. The score is divided into two systems. The first system includes the Violin, Clarinet, and Piano parts. The Violin part starts with a *pp* dynamic and a *cresc.* marking. The Clarinet part also starts with *pp* and *cresc.* The Piano part starts with *Pian p* and *secco cresc.* The second system continues the Violin and Clarinet parts, with the Violin part marked *mf* and the Clarinet part marked *mf*. The Piano part continues with *mf* and *stacc. p* markings. The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

The image shows a musical score for three instruments: VI (Violin I), Cl. (Clarinet), and Piano. The score is written in G major and consists of two systems. The first system includes dynamics like *mp*, *cresc.*, and *stacc. aspro*. The second system continues the melodic and harmonic development.

Lăsînd la o parte structura intonațională a modalismului enescian, de o factură instinctivă, dar foarte bogată, ce anunță din nou pe Messiaen, să ne ocupăm acum de unele aspecte care au creat mare senzație cu cîțiva zeci de ani în urmă.

Este vorba de folosirea liberă și neîncorsetată, neabsolutizată — ca la un Alois Haba, pînă la urmă un autor de o valoare mai mult experimentală — a sfertului de ton, acesta fiind un procedeu generat tot de practica gîndirii noastre populare!

Sonata III-a era în 1926 și prin această stranie noutate, un eveniment.

Mai tîrziu, în *Oedip*, maestrul reia procedeu și-l transplantează din muzica instrumentală în cea vocală, obținînd inflexiuni uimitoare. Dacă ar fi să mergem mai departe cu investigația noastră am observa pînă și existența mult discutatului sunet „nedeterminat”, una dintre controversele arzătoare ale muzicii de azi. Procedeu este folosit organic și neostentativ deja în partida corală din *Oedip* sau *Vox Maris*, prin glisande exprimînd vaiete, țipete, exclamații.

Găsim, în ultimele măsuri ale pianului în *Sonata a III-a pentru vioară și pian*, jaloanele viitoarei tehnici de *clusters*, în registrul grav. Procedeeul, care riscă să devină manieră în lucrările unor compozitori (de pildă, Kotonski) este folosit în mod liber și în muzica nouă românească. Amintim câteva titluri: *Concertul pentru violoncel de Vieru*, *Coloana infinită de Olăh*, cantata *Odă orașului meu*, de Theodor Grigoriu, *Simetrii* de C. Țăranu. Mai recent procedeul este folosit și în muzica corală, în lucrări de Vieru, Doru Popovici etc.

Doru Popovici: *Concert pentru orchestră*:

Grave, con dolore ritenuto

Ob. 1 2 3 4 5 6 7 8 9
5 p 4 4 più p 10 5 4 11 etc.
Corn + pizz. archi.

Omagiu lui Eminescu pentru cor mixt

clusters Solo sopran etc.

S. div. clusters pp mut. Solo sopran etc.
A. div. pp mut.
Ten. div. pp mut. Solo bas a

De observat că Doru Popovici e unul din primii promotori, la noi, a unei sinteze serial-modale prezentă deja în Cantata „*Porumbeii morții*” — (1957) și în opera „*Prometeu*” (1958), atât de evident post-eneșciană — de un lirism exprimat prin primatul unui melodism monodic sau polifonic, de o cantabilitate vocală, specifică.

Tot cam în aceeași perioadă, 1957, se scriau lucrări foarte deosebite, dar care tentau aceeași experiență: *Cântarea cosmosului* de Tiberiu Olăh, de o vigoare evidentă, apropiată melosului popular, *Concertul pentru flaut* de Anatol Vieru, *Cvartetul* (transformat în „*Concert stereofonic*”) de Mircea Istrate sau *Patru piese pentru pian* de Adrian Rațiu.

Fenomenul cristalizării unui stil bazat pe sinteză folosind totalul cromatic sau a unor procedee modal-seriale, a cuprins un număr însemnat de compozitori din toate generațiile, impulsionând nu puține pagini de valoare.

Amintim momentele atonale, epuizînd totalul cromatic, din baletul „Întoarcerea din adîncuri” de Mihail Jora, majoritatea lucrărilor, începînd cu *Concertul pentru dublă orchestră* (1958) de Ludovic Feldman, *Concertul pentru orchestră* de Zeno Vancea (1961) ce îmbină un clasicism clădit în formele polifonice ale barocului cu stilul dodecafonic liber, partea expozitivă, de aceeași factură, a *Simfoniei a II-a* de Gh. Dumitrescu (1962), sau căutările mai recente în domeniul inonației liedulului ale unor compozitori ca M. Eisikovits sau Liviu Comes. O evoluție plină de interes marchează și noua etapă a compozitorului Sigismund Toduță. Trecînd peste încă ineditele Simfonii IV și V, *Balada Steagului* anunța deja prin elementele unui „nou cromatism”, „achiziția spațiului celor douăsprezece sunete”, cum ar spune Roman Vlad. Este ceea ce se va întîmpla cu foarte recentele *Opt piese* și *Două sonatine* pentru pian, a căror scriitură e serială. Indelungata „tăcere” din ultimii ani a compozitorului nu a fost decît o nouă scrutare a eului său interior, o atentă cîntărire, decantare, a mijloacelor sale de expresie. Fenomen de înnoire întrutotul analog „tăceri”, devenite celebre (vezi cazul Schönberg) și care au pregătit apoi evoluții, deveniri, nu odată importante sau surprinzătoare.

Asemenea înnoiri atestă, ca și în cazul *Simfoniei de cameră* enesciene, prezența unei tinereți spirituale în continuă căutare și devenire, a unei forțe, a unui curaj. Departate, așadar, de a caracteriza doar tinerele generații, căutările în domeniul limbajului interesează nu puțini compozitori, de toate vîrstele.

Un fenomen îmbucurător, ce merită a fi semnalat și studiat în amănunțime cu un viitor prilej.

*
* * *

Impresionează folosirea unor asemenea elemente în afara modei, izvorînd din solul țării, din practici muzicale străvechi, fără pretenții de sistem închis, de corset exclusivist.

De aceea Enescu va pluti întotdeauna deasupra timpului, reprezentînd o splendidă sfidare a modelelor muzicale, preferînd, în locul unor noi anacronisme, trăiniciile de totdeauna ale muzicii.

Dar cu acestea lista nu e terminată.

Într-o înnoire, pe cît de continuă, pe atît de imperceptibilă uneori, Enescu evoluează și în concepția sa asupra orchestrei. Cunoscător „à fond” al instrumentelor, Enescu are un formidabil simț al culorii instrumentale, al structurii intime a instrumentelor.

Cu timpul, renunțînd la stufozitățile romantice ale primelor simfonii, Enescu ajunge la principii atît de moderne cum sînt eliberarea de dublări, exultarea timbrelor pure, cameralizarea și spațializarea sunetului.

O orchestră imensă, sună în *Vox Maris* ca o pînză de păianjen. Găsim aici și un rol crescut al percuției, apropiat unor dimensiuni „moderniste” ale acestui mijloc de expresie.

Eliberată de elemente romantice și impresioniste, orchestrația matură enesciană este unul din elementele cele mai personale și mai con-

turate ale personalității sale. Ne gândim de pildă, cât de nou sună momentul de *clusters* din *Suita sătească*, realizat de alama cu surdina, cât de colorată și nuanțată e scriitura sa pentru corzi, din care se detașează mereu instrumente solo.

La fel și în muzica de cameră, în care găsim sonorități de un mare rafinament, numai ale sale, o rară sensibilitate a timbrei.

Îmi amintesc că la unul din precedentele festivaluri Enescu un grup de tineri compozitori, printre care și autorul rîndurilor de față, a avut șansa unei întrevederi cu Nadia Boulanger, neobosită ca întotdeauna să cunoască creația nouă. La un moment dat, ascultînd *Sonata pentru flaut și pian* a subsemnatului, reproșă aici folosirea unor octave într-un moment de culminație al pianului. Dînsa arăta că tensiunea nu trebuie să apară din dublări și îngroșări, ci din caracterul muzicii. „De altfel aceasta nu este o sonorizare modernă în scriitura pentru pian, aveți doar exemplul lui Enescu, care în asemenea momente folosea o scriitură mult mai suplă pe principiul alternării între octavă-sunet izolat”.

Este exact ceea ce m-am grăbit să fac cînd am dat manuscrisul la tipar. O studiere atentă a scriiturii instrumentale enesciene rămîne și azi plină de sugestii și de soluții fără de care o scriitură modernă a instrumentelor este greu de imaginat.

La fel de interesantă este și notația muzicală enesciană. Într-un articol publicat în revista *The world of music* (decembrie 1965) Jack Bornoff își amintește de cuvintele lui Jehudi Menuhin despre performanța stupefiantă, precizia rară a notației enesciene în *Sonata III-a pentru vioară*, unde amănunte, inflexiuni, schimbări de micronuanțe sînt notate cu asemenea scrupulozitate încît restituirea lor exactă dă ca rezultată reconstituirea celui mai autentic stil lăutăresc. Notația enesciană este extrem de scrupuloasă și în partitura de orchestră. În studiul lor despre *Vox Maris*, W. Berger și G. Constantinescu arată că partitura este considerată neterminată doar pe considerentul că în ultimele pagini lipsesc digitațiile la instrumentele de coarde!

Este momentul să amintim cîteva cuvinte și despre interpretarea muzicii enesciene. Dacă muzica sa are pe plan mondial o circulație mai mică decît ar merita-o, această se datorește și faptului că ea are nevoie de interpreți excepționali. Tălmăcirea lirismului enescian necesită o sensibilitate excepțională și intuirea tensiunii interioare a lungilor sale pagini lente. Fără această calitate, totul riscă să se destrame, să se transforme într-o masă informă și deslînată. Nadia Boulanger ne mărturisea că ascultînd în interpretări mediocre *Sonata I-a* de Enescu de nenumărate ori (ca membră a juriului de pian al Concursului G. Enescu) aveai impresia că ascultă ceva prăfuit, plictisitor, o muzică cu prea multe note. „Dar dacă știi să subliniezi din infinitatea nișel încărcată de voci și nuanțe, linia esențială (și pentru asta trebuie să fii un creator!) sonata se luminează (s'éclaircit) își trăiește adevărata și impresionanta ei înfățișare, ceea ce i-a reușit lui Gabriel Amirás și, surprinzător, concurentului chinez”. Interpretarea enesciană necesită, deci, antene de o sensibilitate excepțională, redarea muzicii sale fiind o problemă extrem de dificilă. Există și aici tradiții prețioase, înregis-

trările autorului, ale lui Dinu Lipatti, aportul neobositului său propagator Menuhin, sau al unor muzicieni români de largă activitate enesciană, cum sînt frații Gheorghiu, Mircea Cristescu și alții. Circulația internațională a muzicii enesciene, poate și din dificultățile arătate, e încă în viu dezacord în valoarea ei intrinsecă.

*
* *
*

Am jigni memoria acestui mare creator dacă am trece sub tăcere momentele de umbră, inegalitățile și nereușitele sale.

Aminteam deja că aproape întreaga sa creație e un imens adagio; uneori aceasta a reușit în mod genial, alteori, mai puțin. În *Cvartetul I pentru coarde* (1922) după o parte lentă de o rară frumusețe, finalul, insuficient de contrastant, cade.

Mai putem vorbi și despre proporția și echilibrul părților în ciclul de sonată sau de simfonie enescian. Un plus de concentrare se cere, evident, în unele din lucrările sale, ce trădează temperamentul lent al moldoveanului. Uneori ritmul interior, lent și maiestuos, ca într-un roman de Sadoveanu, ar simți nevoia unor contraste mai puternice.

Heterofonia și polifonia intermitentă, admirabile și personale, reușesc rareori să se adune în acumulări armonice, într-o tensiune și o densitate mai mare a planului vertical. Aceasta duce inevitabil la o scădere de contraste, la o anumită monotonie a scriiturii. Armonia este deseori o latură accidentală a acestui polifonist prin excelență, cu totul străin însă asperităților verticale pe care le dă linearismul absolut. Adrian Rațiu arată într-un excelent studiu despre *Simfonia a II-a* că armonia nu este la nivelul celorlalte elemente ale lucrării. Toate lucrările de Enescu, chiar dacă întregul e perfectibil, au însă pagini remarcabile, de mare valoare.

Uneori, se resimt anumite convenționalisme, de pildă în maniera în care Enescu sfîrșește o lucrare muzicală. Nu odată el apelează la un acord sau la o repetare mult prelungită, care ar putea lipsi; ne gîndim la ultimele măsuri ale *Uverturii de concert* sau ale *Cvartetului nr. 2* pentru coarde, lucrări pe care le simțeam terminate mai repede decît a făcut-o autorul. Se poate apoi vorbi de o culminație „tip” Enescu ce se prelungeste uneori asemenea unui podiș emoțional. Și aici dozajul prea întins slăbește uneori un efect care ar fi putut fi admirabil. Alteori culminația se lasă prea mult așteptată, simțim că intrăm greu în dezvoltarea acțiunii. Culminația din *Vox Maris* ni s-a părut — poate din cauza interpretării — ezitantă, joasă. Tot aici, ca și în *Oedip* deranjează folosirea naturalistă a mașinii de vînt.

Iată rezerve ce nu se referă la *ansamblul* creației sale și nu o umbresc. Ele derivă poate, din natura atît de lirică a autorului, a cărui natură pare a se simți mai bine în muzica de cameră, considerînd capodopera enesciană care este *Simfonia de cameră* aparținînd acestui gen.

Mai putem vorbi, uneori, despre o absență sau o oboseală a elementului *giusto*; ciclul formei de sonată poate astfel să sufere, cum

se întâmplă într-o sonată cu multe pagini remarcabile: *Sonata a II-a pentru violoncel*.

Chiar și în asemenea lucrări ochiul atent al muzicianului deslușește însă prețioase elemente precursorare ce invită la muncă și stimulează imaginația.

Astfel, creația lui Enescu, departe de a reprezenta un cerc închis, perfect, trezește noi asociații, deschide drumuri noi și invită la continuarea acestui drum. Și pentru a face o comparație, un Bartók, fenomen perfect cristalizat și realizat, poate de o perfecțiune „în sine” mai mare reprezintă un fenomen închis, imposibil de continuat fără a se cădea într-un epigonism fără perspectivă.

Există actualmente o zbatere, o căutare înfrigurată a tinerelor generații de compozitori maghiari (în rândurile cărora se disting Rudolf Maros, Zsolt Durkó și György Kurtag), o căutare înfrigurată de noi soluții, în scopul de a ieși din umbra strivitoare, a acestei mari personalități.

Conturînd deseori instinctiv și voluntar, jaloane abia enunțate, abia întrezărite, neduse întotdeauna pînă la capăt, Enescu se dovedește tot-mai de aceea a fi un ideal șef de școală. El a lăsat un drum deschis, redînd trăsăturile de bază — temperamentale și naționale — ale ethosului și peisajului românesc, ajungînd la o generalizare cum numai un Eminescu, Blaga, Luchian, Brîncuși, sau mai recent, Țuculescu, au reușit s-o facă.

În conștiința universală și în conștiința tinerei generații Enescu apare ca izvorul original din care se infiripă toate riurile și fluviile tendințelor actuale în muzica noastră, ca cel mai de seamă exponent în muzică, al lirismului românesc.

*

* * *

Putem vorbi acum despre un larg curent post-enescian în muzica românească din ultimii zece ani. Curent care s-a dovedit fructuos, a ajutat personalități în devenire să se contureze și să se diversifice. Pe acest trunchi, de departe cel mai important, au apărut și au crescut mlădițe din cele mai diferite.

E interesant să urmărim sintezele ivite, aliajele retopite cu succes. După o sinteză, firească, Enescu—Bartók dominantă un timp, în care lirismul primului își primea un riguros pandant în caracterul net al ritmicii de tip bartókian, au urmat altele, nu mai puțin interesante. — De pildă, o sinteză Enescu—Messiaen, îmbogățind ritmica primului cu organizarea specifică și, mai ales, cu viziunea monodico-armonică a compozitorului francez.

Lucrări de Niculescu (*Cantata I*), Dan Constantinescu (*Sonatele*), sau Hrisanide pot ilustra cele spuse. Aparent paradoxală, apare și o sinteză Enescu—Webern. Rigorismul geometric al acestuia, *pointillism*-ul, dezvoltat și prin cunoașterea unui Nono, Stockhausen sau Boulez, dă o rezultantă originală prin retopirea în aceeași retortă cu lirismul de tip enescian.

Astfel, alături de un indubitabil caracter contemporan se dobîndește o anumită căldură, comunicativitate ce ferește de uscăciune, vai, atît de ades prezentă în muzica post-weberniană.

Apar în lucrări cum sînt *Cantatele* nr. 2 și nr. 3 de Niculescu, *Vis cosmic* de Th. Grigoriu, asemenea tendințe, amestecate uneori cu ecouri asimilate, sau transplantări de principii de la un Varèse sau Xenakis. Tot mai interesat de Varèse se arată Anatol Vieru, iar Aurel Stroe a studiat și aplicat unele principii stochastice ale lui Xenakis în *Arcade* sau *Concertul pentru pian*, altminteri foarte personale, total diferite muzicii compozitorului grec.

Prezența unei școli post-enesciene în ultimii ani s-a dovedit astfel fructuoasă, organică, necesară.

Dezvoltînd tocmai amintitele jaloane precursore, s-a ajuns la universalizare și prin aceasta la depășirea unor clișee stereotipe, anchi-lozate, total sprijinindu-se pe trunchiul sănătos al tradiției și sensibi-lității noastre specifice. Desigur, există și alte tendințe valabile și inte-resante, care caută alte soluții decît cele de care ne ocupăm. Studiul de față nu-și propune să analizeze aportul personal și prețios al unor întregi generații de compozitori, începînd cu Mihail Jora, trecînd prin Theodor Rogalski, Paul Constantinescu, Ion și Gheorghe Dumitrescu, pînă la un Dumitru Capoianu, de pildă, în forjarea unor reușite turnate în cel mai autentic „caracter popular românesc”, de o mare bogăție, robustețe și vervă melodică, armonică sau coloristică.

După cum tot altele sînt tendințele și profilurile unor compozitori atît de personali ca M. Negrea, Sabin Drăgoi, M. Andricu, Ludovic Feld-man, Zeno Vancea, S. Toduță, A. Mendelsohn, fără de care muzica noastră nouă ar fi imposibil de imaginat.

Normal, unele tendințe post-enesciene sînt paralele cu altele, se întrepătrund, se influențează reciproc.

E astfel imposibil de imaginat o cultură muzicală cum e a noastră, fără un fenomen de sincretism firesc, contrar unor curente „pure”, des-prinse de efortul creator colectiv.

Astfel, arcul larg cuprinzător al creației noastre depășește prin post-enescianismul în simbioză cu interesante sinteze o anumită mentalitate provincializantă. Învățînd ce avea de învățat, studiînd, transplantînd și transfigurînd, tînăra școală, românească a ajuns, prin Enescu, prin pleiada ei de maeștri, la o etapă (nu ultima) a maturizării, a unei ori-ginalități specifice, contemporane, ce bate — tot mai puternic — la porțile consacrării internaționale.

BIBLIOGRAFIE

1. Niculescu, Șt.: *Aspecte ale creației enesciene în lumina Simfoniei de cameră* Studii muzicologice, nr. 8/1958
2. Niculescu, Șt.: *Aspecte ale folclorului în opera lui George Enescu* — Studii și cercetări de Istoria artei, nr. 2/1961
3. Bălan, G.: *Enescu. Mesajul, estetica*. Editura Muzicală, București, 1962
4. Cosma, O., L.: *Analiza leit-motivelor din Oedip* — rev. Muzica nr. 3/1964
5. Berger, W. — Costinescu, Gh.: *Vox maris* — rev. Muzica, nr. 9/1964

6. Ghircioașiu, R.: *George Enescu* — rev. *Muzica*, nr. 5/1955
7. Ghircioașiu, R.: *Elemente motivice în creația enesciană* — rev. *Muzica*, nr. 6/1965
8. Vancea, Z.: *Simfoniile IV și V de George Enescu* — rev. *Muzica*, nr. 1/1966
9. Popovici, D.: *Însemnări despre stilul coral enescian.* — rev. *Muzica*, nr. 6/1965
10. Marbé Myriam: *Cvartetul de coarde nr. 2 de George Enescu* — rev. *Muzica*, nr. 8/1961
11. Rațiu, A.: *Simfonia a II-a de Enescu* — rev. *Muzica*, nr. 8/1965
12. Țăranu, C.: *În umbra simfoniei de cameră?* — rev. *Tribuna*, nr. 10/1958

Enesco, un précurseur

C. Țăranu:

Résumé

Après avoir examiné les traits de l'art enescien (symphonisme le caractère du thème, rythme et style) avec toutes ses étapes, l'auteur rappelle en continuation les particularités lesquelles, à côté de la valeur intrinsèque de cette musique, devenue classique, annoncent des éléments intéressants et innovateurs.

On y remarque la monodie et la polyphonie, la variation rythmique et le „parlando rubato”, l'utilisation du son indéterminé, le quart de ton ou des éléments „Clusters”. Les exemples reproduits dans l'ouvrage, démontrent la manière dont de semblables éléments ont été continués et développés dans la nouvelle musique roumaine.

L'image du compositeur est complétée avec des observations sur la notation, l'orchestration, la pensée esthétique ou des thèmes fondamentaux, qui reviennent tout le temps dans la création d'Enesco, considérée non pas comme un phénomène isolé, mais encadrée dans le contexte des efforts créateurs dans la musique roumaine.

Энеску — предшественник

Корнель Цăрану

Резюме

Автор, обсуждая черты искусства Дж. Энеску (симфонизм, характер тематики, ритмики, стиля со всеми его этапами), упоминает о своеобразии, которое, кроме действительной стоимости его музыки, ставшей классической, вносит интересные новаторские элементы, открывающие дорогу. Так упоминаются: монодия, полифония, ритмическая вариация, „парландо-рубато”, использование неопределенного звука, четверть тона или элементы „Clusters”. Примеры показывают продолжение и развитие подобных элементов в новой румынской музыке, которая характеризуется мощным направлением влияния Дж. Энеску.

Образ композитора дополняется замечаниями относительно нотации, оркестровки, эстетического мышления или основными темами, постоянно возвращаясь к творчеству Дж. Энеску, которое рассматривается не как изолированный феномен, а как включенное творческим усилием в контекст румынской музыки.

Enescu, ein Vorläufer

C. Țăranu:

Zusammenfassung

Nachdem der Verfasser die Merkmale der Kunst Enescus untersucht hat (Symphonik, Charakter der Thematik, der Rhythmik, des Stils — in allen ihren Etappen), erwähnt er in Fortsetzung die Eigenheiten, welche neben dem inneren, klassisch gewordenen Wert seiner Musik, interessante, erneuernde, bahnbrechende Elemente voraussehen lassen. Es werden erwähnt: Monodie, Polyphonie, rhythmische Variation und „parlando-rubato“, die Verwendung des unbestimmten Tones, des Vierteltones oder der „clusters“-Elemente. Die Beispiele erläutern ins besondere die Art in welcher solche Elemente in der neuen rumänischen Musik, deren Richtung in bedeutendem Masse von Enescus Schaffen beeinflusst wird, fortgesetzt und entwickelt wurden.

Der Verfasser vervollständigt das Bildnis des Komponisten durch Bemerkungen über Notation, Orchestrierung, das ästhetische Denken oder grundlegende Themen, die in Enescus Schaffen immer wieder auftauchen, nicht als Einzelphänomen betrachtet, sondern im Rahmen des Kontextes, schöpferischen Strebens in der rumänischen Musik.

Despre sisteme tonale în „Mikrokosmos“ de B. Bartók

JOAN JAGAMAS

Una din cauzele principale ale neînțelegerii operelor muzicale mai noi — în tot decursul istoriei — poate fi aceea că tonalitatea nouă a acestora a fost neobișnuită și totodată necunoscută. Cea mai mare neînțelegere a fost provocată în primul rînd de acele opere muzicale în care ne întîlnim cu inovații tonale și cu formele mai evoluate ale tonalității. Așa s-a întîmplat și cu muzica lui Bartók, trebuind să treacă decenii întregi, pînă ce tonalitatea nouă, bartókiană a devenit cunoscută în urma obișnuinței, ca apoi din ce în ce mai mulți oameni să o înțeleagă și s-o îndrăgească. Azi am ajuns deja acolo încît mulți consideră muzica lui Bartók printre tradițiile clasice ale culturii umane.

Studiile de analiză și de interpretare au ajutat în mare parte cunoașterea tonalităților mai noi, și în ultimă analiză la înțelegerea muzicii lui Bartók, autorul însuși arătînd drumul cel mai sigur și mai drept. La fel ca și J. S. Bach, Bartók a creat numeroase opere muzicale de la piesele cele mai simple, cele mai incipiente, la cele mai complicate.

Datele cele mai autentice despre originea și dezvoltarea tonalității bartókiane ni le oferă în mod nemijlocit însăși lucrarea „Mikrokosmos“.

Conștiința de însemnătatea extrem de mare a acestei creații, regretăm că pînă acum au apărut despre ea numai cîteva articole de apreciere. Sîntem datori încă cu studii profunde despre Mikrokosmos. Prezentă lucrare dorește să restituie o mică rată din această datorie, prin publicarea observațiilor privind cercetările gamelor pieselor din „Mikrokosmos“ (caietele I și II).

GRUPA I.

Tonalitatea incipientă a Mikrokosmos-ului este pentacordul — cele cinci sunete ale diatoniei străvechi înșirate treptat — care este cadrul cel mai simplu al întrebuirii celor cinci degete (fără schimbarea poziției mîinii, sau a degetelor). Începutul este determinat de fizionomia mîinii, care este totodată un punct de plecare foarte util pentru dezvoltarea auzului muzical, a percepției muzicale, a simțului tonal etc. Pentacordul are rădăcini în culturile muzicale străvechi: este unul din sta-

* Lucrarea de față constituie partea I-a a unui studiu complet asupra sistemelor tonale din Mikrokosmos.

diile importante ale genezei gamelor, ale dezvoltării tonalităților. Se găsește deopotrivă în muzica diferitelor popoare: de exemplu în stratul străvechi al folclorului român, al cîntecelor populare maghiare de origine ugrică, precum și într-o parte a melodiilor instrumentale de dans, în cîntecele de joc ale copiilor. Chiar în primele piese care conțin aceste cinci sunete, întîlnim turnurile melodice ale tradițiilor muzicii populare străvechi, urmele vechilor culturi muzicale.

Între piesele din primul caiet care au la bază un pentacord simplu — prin întrebuițarea intervalelor care construiesc melodia — se pot distinge două subcategorii. În prima subcategorie, elementul constitutiv este numai mișcarea treptată. Așa sînt primele șase piese. În subcategoria a doua sînt și intervale mai mari decît cel de secundă, care formează deseori turnuri pentatonice (de ex. piesele nr. 18, 20, 21).

La rîndul lor pentacordurile se împart și ele în două categorii:

1. Cele din heptatonia primă.

2. Cele din afara cadrului heptatoniei prime.

În prima categorie se includ toate pentacordurile. În tabelul următor, putem vedea frecvența lor:

— pentacord cu caracter major în 8 cazuri (I. nr. 1, 2a, 6, 9, 19, 20, 35, II. 39).

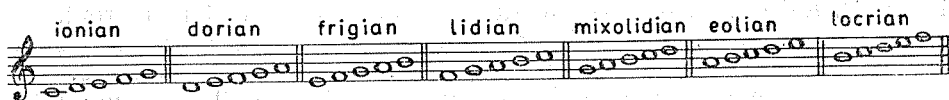
— pentacord cu caracter minor în 5 cazuri (I. nr. 2b, 3, 18, 21, 23)

— pentacord frigian în 3 cazuri (I. nr. 7, 28, II. nr. 46)

— pentacord lidian în 1 caz (II. nr. 37).

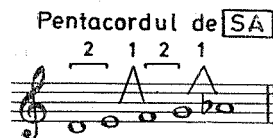
— pentacord locrian în 1 caz (II. nr. 63)

Pentacorduri din heptatonia primă:



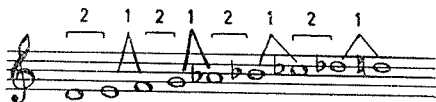
În afară de cele înșirate mai amintim în această categorie tetracordul cu lărgiri subtonale (nr. 5) și subsemitonale (nr. 4), precum și pentacordul cu lărgiri subtonale (nr. 8) și subsemitonale nr. 38).

Gama pieselor nr. 10 și 25 din caietul I. este în afara categoriei heptatonice prime. Amîndouă pornesc ca pentacorduri minore, dar cînd ajung la nota cea mai înaltă, atunci de pe treapta a patra în loc de secundă mare obișnuită, urcă un semiton. Astfel, cvinta fundamentalei devine micșorată. În această privință se poate observa un semn de înrudire cu pentacordul locrian, dar fiind diferit de acesta, omite vecinătatea a două secunde mari. Aici intervalul de secundă mare se învecinează numai cu secunda mică, și intervalul de secundă mică se învecinează numai cu secunda mare. Succesiunea treptelor: ton-semiton-ton-semiton este aceeași în ambele piese.



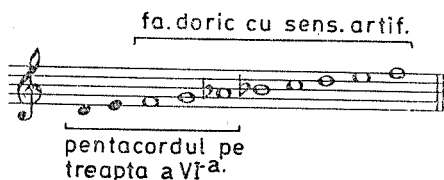
Pentacordul construit din aceste două feluri de secunde, constituie o parte dintr-o gamă cu opt trepte — des întrebuințate de Bartók — pe care Lendvai Ernő a numit-o „modelul secunde mari intratonale”. Iată forma completă, a celor opt trepte, de exemplu pe fundamentala „re”:

Modelul secunde mari intratonale:



După constatările lui Lendvai această gamă este baza cromaticeii bartókiene. În lucrarea sa mai recentă „Dramaturgia lui Bartók”, amintește (la pag. 38) că modelele tipice de 1:2 se pot găsi chiar și în operele lui Fr. Liszt și Rimski-Korsakov. Într-o expunere despre — „Bartók și predecesorii lui maghiari” — modelul secunde mari intratonale este numit „gama Dante” cu justificarea că aceasta survine de mai multe ori în partea I. a simfoniei *Dante* de Liszt*.

Acest fragment de pentacord sau de hexacord aparținând raportului 1:2 datează cam de la sfârșitul secolului al XIII-lea cu introducerea sensibilelor artificiale. În gama doriană modificată cu sensibila artificială, între treptele 6 și 4 are loc extensiunea la hexacord. Gama piesei nr. 10 din *Mikrokosmos* corespunde cu pentacordul care se află între treptele 6 și 3 ale gamei doriane de „fa”, cu sensibilă:



iar forma inversată a pentacordului are formula următoare:

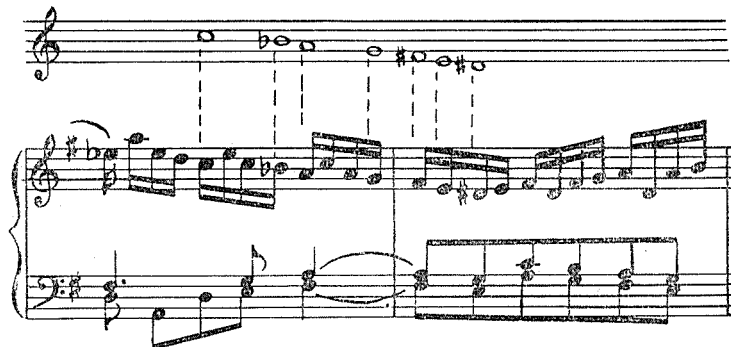
1:2, 1:2, între treptele 7 și 4 ale gamei eoliene cu sensibilă artificială și în asemănătoarea gamă doriană cu treapta 7-a ridicată.

În evoluția istorică a gamelor, întrebuințarea sensibilei artificiale este o cucerire de mare importanță mai ales în gama doriană. Prin ea ia naștere un sistem nou de 7 trepte care de-a lungul secolelor a existat numai ca gamă melodică ascendentă; cu toate acestea ea ascunde în sine 7 moduri care diferă de modurile străvechi. Aceste moduri mai noi stagnează pînă în secolul XIX în gama de bază, gama minoră melodică ascendentă. În decurs de aproape jumătate de mileniu acestea s-au impus în muzica barocă și la clasicii vienezi, unde pentacordul

* O altă denumire a gamei sus amintite: „gama lui Messiaen”.

sau hexacordul sus amintit survine în pasajele minore melodice, fără să spargă ori să influențeze esențial sistemul tonal.

Sînt cu totul frapante măsurile 35, 36 ale *Invențiunii* pe 3 voci în mi minor de J. S. Bach, în care modelul de secundă mare intratonală se desfășoară într-o extensiune de septimă:



Din gama completă de opt trepte lipsește numai un sunet: do diez, respectiv re bemol. Partea aceasta de melodie care se consideră excepție rară, a luat naștere prin alăturarea a două game minore care sînt la o distanță de terță mică — *sol* și *mi* — și prin interpretarea enarmonică a septimei micșorate. În măsura a 35-a, Sol major se transformă în sol minor, în urma pasajului figurat al vocii superioare. Fundamentală acordului de nonă a dominantei lui sol minor este preluată treptat de sensibilă, astfel că armonia constă aici numai dintr-un acord micșorat. Sunetul de schimb enarmonic re diez — în a doua jumătate a măsurii a 36-a, apare cu o octavă mai jos, tot la vocea superioară. Deși mai ascunsă, totuși se poate recunoaște aici negreșit transformarea enarmonică a acordului de septimă a treptei a 7-a din sol minor *fa-diez-la-do-mi* în acordul de septimă a treptei a 7-a a lui mi minor *re-fa diez-la-do*. Interpretarea enarmonică este sprijinită și efectuată fără echivoc prin sunetele *mi* și *si* din măsura a 36-a. Acest fenomen neobișnuit de rar al invențiunii cu forma de fugă, formează punctul culminant al gradării dinaintea reprizei finale. Exemple asemănătoare nu se găsesc în *Wohltemperiertes Klavier*. Este un exemplu extraordinar de rar, care arată mult înainte de Liszt această ordine de bază pentru cromatică bartókiană. Despre originea și dezvoltarea raportului 1:2 azi, abia, putem avea cîteva informații. Pe lângă cele cîteva exemple din muzica cultă, putem da și cîteva exemple din muzica populară, unde acest procedeu este tipic. Despre aceasta ne informează Molnár Antal, în *Lexiconul muzical* (vol. I. pag. 445) redactat de Szabolcsi Bence și Tóth Aladár (Bp. 1930):

„Prea rară este acea gamă în care cvinta fundamentalei nu este cvintă perfectă (de ex. gama unui cîntec popular românesc din culegera lui Bartók: *mi-fa-sol-lc si-p-do-p-re-p-mi*”.

Din forma întregă a gamei aici lipsește numai un sunet (*mi* \flat sau re diez). O gamă asemănătoare putem vedea și în melodia de dans

românesc publicată de Lendvai în op. cit. pe pagina 38. Melodia bocetului de la Delani (nr. 199 din vol. *Cîntece populare românești din comitatul Bihor* — 1913) culeasă de Bartók, conține, de asemenea, o formă incompletă (heptatonică).

Exemplele citate dovedesc că gama fundamentală a cromaticii bartókienne, modelul secunde mari intratonale — are rădăcini adînci în vechile tradiții muzicale.

GRUPA II.

Pentacordul cu mutație.

ionian (măs.1-4) mixolidian (5-10) ionian (11-16) Nr.13.

dorian (măs.1-10) mixolidian (11-14) dorian (15-18) Nr.14.

pentacordul cu caracter minor cu secundă mărită (măs. 1-7) (8-14) (15-19) Nr.58.

mixolidian locrian mixolidian Nr.40

(ostinato)

Mutație cu pedala dublă figurativă.

dorian (măs. 1-8) eolian (9-12) dorian (13-16) Nr. 31.

mixolidian (măs.1-3) mixolidian (4-6) (7-8) mixolidian (9-13) Nr.15

După cum în istoria muzicii universale evoluția de la pentacordul (sau hexacordul) simplu pînă la formarea gamelor heptatonice și a modurilor este marcată prin procedeul de mutație, la fel se întîmplă și în

Mikrokosmos. După piesele simple în pentacord urmează lucrări în care — potrivit principiilor medievale de mutație — întâlnim construcții cu transpoziție. Au servit drept model pentru Bartók în primul rînd cîntecele în formă de cupolă cu mutație la cvinta ascendentă foarte frecvent întâlnită în muzica populară maghiară. Piesele a căror gamă s-a lărgit prin mutație, încep de la nr. 13.

În caietul II, pentacordul minor cu secundă mărită al piesei nr. 58 este mutat la o terță superioară, ca și cum ar fi vorba de pentacordul modurilor al IV-lea și al VI-lea ale minorului armonic.

GRUPA III.

a) Schimbarea gamei se produce prin omitere sau adăugare de sunete:

(măs. 1-13) (14-21) (22) (23-34) Nr. 47.

(măs. 1-9) (10-14) (15-20) (21-28) Nr. 46.
(fictiv)

b) Schimbarea gamei prin alterație

(măs. 1,5) (2-4, 6-8, 13) (9-12, 14) (15-18) Nr. 50.

c) Schimbarea gamei prin omitere, adăugare de sunete și cu alterație.

(măs. 1-4) (5-7) (8-16) (17-26) (27-29) Nr. 36.

d) Schimbarea gamei prin mutație și prin adăugare de sunete.

(măs. 1-8) (9-15) (16-23) Nr. 55.
(pedala dublă)

Modificarea gamei fundamentale preheptatonice a citorva piese, nu se mai bazează pe principiul mutației. În câteva piese, schimbarea gamei se produce prin omitere sau adăugare de sunete, respectiv prin alterarea unui sunet.

În câteva piese modificarea gamei se produce (în limitele extinderii de cvintă a pentacordului) prin reducerea — respectiv mărirea — numărului treptelor. (nr. 46, 47, 36, 50, 55).

În piesa nr. 47 tonalitatea de bază, tetratonul *re-mi-sol-la*, în partea mediană (măsurile 14—21) se schimbă; terța mică *mi-sol* se completează cu sunetul *fa diez* și totodată sunetul *re* dispăre. Astfel se produce

tetracordul *mi-fa diez-sol-la* care în măsură a 22-a, prin revenirea sunetului *re*, se completează la un pentacord. Începînd de la măsura a 23-a, prin dispariția sunetului *fa diez*, apare din nou tetratonia inițială.

În piesa nr. 46 pentacordul frigian inițial din măsura a 10-a se reduce la tetratonul *mi-sol-la-si*; din măsura a 15-a la un tetracord lidian de *fa*, și la sfîrșit (din măsura 21) în tricord de *sol*.

În piesa nr. 50 pentacordul major cu alterația superioară a treptei a 4-lea devine în unele locuri pentacord lidian, iar în alte locuri se simte simultaneitatea pentacordurilor *la* ionian și *la* lidian. În piesa nr. 36 începutul tetratonic din măsura a 5-a devine tetracord, pe urmă din măsura a 8-a se lărgeste la un pentacord, în care, prin apariția în mod alterat și nealterat a treptei a 3-a, pentacordul Sol major și pentacordul sol-minor se amestecă unul cu altul. Din măsura a 17-a apare din nou tetracordul de bază.

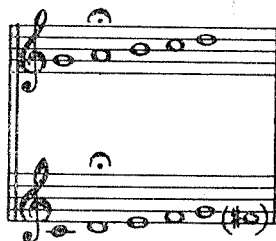
În piesa nr. 55 pentacordul lidian, după mutația pentacordului din heptatonia secundă se lărgeste în partea finală (la vocea inferioară) la un heptacord conjunctiv.

GRUPA IV.

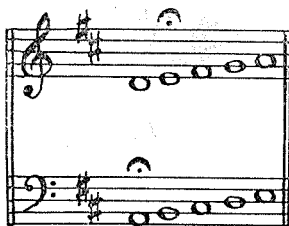
In relație
de cvartă:



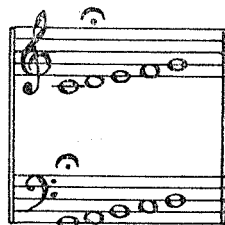
Nr. 12.



Nr. 32.



Nr. 26



Nr. 30.

In relație
de cvintă:



Nr. 34



Nr. 24.

În relație
de terță:

Musical notation for exercise Nr. 11, showing a treble and bass clef staff with a triad in the treble and its inversion in the bass.

Nr. 11.

Musical notation for exercise Nr. 27, showing a treble and bass clef staff with a triad in the treble and its inversion in the bass.

Nr. 27.

În relație
de sextă.

Musical notation for exercise Nr. 22, showing a treble and bass clef staff with a triad in the treble and its inversion in the bass.

Nr. 22.

În relație
de cvintă:

Musical notation for exercise Nr. 29, showing a treble and bass clef staff with a triad in the treble and its inversion in the bass.

Nr. 29.

În relație
de terță:

Musical notation for exercise Nr. 41, showing a treble and bass clef staff with a triad in the treble and its inversion in the bass.

Nr. 41.

În relație
de secundă

Musical notation for exercise Nr. 33, showing a treble and bass clef staff with a triad in the treble and its inversion in the bass.

Nr. 33

În relație
de septimă:

Musical notation for exercise Nr. 52, showing a treble and bass clef staff with a triad in the treble and its inversion in the bass.

Nr. 52

În relație
de sextă:

Musical notation for exercise Nr. 64a, showing a treble and bass clef staff with a triad in the treble and its inversion in the bass.

Nr. 64a

(pentacorduri suprapuse în partea a doua)

(măs. 1 - 16) (17 - 32) Nr. 53.

In relație de cvintă:

Două tricorduri cromatizate suprapuse:

Nr. 64 b

In relație de terță:

Bipentacordalitatea = două pentacorduri suprapuse

Subgrupa 1: în cadrul heptatoniei prime (într-un singur sistem heptatonal: (nr. 12, 32, 26, 30, 34, 24, 11, 27, 22));

Subgrupa 2: în cadrul heptatoniei secunde (nr. 29, 41, 64a)

Subgrupa 3: în două sisteme heptatonice diferite (nr. 33, 52)

În preheptatonia simplă, mutația, schimbările prin lărgire sau reducere și alterare s-au desfășurat în cadrul unitalului. De aceea ele pretind necondiționat polifonie (vezi ex. piesa în octave).

În piesele următoare tonalitatea este legată în primul rând de polifonie, completarea tonală împărțindu-se între diferitele voci.

Gamele grupelor următoare fac aluzie la două voci. Esența lor este simultaneitatea a două pentacorduri care se completează reciproc. Pentacordul diferit al celor două voci se completează reciproc la 7 sunete, eventual în unele cazuri la 6 sunete, care însă nu se omogenizează complet în tonalitatea heptatonală tradițională, ci se produce o tonalitate dublă, potrivit caracterului celor două pentacorduri: bipentacordalitatea. Cu grupa aceasta am ajuns întrucâtva la pragul tonalității secolului XX. Caracterul mai slab sau mai puternic a bipentacordalității depinde de apartenența celor două pentacorduri la același sistem sau la sisteme diferite; apoi de raportul fundamentalelor și de cadența finală. Poate că bipentacordalitatea cea mai slabă este în cazul când cele două pentacorduri sînt la distanță de terță sau sextă. De obicei, dintre cele două pentacorduri va fi mai puternic acela pe a cărui fundamentală se termină piesa. (De exemplu în piesa nr. 11, vocea superioară este mixolidiană, iar cea inferioară — în pentacord frigian).

Piesele din caietul I. și II, care aparțin grupei de bipentacordalitate, formează 3 subgrupe.

Prima subgrupă este alcătuită din *pentacorduri-perechi care aparțin sistemului heptatoniei prime*. A doua subgrupă este formată de *pentacorduri-perechi ale heptatoniei secunde*. A treia subgrupă este alcătuită

din pentacorduri de diferite sisteme heptatonale, mai apropiate sau mai depărtate, puse față în față.

ionian dorian frigian lidian

Hept 1.

mixolidian eolian locrian

Hept 2.

lidian mixolidian SA SA

dorian frigian pentafonic

Cele mai frecvente sînt perechile de pentacord aplicate simultan la distanță de cvartă și cvintă.

Prima subgrupă. Oricare pentacord de la baza celor 7 moduri autentice: ionian, dorian, frigian, lidian, mixolidian, eolian, locrian, din cuprinsul diatoniei străvechi, teoretic se poate împerechea cu oricare pentacord al celorlalte șase moduri. Astfel oricare pentacord de la baza unui mod comportă șase feluri de posibilități de combinație. De aici reiese că suma totală a combinațiilor este: $6 \times 7 = 42$.

Dacă între fundamentalele celor două pentacorduri este o distanță de secundă sau de septimă, atunci în pentacordul vocii superioare există numai un singur sunet, care nu este parte constitutivă a pentacordului vocii inferioare. Teza aceasta este valabilă și invers: și în pentacordul vocii inferioare există un asemenea sunet diferit. Cele două pentacorduri au deci patru sunete comune și cîte un sunet diferit. În cadrul diatonicii străvechi orice altă combinație dă naștere la trei sunete comune și cîte două diferite. La două pentacorduri la distanță de terță și sextă, sunetele comune sînt învecinate și formează trepte învecinate inferioare ori superioare ale pentacordului. La cele care stau la distanță de cvartă sau cvintă sunetele comune într-un pentacord sînt treptele: prima, a patra și a cincea, iar la al doilea, treptele: prima, a doua, și a cincea. Deci în acest caz sunetele extreme sînt cele comune.

Menționăm că, în prima subgrupă, Bartók nu întrebuițează simultaneitatea pentacordurilor la distanță de secundă și septimă. Poate, pentru că acestea două se completează numai la un hexacord simplu, prezența a patru sunete comune anihilînd fenomenul simultaneității celor două pentacorduri. Pentru celelalte combinații (patru dintre cele șase) avem exemple în cele nouă piese care apar aici. (Nr. 11, 12, 22, 24, 26, 27, 30, 32 și 34). Cele mai frecvente sînt perechile de pentacord apli-

cate simultan la distanță de cvartă și cvintă. Întilnim o combinație la distanță de cvartă în piesele nr. 12, 26, 30 și anume: combinația de mixolidian-dorian în nr. 12, ionian-mixodian în nr. 26 și 30. Combinația la distanță de cvintă apare în nr. 24, 32 și 34; combinația de lidian-locrian, în nr. 24; combinația eolian-dorian în nr. 32 (cu lărgire subtonală); combinația locrian-frigian în nr. 34.

Vocea inferioară din exemplul nr. 27, cu lărgirea subtonală de tetra-cord eolian cu sensibilă artificială reprezintă o disonanță de conflict (în vocea superioară *sol*, în cea inferioară *sol diez*) în măsura a 12-a a piesei. Sunetul *sol* al vocii superioare este pregătit.

În sfârșit, singurul raport de sextă în piesa nr. 22 se formează din pentacordurile mixolidian-locrian.

În cele nouă piese amintite este de remarcat frecvența preponderentă a pentacordurilor cu caracter major. În șapte cazuri pentacordul vocii superioare este de caracter major și numai în două de caracter minor. Menționăm că în piesa nr. 32 sunetul subtonal care se leagă de tetra-cordul eolian al vocii superioare, lărgeste materialul sonor la pentacord mixolidian, iar în vocea superioară a nr. 34 la pentacord locrian. La pentacordul de caracter major al vocii superioare, deseori se leagă un pentacord de caracter minor (nr. 11, 12, 22, 27) și mai rar de caracter major (nr. 26, 30). În cazul pentacordului de caracter minor în vocea superioară, și vocea inferioară apare tot în pentacord minor*.

În cadrul diatoniei străvechi, pe baza raportului perechilor de pentacorduri, pentacordul de caracter major l-am numit ionian, lidian sau mixolidian, cu toate că construcția pentacordului ionian și mixolidian este identică. În cazul suprapunerii a două pentacorduri e necesară o notație distinctă. La fel și în cazul celui dorian și eolian.

* În privința cadențelor finale atragem atenția asupra următoarelor deosebiri. Dacă amîndouă pentacordurile sînt de caracter major, atunci pentacordul vocii superioare se încheie pe treapta a 2-a, iar vocea inferioară se încheie pe treapta I-a. Încheierea de cvintă simultană dă o impresie de semicadență (nr. 26 și 30). Dacă pentacordul superior are un caracter major, iar cel inferior minor, atunci vocea superioară se încheie, ori pe treapta I-a, ori pe a V-a. Dacă vocea superioară se încheie pe treapta I-a, atunci pentacordul vocii inferioare — în cazul raportului de combinație de terță — se încheie pe treapta a treia (nr. 11, 27) cu consonanță de octavă; la combinație de cvintă se încheie pe treapta a V-a (nr. 24) tot cu consonanța de octavă. Dacă cadența finală a vocii superioare este la cvintă, atunci vocea inferioară se încheie pe treapta întîia, tot cu consonanță de octavă.

Dacă pentacordul vocii superioare și inferioare este de caracter minor, atunci finala la amîndouă este treapta întîia, (nr. 32, 34) cu consonanță de cvintă. În asemenea cazuri în această cvintă de încheiere se ascunde o forță de încordare, cu toate că pentacordul inferior are o putere de pătrundere mai mare, are un rol mai important. În piesa nr. 32 la cvinta cadenței finale se mai adaugă terța picardiană, în urma căreia trisonul final Re major îl simțim avînd funcție de tonică. La încheiere de octavă devine mai puternic acel pentacord la care fundamentala este sunetul de jos sau de sus al octavei. Astfel, în piesele nr. 11 pentacordul vocii de sus, în nr. 12 caracterul pentacordului de jos, se evidențiază mai mult. Dacă cvinta perfectă de încheiere are caracter de semicadență atunci pentacordul superior este mai evidențiat. De ex. piesele nr. 22, 26, și 30. (Cele spuse se referă în primul rînd asupra părții de încheiere).

Tonalitatea dublă care apare în partea a doua a piesei nr. 53 (măsura 17—32) corespunde trăsăturilor caracteristice ale primei subgrupe. Partea întâia a piesei (măsura 1—16) se construiește pe modul dorian complet. În partea a doua (măsura 17—37) heptatonia se organizează în două pentacorduri suprapuse, mai precis în două tetracorduri suprapuse, fiindcă față de tetracordul mixolidian de *sol* al vocii superioare, la vocea inferioară se află tetracordul dorian de *re*, care se completează prin lărgire subtonală.

În subgrupa a doua — printre pentacordurile care aparțin așa-numitului sistem de heptatonie secundă — sînt deja alte două pentacorduri care lipsesc din sistemul străvechi. Unul este așa-numitul pentacord „sectio aurea” și altul pentacordul cu tonuri întregi. Primul figurează de două ori, al doilea o dată. În raportul de pentacord al celor două sisteme, din cauza aranjamentului de pentacord complet diferit, numai o pereche de pentacord este identic, restul diferit.

Pentacordul al IV-lea și al V-lea al primului sistem corespunde pentacordului I și II din al doilea sistem, însă completarea lor heptatonală este în mod firesc diferită.

În subgrupa a treia gradul cel mai puternic al bipentacordalității este reprezentat prin combinația a cîte unui pentacord al celor două sisteme heptatonice diferite. În primele două caiete din Mikrokosmos sînt în total trei asemenea exemple: piesele nr. 33, 52 și 64/a. Aparțin de bipentacordalitate și piesele nr. 51, 56. Ambele încep cu bitetratonie, care se integrează în bipentacordalitate cu cîte un sunet de completare. În afară de aceasta, perechea de pentacord din piesa 56 se transformă. (În piesa 56 în afară de mutație găsim și transformare în vocile inferioare și integrare în heptatonalitate la sfîrșitul piesei).

GRUPA V.

Tonalitatea dublă cu permutație sau cu mutație.

a) cu permutație

Nr. 60.

dorian (1-6) lidian (7-12) dorian (13-18) Nr. 59.

lidian frigian lidian

b) cu mutație

ionian (1-8) mixolidian (9-15) ionian (16-22) Nr. 16

eolian locrian eolian

ionian (1-4) mixolidian (5-10) ionian (11-16) Nr. 17

tetra cordul
 mixolidian cu
 lărgire
 subsemitonală

9-12 13-16

dorian(1-2) eolian(3-5) (6) dorian (7-8) Nr. 43b.

ionian mixolidian (tetraton) mixolidian

tricord (1-12) pentacord (13-26) pentacord (26-40) Nr. 62.

dorian(1-2) eolian(3-4) mixolidian (5-6) dorian (7-8) Nr. 43 a

tricord cromatizat(1-3) (mutația) (4-6) (retransiție) (7-8) două tricorduri cromatizate suprapuse (9-11) Nr. 54

O altă grupă a bipentacordalității — provenită din aplicarea simultană a pentacordurilor — o formează acele piese în care pe lângă bipentacordalitate intervin și permutația sau mutația, ori chiar și alterațiile.

Bipentacordalitatea nu se schimbă prin permutație, dacă deplasarea vocilor se face la octavă (de ex. în piesele nr. 60 și 59). În piesele nr. 61 și 66 permutația la duodecimă sau undecimă produce o nouă bitonalitate. Spre deosebire de permutație, mutația care apare în bitonalitate produce totdeauna o bitonalitate nouă. După schimbarea bipentacordală care s-a produs în partea cu mutație, urmează fie revenirea bipentacordalității inițiale (de ex. piesele 16, 17, 43 b, 62), fie o nouă bipentacordalitate, cu una sau mai multe mutații noi (de ex. piesa nr. 43).

După mutație — sau mutații — revine de obicei bitonalitatea inițială. În schimb, în partea finală a piesei nr. 43 b, la vocea inferioară, în loc de revenirea pentacordului ionian, rămîne pînă la sfîrșit pentacordul mixolidian de *do* din partea precedentă și numai la vocea superioară revine pentacordul dorian de *sol*; la vocea inferioară a piesei nr. 43 a, pentacordul care revine se completează cu două sunete alterate.

GRUPA VI.

Tonalitatea dublă cu omiterea sau cu adăugarea sunetelor fără sau cu mutație, adică cu permutație și în unele cazuri cu alterații.

mixolidian (1-7) ionian (7-8) mixolidian (9-20) ionian (21-33) Nr. 48

(1-8) tetratonia mixolidian tetratonia (29-33)

ionian (1-6) lidian (7-12) dorian (13-20)

ionian (21-26) dorian (27-34) ionian (35-44)

eolian (42-44)

Nr. 57.

pentatonia (1-18) pent-bihorean (19-39)

eolian mixolidian pentatonia

Nr. 42

(1-9) (10-13) (14-16) (17-23) (24-28) (30-35)

(1-16) (18-23) (24-27) (25-30) (31-35)

Nr. 61

(1-6) (7-12) (13-18) (19-24) (25) (26-29) (29-30)

Nr. 66.

(1-8) (9-15) (16-19) (19-27)

Nr. 65.

bitetratonie (1-8) bipentacordalitatea bitetratonie (17-25) bipentacordalitatea (26-32) Nr. 51

A B A Coda

(1-4) (5-8) (9-10) (11-16) Nr. 44

tetratonie (1-3) lidian (4-9) mixolidian (10-12) Nr. 56

eolian frigian

tetratonie (1-10) tetratonie (11-15) bipentacordalitatea (16-27) Nr. 45

tetratonie lidian dorian (16-22) tetr.(23-27)

O altă metodă a schimbării tonale care apare în piesele cu dublă tonalitate este micșorarea sau mărirea numărului de trepte și alterarea unor trepte cu care ne-am întâlnit și la pentacordurile simple. În piesele bitonale, acest fenomen se desfășoară sau combinat cu mutație sa' fără mutație. Bitetratonie inițială din piesa nr. 51 a, se completează la bipentacordalitate (la partea mediană și la codă) fără ca să existe și altă

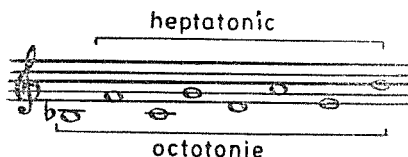
combinație. În piesa nr. 44 față de schimbarea cu mutație a pianului I. figurează alterații în partea pianului II.

În piesa nr. 56 bitetratonia inițială se lărgeste la bipentacordalitate, dar aici în partea a III-a urmează schimbarea prin alterații a bipentacordalității din partea mediană. Acest fenomen îl întâlnim și în piesa nr 51.

În unele piese, pe lângă micșorarea sau mărirea numărului de trepte sau pe lângă alterarea unor trepte mai figurează una sau mai multe mutații (de ex. piesele nr. 45, 48, 57). Aceste piese încep cu o tonalitate simplă și numai în unele părți apare tonalitatea dublă. În primele două caiete ale Mikrokosmosului se găsesc numai câteva piese în care tonalitatea se bazează pe heptatonie; de ex. piesa nr. 53 în tonalitate minoră cu turnuri pentatonice, și piesa nr. 49, în tonalitate majoră.

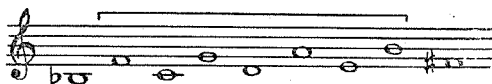
Despre sisteme sonore.

Sistemul sonor cel mai vechi al muzicii culte europene (vezi muzica gregoriană, sistemul compus din șase cvinte perfecte se completează la octonie cu cvinta inferioară care urmează după sistemul de cvinte a diatoniei vechi.



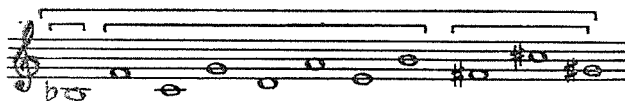
Aceasta este prima alterație inferioară, care deschide drumul dezvoltării materialului sonor. Deja în secolul al XVI-lea acest si \flat reprezintă singura posibilitate omonimă (vezi modul *sol* mixolidian la *genus naturale* și modul *sol*-dorian la *genus molle*). Amprenta acestuia se păstrează în piesa nr. 36, ultima piesă din caietul I în care între măsurile 8—16 pentacordul *sol*-mixolidian alternează cu pentacordul *sol*-dorian în ambele voci, fără să apară simultan și si \flat .

Dezvoltarea în continuare a octoniei rezultă prin adăugarea următoarei cvinte superioare învecinată.

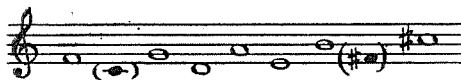


Sunetul *fa* diez ca prima cvintă superioară alterată se găsește în piesa nr. 15 (grupa II-a), în piesa nr. 50 (grupa III-a), în piesa nr. 32 (grupa IV-a) și în piesa nr. 61 (grupa a VI-a). Dintre aceste piese aplicarea

cea mai simplă a primei alterații superioare o găsim în piesa nr. 32, în acordul final al ultimei măsuri sub forma de terță picardiană. În piesa nr. 15 apare printr-o perfectă transpoziție la cvintă a tetracordului mixolidian cu lărgire subtonală în măsurile 4—8. Modul de aplicare cel mai nou al acestei prime alterații superioare se găsește în piesa nr. 50. În măsurile 1, 5, și 15—18 pentacordul lidian alternează cu pentacordul ionian pe aceeași tonică în care alterația superioară apare împreună cu sunetul nealterat, simultan, ca disonanță de conflict. În măsurile 9—12 apare numai alterația superioară. Începînd de la măsura 15 pînă la sfîrșit, la vocea superioară, treapta a 4-a este nealterată, pe cînd la vocea inferioară aceeași treaptă apare numai cu alterație superioară. Materialul sonor lărgit prin prima cvintă cu alterație superioară, se lărgeste o dată cu dezvoltarea muzicii la 11 trepte, cu adăugirea cvinței a doua și a treia superioare, reprezentînd materialul sonor caracteristic muzicii din secolul XVI.



Aceste trei alterații superioare au apărut prin sensibilizarea artificială a modurilor mixolidian, dorian și eolian. În continuare se poate observa legea lărgirii cu alte cvinte vecine alterate, care prin tonalitățile majore-minore conduc pînă la 12 tonuri. În această dezvoltare, prima cvintă cu alterație superioară are un rol de bază, care nu lipsește din materialul sonor în cadrul dezvoltării tonalității din ultimii 500 de ani. Baza acestei dezvoltări o constituie lărgirea treptată a heptatoniei prime prin prima cvintă cu alterație superioară. După formarea cromaticii totale, un al doilea punct de plecare îl constituie cvinta a doua cu alterația superioară — *do diez* — legată de diatonia străveche.



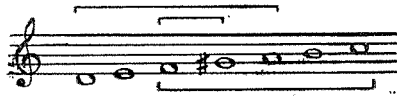
Din acest material sonor, care se numește heptatonia secundă, lipsesc prima și penultima cvintă (*do* și *fa diez*). Originea derivă — cum am mai amintit în partea primă a studiului — din sensibilizarea artificială a modului dorian și, pînă în secolul XIX, aproape fără excepție, această heptatonie secundă apare ca minor melodic ascendent. Dezvoltarea acestui nou punct de plecare ni se dezvăluie în primele două caiete ale Mikrokosmosului în acele piese care folosesc un singur sunet alterat,

sau a doua cvintă superioară cu alterație superioară: *do diez*, sau a doua cvintă inferioară cu alterația inferioară: *mi* \flat . Deja la grupa întâia apare în două piese (nr. 10 și 25). Se găsește mai departe în patru piese din grupa a IV-a (nr. 29, 41, 33, 52), într-o piesă din grupa a V-a: nr. 43 b și într-o piesă din grupa a VI-a (nr. 42).

În grupa a II-a a părții mijlocii din piesa nr. 55, a doua cvintă cu alterație inferioară, sunetul, *mi* \flat , conduce la fel la heptatonia secundă. Menționăm că în piesa nr. 33 la vocea inferioară se găsește *do diez*, iar la vocea superioară *do*. Aceste două sunete apar simultan numai în penultima măsură. Piesa nr. 52 este homofonă, dar cu o polifonie ascunsă; și aici, în registrul superior, se găsește *do*, iar în registrul inferior *do diez*.

În sfârșit, între piesele cu o singură alterație, în două piese se găsește cvinta a treia cu alterația superioară: *sol diez*. Odată în piesa nr. 27, în măsura a 12-a, la vocea inferioară, ca lărgire subsemitonală, împreună cu sunetul *sol* din vocea superioară. (Disonanța de conflict este pregătită în măsura anterioară prin sunetul *sol* care are o valoare de 6 timpi).

În piesa nr. 58, din grupa a II-a, a treia cvintă cu alterație superioară — *sol diez* — se găsește ca treaptă permanentă în ambele voci, ca element de bază al gamei cu secunda mărită — gama caracteristică muzicii popoarelor din răsărit.



(Si aici am luat ca bază transpoziția cea mai simplă a înălțimii originale a piesei).

În piesele care conțin două alterații, aceste alterații sînt de trei feluri:

1. Prima cvintă superioară cu alterația superioară și prima cvintă inferioară cu alterația inferioară: *fa diez-si* \flat .

2. Prima și a doua cvintă superioară cu alterația superioară: *fa diez, do diez*.

3. Prima și a treia cvintă inferioară cu alterația inferioară: *si* \flat , *la* \flat

Alterția *fa diez-si* \flat (piesa nr. 64/a) s-a creat prin apariția simultană a unui pentacord din două heptatonii între care există o distanță de două cvinte. În piesa nr. 56 sunetul *fa diez* apare la vocea superioară a părții mijlocii, iar sunetul *si* \flat numai la vocea inferioară a părții finale. În aceste două piese prima alterație inferioară și prima alterație superioară se deosebesc una de alta din punct de vedere calitativ. În piesa nr. 56 găsim forma obișnuită, iar în piesa nr. 64/a, forma nouă, neobișnuită.

În piesa nr. 17, la vocea inferioară, prima cvintă cu alterație superioară devine permanentă față de sunetul *fa* din vocea superioară. Cvînta a doua cu alterația superioară se găsește numai la vocea inferioară a frazei a doua ca lărgire subsemitonă.

În piesa nr. 59 prima și a treia cvintă inferioară cu alterația inferioară împreună cu cele două sunete nealterate creează o simultaneitate omonimă.

În caietele I și II ale Mikrokosmosului se găsesc două forme ale celor trei alterații:

1. Prima și a doua cvintă superioară cu alterația superioară și prima cvintă inferioară cu alterația inferioară: *fa diez, do diez, si bemol*. (piesa nr. 49).

2. Prima cvintă superioară cu alterație superioară și prima și a doua cvintă inferioară cu alterație inferioară: *fa diez, si bemol, mi bemol* (piesa nr. 66).

În ambele forme folosirea alterațiilor este destul de obișnuită. Patru alterații se găsesc numai într-o singură combinație: prima și a treia cvintă superioară cu alterație superioară, prima și a treia cvintă inferioară cu alterație inferioară. Singura piesă de acest fel, este piesa nr. 44 (din grupa a VI-a). Aici în partea a doua cele două alterații inferioare creează hexacordul al VII-lea al heptatoniei secunde.

Cinci alterații au patru feluri de combinații:

1. Două cvinte superioare cu alterație superioară și trei cvinte inferioare cu alterație inferioară (piesa nr. 65).

2. Patru cvinte superioare cu alterație superioară și o cvintă inferioară cu alterație inferioară (piesa nr. 43).

3. Cinci cvinte superioare cu alterație superioară (piesa nr. 54).

4. Patru cvinte superioare cu alterație inferioară (piesa nr. 64/b).

Fiecărei combinații îi aparține câte un exemplu, care conduce la cromatica totală. În două piese — nr. 64/b și 54 — două tricorduri cromatizate care apar suprapuse, creează cromatica într-un ambitus de sextă mică.

Șase alterații se găsesc numai într-o singură piesă (nr. 57): o cvintă cu alterație superioară și cinci cvinte cu alterație inferioară. Toate sînt urmări de mutație și transcolorizare, adică, alterațiile creează schimbările tonale ale părților din forma concentrată de rondo bitematic: A B A B A...

Limita superioară a alterațiilor din caietele I și II o reprezintă piesa nr. 62. Cele opt alterații sînt formate din cinci alterații superioare și trei alterații inferioare. În cursivitatea cvintelor cu alterații superioare și inferioare există câte o lacună. Piesa nr. 62 împreună cu cele două piese cromatice reprezintă culmea dezvoltării tonalității în piesele caietelor I și II.

Tabelul care arată apariția alterațiilor corespunde în general cu mersul dezvoltării tonale în cele 66 piese. Aplicarea cite unei alterații se găsește la fiecare grupă. Două și mai multe alterații se găsesc numai în piesele grupelor a IV-a, a V-a și a VI-a.

Tabelul folosirii alterațiilor

		GRUPE :					
alteratii:		I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
o singură alterație	sib			36			
	fa #		15.	50	32 [⊗]		61. ⊗ cu terta picardiană
	do #	10,25.			29,41, 33,52.	43 b.	42.
	mi b		55.				
	sol #		58.		27 [⊗]		⊗ cu lărgire subsemitonală
două alterații	fa # sib				64 a		56
	fa # do #					17	
	sib la b					59	(omonima)
trei alterații	fa # do # sib				49		Pseudo bipentacordalitate
	fa # sib mi b						66
patru alterații	fa # sol # sib la b						44 heptatonia 2-a
	fa # do # sib mi la b						65
cinci alterații	fa # do # sol # re # si b						43 a
	fa # do # sol # re # la #						54 Sistemul cromatic total
șase alterații	fa # do # sol # re # la b				64 b		Sistemul cromatic în extensiune de sextă
	fa # sib mi la b re b mi b						57.
opt alterații	fa # do # sol # la # mi # sib mi b re b					62	pentacorduri SA

N. B. Alterațiile suitoare (diezii) sau coboritoare (bemolii) își păstrează întotdeauna funcția lor absolută, în raport cu sunetele constitutive ale seriei de cvinte (ascendente sau descendente), considerate în forma lor naturală (nealterată). Astfel *fa diez*, de pildă, are totdeauna sensul primei alterații suitoare în ordinea cvintelor ascendente, în timp ce *mi b* (de pildă) are totdeauna sensul celei de a doua alterații coboritoare, în ordinea cvintelor descendente etc.

Aplicarea pentatoniei în primele două caiete ale Mikrokosmosului de Béla Bartók.

În primele două caiete ale Mikrokosmosului, pentatonia ca regiune tonală, apare ca un fenomen constitutiv al celei mai evolute forme a tonalității ca în piesele incluse în grupa a III-a și a VI-a. Grupa a III-a reprezintă forma cea mai dezvoltată a tonalității exprimată prin monodie, iar grupa a VI-a reprezintă forma cea mai dezvoltată a tonalității bazată pe polifonie. Bartók, și în această problemă, urmează drumul de dezvoltare a muzicii culte europene.*

Tetratonia se găsește în piesele nr. 47, 46 și 36 din grupa a treia, ca tetratonie simplă care se completează la tetracord sau la pentacord în cursul piesei; sau pentacordul cu omiterea unei trepte se transformă în tetratonie (vezi piesa nr. 46).

Melosul pentatonic (completat cu un pien), se găsește numai în piesa nr. 42. În celelalte șapte piese (nr. 44, 45, 48, 51, 56, 61 și 66) se găsește numai sub forma prepentatonală, mai precis ca tetratonie.

O tetratonie simplă se găsește numai la începutul piesei nr. 45 (măsura 1—10). În toate celelalte cazuri, ea se găsește în forma oricărei bitonalități din cele ce urmează:

a. Simultaneitatea a două tetratonuri anhemitonice: în piesa nr. 51 măsurile 1—8 și 17—25; în piesa nr. 66 măsurile 7—12 și 29—30.

b. Simultaneitatea unui tetraton anhemitonic și a unei hemitonii: în piesa nr. 56 măsura 1—3, în piesa nr. 61 măsura 1—9, 10—13, 14—16, în piesa nr. 66 măsura 1—6, 25, 29.

c. Simultaneitatea tetratoniei și a pentacordului (de tip major sau minor): în piesa nr. 44 măsura 1—4, 5—8, în piesa nr. 45 măsura 11—15, 23—27.

Piesa nr. 61 este alcătuită din combinațiile diferitelor bitetratonii. În celelalte se găsesc una sau mai multe combinații pentacordice. Într-o singură piesă, care conține pentatonia întreagă — nr. 42 — aceasta formează bitonalitate cu pentacordul eolian, iar pe urmă cu pentacordul mixolidian pe aceeași tonică; în partea a doua a piesei, începînd de la măsura 19 pînă la sfîrșit (de la mutația pentatoniei) bitonalitatea este formată din pentatonie și dintr-o tetratonie anhemitonică.

Pe baza analizelor și specificărilor de tonalitate în primele două

* Melosul pentatonic apare în muzica cultă europeană în secolul al XIX-lea prin diferite influențe populare (în piesele lui Mussorgski, Debussy, Ravel etc.) în perioada de dezvoltare cea mai avansată a sistemului major-minor, cînd necesitatea îmbogățirii limbajului muzical tonal cu elemente noi, de proveniență populară a devenit acută.

caiete din Mikrokosmos de data aceasta facem câteva constatări parțiale, fiindcă, concluziile definitive se pot extrage numai după analizarea tonalității tuturor caietelor.

În cadrul acestei lucrări am căutat să încadrăm piesele în grupuri bazate pe dezvoltarea tonalității cu scopul de a arăta sinteza bartókiană a dezvoltării gamelor.

În general, tonalitatea derivă din gândirea modală, înainte și după formarea modului major-minor.

Din modul major-minor Bartók aplică mai ales rezultatele care au apărut în dezvoltarea tonalității, fără să accentueze caracteristicile speciale ale modului major-minor în tonalitatea pieselor.

Putem socoti ca o excepție piesa care aparține exclusiv modului major-minor.

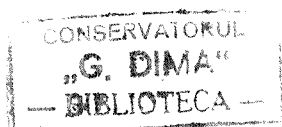
Tonalitatea de bază a pieselor — în foarte multe cazuri — este de origine populară est-europeană sau asiatică.

Se poate spune că și la bitonalitate punctele de pornire au fost exemplele populare. Să ne gândim la aplicarea simultaneității formate din succesiunea mutației și a tonalității de bază.

Limita bipentacordalității în caietele I și II ale Mikrokosmosului este piesa nr. 62. Între două pentacorduri de „*sectio aurea*” găsim numai un singur sunet comun. Aceste două pentacorduri se completează reciproc prin raportul de secundă mare intratonală (octotonia). Aici apare și elementul cel mai caracteristic al armoniei bartókienne, rădăcina acordului *alfa*; piesa este elaborată după tehnica „ghimel”. Întregul Mikrokosmos este străbătut de ideea de a ajunge de la tonalitatea străveche — prin dezvoltare treptată, prin devenire mai complicată — până la tonalitatea desăvârșită bartókiană. Bartók conduce treptat elevul și pe acela care urmărește piesele Mikrokosmosului, de la pentacordul simplu la sistemele cromatice cele mai complicate. *Mikrokosmos* este totodată și un adevărat îndreptar al dezvoltării tonalității. Toate acestea — în creația bartókiană — se leagă organic de evoluția tehnicii polifonice.

BIBLIOGRAFIE

1. Bartók, B.: *Mikrokosmos*, Zeneműkiadó Vállalat Bp. 1951.
2. Bárdos, L.: *Heptatonia secundă* (Magyar zene Bp. 1962 nr. 6 și 1963 nr. 1).
3. Gárdonyi, Z.: *Bartók și predecesorii lui maghiari* (Muzsika, 1965 nr. 9)
4. László, F.: *Studiind Mikrokosmosul* (Korunk Cluj 1963 nr. 11).
5. Lendvai, E.: *Stilul lui Bartók* (Bp. 1955).
6. Lendvai, E.: *Dramaturgia lui Bartók* (Bp. 1964).
7. Molnár, A.: *Obiecțiuni asupra pieselor pentru pian ale lui Bartók* (Bp. 1955-56).
8. Szabolcsi, B.: *Viața și opera lui Bartók* (Bp. 1956).
9. Szelényi, I.: *Mikrokosmosul lui Bartók* (Énekszó Bp. 1941 nr. 1).
10. Ujfalusi, J.: *Béla Bartók* (Bp. 1965.)



Systèmes tonales dans le „Mikrokosmos“ de Bartók

I. Jagamas

Résumé

Cet ouvrage comprend la systématisation de la tonalité et les analyses tonales de pièces des deux premiers cahiers. A la suite des analyses effectuées l'auteur fait ressortir les systèmes suivants:

1. a) pentacordes simples médiévaux ou d'origine populaire de la première heptatonie.
- b) pentacordes de la seconde heptatonie.
2. pentacordes avec transport
3. le changement de la gamme par l'omission ou augmentation des sons, c'est à dire par l'altération d'un son.
4. bipentacordes (tonalité double).
5. tonalité double avec transport ou mutation, avec ou sans altérations.
6. tonalité double avec diminution ou augmentation des nombres de degrés et l'altération de certains degrés.

Тональные системы в произведении „микрокосм“ Бела Бартока

Ион Ягамаш

Резюме

В работе содержится систематизация тональности и тональные анализы пьес первых двух тетрадей. На основании произведённых анализов можно выделить следующие системы:

1. а) простые пентахоры средневековые или же народного происхождения, вытекающие из первой гептатоники;
- б) пентахоры, вытекающие из второй гептатоники;
2. Пентахоры с переходами
3. Изменение гаммы опущением или прибавлением звуков, или путём альтерации одного звука.
- 4) Бипентахордальность (двоякая тональность).
- 5) Двоякая тональность перестановкой или перемещением или альтерацией или без неё.
- 6) Двоякая тональность с уменьшением или увеличением числа ступеней и альтерацией нескольких ступеней.

Tonale Systeme in Bartóks Mikrokosmos

I. Jagamas

Zusammenfassung

Die Arbeit umfasst die Systematisierung der Tonalität und die tonalen Analysen der Stücke aus den ersten beiden Heften. Aus den durchgeführten Untersuchungen gehen folgende Systeme hervor:

1. a) einfache, mittelalterliche oder volkstümliche Pentachorde aus der primären Heptatonie;
- b) Pentachorde aus der sekundären Heptatonie;
2. Pentachorde mit Verschiebungen;
3. Änderung der Tonleiter durch Weglassen oder Hinzufügen von Tönen, beziehungsweise durch Versetzung eines Tones;
4. Bipentachordalität;
5. Bitonalität mit Permutation oder Mutation, mit oder ohne Verschiebung;
6. Bitonalität mit Verkleinerung oder Vergrößerung der Stufenzahl und Verschiebung einiger Stufen.

Unele aspecte ale întrebuițării octavei micșorate

EDUARD TERÉNYI

Octava micșorată este unul dintre cele mai caracteristice intervale ale muzicii contemporane. În primul rând ea este utilizată ca un element component al diferitelor acorduri noi; în mod excepțional însă apare uneori și în linia melodică, ca de exemplu în „Simfonia psalmilor” de Stravinski, partea a III-a:

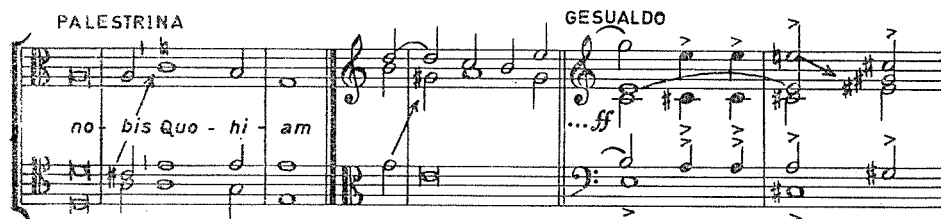


Acest interval este deja de mult cunoscut în muzică, dar pînă în secolul XX a fost foarte rareori întrebuițat (apare pentru prima dată în jurul anilor 1600 într-o anumită formă a falsei relații).

Se cunosc două forme ale acesteia: cea dintîi care păstrează mersul treptat cromatic al sunetului real la cel alterat al primei mărite (*do-do diez*); a doua, care pune sunetele la octavă micșorată. Ambele forme realizează evitarea cromatismelor liniei melodice, prin repartizarea celor două sunete cromatice, la voci diferite. Trebuie menționat, că în lucrările lui Palestrina, numai prima formă este întrebuițată și că Gesualdo este primul care introduce și forma a doua.

PALESTRINA

GESUALDO



The image shows a musical score comparing Palestrina and Gesualdo's use of the diminished octave interval. The score is divided into two sections: Palestrina and Gesualdo. The Palestrina section shows a vocal line with the lyrics "no - bis Quo - hi - am" and a piano accompaniment. The Gesualdo section shows a vocal line with a diminished octave interval and a piano accompaniment. The score is marked with a forte dynamic (*f*) and includes various musical notations such as accents and slurs.

Falsa relație — mult discutata problemă a tratatelor vechi de armonie — persistă în toate stilurile muzicale, inclusiv în muzica contemporană, unde — prin apariția ei frecventă și insistentă — devine un tipic mijloc de expresie.

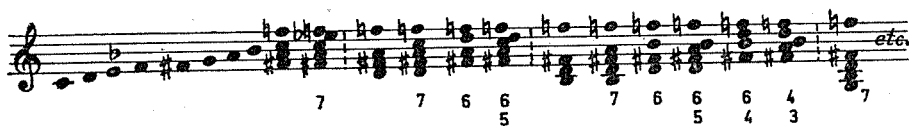
Suprapunerea sunetelor falsei relații dă naștere acordului de octavă micșorată în madrigalul „Pelerinul pasionat” de Thomas Weelkes, (secolul al XVII-lea). În această primă formă, acordul are două terțe diferite — o terță mare și una mică — formînd între ele un interval caracteristic de octavă micșorată. Acordul biterțial fiind foarte frecvent în muzica contemporană, a fost mult analizat, dar numai ca un fenomen de sine stătător al armoniei, fără să se sublinieze că el este o variantă a acordurilor de octavă micșorată.

Beethoven de exemplu, întrebuițează conștient o altă formă, în care nu cele două terțe diferite, ci două fundamentale diferite (sunetul real și alterat) produc intervalul de octavă micșorată; *sol* diez- *si-re-fa-sol* becar. În acest acord (de septimă micșorată), octava micșorată *sol* diez-*sol* becar este o întârziere rezolvată la septimă micșorată: *sol* diez-*fa*. Iată cele două forme ale acordului de octavă micșorată în primele lor modalități de apariție: Thomas Weelkes: „Pelerinul pasionat”, și Beethoven: Sonata în Re major „Pastorală”:

Atît din punctul de vedere teoretic, cît și din cel practic este posibilă construirea acordurilor de octavă micșorată, în care nu fundamentale sau terțe, ci două cvinte sau două septime diferite reprezintă conexiunea intervalului octavei micșorate. În practica contemporană, din totalitatea acestor posibilități, numai cîteva au devenit tipice, ca de exemplu:

Armoniile acesteia, în formele lor originale sînt alterații care solicită o pregătire și o rezolvare, ceea ce este și firesc în sistemul tonal major-minor. Dar în diferite noi sisteme sonore cromatice de opt, nouă

sau chiar dousprezece sunete, aceste acorduri de octavă micșorată sînt „diatonice”, utilizabile fără nici o pregătire sau rezolvare:



Trebuie menționat, că este interesantă dar discutabilă interpretarea problemei acordurilor de octavă micșorată de către Lendvai. În concepția sa aceste diferite acorduri noi nu sînt altceva decît fragmente ale unui acord de bază, construit din trei „modele de secunde 1:2” a cărui denumire nu este îndeajuns de precisă și din această cauză nu poate fi încă definitivă.

În cele ce urmează, vom cita cîteva exemple din muzica secolelor XIX și XX, în vederea demonstrării acordurilor de octave micșorate cele mai deseori întrebuițate în practică, în ordinea variantelor a, b și c din exemplul anterior.

a) Acordul cu două fundamentale la octavă micșorată:

— Acorduri de trei sunete: în Preludiul „Frunze moarte” de Debussy, în partea a III-a Concertului pentru vioară și orchestră nr. 2 de Bartók și în introducerea părții a I-a Simfoniei nr. 2 de Honegger.

În primul exemplu apare scris *sol* în loc de *fa* dublu diez și *fa* în loc de *mi* diez, probabil pentru a ușura citirea. Acordurile apar în sensul unor interesante și expresive mixturi de intervale.

— Acorduri de patru sunete: în tema I-a a Sonatei în si minor de Liszt, în partea a doua a piesei „Muzică pentru coarde, percuție și celestă” de Bartók, în partea I-a a Concertului pentru vioară și orchestră nr. 2 de Bartók și în Preludiul „Frunze moarte” de Debussy.

LISZT

BARTÓK

BARTÓK

DEBUSSY

The image displays four musical excerpts, each illustrating a four-note chord (a dyad plus two additional notes) and its arpeggiated accompaniment. The first excerpt is from Liszt's Sonata in B minor, showing a chord of B, D, F#, and A. The second and third excerpts are from Bartók's Concerto for Violin and Orchestra No. 2, showing a chord of B, D, F#, and A. The fourth excerpt is from Debussy's Prelude 'Les Feuilles Mortes', showing a chord of B, D, F#, and A. The notation includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *cresc.*, and *mf*, and articulation marks like accents and slurs.

În primele două exemple acordul *la diez-do diez-mi-sol-la* becar este arpeggiat, constituind o linie melodică mai puțin obișnuită, prin accentuarea octavei micșorate. Întrebuințarea ei este diferită: la Liszt, înche-

ind tema, se rezolvă pe tonică, iar la Bartók ca un ostinato-canon, apare într-o țesătură polifonică. Tot acest acord apare și la sfârșitul părții I-a a Concertului pentru vioară și orchestră de Bartók, dar cu o întârziere nerezolvată a terței (*re-do diez*). În acest caz Bartók la fel ca Liszt, rezolvă acordul la tonică în tonalitatea lui Si. În Preludiul „Frunze moarte” de Debussy reapar cele două acorduri arătate mai sus, ca septimacorduri de octavă micșorată. În cazul de față este mai evidentă înlocuirea notelor *fa* dublu diez și *mi* diez cu *sol* și *fa*.

b) Acorduri cu două terțe la octavă micșorată:

— Acorduri de trei și de patru sunete în stare directă și în răsturnarea I-a; acordul biterțial este des întrebuințat ca sextacord constituind o formulă perfect simetrică datorită faptului că cele două terțe mici ale acestui acord sînt la o distanță de cvartă perfectă. Menționăm că, prin răsturnarea lui obținem nu numai un acord simetric, ci în același timp și intervalul caracteristic — octava micșorată — prin plasarea celor două sunete respective la vocile exterioare. În exemplul următor sînt arătate trei variante ale acordului biterțial. Toate sînt citate din lucrările lui Bartók și anume: Cor de copii „Primăvara”, opera „Castelul prințului Barbă Albastră”, „Divertisment”:

BARTÓK

c) Acorduri cu două cvinte la octavă micșorată:

— Acorduri de trei și de patru sunete în răsturnarea a doua: ca și acordurile biterțiale, și acestea apar în majoritatea cazurilor în răsturnare, pentru scoaterea în evidență a octavei micșorate, ca de exemplu în „Simfonia psalmilor” de Strawinski — la începutul părții I-a ca un cvartsextacord și în partea a II-a a Simfoniei a II-a de Honegger ca terțcvartacord.

STRAVINSKI HONEGGER

Alături de terțcvartacordul sus arătat — care provine dintr-un acord de terță și septimă mică: *do-mi* bemol-*sol-si* bemol — este cunoscută și o altă variantă, cu o sonoritate mai interesantă și totodată foarte tipică în muzica contemporană: acordul de septimă micșorată în răsturnarea a doua, cu cvinta dublă la octava micșorată. Sonoritatea acestuia nu apare pentru prima dată în muzica contemporană. Este foarte cunoscută și în muzica secolului XIX, dar într-o altă formă vizuală: Beethoven îl întrebuințează pentru prima oară în partea I-a a Simfoniei a III-a, la sfârșitul expoziției și reprizei în Si bemol și apoi în Mi bemol major. Acordul constituie îmbinarea unei pedale de tonică cu acordul de septimă micșorată al treptei a VII-a ce dă nașterea unui acord disonant bifuncțional: TD. Evident, această formă solicită o rezolvare la tonică, accentuând astfel caracterul anticipat al pedalei de pe acest sunet. În partea a doua a piesei „Muzică pentru coarde, percuție și celestă” de Bartók, re apare acordul după 100 de ani într-o formă nouă atît în ce privește felul lui de scriere, cît și în modul lui de rezolvare. El se prezintă și pe mai departe ca un acord de septimă micșorată, dar cu două cvinte alterate la octava micșorată: *do-diez-mi* bemol-*fa* *diez la-do* becar. Prin introducerea acesteia este întărită funcția de dominantă a acordului. Pe lângă sunetul *fa* *diez*, obținem încă trei sensibile: *mi* bemol, *do* *diez* și *do* becar, care prin semitonuri se rezolvă la sunetele respective ale acordului de tonică în tonalitatea lui *Sol*.

BEETHOVEN

BARTÓK

BEETHOVEN

BARTÓK

Mi b VII *I*

Sol VII *I*

Citatele extrase din uvertura „Visul unei nopți de vară” de Mendelssohn, din „Tannhäuser” de Wagner, din Sonata în si minor de Liszt și din „Frunze moarte” de Debussy, cuprinse în exemplul următor:

demonstrează viabilitatea acordului, arătându-ne totodată modul în care el se formează și se transformă datorită artei lui Debussy într-o formulă acordică modernă. De fapt acest acord al lui Debussy: *sol diez-la diez-do*

diez-mi și sol becar, provine din politonalismul celor trei planuri diferite, constituite din: o pedală acordică, melodie și mixturi acordice.

În muzica autohtonă de astăzi, acordurile de octavă micșorată joacă de asemenea un rol important. Întrebuințarea lor le-a fost sugerată compozitorilor noștri în primul rînd de muzica populară românească. Iată cîteva exemple: din „Carillon nocturne” de Enescu și din „Passacaglia” de S. Toduță.

ENESCU

TODUȚĂ

În al doilea acord (din „Passacaglia” de Toduță) cum am văzut și la Debussy, din cauza unei citiri mai ușoare apare nota si în loc de do bemol.

În spațiul restrîns al lucrării de față nu am izbutit să demonstrăm toate posibilitățile de utilizare ale acordului arătat.

Ca de exemplu:

- acordurile de octavă micșorată incomplete;
- acordurile cu două septime la octavă micșorată;
- acordurile cu două octave micșorate (*do diez-mi-sol-do becar-mi bemol*).
- acordurile de octavă micșorată în conjuncturi politonale etc.

Lucrarea n-a urmărit alt scop decît să prezinte cîteva aspecte foarte caracteristice ale problemei, și anume:

- acordul de octavă micșorată apare pentru prima oară în muzica cromatică a secolului XVII și poate fi urmărit de-a lungul diferi-

telor stiluri pînă în muzica contemporană, în care prin frecvența sa devine tipic;

- el provine din diferite acorduri de trei și de patru sunete, prin alterarea la octavă micșorată a uneia dintre cele două note dublate; realizînd trisonuri cu patru sunete diferite și acorduri de septimă cu cinci sunete diferite;
- din exemplele citate reiese, că acordul de octavă micșorată — atît din punct de vedere tehnic cît și din acela al expresivității sonore — constituie o treaptă superioară în evoluția foarte cunoscutului acord de septimă micșorată.

BIBLIOGRAFIE

- Gruber R. I.: *Istoria Muzicii vol. II ed. 2-a* Ed. Muz. București 1963.
Marbé Myriam: *Cvartetul de coarde nr. 2 de Enescu* (Muzica 1961/8)
Weiner Leo: *Elemzö összhangzattan*. Rozsavölgyi Budapest, 1944.
Negrea Marțian: *Tratat de armonie*. Edit. Muzicală, București 1958.
Lendvai Ernő: *Bartók dramaturgiája*. Zeneműkiadó Budapest, 1964.

Quelques aspects de l'emploi des octaves diminuées

E. Térenyi

Résumé

L'accord de l'octave diminuée est l'un des accords les plus caractéristiques dans la musique contemporaine. Dans l'ouvrage on souligne l'apparition et l'évolution de cet accord. On y relève le fait que ces combinaisons apparaissent non seulement comme des accords alérés, mais aussi comme des accords „diatoniques”, sans être préparés ou résolus.

L'ouvrage s'achève par des exemples choisis dans les oeuvres des compositeurs contemporains roumains.

Некоторые виды употребления уменьшенной октавы

Эдуард Терени

Резюме

Аккорд уменьшенной октавы является самым характерным в современной музыке. В работе показано появление и эволюция этого аккорда. Подчеркивается тот факт, что эти сочетания возникают не только как изменённые аккорды, но и как „диатональные” без подготовки или разрешения. Работа заканчивается избранными примерами из румынской современной музыки.

Einige Aspekte der Anwendung der verminderten Oktave

E. Térenyi

Zusammenfassung

Der verminderte Oktavakkord ist einer der charakteristischsten der zeitgenössischen Musik. In vorliegender Arbeit wird das Erscheinen und die Entwicklung dieses Akkordes dargelegt. Es wird hervorgehoben, dass diese Kombinationen nicht nur als alterierte Akkorde auftauchen, sondern als „diatonische“ Akkorde, ohne Vorbereitung oder Auflösung. Als Abschluss bietet die Arbeit Beispiele, die der zeitgenössischen rumänischen Musik entnommen wurden.

Aspecte și perspective ale înnoirii limbajului muzical

VASILE HERMAN

Fenomenul de permanentă evoluție și dezvoltare a limbajului muzical a provocat în toate timpurile dezbateri teoretice sau controversate de ordin critic. Se pare însă că acestea s-au înmulțit mereu cu trecerea anilor, devenind — am spune — generale în vremea noastră. Mai mult: discuțiile de ordin estetic privitoare la limbaj sau mijloacele de expresie artistică au devenit în secolul nostru prilej de dispute violente împărțind oameni de artă și o parte a publicului în grupuri cu preferințe și gusturi opuse, exprimate adesea tăios.

Cu toată opoziția unora sau altora — fie a spiritelor conservatoare, fie a celor de rea credință — a triumfat mereu năzuința onestă a artistului care pune mijloacele de expresie (fie ele și mai puțin obișnuite) în slujba exprimării unor emoții artistice sincere, autentice. Această constatare este valabilă pentru toate artele. Câteva exemple se impun. Astfel pictura, odată cu invenția fotografiei (care scutește pe artist de a mai fi ca odinioară un artizan al redării întocmai a chipului omenesc sau a realității înconjurătoare) tinde să devină o artă care exprimă mișcările sufletești, emoțiile, cu ajutorul așternerii pe pânză a unor culori și forme ce aduc o filtrare, o sublimare a contururilor realității. Acest fenomen este obținut prin conștienta reducere la esențial a formelor sau la disocierea unor contururi și recompunerea lor în noi sinteze. Tot așa și culorile prin asociații noi, neobișnuite pot aduce nu o dată vibrații neașteptate. În ceea ce privește formele sculpturale, ele prezintă probleme asemănătoare. Nu este aici locul a se intra în amănunte, totuși consemnăm că în creația unui Brîncuși care operează din plin cu procedeul simplificării formelor și volumurilor, au luat naștere capodopere ca *Pasărea măiastră* (simbol al zborului și năzuinței spre înălțimi) sau *Coloana fără sfîrșit* — alt avatar al aceleiași idei. Spiritul de sinteză surprinde în această lucrare, care — așa cum remarca un critic de peste hotare — este o chintesență a stilpilor de la porțile și cerdacurile caselor noastre țărănești. Cît despre pictura lui Țuculescu, se știe că ea reprezintă adesea o sinteză, o recompunere a culorilor și ornamentelor de pe covoarele și scoarțele oltenesti.

Iată doar câteva exemple din creația unor importanți artiști plastici, care cheamă asociații și dau prilej de meditație asupra muzicii, a lim-

bajului și posibilităților sale de înnoire pe baza resintetizării unor elemente din folclor.

În ultimul timp se pare că a dobândit o pondere tot mai ridicată ideea de „soluție românească” privind problema dezvoltării muzicii pe baze de conținut și stil esențial autohtone. Un recent interviu al lui Theodor Grigoriu din *Contemporanul*, conturează către sfârșit acest deziderat, amplasându-l în planul general al afirmării internaționale a școlii noastre de compoziție.

O soluție românească a fost deja găsită de Enescu încă la începutul veacului, ea fiind analoagă cu cea din muzica altor școli naționale est și sud-est europene. În zilele noastre se pune însă problema ridicării elementelor melosului autohton la o valoare superioară, tocmai prin procedeul resintetizării lor efectuate în sensul celor arătate mai sus. Aceasta ar fi o a doua „soluție românească”, în care muzicianul pătrunde în esența folclorului așa cum au făcut-o în plastică, Brîncuși și Țuculescu. Etapa de pregătire a ei în muzica noastră, a început încă în ultima perioadă de creație a lui Enescu mai cu seamă în *Simfonia de cameră*. Ea continuă astăzi în căutările nu odată fructuoase ale compozitorilor noștri în ale căror lucrări se conturează uneori momente de mare interes atît pe planul limbajului, cît și al expresiei. Resintetizarea elementelor folclorului parcurge unele etape care par a se etala suficient de vizibil pentru a încerca o enumerare analitică a lor. Ele conduc spre progresul limbajului muzical, spre originalitate în creație.

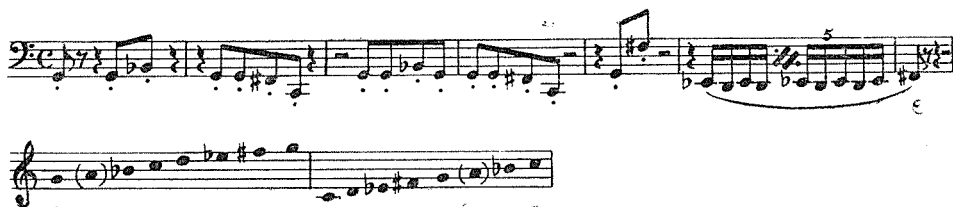
Am încercat cu altă ocazie* să arătăm modul nou de utilizare a unor formule ale cîntecului popular de către compozitor, încadrarea lor în structuri din ce în ce mai complicate. În cele ce urmează vom lua ca bază de pornire alte două elemente importante: modurile și ritmul, arătînd evoluția lor spre stadii tot mai complexe și mai bogate ca spațiu sonor.

Examinînd un număr de lucrări scrise la noi în ultimii ani se poate constata în ele un proces continuu de evoluție a sferei generale modale care tinde spre o tot mai accentuată îmbogățire a ei ducînd în cele din urmă la cucerirea spațiului total cromatic. Este un mers firesc în care cromatizarea intensă a modului are drept rezultat încadrarea unor formule tipice ale sale în sfera gîndirii strict cromatice. Tocmai datorită acestui fapt, procesul semnalat ne apare nu ca o negare a tradiției ci, dimpotrivă, ca o îmbogățire a ei, ca o continuare creatoare în care se respectă profilurile melodice stabilite de etosul general al folclorului nostru. Acestea apar acum „sublimate” sau oarecum abstractizate, de unde și în tipologia melodică vor apare contururi intonaționale mai neobișnuite. Transfigurarea în acest fel a formulelor modale este oarecum analogă cu cea a stilizării unor ornamente din ceramică și scoarțele populare. Ca și în cazul picturii, în muzică rezultă un colorit specific al limbajului care nu neagă „matca” modală inițială. Cît despre simplificarea conturilor ea constituie un fenomen deja întîlnit mai ales în muzica de structură punctualistă.

* Studiul „Probleme de limbaj în muzica românească contemporană” — Volumul „Lucrări de muzicologie” — Conservatorul „G. Dima”, Cluj, 1965.

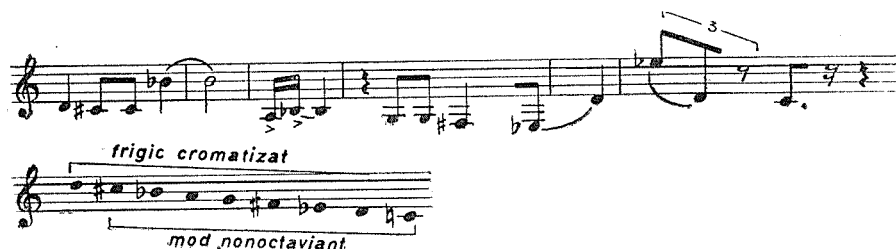
Reîntorcându-ne la problema evoluției lumii modale, să încercăm în continuare să stabilim câteva etape care duc la cromatizarea modurilor; în același timp vom căuta să arătăm și unele modalități interesante de utilizare a materialului sonor din piesele analizate.

Una din cele mai realizate lucrări din ultimii ani ce se bazează pe o structură modală complexă este *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Anatol Vieru. Aici, pe lângă ingenioasa organizare a ritmului (prima parte este o passacaglie ritmică) constatăm în tema părții și o anumită ambiguitate tonală rezultată din posibilitatea unei duble interpretări a sistemului căreia îi aparține. El poate fi o scară minoră armonică pornind de pe *sol*, dar în același timp poate fi și o scară dorică cu cvarta ridicată pornind din nota *do*. Cele două structuri se interferează dând loc unui echivoc modal:



Un exemplu asemănător se întâlnește și la S. Toduță într-o lucrare mai veche. Este vorba de *Triptic* pentru cor de femei unde în partea a doua (*Canon*) compozitorul utilizează o structură modală care dă loc unui echivoc, putînd fi caracterizată tot în sensul interferenței a două scări cromatice.

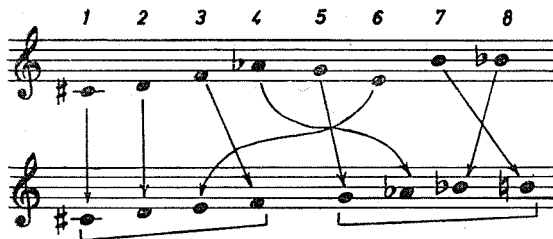
O altă compoziție de acest fel este *Sonata pentru clarinet și pian* de Alexandru Hrisanide în finalul căreia găsim o interesantă utilizare a unui mod cromatic. Salturile intervalice mari au în cazul de față rolul de a evita formulele cadențiale obișnuite. Este posibilă și aici interpretarea dublă a sistemului căreia îi aparține. El poate fi considerat un frigid descendent cu treptele III—VII ridicate sau — admițînd cadența pe *do* becar — ca un mod descendent cromatic nonoctavian:



Atît în *Concertul* lui Vieru cît și în *Sonata* lui Hrisanide, echivocul creat de posibilitatea diferită de interpretare a originii scărilor, constituie un pas spre lărgirea sferei modalului.

Într-o etapă superioară a acestei evoluții se situează *Sonata pentru clarinet solo* de Tiberiu Olăh. Compozitorul pornește inițial de la o

„serie” de 8 sunete încadrabile într-o scară cromatică formată din joncțiunea a două tetracorduri micșorate:



În continuare, urmează un număr de permutații ale materialului seriei, repetări sau divizări ale acestuia în sensul unor variații structurale interne. Luând ca ordine cronologică primă, succesiunea sunetelor din seria inițială, prin permutații și divizări, se obține un mare număr de variante ale seriei. Treptat, pe parcursul desfășurării discursului se adaugă alte patru sunete în următoarea ordine: *do-sol bemol-mi bemol-la* (9—10—11—12) astfel încât se obține o lentă cromaticizare totală a modului inițial; seria integrală de 12 sunete va fi:



Același proces de cromaticizare totală lentă este vizibil în *Sonata pentru pian* a lui Dan Constantinescu. Aici se pornește de la o structură inițială de 7 sunete. Repetarea unor grupări și alternanța terței mari cu cea mică dau naștere unei atmosfere de incantație. Ulterior se adaugă sunetele 8—9—10—11—12 formînd o „serie” completă:

Adagio

(repetă formulele)

1, 2

3

4 5 6 7

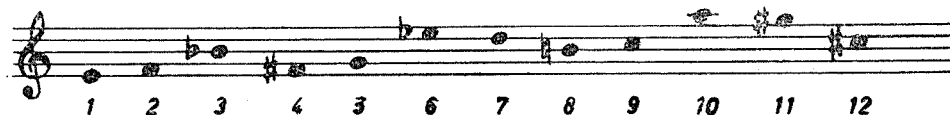
8 9 10 11 12 (1...)

Trebuie consemnată și aderența liberă a modalului la totalul cromatic (neorganizat) observabilă în lucrări ca *Secvențe pentru coarde*, *Sonata pentru flaut și pian* de Cornel Țăranu, *Concertul pentru orchestră* și *Simfonia I-a* de Doru Popovici, în unele lieduri și unele fragmente din baletul *Intoarcerea din adâncuri* de Mihail Jora, *Divertismentul pentru cvintet de suflători* de Liviu Comes, *Simfonia Ostinato* de Dan Voiculescu precum și în cele *Opt piese pentru pian* ale autorului rîndurilor de față.

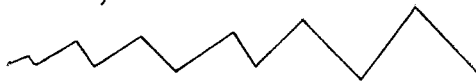
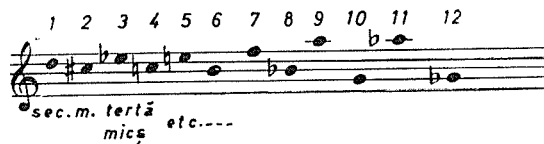
Unul din cele mai interesante exemple de acest fel este dat de structura cromatică liberă ce stă la bază *Concertului pentru două orchestre de coarde, celestă, pian și percuție* de Ludovic Feldman. Tema primei părți include în sine o serie total cromatică unde se repetă un număr de sunete:



La fel, în partea a doua a lucrării apare o serie „pură” în care intră toate sunetele gamei cromatice; materialul ei sonor va fi utilizat liber prin recurențe, permutații, inversări etc.:



Concertul pentru orchestră de Zeno Vancea pornește și el de la o serie completă total cromatică ce se desfășoară în evantai pînă la sunetul 8, după care se adaugă patru sunete prin lărgire de intervale:



O serie de 12 sunete ce degajă un evident colorit modal este cea care stă la baza *Sonatei Ostinato* de Cornel Țăranu. Ea se divide în trei tronsoane de proporție egală, fiecare formînd separat cîte o formulă melodică (X—Y—Z) încadrabilă în sfera intonațiilor folclorice autohtone:



Primele două formule sînt înrudite prin intervalică; ele diferă ca sens (X- ascendentă, Y- descendentă). Aderența lor la formulele modale sau de substrat pentatonic rezultă din tabelul de mai jos:

A treia formulă se încadrează într-un mod diatonic, iar cvarta mărită coboritoare de la sfîrșit nu este altceva decît o cădere cadențială lidică, specifică dialectului folcloric bihorean:

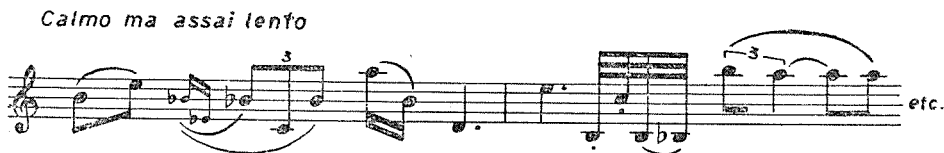
În totalitatea ei această serie de sunete va avea așadar un autentic colorit modal și — cea ce este mai interesant — chiar efectuînd anumite permutații care schimbă oarecum profilul inițial al seriei, formulele rezultate sînt și de astă dată tot atît de înrudite cu intonațiile melosului autohton. Iată un singur exemplu în care seria pornește de la sunetul 3:

Din analizele efectuate reiese că în procesul de lărgire a sferei structurilor modale, chiar cînd se jaunge la spațiul totalului cromatic acesta nu-și pierde un anumit aspect inițial modal. În muzica românească totalul cromatic va fi atins deci nu prin hiperchromatizarea major-minorului (ca în muzica unor țări din Europa occidentală) ci, a modurilor diatonice sau mai degrabă a celor cromatice. Acest fapt pare a fi specific muzicii noastre — prezent mai ales în lucrările scrise în ultimul deceniu. Este rezultatul unei evoluții firești spre înnoirea și îmbogățirea limbajului sonor.

În acest proces s-ar mai putea avea în vedere un alt element important: ritmul. Formulele ritmice din folclor pot fi încadrate în unele sisteme; din studiul lor atent ca și din diversa lor combinare pot rezulta sisteme noi, mai complexe, de organizare ritmică. Trebuie să

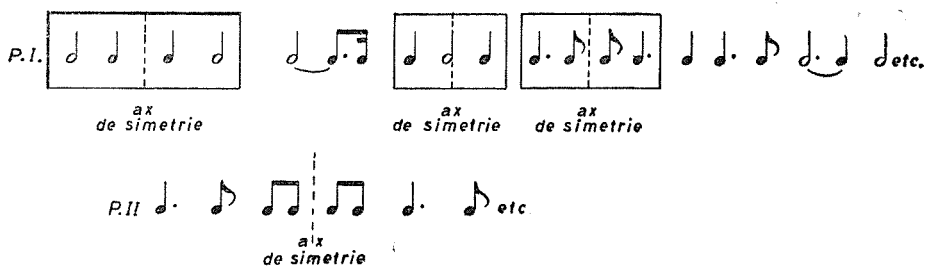
menționăm însă că investigațiile în domeniul îmbogățirii ritmului au fost mai lente. Abia în ultimii cinci sau șase ani au apărut la noi preocupări mai asidue în această direcție, care s-au soldat cu rezultate îmbucurătoare, făcând observabile câteva etape parcurse, în continua îmbogățire a aspectelor ritmice.

Astfel, într-un prim stadiu observăm utilizarea constantă a ritmurilor „parlando rubato” traduse prin formule de mare varietate în succesiunile de valori, aspecte complexe ale diviziunii neregulate, diversitate și asimetrie metrică. Este cazul *Sonatei pentru flaut* și a *Secvențelor* de Cornel Țăranu, a unor fragmente din *Triplul Concert* de Paul Constantinescu, a unor lieduri de Mihail Jora, a *Sonatei pentru clarinet solo* de Tiberiu Olăh. Un bun exemplu îl constituie partea a doua din *Sonata pentru clarinet și pian* de Alexandru Hrisanide:



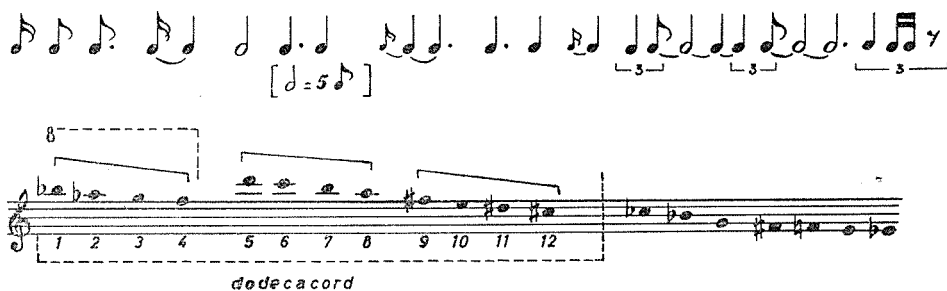
Procedeele semnalate reprezintă o continuare a tradiției enesciene din *Sonata a III-a pentru vioară și pian*.

Într-o etapă mai avansată se încearcă organizarea parțială a pauzelor și a duratelor ritmice conform unor axe de simetrie, a legării sau adăugării unor valori creindu-se anumite „serii” sau „moduri” de valori cu un caracter încă incipient (oarecum liber) așa cum se manifestă în tema primei părți a *Simfoniei I-a* de Doru Popovici (*Passacaglia*) ca și în partea II-a a aceleiași lucrări:



O etapă înaintată va fi aceea în care valorile și înălțimile sunetelor sînt organizate într-o ordine strict controlată. Este cazul lucrării *Arcade* de Aurel Stroe a cărei concepție se bazează pe porporții numerice

de calcul, din care ia naștere un mod de valori și înălțimi. În secțiunea intitulată „Interludio 1” acest mod ia următoarea înfățișare:



În seria înălțimilor, primele 12 sunete dau naștere unei scări cromatice în care nici un sunet nu se repetă; este un „dodecacord” descendent căruia i se adaugă în plus alte 7 sunete. Înălțimile și duratele se îmbină apoi în grupări complexe utilizate variat în întreaga lucrare.

Din aceeași categorie a strânsei organizări și coordonări a tuturor parametrilor sonori, fac parte cantata *Cîntecul stelelor* de Mihai Mitrea Celarianu, *Omagiu lui Brîncuși* de C. Mioreanu și piesa simfonică *Nocturna* de Ștefan Zorzor. Aspecte interesante ale îmbinării complexe între ritmuri variate, înălțimi, formule și combinații polifonice de un caracter aparent improvizatoric, dînd naștere eterofoniei, le vom întîlni în *Cantata a III-a* de Ștefan Niculescu, lucrare de o subtilă și rafinată construcție.

Din scurta trecere în revistă a exemplurilor enumerate reiese că în creația românească din ultimii ani se poate constata o evoluție spre stadii din ce în ce mai complexe. Este un proces general observabil la compozitori de vârste și orientări diferite, tinzînd spre atingerea unui tel comun: originalitatea și măiestria din ce în ce mai desăvîrșită.

Complexitatea aspectelor vieții contemporane reclamă din partea compozitorului o maximă competență profesională, o informație cît mai completă, iar utilizarea datelor primare din folclor va trebui efectuată ținînd cont de aceste cerințe. Ne trebuie o muzică expresivă, de nivel contemporan, care să constituie etapa superioară de înnoibilare a gîndirii și simțirii autohtone, de încadrare a ei în marile valori ale artei universale.

BIBLIOGRAFIE

1. Berger, W.: *Moduri și proporții*, Rev. „Muzica” Nr. 1/63.
2. Codreanu, P.: *Interviu cu Theodor Grigoriu*, „Contemporanul”, 16. IV. 1965.
3. Goléa, A.: *Aventura muzicii în sec. XX*, Rev. „Secolul 20” nr. 3/1965.
4. Stephan, R.: *Neue Musik — Vanderhoeck—Ruprecht in Göttingen*.
5. Vieru, A.: *Muzica și „despre muzică”*, Rev. „Secolul 20” Nr. 3/1965.

Aspects et perspectives de renouvellement du langage musical

V. Herman

Résumé

Le phénomène de renouvellement des moyens d'expression est un aspect important dans l'évolution de l'art en général et aussi dans celle de la musique.

Dans la musique roumaine, le problème de l'innovation est étroitement lié à la connaissance approfondie du folklore et à l'emploi de ses éléments en mode créateur.

Jusqu'à présent, l'évolution de notre musique connaît, sur le plan de la pensée musicale tonale, une tendance vers des aspects de plus en plus évolués, partant des modes chromatiques nonoctaviantes, interférences modales, chromatisme d'essence modale — allant jusqu'au total chromatique, que se déduit des éléments d'intonations et formules modales, cela étant un aspect propre et caractéristique de l'art musical roumain.

Виды и перспективы обновления музыкального языка

Василе Герман

Резюме

Феномен обновления способов выражения является одним из важных видов в эволюции искусства вообще, а также и музыки.

Вопрос новшества в румынской музыке тесно связан с глубоким познанием фольклора и творческим использованием его элементов. Эволюция нашей музыки до сих пор знает в плане тонального мышления стремление к всё более развитым видам, уходя от хроматических ладов, „nonoctaviant“ ладовых интерференций хроматизма ладовой сущности, до всеобхватывающей хроматичности, которая выводится из интонационных элементов и ладовых формул — все они особые виды, присущие румынскому музыкальному искусству.

Aspekte und Perspektiven der Erneuerung der musikalischen Sprache

V. Herman

Zusammenfassung

Das Phänomen der Erneuerung der Ausdrucksmittel ist ein Aspekt in der Fortentwicklung der Kunst im allgemeinen und der Musik im besonderen.

In der rumänischen Musik ist die Neuerungsfrage eng verbunden mit der gründlichen Kenntnis der Folklore und mit der schöpferischen Verwendung ihrer Elemente. Die bisherige Entwicklung unserer Musik kennt im tonalen Denken ein Streben nach immer fortschrittlicheren Aspekten, angefangen von den chromatischen, monoktavianten Modi, modalen Einschlägen, — eine Chromatik modalen Wesens —, bis zur einer totalen Chromatik, aus intonationalen Elementen und modalen Formen hergeleitet; dieser ist ein eigener, der rumänischen Musikkunst spezifischer Aspekt.

Considerațiuni asupra unor aspecte ale aleatorismului și perspective în legătură cu creația românească

LIGIA TOMA-ZOICAS

Inercarea de a desprinde din complexul tendințelor contemporane una singură, pentru a-i găsi explicația și justificarea, ori pentru a-i lumina unele aspecte, te poate situa cu ușurință în fața unui dublu pericol: sau a limita și prezenta simplificat realitatea, sau a absolutiza și a te rupe de întreaga și enorma diversitate de soluții și tendințe ce se întrepătrund. De fapt, fiecare din tendințele ce alcătuiesc universul sonor contemporan își găsește sensul, explicația și justificarea, numai în acest context și nu în afara lui.

Judecând în acest cadru și față de acuta tendință de raționalizare și abstractizare a artei, tendință ce se subliniază cu insistență în sfera compoziției post-weberniene (am putea spune chiar de tehnicizare a procesului creator, în faza electronică), aleatorismul apare în mod cert situat la polul opus, manifestându-se ca o reacție împotriva acestora și înclinând balanța în favorul intervenției spontane și libere a spiritului.

Evoluția rapidă a tehnicii componistice a impus însă astăzi în scurt timp și simultan o serie de valabile căutări, soluții, ce datorită unei evoluții atât de rapide și contorsionate, par uneori a nu se justifica, a fi inițial depășite, sau pur și simplu a nu-și dezvălui unele valențe, decît în scurgerea timpului. Mai ales în acest tempo „presto” de evoluție, nu toate fațetele unui fenomen se dezvăluie de la început, și nu de puține ori apar pe prim plan tocmai elementele mai puțin valabile, sau cele ce conțin în germene laturile negative ale unei ulterioare dezvoltări.

Poate ar fi prematur să susținem că aleatorismul, înainte de a-și dezvălui întreaga potențialitate, alunecase pe panta unor excese ce i-au accentuat tocmai laturile mai puțin valabile, pentru a-i întuneca sensurile pozitive și înainte de a deveni o modalitate de ieșire din impas, anunțase un nou dezechilibru. Ceea ce apăruse cu claritate însă de la început a fost faptul că față de rigoarea și rigiditatea serialismului integral, ce se împotrivesc expresiei spontane, aleatorismul înclină spre o mlădiere a formei și structurii muzicale, bazîndu-se pe procedee de improvizație, care la rîndul lor nu sînt în afara oricărui pericol. De fapt, pornind de la o reală și inițial valabilă premiză de rege-

nereare artistică bazată pe resursele spirituale ale interpretului, aleatorismul prefigurează o fericită ieșire din impas, dar fără ca aceasta să-l scutească de ulterioare exagerări, ce au împins arta spre o altă extremă, nu mai puțin riscantă decât aceea împotriva căreia a reacționat; căci marele pericol ce amenință serialismul integral, acela de „a confunda compoziția cu organizarea, pare să fie acum înlocuit cu altul (tot atât de bine intuit de P. Boulez), și anume acela al libertinajului ce ia locul libertății.”(1).

Pe baza dezvoltării unor profunde relații cu anume tradiții folclorice și practici artistice de secole, ca și a unei realități creatoare, încercăm să aruncăm o lumină asupra unor potențialități nebănuite ale acestei tendințe, ale cărei perspective sînt departe de a fi epuizate.

Aleatorismul afirmă o nouă repunere în drepturi a interpretului ceea ce, într-o epocă în care consecințele imediate ale practicii electronice tind tocmai spre excluderea acestuia, îi asigură o trăsătură caracteristică, aceea de reacție împotriva eliminării elementului uman, care va deveni acum (în cazul aleatorismului) principalul beneficiar al introducerii hazardului în creația muzicală. Pe de altă parte, aleatorismul va însemna negarea unui principiu respectat de veacuri, acela al interpretării fidele a gândirii complet formulate a creatorului, pentru a se constitui pe baza principiului pluralității infinite de sensuri expresiv-structurale ale unei creații, afirmînd prin aceasta, un alt mare principiu nu mai puțin propriu artei sunetelor, anume acela al creației ce este o veșnică recreere. Căci, dacă în pictură sau sculptură sensul unic al artei se impune dintru început, arta sonoră trăiește tocmai și numai prin această continuare posibilă de tălmăcire a ei, de recreere, ce nu trebuie să fie sinonimă cu redarea neproductivă a semnelor notate de compozitor. Se subliniază deja cu insistență imensul rol ce revine acum interpretului, chemat să creeze, să colaboreze; rol ce pare a fi asemănător cu acela pe care C. Brăiloiu îl menționează în legătură cu creația populară, spunînd: „melodia populară nu are nici o realitate palpabilă în sine... ea nu prinde ființă decât în clipa în care este cîntată și nu viețuiește decât prin voia interpretului și în chipul voit de el.” (10). Mergînd mai departe, Szabolcsy Bence va alătura (sub acest aspect) lumea creației populare principiului *makam*, afirmînd că „muzica populară nu este altceva, decât aplicarea continuă a principiului *makam*, o continuă naștere și renaștere într-un anumit cadru, o continuă înflorire și manifestare a spiritului de liberă invenție, în cadrul unei tradiții, în care interpretul are libertatea totală de a improviza, ba chiar are obligația de a improviza” (11).

Anumite epoci în dezvoltarea fenomenului muzical, subliniază cu prisosință tocmai acest imens rol ce l-a avut interpretul; este vorba despre epocile de mare înflorire a spiritului de improvizație. Așa este de pildă epoca „bel canto”-ului, în care arta improvizației era în plină floare, iar „un artist cu oarecare pretenții își interpreta mereu altfel, de la caz la caz, ariile sale de bravură... se cunosc astăzi, cite 6, 8, 10, 40 variații ale aceleiași melodii, interpretate mereu altfel, liber și totuși asemănător, în cadrul gustului general, al stilului.” (11).

Dar dacă în cursul evoluției muzicii culte întâlnim numai momente în care libertatea de improvizație și liberă creație atinsese culmi, în creația populară acest spirit se dovedește a caracteriza însăși existența ei.

Ca atare, cultivarea spiritului de improvizație ce purta cu sine surpriza întâmplării, manifestarea spiritului de libertate al interpretului, ce adăuga noi și noi fațete creației artistice, departe de a fi descoperirea secolului nostru, afirmă și reflectă unul din principiile fundamentale ale artei sonore (una din cele mai vechi tradiții ale ei) care, îmbrăcînd cele mai felurite aspecte, își avusese momentele de înflorire, culminație, cu secole în urmă.

Secolul XVI a favorizat încă o bogată înflorire a practicii improvizatorice, pentru ca improvizația solistică sub influența virtuozilor să ia amploare tot mai mare, cunoscînd rapida alunecare pe panta excelselor. Forme ale muzicii instrumentale în secolul XVII, ofereau în întregime interpretului posibilitatea de a-și manifesta în mod egal puterea de invenție și virtuozitatea. Epoca basului general permitea de asemenea cultivarea improvizației. O seamă din partiturile secolelor XVII—XVIII, sugerînd doar țesătura armonică, tempo, dinamica, lăsau un mare spațiu afirmării simțului artistic creator al interpretului, acordîndu-i prin însuși acest fapt, libertatea.

Reînviind tradiții și pornind chiar de la asemenea procedee, Karlheinz Stockhausen își concepe primul său opus aleatoric pe baza reactualizării unei practici specifice secolului XVIII și care presupunea atît un aleatorism al formei, cît și libertatea de improvizație pe baza unui material dat. Este vorba despre acel procedeu ce presupunînd cîteva elemente muzicale date, un material de proporții reduse, permitea interpretului să înlănțuie după bunul său plac grupurile de măsuri și să le dezvolte liber pînă în momentul în care el însuși considera lucrarea încheiată. O asemenea practică pledează pentru caracterul unei muzici în continuă mișcare, oferînd ceva nedefinit sub raportul expresiei și structurii muzicale, (totul fiind în funcție aici, de gradul de inventivitate și dispoziție al interpretului). Or, se știe că aleatorismul presupune tocmai o asemenea pluralitate infinită de sensuri expresive și de structură. Roman Vlad va sublinia faptul că la procedee și forme ale trecutului fac apel încă cîteva compozitori ce practică aceea tehnică a grupurilor permutabile, lăsînd interpretului facultatea de a alege „rînd pe rînd” ordinea grupurilor de măsuri. Atunci cînd își scria prefața la lucrarea aleatorică „Mobiles” pentru vioară și orchestră compozitorul M. Jarr se referea tot la forme și procedee ale trecutului, subliniind dreptul ce-l acordă interpretului de a alege între mai multe soluții pe cea dorită, și de a participa astfel activ la creerea operei, „concepție puțin îndepărtată de a tradiționalului concerto (subliniază compozitorul) cu ale sale cadențe obligate sau nu” (6).

Iată că, departe de a apărea ca o ultimă noutate izvorită din nimic, ideea unor lucrări de formă variabilă, „deschisă”, fusese în plus relevată muzicii și de asemănătoare experiențe din domeniul arhitecturii; căci la celebrul „Mobiles” al arhitectului american Al. Calder, se referă nu numai compozitorul M. Jarr, ci și Pierre Boulez, H. Pousser, E. Brown, John Cage, dintre care M. Jarr precizează: „Calder este desigur, cel ce

ne-a furnizat nouă referirea și ideea arhitecturii unei asemenea muzici. Compozițiile sale făcute din lame colorate tăiate diferit și atârinate pe fire metalice, în așa fel încît la orice mișcare sau deplasare a aerului să se miște și să-și schimbe aspectul și forma, fac aluzie în mod simbolic la primordialitatea liberei fantezii, asupra legilor fizice" (6).

Adîncindu-ne însă în izvoarele unor asemenea practici, ajungem implicit la bogatele manifestări proprii mai degrabă artei populare, creației folclorice și nu celei culte relevate, căci de fapt acest spirit de continuă invenție, improvizație, variația unei formule — spirit pe care aleatorismul îl revendică, ridicîndu-l la rangul de principiu coordonator — trăiește în toată plenitudinea sa în folclor (sau jazz), ce afirmă permanent această continuă reînnoire a limbajului, bazată pe libertatea de improvizație a interpretului.

Problema sugerează cel puțin o atență și stăruitoare revenire asupra valorilor artei populare. Căci o dezvoltare și preluare creatoare a unor principii și practici ale acesteia nu marchează numai momente de criză în evoluția fenomenului artistic, nu numai dorința de a impune o școală de factură națională, ori de a cîștiga o prospețime de invenție, ci și preocuparea de a dezvălui mereu mai multe și nebănuite posibilități latente de dezvoltare, preocuparea pentru sinteze creatoare, poate chiar necesitatea pentru asemenea sinteze care — sprijinîndu-se pe milenara tradiție autohtonă — afirmă valabilitatea unui principiu realizat sub diferite ipostaze de creație (enesciană — de pildă — sau bartókiană), acela al valorificării resurselor melosului popular, în context universal.

Sesizînd, intuind, cîteva elemente, principii proprii gîndirii noastre folclorice, ca: monodia, libera organizare ritmică etc. și pornind de la această nesfîrșită variație, de la această liberă desfășurare, într-o asimetrie ritmică, desprinsă într-un fel din acel minunat „parlando rubato”, arta enesciană ne oferă modelul unei creații ce poartă amprenta unui autentic spirit folcloric, abstractizat însă, esențializat, universalizat. Bazat pe această neconținută variație ritmico-melodică, discursul său se deapănă ca un fir neînterupt, purtînd amprenta creatorului ce improvizează și construiește, se avîntă și se pierde, dar e mereu străjuit de acel spirit treaz și lucid propriu geniilor. O singură celulă, un singur gînd, același fir în permanentă transfigurare, dînd senzația de improvizație, de ceva ce naște din proprii puteri și care este atît de opus oricărui schematism. Să fie aceasta o singură sugestie din multitudinea celor sugerate de creația enesciană, (bazată pe tradiția folclorică), și care se pretează la dezvoltări creatoare; de la această continuă variație ritmică, libertate ritmică, și pînă la aleatorism nu e un drum prea lung, reflectînd doar o vie realitate folclorică — acea continuă naștere și renaștere, continuă înflorire și manifestare a spiritului de liberă invenție. Iar atunci cînd (pe această bază) Szabolcsy Bence afirmă că cîntecul popular este un permanent tangaj, apropiere sau îndepărtare de ceva fără un scop determinat, (11) ni se pare că ne dă posibilitatea să discernem aci latente legături, premize ale unei arte caracterizată tocmai de această pluralitate de sensuri și de un caracter fluctuant, nefinit și liber, situîndu-ne în apropierea cel puțin a cîtorva

principii ale artei întimplării. Dar resursele folclorice sînt deosebit de bogate și refuzînd adesea orice schematism sau convenționalism, genuri ca doina, bocetul, balada ilustrează tocmai această libertate de creație. Bartók, intuindu-i cîteva trăsături de bază definește doina ca pe o melodie cu un caracter total de improvizație, o melopee pe care executantul o construiește în mod liber, pe care o improvizează mai bine zis, orînduind în felul său, cîteva elemente melodice invariabile (13). Se subliniază aci fenomenul improvizației pe baza unui material existent, improvizație ce caracterizează într-un fel sau altul, într-o măsură mai mare sau mai mică și creații ca balada sau bocetul. Ni se pare cel puțin tot atît de revelatoare — în sensul aceluiași legături, tangențe ale unui fenomen contemporan, cu unele principii și practici proprii gîndirii folclorice — referirea folcloriștilor noștri la aceea libertate de improvizație caracteristică bocetului, cînd sub imperiul sentimentelor exprimate, orice schematism este înlăturat.

Extraordinara suplețe a mijloacelor de expresie, caracterizînd creații ca cele amintite, (ce permit o libertate aproape totală de improvizație), aferează pe rînd elementul ritmic, melodic, de mișcare, sau ornamentația, pentru ca însăși forma să devină în aceste cazuri o noțiune subiectivă supusă improvizației și pe care — în cazul doinei — interpretul o construiește în mod liber, „în strofe elastice” cu rînduri de dimensiuni variabile, al căror număr, repetare și succesiune diferă de la o execuție la alta (13).

Tangențele se conturează ca valoroase premize ce se oferă dezvoltării, din moment ce și forma aleatorică presupune tot o liberă construire, liberă alternare și succesiune de secvențe, a căror repetare, reluare, variere, rămîne un drept al interpretului, care sub imperiul trăirii lui, a puterii sentimentului exprimat, modifică și crează ad-hoc.

Socotim inutil a mai concluda asupra rolului atît de imens și variat al improvizației în creația populară, asupra caracterului propriu al acestui principiu al improvizației în muzica noastră (populară), ca și asupra faptului că resursele folclorice sînt deosebit de bogate, îndemîndu-ne la o mai profundă meditație asupra lor; căci dezvoltarea acestora, creatoarea și libera preluare, transfigurarea substanței acestei muzici, ne-ar permite a depăși sistemele create artificial la masa de lucru. În egală măsură ele oferă posibilitatea de interpretare a unui fenomen contemporan pe baze reale, instalînd totodată cîteva sensibile diferențe între aleatorismul occidental și cel afirmat de creația românească. Iată că, pînă cînd în literatura contemporană universală se poate vorbi de o tendință aleatorică reprezentativă (ce îmbrăcase cele mai variate aspecte și fără a nega tradiții improvizatorice de secole le dezvoltă chiar pe alt plan), constituită sub imperiul unor necesități reale de „vivificare” a unei arte inundată de abstracționism, în muzica românească contemporană fără să se poată vorbi de o asemenea netă direcție și cu atît mai puțin de asemănătoare premize și tendințe (ce nu și-ar găsi de fapt justificarea), fenomenul subliniază încăodată vii relații cu anume virtualității folclorice ce suportă și permit creatoare dezvoltări.

Așa încît dacă în muzica occidentală prin aleatorism ne-am permis a întrezări vagi relații între muzica contemporană și una din cele mai vechi tradiții ale muzicii (cea improvizatorică, prezentă în toată plinitudinea ei în muzica de jazz), iar muzicienii apuseni fascinați, sau cel puțin „stimulați uneori de componenții sonori și ritmici ai folclorului exotic” (7) au valorificat conștient procedee și elemente sonore ale unei lumi îndepărtate, cele cîteva aspecte aleatorice prezente în creația românească contemporană (fără să aibă un trecut) ne îndeamnă la legături ca cele amintite. Iar dacă de pildă lucrarea lui Pierre Boulez „Pli selon pli” ne îmbie să ne gîndim la muzica extrem-orientală, la acel univers în care structuri fundamentale sînt mereu mlădiate de constanta spontaneitate a interpreților” (2), exemplele aleatorice din creația românească, (de fapt abia acum în plină desfășurare), vădesc sau trădează o mult mai intimă și apropiată legătură cu cîteva fenomene proprii gîndirii noastre folclorice.

Bazați tocmai pe o asemenea apropiere de „izvor”, de natural, de autentic, sîntem îndreptățiți la unele sublinieri privind posibilitatea unor creatoare sinteze între domenii aparent opuse — ca de pildă, într-o altă ipostază, modalismul și serialismul — ca și la sublinieri privind caracterul real al unor asemenea tendințe, afirmarea unui realism aleatoric de loc fictiv și iluzoriu.

De fapt, pornind de la teoria că improvizatia, în cazul de față sinonimă cu aleatoria, sau indeterminația, ar însemna o alegere dintr-un număr de posibilități ce se oferă în timpul unei execuții, muzicologia apuseană subliniase unele paralele și apropieri chiar între modul de compoziție așezat la baza piesei *Klavierstück XI* de Stockhausen și unele procedee și principii ale improvizatiei de jazz, determinînd însă și deosebiri ce apar între o libertate limitată și una absolută.

Cu adevărat, *Klavierstück XI* reînviind procedee de improvizatie amintite deja, încearcă să stăpînească și să organizeze întîmplarea (ridicînd-o la rang de principiu creator), înscriind un moment important în acest proces de integrare a elementului aleatoric în compoziție. Cele 19 segmente ale lucrării, audiate de repetate ori și în mai multe versiuni, ne permit a sesiza aceea lipsă de importanță a desfășurării întregului, punerea sub semn de egalitate a elementului de detaliu (microstructura) cu întregul (macrostructura formei), esența unei muzici fără finalitate, supusă unei continue fluctuații. Segmentele date, de un caracter ușor contrastant, reprezintă un model de structuri ce pot liber alterna, deci neorganic conexe, interpretul avînd latitudinea de a începe și sfîrși cu oricare din ele, la întîmplare. Întrezărim aci și apelul la procedee tradiționale, tipice secolului XVIII, la acele practici ce promovau forma „deschisă”, în care interpretul alegea și înlănțuia după bunul său plac grupuri și fragmente de măsuri, pe care le dezvolta liber pînă în momentul în care el considera lucrarea încheiată, totul depinzînd de gradul de inventivitate, gustul și dispoziția interpretului. În cazul *Klavierstück XI* interpretul tot atît de liber după ce execută o secvență, o alege pe a doua, după aceleași legi ale hazardului, cu singura obligație de a păstra și a adopta mișcarea, intensitatea și modul

de atac indicat pentru prima secvență. El își poate permite de asemenea să reia în mod variat aceeași structură, în limitele unei improvizării necontrolate. Ordinea alegerii părților în continuare rămâne la latitudinea sa, ca și faptul că nu este obligat să cînte toate cele 19 segmente în timpul unei execuții, putînd continua cu oricare dintre părți, fără să existe o ordine prestabilită. Reflectînd asupra gradului de echivoc inclus aci, asupra momentului ce-l reprezintă în procesul evoluției formei aleatorice, presa occidentală de specialitate subliniază: „dacă am vrea să deslușim măcar sfîrșitul lucrării, constatăm că acesta poate fi oricare, asupra lui numai interpretul decide. În caz că de trei ori se revine în execuție la același grup de măsuri, aceasta este numai o întîmplare, nu dovedește nici o dispoziție stabilită, este ceva pur formal, și dacă pianistul încetează aceasta nu este pentru că muzica s-ar fi terminat, sau forma s-ar fi încheiat, ci se sfîrșește muzica pentru că pianistul încetează, conținește. Fiecare final este ad libitum. Exact ceea ce am putea raporta la cuvîntul aformal, fără formă” (8).

Reiese cu claritate faptul că aleatorismul promovează ideea muzicii în mișcare, a formei „deschise”, nefinite, cu mai multe înțelesuri, căreia adiționarea sau excluderea, eliminarea unui moment sau altul se face fără a se deranja întregul, care nu-și mai subliniază importanța. „Unei asemenea muzici tot atît de ușor poți să-i adaugi un moment nou la cele existente, sau să o privezi de altul, la fel cum auditorul poate deconecta aparatul sau să părăsească sala de concert cînd dorește, fără ca prin aceasta să fie lezată relația de sens, tocmai pentru că o asemenea relație nu există” (8).

Este tocmai ceea ce subliniază și B. Pociiej, pe marginea caracterului „deschis” al acestei muzici, cînd afirmă: „în muzica astfel înțeleasă, de fapt nu are nici o importanță nici începutul nici sfîrșitul, cadrele timpului pot fi arătate aproximativ; dar dacă muzica se termină în acest moment sau altul al duratei sale, nu reprezintă nici o însemnătate” (12).

Pe partitura *Non stop* a lui B. Schaeffer stă indicația: de la 6' la 8 ore, totul depinzînd de gradul de inventivitate și de dispoziția interpretului. Iată că se insinuează deja o adevărată eliberare, în drumul spre maxima libertate.

Alături de aceste modalități de reinviere și preluare a unor tradiții, pe care autorii citați le conduc spre anumite limite care anunță excese, *Trio pentru clarinet, vioară și pian* de compozitorul Dan Constantinescu, apare ca un model care, fără să vizeze nici o extremă, se bazează pe o creatoare dezvoltare a unor reale resurse ale folclorului nostru, impunînd o nouă modalitate de sinteză ce conduce spre îmbogățirea perspectivei contemporane.

Acest trio, prin notarea aleatorică a ritmului, dezvoltă creator tocmai acel principiu al variației ritmice propriu folclorului nostru. (Lucrarea citată este în întregime notată în două tipuri de valori ritmice: lungă și scurtă, lăsînd la latitudinea interpretului proporțiile duratei acestora. În felul acesta se oferă instrumentistului posibilitatea de a improviza o continuă variație ritmică pe o linie melodică definită). Lucrarea dezvoltă însă și ideea formei construită liber, urmărind deci și un aleatorism al formei, ce permite libera permutare a formantelor

care alcătuiesc acest trio. Faptul indică o creatoare dezvoltare a ceea ce am sesizat ca existent în creația populară, unde distingem adesea pe lângă libertatea de improvizație pe baza unui material dat, și aceea a construcției libere.

Îmbrăcînd cele mai variate tipuri și antrenînd surprinzătoare aspecte de formă și grafie muzicală, un șir întreg de creații scrise în același spirit, ne obligă la o sistematizare, pentru a putea urmări diferitele etape ale procesului de integrare a neprevăzutului în creația muzicală. În această evoluție, două mari planuri s-au evidențiat la început: unul al creației bazată pe raționala și dirijata integrare a elementului aleatoric în compoziție și care prevede realizarea virtualităților aleatorice în cadrul intențiilor și prevederilor compozitorului, și al doilea mare plan, acela al aleatorismului integral, ce cunoaște o serie de excese, la care s-a ajuns, după cum subliniază critic P. Boulez: „confundîndu-se din ce în ce mai mult alegerea hotărîtă în fața unei pluralități de realizări, cu un libertinaj față de materia muzicală” (1).

Pentru a elucida multitudinea aspectelor pe care aleatorismul le îmbracă în cursul acestei evoluții, ne vom referi la cîteva tipuri ce marchează momente importante în acest proces.

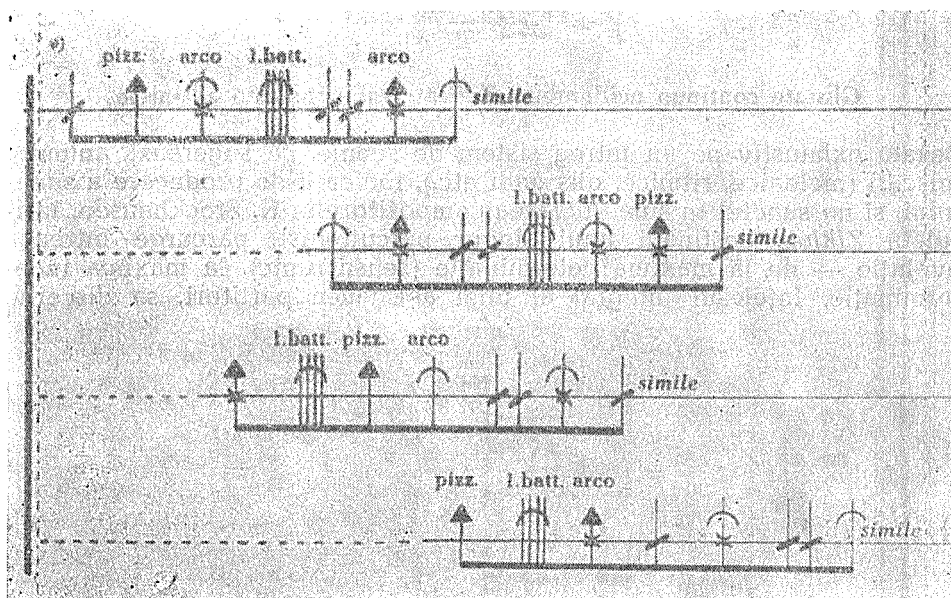
Un prim aspect ce ne atrage atenția, este cel al improvizației ritmice ce se bazează fie pe un singur sunet cu înălțime determinată, fie pe un desen melodic, a cărui realizare ritmică (în cadrul a una sau mai multe măsuri) rămîne la latitudinea interpretului. Asemenea momente întîlnim în *Quartetto* de K. Penderecki.

De asemenea, un impresionant număr de creații românești recente, integrează asemenea momente. Amintim *Melopeea pentru flaut solo* de V. Herman, de o certă atmosferă lirică, ce permite interpretului să-și desfășoare spiritul de liberă invenție, realizînd o improvizație ritmică într-un punct culminant al discursului muzical. Momente de liberă realizare ritmică, presupunînd un grup de sunete cu înălțime determinată (în cadrul unei unități de timp fixată de autor) întîlnim în *Sonata pentru oboi* de C. Țăranu; pentru ca în lucrarea *Galileo Galilei* a tînărului compozitor Corneliu Cezar, o întregă parte de orchestră să fie destinată unei asemenea realizări. Momente aleatorice integrate într-un limbaj riguros, rațional organizat, întîlnim și în piesa *Simfonie pentru 15 instrumente* de Șt. Niculescu, unde una din părțile lucrării (a III-a) desfășoară adevărate aglomerări, în care întrările se succed prin surprindere. Lucrarea *Composizione 5* a lui Egisto Machi, integrînd „durate psihologice”, ca atare nu durate exact determinate în timp, ci coroane, foarte lungi, lungi, medii și scurte, încredințate sensibilității dirijorului, ne sugerează o paralelă cu momente asemănătoare din *Cantata a III-a* de Ștefan Niculescu pe versuri de Tudor Arghezi.

Cantata este scrisă de fapt într-un limbaj riguros organizat, dar momentele în care se întîlnesc la unison planuri mari contrastante, caracterizate de oscilarea între starea de unison și pluralitate de voci, sînt niște coroane de diferite durate, a căror executare este liberă; o libertate totuși limitată în cadrul a trei grade de durată. Aspectul marchează un tip cvasi improvizatoric, ce se bazează pe alternanța dintre elemente variabile și măsurate.

Corelînd mai multe aspecte și marcînd un grad de indeterminație mai mare, ce oferă interpreților și dirijorului nuanțate și variate posibilități, partitura *Hiroschimei* de K. Penderecki renunță aproape în întregime la obișnuitul mod de notare, oferind prin semnele adoptate, mai degrabă soluții interpretative, modalități de interpretare, ca de pildă: pizzicato-uri la coarde, flageolete, lovituri în tăblia viorii etc. justificate pe deplin de necesități expresive. Aci, alături de grupuri de sunete cu înălțime determinată, ori numai scări sonore sub care există anume indicații de realizare în glissandi, tremollo, crescendi și decrescendi maxime, a căror desfășurare trebuie să respecte timpul în prealabil fixat și notat de compozitor pe partitură, există părți în care grupuri de sunete cu înălțime nedeterminată, se realizează pe baza unor indicații ce sugerează un anumit mod de interpretare.

Iată un aspect din partitură:



Singurele elemente asupra cărora nu există dubii sînt intrările, nuanțele și timpul de desfășurare, rămînînd la libertatea interpreților aspectul ritmic, melodic și de mișcare. În ciuda atîtor noutăți și libertăți de limbaj, partitura se impune tocmai printr-o deosebită forță a substanței muzicale.

Compoziții în care alternează părți, unde înălțimea sunetelor este clar determinată, cu fragmente unde în loc de note se recurge la alte indicații grafice (linii frînte, curbe, figuri ce indică doar aproximative drumuri în spiritul cărora interpretul va improviza), marchează o nouă etapă în procesul integrării neprevăzutului în creația muzicală. *Un iter segnato* de Guarccero, în care părți notate în mod normal, alternează cu fragmente în care întîlnim grupuri de sunete cu înălțime nedeterminată sau fixată doar cu aproximație (prin precizarea unui ambitus

de înălțime și prin durate indicate de asemenea relativ) ilustrează tocmai acest proces.

Iată un exemplu din lucrarea: *Un iter segnato*.

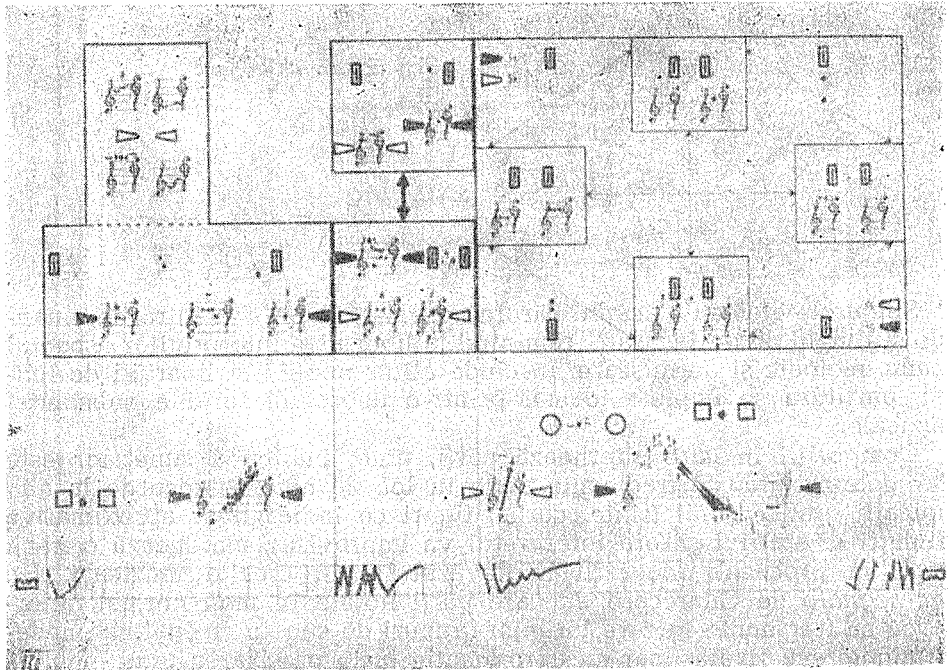


Nota extratemperata. Viene indicato approssimativamente l'ambito di altezza (esempio: fra il « si » e il « re »).



Glissato continuo nell'ambito dell'intervallo indicato all'inizio.

Bazată exhaustiv pe un întreg sistem de semne, ce sugerează anumite mișcări (melodice, ritmice, glissandi etc.), indicații de producere a sunetului, și nu sunetul în sine, lucrarea compozitorului K. Stockhausen, intitulată *Ziklus*, destinată unui singur percutor, parcurge întreaga evoluție — de la maxima determinație (sensul unic), la maxima indeterminație. Înțelesul integral al unei asemenea partituri, se discerne



numai după un prealabil studiu al tuturor convențiilor grafice expuse pe prima pagină a lucrării. Interpretarea alternează între o execuție complet determinată și una extrem de liberă.

Dacă această lucrare a lui Stockhausen oferă (în afara unor imense posibilități de execuție ce le sugerează, activînd interpretul într-o măsură puțin obișnuită) și noi orizonturi în probleme de grafie muzicală (prin soluțiile ce le sugerează — simboluri grafice, combinare de notație și grafie —), în egală măsură ea adîncește discrepanța — pe care aleatorismul o presupune de fapt — între scriitură și realitate sonoră.

Pe acest drum al disocierii tot mai accentuate a scriiturii și realității sonore — ce inevitabil antrenează rezultate absurde — se înscriu cele cîteva creații aleatorice care preferînd notația enigmatică, nici nu au pretenția și nu doresc decît să ofere vagi indicii, antrenînd interpretul pe drumul celor mai neprevăzute intervenții improvizatorice. Reproducerea unui fragment dintr-o lucrare de acest fel, nu poate decît să ne edifice; este vorba despre *Five piano pieces* de Silvano Busotti, scrisă pentru David Tudor.

Procesul ce începe deci prin raționala integrare a elementului întîmplare, prin includerea în structura întregului a diferitelor grade de variabilitate, tinde în evoluția sa spre maximul echivoc, ajungînd la deplina libertate acordată interpretului, adică la permisiunea ce i se acordă acestuia de a crea ex nihilo. Această supremație totală de improvizatie se împotrivesc în primul rînd oricărei construcții, refuzînd o ordine și logică internă a discursului ce se va desfășura acum în spiritul deplinei libertăți. Faptul aferează *per primo* aspectul de formă, arhitectura lucrării muzicale, marcînd un proces de treptată dezagregare al acesteia. Sesizînd această evoluție și referindu-se la aspectul de

formă al creației aleatorice, Pierre Boulez sublinia: „opera muzicală (este vorba de cea aleatorică) nu mai este acea arhitectură dirijată, mergînd de la un început spre un sfîrșit, trecînd prin cîteva peripeții; frontierele sînt voluntar anesteziate, timpul de audiere devine non direcțional — dacă vrei, adevărate bule de timp.” (1) Un exemplu pe acest drum, ni-l oferă chiar *Sonata a III-a pentru pian* pe care și-o consideră un fel de „work in progress”, căreia îi sînt date momentan numai 5 formante. Lucrarea oglindește acea tendință a muzicii în continuă mișcare, fluctuație, dar toate posibilitățile oferite aci interpretului sînt în întregime notate de către compozitor. Structurile obligatorii, ca și cele facultative, sînt în prealabil notate. Libertatea interpretului se reduce la dreptul de a alege și interveni în înlănțuirea părților, în ordinea sau coeziunea lor, în timpul fiecărei execuții.

Pe acest drum al integrării neprevăzutului în creația muzicală, interesante aspecte ne relevă lucrări ale compozitorilor: Henri Pousseur, Earle Brown, Bo Nilsson, în fine J. Cage (din creația occidentală), care atrage atenția prin straniul concepției sale, ce pretinde „eliberarea artei de orice îngrădiri”, socotind „scindarea dintre natură și artă o samavolnicie” (9). În scopul acestei eliberări, Cage va inventa și aplica cele mai interesante și stranii intervenții ale întîmplării, menite să împiedece pe compozitor să prevadă modul de a acționa al interpretului, iar pe interpret determinîndu-l să nu poată acționa așa cum dorește. Rezultatul unor asemenea prestații rămîne întotdeauna pe seama purei întîmplări, a „sunetelor înseși”. Vorbind despre concertul său pentru pian, A. Goléa îl caracterizează drept „un talmeș-balmeș de semne și pete ce trebuie să inspire pe interpret la fiecare nouă realizare” (2).

Aspectul sonor ce-l îmbracă asemenea lucrări, este tot atît de diferit de fiecare dată, pe cît de neprevăzut.

Se pare că de aci pînă la negarea de fapt a necesității unei logici interioare, pînă la anarhie și o libertate rău înțeleasă, ce situează arta la hotarele unei alte extreme, unui alt pol nu mai puțin periculos decît acela al automatizării și tehnicizării, nu este decît un scurt drum. De aceea, atitudinea unor compozitori și muzicologi ca A. Goléa, P. Boulez, Luigi Nono, nu ni se pare de loc nejustificată, cînd se declară împotriva unor excese ce duc la „negarea însăși a muzicii... căci de partea aleatorică (subliniază A. Goléa) ca și de partea *matematică și „automatică”*, pericolele sînt egal de grave, pîrînd să amenințe muzica vie, chiar și adesea cea mai avansată” (2). În ultimă instanță, apariția unei posibile emancipări față de textul muzical, ce este chiar indicată de unii autori, pune sub semn de întrebare însăși substanța muzicii, anunțînd răsturnarea tuturor perceptelor ce se conturaseră în creația weberniană, ca una din limitele extreme ale aleatorismului.

Permițîndu-ne a privi de sus fenomenul, pentru a concluda, ne vedem obligați a sublinia faptul că realitatea se oferă mult mai bogată și complexă pentru a se putea integra de fapt în scheme succinte. Evoluția rapidă, mai bine zis rapiditatea cu care aleatorismul atinsese climaxul, excitația ce o născuse, ca și excesele ce le antrenase, ne-ar îndemna să-l așezăm între fenomenele la modă. În întregul său și față

de tendințele artei moderne, aleatorismul s-a impus însă prin idealul de la care pornise, acela de a reîmpropăta arta pe calea integrării reacțiilor imediate ale interpretului, de a-i deschide acesteia noi orizonturi. Totodată, multitudinea aspectelor ce le-a antrenat îi descoperă adâncimea, pe care, judecându-l superficial, am fi înclinați să i-o contestăm. Și să nu ne gândim decât la câteva aspecte pozitive ce se impun, cum ar fi: soluțiile oferite în materie de notație muzicală, imensitatea de percepții de formă și posibilități de execuție ce le determină, sau cea unică reactivare a interpretului, ce pornind de la raționala utilizare a resurselor sale creatoare sfârșește în pragul exceselor ce îndreaptă arta spre alte domenii.

Perspectivile aleatorismului nu ni se par însă închise și ținem să subliniem pe baza aceluiași concluzii, că aspectele pe care acesta le antrenează în creația românească, ca și evoluția sa instalează câteva deosebiri esențiale față de drumul, premisele și rezultatele aleatorismului occidental. Ea atestă, că dezvoltarea unor virtualități folclorice, a unei realități de o profunzime și varietate nebănuită și care se pretează la dezvoltări creatoare, permite — nu prin ruperea de realitate, ci prin adâncirea ei — să întrezărim noi perspective unei tendințe contemporane, asigurându-i vitalitate; astfel încît, sub semnul aceleiași sinteze între național și universal, se tinde la îmbogățirea limbajului contemporan.

BIBLIOGRAFIE

1. Boulez, P.: *Penser la musique aujourd'hui*. Ed. Gauthier, Paris, 1963.
2. Goléa, A.: *Vingt ans de musique contemporaine*. vol. I, II. Ed. Seghers. Paris, 1962.
3. Mooser, A.: *Visage de la musique contemporaine (1957—1961)* Ed. Juillard. Paris, 1962.
4. Mooser, A.: *Aspects de la musique contemporaine*, Ed. Labor et Fidea. Genève, 1957.
5. Ferand, E.: *Die Improvisation in der Musik*, Rhein Verlag Zürich, 1938.
6. Vlad, R.: *Le nuove vie della giovane musica*. La rassegna musicale. 1961 nr. 4 Torino.
7. Rahn, E.: *Jazz lernt von der Avantgarde*. Melos 1965, nr. 1. Mainz.
8. Karkoscka, E.: *Stockhausen Theorien*. Melos, 1965 nr. 1. Mainz.
9. Döhl, F.: *Wege der Neuen Musik in Neue Zeitschrift für Musik*. 1965 nr. 3. Mainz.
10. Brăiloiu, C-tin: *Arhiva de folclor a Soc. Compozitorilor români*, București, 1931.
11. Szabolcsy B.: *Principiul makam în muzica populară și cultă*, Rev. Muzica, 1956, nr. 11.
12. Tomescu, V.: *Un festival și ecourile sale*, Muzica, 1965, nr. 2.
13. Comișel, E.: *Preliminarii la studiul științific al doinei*, Revista la Folclor, 1959 nr. 1—2.
14. Nicola, I.—Szenik, I.—Mîrza, Tr.: *Curs de folclor muzical*, I. Editura didactică și pedagogică. București, 1963.

Considérations sur quelques aspects de l'aléatorisme et perspectives en rapport avec la création roumaine

L. Zoicaş

Résumé

La communication intégrant le phénomène aléatoire dans le contexte de l'art moderne tend vers la révélation de quelques profondes relations du phénomène avec certaines traditions folkloriques et pratiques artistiques depuis des siècles. Sans exclure les limites et les périls que la pratique aleatorique entraîne inévitablement l'analyse de certains aspects, que revêt la création aleatorique roumaine, nous offre la possibilité d'envisager l'interprétation des différences sensibles entre les prémisses, les résultats et les perspectives de l'aléatorisme occidental et celui affirmé dans la création roumaine.

Рассмотрение некоторых видов алеаторизма и перспективы в связи с румынским творчеством

Лиджия Зойкаш

Резюме

Включая феномен алеаторизма в контекст современного искусства, работа стремится к раскрытию некоторых глубоких отношений феномена с некоторыми фольклористическими традициями и вековой художественной практикой.

Не исключая пределов и опасностей, появляющихся неизбежно в практике алеаторизма, анализ некоторых видов, которыми пользуется румынское творчество даёт возможность рассмотрения разницы между предпосылками, результатами и перспективами западного алеаторизма и проявившегося в румынском творчестве.

Betrachtungen über einige Aspekte des Aleatorismus und Perspektiven in bezug auf die rumänische Musikschöpfung

L. Zoicaş

Zusammenfassung

Die Mitteilung schliesst das aleatorische Phänomen in den Kontext der modernen Kunst ein und strebt danach, die tiefen Beziehungen zwischen diesem Phänomen mit bestimmten folkloristischen Traditionen und jahrhundertalter Kunstpraxis zu enthüllen.

Ohne die Begrenzungen und Gefahren auszuschliessen, welche durch die aleatorische Praxis zu Tage treten, bietet uns die Analyse einiger Aspekte der rumänischen aleatorischen Schöpfung die Möglichkeit, Unterschiede zwischen den Voraussetzungen, Ergebnissen und Perspektiven des westlichen Aleatorismus und jenem, der sich in der rumänischen Schöpfung behauptet, aufzustellen.

Influențe vizuale în muzică

Peter Vermesy

Cunoașterea unei arte dintr-o anumită epocă înseamnă cunoașterea pe deplin a arsenalului de mijloace de expresie ale epocii respective. Originea mijloacelor de expresie ale diferitelor arte trebuie căutată în realitatea materială înconjurătoare. În formarea lor, un rol decisiv are *modul de percepere* a realității. Astfel, fenomenele percepute pe cale vizuală (culoare, formă, mișcare etc.) reprezintă originea mijloacelor de expresie ale artelor vizuale, pe cînd, mijloacele de expresie ale muzicii derivă din fenomenele percepute pe cale auditivă. Așadar, după felul perceperii fenomenelor putem deosebi o „lume vizuală” și o „lume acustică”, fiecare dintre ele avînd legitățile ei, de o deosebită importanță în ceea ce privește *organizarea* mijloacelor de expresie. Legitățile „lumii vizuale” (culorile complementare, echilibrul formei, aspecte de simetrie etc.) dau naștere la cele mai generale idealuri estetice ale picturii, sculpturii, arhitecturii etc., iar legitățile „lumii acustice” au un rol asemănător în muzică (de ex. legitățile șirului de armonice în formarea ideii de consonanță). În mod firesc atît lumea vizuală, cît și cea acustică sînt în permanentă dezvoltare, asigurînd o posibilitate de continuă îmbogățire a mijloacelor de expresie și contribuind — pe lîngă alți factori — la schimbarea idealurilor estetice.

În decursul istoriei muzicii putem descoperi numeroase impulsuri de proveniență vizuală, care se manifestă în cele mai variate forme și în toate domeniile practicii muzicale. Credem că o studiere a acestei laturi a evoluției muzicii poate da răspuns la multe probleme neclare-ficate sau mai puțin cercetate pînă acum. Lucrarea de față are scopul de a examina unele aspecte, fără pretenția de a le aborda pe toate, în complexitatea lor și cu concluzii definitive.

PĂTRUNDEREA LEGITĂȚILOR VIZUALE ÎN SISTEMUL SONOR (*Influența obiectivă a lumii vizuale*)

În evoluția mijloacelor de expresie muzicală, punctul de plecare este lumea acustică. Legătura strînsă dintre aceasta și fazele incipiente ale evoluției muzicii se poate confirma în cazul fiecărui element constitutiv (ritm, melodie, armonie), în parte.

Astfel, putem constata că aspectul ritmic extrem de variat al naturii are o influență hotărâtoare în dezvoltarea *ritmului* muzical. Universul sonor conține două forme principale de organizare ritmică: cea periodică (metrică) și cea neperiodică (ametrică) cu ritmuri foarte complexe. În lumea ritmică a muzicii primitive, aceste două forme de organizare ritmică sînt preponderente, existînd în majoritatea cazurilor un schelet ritmic de cea mai simplă periodicitate și în sinul acestuia — sau pe lîngă acesta — formule ritmice de o uimitoare varietate și complexitate, asemănătoare formulelor ritmice la care muzica europeană a ajuns în urma evoluției de multe secole. Cu siguranță, aceste ritmuri sînt împrumutate în mod nemijlocit din lumea acustică, cu care omul primitiv — datorită modului său de viață — a avut un contact foarte strîns.

În ceea ce privește *melodia* și *armonia*, ne putem baza pe legitățile șirului armonicilor, acestea fiind un fenomen pur acustic. Formula melodică cea mai străveche — terța mică (*sol-mi*) —, căreia i se adăugă secunda mare (*la*), este prezentă atît în repertoriul copiilor, cît și în folclorul multor popoare. Originea acestei formule melodice — precum demonstrează I. Bárdos în studiul său „*Natürliche Tonsysteme*” — trebuie căutată în înrudirea acustică de cvinte, precum și în intervale intonaționale apropiate ale vorbirii (*Engstufigkeit*); iar în logica construcției acestui sîmbure melodic descoperim cu ușurință legitatea generală a șirului armonicilor: mai întii intervalul mare, după aceea intervalul mic, principiu existent în marile culturi vocale.

Se cunoaște deasemenea în ce măsură este legată evoluția armoniei de șirul armonicilor. Aspectele generale ale polifoniei, ca răspunsul tonal, răspunsul la cvintă (preluate de altfel din melodia monodică), sînt strîns legate și ele de legități acustice.

Evoluția bazată pe aceste legități este confirmabilă pînă la un anumit moment al dezvoltării muzicii. Punctul de cotitură, în acest sens, are loc în urma apariției și dezvoltării muzicii instrumentale. Confecționarea „artificială” a sunetelor existente în sistemele tonale dezvoltate în muzica vocală este o problemă permanentă a muzicii instrumentale și se pune cu acuitate în cazul instrumentelor cu claviatură, a căror sunete de înălțimi diferite sînt gata date, fără posibilitate de rectificarea în procesul de interpretare. Motive practice fac ca — după îndelungate experimente și cercetări — să se ajungă, la începutul secolului XVIII, la o soluție foarte practică: *temperarea*, folosită și astăzi. Această inovație, ale cărei avantaje sînt în general cunoscute (posibilitatea de a folosi unele intervale, false pînă atunci, fenomenul enarmoniei etc.), devine în cel mai scurt timp foarte populară și pretutindeni folosită, un sistem tonal utilizat în toată practica muzicală europeană.

Ce înseamnă în fond temperarea? Intervalul de octavă a fost împărțit în douăsprezece părți egale. Sistemul sonor în plină evoluție (pe baza legităților acustice) este brusc încrămenit. Organizarea celor douăsprezece sunete, egale din punct de vedere geometric (și nicidecum acustic) este posibilă pînă la un moment dat respectînd unele legități acustice. Apar însă din ce în ce mai multe procedee melodice și armonice care au la bază mai curînd legități vizuale, decît acustice, în sinul unor sisteme tonale strîns legate de temperare. Sisteme ca hexa-

fonia sau sistemul de axe al lui Bartók, permit apariția unor procedee simetrice și distanțiale, care la rîndul lor se leagă și de o altă formă de influență vizuală tratată mai tîrziu. În muzica serial-dodecafonică, acest proces de „vizualizare” ajunge la gradul cel mai înalt: „Față de principalele relații ale muzicii tonale — dominantă, subdominantă, mediantă etc. — locul de frunte îl ocupă punctul de vedere al simetriei și al regularității. Astfel, cel mai important este mijlocul octavei — cvinta micșorată.”* Fără îndoială că acest „mijloc” al octavei este de fapt un centru geometric — deci vizual — mijlocul acustic al octavei fiind cvinta perfectă.

Semnalăm aici că acestui proces de vizualizare i se opun mari adversari; în muzica ultimului veac se duce o adevărată luptă în acest sens, fapt despre care vom mai vorbi.

PĂTRUNDEREA NOȚIUNILOR GENERAL—VIZUALE ÎN MUZICĂ. (Spațiu, culoare, lumină etc.)

Ca toate artele, muzica are și ea menirea de a reda realitatea înconjurătoare în complexitatea ei. Mijloacele sale specifice de expresie sînt legate de o singură dimensiune — de timp. A fost deci necesar ca noțiunile aparținătoare lumii vizuale (spațiu, culoare, formă) legate de dimensiunea spațiu să pătrundă în muzică, cerînd formarea unui sistem de simboluri pentru redarea lor. Vizualul se impune deci și ca un element al realității care, în mod inevitabil trebuie să fie prezent în conținutul creației muzicale. (Atragem atenția asupra faptului că vizualizarea mai sus tratată a organizării mijloacelor de expresie nu este legată de această problemă de conținut.)

Se pune întrebarea: în ce fel este posibilă redarea elementelor legate de spațiu, prin sunete muzicale, care se desfășoară în timp? Analizînd proprietățile sunetului muzical, ajungem la concluzia că acestea sînt mai mult, sau mai puțin apte pentru formarea sistemului de simboluri amintit mai sus.

Înălțimea sunetului va intra în sistemul de simboluri foarte repede. Noțiuni ca „sus” sau „jos” sînt utilizate în cîteva cazuri în cîntecele populare. În literatura corală a Renașterii găsim foarte multe coincidențe ale fragmentelor melodice plasate în registrul acut sau grav, cu texte cu un conținut în acest sens. (În literatura gregoriană sînt cazuri cînd sunetele înalte coincid cu cuvîntul „coeli” iar cele grave, cu „terra”; datorită însă faptului că acestea sînt cazuri destul de izolate, nu putem afirma cu siguranță folosirea lor legată de tema noastră).

Intensitatea sunetului este extrem de adecvată pentru sugerarea noțiunilor „departe” sau „aproape”, fiind legată de perceperea cu intensitate diferită a fenomenelor acustice, care au loc în apropiere sau în depărtare. Utilizarea contrastului dinamic cu scopul sugerării spațiului este foarte frecventă, exemple în acest sens oferindu-ne deja Re-

* A. Webern: Ciclu de conferințe „Drum spre compoziția cu douăsprezece sunete”. (26 febr. 1932).

nașterea, (Lassus: *Echo*); totuși existența unor asemenea intenții se poate dovedi numai din momentul notării precise a semnelor dinamice.

Durata — proprietatea sunetului, care asigură scurgerea lui în timp (deci, sub acest raport, elementul cel mai caracteristic al muzicii) — este mai puțin adecvată pentru redarea noțiunilor legate de spațiu; ea va putea face față unui asemenea serviciu în modul cel mai indirect.

Culoarea apare în sistemul de simboluri tîrziu, în a doua jumătate a secolului trecut și va fi redată — pe lângă mijloacele armonice — cu ajutorul *timbrului*. Ea este legată în mare măsură de probleme de orchestrație (culori orchestrale). Tot timbrul va fi acea proprietate a sunetului, prin care se obțin efecte de *lumină*. Pe lângă compozitori ca Liszt, Debussy, Ravel, amintim aici numele lui Scriabin, care a avut o deosebită preocupare în acest domeniu.

Din cele arătate pînă aici, se formează acel sistem de simboluri, pe care literatura romantică va clădi muzica ei programatică (contribuind totodată la formarea și dezvoltarea pe mai departe a sistemului de simboluri). În acest proces un rol decisiv îl are muzica vocală.

PĂTRUNDEREA ÎN MUZICĂ A IDEALURILOR ESTETICE ALE ARTELOR VIZUALE

Despre nașterea idealurilor estetice în cazul diferitelor arte am mai vorbit. Am constatat, că ele derivă din legitățile lumii reale, percepute pe cale vizuală sau auditivă, la nașterea idealurilor estetice ale artelor vizuale fiind afectate legitățile lumii vizuale, iar în cazul muzicii, cele ale lumii acustice. Am precizat apoi că evoluția muzicii — în ceea ce privește modul de organizare a mijloacelor sale de expresie, cît și în formarea idealurilor estetice de bază — este strîns legată de aspectele cele mai caracteristice ale universului sonor. Căsim însă în muzică și cîteva procedee de construcție, care în decursul istoriei devin din ce în ce mai frecvente, ajungînd la rangul de ideal estetic, a cărui proveniență nu este legată de lumea acustică. De pildă, aspectele *simetriei*.

Trebuie precizat că nu toate formele de simetrie pot fi tratate ca preluări dintr-o lume străină muzicii. Formule melodice foarte simple, cu o construcție simetrică (de exemplu *sol-mi-sol*, sau *sol-la-sol* motive caracteristice cîntecelor de copii), sau procedeele cele mai simple de construcție a formei (ca unitate de două măsuri) au, desigur, rădăcini adînci în simțul natural de echilibru și de simetrie al omului. Credem că principiul general de a construi simetric, ce se manifestă în realizarea formei arhitectonice în toate epocile are deasemenea, o astfel de proveniență.

Există însă o serie de procedee de o simetrie foarte complexă, ca diferitele înversări, construcții în oglindă, rac etc. (caracteristice muzicii niederlandeze, preluate apoi de întregul stil polifonic al Renașterii și mai tîrziu de polifonia barocului, avînd deosebită însemnătate

în muzica secolului XX — muzica serială), care dovedesc influența artelor vizuale* (arta decorativă, arhitectura). Faptul că asemenea fenomene sînt prezente și în folclorul român exclude în mod categoric eventuala origine speculativă a acestora, pledînd în schimb pentru proveniența lor din arta aplicată, în care aspectele simetrice au un rol foarte mare**.

Înrudirea dintre arhitectura romană și cea gotică — și idealul melodic de cupolă al acestor epoci, precum și corespondența evidentă dintre formulele melodice și ritmice tipice ale barocului muzical și decorațiile arhitecturii epocii, oferă exemple în acest sens. Menționăm că în etapele următoare ale istoriei artelor contactul între diferitele arte devine din ce în ce mai puternic, în majoritatea cazurilor însă cu un pronunțat caracter programatic; astfel, în muzica programatică a romantismului, cît și în muzica ultimului veac — impresionismul, exemplul cel mai convingător — găsim numeroase exemple privitoare la această problemă.

REFLECTAREA CONȘTIENȚĂ A FENOMENELOR VIZUALE CONCRETE

(Muzica programatică)

Cele tratate pînă acum se leagă de o influență *obiectivă a lumii* vizuale asupra muzicii. Formarea sistemului de simboluri deja comentat face posibilă apariția muzicii cu program care, din punctul de vedere al influenței vizuale înseamnă utilizarea *conștientă (subiectivă)* a elementelor legate de lumea vizuală. Avînd în vedere că această problemă este mai cunoscută ne vom mărgini la evidențierea aspectelor tipice.

Programatismul romantic își are rădăcinile în numeroasele creații legate de diferite onomatopei din epocile premergătoare, (literatura de madrigale ale Renașterii, clavecinistii francezi etc.); acestea au însă în centrul preocupării lor redarea fenomenelor legate de lumea acustică (sunetele naturii), sau de fenomene în afara problematicii noastre. Preocuparea permanentă pentru fenomenele vizuale — fie ele din natură sau creații de artă — este o trăsătură caracteristică a programatismului romantic. Menționăm aici, că tocmai în perioada romantismului devine foarte frecventă și conștientă intenția de a forma un limbaj muzical capabil de a da o imagine cît se poate de complexă, chiar integrală, despre lume. Mai mult, sînt cunoscute anumite tendințe de realizare a unor opere de artă, care să conțină toate artele (Gesamtkunstwerk), principiu care de altfel există și în epoca noastră — sincretism —. Totodată, ca o reacție la adresa acestor tendințe observăm o radicală schimbare în unele cazuri — Școala vieneză —, idealul devenind „muzica absolută”. Este interesant faptul, că foarte frecvent creația vizuală a reprezentat un izvor de inspirație pentru propagatorii

* Se subînțelege aportul foarte semnificativ pe care îl are scrierea, grafia muzicală, acest fapt permițînd o construcție de ordinul arhitecturii și simetriei ei.

** cf. Tr. Mîrza, în lucrarea sa inclusă în prezentul volum.

genului programatic, — fapt care, dealtfel, cu siguranță a contribuit la pătrunderea idealurilor estetice ale artelor vizuale, despre care am vorbit deja. Cîteva exemple în acest sens: Liszt — Michelangelo, Rafaelo, Kaulbach etc.; Berlioz — Benvenuto Cellini. Tendința programatică este continuată în creația compozitorilor post-romantici: R. Strauss — Velasquez; M. Reger — Böcklin etc., de către impresioniști (Debussy, Ravel), și în muzica lui Mussorgski. Muzica secolului XX ne oferă deasemenea multe exemple de programatism vizual: creația lui Respighi; Hindemith — Mathias Grünewald; Stravinsky — Hoghart; din literatura autohtonă ca exemple foarte caracteristice de preocupare în domeniul vizualului cităm *Arcade* de A. Stroe și *Coloana fără sfîrșit* de T. Oláh.

Atît procesul de creație, cît și cel de percepere sînt legate în cazul programatismului — dar deseori și în afara lui — de formarea și îmbogățirea permanentă a sistemului de simboluri vizuale; sub acest raport au o mare însemnătate asociațiile vizuale.

ASOCIAȚII VIZUALE SUBIECTIVE ÎN PROCESUL DE CREAȚIE, DE INTERPRETARE ȘI DE PERCEPERE

Asociațiile legate de lumea vizuală sînt cele mai subiective efecte ale vizualului asupra muzicii. Ele realizează un contact între lumea vizuală și cea acustică. În procesul de creație asociațiile se prezintă ca mijlocitori dinspre lumea vizuală înspre muzică, luînd parte la procesul de formare a sistemului de simboluri. În cursul *perceperii*, asociațiile decurg invers. Prin perceperea sistemului de simboluri obținem din nou asociații. *Interpretul*, la rîndul lui, percepe sistemul de simboluri și transmite asociațiile sale auditorului.

Pentru a ajunge la o concluzie, trebuie să examinăm în ce măsură afectează diferitele forme ale influenței lumii vizuale îndepărtarea muzicii de lumea acustică. Putem constata că o mare parte dintre formele arătate înseamnă o îmbogățire a posibilităților de expresie, fără ca ele să aducă schimbări în ceea ce privește *organizarea* materialului sonor pe baza legităților acustice.

Problema pătrunderii legităților vizuale în sistemul sonor, tratată ca prima dintre influențele vizuale, pare să fie mai complicată, datorită acelor radicale schimbări pe care le-a produs în cel mai important mijloc de expresie: în sistemul sonor. Am atins deja problema temperării și vizualizarea adusă de ea. (Trebuie să precizăm: temperarea nu s-a făcut ca o influență a lumii vizuale; ea a produs doar organizarea materialului sonor în acest sens). Faptul că și creatorii simt îngrădirile aduse de temperare în ceea ce privește limitarea numerică a sunetelor folosibile, argumentează acele încercări care au scopul de-a împărți intervalul de octavă în mai mult decît douăsprezece părți. Se știe că pînă acum aceste experimente nu și-au atins pe deplin scopul. Dar tendințele în vederea îmbogățirii sistemului sonor nu s-au limitat la sunetele muzicale. Este interesant cît de mult a crescut rolul instru-

mentelor de percuție, după introducerea sistemului temperat în toată muzica instrumentală. Acest drum s-a dovedit a fi cu mai multe perspective decît experimentele cu sferturi sau treimi de ton. Incepînd cu apariția primelor instrumente de percuție cu înălțime nedefinită (Mozart, Gluck, Meyerbeer), numărul și rolul acestora crește din ce în ce mai mult, pînă se ajunge la întrebuițarea lor echivalentă cu celelalte instrumente (Stravinski, Bartók, Orff), la folosirea lor cu o primordială importanță sau chiar utilizarea lor exclusivă, (Varèse: *Ionisation*).

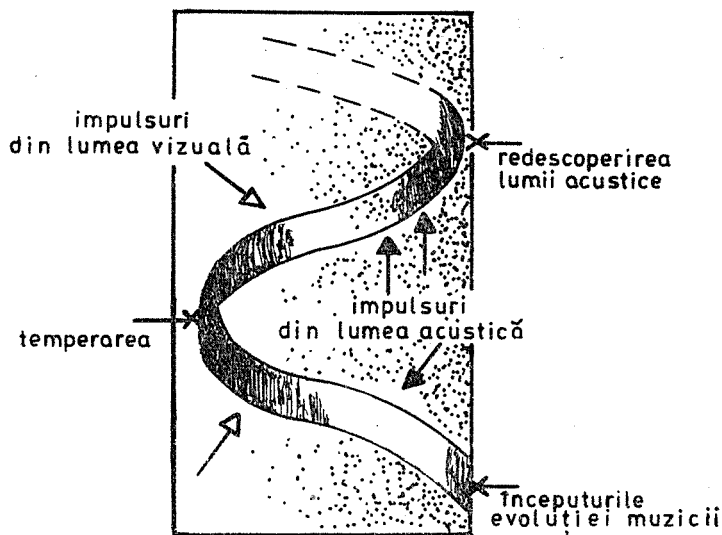
Sunetele produse de aceste instrumente sînt zgomote, a căror apariție în sistemul temperat în special și în rîndul mijloacelor de expresie în general, reprezintă o nouă pătrundere a lumii acustice în muzică. Este semnificativ faptul că tocmai elementul cel mai străin de sunetul muzical este acel reprezentant al lumii acustice, care reușește să pătrundă în sistemul sonor tradițional, închistat, și care — parcurgînd un drum lung de evoluție — pregătește o adevărată invazie a lumii acustice a timpurilor noastre (muzica concretă).

Există însă un alt aspect interesant sub raportul problematicii noastre care se manifestă în cursul ultimului veac din ce în ce mai pronunțat. Ne gîndim la utilizarea anumitor sisteme tonale strîns legate de legitățile lumii acustice, cu o funcție clar conturată de a servi drept mijloc spre a reda idealul pozitiv. Dintre cele mai semnificative exemple cităm pe Debussy (care — în *Pelléas* de pildă — folosește *pentatonia* în sensul arătat mai sus, opunîndu-o gamei „artificiale” hexafonice ce exprimă întunericul, spaima etc.), pe Bartók (în muzica căruia se realizează un contrast puternic cu ajutorul confruntării unei game *acustice* cu o structură foarte cromatică, de multe ori dodecafonică) și pe Messiaen a cărui preocupare intensă pentru natură*, pentru sunetele din natură este în general cunoscută.

Experimentele de muzică concretă ne apar interesante tocmai sub acest raport. Universul sonor — ca și lumea vizuală în cazul fotografiei — este imprimat pe bandă, procedeele componistice tradiționale fiind înlocuite cu o tehnică electronică de montaj etc., fiind mai mult vorba despre o *autoorganizare* a materialului sonor (tehnică identică cu cea folosită în muzica electronică, descrisă de Stockhausen)** de cît despre o compoziție în sensul obișnuit al cuvîntului. Însemnătatea acestor experimente o vedem tocmai punîndu-le în slujba „redescoperirii lumii acustice și a legităților sale, lucru care poate să aducă muzicii o imensă îmbogățire a mijloacelor sale de expresie, un nou impuls, sănătos, din străfundul universului sonor.

* O. Messiaen: „Sînt aspecte sonore care, cred, că au un mare viitor, pentru că însumează esența vieții: ritmul...; sunetul actual al lucrurilor, care va aduce muzicii o lărgire a universului său. Naturii trebuie să-i cerem mai multe sfaturi.” (Secolul 20, nr. 7—8/1965).

** „Muzica nouă este mai puțin rezultatul gîndirii și sentimentelor compozitorului modern, mai puțin o autoexprimare a compozitorului”..... „Sarcina creatorului de acest gen nu este propriu zis crearea noului, ci a crea condițiile ca acel nou să se realizeze.” (K. Stockhausen: *Elektronische Musik und Automatik*).



lumea acustică
(fenomene legate de
legități acustice)
zgomote etc.)



lumea vizuală
(fenomene legate de
legități vizuale)
simetrii etc.)

BIBLIOGRAFIE

1. Bălan, G.: *Fenomenul muzicii concrete*, Secolul 20 nr. 7—8/1965, București.
2. Friedecky, F.: *Despre oglindirea auditivă a realității vizuale*. (A vizuális való-ságábrázolás auditív tükrözéséről). Magyar zene 1/1965. Budapest.
3. Lendvay, E.: *Stilul lui Bartók* (Bartók stílusa). Edit. Zeneműkiadó vállalat, Budapest. 1955.
4. Simionescu, M.: *Convorbiri pe eeme contemporane cu O. Messiaen, P. Schaeffer, K. Stockhausen*. Secolul 20 nr. 3/1965.
5. Stockhausen, K.: *Elektronische Musik und Automatik*, Melos 10/1965 Editura Der Melosverlag, Mainz.

Influences visuelles dans la musique:

P. Vermesy:

Résumé

Au cours de son évolution, la musique a reçu diverses impulsions, qui ont leur origine dans le monde visuel et ont affecté de manière objective ou subjective son développement. Ses influences visuelles sont traitées dans l'ouvrage, dans l'ordre suivant:

- Pénétration des lois visuelles dans le système sonore
- Pénétration des notions visuelles générales dans la musique.
- Pénétration des idéals esthétiques des arts visuels dans la musique.
- La réflexion consciente des phénomènes visuels concrets.
- Associations visuelles subjectives dans le procès de création, d'interprétation et de perception. En concluant, on analyse dans quelle mesure ces influences ont contribué à l'éloignement de la musique des lois acoustiques et l'on indique le rôle éventuel des expériences de la musique concrète dans le but de faire connaître le monde acoustique.

Визуальные влияния в музыке

Петер Вермеси

Резюме

Музыка в течение своего развития получала различные импульсы из визуального мира, которые объективно или субъективно действовали на её эволюцию.

В работе визуальные влияния показаны в следующем порядке:

- Проникновение зрительных законов в звуковую систему
- Проникновение общих визуальных понятий в музыку
- Проникновение в музыку эстетических идеалов визуальных искусств
- Сознательное отражение визуальных конкретных явлений
- Субъективные визуальные ассоциации в процессе творчества, исполнения и восприятия.

Автор в заключение анализирует в какой мере эти влияния содействовали на отдаление музыки от слуховых законов и показывает возможную роль конкретных музыкальных опытов в раскрытии акустического мира.

Visuelle Einflüsse in der Musik

P. Vermesy:

Zusammenfassung

In ihrem Entwicklungsverlauf hat die Musik verschiedene Impulse erhalten die der visuellen Welt entstammen und welche, — in objektiver oder subjektiver Weise — ihre Entfaltung bestimmten. Die visuellen Einflüsse sind in der Arbeit in folgender Reihenfolge behandelt:

- Das Eindringen der visuellen Gesetze in das Tonsystem
- Das Eindringen der allgemeinen visuellen Begriffe in die Musik
- Das Eindringen der ästhetischen Ideale der visuellen Künste in die Musik
- Die bewusste Spiegelung der konkreten visuellen Phänomene
- Visuelle subjektive Beteiligung im Schöpfungs — Interpretations — und Auffassungsprozess

Im Abschluss wird analysiert, in welchem Masse diese Einflüsse zur Abweichung der Musik von den akustischen Gesetzen beigetragen haben und es wird die eventuelle Rolle der Experimente (Versuche) der konkreten Musik in der Wiederentdeckung der akustischen Welt dargelegt.

Muzică și literatură în opera contemporană*

ILIE BALEA

Se poate spune că începînd cu al patrulea deceniu al secolului, perioada de *Strum und Drang* a artei moderne, dominată de neliniștea elaborării unei noi sintaxe muzicale, este, în liniile ei esențiale, încheiată și că începe o perioadă de consolidare, în care lucrurile se vor mișca în cele două sensuri opuse, aceasta fiind însăși dinamica procesului de consolidare: un sens al consecvenței pe căile nou deschise, vizînd explorarea universului descoperit, celălalt sens, nu numai de recul de la tot ceea ce s-a dovedit a fi experiment efemer, ci și de retrospectivă, de pe pozițiile avansate cucerite, asupra moștenirii trecutului, chiar și cel mai îndepărtat, pentru a putea cuprinde unitar ceea ce s-a acumulat mai valabil, pentru a fundamenta tradiții noi și ferme. În această perioadă exclusivismul de avangardă tinde să cedeze, uneori se transformă într-un nou academism, după cum și reacțiunea retrospectivă suferă prefaceri adînci, adoptînd sub formula de *neo stilizarea* și o atitudine de ambiguitate față de ceea ce se părea că a respins cu vehemență. Așa că extremele se ating, cercul se închide și se circumscrie domeniul nou al tradiției, al unui nou clasicism. Spunea Valéry: „clasic este scriitorul care poartă un critic în sine însuși și îl asociază strîns lucrărilor sale”(1).

Este semnificativ și interesant totodată să urmărești, în acest context chiar, scrupulele pe care avea să și le facă un compozitor ca Alban Berg, care a reunit geniul cu o mare onestitate de creator, publicînd în Almanahul Universal Edition 1929, un scurt studiu despre „Die Stimme in der Oper”, răspuns criticii de a fi sfărîmat forma tradițională a stilului vocal. Încă înainte de a termina *Wozzeck*, într-o scrisoare adresată la 19 august 1918 lui Anton Webern, compozitorul se întreba dacă noua formă de melodramă, bazată pe „cîntul vorbit” poate fi valabilă și eficace pe scenă, pentru ca, după confirmarea pe care i-a adus-o premiera și spectacolele succesive, să poată afirma în studiul amintit: „Este de la sine înțeles că o formă de artă care întrebunțează vocea umană, nu renunță la nici o posibilitate din cele multe, așa că și în operă cuvîntul vorbit... își găsește tot așa locul ca și cel cîntat: de la recitativ pînă la parlando, de la cantilenă pînă la coloratură. Prin

* Fragment (capitolele IV și V) din studiul *Opera — dialog al muzicii cu literatura*.

aceasta e dată și posibilitatea dezvoltării *bel-canto*-ului și pretenția e — chiar în muzica de operă actuală — justificată" (2). Berg afirma deci, în plină perioadă de expansiune, necesitatea unui judicios inventar al posibilităților de care compozitorul poate dispune în tratarea vocală. Și fără îndoială, nu numai în tratarea vocală.

Tentativa unui inventar se îmbie chiar sub unghiul de cercetare propus aici și ar urma să circumscrie probleme legate de tematica specifică, formulele dramaturgiei muzicale, funcția și proporția componenței instrumentale, modalitățile de abordare a textului — toate în perspectiva curentului viu al schimbului de valori și sugestii între literatura și muzica contemporană.

Ideea preconcepută a unui teatru muzical de esență *lirică* — în sensul curent de expresie a sentimentelor și emoțiilor — este din ce în ce mai mult constrinsă să cedeze în fața multor creații ale acestui secol, așa că denumiri ca scenă, repertoriu, gen „liric” nu mai pot fi folosite fără ghilimele de cât ori impropriu, ori într-un sens parcellar, limitativ. Faptul cel mai semnificativ pe care îl reținem aici este posibilitatea teatrului muzical și ca dezbatere, ca teatru de idei. Desigur că Wagner l-a pregătit — sau mai corect spus, prin dezbaterea de idei dusă pe marginea unora dintre dramele sale — i-a deschis căile de acces. Multe dintre realizările noului secol le folosesc din plin, deschid altele. Obsesia absolutului în arta expresionistă facilitează alunecarea pe asemenea căi. *Mahagony* de Weill-Brecht o ilustrează, dar și un *Doktor Faust* de Busoni. *Mathis der Mahler* (1932—1934) de Hindemith aducînd pe scena „lirică” drama lui Mathias Grünewald o proiectează dincolo de fundalul „Războiului țărănesc german” într-o problematizare mai generală asupra destinului uman, al creatorului, în raport cu o societate cîmpinsă de febra răscoalei, de neliniștea prefacerilor profunde, implacabile, nesfiindu-se totodată, după cum s-ar părea, să recurgă la concretizări ca arderea cărților protestante în piața din Mainz (tabloul al treilea) de un paralelism transparent cu evenimentele care cutremurau Germania anilor în care compunea opera. Poziția creatorului față de ceea ce Hindemith numește „probleme a căror rezolvare îi pare mai esențială decît creația artistică, deoarece această rezolvare privește întreaga umanitate”, reprezenta pentru generația post-belică de artiști germani o dezbatere actuală și reactualizată de cursul evenimentelor, reluată după război în *Harmonie der Welt* (1951—1957) pe un plan poate mai abstract, controversate teologice și matematic-astronomice cărora li se face loc în acțiune fiind asimilabile cu ceea ce teoretic Hindemith a întreprins douăzeci de ani înainte, în *Unterweisung in Tonsatz*. Asemenea dezbateri se vor cristaliza inevitabil într-un text dialogat oarecum arid — compozitorul, autor al celor două librete, nu e insensibil la frumusețe poetică și formulări sugestive — dar mai ales într-o reținere a elanului liric al muzicii, aceea tendință de obiectivizare neoclasică. Nu se poate spune că opera a găsit aici o formulă clară a teatrului de idei. Și este interesant că tocmai la un pol opus, al artei de extremă incandescență a lui Schoenberg, a putut fi mai degrabă aproximată. În speță — opera *Moise și Aaron*, compusă între 1930—1932, neterminată, reprezentată ca atare în 1957 la Zürich.

Brodînd de-a lungul întregului volum I din *Entweder/Oder** pe tema lui *Don Giovanni* de Mozart, Sören Kierkegaard scrie un capitol despre „Der innere musikalische Bau der Oper” și distinge între idei (Gedanke) și atmosferă (Stimmung), conturează un specific al dramei în reflectarea adîncă (durchreflektieren) care convertește totul, acțiune și situații, în „monedă dramatică” pentru ca impresia de ansamblu (Total-eindruck) să conducă nemijlocit la o idee. Cînd impresia de ansamblu conduce la *Stimmung* înseamnă că poetul nu a cuprins și nu a dezvoltat dramatic o idee. „O asemenea dramă suferă de o precumpănire anormală a liricului — spune Kierkegaard, adăugînd — aceasta e în dramă o lipsă, nu însă în operă”. Total elaborată prin gîndire, drama își găsește unitatea dramatică în idee, principala ei armură. „Dar cum opera în totalitatea ei nu poate fi așa de deplin elaborată prin gîndire ca drama propriu-zisă, tot așa situația muzicală, deși este dramatică, totuși își găsește unitatea ei în atmosferă”. (3)** Ceea ce îl duce pe filozoful danez la afirmarea precumpănirii lirismului asupra reflecției în operă, al cărui specific rezidă mai mult în „pasiunile nereflectate, substanțiale”, decît „în reprezentarea caracterelor și în acțiune”. (4)*** Analiza, cu vădite subtilități aplicată pe organismul unuia din prototipurile cele mai complexe și complete ale operei clasice, oferă puncte de reper pentru o incursiune în „construcția muzicală internă”, a dramei lui Schöenberg, lărgind perspectiva schițată de Kierkegaard pentru a întemeia un domeniu al *ideii* în operă. Căci partitura lui *Moise și Aaron*, text și muzică, e oarecum „reflectată în totalitatea ei”. Aici nu mai poate fi vorba de „prima le parole, dopo la musica”, sau invers, geneza operei fiind legată de o unitate muzical-dramatică imanentă acestui tip de dramă. Ar fi puțin de spus că Schoenberg își scrie singur libretul. Nu aici e esența problemei, cum nu e în cronologia textului sau muzicii, în faptul că actul al treilea are text, dar nu are muzica. Compozitorul gîndește, concepe, exprimă, în ceea ce aș numi „entități muzical-dramatice”, elemente definite prin imanența acestui dublu aspect căruia muzică și text îi sint reflexe exterioare de expresie mereu îngemănate. Pînă la limita consecvenței de gîndire, care în acest caz a fost finalul actului al II-lea după dramatica exclamație „O Wort, du Wort, das mir fehlt!” compozitorul nu a mai putut continua. Lipsa continuării este în fond aici lipsa unei soluții posibile a conflictului în condițiile date. Pentru că imanența e în simburile dramaturgic, în esența conflictului: dualismul tragic al lumilor inconciliabile care definesc personalitatea celor doi frați — cum s-a arătat — contrapunînd inexprimabilul-exprimabilului, concepția-expresiei, gîndirea-realizării, conținutul-formei, legea-libertății, voința-iubirii, Moise-Aaron este dat ca idee și concre-

* Lucrarea a apărut la Kopenhaga în 1843.

** Ein solches Drama krant dann an einem abnormen Übergewicht des Lyrischen. Das ist beim Drama ein Fehler, aber nicht bei Oper”, și „Aber wie die Oper in ihrer Totalität nicht so durchreflektiert sein kann wie das eigentliche Drama, so auch die musikalische Situation, die zwar dramatisch ist, aber doch in der Stimmung ihre Einheit hat”.

*** „die unreflektierte, substantielle Leidenschaften” — „in der Charakterschilderung und in der Handlung.”

tizarea plastică totodată în dualismul expresiei care contrapune neîncetat „cîntul vorbit“ (Sprechgesang) cantabilității (desigur nu italiană), acesta fiind însuși pivotul dramei. Duetul lung al tobloului al doilea, nodul dramatic al operei, confruntînd în alternări și simultan declamația lui Moise — care nu cîntă niciodată — și cîntul tenoral al lui Aaron, e o *situație* muzical-dramatică, tocmai în sensul de mai sus, deplin, total *reflectată*; „impresia de ansamblu“, „efectul dramatic total“ (der dramatischen Totalwirkung) va fi aici mai puțin *Stimmung*-ul, cît o *idee*. Ideea aceluși dualism, inconciliabil în concepția lui Schoenberg și ca atare tragic, demonstrează însă nu prin construcția unui sistem de concepte, ci viu, prin substanța artistică, profund „reflectată“ pentru a o cuprinde, profund „lirică“ pentru a-i da eficiență estetică.

Putem oare vorbi de o schimbare profundă în gîndirea „lirică“, afectînd aspecte esențiale de elaborare și construcție muzical-dramatică? Afectînd deopotrivă structura și tipul unui creator mai complex și complet, ce nu se limitează la muzicalizarea unui subiect dat — preluat pentru a-l adapta sau a i se adapta — ci afirmă o metodă și mijloace specifice, o estetică, implicit și necesar un *Weltanschauung* propriu, cu aceeași independență și forță cu care ne-am obișnuit s-o pretindem unui scriitor, romancier sau dramaturg? Cred că teatrul muzical modern tinde spre o atare demnitate, creatorul spre a gîndi și elabora în categorii muzical-dramatice, genul spre un specific propriu, muzical-dramatic, de interferență și nu de periferie muzicală ori literară, alegînd între un ideal mai pur și autentic, chiar dacă posibil numai pentru vîrfuri, culmi de creație, și unul hibrid, de „mezalianță“ a unui op literar cu muzica, într-un comod spirit de suficiență. Ideal întrezărit de Mozart — care vorbea de cazul fericit care reunește „un bun compozitor, care înțelege teatrul... și un poet inteligent“ (5) — pregătit de tipul wagnerian al unui „Dichterkomponist“. Ideal realizat în secolul nostru — poate mai semnificativ și mai deplin tocmai pentru că se îngemănează cu unul de reținere și echilibru într-o sinteză de tradiție și modernitate — și de George Enescu în *Oedip*. Tragedie profund „reflectată“ — cu toate că aici potențialul creatorului intuitiv se opune tipului „teoretizant“ al artistului care a fost Schoenberg — aducînd în genul „liric“ o artă care corelează sensibilitatea contemporană și o concepție fundamentală ce afirmă forța activă a umanismului. Deci o modalitate a teatrului de dezbatere care leagă sentimentul cu ideea.

Nu ne-am propus un inventar mai cuprinzător al tematicii și formulelor dramaturgice introduse de opera contemporană. „În contact și în schimb“ (Thibaudet) cu literatura — dar și cu celelalte arte, inclusiv a *șaptea* — potențialul teatrului muzical a crescut considerabil, peste barierele multor canoane — nu numai libretistice — înlăturate. Așa că e greu să mai concepem opera în cadrul altădată consacrat, mai ales atunci cînd un compozitor ca Gottfried von Einem încearcă o confruntare temerară cu *Procesul* lui Kafka. În cronica la premiera din 1953, H. H. Stuckenschmidt (6) considera că o tentativă ca aceea a lui von Einem în *Der Prozess* pune două probleme: posibilitatea în sine a „muzicalizării“ unui material ca acela al lui Kafka și mijloacele potrivite tentativei; răspunzînd oarecum echivoc, totuși afirmativ la cea

dintii, repropune compozitorului de a fi transpus „purismul poetic” al stilului clar și concis al lui Kafka într-un fel de „potpurism” muzical, de la un monoton „cînt vorbit” pînă la puccinisme și jazz. Problema „transpunerii” în operă a romanului psihologic — pe care muzicologul german o consideră dificilă „în pofida oricărei psihologii în libretule de la Wagner” — e însă o problemă de dramaturgie muzicală și numai consecutiv de mijloace; de dramaturgie în sensul confirmat de Schoenberg, de Alban Berg — pe urmele căruia von Einem a mers numai în alegerea materialului literar al operei sale anterioare (*Dantons Tod* după G. Büchner) fără a prelua și marea sa lecție de dramaturgie muzicală organică unui anumit material. *Procesul* era inevitabil pierdut într-o „transpunere”, atunci cînd cerea o dramaturgie muzicală în stare să pledeze cauza lui Kafka în eventual necesara dezbatere a ei și pe scena „lirică”. Într-o tentativă mai modestă de „operă radiofonică” Hans Werner Henze a tatonat în 1951 o confruntare cu lumea lui Kafka din *Der Landarzt*^{*}, dar pasul următor, în 1952, a fost o revenire prudentă pe un teren al certitudinilor: „Manon Lescaut” de abatele Prévost într-o adaptare modernizată sub titlul *Boulevard Solitude*. Păstrînd schema unei dramaturgii încercate în operă, Grete Weill grefează aici cu o dezinvoltă abilitate literară, pigmenți ai filozofiei și psihologiei moderne. Ceea ce avea să permită compozitorului de numai 26 de ani să-și afirme talentul sub o povară mai puțin copleșitoare a prototipului literar, mai liber deci, împletind agreabil, pe suprafețe fără pretenții de profunzimi, elementele unui stil nu mai puțin compozit (Sprechgesang, arii pucciniene, coloratură la *Manon*, trio baritonal la *Lescaut*, ritmuri tip Strawinski, armonii pe bază de tricord și total cromatic etc.) dar într-o sinteză personală. Aceeași certitudine o caută Giselher Klebe în *Figaro läst sich scheiden* (1963) care, încercînd o continuare a acțiunii, actualizează atemporal *Nunta lui Figaro* (pășaniile eroilor, dintre care singur Cherubino maturizat în tenor, într-un presupus refugiu) și izează de procedeul segmentării muzical-dramatice în „numere” pentru a-și crea în acestea libertatea de a desfășura în voie un stil la fel de compozit și personal. În general atît Henze, cît și Klebe, afirmă posibilitatea operei moderne în simbioză cu literatura modernă ori cu adaptările în spirit modern, stilul ei în combinarea procedeele consacrate (cantabilitatea tip italian la Henze s-a dovedit a fi un excelent cal troian) cu procedeele noi ale serialismului, muzicii electronice, aleatorice etc., sinteza purtînd pecetea unor personalități autentice, în așteptarea, încă în curs, a geniului și a capodoperei.

Confruntarea muzicii cu literatura modernă și cu adeseori extrema ei subtilitate de nuanțe, a pus problema unor noi modalități de abordare a textului în arta vocală și aceasta a fost o preocupare centrală în activitatea multor compozitori. Tradiția libretului în versuri era încă

* Împreună cu alte două opere într-un act de Henze — *Das Wundertheater* (1948) după Cervantes și *Das Ende einer Welt* (1953), *Der Landarzt* a fost recent reprezentată la Frankfurter Kamerspiel, realizată „după tipul tehnicii psihoanalitice a retrospectivei de readucere aminte” (7) ceea ce poate însemna foarte mult în măsura în care dramaturgia muzicală îi oferă un suport și structura corespunzătoare.

puternică la sfârșitul secolului al XIX-lea, perpetua anumite „tipare” de sintaxă muzicală în elaborarea ariilor, în construcția unor ansambluri, ducând la locuri comune în dramaturgia muzicală chiar și când „tiparul” se disimula prin estomparea cadrelor riguroase de „numere” în care cristalizează formele melodice, în timp ce arta recitativului încerca o evoluție compensatorie, plină de consecințe. Într-un interesant studiu despre relațiile dintre text și muzică în operă, Luigi Dallapiccola constată o analogie strânsă între structura „quartinelor” și structura ariei de operă și afirmă convingerea că a existat o regulă sau mai bine zis o tradiție — transmisă prin grai sau exemple — care determina o creștere a încărcării emotive pe parcursul celui de al III-lea vers al „quartinei”, tradusă printr-o tensiune ritmică, printr-o surpriză armonică, prin tendința de ascensiune a liniei vocale. Dallapiccola arată că acest fenomen se observă neabătut la Bellini și Donizetti, la Verdi — inclusiv *Otello* — și, prin extinderea cercetării constată aceeași culminație a expresiei în versul al treilea al unor „quartine” de 11 silabe în numeroase exemple din poezia italiană și franceză de la Dante și Petrarca, la Hugo și Baudelaire, ca și în muzică la Schubert și Beethoven (8). Tradiția libretului în versuri avea deci rădăcini foarte adânci, în operă și în tradiția muzicii vocale pînă în profundele straturi ale poeziei și cîntecului popular.

Ruptura cu această tradiție putea avea proporțiile unei revoluții artistice. A pregătit-o Mussorgski în „încercare de muzică dramatică în proză”, *Căsătoria* (1868) după Gogol, a înfăptuit-o consecvent Alfred Bruneau în operele sale, Debussy din 1887 în *La Dama în albastru*, Gustave Charpentier în „romanul muzical” *Louise* (1900); au consolidat-o cei mai remarcabili compozitori ai secolului, asigurînd „muzicii dramatice în proză” drepturi egale cu cea în versuri, suferind și aceasta, la rîndul ei, prefaceri structurale. O dată cu rutina „versurilor de operă” este eliminat și libretistul de profesie ca interpus între literatura de mare valoare și compozitor. Cucerire importantă, nu însă lipsită de dificultăți intrucît implică un anumit pericol de monotonie sau vulgaritate („cîntul vorbit” monoton, reproșat lui von Einem în *Procesul* arată că pericolul crește pe măsura abordării unui text mai complex și pretențios); dificultăți legate de ceea ce E. J. Dent numește „problema foarte dificilă de a transmite publicului informațiile dramatice necesare fără a rupe continuitatea melodică” (9) și — am adăuga — fără riscul înecării vocii în sonoritățile orchestrei, problemă de care Richard Strauss se arăta serios preocupat, mărturisind chiar că „lupta dintre cuvînt și sunet a constituit încă de la început problema vieții mele și s-a terminat printr-un semn de întrebare cu opera *Capriccio*...!” (10).

Renunțarea la versuri nu a însemnat implicit extirparea lirismului din operă. Dimpotrivă, *Pelléas*, cu textul în proză, a dus la o adîncire a lirismului, în timp ce alte opere care afirmau cu ostentație preferință pentru prozaism — uneori chiar în versuri, aproape totdeauna în colaborarea unor lirici remarcabili, ca Francis Jammes (*La brebis égarée* — 1923, Milhaud) sau Paul Claudel („farsa lirică” *Protée* — 1922, Milhaud) Cocteau, Apollinaire, ș.a. — manifestînd pentru „depășirea” liris-

mului într-o artă „dépouillé”, nu au făcut decît să-l împrăspăteze, făcîndu-l să țîșnească din surse mai simple, mai curate și mai puțin afectate.

Importanța renunțării la versuri nu trebuie căutată atît în înlocuirea formală a versurilor cu proza — iată că, în *Pelléas*, de o poezie incomparabil mai densă decît atîtea versuri „de operă” — cît în apropierea operei de problemele specifice ale prozei moderne. Aceasta, depășind discursul, demonstrația, descriptivismul, afabulația — valori de bază în romanul clasic — căuta să cucerească un nou echilibru între semnificație și sugestie. În această căutare, muzica și literatura modernă trebuiau inevitabil să se întîlnească, să facă schimb activ de valori și experiență, pînă la urmă să colaboreze.

Vorbînd despre mișcarea literară a generației de la 1914, Thibaudet afirma la un moment dat că „proza de astăzi e uneori un bal mascat — rău mascat — în care poezia, toate poeziile și-au dat rendez-vous” (11). Inclusiv muzica — am adăuga. Și remarca e deopotrivă valabilă pentru teatru. Nu o dată s-a relevat inclavarea în proza și teatrul modern a unor elemente sau „stări” poetice și muzicale, pînă la a deveni componente esențiale, determinante de metodă, de stil. Tehnica verbală a lui Joyce e derivată din cea a lui Mallarmé* verbul fiind „triturat” ca semnificație cotidiană, pentru a fi reconstituit cu prospețime de sugestie, dar și cu un coeficient de codificare ce îl face mai greu accesibil. „Starea lui Giraudoux — afirmă în același loc Thibaudet — e o stare poetică”**. „Durată psihologică” a romanului lui Proust e echivalată cu o „durată muzicală”; monologul interior al lui Joyce ca „efort de descriere a curentului conștiinței” determină, după Michel Butor (13), „tonul muzical”, „timpii și orchestrările” diferitelor epizoade pe care le înlănțuie, le contrapune „ca mișcările dintr-o simfonie”. Stilul clar și concis al lui Kafka te face să te gîndești la „obiectivismul” neoclasicilor care țîșnește în muzică, inclusiv de operă — cam în același timp. Metoda de compoziție a lui Proust ar echivala cu tehnica leitmotivului, constată o seamă de comentatori (14), tehnică identificată și în proza lui Joyce, în teatrul lui Samuel Beckett***, pentru a cita pe cei care au inițiat înnoirea radicală a metodelor creației literare contemporane.

Toate acestea nu mai sînt simple metafore — cu toate deosebirile calitative, ce pot fi invocate, de exemplu între leitmotivul în muzică și în literatură, cum face Paul Zarifopol (16) — ci, o dată asimilate, realități structurale, împrumuturi, transferuri de procedee efective, de o valoare indiscutabilă în construcția romanului, a teatrului modern, de natură să netezească accesul muzicii la substanța și spiritul unei atari literaturi. Acces în vederea căruia muzica de operă modernă se vede în situația de a-și elabora o nouă dramaturgie muzicală, macro- și micro-structuri capabile să facă din astfel de similarități canale de comunicare mai activă între cele două domenii. Într-o atare perspec-

* „Mallarmé a compris le langage comme s'il l'eût inventé”, spune Valéry (12).

** În original „...l'état de Giraudoux est un état poétique”.

*** „Imaginile create de el cresc concentric, extrăgîndu-și esența din același motiv a cărui revenire în anumite cicluri repetabile de fapte sugerează absurditatea existenței umane” — o definește” (15).

tivă se poate pune problema: ce poate contrapune opera modernă unei macro-structuri, ca aria clasică de formă binară, indestructibil legată de construcția în versuri și de logica tonală a modulației, atunci când renunță tocmai la această construcție și la această logică? Elaborarea unor asemenea macro-structuri, cu o funcție dramatică echivalentă, pare a deveni însuși pivotul dramaturgiei muzicale moderne în tentative ca acelea semnalate în creația lui Schoenberg, Alban Berg și de acestea vor căuta să profite compozitori de operă ca Henze sau Klebe pe o cale de compromis și sinteză între formulele vechi și noi, Paul Dessau explorând în continuare resursele muzical-dramatice ale teatrului epic al lui Brecht (*Die Verurteilung des Lukullus* — 1951) ș.a. Domeniul din ce în ce mai vast al operei moderne cere o sistematizare teoretică a tentativelor de a crea asemenea macro-structuri ca părți componente esențiale unei dramaturgii-muzicale moderne efective, esențial diferită de cea clasică. Difuzarea insuficientă a materialului muzical tipărit și înregistrat face încă dificilă o sinteză muzicologică. La nivelul unor micro-structuri, în schimb muzica modernă de operă a obținut încă de la începutul secolului succese evidente, adeseori continuând sau chiar reluând pe un plan nou anumite tradiții. Ne referim la modalitățile de tratare a textului, în strânsă legătură cu subtilități de sens, cu o psihologie mai complexă, cu o expresie mai fin nuanțată, cu un spor de sugestie, spre care tinde muzica acestui secol.

Ca sub impulsul unei necesități unice, liniile principale de preocupări în această direcție la mai mulți compozitori sînt paralele sau converg. Stilul vocal al lui Debussy pleacă de la melodia cuvîntului rostit — nu cel curent, cotidian, ci acela implicat în limbajul literar cu sonoritatea proprie și contextuală specificată de încărcătura de sensuri și sugestii poetice — realizînd nici declamație, nici ample arcuri melodice, ci continuul rubato al unei cantilene suave în extrema discreție a nuanțării pe intervale mici și fără șocuri ritmice. Nedumerit de „die Nonchalance der Deklamationen” în *Pelléas*, Richard Strauss primea răspunsul lui Romain Rolland* care subliniază că aceasta e în fond suptele și varietate psihologică și că pentru francezi felul de a accentua un cuvînt nu e dat o dată pentru totdeauna, ci diferă după sensul frazei, după caracterul celui ce vorbește, muzica urmînd să fixeze toate aceste nuanțe.

Mai sensibil la cerințele teatral-dramatice, decît la subtilități de sugestie poetică, Richard Strauss pune accent pe semnificația textului considerat dialog dramatic care trebuie ca atare să ajungă nemijlocit la auditor, stilul său vocal are — după cum singur mărturisește — „tempo-ul unei drame recitate”, este preocupat de prozodie și de fluența melodică a replicilor, de problema dozării — în compoziție și interpretare — a echilibrului sonor între voce și orchestră. Obsedat de imposibilitatea realizării în practica curentă a unui asemenea echilibru în opere ca *Elektra*, recomandă pronunțarea subliniată în cînt a consoanelor ca remediu pentru o dicțiune mai clară și se consolează în

* Cahiers Romain Rolland, nr. 3, *Correspondance de Richard Strauss et de Romain Rolland*, Albin Michel, Paris 1951.

soluția unei „Konversationsstück mit Musik” aproape total asigurată de revărsările orchestrale, în ultima sa lucrare pentru scenă, „opera despre operă” *Capriccio* (1942). Claritatea prozodiei e urmărită de Honegger printr-un artificiu care plasează o silabă neaccentuată pe un timp tare. Procedul încercat în *Judith* (1926) generalizat în *Antigone* (1927) și *Le Roi David* (1928) pare a fi fost sugerat de practica oratorială a insistenței pe consoanele de atac și constituie parte din preocuparea — mărturisită de compozitor — de a căuta „une ligne mélodique crée par le mot lui-même”.

Noua școală vieneză dezvoltă cu precădere și impune „cîntul vorbit” (Sprechgesang) dar tinde să-și asimileze și „posibilitățile” vocale tradiționale, năzuind spre o sinteză despre care Alban Berg vorbește în acel scurt studiu amintit, „Vocea în operă”. Este de sigur interesant și pasionant să urmărești în *Wozzeck* consecvența cu care compozitorul caută să valorifice procedee cu o anumită tradiție, făcînd din coloratură un mijloc de expresie caricatural-grotesc (Doctorul, Căpitanul), din cantilena ce mai păstrează un oarecare iz popular, expresia duioșiei, candoarei, inocenței (Cîntecul de leagăn al Mariei, Cîntecul de vînătoare al lui Andres, Jocul copiilor). Procedul vocal de bază rămîne totuși „cîntul vorbit” căruia compozitorul îi va explora multiplele resurse — „gesprochen”, „halbgesungen”, „mit etwas Gesangstimme”, „ganz gesungen”, introducînd noțiuni diferențiate de „Sprechmelodien”, „Sprechstimme”, „Sprechresonanz”.

Cu punct de plecare în cîntecul popular, Bartók dezvoltă arta pregnantă a unui parlatu cu caracter etnic, Sabin Drăgoi în *Năpasta* (1928) creează recitativul melodic românesc, Paul Constantinescu, în *O noapte furtunoasă* (1935) explorează cu finețe expresivă resursele declamației sugerate de text, făcînd din aceasta un mijloc esențial de caracterizare. „Rita, Veta, Zița... — mărturisește Paul Constantinescu — au un limbaj diferit față de cel al primilor (Dumitrache Ipingescu, Spiridon — n. n.) care sînt prima generație, veniți de la țară; sînt romanțioși și pretențioși, așa că vorbesc într-un stil de romanță scălimbată. Numai Chiriac face trăsătura de unire, este cînd țaran cînd romanțios, însă fiecare din ei își dau în „petic” cînd e cazul...”. Și poate că — parafrazînd replica dată de Cocteau lui Fr. Poulenc — s-ar putea spune că aici Paul Constantinescu „a fixat, o dată pentru toate, felul de a spune textul” lui Caragiale, dînd un model de operă, „recitativă” cu nimic mai prejos decît alte exemplare contemporane, în orice caz de un stil mai autentic și mai interesant decît *Revizorul* (1957) de Werner Egk.

Aportul compozitorilor, aparținînd școlilor naționale la înnoirea stilului vocal în sensul redării nuanțate a textului este copleșitor. O contribuție esențială a adus-o Janacek, plecînd de la studiul cîntecului popular și ajungînd la melodia vorbirii, pe care a înțeles-o ca pe un fenomen complex și cu adînci rădăcini în viață, subtil și totuși transparent pentru cercetătorul atent, obișnuit să-l descifreze. Descoperind că cuvîntul ascunde, în nenumărate variante de expresie, o me-

* Dintr-o scrisoare pe care Paul Constantinescu mi-a adresat-o la 1 mai 1961 (nepublicată).

lodică specifică, o cercetează asiduu, descifrează în ea evenimentele tainice care o determină, „momentele sufletești”. Pentru un compozitor de operă esențial este — după Janacek — să studieze pragul premergător cîntecului popular, melodica vorbirii uzuale a diferitelor grupări sociale. „Luată din cîntec, melodica vorbirii nu are atîta vitalitate și bogăție de conținut, adică atîta modulație verbală liberă, cîtă pretinde muzica dramatică. Melodica vorbirii în cîntec este oglinda sufletului aprins la focul muzicii, pe cînd melodiile cuvîntului sînt reflexul vieții întregi” (17) — afirma Janacek, punînd baza cercetării semantice a melodicii vorbirii și întîlnindu-se aici pe un teren comun cu acei poeți care, de la Mallarmé, căutau să pătrundă la rădăcinile limbajului, îndeplinind, cum va spune Valéry — funcția „de a pune în evidență și în acțiune acele forțe de mișcare și încîntare, acei excitanți ai vieții afective și sensibilității intelectuale, care sînt contopite în limbajul uzual cu semnele și mijloacele de comunicare ale vieții obișnuite și de suprafată” (18).

Și, în sfîrșit, în legătură cu toate aceste căutări de a lărgi posibilitățile de expresie, preocupările simultane la mai mulți compozitori pentru sistemul netemperat. Sferturile de ton sînt introduse de Enescu în partitura vocală a lui *Oedip* cu o semnificație profund dramatică și cu un exemplar simț al măsurii. Cînd le auzi pentru întîia dată în cîntecul de pribegie al eroului ce se apropie noaptea de porțile Tebei, — „Cunosc o licoare cu gust schimbător, amară pe buze la inimă dulce...” — ecoul e straniu și tulburător, fiorul dramatic pe care îl introduc se îmbină cu senzația acută a prezenței efective în universul sonor al melopeei antice, reînviat prin virtuțile cîntului, materializat cu o forță pregnantă. În general această pătrundere în microcosmosul subdiviziunilor de ton, în acel infinitezimal acustic care mai poate fi surprins pe pragul limită al audibilității, are un efect deosebit, seducător pentru căutătorii de nuanțe fine, șocant pentru cei care, sesi-zîndu-l, îl folosesc la exces. Efectul este prezent în momentele de glis-sando care apar în tehnica Sprechgesang-ului, prin inflexiunea vocii *la* și *de la* înălțimea notată, fără a afecta esența temperării, realizînd însă în spațiul unui semiton subdivizări infime și fulgerătoare. Împins la exces în tentativa lui Obuhov, contemporanul lui Scriabin, de a reforma radical tratarea vocilor în *Cartea vieții*, acest perpetuum glis-sando pe intervale pînă la octavă dislocă articulația semnificativă și transformă vocea într-o materie sonoră inertă. Sugerat și preluat din practica populară sau, în unele curente experimentale, din manevrarea tehnică a vocii înregistrate, efectul devine unul din multiplele procedee de nuanțare de care dispune astăzi muzica și se cuvine a fi tratat ca atare, în limite de eficiență dramatică.

Confruntarea muzicii cu literatura modernă a îmbogățit domeniul operei, i-a rafinat mijloacele sporindu-le considerabil spectrul, eficacitatea, raza de acțiune și forța de pătrundere. A fost, prin aceasta, depășit convenționalismul tradițional al genului? Remarcabilul poet englez Wistan Auden, autor nu numai al volumului de versuri „The Age of Anxiety”, ci și al unor librete moderne, dintre cele mai remarcabile în opera ultimilor ani — *The Rake's progress* (1951) de Stra-

winski și *Elegie für junge Liebende* (1961) de Hans Werner Henze, făcea totuși remarca, în fond astăzi surprinzătoare: „Într-o operă o situație devine veridică, dacă apare ca ceva veridic faptul că în această situație cineva începe să cînte”. Surprinzătoare, pentru că a avea o asemenea precauție în opera modernă, înseamnă... o „prevedere inutilă”. Explicabilă doar printr-o oarecare stînjnire pe care scriitorul o simte în contact cu specificul genului și tocmai de aici, cedarea și conformarea la convenționalismul tradițional, pe care un Mussorgski și Wagner, un Debussy și Alban Berg, un Janacek și Enescu, într-o măsură sau alta, l-au negat ignorîndu-l. Convenția genului este convenție artistică în egală măsură cu a celorlalte, nu mai puțin literatura. Convenționalismul vine din senzația acută a acestei convenții ca atare, senzație pe care Auden nu o are cînd scrie în „The age of Anxiety”, versuri ca: „Aici războiu-i simplu ca un monument / Un telefon vorbeste unui om”...*

Fenomenul cel mai important al operei moderne** e faptul că a ajuns la o conștiință — și parțial cristalizare — mai deplină a viabilității specificului artistic propriu — de interferență, dar autonom, muzical-dramatic — iarăși „în contact și în schimb” cu literatura, ca și a șaptea artă care nu s-a sfiit să-și declare propria convenție drept cea mai anticonvențională posibilă. A scrie libret de operă înseamnă azi a face literatură (cu anumite virtualități dramatice și lirice, desigur); cel puțin acesta e idealul și în orice caz cu aspirația de a trece linia unei *aurea mediocritas* pe care au putut-o atinge poemele dramatice wagneriene în contextul unui romantism literar întîrziat. A „transpune” sau „adapta” poate însemna crearea artificioasă, a unui nou convenționalism, ori alunecarea în cel vechi (cazul *Procesului* lui Kafka în „transpunerea” lui von Einem, nu e oare chiar acesta?). Secolul trecut nu s-a încumetat să „transpună” *Comedia umană**** în operă, dar spiritul balzacian a avut ecouri, mai mult sau mai puțin detectate în lucrări fundamentale ale genului de la *Carmen* la *Louise*. „Comedia proustiană a anilor 1890—1910” (Thibaudet) sau Odiseea modernă a lui Joyce, desigur că ar fi, într-un fel, utopic să le vedem „transpuse” în limitele actuale ale genului (discutabilă ar fi însăși utilitatea unei atari tentative), dar spiritul lor are și va avea ecouri în genul pe care ne-am încumetat să-l numim *Opera-dialog al muzicii cu literatura*. Desigur că în asemenea cazuri literatura și muzica pe deplin solidare, au o dură confruntare cu scena „lirică”, cu limitele și limitările ei, chiar și cele mai moderne...

Așa că vom face un salt. Ne luăm precauția de a avertiza că „nimeni nu e profet în țara lui” și încheiem cu un ultim capitol, pe care îl dăm deocamdată mai mult ca *anexă* cu un „motto” menit să opereze un fel de legătură...

* W. A. Auden, *Aici războiu-i simplu...* (trad. P. Solomon în *Secolul 20*, nr. 7—8/1964, pag. 162.

** Ne preocupă într-un studiu stilistic în curs de redactare, dacă parafrazăndu-l pe Wagner — „Operă sau dramă?”

*** În 1959 la Düsseldorf, a avut loc premiera operei *Die tödlichen Wünsche* de Gieselher Klebe, după „Peau de chagrin” de Balzac. Tentativa e deci tîrzie.

Pierre Schaeffer, creatorul „muzicii concrete”, afirmă — într-un interviu publicat de Mircea Simionescu în revista „Secolul 20” nr. 7—8/1965 — că „Opera” ca gen este absurdă, „că în ultima analiză” muzica este spectacol muzical și anunță cartea sa în curs de tipărire, *Traité des objets musicaux* care, printre altele, „va da sugestii pentru realizarea spectacolului total” (s.n.).

Confruntarea, întrepătrunderea, mixtura chiar, — așa cum vom vedea mai jos — a diferitelor genuri poate fi considerată o tendință spre sinteză, premiază a unei „opere de artă totală”? Sau este un fenomen de tranziție spre o nouă etapă de afirmare a fiecăreia dintre arte într-un cadru propriu, specific, revitalizat într-un fel, poate lărgit, totodată „purificat”?...

„Gestul” schițează un cadru teoretic care, chiar dacă rămâne în domeniul unor ipoteze estetice discutabile și uneori rebarbativ prin scientismul lor, pleacă de la realități artistice și le influențează. Se vorbește despre o integrare a artelor vizuale și sonore prin convergența lor — a fiecăreia în parte și, de la un punct împreună — în *abstracțiune* (20), definită ca „manipulări conștiente de legi și noțiuni pure, și nu de obiecte concrete”. Forma, culoarea, materia sonoră, „desprinse din contextul lor concret, implică rețele conceptuale de un nivel superior”, abstracțiunea mijlocind apropierea artelor „de o filozofie a esențelor” care sublimează în matematică și în logică. Au loc mutații ale categoriilor specifice, temporalul în plastică (pictura în cinematică, dinamica luminii în arhitectura modernă, etc.), spațialul în muzică (proiecția spațială a sunetelor în stereofonia statică și stereofonia cinematică), esențial determinate de tehnica electro-acustică modernă, pentru a da naștere unor „prelungiri magnifice” ale artelor vizuale și sonore spre a tinde, în ultimă analiză, spre „o vastă sinteză audio-vizuală” într-un „Gest Electronic Total”.

Terenul practic al „Gest”-ului, încă vag și nebulos, reunește o mare diversitate de fapte, puțin unitare sau omogene sub unghi artistic, în care pătrunzi mai întâi ca într-o debara de ciudățenii tehnice. Sint invențiile lui Nicolas Schöffer, cu aplicațiile lor în teatru, arhitectură, film și televiziune, reunite într-o expoziție specială la Paris în 1963. Monografia care-i poartă numele, apărută în 1963 în Elveția, dezvoltă teoria și practica unor domenii noi de cercetare — spațiodinamica, luminodinamica, cronodinamica, descrie aparate ce pot să pară stranii prin construcție și nomenclatură — obiecte plastice ca turnuri cibernetice, luminoscopul și teleluminoscopul, muzicoscopul. Puse în mișcare, asemenea obiecte plastice dau naștere mirajului spectacular al tehnicii moderne care n-a întârziat să seducă urbanisti și arhitecți, dar și artiști ca Maurice Bejart care, în 1956, organiza coregrafia unuia din baletele prezentate la Festivalul artei de avangardă de la Marsilia, în jurul unui *obiect plastic* realizat de Schöffer — CYSP₁ (CYbernétique

et SPatiodynamique) ale cărui axe și paletе multiforme și distribuite spre a capta și proiecta lumini, într-o rotire variabilă ca viteză și sens, creează efecte de lumină, formă, mișcare, proteice la infinit, enclavînd dansul într-un fundal tridimensional pentru a-i da noi virtuți plastice. Și dacă vom mai aminti de *Poemul electronic*, ansamblu de sunet, lumină, ritm și culoare, realizat de Le Corbusier la Expoziția mondială de la Bruxelles în 1958, în pavilionul Phillips construit prin „translația” unei pagini muzicale din *Metastasis* de Y. Xenakis în sistemul coordonatelor carteziene, sau de spectacolele *Son et Lumière* inaugurate în 1952 la Chambord, răspîndite apoi în Franța și în numeroase alte centre din lume pentru a încînta milioane de spectatori — în toate acestea muzica, tradițională, sau generată electroacustic, constituind parte a sintezei, iar literatura, într-un fel sau altul, direct sau indirect inevitabil implicată (21) — rămînem încă în vag și nebulos, dar avem din cînd în cînd revelația unui anumit potențial muzical-dramatic, într-un fel polarizat...

La un pol, două experiențe de reținut: *Simfonie pentru un singur om*, muzică concretă de Pierre Schaeffer și Pierre Henry, realizată coregrafic de Maurice Bejart și, mai aproape de tema noastră, cantata dramatică *Voalul lui Orfeu* de Pierre Henry. Potențialul muzical-dramatic al acesteia din urmă, sugerînd formule spectaculare inedite, e o realitate, chiar dacă vocea umană e implicată ca materie sonoră, nearticulînd și totuși trădîndu-și omenescul și, totodată, noi, tulburătoare surse de evocare, sugestie, poezie și lirism. Ceea ce nu exclude posibilitatea ca încă odată *Orfeu* să marcheze un început de drum, chiar dacă linia lui va fi acum cu totul alta... Extirpîndu-i-se cuvîntul articulat, vocea lui Orfeu păstrează tiparul anecdotic, descărnat, ca o semantică a sonorităților... Literatura rămîne imanentă. În timp ce la celălalt pol literatura, în sensul cel mai curent, se înscrie cu o prezență adeseori copioasă. Se pot cita spectacole *Son et Lumière*, ca cele de la Versailles, cu scenariile scrise de André Maurois, sau Jean Cocteau, muzica de Jacques Ibert, și participarea unor artiști ai operei pariziene, sau cele organizate în Anglia, la Portsmouth, pe vasul amiral Nelson, evocînd într-un scenariu scris de căpitanul J. E. Broom, cu muzica lui R. Leppard, regia lui P. Wood și Lawrence Olivier în rolul amiralului Nelson, istoria glorioasei nave H. M. S. Victory. Spectacolele *Son et Lumière* — în aer liber, în fața unui public adeseori, peste 10.000 de spectatori — reproduse la Viena și Atena, la Londra și Cairo, în Belgia și țările Americii Latine, pentru a se reinnoi mereu prin cadru, formulă tehnică, tematică, sînt modalități inedite ale dialogului artelor moderne, în care, pe fundalul marilor monumente arhitecturale, muzica și literatura apar ca interlocutori nelipsiți, într-o vastă sinteză...

Teatrul muzical contemporan poate filtra din asemenea experiențe substanța proprie unei noi evoluții? Luigi Nono, care nu de mult în paginile revistei *Secolul 20* făcea o pasionată profesiune de credință pledînd pentru „necesitatea și posibilitatea unui nou teatru muzical” din punctul de vedere al unui artist angajat, militant pentru idealuri sociale propresiste, găsește aici, ca în toate „elementele de autentică noutate

în teatrul muzical al secolului al XX-lea", un punct de plecare pentru „formarea unei noi experiențe teatrale”. *Intolleranza 1960*, acțiune scenică în două părți de L. Nono, prezentată la Festivalul de la Veneția în aprilie 1961, după o idee a scriitorului Angelo Maria Ripellino, dezvoltată liber de compozitor, pare a fi, după aprecierile unor critici autorizați, o tentativă remarcabilă spre o *artă totală*, de larg și puternic ecou în mase. E greu să ne dăm seama, de la distanță și mijlocit, de proporțiile și calitatea sintezei operate de Nono într-o acțiune complexă care contopește, într-un fel de amalgam, citate din Paul Eluard, Bertolt Brecht, Vl. Maiakovski, o muzică apreciată ca fiind de un lirism ardent, ori de o vehemență tumultuoasă, o scenotehnică mobilă, lumini, proiecții, procedee electronice etc. — pentru a rosti un cuvânt cald și de hotărît protest împotriva opresiunii. Și, totodată, pentru a oferi argumente — cum spune Nono — „în favoarea unui nou teatru muzical în devenire”, născut din necesitatea de „a comunica” atunci când „noi situații omeneste bat zorite la porțile expresiei” (22).

Formula pe care o va adopta viitorul? Cert e că nu va fi una și unică! Modalitatea estetică a teatrului muzical în viitor va fi incontestabil polimorfă. Polimorfism cu atât mai accentuat cu cât fenomenul devine mai complex, componentele într-o interdependență mai nuanțată, mai subtilă... Toate însă reductibile, într-un fel sau altul, la fapte esențiale de muzică și literatură, ca „față alternativă” a ceea ce aș numi conștiință umană.

BIBLIOGRAFIE

1. Valéry, P.: *Variété II*, Gallimard, Paris 1930, pg. 155.
2. Ploebusch, G.: *Die Stimme in der Oper — zu Alban Bergs Wozzeck* (citat în...), *Neue Zeitschrift für Musik* 11/1965, pg. 416.
3. Kiergegaard, S.: *Entweder/Oder*, E. Dietrichs, Jena—1922, pg. 107.
4. Kiergegaard, S.: *Op. cit.*, pg. 108.
5. Paumgartner, B.: *Mozart*, Atlantis-Verlag, Zürich, 1940, pg. 361. (citat în...)
6. Stuckenschmidt, H. H.: *Oper in dieser Zeit*, Friedrich Verlag, Hannover, 1964, pg. 75—76.
7. Stuckenschmidt, H. H.: *Opern*, Heft 1. Januar 1966, pg. 38—40.
8. Dallapiccola, L.: *Szöveg és zene viszonya az operában* (trad.) în nr. 6/dec. 1965 al revistei *Magyar Zene*, pg. 619—636.
9. Dent, E. J.: *Les Opéras de Mozart* (trad.) Gallimard, Paris — 1958, pg. 323.
10. Krause, E., Strauss, R.: Leipzig. 1955, p. 422, cap. Wort und Ton și trad. în Ed. Muzicală, 1965, pg. 416, cap. Cuvînt și sunet.).
11. Thibaudet, A.: *Histoire, de la Littérature française de 1789 à nous jours*, Stock Paris,—1936, pg. 557.
12. Valéry, P.: *Variété III*, Gallimard, Paris—1936, pg. 29.
13. Butor, M.: *Essais sur les modernes*, Gallimard, Paris, 1964, pag. 251—252.
14. Cataui, G.: *Proust*, Ed. Universitaires, Paris—1958, pg. 87 și urm.
15. Munteanu, R.: *Samuel Beckett și condiția umană*, *Viața Românească*, 12/1965, pg. 164.
16. Zarifopol, P.: *Pentru artă literară*, Ed. Fundațiilor, București, 1934, pg. 187.
17. Richter, H.: *Leos Janacek*, Leipzig, — 1958, pg. 32—33 (citat în...)
18. Valéry, P.: *Variété II*, pg. 170.
19. Xenakis, Y.: *Notes sur un „geste électronique”*, *La Revue Musicale*, Nr. spec. 244/1959.
20. Xenakis, Y.: *Musiques formelles*, *La Revue Musicale*, Nr. spec. 253—254/1963.

21. — Colecția revistei *Acta Scaenographica Praga*, 1964—1965, seria de studii și articole despre Nicolas Schröfer și spectacolele „Son et Lumière”.
22. Nono, L.: *Necesitatea și posibilitatea unui nou teatru muzical* în rev. „Secolul 20 nr. 3/1965, pg. 138—39.

Musique et littérature dans l'opéra contemporain

I. Balea

Résumé

On examine les rapports entre la musique et la littérature dans le théâtre musical. On y parle du consensus esthétique, qui s'établit peu à peu entre les deux arts, vers la fin du XIX-ème siècle, et le commencement du XX-ème. Ce consensus modifie les rapports, confrontant la musique et la littérature sur la scène comme partenaires d'une importance égale. Les rapports d'une nouvelle qualité modifient la structure du genre de la musique dramatique, élargissent considérablement sa sphère d'action, posant la question d'une manière nouvelle du problème de l'opéra comme genre „lyrique”, dans les conditions de la confrontation des méthodes littéraires de notre époque, (Kafka, Proust, Joyce etc.) avec les orientations nouvelles dans la musique (sérialisme et musique expérimentale).

Новая музыка и литература в современной опере

И. Бала

Резюме

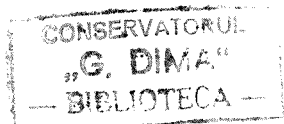
Исследуются соотношения между музыкой и литературой в музыкальном театре. Показывается эстетическое согласие, которое устанавливается постепенно между этими двумя искусствами к концу XIX и началу XX в. Это согласие изменяет отношения, сопоставляя на сцене музыку и литературу как партнёров равной важности. Новые качественные отношения изменяют структуру музыкально-драматического жанра, расширяют её сферу охвата; они ставят вопрос оперы в каком-то новом виде в лирическом жанре, в условиях сопоставления новых литературных методов в течение веков (Кафка, Пруст, Жойс и др.) с новыми изысканиями в музыке (серийная экспериментальная музыка).

Musik und Literatur in der zeitgenössischen Oper

I. Balea

Zusammenfassung

Die Abhandlung untersucht die Beziehungen zwischen Musik und Literatur im Musiktheater. Es wird auf den ästhetischen Konsens hingewiesen, der sich allmählich gegen Ende des XIX. Jahrhunderts und Anfang des XX. Jahrhunderts zwischen den beiden Künsten herstellt und die Art in welcher dieser Konsens die Beziehungen ändert, auf der Bühne Musik und Literatur als ebenbürtige Partner gegenüberstellend. Die qualitativ neuen Beziehungen ändern die Struktur des musikalisch-dramatischen Genus, erweitern in bedeutendem Maße seine Erfassungssphäre und setzen die Frage des „lyrischen“ Genus auf neue Grundlagen, bedingt durch die Gegenüberstellung der neuen literarischen Methoden des Zeitalters (Kaika, Proust, Joyce u.a.) und den neuen Orientierungen in der Musik (Serialismus und experimentelle Musik).



Simetria (de oglindă) în folclorul românesc

TRAIAN MIRZA

Opera de artă, cultă sau populară, își datorește viabilitatea, acceptarea celor care o preiau, atât *mesajului său de idei cât și realizării artistice*. La drept vorbind, anumite mijloace compoziționale, anumite procedee stilistice, pot constitui *mesajul artistic* al unei opere care poate fi uneori chiar conținutul ei.

Folclorul românesc nu este, nici el, lipsit de un astfel de mesaj, deseori abia intrevăzut și pe care numai analiza minuțioasă ori intuiția unui geniu îl pot descoperi; căci o dată cu bogăția de conținut a creațiilor sale artistice, poporul și-a făurit și un sistem de procedee compoziționale, pentru ca în acord cu înclinația sa pentru frumos să dea expresie stilistică „populară” gândurilor și sentimentelor ce-l animă (1 pag. 25)*. În laboriosul proces al creației prin variante, șlefuitoarii de peste veacuri ai temelor și creațiilor folclorice aflate în circulație, au elaborat desigur numeroase procedee de acest fel. Dintre acestea, studiul de față se ocupă doar de unul care pentru o artă ca muzica — cu modul său specific de desfășurare în timp și de percepere auditivă — este mai puțin propriu; acela anume al organizării sunetelor de înălțimi, durate și intensități diferite, iar în cazul poeziei cîntate, a unor versuri, cuvinte, silabe, vocale, în chipul efectului *de oglindă*.

Deși mai ascuns unei perceperii auditive, acest mod de organizare nu a scăpat totuși analizelor mișaloase și spiritului de observație ascuțit al unor cercetători de prestigiu ca G. Breazul, S. V. Drăgoi, ca și al altora care, fie că îl menționează doar accidental (5;7), fie că îl analizează în câte un element al cîntecului (1;3;8), sau — cum procedează Drăgoi — îi consacră chiar un studiu special (4).

Interpretările ce i s-au dat sînt și ele diferite, potrivit unghiului din care este el privit, a elementului și dimensiunii în care este sesizat. G. Breazul, de pildă, care semnalează (cel dintîi) în cîntecul nostru popular motive metrice și ritmice ce se orînduiesc în felul simetriei formate de un obiect și imaginea lui proiectată în oglindă, consideră

* Cifra primă din paranteză trimite la autorul și lucrarea de la numărul respectiv al bibliografiei; cifra după virgulă, la pagina care cuprinde ideea, citatul, expresia dintre ghilimele sau numărul vreunui exemplu; punctul și virgula dintre cifrele din paranteză, arată autori diferiți.

acest aspect ca unul ce „*imprimă melodiei un prețios element al formei sub care apare muzica românească, diferențind-o și caracterizînd-o față de idiomele muzicale ale altor popoare*”. (3, pag. 66—68). (subl. ns.). În alte accepțiuni, același mod de organizare este înfățișat ca unul ce îndeplinește un *rol structural* în alcătuirea strofelor poetice (1) sau a celor muzicale (8), ca una din multiplele *posibilități de transformare a materialului sonor* în procesul intim dar complex al creației populare (4;7), sau ca un procedeu cu funcții și rosturi multiple, între care și acela de o anumită *expresivitate* (5).

Dintre punctele de vedere exprimate în legătură cu acest aspect, procedeu, se impune de asemeni atenției unul care prin problematica ce o ridică are, în stadiul actual al cercetărilor etnomuzicologice, o adevărată valoare programatică. Compozitorul L. Comes își pune — după cîte știm tot pentru prima oară — întrebarea, cu subînțeles răspuns afirmativ, dacă „*simetria prin inversare, sau în oglindă... nu dezvăluie trăsături ale imaginației artistice comune cu cele conținute în țesăturile populare, desenele și încrustările în lemn?*” (5 pag. 22), întrebare care — cu temeii putem bănuii — țintește mai departe, pentru afirmarea acestui procedeu ca unul ce se manifestă unitar în întreaga creație artistică a poporului nostru, iar în cîntecul popular în toate elementele sale structurale. Deosebit de modul cum această problemă se pune în cazul creațiilor folclorice, ea este legată implicit de o altă problemă încă puțin dezbătută în teoria generală a diferitelor arte, aceea a *transferului unor posibilități de expresie, a unor aspecte și principii dintr-un anumit domeniu al artei în altul*. Caracterul și profilul lucrării de față fac inoportună o dezvoltare pe această temă*, dar dintr-un motiv de ordin metodic — important pentru noi, o cît de succintă explicație se impune.

Trebuie deci precizat că cel dintii, ca cel mai propriu domeniu de aplicare a simetriei prin inversare, sau în oglindă, a fost domeniul artelor plastice și îndeosebi arta ornamentală aplicată. Căci ține de însăși natura specifică, de modul de realizare și de percepere nemijlocită a diferitelor arte, o proprietate elementară a expresiei lor: a artelor plastice, de a oglindi în modul cel mai direct și *ele* în primul rînd aspectele vizibile, spațiale, din realitatea înconjurătoare, iar a artelor temporale, dinamice, de a oglindi în modul cel mai direct și *ele* în primul rînd fenomenele și procesele în mișcare. Dar ca produse ale aceleiași activități omenești și în tendința lor de a-și spori mereu obiectul de oglindire, diferitele domenii ale artei (plastice și dinamice) și-au împrumutat mereu posibilitățile de expresie ca și unele principii ce le sînt proprii fiecăroră. Undeva însă, pe anumite trepte ale dezvoltării lor și în anumite ambianțe artistice, transferul este mai evident.

În ceea ce privește doar creația folclorică, anumite condiții ce îi sînt specifice — pe lîngă altele de o valabilitate generală — pot explica posibilitatea unui atare transfer. În acest sens, ne gîndim bunăoară la faptul că în anumite locuri și mai cu seamă acolo unde sînt păstrate

* Unele idei în legătură cu această temă sînt cuprinse și în comunicarea subsemnatului: *Despre natura și specificul muzicii*, prezentată în cadrul sesiunii științifice din 1960, a cadrelor didactice din Conservatorul „G. Dima” Cluj.

genuri străvechi, sînt păstrate totodată și urmele *asocierii sincretice* de odinioară, ce amintesc astfel de acel stadiu primitiv de nediferențiere a artelor, cînd muzica, de pildă, era concepută ca ceva material, palpabil, ca ceva de domeniul dansului, ceea ce permitea în fapt o *reprezentare plastică* a ei.* Considerăm apoi, că în același sens, nu este lipsită de o consecință practică nici împrejurarea destul de frecventă în rîndul talenților din popor, cînd același ins este executantul, interpretul și creatorul unor produse artistice ce țin de domenii diferite. Ține însă și de specificul *creației prin variante* ca artistul din popor, liric sau plastic, să nu inventeze tema cu fiecare piesă, căci asta — după cum se exprimă acad. G. Călinescu — „ar implica o risipire a forței creatoare. Subiectul este definit după îndelungi șlefuiți și eliminări. Creatorul, ușurat de grija născocirii întregului, își pune toată fantezia în modificarea detaliului, în schimbarea nuanței de culoare și sunet”.** La rîndul său, S. V. Drăgoi vorbește despre o „*dialectică a creației populare*” potrivit căreia „un element se realizează calitativ în alt element”, (4. pag. 22). (subl. ns).

Dacă la toate aceste condiții specifice creației populare adăugăm și o *ambianță artistică* cum e cea populară românească, impregnată puternic de o *artă ornamentală prin excelență geometrică*, vom înțelege cum ochiul atent, sensibilitatea și iscusința șlefuitorilor de creații aflate în circulație, au favorizat în mod deosebit — pe lîngă alte aspecte subtile din structura cîntecului popular — realizarea acelor care dau efectul de oglindă, atît de frecvent în arta noastră populară aplicată. În aceeași ambianță artistică ce se caracterizează în planul artelor dinamice (de-seori sincretice) printr-o pregnantă ritmicitate, s-a realizat de altfel și o artă ornamentală pentru care se spune că *ritmul devine prin el însuși o decorajie****; căci în stilul eminent geometric, în repetarea și alternanța figurilor și motivelor de o simplitate înadins voită, se realizează într-adevăr un efect dinamic ce asigură ornamenticii populare românești un ritm plin de mișcare și varietate.

Cu aceste aspecte ce sînt proprii creațiilor artistice populare românești, adică ritmicitate în arta aplicată și simetrie prin inversare în structura cîntecului, avem astfel nu numai dovada unui schimb reciproc al posibilităților de expresie ce aparțin unor domenii de arte diferite, ci totodată și ilustrarea a ceea ce s-a anticipat: *caracterul unitar al imaginației și realizărilor artistice ale poporului nostru*.

Din situația că avem de a face cu un aspect care ține principial de lumea vizualului, derivă altminteri și denumirea lui diferită de către cei care-l sesizează în structura cîntecului popular; de aici și necesitatea unor ultime precizări, în a căror lumină își pot afla justificare și circumstanțele ce uneori survin.

Într-o strictă aplicare a unei terminologii științifice, denumirea aspectului în discuție nu poate fi alta decît aceea de *simetrie* (de la

* v. A. Losev: *Estetica muzicală antică*, Probleme de muzică, 1963 nr. 3 p. 39.

** v. *Contemporanul*, nr. 46 (735), 11. XI. 1960, 3; cit. după Al. Amzulescu (1,23).

*** Barbu Slătineanu — P. H. Stahl—Paul Petrescu: *Arta populară în R.P.R.: Cera-mica*. E.S.P.L.A. 1958, p. 79.

grec.syn = cu, împreună, + metron = măsură) care înseamnă: *raportul dintre două figuri sau dintre două jumătăți ale unei figuri, care sînt situate în așa fel, încît una din ele apare ca și cum ar fi o reflectare în oglindă a celeilalte**; sau și: *orice transformare punctuală, congruentă a unei figuri în ea însăși.***

Cu înțelesul său etimologic și strict geometric, simetria desemnează deci cu prioritate forme, aspecte ale obiectelor spațiale (frunze, cristale, corpul omenesc, arta ornamentală aplicată ș.a.) perceptibile nemijlocit prin văz. Prin extensiune termenul desemnează și *ordinea, regularitatea, egalitatea, armonia* (proporționalitatea) în dispunerea unor obiecte și fenomene, însușiri ce pot fi atribuite de acum, nu numai obiectelor statice percepute vizual, ci și fenomenelor care se produc în timp, ca atare și muzicii, poeziei și dansului. Și cum o inversare a ordinii fenomenelor în mișcare și de percepere auditivă este mai anevoios de sesizat nemijlocit***, înțelesul cel mai comun al simetriei din artele temporale este tocmai cel derivat. Simetria din poezie este văzută deci în egalitatea strofelor, în aceeași dispunere a rimei, ș.a.m.d.; în muzică, simetria este expresia egalității între părți, a repetării și succesiunii unor motive. Mai mult, pentru unii autori care văd simetria din muzică în simpla *repetare* și succesiune a unor motive, în *egalitatea* părților constitutive ale unei compoziții, o inversare ca aceea a imaginii de oglindă (care în sensul etimologic este tocmai simetria), trece drept *asimetrie* (4 pag. 21) (subl. ns.). Echivocul creat de această diversitate de înțelesuri pledează astfel pentru folosirea unui termen ca *simetria de oglindă***** care, deși pleonastic (în raport cu înțelesul etimologic) este totuși mai concis. Cu această precizare subliniem însă că dincolo de înțelesurile cu care cercetătorii noștri încarcă noțiunea simetriei, ei au relevat tocmai ceea ce pare mai ascuns în structura cîntecului popular, ceea ce este mai puțin sesizabil auzului: efectul de oglindă.

* * *

Prin însăși definiția sa, simetria presupune cîteva componente ale ei: *un obiect, o axă de simetrie și oglindirea obiectului*. Axa de simetrie poate fi concretizată ictic (deci materializată) ca în formulele *a-a-a*, sau *a-b-a*, ori numai subînțeleasă, ca în *a : a*, *aa : aa*. În contextul simetric, axa concretizată ictic poate fi un component *identic* cu obiectul și oglindirea lui, ca în *a : a : a*, unul *înrudit* ca în *ab-b-ba*, sau un component *contrastant* ca în *ab-c-ba*. La rîndul lor, obiectul și oglindirea sa, pot fi fiecare cîte o entitate simetrizată ca în: *aba-c-aba*, sau pot fi componentele unei sinteze simetrice ca în: *abc-d-cba*.

Cu această varietate de forme, simetria de oglindă apare în cîntecul popular românesc accidental sau sistematic, afectînd un element sau

* cf. G. Goian, *Însușirea terminologiei științifice*. Editura de stat Didactică și Pedagogică. București, 1961, p. 114.

** cf. Tiberiu Roman, *Simetria*. Editura Tehnică. București 1963 p. 6—7 (vezi și definiția c. pag. 11).

*** Pentru muzică, sesizarea acestei reversibilități a fost desigur considerabil ușurată o dată cu fixarea ei în scris.

**** În acest fel este folosit și de G. Breazul (4 pag. 68).

altul, dar și pe mai multe deodată, la dimensiuni din cele mai diferite: celulă, formulă, rînd melodic (sau rînd de vers), structura strofei întregi, ținînd seamă în măsură mai mare sau mai mică de ceea ce pentru cîntecul popular apare ca normă, lege și în limitele impuse de natura, specificitatea fiecărui element structural. Căci în virtutea acestei specificități este de înțeles că simetria de oglindă nu poate afecta în egală măsură și în mod similar fiecare element (vers, ritm, melodie, formă arhitectonică), după cum o egalitate și o similitudine a aplicativității ei nu apare nici în diferitele domenii ale creației artistice (plastice ori poetico-muzicale).

Lucrarea de față care se vrea doar o modestă contribuție în această problemă, prezintă simetria de oglindă în toate elementele cîntecului popular românesc și într-o sistematizare pe care o permite rezultatul cercetărilor de pînă acum. Prezintă acest aspect, ea insistă — nu asupra tuturor realizărilor existente — cît asupra celor care par mai semnificative pentru folclorul românesc.

* * *

A. Simetria de oglindă în poezia populară cîntată

Potrivit cercetărilor de pînă acum, ca obiect al simetriei de oglindă în poezia populară cîntată apar: a) versuri, b) cuvinte în cadrul pseudo-strofei, c) rimele unui șir de versuri, d) vocalele de sub accentul metric dintr-un vers sau șir de versuri.

a) După cum este știut, marea majoritate a versurilor populare românești destinate cîntării, nu se grupează în unități superioare după vreo cerință formală, cum e strofa, ci ele se succed fără întrerupere, pînă ce poezia se epuizează. Dacă, în acest caz, există totuși vreo grupare, aceasta este după înțelesul gramatical, după fraze și care într-o poezie poate însuma un număr variabil de versuri. C. Brăiloiu sesizează însă și cîteva combinații simetrice (simetria — cu înțelesul derivat, de egalitate a numărului de versuri) cărora le dă numele de pseudo-strofe (pseudo-strofe, pentru că arhitectura muzicală nu ține seamă de ele), precizînd însă că: „la drept vorbind, *nu' există pseudo-strofă decît cînd la simetria formei se suprapune și o simetrie stilistică*” (2 pag. 53) (subl. ns.). O atare simetrie o înfățișează de pildă strofa unui cîntec nou:

Ca ș-aiastă veselie	a	↑ ↓
Nu s-o pomenit să fie	b	
Pîn-amu-n gospodărie	c	
Nu s-o pomenit să fie	b	
Ca ș-aiastă veselie	a	

(200 C. D. nr. 197)

unde, față de versul axă (c) celelalte se orînduiesc proporțional invers, adică în felul efectului de oglindă. Un aspect similar îl prezintă și stro-

fele poetice ale unor colinde în care refrenul se constituie ca axă numai față de versul precedent și cel următor lui:

Ce soare răsare	Soare-mi răsăre-re
<i>Dis de dimineață</i>	<i>'n fereastră love-re</i>
Iai domnului doamne	Iai domnului doamne
<i>Dis de dimineață</i>	<i>'n fereastră love-re</i>
De la ceastă casă	Masă-ngălbene-re

(Drăgoi. 303 C. nr. 193).

b) Pe lângă o simetrie a versurilor, unele strofe de colinde prezintă în plus și o simetrie a unor cuvinte repetate, ca în:

D-într-un corn de masă	Și-al treilea cornu
Da <i>șade</i> -mi mai <i>șade</i>	Da <i>șade</i> -mi mai <i>șade</i>
Iai domnului doamne	Iai domnului doamne
Da <i>șade</i> -mi mai <i>șade</i>	Da <i>șade</i> -mi mai <i>șade</i>
Spicu grîului.	Floarea vinului

(Drăgoi, 300 C. nr. 193).

În aspecte din cele mai variate, uneori și în combinație cu o simetrie a versurilor, cuvintele repetate abundă în poezia lirică unde — după cum arată Al. Amzulescu — ele au rolul de a sublinia unitatea de conținut a imaginii poetice în trecerea versurilor de la o rimă la alta (1 pag. 15—16), așa cum dovedesc și exemplele de mai jos:

Mară, pe marginea ta
Crește plopul și salca
Crește plopul și-o sălcuță
Mîndrului să-i fiu drăguță.

(200 C. D. nr. 194).

Munte, munte piatră seacă
Lasă voinicii să *treacă*
Să *treacă* la ciobănie
Să scape de cătănie

(200 C. D. nr. 115)

Unu mere, unu vine
Unu m-a lua pe mine
Unu vine, unu mere
Unu pe mine mă cere
etc.

(1 pag. 23)

c) O simetrie de oglindă a rimelor este sesizată de Adrian Fochi în studiul său *Miorița* (5), în care dă ca frecvente următoarele combinații (redate mai jos pe verticală):

```

a a a a a a
b b a a a a
b c b a a b
a b b b b c
  a b a b d
    a a a c
      a a a b
        a a
          a

```

(5 pag. 342)

Merită a fi semnalată constatarea autorului că în vreme ce ultimele cinci combinații din cele de mai sus apar în baladă ca un joc al rimelor în jurul unui vers pivot, combinația foarte frecventă a b b a, prima din seria de mai sus, intervine în mod constant în legătură cu tema alegerii de către cioban a locului său de îngropare. Faptul ni se pare cu atât mai semnificativ cu cât — vom vedea mai departe — cîntecele noastre rituale de înmormîntare prezintă și ele în structura lor ritmică o riguroasă simetrie de oglindă.

d) O simetrie de oglindă a vocalelor de sub accent din cuprinsul versurilor populare nu a fost — pe cît știm — semnalată la noi pînă acum. Materialul cercetat, deși restrîns, ne dezvăluie însă o preocupare a versificatorilor populari de a armoniza vocalele de sub accentul metric în chipul simetriei de oglindă și aceasta, fie în versuri răzlețe, ca de pildă:

```

Toată lumea umblătoare
  oa  u      u      oa
←----->

```

(15 pag. 65)

fie într-un șir de versuri, mai frecvent însă în cele hexasilabice (și variantele lor catalectice):

```

Și m-am întîlnit      i  î  i
Cu un prins venit    (u) i  i
Și el mi-o grăit:    i  o  i
— Ce coji fata me?   e  a  e
— Nu cumva-ai văzut u  a  u
Nu ai cunoscut       u  u  u
Mîndru flăcăuș      ←----->
etc.

```

(15, 64)

Vrednice de luare aminte sînt acele combinații care aduc un șir de versuri într-o sinteză de simetrii vocalice, ca în:

Dealul Mohului / Umbra snopului
 (ea) o u u o u
 ←.....→ ←.....→
 ←.....→ ←.....→

(16, nr. 131)

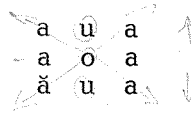
sau:

La drumul de plai / La-un fecior de crai / Să te ducă-n rai

a u a a o a ă u a
 ←.....→ ←.....→ ←.....→
 ←.....→ ←.....→ ←.....→

(14, vers 297—301)

și care într-o altă înfățișare grafică:



înfățișează o simetrie pe dimensiunea orizontală la fiecare rînd, o simetrie pe verticală la fiecare coloană, precum și una în formă de cruce și X.

Ilustrațiile ar putea desigur să fie înmulțite și este posibil ca cercetările să dezvăluie și alte modalități de aplicativitate a acestui procedeu în elementul vers.

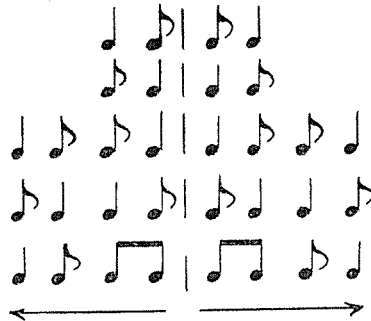
* * *

B. Simetria de oglindă în ritmul cîntecului popular

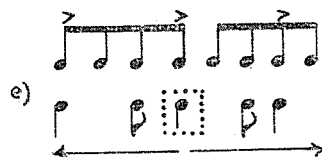
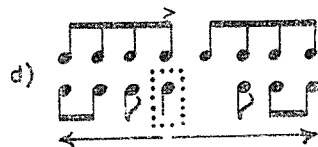
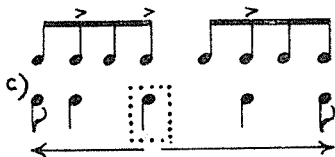
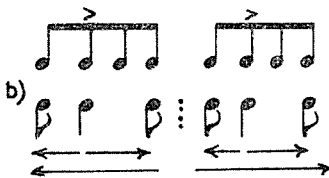
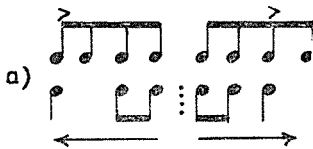
Ritmul, element comun al creațiilor poetico-muzicale, muzical-coregrafice sau și muzical-poetic-coregrafice, apare structurat în cîntecul nostru popular — ca urmare a unui străvechi și îndelungat sincretism — cînd de elementul vers și metrica sa, cînd de dans. În virtutea acestui fapt și modul de realizare a simetriei de oglindă este întrucitva diferit de la o categorie de creații la alta.

1) Pentru categoria de cîntece în care rolul de structurare a ritmului (în celule, formule, rînd melodic) îl are versul cu metrul său, numărul timpilor ritmici care se organizează în chipul simetriei de oglindă se acoperă cu numărul silabelor, ce alcătuiesc metrul de bază (piricul), multiplii lui și versul întreg (respectiv: două, patru, șase, opt). Simetriile de oglindă realizate la aceste dimensiuni nu au de regulă axă

concretizează ictic, iar componentele lor sint, de regulă, celule bisilabice sau formule tetrasilabice:



2) Acolo însă unde ritmul muzical este structurat de ritmul coregrafic, numărul timpilor ce alcătuiesc simetria este mai variat (3, 4, 5, 6, 7, 8), simetriile apar frecvent și cu axă concretizată, iar celelalte componente întrunesc și număr impar de timpi. De regulă, fizionomia unor formule este aici una derivată și rezultată din contopirea unor timpi simpli într-unul cu o durată dublă. Din multiplele formule care derivă pe această cale unele prezintă în fizionomia lor o simetrie de oglindă, ca:



3) O seamă de cîntece, cum sint numeroase colinde și cîntecele altor genuri înrudite au însă particularitatea de a îmbina formule, respectiv

modul de realizare și aspecte ale simetriei de oglindă și dintr-o categorie și alta din cele arătate mai sus*.

O dată cu aceste considerații se poate constata că o serie de formule ritmice prezintă o simetrie de oglindă în propria lor fizionomie. Simpla repetare a acestora dă la rînd ei sinteze de simetrie ce se pot întinde peste un rînd sau structura întregului cîntec. Or, în situația unei mari bogății de formule ritmice, cum este cea din folclorul românesc, o astfel de simetrie poate fi considerată doar ca una din multiplele posibilități de combinare între ei a timpilor ritmici, după cum repetarea lor este de asemeni un procedeu de cea mai largă aplicare în muzică. Folclorul nostru dovedește însă că dincolo de o combinare a timpilor într-o formulă oarecare, ei se interraportează și în alt mod, ca în:

Allegretto Electrecord Disc 1015/2

Duminică di-mi-nea-ța, Du-mi-ni-că di-mi-mea-ța

unde accentuarea fiecărui timp ritmic (pătrime și doime) impune considerarea, nu atât a formulei aparent coriambice (în care accentul ar reveni numai timpului ritmic cu durata mai mare) ci a fiecărui timp și a mai multora în interraptarea lor simetrică.

Pe lângă sintezele care au ca și componente formule ce prezintă simetria în propria lor fizionomie, în folclorul nostru abundă acele sinteze în care simetria de oglindă este rezultatul reversibilității, a inver-

sării ordinei componentelor de simetrie, a recurenței. Prin recurență, celulele și formulele care prezintă deja simetria în fizionomia lor, devin tot ele însele; în terminologia lui O. Messiaen**, ele sînt ritmuri *retrogradabile*; pe cînd altele, prin recurență se transformă în antipodul lor și sînt astfel *neretrogradabile*, ca:

unde dactilul devine anapest

peonul 1 devine peon 4, etc.

* Asupra acestor probleme a se vedea documentatele studii ale lui G. Ciobanu: a) *Înrudirea dintre dansurilor și al colindelor*. Revista de Etnografie și Folclor 1964 nr. 1; b) *Raportul structural dintre vers și melodie în cîntecul popular românesc*. Rev. de Folclor 1963 nr. 1—2.

** O. Messiaen: *Technique de mon langage musical*, Alphonse Leduc. Paris 1944.

Este însă de observat că sintezele simetrice imediat superioare rezultate prin recurența formulilor neretrogradabile sînt la rîndul lor retrogradabile.

În ritmul muzicii populare românești recurența poate afecta:

a) Ordinea timpilor ritmici înșiși, ceea ce dă de fapt aspectul retrogradabil al formulilor și prezintă o simetrie de oglindă de ordinul timpilor ritmici, pentru care dăm exemplul:

Arh. Folclor. Conserv. Cluj,

Allegretto

Cînd pămîntul s-a fă- cut, — Și ce- rul s-a ri- di- ca- tu,
Doamne mîndru l-a- mbră- ca- tu, Doamne mîndru l-a- mbrăca- tu.

b) Ordinea celulelor ritmice diferite dar de aceeași categorie metrică și care dă o simetrie de ordin celular, ca în:

Allegro

Drăgoi. 303 Col. nr. 1.

celular: a a b b a b b a a

c) Ordinea grupărilor metriche diferite care dă o simetrie de oglindă de ordin metric și care poate să cuprindă unul sau altul din cele două de mai sus, respectiv o recurență de ordinul timpilor ritmici, ca în:

sau o recurență și de ordin celular:

metric: 3 2 2 3
celular: b a a b

Pentru folclorul românesc simetria de oglindă de ordin metric pare să fie cea mai caracteristică (4 pag. 68). Ea caracterizează în plus structura ritmică a genurilor tradiționale cum sînt colindele, cîntecele rituale de seceriș, de înmormîntare și altele. Materialul cercetat dezvăluie posibilități din cele mai variate între care și cele de mai jos (categoria metrică a celulelor fiind exprimată prin cifre):

2+3 : 3+2
 2+3+2 : 2+3+2
 3+2+2 : 2+2+3
 3+2+3 : 3+2+3
 2+3+3+2 : 2+3+3+2
 3+2+2+3 : 3+2+2+3
 3+3+3+4 : 4+3+3+3
 4+3+2 : 2+3+4 : 4+3+2 : 2+3+4
 4+7 : 7+4
 și altele

Ilustrăm această simetrie și cu cîteva exemple muzicale aparținînd unor genuri diferite.

Repede Breazul. Colinde.nr.77

Du-pă dealul cel mai mare Vele-rim și ve-ler doamne
 metric: 2 3 | 3 2 | 2 3 | 3 2
 celular: a b | b a | a b | b a

Repede Breazul. Muz.rom.nr.159

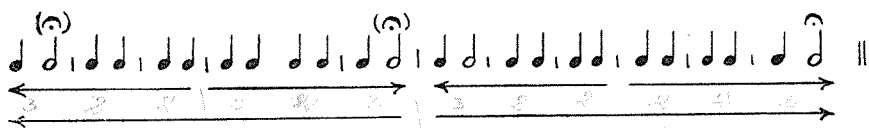
Duminică pe la prînz, Rîurel de ploaie
 Sboară doi po-rumbi pe sūs, Rî-u-rel de ploa-ie



Solemn, $\text{♩} = 96$ Arh. Inst. Etn. Folclor Disc 670

Ti - ne — rel voi - ni - cu, Ti - ne - rel voi - ni - cu

Ti ne rel voi - ni - cu, Ti - ne - rel voi - ni - cu



Structura ritmică de mai sus aparține tuturor variantelor cunoscute de noi ale acestui tip de cîntec „al bradului” ca și ale unor cîntece „de zori” din zonele unde tipul respectiv are (sau a avut cîndva) răspîndire. În vederea unor concluzii deja anticipate, menționăm și o altă structură ritmică a unui cîntec „de brad” aparținînd însă altui tip:

E. Comișel. Pădureni, nr. 40



Prezența frecventă a simetriei de oglindă în variantele cîntecelor rituale funebre are — credem — dincolo de o organizare geometrizată a ritmului și o valoare expresivă, menită să aducă în momentele tragice cînd acestea se cîntă, starea sufletească de echilibru. De altfel, în accepțiunea populară astfel de cîntece merg „pe glas fără durere”. Nu este

astfel întâmplător că și în versificația baladei *Miorița*, simetria de oglindă a rimelor apare atât de frecvent tocmai în pasajele care relatează alegerea de către tânărul cioban a locului său de îngropare (A. Fochi).

Multiplicitatea aspectelor arătate mai sus dezvăluie laolaltă un altul, acela al interpenetrării simetriei cu asimetria; căci acolo unde simetria este de un anumit ordin (al timpilor, celular sau metric) într-un alt ordin (din acele arătate) ea trece drept asimetrie. Astfel că, față de numeroase exemple în care simetria aparține de la început pînă la sfîrșit aceluiași ordin, alte cîntece aduc pe parcursul lor simetriei de ordine diferite într-o alternanță ca:

Arh. Folclor Conserv. Cluj

Andante

Măicuță ț-a și pă-ca-tu, Măicuță ț-a și pă-cat,
Ti-ne-reș m-ai mă-ri-ta-tu, Ti-ne-reș m-ai mă-ri-tat

unde structura ritmică a formulelor și a rindurilor prezintă:

- 1) — o simetrie de ordinul timpilor pe întregul rînd melodic, dar asimetrie celulară (a a b b);
- 2) — o simetrie a celulelor (a b b a), o simetrie a timpilor fiecărei formule dar o asimetrie a lor pentru întregul rînd;
- 3) — o simetrie a timpilor în formule și în întregul rînd, dar asimetrie celulară (a b a b);
- 4) — la fel ca în rîndul 2.

Ilustrăm în fine și câteva aspecte ale sintezelor simetrice cu axă concretizată. În contextul simetric axa apare uneori ca un component ce repetă obiectul și oglindirea lui, ca în:

Allegro Drăgoi, 303 Col.nr.228

metric 2 3 3 2 | 2 3 3 2 | 2 3 3 2

celular a b b a | a b b a | a b b a

← axa →

Alteori axa este un component *înrudit* cu obiectul și oglindirea sa:

Arh. Folclor Conserv. Cluj

♩ = 54/jm

Dea-lul Mo-hu-lu-i, Dealul Mo-hu-lu-i, Um-bra sno-pu-lui

metric 3 2 3 | 1 2 2 | 3 2 3

← axa →

De semnalat aici cum simetriei ritmice i se asociază — cel puțin în primele două versuri — și una aproximativă a vocalelor de sub accent, despre care am pomenit: (ea) — o — u : u — o — u.

Mai rar, axa apare în contextul simetric ca un component *contrastant*. Exemplul cu care ilustrăm acest caz este însă semnificativ prin neconcordanța dimensiunii componentelor simetriei ritmice cu cea a unităților morfologice:

Allegro Drăgoi, Muzica 1960/11 ex.12

Co-lo-nu-su, mai din su-su, Aler o fi-cu-ță-ndulciți ne-gri

unit. morf: ab b c | d b ab ||

compon. simetrie ← axa →

Cu cele arătate pînă aci, aspectele simetriei de oglindă realizate în ritm nu sînt, desigur, epuizate. Cîteva din ele vor fi însă constatate în asocierea lor cu aspectele simetriei melodice.

C) Simetria de oglindă în melodie.

Spre deosebire de ritm a cărui simetrie se realizează numai rectiliniar (să zicem pe orizontală) și bazată pe abia cîteva raporturi de durată, melodia — prin însăși natura ei — prezintă posibilități cu mult mai larși; căci cu sunetele sale de *înălțimi* diferite, cu *intervalică* sa bogată și cu *direcțiile* mișcării sale, ea dă deja imaginea unor elemente dispuse într-un plan al spațiului. Pe lîngă aceste resurse, factori ca variația și acțiunea legității sistemului tonal pot interveni, ca în lipsa unei intenții de simetrizare, să realizeze melodic acest aspect (prin note de schimb superioare și inferioare de caracter ornamental, improvizatoric, sunete de sprijin — ca cvartele inferioare ș.a.) după cum alteori, aceași factori, îl pot ascunde sau chiar deforma.

Din multiplele posibilități de realizare a simetriei de oglindă în elementul melodic al cîntecului nostru popular se disting cîteva aspecte mai semnificative:

1. O *simetrie intervalică*, bazată numai pe principiul distanțial;
2. O *simetrie a mișcărilor melodice inverse*;
3. O *simetrie mixtă*, ca rezultată a primelor două aspecte și
4. O simetrie melodică asociată simetriei altor elemente din cîntec.

1. Simetria intervalică, cea care aparține unei singure direcții a mișcării melodice (mai frecvent descendentă) dar cu intervale simetric distanțate, afectează în cîntecul nostru popular o mare varietate de structuri tonal-modale — ceea ce va fi prezentat însă în mod separat — ca și un număr oarecare de formule melodice. Pentru exemplele de formule cu care ilustrăm acest aspect (fără a mai trimite la sursă, întrucît — asemeni formulelor ritmice — ele pot fi identificate ușor în folclorul nostru) precizăm că cifrele puse dedesubtul intervalelor exprimă mărimea matematică a acestora, talonul (unu) fiind reprezentat de semiton.

The image displays eight musical examples, labeled a) through h), illustrating intervalic symmetry. Each example is written on a single staff with a treble clef. Below the notes, numbers indicate the interval sizes in semitones. Examples a) through d) show descending intervals, while e) through h) show ascending intervals. Example g) shows a single interval of 5 semitones. The notation includes bar lines and repeat signs.

Dar pentru că sînt foarte puține cîntecele al căror desen melodic constă numai din formule de acest aspect, vom considera ca mai semnificativă pentru folclorul muzical românesc acea simetrie intervalică ce apare, în numeroase cîntece, în combinație cu alte aspecte, ca și pe aceea ce caracterizează o serie de structuri tonal-modale.

2. Simetria mișcărilor melodice contrarii, adică aceea care rezultă dintr-o anumită direcție (pornind de la un sunet pivot) și inversarea ei (pentru a reveni prin aceleași trepte la sunetul de plecare), afectează în cântecul nostru popular o serie de formule izolate ca și melodii întregi. În unele realizări acest aspect este limitat doar la o sinteză de două mișcări contrarii, respectiv: o ascendență-descendență, sau o descendență-ascendență, ca în formulele de mai jos:

The image displays eight melodic formulas on a single staff, each in a separate measure. The formulas are:

- a) a ampl.)
- a inv.)
- b)
- c) c ampl.)
- c.v)
- d)
- d ampl.)
- e)
- e ampl.)
- e inv.)
- e inv.)
- f.)
- f. inv.)

pe cînd alteori, aspectul include și combinația oricît de variată a direcțiilor de mișcare melodică:

The image shows four examples of complex melodic combinations on a single staff, each in a separate measure. The examples are labeled:

- Br. Col. 173
- Br. Col. 149
- Br. Col. 189
- Br. Col. 90
- Br. Col. 177
- etc.

Ilustrăm acest aspect și cu melodia unei colinde:

The image shows a folk song melody on a single staff. The tempo is marked *Allegretto*. The melody is divided into a main part and a *refr.* (refrain) part. The lyrics are: "Mîndră fă-tă-i Mări-ș-le, Luminoară ochi-s ne-gri, Mîndră fă-tă-i Mă-ri-ș". Below the melody, three diagrams illustrate the melodic movement: a triangle with a dashed vertical line and arrows pointing outwards, and two triangles with a dashed vertical line and arrows pointing inwards.

Arh. Folclor Conserv. Cluj.

unde cîte o sinteză a două mișcări contrarii alcătuiește simetria fiecărui rînd și a refrenului, adevărate formule melodice retrogradabile, ca și o simetrie melodică a strofei întregi (retrogradabilă și ea din punct de vedere melodic).

3. Simetria de aspect mixt, se prezintă și ea în realizări din cele mai variate. Vom considera însă ca semnificative doar pe acelea în care simetrizarea de un aspect sau altul se suprapune obișnuitelor unități morfologice ale muzicii noastre populare, ca și pe cele în care simetrizarea afectează întreaga melodie. Ilustrăm acest aspect prin două melodii, dintre care una de dans:

Giusto E. Comșel. Pădureni, nr. 129

numai distantial

și unde în fiecare rînd, dar la dimensiuni diferite, mișcărilor melodice contrarii li se adaugă și fragmente cu simetrie de aspect numai distantial. În cîntecul de nuntă ce urmează:

Moderat Arh. Folclor Conserv. Cluj

Bate ceasul ba - te u - nu, Ba - te ceasul bate u - nul

5 2 5

simetriei de mișcări melodice contrarii ce se întinde peste primul rînd melodic, i se adaugă una numai distantială pe întinderea unei formule tetrasilabice și care împreună cu ultima, de aceeași întindere dar de aspectul celei dintii, acoperă al doilea rînd melodic.

4. Într-o asociere a simetriei melodice cu cea ritmică, realizările sînt iarăși diferite. La anumite dimensiuni ale simetriei ritmice simetria melodică apare în unele cazuri doar parțial, pe cînd altele i se suprapune în întregime. În cîntecul de ciacă de mai jos:

Con moto Gurs Folclor, nr 136

Găzdi - tă găzdi - tă Ia - mieși la por - ti - ță

Te ui - tă pe su - su, Că ste - le - le nu - su

simetria ritmică se realizează consecvent la dimensiunea întregului rînd melodic, pe cînd simetria melodică grefată pe aceeași axă cu cea ritmică, apare în trei rînduri melodice doar la dimensiunea unei celule și abia în ultimul rînd pe întreaga întindere a lui. Este de observat în acest cîntec: a) că ritmul său prezintă o simetrie ce o amintește pe aceea realizată frecvent în ritmul de dans; b) că sunetele ce alcătuiesc simetriile melodice constituie totodată osatura pentatonei (*sol-la-si-re-mi*) ce stă la baza melodiei. Exemplul servește astfel pentru a ilustra transferul unui aspect și mod de realizare, dintr-un domeniu în altul al creației artistice populare (consecință evidentă a sincretismului dans — cîntec)*, dar pe de altă parte și legitatea sistemului tonal care aci limitează dimensiunile simetriei melodice.

În exemplul care urmează (colindă) simetriei ritmice i se suprapune în întregime și o simetrie melodică:

Andante Drăgoi. 303 Col. nr. 113

Cest tî-năr voi-ni-cu Iai dom-nu-lui doamne

ritm

melodie
vocale
de sub
accent

Este de observat și aci: a) că gruparea simetrică a timpilor ritmici (aci egali ca durată dar diferiți ca intensitate) contravine principiului de structurare a celulelor ritmice de către metrica versului; b) că silabele accentuate din textul poetic (aici accentele vorbirii obișnuite cărora în melodie le revin sunetele mai înalte), se află și ele într-un raport de o aproximativă armonie vocalică, cu care simetria exemplului este aproape *totală*.

* * *

D. Simetria de oglindă a structurilor tonal-modale.

Față de caracterul limitat al aplicării consecvente în cadrul cite unui cîntec a simetriei melodice bazate numai pe principiul distanțial (căci ea apare mai frecvent sporadic, izolat, sau în combinație cu si-

* În acest caz apare evident rolul pe care îl are *dansul* în structurarea ritmului muzical și *nu versul* cu metrica sa (care l-a condus pe transcriitorul acestui cîntec la segmentarea ritmului în celule bisilabice.)

metria direcțiilor contrarii), același principiu își află în schimb — precum s-a anticipat — o largă aplicare în sistemul complex de structuri tonal-modale ce caracterizează folclorul nostru muzical. Formulele melodice ce ilustrează această simetrie sînt de altfel expresia unor atari structuri sau trădează substratul lor. Alături de acestea, cîteva alte structuri prezintă și ele o simetrie de acest aspect:

- a) $\text{mi} \text{---} \text{sol} \text{---} \text{la} \text{---} \text{si} \text{---} \text{re}^1$
 $\quad \quad \quad \underline{\quad \quad \quad} \quad \underline{\quad \quad \quad}$
 $\quad \quad \quad 3 \quad 2 \quad 2 \quad 3$
- b) $\text{re} \text{---} \text{mi} \text{---} \text{sol} \text{---} \text{la} \text{---} \text{do}^1 \text{---} \text{re}^1$
 $\quad \quad \quad \underline{\quad \quad \quad} \quad \underline{\quad \quad \quad}$
 $\quad \quad \quad 2 \quad 3 \quad 2 \quad 3 \quad 2$
- c) $\text{sol} \text{---} \text{si} \text{---} \text{do} \text{---} \text{re}^1 \text{---} \text{mi} \text{---} \text{b}^1 \text{---} \text{sol}^1$
 $\quad \quad \quad \underline{\quad \quad \quad} \quad \underline{\quad \quad \quad}$
 $\quad \quad \quad 4 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 4$
- d) $\text{re} \text{---} \text{mi} \text{---} \text{fa} \text{---} \text{sol} \text{---} \text{la} \text{---} \text{si} \text{---} \text{do}^1 \text{---} \text{re}^1$
 $\quad \quad \quad \underline{\quad \quad \quad} \quad \underline{\quad \quad \quad}$
 $\quad \quad \quad 2 \quad 1 \quad 2 \quad 2 \quad 2 \quad 1 \quad 2$
- e) $\text{re} \text{---} \text{mi} \text{---} \text{fa}^\# \text{---} \text{sol} \text{---} \text{la} \text{---} \text{si} \text{---} \text{b} \text{---} \text{do}^1 \text{---} \text{re}^1$
 $\quad \quad \quad \underline{\quad \quad \quad} \quad \underline{\quad \quad \quad}$
 $\quad \quad \quad 2 \quad 2 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 2 \quad 2$
- f) $\text{re} \text{---} \text{mi} \text{---} \text{b} \text{---} \text{fa}^\# \text{---} \text{sol} \text{---} \text{la} \text{---} \text{si} \text{---} \text{b} \text{---} \text{do}^\# \text{---} \text{re}^1$
 $\quad \quad \quad \underline{\quad \quad \quad} \quad \underline{\quad \quad \quad}$
 $\quad \quad \quad 1 \quad 3 \quad 1 \quad 2 \quad 1 \quad 3 \quad 1$

ș.a.

Deosebit de aceste structuri tonal-modale, ele însele simetrizate, o serie de alte cîteva se constituie ca și componentele cîte unei sinteze simetrice și în cadrul căroro cele dintii apar frecvent ca axe. Trebuie să remarcăm însă că atîta vreme cît diferitele structuri tonal-modale au fost concepute ca structuri de sine stătătoare, ca cele din muzica medievală a apusului (din care altminteri, unele moduri au fost excluse), sau ca aspecte „modificate” ale clasicului major și minor apusean, ca cele din folclorul muzical românesc, unicitatea lor organică și interrreportarea lor simetrică a fost greu de sesizat. În afirmarea unei unicități organice a modurilor (reeditînd dintr-un unghi de vedere nou un principiu formulat încă de către J. Ph. Rameau), cu decenii în urmă D. Cuclin arăta: „nu există două moduri, major și minor, ci un singur mod, cu două sensuri, direct și invers (opus)”. (6, pag. 24). Schema completă a ambelor sensuri ale gamei Do de pildă, cu poziția largă a elementelor sale este:

Do invers ←————— → *Do direct*.

Re \flat - La \flat - Mi \flat - Si \flat - Fa - Do - Sol - Re - La - Mi - Si

și care în poziția strînsă a elementelor dă:

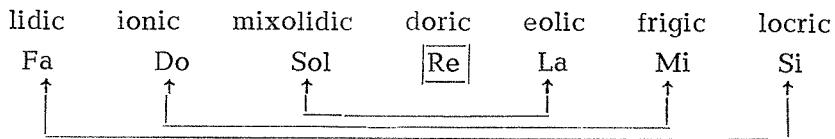
Do invers ←————— → *Do direct*

Do-Re \flat -Mi \flat -Fa-Sol-La \flat -Si \flat Do -Re-Mi-Fa-Sol-La-Si

respectiv: în sens direct, un ionic pe Do (mod perfect major)
 și în sens invers, un frigic pe Do (mod perfect minor).

Pe lângă acest aspect al unicității organice a modului major și minor *cu aceeași tonică* (deci omonime), autorul sesiza tot atunci și perechi de moduri directe și inverse *relative* (deci cu tonică deosebită) ca de pildă frigidul pe *Mi* ca invers relativ al ionicului pe *Do*, locricul pe *Si* ca invers relativ al lidicului pe *Fa*. Indiferent de unghiul din care D. Cuclin privește acest lucru, unicitatea organică a modurilor perechi omonime sau relative, unul însă invers altuia, dă deja cheia și imaginea unui tablou a citorva sinteze de chipul simetriei de oglindă care cuprinde aproape întregul sistem de structuri tonal-modale din folclorul muzical românesc.

Dacă, de exemplu, pentru a forma o serie de cvinte perfecte — ce sînt elementele în poziție largă a modurilor diatonice (heptatonice) — plecăm de la sunetul *Fa*, sunetul central al seriei este *Re*. Construind apoi pe fiecare sunet al seriei cîte un mod cu elementele sale în poziție strînsă, vom obține — față de *Re*, central (axă), — tot două cîte două moduri perechi inverse relative:



respectiv:

- mixolidicul pe *Sol*, mod major dar cu septimă mică și inversul său relativ — eolicul pe *La*, mod minor cu secundă mare;
- ionicul pe *Do*, mod perfect major și inversul său relativ frigidul pe *Mi*;
- lidicul pe *Fa*, mod excesiv de major (cu cvarta sa pe tonică, mărită) și inversul său relativ — locricul pe *Si*, mod excesiv de minor (prin cvinta sa micșorată);
- eolicul pe *La*, cu inversul său relativ, mixolidicul pe *Sol*;
- frigidul pe *Mi*, cu inversul său relativ, ionicul pe *Do*;
- locricul pe *Si*, cu inversul său relativ, lidicul pe *Fa*.

Se poate deci observa ușor că dintre modurile inverse relative, *unul este răsturnarea celuilalt*, că prin răsturnarea intervalelor absolute, *unul este oglindirea celuilalt*. Acest aspect poate fi demonstrat de altfel și prin citirea intervalelor absolute ale fiecărui mod, o dată ascendent și apoi în sens descendent. În acest fel, intervalele ascendente ale lidicului oglindesc în coborîre pe cele ale locricului, cele ascendente ale ionicului pe cele ale frigidului ș.a.m.d. Numai doricul este ascendent și descendent același; fiind un mod cu structură intervalică simetrizată și retrogradabilă, el se oglindește doar pe sine. (9)

Prin structura lor diametral opusă, respectiv prin poziția inversă a locului intervalelor de ton și semiton, modurile diatonice perechi

inverse — fie ele omonime sau relative — prezintă o unitate dialectică și o sinteză simetrică ce poate fi exprimată ca mai jos:

Lidic

Fa-Sol-La-Si-Do-Re-Mi-Fa
 T T T st T T st
 2 2 2 1 2 2 1
 ←

Locric

Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si
 st T T st T T T
 1 2 2 1 2 2 2
 →

Ionic

Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si-Do
 T T st T T T st
 2 2 1 2 2 2 1
 ←

Frigic

Mi-Fa-Sol-La-Si-Do-Re-Mi
 st T T T st T T
 1 2 2 2 1 2 2
 →

Mixolidic

Sol-La-Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol
 T T st T T st T
 2 2 1 2 2 1 2
 ←

Eolic

La-Si-Do-Re-Mi-Fa-Sol-La
 T st T T st T T
 2 1 2 2 1 2 2
 →

Modurile cu caracteristici mixte (cele care deși heptatonice își extrag materialul sonor dintr-o serie de elemente dispuse în poziția lor largă pe o distanță de opt cvinte perfecte), formează și ele o sinteză simetrică a cărei mod central este major-melodicul, el însuși simetrizat (Ex. e: pag. 202)

Acustic

Do-Re-Mi-Fa#-Sol-La-Si b-Do
 T T T st T st T
 2 2 2 1 2 1 2
 ←

Istric

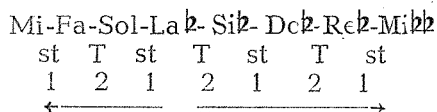
Mi-Fa#-Sol-La-Si b-Do-Re-Mi
 T st T st T T T
 2 1 2 1 2 2 2
 →

Acusticul și istricul se constituie deci și ele ca moduri perechi inverse; prin inversarea intervalelor lor, acusticul oglindește pe istric, după cum și istricul oglindește pe acustic.* Numai major-melodicul, ascendent ca și descendent — asemeni doricului — este același; el se oglindește doar pe sine.

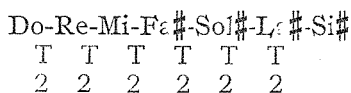
Gama heptatonică cromatizată (Ex. f. pag. 202) cu caracteristicile sale modale ambigue (majore și minore în egală măsură), cu intervalele sale absolute *mici, mari și perfecte*, prin distanța de (zece) cvinte peste care se întinde materialul său sonor, se situează și ea ca una intermediară între alte două game cromatizate și simetrizate totodată. Una își extrage materialul său sonor numai din sfera dominantă descen-

* Herman Pfrogner care — îi dă denumirea de *gamă istrică*, o denumește totodată și *gama oglinzii* (Spiegelskala), căci în intervalele sale descendente pot fi recunoscute intervalele gamei acustice, la el *gama de bază* (Grundskala).

dente și care într-o poziție strânsă are numai intervale absolute *mici* și *micsorate*:



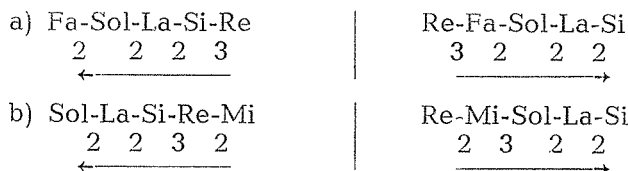
respectiv, gama prin succesiune consecventă de st—T, întâlnită în melodiile unor bocete bihorene și bănățene. Cealaltă își extrage materialul său numai din sfera unor dominante ascendente și care într-o poziție strânsă are numai intervale absolute *mari și mărite*:



respectiv, gama prin ton, ce-i drept neîntilnită în formă completă în melodiile noastre populare, dar menționată de Tiberiu Alexandru în scara muzicală a unor fluieri gemănate.*

De remarcat însă că deși diametral opuse prin sfera dominantelor din care își extrag materialul lor sonor și diametral opuse prin caracteristicile lor modale, cele două game, fiecare simetrizată, nu se mai pot oglindi una pe alta prin răsturnare sau inversarea ordinii intervalor lor. Pentru folclorul muzical românesc însă, aceleași game reprezintă gradul maxim de potențare a caracteristicilor modale, respectiv limita excesivității minore în cazul gamei cu succesiune consecventă de st—T și limita excesivității majore în direcția opusă.

În fine, câteva structuri pentatonice se constituie și ele drept componente unor sinteze simetrice:



După o prezentare a simetriei distanțiale în structurile tonal-modale din folclorul nostru muzical, se impune în încheiere și o observație a cărei importanță nu poate fi nicicum ocolită. Căci o dată cu largă sa aplicativitate — cum s-a putut vedea mai sus — *simetria de oglindă* (de aspect numai distanțial) *unește o mare diversitate de structuri tonal-modale* (care, singure, pot situa muzica populară românească în rîndul celor mai complexe culturi) *într-o serie de microsinteze, ca și în sinteze mai cuprinzătoare și care — asemeni altor sinteze* (ca cele date

* Tiberiu Alexandru. Instrumentele muzicale ale poporului român, E.S.P.L.A. București, 1956 p. 67 nota 1.

de fluctuația caracteristicilor modale pe aceeași bază și de sensul unic al dinamicii cadențelor modale finale) *aduc această complexitate de structuri într-un sistem organic, unitar.**

* * *

E. Simetria de oglindă a formei arhitectonice.

Dintre realizările acesteia, desprindem următoarele aspecte:

a) Cînd forma cîntecului este rezultatul interacțiunii unor elemente structurale deopotrivă simetrizate — ceea ce am numit simetrie totală — aceasta este implicit o simetrie și a formei arhitectonice. Se găsesc însă rar simetrii totale, dar sînt mai numeroase acelea care aduc într-o sinteză superioară — cum e strofa — rînduri melodice, uneori și refrene retrogradabile ritmic și melodic. În măsura în care astfel de exemple pot fi privite ca realizări de sine stătătoare și fără elementul poetic, retrogradabilitatea ritmică și melodică a întregii strofe îi dau acesteia simetria formei înseși.

b) O simetrie de oglindă a formei arhitectonice poate rezulta — cum arată o serie de cîntece propriu zise — și din plasarea proporțional inversă în cadrul strofei, a unor rînduri melodice identice sau înrudite, ca în:

Moderat Curs Folclor, nr.33

Foaie ver-de și-ogutî - ie, Foaie ver-de și-o gu-li- ie

Frumos cîntă cu-cu-n vi-e, Ma-mă ma - mă scumpă ma - mă

ritmic: ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ||

motivic a + b | c + cv | c₄ + cv₄ | av + b₅

deci A/B — C — C seq — A/B₅

c) Indiferent de aspectul simetrizat sau nesimetrizat al elementelor asociate, de caracterul identic, înrudit sau contrastant al rîndurilor melodice, o simetrie a formei rezultă și din gruparea rîndurilor melodice în cadrul strofei, grupare marcată mai evident de pauzele dintre rînduri, sau și de sunetele de la cezuri (8). Pe lîngă frecvența proporționare

* Un referat al subsemnatului despre *Caracterul unitar al sistemului de structuri tonal-modale din cîntecul popular românesc*, a fost prezentat în cenaclul de muzicologie al Uniunii Compozitorilor din R.S.R., la 16. V. 1966.

2:2 — adică: două rînduri melodice, pauză, două rînduri — apar în cîntecul propriu zis și simetriei ca:

1:1:1

Allegretto, poco rubato

Curs Folclor, nr 44

Musical score for 'Frunză verde și u-na, mă'. The score is written on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two lines of music. The first line contains the lyrics 'Frunză verde și u - na, mă. Frunză verde și u' and the second line contains 'na — Rău mă doare i — ni - ma, mă.' The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some rests.

1:2:1

Andantino

Curs Folclor, nr.83

Musical score for 'și Bo-ii - n cîmp și ieu la mîn-dra pîi Bo-ii- n cîmp și ieu la mîn-dra Vin ju - ta - rii și-mi ieu țun-dra'. The score is written on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three lines of music. The first line contains the lyrics 'și Bo-ii - n cîmp și ieu la mîn-dra pîi Bo-ii- n cîmp și' and the second line contains 'ieu la mîn-dra Vin ju - ta - rii și-mi ieu țun-dra'. The third line contains 'Vin ju - ta - rii și-mi ieu țun-dra'. The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, with some rests and accents.

ș.a.

* * *

Într-o concluzie la toate cele arătate pînă aci, se poate deci afirma că simetria de oglindă are o largă aplicare în folclorul românesc pe care-l afectează într-o multitudine de exemplare (cazul structurilor tonal-modale) ca și în exemplarele sale singulare. Într-un cîntec ea afectează apoi un element component ca și pe mai multe deodată, într-un paralelism parțial sau chiar total, atît cît și cum permite *natura specifică* a fiecărui element în parte, precum și *legitatea* factorilor ce contribuie la realizarea unității logice și expresive a întregului.

Cercetări ulterioare au menirea să dezvăluie multilateral rostul, valoarea, acestui procedeu în creația muzical-poetică a poporului nostru. S-ar cuveni de asemeni să fie arătat în ce măsură a fost valorificată simetria de oglindă în creația acelor compozitori cărora folclorul românesc le-a fost, sau le este, familiar; căci în situația cînd muzica epocii

noastre recurge tot mai mult la aspecte și principii ce țin de lumea vizualului, folosirea lor în creația cultă autohtonă îi asigură acestea nu numai plasarea în contextul muzicii contemporane ci și legătura cu solul natal.

BIBLIOGRAFIE

A. Studii

1. Amzulescu, Al. I.: *Contribuție la cercetarea structurii poetice a liricii populare*, Revista de Folclor VI. 1961, nr. 3—4.
2. Brăiloiu, C-tin: *Le vers populaire roumaine chanté*, Paris, 1956.
3. Breazul, G.: *Muzica românească de azi*, II. Folclorul muzical. București, 1939.
4. Drăgoi, S. V.: *Simetrie și asimetrie în cîntecul popular românesc*. I. Muzica, 1960, nr. 12, II. Muzica, 1961.
5. Fochi, A.: *Miorița*, Editura Academiei R.P.R., București, 1964.
6. Cuclin, D.: *Tratat de estetică muzicală*. Tiparul „Oltenia”, București, 1933.
7. Comes, L.: *Contribuții la studiul procesului de creație în cîntecul popular românesc*. Muzica, 1962, nr. 2.
8. Szenik, I.: *Structura formei în cîntecul popular*, Lucrări de muzicologie, Conservatorul de muzică „G. Dima”, Cluj, 1965.
9. Haba, A.: *Probleme actuale ale creației și unele referiri la muzica românească*, Muzica, 1957, nr. 1.

B. Material folcloric

10. Brăiloiu, C.: *„Ale mortului” din Gorj*, București, 1936.
11. Breazul, G.: *Colinde*, Cartea satului. București, f.a.
12. Breazul, G.: *Muzica românească de azi*. III. Cîntecul popular, București, 1939.
13. Drăgoi, S. V.: *303 Colinde cu text și melodii*. Scrisul românesc. Craiova, f.a.
14. Ciobanu, Gh.: *200 Cîntece și doine*. ESPLA. 1955.
15. Comișel, Em.: *Antologie folclorică din Ținutul Pădurenilor (Hunedoara)* Edit. Muzicală, 1959.
16. Nicola—Szenik—Mîrza: *Curs de folclor muzical*, I. Edit. didactică și pedagogică, București, 1963.
17. Bradu, M.: *Mîndre-s horile la noi*. Culegere de folclor din regiunea Crișana, întocmită de..., Casa regională a creației populare, Oradea, 1961.
18. Electrecord: *Antologia muzicii populare românești*.
19. Arhiva de folclor. Conservatorul de muzică „G. Dima” Cluj.

La symétrie de miroir dans le folklore roumain

T. Mîrza

Résumé

Le procédé de l'organisation du matériel sonore selon la forme de la symétrie de miroir bien que moins propre aux arts temporels et en même temps plus difficile pour la perception auditive, trouve dans le folklore musical roumain une application très étendue et très variée. Parfois dans un chant, la symétrie de miroir peut apparaître comme accidentale ou comme systématique, de dimensions qui varient d'une formule jusqu'à la structure d'une strophe entière, affectant un élément structurel, (vers, rythme, mélodie, système tonal, forme architectonique) de même que par plusieurs éléments à la fois, dans un parallélisme partiel ou total. Dans quelques réalisations, ce procédé a un rôle structural évident; dans d'autres il apparaît comme un aspect „recherché” de préciosité formelle, avec une valeur stylistique certaine, ou bien dans d'autres cas, comme un procédé ayant des fonctions multiples. Cet ouvrage sys-

tématisé les multiples aspects sous lesquels apparaît la symétrie de miroir, dans le folklore roumain, insistant sur les aspects qui paraissent être plus caractéristiques. Dans la conclusion l'on observe que la valorification créatrice de ce procédé dans la création professionnelle autochtone lui assure non seulement la liaison avec la sole natale mais aussi sa place dans le contexte de la musique contemporaine.

Зеркальная симметрия в румынском фольклоре

Траян Мырза

Резюме

Приём распределения звукового материала в изображении зеркальной симметрии, хотя он мало свойствен соловым искусствам и менее ощущаем путем слухового восприятия, в румынском музыкальном фольклоре имеет широкое и разнообразное применение. В некоторых песнях зеркальная симметрия может появиться случайно или систематически в размерах, которые варьируют от формулы до структуры целой строфы, затрагивая структуральный вид (стих, ритм, мелодия, тональная система, архитектурная форма) или в одно и то же время многие виды в полном или частичном параллелизме. В одних осуществлениях этот приём имеет явную структуральную роль, в других появляется как „искомый“ вид формальной точности, с достоверной стилистической ценностью, или, в иных случаях, как приём с многочисленными функциями.

Работа систематизирует многочисленные виды, под которыми проявляется зеркальная симметрия в румынском фольклоре, выделяя те, которые кажутся более характеристичными. В заключение показывается, что превращение в ценность этого приёма в коренном профессиональном творчестве обеспечивает композитору не только связь с родным искусством, но и его применение в современной музыке.

Die Spiegelsymmetrie in der rumänischen Folklore

T. Mirza

Zusammenfassung

Die Verwendung des Tonmaterials in einer symmetrischen Zusammenstellung, obwohl weniger kennzeichnend für die temporale Kunst und gleichzeitig auditiv schwieriger wahrnehmbar, findet in der rumänischen Folklore eine ausgedehnte und vielfältige Anwendung. In manchen Liedern kann die Spiegelsymmetrie zufällig oder systematisch auftreten, in Dimensionen, die eine Variation von der Formel bis zur Struktur der ganzen Strophe erlauben, sich auf einzelne strukturelle Elemente (Vers, Rhythmus, Melodie, Tonsystem, architektonische Form) beziehend, als auch auf mehrere zur gleichen Zeit, in einem teilweisen oder sogar totalen Parallelismus. In einigen Werken hat dieses System eine ausgesprochen strukturelle Rolle, in anderen erscheint es als ein „gesuchtes“ Aspekt von einer formellen Präziosität mit entschieden stilistischen Wert, oder, in anderen Fällen, als ein Verfahren mit vielseitigen Funktionen.

Vorliegende Arbeit systematisiert die vielfältigen Aspekte unter welchen die Spiegelsymmetrie in der rumänischen Folklore auftaucht, jene hervorhebend, welche am charakteristischsten zu sein scheinen. Im Abschluss wird dargestellt, dass die schöpferische Verwertung dieses Vorganges im beruflichen autochtonen Schaffen, diesem nicht nur die Verbindung zum heimatlichen Boden, sondern auch seinen Platz im Kontext der zeitgenössischen Musik sichert.

Personalitatea lui C. Brăiloiu în lumina unor scrisori inedite

ROMEO GHIRCOIAȘIU

Ceea ce a constituit trăsătura specifică a marilor muzicieni români în perioadele de ascensiune a artei noastre sonore, a fost legătura lor permanentă cu contemporanii lor, cu viața culturală a poporului.

De aceea munca lor a fost multiplă. Compozitori, interpreți, sau pedagogi, prin aceste legături cu contemporanii, ei se impun pentru istoria noastră muzicală, ca animatori neobosiți care au luptat pentru ascensiunea culturii progresiste. La masa lor de lucru dar și în cercurile de muzicieni și chiar în mijlocul maselor de iubitori ai artei, ei au fost mereu prezenți, îmbinând munca de creație sau de interpretare, cu activitatea nu mai puțin dinamică a pedagogiei, a îndrumării științifico-muzicale adresate fie specialiștilor în devenire fie, în genere, cercurilor amatoare. În domeniul culegerilor folclorice ca și în cel al mișcării corale, categoriile de intelectuali de la orașe și sate (profesori de muzică sau de altă specialitate, învățători, preoți, dascăli de biserică sau simpli săteni cu formație culturală) au constituit mediul social-cultural asupra căruia s-a exercitat în primul rînd această muncă animatoare a muzicienilor noștri de odinioară. Pentru ca în urmă curentul culturalizării să se transmită pînă departe în masele largi sociale.

Muzician de valoare mondială, Constantin Brăiloiu ilustrează această imagine a artistului animator. El a îmbinat în mod armonios creația științifică și munca de îndrumare a nenumăraților tineri folcloriști în propria lor activitate de culegere și studiere a artei populare.

Semnificația acestei acțiuni este cu atît mai valoroasă cu cît primele decenii ale secolului XX reprezintă epoca unor culegeri sistematice ale cîntecului popular, epoca de întemeiere a folclorului nostru muzical ca știință de sine stătătoare, dar strîns legată de etnografie, literatură, arheologie sau istorie. Este știința care se va impune către mijlocul secolului nostru sub denumirea de *etnomuzicologie*, fenomen în care Brăiloiu va spune un cuvînt hotărîtor.

Astfel munca de animator a lui Constantin Brăiloiu, pe de o parte și rolul său științific mondial pe de alta, sînt cei doi poli care definesc amploarea personalității sale de muzician progresist.

Primul pol se situează în mediul cultural al propriului său popor, iar cel de-al doilea se va impune în coordonatele spațiului cultural

mondial, aducînd o izbîndă a științei înaintate românești. Între cei doi poli se desfășoară întreaga activitate a marelui muzician, care a curcit pas cu pas terenul. El a cîștigat în țară treptat interesul pentru folclor și pentru arta de substrat național și a impus peste hotare, alături de alți reprezentanți ai muzicologiei, o nouă disciplină, etnomuzicologia ce mai cunoștea încă adversari*.

De altfel, cele două aspecte ale activității lui Brăiloiu nu sînt izolate, ci ele se îmbină în mod organic pînă la sfîrșitul vieții sale. Într-adevăr munca sa de îndrumător a activității folcloristice dusă de discipolii săi, o continuă pînă în ultimii ani ai vieții. Departe de țară, prin corespondență el era mereu prezent alături de unii folcloriști români, aducînd sfaturile sale, opiniile sale științifice și propagînd peste hotare lucrări folcloristice care reprezentau realizări ale tinerii noastre muzicologii de după eliberare și invers, el urmărea și îndruma din țară munca tinerilor români la studii peste hotare. Prezența sa era astfel permanentă în munca de autentic animator.

Portretul de muzician al lui Brăiloiu cunoaște trăsături luminoase prin prietenia care l-a legat de marele compozitor maghiar Béla Bartók. Asemenea lui D. Kiriac, care odinioară îi sprijinise munca folclorică la Academia română, Brăiloiu traduce și publică în limba română scrieri științifice ale colegului său maghiar. Este o dovadă esențială a faptului că pentru Brăiloiu folclorismul și arta cultă nu erau privite de pe pozițiile înguste ale unui patriotism ieftin. Prietenia popoarelor, cunoașterea lor reciprocă prin intermediul artei populare sînt principiile care l-au călăuzit pe Brăiloiu în întreaga sa activitate științifică, în modeste culegeri folclorice ca în marile foruri mondiale, unde i s-au încredințat funcțiuni de înaltă răspundere.

Corespondența lui C. Brăiloiu cu tinerii muzicieni români ai epocii ilustrează unele aspecte caracteristice ale muncii sale de animator. Din scrisorile care ne-au stat la dispoziție, am constatat că două sînt domeniile în care Brăiloiu vine cu prețioasele sale îndrumări: 1. Folclorul, culegerea științifică și studiul metodic al cîntecului popular. 2. Adoptarea folclorului ca bază a artei culte, principiu care trebuie să călăuzească muzicienii români, în dezvoltarea unei arte proprii de valoare universală.

Și era firesc ca aceste două aspecte să definească activitatea de animator a lui Brăiloiu. În primul rînd, pentru că el însuși a început prin a fi compozitor, întegrîndu-se ca atare în curentul școlii noastre naționale. De asemenea ca fondator al Societății compozitorilor români,

* Într-adevăr dacă la un congres de muzicologie din 1948, cu prilejul unei comunicări a lui Brăiloiu despre muzica unor popoare primitive, i se contesta folclorului prezența la un astfel de for internațional, după zece ani, în 1958, la Congresul de muzicologie din Köln, noua disciplină — după cum releva savantul român — primea dreptul de cetate în lumea științelor muzicologice. Din acest ultim referat al lui Brăiloiu reiese că lupta nu a fost ușoară, iar succesul s-a bazat pe o temeinică formație a etnomuzicologilor. Pentru Brăiloiu, munca a început modest în țară, prin cercetarea pe teren și prin îndrumarea însuflețită a nenumăraților tineri cercetători români ce concretizau școala folclorică românească în plină devenire. (*Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Köln, 1958*, Ed. Bärenreiter, Kassel, 1959).


el a promovat tocmai aceste principii creatoare. În cadrul acestei instituții el a fondat Arhiva de Folclor, menită să promoveze tînăra știință muzicală românească. Cunoașterea sistematică a folclorului era cea mai bună temelie pentru o artă care să ne impună în lume prin ceea ce ne este propriu*.

Obiectul studiului de față îl constituie șase scrisori ale lui Constantin Brăiloiu adresate compozitorului Achim Stoia.

Prima scrisoare e scrisă în 25. VI. 1928. Din conținutul ei rezultă prețioase aspecte ale muncii de animator a lui Brăiloiu, privitoare la activitatea de culegeri folclorice. În cuprinsul scrisorii maestrul mulțumește tînărului muzician în legătură cu informațiile trimise privitoare la o deplasare de culegeri la Poiana Sibiului, probabil în problema colindelor. De asemenea el îi răspunde negativ, la cererea de a-i împrumuta un fonograf, sfătuindu-l să scrie deocamdată după auz pentru ca „la iarnă” (cu această expresie Brăiloiu îl citează pe prietenul din Poiana) să-i făgăduiască un aparat destinat culegerilor de colinde. O ușoară ironie la adresa oficialității, ale cărei fonduri nu-i stăteau la dispoziție, strecoară Brăiloiu în scrisoarea sa. Pasajul scrisorii dezvăluie pasiunea sa pentru folclor ca și sacrificiile personale de care era capabil pentru a face culegeri. „N-am milioanele oficiale — scria Brăiloiu — dar aș cumpăra aparate și suluri de aș ști de unde”. În post scriptum această scrisoare este deosebit de prețioasă. Ea dovedește că Brăiloiu venea cu îndrumări metodice în munca de culegeri a discipolilor săi. Astfel, aici, el se referă în primul rînd la aspectele ritmice ale notării melodiilor, sfătuind pe discipolul său „să nu se sinchisească de măsură cînd cîntecul nu merge tempo giusto, ca cele de joc și unele colinde”. Era fenomenul ritmic care l-a preocupat mereu pe Brăiloiu, recomandînd elevilor săi notări exacte, care să permită un studiu sistematic al diverselor aspecte. În cele din urmă el a elaborat teoriile sale în acest domeniu: „giusto silabic”, „ritmul aksak” etc.

În al doilea rînd el atrage atenția culegătorului asupra unei trăsături de stil a melodiei populare, și anume: „tendința cîntărețului popular de a umplea cu note secundare spațiul dintre sunete”. Portamente, anticipări definesc acest fenomen. „Bagă de seamă — scrie Brăiloiu — că poporul nu-i place să simtă spațiu între sunete, ci le leagă pe toate

* Necesitatea artei culte de a se inspira din folclor era pentru muzicianul român un principiu care valorifica însăși etapa modernă a muzicii universale. Nu numai că școlile muzicale est-europene s-au impus pe plan mondial, după cum arăta Brăiloiu în ultimii ani ai vieții, dar ele au ajutat lumii să redescopere virtualități nebănuite în arta europeană a ultimilor o sută de ani și să acționeze retrospectiv iluminînd capodopere de valoare universală. „Nu trebuie să uităm — scria Brăiloiu — rolul în cele din urmă decisiv pe care aceste școli l-au jucat, în destinul muzicii savante din occident și prin acest rol trebuie să fie ele judecate înainte de toate. Prin prospețimea sensibilității lor artistice, cu totul nouă, — continua muzicologul român — tot așa ca și prin cantitatea considerabilă a materialelor neprevăzute pe care i le-au adus, ele au reîntinerit o artă venerabilă dar aproape de sfîrșitul ei. Fără ele, Brahms, docil epigon, n-ar fi însușit modurile antice și nu și-ar fi aplecat urechea la cornul alpin din Righi; Și Pélleas n-ar fi fost, poate, ce este”. (cf. Roland Manuel: „Histoire de la musique”, Paris, 1963, vol. II. p. 672.)

fie prin portamento fie prin anticipări:  „Acestea trebuie notate cu orice chip”, conchide Brăiloiu. Iată că în îndrumările sale din corespondențe, muzicianul nu evita indicații precise pe portativ pentru ca notările să fie cât mai juste.

Cea de a doua scrisoare e datată după trei ani, la 3. VIII. 1931. În introducere, Brăiloiu arată corespondentului său că i-a trimis o mică „metodă de folklore” pe care a publicat-o în „Boabe de grâu”, și un exemplar al „Colindelor” în care figurează și tînărul adresant prin culegeri proprii. Brăiloiu continua deci prin toate mijloacele să sprijine și să îndrumeze munca discipolilor săi. El vorbește în scrisoare chiar despre o recomandare pe care i-a trimis-o tînărului muzician, probabil în vederea studiilor sale la Paris.

Prețioase sînt rîndurile scrisorii în care Brăiloiu exprimă satisfacția sa pentru faptul că Achim Stoia desfășoară susținuta sa muncă folclorică. „Îmi pare bine — scrie Brăiloiu — că te-ai electrizat definitiv pentru muzica populară. Ardealul de Sud se aprinde greu, dar cu temei... Lucrează deci înainte și la fiecare melodie frumoasă care ai scăpat-o de la pieire, fii sigur că ai făcut ceva de seamă pentru noi toți”.

În acelaș pasaj, autorul scrisorii evaluează munca folclorică pe plan universal, ca bază a unei arte culte de adevărată autenticitate, care să ne impună în lume. „Cu cît vei merge — scria el — te vei convinge mai adînc, că numai prin cultura noastră țărănească — din nefericire săpată de sus de dragul unor gogorițe... însemnăm și noi ceva în lumea asta mare. Cu armele Occidentului n-avem nici o șansă de a bate Occidentul și va trece multă vreme pînă vom înceta de a fi o caricatură sau, în cel mai fericit caz, o copie fără importanță a apusului. Beethoven e mare. Dar mai este pînă la un Beethoven valah.” Astfel marele muzician, critica indirect imitarea unor orientări străine muzicii noastre, promovînd cu consecvență reîntoarcerea la adevăratele surse.

În cea de a treia scrisoare (24. I. 1932.) trimisă de C. Brăiloiu la Oradea unde A. Stoia își făcea stagiul militar, folclorul este mereu prezent. Maestrul se informează asupra posibilităților de activitate folclorică fie la regiment fie în orele libere sau în permisie, pentru a ști „cum să-i între în voie”.

Se subînțelege că Brăiloiu i-ar fi stat la dispoziție pentru a-i trimite materiale necesare (fonograf, cilindri, fișe). De asemenea, maestrul, preocupat de profesiunea tînărului muzician, îl asigură că „intrigile de la București” nu o să-l prejudicieze în carieră. Amănuntul pare semnificativ pentru o epocă în care muzicienii erau supuși vicisitudinilor de tot felul, prin cercuri influente, prin dezinteresul oficialității față de artă, prin diverse intrigi.

În scrisorile trimise la Paris unde A. Stoia urma cursurile Conservatorului și Școlii normale superioare de muzică cu P. Dukas, Ch. M. Widor, Igor Strawinsky, N. Boulanger, folclorul continuă să fie pe primul plan. Colaborarea se menține în ciuda depărtării, cei doi muzi-

cieni comunicându-și fișe, informații, transcrieri realizate în țară. Brăiloiu recomandă continuarea unei activități folclorice la Paris, de îndată ce tânărul muzician „se va fi așezat mai temeinic în lumea de acolo”. Va putea atunci, continua Brăiloiu să împrumute un fonograf, să primească din țară o diafragmă și probabil să transcrie cilindrii imprimați în țară. Totodată Brăiloiu cere pentru arhivă tot materialul pe care A. Stoia îl are la Paris, fiind îngrijorat de pierderea primelor culegeri din Mohu.

În ultima scrisoare trimisă la Focșani unde tânărul compozitor își inaugura cariera sa pedagogică, folclorul unuia mereu preocupările celor doi muzicieni. Folclorul moldovean era de acum obiectul de studiu.

Umanitatea și deosebita civilitate ilustrează noi trăsături ale omului C. Brăiloiu. Deși colaborarea durează de un deceniu, maestrul îl numește pe tânărul muzician „scump coleg, scumpe maestre, stimate coleg”. Totodată, pluralul politeței va înlocui singularul spiritului de echipă în care maestrul îndruma odinioară cu căldură și familiaritate munca elevului.

Astfel cele șase scrisori ne permit să urmărim prin câteva imagini un deceniu din munca animatoare și științifică a lui C. Brăiloiu ca și trăsături esențiale ale portretului său de om și artist. Ele dovedesc că studiul întregii corespondențe a marelui muzician se impune cu necesitate în vederea cunoașterii bogatei sale activități ca și a personalității sale complexe.

Iată cuprinsul scrisorilor:

I.

București, 25. 6. 28.

DRAGĂ STOIA,

Ai fost de două ori băiat cuminte, o dată că te-ai interesat de ce te rugasem, apoi că mi-ai scris lămurit cum șade treaba și nu m-ai dus degeaba pe drumuri. Înțeleg foarte bine ce spune prietenul de la Poiana-Sibiului și îmi pare rău că nu te pot ajuta cum aș vrea în pornirea ta spre cîntecul popular. Mi-ar fi drag să am destule aparate ca să pot da la toți acei care-i cred capabili de a duce mai departe știința asta. N-am milioanele oficiale, dar aș cumpăra aparate și suluri de aș ști de unde. Vezi de cercetează pe la Sibiu, poate a mai rămas vreun Edison de pe vremuri. Eu n-am aci decît 2 aparate de care nu mă pot despărți. Al treilea a venit de la Galați cu diafragmele amîndouă sparte.

Pe Breazul l-am căutat de multe ori la minister, dar nu l-am putut găsi. O fi plecat din București.

Nu te descuraja totuși. Cu vremea o să aranjez eu lucrurile. Scrie după auz și la „iarnă”, cum zice prietenul din Poiană, pe la Crăciun, de nu vin eu îți făgăduiesc că totuși vei avea un aparat să culegi colinde și cîntece.

Cu bine, dragă Stoia, și la revedere


Buc. str. Solon 6

ss. Constantin N. Brăiloiu

(P. S.)

Cînd vei nota cîntece populare ia seamă la următoarele 2 lucruri, mai ales:

1) Nu te sinchisi de măsură cînd cîntecul nu merge „tempo giusto” ca cele de joc și unele colinde.

2) Bagă de seamă că poporului nu-i place să simtă spațiu între sunete, ci le leagă pe toate fie prin portamento, fie prin anticipări:  . Vei întâlni deseori de pildă un „Vortrag” de felul acesta



iar nu pur și simplu



Acestea trebuiesc notate cu orice chip!

II.

București, 3 August 31.

DRAGĂ STOIA,

Trecînd pe la București — unde stau 2 zile — spre a mă îndrepta către Moldova, găsesc scrisoarea ta. Îți trimet recomandăția cerută și totodată un exemplar al broșurii scoase după „Boabe de grîu” și un exemplar al „Colindelor” tipărite de Academia de Muzică religioasă, în care te vei afla la loc de cinste. Pentru aceasta din urmă îmi vei trimite o chitanță. Sper că mica „metodă de folklore” te va ajuta în lucrările ce le faci acum.

Îmi pare bine că te-ai electrizat definitiv pentru muzica populară. Ardealul de Sud se aprinde greu, dar cu temei. Cu cît vei merge te vei convinge mai adînc, că numai prin cultura noastră țărănească — din nefericire săpată de sus de dragul unor gogorițe progresiste — însemnăm și noi ceva în lumea asta mare. Cu armele Occidentului n-avem nici o șansă de a bate Occidentul și va trece multă vreme pînă vom înceta de a fi o caricatură sau, în cel mai fericit caz, o copie fără importanță a apusului. Ți-o spune unul care a văzut acest Apus. Beethoven e mare. Dar mai este pînă la un Beethoven valah. Lucrează deci înainte și la fiecare melodie frumoasă care-ai scăpat-o din pieire, fii sigur că ai făcut ceva de seamă pentru noi toți.

Cu tot binele
ss. Const. N. Brăiloiu

III.

24. I. 32.

DRAGĂ STOIA: nu înțeleg. Vii la București, sau faci culegere la regimentul 86 inf.? Te rog să iei o hotărîre, ca să știu cum să-ți intru în voie. Acum cred că te-ai mai deprins cu cazarma cînd ai văzut că obișnuit omul nu moare la serviciul militar. De intrigile de la București (de vor fi?) nu te ocupa. Mergi drept înainte: stîng, drept, stîng, drept...

În chestia Oancea nu pot face nimic, de vreme ce dl. Oancea nu e membru la noi. De altfel îl cunosc personal și mă mir că nu mi-a scris de-a dreptul.

Scrie ce vrei și rămâi cu sănătate.

ss/Const. N. Brăiloiu

IV.

31. 8. 34.

DRAGĂ STOIA: împreună cu felicitările mele pentru numirea ta la Paris, îmi permit să-ți trimit și următoarea întrebare: ce este cu transcrierea fonogramei de pe fișa alăturată și ce este cu fișele tale de informare Mohu și fotografiile?

Mult bine
ss/Const. N. Brăiloiu

V.

Buc. 18. 9. 34.

DRAGĂ STOIA,

Din scrisoarea ta înțeleg mai întâi un lucru, că s-au rătăcit cele dintii transcrieri date mie. Al doilea rînd e în adevăr la mine și am mai revăzut și copiat din ele. Ești sigur că nu le-ai luat înapoi pe cele dintii?

Deocamdată n-ai să poți lucra la Paris nimic cu privire la folklor. Poate mai târziu, cînd te vei fi așezat mai temeinic în lumea de acolo, să te poți folosi de un fonograf lăsat de mine la un prieten de acolo ca să duci mai departe începutul bun, dar cam sărac făcut aici. Voi vedea; și de se va cere, îți voi aduce o diafragmă cînd voi veni pe acolo.

Așa sînt lucrurile, *trimite-mi tot ce ai acolo*, ca deocamdată materialul să fie complet aici. Nu uita nici interogatorul de mort, de care este nevoie. Voi căuta să capăt fișele de informator prin fratele tău, care a fost la mine și ale cărui nume și adresă te rog să mi le scrii, că le-am uitat. Aș fi foarte bucuros, de altă parte, dacă mi-ai putea arăta numele informatorilor care n-au fost fotografiați.

Am auzit că Bănescu, absolvent al Academiei de Muzică Religioasă, îți va ține hangul la Paris. Mă bucur pentru el că a fost trimes acolo.

M-ar interesa să știu ce faci și ce gîndești. Dacă ai vreme, scrie cînd și cînd.

Mult bine
ss/Const. N. Brăiloiu

Trimite și jocurile, să le bag la dosar.

VI.

5. II. 37.

STIMATE DL. PROFESOR ȘI SCUMP COLEG,

Alăturat veți găsi o fotografie care vă va aminti un drum spre Vrancea, iar cînd o veți primi, bănuiesc că vor fi sosit la Focșani și manualele, trei, cerute de Dvs. spre citire și judecare.

Rapidul m-a adus cu bine la București, împreună cu poverile.

De la Ucea de Sus nu mai am nici o veste, dar aflu că maestrul Marcel Botez împreună cu asociația d-sale turistico-corală culege izbînzi prin Germania de sud și Franța.

Cînd veți termina culegerea colindelor din Putna etc., nu uitați să faceți o copie spre a fi cumpărată de SCR pentru fondul său zis „auxiliar” (inclusiv „Kipsul”, se înțelege...).

Cu rugămîntea unei confirmări a primirii celor amintite, vă rog să primiți, scumpe maestre și distins coleg, asigurarea simțămîntelor mele cele mai alese.

ss/Const. N. Brăiloiu

Ați început lecțiile cu tînărul fiu al D-lui inginer șef?

La personnalité de C. Brăiloiu dans la lumière de quelques lettres inédites

R. Ghircoiașiu

Résumé

Le travail présente la personnalité de C. Brăiloiu, comme animateur des jeunes folkloristes et musiciens de la première moitié du XX-ème siècle.

Deux principes ont guidé son travail dans ce domaine:

1. la nécessité de recueillir le folklore représentant un trésor de valeurs essentielles;

2. la nécessité pour l'art professionnel de s'inspirer de la mélodie populaire, seule en mesure d'imposer la musique roumaine sur le plan mondial.

Ces lettres sont adressées au compositeur roumain Achim Stoia.

Личность К. Брилою в свете его некоторых неизданных писем

Ромео Гиркояшну

Резюме

В работе представлена личность К. Брилою-вдохновителя румынских молодых фольклористов и музыкантов первой половины XX века.

Два принципа руководили его работой в этой области:

1) необходимость собирания фольклора, как сокровища существенной ценности.

2) профессиональное вдохновение искусства из народного песенного начала — единственная мера приобрести румынской музыке мировую известность. Инсьма адресованы румынскому композитору Аким Стоя.

Die Persönlichkeit C. Brăiloius im Lichte einiger unveröffentlichtlicher Briefe

R. Ghircoiașiu

Zusammenfassung

Die Arbeit zeigt C. Brăiloiu als Anreger der jungen rumänischen Folkloristen und Musiker der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts.

Zwei Prinzipien leiteten seine Tätigkeit auf diesem Gebiete an: 1. die Notwendigkeit der Folkloresammlung als wesentlicher Wertschatz und 2. die Notwendigkeit der Anregung der gewerbsmässigen Kunst im volkstümlichen Melos — die allein in der Lage sind, die rumänische Musik in der Welt durchzusetzen.

Die Briefe sind an den rumänischen Komponisten Achim Stoia gerichtet.

Contribuția lui Iacob Mureșianu la începuturile culturii pianistice românești

ENEA BORZA

Compozitorul Iacob Mureșianu (1857—1917) este cunoscut în istoria muzicii românești ca un „maestru neîntrecut al muzicii corale” (11, pag. 4). Lucrările sale mari vocal-simfonice sînt cunoscute și analizate ca și lucrarea sa simfonică uvertura *Ștefan cel Mare* sau activitatea sa muzicală editorială și compozițiile publicate în revista *Musa Română*. Nu i se cunosc însă, în deplină lumină, toate aspectele meritelor sale în domeniul vast al pianisticii, deși s-au scris cuvinte călduroase și apreciative despre talentul său ca pianist. Octavian Beu vorbește despre „obiceiul lui Mureșianu de a improviza pe teme populare după maniera lui Liszt”. O astfel de improvizație „era o desfătare din care elevii săi puteau ușor să desprindă posibilitățile de înălțare ale melodiilor românești” (1, pag. 10). Tiberiu Brediceanu îl descrie pe profesorul său „fascinant ca pianist și extrem de individual . . . strînși în jurul său elevii săi îl ascultau cu mare interes, uneori ceasuri întregi. Din ce cînta, din ce se adîncea și se inspira mai mult de farmecul neîntrecut al melodiilor noastre populare. Citeodată se oprea din cîntat și ne arăta cum trebuie frazat cutare motiv sau cum trebuie luat un acompaniament pentru ca să sune în adevăr românește. Nu cruța nici o osteneală spre a ne explica amănunțit tot ce ar putea fi de folos pentru luminarea unei sau altei chestiuni, din cele ce ne pasionau și ne preocupau. Astfel, asupra învățăceilor săi, printre care am avut cîntea și norocul să mă număr și eu, inima sa largă a avut cea mai hotărîtoare înrîurire”. (3, pag. 380).

Iacob Mureșianu a cîntat la pian în public, pentru prima dată, la vîrsta de șase ani, executînd imnul național, foarte popular în vremea sa: *Deșteaptă-te române*, în cadrul unui concert dat de violonista Eliza Cîrca la Brașov în 1863. (6, pag. 2662).

Între anii 1871—75 Iacob Mureșianu activează la Brașov ca pianist într-un trio instrumental, cu violonistul Benjamin Pop și violoncelistul Nicolau Carl Zupančič. Cu violonistul Benjamin Pop cîntă un program de piese de Gebauer, Berdescu, Lorenzo și Wiest. „De remarcat, din punct de vedere muzical, relațiile pe care Iacob Mureșianu le are de copil, cu muzica apărută la București” (2, pag. 30) evidente în acest repertoriu.

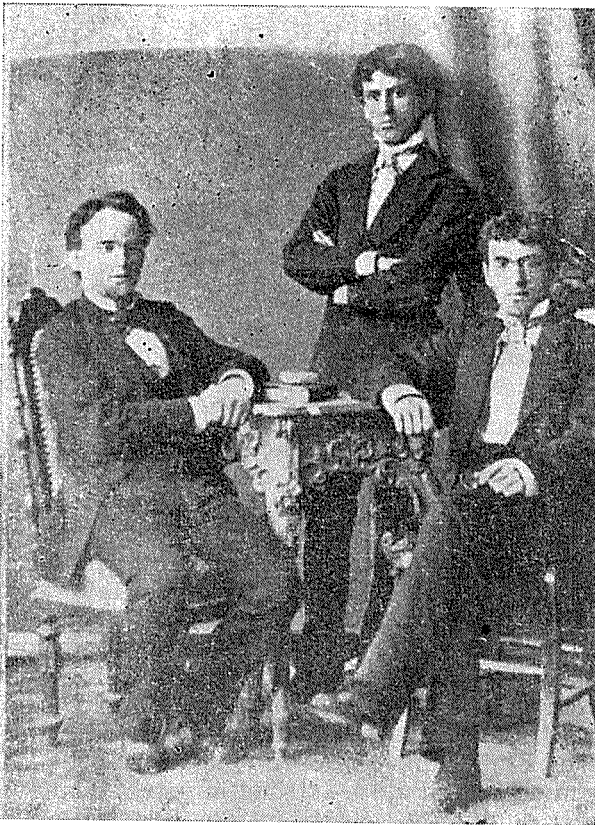


Fig. 1. — Trio: Iacob Mureșianu, Benjamin Pop și J. C. Zupančić, de la dreapta la stînga).

Profesorul Fr. Novotny, absolvent al Conservatorului din Praga, îi dă în Brașov în 20 iunie 1877, un certificat elevului său Iacob Mureșianu, după patru ani de studii, confirmînd rezultatele admirabile în cîntatul la pian, la canto și în compoziție: „Poate să predea în învățămînt aceste discipline într-un mod temeinic. Ca o certificare a talentului său muzical servesc cele 20 de compoziții și concertele sale, pe care le-a dat peste tot, care au plăcut foarte mult și s-au bucurat de multă apreciere”*

Iacob Mureșianu este cunoscut ca pianist și la Viena, între anii 1875-78, unde „pentru lumea studentească patriotică România Jună, din care au făcut parte și Eminescu și Ciprian Porumbescu, el devine nu numai pianistul virtuos, admirat, ci și

compozitorul care, prin dansurile de salon în stil românesc, prin jocurile populare românești, prin muzica sa distractivă însuflește patriotismul tinerilor români din toate provinciile românești, aflați la studii la Viena.” (8, pag. 4).

În anii următori este student la Leipzig unde „ascultă pe Liszt, Rubinstein, Clara Schumann, avînd drept profesori pe Jadassohn și Reinecke.” (5, pag. 107). G. Jadassohn i-a eliberat lui Iacob Mureșianu în 14 iulie 1882 un certificat în care îi menționează progresele excepționale „atît în studiul la pian cît și la contrapunct și compoziție**.

Pe baza certificatelor date de profesorii Jadassohn, Rebling, Oskar Paul, Georg Alesse, H. Schradieck și Karl Reinecke, Iacob Mureșianu obține în 8 mai 1883, diploma Conservatorului din Leipzig „cu distincțiune” (17, pag. 4***). O scrisoare a lui Iacob Mureșianu către tatăl său

* Certificat autentic, tradus din limba germană.

** Textul original: „Im Klavierspiel, wie in Kontrapunkt, wie im freier Komposition ausgezeichnete Fortschritte gemacht hat... Talent und Fleiss...”

*** În timpul studiilor sale la Leipzig este invitat de Anton Rubinstein la concertele acestuia din Berlin (17, pag. 3).

confirmă succesul său ca pianist și compozitor, în cercul doamnelor Beldiman și Maiorescu, la Berlin (17, pag. 3).

Reîntors în Transilvania, e numit profesor la școlile din Blaj, în 3 octombrie, 1885. Paralel cu activitatea didactică și componistică Iacob Mureșianu desfășoară și o activitate pianistică în diferite programe și concerte, elogios menționată de ziarele și revistele vremii. *Gazeta Transilvaniei* din 1884, nr. 24, vorbește despre un astfel de concert, în cadrul căruia Iacob Mureșianu își cântă compozițiile pentru pian: *Doina*, *Capriciu* și *Cimpoiul*. În 11 iulie 1886, la Blaj, el cântă o sonată de Beethoven și compozițiile proprii: *Doina* și *Allegro Capriccioso* (17, pag. 2).

Intr-un „Concert și bal românesc” în Cluj, în 24 februarie 1887 în sala Redutei, organizat de junimea universitarilor români, „pe când concertul era către finit apare la piano, la rugarea comitetului dl. Iacob Mureșianu, profesor de muzică în Blaj și după mai multe preludii execută între aplauze frenetice, unele hori, doine, melodii naționale românești”. (12, pag. 71).

În 1888 a avut loc la Abrud un concert vocal-instrumental de răsunet cu prilejul adunării generale a Astei. Cu această ocazie Iacob Mureșianu a interpretat la pian compozițiile sale *Fantezie de concert* și *Capriciu*, care „au produs în public satisfacție și duioșie generală. Publicul a rămas însuflețit și extaziat. Dovada cum că Iacob Mureșianu a încătușat și fermecat inimile ascultătorilor este și împrejurarea că totdeauna a fost rugat să repeteze piesele”. Cu această ocazie veteranul publicist Gheorghe Bariț i-a spus „Vei rămâne în inimile și mințile tuturor de pe aci și depărtare, totdeauna”. (14, pag. 2). „Acest concert din Abrud a fost „primul concert prin care a pătruns în Munții Apuseni muzica cultă românească.” (17, pag. 16).

Ziarul *Unirea* din Blaj, nr. 10 din 1899, recenzează concertul dat la Casina română, când maestrul a executat între alte compoziții proprii și *Cimpoiul*. Același ziar mai menționează la diferite date, serbările pe care Iacob Mureșianu le organiza neobosit și le ridica prestigiul prin contribuția sa pianistică. Iacob Mureșianu a fost invitat să cînte și de Casina meseriașilor maghiari din localitate.

Activitatea sa ca pianist acompaniator, nu numai ca solist și improvizator, s-a bucurat de asemenea de o deosebită apreciere, prin colaborarea cu artiști de mare reputație. Cel mai remarcabil moment ca pianist acompaniator îl are la Leipzig, în 1882, când „îl acompaniază pe vestitul violonist Ioachim în sala *Gewandhaus* (4). În aprilie 1905 îl acompaniază într-un concert la Blaj pe Francisc Kneisel*, care i-a făcut o vizită în semn de stimă (17, pag. 9). Ziarul *Unirea* nr. 16 din 22 aprilie 1905, recenzează concertul în care „culmea prestațiunilor

* Violonistul Francisc Kneisel, n. București în 1865, a studiat la Conservatorul din București cu Wiest și la Viena cu Helmesberger. A fost concertmastru în Berlin și Boston. E fondatorul unui cvartet de coarde ce s-a bucurat de mare renume. După 1905 a fost profesor de vioară la Inst. Muzical din New York. (M. Gr. Poslușnicu „Istoria Muzicii la Români”. Buc. 1928, p. 306). George Enescu a dedicat Sonata a II-a pentru pian și vioară, în caracter popular românesc „Memoriei lui Franz Kneisel”. (George Enescu, volum omagial, Edit., Muz. a Uniunii Compoz. Buc. 1964, p. 274).

6 D-lui Kneisel a fost în *Danse des Sorcières* de Paganini și apoi în bucățile românești, iar acompaniamentul la pian l-a ținut maestrul nostru prof. Iacob Mureșianu cu dibăcia-i cunoscută".

Pentru ca numeroasele serbări, programe artistice culturale și concerte să aibă un material muzical adecvat stadiului cultural al societății și realităților politice-sociale, Iacob Mureșianu publică revista *Musa Română*. Programul acesteia îl găsim anunțat în *Amicul Familiei*, nr. 24, an. XI din 15 decembrie, 1887 (p. 308): „Diuraisticu *Musa Română* va fi titlul unui diuaru musical ce va redacta în anul următor dl. Iacob Mureșianu, profesor de cînt și muzică în Blaj. Acest diuaru are de scop pe lângă răspîndirea cîntecelor populare naționale, a astupa și lacuna atît de simțită la publicul nostru muzical, mai cu seamă la aranjarea de concerte, serate muzicale, etc. neavînd pentru astfel de ocaziuni piese românești acomodate și își ia de directivă a delătura acest gol, prin aceea că publică piese de salon și de concert, lucrute din cîntece populare, ușurînd astfel oricărui pianist de a putea alege și executa la ocaziuni și piese românești. *Musa Română* va apare cu începutul lui ianuarie st. v. 1888 în fiecare lună odată. Programa foii va fi cam de următorul cuprins: a) cîntece și hore populare aranjate pe pian; b) piese de salon din cîntece populare aranjate pentru pian în formă de: *Fantezie, Capriciuri, Rapsodie, Concerte* etc.; c) cîntece populare și originale pentru voce cu acompaniament de pian; d) piese de dans pentru pian pe două și patru mîini; e) cîntece bisericești aranjate pentru cor bărbătesc (partitură); f) piese românești pentru violină și flaut cu acompaniament de pian. Partea literară de pe fața primă și ultimă a foii va conține biografii a musicienilor străini și români, articole, notițe, cronică, poezii populare, etc.”

Iacob Mureșianu arată cum pianul este mijlocul cel mai potrivit de răspîndire a muzicii, dînd ca exemple pe Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Chopin, Schubert, care prin pian „au ajuns cunoscuți pînă în cel mai îndepărtat unghi al Europei.” Răspîndirea „cîntărilor noastre populare printre iubitorii și sprijinitorii muzicii noastre naționale se poate face numai pe calea instrumentiștilor în general, iar în special a pianiștilor” ... (15, pag. 12).

Apariția acestei reviste, care și-a îndeplinit întocmai programul anunțat, a jucat un rol deosebit de însemnat în opera de educație a maselor largi și a „*intelighenței*” românești în dezvoltare. Tiberiu Bre-diceanu scrie despre aceste compoziții că erau foarte apreciate de societatea vremii, erau cîntate cu emoție și așteptate cu nerăbdare. (10, pag. 10) Compozițiile pentru pian ale lui Iacob Mureșianu sînt considerate drept „primele creații originale în literatura pianistică românească” (8, pag. 6) și „fondul de bază al muzicii românești pentru pian” (2, pag. 31). „Stadiul său instrumental (mai ales cel pianistic) este rapsodic și cîteodată, furat de ușurința cu care compune, e improvizatoric... Dar această muzică cu o melodică popular-românească... a fost o operă de înaintaș fără de care nu s-ar putea concepe stadiul de maturizare în care se află azi școala românească de compoziție... Iacob Mureșianu, ca și contemporanul său Gheorghe Dima, arzînd de dorința de a crea acea muzică românească cultă, prin care să arate că și

poporul său este capabil să dea o *muzică clasică* (cum spunea el), încercă să treacă la formele muzicii apusene evolute." (8, pag. 17). În acest sens criticul muzical I. Cl. Iuga spune despre profesorul său : „Maestrul Mureșianu este la noi în muzică ce a fost V. Alecsandri în poezia română". (8, pag. 18).

Casa sa din strada Lungă din Blaj, pe frontispiciul căreia sînt pictate cele nouă muze, a fost pe drept cuvînt considerată un conservator de muzică. Nu numai elevii săi compozitori, Tiberiu Brediceanu, Guilelm Șorban, Leonida Domide, Nicodim Ganea, Ion Harșia, Augustin Bena, care sînt cunoscuți, au beneficiat de cunoștințele profesorului Mureșianu, ci și un mare număr de elevi și mai ales eleve la pian, s-au perindat prin casa maestrului însușindu-și cunoștințe în domeniul instrumental.

Iacob Mureșianu a fost cunoscut ca un profesor de pian exigent. În metoda și concepția sa de predare era tributar școlii pianistice germane. Din punct de vedere tehnic el pretindea o poziție liniștită a mîinii și indica exerciții de degete prin mișcarea repetată a cîte unui deget, pe cînd celelalte erau fixate pe claviatură. Gamele majore și minore trebuiau cîntate pe întreaga claviatură, fără nici o greșală. Degetația trebuia respectată și la studii, între care *Die Schule der Geläufigkeit* de Czerny era o bază în învățarea pianului. Se mai studia și din *Gradus ad Parnassum* de Clementi, studii de Moscheles și Thalberg. Din repertoriul didactic mai făceau parte *Invențiuni* de I. S. Bach, *Sonate* de Beethoven piese de Felix Mendelssohn—Bartholdy. *Valsuri, mazurci, impromptu-uri, poloneze și scherzo-uri* de Chopin, precum și compoziții de Schumann, puteau de asemenea fi auzite la orele sale de pian. Preferința pentru piesele romantice, legată de trăsătura folclorică și națională a acestui curent, era satisfăcută și prin materialul pianistic variat oferit de *Musa Română* în cei patru ani de apariție, între 1888 și 1907. De la simple dansuri populare prelucrate și transcrise pentru pian, la unele piese de virtuozitate cum erau studii cu caracter de concert, capricii, scherzouri, compoziții în gen de rapsodii, apoi marșuri, nuvelete, valsuri, repertoriul de la orele de pian constituia și un program ce se bucura de succes în cadrul serbărilor culturale, a serbărilor școlare și a diferitelor concerte din Transilvania.

Unele eleve ale lui Iacob Mureșianu au ajuns pianiste ce au îndeplinit un rol artistic în educația muzicală a societății, altele fără să își dobîndească o notorietate, prin pianistică sau în domeniul didactic, au creat ambianța artistică adecvată creșterii și educației copiilor lor, în cadrul familiei.

Lecțiile de muzică instrumentală predate de Iacob Mureșianu au reprezentat o răspîndire a cunoștințelor artistice, o însemnată contribuție la formarea unui gust artistic și la ridicarea nivelului cultural-social.

Eleva sa Marietta Iernea* a figurat în programul diferitelor concerte, sau serbări culturale, prin orașe, orășele sau chiar prin sate. La

* căsătorită Dr. Anca, mama dirijorului Leontin Anca de la Opera de Stat din Cluj.

concertul tinerimii române din Oradea Mare din 28 ianuarie 1896 Marietta Iernea a executat *Al treilea*, mic potpuriu românesc, apoi primele două potpuriuri, la cererea publicului. În alte concerte a cântat *Capriciu* în fa diez minor, *Impromptu* în fa minor de I. Mureșianu, iar piesa *Oltenească* trebuia să o repete ori de câte ori o avea în program.

Nu numai această infiltrare artistică a societății cu efecte latente și nebaneuite atât în adâncime cât și în răspîndire, este un rezultat al activității pianistice și componistice didactice în domeniul pianului a lui Iacob Mureșianu, ci și ridicarea unor talente promițătoare în cadrul familiei proprii, pianiste ce au cunoscut o vie apreciere în societatea și în presa timpului.

Soția lui Iacob Mureșianu, Otilia, născută Brîndușeanu, „era o bună pianistă și poseda o frumoasă cultură muzicală”. (7, pag. 10). Ea a dat lecții de pian în Blaj, iar după înființarea Conservatorului de Muzică și Artă Dramatică din Cluj în 1919 a fost numită profesoară de pian auxiliar. Sora soției lui Iacob Mureșianu, Melania Brîndușeanu a susținut o activitate pianistică, dînd concerte în mai multe orașe (Blaj, Craiova, Oravița, Arad etc.) Melania Brîndușeanu a cântat și la patru mîini cu Iacob Mureșianu în mai multe concerte, ca cele din 11 iulie 1886 și din martie 1905, cînd, după executarea uverturei baladei *Erculeanu*, aranjată în variantă de concert la patru mîini de către compozitor, „aplauzele au fost atât de furtunoase, încît piesa a trebuit repetată, ceea ce rar face maestrul nostru.” (16).

Despre concertele Melaniei Brîndușeanu în 1905 la Blaj, în 1906 la Arad, în 1913 la Oravița și în 1915 la Blaj și la alte date și localități avem cîteva articole în ziare și mărturii ale celor în vîrstă care ne atestă bunul nume de pianistă al cumnatei lui Iacob Mureșianu. Referitor la concertul din 22 februarie 1906 la Arad, ziarul *Unirea* din 3 martie 1906 spune că M. Brîndușeanu a cântat piese de Iacob Mureșianu și a fost „foarte aplaudată”. De asemenea și *Musa Română*, anul IV. nr. 2 din 1 aprilie 1906, referindu-se la piesa *Caprice-Etude* de Iacob Mureșianu publicată în acel număr, menționează că „a fost executată de către excelența noastră pianistă domnișoara Melania Brîndușeanu la concertul din Arad, piesa fiind bisată de public”. Într-un recital de pian dat la Oravița în 3 august 1913, Melania Brîndușeanu a cântat *Sonata Appassionata* de Beethoven, *Sonata în mi minor* de Grieg, *Rapsodia nr. 11* de Liszt, *Studii Simfonice* de Schumann și *Capriciu* de concert de Iacob Mureșianu. În 13 noiembrie 1915 pianista M. Brîndușea-



Fig. 2. — Melania și Otilia Brîndușeanu în 1886. (de la stînga la dreapta)

Telegram.

Artista noastră din Blaj,
d-șoara **Melania Brăndușeanu**

va da în Oravița la 3 August st. n. 1913 **Duminecă**, a
doua zi de Sî. Ilie, un mare

concert de pian

cu urătorul

PROGRAM:

1. Beethoven: *Appassionata* I. III.
2. Grieg: *Sonata E-moll*.
3. Liszt: *Rhapsodie Nr. 11*.
4. *Violina cu acompaniament de pian*.
5. Schumann: *Etudes symphoniques*.
6. Mureșanu: *Caprices de Concert*.

Publicul nostru românesc din Oravița și jur este rugat
a participa la acest rar festival muzical.

Oravița, 28 Iulie n. 1913.

Comitetul aranjator.

Fig. 3. — Afișul concertului Melaniei Brăndușeanu la Oravița

nu acompaniază pe violonista Fabian Gitta într-un concert dat în scop de binefacere la Blaj. Programul a cuprins *Concerto* op. 29 de d'Ambrosio, *Sonata a 12-a* de Leclair și piese de Dvorak, Drdla, Schubert precum și de Bach, Mozart, Couperin, Tartini—Kreisler. Acest concert a

constituit, prin colaborarea dintre interpreți și publicul care a participat, și o apropiere între români, maghiari și germani.

În casa lui Iacob Mureșianu „aveau loc serate muzicale în cadrul cărora se interpretau lucrări de muzică de cameră (7, pag. 10). Această tradiție a seratelor muzicale în familie a fost stabilită încă de Iacob Mureșianu tatăl, în Brașov. (13)

Este cunoscut compozitorul Iuliu Mureșianu, fiul lui Iacob Mureșianu, care a fost și un bun violonist. La Leipzig el „a studiat vioara și dirijatul cu profesorul Davidholm.” (7, pag. 10). Iuliu Mureșianu a desfășurat și o activitate concertistică, cîntînd la vioară solo și într-un cvartet de coarde, la vioara I-a.

Fiii lui Iacob Mureșianu au fost și ele foarte dotate pentru muzică și au susținut o activitate pianistică remarcabilă*. Lucia, născută la Blaj în 1889 și Sevastia născută în 1902 au crescut în mediul muzical al familiei, fiind instruite de părinții lor. Din păcate surorile Mureșianu nu au putut continua studiile pianistice, după cum fratele lor Iuliu a studiat compoziția și vioara la Conservatoarele din Cluj, Torino și Leipzig. Totuși, ele au ajuns la un nivel care le-a conferit o vie apreciere a publicului și a presei. Seratele muzicale de sîmbătă seara de la Casina română din Blaj, erau în cea mai mare măsură susținute de membrii familiei Mureșianu. Lucia Mureșianu cînta compoziții pentru pian de I. Mureșianu, iar la una din serate și *Sonata Patetica*, de Beethoven. Ziarul *Unirea* din Blaj nr. 41, din 14 octombrie 1905, scrie despre un concert în cadrul căruia „și-a dat concursul și fiica compozitorului, Lucia Mureșianu, cu piese de pian ale tatălui său”. În cadrul concertelor date în 1911, cu prilejul jubileului de 50 de ani al *Astrei*, tenorul dramatic Nicu Corfescu din București a dat concerte la Blaj și Dumbrăveni, cîntînd arii din opere și doine de Iacob Mureșianu, fiind acompaniat la pian de Lucia Mureșianu. În 1917 familia Mureșianu a fost nevoită să se refugieze la Beiuș din cauza războiului. Acolo Lucia Mureșianu a cîntat *Rapsodia maghiară* de Liszt și o *Uvertură* de Rossini la patru mîini, cu Răcz Aurelia. Cronica din ziar remarcă sentimentul și nuanțarea uverturii, școala înaltă și execuția cu mult temperament și tehnica sigură de care Lucia Mureșianu a dat dovadă în interpretarea *Rapsodiei Maghiare* de Liszt**. Artista emerită și compozitoarea Maria Cupcea își amintește de concertele Luciei Mureșianu de la Beiuș, ca de cele mai proeminente impresii artistice din timpul anilor săi de școală. Lucia Mureșianu cînta cu o dăruire deosebită, foarte concentrată, avînd darul de a captiva sala.

După reîntoarcerea familiei la Blaj și după moartea lui Iacob Mureșianu în 25 mai 1917, Lucia Mureșianu a pregătit un program din com-

* Date detaliate despre activitatea acestora, în studiile de E. Borza. „Compozitorul Iuliu Mureșianu prezent în viața culturală și ca violonist și dirijor” (1964) și „Avîntul pianistic din Transilvania legat de personalitatea lui Iacob Mureșianu” (1965). Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România. Fondul Documentar.

** Fragment din ziarul maghiar (probabil *Nagyváradi Napló* (fără indicația datei și a titlului „Mureșan Lucia és Răcz Aurelia úrlányok Rossini Tell Vilmosának Ouverturejét játszották el érzékkel és megértő színezéssel. Ugy Rossiniban, mint Liszt magyar rapszodiájában alkalmunk volt megismerkedni Mureșanu Lucia magas-színvonalú iskolájával, temperamentumos alakításával és biztos technikájával.”

pozițiile tatălui său, în memoria acestuia și cu scopul de a le face cunoscute. În colaborare cu baritonul Laurian Nicorescu, care a cântat arii din opere și lieduri, fiind acompaniat la pian de Sevastia Mureșianu, a întreprins un turneu în orașele din Transilvania, bucurându-se de succes și cronici elogioase. În programul acestui turneu Lucia Mureșianu a interpretat la pian *Doina, Cimpoiul, Vals-concert, Noveleta, Scherzo și Rapsodia Română*. Ziarul maghiar *Déva és Vidéke* anunță programul concertului din 6 mai 1919, iar după concert cronică aceluiași ziar spune: „Publicul a putut să savureze interpretarea unor adevărați artiști. Lucia Mureșianu a cântat cu o artă desăvârșită... În interpretarea la pian se valorifică pe deplin atât intenția compozitorului, cât și știința artistei interprete”*. Ziarul *Curierul Hunedoarei*, din Deva, anul I, din 11 mai 1919, nr. 15, scrie: „D-șoara Lucia Mureșianu în întreaga serată a fost obiectul celor mai vii simpatii și admirații în toate punctele susținute la pian cu o măiestrie și cu o tehnică multiplă, ce se pierdea tot de atâtea ori în furtunile de aplauze cari nu mai *conteneau după fiecare piesă*.” În Sibiu ziarul *Renășterea română*, an. I, nr. 83, din 29 aprilie 1919, spune că: „D-șoara Lucia Mureșianu și-a luat frumoasa sarcină de a face cunoscute compozițiile maestrului Iacob Mureșianu dintre care mai ales cele inspirate din motive naționale ca *Cimpoiul*, sînt inspirații de o delicateță și de o gingășie rară”, iar ziarul *Patria* an. I, nr. 63, din 1 mai, 1919, scrie: „D-șoara Lucia Mureșianu a executat toate punctele cu o dexteritate adevărat artistică și dovedind o tehnică desăvârșită la pian... D-sa cîntă cu mult simțămînt și măiestrie și cu o coloratură muzicală ce numai la adevărații artiști o poți vedea”.

La Brașov ziarul german *Kronstädter Zeitung* nr. 117, din 24 mai 1919, dă o cronică mai amplă acestui concert, în termeni elogiosi despre compoziții și interpreți, relevînd mai ales calitățile Luciei Mureșianu. „Au fost cîntate toate aceste opere ale lui Iacob Mureșianu de către fiica sa Lucia, cu cea mai intimă pătrundere și într-o formă desăvârșită. O adîncire plină de dragoste în spiritul tatălui ei, o concepție strălucită și nobilă și o execuție tehnică ireproșabilă au caracterizat interpretarea ei artistică plină de farmec”**. La acest concert a participat și George Dima cu soția și au oferit interpreților un coș de trandafiri roșii. Turneul surorilor Mureșianu și al baritonului Laurian Nicorescu a continuat și în Făgăraș, Orăștie, Cluj, Dej, Bistrița, Năsăud. Lucia Mureșianu a cântat și singură în programe organizate de Reuniunile de meseriași, Reuniunea femeilor, Casina Română, în Gherla, Sighet, Uioara, Șimleu, Tg.-Mureș și Reghin. În Cluj a mai cîntat în 1909, fantezia de concert *De-aș fi iubit o gingașă floare*, de I. Mureșianu, într-un concert la care au participat și cîntărețele Virginia Gall și Veturia Triteanu. În 5 iulie

* „Déva és vidéke”, Nr. 20, 1919. „A Mureșianu-Nicorescu hangverseny”, „... a község, kiforrott művészemberek... élvezhette... Mureșianu Lucia játéka kiforrott művészet... Játékában tökéletesen érvényesült úgy a zeneszerző intenciója, mint az előadó művész tudása”.

** *Kronstädter Zeitung* nr. 117, 24 mai 1919, „Konzert Mureșianu-Nicorescu... Gespielt wurden alle Muresianischen Werke von seiner Tochter Lucia in überaus inniger, formvollendeter Weise. Liebevolltes Versenken in den Geits des Vaters, vortreffliche edle Auffassung und technisch einwandfreier Vortrag kennzeichneten ihr reizvolles, künstlerisches Spiel“.

PROGRAMA

CONCERTULUI D-ȘOAREI LUCIA
MUREȘIANU, CU CONCURSUL
D-LUI CONST. V. PAPP PAVEL
LA 5 IULIE, ÎN SALA FESTIVĂ A
JUDEȚULUI COJOCNA DIN CLUJ.

1. a.) Jacob Mureșianu : „DOINA”, b.) Davidescu născ. Mureșianu : „ETUDE”, predate de d-șoara L. Mureșianu.
2. a.) P. Tschalkowsky, op. 38. Nr. 2. : „TU ZIUA PRIMEI PRIMĂVERI”, b.) R. Strauss, op. 10. Nr. 8. : „LA ZIUA MORȚILOR” (Allerseelen), c.) Kohen Linaru : „PESCARUL BOSPHORULUI”, cântate de dl Const. V. Papp Pavel.
3. a.) Jacob Mureșianu : „NOUVELETTE”, b.) Jacob Mureșianu : „CIMPOIUL”, c.) „SCHERZO”, predate de domnișoara Lucia Mureșianu. ☐ ☐ ☐ ☐ ☐
4. Tiberiu Brediceanu : „DOINE” și „CÂNTECE” cântate de domnul Constantin V. Papp Pavel. ☐ ☐ ☐
5. a.) Jacob Mureșianu : „VALE-CONCERT”, b.) Jacob Mureșianu : „RAPSODIE ROMÂNĂ”. ☐ ☐ ☐

Institutul grafic „A. Anca”, Cluj, Str. Oskar Ferenc 14.

Fig. 4. — Programul concertului Luciei Mureșianu cu concursul cântărețului Constantin Pavel

1919, tot în Cluj, la concertul Luciei Mureșianu, își dă concursul Constantin Pavel, reputatul cântăreț al operei clujene și apoi director al acestei instituții. În acest concert care a avut loc în sala prefecturii Lucia Mureșianu a interpretat la pian *Doina*, *Noveleta*, *Cimpoiul*, *Scherzo*, *Vals-concert* și *Rapsodia română* de Jacob Mureșianu și *Etude* de Davidescu n. Mureșianu, iar Constantin Pavel a cântat lieduri de Ceikovski, R. Strauss, K. Linaru și T. Brediceanu. Cu acest concert s-a încheiat cariera atât de promițătoare a Luciei Mureșianu.

Sevastia Mureșianu — Gherman, și-a dat și ea contribuția la mai multe concerte. La o serată muzicală la Universitatea din Cluj, în 1920, dată de Traian Grozăvescu și Mimi Nestorescu, a acompaniat la pian pe violonistul Lolo Tempea, iar la o serbare din 1929, cu prilejul jubileului Ligii culturale la Cluj, sub patronajul lui Nicolae Iorga, a executat *Doina* și *Noveleta* de Jacob Mureșianu.

Dintr-o scrisoare din 30 iulie 1908, adresată de Iacob Mureșianu elevului său Tiberiu Brediceanu, aflăm că el lucrează la un concert de pian cu acompaniament de orchestră."*

Piese pentru pian compuse de Iacob Mureșianu au intrat în patrimoniul cultural al poporului nostru și au fost cîntate în concerte de mai mulți pianști. La un *Mare festival muzical* dat pentru comemorarea compozitorului Iacob Mureșianu, în 14 decembrie 1933, în sala Teatrului Național din Cluj, la care și-au dat concursul artiștii cei mai de seamă ai operei, Lya Pop, Aca de Barbu, Ana Roja, D. Bădescu și C. Ujeicu, pianistul George Ciolac, profesor la Conservator, a interpretat *Scherzo* și fantezia de concert *De-aș fi iubit o gingașă floare*. În cadrul unui alt concert comemorativ Iacob Mureșianu, organizat în sala mare a Casei Universitarilor din Cluj, în 29 noiembrie 1957, de către Filarmonică, Opera de Stat și Uniunea compozitorilor, la care și-au dat concursul dirijorii Antonin Ciolan, Dorin Pop și Kurt Mild, au fost interpretate la pian *Olteanca* și *Cimpoiul* de către Graziella Georgia. Pianista repetă piesele în aceeași sală în 25 mai 1958 într-un concert al Școlii pedagogice, cu concursul Filarmonicii și al Operei de Stat. La 5 iunie 1958, pianistul Emanoil Bernfeld a cîntat la Brașov *Scherzo* și *Cimpoiul*, în sala Filarmonicii, în cadrul Uniunii compozitorilor și al Casei regionale de creație. Radio București a transmis dintre imprimările pianistei Dorina Popovici piesele *Ardeleanca*, *Olteanca*, *Noveleta*, *Cimpoiul* și fantezia *Musa Română*, care se reiau din cînd în cînd, în programe ale înaintașilor muzicii românești.

În istoria culturii muzicale românești, Iacob Mureșianu rămîne un compozitor înaintaș în domeniul lucrărilor vocal-simfonice corale și totodată un pionier, un deschizător de drumuri în domeniul pianisticii. Iacob Mureșianu are o contribuție substanțială la începuturile culturii pianistice românești, atît în ceea ce privește literatura românească a pianului al cărei fondator este, cît și ca artist pianist, solist și acompaniator, de un prestigiu și un nivel artistic fără precedent la publicul românesc din Transilvania. Ecoul compozițiilor pentru pian, al lecțiilor de pian, al activității pianistice pe care a susținut-o și propulsat-o Iacob Mureșianu s-a răspîndit în sfere sociale largi, iar semințele artistice semănate au dat roade sub mai multe aspecte. Această activitate multiplă și susținută a pus bazele propășirii muzicii instrumentale românești din Ardeal și totodată a contribuit la răspîndirea valorilor muzical-artistice ale poporului, însuflețind sentimentul mîndriei de a le avea și îndeplinind un rol progresist, pe planul culturii, în lupta de eliberare politică și socială din Transilvania. Despre Iacob Mureșianu putem spune, ca despre artistul cetățean cel mai conștient, că și-a îndeplinit reala sa menire, neobosit ca un titan, într-o deplină clarviziune și competență, și și-a pus în mod nobil și dezinteresat *arta în slujba poporului*.

* Scrisoarea se află în posesia artistului poporului Tiberiu Brediceanu. Poate că dacă obligațiile nu l-ar fi împiedecat pe Iacob Mureșianu să primească o catedră la Conservatorul din Cluj în urma invitației în acest sens făcute de directorul instituției Farkas O. în 1909, acest concert pentru pian ar fi ajuns la lumină.

A. Studii

1. Beu, O.: *Muzica românească în Ardeal: Compozitorul Tiberiu Brediceanu*. Societatea de mîine. Cluj, 1932 nr. 1.
2. Breazul, G.: *Iacob Mureșianu*, Muzica, București, 1963, nr. 4
3. Brediceanu, T.: *Profesorul Iacob Mureșianu — amintiri*. Cultura creștină, Blaj, 1937, nr. 4—5
4. Cosma, V.: *Iacob Mureșianu*, Apărarea patriei, București, 1957 nr. 153
5. Gherman, J.: *Viața și operele compozitorului Iacob Mureșianu*, Tip. Națională S. A. Cluj, 1933.
6. Lavignac, A.: *Encyclopédie de la musique*. Première partie. Histoire de la musique, Paris, 1922.
7. Merișescu, Gh.: *Viața și opera compozitorului Iuliu Mureșianu*, Filarmonica de Stat Cluj, 1957.
8. Parocescu, N.: *Iacob Mureșianu*, Opere alese. Ed. Muzicală, București, 1958.
9. Sbârcea, G.: *Iacob Mureșianu și Musa Română*, Studii muzicologice, Uniunea Compozitorilor din R.P.R. București, 1958, nr. 7.
10. Sbârcea, G.: *Tiberiu Brediceanu*, Intr. Poligrafică, Cluj, 1957.
11. Vancea, Z.: *Iacob Mureșianu*. Lucrările vocale și instrumentale. Supliment la revista *Muzica*, 1957, nr. 3.

B. Reviste, Ziare

12. *Amicul Familiei*, Gherla, 1887, an. XI din 1 martie.
13. *Flacăra*, București, 1913, nr. 13 din 12 ianuarie.
14. *Gazeta Transilvaniei*, Brașov, 1888, nr. 166 din 29 iulie.
15. *Musa Română*, Blaj, 1907, an. IV nr. 12.
16. *Unirea*, Blaj, 1905, nr. 11 din 8 martie.

C. Alte surse

17. Fișa biografică și de creație Iacob Mureșianu. Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă Română, Serviciul Documentării.

La contribution du Iacob Mureșianu aux commencements de la culture pianistique roumaine

E. Borza

Résumé

Le compositeur Iacob Mureșianu est un devancier de la culture et de la création pianistique roumaine. Il fit ses études musicales sous la direction des musiciens comme Novotny à Brașov, Jadassohn et Reinecke à Leipzig, s'affirmant comme pianiste non seulement en Transylvanie (Roumanie), mais aussi dans des cercles culturels et musicaux de Vienne, Leipzig et Berlin; comme accompagnateur des violonistes Joachim et Fr. Kneisel.

Devenant un excellent professeur de piano, il a promu l'essor de la vie concertistique en Transylvanie. Le répertoire de ses élèves comprenait des oeuvres de Beethoven, Schumann, Liszt, mais surtout des compositions originales en style romantique, étant le premier à mettre en valeur les éléments de la musique populaire roumaine en forme savante. (ses compositions, environ 100 pièces pour piano „Scherzo — Impromptu, Caprices, Phantaisies, Novellètes etc. ont été publiées par Iacob Mureșianu, dans la revue musicale „Musa Română”, à Blaj, entre 1888—1907.)

Контрибуция Якова Мурешшану в процессе формирования искусства рояля в Румынии

Эней Борза

Резюме

Композитор Яков Мурешшану является передовым в румынском музыкальном искусстве на рояле. Он получил основательную пианистическую подготовку под руководством музыкантов Новотни в Брашове, Ядассохи и Рейнеке в Лейпциге, Я. Мурешшану выступал как пианист не только в Трансильвании, но и в некоторых культурных и музыкальных кругах Вены, Лейпцига и Берлина; сопровождая скрипачей как И. Иоакима и Фр. Кнейселя. Сделавшись знаменитым профессором, он развивал музыкальную культуру на рояле в Трансильвании. В репертуар его учеников были включены пьесы Бетховена, Листа, Шумана, но, главным образом, оригинальные произведения в романтическом стиле и этим он первый превратил в ценность элементы народной музыки в культурной рамке (100 из пьес для рояля — скерцо, экспромты, капрично, фантазии, новеллеты и т. д.) появились в „Муса Ромына“, — румынский музыкальный журнал, опубликованный Я. Мурешшаном в г. Блаже в 1888—1907 г.)

Der Beitrag Iacob Mureșianus zu den Anfängen der rumänischen Klavierkultur

E. Borza

Zusammenfassung

Der Komponist Iacob Mureșianu zählt zu den Vorläufern der rumänischen Klavierkultur und des rumänischen Klavierschaffens. Seine gründliche pianistische Vorbereitung erhielt er unter der Leitung der Musiker Novotny in Brașov, Jadassohn und Reinecke in Leipzig. Er betätigte sich als Pianist nicht nur in Siebenbürgen sondern auch in einigen kulturellen und musikalischen Kreisen Wiens, Leipzigs und Berlins und begleitete Violonisten wie Joachim und Fr. Kneisel am Klavier. Er war ein hervorragender Klavierlehrer und förderte einen Aufschwung des Klavierkonzertes in Siebenbürgen. Das Repertoire seiner Schüler umfasste Stücke von Beethoven, Liszt, Schumann, im besondern jedoch eigene Kompositionen romantischen Stils, durch welche er als erster Elemente der Volksmusik in einem kultivierten Rahmen auswertete. (Ungefähr 100 seiner Klavierwerke — Scherzos, Impromptus, Capricen, Phantasien, Novelletten usw — erschienen in der Zeitschrift für Musik „Musa Română“, welche von Jacob Mureșianu in Blaj in den Jahren 1888—1907 herausgegeben wurde.)

Date privind prezența unor instrumente și instrumentiști în viața orașului Bistrița din secolul XVI

ANDREI BENKÓ

În decursul secolului al XVI-lea, după Brașov, Alba Iulia, Cluj și Sibiu, Bistrița a jucat un rol important în viața Transilvaniei. Relațiile politico-economice cu celelalte orașe ale principatului, contactul viu cu Moldova, relațiile intense cu Polonia — în special cu Lwowul și Krakowul, — au favorizat dezvoltarea meșteșugurilor și a comerțului în această localitate. Produsele industriașilor făcute după comandă, pentru comerțul local, intern și extern, au dus la creșterea ponderii comerciale precum și a celei meșteșugărești. Aceasta s-a reflectat și pe planul organizării vieții orașului, avînd o influență favorabilă asupra apariției dezvoltării unor activități culturale. (1).

Nu avem intenția de a descrie în mod detaliat viața orașului din acest secol. Vom sublinia doar cîteva momente pentru a ne putea imagina mai ușor condițiile în care au decurs activitățile legate de viața muzicală.

*

Încă din secolele precedente, Bistrița era un centru întărit, iar la mijlocul secolului al XVI-lea: un oraș bogat, frumos, cu populație numeroasă, cu fortificații însemnate. Cetatea avea în acel timp 13 turnuri apărute de 14 bresle. (2) Pe lîngă aceste bresle mai existau și o serie de branșe, iar între meșteșugari se aflau și meșteri pricepuți în confecționarea și repararea orgilor (3) și a altor instrumente muzicale. Pe teritoriul orașului funcționa o școală, existau vreo șase biserici, trei mănăstiri, în anul 1572 avea chiar și o librărie (4). Pe lîngă salariații orașului — judele, notarul, senatorii, predicatorul, învățătorul, cantorul, juristul, secretarul, stegarul, ofițerul ostașilor, drabantii, muzicanții etc. — se amintește în acest timp de sculptorul Gabrielis și de pictorul Stefan (5). Dezvoltarea economică a Bistriței și a altor orașe explică rolul politic care pe l-au avut, explică înflorirea literaturii, arhitecturii orășenești, a picturii acestui secol (6), apariția și dezvoltarea unor genuri tipice muzicii pentru epoca feudală în țara noastră. (7)

În cele ce urmează vom relata *date legate de aspecte ale vieții muzicale din secolul al XVI-lea în Bistrița, fundamentate pe cercetări personale arhivistice*, — completate cu datele sporadice, tipărite în diferite studii, culegeri de documente, — fără a avea însă pretenția la o epui-

zare completă a materialului din acest domeniu. Afară de un document privitor la sec. al XV-lea, acestea sînt primele date referitoare la tema noastră și aproape o jumătate din ele apar pentru prima oară în tipar.

Ne vom referi la:

- 1) muzicanții ai orașului încadrați în viața civilă sau cea militară;
- 2) repararea instrumentelor;
- 3) împrumutarea unor instrumente sau instrumentiști;
- 4) leafa muzicanților,
- 5) construirea unei orgi, organiști;
- 6) propunerea aducerii lui Gregor Lange la Bistrița, și
- 7) date legate de aspecte muzicale diferite.

*

1) O parte din datele referitoare la viața muzicală, sînt legate de *salariații orașului*, unii muzicanți, figurînd în rîndurile acestora. Astfel, de cele mai multe ori figurează în socotelile orașului *trompetiștii, timpaniștii*, fie că ridică o parte din salariu, fie că fac diferite servicii în cadrul orașului. Unele date referitoare la aceste două instrumente sau la acești instrumentiști sînt în strînsă legătură cu *viața militară*, cu ostașii muzicanți. În acest sens orașul a primit la 22 august 1559 o scrisoare de la regina Isabela, ordonîndu-i-se ca o dată cu ostașii din solda orașului să se trimită pe lîngă echipamentul necesar și *tobe*. În ziua de 17 iulie 1561 principele Ioan Sigismund trimite de asemenea o astfel de adresă orașului. (8)

În anul 1599, după victoria lui Mihai Viteazul de la Șelimbăr, găsim date referitoare la muzicanții din oastea sa. Astfel, în anul amintit s-au plătit din caseria orașului *timpaniștilor* și stegarilor români 3 florini, mai tîrziu, celor patru stegari și celor patru *toboșari*, patru cărauși — incluzîndu-se și prețul de 21 de căpăstre, 23 de florini. Tot în anul acesta s-a plătit căpitanului român, Thoder Popa, drept cheltuieli pentru blindajul *timpaniștilor* și a stegarilor 1 florin, iar Ștefan Ihm din Dipșa a fost trimis la Sibiu pentru niște *tobe noi*. (9)

În anul următor (1600) tot pentru muzicanții din armata lui Mihai Viteazul s-au plătit pentru *tobe* 8 florini, altă dată pentru relicvele *timpaniștilor* și ale *stegarilor* 28 de florini. (10).

Pe lîngă salariul obișnuit, în anumite cazuri muzicanții au primit și cadouri. Astfel, cu ocazia vizitei făcute de regina Isabela, în ianuarie 1549, la Bistrița, cei *cinci trompetiști* au primit câte-o lingură de argint. La cheltuielile acestei vizite s-au mai adăugat 20 de florini, 75 de dinari, plătiți *trompetiștilor* și altor oaspeți, pași etc. (11). Între cadourile făcute de oraș, cu ocazia vizitei amintite, găsim și o *orgă portativă* (instrumentum regale), în valoare de 40 de florini, donată micului prinț, Ioan Sigismund (12).

Trompetiștii, corniștii orașului, făceau serviciu în cadrul oștilor, luau parte la serbări, participau la alaiuri, mai aveau și sarcina de a alarma locuitorii în cazuri de atacuri dușmănoase, sau semnalau alte evenimente importante în viața orașului (de ex. sosirea soliilor, oaspeților, caz de incendii etc.). Ei făceau de altfel serviciul de pază în trei turnuri ale cetății (13). De asemenea ei erau în multe cazuri și cîrieri,

după cum ne arată cazul *trompetistului* de la Mediaș, trimis la Bistrița, cu o scrisoare a magistratului orașului său. (14).

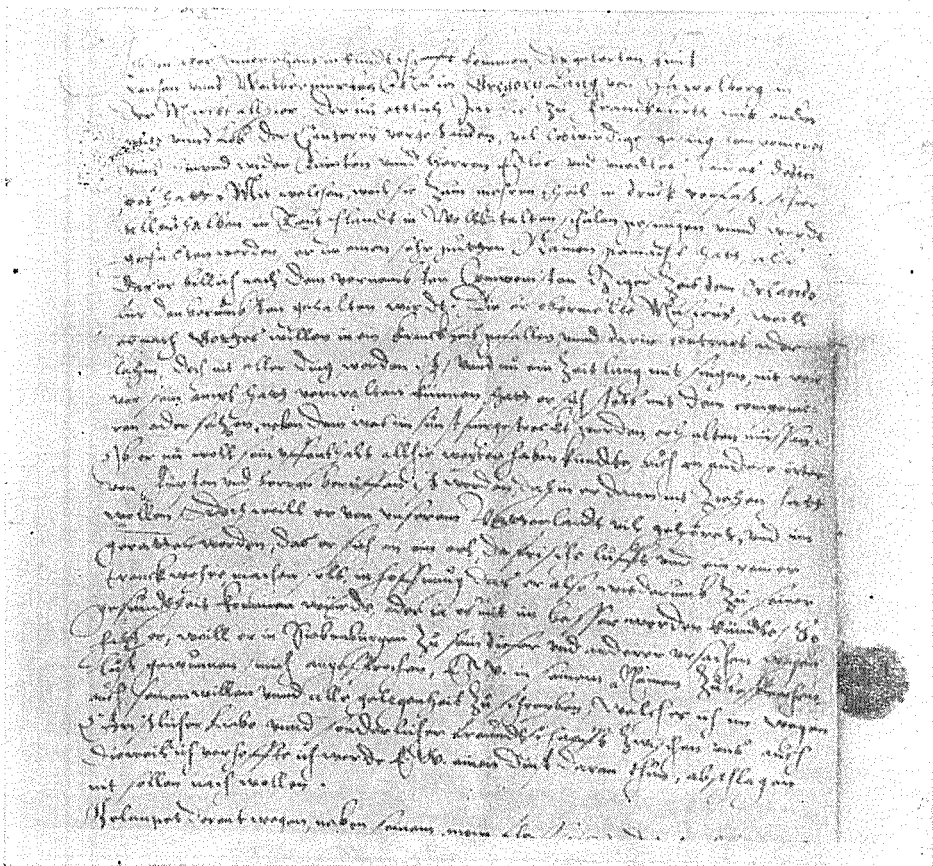
În unele cazuri, chiar și locuința o aveau în turn, după cum ne înștiințează scrisoarea lui *Anthonius Doemianus*, trompetistul orașului Cluj, în secolul al XVII-lea, care îl invită pe *trompetistul Christophor* de la Bistrița, să între în slujba orașului Cluj, promițându-i cedarea locuinței sale din turn. (15).

2) A doua grupă de documente se referă la *reparații de instrumente muzicale* făcute de meșteșugarii orașului. Dintr-o scrisoare din anul 1569 aflăm de exemplu că Ioan Sigismund îl trimite la Bistrița pe maestrul său *Iacob Letus cu o orgă portativă* (regale), cerind să i se restituie instrumentul cu mare grijă, după reparare. Cu câțiva ani mai târziu, Ștefan Báthory trimite de la Cluj un *virginal*, de asemenea pentru reparare. (16) Aceste două documente ne arată că la Bistrița, în anii 1569—1572 erau meșteri mai pricepuți la reparații de instrumente muzicale decât la Alba Iulia, sau la Cluj, — deși uneori și bistrițenii au folosit instrumente procurate din alte orașe, de exemplu, timpane din Sibiu.

3) A treia grupă de documente prezintă cazuri de *împrumutare a unor instrumente sau instrumentiști*, altor orașe, sau unor persoane. Simon Aclj, ofițer din Reteag, cere lui Gregor Timar, să-i trimită la nunta sa o *trompetă*, pînă la Turda, deoarece la Gherla n-a putut face rost de aceasta. (17). Andras Olaz invită conducerea orașului la nunta sa, la Sibiu și cere totodată *doi trompetiști* pentru acest timp. (18). Christophorus Kerezury cere orașului să împrumute *muzicantul* său pe care l-a lăudat în fața principelui pentru a distra oaspeții acestuia la Gherla. Din păcate nu amintește numele acestuia și nu se referă nici la instrumentul la care cânta. (19)

4) Să vedem în cele ce urmează, cîteva date în legătură cu *leafa* muzicanților din acel timp. În general se poate spune, că muzicanții salariați ai orașului, erau bine plătiți. Pe la mijlocul secolului al XVI-lea *organistul* primea 40 de florini, la fel ca și rectorul școlii, mai mult ca medicul orașului, care avea 35 de florini. E adevărat însă, ca în anii 1548—1551 rectorul avea un salariu de 90 de florini. (20) După cum vom vedea mai jos, în anul 1569 organistul va avea un salariu mai mare în bani, completîndu-se acesta cu „*naturalia*” (locuință, lemne, alimente etc.). *Cornistul orașului* în 1544 avea o leafă de 50 de florini și un rînd de haine. Corniștii din cadrul oștilor aveau aproape același salariu și erau mai bine plătiți ca pedestrii, ba chiar mai bine ca și călăreții. În iulie 1541 de exemplu, călăreții au primit cîte 3, unii dintre pedestrii de asemenea 3, alții 1,50, iar corniștii cîte 4 florini soldă lunară. Exact la fel erau plătiți și *trompetiștii*, *timpaniștii* din cadrul oștilor. Cu zece ani mai târziu, în 1551 un ofițer primea lunar 12 florini, soldații cîte 3, iar *trompetistul și timpanistul* cîte 4. (21) La această soldă în cele mai multe cazuri se mai adăugau și cele primite în natură.

5) Documente valoroase ne-au rămas în legătură cu *orga și organistii* din Bistrița. După cum se știe, orga a jucat un rol important în viața muzicală din secolul al XVI-lea, în general în cultura muzicală din Europa. O renumită cultură a muzicii de orgă s-a format în veci-



nătatea oraşului, în centrele poloneze, dintre care se poate aminti Krakowul, Lwowul, Lublinul; or Bistriţa a avut strinse legături cu aceste centre.(22) Orga nouă a Bistriţei, terminată în anul 1570 a fost şi ea construită de un meşter polonez, *Iacob Leidens*. (23) Scrisoarea lui *Petter Stentzel* din 1568, adresată oraşului, ne informează în legătură cu unele momente premergătoare construirii orgii. Se vede din această scrisoare, că conducerea oraşului s-a orientat spre orgiştili polonezi. Stenzel informează consiliul oraşului că a stat de vorbă cu organistul din Iwow, a văzut una dintre orgile construite de acest organist şi a constatat că este un meşter priceput. Va construi o orgă frumoasă şi pentru Bistriţa, e cazul însă, ca oraşul să nu cruţe cheltuielile. În această scrisoare se aminteşte despre cele două orgi vechi — probabil din Bistriţa — ale căror elemente, în primul rînd fluierile, se vor putea folosi la noua orgă. (24)

Încă nici nu se terminase construirea orgii noi, cînd la 18 septembrie se oferă în postul de organist *Bartolomeus Süssmilch*, din Sibiu. El cerea ca salariu: 50 de florini, 8 măsuri de grîu, 20 de care de lemne, 2 butoaie de vin şi locuinţă corespunzătoare. Peste două săptămîni,

la 30 septembrie, Süssmilch mulțumește judeului Gregor Daum pentru ajutorul dat la obținerea postului de organist în Bistrița și îl asigură, că după ce-și rezolvă problemele la Mediaș, pleacă la Bistrița. (25)

6) De la sfârșitul secolului, datează încă două scrisori importante în legătură cu viața muzicală a orașului. Acestea ne arată și mai de parte legăturile muzicale ale orașului, de astă dată cu Apusul Europei.

Studentul *Andreas Kempler** se găsea la Frankfurt pe Oder. În ziua de 11 noiembrie 1582 se adresează conducătorului orașului Bistrița. Kempler prezintă calitățile pedagogice, componistice ale compozitorului și cantorului *Gregor Lange*** — intitulându-l Lassus al doilea — propunând totodată să fie adus în oraș și angajat. Dacă acest lucru nu se poate rezolva, să intervină pentru a putea fi angajat eventual în Brașov sau la Sibiu. Subliniază faptul că pentru viața muzicală, pentru educația muzicală a tinerei generații din Transilvania ar fi un mare câștig venirea lui Lange în aceste părți ale țării, iar pentru Bistrița ar însemna o mare cinste dacă ar ajuta acestui muzician, momentan bolnav, să-și refacă sănătatea și să lucreze mai departe.

* *Andreas Kempler* mai mult ca sigur, era amator de muzică, care trăind la Frankfurt, cunoștea valoarea lui *Orlandus Lassus* și desigur trebuia să-l fi cunoscut bine și pe *Lange*, amintind și unele lucrări ale acestuia. După terminarea studiilor sale, Kempler se întoarce în țară, căci între 1600—1602 îl găsim figurind cu diferite sume în registrul orașului, sau adresându-se cu diferite probleme conducerii acestuia. Cu ocazia ciumei din 1603, magisterul Kempler a fost singurul dintre preoții circumscripției Bistrița care a rămas în viață.

** În ceea ce îl privește pe *Gregor Lange* (*Langius*), cu prenumele de *Hieronymus*, acesta s-a născut în jurul anilor 1540, la Havelberg, în Brandenburg. În anul 1573 este trecut în matricola universității din Frankfurt, apoi funcționează ca și cantor al școlii din acel oraș, din anul 1574. Pe la 1580 se paralizase, iar în jurul anilor 1583 a trecut la Breslau, unde a trăit sub protecția orașului într-o instituție de caritate, continuând să compună. Ultima sa lucrare datează din 1585. Lucrările sale, în majoritate au rămas netipărite, unele au fost editate începând cu anul 1574. A scris o serie de lieduri germane pentru trei voci, motete. A murit la 1 mai 1585, la Breslau. Dintre creațiile sale tipărite se pot aminti:

- a) *Audi dulcis amica mea*, 1574;
- b) *Cantiones aliquot novae*, 1580 (19 motete pt. 5—6 voci);
- c) *Cantiones sacrae*, 1580 (2 volume, conținând 35 de motete pt. 4—5—6—8—10 voci);
- d) 2 cantiones, 1582 (pt. 6 voci);
- e) *Liber secundus cantionum sacrarum*, 1582 (26 de motete pt. 4—5—6—8—10 voci);
- f) *Cantio gratulationis*, 1584;
- g) *Newer deutscher Lieder*, 1584 (pt. 3 voci, apărut mai târziu în cinci ediții);
- h) *Symbolum Francisci Virilingi*, 1585 (pt. 5 voci);
- i) *Der ander Theil newer deutscher Lieder*, 1586 (pt. 3 voci);
- j) *Epithalamion*, 1586 (compoziție ocazională); etc.

După afirmarea lui *Bernhard Stockmann*, pe lângă *Lassus*, și *Leonhard Lechner* (cca 1553—1606) *Lange* este cel mai de seamă compozitor dintre cei care au trăit și activat atunci în Germania. Lucrările sale n-au fost cunoscute pînă în sec. al XIX-lea, cînd *Robert Eitner* (1832—1905) și *Franz Commer* (1813—1887) le-au prezentat publicului.

Referitor la *Kempler* vezi: *Archiv des Vereins...* XII (1874) 424, 436, Arhivele Orașului Bistrița AN XVI. 124, XVII. 190, 203, iar referitor la *Lange*: *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. London, 1954 V. 48 *Larousse de la musique*. Paris, 1957 I. 522; *Friedrich Blume*: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel-Basel-London-New-York, 1960. VIII. 184—185.

Kempler nu se mulțumise cu această adresă. Peste câteva zile, la 14 noiembrie 1582, se adresează și lui Mathias Frederico. Între altele, tot în același sens scrie despre Lange și repetă propunerea făcută anterior orașului, pomenind și de o a treia scrisoare — care din păcate n-o cunoaștem, — scrisă tot în interesul lui Lange, adresată pastorului din Bistrița. (26)

După cum se poate constata din lucrările apărute în tipar, — fără a cunoaște manuscrisele, — Lange a compus și după anul 1582, când fusese propus să vină la Bistrița. Propunerea lui Kempler deci n-a fost lipsită de o bază reală și ar fi putut deveni realitate, spre folosul vieții muzicale din Transilvania de la sfârșitul secolului al XVI-lea.

7) Avem câteva documente, care se referă la *aspecte diferite*. În acest sens relevăm hotărîrea orașului din anul 1542, prin care aprobă lui *Johann Organist* să-și vîndă casa pentru 90 de florini. (27) Dintr-o scrisoare a lui Ioan al II-lea aflăm, că îl trimite pe *Prokop Lypski* la Krakow în vederea angajării a doi muzicanți pentru curtea sa. (28) Krakowul, vechea capitală a Poloniei a fost cel mai mare și mai înfloritor centru al culturii muzicale poloneze în a doua jumătate a secolului al XVI-lea și de-a lungul întregului secol al XVI-lea, pînă la mutarea capitalei la Varșovia, în anul 1596. (29) Dintr-o altă adresă, a lui Lucas Pistaki, locuitor din Cluj, posesor de moșie lângă Bistrița, aflăm că *lăutistul* și *virginalistul* orașului, împreună cu alți meșteri din Bistrița, au fost solicitați de acesta. (30) Alteori se semnalează, că *vioristul* a apărut un iobag, rănindu-se și el într-o bătaie. (31).

*

Se poate deci concluda:

a) Documentele, scrisorile, datele aflate se referă la viața publică, la serbările, la reparații de instrumente, la construirea unei orgi, la împrumutarea unor instrumente, sau instrumentiști, la legături dintre diferite centre, la salariul muzicanților, la nivelul de trai al acestora.

b) Între salariații orașului găsim: trompetiști, corniști, organiști; în documente sînt prezente instrumentele cele mai de seamă și frecvente ale secolului al XVI-lea: orga, orga-portativă, lăuta, virginalul, timpanul, trompeta și vioara.

c) Pe lângă legăturile cu orașele vecine, s-au găsit documente referitoare la legături muzicale cu centre poloneze, ca Krakow, Lwow, sau chiar cu Frankfurt pe Oder. Aceste legături au înfrînit în mod favorabil viața muzicală a orașului.

d) Din păcate nu cunoaștem repertoriul muzical al vieții orașului. Pe baza unor analogii însă se poate presupune, că pe lângă muzica de turn și genurile muzicii distractive ale vremii — muzica de dans, elemente ale suitei, prelucrări de cîntece etc. — au fost prezente și alte genuri muzicale, literar-muzicale, prelucrări de motete, de coral, balade etc. preferate de clasa dominantă a feudalismului, sau de cetățenii orașului, de masele populare care au ajuns în contact cu această muzică. Cu atît mai mult, cu cît legăturile Bistriței cu celelalte centre au dat posibilitatea cunoașterii vieții muzicale a acestora, și cu siguranță au

influențat repertoriul muzicanților din Bistrița. Este cunoscut faptul că la Suceava la mijlocul acestui secol exista o școală de cîntare vestită și peste hotare. Știm că, în Alba-Iulia, la curtea domnească, în acest secol au putut fi auzite lucrări originale și transcrieri de lăutistul renumit Bakfark, chiar în interpretarea autorului. În școala de la Brașov se cîntau „oade cum harmonis” de umanistul Honterus, iar la Bachnea însuși Tinódi a interpretat cîtece epice proprii. Muzicanții italieni, ca Mosto, Busto și alții au trăit citva timp între zidurile Alba-Iuliei, iar Girolamo Diruta și Palestrina aveau legături cu unii patroni ai muzicii din Transilvania. (32).

e) Scrisorile și documentele folosite scot la iveală cîțiva muzicanți ai secolului, necunoscuți pînă azi, care după posibilitățile modeste ale unui orașel, au contribuit la dezvoltarea culturii muzicale pe aceste meleaguri ale patriei noastre.

BIBLIOGRAFIE

1. Daicoviciu, C. — Pascu, Șt. — Cheresteșiu, V. — Morariu, T. *Din Istoria Transilvaniei*. Buc. 1960. I. 115—116.
Goldenberg, S: *Contribuție la istoria Bistriței și a Văii Rodnei la începutul secolului al XVI-lea*, STUDIA UNIVERSITATIS BABES—BOLYAI. SERIES IV. FASC. 1. 1960 HISTORIA 59—60. Teutsch, G. T.: *Zur Geschichte von Bistritz*. Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde. Neue Folge. (în cele ce urmează: Arch., Sibiu, IV. 1859/269).
2. Wittstock, H.: *Bistritz in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts*. Magazin... Neue Folge. Brașov, II (1861). 131.
3. Dan, M., Goldenberg, S.: *Bistrița în secolul al XVI-lea și relațiile ei comerciale cu Moldova*. STUDIA UNIVERSITATIS BABES—BOLYAI. SERIES HISTORIA. Fasc. 2. 1964. 26.
4. Veress, E.: *Báthory István kapcsolatai Besztercével*. Erd. Muz. XLVIII (1943). 411 Wittstock op. cit. 138.
5. Kramer, F.: *Bistritz um die Mitte des 16. Jahrhunderts*. Arch. XXI (1887). 54.
6. Daicoviciu — Pascu — Cheresteșiu — Morariu: op. cit. 116.
7. Ghircoiașiu, R.: *Contribuții la istoria muzicii românești*. Buc. 1963. 95.
8. *Arhivele Orașului Bistrița* (în cele ce urmează: AOB). Dos. nr. 19 din 1561. *Nicolae Iorga*: Documente privitoare la Istoria Românilor Buc. 1911. XV. 547.
9. Iorga, N.: *Studii și documente privitoare la Istoria Românilor*. I. Socofelile Bistriței. Buc. 1901. 15.
10. Iorga, N.: *Studii*.... 22, 24.
11. Kramer: op. cit. 49, 79.
12. Veress: op. cit. 408., Karmar: op. cit. 49
13. Wittstock: op. cit. 167. Kramer: op. cit. 44.
14. AOB 43/1559
15. AOB AN/75
16. AOB 33/1569. Veress, E.: *Báthory István.... levelezése* (Corespondența lui Șt. Báthory). Cluj, 1944 I. 207. nr. 195.
17. AOB 11/1569
18. AOB 4/1591
19. AOB 4/1596
20. Wittstock: op. cit. 167. Kramer: op. cit. 40.
21. Wittstock: op. cit. 166-167., Kramer: op. cit. 56.
22. Gruber, R. I.: *Istoria muzicii universale*. Buc. 1963 vol II partea a 2-a 398, 404, 407, etc.
23. Veress: op. cit. la not. nr. 4. 408—409

24. AOB 11/1568
25. AOB 65, 66/1569.
26. AOB 76, 77/1582.*
27. AOB Dos. VI/11 dec. 1547.
28. Iorga, N.: op. cit. Doc. 571 nota nr. 3., AOB fişa adresei din 27 iulie 1561.
29. Gruber, R. I.: op. cit. 398.
30. AOB 10/1579
31. AOB 33/1599.
32. Ghircoiaşiu, R.: op. cit. 98, 99, 120; Szelényi István: A magyar zene-története. Bp. 1959. I. 59—60. Szabolcsi Bence — Toth Aladár: Zenei Lexikon Bp. 1965. I. 137. II. 217—218., III. 519.

Données concernant l'existence de quelques instruments et instrumentistes dans la vie de la ville de Bistriţa au XVI-ème siècle

A. Benkő

Résumé

La documentation présentée par l'auteur se réfère aux instruments utilisés dans la vie militaire et civile, à la réparation des instruments, à l'emprunt des instruments et des instrumentistes, à la construction d'une orgue, au salaire des musiciens, aux conditions de leur vie. Dans les documents sont présentés les instruments les plus significatifs et les plus fréquents du XVI-siècle, comme l'orgue, le luth, le virginal, la trompette et le violon.

L'on remarque parmi les salariés de la ville des instrumentistes: trompettistes, tympanistes, cornistes, organistes. Les documents attestent, en soulignant quelques relations musicales entre la ville de Bistriţa et celles d'Alba Julia, de Cluj, Sibiu, Mediaş, Krakov, Lwow et Frankfurt sur l'Oder. L'ouvrage fait ressortir le mérite de quelques musiciens qui ont contribué selon les limites de cette petite ville au développement de la culture musicale dans ces contrées de notre pays.

Даты, касающиеся одних инструментов и инструменталистов, из жизни города Бистрицы в XVI-ом веке

Анурей Бенкё

Резюме

Даты, собранные автором, касаются инструментов военной и гражданской жизни, ремонта инструментов, заимствования одних инструментов или инструменталистов, построение органа, зарплата музыкантов и их жизненный уровень. В документах представлены самые важные и часто встречающиеся инструменты XVI века: орган, лютия, виржинал, труба и скрипка. Среди работников города находились трубачи, барабанщики, органисты.

Документы свидетельствуют о связях Бистрицы с другими городами как: Клуж, Альба-Юлия, Сибну, Медиаş, Краков, Львов и Франкфурт на Одере и показывают музыкантов того века, когда маленький городок, по его возможностям, вносил вклад в развитие музыкальной культуры по территориям нашей родины.

* Asupra acestor două scrisori mi-a atras atenţia lectorul univ. Samuil Goldenberg, în anul 1963. Îi mulţumesc pe această cale, precum şi cercetătorului Nagy Jenő, pentru ajutorul dat în controlarea textului. Deasemenea ţin să mulţumesc conducerii şi colectivului Arhivei de Stat Cluj pentru punerea la dispoziţie a materialului arhivistic, iar arhivistul principal, Kiss András, pentru ajutorul dat în deschif-rarea sau controlarea unor documente folosite în această lucrare.

Daten über das Vorhandensein einiger Instrumente und Instrumentisten im Leben der Stadt Bistrița im XVI. Jahrhundert

A. Benkő

Zusammenfassung

Die vom Verfasser vorgeführten Angaben beziehen sich auf die Instrumente, die im Militär- und Zivilleben verwendet wurden, auf die Instandsetzung der Instrumente, auf das Leihen von Instrumenten und Instrumentisten, Orgelbau, Musikantengehälter und auf das Lebensniveau der Musikanten. In der Urkunden sind die wichtigsten und häufigst gebrauchten Instrumente des XVI. Jahrhunderts aufgezählt: die Orgel, Laute, Virginal, Trompete, Geige. Unter den Angestellten der Stadt befanden sich: Trompeter, Pauker, Hornisten, Organisten.

Die Urkunden bestätigen die musikalischen Beziehungen der Stadt Bistrița zu Alba Iulia, Cluj, Sibiu, Medias, Lwow und Frankfurt an der Oder und heben Musikanten des Jahrhunderts hervor, die nach den Möglichkeiten dieses Städtchens zu der Entwicklung der Musikkultur in unserer Vaterlande beigetragen haben.

Compozitorul transilvănean Ioan Harșia

IOAN R. NICOLA

Din pleiada compozitorilor care — stingîndu-se prea de timpuriu din viață — nu s-au putut realiza pe deplin, face parte și Ioan Harșia. Trăind la începutul secolului XX, evenimentele din această frămîntată perioadă istorică nu numai că i-au eclipsat frumosul renume de care s-a bucurat în scurta sa viață, dar au așternut vâlul uitării mult prea curînd peste el, astfel încît în zilele noastre este cu desăvîrșire necunoscut.¹

Activitatea sa meritorie ne-a determinat să îi reconstituim biografia, să căutăm lucrările sale și să îl scoatem la lumină — arătînd importanța lui pentru muzica și cultura românească din Transilvania. Răsfoind diferite arhive și preese vremii, completînd datele culese cu amintiri de ale contemporanilor săi (consăteni, colegi de școală, colaboratori, muzicieni), am reușit — după ani de cercetare — să ne atingem în mare măsură țelul amintit mai sus.²

În comunicarea noastră vom prezenta în mod succint viața și activitatea sa, urmînd ca lucrarea „in extenso” să facă obiectul unei publicații speciale.

SCHIȚĂ BIOGRAFICĂ

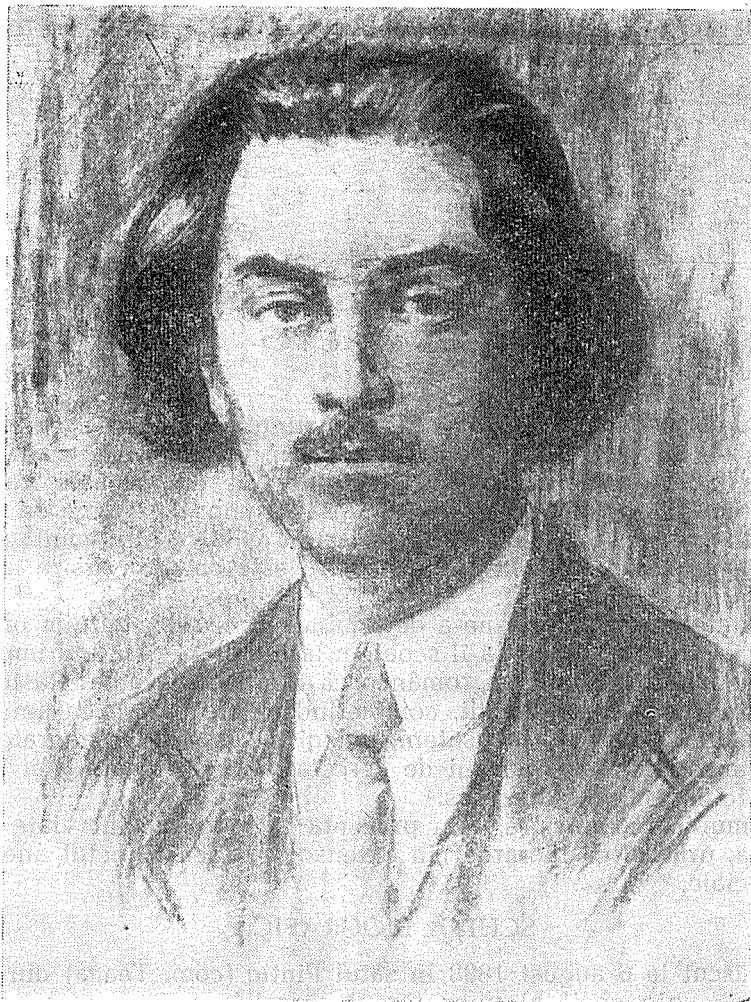
S-a născut la 6 august 1888 în satul Pintic (com. Teaca) din raionul Bistrița, ca unic copil al unor țărani săraci.³

După terminarea școlii primare, pe care a început-o în satul natal, apoi a continuat-o în comuna vecină Monor — o fruntașă localitate grănicerească — tînărul I. Harșia urmează primele două clase secundare

¹ Generația noastră a aflat de compozitorul I. Harșia abia după patru decenii de la moartea sa, cu ocazia primului concert de muzică de cameră organizat de Filarmonica clujeană „Ardealul”, la 26 martie 1946, cînd ansamblul format din K. Kollar — vioară, I. Lebeda — violă și G. Iarosevici — violoncel au executat în primă audiere Trio-ul pentru coarde de I. Harșia („știmmele” fiind extrase din partitura manuscris-autograf din colecția V. Papilian, prof. la Facultatea de Medicină din Cluj).

² Am fost sprijinit în această acțiune de Uniunea Compozitorilor și de Conservatorul de Muzică „G. Dima” din Cluj, cărora le păstrez o profundă grațitudine.

³ Cf. documentelor de la autoritățile din satul Pintic și informațiilor primite de la consătenii lui I. Harșia: pr. pens. Victor Cocolaș, pretor. pens. Aurel Augur, pr. Ioan Morariu, Dumitru Brățan — vecin cu familia Harșia — și Dr. Dănilă Harșia fost judecător în comuna Teaca.



la Liceul săsesc din Reghin, de unde trece la Liceul „Sf. Vasile” din Blaj.¹ Aci are profesor de muzică pe Iacob Mureșianu, care — remarcînd talentul tînărului elev — se ocupă îndeaproape de el. În ultima clasă, I. Harșia s-a mutat la Liceul din Brașov, pe care l-a terminat în anul 1909.

În continuare, el și-a satisfăcut serviciul militar, conform legilor în vigoare pe atunci, care cereau îndeplinirea acestei îndatoriri înainte de a urma studiile universitare.

¹ Cf. actului Arhivelor Statului din Blaj, Nr. 233/25 sept. 1965, care atestază că I. Harșia, născut la 6 august 1888 în Szászpéntek, a fost înscris la Liceul „Sf. Vasile” între anii 1903—1908, promovînd clasele III—VII.

Talentul său muzical fiind apreciat, primește un ajutor bănesc de la „Societatea pentru fond de teatru român”¹, încît poate pleca la Viena spre a urma Conservatorul². Acolo, profesorul Eusebiu Mandicewski, român bucovinean de origine, muzician erudit și de prestigiu mondial, îl ia sub îndrumarea sa. În anul următor — 1911/12 — ajutorul bănesc i se transformă în bursă,³ fapt care îi face posibilă continuarea studiilor. În anul școlar 1912/13 se mută la Conservatorul din Leipzig, unde studiază compoziția cu Max Reger; în anul următor continuă tot aci, frecventînd și cursurile de dirijat.⁴

La 28 iulie 1914 izbucnind primul război mondial, în toamna aceleiași an, după ce s-a oprit cîteva zile la Brașov — spre a-și lua rămas bun de la G. Dima și T. Brediceanu, I. Harșia trece în România.

Ajuns în București, este primit cu multă dragoste. La recomandăția lui D. G. Kiriac, primește o slujbă la un minister și i se încredințează postul de dirijor de cor la biserica greco-catolică din str. Polonă. Trec luni de apăsătoare așteptare. În Europa războiul se înteește, dar România stă deoparte — nu intră în război. I. Harșia în acest timp lucrează intens, printre altele și la o simfonie.

Dar într-o zi din vara anului 1915, o veste tristă îi zguduie pe toți: I. Harșia s-a îmbolnăvit de febră tifoidă și a fost internat la Spitalul Colțea. Cu toate îngrijirile ce i s-au dat, nu a putut fi salvat: în ziua de 10 iulie 1915 se stinge, cînd încă nu împlinise 27 de ani⁵.

A fost înmormîntat la cîmitirul Belu, pe ultimul său drum fiind condus — în afară de compatrioții săi transilvăneni — și de D. G. Kiriac și G. Enescu, precum și de mulți alți intelectuali din București, căci I. Harșia deși era în capitală doar de o jumătate de an, a fost apreciat și iubit de toți cei care l-au cunoscut.⁶

¹ v. volumul „Serbările de la Blaj — 1911, publicat de Despărțămîntul XI Blaj al Asociațiunii”, pag. 207.

² La Conservatorul din Viena I. Harșia a fost coleg cu pianista sibiană Ana Voileanu, viitoare profesoară la Conservatorul de muzică din Cluj, care ne-a dat informații valoroase despre studenția lui I. Harșia în Viena, și ne-a pus la dispoziție diferite documente referitoare la activitatea acestuia.

³ v. revista „Luceafărul”, anul 1914, nr. 10 pag. 305.

⁴ Din vremea studiilor la Conservatorul din Leipzig s-au păstrat — pe lingă cele cîteva compoziții de ale sale — la: a) prof. univ. pens. V. Petrașcu un manuscris-autograf sub formă de caiet, care cuprinde — în limba germană — notițe extrase de I. Harșia după manualul de instrumentație de Richard Hofmann. b) R. Ghircoiașiu, conferențiar la Conservatorul din Cluj o partitură a simfoniei „Jupiter” de W. A. Mozart, care a aparținut lui I. Harșia (poartă semnătura sa), în care acesta a însemnat cu creionul la fiecare „parte” a simfoniei data cînd a dirijat-o (în lunile octombrie și noiembrie 1913), precum și alte diferite adnotări în legătură cu dirijatul (întrări, nuanțe, teme).

⁵ Decesul lui „Ion Harșia, de profesiune artist, fără avere, fost cu domiciliul în București — str. Ecoului, nr. 74”, este consemnat în registrul de la Starea Civilă a Sfatului Popular al Raionului „30 Decembrie” (piața Amzei), sub nr. 4778 din 11 iulie 1915, arătîndu-se totodată că a decedat la Spitalul Colțea, în ziua de 10 iulie 1915 — orele 10,30, moartea fiind constatată de Dr. Grosman, avînd ca martori pe laboranții Ion Cristea și Ion Clamba.

⁶ La sfîrșitul înmormîntării, corul transilvănenilor — dirijat de Darius Pop (tînărul învățător născădean trecut și el în România, pe atunci student la Conservator) a cîntat balada „Hoțul și domnița” de I. Harșia, apoi și alte cîntece patriotice, ceea ce a produs o puternică impresie asupra asistenței.

Activitatea artistică a lui I. Harșia s-a desfășurat în două direcții: culturalizarea maselor și creația propriu-zisă.

Activitatea Culturală

Originea sa țărănească, școala urmată la Blaj și curentul creat de „Asociațiunea transilvană pentru literatura și cultura poporului român — „ASTRA”, l-au determinat să se încadreze de timpuriu în activitatea de culturalizare a maselor populare obidite și ținute în intuneric de stăpînirea habsburgică.

În vacanțe, împreună cu alți colegi și intelectuali, ținea în cadrul școlilor conferințe pentru țărănime — cu subiecte economice, științifice și de combatere a superstițiilor, cu care ocazie împărțea gratuit cărți din partea ASTREI.

I. Harșia, dîndu-și seama că teatrul și corul sînt mijloace eficiente de educare a maselor, a dat o atenție deosebită reprezentațiilor teatrale. Astfel, el a organizat în satul natal și în localitățile din jur, echipe pentru reprezentarea de piese teatrale (repertoriul fiind alcătuit mai ales din piese de V. Alecsandri), cu care făcea uneori și „turnee” la sate — pînă departe spre Bistrița și Reghin. Paralel, instruia și un cor, reprezentația teatrală fiind precedată de cîteva cîntece corale, sau uneori chiar de un program artistic mai variat.

Cînd a ajuns student la Conservator, I. Harșia a făcut ceea ce încă nimeni nu încercase pînă la el în Transilvania: a organizat pentru învățători un curs de perfecționare în muzică. În vara anilor 1912 și 1913, timp de două săptămîni, în comuna Teaca — unde în acest scop s-au strîns zeci de învățători din satele învecinate și chiar din depărțări — Harșia le-a predat noțiuni de teoria muzicii, armonie și dirijat.

A fost deci un pionier al activității artistice de amatori.

Creația muzicală.

Creația sa muzicală nu este cunoscută în întregime. Ea a cuprins atît domeniul vocal cît și cel instrumental.

a) Lucrări vocale.

Lucrările vocale sînt de natură diferită: cîntece pentru voce și pian, coruri și muzică de scenă.

Cîntece pentru voce și pian: contemporanii lui I. Harșia afirmă că el ar fi avut mai multe prelucrări de cîntece populare, precum și lieduri, care s-au cîntat cu succes la concerte și alte ocazii.¹

¹ Compozitorul Nicolae Bretan își amintește că un cîntec de al lui Harșia a fost tipărit ca „supliment” la revista „Luceafărul”. Noi însă nu l-am aflat în colecțiile cercetate.

Pe coperta unui dosar cu compoziții de ale lui I. Harșia, sînt menționate două cîntece (unul popular — *Du-te, du-te, dorule*, altul, creație originală — *Serenada*); în dreptul acestora I. Harșia a adăugat ulterior cu creionul: „la domnul Kiriac”.¹ Pînă acum nu am putut da de urma acestora.

Coruri: a) Prelucrări de cîntece populare, mai ales din partea locului natal, pentru cor mixt și bărbătesc. Cu acestea Harșia îmbogățește repertoriul corului care preceda de obicei reprezentarea unei piese teatrale. Din nefericire nu am putut afla nici una din prelucrările sale².

b) Compoziții corale originale: I. Harșia a compus mai multe lucrări corale; pînă acum însă noi nu am putut afla decît următoarele două³.

La o păsărică (poezia de Carol Scrob), pentru cor bărbătesc, la patru voci. Compusă probabil pe cînd era încă elev la liceul din Blaj (pe manuscrisul autograf nu este însemnată nici o dată; dar titlul poartă următoarea mențiune: „Dedicație iubitului meu măestru și profesor, Dl. Iacob Mureșian”).

În această piesă, I. Harșia — alegîndu-și un text liric, cu efuziuni nostalgice — își deplînge soarta tristă, atît de asemănătoare cu a unei păsări singuratece; dar își exprimă totodată și speranța în venirea unor zile mai bune.

Melodia, în mi-minor, poartă indicația „Andante con sentimento”. Se încadrează în versul octosilabic al textului, fiind de factură silabică. Este strofică; fiecare strofă constînd din două fraze (faza întia este dezvoltată printr-o succesiune de progresii ascendente, care produc o gradație remarcabilă a tensiunii). Deși izoritmă (în formula ionic minor) și ca atare izometrică (în măsura 3/4), melodia este de o expresivitate deosebită.

Armonia simplă, dar corectă.

În general o lucrare surprinzător de bună pentru un elev de liceu; ea prevestește un compozitor talentat.

Hoțul și domnița (poezia de Vasile Alecsandri): pentru cor bărbătesc, la patru voci — cu soli. Pe coperta partiturii originale, sub titlul și numele său, I. Harșia a adăugat: „stud. cl. VIII. gimn. Brașov 1. XI. 908”, ceea ce ne oferă o indicație asupra timpului cînd a fost compusă această baladă.

Textul, avînd un substrat social și o factură romantică, a atras pe tînărul Harșia. Tematica baladei este următoarea: viitoarea mireasă a unui crai, trecînd împreună cu suita sa printr-un codru și întîlnindu-se cu un haiduc, este răpită de acesta, deoarece... „Decît la curtea domnească / Mai bine-n lunca hoțească / Lîng-o inimă frățească”. Pe acest text, Harșia a compus o muzică frumoasă, de structură rapsodică și în

¹ Acest dosar, cuprinzînd fuga, sonata, două poeme lirice și trio-ul pentru coarde — toate manuscrise-autografe, l-am aflat cu totul întîmplător la un anticariat din Cluj.

² Eugen Bran din comuna Teaca, prieten și colaborator al lui I. Harșia își amintește de cîntecul satiric „Mă, Ioane, nu mai bea!”, care a avut un succes deosebit.

³ Manuscrisele-autografe ale acestor coruri se află în colecția maestrului T. Brediceanu, care ni le-a pus cu multă amabilitate la dispoziție și ne-a dat prețioase informații despre I. Harșia.

stilul vremii — respectiv al tinerei școli românești de compoziție, care valorifica melosul popular.

Intonațiile populare românești, contrastele diverse (realizate prin succesiunea melodiilor de caracter diferit, prin schimbarea tonalității și metricei aproape la fiecare frază literară, prin alternările între tutti și solo, prin armoniile întrebuintate, prin dinamică și agogică) toate acestea dau lucrării o mare expresivitate și chiar un dramatism puternic. Ceea ce a făcut ca — prin copii — să se răspîndească și să între în repertoriul multor coruri, cîntată fiind încă și după primul război mondial. Este lucrarea prin care numele lui Harșia a devenit cunoscut atunci pe toate meleagurile românești.

O altă compoziție corală este imnul *Un falnic glas* (poezia de Andrei Birseanu), pentru cor mixt, cu soli și acompaniament de pian, compus cu ocazia semicentenariului „Societății de lectură Petru Maior” a studenților români din Budapesta (societate înființată în anul 1862), festivitate care a avut loc în ziua de 21 aprilie 1912 la Budapesta. Nu am putut da de urma acestei compoziții, și nimenea nu și-a mai amintit măcar un fragment din ea, doar atît că a avut un mare succes¹.

Muzică de scenă: baza repertoriului teatral al lui Harșia și al coechipierilor săi era formată din vodevilurile lui V. Alecsandri. Dacă textul acestora nu era prea greu de obținut, în schimb melodia cîntecelor presărate în decursul pieselor trebuia compusă. Astfel I. Harșia a compus muzica de scenă la piesele respective. Din nefericire aceasta nu ni s-a păstrat².

b) *Lucrări instrumentale*

Ioan Harșia a cultivat cu interes deosebit muzica instrumentală. Cunoaștem însă doar cîteva compoziții pentru pian (o fugă, o sonată și patru poeme lirice) și un trio de coarde.

Fuga pentru pian (la patru voci) în mi minor: construită pe o temă cu caracter nobil, foarte potrivită pentru travaliul necesitat de o piesă pretențioasă cum este fuga.

Dezvoltarea este scurtă, dar interesantă. Fuga este desigur o „lucrare de școală”, probabil din anii studenției de la Viena.

Sonata pentru pian: este compusă după tiparul sonatei clasice vieneze:

¹ Prof. Ana Voileanu-Nicoară, are în colecția sa un decupaj din ziarul *Românul* (Nr. 77—1912, care apărea la Arad), prin care cititorii sînt înștiințați despre viitoarea festivitate. Este dat acolo — „in extenso” și programul respectiv, la care — pe lîngă cîntăreții I. Crișan, I. Rădulescu și C. Olariu — soliști imnului lui Harșia — și-au mai dat concursul tenorul Ștefan Mărcuș și D-ra Ana Voileanu ca pianistă solistă. De la acea festivitate prof. A. Voileanu-Nicoară mai păstrează și un „program-miniatură” de o frumoasă execuție grafică (cu motive naționale colorate) în care printre semnaturile-autografe ale diferiților participanți — este și cea a lui Harșia.

² De la prof. Amalia Bran din comuna Teaca cea mai apropiată colaboratoare a lui Harșia, am notat cîteva melodii compuse de acesta pentru piesa *Cinel-Cinel*.

Partea I-a: Allegro con brio: formă de sonată

Allegro con brio



Partea a II-a: Adagio: formă de lied (atmosferă de coral)

Adagio



Partea a III-a: Adagio: formă de lied (atmosferă de coral)

Tempo di Minuetto



Partea a IV-a: Rondo

Allegretto



De remarcat că deși sonata este scrisă în tonalități diatonice clasice, totuși în desfășurarea diferitelor părți ale sonatei acest diatonism este condimentat ici-colo cu fugare inflexiuni modale și cromatice. Nu lipsesc nici intonații românești și eflorescențe leimotivice. Cu toate calitățile sale, sonata rămâne totuși o „lucrăre de școală”, care denotă însă un real talent.

Poeme lirice op. 3: în acest opus, Harșia include patru piese — *Hora* (în re minor), *Vals* (în la minor), *Souvenir* și *Între străini*, compuse în

anii 1911—1912. Sint așa zise „piese de caracter“, asemenea compoziții fiind foarte obișnuite în saloanele micii burghezii de la începutul secolului XX. În aceste compoziții, Harșia își dezvăluie sensibilitatea și firea sa romantică, pe care le redă în imagini muzicale reușite, cu fru-

The image shows the title page of a music score. At the top, the name 'Jon Harșia' is written in a large, ornate, gothic-style font, enclosed within a decorative oval frame with a beaded border. Below the name, 'op. 3.' is written in a smaller, simple font. The main title 'Poèmes lyriques roumaines' is written in a cursive script, followed by 'pour' in a smaller font, and 'Piano a deux mains' in a bold, sans-serif font. Below this, there is a list of four pieces with their respective prices:


1. Hora-rememor	M 1.75
2. Valse-la minor	1.75
3. Souvenir	1.75
4. A l'étranger	1.75

At the bottom of the page, the publisher's name 'Carl M.F. Rothe' and the city 'Leipzig' are printed in a bold, sans-serif font.

moase intonații românești — uneori însă cu vădite influențe occidentale. *Hora* și *Valsul* fiind tipărite (în editura Karl M. F. Rothe din Leipzig) au avut o mare circulație, fiind cîntate nu numai în familii ci și la concerte.

Handwritten text in cursive script at the top of the page, likely a dedication or publisher's note.

Ș. HARȘIA.



HORA

PENTRU PIAN.

Faint musical notation is visible at the bottom of the page.

Trio pentru coarde (violină, violă, violoncel) în Mi-major, este compoziția de cel mai înalt nivel artistic pe care-o cunoaștem din creația lui I. Hârșia. Acest trio a fost compus în anii 1912—13, în timp cît el era student la Leipzig. Posedăm partitura, copiată de însuși autorul. Dar, din nefericire lucrarea nu a fost copiată complet; lipsește trio-ul din Scherzo (s-a oprit cu copiatul la „repriză”), iar finalul lipsește în întregime¹.

Trio-ul este construit în tiparele clasice:

Partea I-a: Allegro — precedat de o introducere — alcătuită din motive ale temei principale. Formă de sonată.



Partea a II-a: Adagio: formă de lied, cu dezvoltarea liberă. Atmosferă de colindă românească.



Partea a III-a: Scherzo: formă obișnuită (trio-ul lipsește). Caracterul melodiei este foarte adecvat acestui gen muzical.



Străbătut de un puternic suflu romantic, trio-ul este caracterizat pe întregul său parcurs printr-o muzicalitate excepțională; melodiile, izvorite din tonalități diatonice, sînt însă foarte adesea cromatizate, prezentînd inflexiuni modale cu un substrat românesc (în care însă

¹ În manuscrisul-autograf sînt rămase 21 pagini albe, desigur rezervate pentru restul lucrării, pe care Hârșia — din motive pe care nu le cunoaștem — nu l-a mai copiat în continuare. Pe paginile 2 și 3 ale notițelor de instrumentație menționate anterior, se află două schițe în creion: una pare a fi chiar a trio-ului din Scherzo (o melodie cantabilă, în $\frac{3}{4}$); cealaltă este un fragment din partea I-a a trio-ului (de la măsura V-a după litera „P”, pînă la măsura XVIII-a inclusiv).

Streich trio

in G-dur

Andante molto sostenuto

The image shows a handwritten musical score for a string trio. The title is "Streich trio" in G major. The tempo is marked "Andante molto sostenuto". The score is written for Violin I, Violin II, and Viola. The music is in 3/4 time and consists of several measures of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The handwriting is in dark ink on aged paper.

uneori este prezentă inevitabil o amprentă a influenței culturii și formației sale vest-europene), toate fiind de o largă cantabilitate și de o viguroasă pregnanță ritmică, ceea ce dă *Trio*-ului o deosebită expresivitate și o mare forță emoțională. Paleta armonică este bogată, variată și interesantă; baza rămâne diatonismul, dar colorat cu cromatisme și îmbogățit cu disonanțe de bun gust; este de remarcat de asemenea marea varietate tonală (modulații, pendulări tonale). Țesătura contrapunctică este — cu toată complexitatea ei — deosebit de clară și de pregnantă.

Acest trio, așa incomplet cum se prezintă, este o dovadă incontestabilă a talentului lui I. Harșia, ca și a faptului că el și-a însușit perfect meșteșugul compoziției muzicale și al stilului muzicii de cameră. Este o lucrare foarte reușită, de concepție avansată, care îl apropie de compozitorii moderni europeni de la începutul secolului XX. Prin calitățile sale, acest trio este mai mult decît o „lucrare de școală”; este o adevărată compoziție a unui tînăr artist, foarte talentat și pe deplin format; compoziție care trezește admirația noastră a celor de astăzi — la o jumătate de secol de la crearea ei, și care merită a intra în repertoriul formațiilor noastre de cameră.

Compoziții pentru orchestră. Muzicienii care au cunoscut personal pe I. Harșia, afirmă toți că el a compus și lucrări pentru orchestră simfonică: o rapsodie, o suită și o simfonie¹. Din nefericire acestea sînt probabil pierdute pentru totdeauna. Despre simfonie, după cum reiese din documentele rămase de la I. Harșia știm doar că era în fa minor și de mari proporții².

Din cele expuse mai sus reiese în mod evident că Ioan Harșia are merite reale: un bogat palmares, rod al unei activități multilaterale și intense, care îl situează printre înaintașii muzicii și culturii românești din Transilvania.

Într-adevăr activitatea sa în domeniul culturalizării maselor și mai ales, în acela încă nedestelenit al educației artistice a însemnat un adevărat pionierat.

Ea nu a fost nici întîmplătoare și nici de circumstanță ci, expresie a luptei din acea vreme a românilor din Transilvania pentru drepturi social-politice, pentru emancipare culturală și pentru eliberare națională. Prin această activitate, I. Harșia a contribuit în mod concret la

¹ v. T. Brediceanu — „*Muzica în Transilvania*”, în volumul „*Muzica românească de azi* — cartea Sindicatului artiștilor instrumentiști din România, scoasă de prof. P. Nițulescu — București, 1939, pag. 739.

² Posedăm două documente în legătură cu simfonia: a) O carte poștală adresată d-rei Amalia Bran, pe care Harșia a scris-o din București la data de 20. III. 1915, dar pe care n-a expediat-o niciodată, astfel că a ajuns rătăcită printre cărțile colegului său de cameră Vasile Petrașcu (viitor profesor de muzică în Cluj). În această carte poștală, Harșia — scriind despre felul cum este „iubit și stimat de toți” și despre strînsele sale relații cu G. Enescu (pe care „... îl pot numi un protector artistic al meu”), adaugă: „Am isprăvit partea I-a din simfonie (vreo 110 pagini)... La toamnă îmi voi executa simfonia — cu orchestra Ministerului. Voi dirija eu, sau poate chiar Enescu”. b) O dedicație-autografă pe un album de lieduri, pe care Harșia l-a făcut cadou colegului său de cameră, pentru că acesta l-a ajutat la copierea simfoniei: „Prietenului Vasile Petrașcu, ca amintire la scrierea Allegro-ului din Simfonia mea în fa minor. București, 14. IV. 1915. — Ion Harșia”.

luminarea maselor populare și la dezvoltarea interesului pentru cultură și artă; și, ceea ce e mai mult, el a creat în acel colț de țară încă acum o jumătate de veac o mișcare artistică de amatori.

Activitatea sa creatoare are de asemenea o valoare deosebită. I. Harșia a fost unul dintre talentele deosebit de înzestrate, răsărite din sinul poporului nostru. O spun aceasta acei care l-au cunoscut personal; a afirmat-o însuși G. Enescu care l-a apreciat, l-a cinstit cu prietenia sa, și i-a acordat o mențiune (precum și o incurajare în bani — 400 lei) în cadrul „Premiului G. Enescu” decernat la data de 27 martie 1915¹; se vede aceasta și în lucrările rămase de la el. Nu un simplu talent de melodist — așa cum au avut ațiția alții, ci unul mult mai complex — propriu creațiilor majore, simfonice. Compozițiile sale, deși sînt de fapt „lucrări de școală”, pot sta cu cinste alături de cele ale altor compozitori români contemporani cu el. Ele constituie un aport prețios la îmbogățirea literaturii noastre muzicale de la începutul secolului XX, și prin aceasta la dezvoltarea muzicii românești; iar într-o oarecare măsură sînt valabile și astăzi. Dacă ar fi trăit, fără îndoială ar fi devenit un compozitor de valoare.

Aceste însușiri așează pe I. Harșia la un loc de cinste în cultura românească din Transilvania de la începutul secolului XX.

Le compositeur transilvanien Ioan Harșia

I. R. Nicola

Résumé

Ioan Harșia appartient à la pléiade des créateurs, qui sont morts jeunes, sans avoir pu se réaliser entièrement. Il est né le 6 août 1888, dans le village de Pintic (rayon Bistrița), fils d'une famille de paysans pauvres.

Après ses études aux lycées de Blaj et de Brașov il étudie la musique au Conservatoire de Vienne et Leipzig. Il est apprécié par les compositeurs, Kiriac et George Enesco.

Malheureusement, il meurt de la fièvre typhoïde, le 11 Juillet 1915, à l'âge de 27 ans.

Sa création musicale comprend: a) des oeuvres vocales: chants, choeurs, et musique de scène (b) des oeuvres instrumentales: une Fugue, une Sonate et quatre Poèmes lyriques pour piano, un Trio à cordes, une Rhapsodie pour orchestre, une Suite pour orchestre et une Symphonie.

Композитор Трансильвании Иоан Харшия

Иоан Р. Никола

Резюме

Иоан Харшия принадлежит к плеяде творцов, которые погибли в ранней молодости, не развернув полностью своей деятельности.

Он родился 6 августа 1888 года в селе Пинтик, района Бистрица в семье бедного крестьянина. После окончания лицея в городах Блаж и Брашов отправляется учиться

¹ v. Laureații „Premiului G. Enescu” în vol. „Muzica românească de azi — cartea Sindicatului artiștilor instrumentaliști din România, scoasă de prof. P. Nițulescu — București, 1939, pag. 868.

музыке в консерваториях Вены и Лейпцига. Он был оценен и поддержан Д. Т. Кириаком и Дж. Энеску. Но, спустя несколько месяцев, к несчастью, он умирает 11-го июля 1915 г. от тифа, 27 лет.

Музыкальное его творчество содержит: а) Вокальные произведения: песни, хоры, музыку для сцены; б) Инструментальные произведения: одну фугу, одну сонату и четыре лирических поэмы для рояля; одно трио для струнных инструментов; а для оркестра одну рhapsодию, одну сюиту и одну симфонию.

Der siebenbürgische Komponist Ioan Harşia

I. R. Nicola

Zusammenfassung

Zu der Plejade der Schöpfer, welche — im jugendlichen Alter verschieden — sich nicht völlig entfalten konnten, zählt auch Ioan Harşia.

Er wurde als Sohn armer Bauern am 6. August 1888 in Pintic, Bezirk Bistrița geboren. Nach Beendigung des Lyzeums in Blaj und Braşov besuchte er die Musikhochschule in Wien und Leipzig. Ioan Harşia erfreute sich der Unterstützung und Anerkennung von D. G. Kiriac und G. Enescu. Unglücklicherweise setzt ein typhoides Fieber seinem Schaffen, am 11. Juli 1915, ein jähes Ende. Er stirbt im Alter von 27 Jahren.

Sein musikalisches Schaffen umfasst: а) Vokale Stücke: Lieder, Chöre und Bühnenmusik; б) Instrumentale Stücke: eine Fuge, eine Sonate und vier lyrische Poeme für Klavier; ein Trio für Streicher; eine Rhapsodie, eine Suite und eine Symphonie für Orchester.

Importanța asocierii reprezentărilor în educația muzicală

ECATERINA HERȚEG—NICOLAE PARVU

Problema de care ne ocupăm face parte dintr-un capitol mai mare, acela al formării și educării memoriei muzicale. În dezvoltarea acesteia un loc important îl ocupă reprezentările.

Reprezentările sînt împlinite în orice act de învățare și de creație. Ele constituie treapta intermediară, de trecere de la senzații și percepții la noțiuni. Într-o definiție generală, reprezentările sînt imagini ale obiectelor, ale proprietăților acestora sau ale proceselor percepute. În cadrul educației muzicale, reprezentarea devine imaginea sunetelor pe care le-am perceput cîndva în trecut — mai recent sau mai de mult — imagine care trebuie să echivaleze exactitatea inițială a senzației.

Reprezentările muzicale nu sînt numai simple reprezentări ale sunetelor, ci și reprezentări mai complexe ale corelației sunetelor după înălțime și durată, melodia fiind determinată de înălțimea sunetelor și de corelațiile lor ritmice.

Un prim obiectiv în educarea muzicală, sub raportul problemei care ne interesează, este *întărirea și clarificarea* reprezentărilor. Experiențele psihologice arată că atît vioiciunea cît și exactitatea reprezentărilor cresc mult sub influența exercițiului. Dacă în experiență se cere, de pildă, să se compare dintr-un anumit punct de vedere două sunete care se succed la interval de 20—30 de secunde, problema apare, la început, de nerezolvat. Treptat însă, în urma exercițiului, imaginile celor două sunete sînt fixate, devin mai vii, mai stabile și operația de comparare poate avea loc. Reprezentările vii, concrete și exacte nu apar, deci, de la sine, ci ele se dezvoltă în procesul unei activități muzicale continue.

Toate procedeele enumerate de noi în cuprinsul acestui studiu vizează, în primul rînd întărirea reprezentărilor auditive. Un al doilea obiectiv constă în *variarea modalităților de percepere și de reprezentare*, prin asocierea și combinarea vizualului, auditivului și motoricului. Datele psihologiei experimentale arată că îmbinarea mai multor metode de percepție și de reprezentare este mai productivă decît utilizarea izolată a unei singure metode. Între senzațiile vizuale, auditive și motorice implicate în activitatea muzicală trebuie deci să stabilim legături asociative puternice, care să ducă la formarea unor stereo-

tipii dinamice, pe baza cărora fiecare element competent este întărit și reactualizat de către celelalte, cu care împreună formează un context dinamic.

În practica educației muzicale importanța reprezentărilor iese foarte clar în evidență. Cei care nu dispun de reprezentări:

- recunosc și reproduc cu greutate o linie melodică auzită;
- pentru recunoașterea unui interval simt nevoia să-l intoneze;
- la citirea notelor câmpul cuprins este foarte limitat;
- la pian nu au deprinderea de a asocia notele din partitură cu claviatura;
- la solfegiu le lipsesc punctele de sprijin și gîndesc numai ceea ce intonează, reprezentările lor fiind sărace, limitate;
- ca o consecință firească, aceste persoane sînt lipsite de o reflecție muzicală cuprinzătoare.

Pentru remedierea acestor neajunsuri propunem cîteva procedee aplicabile pe diversele trepte de inițiere muzicală, avînd ca scop consolidarea reprezentărilor muzicale.

În grădinițele muzicale speciale se va aplica un procedeu care pune pe primul plan elementul „audio-motoric” și de formare încă de la vîrsta preșcolară, a legăturilor asociative corespunzătoare: melodie-solmizație-mișcare pe claviatură.

E vorba de o machetă reprezentînd fragmentul de claviatură Do-La, avînd în partea de jos desenate 5 buline identic colorate, corespunzătoare celor 5 taste albe (Do-Sol) și o a 6-a bulină, colorată altfel decît cele dintîi, corespunzătoare tastei La. Sînt colorate uniform un număr restrîns de buline și nu mai multe, pentru a nu depăși capacitatea de reținere și fixare spațială a copiilor. În ansamblu, poziția lor este următoarea: Do, la limita din stînga a grupului, Sol, la limita din dreapta, Mi-mediu, Fa alături de Sol spre interior, și Re alături de Do, spre interior.

Bulinele sînt colorate uniform pentru a corespunde contextului unitar melodic. Plasarea lor diferită pune în lumină mersul prin trepte alăturate, saltul, sensul mișcării ascendente sau descendente corespunzătoare celor două direcții (stînga spre dreapta, dreapta spre stînga). Aspectul scris al sunetelor prin simbolul notei nu ilustrează suficient poziția sunetelor în contextul sonor, fenomen ce se observă în cuprinsul educației muzicale în cazul cînd primul contact al copilului cu muzica solmizată se stabilește la nivelul solfegiului, cum ar fi cazul într-o succesiune de terțe:



din care copiii nu desprind clar noțiunea de înălțime ilustrată pe verticală, de vreme ce direcția citirii este orizontală. În cazul fragmentului citat, Re este în urma lui Mi, iar Fa în urma celui de al doilea Mi.

Aplicînd solmizarea percutată vor putea urmări și sinusoida descrisă de linia melodică:



Exercițiile pot începe cu cîntece bicordice (de preferință Sol-Mi) după care pot urma scurte fragmente ritmico-melodice ca în exemplul următor,



în succesiunea lor avîndu-se în vedere și criteriul comparației, micile diferențe melodice între fragmentele izoritmice ca de exemplu:



și



sau între



și



În exercițiile de reproducere verbalizată, copiii vor cuprinde ca într-un singur cuvînt silabele solmizate ale fragmentului cu accentele indicate, de exemplu: *Sôlmi-mî, Fâmi-mî, Sôlsol-mi*, iar în exercițiile ca cel ilustrat în al doilea exemplu al acestei pagini și a celor asemănătoare lui, ultima silabă va constitui un element de sprijin mai pronunțat: *Famiresol-mi*.

În succesiunea lor, prin selectarea cîntecelor se va ajunge treptat, pînă la pentacord, iar mai tîrziu la hexacord (ambitus potrivit vârstei preșcolare).

În ciclul elementar (cl. I—IV) recomandăm pe lîngă alte procedee următoarele:

a) Însoțirea melodiei solmizate cu indicarea pe gama scrisă a notelor corespunzătoare sunetelor intonate, fapt care aduce cu sine precizarea pentru elevi a poziției sunetelor și intervalelor în tonalitate. Procedeele este aplicat de către un număr însemnat de profesori.

b) Memorarea de către elevi a temelor scrise la dictat muzical, pe care la lecția următoare le reproduc fără note, alternativ cu intonare solmizată și în scris. Cînd se face această verificare a memorării, la indicarea profesorului, elevul scrie, din memorie, de exemplu primele 4 măsuri, măsurile 5—8 le solmizează, începînd cu măsura a 9-a și următoarele scrie din nou, operații care se succed alternînd pînă la epuizarea melodiei. Din acest procedeu de alternare uneori poate să lipsească coincidența de frazare.

În afara procedeelor enumerate, recomandăm pentru dictatul muzical, în primele două clase, să se confecționeze din material plastic note, pauze, bare de măsură detașabile și manevrabile pe un portativ în relief din același material. Aceste „figuri de note” și „semne muzicale” elevul le va aplica pe portativ în șanțulețele dintre linii și pe proeminențele reliefate ale acestora din urmă. Față de scrisul mai puțin ordonat al elevului cu creionul pe caiet, utilizarea figurilor mobile îndeplinește și un deziderat estetic.

În liceele de muzică, în vederea pregătirii dictatului armonic, dar mai mult pentru ușurința cu care trebuie să se citească și să se reprezinte intervalele armonice și acordurile (pentru memorarea pianistică, citirea și memorarea partiturilor corale, pentru reprezentările verticale în studiul armoniei) se va recurge la următoarele exerciții:

a) Profesorul execută la pian o serie de intervale armonice pe care elevul le vede scrise pe tablă, sau pe caiet. De exemplu:



Fiecare interval auzit, elevul îl va reproduce solmizat într-un ritm ternar cu valori componente inegale:



apoi, după o nouă audiere, va rosti numai ritmic cu numirea notelor, componentele intervalelor respective.

b) În cazul exercițiilor pentru formarea reprezentărilor de acorduri, se va renunța la intonație, iar în reproducerea ritmică, acordurile de 3 sunete vor avea formula ritmică de anapest, pe când acordurile de 4 sunete, o formulă ritmică alcătuită dintr-un triolet de 16-imi, urmat de o optime:



În studiul dicteului vom acorda o deosebită atenție factorului audio-motoric prin asocierea liniei melodice cu imaginea motorică a deplasării pe claviatura pianului. Procesul de asociere a motoricului cu

auditivul este surprins la majoritatea pianiştilor și chiar la elevii pianişti. Ei s-au dovedit, aproape întotdeauna, la dicteul muzical, mai siguri decît necunoscătorii acestui instrument. Întrebați asupra modalității utilizate în determinarea precisă a sunetelor, ne-au răspuns că își imaginează tot mersul melodic pe claviatură. Adeseori elevii-pianişti, în primele clase, la dicteu schițează gesturile corespunzătoare mișcării deplasării degetelor pe o claviatură imaginată, pentru ca mai târziu chiar și deplasarea degetelor să fie imaginată.

Pianiştii însușesc mai rapid și mai temeinic noțiunile teoretice legate de tonalitate și intervale, tocmai pentru că transpun întreaga explicație a profesorului privind aceste capitole, pe claviatură, aceasta fiind cea mai potrivită operație pentru înțelegerea depărtărilor de semiton (taste alăturate) precum și a tuturor intervalelor a căror determinare calitativă e calculată prin tonuri și semitonuri.

Propunem următoarele exerciții:

1. *Exerciții pentru asocierea impresiei auditive de aspectul claviaturii*, exerciții care presupun două momente:

- a) — intonarea la pian de către profesor a unui fragment melodic;
- b) — reproducerea la pian de către elev a aceluiași fragment.

2. *Exerciții pentru asocierea cît mai rapidă a solmizației* (a notelor fără intonație) *fragmentului melodic*, în felul următor:

- a) — profesorul cîntă la pian un fragment melodic;
- b) — elevul îl reproduce exact, cu numirea notelor, *fără intonație*, într-o succesiune rostită, într-un tempo cît mai rapid posibil.

La acest punct trebuie să se ajungă prin exerciții treptate, potrivit indicațiilor metronomice, folosind exerciții cu valori de pătrimi și doimi, apoi de optimi și terminînd cu valori de 16-imi, în tempo mișcat.

Rapiditatea succesiunii silabelor (simbolurile sunetelor) poate constitui un criteriu de apreciere a progresului înregistrat comparativ între grupe de studiu, cît și între școlarii considerați individual, aparținînd aceleași grupe sau la grupe diferite.

3. *Utilizarea solfegiilor de agilitate* se aplică în felul următor: după învățarea solfegiului, elevul reactualizează în memorie solfegiul într-un tempo mai rapid, atingîndu-se în felul acesta rapiditatea succesiunii instrumentale sau vocale de coloratură a sunetelor, rapiditate imposibil de realizat în solmizație rostită.

4. *Exerciții pentru a extrage cu ușurință dintr-o melodie componentul său ritmic.*

5. *Exerciții pentru a dezvolta școlarii abilitatea de a-și imagina aspectul scris al ritmului unei melodii.*

Paralel, la studiul pianului se recomandă elevilor să însoțească în gînd, pe cît posibil cît mai multe fragmente melodice cu numirea notelor. Va lipsi și în acest caz asocierea de melodie a silabelor solmizației, imaginîndu-le numai verbal, pe plan interior.

Aplicînd procedeele enumerate, în experimentele realizate de noi pînă acum, am constatat următoarele:

1. Unii subiecți după aproximativ 4 ședințe de lucru au început să se orienteze cu mai multă siguranță la dictat.

2. Sint subiecți care după câteva ședințe au declarat că dicteul le este incomparabil mai ușor, asociind imediat în audiere numirea notelor.

3. Un alt grup de subiecți, după aproximativ 7—8 ședințe, afirmă că la solfegiu au început să le apară reprezentări de sprijin deosebit de eficace.

Procedeele prezentate în această comunicare urmează să fie verificate printr-o experimentare mai largă care le va putea stabili eficiența și valoarea practică.

BIBLIOGRAFIE

1. Brehmer, Fr.: *Melodieerfassung und melodische Begabung des Kindes*, Beiheft z. Zeitsch. f. angew. Psychol. Nr. 36, 1945.
2. Cotul, C.: *Psihofiziologia muzicii*. Revista de Psihologie, Sibiu, 1943, vol. 6, Nr. 4, pag. 358—439.
3. Cotul, C.: *Psihofiziologie muzicală*. Cartea Românească, Sibiu, 1944.
4. Creangă, A. I.: *Măsurarea aptitudinii muzicale prin metoda testelor*, Revista de Psihologie, Cluj, 1940, vol. 3, pag. 126—169.
5. Giurgeca, I.: *Cercetări în legătură cu măsurarea aptitudinilor muzicale*, Revista de Psihologie, Cluj, 1941, vol. 4, pag. 345—364.
6. Kovalev, A. C. și V. N. Measicev: *Particularitățile psihice ale omului*, Aptitudinile. București. Editura didactică și pedagogică, 1963.
7. Kwalwasser, J.: *Tests and measurements in music*, Psychol. Bull. vol. 25, 1928, pag. 284—301.
8. Mjöen, J. A.: *Zur psychologischen Bestimmung der Musikalität*. Zeitschr. f. angew. Psychol. vol. 27, 1926, pag. 217—235.
9. Révész, G.: *Prüfung der Musikalität*, Zeitschr. f. angew. Psychol. vol. 85, 1920, pag. 163—209.
10. Roșca, Al.: *Tehnica psihologiei experimentale și practice*, Ed. Inst. de Psihologie, Cluj, 1947.
11. Roșca, Al.: *Tratat de psihologie experimentală*, București, Edit. Acad. R.P.R., 1963.
12. Seashore, C. E.: *The Psychology of musical talent*, Silver, Burdett, New-York, 1919.
13. Serejski, M. und Maltzew, C.: *Prüfung der Musikalität nach der Test-Methode*, Psychol. Zeitsch. vol. 8, 1928, pag. 103—107.
14. Teplov, B. M.: *Psihologhia muzikalnih sposobnostei*, Moskva, Izd. Acad. ped. Nauk R.S.F.S.R., 1947.

L'importance d'association des représentations dans l'éducation musicale

E. Herteg — N. Pârnu

Résumé

Les auteurs se préoccupent d'assurer la précision et la durée des représentations auditives et recommandent dans ce but des procédés d'associations „audio-motrices” moyennant le clavier du piano.

Les procédés sont expérimentés par les auteurs avec des résultats positifs; on continue de les poursuivre dans le but de les vérifier dans des cas aussi nombreux que possible.

Значение представления в музыкальном воспитании

Екатерина Герцег — Николае Първу

Резюме

Авторы занимаются обеспечением точности и длительности слухового представления и рекомендуют с этой целью слуховые моторные приёмы ассоциации с клавиатурой рояля. Приёмы испытаны авторами с положительными результатами.

Die Bedeutung der Vorstellungen in der Musikerziehung

E. Herzeg — N. Párvu

Zusammenfassung

Die Autoren bemühen sich darum, die Genauigkeit und Dauer der auditiven Vorstellungen zu sichern. Sie empfehlen in diesem Sinne ein audio-motrisches Verfahren unter Beteiligung der Klaviertastatur und unterstreichen die Wichtigkeit der Kenntnis dieses Instrumentes.

Die Verfahren sind von den Autoren erprobt; die Ergebnisse sind positiv; sie werden weiterhin verfolgt, um in möglichst vielen Fällen nachgeprüft zu werden.

Un aparat pentru examinarea auzului muzical

GEORGE IAROSEVICI—ALEX. REINFELD

Participarea, timp de aproximativ 14 ani la acțiunile de depistare a elevilor dotați pentru muzică și la examenele de admitere în școlile de muzică, a prilejuit o seamă de observații, deducții și constatări cu privire la metoda examinării aptitudinilor și a premizelor muzicale native la copiii începători, precum și sesizarea defecțiunilor acestei metodici.

Am putut constata că examinarea începătorilor de vîrstă mică necotește evoluția firească a dezvoltării auzului muzical la copii, care trece obligatoriu prin *faza timbrală*, caracterizată prin faptul că diferențele de timbru se înregistrează de către copii cu mai multă acuitate decît cele de înălțime, trecerea spre perceperea cu prioritate a diferențelor de înălțime absolută apărînd treptat abia în urma exercițiului și a maturizării. Caracteristic pentru această ultimă fază este faptul că deosebirile de timbru trec pe al doilea plan și nu influențează perceperea înălțimii absolute, decît într-un mod cu totul neînsemnat.

În dezacord cu această particularitate a auzului muzical, tehnica actuală a examinării utilizează ca sursă sonoră pentru prezentarea testelor de cele mai multe ori *pianul*, elevul examinat fiind apoi pus să reproducă aceste teste *vocal*. Diferența considerabilă de timbru dintre aceste două surse sonore a dus de nenumărate ori la aprecieri greșite a calității auzului, iar în unele cazuri examinarea a fost chiar imposibilă căci, în loc de a imita înălțimea sunetului, copilul încearcă să imite caracterul percutiv al sunetului pianului.

Pe de altă parte, examinarea cu ajutorul pianului nu ne permite nici măcar să ne apropiem de pragul selectivității auzului examinat din cauza imposibilității de a intona la pian intervale sub un semiton, în timp ce pragul la un auz bun se află în preajma a 4—5 cenți, iar constatarea exactă a acestui prag este decisivă pentru rezultatul examinării.

În altă ordine de idei, utilizarea pianului creează pentru candidații-orășeni, familiarizați cu specificul sonor al pianului și cu sistemul tonal temperat, o situație privilegiată față de alți copii, care nu cunosc în suficientă măsură sunetul pianului și nu sînt deprinși de a auzi sau de a reproduce muzica încadrată în sistemul major-minorului apusean.

Este firesc ca în acest caz rezultatul examenului să nu reflecte întotdeauna deosebirea de dotație reală.

În ce privește cea de-a doua sursă sonoră utilizată în examen, adică vocea candidatului, aceasta nu prezintă în majoritatea cazurilor siguranța necesară unei redări corecte, pentru motivul că în cadrul unui astfel de examen candidatul este silit de a se servi de organul său fonator într-un mod cu totul neobișnuit și uneori chiar de neînțeles pentru dînsul. Deprinși să „recite” (copiii zic „eu spun cîntecul”) cîntece *cu text*, considerat de către copil mai important decît melodia încadrată într-unul dintre modurile populare, elevii sînt complet nepregătiți pentru a realiza testele obișnuite, care constau din sunete izolate sau succesiuni lipsite de sens muzical intrinsec, pe care copiii sînt puși de a le imita vocal. Greutățile de redare cresc la acei copii care au voci crude sau răgușite sau care se află în perioada mutației.

Pe lîngă toate aceste inconveniente mai este și acela al aprecierii după auz de către examinatori a realizărilor celor examinați, apreciere cu totul subiectivă, dependentă de moment și supusă fluctuațiilor și erorilor de tot felul. În sprijinul acestei afirmații este suficient să amintim că acuitatea perceperii micilor diferențe de înălțime scade pe măsură ce urechea este mai obosită.

*

Ținînd seamă de constatările mai sus expuse am ajuns la concluzia că:

1. Pentru a realiza probe cu adevărat concludente de selectivitate a auzului la începători este necesară renunțarea la pian, incapabil de a intona intervale mici,

2. Este de asemeni necesară renunțarea la redarea probelor de selectivitate cu ajutorul vocii elevului.

Să impune prin urmare înlocuirea ambelor surse sonore utilizate pînă în prezent prin altele — mai adecvate scopului.

3. Pentru a exclude influența derutantă a diferențelor de timbru sînt necesare două surse sonore perfect identice, emițînd sunete de un timbru deopotrivă de străin pentru oricine, iar manevrarea lor să fie cît se poate de simplă, pentru a fi accesibilă fără nici un fel de exerciții prealabile oricărui copil, chiar preșcolar sau de vîrstă școlară mică.

4. În vederea stabilirii plafonului de selectivitate auditivă ambele surse sonore trebuie să fie capabile de a varia intonația cu o extremă finețe.

5. Pentru a exclude „ab ovo” aprecierile subiective, după auz, diferențele dintre sunetul-model intonat de către examinator și sunetul redat (format) de către cel examinat să fie înregistrabile și exprimbabile prin valori exacte, pentru ca limita de selectivitate a urechii celui examinat să poată fi confruntată cu realizarea similară a unui alt examinat, ceea ce constituie baza trierii științifice a candidaților.

*

Dezideratele de mai sus circumscriu cu destulă exactitate caracterele principale ale surselor sonore necesare. De aceea, ideea inițială de a construi un aparat pneumatic, constând în esență din două tuburi de orgă perfect identice, prevăzute cu câte un dop mobil, manevrabil din exterior pentru a produce modificări de înălțime a sunetului emis, s-a impus oarecum de la sine. Am construit un prototip, constatând însă că înregistrarea matematic exactă a rezultatelor pretinde aparatură de o exactitate imposibil de realizat cu mijloacele noastre locale. Totuși, prototipul a fost experimentat destul de temeinic de către un colectiv condus din prof. Ana Popa-Fărcășan, prof. Albert Márkos și subsemnatul, atît cu elevii selecționați, provenind de la diferitele clase ale Liceului Muzical din Cluj, cît și cu elevii neselecționați de la Șc. medie „N. Bălcescu”. S-a ajuns la constatarea că aparatul este deosebit de util nu numai pentru examinări, ci și pentru eventualele exerciții de intonație și de formare a intervalelor. S-a elaborat o metodică de examinare, cu excepția plafoanelor inferioare și superioare pentru fiecare vîrstă, întrucît acest lucru pretinde existența dispozitivului de înregistrare și de apreciere matematică a rezultatelor.

Lipsurile prototipului pneumatic au dus la ideea confecționării unui alt prototip constînd din două generatoare de sunet electronice. Acest prototip a fost construit de Alexandru Reinfeld, care a redactat și descrierea lui.

APARAT ELECTRONIC PENTRU EXAMINAREA AUZULUI MUZICAL

Dublul generator de ton descris mai jos produce unde cvasi dreptunghiulare de frecvență 50 Hz—20 KHz. Frecvența va fi reglată brut cu condensatoarele C_1, C_2, \dots, C_5 și fin cu ajutorul potențimetrelor P_1, P_2 . Tensiunea de ieșire nu corespunde formei ideale. Din această cauză este introdus un etaj cu o lampă ECF 82. Aici vor fi tăiate vîrfurile curbelor, obținîndu-se astfel o formă unghiulară mai bună. Pentru a obține o ieșire de rezistență cît mai mică, ceea ce ar servi la obținerea unor laturi abrupte, urmează un etaj cu baza anodică cu lampă ECC—81 a cărei grilă produce o nouă delimitare a formei semnalului.

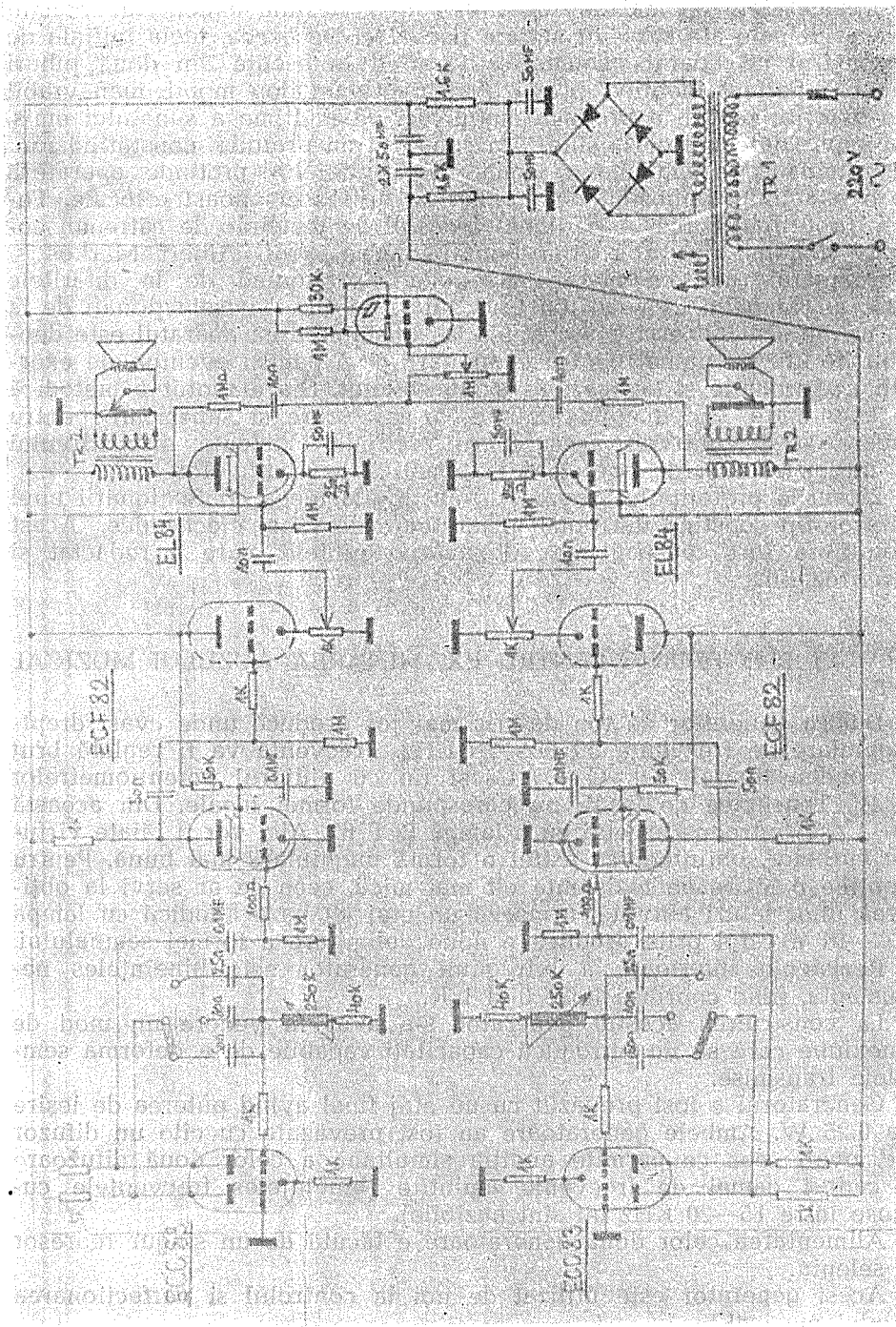
Rezistența interioară a întregului generator este bineînțeles neconstantă, fiind cuprinsă între 0 și 1 K.

La construirea acestui generator s-a avut în vedere un mod de conexiune care să nu introducă capacități capabile de a deforma semnalele transmise.

Generatorul a fost prevăzut cu un etaj final avînd puterea de ieșire cca 0,25 W. Ambele generatoare au fost prevăzute cu câte un difuzor mic, oval, ceea ce permite audiția simultană a celor două difuzoare în cadrul gamei de frecvențe amintite (bineînțeles frecvențele cuprinse între 15—20 KHz nu sînt auzibile).

Alimentarea celor două generatoare e făcută de un singur redresor cu seleniu.

Acest generator este utilizat de noi la controlul și perfecționarea auzului muzical.



În acest scop, generatorul e prevăzut cu două tablouri de comandă:
— unul comandat de profesor,
— celălalt comandat de elev.

Panoul de comandă situat în fața profesorului are următoarele butoane de reglaj (comandă):

1. Scară de frecvență prevăzută cu gradațiuni arbitrare, comandată de profesor.

Scară de frecvență cu gradațiuni arbitrare, avînd axul butonului de reglaj comun cu cel al butonului comandat de elev (de pe panoul de comandă al elevului).

2. Buton pentru schimbarea frecvenței.

3. Buton pentru reglarea volumului.

4, 5. Două întrerupătoare (cu care putem întrerupe separat sau simultan ambele generatoare).

Panoul de comandă situat în fața elevului cuprinde:

1. Scară de frecvență prevăzută cu gradațiuni arbitrare, comandată de elev (avînd butonul de reglaj situat pe axul comun amintit mai sus).

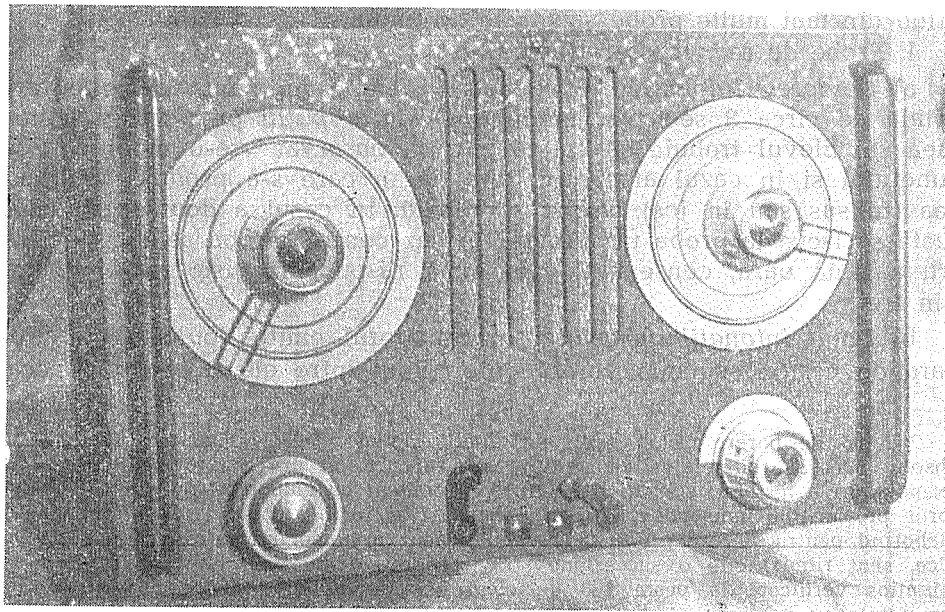
2. Buton pentru schimbarea frecvenței.

3. Buton pentru reglarea volumului.

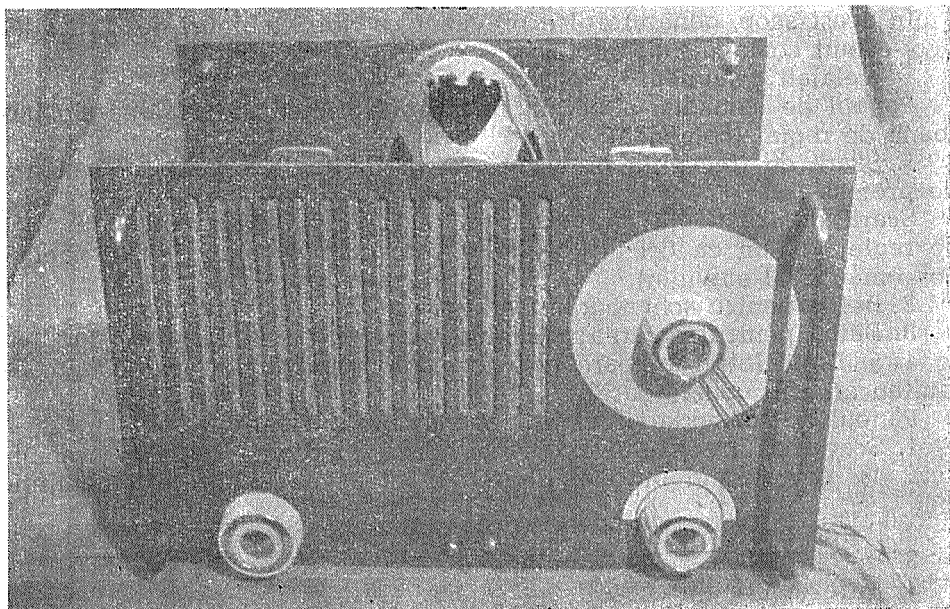
4. Întrerupător de curent.

Generatorul e destul de sensibil la variațiile tensiunii curentului de la rețea. De aceea, se recomandă a fi alimentat de curent stabilizat.

Pe pagina anterioară se vede o schemă a montajului electronic. Iată și fotografiile generatorului dublu, construit în laboratorul institutului:



Panoul de comandă situat în fața profesorului.



Panoul de comandă situat în fața elevului.

Cu toată imperfecțiunea prototipului pneumatic, acesta a îngăduit efectuarea experiențelor și elaborarea unei metodici de examinare constând din mai multe probe sau teste* și anume:

I. Probe de recunoaștere (apreciere)

a) *Devierea intonației*: examinatorul emite un sunet de o durată totală de circa 3 secunde, modificînd *foarte puțin* pe parcurs înălțimea sa. Elevul trebuie să spună dacă a observat vre-o modificare a sunetului și în cazul afirmativ, direcția în care s-a produs modificarea (în sus sau în jos). Proba se repetă. În cazul a două răspunsuri juste se trece la proba următoare; în caz contrar proba se repetă pentru a treia oară, consemnîndu-se două răspunsuri juste (sau greșite) din trei.

b) *Două intonații apropiate*: examinatorul emite două sunete, fiecare de cca. o secundă durată, intercalînd între ele o pauză de cca.

* Fiînd de părere că în cazul menținerii metodei „clasice” de examinare este absolut necesară eliminarea elementului arbitrar generat prin improvizarea de către examinatori a testelor, colectivul nostru, concomitent cu elaborarea metodicii cu ajutorul prototipului pneumatic, a perfecționat și metoda probelor uzuale cu pianul, elaborînd pentru fiecare probă (auz melodic, auz armonic, memorizarea liniei melodice, simț ritmic) cîte o succesiune strict progresivă în dificultate (progresia fiind minuțios verificată la peste 100 de elevi selecționați din clasele I—VIII. Astfel am putut fixa pentru probe „clasice” plafonul superior pentru fiecare vîrstă și clasă, rămînd să fixăm ulterior pe cel inferior (cu concursul elevilor neselecționați).

1 sec. și variind foarte puțin intonația. Elevului i se pun aceleași întrebări. Proba se repetă ca și la a.

II. Probe de redare (intonare).

a) *Acordare simultană*: examinatorul fixează la sursa sonoră pe care o manevrează, o înălțime oarecare, lasă sunetul să răsunе și cere elevului să acordeze, prin manevrare, sursa sa sonoră la unison cît mai perfect cu sunetul model (care continuă să răsunе în tot cursul probei). Se înregistrează atît gradul de exactitate al redării, cît și timpul necesar.

b) *Acordare succesivă fără pauză*: examinatorul emite timp de 4 secunde un sunet oarecare, îl oprește și cere elevului să-l reproducă cît mai exact din memorie, manevrînd sursa sa sonoră la fel ca și la proba precedentă. Se notează gradul de exactitate și timpul necesar.

c) *Acordare succesivă după 4 secunde pauză*: aceeași probă cu deosebire că pauza intercalată între sunetul-model și cel redat pretinde un efort și o dificultate sporită de a memoriza mai mult timp înălțimea exactă a sunetului ce va trebui redat.

În afara acestor probe sînt posibile (dar nu au fost încă experimentate) numeroase probe de selectivitate *dinamică*, *de timbru*, precum și recunoașterea sau formarea diferitelor intervale etc. Sînt de asemenea posibile probe prin care poate fi constatat plafonul superior sau inferior de receptivitate a frecvențelor.

Intrucît experimentarea prototipului electric nu a putut fi încă efectuată, sîntem nevoiți de a ne limita la prezentarea de mai sus a aparatului, urmînd să revenim în cadrul unui articol mai amplu care va conține rezultatele experimentării la un mare număr de subiecți selecționați și neselecționați, calitățile aparatului a cărui utilitate se află după aprecierea noastră, în afara oricărei discuții.

Appareil pour examiner l'ouïe

G. Iarosevici — A. Reinfeld

Résumé

Partant de la constatation que la méthode actuelle, d'examiner l'ouïe, basée sur la présentation des problèmes au piano, et leur reproduction par le sujet examiné moyennant son propre appareil phonétique, ne permet pas de saisir et d'établir exactement le niveau de sélection de l'ouïe musicale, les auteurs ont conçu et confectionné le prototype d'un appareil électronique. Cet appareil, qui se compose de deux sources sonores, dont l'une est maniée par l'examinateur, et l'autre par l'examiné, peut émettre des sons dont le diapason ou l'intensité peuvent être modifiés délicatement par le simple maniement d'un bouton. Le timbre parfaitement identique des deux sources sonores, exclut les erreurs d'appréciation de l'ouïe, très fréquents chez les enfants, dont l'ouïe enregistre surtout les différences de timbre, négligeant celles de la hauteur absolue.

Аппарат для исследования музыкального слуха

Джордже Яросевич — Александр Рейнфельд

Резюме

Музыкальный слух экзаменуют, исполняя на рояле различные звуки последовательности и аккорда, требуя от экзаменуемого воспроизведения их голосом. Но этот способ не позволяет выявить точную границу селективности музыкального слуха, и авторами был выработан план и изготовлен прототип электронного аппарата.

Этот аппарат состоит из двух звуковых звуковых источников, из которых одним управляет экзаминатор, другим же экзаменующий, и этот аппарат может передавать звуки, высота и напряжение которых могут быть чрезвычайно утончены и изменены простым поворотом регулятора.

Совершенно идентичный тембр этих двух звуковых источников исключает ошибки, часто встречающиеся в определении качества слуха у детей, слух которых обычно регистрирует преимущественно тембровые различия, пренебрегая различиями абсолютной высоты.

Ein Gerät zur Untersuchung des musikalischen Gehörs

G. Jarosevici — A. Reinfeld

Zusammenfassung

Von der Feststellung ausgehend, dass die aktuelle Untersuchungsmethode des musikalischen Gehörs, auf Grund des Vorspiels der Proben am Klavier und deren Wiedergabe mit Hilfe des Stimmapparates seitens des Geprüften, nicht die genaue Erfassung und Bestimmung des Schärfegrades des musikalischen Gehörs gestattet, haben die Autoren ein elektronisches Gerät erdacht und dessen Prototyp hergestellt.

Dieses Gerät, bestehend aus zwei Tonquellen, von welchen das erste vom Prüfer und das zweite von dem Geprüften gehandhabt wird, erzeugt Töne, deren Höhe oder Lautstärke durch einfache Drehung eines Knopfes mit äusserster Feinheit verändert werden kann.

Die vollkommene Identität der Klangfarbe beider Tonquellen schaltet einen Irrtum in der Beurteilung des Gehörs aus, welcher bei Kindern äusserst oft vorkommt, da ihr Gehör vor allem die Klangfarbenunterschiede aufnimmt und die absoluten Höhenunterschiede vernachlässigt.

Evoluție și stil în interpretare

PETRE LEFTERESCU

În accepțiunea noțiunii de *stil muzical* vom include un ansamblu de trăsături specifice și tipice care definesc și caracterizează o perioadă în creația muzicală sau, pe un plan mai general, anumite aspecte ale fenomenului muzical în toată complexitatea lui.

Se poate observa că fiecare mare epocă din istoria culturii omenirii a avut corespondențe directe chiar și în domeniile cele mai strict specializate ale vieții spirituale a oamenilor, trăsăturile caracteristice ale epocii reflectându-se și în toate manifestările artistice.

În muzică, existența dualității operei concepute și operei realizate, a operei și a multitudinii interpretărilor posibile a determinat imprimarea unui caracter aparte problemei evoluției și dezvoltării limbajului muzical. Datorită faptului că, în alte arte, cel care concepe opera și cel care o concretizează sînt concentrați într-o singură persoană, creația artistică îmbracă un caracter unitar; în muzică însă — artă ce se desfășoară în timp în fața spectatorului — creația e determinată de activitățile succesive a două persoane: compozitorul și interpretul. Faptul că opera se desfășoară într-un timp dat și limitat și că opera e susceptibilă de o infinitate de reînnoiri succesive în timp, face posibilă apariția unei discrepante între concepție și realizare, discrepantă provocată pe de o parte de divizarea operei muzicale în operă scrisă și operă interpretată și pe de altă parte de succesiunea, de distanța ce poate să apară în timp între compozitor și interpret, factor datorită căruia activitățile compozitorului și interpretului sînt despărțite uneori de secole.

Fiecare epocă a cunoscut un stil propriu, caracteristic atît în compoziție, cît și în interpretare (considerăm interpretarea ca un act de veritabilă creație artistică.)

În primele perioade ale creației muzicale culte, în Europa, interpretul (fiind adesea și compozitor) executa o singură categorie stilistică de lucrări muzicale; epocile care au urmat au generat însă o diferențiere, o evoluție a facturii scriiturii ormonistice, evoluție care a obligat pe interpret să rezolve problemele estetice de interpretare ale unei varietăți progresive de stiluri. Se pot astfel distinge două mari categorii de aspecte stilistice:

a) — totalitatea trăsăturilor stilistice în compoziție și interpretare, existente în fiecare epocă istoricește determinată;

b) — reflectarea aspectelor stilistice contemporane fiecărei epoci în modul de interpretare a lucrărilor epocilor precedente care tind astfel spre o relativă și temporară unificare stilistică.

În baroc, stilul compoziției era universal, compozitorii nu căutau inovarea limbajului pentru originalitate, personalitatea fiecăruia exprimându-se prin intermediul mijloacelor muzicale comune. Interpreții cîntau numai muzică contemporană, avînd deci de rezolvat problemele de interpretare ale unui singur stil. Ca urmare a utilizării unei anumite schematizări în realizarea operei componistice, precum și datorită existenței unor anumite sisteme-tip de concretizare sonoră a intențiilor muzicale, între care putem cita basul cifrat și anumite formule armonice consacrate, interpretul devenea, în mod obligatoriu, colaboratorul direct al compozitorului în determinarea efectivă a operei muzicale, el bucurîndu-se de o libertate considerabilă, în raport cu exigențele textului scris. Această situație reprezintă o continuare, pe alt plan, a poziției estetice a trubadurilor medievale, care erau fie interpreții propriilor lor lucrări, fie creatori de variații pe teme consacrate. Libertatea interpretului continuă deci să se manifeste și în perioada barocului, fie prin necesitatea improvizației (pe anumite teme și în anumite limite), fie prin așa-numită *voință de indeterminare* a compozitorului, care invită interpretul la colaborare creatoare. (4) Această voință de indeterminare se manifestă la compozitori ca Händel sau Rameau care, în unele lucrări, nu indicau instrumentul executant. Totodată, trebuie observat că muzica îmbrăca uneori un caracter teoretic, relativ abstract, fapt care acorda textului muzical un aspect neutru, făcînd posibilă interpretarea aceluiași text cu instrumente diferite. Se pot căuta rădăcini ale practicării acestei relative indeterminări concret-instrumentale în tradițiile muzicii populare, căreia îi este caracteristică improvizația.

În Italia secolului XVII, la interpreții muzicii vocale apare noțiunea de *tempo rubato* care exprimă un alt aspect al libertății interpretului, aspect ce va fi continuat și dezvoltat în epocile următoare. Tempo rubato a apărut ca urmare a ornamentelor pe care cîntăreții le adăugau schemei melodice indicate de textul scris al compoziției. Pentru echilibrarea măsurii, durata ornamentelor suplimentare trebuia recuperată din duratele celorlalte note din text.

La contemporanii lui Frescobaldi tempo-ul se modifica pe perioade întregi, după necesități dictate de structura arhitectonică a piesei.

Rubato, ca fluctuare permanentă și de amănunt a tempo-ului, va fi adoptat și extins de Beethoven, și mai tirziu de romantici, în special de Chopin, la care dobîndește importanța unei componente esențiale a discursului muzical. Epoca romantică a marcat o hipertrofie a rolului rubato-ului, ca libertate a mișcării muzicale.

Libertatea creatoare a interpretului din baroc va face loc în clasicism unei mai mari rigori formale, dictate de severitatea construcției muzicale, în urma procesului de cristalizare a legilor formei și dezvoltării. Un text, în aparență simplu la Mozart, necesită pentru o valori-

ficare profundă a sensurilor, o distribuire extrem de judicioasă a elementelor execuției, libertatea interpretării, în acest caz, echivalând adesea cu o diformare a sensului original.

Romantismul, datorită figurilor proeminente de compozitori — virtuozii, va cunoaște o nouă dezvoltare a libertății interpretative, fază în care virtuozitatea, devenită element esențial, împinge libertatea interpretării spre hipertrofie. Astfel, *rubato-ul* devine convulsiv, expresia forțată, interpretarea exaltând trăirile subiective ale interpretului care ia asupra lui răspunderea principală a operei muzicale. Pe lângă hipertrofia eului, interpretul uzează de toate resursele instrumentale pentru a-și impresiona auditorii, dispuși de altfel spre o emotivitate mărită de către întreaga conjunctură spirituală a epocii.

Este vremea în care Bach este redescoperit și înzestrat uneori cu atributele romantismului (se pot astfel aminti acompaniamentele scrise de artiști ca Mendelssohn sau Schumann la *Sonatele pentru vioară solo*).

Virtuozitatea romantică a însemnat, pe de altă parte, declanșarea căutării de a se utiliza toate posibilitățile instrumentelor, deziderat atins în limitele estetice ale romantismului, și care a marcat totuși un progres evident în scriitura componistică.

Căutarea unor noi domenii muzicale, începută în romantism, devine un aspect fundamental al epocii moderne, când toate forțele sînt îndreptate spre explorare, spre descoperirea șocantului, a ineditului.

Se face remarcată în această perioadă o tendință spre subordonarea cît mai deplină a interpretului față de partitura muzicală care începe să devină tot mai încărcată de indicații nu numai de domeniul expresiei propriu-zise, ci și de factură ritmico-agogică. Compozitorul refuză să mai lase la latitudinea interpretului găsirea mijloacelor celor mai potrivite de expresie și notează în amănunt fluctuațiile infinitezimale de tempo și chiar *rubato-ul* subtil care pînă acum a stat în atribuțiile exclusive ale interpretului.

Atonalismul și noile modalități de organizare a materialului sonor inaugurate de dodecafonismul școlii moderne vieneze, în frunte cu Schönberg, au dus la înglobarea în materialul muzical organizat a majorității mijloacelor de care dispunea pînă acum interpretul. Messiaen organizează materialul, într-o lucrare pentru pian, în grupări de 36 sunete, 24 durate, 12 timbre și 7 grade de intensitate, elemente pe care le asociază în combinații calculate. Interpretului îi rămîne doar rolul de a se conforma întocmai cerințelor notate în partitură. În acest mod, interpretarea creatoare alunecă treptat către direcția simplei execuții.

La Pierre Boulez, cu toată precuparea pentru organizarea pe scară largă a materialului sonor, se poate constata în unele lucrări orientarea către o întoarcere la vechea tradiție a improvizării, pe care o dorește supusă unor legi formale, unui control permanent al compozitorului. În *Sonata nr. 3 pentru pian*, partea centrală a lucrării are mai multe variante și *parcursuri* supuse alegerii executantului. În aleatorismul lui

Boulez, ca și la K. Stockhausen, se poate observa tendința de a asocia interpretul la configurația finală a piesei, acesta avînd libertatea de a alege, după inspirația momentului, ordinea executării elementelor piesei sau chiar omiterea unor variante.

Noul sistem de improvizare este extins chiar și la ansambluri de instrumentiști conduși de un dirijor; aceștia au posibilitatea alegerii stării de improvizație, versiuni libere, versiuni prin deplasare, versiuni fixe cu improvizații interpolate. Interpretul conlucrează astfel efectiv la finalizarea operei muzicale, care devine variabilă în timp și în însăși esența sa.

La John Cage opera muzicală este compusă în fața spectatorului printr-o improvizație pe baza unor elemente foarte sumar definite, compozitorul devenind astfel propriul său interpret.

Apariția tendințelor improvizatorice a fost determinată în mare parte de genul muzicii de jazz care a fertilizat cu elemente de proveniență populară, un fenomen muzical care abstractizîndu-se se va îndepărta apoi de tradițiile anterioare. Influența în muzica și mai ales în interpretarea contemporană a unor artiști ca Mahelie Jackson, Count Basie, Oskar Petersen, Theleoniou Monk, Charlie Parker, a însemnat o reîntoarcere la spontaneitate, la descătușarea interpretului de regulile îngrăditoare impuse de un formalism prea rigid; dar această influență exercitată din practica improvizației colective era totuși supusă unor anumite cerințe tematice și formale.

În cazul altor tendințe contemporane, compozitorul se dispensează total de interpret, preparîndu-și lucrarea în întregime în laboratorul electro-acustic, toate efectele sonore obținute prin înregistrări speciale, filtrări și combinații, fiind înregistrate pe bandă de magnetofon.

Interpretul contemporan, spre deosebire de cel din epoca barocului, își desfășoară activitatea în condițiile existenței unui repertoriu foarte larg, cu lucrări aparținînd stilurilor și tendințelor celor mai diferite. Problema raportului dintre tradiție și inovație se pune aici sub forma întrebării dacă lucrările timpurilor trecute trebuie *reconstituite* istoric sau dacă, dimpotrivă, trebuie actualizate sau dimensionate în interpretare după sensibilitatea contemporană. În acest sens, Dr. A. Schweitzer, personalitate proeminentă a culturii contemporane, cunoscător profund al operei lui Bach afirmă: „Noi nu putem decît să-l modernizăm pe Bach. Operele executate așa cum se executau pe timpul său nu vor mai produce aceeași impresie asupra auditorului modern, căci astăzi există exigențe pe care publicul lui Bach nu le avea... Trebuie să se caute scoaterea în lumină a ideilor și efectelor moderne care există în partituri. A împăca stilul vechi cu efectele moderne, aceasta este într-un cuvînt problema care se impune”. (8).

Pe de altă parte se impune un criteriu obiectiv în acțiunea interpretului de reînviere a textului muzical. Dacă execuția nu vizează reconstituirea istorică, ea nu trebuie totuși lăsată integral la bunul plac al interpretului, ci trebuie găsit mijlocul, echilibrul, între adevărul istoric și cel estetic.

În decursul ultimelor decenii s-a putut constata existența citorva tendințe distincte în interpretare. Astfel, la începutul secolului nostru, interpretarea sublinia și reliefa în opera muzicală tendințele spre sentimentalism și subiectivism, lipsindu-l pe interpret de perspectiva unui orizont mai larg asupra fenomenului muzical de ansamblu. Paralel și în contrast evident cu această tendință, exista și o atitudine academicistă, care pretindea interpretului rigoare maximă, evitarea oricărei libertăți de natură agogică, dinamică, ori expresivă, adică pretindea o interpretare rigidă și seacă a lucrărilor clasice.

Mai aproape de zilele noastre, un curent de interpretare din care făceau parte artiști ca J. Thibaud, F. Kreisler, A. Cortot ș.a. a impus o manieră mai liberă, dar în același timp mai realistă în modul de interpretare. Este o perioadă caracterizată de căutarea frumosului în amănunt, și în dozarea judicioasă a elementelor expresive. În acest sens amintim arta interpretativă a lui F. Kreisler, artă care reprezintă un moment deosebit în violonistica modernă prin remarcabilul simț al proporțiilor, sesizabil, mai ales în miniaturi. Cu toate calitățile însă, această perioadă a însemnat și o afirmare a unui gen de manierism, prin aplicarea stereotipă a anumitor procedee tehnico-instrumentale, cum ar fi de exemplu: *glissando*-ul excesiv la vioară, a cărui utilizare abuzivă a dăunat autenticității expresiei muzicale.

În zilele noastre asistăm la o reîntoarcere a unei maniere raționaliste în interpretarea operelor vechi și în special a celor romantice, care capătă, în interpretările unor artiști ca Isaac Stern, A. Rubinstein, ș.a., un aspect mai echilibrat, eliberat de excese, și intrucitva sclasificizant. Acest raționalism, în concordanță cu celelalte aspecte ale artei moderne, exprimă năzuința operei muzicale spre o obiectivizare deplină, spre o întruchipare veridică și convingătoare.

Respectul pentru opera muzicală înseamnă respect pentru tendința spre o existență concretă, adică respect pentru transformarea virtualității în realitate, fiecare nouă interpretare constituind un pas pe drumul spre desăvârșirea totală a operei muzicale care, cu fiecare execuție, re trăiește o nouă fază a existenței sale.

BIBLIOGRAFIE

1. Golea, A.: *20 ans de musique contemporaine* Ed. Seghers—Paris 1962
2. Gavoty, B.: *Pour ou contre la musique moderne*. Ed. Flammarion—Paris 1957
3. Golea, A.: *Esthétique de musique contemporaine* Ed. Universitaires. Paris, 1954
4. Brelet, G.: *L'interprétation créatrice* Ed. Presses Universitaires. Paris 1951
5. Fischer, E.: *Musikalische Betrachtungen*: Ed. Insel Verlag. Leipzig, 1949
6. Bitsch, M.: *L'interprétation musicale*, — Paris 1940.
7. Schweitzer, A.: *I. S. Bach. Le musicien poète* Ed. Breitkopf. Leipzig. Pag. 432—433
8. Schweitzer, A.: *I. S. Bach*. Ed. Muzica. Moscova 1964
9. Honegger, A.: *Je suis compositeur* Ed. Conquistador. Paris. 1951.

Évolution et style dans l'interprétation

P. Lefteresco

Résumé

L'auteur analyse le développement de l'art interprétatif parallèlement avec le développement de l'art de la composition, recherche les relations et les influences réciproques entre la composition et l'interprétation. L'on remarque deux tendances différentes dans cette relation réciproque: la subordination prononcée de l'interprète envers le texte musical et l'élargissement des attributions de l'interprète, tendant vers la liberté de l'initiative par l'improvisation obligée. L'ouvrage traite aussi le problème de l'interprétation moderne: la reconstitution historique ou l'actualisation.

Эволюция и стиль в интерпретации

Петре Лефтереску

Резюме

Автор анализирует развитие искусства интерпретации параллельно с развитием композиторского искусства, стараясь отыскать соотношения и взаимное влияние между ними. В этом отношении отмечаются два различных стремления — резко выраженное подчинение исполнителя музыкальному тексту и расширение его функции, с помощью которой стремится к свободной инициативе. Работа обсуждает и проблему современного исполнения — историческое восстановление или актуализацию.

Entwicklung und Stil in der Interpretation

P. Lefterescu

Zusammenfassung

Der Verfasser analysiert die Entwicklung der Interpretationskunst auf paralleler Grundlage mit der Entwicklung der Kompositionskunst und verfolgt die gegenseitigen Beziehungen und Beeinflussungen zwischen Komposition und Interpretation. In dieser Wechselbeziehung werden zwei verschiedene Tendenzen beobachtet: eine ausgeprägte Unterordnung des Interpreten dem musikalischen Text gegenüber, und eine Erweiterung seiner Zuständigkeit im Streben nach Freiheit der Initiative durch obligate Improvisation.

Die Arbeit erörtert desgleichen das Problem der modernen Interpretation — historische Wiederherstellung oder Aktualisierung.

Sistemul de expresie în arta interpretului liric

IOAN BUDOIU

În arta lirică noțiunea de interpretare are două accepțiuni. O primă accepțiune este aceea de *a da un anumit înțeles textelor muzical literare*; cea de a doua accepțiune este aceea de *a reda, prin mijloace profesional specifice, conținutul unei anumite lucrări*.

O opinie care generează multe dificultăți în analiza fenomenului este aceea care opune noțiunea de execuție, noțiunii de interpretare. Potrivit acestei opinii, interpretarea ar intra în categoria preocupărilor artistice, iar execuția s-ar referi la problemele tehnice, considerate extraartistice. Dar între cele două noțiuni este o legătură atât de strânsă încît nu le putem despărți și, cu atât mai puțin, opune. Într-adevăr, în afara execuției, cea de a doua accepțiune a noțiunii de interpretare — a reda prin mijloace profesionale specifice conținutul unei anumite lucrări — și-ar pierde sensul.

Este îndeobște cunoscut faptul că muzica fără interpret nu are decît o existență virtuală; viață îi dă numai interpretul. El este acela care, preluînd o lucrare din miinile compozitorului, o transmite spectatorului. Fără această verigă, compozitorul și spectatorul ar fi sortiți să rămînă despărțiți și să-și ignore reciproc existența.

Preluînd opera de artă — compoziția — artistul liric o transmite spectatorului prin sunete, cuvinte și mișcare scenică. Căile pe care ajung sunetul, cuvîntul și mișcarea scenică de la interpret la spectator sînt două: calea auzului și calea văzului. Un al treilea drum de la interpret la spectator nu există. Aceasta înseamnă că fără intermediul execuției lucrarea nu poate ajunge la spectator, iar conținutul ei ideatic-emoțional rămîne zăvorît între copertele partiturii.

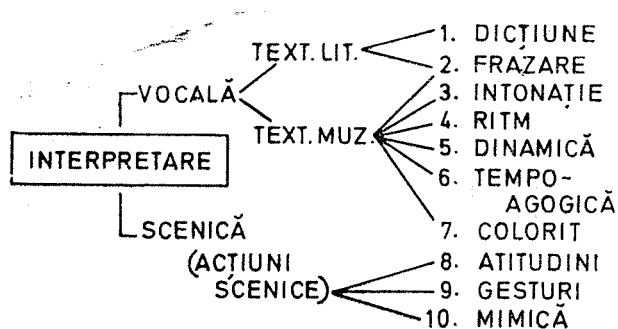
Strîns legate de căile pe care artistul liric transmite spectatorului ideile și sentimentele exprimate de compozitor în opera de artă sînt atât mijloacele strict specifice artei lirice, cît și acelea pe care cîntărețul le are comune cu interpretul instrumentist și cu actorul. Intonația, ritmul, dinamica, tempo-ul și agogica, timbrul și coloritul vocii, dicțiunea, frazarea muzical-literară, atitudinile, gesturile și mișcările feței sînt procedeele care constituie elementele limbajului artei interpretării

lirice; toate împreună alcătuiesc sistemul ei de expresie*. După cum limba vorbită, ca realitate nemijlocită a conștiinței, permite comunicarea între oameni, sistemul de expresie, limbajul interpretativ, permite comunicarea gândurilor și sentimentelor, el fiind realitatea nemijlocită prin care se face comunicarea în arta interpretării lirice. Activitatea interpretativă reprezintă pentru artistul liric un mijloc activ de propagare a artei muzicale; este deci normal ca limbajul artei sale să fie strins legat de limbajul muzicii. El nu se confundă însă cu acesta, pentru că printre mijloacele sale de expresie se numără și acelea legate de un text literar și de o acțiune scenică. Nici chiar elementele legate de textul muzical nu se confundă cu limbajul scris al muzicii, căci este cunoscută relativa precizie cu care sint notate atât înălțimea sunetelor și ritmurile, cât și imposibilitatea de a nota exact dinamica și agogica.

Interpretul își îmbogățește universul de idei prin însușirea înaltelor valori acumulate de omenire în tezaurul culturii; aceasta îi călăuzește căutările în munca de exploatare a înțelesurilor înscrise în semnele din paginile partiturilor. Întotdeauna noile exigențe artistice ale epocii aduc cu ele o schimbare corespunzătoare a mijloacelor de expresie, impunând noi procedee interpretative. (Acest lucru interpretul nu trebuie să-l uite atunci când studiază și interpretează o lucrare aparținând unui anumit stil. Lui trebuie să-i fie clar în minte și de asemenea clar să-i apară în interpretare atât ceea ce compozitorul a preluat de la înaintași, cât și ceea ce el a adus nou în dezvoltarea mijloacelor de expresie).

Stilurile și genurile muzicii vocale sînt de o mare diversitate. Pe măsura acestei diversități limbajul interpretativ este și el divers: pentru stiluri și genuri deosebite sînt întrebuițate procedee deosebite de exprimare emoțional-ideatică. Din punctul de vedere al stilurilor muzicale, măiestria interpretului constă în redarea celor mai subtile nuanțe ale simțămintelor omenești, cu ajutorul mijloacelor adecvate stilului componistic propriu lucrării interpretate. Dinamica și agogica îi oferă interpretului cele mai mari posibilități de diversificare a interpretării și de subliniere a caracterelor care deosebesc un stil de altul.

Genurile deosebite solicită interpretului procedee interpretative diferențiate. Opera, oratoriul, liedul, cîntecul popular etc., nu pot fi executate cu aceleași procedee, fără a-și pierde caracterul specific. Însușirea măiestriei de a interpreta lucrări din stiluri și genuri diferite îm-



bogățește posibilitățile de interpretare și face posibilă îmbogățirea repertoriului cu lucrări din cele mai variate stiluri și genuri. La ce performanțe se poate ajunge prin însușirea acestei măestrii ne demonstrează exemplul marelui Enescu. Repertoriul lui cuprindea toate creațiile cele mai de seamă ale literaturii violonistice, începînd de la vechii măestrii italieni și francezi pînă la Ravel și Hacıaturian.* Amploarea sferei sale de preocupări artistice și a vastelor sale posibilități de interpret au fost determinate în mare măsură de însușirea celui mai înalt nivel al măestriei interpretării diferențiate a lucrărilor de genuri și stiluri deosebite.

Asupra interpretării unei lucrări (rol, lied, partidă solo în oratoriu, cantată etc.), munca interpretului se desfășoară pe două planuri strîns legate între ele: logica formei și expresivitatea conținutului. S-ar putea crede că noțiunea de execuție se referă numai la forma lucrării, totuși ea nu se reduce la atît. Fără îndoială, în execuția formei, interpretul este mandatarul ideilor pe care autorul și le-a conturat în ea. Este evident că prin aceasta munca asupra execuției formei implică, de la început, și munca asupra conținutului de idei. Prin atitudinea atentă față de compozitor, interpretul împrumută pentru actul interpretării atît textul, cît și ideile pe care acesta le conține.

Dar munca interpretului nu se reduce numai la împrumutarea ideilor autorului. Ca exponent al timpului său, al contemporaneității, interpretul își promovează propriile concepții despre lume, despre viață prin coloritul expresiv pe care îl dă formei, domeniu în care el încețază de a mai fi *simpliciter executant*; el devine creator. Munca de creație a interpretului constă, în primul rînd, în precizarea coordonatelor ideologice ale viitoareii interpretări — ceea ce numeam la început *a da un conținut nou lucrării* — iar în al doilea rînd, în alegerea mijloacelor de execuție. Evident, alegerea procedeeleor este strict determinată de concepția sa personală asupra conținutului lucrării. Sub acest raport el este creator pentru că nu se conduce numai după ceea ce este cuprins în lucrare, ci se bazează și pe cunoașterea vieții. Cunoașterea bogăției aspectelor vieții furnizează memoriei și imaginației interpretului materialul necesar reprezentărilor interpretative. Pe lîngă posibilitățile pe care le deschide în înțelegerea lucrărilor, în descoperirea semnificațiilor contemporane și în repartizarea accentelor emoționale și de sens, cunoașterea vieții determină natura procedeeleor interpretative, adică alegerea procedeeleor prin care interpretul contemporan prezintă publicului aceste lucrări. A determina pe spectator să perceapă clar fiecare element al interpretării, de la cel mai simplu pînă la cel mai complex, a-l determina să ia o atitudine aprobativă sau dezaprobativă față de trăsăturile general-umane și de semnificațiile pe care le au acestea pentru el, este unul din scopurile principale ale activității interpretului. Atîngerea acestui obiectiv necesită muncă atît în ce privește lucida selectare a procedeeleor, cît și desăvîrșirea lor prin exersare. De calitatea acestei munci depinde dacă spectatorul va iubi sau va urî personajul prezentat în actul interpretării, precum și dacă interpretarea îl va emoționa sau

* Kilearov. Arta interpretării muzicale. E.M.U.C. București, 1960 pag. 10.

nu; de asemenea de calitatea acestei munci depinde dacă spectatorul va rămâne indiferent sau îl va interesa ceea ce se petrece pe scenă sau pe estrada de concert.

Concepțiile despre viață, despre societate și despre artă ale interpretului contemporan evoluează de-a lungul întregii sale vieți. În funcție de noile concepții, în activitatea sa apar țeluri artistice diferite. Vorbind despre actori, P. M. Jacobson observă că țelurile noi „determină o schimbare în modul de înțelegere a rolurilor, determină reconsiderarea lor. În conformitate cu aceasta, ele duc, de asemenea, la o schimbare a procedeelelor concrete de interpretare a rolului. Concepția schimbată a actorului se oglindește în mod necesar în întregul său sistem de exprimare sugestivă.”* Aceste constatări își păstrează întreaga valoare și în ce privește munca depusă de artistul liric pentru însușirea și perfecționarea procedeelelor profesionale de bază, cât și pentru a celor legate de o anumită lucrare. De concepțiile social-artistice ale interpretului depinde căror procedee interpretative dă el importanță; în funcție de importanța pe care o acordă anumitor procedee el își desfășoară munca de șlefuire a interpretării.

Toate trăsăturile personalității interpretului, aptitudinile, cunoștințele, deprinderile, concepțiile lui despre artă și despre lume se manifestă în actul interpretării într-un mod original, specific fiecărui interpret în parte; toate acestea dau o amprentă personală interpretării atât în ceea ce privește ansamblul, cât și detaliile.

În forma complexă a spectacolului de operă interpretul ajunge în contact cu ceilalți creatori ai spectacolului: partenerii, dirijorul și regizorul. Munca fiecărui interpret poate duce la rezultate parțial deosebite de ale celorlalți interpreți atât în ce privește concepția asupra rolului, cât și alegerea mijloacelor de exprimare.

Conținutul muncii interpretului cu dirijorul constă în completarea concepțiilor personale asupra laturii muzicale a spectacolului atât cu ideile celorlalți interpreți, cât și cu ale dirijorului; astfel, munca interpretului constă în echilibrarea propriilor procedee de exprimare muzicală cu procedeele tuturor celorlalți interpreți. Scopul muncii cu dirijorul este așadar stilul muzical unitar al spectacolului.

Situația este asemănătoare și pe planul concepției și realizării aspectului scenic. Scopul muncii cu regizorul este coordonarea propriilor căutări cu cele ale tuturor celorlalți interpreți, precum și cu cele ale regizorului. Conținutul acestei munci este echilibrarea procedeelelor de exprimare scenică, roade ale căutărilor personale, cu toate procedeele celorlalți interpreți. Rezultatul urmărit este deci unitatea stilului scenic al spectacolului.

Se înțelege că, în confruntarea dintre propriile concepții interpretative și concepțiile celorlalți realizatori ai spectacolului, pot surveni modificări uneori chiar radicale, căci este firesc să apară idei deosebite la oameni care se deosebesc prin aria de informare cultural-ideologică, prin temperament, prin experiența de viață, caracter, sensibilitate emoțională, preferințe estetice, gust etc.). Corespunzător modificărilor de

* Probleme de psihologie a muncii și artei. Buc. 1952. pag. 185. E.S.P.L.S.

concepție, în mod necesar apar modificări de expresie, de la modificări de nuanțe a procedeelelor, pînă la înlocuirea lor cu altele mai adecvate. Această muncă de permanentă confruntare a propriilor concepții cu cele ale celorlalți realizatori se desfășoară în domeniul calității, domeniu în care trebuie să se țină seamă de faptul că: însușirea unor noi puncte de vedere estetice și ideologice nu echivalează cu însumarea lor în propriile idei deoarece chiar concepțiile personale cîștigă o calitate nouă prin asimilarea noilor puncte de vedere.

Trebuie să mai ținem seama și de faptul că dirijorul și regizorul se realizează ca interpreți prin artistul liric de scenă. Faptul că interpretul este purtătorul ideilor dirijorului și regizorului, îl situează direct în centrul problemelor de creație, deoarece ideile acestora se interferează cu cele ale autorului și cu ale sale proprii.

În actul interpretării, artistul liric este exponentul tuturor acestor idei, iar ca artist al timpului său el este exponentul contemporaneității. Toate concepțiile pe care le-a asimilat, toate ideile și influențele, se împletesc într-o concepție și realizare unică. În scenă ideile încetează de a mai fi ale autorului, ale dirijorului sau ale regizorului: interpretul toarnă în procedeele de exprimare concepțiile devenite convingeri proprii.

Firește, toate acestea îl obligă pe interpret să nu se închidă în cercul preocupărilor de reproducere a textului muzical, literar și a mișcării scenice; ele îi crează obligația unei cunoașteri largi și aprofundate a tuturor problemelor spectacolului. Nu este însă mai puțin adevărat că în afara execuției muzical-literar-scenice nici o idee nu poate fi transmisă spectatorului de către interpret. Aceasta înseamnă, pe de o parte, că orice căutare este sterilă dacă nu are ca obiectiv practica, execuția muzical-literară și scenică, iar pe de altă parte, că de perfecțiunea execuției depinde transmiterea ideilor a căror mandat este interpretul.

Este necesar să se lărgească foarte mult aria de investigație a interpretului, știut fiind că numai dintr-o sursă foarte bogată poate izvorî creația. Dar chiar dacă investigațiile creatoare se fac în domenii foarte îndepărtate ale existenței, ele trebuie să aibă ca obiectiv practica. Este semnificativă în acest sens o relatare a lui Jehudi Menuhin despre modul cum proceda Enescu atunci cînd era în căutarea unor soluții de interpretare: „Într-o zi m-a trimis să văd o Madonă de Riemenschneider pentru ca să înțeleg semnificația expresivă a unei modulații din Ciaccona de Bach.”* Ideile despre interpretare numai atunci au valoare cînd pot fi puse în practică, adică pot fi transformate în procedee de execuție.

Să subliniem în încheiere că toate aspectele pe care le-am tratat în mod separat se manifestă în actul interpretării în cea mai strînsă unitate. Mai precizăm că aspectele relatate nu epuizează problematica sistemului de expresie a interpretării lirice, comunicarea de față ținînd doar să atragă atenția asupra unor probleme adesea neglijate de interpreți, de dirijori, de regizori și de critici de artă.

* Contemporanul nr. 24 (974) din 11. VI. 1965. „Jehudi Menuhin despre George Enescu”.

Système d'expression dans l'art de l'interprète lyrique

I. Budoiu

Résumé

L'ouvrage traite des aspects et des problèmes fondamentaux de l'interprétation vocale-scénique, l'auteur met en discussion des éléments non inédits et personnels mais se borne à la systématisation des problèmes de fond.

Le but de l'étude est celui d'offrir à l'interprète un système d'idées avec des résultats plus profonds et des perspectives plus larges que solution-recette.

Система выражения лирического исполнителя в искусстве

Ион Будою

Резюме

Обсуждая основные виды и проблемы вокально-сценического исполнения, автор ограничивается систематизацией основных проблем, не затрагивая новых неизданных вопросов.

Цель работы является таковой, чтобы не доставить исполнителю систему мышления с более глубокими результатами и с более широкими перспективами, чем решения-способы.

Das Ausdruckssystem in der Kunst des lyrischen Interpreten

I. Budoiu

Zusammenfassung

Die Gesichtspunkte und Grundfragen der vokalen Interpretation behandelnd, erörtert der Autor nicht unveröffentlichte oder persönliche Elemente, sondern beschränkt sich lediglich auf die Systematisierung der Grundfragen.

Tendințe coloristice în literatura contemporană a pianului

OGNEANCA LEFTERESCU

În epoca contemporană preocupările pentru îmbogățirea și diversificarea elementelor expresiei muzicale sînt polarizate într-o măsură tot mai mare către domeniul vast al culorii muzicale, acel inefabil care individualizează și conferă farmec unor reprezentări muzicale foarte diferite.

Fenomen combinatoriu, timbrul — determinat de locul, numărul, intensitatea și durata armonicilor unui sunet fundamental — reprezintă atît pentru compozitor, cît și pentru interpret, o sursă inepuizabilă de factori de expresie, prin posibilitățile teoretice și practice de diversitate nelimitate.

Alături și spre deosebire de alte elemente ale expresiei muzicale ca armonia, ritmul sau dinamica, timbrul se integrează sunetului în mod nemijlocit, apărînd ca un component intim și indisolubil al acestuia.

Dacă în muzica instrumentală existența încă din cele mai vechi timpuri a unei mari diversități de instrumente a însemnat practicarea curentă a unei diversități corespunzătoare de culori, în ceea ce privește instrumentele cu claviatură și coarde căutările timbrale au fost mult timp strict îngrădite de limitele tehnice constructive ale acestor instrumente. Derivate din instrumentele cu coarde ce erau puse în vibrație prin ciupire cu degetele (lira, harpa etc.), instrumentele cu claviatură reprezintă un progres prin lărgirea ambitusului și ușurința cîntatului. Dar înlocuirea degetului cu pana care ciupește coarda (la virginal sau clavicembalo) a însemnat în același timp o dinamică uniformă și un singur timbru, invariabil.

Dorința de îmbogățire a timbrului s-a materializat prin introducerea *registrelor* ca și în sistemul existent la orgă. Acest pas modest dar hotărîtor, a fost urmat de perfecționări aduse mecanismului de ciupire a coardei. Evoluția instrumentului se îndreaptă ferm către introducerea sistemului de lovire a coardei cu ciocănel, cotitură radicală care va determina întreaga evoluție ulterioară a instrumentului, literaturii și interpretării, prin împingerea barierelor expresiei instrumentului dincolo de limitele pe care le întvedeau contemporanii clavicembalo-ului.

Mai tirziu, prin adoptarea mecanismului englez și prin perfecționarea continuă a construcției pianului, largile posibilități coloristice ale pianu-

lui modern au oferit compozitorului și interpretului un vast câmp de activitate în aducerea la lumină a unor efecte inedite.

Este demn de relevat faptul că, în cadrul evoluției generale a culturii muzicale, de-a lungul timpului a avut loc o evoluție paralelă a instrumentelor și a fenomenului estetic muzical, în care aspectele s-au influențat în mod reciproc. Astfel, căutările coloristice au făcut necesară îmbunătățirea instrumentelor, pentru a le face adecvate scopului estetic; în același timp, perfecționările instrumentului cu claviatură au stimulat gândirea compozitorilor spre căutarea de efecte coloristice noi.

* * *

În baroc, limbajul muzical manifestă o tendință de abstractizare, de teoretizare, care face ca specificul instrumental să fie mai puțin pronunțat. Multe lucrări din această perioadă nu erau destinate unui instrument anumit, ele putând fi executate la vioară sau la flaut, clavecin, oboi etc., după cerințele de moment. În aceste împrejurări, creația muzicală îmbracă un aspect relativ neutru, criteriul coloristic ne având o importanță cu totul deosebită.

În ceea ce privește clavecinul, mecanismul rudimentar nu permitea — după cum s-a văzut — obținerea diferențierilor de timbru.

Caracterul neutru al creației muzicale se manifestă și în partitura lucrărilor muzicale care oferă adesea imaginea unei simple scheme, laconice în privința indicațiilor de interpretare.

Sensul culorii și al timbrului începe să se impună cu mai multă autoritate preocupărilor componistice, prin intermediul măiestriei interpretative a unor mari personalități de artiști-interpreți ca: Beethoven, Paganini, Liszt, Chopin. Astfel, clasicismul și romantismul operează o degajare a libertăților expresiei, iar forma muzicală consolidată în clasicism devine în romantism tot mai suplă. Progresele rapide ale armoniei și artei instrumentației se înscriu pe aceeași linie ascendentă a punerii în lumină a celor mai ascunse laturi ale expresiei, între care culoarea ajunge să dețină un loc de prim ordin.

Impresionismul, prin noutatea imaginilor artistice, aduce preocupările pentru coloristică în centrul atenției, efectuând o extindere a paletii sonore în sensul pătrunderii în profunzimea nuanței, prin finețea minuțios dozată a diferențierilor de culoare, de timbru.

Lumea de imagini a impresionismului, tinzând spre redarea culorilor diafane, transparenței aerului, nuanțelor delicate, a făcut necesară apariția unor mijloace pianistice de expresie corespunzătoare, a unor culori instrumentale specifice, noi, tot așa cum grația mozartiană a necesitat la pian un tușeu caracteristic și anumite culori proprii, pentru ca eleganța și spiritul să poată fi prezente și în interpretare.

Din acest punct de vedere, creația lui Debussy reprezintă un moment de răspîntie în literatura pianistică, maniera instrumentală necesitînd un joc în același timp, și viguros și molatec, și strălucitor și delicat (Debussy la caracterizat prin „dulceață în forță și forță în dulceață”) (6).

Căutările coloristice sînt continuate și dezvoltate, ocupînd un loc din ce în ce mai important în preocupările compozitorilor care își canalizează interesul în direcția obținerii unor sonorități mereu inedite.

În a doua decadă a secolului nostru, Szymanowski caută să realizeze nuanțe sonore și ritmuri abia perceptibile în lucrări care îl situează într-o perioadă de tranziție între Ravel și Schönberg. În multe lucrări, dar mai ales în *Fintina Arethusei* din cele trei mituri pentru vioară și pian, Szymanowski efectuează căutări sonore de o extremă finețe, folosind o largă paletă de nuanțe dinamice și timbrale, urmărind sonorități acvatice, susurate, efecte ce evocă timbrul specific al instrumentelor de suflat.

De altfel, în mare parte aceste căutări noi sînt prezente și în lucrările de orientare expresionistă. Din diversitatea atitudinilor se pot menționa teoriile lui Scriabin, privind o corespondență a expresiei și culorilor (în sensul propriu al noțiunii), el considerînd că anumite acorduri ar corespunde unor anumite combinații de culori. Scriabin preconiza proiectarea pe un ecran special a acestor combinații de culori în timpul execuției muzicale.

Speculații subiective de ordin coloristic pot fi întîlnite și în teoriile lui Matthias Hauer care, în broșura *Von Wesen des Musikalischen* (Asupra esenței faptului muzical), crede că poate stabili analogii între tonuri și intervale pe de o parte și culorile spectrului solar pe de altă parte, lansînd conceptul *culori de timbre*. Astfel, tonalității Do major, căreia îi e atribuit un caracter triumfal, olimpien, i-ar corespunde culorile verde-galben, ș.a.m.d. (5).

Reprezentanții școlii vieneze moderne, mai ales Arnold Schönberg și Anton Webern conferă timbrului și culorii o poziție inedită în cadrul limbajului muzical. (A. Schönberg promovează insistent noțiunea *Klangfarbe* — *timbru* — în tratatul său de armonie). Tendințelor de explorare a unor noi resurse, prin organizarea materialului sonor pe alte baze, li se alătură modalități noi de expresie, derivate din principiile estetice ale școlii. Astfel, cerința *non repetării* în desfășurarea discursului muzical a dus în cele din urmă la o concizie extremă în expunerea materialului sonor și a făcut imperios necesară concentrarea maximă a elementelor expresiei, și îndeosebi, a culorii și timbrului. Prin eliminarea virtuală a tot ce ar fi putut părea superflu se realizează o mare plasticitate, o reliefare pregnantă, dar în același timp subtilă a varietăților de expresie.

Literatura pianistică a acestei școli înregistrează o judicioasă dozare a factorului coloristic, atacurile pe claviatură dobîndind un rol esențial. Diferențierile timbrale se efectuează în cadrul unor fragmente scurte ale frazei, adesea fără nici o tranziție sau pregătire. De altfel, legea contrastului e aplicată aici pe scară largă atît în desfășurările monodice, unde elemente timbrale contrastante se succed brusc, cît și într-un mod *polifonic*, prin suprapunerea mai multor linii timbrale diferențiate, fapt care conduce adesea la un adevărat *contrapunct coloristic*. Rafinamentul sonor extrem, reținerea maximă, o vastă gamă de efecte coloristice subtile, concurează în a imprima discursului muzical un caracter de confesiune intimă. (A. Webern își adnotează astfel o partitură: „*extrem de delicat, abia perceptibil, ca o răsufare*” etc.)

În același timp se face remarcată căutarea ineditului în culoare, prin explorarea la adîncime a materialului sonor brut, reușindu-se astfel

obținerea unor efecte insolite, între care poate fi citat flageoletul pianistic cu o sonoritate de harpă eoliană (Schönberg — *Piesă pentru pian op. 11*).

Adesea, compozitorul contemporan nu dorește să lase la bunul plac al interpretului realizarea concretă a varietății coloristice pe care o consideră foarte importantă; de aceea partitura devine tot mai complexă, fiind adnotată cu indicațiile cele mai amănunțite. Pe lângă indicațiile detaliate privind agogica, dinamica, accentele, ș.a.m.d., se pot găsi, din ce în ce mai frecvent, indicații care privesc direct culoarea instrumentală. Răsfoind o partitură de Enescu, din perioada de maturitate, se pot citi expresii ca: „*con una sonorita aquatica, diafano, lontanato, parlante, scivolando estinto, oscuro, luminoso etc.*”

Pentru obținerea de efecte timbrale inedite compozitorii au recurs la sistematizarea modalităților de atac pianistic. Astfel, O. Messiaen, în studiul pentru pian *Modul valorilor și intensităților* pe lângă asociațiile prestabilite de înălțime — durată indică utilizarea a 12 atacuri pianistice diferite, de la *piqué* la *louré*. Inovînd scriitura pianistică, Messiaen calculează cu grije anumite agregate sonore și obține, prin interferențe ale armonicelor, prodigioase varietăți de timbru. În *Catalogul de păsări*, pentru pian solo, el folosește toată varietatea de atacuri pe care o permite claviatura. Un amestec de extrem grav și extrem acut caracterizează, prin sonoritățile obținute astfel, diversele varietăți de păsări. (1)

Anumite aspecte ale vieții contemporane au provocat apariția unor anumite idei și categorii estetice reflectate în majoritatea reprezentărilor artistice contemporane. Astfel, noțiuni ca *grotesc*, *burlesc*, *ireal*, și altele, și-au găsit frecvent corespondențe în muzica contemporană la compozitori de prestigiu ca Hindemith, Prokofiev, Șostakovici, Stravinsky, Bartók etc.

Hindemith nota în 1922, în *Suita pentru pian*, următorul mod de interpretare: „*cîntă această bucată cu o mare sălbăticie și o constantă brutalitate de ritm... consideră pianul ca un soi de baterie perfecționată și acționează în consecință*”.

Aceste tendințe spre o ritmică cit mai pregnantă își imprimă pece-tea și pe aspectul general al scriiturii pianistice. Tușeul incetează de a mai reprezenta aceeași noțiune ca și în epocile precedente, cînd grija pentru obținerea unei sonorități agreabile se situa în centrul atenției pianistului. Duritatea și chiar asprimea atacului corespund uneori pe deplin noilor categorii estetice, muzica epocii noastre evoluînd într-o nouă lume a ideilor și sentimentelor. Boulez pretinde interpretului o gamă de tușeuri care variază de la nuanțe foarte fine — un murmur

sonor —, la nuanțe de forte exasperat, cu atacuri stridente, percutate (Pierre Boulez — *Sonata nr. 2 pentru pian*).

Să ne reamintim că modul de a cînta la pian al lui Beethoven a fost uneori calificat drept brutal și inestetic; aceasta în urma faptului că creația beethoveniană, lăsînd înapoi grația și cozeria amabilă, lărgeste limitele estetice ale clasicismului vienez și face necesară găsirea unor noi mijloace pianistice pentru a exprima încordarea sau dramatismul.

Pe de altă parte, relația compozitor-interpret continuă să joace un rol de loc neglijabil și în epoca contemporană. Dacă delicatețea clavecinului a favorizat bogata ornamentație a lucrărilor din școala franceză (la Couperin sau Rameau), timbrul melodos și limpede al pianelor Pleyel sau Gaveau a făcut aceste plane adecvate interpretării lucrărilor lui Debussy (și poate că însăși imaginația poetică a lui Debussy a fost stimulată la căutarea unor sonorități specifice, de către acest tip de pian). Mai aproape de noi, sonoritatea sobră, seacă și precisă a unui pian Steinway convine de minune rigorii ritmice pe care o cere un text de Bartók sau Stravinsky (7).

În același timp epoca contemporană a marcat o apropiere de muzica populară, care a devenit un factor fertilizant al imaginației creatoare a compozitorului atît în ceea ce privește substanța emoțională, cît și în modalitățile expresiei muzicale. Coloritul care constituie farmecul creației populare își găsește o valorificare superioară, îmbinat cu o sintetizare elevată a etosului popular, în lucrări de Enescu sau Bartók.

E remarcabil faptul că muzica populară reprezintă, prin excelență, o creație vie, ea existînd latent în sufletul poporului și exteriorizîndu-se direct în interpretare, spre deosebire de creația cultă care presupune o operă scrisă. Atributul nemijlocit al acestei creații vii este culoarea tipică pe care o regăsim, pe alt plan, în opere ca *Sonata în fa diez pentru pian* de G. Enescu sau *Sonata a III-a pentru vioară și pian* a aceluiași compozitor.

Muzica unor popoare îndepărtate a constituit obiectul cercetărilor coloristice concretizate în unele opere. Astfel, A. Jolivet, în *Concertul pentru pian*, evocînd imagini din extremul orient, Africa, și Polinezia, descoperă timbre noi cu putere de iradiații. El folosește pianul uneori ca instrument de percuție, alteori ca harpă, timbrele subtil combinate, reușînd să realizeze o stilizare rafinată a dansului sălbatec.

Pe lângă lucrări care se fac remarcate prin noutatea limbajului pianistic sau tendința îmbogățirii paletelor sonore, există încercări, deocamdată cu valoare experimentală (John Cage și David Tudor) de folosire a *preparației pianului*, încercări îndreptate spre explorarea resurselor coloristice celor mai ascunse și neașteptate.

În epoca contemporană se face evident remarcată o tendință spre utilizarea organizată a tuturor resurselor instrumentale, între care plasticitatea și coloritul discursului muzical se situează pe un loc important. Acestea au deschis perspective noi, arta muzicală îmbogățindu-și în felul acesta modalitățile de expresie cu mijloace inedite. Drumul evolutiv al creației muzicale cunoaște o linie ascendentă și desigur că viitorul va face să supraviețuiască și să se dezvolte acele cuceriri care ajută omului să se exprime mai bine prin muzică.

BIBLIOGRAFIE

1. Goléa, A.: „20 ans de musique contemporaine” Ed. Seghers. Paris. 1962.
2. Gavoty, B. și Lesur, D.: „Pour ou contre la musique moderne?” Ed. Flammarion. Paris, 1957.
3. Goléa, A.: „Esthétique de musique contemporaine”. Ed. Universitaires Paris. 1954.
4. Michel, A.: „Psychanalyse de la musique”. Ed. Universitaires. Paris. 1951.
5. Stückenschmidt, H. H.: „Musique nouvelle”. Ed. Correa. Paris. 1956 pag. 143.
6. Long, M.: „Le piano”. Ed. Salabert. Paris. pag. 2.
7. Brelet, G.: „L’interprétation créatrice” Ed. Presses Universitaires. Paris. 1951.

Tendances coloristiques dans la littérature contemporaine du piano

O. Lefteresco

Résumé

L'ouvrage poursuit, dans l'évolution de la littérature pianistique, la cristallisation de quelques tendances concernant la diversification coloristiques des éléments de langage musical, surtout dans l'époque contemporaine. Cet aspect du langage coloristique s'affirme à l'époque romantique, se développe et s'élargit dans les courants suivants, comme l'impressionnisme, et, ensuite, l'expressionnisme de la nouvelle école, viennoise.

La création de certains compositeurs, comme Messiaen, Boulez etc. explorent les nouvelles ressources expressives de la couleur.

Тембровые стремления в современной литературе рояля

Огнеанка Лэфтереску

Резюме

Работа преследует в эволюции пианистической литературы особенно в современной эпохе, кристаллизацию, некоторых стремлений тембрового разнообразия элементов в музыкальном языке.

Вид нюансировки, проявляющийся в эпоху романтизма, развивается и расширяется в последующих течениях, как в импрессионизме, и в более ярче выраженном экспрессионизме новой венской школы. Творчества некоторых композиторов, как Мессиаен, Булез и др. обследуют новые экспрессивные источники тембра.

Koloristische Tendenzen in der zeitgenössischen Klavierliteratur

O. Leferescu

Zusammenfassung

Die Arbeit verfolgt in der Entwicklung der Klavierliteratur, insbesondere in der zeitgenössischen Epoche, die Kristallisierung einiger koloristischer Diversifikationstendenzen der musikalischen Sprach elemente. Die Koloristik behauptet sich in der romantischen Epoche, entwickelt und erweitert sich in den nachfolgenden Strömungen, im Impressionismus und besonders betont im Expressionismus der neuen Wiener Schule, Komponisten, wie Messiaen, Baulez u.a. wenden neue koloristische Ausdrucksmittel in ihren Werken an.

1. The first part of the document discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions. This is essential for ensuring the integrity of the financial statements and for providing a clear audit trail. The records should be kept up-to-date and should be easily accessible to all relevant parties.

2. The second part of the document outlines the various methods used to collect and analyze data. These methods include interviews, surveys, and focus groups. Each method has its own strengths and weaknesses, and it is important to choose the most appropriate method for the specific research objectives.

3. The third part of the document describes the process of data analysis. This involves identifying patterns and trends in the data, and then interpreting these findings in the context of the research objectives. It is important to be objective and unbiased in the analysis, and to avoid drawing conclusions that are not supported by the data.

4. The final part of the document discusses the importance of reporting the results of the research. This involves presenting the findings in a clear and concise manner, and providing a detailed explanation of the methods used and the limitations of the study. It is important to be transparent and honest in the reporting, and to provide a clear and accurate picture of the results.

aud câteodată alte instrumente decât vioara" (4) și de fapt interpretarea enesciană valorifică din plin viziunea colorată a muzicii lui Bach. Ne stau mărturie în acest sens nu numai interpretările, ci și indicațiile sale. „Bach a scris și gândit pentru orgă, deci se cuvine să cultivăm timbre diferite, corespunzătoare diferitelor registre obținând astfel diferențierea vocilor, și respectarea planurilor" (3). Indicații ca: sunet flautat, nevibrat ca flautul orgii, anonim, detimbrat, sint semnalate de profesorul G. Manoliu ca proprii lui Enescu. Impresia pe care o lasă interpretările enesciene din acest punct de vedere este subliniată consistent de Constantin Bobescu în legătură cu marea *fugă* din *Sonata a III-a* în Do major.

Fără a avea pretenția unei tratări exhaustive a acestei teme, ne-am făcut datoria de a atrage atenția asupra unei probleme ce merită susținute strădanii, pentru valorificarea unei prețioase moșteniri artistice.

BIBLIOGRAFIE

1. Brelet, G.: *L'interprétation créatrice*. Ed. Presses Universitaires, Paris, 1951.
2. Schweitzer, A.: *I. S. Bach le musicien poète*. Leipzig, Ed. Breitkopf.
3. Gavoty, B.: *Les souvenirs de George Enesco*. Flammarion, Paris, 1955.
4. Corredor, J. M.: *De vorbă cu Pablo Casals*. Ed. Muz. a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1964.
5. Magidoff, R.: *Jehudi Menuhin — The story of the man and musicien*, Doubleday edit. New-York, 1955.
6. Manoliu, G.: *Privind astăzi concepția și arta interpretativă a lui George Enescu*. Rev. Muzica 9/1964.
7. Alexandrescu, A.: *Scrisori despre G. Enescu*, Studii muzicologice 9/1958.
8. Bălan, G.: *George Enescu*. Ed. Muz. 1962.
9. Gerțovici, A., Avachian, I.: *Realismul în muzică și interpretare*. Rev. Muzica Nr. 3—4/1951.
10. Enacovici, G.: *George Enescu violonist*. Rev. Muzica 5/1955.
11. Pandulescu, J. V.: *Muzica lui Bach în concepția interpretativă a lui George Enescu*. Rev. Muzica 8/1956.
12. Kottliarov, B.: *Arta interpretativă a lui George Enescu*, Rev. Muzica 7/1959.
13. Studiul comparat al mai multor interpretări a Sonatelor și Partitelor pentru vioară solo de Bach, cu D. Oistrach, I. Stern, J. Menuhin, H. Szering, J. Heifetz.

La personnalité interprétative de George Enesco dans l'interprétation des Partites et Sonates pour violon solo de J. S. Bach

V. Zoicaș

Résumé

Traitant le problème de l'interprétation de ces oeuvres, l'ouvrage contient une série de considérations liées à l'interprétation de cette musique par Enesco.

Les considérations analytiques mènent à la conclusion, que l'interprétation des Sonates et Partites de Bach par Enesco, renferme toute l'ampleur d'une conception qui le situe au-dessus de tant d'autres interprètes.

Партиты и сонаты для скрипки соло Баха в исполнении Дж. Энеску

Василе Зойкаш

Резюме

Обсуждая вопрос исполнения этих творчеств, работа содержит целый ряд соображений, связанных с исполнением их Энеску.

Аналитические рассмотрения позволяют сделать вывод, что единое исполнение Сонат и Партит Баха Джорджием Энеску завершает полноту концепции и ставит его выше многих в области исполнений.

Enescus interpretative Persönlichkeit in den Bachsen Partiten und Sonaten für Violine allein

V. Zoicaş

Zusammenfassung

Die Interpretationsfrage dieser Werke behandelnd, enthält die Arbeit eine Reihe von Betrachtungen im Zusammenhang mit Enescus Interpretation.

Die analytischen Erwägungen leiten uns zur Schlussfolgerung, dass Enescus integrale Ausführung von Bachs Sonaten und Partiten die Tragweite einer Auffassung umschliesst, welche Enescus Kunst auf eine hohe Stufe setzt.